

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

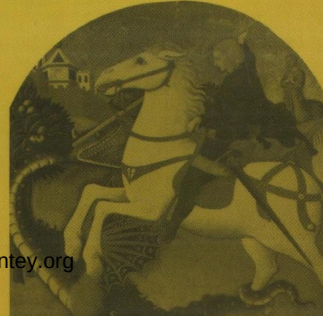
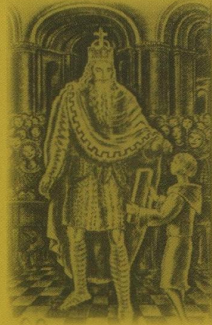
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

JACQUES LE GOFF

Ortaçağ Kahramanları

Çeviren: Füsün Önen Pinard



ORTAÇAĞ KAHRAMANLARI

Jacques Le Goff 1924'te Toulon'da doğdu. École normale supérieure'ü bitirdi. Sorbonne, Prag, Oxford ve Roma üniversitelerinde eğitim gördü, incelemeler yaptı. 1972-1977 yılları arasında École pratique des hautes études'ün VI. kısmının başkanlığını yaptı. Avrupa tarihi konusunda günümüzde sayılı isimlerden biri olarak kabul edilen Jacques Le Goff, özellikle ortaçağ kültürüyle ilgilenmektedir. Jacques Le Goff Tarihsel ve Bilimsel Çalışmalar Komitesi üyesidir. Ayrıca Marc Bloch ve Lucien Febvre tarafından 1929'da kurulan Annales (E.S.C.) dergisinin de iki yöneticisinden biridir.

Başlıca Yapıtları: *Marchands et banquiers au Moyen Âge* (Ortaçağda Tüccarlar ve Bankerler), 1956; *Les Intellectuels au Moyen Âge* (Ortaçağda Entelektüeller), 1994), 1957; *Pour un autre Moyen Âge* (Bir Başka Ortaçağ İçin), 1977; *La Naissance du Purgatoire* (Arafın Doğuşu), 1981.

Fusun Önen Pinard 1969 yılında İstanbul'da doğdu. Marmara Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi İktisat bölümünden mezun olduktan sonra çeşitli basın kuruluşlarında çalıştı. Fransızca ve İngilizce'den çeviriler yapmaya devam etmektedir.

Jacques Le Goff'un
YKY'deki kitapları:

Gençlere Avrupa Tarihi (1997)
Çocuklar İçin Ortaçağ (2008)
Ortaçağ Kahramanları (2010)

JACQUES LE GOFF

Ortaçağ Kahramanları

Çeviren:
Füsun Önen Pinard



Yapı Kredi Yayınları

Yapı Kredi Yayınları - 3179
Doğan Kardeş Kitaplığı - 278
—ilkgençlik—

Ortaçağ Kahramanları / Jacques Le Goff
Özgün adı: Héros et merveilles du Moyen Age
Çeviren: Füsün Önen Pinard

Kitap editörü: Korkut Erdur
Düzelti: Korkut Tankuter

Kapak tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: Pasifik Ofset
Cihangir Mah. Güvercin Cad. No: 3/1
Baha İş Merkezi A Blok Haramidere - Avcılar / İstanbul

Çeviriye temel alınan ilk baskı: Seuil, 2008
1. baskı: İstanbul, Eylül 2010
ISBN 978-975-08-1855-4

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2010
Sertifika No: 12334
© Editions du Seuil, 2005 et 2008

Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
<http://www.ykykultur.com.tr>
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: <http://alisveris.yapikredi.com.tr>

İÇİNDEKİLER

Önsöz • 9

Giriş • 11

Arthur • 25

Katedral • 41

Charlemagne • 55

Kale-Şato • 69

Şövalye, Şövalyelik • 83

El Cid • 99

Avlu (Manastır) • 109

Cocagne • 117

Hokkabaz • 131

Tekboynuz • 141

Melusina • 153

Merlin • 165

Hellequin Ordusu • 173

Kadın Papa Yohanna • 183

Renart • 193

Robin Hood • 205

Roland • 215
Tristan ile İsolde • 225
Halk Ozanı • 235
Valkyrie • 243

Kaynakça • 249

Hanka'ya...
(1934-2004)

Önsöz

Bu çalışma, 2005'te Seuil Yayınları'ndan yayınladığım aynı adlı büyük boy kitabın cep formatı. Bu kitabı hangi amaçla yazdığımı burada tekrar ediyorum. Öncelikle düşselliğin tarihteki önemini vurgulamak, ardından da Ortaçağ'ın, uzun vadede hayaller kurdurmaya yönelik, genellikle dönemin toplumsal ve somut gerçeklerini (katedraller, şövalyeler, aşk –Tristan ile İsolde–, oyunlar, gösteriler –hokkabazlar, halk ozanları– Tanrıyla şeytan arasında kalan sıradışı kadınlar –Melusina, kadın papa Yohanna, İsolde, Valkyrie–) yüceltmek suretiyle kahraman ve mucize yaratıcısı olduğunu göstermek. Özellikle düşselliğin uzun vadedeki dönüşümlerini, tutulma ve uyanışlarını takip etmek istedim. Bu uyanışlar, özellikle romantizm ve sanatsal ifadenin yeni yolları olan sinema ile çizgi roman sayesinde gerçekleşti.

Bütün bunlar, Ortaçağ'ın ileriliğini imgelerle gösterecek ve daha iyi değerlendirmemizi sağlayacak.

Bu kitabı yazma fikrini ortaya atan ve resimlerin seçimini büyük bir titizlikle yapan Laurence Devillairs'e içtenlikle teşekkür ediyorum.

Giriş

Okurlara ve zaman zaman göz atacaklara sunduğum bu çalışma, tarihin hızla gelişmekte olan yeni bir alanında yer almaktadır: düşsellik.

Evelyne Patlagean bunu şöyle tanımlıyor: “Düşselliğin alanını, deney sonuçlarınca koyulmuş sınırları aşan bir simgeler bütünü ile deneyin izin verdiği tümdengelimci bağlantılar oluşturmaktadır. Bunun anlamı da her kültür, toplum, hatta kompleks bir toplumun her düzeyinin kendi düşselliğinin olmasıdır. Başka bir deyişle, düşselliğin katettiği geçtiği alan –en kolektif toplumsallıktan en özel şahsiliğe kadar, insan deneyiminin alanının bütününden ibarettir– aksine her zaman ve her yerde aynı kaldığı halde, gerçekte düşsel arasındaki sınırın değişken olduğu ortaya çıkmaktadır.”¹

L'Imaginaire Médiéval (Ortaçağ Düşselliği)² adlı kitabımda, düşselliğin alanını tanımlamaya çabaladım. Öncelikle onu komşu kavramlardan ayırdım. İlk olarak da simgeden. Evelyne Patlagean, düşselliğin bir simgeler bütünü olduğunu söylemekte haklı, ama bu çok genel terim; kavranmış dışsal bir gerçekliğin zihinsel ifadesinin bütününe içeriyor. “Düşsel,

1 Evelyne Patlagean, “L’histoire de l’Imaginaire”, Jacques Le Goff kitaplarından *La Nouvelle Histoire*, Brüksel, Complexe Yayınları, 1988, s. 307.

2 Jacques Le Goff, *L’Imaginaire Médiéval*, Paris, Gallimard Yayınları, 1985.

simgelerin alanının bir parçası ama onun doğurgan olmasa da yalnızca imgelerin arasına yerleştirilmiş bölümünü değil, aynı zamanda yaratıcı ve etimolojik anlamda şiirsel ifade bölümünü de işgal ediyor.” Düşsellik, simgelemenin sınırlarını aşarak, gerçek anlamıyla “fantezi” tarafından daha da öteye taşınıyor. Efsaneler yaratarak bunları besleyen düşsellik, bir toplumun, bir medeniyetin düşlerinin, gerçeği zihnin tutkulu imgelerine dönüştüren sistemi olarak tanımlanabilir. Sonra da düşselliğin sembolikten ayrılması gerekir. Ortaçağ’ın Batılı toplumları *Yeni Ahit*’te sürekli olarak, sembolik ifadesi olduğu *Eski Ahit*’e göndermeler yapılmasından başlayarak sembolik bir sistem şeklinde düşündü. Bu kitabın Victor Hugo tarafından tanımlanan mucizelerinden birini örnek alırsak; şair, Paris Notre Dame Katedrali’nin Quasimodo’nun gözüyle görünüşüne dair, “Katedral onun için yalnızca toplum değil, dahası evrendi, daha da ötesinde bütün doğaydı” derken, yalnız sembolik değil aynı zamanda da düşsel bir katedral yaratıyordu, zira “kilisenin her yeri kurgusal, doğaüstü, müthiş bir şeyi göklere çıkarıyor, her yerde gözler ve ağızlar açık kalıyordu”. Son olarak da düşsel olanla ideolojik olan ayrımını yapmak gerekiyor. İdeolojik, gerek somut “gerçek” gerekse diğer gerçek, yani “düşsel” olanı yolundan saptıran bir anlamı dayatmaya meyilli bir dünya kavramıyla çevrilidir. Ortaçağ düşüncesini, Ortaçağ kelamını, daha inandırıcı olmak için düşseli kullanan bu “ideolojik” olan oluşturur; ruhani ve maddi güçleri simgeleyen ve –iki kılıç imgesinin, savaşçılık tutkusundan sızan Ortaçağ düşselliğinin güçlü unsurlarından biri olan kılıç imgesinin yanı sıra– dünyevi iki kılıcı, ruhani iki kılıcın emrine veren kilise ideolojisinin hizmetine sunulan iki kılıç teması da böyledir.

Düşsel teriminin hayal gücüne gönderme yapması muhtemeldir ancak düşselliğin tarihi, geleneksel anlamda hayal gücünün tarihi değil, bir toplumu düşündüren ve harekete geçiren imgelerin yaratılış ve kullanılışının tarihidir. Zira bu im-

geler; içlerine işleyen ve kendilerini canlandıran zihniyet, hasasiyet ve kültürden doğar. Bu tarih, son yıllarda imgelerin tarihçilerce yeni kullanımlarıyla mümkün kılınmıştır³. İmgelelerin bu yeni tarihine ve imgelerle tarihe kendisini adanmış tarihçilerden Jean-Claude Schmitt, tarihçi için imgenin yeni anlamının Ortaçağ'da *imago* teriminin anlamına karşılık geldiğini özellikle belirtmiştir: “Aslında bu kavram, dünyanın da insanın da Ortaçağ algısının merkezinde bulunmaktadır. Yalnız kastedilen nesnelerle değil, aynı zamanda dilin ‘imgeleri’ ile de bağlantı kurmakta; düşünce ve belleğin ‘zihinsel’ imgelerine, rüyalara, vizyonlara baş vurmaktadır...”

İmge kavramı bütünüyle Hristiyan antropolojisini de kapsar çünkü *İncil*'in daha ilk kelimelerinden başlayarak ‘imge’ olarak nitelendirdiği, insandır: Rab Yahve, insanı ‘*ad imaginem et similitudinem nostram*’ (Yaratılış I/26) yarattığını söyler⁴.” Dolayısıyla bu kitabın, birbirleriyle ilintili bir metinler ve imgeler bütünü olup hazırlanması, önemli ikonabilimci Frédéric Mazuy’un araştırmaları ve bilim sayesinde mümkün olmuştur. Bu çalışma, Ortaçağ düşselliğinin bütünsel bir görünümünü değil, bu bütünü oluşturan bazı kavramsal unsurlar üzerinden yalnızca ayırt edici özelliklerini sunmak amacını güdüyor. Adından da anlaşılacağı gibi bazı kahramanlar ile bazı mucizeler söz konusu. Antikçağ'da cesareti ve elde ettiği zaferlerle sıradan insanlardan ayrılan ama tanrı ya da yarı tan-

3 Resimler ve tarihçi hakkında bkz. Jean-Claude Schmitt, “Images” maddesi, Yayın: Jacques Le Goff ve Jean-Claude Schmitt, *Dictionnaire Raisoné de l'Occident Médiéval*, Paris, Fayard Yayınları, 1999, s. 497-511; Yayın: Jérôme Baschet ve Jean-Claude Schmitt, *L'Image. Fonctions et Usages des Images dans l'Occident Médiéval*, Cahiers du Léopard d'or, No: 5, Paris, Le Léopard d'or, 1996; Jacques Le Goff, *Un Moyen Age en Images*, Paris, Hazan Yayınları, 2000; Jean Wirth, *L'Image Médiévale. Naissance et Développement (XI^e-XV^e siècle)*, Paris, Klincksieck Yayınları, 1989. Simgesel konusyla ilgili olarak bkz. Michel Pastoureau'nun yakın geçmişten yayımlanmış muhteşem eseri *Une Histoire Symbolique du Moyen Age*, Paris, Seuil Yayınları, 2003.

4 Jean-Claude Schmitt, “Images” maddesi, *Dictionnaire Raisoné de l'Occident Médiéval*, Jacques Le Goff ve Jean-Claude Schmitt, s. 499.

rıların üstün mevkilerine ulaşamayanları ifade eden “kahraman” terimi, Ortaçağ ve Hristiyanlıkla birlikte, Batı dilinden ve kültüründen kaybolmuştur. Bundan sonra kahraman olarak görülen insanlar, yeni bir insan türü, aziz veya ilk planda yüceltilmiş yönetici türü, yani kral oldu. Ortaçağ’ın bu iki tür “kahraman”ı üzerine yakın geçmişte bir kitap yazdım⁵. Söz konusu olan kahramanlar, aziz ya da kraldan farklı bir şekilde tanımlanan, yüksek toplumsal sınıflardan gelen ya da üst düzey kişilerdi. Burada tanımlamak istediğim kahraman terimine Ortaçağ Fransızcasında yakın olan sözcük, XII. yüzyılın sonlarında sıfattan isme dönüşen “preux”dür*. Kendisinden “prouesse”** sözcüğünün türediği terim, XII. yüzyılda savaşçının değeri ve cesaretiyle bağlantılı olup çoğunlukla gözüpük, iyi bir şövalyeyi tanımlar. XIII. yüzyılda özellikle kibar, tatlı, yakışıklı, dürüst anlamlarına yönelir. Burada sunulan bütün kahramanlarda savaşçı yiğitliğiyle nezaket bağlantılarını göreceğiz. Bu kişilerden bazıları tarihi kişiliklerdir ama kısa sürede efsaneleşmişlerdir. Charlemagne ile el Cid’de olduğu gibi. Bazılarıysa belirsiz ya da şaibeli kökenlere sahip ama kahraman mevkisine ulaşmış yarı efsanevi kişiler. Ortaçağ’ın ilk dönemlerindeki bir vakayinamede rastlanan Britanyalı Kral Art-hur veya Charlemagne’in gerçek ama çok gölgede kalmış yeğeni Kont Roland örneklerinde olduğu gibi.

Bazı kahramanlar ise tamamen efsanevi. Tarihle hiçbir inandırıcı bağlantısı olmaksızın XIV. yüzyıl vakayinamelerinde ortaya çıkmış, orman hayatıyla ilintili, zayıfların hamisi, hırsızlar prensi Robin Hood ile dişi papa Yohanna örneklerinde olduğu gibi. Aynı şey peri Melusina ile büyücü Merlin için de geçerli. Bu ilk liste gösteriyor ki Ortaçağ düşselliği tarihle efsane, gerçekle düşsellik arasında karma karmaşık bir dünya

5 Jacques Le Goff, *Héros du Moyen Age; le Saint et le Roi*, Paris, Gallimard, “Quarto”, 2004.

* *Preux*: Ortaçağ’da, şövalye niteliklerinin tamamına sahip kahraman. (ç.n.)

** *Prouesse*: Yiğit. (ç.n.)

kurmuştur; bu dünya da Ortaçağ'da kadını erkeğiyle bütün insanların hayal gücünü tahrik eden varlıkların gerçek dışılığından doğan gerçekliğin harcıdır. Görüldüğü gibi, Ortaçağ veya sonrasında efsanevi bir mevkiye ulaşmamış hiçbir şahsiyet burada yer almıyor. Örneğin Jean d'Arc, Ortaçağ hayal gücünü sarsmamış, hemen hemen efsanevi bir kişiye dönüştüğünde de tarihten tam anlamıyla kopmamıştır. Böyle bir şey yaptıysa da bazılarına göre gerçek bir ermiş, bazılarına göre ise ulusal bir ideolojinin taşıyıcısı olarak yapmıştır. Ayrıca burada sunulan kahramanların listesinin genel olarak erkeklerden oluştuğu da görülüyor. Liste, Georges Duby'nin "Erkek Ortaçağ" dediği dönem ve medeniyete tekabül ediyor. Oysa kadınların –efsane veya mitler dolayısıyla olanlar da dahil olmak üzere– yüceltilmesi de Ortaçağ'da görülmemiş şey değildir. Burada, hepsi birbirinden tamamen farklı dört kadın bulacaksınız. Biri, roman kişisi, kibarlık temasının can evinde bulunan, Tristan'dan ayrılmak istemeyen ve Ortaçağ'ın toplumsal gerçekliğinde de düşselliğinde de ünlü çiftlerin (Abelard ile Heloise, Assise'li azize Claire ile aziz François, Tristan ile İsolde) var olduğunu gösteren İsolde. Ben, acımasızca yapmak istediği –ama neyse ki başaramadığı– şeyi yapıp İsolde'yi Tristan'dan ayırmadım. Bir başka kadın da rahiplerin cinsel fantezilerinin ürünüdür. Bu kaba saba ve beceriksiz savaşçıların, kadın, yani yeni Havva ve onun cazibesi ve şerri karşısında duyduğu korkuyu simgeler. Bir kadının papalık yapmak için kabul edilen bir erkeğin kılığına gizlice girip onun işlevini ele geçirmesi ne büyük skandal, ne büyük felaket olurdu! Efsanevi dişi papa Yohanna da işte bu korku ve fanteziden doğmuştur.

Bu kitabın diğer iki kadını ise doğaüstü varlıklardır. Periler âleminden olup bastırılmış, silinmiş sayılabilecek ya da yalnızca görünürde Hristiyanlaştırılmış pagan inançlarından kalma kişi ve konuların Ortaçağ Hristiyanlığının bünyesindeki mevcudiyetinin kanıtıdır. Tötonların cenneti

Valhalla'nın kapılarını bekleyen bakire savaşı Valkyrie, Ger-
men pagan âleminde gelmedir. Diğer de cehennemî kelt
âleminde: Melusina. Burada Ortaçağ düşselliğinde biraz
belirsiz bir şekilde "halk kültürü" dediğimiz şeyin önemi-
nin altını çizmek isterim. Bu kitap "mucize" nesnelere ayrıca-
lık tanımamıştır –bunları kahramanların yanında göreceğiz–,
dolayısıyla Charlemagne'ın Joyeuse'ü, Roland'ın Durandal'ı,
Arthur'un Excalibur'u gibi kılıçlar; en ünlüsü Roland'ın bo-
rusu olan çalgılar; Tristan ile İzolde'nin geçmişinde oldukça
önemli bir rol oynayan aşk iksirleri; son olarak da şövalye-
lik ideallerinin zirvesinde bulacağımız esrarengiz ve mistik
nesne Kutsal Kâse gibi, Ortaçağ düşselliğinde oldukça önemli
olan bu nesnelere ayrılmış bir bölüm bulunmuyor.

Bu kitap, birey karakterlerin dışında Ortaçağ düşselliği-
ne dadanmış kolektif karakterleri de sunmakta. *Preux*'ler bah-
sinde dediğimiz gibi ya savaşçı yiğitliğinden ya kibarlıktan ya
da bazen her ikisinden birden doğmuşlardır. Bunlar, şövalye-
lere ilişkin düşselliğin merkezindeki şövalye ile kibar düşsel-
liğin merkezindeki halk ozanıdır. Ben bunlara, Ortaçağ de-
rebeylik toplumunun en önemli eğlendiricisi, oyunlarla şaka-
ların yaratıcısı hokkabazı da ekledim.

Başka yerlerde anlatılmış kral ve azizlerde olduğu gibi
üstün varlıklar da burada birbirleriyle karşılaşmayacak. Cen-
neti ve cehennemi dolduran, sık sık da dünyaya inen çok sa-
yıda varlık, durmadan insanlara yardım eden veya saldıran,
gerek melekler gerekse şeytanlar, her ne kadar efsanevi veya
masalsı olsalar da bu kitapta yer alan ve temelde insanlardan
oluşan topluluklara dahil değildir. Bunun tek istisnası, Al-
manların "vahşi av" veya "naralı av" dedikleri (*wilde, wüten-
de Heer*) Hellequin Ordusu'dur; zira Ortaçağ insanların düş-
selliğinin gecelerinden geçen bu hayal ürünü atlılar insanlar-
dan oluşmakta ve hortlaklardan oluşmuş bir "mucizevi" top-
luluğu simgelemektedir. Ortaçağ'ın sonraki çağlara aktarabi-
leceği belirli bir unsura dönüşme noktasında neredeyse hiçbi-

ri diğerlerinden farklı bir özellik taşımayan insan görünümlü hayal ürünü varlıklara; devlerle cücelere yer vermedim. Ortaçağ düşselliğinde hemen hemen her yerde karşılaşıldığı halde, boyları alışılmıştan farklı bu varlıklar, bireysel olarak öne çıkmamıştır. Cücelerden yalnızca biri, kahramanlık şarkısı *Huon de Bordeaux*'nun dünya güzeli Aubéron'u, sihirli borusu ve Weber'in operası sayesinde müzik tarihinde iz bırakmıştır. Devlerde ise Tristan ile Isolde'deki kötü dev Morholt'un dışındayken iyi kahraman olmayı başaran, hatta ermiş olan ve çağın hayal dünyasında Bebek İsa'yı omuzlarında taşımış Aziz Khris-tophos bulunur.

