

NADA GROŠELJ¹

Problematika Chaucerjeve *Legende o dobrih ženah*

Izvleček: *Legenda o dobrih ženah* (*The Legend of Good Women*) je prvi poskus angleškega srednjeveškega pesnika Geoffreyja Chaucerja, da bi povezal več posameznih zgodb v eno pesnitev, kar je pozneje izmojstril v svojem najznamenitejšem dosežku, *Canterburyjskih zgodbah*. Obenem je *Legenda* tudi pesnikovo najbolj enigmatično delo; njena nedokončanost (ali morda delna izguba) in neenotnost v zasnovi in tonu, ki nenehno niha med patetiko in komiko, sta spodbudili številne hipoteze o avtorjevem odnosu do te pesnitve in o namenu, s katerim jo je pisal. Prispevek začrta glavne sporne točke in se poskusi opredeliti do njih čim bolj objektivno.

Ključne besede: srednjeveška književnost, klasični miti, odnos do žensk, palinodija, parodija

UDK 821.111'04.09Chaucer G.

The Issues Raised by Chaucer's *Legend of Good Women*

Abstract: *The Legend of Good Women* is the first effort made by the English medieval poet, Geoffrey Chaucer, to weave separate stories into a single poem, a technique which he came to master in his later and most famous achievement, *The Canterbury Tales*. At the same time, the *Legend* is the most enigmatic of his works: its unfinished state (or possibly partial loss) and disparity of concept and tone, which continually oscillates between pathos and comedy, have prompted various hypotheses about the author's attitude to

¹ Dr. Nada Grošelj je samostojna prevajalka. E-naslov: nada-marija.groselj@guest.arnes.si.

the poem and about his motives. Sketching the main points of controversy, the article attempts to take an objective stand.

Key words: medieval literature, classical myth, attitude to women, palinody, parody



Geoffrey Chaucer (ok. 1343–1400), nasploh priznan kot največji angleški pesnik srednjega veka ali celo kot “[z] izjemo Shakespeara [...] prvak med angleško pišočimi književniki”,² je danes slaven predvsem po svojih *Canterburyjskih zgodbah* (*Canterbury Tales*), obsežni zbirki pretežno verzificiranih povesti. Vendar je spisal še številna druga dela, med njimi alegorični pesnitvi *The House of Fame* (*Hiša slave*) in *The Parlement of Foules* (*Ptičji parlament*), prevod Boetijevega filozofskega dela *O tolažbi filozofije*, romaneskno pesnitev *Troilus and Criseyde* (*Troilus in Kresida*) z izvrstno psihološko karakterizacijo likov – po današnjih ocenah je morda njegovo najboljšo dokončano delo – in prav kmalu za njo *The Legend of Good Women*, *Legendo o dobrih ženah*. To *Legendo*, kot jo lahko na kratko imenujemo, je začel pisati okoli l. 1385, druga od obeh različic njenega Prologa pa bi utegnila nastati še dosti pozneje, morda celo l. 1394.

Legenda v marsičem napoveduje značilnosti Chaucerjevega zrelega in najznamenitejšega dela *Canterburyjske zgodbe*, ki pomeni sintezo njegovega ustvarjanja.³ V nasprotju s prejšnjim poudarkom na alegoriji je v *Legendi* alegorična sanjska vizija omejena na Pro-

² Bloom, 2003, 88.

³ Več o Chaucerjevem času, življenju in delu ter o *Canterburyjskih zgodbah* v: Strojjan, 1974, 73–108.

log, medtem ko v *Canterburyjskih zgodbah* že povsem izgine. Vrh tega je *Legenda* prvi Chaucerjev poskus, da bi povezal v eno pesnitev več posameznih zgodb, kar je pozneje izmojstril v *Canterburyjskih zgodbah*, in prvi angleški primer rabe jamskega deseterca z zaporedno rimo *aabb*. Ta metrum se je uveljavil kot osnovna oblika tudi v *Canterburyjskih zgodbah* in v angleški pripovedni poeziji še stoletja cvetel kot "herojski kuplet", *heroic couplet*. Toda v nasprotju, denimo, s klasicistoma Johnom Drydnom in Alexandrom Popeom, pri katerih en kuplet praviloma obsega eno misel, se je Chaucer boril proti nevarnosti monotonega predalčkanja tako, da pomenske oziroma skladske enote skoraj praviloma *ni* zamejil s stihoma, ki se rimata med seboj. Eden od neštevilnih primerov iz *Legende*, kako pomen teče in se ustavlja ne glede na rime, so verzi 714–720, uvod v zgodbo o Piramu in Tizbi:

[...]

kot v velemestih rado se zgodi.^a

Ne lažem: prvemu je rasel sin,^a

postaven kot nihče iz teh dežel,^b

a drugi hčerko je imel, dekle,^b

na Jutrovem ta čas najlepši cvet.^c

Velikokrat sta čula od sosed^c

pohvale drug o drugem mlada dva^d

[...]

