

АНА М. АНДРЕЈЕВИЋ¹

Универзитет у Приштини са привременим седиштем
у Косовској Митровици, Филозофски факултет
Катедра за енглески језик и књижевност

ЧОСЕРОВЕ ФАБЛИО ПРИЧЕ

Основни елементи специфичне кратке и веселе приче зване фаблио, типичне за француску књижевност XIII века, нашли су своје место у *Канџерберџским причама* Џефрија Чосера. Типски карактери, љубавне преваре, експлицитни еротски садржаји, неукусне шале и иронија, прост и праволинијски стил приповедања, радња која се дешава у садашњем времену и у реалистичном окружењу – конвенционалне су карактеристике ових прича. Међутим, Чосер је своје фаблио приче оплеменио комплексном и индивидуалном карактеризацијом ликова и друштвеном сатиrom. Он је на софистицирани начин употредио еротске сцене карактеристичне за овај жанр да би испитао сексуалну етику коју је пропагирала тадашња римокатоличка црква и понудио реалистични поглед на мушко–женске односе. У односу на традиционалне фаблио приче, Чосерове су дуже, двосмисленије и мрачније. Наведене теоријске чињенице и карактеристике биће предмет овог рада.

Кључне речи: фаблио, реализам, критика, смех, еротицизам.

Алегоријски и морални фокус, класична реторика и духовност су најважније, али не и једине карактеристике средњовековне књижевности. Поједини књижевни жанрови настали у овом периоду више су забавног и хумористичног карактера него морализаторског. Дискусије о сврси и функцији књижевности водиле су се од појаве прве теоријске мисли о њој. Позната је

¹ andrejevico3@gmail.com

Рад је настао као резултат истраживања у оквиру научноистраживачког пројекта ИИИ 47023, који финансира Министарство за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије.

Хорацијева дефиниција да она треба да буде пријатна и поучна у исто време, али нису сви жанрови увек, ни у потпуности, задовољавали ту њену идеалну функцију. Чосер нам у прологу *Млинарева ѝриче* каже да је њен циљ забава и саветује читаоце који у причама траже „морал и светост“ да окрену лист. Он истиче да је дужан да пренесе причу онако како су је ови „прости људи“ испричали, те поручује: „у игри озбиљност не тражите“ (Чосер, 1983, I, стр. 95). Међутим, игра и забава, хумор и вулгарни садржаји у књижевности имају двосмислено, често субверзивно значење и иза њих се крије критика одређених друштвених стандарда. Смех и такозвано „карневалско“ понашање посебно су били блиски средњовековном човеку. „Комплексност и софистицираност средњовековног културног наслеђа огледа се у прожимању фолклорних елемената и народних веровања са преовлађујућим хришћанским, с којима су неретко у нескладу“ (Јаковљевић, 2018, стр. 21). Михаил Бахтин је указао на то да се у средњовековном „карневалском“ понашању заправо крије супротстављање официјелном животу (Bakhtin, 1984, p. xviii). Свет озбиљности, духовности и моралности претварао се за време карневала у свет слободе, једнакости и фамилијарности. Празнично расположење и колективни смех ослобађао је људе од страха, давао им слободу да чине оно што се у законски устројеном свету није смело, те је на тај начин смех постајао субверзиван, сматра Бахтин (Bakhtin, 1984, p. 16). Црква је толерисала празнични смех, као и писану реч у истом стилу која је неретко ишла до богохуљења, схватајући да се на тај начин људи ослобађају фрустрација које су строги црквени и световни закони изазивали код њих. Филозофија одавно учи да смех има ослобађајуће дејство на човека, док психологија открива да су шале тако омиљене зато што „омогућавају психичко растерећење нагомилане тензије настале услед потискивања забрањених жеља и намера“ (Требјешанин, 2009, стр. 18). Исмевањем ауторитета човек ствара илузију да није немоћан и пружа себи привидно осећање супериорности над оним чему се смеје. Смех, дакле, има позитивно, регенеративно и креативно значење.

У овом раду истражује се функција смеха и скаредних сцена у одабраним Чосеровим причама да би се показало да их аутор није користио у конвенционалном маниру фаблио прича него да оне имају дубље значење. Овде треба истаћи да је фаблио кратка и весела прича типична за француску књижевност XIII века.² Њене карактеристике су: типски карактери, ванбрачне преваре, експлицитни еротски садржаји, неукусна шала и иронија, прост и

2 Реч фаблио води порекло од француске речи за басну (fabliau – fable), истиче Луис (Lewis, 1982, p. 241–242). Међутим, фаблио приче се разликују од басни по томе што не пружају експлицитне моралне поуке, сматра Руд (Ruud, 2006, p. 223).

праволинијски стил причања, као и радња која се дешава у садашњем времену и у реалистичном окружењу, истичу Бојтани и Ман (Voitani, Mann, 2004, p. 25). Ако је главна литерарна форма за аристократску класу у средњем веку био витешки роман, онда можемо да кажемо да је за средњу класу то био фаблио, наводи Гимареш (Guimaraes, 1995, p. 1). Будући да ове приче критикују и исмевају управо средњу класу, поједини критичари сматрају да су оне писане за аристократију. Када су сатиричне, оне ипак најчешће критикују свештенство, јер је њихово лицемерје највише шкодило средњој класи. Чосерове фаблио приче делимично се уклапају у шаблон овог жанра. Све се дешавају у садашњем времену као извештај савременог живота, у познатом окружењу (најчешће је то енглеско село или град), у кругу ситне буржоазије. Место дешавања радње обично је у малим, интимним, приватним просторима – кућама, вртovima, млиновима. У Чосеровим причама нема критике одређене друштвене класе, јер су ликови исмејани због своје неспособности, а не због припадности одређеном сталежу. У њима можемо препознати обрасце комичних карактера како их је дефинисао Аристотел и типске ликове из Плаутових комедија, али их „Чосер хуманизује тако да их скоро можемо сажаљевати“, каже Бишопова (Bishop, 2001, p. 307).³ Заплет ових прича најчешће укључује прељубу: мужеви у зрелијим годинама (*senex amans*) преварени су од стране својих млађих жена које имају изражен сексуални апетит. Њих може задовољити само неки млађи мушкарац и он је најчешће припадник интелектуалне елите тог времена (студент или свештеник), па се обично показује паметнијим од изиграног мужа. Чосер је исмевао ове ситуације, док је еротске сцене карактеристичне за овај жанр употребио на софистицирани начин да би испитао сексуалну етику коју је пропагирала тадашња римокатоличка црква и понудио реалистични поглед на мушко-женске односе. Ове сцене се не могу сматрати простом порнографијом, већ представљају прототип модерних фарси.