Buna karşılık, kahramanlarla mucizeler arasında, mucizevi hayvanlar diyarından iki temsilci buluyoruz⁶. Hayvanlar, Ortaçağ halklarının çevresinde evcil ve vahşi halde yoğun olarak bulunmakla kalmayıp aynı zamanda düşsel evrenlerine ya baskın yapmış ya da bu evrenleri aydınlatmıştır. Hayvanlar bu kitapta efsanevi tekboynuz ile gerçek bir hayvan olup edebiyat sayesinde efsaneleşmiş olan Renart (tilki) tarafından temsil edilmektedir. Yine burada Ortaçağ insanların aynı kefeye koyduğu tamamıyla hayal âlemi ile hayale dönüşmüş âlem arasında bir sınırın olmayışını da –doğal ile doğaüstü, bu dünya ile öteki dünya, gerçeklik ile hayal arasındaki bütün sınırlamaları yok sayan Ortaçağ evreninin ayırt edici özelliklerindendir– simgeliyorlar. Buna karşılık, hayali hayvanların en önemli bölümü olan canavarlara yer ayrılmamıştır⁷. Çünkü canavarlar genellikle tamamen kötücül varlıklardır, kitabımızın kahramanlarıyla mucizeleri ise ya pozitif ya da daha ziyade muğlak. Burada sunulanlar, Ortaçağ düşselli-

6 Robert Delort; Jacques Le Goff ve Jean-Claude Schmitt'in *Dictionnaire Raisoné de l'Occident Médiéval*'indeki "Animaux" maddesi, s. 55-56.

7 Claude Lecouteux, *Les Monstres Dans la Pensée Médiévale Européenne*, Paris, Paris Sorbonne Üniversitesi Yayınları, 1993; J. B. Friedman, *The Monstrous Races in Mediaeval Art and Thought*, Cambridge (Mass), Londra, 1981; Umberto Eco, Ortaçağ canavarlarına dair bir çalışma hazırlamaktadır.

ğinin en güzel örnekleri. Kahramanlardan sonra bu çalışmanın diğer kanadı da mucizeler⁸. Mucize, Hristiyan Ortaçağ'a Antikçağ'dan, daha net bir ifadeyle Roma kültüründen kalma bir kategori. Özellikle *mirabilia* şeklinde görülen terim, çoğul halde coğrafi gerçeklikleri tanımlar; genel şekliyle de doğal ve ilginç yerleri. Kavram, Ortaçağ edebiyatını ve hassasiyetini halk dili yoluyla kuşatmıştır; mucize daha XIII. yüzyıldan itibaren Aziz Aleksis'in Hayatı ve Roland Destanı'nda eski Fransızca olarak karşımıza çıkar. Latince kökenli diğer terimlere aynı şekilde İtalyanca, İspanyolca, Portekizcede rastlanırken, Almancada *wunder* karşılığını bulur, İngilizcede ise *wonder*. Lehçe gibi Slav dillerinde ise *cud* olur. Mucize, mucizevi ve sihirliyle birlikte bir sistem oluşturur.

"Mucizevi", Tanrıya mahsus olup doğanın kanunlarına karşı çıkan ilahi bir eyleme işaret eder. "Sihirli" her ne kadar ak büyüünün meşru şekli olarak kalsa da esas olarak kınanabilir büyücülüğün bir şekli olup insan türünün düşmanı olan şeytan ve destekçileri olan kötü ruhlarla büyücülere de maledilebilir. Şaşırtıcı, anlaşılmaz "mucize" ise doğanın düzeninin bir parçasıdır. İngiliz Tibury'li Gervais 1210 yılı civarında İmparator Oton için hazırladığı ansiklopedi *Otia Imperialia*'da

- 8 "De l'étranger à l'étranger ou la conjoncture de la Merveille", *Senesciences*, S. 25, 1988; *Démons et Merveilles du Moyen Age* (Ortaçağ İblisleri ve Harikaları) (Nice Kolokyumu, 1987), Nice, Edebiyat ve Beşeri Bilimler Fakültesi, 1990; Gervais de Tilbury, *Le Livre des Merveilles* (Harikalar Kitabı), çeviren ve yorumlayan Annie Duchesne, Paris, Les Belles Lettres Yayınları, 1992; Claude-Claire Kappler, *Monstres Démons et Merveilles à la Fin du Moyen Age*, 1980(1), 1999(2), Paris, Les Belles Lettres Yayınları; Claude Lecouteux, "Paganisme Christianisme et Merveilleux", *Annales ESC*'de, 1982, s. 700-716; Jacques Le Goff, "Merveilleux" maddesi, Jacques Le Goff ve Jean-Claude Schmitt'in *Dictionnaire Raisoné de l'Occident Médiéval*'inde, a.g.e. s. 709-724; Michel Meslin, *Le Merveilleux, l'Imaginaire et les Croyances en Occident*, Paris, Bordas Yayınları; Jacques Le Goff, "Le Merveilleux dans l'Occident Médiéval", *L'Imaginaire Médiéval*'de s. 17-39; Daniel Poirion, *Le Merveilleux dans la Littérature Française au Moyen Age*, Paris, PUF Yayınları, "Que sais-je?", 1982; Francis Dubost, "Merveilleux" maddesi, Cl.Gauard, A. De Libera, M. Zink, *Dictionnaire du Moyen Age*, Paris, PUF Yayınları, 2002, s. 906-910.

“mucize”yi şöyle tanımlar: “Doğal olsa da anlayışımızı aşan”. Mucize terimi Ortaçağ boyunca durmadan yoğunlaşmıştır; zira insanlığın bir nevi Tanrıdan çekip aldığı güzellikleri dünya üzerine ve insan alanına sokmaktaydı.

Mucizenin yeri, kadını erkeğiyle Ortaçağ insanların hepsinin “şaşırdığı” noktaydı. Büyülenmeye yol açıyor, Ortaçağ insanının en çok kullandığı, en çok takdir edilen duyusu olan “görme”den kaynaklanıyordu. Hepsinin gözlerini yuvalarından uğrattıyor, bir yandan da uslarını kamçıyordu. Mucize, bu kitapta üç yapıtlı bir biçim olarak yer almaktadır: her biri Ortaçağ toplumuna hâkim ve bu toplumu yöneten üç ana güce ayrılmıştır. Bu güçlerden ilki Tanrı ve rahipleridir, mucize de katedral. İkincisi derebeyi, mucize ise kale-şatodur. Üçüncüsü manastır toplumdur, mucize de manastırdır (avlu). Yapılardan her biri kapalı bir mucizevi alanı çevrelemektedir. Dolayısıyla kapalı bahçe ile cennetin ve mekânın mucizevi alanlarının çağrışımlarıdır.

Ortaçağ düşselliğimiz muhakkak ki zamana ve mekâna bağlıdır. Mekân açısından da temel olarak Avrupalıdır. Her ne kadar bazı durumlarda kahramanlarla mucizeler, Hristiyanlığın bir bölümüne –bu bölümle sınırlı kalmaksızın– daha çok bağlı olsa da. Bu şekilde Arthur ile Robin Hood temelde Britanya; el Cid daha çok İspanya; Melusina; Lusignan derebeylik ailesinin taç giydiği Fransa ve Kıbrıs; Valkyrie ise Germen ve İskandinav ülkelerinde hayalleri süslemektedir.

Tarihsel sıralama açısından, ben burada Ortaçağ’ın yarattığı ve şekillendirdiği düşselliği sunmak istedim; dolayısıyla Antikçağ Yunan-Roma uygarlığındaki ve Doğu’daki örneklerini gözardı ettim. “Şövalye, Şövalyelik” başlığı altında XIV. yüzyıl insanların nasıl yiğitleştiğini, ünlü Ortaçağ karakterlerinin yanı sıra üç Antikçağ karakteri (Hektor, İskender ve Sesar) ile üç Eski Ahit karakterini (Yuşa, Davut, Yehuda Makabi) ile göreceğiz. Ancak bu çalışmada yalnızca Ortaçağ’ın ödünç aldığı bu yiğitleri bulmayacağız. Bir kararsızlık döneminin ar-

dından, Ortaçağ düşselliğinde inanılmaz bir şöhret elde etmiş olmakla birlikte bu çağ tarafından yaratılmayan İskender'i çıkarttım. Aynı şekilde hem Ortaçağ'da icat edilmemiş hem de dokuz yiğit sisteminin üç *Kitabı Mukaddes* yiğidi dışında, genel anlamda Ortaçağ din adamlarınca kahraman ya da yiğitten farklı bir niteliğe büründürülmüş başka *Kitabı Mukaddes* kahramanlarına da yer vermedim. Davut her ne kadar Ortaçağ'da yaşamış olsa da yaşamını kral ve müzisyen olarak sürdürmüştür. Süleyman da Ortaçağ döneminde, içinde kötücül bir büyücüden ziyade mutlu bir bilgeye dönüştüğü karmaşık bir hikâyeye sahip olsa da kahramanlarla mucizeler sorunsalından çıkmamıştır. Bu dünyanın sınırlarında, bence, balina tarafından mucizevi bir şekilde yutulup dışarı atılmış bir Eski Ahit karakteri olan Yunus da yer almaktadır. Hristiyanlığın Yeni Ahit'e dahil ettiği ama ününe rağmen orada yabancı kalmış bu ürkütücü mucizeler âlemi, Kıyamet'in korkunç kahramanlarıyla mucizeleridir. Doğu, özellikle Hindistan, Ortaçağ düşselliğinin en önemli kaynaklarından biri olmuştur⁹. Fakat Ortaçağ Batı toplumlarında yalnız bir Hintli kahraman –nitekim o da Hristiyandır– diğerlerinden ayrılmıştır; XII. yüzyılda Batılılara, Hindistan'ın mucizelerini anlattığı bir mektup göndermiş olan Peder Jean. Yine de bu metin yalnızca âlimler ortamında dolaşmış, Jean da Ortaçağ Batı'sında kahramanlar-

9 R. Wittkover, "Marvels of the East. A Study in the History of Monsters", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V, 1942, s. 159-197; Lev Nikolaevich Gumilev, *Searches for an Imaginary Kingdom. The Legend of Kingdom of Pfister John*, Londra, Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1987; C. Julius Solinus, *Collectanea Rerum Memorabilium*, Berlin, Mommsen Yayınları, 1895(2); M.R. James, *Marvels of the East. A Full Reproduction of the Three Known Copies*, Oxford Yayınları, 1929; Marco Polo, *La Description du Monde (Le Livre des Merveilles)*, çevirmen, editör ve yayıncısı: Pierre-Yves Badel, Paris, Lettres Gothiques Yayınları, 1998; Pierre d'Ailly, *Imago Mundi*, Paris, E. Buron, 1930 (bölüm: *De Mirabilibus Indiae*, s. 264); *Lettera del Prete Gianni*, a Cura di Gioia Zaganelli, Parma, 1990; Gioia Zaganelli, *L'Oriente Incognito Medievale*, Saveria Manelli, 1997; Jacques Le Goff, "L'Occident Médiéval et l'Océan Indien: un horizon onirique", *Pour un autre Moyen Age*'da, Paris, Gallimard, 1977, s. 280-306.

la mucizeler arasında gösterilecek kadar tanınmamıştır. Efsanelerin bu özel yayılışı uygarlıkların tarihiyle yakından ilintilidir. Bu kitabın alanı Ortaçağ Hristiyan kültürü ve geride bıraktıklarıdır: *İncil*, Antikçağ Yunan/Roma uygarlıkları; Kelt, German ve Slav başta olmak üzere pagan gelenekleri. Geniş toplumsal yayılımı onu âlim kültürle “halk” kültürü arasında paylaşılan bir alan yapmaktadır. Dolayısıyla sık sık Avrupa folkloruyla uluslar arası folklorun derinliklerine dalmak, uzak miraslara veya Hint-Avrupa sistemi (özellikle Arthur ile Melusina konularında bahsedilecek) adı verilen kültür topluluklarını anmak durumunda kalacağız. Ancak bu akrabalıkları, hatta aidiyetleri inkâr etmeden, düşsellik alanında ve medeniyet ve yaratılanların pek çoğunun özgünlüğü alanlarında olduğu gibi özellikle Ortaçağ Batı toplumlarının yaratıcı gücünün üzerinde duracağız. Cocagne ütopyasının –saptanabilir bir tarihte– yaratılması da bunun güzel bir örneğidir. Bu düşsellikte önemli bir yeri olan kahramanları örnek alırsak, Ortaçağ şövalyeleri, yan rollerdeki Hint-Avrupa kahramanlarına, Roma *equite*’lerine, Japon samuraylarına indirgenebilirler mi? Bütün bunlar Ortaçağ Avrupası’nın ürünü ve mirası değil midirler?

Aynı şekilde, genellikle bir yer ya da mekâna bağlı efsaneler de, Batılı Ortaçağ’ın kahraman ve mucizelerini mekânlarla ilişkilendirme tarzında, doğum yerleri olmasa da buralarla –gerek gerçek coğrafyalar söz konusu olsun gerekse hayali– önemli bir coğrafi bağ kurmuştur.

Yine tarihsel sıralama açısından bakılırsa, bu düşsellik Ortaçağ süresince, IV. yüzyıldan XIV. yüzyıla kadar oluşmaya devam etmiştir. Fakat özellikle serpilip büyüdüğü, tutarlı sayılabilir bir evrende asıl olarak oluştuğu dönem, büyük atılımına tanık olmakla kalmayıp göstermeye çalıştığım gibi, birtakım değerlerle imgeleri gökten yeryüzüne indirdiği büyük Batılı Ortaçağ dönemidir. Ortaçağ’ın kahramanlarıyla mucizeleri; Hristiyanların, olağanüstü âlemin ışı-

tısı ve büyüsunü oluşturan her ne varsa onlarla süsledikleri bir dünyaya yerleşme cesaretidir, bir ruh aydınlanmasıdır. Aynı şekilde kutsal Kudüs de gökten inmiş, Tanrı tarafından yaratılarak cisimlendirilmiş kahramanlar ve mucizeler de yeryüzündeki insanlarca muhafaza edilerek yüceltilmiştir. Bu kitap, Ortaçağ Hristiyanlarının yeryüzündeki bu büyük dönüşüm hareketini efsaneler bağlamında canlandırmak amaçlıdır¹⁰.

Bu düşsellik hikâyesi aynı zamanda uzun vadede önemli derecede ve derinliği olan bir hikâyedir. Bu çalışma, Ortaçağ kahramanlarıyla mucizelerini, Ortaçağ tarafından oluşturuldukları, yüceltildikleri, sevildikleri, ardından da –geçmişe gönderme, güne uyum ve geleceğe açılış kombinasyonu içinde yaşamayı ve evrim geçirmeyi sürdürdükleri– sonraki asırlara devredildikleri şekliyle sunmaktadır. Bir biçimde Ortaçağ’a, Christian Amalvi’nin kitabının adı gibi, “Ortaçağ Zevki”ne göre davranışların tarihidir.

Bu çalışma, yakın tarihli denemem *L’Europe est-elle née au Moyen Âge?*’in (Avrupa Ortaçağ’da mı Doğdu?) düşsellik alanındaki devamıdır¹¹. Göreceğimiz gibi her ne kadar Avrupa’nın asıl temelleri Ortaçağ’dan bu yana var olmaya devam etmişse de, hümanizmden Aydınlanma Çağı’na dek, Ortaçağ’ın “kara” (karanlık çağ, karanlıklar âlemi, *dark ages*) imajının doğduğu ve güçlendiği dönem olan XVII-XVIII. yüzyıllarda efsane, kahraman ve mucizelerin mirası unutuşun, bir “kayıp”ın kurbanı olmuştur. Bazı istisnalar dışında Ortaçağ kahramanlarının hepsi yeniden “barbar”a dönüşmüş –katedralle bağlantılı olarak gotiğin gelişimi de buna örnektir– ya da Ortaçağ

10 XII-XIII. yüzyıllar sırasında. Bkz: Jacques Le Goff, “Naissance du Roman historique du XII^{ème} siècle”, *Le Roman Historique, Nouvelle Revue Française*, s. 238 (özel sayı), Ekim 1972; Jacques Le Goff, “Du Ciel Sur La Terre: La Mutation des Valeurs du XII^{ème} au XIII^{ème} siècle dans L’Occident Chrétien”, *Héros du Moyen Age; le Saint et le Roi*’da, s. 1263-1287.

11 Paris, Seuil Yayınları, 2003.

fresklerini gizleyen alçı ve kirece benzeyen bir unutuşla üstleri kapatılmıştır.

Fakat Romantizm akımı Ortaçağ efsanelerini yeniden canlandırarak düşsellikte yeniden doğmalarını sağlamış, bunlardan göz kamaştıran efsaneler yaratmıştır. Bu kitap, içinde en parlak, en parlak simgeseli barındıran bir medeniyetin hafıza, tutulmalar ve yeniden ortaya çıkışlar şeklindeki dönüşüm maceralarının anlatımıdır.

Bu Ortaçağ metamorfozlarının günümüze kadar takibi, kahramanlarla mucizelerin, tarihi popüleritelerini ve işlevlerini açıklayan ışıltılarını kaldırmadan “gerçekliklerini” yeniden kuran bir gün ışıqlıyla aydınlanma şeklinin tanığıdır. Ortaçağ günümüzde –ışıkla gölge arasında– moda olmuştur¹². Bu kitap, “yeni” Ortaçağ’ın popülaritesine katkıda bulunmak, nereden geldiğini, ne olduğunu ve yer aldığı Avrupa ya da dünyada gelecekle bağlantısının ne ve hangi açıdan olduğunu göstermek arzusundadır.

Bunu yaparken de okura daha ziyade izler sunan araştırma, aynı zamanda, geçmişin yeniden canlandırma yöntemlerini besleyen belgeler üzerine kurulu tarihin insanoğlu tarafından bulunan ifade ve iletişim yollarıyla birlikte değiştiğini, dönüştüğünü (Ortaçağ’da sözlü anlatımın yerini alan yazının yaptığı gibi) ortaya koymaktadır. Burada Romantizm akımının yeniden doğuşunun ardından Ortaçağ düş-

12 Ortaçağ’ın öncesi. Christian Amalvi, “Moyen Age” maddesi, Jacques Le Goff ve Jean-Claude Schmitt’in *Dictionnaire Raisoné de l’Occident Médiéval*’inde, s. 790-805; Christian Amalvi, *Le Goût du Moyen Age*, Paris, Plon Yayınları, 1996; Vittore Branca, *Concetto, Storia, Miti et Immagini del Medioevo*, Florence, Sansoni, 1973; Umberto Eco, “Dieci Modi di Ignare il Medioevo”, *Sugli Specchi et Altri Saggi*’de, Milano, Bompiani Yayınları, 1985, s. 78-89; Horst Fuhrmann, *Überall ist Mittelalter*. Von der Gegenwart Einer Vergangenheit Zeit, Münih, Beck Yayınları, 1996; Jacques Le Goff ve Guy Lobrichon, *Le Moyen Age Aujourd’hui. Trois Regards Contemporains sur le Moyen Age: histoire, théologie, cinéma*, (Crisy-la-Salle Kolokyumu, Temmuz 1991), Paris, Cahiers du Léopard d’or, 1998; Alain Boureau, “Moyen Age” maddesi, C.I. Gauvard, A. De Libera, M. Zink, *Dictionnaire du Moyen Age*, s. 950-955.

selliğinin XX. yüzyılın iki ana buluşu olan sinema¹³ ve çizgi roman¹⁴ sayesinde üçüncü kez dirilişini göreceğiz. Bir tarih, metin ve görüntünün getirdiği devrimlerin dev dalgaları tarafından her daim ayakta tutulmuş ve yenilenmişse, işte o düşselliğin tarihidir.

13 Ortaçağ ve sinema. Bkz. Stuart Airlie, "Strange Eventful Histories"; The Middle Ages in the Cinema", Peter Linehan ve Janet L. Nelson, *The Medieval World*, Londra-New York, Routledge Yayınları, 2001, s. 163-183. ; François de la Bretèque, "Le Regard du cinéma sur le Moyen Age", Jacques Le Goff ve Guy Lobrichon, *Le Moyen Age Aujourd'hui*, 1998, s. 283-326; *Le Moyen Age au Cinéma*, *Cahiers de la Cinémathèque*, S. 42-43 (özel sayı), 1985. *Le Moyen Age Vu par le Cinéma Européen*, *Les Cahiers de Conques*, S. 3, Nisan 2001.