Legenda o dobrih ženah se sama razglša za palinodijo, tj. preklic, ideološki "popravek" avtorjevih prejšnjih del. Uvede jo obsežni Prolog, ohranjen v dveh različicah – zadnje besedilo, kot rečeno, v katerem Chaucer še uporabi konvencijo alegoričnega sanjskega vida. V tem Prologu se mu kot prvoosebne pripovedovalcu med spanjem prikaže bog ljubezni v spremstvu antične mitične ju-

nakinje Alkestide, skrajnega zgleda dobre ženske, ki je prostovoljno umrla namesto svojega soproga. Bog mu očita, da je upesnjeval in prevajal zgodbe, ki govorijo o ženski nezvestobi, s čimer je odvrčal moške od ljubezenskih razmerij z ženskami; poimensko izpostavi njegovo izvirno pesnitev *Troilus and Criseyde* in prevod znamenite srednjeveške francoske pesnitve *Roman de la rose* (*Roman o roži*),⁴ prav tako alegorične sanjske vizije. Bog pesniku zagrozi z maščevanjem, tedaj pa poseže vmes Alkestida kot zagovornica: naj Chaucer popravi svoj prekršek s tem, pravi, da bo napisal delo z ravno nasprotnega gledišča, torej zbirko zgodb o ženskah, ki jim je bila v pogubo zvesta ljubezen do nezvestih moških. S tem je bog ljubezni zadovoljen; pesniku ukaže, naj upesni zgodbe devetnajsterih Alkestidinih spremljevalk, ki vse ustrezajo gornjemu opisu, in njeno lastno, prične pa naj s Kleopatrom. Sledi devet pripovedi ali mučeniških "legend" o desetih znamenitih, pretežno mitičnih ženskah iz starega veka, vendar jih ustreza izhodiščni temi "zvesta ženska - nezvest moški" le polovica: legende o Didoni, o Hipsipili in Medeji (ti sta obravnavani skupaj), o Ariadni ter o Filidi. Kleopatre in Tizbe njuna partnerja ne izdata - nasprotno, sama napravita samomor še pred njima -, medtem ko so Lukrecija, Filomela in Hipermestra resda

⁴ Kdaj natanko je nastal ta prevod, ni znano; pričakovali bi ga še v tistem obdobju Chaucerjevega ustvarjanja, ko je bil pod največjim vplivom francoske poezije, torej pred l. 1372, vendar ga v Prologu omenja v isti sapi s *Troilom in Kresido*. *Roman o roži* je srednjeveška francoska pesnitev, ki jo je ok. 1230 začel Guillaume de Lorris, ok. 1270–80 pa v drugačnem tonu dokončal Jean de Meun. Izhaja iz pojma dvorne ljubezni, kakršno slavi trubadurska poezija, in prinaša kompleksno alegorijo o romanci med zaljubljenecem in vrtnico - njegovo izbranko. De Meun obravnava ljubezen bolj filozofsko in enciklopedično od de Lorrisa, a tudi bolj ženskomrziško in polteno: na takšne odlomke očitno namiguje bog ljubezni. Chaucerjev prevod pesnitve se ni ohranil (avtorstvo dveh ohranjenih fragmentov v srednjeveški angleščini je vprašljivo), vsekakor pa pesnik v svoja avtorska dela pogosto vpleta reminiscence nanjo.

žrtve moškega nasilja, vendar ne s strani mož ali ljubimcev. Pravzaprav je več literarnih teoretikov⁵ opazilo, da je doslednejša rdeča nit od ženske zaljubljenosti moška nezvestoba, a tudi ta ni absolutna stalnica, kot smo pravkar pokazali na primeru Kleopatre in Tizbe.⁶ Kakšna bi bila bilanca celotnega Chaucerjevega izbora v njegovi predelavi, pa ne vemo, ker že devete, Hipermetrine legende zmanjka dobesedno sredi stavka. V obliki, v kakršni se nam je ohranilo, je delo tako ostalo nedokončano.