Средњовековни теолози настојали су да обезвреде женску сексуалност и оживљавали су архаичну представу жене као блуднице или богиње. Од три прихватљива статуса жене: као девице, удовице или супруге, последњи је био најомраженији у средњем веку зато што је жени једино у тој улози био толерисан сексуални чин, истиче Попеску (Popescu, 2016, p. 33). Због традиционалне улоге жене као превртљиве и похотне, брак је третиран као опасно стање за мушкарце. Веровало се да „сексуално задовољство и климакс укла-

3 Сви наводи непреведене литературе дати су у преводу аутора рада.

њају рационалне способности и чине да ум постане несвестан Бога“, каже Блејмајерс (Blamires, 2006, p. 78).

Јовица Стојановић сматра да је од свих религија хришћанство имало нај-погубнији утицај на сексуалност:

„Црква је жену перманентно и садистички оптерећивала комплексом кривице (инфериорности) [...] Вековима третирана 'сагласно бојјој вољи' као објект, жена је под тим притиском себе и почела тако да доживљава; покушај да буде субјект, поготову у сексуалности, углавном се тумачи као потврда њене примарне злоће и грешности и као уверење да је по себи склона моралном по-срнућу. За моралну саблазан ништа се у хришћанству не везује тако уско као манифестовање сексуалне жеље. Не случајно, прва асоцијација при помену неморала је нешто везано за сексуалност. Бити моралан, у хришћанском контексту, значи бити асексуалан“ (Stojanović, 2012, стр. 40).

Патристичка литература канонизовала је сексуални живот хришћана, а она је у овом периоду била значајна и утицајна. Католичка црква третираше је похоту као грех, а наго људско тело као срамотан приказ. Посебно је женска нагост изазивала страх, кажу Аријес и Диби (Аријес, Диби, 2001, стр. 457). Међутим, представа жене у народној култури није била мизогина као у црквеним расправама. Исто тако, филозофске и медицинске расправе из средњег века откривају веће разумевање жене и њене сексуалне природе, истичу Олман и Хенкс (Allman, Hanks, 2003, p. 40). Средњовековни лекари сматрали су да сексуални чин позитивно делује на оба пола, а да је за зачеће детета од круцијалног значаја женско задовољство, наводи Крајшан (Kraishan, 2013, p. 74). Насупрот теолошкој мисли о грешном сексу, Чосерове приче су ехо филозофске дебате у средњем веку која је наглашавала да иако је „супротан природи врсте (људске), грех против природе, на пример лоша употреба коитуса, није супротна природи индивидуе“ (Либера, 2005, стр. 224). Чосер је у *Кантијерберијским њричама* забележио сву тензију свог времена која се јављала између божанског идеала и реалистичног људског света.

Средњовековно друштво је живело у константном страху од верских правила, али и претећих ратова и епидемија. „Куга је, по многобројним убедљивим сведочењима, и Бокачовим [...] била узрок застрашујућег човековог моралног пада и, што је овде важно, посебног односа према сексуалности. Људи се нису ничега лишавали. Сва ограничења су укинута. Уживање је постало лек злу“ (Kordić, 1996, стр. 32). Сексуални дискурс у књижевности био је све присутнији због другачијег вредновања човека и његовог тела, а он је преузиман из народне културе. Зато и не чуди велика сличност између појединих *Кантијерберијских њрича* и прича из Бокачовог *Декамерона*. Критича-

ри се још увек споре да ли је Бокачо извршио непосредан утицај на Чосера или је његово дело резултат колективног наслеђа и сличних друштвених околности.⁴ Чињеница је да постоје одређене сличности између два дела на нивоу структуре, заплета и симболичних елемената.⁵ Међутим, Чосеров оквир у *Канџерберџским њричама* је и „дубоко укорееен у сувременим енглеским наравима и приликама“, како истиче Пухало (Puhalo, 1987, стр. 33). У овом делу критичари налазе још одјеке Овидија, песника који је својим елeгијама ударио темеље слободной љубави. „Уметност љубави, како је замишља Овидије, односи се на жену која је спремна да се упусти у слободни љубавни однос“, наводи Морус (Morus, 1967, стр. 78).

Од укупно 24 прича из Чосерове збирке, фаблио традицији неоспорно припадају четири: *Млинарева*, *Нагзорникова*, *Трџовчева* и *Прича кајетана брoда*.⁶ Прва у низу је *Млинарева њрича* која долази одмах после *Вишезове*, односно прве приче у збирци и очигледна је пародија на њу. Одлуком да млинар, као припадник нижег друштвеног слоја, прича одмах после витеза, и то ласцивну причу, наговештава раздијање устаљене средњовековне друштвене хијерархије, истиче Попеску (Popescu, 2016, р. 32). Чосер нам је у *Ой-шџем њролоју* већ представио млинара као грубог и бахатог човека, који ће „уз буку и лакрдију рећи простоте“ (Чосер, 1983, I, стр. 20), тако да нам је одмах јасно какву би он причу могао да приповеда. Његова вулгарна и бестидна прича о прељуби супротна је претходной, узвишеној *Вишезовой њричи* која идеализује љубав. Пожуда је овде супротстављена љубави, а Алисина сексуалност Емилијиной чедности, али и хришћанској слици жене генерално, у

4 Образован човек попут Чосера вероватно је био у прилици да прочита Бокачово дело, а можда и да упозна самог аутора будући да је боравио у Италији у дипломатским мисијама. Међутим, збирка италијанског писца Ђованија Серкомбиа под насловом *Нове-ле* могла је послужити Чосеру као директан извор, будући да и „тамо оквирна прича говори о једном ходочашћу, а наратор је присутан у његовој групи и сам приповеда све приче“ (Kovačević, Kostić i dr. 1979, стр. 79).