14 Posta pulu da geleneksel düşselliğin ifade ediliş şekline çağdaş bir destektir.

ARTHUR

Arthur, Ortaçağ'ın örnek kahramanlarındanr. Her ne kadar tarihi bir kişiden esinlenildiğı bilinse de elde, bu kişinin kim olduğuna dair herhangi bir bilgi yoktur.

Arthur, gerçekte var olan, ancak tarihten uzaklaşarak efsaneye dönüşen ve hayal dünyasının kurgu kahramanlarına katılan tarihi şahsiyetler gibi gerçek ile düşsel ve kurgu ile tarih arasında efsanevi kişilere dönüşmüş Ortaçağ kahramanlarının güzel bir örneğidir. Bu noktada, Ortaçağ'ın tarihle efsane arasındaki iki büyük kahramanı Arthur ile Charlemagne'in hem paralel hem de çakışan dönüşümlerini göreceğiz.

Arthur, IX. yüzyılda vakanüvis Nennius'un *Historia Britonum*'unda (Britanyalıların Tarihi) ortaya çıkar. Nennius'a göre, Büyük Britanya'nın Saksonlarca istila edilmesi sırasında Arthur diye biri Brötonların kralının yanında Saksonlara karşı savaşmıştır. Komuta ettiği savaşlarda dokuz yüz altmış kadar düşman öldürdüğü söylenir. Bu yüzden tarihe, son derece önemli bir savaşçı, Brötonların savunucusu olarak geçer; varlığı da, Ortaçağ'ın başlarında Keltlerin sözlü edebiyatına, özellikle de bir kahramanın çocukluk dönemlerini anlatan *Mabinogion*'lara bağlı kalır. Arthur, başka kültürlerle ait kahramanlarla benzeştirilmiştir; özellikle de Hint-Avrupa üç işlevli kültürleriyle Avrupa, hatta Germen folklorundaki kahramanlara. Ancak kahraman Arthur'un karakteri ne olursa olsun, Ortaçağ Batı toplumlarının yaratarak bizlere miras bıraktığı, Britanya ulusal ideolojisine özellikle bağlı bir Kelt kahramandır.

Arthur'un gerçek anlamda doğuşu, muhtemelen Galli olan bir vakanüvisin eserinde gerçekleşir: Oxford'lu bir piskoposluk kurulu üyesi olan Monmouth'lu Geoffroy'un 1135-1138 yılları arasında yazdığı *Historia Regum Britannie* (Bretag-

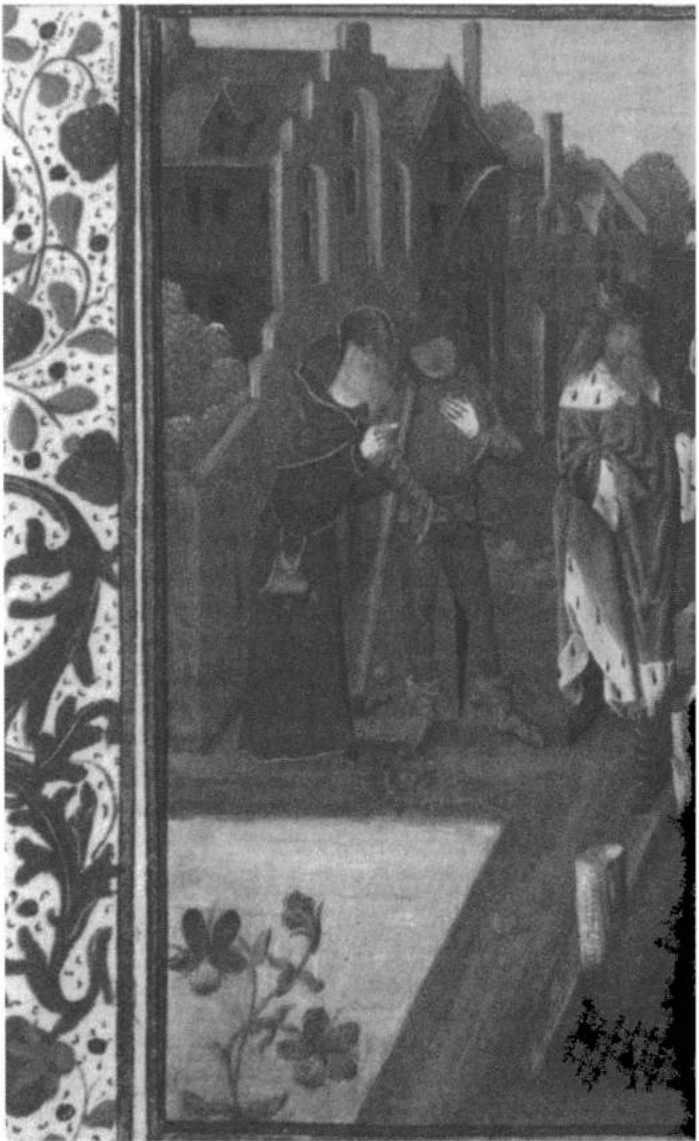
ne Krallarının Tarihçesi). Geoffroy, Brütüs'ten başlayarak, Romalılarla birlikte Brötonlara medeniyetlerini geliştirmeye gelmiş Bröton krallarının hikâyelerini anlatır. Romalı-barbar melezi Brötonları yöneten çok sayıda kralın sonuncusu olan Utherpendragon, Merlin'in büyülerinin yardımıyla, sevdiği kadın Ingerne'den bir erkek evlat sahibi olur: Arthur. On beş yaşında kral olan Arthur, Romalılarla Batı Avrupa halklarına karşı pek çok zafer kazanır. Büyük Britanya'nın tamamı ile kuzey adalarını fethederek Saint-Michel Dağı'nın çevresinde dehşet saçan devi öldürdükten sonra, Pireneler'e kadar bütün kıtayı ele geçirir. Fakat yeğeni Mordred, karısını da krallığını da elinden alır. Arthur savaştan dönünce yeğeni öldürür ancak kendisi de çok ağır yaralanarak Galler ülkesi açıklarındaki Avalon Adası'na götürülür. Burada ya ölecek ya da tekrar gücüne kavuşarak iyileşecek ve krallığıyla imparatorluğunu yeniden ele geçirecektir. Arthur, kısa zamanda Ortaçağ'a ilişkin kurguların yaratıcılığının en zengin ve güçlülerinden birini, Arthur efsanesini oluşturan edebi metinlerin tamamında merkezi kahraman haline gelir.

Bu edebi ürünün temel anları, 1160-1185 yılları arasında Chrétien de Troyes'un romanları ile XIII. yüzyılın ilk yarısının düzyazı biçiminde kaleme alınmış Arthur efsanelerince oluşturulmuştur. Hayali kahraman ve mucizelerin oluşumunda Ortaçağ edebiyatının yaratıcı hayal gücünün ne kadar önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Hayal gücüne dayalı tarih, çağın kültür, zihniyet ve siyasi görüşünde temel rolün Ortaçağ edebiyatına verilmesine, dahası bunun sonraki yüzyıllarda da devam etmesine olanak tanımaktadır. Arthur, "Britanya konusu" adı verilen o büyük edebi alanın merkezi karakteridir. En parlakları Gauvain, Lancelot ve Perceval olan bir dizi kahramanın doğmasına ya da kendi etrafında toplanmasına yol açmıştır. Hristiyan Ortaçağ'ın nadir ütöpik oluşumlarından biri olan ve "Şövalye, Şövalyelik" maddesinde görüleceği gibi bütün kahramanlarının örnek kişiler ol-

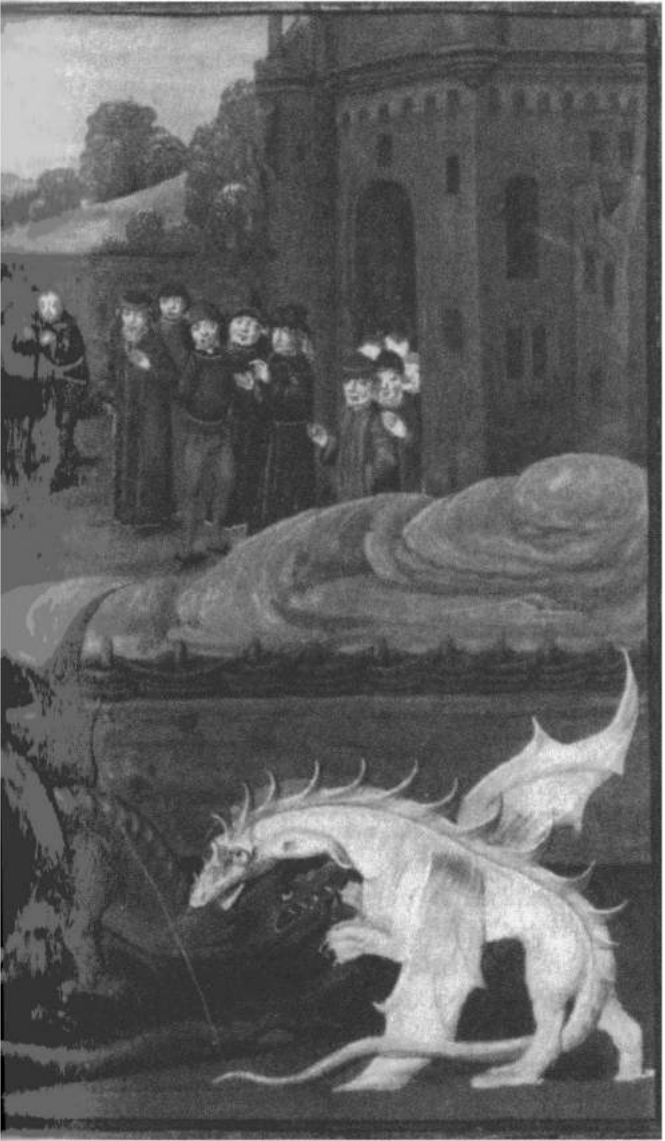
duğu Yuvarlak Masa'yı yaratmıştır. Arthur aynı zamanda doğumundan ölümüne dek kehanetleri ve himayesiyle yanında olan Merlin ile savaşçı kahraman arasındaki bağlantıdır da. Hayal gücümüzden hemen hemen yok olduğu için bu kitapta yer almayan çok özel bir mucizenin, Kutsal Kâse'nin (Gral) oluşmasının kaynağında da Arthur vardır.

Kutsal Kâse, bulunup ele geçirilmesi Hristiyan şövalyelere, özellikle de Yuvarlak Masa şövalyeleri'ne düşen bir tür kutsal kâseye dönüşmüş sihirli bir nesnedir. Ortaçağ'da şövalyelere özgü Hristiyanlaştırma bu efsanenin içinde yüceltilmiştir. Yuvarlak Masa ütopyası, aynı zamanda kahramanlarla mucizeler âleminin, Ortaçağ halkı ile kültürünün çelişkilerini de içinde barındırdığını görmeye yarar. Yuvarlak Masa, güçlü bir eşitsizlik ve hiyerarşik yapıya sahip Ortaçağ toplumunda, cisimleşmemiş bir eşitlik dünyasıdır. Yine de feodal ideolojide, soylu ve aristokrat üst tabakada bazı kurumlar ve bir eşitlik davranışı yaratmaya heves vardır. Senyörle vasalın dudaktan öpüşmesi, bunun eylemsel simgesidir. Yuvarlak Masa, evrenin bütünlüğüne ve dünyanın tamamına yaptığı göndermenin ötesinde, Arthur'un teminatı olduğu ve toplumsal cisimleşmesini aristokraside bulacak bir düşür.

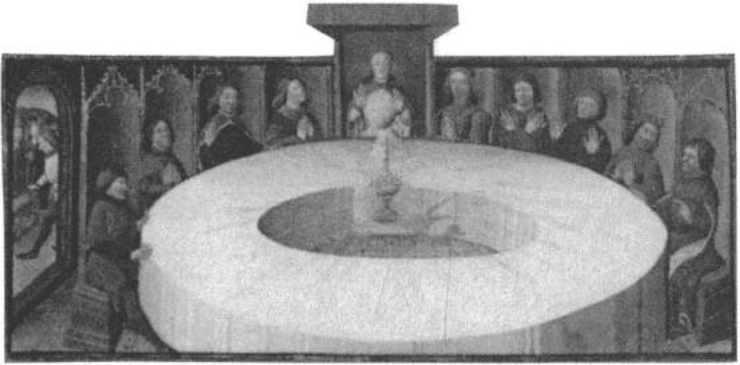
Oysa Arthur, savaşçı ve şövalye olmaktan ziyade, Ortaçağ siyasal toplumlarının mükemmel yöneticisinin, yani kralın efsanevi simgesidir. Eskiden –örneğin Güney İtalya'daki XI. yüzyıldan kalma Otranto Katedrali'nin mozaik yüzeylerinde görüldüğü gibi– gerçek adı *Arthurus Rex* olan Arthur'un, dinsel karakterini tam olarak yitirmeden, Avrupalının şiirsel düşselliiğinde artık sadece derinlemesine efsaneleştirilmiş bir biçimde var olan bu kralın simgesi olarak kalması da anlamlıdır. Hem gerçekten var olan hem de efsanevi bir kral olmakla kalmayıp aynı zamanda binyılcıdır da. Kadın olsun erkek olsun bütün Ortaçağ insanları, dünyada, tarihten çıkıp gelen bir kralın idaresinde, İnanç ile Erdem'in hüküm sürdüğü bir dön-



Kraliyet kostümü içindeki Arthur, Merlin'le -büyükünün saray
soytarlarına benzer bir giysisi var-, bir kraliyet eğlencesi olan ak
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://raptevi.org>
eğerle kızın eğerini dövüşünü seyrediyor. Aziz Albans'ın



Vakayinamesi'nden bir minyatür, XV. yüzyıl, s. 43 v, Londra, Lamberth
Uludağ Üniversitesi Kütüphanesi.



Arthur, sayvan altında, ortasında Kutsal Kâse'nin parladığı Yuvarlak Masa'ya başkanlık ediyor. Yanında yalnız dokuz şövalye görülüyor. XIV. yüzyıl, Paris, Fransa Ulusal Kütüphanesi.

min, kıyamet binyılıının ortaya çıkacağını hayal etmekteydi. Bu tema Doğu'da çok tutulmuş, "Gizli Emir" olmuştur. Batı'da ise rolü, ölmemiş ama bir mağarada uyumakta olan Friedrich Barbarossa (Kızıl Sakal) –özellikle de Avalon'da, dönüşünü bekleyen Arthur– gibi imparatorlar ele geçirmiştir. Bu, *Rex quondam, rexque futurus*, yani bir zamanların kralı ve geleceğin kralı temasıdır.

Her ne kadar Yuvarlak Masa gibi efsanevi bir nesne Arthur imgesiyle yakından ilintiliyse de, aslında şahsileştirilmiş bir nesne, büyük savaşçı ve büyük şövalyelerin aracı olan kılıcı, Arthur'un adıyla daha da sıkı bağlantılıydı. Ağırılığıyla başa çıkabilen tek kişinin Arthur olduğu, düşmanlarıyla canavarları, özellikle de devleri görkemli bir biçimde öldürdüğü ve bir göle atılışının Arthur'un hayatının ve iktidarının sonunu gösterdiği sihirli kılıç. Bu kılıç, kayboluşuyla Arthur'un ölümünü işaret eden ve büyük İngiliz sinemacı John Boorman'ın *Excalibur* filminde yeniden canlandırdığı Excalibur'dur. Böylesi şahsi kılıçları Charlemagne ve Roland'da yine göreceğiz: Joyeuse, Durandal ve Excalibur, sıra dışı kahramanların mu-

cizevi yoldaşlarıydı. Arthur, öncelikle Ortaçağ'ın işlediği değerlerin izdivacının cisim bulmuş halidir. Kuşkusuz Hıristiyanlığın derin izlerini taşır ama her şeyden önce din adamı olmayan kahramanların dinden bağımsız değerlerini de. Arthur'un şahsında feodal değerlerin ardışık iki dönemi ifade bulmuştur: XII. yüzyılda kahramanlık, XIII. yüzyılda da kibarlık. Hint-Avrupa geleneğinin üç işlevli kralıdır Arthur; ilk işlev itibariyle kutsal kral, ikincisi gereği savaşçı, üçüncüsünde de uygarlığa götüren kral. Büyük Ortaçağ edebiyatı tarihçisi Erich Köhler'in üstünde durduğu "Kibar feodal âlemin çifte projesi: Tarihin aklanması ve efsanelerin oluşumu" tanımının başarılı bir temsilcisi olmuştur.

Özellikle Ortaçağ'ın inkiler olmak üzere bütün kahramanlar gibi Arthur da yaşadığı yerlere sıkı sıkı bağlıdır. Bu yerler; savaştığı, ikamet ettiği ve öldüğü yerlerdir. Öncelikle savaş, fetih ve zaferlerinin temel alanıdır: Kelt diyarları, İrlanda, Galler Ülkesi, Cornouaille, Armorica. Arthur'un kurduğu iddia edilen, Cornouaille'deki Tintagel; Galler ve Cornouaille'nin sınırlarındaki hayali başkenti Camelot'dur¹. Avalon gibi muhteşem adalardır. 1191'de kendi kalıntıları ile Kraliçe Guenièvre'inkilerin bulunduğu ileri sürülen Galler sınırındaki büyük Benedikten tapınağı, Glastonbury Manastırı'dır. Fakat Kelt dünyasından uzakta, yaşamla ölüm arasında beklemedeki Kral Arthur'la ilintili bir yer daha vardır. Burası, XIII. yüzyıl başlarında bir İngilizin, Tilbury'li Gervais'nin muhteşem hikâyelerini içeren ilginç eserin anlattığı gibi; huzur içinde uzanmış, ya dünyaya muhteşem bir dönüşü ya da cennete yükselişi bekleyen Arthur'un, içine, tüm acılardan uzağa defnedildiğine inanılan Etna'dır. Bu yüzden Arthur'un, arafın doğuşu olarak adlandırdığım, İrlanda mı Sicilya mı olduğuna karar verilemeyen dönemde bu yerle bir bağlantısı var-

1 Cedric E. Pickford, "Camelot", *Mélanges de Langue et de Littérature Médiévales Offerts à Pierre le Gentil* de, Paris, SEDES, 1973, s. 633-640.

dır; Kelt kral, Hristiyanlığın yaygın olduğu bu arafın ilk sakinlerinden olabilir².

Fakat Hristiyan Avrupa'da –ki bu özellik günümüzde halen muhafaza edilmektedir– her şeye muktedir kahramanlar da yoktur, her derde deva mucizeler de. Kahramanlar sonuçta insandır, her insan da günahkâr; feodal sadakat ise kaçınılmaz olarak kötülerin ihanetine uğrar. Öte yandan monarşi ideolojisi, kralın kişiliğini bir kahraman gibi yaratırken, bu ideoloji, krala –kendisine Rönesans ve Klasik Dönem'i atfetmeye çabalayacak– mutlakıyetçi bir karakter bahşetmez. Arthur günahkârdır, Arthur ihanete uğrar. Dünyevi zevklere yenik düşen Arthur kız kardeşiyle birlikte olur, bu ensest ilişkiden de Mordred doğar. Büyük şahsiyetlerin büyük günahları olur; krallarla kahramanlar (Charlemagne örneğinde de olduğu gibi) genellikle ensest ilişkilere girer. Günahının meyvesi olan Mordred'e gelince, haindir dolayısıyla ölümü Arthur'unkine de neden olur. Bir ihaneti de eşi Guenièvre ile adamı Lancelot'dan görmüştür ama Arthur da Guenièvre'i defalarca aldatmıştır.

Monmouth'lu Geoffroy'dan sonra Arthur'un başarısının ardı arkası kesilmez. Önce İngiliz Plantagenet hanedanlarının politikaları sayesinde kendini sağlama alır. Kahramanların politikaları kullanması, özellikle Ortaçağ'da ve Avrupa tarihinde olmak üzere tarihin önemli olgularındandır. Aynı zamanda İngiltere kralları, bu tarihsel-efsanevi himaye altına alma yarışında Charlemagne'ı giderek daha çok sahiplenmekte olan Almanya ile Fransa'nın karşısında Arthur'u öve öve göklere çıkarmaktadır. Böylece Arthur ile Charlemagne Avrupa tarihinde birbirine kâh destek kâh köstek, iki değişik yüzü olan bir çifti oynamıştır.

2 Büyük İtalyan halk edebiyatı ve folklor tarihçisi Arturo Graf (1848-1913), *Miti, Legende e Superstizioni del Medioevo* adlı iki ciltlik eserinde (Torino, Chantirore Yayınları, 1892-1893) "Artù ne'Etna"ya güzel bir yazı yazmıştır. Bruno Mondadori'den yakın tarihli yeni bir baskısı çıkmıştır (Cilt 1, Milano, 2002, s. 375-392).