Ta nedokončanost je spodbudila številne hipoteze. Walter Skeat, avtor prve prave znanstvene izdaje, je na osnovi nekaterih pripovedovalčevih medklicev sklepal, da se je pesnik svoje teme preprosto naveličal in zato obesil projekt na klin dobesedno sredi stavka.⁷ To teorijo, ki jo je prevzelo tudi mnogo poznejših raziskovalcev, bi dozdnevno potrjevalo dejstvo, da Chaucer dogajanje na številnih mestih preskoči. Ponekod zatrdi, da bi mu podrobnejša pripoved vzela preveč časa ali da bi bila prevelika zastranitev; za pokušino navajamo nekaj primerov:

Da pa se lotim svatbe in gostij,
 ko me še čaka véliki izziv,
 naplesti toliko pripovedi,
 bi trajalo predolgo; klonil bi,
 še preden tehtnejše bi strune ubral,
 saj včasih tovor je preveč za splav;
 zatorej kar k izidu pohitim,
 ostalo pa najraje zamolčim. (v. 616—623)

⁵ Npr. Lumiansky, 1947.

⁶ V Kleopatrini legendi je motiv zapustitve vendarle prisoten, ni pa v prvem planu: o Antoniju v ekspoziciji izvemo, da je zavoljo Kleopatre zapustil soprogo Oktavijo (Kruger, 1989, 222).

⁷ Skeat, 1889, xiv.

Kaj vse [Enej] na morju je imel prigod,
pa nima smisla zdaj razkladati,
saj ne zadeva te pripovedi.
Ne: kot rečeno, Dido in on sam
mi bosta téma, dokler ne končam. (v. 953–957)

[...]
na kratko je orisala, zakaj
je sploh prišla Didona v tisti kraj,
a rim kovati se mi zdaj ne da,
saj brez potrebe bi zapravljjal čas.
Naj zgolj povzamem: lovka je bila
njegova [Enejeva] mati, sama Venera;
napoti ga proti Kartagini,
nato pa mu izgine spred oči.
– Lahko bi tu posnel Vergilija,
a bi bila predolga štorija. (v. 994–1003)

Da [Filidino] pismo bi od a do ž povzel,
je zame prezajeten zalogaj,
saj se raztezalo je v šir in dalj;
prelil sem v rime ga le tu in tam,
kjer je izraz posrečeno izbran. (v. 2513–2517)

Ko bi mi Bog naklonil prosti čas,
da bi sledil snubitvi prek vseh faz!
A če med vami je kak figamož:
kar danes on, to Jazon je nekoč
uganjjal s hlimbo in lokavostjo.
Od mene toliko; a saj lahko
v izvorniku dobite vsak detajl. (v. 1552–1558)

Kot razberemo iz zadnjega primera, pripovedovalec občasno napoti vedoželjnega bralca na kakega antičnega avtorja, največkrat Ovidija, ki je bil Chaucerjev poglavitni vir:

A kdor bi célo pismo rad spoznal,
ga najde, če Ovidija bo bral. (v. 1366–1367)

Če vas natančneje zanima, kdo,
si preberite *Argonavtikon*,⁸
izčrpno vam prinaša vso povest. (v. 1456–1458)

Vse pismo v verze je prelil Ovid,
a meni je predolgo za zapis. (v. 1678–1679)

Včasih o kakšnem posebno črnem pripadniku moškega spola – Tereju, Demofontu – kratkomalo izjavi, da se z njim ne mara več ukvarjati:

A premaknimo se s te zgodbe stran,
ker sem že sit pripovedi o njem [Tereju] (v. 2257–2258)
[...]