5 Очигледна је сличност у структури ова два књижевна дела, иако је такав оквир приповедања већ био познат из арапске књижевности и чувене збирке прича *Хиљагу и једна ноћ*. Сличност у заплетима комичних и ласцивних прича је велика. Бокачо је критиковао етичко-еротски систем дворске књижевности. Фигури „превареног мужа“ као основну одлику дао је глупост „из које, пак, проистичу и све остале негативне карактеристике (претерана љубомора, умишљеност, итд.)“ (Milinković, 2011, стр. 137–141). Сличност на нивоу симболичних елемената два дела је вишеструка.

6 Елементи овог жанра могу се још наћи у *Позиваревој*, *Фрајровој*, *Куваревој њричи*, а само назнаке у *Ойросџиичевој* и *Причи жене из Бајта*. Будући да се у *Фрајровој* и *Позиваревој њричи* више говори о корупцији него о љубавним згодама и незгодама а *Куварева њрича* је недовршена, оне неће бити предмет овог рада.

којој је њена сексуалност сматрана грехом. Тиме Чосер исмева претензије дворске љубави, али и доктринарни стандард цркве зато што се идеализованом хришћанском моделу сексуалног понашања супротставља људски стандард, сматра Попеску (Popescu, 2016, p. 33). *Млинаруевом ѝричком* доминира лик младе Алисе удате за старијег, простог, али имућног дрводељу и надзорника имања Џона.⁷ Овакав брак био је заплет многих комедија и третирао се са подсмехом. Будући да се „младост и старост често гложе“ како каже сам Чосер (Чосер, 1983, I, стр. 96), Алиса је прихватила удварање Николе, младог ђака филозофије и астрологије. Још један удварач изван љубавног троугла није типичан заплет за фаблио приче, али Чосер уводи Абсолона да би критиковао свештениково слободно понашање које се коси са правилима његовог позива. Карактеризација главних ликова у овој причи један је елемент по коме се она разликује од класичних фаблиоа. Наиме, ликови јесу типски: старији и љубоморни муж, млада и разуздана жена и безбрижни љубавник, али Чосер их чини индивидуализованим ликовима, какви постоје у реалном свету. Алиса није идеализована хероина, већ страствена жена од крви и меса: „лепотанка, ко ласица витка и потанка [...] пожудно јој око; [...] ко медовина су усташца њена [...] ко ждрече је устрептала и чила, ко јарбол витка, ко бор права била [...] Баш беше љубак цветић да с њом леже/Великаш сваки у кревету своме“ (Чосер, 1983, I, стр. 96–97). За разлику од жена у конвенционалним фаблио причама које су приказане као прељубнице и осуђене због тога са израженим мизогиним ставом, у овој причи нема осуде за Алисино неверство. Чосер чак наглашава њену сексуалну природу тако што је пореди са различитим сликама флоре и фауне које имају сексуалну конотацију. Алиса се, заправо, може тумачити као још један феминистички лик у *Канџерберџским ѝричама* поред најпознатије жене из Бата, с том разликом да Алиса своју сексуалност скрива, а жена из Бата је поносно наглашава, каже Крајшан (Kraishan, 2013, p. 151).

„Комплексност заплета, као и Чосерово пажљиво креирање ликова, уздиже *Млинаруеву ѝричу* изнад конвенционалног средњовековног фаблиоа“, каже Руд (Ruud, 2006, p. 447). Како је заплет прекомпликован за детаљно представљање, довољно је рећи да су љубавници пронашли начин да проведу ноћ заједно убедивши старог дрводељу да се припрема нови потоп. Приповест о библијском Потопу у контексту ове скандалозне приче премешта фокус са апокалиптичних тема на приземне, људске и природне иако оне

7 *Млинаруева ѝрича* има сличности са Бокачовом четвртм причом испричаном трећег дана у *Декамерону* (3.4.). У њој млада жена жељна љубави вара врло побожног, старијег фратра са младим монахом.

иду до екстрема, јер бесрамно приказују људско тело. Бахтин је запазио да је „карневалска“ култура пребацила узвишено, духовно и апстрактно на материјални ниво, на сферу овоземаљског и телесног и тиме је довела до њиховог спајања. Данас су призори телесног живота (једење, пијење, копулација, дефекација) претворени у вулгарне слике, док су у средњем веку и ренесанси они били предмет смеха, каже Бахтин (Bakhtin, 1984, p. 39). Ова чињеница ће постати видљива на примеру *Млинареве њриче*. Љубавна сцена између Алисе и Николе није експлицитно описана, наговештена је само хармонијом мелодије, кажу Олман и Хенкс (Allman, Hanks, 2003, p. 42). Међутим, сцена након тог чина најбоље илуструје вулгаран и комичан карактер фаблио прича. У нади да ће пољубити Алисине усне:

„Абсолон на то добро уста отре.
 Ноћ беше мркла као угљен прави;
 На прозор она гузицу му стави.
 Абсолон ни пет-ни шест, ту на окну
 То њено голо дупе лепо цмокну
 И сочно пре но досети се јаду.
 У чуду устукну осетив браду
 Јер жена нема њу, то добро зна,
 А ствар је ова, гле, чупава сва;
 ’Фуј!’ рече. ’Шта учиних, Боже мој!’
 А она: ’Пих!’ и тресну прозор свој“ (Чосер, 1983, I, стр. 10).

Смех љубавника због ове шале приказан је без осуде, јер је Абсолон кажњен због превише слободног понашања за једног свештеника. Под изговором да жели још један пољубац, он се вратио под Алисин прозор са усијаним раоником, жељан освете. Намеравао је да жигоше Алису, јер су неверне жене на тај начин кажњаване у средњем веку, истиче Крајшан (Kraishan, 2013, p. 158). Међутим, и овде ће ствари кренути по злу:

„Да помокри се, Николица уста,
 Смејурије би он да је још више;
 Да цмокне га у дупе пре нег’ збрише.
 Па се на прозор на брзину пропе;
 И дупе истури како се попе;
 Сву задњицу до краја је показа.
 У том је часу поп Абсолон казо:
 ’Пиленце, где си? Неку реч изусти.’
 Никола на то одмах прдеж пусти,
 Толико снажан – био је ко гром –

Ошамућен је грмљавином том;
 Ал' држи врело гвожђе, и све гледи,
 Па удри Николу по голој среди“ (Чосер, 1983, I, стр. 112).