Arthur'un başarısı öylesine çarpıcı olmuştu ki XIII. yüzyılın başlarında Caesarius von Heisterbach *Dialogus Miraculorum*'unda şöyle yazmıştı: "Manastırın başpapazının vaazı sırasında, keşişler uyuklarken başpapaz birden sesini yükseltti: 'Bana kulak verin kardeşlerim, iyi dinleyin, size yeni ve olağanüstü bir olay anlatacağım. Bir zamanlar Arthur adında bir kral varmış.' Bu sözler üzerine uyanan keşişler heyecanlanarak kulak kabarttı." Arthur manastırlarda bile kahramana dönüştü. İmajının, Ortaçağ toplumunda aristokrat çevrelerin çok ötesindeki başarısının bir başka kanıtı da Arthur adının başarısıdır; XIII. ve XIV. yüzyıllarda Hristiyan Batı'da modern antroponim, özellikle toplumun kentsel kesimlerinde ad ve soyad kullanımını benimsediği dönemde dikkat çekmektedir. Michel Pastoureau, Arthur ve Yuvarlak Masa Şövalyeleri'nin adlarından türemiş adların yayılmasının önemini belirtirken, vaftiz adının hiçbir zaman etkisiz kalamayacağını, "ilk toplumsal gösterge, ilk simge, ilk belirtke" olduğunun altını çiziyordu. Pastoureau XV. yüzyıl sonlarında, eski Fransız kayıtlarındaki 40.000 civarında efsanede Yuvarlak Masa Şövalyeleri'nin adlarının geçme sıklığını inceledi. Ortaya çıkan sonuca göre: "Kral Arthurculuk oynamak" gerçek bir kentsel olguya dönüşmüş, Hollanda ve İtalya gibi bazı bölgelerde XV. yüzyılın ortalarına kadar süren bir Arthurculuk çılgınlığı ortaya çıkmıştı. Yeniden Fransa'ya dönmek gerekirse, bu Arthurcu antroponimik antropolojinin galibi 120 örnekle Tristan'dı. Hemen arkasından 79 kullanımla Lancelot geliyordu. Ancak Gouvain (46 örnek) ile Perceval'i (44 örnek) açık farkla geride bırakan Arthur da 72 örnekle Lancelot'ya gayet yaklaştı.

Bu çalışmada sık sık görüleceği gibi, Ortaçağ kahramanlarının XIV. yüzyılda içi geçmiş denebilecek itibarı XV. yüzyılda uyanmıştır. Zira bu yüzyıl, Johan Huizinga'nın *Ortaçağ'ın Günbatımı*'nda muhteşem bir biçimde ortaya koyduğu gibi, şövalyeliğin en abartılı saçmalamalarının kurbanı olmuştur.

Arthur'u, 1485'te *Arthur'un Ölümlü* adlı büyük şiiriyle uyandıran, İngiliz şair Malory'dir. XVI. yüzyıl da bu Ortaçağ kahramanının sihirli anısını öyle güzel muhafaza etmiştir ki bir başka şair Spencer da Arthur'u, *The Fairy Queen* (1590) adlı şiirinde yeniden hayata döndürmüştür. Britanya milliyetçiliğince sürüklenen Arthur, XVII. yüzyılın düşselliğini de gayet güzel aşabilmiştir. Bunu da kısmen, önce kral II. Charles'tan destek alan ve eseri ancak 1691'de seslendirilebilen büyük şair John Dryden'ın bir librettosu üzerine *King Arthur* operasını besteleyen büyük müzisyen Purcell'e borçludur.

Arthur, Ortaçağ düşselliğinin yenilenmesine son olarak da Romantizm'le tanıklık etmiştir. 1842'de *Arthur'un Ölümlü* adlı eserini yayımlayan ve hayatının sonuna kadar da *The Idylls of the King* üzerinde çalışan –toplu hali 1885'te yayımlandı– İngiliz Romantizminin en büyük şairlerinden Tennyson'un kahramanı olma şansına erişmiştir. Aşağı yukarı aynı dönemde Prerafaelit ressamların eserlerinde de hayat bulmuştur; özellikle Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) ile Edward Burne-Jones'un (1833-1898) resimlerinde. Müzikte, Wagner'den –ki Ortaçağ kahramanlarının ve mucizelerinin, özellikle Almanya bağlantılı olanların yeniden doğuşunda daha sonra da mutlak bir rol oynayacaktır– etkilenen Chausson, 1886-1895 yılları arasında tek operası *Kral Arthur'u* bestelemiştir.

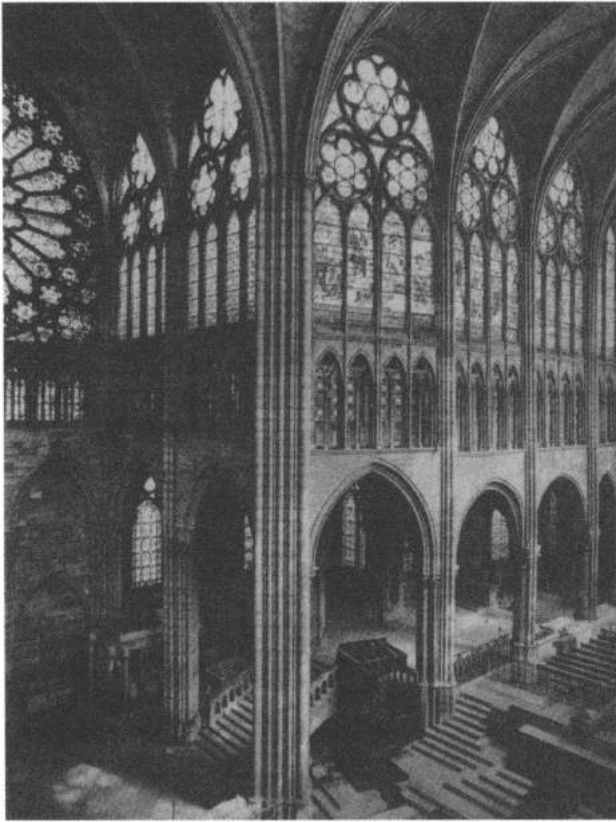
Son olarak da Ortaçağ kahramanları Arthur ile önde gelen kahraman arkadaşlarının itibarına sinema hayat vermiştir. Jean Cocteau, Arthur efsanesini *Yuvarlak Masa Şövalyeleri* (1937) ile tiyatroya taşımakla başladı. Savaş sonrasında, sinema camiasında yaygın olan aslından uzaklaşmış Ortaçağ görüşünün hemen hemen doğallıktan uzaklaştırdığı başyapıt ve filmler; 1953'te Richard Thorpe'un *Knights of the Round Table* (Yuvarlak Masa Şövalyeleri), 1967'de Joshua Logan'ın müzikal komedisi *Camelot* gibi çarpıcı Hollywood eserleri verdi. Diğer büyük eserlerse Bresson'un *Gölün Lancelot'su* adlı ça-

lışması (1974), Eric Rohmer'in *Perceval le Gallois*'sı (1978), John Boorman'ın *Excalibur*'udur (1981).

Ünlü filmi *Indiana Jones Son Macera*'da (1989) Steven Spielberg, Harrison Ford'u Kutsal Kâse'yi aramaya yollar. Parodiler de popülerliğe katkıda bulunur: gerek ünlü *Monty Python and the Holy Grail*'de (1975) gerekse Tay Garnett'in Bing Crosby'li *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*'unda (1949) Arthur'a gülünür. Sonunda acaba Arthur'un yeni bir macerasında ona George Bush'un yüzü verilir mi? Aşırı muhafazakâr Hollywood'lu yapımcı Jerry Bruckheimer daha yakın bir geçmişte, Antoine Fuqua'nın şaşaalı filmi *Kral Arthur*'a (2004) büyük bir bütçe ayırdı. Filmde Arthur, Guenièvre ve Yuvarlak Masa Şövalyeleri'nin Roma işgalinin ardından ülkenin gelişimi için Saksonları alt etmeye karar vermiş bir İngiltere'nin kahramanları olarak sunuluyordu. İddiası da şuydu: "Roma, Büyük Britanya'yı işgal ettiği ve Britanya'nın, medeniyet götürme ve barbarlığa karşı mücadele etme görevini yerine getirebilmek için özgürlüğüne kavuştuğı dönemdeki Arthur ile Afganistan ve Irak'taki durum arasında benzerlikler var." Arthur bizi daha çok şaşırtacak gibi görünüyor.



Terry Jones ve Terry Gilliam'ın 1975 tarihli Büyük Britanya yapımı parodi filmi *Kutsal Kâse'de* (*Monty Python and the Holy Grail*) Graham Chapman'ın canlandırdığı barbar hibrit -insan, hayvan, bitki- Arthur.



Saint-Denis. Koro yeri ve kuzey çapraz sahn. Saint-Denis Bazilikası kuruluşunda ve sonraki yüzyıllarda güçlü manastırın başpapazlık kilisesi olup yeni Saint-Denis piskoposluğunun yakın geçmişteki (1966) kuruluşu sırasında katedral olmuştur. Aziz Geneviève tarafından yaptırılmış, VII. yüzyılda Kral Dagobert tarafından yeniden inşa ettirilmiş, ardından üçüncü defa Pépin le Bref ve 775'te Tanrıya adayan Charlemagne döneminde yaptırılmış, Fransa krallarının yeraltı gömütlüğü olmuştur. XII. yüzyılda Kral VI. Louis ile VII. Louis'nin baş danışmanı Başpapaz Suger, yapıyı yeni bir tarzda yeniden yaptırır, bu tarza daha sonra gotik sanatı adı verilecektir. Saint-Denis, gotik katedrallerin mimari ve ideolojik atası olarak görülür.

KATEDRAL

Ortaçağ'ın Avrupalı
düşselliğine efsanevi
bir görüntü bırakan
"mucizevi" yapıları,
katedral ile kaledir.

Katedral, Ortaçağ Hint-Avrupa toplumları sınıfının ilki olan ruhbanların simgesiyken, kale, bu birliklerin ikincisi olan savaşçıları temsil etmektedir. Üçüncü sınıfın üretken işlevini simgeleyen bir yapı, daha doğrusu bir yapılar topluluğu daha eklenebilse kent olurdu. Fakat her ne kadar Ortaçağ kenti, antik kente, sanayi ve sanayileşme sonrası şehirlerine kıyasla gayet kendine özgü olsa da bu çalışmada yer verilen mucizeler arasına girebilecek kadar özel bir kimliğe sahip değildir. Yine de Ortaçağ insanların gözünde kentin de olağanüstü ve güzel olduğunu unutmayalım.

Katedral terimi ilk olarak Ortaçağ'da sıfat biçiminde ortaya çıkmıştır: Katedral kilise. Ancak XVII. yüzyılda isme dönüşmüş, bu isim biçiminde gerek kelime hazinesi alanında gerekse ideolojik alanda olağanüstü bir başarı elde etmiştir. Katedral Latince *cathedra*'dan gelir, yani kilisede piskoposa ayrılmış koltuk, bir tür taht. Bu piskopos tahtı da zaten katedralin iç kısmındaki temel öğelerden biridir. Dolayısıyla katedral, esas olarak piskoposun kilisesidir, ününü de buna borçludur. Avrupa dillerinde katedral kilisenin tek değil iki Latince sözcükten türeyen sözcüklerle ifade edilmesi önemlidir. İngiltere, İspanya, Fransa'da bu sözcük katedral olmuş, piskopos koltuğundan gelmiştir. Almanya ve İtalya'da ise *domus*, yani ev anlamına gelen *dom* ve İtalyancada *duomo* haline gelen sözcüklerle tanımlanmıştır. Tanrı'nın evi, hatta piskoposun evi olan bu katedral, piskopos katedralinden de güzeldir.

Katedrale asıl itibarını sağlayan, boyutlarıdır. Yalnızca her piskoposluğun –gerek dindarları kabul etme kapasitesi

gerekse itibarını görsel olarak ortaya koyma ihtiyaçları nedeniyle– en büyük kilisesi olması yüzünden değil, bütün kiliselerin başı olması dolayısıyla da boyutları görkemlidir. Görüntüsünün gücünü hem heybetli dış cephesi hem de görkemli iç cephesi ortaya koyar. Bu bakımdan katedral, Ortaçağ'ın hassasiyetinin ve maneviyatının merkezinde bulunan içsellikle dışsallığın derin uyumunun en güzel mimari ifadesidir. Katedralin görkemli görüntüsü, XX. yüzyılda havadan fotoğrafçılığın kullanımıyla da onaylanmış oldu. Yakından, uzaktan, içeriden, dışarıdan ya da gökyüzünden bakılsın; katedral bugün bile alışılmışın dışındadır. Katedralle, özellikle boyutları açısından rekabet edebilen tek yapı olan gökdelen ise sembolik özelliğine bir çözüm bulabileceği halde, katedralin inananlar veya Hristiyanlık dışında bir dini veya kültürel cemaatin mensupları için bile her zaman ortada olan maneviyatına sahip değildir.

Katedral, tarihte eski bir yeri olan bir yapıdır. IV. yüzyılda ortaya çıkmış olup günümüzde halen çift yönlü bir hayatı vardır; kilise olarak, devam edilen bir tapınak işlevi, bir de düşsellikteki efsanevi varlığı. Katedral sonsuz gibi görünür, oysa tarihi gelişimin neden olduğu değişime çok az yapı onun kadar maruz kalmıştır. Sonuçta katedral IV. yüzyılda, Roma İmparatorluğu'nun önce "kabul edilmiş", ardından da "resmî" dini olarak Hristiyanlığın yeniden keşfiyle ve piskoposların iktidar ve saygınlık sahibi kişiler arasına yükselmesiyle doğmuştur.

Ortaçağ'ın ilk dönemlerinin katedrali, 1000 yılına kadar yalnızca bu adı kullanan büyük kilise değil, kent içinde kent, "piskoposluk grubu" veya "katedral grubu" denen bir yapılar topluluğuydu. Bu topluluk, bünyesinde genellikle iki kilise, bir vaftiz evi, bir piskopos malikanesi, papaz adaylarının evi, bir hastane, bir de okul barındırıyordu. Sonra ikinci kilise ortadan kayboldu, vaftiz evi gayet mütevazı bir vaftiz küveti şekline dönüşerek kiliseye dahil oldu, ruhban evi

din adamlarının ortak yaşam alanının bir parçası haline geldi, dini hastaneler bağımsızlıklarına kavuşarak XII.-XIII. yüzyıllarda hızla çoğalan diğer hastanelere rakip oldu, okullar da katedralden ayrıldı. Karolenjler dönemi, katedral konusunda, papaz adaylarının lojmanlarının katedralin alanına müdahalesi (dışarıda bu lojmanların bir parçasıydı, içeride ise onlara ayrılmış koro sıralarının inşası şeklinde bir müdahaleydi) ve genel anlamda inananların kilisede bulundukları yer ile din adamları arasında bir kesinti oluşturmasıyla kendini göstermiştir. Koro, inananların görüş alanından saklanmış; vaiz, vaazını karşılarında vermek yerine dindarlara sırtını dönmüş; katedral artık piskopos, papaz adayları, din adamları ve inananlar arasında kültürel ve dinsel birleştiricilik rolünü oynamakta zorlanır olmuştur.

Başta katedraller olmak üzere kiliselerin gelişimi, aynı zamanda tarihi gelişimin genel şartlarına da bağlı olmuştur. Bu gelişimde iki önemli akım ayırt edilmektedir. Biri, nüfus patlamasıyla ilintilidir. Batı nüfusu 1000 yılı ile XIII. yüzyıl arasında muhtemelen ikiye katlanmıştır. Öte yandan katedralde inananlara açık alan, aynı dönemde dinden bağımsız sayılabilecek ortak kullanım alanlarına, buluşma yerlerine dönüşerek katedralleri, sıkı bağlar içinde oldukları kentleşmenin büyük bir gelişim yaşadığı bir çağda bir tür kapalı toplanma yeri yapmıştır. Yine de, bence, katedrallerin boyutlarını ve dış görünüşlerini değiştiren, mimari moda diye adlandırılabilir ikinci tarihi akım olmuştur. Tarihi değişimin başlıca itici gücü olarak işlevselliği görenlere karşı, modanın XI. ve XII. yüzyıllardan itibaren hassas öneminin altını çizmek yerinde olur. Özellikle Roma tarzından gotik tarza geçiş, bir zevk değişiminin itici gücü ile gerçekleşmiştir. Zira gotik, katedrallere IV. yüzyıldan beri sahip oldukları özgün karakterleri daha iyi ortaya koyma olanağını getirmekteydi.

Geniş iç alanları daha çok vurgulayan yükseklik ve ışık başarısı; yukarının aşağıya üstünlüğünü belirten kule ve kü-

lahlarının geliştirilmesi; Ortaçağ manevi hayatının ayırıcı niteliğini ortaya koyan dikey kesit hamlesi; gotik bunların hepsini katedrallere sunuyordu. Roland Recht, Roma ve gotik tarzları arasındaki sözde devamlılığın yerine gotik mimarinin kesinlikle yeni olan kopma/kesinti özelliğini öne çıkarmıştır: “Gotik mimari, bu geleneği sürdüren Roma mimarisinden farklı olarak, Antik Roma ve ilk Hıristiyanlık sanatıyla ilk köktenci kopmayı sağlamıştır. Bu kopma, giderek daha yüksek, daha hafif, daha aydınlık yapıların inşasına olanak tanıyan birtakım teknik yeniliklere (kubbeyi destekleyen kaburgalı tonozların icadı, destek kemerlerin bulunuşu, sürme taş çerçeve ve ince duvarın üretilmesi) dayanmaktadır. Üstelik bu kadarla da kalmamıştır. Gotik mimari aynı zamanda her taşıyıcı öğeyi belirli bir işlevle uyumlaştırarak süslemelerin giderek daha çok kabul gören bir ölçülülüğe cevap veren ve giderek artan zenginleşmesini de desteklemiştir. Bu zenginleşme bağımsız bölümlere öyle bir esneklik sağlamıştır ki, ışık ve gölge burada “son derece dramatik bir diyaloga girmektedir”. Sonuç, görsel etkilerin vurgulanmasıdır. Vurgulama da kilisede giderek artan ete kemiğe bürünüşü öne çıkarma kaygısına eşlik etmektedir¹.”

Gotikle katedralin buluşmasında, etkisi günümüzde halen devam eden tarihi olguların da rolü vardır. Bunların ilki, XII. yüzyılın ikinci yarısında Hıristiyanlığı laik derebeyliğin baskısı altından çıkaran Gregoryen reformla piskoposluğun işlevinin yeniden değerlendirilmesidir. İkincisi ise katedrallerin inşasında kralın rolünün artmasıdır. Katedral inşa etmek, kraliyet iznine bağlıdır. Krallar bu imtiyazı, XII. yüzyıl sonundan itibaren adına modern devlet denen yapının oluşturulmasına gösterdikleri özene kıyasla daha ustaca kullanmıştır. Böylece katedraller devletlere, yeni doğacak uluslara bağlanmış, şehrin binası olan katedral de devletin binası-

1 Bkz. Collège de France’ta açılış dersi.

na dönüşmüştür. Gotik aynı zamanda katedrallerin yapısındaki rasyonel görünümü de güçlendirmiştir. Amerikalı büyük sanat tarihçisi Erwin Panofsky, gotik katedrallerle skolastik düşünce arasındaki paralelliğin önemini belirtmiştir. Katedraller günümüzde de Avrupa ruhunun ayırt edici özelliklerinden birinin, inançla mantığın birleşiminin başlıca simgeleri olarak kalmıştır. Bu dönemin aynı zamanda Hristiyan âleminin, özellikle tarımdaki ilerlemenin ve ihtiyaç fazlası tarım ürünlerinin ticaretinin sayesinde büyük çapta zenginleşmesi dönemi de olduğunu eklemek gerekir. Chartres'ı öven Péguy, bu katedral için “Hiç bozulmayacak bir buğday demeti”^{*} demektedir. Amerikalı sanat tarihçisi Henry Kraus da katedrallerin parasız inşa edilmesini sağladığı iddia edilen Ortaçağ'a özgü maddi bağışlar ve inananların çabaları konusunda hayalleri yıkarak göstermiştir ki, kendi deyimiyle “gold was the mortar” (yapı harcı altındandı).