Z njim [Demofantom] baviti se mi je pod častjo,
zanj ne bi trošil tinte za pero,
saj nič bolj od očeta [Tezeja] ni bil zvest;

⁸ Mišljena je pesnitev *Argonauticon* ali *Argonautica*, latinski ep v heksametrih. Njen avtor Gaj Valerij Flak jo je najbrž pričel pisati v sedemdesetih letih 1. stoletja po Kr., l. 92 ali 93 pa je umrl, ne da bi jo dokončal. Seznam Argonavtov, na katerega nas napoti Chaucer, najdemo v verzih 1,353–483 (de Weever, 1995, 368), najboljši del pesnitve pa je epizoda o Jazonu in Medeji iz sedmega in nedokončanega osmega speva.

obema naj hudič zakuri kres!
Iz pisma Filide pa bi povzel
besedo, dve, čeprav zgolj majhen del. (v. 2490–2495)

V verzu 2457 naposled izrazi dvom, ali mu bo pesnitev uspelo dokončati: “A ker sem že od prej do grla sit / pisanja o krivoprisežnikih, / in da bi mi od rok hitreje šla / legenda – Bog daj, da jo dokončam! –, / bom zgolj preletel srž pripovedi” (v. 2454–2458). Ob predpostavki, da je Chaucerju njegova téma vse bolj presedala, je pesnitev, ki je v 15., zgodnjem 16. in še v 19. stoletju uživala veliko priljubljenost,⁹ v prvi polovici 20. stoletja doletelo kritiško zanemarjanje in omalovaževanje, saj je veljala za delo, ki se ga je naveličal celo avtor sam.

Interpretacija je krenila v drugo smer s študijo Roberta W. Franka,¹⁰ ki prepričljivo dokazuje, da so vsebinske skrajšave, kakršne so gornje, primeri retorične tehnike *abbreviatio* (krajšanje) oz. njene pogoste taktike *occupatio* – avtorjeve izjave, da neke teme ali prizora ne bo obravnaval podrobneje, navadno z laskavo utemeljitvijo, da bi pripoved, dostojna te teme, zahtevala preveč prostora. Kot opozori Frank, so pogoste tudi v drugih Chaucerjevih delih s *Canterburyjskimi zgodbami* vred. Večkrat se pojavijo v tistih legendah, za katere je imel Chaucer na voljo obsežne vire in je zato napravil izbor, pa tudi na prehodu od enega prizora k drugemu, za intenziviranje odlomka ali kot namig, da je v ozadju še veliko bogastvo gradiva, četudi to nujno ne drži. Slednji način rabe lahko osvetlimo z že navedenima verzoma 1557–1558, v katerih nas pripovedovalec za podrobnosti o Jazonovem snubljenju Hipsipile na-

⁹ Frank, 1966, 112. Iz 15. stoletja se je ohranilo 12 rokopisov – nekaj kompletnih, nekaj fragmentarnih, v dveh primerih pa ena sama legenda, namenoma iztrgana iz konteksta (McDonald, 2000, 33).

¹⁰ Frank, 1966; daljše v knjigi istega avtorja *Chaucer and the “Legend of Good Women”*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1972.

poti na neimenovani "izvirnik", čeprav edini znani Chaucerjev vir za to legendo, Hipsipilino pismo v Ovidijevi zbirki *Heroide*, ne vsebuje ničesar takega. Ker je bil pesnik zaradi pičlosti virov tu primoran v improvizacijo, je očitno poskušal podpreti svojo pripoved z namigom na (neobstoječe) izčrpnjše ozadje.¹¹

Poleg tega Chaucer v uvodu k eni od *Canterburyjskih zgodb* ("The Man of Lawes Tale"), kjer našteva svoja dotedanja dela o zaljubljenih, med njimi izrecno navaja "zajetno" (*large volume*) *Legendo* kot *the Seintes Legende of Cupyde*, "Legendo o Kupidovih svetnicah", in v njenem okviru zgodbe o šestnajstih junakinjah, od katerih jih osem tudi res ustreza junakinjam naše *Legende* – Lukreciji, Tizbi, Didoni, Filidi, Ariadni, Hipsipili, Medeji in Hiperimestri.¹² Še več, od vseh svojih del najpogosteje in najpodrobneje omenja prav *Legendo*.¹³ To ne daje vtisa, da se je *Legende* sramoval, niti da bi jo imel za nedokončano; v drugem svojem delu, *Retracciouns*, omenja XXV junakinj (števnik sicer v rokopisih variira, vendar je ta različica najpogostejša), po besedah svojega občudovalca Johna Lydgatea¹⁴ pa je upesnil zgodbe devetnajstih žensk, kakor je napovedal že v Prologu. Na tej osnovi nekateri raziskovalci, denimo Seymour,¹⁵ sklepajo, da se je druga polovica dela že zelo zgodaj preprosto izgubila, kar pri rokopisni preoddaji ne bi bilo nič nenavadnega. Druga različica teorije o zdlgočasnosti trdi, da je treba vsebino Prologa razumeti dokaj avtobiografsko, češ da je bil pesnik prisiljen zastaviti delo s "feministično tematiko" na željo ali kar ukaz tedanje angleške kraljice Ane Češke; toda kot pripominja Frank, je

¹¹ Frank, 1966, 123–124.