Према Фолкелтовој класификацији, овакву комику називамо „грубом“. Проп појашњава да се у такав хумор сврстава све што је у вези са човековим телом и његовим физиолошким функцијама: „прождрљивост, пијанство, знојење, плување, подригивање [...] све што се односи на мокрење и пра-жњење црева итд.“ (Проп, 2017, стр. 33). Проп признаје да социјална диференцијација игра велику улогу у различитим облицима комедије, али се не слаже са увреженим мишљењем да суптилна комедија постоји ради образованих умова, а груба ради светине. Наведеној вулгарној и простој сцени намејаће се готово сви.

Очигледно је да се на удару Чосерове критике у *Млишаревој ирочи* налазе мушкарци. Никола је кажњен због превелике самоуверености да држи све конце у рукама и да може поновити исту шалу два пута. Блејмајерс сматра да је кажњен јер је заборавио своју мушку рационалност и заменио је женском анималношћу (Blamires, 2006, p. 58). Ставио је себе у позицију жене желећи пољубац од мушкарца па је добио ударац врелим раоником, што је пародија на хомосексуално наставање. Иако би Никола требало да буде јунак ове приче, стандардни лик из фаблиоа који је насамарио старог мужа и добио жену, Чосер изокреће стандард овог жанра и кажњава га. Међутим, на мети критике је највише црквени жупник Абсолон,⁸ сеоски кицош и женскарош. Он пева серенаде Алиси, шаље јој поздраве и поклоне и вене за њом, али његово понашање је пародија на декламаторске изјаве љубави у витешким причама. Иначе феминизиран, Абсолон у завршној сцени показује своју мушкост у насилном и симболичном сексуалном чину који је био усмерен ка Алиси, сматрају Олман и Хенкс (Allman, Hanks, 2003, p. 42). Иако нам смета то што Чосер кажњава и старог дрводељу који се нада преживљавању потопа као праведник, он је као и сваки преварени муж у фаблио причама кажњен због своје лаковерности. Са сломљеном руком и изгубљеним поносом, постао је предмет подсмеха читаве заједнице. Његовој судбини и комичним околностима ове приче смејали су се готово сви ходочасници. Њихов смех на испричану причу одраз је бахтиновског „карневалског“ колективног смеха, који је усмерен против устаљених норми понашања. Једи-

8 Библијски Абсолон познат је по свом поносу, који је био узрок и његове смрти. Наиме, он је случајно погинуо док је жахао мазгу, јер му се коса уплела у грање које није видео. И Чосеровог Абсолона ће таштина довести до понижења, истиче Крајшан (Kraishan, 2013, p. 147).

но је надзорник Освалд лично схватио причу, будући да је сам био дрводеља. Зато је решио да узврати млинару сличном вулгарном причом у којој је главни лик воденичар.

У *Нагзорниковој њричи*⁹ критикују се насилан, непоштен и ташт млинар и његова супруга (незаконита ћерка локалног свештеника). Млинар Сим вара своје муштерије, кавџија је и жели да се уздигне у друштву тако што ће своју неудату ћерку удати за неког имућног господина. Два кембриџска студента желе да надмудре млинара и ту почиње заплет овог фаблиоа. Чосер додељује студентима регионални акценат са североистока Енглеске ради боље карактеризације и комичног ефекта, истиче Крајшан (Kraishan, 2013, p. 169). Захваљујући томе, схватамо да студенти припадају нижем друштвеном сталежу од млинара и његове породице, те њихова освета делује још смешније. „*Нагзорникова њрича* је Чосерова *Мера за меру*, прича базирана на старозаветној вери 'око за око, зуб за зуб', истиче Блејмајерс (Blamires, 2006, p. 97). Студенти ће се због крађе брашна осветити млинару на неочекиван начин, захваљујући игри случаја и комичној забуни. Један ће завршити у наручју млинареве ћерке, а други његове жене. Случајно померена дечја колевка, која је у мраку служила као оријентир (познати фолклорни мотив), главни је разлог забуне у овом фаблиоу. „Светлост или њено одсуство у фаблиоу омогућаје замене и неспоразуме; у том случају светлост је шкрта, ретка као у стварности, насупрот утопијском и раскалашном дљеску у причама о племићима“ (Аријес, Диби, 2001, стр. 312). Колевка ће два пута у причи бити разлог случајне замене кревета, те ће студент своје ноћне авантуре са млинаревом ћерком препричати њеном оцу уместо пријатељу:

„Светог ми Јакова и моје части,
 Ја трипут сам, за ово време кратко,
 Ђер млинареву опалио слатко,
 А ти си, шоњо, дотле се утроњо“ (Чосер, 1983, I, стр. 125).

Млинар је извукао најдебљи крај из физичког обрачуна који је уследио, док су студенти побегли некажњени за своја недела.

„Кад је млинар гад, то тако иде!
 У пословици истина је цела:

9 *Нагзорникова њрича* има сличности са Бокачовом шестом причом испричаном деветог дана у *Декамерону* (9.6.), с том разликом да је код Бокача племић био заљубљен у млинареву ћерку. Главни мотив Бокачове приче је пожуда, а не освета као код Чосера. Епизоде са колевком и заменом кревета има и код Бокача, али његов домаћин не сазнаје за ноћне авантуре своје жене и ћерке (Вокачо, 2014, стр. 601–604).

’Нек добру се не нада ко зло дела’;
 Ко другом јаму копа, у њу пада“ (Чосер, 1983, I, стр. 126).