Gotik ayrıca katedrallerin yüksek önem derecesine sahip mimari öğelerin daha güzel sunumuna olanak tanımıştır. Ana kapıda da böyle olmuştur. Özellikle batı cephesinin kapısında. İlk olarak XII. yüzyılda Santiago de Compostela Katedrali'nin “Portico de la Gloria”sı ile vücut bulan kabul girişi, yani katedralin ana kapıları; İsa'nın göğe ulaşmanın yolunun kendi şahsından geçtiği anlamına gelen Evanjelik beyanı *Ego sum janua'*yı (Ben kapıyım) kullanarak katedrallerin kurtarıcı işlevini pekiştirmiştir. Katedralin eskatolojik karakteri böylece vurgulanırken, Chartres Katedrali istisna olmak üzere, Ortaçağ sonrası rahip adaylarının cehaleti yüzünden ne yazık ki ortadan kaybolmuş bir unsuru daha vardır: labirent. Ana kapılar ayrıca heykellerin katedralden bütün olarak çıkarılmasına da olanak tanımaktadır. Heykellerin katedral kapılarında kullanılması inananlara bir göz ziyafeti sunarken gerek Yehuda ve İsrail krallarının görüntüsünün –ki

* Buğday (*blé*) Fransız argosunda “para” anlamında kullanılır. (ç.n.)

bunlar, Paris Notre-Dame'da, Fransız İhtilali sırasında başları vurulmuş Fransız krallarının 1977'de Paris'te bir apartmanda bulunmuş imajlarıyla kolaylıkla karıştırılmaktadır- gerekse Hristiyanlığın sunduğu şekliyle tarihin imajının, kıyamet günü ve tarihin sonunu canlandırmalarına da olanak sağlamaktadır.

Bu manzara yakın geçmişte en çok tartışılan konulardan biri olduğundan, katedrallerdeki renkler sorunundan da söz etmek gerekiyor. Alain Erlande-Brandenburg'un mükemmel denemesi *Katedrallerin Boyandığı Zamanlar*, günümüzde katedrallerin gerek iç gerekse dış cephe görünümlerinin tarihe aykırılığının önemini belirtmektedir. Renklere dönüşü hararetle savunuların genellikle tartışmaya açık olan "ışık ve ses gösterileri"ni hazırlarken unutmaması gereken şey; katedrallerin, tanrısal beyaz ışığın gücünü, benimsemeye hazır oldukları heykel ve duvar renkleriyle birleştirdikleridir.

Gotik katedrallerin en önemli dönemi, Georges Duby'nin bir televizyon filmine de konu olan temel eseri *Katedraller Çağı*'nda tanımlanan dönem, yani 1130-1280 yılları arasındır. Kendi deyişiyle "Avrupa medeniyetinin ufuklarının derinden değiştiği" dönem. Dolayısıyla bu zamana, giderek daha büyük, daha yüksek katedrallerin yapılmasındaki rekabet damgasını vurmuştur. Bu, Jean Gimpel'in "dünya rekoru ruhu" dediği şeydir. XX. yüzyıldaki gökdelen inşaatlarındaki "dünya rekoru ruhu"na Ortaçağ'da katedraller örnek olmuştur. En büyük katedral, 1220-1269 yılları arasında yapılan 7. 700 metrekarelik alanıyla Amiens Katedrali'dir. İnşasına 1163'te başlanan Paris Notre-Dame 35 metrelik tonoz yüksekliğine ulaşırken, yapımına 1195'te başlanan Chartres Notre-Dame'inki 36,5 metredir. 1212 yılında yapılan Reims Notre-Dame 38 metreye, 1221 yılında yapılan Amiens Notre-Dame ise 42 metreye ulaşmıştır. Bu aşırılıklar da felaket getirmiştir. 1228 yılında Troyes Katedrali'nin tavanı yıkılmış, 1267'de de Sens Katedrali'nin kulesi devrilmiştir. Bir simge haline gelen asıl büyük felaket

ise Beauvais Katedrali'nin 48 metreye yükseltilen koro balkonunun 1284'te çökmesi olmuştur.

Bu dönem içerisinde gotik katedral inşaatı hareketi özellikle Fransa'da, tam olarak Ile de France'ta çok hummalıdır; nitekim bu sanata "Fransız Sanatı" dendiği olmuştur. Gerçekten de bazı büyük Fransız katedralleri, Güney Fransa ve diğer Avrupa bölgelerindeki katedrallere model olmuştur. 1174 yangınından sonra Cantorbéry Katedrali, Sens'inkinden esinlenmiş; 1220'den sonra Burgos Katedrali 5 salonlu Bourges Katedrali'ni taklit etmiş; Köln Katedrali 1248'den sonra model olarak Amiens ve Beauvais katedrallerini kullanmıştır. Narbonne'da, kentin eski başpiskoposu olan Papa IV. Clemens, 1268'de, gelecekte yapılacak katedrallerin Fransa Krallığı'nın kuzey illerindekiler "gibi olmasını" arzu ettiğini duyurmuştur. Fakat en önemlisi, katedrallerin kısa zamanda bütün Avrupa'ya yayılmış olmasıdır. Her ne kadar İskandinav Yarımadası'nda, Lund hâlâ İsveç'in XII. yüzyılda yapılmış Roma Katedrali, Danimarka'da da Roma tarzından gotiğe geçen Roskilde Katedrali bir çeşit ulusal katedral olsa da; aynı şekilde IV. Karl yönetimindeki Prag XIV. yüzyılda bir Fransız müteahhitle Gniezno'yu Polonya'nın ulusal katedrali gibi gotik tarzda yeniden inşa etse de; o sırada İspanya'nın güneyinde İspanyol Hristiyanlar Sevilla Katedrali'ne Giralda'nın büyük hayranlık uyandıran Müslüman kulesini eklemekteydi.

XIV. yüzyılda katedrallerin mali kaynaklarının pek çoğunu kurutan kriz, Avrupa toprakları üzerinde, büyük hayallerin gerçekleştirilememesinin somut simgesi ve geçmişe özlemin kalıntıları olan tamamlanmamış katedraller bırakmaktadır. Narbonne, Siena, Milano katedrallerinin akıbeti de aynı şekilde olmuştur. Sonuncusu –Milanolular XIV. yüzyılın ortalarında inşasını bitirmeyi düşündüğü sırada– katedral inşaatını yürüten Lombardiyalı ustalarla Fransız müteahhitle-ri arasında, ustalıkla matematik bilimini karşı karşıya getiren büyük tartışmalara konu olmuştur. Geleneksel el sanatı-

na karşı akademik bilgi... Milano Katedrali XIX. yüzyıla kadar tamamlanamazken, tartışma, katedrallerin, yani bu standartların dışındaki yapıların yol açtığı sorunlara örnek olarak baki kalmıştır².

Katedrallerin XV. yüzyıldan sonraki gelişimini izlemeye önce, katedral teriminin günümüzde alışılmışın dışındaki büyüklük ve önemdeki inşaatları tanımlayan bir isme dönüştüğünü belirtmek gerekir. Terim bu yüzden özellikle bazı Ortaçağ edebi sanatı ve düşüncelerinin oluşturulmasında da kullanılmıştır. Erwin Panofsky, Aquino'lu Tommaso'nun *İlahiyat Kılavuzu* eserinde skolastik düşünceye dayalı bir katedral görmüş, Georges Duby ise Dante'nin *İlahi Komedya'sını* "katedrallerin sonuncusu" olarak değerlendirmiştir.

XIV. yüzyılda katedraller yeni inşaat görmeyip Protestan vandalizmi yüzünden zarara uğradıysa da, katedralin gotik modeli ayakta kalmıştır. 1588'de Protestanlarca tahrip edilen Orléans Katedrali de bu yüzden gotik tarzda yenilenmiştir. Öte yandan Trento Konsili, din adamları dışındaki Hıristiyanların katedralin her yerinde mevcudiyetinin sağlanmasına ve inananları salonun en sonuna atmış olan iç mimarının ve yeniden düzenlemelerin kaldırılmasına meyilli bir hareketi başlatmıştır. Karşı Reform'un katedrali, yapının önemli bir toplumsal ve simgesel özelliği olan, piskoposun inananların sonuncusuna kadar herkes için bir bağlılık ve heyecan mekânı oluşunu uzamsal ve yapısal anlamda ifade etmektedir. Bu nedenle XIX. yüzyılın başına kadar, Auch ve Albi'ninkiler dışındaki ayırıcı köprü minberler yıkılmıştır. XVIII. yüzyıl, daha önce de belirtildiği gibi, bu yapıların düşselliğine karşı rasyonist piskopos ve piskoposluk kurulu üyelerinin kayıtsızlığı yüzünden katedraller açısından zorlu bir dönem olmuştur. Renklerin üstünü beyaz badana örterken rengârenk vit-

2 J. S. Ackerman, "Ars Sine Scientia Nihil est. Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan", *Art Bulletin*, 31, 1949.

rayların yerini cilasız cam tabakaları almış, labirent de yıkılmıştır. Fakat Fransız İhtilali, katedraller için çok daha büyük bir yıkım olmuştur. Kraliyetle ilişkileri, birikmiş değerli dini varlıklarının zenginliği ve inançla mantık arasındaki bağı koparmış olmaları nedeniyle ihtilalcilerin hedefi oldular. Katedral ya Paris'teki gibi Akıl Tapınağı ya da Strazburg'daki gibi Doğa Tapınağı'na dönüşmüş, yine de çok az istisna dışında tahrip olmamıştır.

Fransız İhtilali, idari yönetim çevreleriyle dini yönetim alanları arasındaki bağlantı için IV. yüzyılda Constantinus'un uyguladığı ilkeyi kullanmıştır. Piskoposluklar yeni bölümlere ayrılarak katedral sayısı 83'e indirilmiştir. Napoléon piskoposlukların sayısını 52'ye düşürmüştür. Böylece, "benim generallerim, benim valilerim, benim piskoposlarım" diyeceği ve kendisine itaat edecek yüksek memurlar haline getirmeyi istediği piskoposları daha iyi denetleyebilecekti.

Restorasyon döneminde piskoposlukların sayısı yine 83'e çıkmış, İhtilal'in sonundan itibaren katedral için yeni bir simgesel çıkış başlamıştır. Katedral Romantizm akımının muhteşem efsanelerinden biri haline gelmiş, Chateaubriand bu akımın sözcüsü olmuş, özellikle katedrallerin yapısındaki taş bir kenara itilip, Galya ormanlarının kutsal kaynağı unvanı verilerek işlenmemiş ahşap kullanılmıştır. Bundan sonra katedrali ormana benzeten metafor kalıcı olmuştur. Baudelaire "Yüce ormanlar, beni katedraller gibi korkutuyorsunuz" diye yazıyordu.

Katedrallerin yeniden hayat bulmasının en önemli ânı, Victor Hugo'nun *Notre-Dame'in Kamburu* romanıyla bağlantılıdır. XIX. yüzyılın sonu, özellikle Fransa'da, romantizm akımının izinde, katedral efsanesinin büyüyüp serpildiğini görür. Verlaine kendisini kaptırmıştır:

*Haçın eşsiz çılgınlığının önderliğinde
Taş kanatlarında, ey çılgın katedral.*

Huysmans, Ruskin'e ilham veren eseri *La Cathédrale*'de (1898) simgeci bir katedral dikmiştir. Romantizmin etkisi altında katedralleri resmeden Constable ile Friedrich'in ardından, Monet empresyonist katedrallerini –binbir ışık ve gün ışığının renkleri altındaki Notre Dame de Rouen– çizerken Claude Debussy de *Sulara Gömülmüş Katedral*'i müzikte anmaktadır.

Bununla birlikte, XIX. yüzyıl, iki önemli akımın daha katedrallerin itibarını tamamladığına tanık olmuştur. Romantizm, Almanya'da, Alman geleneği, siyasi iktidar ve katedrallerin gotik sanatı arasında giderek sıkılaştıran bağları ilk kez kullanmaktadır. Köln Katedrali'nin 1824-1880 yılları arasında tamamlanması bunun oldukça önemli bir simgesidir. Katedral, İmparator II. Wilhelm tarafından görkemli bir törenle açılmıştır. Diğer temel hareket de tarihe duyulan yeni bir tutkunun ve geçmişin bütünüyle canlandırılması çabaları dahilinde, Michelet'in dediği gibi, katedrallerin “bilimsel” restorasyon çalışmasıdır. Bu anlayış ve eylemin yeniden canlanması Paris Notre-Dame Katedrali'nin restorasyonunda gerçekleşir. Öncü mimar Vitet, *Noyon Notre-Dame Kilisesi'nin Monografisi* adlı çalışmasında (1847) gotik katedraller konusunda “yeni mimarinin kaynağıyla gelişmelerini XII. yüzyılın toplumsal devrimine yeniden iliştiren bağlar”da ısrar etmekteydi. Paris Notre-Dame'ın büyük restoratörü Viollet-le-Duc “XII. ve XIII. yüzyıl katedralleri, benim bakış açıma göre, Fransız ulusunun simgesi ve birliğe doğru en güçlü girişimdi” diye belirtiyordu.

Katedral, tarihe tutkun, milliyetçilik ateşiyle yanan, demokrasi ruhuyla kaynaklanan XIX. yüzyıl için çok büyük bir anıttı. XIX. yüzyıl sonu ile XX. yüzyıl başlarında laiklik çevresindeki anlaşmazlıklar, katedraller karşısında çağın büyük yazar ve sanatçılarının davranışlarında da yer alıyordu. Büyük heykeltıraş Rodin *Fransa'nın Katedralleri* (1914) kitabında “katedraller ülkenin sentezidir, bütün Fransamız katedrallerdedir” açıklamasını yapar, yani katedrallerin ebedi oldukla-

rını düşünürken “kayıp zamanın izinde”ki Marcel Proust da katedrallerin yitip gittiğini görmektedir. 1 Ağustos 1904 tarihli *Le Figaro*’daki umutsuz makalesi “Katedrallerin Ölümü”nde de bu konuya değinir.

Silinip gittiklerini görmekten uzak XX. yüzyıl, katedralerin gerileme değil, hayata dönüş dönemi olarak tanımlanabilir. İnananların ibadet yeri olan katedralle ziyaretçi turistlerin duygulanım yeri olan katedral arasındaki denge yeniden kurulmuş durumdadır. Katedralin olağanüstü bir efsanevi mekân olarak kaldığının kanıtı büyük teatral başarıdır. Cantorbéry Başpiskoposu Thomas Becket 1170’te, İngiltere Kralı II. Henry’nin kışkırtmasıyla kendi katedralinde katledilmişti. 1935’te, Amerikan asıllı büyük İngiliz şair T. S. Eliot *Murder in the Cathedral* (Katedralde Cinayet) adlı eserinde bu olayı konu almış ve oyun bütün Batı tiyatrolarında büyük başarı elde etmiştir.

II. Vatikan Konsili dengeli bir katedral tanımı yapmıştı. Sonuç olarak da katedral yeni itibar ve anlamlar kazanarak daha da zenginleşti. Pierre Nora’nın, André Vauchez’nin katedral için kullandığı deyiimiyle de bir “hafıza mekânı”na; inanmayla görme arasında bir irtibat sağlanması amacıyla Roland Recht’e göre bir “görsel sistem”e dönüştü. Katedral, hem bütünlü hem büyüleyici bir yer olarak kalmaktadır.



XV. yüzyıl Fransız mitolojisinde iki Charlemagne imajı.

Yukarıda: Charlemagne, Fransa Kralı olarak (çağa uymayan zambak çiçekli pelerini, âsası ve tacıyla) imparatorluğun dört bir yanına ulaklar gönderiyor. Bunlar, ünlü *missi dominici*'ler: Tanrı'nın ulakları. İmparatorluğu merkezi bir güçle bağlama çabasının araçları.

Aşağıda: 800 yılında Roma San Pietro'da Papa III. Leo tarafından Charlemagne'a taç giydiriliyor. İstekli ya da dayatılmış da olsa sonuçta antik çağın ihtişamına dönüş hırsı. *Büyük Fransa Kronikleri* elyazmasından minyatür 1450, Châteauroux Belediye Kütüphanesi.

CHARLEMAGNE

Charlemagne tarihi bir
kişiliktir; tarihin ve
Ortaçağ düşselliğinin
önemli bir tanığı olup
yaşadığı dönemden
başlayarak efsaneleşmiştir.

Charlemagne'ın efsanevi bir kahramana dönüşmesine katkısı olan şahsiyeti (742-814) hükümdarlığın (771-814) ayırt edici özellikleri –iktidara gelişi, savaş ve fetihleri, imparatorluk tacını giyişi, kurumlarının ve imparatorluğunun tamamına hazırlanan yasalarının önemi– “Karolenj Rönesansı” etiketiyle tarihte kalan kültürel canlanmanın büyük başarısıdır.

Charles, başlangıçta babası Pépin le Bref (Kısa Pepin) ve 771'de erken yaşta ölen ağabeyi Carloman'la birlikte bir Frank hanedanının vârisidir. Franklarda ilk kez görülen kutsal yağ ile kral kutsallaştırma ayini Charles'a iki kez (ikincisi 754'te) yapılmıştır. Ayini Papa II. Stephanus gerçekleştirmiştir.

Charles her şeyden önce savaşçıdır. Savaşçılık, Ortaçağ kahramanlarının pek çoğunun en önemli özelliğidir. Askeri seferlerinin, zafer ve fetihlerinin sayısı ve önemiyle döneminin halklarını şaşırtmıştır. En büyük düşmanı, Sakson denen Germenler olmuş, en çok bunlara zulmetmiştir. Özellikle de döneminde kendisine hayranlık duyanları bile sarsan, çok sayıda esiri katlederek. Daha da doğuya kayarak Bavyera'yı, Avars Krallığı'nı ve İtalya'da Lombardiya'yı ele geçirmiştir. Lombardiya'nın fethi Charles'ı papalığın koruyucusu rolünü oynamaya yöneltti. Bu büyük krallığın kenarlarında tampon bölgeler, Almanların “mark”, Fransızların “marche” dediği doğrusal olmayan sınırlar oluşturdu. Bu sınırların en önemlileri İskandinav, Slav ve Brötonlarla İspanya'nın kuzeyindeki halklara karşı kuruldu. Charlemagne, batıda V. yüzyıldan sonra ilk defa, 800 yılının Noel'inde Roma'da bizzat Papa III. Leo'nun elinden imparatorluk tacını giydi, üs-

telik Romalı piskopos papaların katedral kilisesi San Giovanni in Laterano’da değil, San Pietro Bazilikası’nda. Böylece Charlemagne’ın imajına Ortaçağ boyunca netliğini kaybettirecek bir durum oluştu. O da Arthur gibi esasen kraldı, Frankların kralı. Ama Roma’daki bu özel ayinle taç giyme töreni ve yanı sıra aldığı imparator unvanı Charlemagne’ı, Antikçağ ve Roma İmparatorluğu’na dönüşün itibarını kullanarak diğer Hristiyan krallarından üstün olduğunu kanıtlamaya çalışan, farklı biri yaptı. Bu krallık konumuyla imparatorluk konumu arasındaki belirsizlik onun hem gücü hem zaafları oldu. Her ne kadar Charlemagne’a –az da olsa diğer Ortaçağ hükümdarlarına da– kraldan üstün olduğunu iddia etme olanağı tanımakla birlikte, onu Ortaçağ’ın en özellikli ve en üst düzey siyasi iktidarı olan kraliyet konumundan uzaklaştırdı. Krallık işleviyle imparatorluk işlevi arasındaki bu mesafe, Karolenj meşrutiyetinin kısa ömürlülüğünün de başlıca nedenlerindendir. Avrupa’nın gelişimi bir imparatorluğun işlemesine değil, ulusların oluşmasına doğru olmuştur. İmparatorlar, Charlemagne’ın kalkanı altında ne idüğü belirsiz siyasi bir yapı yaratmak zorunda kaldı; zira Kutsal Roma Germen İmparatorluğu, ne Germen özelliklerinin öneminden vazgeçiyordu ne de Roma tacının itibarından.

Fakat Charlemagne efsanesi, kısa bir süre öncesine kadar özellikle imparatorluğunun vârisi olan ulusların içinde işlemiştir. Çağdaşların Charlemagne’ı üç alanda efsanevi bir tavır almaya başlamıştır: İmparatorluğunun yayıldığı alan nedeniyle “yüzey”de; “kurumlar”da, özellikle imparatorluğun tamamında geçerli kanunların yapılması, imparatorluk görevlerinin bölümlere ayrılması, hükümdarın gezici temsilcileri olan *missi dominici*’lerin oluşturulması; “kültür”de, ikinci bir unsur da müstakbel rahipler ve soyluların oğullarına okullar kurmaktı ki bunlar çok zaman sonra tam anlamıyla efsanevi önem kazanacaktı. Charlemagne, adına eklenen Charlemagne “büyük” (*magnus*) sıfatını ancak ölümün-

den sonra, ama IX. yüzyıl için oldukça hızlı bir şekilde elde etti. Charlemagne'ın 840'a doğru kendisini özellikle son yıllarında iyi tanıyan Frank aristokrat Eginhard tarafından kaleme alınan *Vita Karoli*'si işte bu tarihle efsanenin iki-aradalığına denk gelir. Eginhard, Charlemagne'nın karakterine gerçekçi bir görüntü vermeye meylettiyse de önce taklit ettiği Romain Suétone'un edebi eseri *Vie des Douze Césars*'a (On İki Sezar'ın Hayatı), ardından da paylaştığı Frank vatanseverliğine göre Charlemagne'ı saptırmak zorunda kalmıştır. Antikçağ modeline sadık kalan Eginhard, Charlemagne'ın, kendisini efsanevi görüntüsüne yeniden kavuşturacak fiziksel bir portresini çizer. Charlemagne fiziksel olarak azametlidir, giderek daha da azametli olacaktır. İmparator hoş görünüşlü, neredeyse iki metre boyunda ve "yuvarlak başlı, iri ve parlak gözlü, normalden biraz irice bir burnu ve çok güzel ak saçları olan, güleç ve aydınlık yüzlü" idi. Ancak Eginhard'a göre fazla kalın ve kısa boyunlu, fazla göbekli, alçak sesliydi. Bu portreden geriye ancak cesedinin mezarından çıkarılmasıyla doğrulanacak devasalık hissi kalacaktı.