¹² Chaucer, 1995, 117–118.

¹³ McDonald, 2000, 39, op. 3.

¹⁴ V Lydgateovem prologu k njegovemu prevodu Boccaccievega dela *De casibus virorum illustrium*, naslovljenem *The Fall of Princes*, v. 330–336.

¹⁵ Seymour, 1986, 528–531; isti, 1997, 833.

malo verjetno, da bi si v tem primeru upal preglasno negodovati ali opustiti projekt sredi stavka.¹⁶

Vprašanja se ne porajajo zgolj glede besedila, ki nam manjka, ampak tudi ob besedilu, kolikor ga imamo. Chaucerjev pripovedovalec trdi, da hoče svoje junakinje proslaviti, in glede na njihove žalostne usode bi pričakovali dobršno mero povelečevanja in patetike. Dejansko pa ton izrazito niha in – kot se v njegovih delih značilno dogaja¹⁷ – prehaja iz slovesne patetike v komično norčavost, naj bo že odkrita, kot v sklepu Kleopatrine legende (“Dotlej, da najdem zvestega moža, / tako pripravljenega leči v grob, / pa Bog od nas odvrčaj glavobol!”; v. 703–705), ali posredna, kot v bombastični diatribi proti nezvestemu Jazonu na začetku Hipsipiline legende (v. 1368–1383); vredno jo je navesti v celoti:

Ti, Jazon, oče snedenih besed!
Ti požiralec in poguba žensk,
prenežnih bitij plemiške krvi,
nastavljal si jim vabe in pasti
že s svojo imenitno vnanjostjo,
z jezikom, ki ti tekel je gladkó;
v besedi si bil zvest in prikupljiv,
v vedênju skromen, skrben, ustrezljiv,
dozdevna žrtev bolečin in rev.
Kjer drug zgolj eno, ti prevaraš dve!
Kako boš skoprnel, si se rotil
neštetokrat, pa si bil cel in živ
in te je gnala le pritlehna sla!
Če le bom živ, po naše v šir in dalj
bom vsem razbobnal, kakšen kljukec si!

¹⁶ Frank, 1966, 118–119.

¹⁷ Frank, 1966, 129.

Le čakaj, Jazon! *Nadte* rog doni!¹⁸

Seveda je komičnost tudi vprašanje okusa in pričakovati je, da bodo bralci odlomke različno interpretirali. Primer so naslednji verzi iz legende o Didoni, ki pojasnjujejo, zakaj jo Enej očara že na prvi pogled (v. 1063–1071, 1074–1077):

[...]

in žalost ji je stisnila srce,
da kdaj je usoda žlahtnega moža
pravic, ki bi mu šle, oropala;
ob tem je bil kot vitez na oči,
kipeč od korenjaštva in moči,
in zdel se ji je pravcati dvorjan,
v umetnosti besede podkovan,
a tudi v lice bil je plemenit,
postave trdne in lepo stasit.

[...]

Zares je bil gosposki na oko,
in tujec za nameček, prav zato
pa še privlačnejši, saj - ljubi bog -
premnogim je mikavna že novost.

V gornjem odlomku Chaucer zvečine povzema Didonine besede sestri Ani iz Vergilijeve *Eneide* 4,9–29, iz svojega pa doda misel o privlačnosti neznanega, novega. V tem dodatku George Sanderlin ne vidi ničesar ironičnega ali smešnega; po njegovem mnenju ga Chaucer vstavi za podkrepitev motiva, kako popotnik zapelje in zapusti naivno domačinko.¹⁹ Podobno vidi Sanderlin v pripombi, da Didona

¹⁸ Metafora iz lovskega besednjaka, ki pomeni: "Rog kliče na lov nate."