Основни проблем у овој причи представља чињеница да су две жене фактички напастоване, али Чосер не стигматизује тај чин као што то чини у *Причи жене из Баџа*, истиче Аманда Хопкинс (Hopkins, 2005, p. 12).¹⁰ Овде се потрудио да га ублажи податком да су оне у томе уживале и да је то адекватна освета за млинарево себично и насилно понашање. Млинар је чувао ћеркину чедност само да би је искористио као средство за стицање вишег друштвеног положаја. Као двадесетогодишњакиња, она се већ сматрала старијом удавачом којој су шансе за брак и сексуално искуство биле све мање.¹¹ Љубавне речи које упућује студенту на расанку иду у прилог чињеници да је уживала у интимним односима са њим. Његови љубавни стихови, са друге стране, пародија су на изјаве витешких јунака који пате за својим дамама. Млинарева жена, такође, исказује задовољство при сексуалном односу са другим студентом, иако је мислила да га врши са својим супругом. Међутим, за разлику од *Млинареве приче* у којој Алиса самоиницијативно пристаје на превару, ужива у њој и не бива осуђена због тога, жене су у овој причи оруђе мушкараца и сексуални објекти, што је ближе реалном средњовековном антифеминистичком ставу.

Критика млинара и његове жене првенствено је заснована на њиховом помпезном хвалисању да припадају вишем друштвеном слоју него што је то случај. Они чак носе црвене чарапе, које су у средњем веку носили само племићи, истиче Крајшан (Kraishan, 2013, p. 177). Ожењен свештениковом ћерком, млинар жели још више да просперира у друштву удајом своје ћерке. Међутим, према средњовековним стандардима, рођењем стечен друштвени положај тешко се могао променити. Чосер ни студенте није приказао као пријемчиве и позитивне јунаке. Њихове акције и реакције одраз су људске анималистичке природе. Као таква, ова прича одговара лику надзорника који је казује и чији је главни циљ да се њоме освети млинару. Ове две приче

10 Средњовековни став о силовању још једном доказује непријатељски став према женама. Овај чин био је дефинисан као „насилно одузимање некога или нечега, харање, плачка, изнуда уз отмицу жене или њено сексуално напастовање или оба... Будући да су жене у средњем веку сматране за власништво мушкараца, силовање (у данашњем значењу) сматрало се као увреда нанета првенствено оцу или мужу. Такође, силовање у браку се није сматрало могућим“ (Kraishan, 2013, p. 71).

11 Хопкинсонова нас информисе да су се девојке у средњем веку удавале са дванаест, а најчешће са шеснаест година (Hopkins, 2005, p. 10).

припадају једна другој и надовезују се једна на другу, оне су „Декил и Хајд фаблио жанра“, кажу Бојтани и Ман (Boitani & Mann, 2004, p. 170).

*Трговчева ѝрича*¹² следи након богословљеве и пример је женске пожуде и преваре, али је и критика мушке перверзности у сексуалном смислу. Трговац у прологу приче признаје сопствени јад због своје жене, која није ни налик кроткој Гризелди из претходне приче. Његова прича комплекснија је и формалнија него конвенционалне фаблио приче због стила, аристократских ликова и употребе натприродних елемената који су карактеристични за витешке приче, истиче Руд (Ruud, 2006, p. 443). Чосер се овде угледа на Овидија у коришћењу класичне митологије и стила причања иако је сам заплет непристојан и скаредан, што ову причу чини спојем фаблиоа и витешке приче. Дебате и беседе о браку на почетку и крају приче додају јој одресе још једног средњовековног жанра: моралне проповеди (*exemplum*). На тај начин Чосер меша жанрове кроз читаву збирку *Кантијерберџских ѝрича*, што није типично за средњовековни књижевни стил. „Мултижанровска форма коју он употребљава чини разумевање овог дела тежим, мање одређеним у значењу и због тога приближнијим модерном литерарном уму“ (Andrejević & Lončar-Vujnović, 2012, стр. 406).

Главни лик ове приче је витез Јануар који је 60 година живео као нежења, али је напрасно пожелео да се ожени младом девојком. Његова одлука да се ожени проистекла је више из жеље да у оквиру брака може слободно да спроводи своје сексуалне фантазије него да има наследнике, истиче Блејмајерс (Blamires, 2010, p. 113). Супротно стандардном фаблиоу, ова прича за главног јунака узима витеза а не неког из нижег друштвеног сталежа, што Чосерову критику брака, сексуалности и друштва чини свеобухватном. Јануарови пријатељи, правичан Јустин и ласкави Плацебо су алегоријске фигуре које на почетку приче воде дебату о погодностима и недостацима брака. У исто време, Јануар показује своје заблуде о браку цитирајући неверне жене из *Библије* као примере добрих жена. Витез овако оправдава своју жељу за младом супругом:

„Јер рибу стару бих, а месо младо.
Старија штука више је по вољи,

12 *Трговчева прича* има доста сличности са Бокачевом деветом причом испричаном седмог дана у *Декамерону* (7.9.), али је Чосерова много дужа и пуна митолошких и филозофских секвенци и дебата. Код Бокача жена убеђује мужа да са дрвета крушке свако халуцинира. „Бедни и намагарчени муж се вратио у палату са њом и њеним љубавником, у којој су, много пута после тога, Пиро и Лидија, без страха живали заједно“ (Вокаџо, 2014, стр. 484).

Од говеђег је телећи бут бољи.
 Од тридесет лета не треба ми жена;
 То крмиво је само и пласт сена [...]
 Јер поносим се, нек је хвала Богу,
 Што имам снажне удове и могу
 Све оно чинит што мушкарцу спада;
 Најбоље ја знам шта умем и сада“ (Чосер, 1983, II, стр. 149–150).