Claudio Leonardi'nin çok başarılı yorumuna göre, Eginhard'ın *Vita Karoli*'si daha başından itibaren Charles'ın kimliğinin Germen olup olmadığını, Roma geleneklerini benimsemeye çalışıp çalışmadığını anlamaya olanak tanımaktadır. Yalnız, Vinay'nın formülüne göre "bu kral tepeden tırnağa Frank"tır. Kahramanlar, özellikle de Ortaçağ kahramanları gibi Charlemagne da bir yandan bazı yerlere diğer yandan da mezarına sıkı sıkıya bağlıdır; zira belli başlı Ortaçağ kahramanlarının, azizlerin, kralların genellikle tapınaklarının ve mezarlarının çevresinde, bir noktadan başlayarak ortaya çıktığına tanık olunmuştur. Charlemagne'ın mekânları da bunlardandır; 800 yılındaki taç giymeden itibaren önce Roma, ardından da özellikle bu gezgin kralın fethedilmiş Saksonya'da, özellikle Padeborn'da pek çok kere kaldıktan sonra olası bir başkente yerleşmeye çalıştığı dönemden itibaren seçimi Aachen (Aix-la-

Chapelle) olur. Burası Charlemagne'ın büyük şantiyesidir; ya-şarken imgesini empoze etmeye, öldükten sonra da efsanesi-ne hizmet etmeye yaramıştır. Büyük merasim salonuyla sekiz-gen büyük şapeli, krallık ve imparatorluk sarayını iki işlevin-de (ailevi ve hükümete ilişkin işlevler) saran iki uzun geçidin iki ucuna yerleştirilmiştir. Aachen, Ortaçağ kahramanının tek başkentidir. Fakat bu başkent çok çabuk yıkılır. Artık impara-torluğun ana merkezi değildir; yalnızca yeni imparatorların Germen kralları olarak taç giymesini sırasında kullanılır, bu işle-vi de XVI. yüzyılın başlarında son bulur. 1520'de Charles Qu-int ve 1530'da I. Ferdinand'ın taç giymesinden sonra Aachen'ın görevini Frankfurt devralır. Aachen'ın yakın geçmişte yeniden doğuşunu ileride göreceğiz. Charlemagne'ın mezarının başına gelen tatsızlıklar Olaf B. Rader'in kitabı *Mezar ve Hâkimiyet*'te (2003) anlatılır. Charlemagne'ın bedeni öyle büyüleyiciydi, onu mezarından çıkarana öyle büyük bir güç veriyordu ki muh-temelen 1000 yılında, daha kesin olarak 1165'te ve sonuncusu 1998'de olmak üzere XX. yüzyılda defalarca mezarının açıldı-ğı görüldü. 1000 yılındaki mezar açma işlemi, Charlemagne'ın Otto hanedanına desteğini tumturaklı bir biçimde ilan etme derdindeki İmparator III. Otto'nun emri üzerine yapıldı. 1030 yılına doğru, vakanüvist Novalese tarafından anlatıldığı gibi olmadığı kesin:

İçeri girip Charles'ın huzuruna çıktık. Diğer ölü bedenlerde âdet olduğu gibi uzanmış halde değil, oturur pozisyondaydı; canlı gibi, bir iskemlede. Başında altın bir taç vardı. Uza-mış tırnaklarının deldiği eldivenli elleriyle asasını tutuyordu. Taş ve mermerden mezar tavanlığı hâlâ üstündeydi, ge-çebilmek için bir parçasını kırmak zorunda kaldık.

İçerideki koku çok keskindi. Diz çökerek tapındık. İm-parator Othon hemen orada Charles'a beyaz giysiler giydirdi, tırnaklarını kesti, etrafında bozulmuş ne varsa düzeltti. Çürüme, organlarını etkilememiştii. Yalnızca burnunun

ucu eksikti, İmparator da orayı derhal altın bir varakla kapattı. Ağzından bir diş aldı, sonra taş tavanı yeniden kapatırıp gitti.

Her ne kadar mezarın açılmış olması mümkünse de (zira III. Otto'nun efsanelere düşkünlüğüne de, 1000 yılının siyasi eğilimlerine de uygundu), Charlemagne'ın cesedinin mezarında oturur vaziyette bulunmadığı muhakkaktır¹. Bu ayın kilise tarafından kabul edilmezdi. Ayrıca bu kurgu ancak kral-kahramanlar için kraliyet nesneleri olan *regalia*'ların önemini vurgulamakta kullanılırdı. Kılıca taç eklenirdi, burada ise taht eklenmiş. Charlemagne'ın cesedi kahramanın imajının sağlamlaştırılması için talep görse de ölüm ve iskelet her şeyden önce kahramanların bile ölümlülüğünün kanıtlarıdır. Charlemagne'ın mezarının açılmasından çıkarılacak sonuç, iskeletin kanıtladığı gibi, kral-kahramanların da diğer insanlar gibi dünyanın sonunda yeniden dirilme işareti beklemek zorunda olduklarıdır. Nitekim Arthur gibi Charlemagne'da da kral-kahramanların ayırt edici özelliklerinden biri bulunur: Kişisel zaafı vardı, ermiş değildirler. Ölümünden kısa bir süre sonra Charlemagne'ın "günahından" bahsedilmeye başlanmıştır. Charlemagne, kilisenin de yardımıyla eşlerinin pek çoğunu boşamasını saklamayı bilmiştir, bu olgu da Frank kralın çok eşli kaldığını gösterir. İmparatorun kızlarına beslediği büyük sevgi de çok geçmeden ensest ilişki şüphesini doğurmuştur. Bu şüphe de –daha önce gördüğümüz gibi, kral-kahramanlara yakıştırılması âdet olduğu üzere– Charlemagne'ın günahının kız kardeşiyle ensest ilişkiye girmesi, bu ilişkiden de Roland'ın olması şeklindedir. Böylece kral-kahramanları kendi aile fertleri ve çok

1 Oturur vaziyetteki bu kral cesedinin romantik görüntüsünden çok etkilenen Chateaubriand, *Anılar*'da bu tanımı yeniden ele almıştır. Açılan mezarında tahtta oturan bu cesedin 1450 yılı civarındaki keşfini kendi kurgusu olarak zihinlere kazımıştır.

değerli şövalyelerle çevrelemeye yönelik Ortaçağ alışkanlığı Charlemagne’da da yeniden ortaya çıkar. Bu efsanenin bütününde Charlemagne’ın yeğeni Roland’la, yalnızlıkla iyi yapılanmış bir çevre –aile ve saray halkıyla– arasında gidip gelen Ortaçağ’ın çiftleri ve şövalye özelliklerine sahip kahramanlarıyla yeniden ortaya çıktığı görülecektir.

1165’te Aachen’da I. Friedrich Barbarossa’nın buyruğu üzerine gerçekleştirilen mezar açma eyleminin birtakım yankıları olmuştur. Bunların üzerinde durmak gerekir. İmparator’un 8 Ocak 1166 tarihli buyruğunda olay şöyle anlatılır:

(...) Bu nedenle, çok aziz imparatorun parlak başarılarına inancımız sonsuz olarak, sevgili dostumuz, İngiltere Kralı Henri’den aldığımız cesaret ve efendimiz Pascal’in onay ve yetkisiyle, gerek din adamlarından olan gerekse dini kurumlar dışından kalan prenslerin tavsiyesiyle aziz imparatorun yüceltilmesi, yükseltilmesi, aziz mertebesine çıkarılması için Noel’de, aziz bedeninin düşmanları zarar vermesin diye saklanmış olduğu ve vahiyle keşfedebildiğimiz Aixa-Chapelle’deki yerinde halka açık bir kurul topladık. 29 Aralık’ta kendisini İsa’nın övgü ve şanı için, İmparator’a güç versin diye, sevgili eşimiz İmparatoriçe Beatrice’le oğullarımız Frédéric ve Henri’nin selameti için, çok sayıda prensin de katılımı ile sayısız din adamıyla halkın önünde, ilahi ve marşların arasında, sadakat ve saygıyla yüceltip yükselttik².

1165’te Aachen törenleri sırasında Charlemagne efsanesinin tarihinde iz bırakan olay, İmparator’un aziz mertebesine “hassas” yükseltiliştir. Alıntı yapılan metinde Friedrich Barbarossa, bu kararların bağlamını gayet güzel anlatıyor. İngiltere Kralı II. Henri’nin anılması, bu kralın Anglosakson kral

2 Robert Folz’un çevirisi. Bkz. Marcel Pacaut, *Frédéric Barberousse*, Paris, Fayard Yayınları, 1990, s. 159-160.

Dindar Edward'ı azizlik mertebesine yükselttirmek için Papa III. Alexander'e gösterdiği çabalarla ilgilidir. II. Paschalis'in anılması Papa'nın anılması demektir, nitekim Charlemagne'in azizliğe yükseltilmesi tasarrufu normalde papaya dönmeliydi ama Friedrich Barbarossa her ne kadar kendi müdahalesi sayesinde papa seçilen II. Paschalis'in azizleştirmeye yetecek kadar itibar sahibi olmadığını biliyorduydu da azizliğe yükseltme konusunda yalnızca kendi iktidarını kabul ettirmek istiyordu. Nitekim öyle de oldu. II. Paschalis'in papalığı tanınmadığından, Kilise azizlik mertebesine yükseltmeyi giderek daha resmi bir şekilde papalığa bıraktığında Charlemagne'in azizliği de muhafaza edilmedi. Tuhaftır ki bu azizlik Charlemagne efsanesinin folklorik kıyılarında kalmıştır; zira daha sonra göreceğimiz gibi, İmparator, XIX. yüzyılın sonlarında öğrencilerin koruyucu azizi olmuş, Aziz Charlemagne yortusu özellikle Fransa'da okullarda (laik okullar da dahil olmak üzere) kutlanmaya başlamış ve lise bitirme sınavlarının ödül törenlerine gerçek bir şölen olanağı sunduğundan 28 Ocak, azizler takviminin haricinde, geleneksel olarak Aziz Charlemagne yortusuna dönüşmüştür.

Charlemagne efsanesi Ortaçağ boyunca büyüyüp geliştirdi. Efsaneyi kabul edip geliştiren belli başlı bölgeler tarihi Karolenj İmparatorluğu'nun üç büyük toprağı olurken (Fransa, Almanya, İtalya), Charlemagne'in koruyucu azizliği konusunda özellikle Fransa ile Almanya arasında ciddi bir düello yaşandı. Öyle ki iş milli duygular beslemeye kadar vardı. Ancak Charlemagne efsanesi Hristiyanlığın bu merkezi alanını aştı. Slavların ülkesine girmesi, dile de yansıdı; Charles adı, özellikle Rusça ve Lehçe kral anlamına gelen genel bir terime dönüştü (*kral, korol, král, krol*). Bu da Charlemagne'da krallığın imparatorluğun önüne geçtiğini göstermektedir. Efsanenin tuhaf bir uzantısı, Haçlılarla da bir bağ yarattı. Charlemagne XI. yüzyılın sonundan XIII. yüzyıla kadar Hristiyan Haçlıların liderlerinden, maceralarının garantörlerinden

oldu. Başarılı edebi eserlerin etkisi de muhakkak bu bakımdan büyük olmuştur: *Roland Destanı* ve *Charlemagne'ın Kudüs ve Konstantinopolis'teki Hac Ziyaretleri* gibi. Charlemagne, mutlak Hristiyan bölgesinden çıkarak İspanya'da, Bizans dünyasında Müslüman Filistin'de de efsanevi bir Hristiyanlığın kahramanına dönüştü.

Charlemagne efsanesi İskandinav âlemine dahi sızdı. XII.-XIII. yüzyıllar arasında kesin olmayan bir dönemde, anlaşılan 1217'den 1263'e kadar Norveç Kralı olan Hâkon IV. Haakons-son'un tavsiyesi üzerine bir Kuzey Avrupa Charlemagne destanı yazıldı. *Charlemagne Destanı*, ilki Charlemagne'ın hayatını yeniden belirleyen, üçüncüsü kahraman Danimarkalı Ogien'in hikâyesini Charles'inkine bağlayan, yedincisi Charlemagne'ın Kudüs ve Konstantinopolis'e yolculuklarını anlatan, sekizincisi Roncevaux savaşına ayrılmış, onuncu ve sonuncusu Charlemagne'ın, ölümü, mucizeleri ve çeşitli alametleri çevresinde yoğunlaşan 10 koldan oluşmakta.

Buna karşılık Charlemagne'ın dış görünüşü değişmiştir. Eginhard'ın kahramanı, her ne kadar son yıllarında tanımlanmış olsa da kılsız ve güçlü kuvvetliyen, Charlemagne tam olarak ne zaman olduğu belirlenemeyen bir tarihte "uzun sakallı imparator"a dönüşmüştür. Eginhard'ın portresinin ak saçları, modanın değişimi doğrultusunda –İsa'nın yüzü için de benzer bir moda değişikliği bulunabilir– beyaz sakalın ortaya çıkmasına neden olmuş olmalı. Bu sakal *Roland Destanı*'nda Charlemagne'ın çenesini süslemektedir; çoğunlukla üzgün ve umutsuz olan İmparator ağlayarak bu sakalı çekiştirir. Almanya'da her ne kadar efsanevi imparatorun imajı Dürer'in Nürnberg'in dini kalıntılar odası için 1512'de yaptığı ve İmparator'a kalıcı olacak uzun sakallı görüntüsünü veren büyük majeste portresiyle zirveye ulaşırsa da, Charlemagne efsanesi bir miktar silindikten sonra romantizm ve Prusyalıların XIX. yüzyıldaki siyasi girişimleri ile yeniden önem kazanmıştır.

Posta pulu. Düşselliğe çağımızdan destek.
Efsanevi öğrencilerin koruyucusu rolünde,
sakallı, tepesine haç oturtulmuş bir taç takmış
bir Charlemagne empoze ediliyor.
2002'de basılmış bu Fransız posta pulu
imparator olarak bir Jules Ferry kişiliğini
canlandırıyor.



Sakallı imparatorun efsanesinin gelişimi muhtemelen en iyi Fransa'da, Robert Morrissey ile izlenebilir. Charlemagne XII. yüzyılda *Pseudo-Turpin*'de açıkça ortaya çıkmaktadır. Capet hanedanı kendini efsanevi kralla ilişkilendirmeye çalışır. Bu, *redditus ad stirpem Karoli*, Charles'ın soya dönüşüdür. Bu sonuca Philippe Auguste'le ulaşılır. Bir taraftan Karolenj kanı isteyen kral, Flandres Kontu V. Beaudouin'ın kızı Isabelle de Hainaut'yla evlenir, diğer taraftan da Saint-Marcel Piskoposluk Kurulu üyesi Gilles de Paris, Philippe Auguste'ün genç oğlu, müstakbel kral VIII. Louis'ye 1195-1196'da yazılmış uzun bir şiirde (*Carolinus*) Charlemagne'ı örnek gösterir.

Charlemagne, XV. yüzyılla XX. yüzyıl arasında zaman zaman silikleşse de hiçbir zaman ortadan kaybolmamış, hatta efsanesi çeşitli dönemlerde belirgin biçimde canlanmıştır. XV. yüzyılda ozan Villon, Charlemagne'ın Fransız düşselliğindeki yerinin sağlamlığını belirtmektedir. *Seigneurs du Temps Jadis* baladının nakaratı şöyledir: "Peki ama şövalyevari kahraman Charlemagne nerede?" Gözde saray erkânı –Burgonya Dükü Philippe le Bon'un ki de– tutkuyla *Chroniques et Conquestes de*

Charlemagne'ı (*Charlemagne*'ın Vakayinameleri ve Fetihleri) okumaktadır. *Charlemagne*'ın yoğun saygı gördüğü dönem, kendisini yeni *Charlemagne* olarak görerek İtalyan girişimlerini Yüce Charles'ın koruyucu azizliğinin kanatları altına yerleştiren VIII. Charles'ın (1483-1498) hükümdarlık dönemidir. Devrimcilik sevdasını had safhaya ulaştırmak için Fransa'da giderek daha çok Antikçağ, özellikle de Antik Roma kahramanları gündeme getirilmeye çalışılırken, hümanist tarih farklı bir *Charlemagne* sunmaktadır. Etienne Pasquier, *Recherches de la France* adlı çalışmasında (1560) *Charlemagne*'ı azizlikten çıkarır. Klasik çağ, pek inanarak olmasa da, Güneş Kral'ın geleceğini bildiren mutlakçı bir *Charlemagne*'dan söz eder. Voltaire ise *Charlemagne*'da antikahraman özellikleri bularak yerine Fransa kralları mitolojisinde IV. Henri'yi koyar.

Charlemagne'ın en önemli yeniden ortaya çıkma dönemlerinden biri muhakkak ki Napoléon dönemidir. Napoléon bu işi bizzat üstlenir, Aachen'a yolculuk yapar, kendi taç giyme törenini de *Charlemagne*'inkini örnek alarak yapmayı hayal ederek bu görevi papaya verir –ama rolünü daha da azaltmak suretiyle–, tören Roma yerine Paris Notre-Dame'da gerçekleşir ve Fransızların imparatoru, *Charlemagne*'ın muhtemelen III. Leo'nun elinden giydiği tacı başına kendisi takar. Romantizm akımının coşkusu *Charlemagne*'ı da önüne katar ve Victor Hugo, kahramanlar mitolojisinde mezarın simgesel ifadesini yeniden bularak *Hernani*'de (1830) müstakbel Charles Quint'e *Charlemagne*'ın mezarının önünde diz çöktürür:

Charlemagne! Sensin demek!
Ah Tanrı, madem senin için bütün engeller kalkar
İki majestemizi alıp karşı karşıya koy
Bu kabrin dibinden yüreğime
Yüce, ilahi, güzel bir şey akıt!
Ah bu dört bir yandan bana her şeyi göster

Dünyanın küçük olduğunu göster bana çünkü dokunmaya
Cesaretim yok (...)
Galip gelmenin, egemen olmanın sırlarını öğret bana
Cezalandırmanın affetmekten iyi olduğunu söyle!
Değil mi zaten?
Charlemagne'ın arkasından ne yapabiliriz, söyle bana!

Charlemagne efsanesi, bir tek alan dışında, XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren silikleşmeye başlar. Her ne kadar artık öğrencilerin azizi olmayıp laik patronların koruyucu azizine dönüşüyse de Charlemagne okulları gezmektedir, ulusal eğitimin dikkatli bir müfettişi, Ortaçağ Jules Ferry'sidir*. Sonunda, Charlemagne II. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'nın inşasıyla yeniden doğar. Tarihçiler hararetle onun ilk büyük Avrupalı olup olmadığını tartışadursun, televizyonla sinemanın³ kendisiyle pek ilgilenmediği Charlemagne, Almanya'yla Fransa'nın barışmasının simgesi ve Avrupa'nın koruyucu azizi oluyordu. Becerikli Aachen belediyesi II. Dünya Savaşı'ndan sonra, gerek Jean Monnet'den Adenauer ve Robert Schuman'a, gerekse demir perdenin gerisinden gelen Çek Václav Havel ve Polonyalı Geremek gibi Avrupalılara kadar Avrupa'nın inşasında payı olan büyüklere, hatta Avrupa'nın hamisi olan Bill Clinton gibi büyük Amerikalılara bile verilen bir Charlemagne ödülü koymuştur. Charlemagne, efsaneleştirilmiş kahramanların uykuya dalıp uyanışlarının ve düşsellik tarihinin devamlılığının güzel bir örneğidir.

* 1831-1893 tarihleri arasında yaşamış, Fransa'da okulların ücretsiz, laik ve zorunlu olmasını sağlamış Fransız politikacı. (ç.n.)

3 Yine de Jean-Fançois Delassus'nün Jacques Le Goff'un tarih danışmanlığını yaptığı ve Karolenj medeniyeti ile Charlemagne'ın medeniyetler tarihindeki yerini değiştirmeye çabalayan filmi *Le Temps de Charlemagne*'ı (Arte televizyon kanalı Point du Jour için, 2003) belirtmek gerekir.