¹⁹ Sanderlin, 1986, 332–333.

ob Enejevem odhodu “zgubi vsaj dvajsetkrat zavest” (v. 1342), patos, četudi hiperboličen,²⁰ medtem ko sama prvi odlomek razumem kot komičen antiklimaks, padec v banalnost,²¹ in drugega kot parodijo patosa. Ne glede na posamezne primere pa si je strokovna javnost edina v tem, da se ton načrtno menjava – da “pesnitev ni niti čisti patos niti čista satira, čeprav je oboje, presunljiva in kritična”.²²

Ob tem lahko omenimo še en dejavnik na širši strukturni ravni, ki prav tako deluje subverzivno: Chaucerjev izbor junakinj, in to še zlasti v luči zvrsti, po kateri se avtor nominalno zgleduje – mučeniške legende. Ker je merilo za “dobroto” njegovih opevank izključno privrženost izbranim moškim, so se znašle med njimi ženske, ki bi jih celo danes težka ocenili kot moralno dobre v celovitejšem pomenu besede (Kleopatra, Medeja); Chaucer njihove zgodbe sicer retušira, toda občinstvu seveda ostajajo znane. Po drugi strani pa jim tudi sam pritakne nekatere neideal(izira)ne poteze. Kot ugotavljata Pat Trefzger Overbeck v analizi Chaucerjeve “dobre ženske”²³ in Sanderlin v analizi Didone, poganja značilno “dobro žensko” edinole neobvladljiva, obsesivna želja po izbranem moškem, natančneje, po poroki z njim (v izvirnih antičnih mitih tega poudarka na poroki ni). Razuma skorajda ne uporablja in vse druge plati njenega življenja in položaja so ji malo mar; če se Vergilijeva Didona ob izgubi Eneja po eni strani resda odzove kot zaljubljenka, vendar tudi kot ustanoviteljica velikega mesta in voditeljica svojega ljudstva, je Chaucerjeva Didona katera koli strastno zaljubljena in zapuščena ženska, kraljica pa bolj mimogrede, po

²⁰ Sanderlin, 1986, 336.

²¹ Motnjo, ki jo v “blago rastočo harmonijo podob in čustev” vnese nepričakovana sprememba gledišča, komentira tudi Cowen, 1985, 425.

²² Cowen, 1985, 435.

²³ Trefzger Overbeck, 1967, poseb. 79–81.

²⁴ Sanderlin, 1986, 336; Trefzger Overbeck, 1967, 83.

naključju.²⁴ Njena zgodba dejansko tvori najpogostejši vzorec v *Legendi*, ki se pojavi tudi v legendah o Hipsipili in Medeji, Ariadni ter Filidi: tuj prišlek se zaplete z domačo kraljico ali princeso in jo zapusti, s čimer jo oropa njenega družbenega položaja. To stori bodisi fizično kakor Tezej, ki Ariadno odpelje iz domovine in nato zapusti na otoku, bodisi psihično, kot demoralizira Enej Didono, Jazon Hipsipilo ali Demofont Filido. Ob izgubi izvoljenca nobena od zadnjih treh ni več sposobna misliti o sebi kot o vladarici in opravljati kakih državnih dolžnosti: v pismu Demofontu, denimo, se Filida sama označi le še kot "ubogo deklico" (v. 2532).²⁵ Poleg svojega glavnega cilja – moškega – pa ima Chaucerjeva "dobra ženska" lahko še postranske, povsem pragmatične interese. Ariadna tako ni neobčutljiva za misel, da bo kot Tezejeva soproga postala članica atenske aristokracije: "No,' je dejala, 'draga sestra, / zdaj kneginji obe sva, ti in jaz, / zagotovljen nama je diadem / in najbrž tudi krona vseh Aten'" (v. 2126–2129).

Kot pripominja Robert M. Lumiansky, se Chaucerjeva oznaka njegovih zgodb kot svetniških oziroma mučeniških "legend" ali življenjepisov povsem ujema z njegovim pristopom v Prologu, kjer zbirko *in spe* vpne v kult ljubezni;²⁶ po drugi strani mora religiozno, na videz nekritično čaščenje kočljivejših junakinj kot skozinskoz "dobrih" žensk ironijo še nekoliko okrepi. Delno Chaucer svoje zgodbe celo oblikuje po vzoru hagiografij, kakršne je prinašala svojčas nadvse priljubljena zbirka *Legenda aurea* (*Zlata legenda*) iz 13. stoletja.²⁷ V njegovi poetiki – ne le v *Legendi*, ampak tudi v *Canterburyjskih zgodbah* – razpozna Dorothy Guerin tri tipe patetične zgodbe in sloga, med katerimi tip Lukrecijine legende naivno upo-

²⁵ O uničujočih posledicah strasti za družbene strukture gl. Kruger, 1989, 223–229, poseb. 225–226.