Стари Јануар није на удару критике само због своје пожуде према младој девојци Мај, већ и због шовинистичког става према њој. Одабир њихових имена није случајан и говори о неспојивости њихових природа. Јануар је зимски месец, месец када природа спава, хладноћа влада и живот је на умору, док је мај пролећни месец цветања, боја живота и идеални месец за дворске љубави у витешким причама.¹³ Јануар је на почетку одбојан у својој осиноности и самоуверености да га само млада девојка може задовољити. Његово преједање и напијање сугерише прождрљиву особу и у сексуалном смислу. У опису њихове прве брачне ноћи у први план издија физикалност Јануаровог старог и оронулог тела, његова похотљивост и грубо наметање Мај. Ова сцена је описана са сликовитим реализмом, каже Пју (Pugh, 2013, p. 89). Без обзира на самохвалисање и упорно инсистирање на интимности, Јануар се неће показати као успешан љубавник. У средњем веку афирмативно се гледало на секс само онда када је овај чин за циљ имао продужетак лозе. Како се од старијих људи то не може очекивати, Јануар у старту код читалаца изазива гнушање и подсмех, истиче Крајшан (Kraishan, 2013, p. 193). Ипак, Чосер му је доделио и одређене позитивне особине: самилост према болесном Дамјану, осећајност када ослепи и страх да ће изгубити љубав своје жене.

Љубавник Дамјан класични је младић витешких прича који болује због љубави и он је типски карактер фаблиоа, чија карактеризација није довољно разрађена. Мај је јунак ове приче, она изазива саосећање код читалаца зато што је на почетку представљена као жртва Јануарове пожуде. Приказана као сексуално биће поред увенулог Јануара, она је окарактерисана као „свежа“

13 Име Јануар изведено је од дволечног бога сваког почетка и свих пролаза Јануса и његов лик је у иконографији често приказиван са кључем у руци (Срејовић, Цермановић-Кузмановић, 1979, стр. 179). Веровало се да он контролише и пролазе самог Јупитера и држи кључеве од раја у својим рукама. Чосер се поиграва са овим поистовећивањем ради ироније: Јануар из његове приче не може да контролише ни улазак свог штитионоше Дамјана у врт, нити може да ужива у свом браку као земаљском рају иако држи кључеве од врта у својим рукама.

Мај тринаест пута у причи. Међутим, она се може негативно тумачити као популарна средњовековна представа Еве, жене са великим апетитом за знањем, храном и сексом. Забрањено воће за Мај постаје Дамјан и она му не може одолети. У овом контексту и Јануарову башту, у којој се дешава централна комична сцена овог фаблиоа, можемо тумачити као пародичан рајски Еден, каже Гимареш (Guimaraes, 1995, p. 8). Јануар је направио врт да би „оно што у постељи још нису, у врту томе они чинили“ (Чосер, 1983, II, стр. 167). Његова башта је место на коме се испуњавају перверзне сексуалне фантазије, супротно традиционалним описима вртова као идеалним местима за романтичне љубавне сусрете. Хумору и иронији овог фаблиоа доприноси финална сцена у којој, тада већ слеп, Јануар помаже својој супрузи Мај да се попне на дрво на којем је чека љубавник. Дрво крушке на које се љубавници пењу пародија је на дрво сазнања из библијске приче.¹⁴ Мај пред супругом исказује неодољиву жудњу за крушком, што је само еуфемизам за сексуални апетит, сматра Крајшан (Kraishan, 2013, p. 190). Опис интимног чина љубавника на дрвету изазива гнушање код Чосерових ходочасника, али трговац их убеђује да се другачије ова згода не може испричати:

„Та, госпе, молим, маните љутину;
 Ја прост сам, цифрање ми није брига-
 А Дамјан за трен ока – ето ти га,
 Задиже хаљу и већ јој је гурно“ (Чосер, 1983, II, стр. 175).

Кад је Плутон спазио ово несрећно стање вратио је вид Јануару, који постаје свестан „да му жену Дамјан среди/Да тако што описати не вреди/Јер било би у речима простоте“ (Чосер, 1983, II, стр. 175). Међутим, Мајина заштитница Прозерпина пружа јој спреман одговор и излаз из ове ситуације. Манипулативним и ласкавим језиком, она га је убедила да не верује сопственим очима и да сумња у свој повраћени вид, коме ће бити потребно времена да се изоштри. Мај је иницијатор преваре и она преузима активну улогу у насамаривању супруга, те се њој може доделити и алегоријска улога еденске змије, сматра Крајшан (Kraishan, 2013, p. 190). Од ћутљиве и трпељиве Мај на почетку приче, слике и прилике женске инфериорности у средњем веку, она постаје активни учесник у дешавањима и доказује своју супериорност над

14 Блејмајерс га тумачи као генеолошко стабло за које се Јануар грчевито држи у нади да ће добити наследника. Дамјан је покварена воћка која то може спречити. Мај прекореве Јануара са његовог дрвета и поставља му услове, што наводи Блејмајерса да ову промену тумачи као транзицијски тренутак када се фокус приче помера са патријархалне на матријархалну позицију (Blamires, 2010, pp. 114–116).

мушкарцима, закључује Пју (Pugh, 2017, p. 486). *Трговчева прича* има епилог који се може протумачити као морална поука, јер крчмар, поучен и личним искуством, тражи спас од оваквих жена. То је виртуозна конструкција ин-тратекстуалне и метатекстуалне дебате која се води о браку после завршетка саме приче, сматра Пју (Pugh, 2017, p. 493). Ова дебата је неразрешена, али будући да је Мај највећи победник у причи може се закључити да је жена у том односу супериорнија од мушкараца, бар што се тиче мудрости и снала-жљивости.

У средишту *Приче кайејана брода*¹⁵, последње коју смо уврстили у жанр фабрикоа, налази се још једна брачна прељуба учињена од стране трговчеве супруге због новчане надокнаде. Супруга овде није заљубљена у монаха дон Ивана нити га жели из страсти, већ је искључиво заинтересована за краткорочну новчану добит и за узврат нуди своје тело. Ништа у причи не наговештава да она ужива у интимном односу, те можемо закључити да само тргује својим телом. У сцени њиховог првог сусрета у врту одвија се мала комедија нарави. По обећању да ће јој позајмити новац, монах „бокове јој стисну ре-кав то, /Обасу пољупцима, грлећ јако“ (Чосер, 1983, I, стр. 175). Детаљног описа њиховог интимног односа нема, па ни еротских слика. Нарација је „без емоционалних или моралних речи, тако да је неморалност ситуације готово игнорисана“ (Finlayson, 2002, p. 345). У причи нема етичког суда ни поетске правде, већ је причање посве имперсонално и непристрасно. Приметна је Чосерова симпатија према превареном мужу, док је жена приказана као незадовољна супруга коју муж не задовољава ни сексуално ни финансијски. Решена да одржи свој друштвени статус богатим хаљинама које не може да плати, она је спремна на све да се не открије њена позајмица. Ми осуђује-мо њен поступак, али се дивимо њеном лукавству да своју кривицу преокре-не у корист и остане неоткривена у својој превари. Чосер јој готово дозвоља-ва ову малу победу, будући да је уложила велике напоре да изађе из оквира своје друштвене улоге као типичне средњовековне жене, истиче Кети Хјум (Hume, 2006, p. 157). Прича достиже врхунац са наговештајем супруге да ће муж морати да настави да плаћа интимне односе са њом, сматра Крајшан (Kraishan, 2013, p. 217).