Fransızlarla Brötonlar arasında sürekli mücadeleye konu olmuş gerek Fransız gerekse İngiliz "İlerleyiş Bölgeleri"* ve klasik küçük senyörlükleriyle Brötanya aynı zamanda bir kale-şatolar diyarıdır. Pierre Le Baud'nun, *Chroniques et Histoires de Bretagne* (Brötanya Vakayiname ve Hikâyeleri) derlemesinde yer alan bu minyatürü, Brötanya Veraset Savaşı (1341-1381) sırasında yapılan 1373 Derval Kuşatması'nı temsil etmektedir. Ms.fr. 8266, s. 281, 1475, Paris, Fransa Ulusal Kütüphanesi.

* ("Pays de Marches". VIII. yüzyıldan itibaren Karolenj İmparatorluğu'nca yeni fethedilmiş olup henüz senyörlere ait olmayan ama idaresi, birtakım imtiyazlardan yararlanan asker veya sivil güvenilir adamlara verilmiş toprakların adı. (ç.n.)

KALE-ŞATO

Ortaçağ toplumunun
ve Avrupa uygarlığının
efsanevi karakterine
dönüşen şato, kale-
şatodur. “Kale-şato” terimi
ancak 1835’te, Ortaçağ
düşselliğinin Romantizm
akımıyla yeniden
canlanışında ortaya
çıkıştır.

Ortaçağ'dan bu yana zaman zaman sarayla karıştırıldıysa da, kale-şatoyu gerek gerçek tarihte gerek efsaneler tarihinde dikkatle ayırmak gerekir. Sarayın kale-şatodan farklı, kendine özgü iki özelliği vardır. Öncelikle saray temel olarak krallıyet, en azından prenslik malikanesiysen, her ne kadar krallar da derebeyi olarak kale-şato yaptırabilmişse de, kale-şato aslında sıradan bir derebeyinin eviydi. Saray, şatonun iki temel özelliğinden, askeri işlev ve ikametgâhlıktan ikincisine sahipken ilk özellik kale-şatonun ayırt edici özelliklerindendir.

Kale-şatoyla derebeylik arasında sıkı bir bağ olup Avrupa düşselliğinde yeniden ortaya çıkan imgesi de X. yüzyıldan Fransız İhtilali'ne derebeylik çağı ve sisteminin Avrupa'nın maddi, toplumsal ve simgesel gerçeklerinin temel katmanlarından biri olduğunu doğrulamaktadır. Genel anlamda kale-şatonun kalelikten malikaneliğe ağır ama istikrarlı geçişi tespit edilebilir. Askeri faaliyetlere sıkıca bağlı olan kale-şatonun dönüşümüne kalıcı bir şekilde XIV.-XV. yüzyıllarda gerçekleşen teknik bir devrimin, ağır toprakların yol açması çarpıcıdır. Kalenin duvarları toplara dayanamaz olunca şato; kül, simge, harabe ve çoğunlukla geçmişe özlem halinde kalır. Fakat bizim burada ilgilendiğimiz uzun Ortaçağ dönemi için kale-şatoya güzel bir tanım önerilmektedir: İçinde yaşanan kale.

Kale-şato önce X. yüzyıldan XII. yüzyıla kadar iki değişik şekilde ortaya çıkmıştır: Kuzey Avrupa'da kuleler ve doğal ya da yapay yükseltilere inşa edilmiş, güçlendirilmiş mütevazı evler şeklindeyken (bunlar toprak tabanlı şatolardır), Orta Avrupa'da ilk şatoların doğal ve kayalık yükseltilere inşa edil-

mesi (bunlar taş tabanlı şatolardır) eğilimi daha fazla olmuştur. Zaman zaman yazılanların aksine toprak ve taş tabanlı şatolar özellikle ahşaptan yapılmamıştır; kale-şatolar baştan beri taştan olup katedraller gibi taşın dönüşüne ve Ortaçağ'da taş verilen önemin artışına tanıklık etmiştir. Genel şekliyle manastır gibi şato da doğal çevresinden ayrılmaz. Şato, derebeyliğe toprağa kök saldırmıştır. Şehrin bir parçası olan –her ne kadar egemenlik onda olsa da– ve doğadan ancak Romantizm düşselliği sırasında –daha önce gördüğümüz gibi Romantizm akımı katedrali orman olarak hayal etmişti– söz eden katedralin tam tersine. Şato ise aksine Avrupa'nın bazı bölgelerinde, Normandiya (Caen), Flandre (Gand) veya özellikle İtalya'da olduğu gibi, şehrin içine inşa edilmişse de kırsal alanla, en çok da doğayla bağlantısı kopmamıştır. Hem gerçekte hem de Avrupa düşselliğinde derebeylik tarafından kurulmuş yerleşim ağının bir birimidir.

Toprak tabanlı şatoların gelişmesi, daha sonra Avrupa düşselliğinde kale-şatoların gözalcı şekillerinden biri olarak kalacak kalelerin XI. ve XII. yüzyıllarda inşasına yol açmıştır. Bunlar, kelime kökenleri temelde bir kale-şato, bir kumanda merkezi olduklarını gösteren donjon'lardır (*dominionem*, yani "derebeyinin yeri"nden gelir). Sağlamaştırma yasası, sonuç olarak da kale-şatoların inşası, ülkenin başındaki kişiye ait bir imtiyazdı. Fakat derebeyliğin ayırt edici özelliklerinden biri, krallığı derebeylerinin çıkarına olmak üzere imtiyazlarından mahrum etmektir. Şatoların hükümdarlar tarafından emanet edildiği kişiler kısa sürede şatoların sahiplerine dönüşmüştür. Kral ve prenslerce geri alınmaları da, Georges Duby'nin "bağımsız şato bekçileri" dediği dönemden sonra, XI. yüzyılın başından XII. yüzyılın ortasına kadar süren uzun ve derebeylik dönemi için belirleyici bir dönem olmuştur. Normandiya Dükleri, İngiltere Kralı, Barselona Kontları, Aragon Kralları kendi soylularının şatoları üzerindeki iktidarı kolayca yeniden ele geçirirken ilk Capet krallarının Ile-de-France şato

bekçilerine karşı XI. ve XII. yüzyıllardaki mücadelesi uzun ve zor olur.

Şato, başta özellikle sınır bölgelerinde, sorunlu alanlarda görüldüğü Hristiyan topraklarının tamamına yayılmıştır. Böylece X. yüzyıldan itibaren Katalonya'da İberya Yarımadası'ndaki İslam kültürüyle temas halinde, düzinelerce şato sayılmaya başlar. Kastilya da adını şatolara borçludur. Derebeyliğin kuruluşu, derebeylik topraklarına ya korunaklı köyler ya da derebeylik halkının tamamını veya bir kısmını bir araya toplayan şatoları beraberinde getirir. Olguyu Latium'da inceleyen Pierre Toubert, Ortaçağ derebeylik terimlerinin en güzellerinden biri olacak *incastellamentonun* kullanılmasını önermiştir. XI-XVI. yüzyıllar arasında her tarafa kale-şatolar inşa edilmekle birlikte bazı bölgeler, askeri çatışmalarla derebeylik yerleşimleri başta olmak üzere çeşitli nedenlerle özellikle faaldir. İngilizlerin göz diktiği Galler, XIII. yüzyılda bu yüzden şatolara "bürünür". *Reconquistanın* Hristiyan hükümdarları, bu bölgelerin ve şatoların fethinde kendilerine katılacak savaşçılara var olan ya da inşa edilecek şatolardan vermeyi vaat edince İspanya şato sayısı açısından aşırıya kaçır. Hristiyan Avrupa'nın hayallerine daha da çok şato ekleyen "İspanya'daki şatolar" deyimini* o zaman doğmuştur.

Bazı kale-şatolar, kendi dönemlerinde ya da modern ve çağdaş düşsellikte olsun, etkileyici bir şahsiyet elde etmiştir. Katedralin maneviyatına sahip olmaksızın kendi simgesel güçlerini ilan etmiş, kendilerini zorla güç ve iktidarın "imago"su olarak kabul ettirmiştir. Hristiyan uluslar arasındaki ilk büyük çatışmalardan birine, XII. yüzyılda Fransa ile İngiltere arasında başlayan, örneğin XIII. yüzyılın sonlarında İngiltere Kralı Aslan Yürekli Richard'ın yaptırdığı ve İngilizlerin ele geçirmek istediği Fransız bölgesinin göbeğin-

* Fransızcada, gerçekleşmesi mümkün olmayan plan, hayal anlamında kullanılan deyim. (ç.n.)

deki Château-Gaillard Kalesi'nin inşası tanık oldu. Château-Gaillard'ın Seine (Nehri) üzerindeki adalardan birine kurulması, kale-şatoların çevreci ve çarpıcı tarafını canlandırmaktadır.

1240'a doğru Almanya İmparatoru, Sicilya Kralı II. Federico, Puglia'da Castel del Monte'yi yaptırdı. II. Federico şatoyu sekizgen biçiminde inşa ettirdi: mimarisi ve süslemeleri dönemin hem Hıristiyan hem İslami önemli mimari geleneklerini birleştiren bir şaheser.

Kont III. Enguerrand'ın 1225-1245 yılları arasında yaptırdığı Coucy Şatosu Ortaçağ kale-şatolarının örnek kalıntılarından biri olarak değerlendirilir. Bir arkeolog Coucy Şatosu'nu şöyle tanımlar¹: “O dönemin kalelerinden olduğu muhakkak, hem de yamuğumsu planı, dört tane köşe kulesi, en uzun cephesindeki derin bir çukurla iki kaleyi bağlayan duvarından, hatta kılıfından bile tamamen ayrılmış atlı dev donjon'uyla en görkemlilerdendir. Boyutlarıyla muhteşem bir kaledir; 6 metrelik duvarlar, 40 metre yükseklikte kuleler, 55 metre yükseklikte ve 31 metre çapında bir donjon...”

Şato kendi doğal ortamında derebeylik kale-şatosunun en güzel örneği olsa da saygınlığa örnek teşkil etme bakımından şehir şatolarının da geride kaldığı söylenemez. Capet kralları Paris'te, kendisi de saray olan Cité Sarayı'nın yanında uzun süre berkitilmiş bir malikane olacak Louvre'u yaptırmıştır. Hatta Philippe Auguste surunun sağlamlaştırılmış kapılarından biri, kraliyet zindanı olarak kullanılması dolayısıyla çok acımasız bir şato olan Bastille'in simgesi haline gelmekteydi. Fransız İhtilali de bir kale-şatonun ele geçirilip yıkılmasıyla başlamıştır.

Şato, Normandiya dükleri ve İngiltere krallarıyla hem – XX. yüzyılın ikinci yarısında Michel de Bouard'ın yönetimindeki kazıların şatobilimini (*castellologie*) kurduğu– Caen Nor-

1 Jean-Marie Pesez, bkz. “Kaynakça”.

mandiya malikanelerinde hem de temelini XI. yüzyılın sonunda Fatih William'ın attırdığı Londra kulesinin şehir şatosuna güzel bir örnek teşkil ettiği İngiliz başkentlerinde kendisini kabul ettirir. İtalya'da her ne kadar en çok itaat edilen olmasa da en saygın hükümrân olan papa yeniden kulanıma başvurarak Antikçağ'dan kalma bir yapıyı, İmparator Hadrianus'un devasa kabrini, askeri ve ikamet amaçlı bir kale-şatoya, Sant'Angelo Kalesi'ne çevirmiştir. XIV. yüzyılda papalar Avignon'a yerleşmek üzere Roma'dan ayrıldığında burada kale-şatoların en görkemlilerinden biri olan ve Papalar Sarayı denmesine rağmen daha ziyade şato olan malikaneyi yaptırmıştır. Floransa'da Medici'lerden başlayarak büyük aileler şatodan çok saray diktirdiyse de Milano'da XV. yüzyılda Sforza'lar, kale-şato imgesini ve rolünü muhafaza eden bir malikane kale olan Castello Sforzesco'yu inşa ettirmiştir.

Şatolar bu dönemde gelişmiştir. Pierre Bonnassie bu evrimi gayet güzel tanımlar: "İlk donjon'lar oldukça dar ve kullanışsızdı, çoğunlukla tek oturma odası ve kabul salonuyla (*salon*) şatonun sahibiyle bütün "mesnie"sinin (ailesiyle adamları) hep birlikte uyuduğu tek odadan (*kamara*) ibaretti. Fakat ekonomik büyümenin yol açtığı zenginleşmeyle derebeylerinin hayat tarzı da hemen değişti. XII. ve XIII. yüzyıllarda şato sahibi, dönemin şu en önemli erdemini rahatlıkla uygulayabilir durumdaydı: cömertlik (daha doğrusu eli açıklık). Şölenler, rahat yaşamın ayrıcalıklı yeri olan şatolara giriş yaptı; şato artık soylu/kibar medeniyetin çerçevesiydi".

"Şato hayatı" denen şey işte o zaman gelişmiş, artık güç ve iktidar işlevlerinin dışında "bazı âdetlere, bir kültüre, bir yaşam biçimine, şatafat ve zevke" de hitap eder olmuştur.

XIV. yüzyıl, kalkma köprülerin yayılışına, ahşap sur bal-konlarının yerini çıkmalarda taş tepe mazgallarının alış-

2 Pierre Bonnassie, "Château" maddesi, 50 *Mots Clés de l'Histoire Médiévale*, Toulouse, Privat Yayınları, 1981, s. 42.

na, çift istihkâm duvarlarıyla gözetleme kulelerinin artışı-na tanık olmuştur. Yeni, büyük prens şatolarında savunma, Bastille'den Tarascon'a, René Kralının şatosuna kadar görülebilen çok geniş bir balkon oluşturmak suretiyle kulelerin tepesiyle perde hatlarında devam etmektedir. Her ne kadar iç-ride az sayıda mobilya kullanılmaya devam edilmişse de odalara giderek daha zengin tekstiller girmektedir: yastıklar, örtüler, perdeler, kumaş duvar kaplamaları gibi... Jean-Marie Pesez'nin sözlerini hatırlayalım: "Ortaçağ sonunda şato biraz daha dışarı açılır, odaları gündüzleri gerçek pencereler aydınlatır, bunlar genellikle parmaklıklarla, bazen de cam ya da en azından kâğıt veya yağlıboyalarla kapatılmış olur. Pencere girişlerine iki taraflı, duvar eninde yapılmış taş banklar geniş salonlardan daha samimi sohbet alanları oluşturur. Tepe mazgalları ve diğer mimari abartılarla kale-şato efsanevi imgesini daha da zenginleştirir.

Şato, Hristiyanlık âleminin bütün topraklarına yayılmaya devam eder. Örnek olarak Polonya gösterilebilir; burada hem Marienborg'da Töton Şövalyeleri'nin kalelerinin inşa edilmiş olduğu görülür hem de Polonya krallarının şehir şatolarının. XV. yüzyılda Wawel Şatosu, Kraków tepesindeki katedralin yanında yükselmiştir. Polonya Kralı'nın, başkenti Kraków'dan Varşova'ya nakletmesi, Varşova'da özellikle vurgulanan malikanelik özelliğine rağmen gerek görünüş gerekse işlev açısından kale biçiminde bir kraliyet şatosu yaptırması için 1611 yılını beklemek gerekmiştir. Almanlar İkinci Dünya Savaşı sırasında Varşova kraliyet şatosunu yerle bir edince, Polonyalılar sonuçta hem komünist rejimin Polonya halkıyla barışması hem de –ve özellikle– Polonya ulusunun yeniden doğuşunun simgesi olarak yeniden yapmaya karar vermişti. Yenileme çalışmalarının idaresi büyük Polonyalı tarihçi Aleksander Gieysztor'a verildi. Böylece XX. yüzyılın sonunda tarihi düşsellikteki yolculuğunda şato da katedral gibi ulusal bir simgeye dönüşmüştür.



Günümüzde neredeyse bütünüyle yıkılmış olan Mehun-sur-Yèvre Şatosu XIV. yüzyıl sonlarında Dük Jean de Berry tarafından yaptırılmıştır. XV. yüzyıl başlarına ait ünlü *Dua Saatleri Kitabı* elyazmalarının bu minyatüründe bütün ihtişamıyla gözler önündedir. Minyatür, şatoya zengin ve harika bir ortamda, prenslik malikanesiyle kale arasında efsanevi bir imaj verir. Limbourg'lu Paul'un elyazması, Chantilly, Condé Müzesi.

Artık uzun zamandır şölenle birlikte anılan XV. yüzyılın şatosu tam bir tiyatro sahnesine, hayat veya dünyanın tiyatrosuna (*theatrum vitae* veya *theatrum mundi*) dönüşmektedir. Burada yine çok geç ve zor geri gelecek olan tiyatronun yerine, Antikçağ ile modern dünyanın arasında, iki aradalıkta teatral alan rolünü şato ile katedral oynamıştır. Ortaçağ sonlarındaki prens şatosunun en bütün ve en rafine örneği muhtemelen, günümüzde neredeyse tamamen yıkılmış olsa da imgesini XV. yüzyıl başlarında *Dua Saatleri Kitabı*'nın minyatürlerinde gördüğümüz Mehun-sur-Yèvre'dir; "Alt kısımları, kulelerinin şevi, tahkim duvarları³, duvarlarının yalınlığı, hendeklerinin genişliğiyle kale-şato, yüksek bölümlerinde artık sona ermekte olan gotik akımının inceliğini bütünüyle gözler önüne serer; camlar, sivri kulecikler ve süsleme kuleleriyle diken di-

3 Tahkim duvarları, pekiştirilmiş bir suru daha da güçlendirmek için önüne inşa edilen yekpare bir yapıydı.

ken görünen üçgen çatıların ön duvarları, cumbalar, kabul salonuyla hizmetkârların yemek salonunun üç köşeli yan duvarına dikilmiş altı metre yüksekliğinde taştan devasa bir şövalye, her tarafta heykeller, Dük Jean de Berry'nin simgeleriyle –zambak, ayı, yaralı kuğu– süslenmiş camlar⁴... Mehun-sur-Yèvre, kale-şatoların XI. yüzyıldan beri ortam hazırladığı düşü gerçeğe dönüştüren bir peri masalı şatosudur.

Şato, ağır toplara dayanamaması veya konforsuzluğu yüzünden terk edilmekle XIII. Louis ve Richelieu gibi, kaygısı derebeyliği yıkmak olan hükümdarlar tarafından yıkılmak arasında XVII. ve XVIII. yüzyıllarda az çok bir rehavet dönemine girer. XVIII. yüzyıl sözlüklerinde yapılan bir şato imgesi çalışması, Aydınlanma Çağı'nda şatonun gözden düştüğünü ve köylü derebeyliğin imgesi haline geldiğini gösterir⁵.

Tabii ki Romantizm akımıyla şato yeniden hayat bulur. Aynı dönemde, Alman milliyetçi romantizm hareketine Köln Katedrali'ni yeniden inşa ettiren restorasyon hareketi Ren'in orta vadisini süsleyen kale-şatoları çoğunlukla uydurma bir biçimde yeniden yaptırdığı sırada, Ren'de yolculuğa çıkan Victor Hugo, şatoların geçmişe özlem yaratan silüetleri karşısında duygulanır. Başpiskopos Arnold von Isenburg'un (1241-1259) yaptırdığı Stolzenfels Şatosu'nun inşasını örnek alabiliriz. Bu şato 1688'de XIV. Louis'nin birliklerince yıkılmıştır. Koblenz kenti, kalıntıları 1802'de, ileride Prusya kralı olacak IV. Friedrich Wilhelm'e hediye etmiş, o da yeniden inşa işini mimar Karl Friedrich Schinkel'e vermiş ve inşaat 1836'da başlamıştır. Bu, romantik Ortaçağcılıkla XIX. yüzyılın Biedermier burjuva zihniyetinin bir karışımıdır. Bu yeniden inşada ayrıcalıklı önem teatral görünüme verilmiştir; nitekim doğayla binayı birleştiren prenlere özgü gösterilere sahne olma amacıyla kullanıl-

4 Jean-Marie Pesez.

5 Jean-Paul Schneider, "Kil ayaklı bir dev: XVIII. yüzyıl sözlüklerinin gözüyle şato", F. X. Cuhe, *La Vie de Château*, Strazburg Üniversitesi Yayınları, 1998, s. 33-43.

mıştır. İç dekoru tarihi tablolar, silah ve zırhlar yardımıyla Ortaçağ şövalyeliğini yüceltmektedir⁶.