²⁶ Lumiansky, 1947, 561.

²⁷ O tem več v: Cowen, 1985.

dablja stereotipno svetnico po vzoru srednjeveških legend.²⁸ Takšno pripoved, kot tudi izvirne svetniške legende, zaznamujejo dozdnevna preprostost in premočrtnost z malo povzemanja in veliko konkretnimi opisi ter dialogi; močni kontrasti, značilni za stereotipe; kanec naivne komike kot v Lukrecijini skrbi, da bi se ob samomoru zgrudila po vseh pravih spodobnosti (“saj se je zgrudila nadvse skrbno, / da ne bi pokazala golih nog – / zares podoba zveste čistosti!”; v. 1858–1860);²⁹ in naposled vpeljava negativca z lastnostmi odpadnika, zakaj Tarkvinij se, kot mu očita pripovedovalec, s posilstvom izneveri kodeksu viteštva: “Tarkvinij! Ti, bodoči rimski kralj, / bi moral, kot veleva stan in rod, / ravnati kakor vitez in gospod; / zakaj si poteptal vse viteštvo? / Zakaj si prizadel tej ženi zlo? / Kako sramotno, jójme, si ravnal!” (v. 1819–1824).

Tipi chaucerjanske patetične zgodbe pa se razlikujejo tudi po svojih pripovedovalcih. Pripovedovalec zgodbe, ki sledi vzorcu svetniške legende, daje razmeroma malo komentarjev (v Lukrecijini zgodbi zgolj enega, tistega v že navedenih verzih 1819–1824, če ne štejemo uvoda in zaključka) in v nagovoru negativcu ne kaže žalosti ali groze, ampak pravičniško ogorčenje. V nasprotju s tem pa drug tip patetične zgodbe, tip legende o Filomeli, ki se navdihuje ob značilnostih melodramatičnega, pustolovskega in visoko retoriziranega starogrškega romana, prinaša precej več pripovedovalčevih komentarjev (v Filomelini legendi kar šest) z večjo čustveno prizadetostjo, denimo naslednjega: “Kako te, revica, srce boli! / Naj te usliši in maščuje Bog!” (v. 2339–2340). Filomelin pripovedovalec se razlikuje od svojega iskrenega, preprostega ustreznika v Lukre-

²⁸ Guerin, 1985; o Lukreciji poseb. 91–98.

²⁹ Ta detajl sicer izvira že iz Chaucerjeve glavne predloge za Lukrecijino legendo, Ovidijeve didaktične pesnitve *Rimski koledar (Fasti)* 2,685–852: “V zadnjih vzdihljajih skrbi, da v padcu ohrani spodobnost, / še ko omahne, ji ta misel na srcu leži” (2,833–834).

cijini legendi tudi v tem, da namiguje na prihodnje katastrofe in kaže fatalističen pogled na svet; skratka, od zgodbe do zgodbe se malce spreminja glede na njene potrebe.

Zaradi omenjenih neenotnosti v tonu *Legende*, kot tudi zaradi njene dozdevne nedokončanosti, so se kritiki v 20. stoletju začeli vpraševati, kaj sta bila pravzaprav njen namen in ciljna publika. Prvi, ki jo je resno obravnaval kot satiro, je bil Harold Clarke Goddard s člankoma "Chaucer's *Legend of Good Women*", *Journal of English and Germanic Philology* 7 (1908), 87–129, in 8 (1909), 47–111. Njegovo misel je povzemalo in razvijalo veliko raziskovalcev. Florence Percival³⁰ meni, da gre za humoristično delo, za obliko dvornega razvedrila na, denimo, Valentinovo; ta igriva vojna med spoloma naj bi sledila duhu debate o cvetu in listu, pri kateri so se dvorjani razdelili v dve skupini in zagovarjali vsak svoj simbol. Takšni poslušalci bi bili po mnenju Percivalove idealni za *Legendo*, saj bi bili dovolj doma v predstavljenih zgodbah in obenem v dialektiki, da bi znali ceniti komično držo pripovedovalca, prisiljenega v palinodijo, ki mu ne leži najbolje, kot tudi pretresati vrline in hibe protagonistov in protagonistk v zgodbah. Prav tako poudarjata ludično plat pesnitve William A. Quinn³¹ v svoji tezi, da je Chaucer prvotno spesnil *Legendo* za lastno komično in ironično recitacijo, in Sheila Delany, ki med drugim preučí vseh deset legend s stališča erotičnih šal in dvoumnosti.³² O tem, da je pesnitev vsaj delno zamišljena komično, verjetno ne more biti dvoma; v kolikšni meri in za kakšno občinstvo, pa ostaja predmet domnev.