„Не љутите се, боље смех и шала.
Залог је вама моје лепо тело;

15 *Прича кайејана брода* подсећа на Бокачову прву и другу причу испричану осмог дана у *Декамерону* (8.1. и 8.2.), с том разликом да су жене у њима приказане као сексуално по-хотне и због тога се оштро осуђују, док се мушкарци који надмудре такве жене величају.

У постељи ћу платити, зацело!
 Опростите ми, мој мужићу мили!
 Окрените се к мени, ведри били“ (Чосер, 1983, I, стр. 181).

Ликови ове приче су стереотипни фаблио јунаци, који не поседују индивидуализоване карактеристике. Иако је само монах именован, његов лик није довољно разрађен. Упадљиво је само његово лицемерство, које Чосер ставља на стуб срама. После завршетка приче, Чосерови ходочасници највише коментаришу покварене слуге цркве и подсмешљиво називају монаха у њиховом присуству дон Иваном. Стандардна фаблио прича би се завршила откривањем женине прељубе, али се то овде не дешава. Жена успева да насамари мужа вербалном иронијом и понудом свог тела да искупи свој новчани дуг. Хумор у овој причи није резултат физичке радње, већ драмске ироније унете у трговачки језик, па се тако свет фаблиоа и наивног хумора овде претворио у софистицирану друштвену комедију, која се граничи са благим цинизмом, сматра Финлисон (Finlayson, 2002, pp. 336–349). Иако није толико цинична као *Трговчева прича*, нити толико мрачна као *Нагзорничкова*, ова прича показује још један могући аспект средњовековног брачног живота. Трговчева жена изокреће конвенционални средњовековни став о родној неједнакости у браку у своју корист. Кети Хјум сматра да је ова прича социјална комедија о улози буржоаске жене у друштву, која је изведена из средњовековних друштвених пракси и очекивања. Улога жене као домаћице даје трговчевој супрузи могућност да иницира разговор са монахом, угости га и буде пријатна према њему како муж захтева, што њој само иде у прилог. (Hume, 2006, p. 139)

Брак је кроз све приказане односе стављен на тест, а Чосерово виђење ове институције је очигледно цинично. У све четири приче жене су представљене као прељубнице, али су исто тако хуманизоване и реалистичне. „Преварени мужеве покушавају да држе своје жене у кавезу, али ово их не спречава да се побуне. Сасвим супротно, мужевљево понашање изгледа узрокује и оправдава женину реакцију. Читаоци пре стају на страну жена него преварених мужева – модерна публика ће то учинити пре него средњовековна“ (Hamilton, 2013, p. 103). Будући да се у овим причама приказују неморалне жене које варају своје мужеве, модерни читалац их може тумачити као изразито антифеминистичке. Међутим, због заједљивих шала које су махом упућене на рачун мушкараца, Тереза Хамилтон закључује да су Чосерове фаблио приче заправо феминистичке. (Hamilton, 2013, p. 104) Аутор свакако ефикасно подрива заступљену средњовековну идеју о природној инфериорности жена тако што ставља сналажљиве и интелигентне жене у центар људ-

ских афера, а не на периферију. Као власништво мушкараца у друштвено-родној неједнакости средњег века, окарактерисане као похотнице и грешнице од стране цркве, жене нису имале много начина да искажу протест против таквог стања. Оне у овим причама налазе сексуално или материјално задовољство у свету који им је то забрањивао, чиме Чосер открива њихову субверзивну улогу у друштву. Жена из Бата¹⁶ је најснажнији глас усмерен против конвенционалног, теоретског, клерством инспирисаног антифеминизма, сматра Сандерс (Sanders, 2000, pp. 60–61).

Књижевни великани, али лажни пуританци попут Дефоа, Поупа, Бајрона, Колрица и других критиковали су Чосера управо због његових ласцивних прича, али се после сексуалне револуције оне читају из другачије визууре. Оне нису проста порнографска слика мушко-женских односа, већ откривају тензију једног времена која се јављала између божанског идеала и реалистичног понашања људи. Рушење социјалних табуа увек изазива смех, а посебно то чине вулгарне радње које су друштвено неприхватљиве у јавности. Смех на тај начин постаје субверзиван. Међутим, хумор у овим причама није производ само вулгарних и простих сцена које смо у раду поменули, већ превасходно настаје захваљујући интелегентној и манипулативној употреби језика. Чосер ову вештину додељује првенствено женама. Језик је најбогатији арсенал изражајних средстава комике и исмевања, каже Проп (Проп, 2017, стр. 161). Када аутор мајсторски овлада особеностима и финесама језика одређене друштвене класе, како то чини Чосер, онда је комични ефекат неизоставан. Чосерове фаблио приче су комичне, али нису комедије у конвенционалном значењу, јер у њима нема венчања и срећног краја. Нема ни праве љубави, јер је пожуда мотивска норма ових прича. „Исход компликација не доноси хармонију, већ хаос који наизглед подрива *status quo*“ (Bishop, 2001, pp. 300–302). Чосер, дакле, својим фаблио причама деконструише прототип конвенционалног романтичног срећног краја чинећи га ближим реализму, чиме у исто време критикује средњовековну лажну смерност и религиозност.