³⁰ Percival, 1998, 297 s. s.

³¹ V knjigi *Chaucer's Rehearsings: The Performability of The Legend of Good Women*, Catholic University of America, Washington, D. C., 1994. Za oceno gl. Olsen, 1998.

³² V knjigi *The Naked Text: Chaucer's 'Legend of Good Women'*, University of California Press, Berkeley in Los Angeles, 1994.

Bibliografija

BLOOM, Harold (2003): *Zahodni kanon: knjige in šola vseh dob*, prev. Nada Grošelj in Janko Lozar (četrti del), Zbirka Labirinti, Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana.

CHAUCER, Geoffrey (1995): *The Canterbury Tales*, Wordsworth Editions Ltd, Hertfordshire.

COWEN, Janet M. (1985): "Chaucer's *Legend of Good Women*: Structure and Tone", *Studies in Philology*, 82/4 (jesen), 416–436.

FRANK, Robert Worth, Jr. (1966): "The Legend of the *Legend of Good Women*", *The Chaucer Review*, 1/2 (jesen), 110–133.

GUERIN, Dorothy (1985): "Chaucer's Pathos: Three Variations", *The Chaucer Review*, 20/2 (jesen), 90–112.

KRUGER, Steven F. (1989): "Passion and Order in Chaucer's *Legend of Good Women*", *The Chaucer Review*, 23/3 (zima), 219–235.

LUMIANSKY, R. M. (1947): "Chaucer and the Idea of Unfaithful Men", *Modern Language Notes*, 62/8 (december), 560–562.

MCDONALD, Nicola F. (2000): "Chaucer's *Legend of Good Women*, Ladies at Court and the Female Reader", *The Chaucer Review*, 35/1, 22–42.

OLSEN, Alexandra H. (1998): "Review" [brez naslova], recenzija knjige: William A. Quinn, *Chaucer's Rehearsynges: The Performativity of The Legend of Good Women*, *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 52/2, 83–84.

OVIDIJ NAZON, Publij (2009): *Rimski koledar*, prevod, opombe in spremna besedila Nada Grošelj, ISH, Ljubljana.

PERCIVAL, Florence (1998): *Chaucer's Legendary Good Women*, Cambridge University Press, Cambridge.

SANDERLIN, George (1986): "Chaucer's *Legend of Dido*: A Feminist Exemplum", *The Chaucer Review*, 20/4 (pomlad), 331–340.

SEYMOUR, M. C. (1986): "Chaucer's *Legend of Good Women*: Two

Fallacies”, *The Review of English Studies*, New Series, 37/148 (november), 528–534.

SEYMOUR, M. C. (1997): “Chaucer’s Revision of the Prologue of *The Legend of Good Women*”, *The Modern Language Review*, 92/4 (oktober), 832–841.

SKEAT, Walter W., ur. (1889): *Geoffrey Chaucer: The Legend of Good Women*, Clarendon Press, Oxford.

SKEAT, Walter W., ur. (1912, ponatis 1960): *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, Oxford University Press, London, New York, Toronto.

STROJAN, Marjan (1974): *Geoffrey Chaucer: Iz Canterburyjskih zgodb*, izbor, prevod, uredništvo, spremna beseda in opombe, Knjižnica Kondor 145, Mladinska knjiga, Ljubljana.

TREFZGER OVERBECK, Pat (1967): “Chaucer’s Good Woman”, *The Chaucer Review*, 2/2 (jesen), 75–94.

WEEVER, Jacqueline de (1995): *Chaucer Name Dictionary: A Guide to Astrological, Biblical, Historical, Literary, and Mythological Names in the Works of Geoffrey Chaucer*, Routledge, London in New York.