16 Жена из Бата се противи тиранији мушкараца. Она се „буни због тога што се сексу придаје исувише велики морални значај и што се сексуални преступ сматра великим грехом [...] Заступајући неспутано телесно уживање, она исмева претерано строге прописе које је црква наметала. Мада је побожна, никад није претендовала да се влада по строгим божанским прописима [...] У жељи да свој пол стави изнад мушког, њена бестидност постаје комична“ (Ковачевић, 1995, стр. 134).

Литература

- Allman W. W & Hanks, D. T. (2003). Rough Love: Notes Toward an Erotics of the Canterbury Tales. *The Chaucer Review*, 38 (1), 36–65. DOI: <https://doi.org/10.1353/cr.2003.0016>
- Andrejević, A. & Lončar-Vujnović, M. (2012). Generic Mix in Chaucer's Canterbury Tales. *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Prištini*, XLII (1), 405–415.
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bishop, K. A. (2001). The Influence of Plautus and Latin Elegiac Comedy on Chaucer's Fabliaux. *The Chaucer Review*, 35 (3), 294–317. DOI: 10.1353/cr.2001.0013
- Blamires, A. (2006). *Chaucer, Ethics, & Gender*. New York: Oxford University Press Inc.
- Blamires, A. (2010). May in January's Tree: Genealogical Configuration in the Merchant's Tale. *The Chaucer Review*, 45, (1), 106–117. DOI: 10.5325/chaucerrev.45.1.0106
- Boitani, P. & Mann, J. (2004). *The Cambridge Companion to Chaucer*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bokačo, Đ. (2014). *Dekameron*. Beograd: Dereta.
- Finlayson, J. (2002). Chaucer's Shipman's Tale, Boccaccio, and the „Civilizing“ of Fabliau. *The Chaucer Review*, 36 (4), 336–351. DOI: <https://doi.org/10.1353/cr.2002.0009>
- Guimaraes, P. A. (1995). *The Canterbury Tales – The Comedy of Marriage in Chaucer's Fabliaux*. <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/46496/3/2%20Chaucer.pdf>
- Hamilton, Th. (2013). *Humorous Structures of English Narratives 1200–1600*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Hopkins, A. (2005). *Chaucer and the Fabliau*. Transcript of lecture for the Medieval to Renaissance Literature Course, University of Warwick, 2005, updated 2008. <http://sites.millersville.edu/bduncan/403/theory/Fabliaux.pdf>
- Hume, C. (2006). Domestic Opportunities: the Social Comedy of the Shipman's Tale. *The Chaucer Review*, 41 (2), 138–162.
- Kordić, R. (1996). *Seksualni diskurs u književnosti*. Novi Sad: Prometej.
- Kovačević, I., Kostić, V. i drugi. (1979). *Engleska književnost (650–1700)*. Beograd–Sarajevo: Nolit–Svjetlost.
- Kraishan, M. R. (2013). *Sex and the (Hetero) Erotic in Chaucer's Canterbury Tales and Troilus and Criseyde*. A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in Medieval English Literature. School of English, Bangor University. <http://e.bangor.ac.uk/5242/1/Majed%20Print.pdf>
- Lewis, R. E. (1982). The English Fabliau Tradition and Chaucer's „Miller's Tale“. *Modern Philology*, 79 (3), 241–255.

- Milinković, S. (2011). *Dekameron: knjiga o ljubavi*. Beograd: Arhipelag.
- Morus, R. L. (1967). *Historija seksualnosti*. Zagreb: Naprijed.
- Popescu, D. N. (2016). Between the Normative and the Performative: Sex, Parody, and Other Tractable Issues in Geoffrey Chaucer's Miller's Tale. *Messages, Sages, and Ages*, 3 (2), 31–35 DOI: 10.1515/msas-2016-0012
- Pugh, T. (2013). *An Introduction to Geoffrey Chaucer*. Florida: University Press of Florida.
- Pugh, T. (2017). Gender, Vulgarity, and the Phantom Debates of Chaucer's Merchant's Tale. *Studies in Philology*, 114 (3), 473–496.
- Puhalo, D. (1987). *Istorija engleske književnosti*. Beograd: Naučna knjiga.
- Ruud, J. (2006). *Encyclopedia of Medieval Literature*. New York: Facts on File, Inc.
- Sanders, A. (2000). *The Short Oxford History of English Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Stojanović, J. (2012). *Seks – mitovi – strahovi – činjenice*. Leskovac: Festival književnosti.
- Аријес, Ф. И Диби, Ж. (2001). *Историја приватној животоа. Од феудалне Европе до ренесансе*. Београд: Слио.
- Јаковљевић, М. (2018). Магија, паганско и хришћанско у Сер Гавејну и зеленом витезу. *Зборник радова Филозофског факултета у Приштини*, 48 (2), 209–228
- Ковачевић, И. (1995). *Из енглеске средњовековне књижевности*. Београд: Народна књига.
- Либер, А. (2005). *Мислићи у средњем веку*. Београд: Плато.
- Проп. В. (2017). *Проблеми комике и смеха*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Срејовић, Д. и Цермановић-Кузмановић, А. (1979). *Речник грчке и римске митологије*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Требјешанин, Ж. (2009). *Фројдово завештање*. Београд: ИП „Жарко Албуљ“.
- Чосер, Џ. (1983). *Канџербериске њриче I и II*. Београд: Српска књижевна задруга.

ANA M. ANDREJEVIĆ

University of Priština in Kosovska Mitrovica

Faculty of Philosophy

Department of English Language and Literature

CHAUCER'S FABLIAUX TALES

Summary

The main elements of a specific short and cheerful story called fabliau, typical of the 13th century French literature, have found their place in *The Canterbury tales* by Geoffrey Chaucer. Stock characters, love deceptions, explicit erotic contents, unsavoury jokes and irony, simple and straightforward style of writing, action that is happening in the present time and in a realistic environment, are the conventional features of these tales. However, Chaucer enriched his fabliaux with the round and complex characters and social satire. He used erotic scenes characteristic for this genre sophisticatedly to question the sexual ethics propagated by the Roman Catholic Church and to offer a realistic view on the relationships between men and women. Compared to the traditional fabliaux, Chaucer's tales are longer, more ambiguous, and darker. These theoretical facts and characteristics will be the subject of this paper.

Keywords: fabliau, realism, criticism, laughter, eroticism.