Şatonun diğer görkemli restorasyonları XIX. yüzyılın ikinci yarısında hükümdarların teşvikiyle yapılacaktı. Fransa'da bunun örneği Viollet-le-Duc'ün, XV. yüzyıl başlarında Orléans Dükü'nce yaptırılmış, sonra harabeye dönmüş Pierrefonds Şatosu'nu İmparator III. Napoléon ile İmparatoriçe Eugénie için yeniden inşa ettirmesidir. Restore edilmiş Pierrefonds da kahramanların yüceltilmesiyle Ortaçağ'ın duyarlılık ve simgeciliğinin yeniden doğuşunun simgesi haline gelmiştir. Paris Notre-Dame ve Pierrefonds'nu iyileştirme çalışmalarının aynı büyük mimarın eseri olması tesadüf değildir. Daha da çarpıcı bir örnek de deli kral Bavyalı II. Ludwig'in (1864-1886) yaptırdığı, "Ortaçağ özellikleri taşıyan", akıllara durgunluk veren şatolardır. En önemlileri Neuschwanstein, Linderhof, Herrenchiemsee, Hohenschwangau'dur. Kendisi de bu şatolardan biri olan Berg Şatosu'na kapatılmış, çevresindeki bataklıkta boğulmuştur.

Katedral gibi şato da Romantizm ile birlikte metaforik anlamlar kazandı. Şatoları saplantı haline getirmiş Gérard de Nerval de, bu yüzden, Rimbaud'ya ilham veren "ruhun şatosu"nun⁷ şarkısını söyler:

Ey mevsimler, ey şatolar
Hangi ruh günahsız ki...

Mons'da mahpus Verlaine de hapisanesini "ruhun şatosu"na çevirir:

Şato, sihirli şato,
Ruhumun alıştığı yer.

6 Bkz. Roland Recht, *Le Rhin*, Paris, Gallimard Yayınları, 2001, s. 264.

7 Avila'lı Teresa, benzetmeyi XVI. yüzyılda, ruhani hayatı düşündürmek için kullanmıştı.

Ama şato aynı zamanda zorbalıkla da ilişkili olabilir. *Doksaniç İhtilali*'nde Victor Hugo Fougères ormanındaki Tourgue Kalesi'ni örnek verir. Burada şatoyla doğa arasındaki ilişki korkudan doğmuştur: "Taştan bir canavar, ağaçtan canavara eşlik ediyordu". Hugo, zorbalığın kalesinin sembolizmini özetleyerek şöyle yazmaktadır:

Tourgue, Paris'te Bastille, İngiltere'de Londra Kulesi, Almanya'da Spielberg, İspanya'da Escorial, Moskova'da Kremlin, Roma'da Sant'Angelo Şatosu adı verilen geçmişin öldürücü sonucudur. Burada 1500 yıl, Ortaçağ, vasallık, derebeylik, toprak bir araya toplanmıştır.

Fakat XIX. yüzyıl Polonya ulusal edebiyatında virane şato, yeniden inşa edilmesi gereken görkemli şatonun simgesi haline gelmiştir. Bu durum ünlü *Pan Tadeusz*'da Mickiewicz için de geçerlidir, Nowogrodek Şatosu'ndan söz eden Litvanya masalı *Grazyina ile Şatonun Kralı* (1842) adlı romanında Seweryn Goszczynski için de. Muzaffer şövalyenin şatosu, sergi salonu ve dekorasyonunun bütünüyle cisimleşmiş hali olan Poznan yakınlarındaki Kórnik Şatosu'dur.

Derebeyliğin yaratıp miras bıraktığı şato XX. yüzyılda, hatta günümüzde de Avrupa düşselliğinde halen mevcuttur. Ortaçağ'da, Filistin'e Haçlılarca yerleştirilmiş Hristiyanlığın temel unsurlarından biriydi şato. Krak des Chevalier'ler*, Suriye'de görkemli bir imge olarak kalmıştır. XX. yüzyılda ki maceranın en efsanevi temsilcilerinden biri olan (Arabistanlı) Lawrence'ın bu şatoların kalıntıları arasında Araplarla savaşmaya gitmeden önce resimlerini çizdiğini ve gençliğinde Oxford'da bir doktora tezinde sunduğunu görmek sürpriz sayılmaz.

* Süryanice şatonun karşılığı olan "karak"tan türemiş, Haçlıların Ortadoğu'daki Müslüman topraklarına diktikleri kale-şatolar anlamına gelen kelime (Kalat'ül-Hısn). (ç.n.)

Genel anlamda, Batı toplumlarının düşselliğinde çok önemli bir yeri olan kale-şato, bu dönemin, savaşın eksik olmadığı ve başkahramanın, Tanrı'nın lütfuyla bezenmiş azizin yanında, yiğitliğinden önce, savaşla yakından bağlantılı malikanesinin saygınlığıyla, kendisini gösteren bir savaşçı olduğunu hatırlatır.

Kale-şatonun Avrupa düşselliğindeki kalıcılığının bir diğer göstergesi de çocukların dünyasında kazandığı önemdir. Okullarda ödev ve resim konusudur. Çizgi filmlerde, filmlerde, televizyonda, ışık ve ses gösterilerinde de boy gösterir. Şato, Ortaçağ mucizelerinin arasında, çocukların zihin ve duygularını fethederek önemli yerini iyice sağlamlaştırmıştır.

ŞÖVALYE, ŞÖVALYELİK

Pierre Bonnassie Ortaçağ
şövalyeliğinin incelenmesi
sorununu gayet güzel
ortaya koymuştur:
“Şövalyelik kavramında
efsaneyle gerçeği
birbirinden ayırmak
oldukça güçtür”.

Efsaneler ve edebiyat –son olarak da sinema– yoluyla insanların zihninde yaşayan, son derece tutkulu, mazlumun intikamını alan şövalyenin efsanesidir. Başka bir deyişle günümüzde genel olarak zihnimizde canlandırdığımız Ortaçağ şövalyesi imgesi ideal bir imgeden başka bir şey değil; “tam olarak şövalye kastının temsil etmek istediği ve araya giren halk ozanlarıyla genel kabul görmesini sağlamayı başardığı şeydir”¹.

Kelime bilgisinin her zaman aydınlatan bakış açısından, şövalye Ortaçağ’da geç ortaya çıkmıştır. Terim, başlangıçta *miles* olup klasik Latince “asker”, Ortaçağ’ın başlarında ise “serbest savaşçı” anlamına geliyordu. Şövalyenin *cheval*’den (at) geldiği muhakkak; şövalye her şeyden önce en az bir atı olan ve at üzerinde savaşan kişidir. Şövalyelik ideolojisinde *şövalyevarinin* (*chevaleresque*) büyük önemi olduğundan, kelimenin XIV. yüzyılda İtalyanca *cavalleresco* ile ortaya çıktığını ve Fransızca’ya ancak XVII. yüzyılda çevrildiğini belirtmek gerekir. Günümüzde yansız, hatta olumlu bir anlama sahip olan terim aslında oldukça eleştirel, hatta gülünç bir bağlamda ortaya çıkmıştır. Akla Don Quijote’yi getirir. Şövalyenin atı tabii ki cins atır ve hem gayet gülbüz hem de hızlı koşmaya, ava, savaşa uygundur. Ortaçağ Batı toplumlarında ağır ağır yaygınlaşan ağır beygirlerden oldukça farklıdır. Cenk atıdır.

Şövalye her şeyden önce savaşçı olduğundan –ki bu da barışa duyulan özleme rağmen sürekli savaş halinde olan bir toplumdaki saygınlığını kısmen açıklamaktadır– askeri donanımından da hemen söz etmek gerekir. Ana silahları; çift ağızlı

1 Pierre Bonnassie, *50 Mots Clés de l’Histoire Médiévale*, s. 43-44.

uzun kılıcı, gövdesi dişbudak veya gürgen ağacından, ucu geniş flamalı demirli mızrağı, çeşitli şekillerde (yuvarlak, uzun, oval) olabilen deri kaplı ahşap kalkanıdır. Romalıların kaskatı zırhı yerini zincir zırha, çatı arduvazları gibi iç içe geçmiş metal parçacıklarla kaplı deri üstlüğe bırakmıştır. Zırh başlığı, bazen deriyle kaplanmış metal destekle kaplı basit bir demir başlıktı. Bu donanımın Ortaçağ boyunca en önemli değişimi, daha XI. yüzyıl sonlarında bile Bayeux işlemelerinde görülmeye başlandığı üzere, zincir zırhın yerini omuzlardan dizlere bütün bedeni kaplayan, ata binilebilmesi için alttan yarık, örme zincirli zırha bırakmasıdır. Örme zincirli zırhlar kılıç darbelerine karşı oldukça dayanıklı olmakla birlikte, Ortaçağ'ın en önemli askeri taktik gelişimi olan yeni bir saldırı tekniğiyle kullanılan mızrak darbeleri karşısında yetersiz kalıyordu. Jean Flori'nin gayet güzel ifade ettiği gibi Ortaçağ şövalyesinin, atı ya da atları ve ağır donanımının maliyetini karşılayabilmek için yüksek maddi gelire, aynı zamanda da zamana ihtiyacı vardı zira sık sık yaptığı idmanların yanı sıra şölen dövüşlerinde, turnuvalarda ve Ortaçağ'dan itibaren kralların temin ettiği kaynakların dışında genellikle tek şahsi gelirini elde ettiği av idmanlarında kendisini göstermesi gerekiyordu. Bu da demekti ki askeri bakış açısından bile şövalyelik seçkin aristokrat zümrenin kontrolü altında olmaya meyilliydi.

Şövalyelik, XI. yüzyılda ortaya çıkmıştır. *Militerler* kategorisi (halk Latincesinde *caballarii*) 1000 yılı civarında geniş bir alana yayılmıştır: Önce Fransa'da merkezden kuzeye, ardından XI. yüzyılda Akdeniz'e kıyısı olan bölgelere, son olarak da diğer Hristiyan topraklarına. Bu *militerler* hem derebeylerinin ileri gelenlerinin hizmetindeki savaşçılardır hem de yine bu derebeylerinin kullandığı şatoların bekçileridir. Şato sahiplerinin pek çoğu da XI. ve XII. yüzyıllarda bağımlılıktan kurtularak kendileri bağımsız şövalye olmuştur.

Militerlerin ortaya çıkışı, zaman zaman haydutlarla karıştırılan savaşçılara karşı kilisenin körüklediği bir şüphecilik dönemine denk gelmiştir. Bu şüphecilik de barış hareketi bağ-



İlk şövalyeler savaşta. “Bayeux Duvar Halısı” (XI. yüzyıl sonu) adı verilen ünlü işleme, Normandiyalı atlı şövalyeler, Saksonyalı piyadeleri mızraklarken gösteriyor. Donanımları –miğfer, mızrak, ekü şeklinde kalkan ve üzengi– ön plana çıkarılmış. Savaşların modernleşmesi şövalyeliğin çıkış noktalarından biridir. Bayeux, katedral hazinesi.

lamında, 1000 yılı civarında, savaşçılarının şiddetini dizginlemek, bunları Hristiyanlık ve kilisenin talimatlarına tabi tutmak amacıyla ortaya çıkmalarına neden olmuştur. Dolayısıyla şövalyelere dul kadınlarla öksüz ve yetimleri; daha genel anlamda muhtaç ve yoksulları (ilk tacirler olan silahsız insanlar da dahil) korumak gibi bir görev verilmiştir.

Fakat XI. yüzyılda Ortaçağ kilisesiyle Hristiyanlığını, ilkel Hristiyanlığın barışçıl ruhundan uzaklaştıran dönüşüm hızlanır. Kilise, bazı şartlar altında savaşın şart hatta yararlı olduğu fikrini benimsemeye başlar. Dönüşüm, XI. yüzyılın sonunda, kilisenin bizzat kendisini kutsal savaş, yani Haçlı Seferi'ne adayınca mutlak bir hal alır. Tanrı için, muhtaçlar için savaşmak, şövalyelere bir tür şövalyelik vaftizi, silah ve zırh kuşanma töreni zorunluluğu getiren yeni kutsama törenleri uygulamalarını resmileştirir. Dominique Barthélemy, derebeyliğin temeli olan Hristiyan idealleriyle şövalyelik idealleri arasında bir kesişme fikrini desteklemeye başlar².

Hristiyan şövalyeliğinin gelişimini özellikle teşvik eden bir yer vardır; İber Yarımadası. *Reconquista*, yani yarımada-nın Hristiyanlarca temelde askeri anlamda Müslümanlardan alınması, başlangıçta şövalyelerin yalnız yarımada sakinleri için değil tüm Hristiyan âlemi için saygın birer örnek olmalarını hedeflemiştir. Martin de Riquer bu *caballeros andantes espagnoles*'in kayda değer bir portresini çizmiştir.

Şövalyenin imajı, Hristiyan krallara da kendisini kabul ettirmiştir. Her ne kadar bu ikinci işlev adalet ve bayındırlık işlevlerine gölge düşürdüyse de. Muhtemelen en başarılı şövalye kral imgesine sahip olan Ortaçağ kralı, İngiltere'ninkî, yani Aslan Yürekli Richard'dı (1189-1199). Pek çok tarihçi, Fransa Kralı IX. Louis'nin (Aziz Louis) şövalye kişiliğine uymadığını özellikle belirtmiştir; ama aslında edindiği arabulucu kral imajı, kendi döneminde, gerek İngilizlere karşı savaşta gerekse

2 *Chevaliers et Miracles. La Violence et la Sacré dans la Société Féodale*, Paris, Armand Colin, 2004.

–ve özellikle– Haçlı Seferi’nde becerisini ortaya koyan şövalye kral imajıyla birlikte var olmuştur. Joinville bizlere bir elinde kılıcıyla Mısır’da bir setin üstünde at koşturan Aziz Louis’nin hayret verici görüntüsünü yadigâr bırakmıştır.

Şövalyelerin Hristiyanlaştırılması, aynı zamanda, kendilerine koruyucu aziz olarak verilen ve Ortaçağ’ın aziz nek-sibelerinde (*hagiographie*) ilk sırada bulunan birtakım azizlere ısrarlı referanslarla da kendini gösterir. Orta ve Doğu Avrupa’da aziz kara şövalye Aziz Mauricius, beyaz şövalyeliğin –tuhaf– koruyucu azizi olmuştur, ama özellikle bütün Hristiyanlık âleminde şövalyeliğin büyük koruyucu azizi Doğu’dan gelmiş Aziz George’dur [Aya Yorgi]. Dini ve toplumsal rolü genellikle Aziz George’un ejderhayı öldürüp prensesi kurtarırken temsil edildiği bölümde ortaya çıkan “aziz şövalye”, gücünü, cesaretini ve kutsal doğasını acizlerin hizmetine sunan kibar şövalyelerin örneğidir.

Haçlı Seferi’ne ve adil savaş teorisinin geliştirilmesine rağmen şövalyelerle kilise arasındaki zor ilişkiler Ortaçağ boyunca devam etmiştir. Bu durum turnuvaların tarihinde de görülmektedir. Günümüzün önemli spor gösterilerinin dengi sayılabilecek bu turnuvalar, yalnız şövalye kastlarının değil halkın da tutkusu olmuş ve askeri talim kadar eğlence olanağı da sunmuştu. Turnuvaların ne büyük öneme sahip birer ekonomik teşebbüs olduklarını Georges Duby *Le Dimanche de Bouvines*’de harika bir şekilde göstermiştir. Fakat Kilise, turnuvalarda şiddetin doğru kontrol edilemediği bir coşkunun yaşandığını, savaşın çarpıtılarak yalnızca heyecanlı bir gösteri yapıldığını düşünüyor, bu karşılaşmaların dinsiz hatta pagan yönünün fazla ön planda olduğuna inanıyordu. Dolayısıyla turnuvaları yasaklamanın bir yolunu arıyordu. 1215’te yapılan dördüncü Latran Konsili, turnuvaları Hristiyanlara yasakladıysa da başarılı olamamıştır. 1139 ve 1199 yıllarında kilise tarafından lanetlenen turnuvalar İngiltere’de, Aslan Yürekli Richard tarafından –denetlenmek koşuluyla– serbest bırakıldı (1194). XIII. yüzyılda biraz gerilemekle birlikte devam ede-



Aziz George (Aya Yorgi) prensesi kurtarıyor.
Doğu'dan gelmiş Aziz George şövalyelerin baş koruyucu aziziydi.
İyiliğin ve Tanrı'nın hizmetindeki şövalyeliği simgeler;
beyaz şövalye kara ejderhayı yener. Sano Di Pietro'nun tablosu,
XV. yüzyıl, Siena, Piskoposluk Müzesi.

rek 1316'da kilisenin yasağı kaldırmasıyla XIV. ve XV. yüzyıllarla XVI. yüzyılda görkemli bir dönüş bile yaşadı. Değişmekte olan krallıklar turnuvaları, çerçevelerini çizerek, özellikle de organizatörleri olarak münadiler atayarak bütünüyle kontrol altında tutmak istediler. Turnuvaların bu dönüşü, Johan Huizinga'nın "Ortaçağ'ın Günbatımı" dediği gelişip canlanan XV. yüzyılın en büyük göstergelerinden biri oldu. Ortaçağ'da bu turnuvaların en önemli girişimcilerinden biri de kendi topraklarında iyice oturmasını *Traité de la Forme et Devis d'un Tournois* (Bir Turnuvanın Keşif Defteri ve Biçim Rehberi) adlı büyük resimli eserin hazırlanmasıyla sağlayan Provence Kontu ve Naples Kralı Anjou'lu René'ydi (yak. 1460).

Şövalyelik, derebeyliğin en önemli ifadesiydi. Daha önce de gördüğümüz gibi, sonuçta aristokrat karakterini dini âdetler ve krallık yasalarıyla gayet rahat birleştirmiştir. Georges Duby, William Marshal'ın (1147-1219) nasıl kendi döneminde "dünyanın en başarılı şövalyesi" olarak görüldüğünü gayet güzel göstermiştir. Toplumsal başarısıyla saygınlığını, her ne kadar şövalyeliğin şeref kurallarına daima uymasına borçluyorsa da, aslında İngiltere Kralının iyiliklerine de borçludur. Georges Duby onu en başarılı, hatta mükemmel şövalye olarak görmüş ve şöyle tanımlamıştır: "Çulsuz çocuk. Zengin ve baron olmuş ama karısına ve karısının oğullarına sahip çıkmış. Kendini krallığa adanmış ama çok genç olan krala da sahip çıkmıştır. Bu derece bir iktidara sahip olacağını hayal bile etmeden. Bu iktidarı kullanma konusunda eğitilmeden, kendisine kendi kanından ya da rahip ayinlerinden geleni kullanma yetkisi olmadan. Dünyanın en iyi şövalyesinden başka bir niteliğe sahip olmaksızın (nitekim onun adına konuşarak, kendi kelimelerini kullanarak onun da inandıklarını açıklayanlar, onun erdemlerini kutlayanlar da başka bir şey söylemeye hiç yanaşmamıştır). Bu kadar yükselmesini bu mükemmelliğe, yalnızca buna borçludur. Yorulmak bilmez, güçlü, at üstündeki talimlerde usta bedeninin sayesinde, gereksiz düşüncelerin köstekleyemeyeceği kadar küçük beyninin sayesinde fiziksel

gücünün doğal gelişimi; az ve öz düşünce, bütün değerleri üç kelimeye sığan (yiğitlik, cömertlik, sadakat) savaş insanlarının kaba ahlakıyla sınırlı gücünde inatçı bir bağlılık. Özellikle de efsanevi uzun ömürlülüğünün sayesinde.”

Yuvarlak Masa Şövalyeleri, şövalye imajının gelişimini ortaya koyar. XII. yüzyılın yiğit adamları, XII. yüzyıldan XIII. yüzyıla geçişte soylu aşklarının kahramanlarına dönüşmüştür. Yine Georges Duby'nin gayet güzel gösterdiği gibi bu olayların iki döneminde başroller gençler tarafından oynanmıştır. Hepsisi şato, toprak ve kadın peşindeydiler. Fakat Georges Duby, bu son nokta üzerinde, şövalye aşklarında kadının genellikle bir delikanlının maskesi olduğunu düşünen Christiane Marchello-Nizia'nın araştırmalarıyla sarsılmıştır: “Bu asker toplumda şövalye aşkı aslında bir erkeğe duyulan aşk değil midir?” Christiane Marchello-Nizia, Jacques Lacan'ın homoseksüellik açısından “şövalye aşkının muamma olarak kaldığını” tahmin ettiğini hatırlatmıştır³.

Yine de, düşlenen ya da yaşanan olsun, tinsel ya da ten sel olsun, soyluların aşkı, şövalyelikte baştan beri söz konusu olan düşsel kısmı pekiştirir. Georges Duby de bizlere toplumsal örnek olan şövalyeliğin aynı zamanda kültürel bir örnek de olduğunu gayet güzel öğretmiştir. Yiğit ve kibar şövalyenin üç temel amacı vardır: Macera, onur ve zafer. Erich Köhler şövalyelerin yaşadığı maceraları başarıyla tanımlamıştır.

Bütün medeniyetler mekânla –sıkı ya da gevşek– bir ilişki içindedir. Ortaçağ Hristiyanlığı, Avrupa topraklarını düzenlemiş, bu topraklara hâkim olmuştur. Buralara merkezi nokta ağları (kiliseler, hac mekânları, şatolar) kurmuş, dahası içinde, ormanın yine hem düş hem gerçeklik olduğu bir gezinti alanı (boş alan) ayırmıştır. Bu bakış açısından şövalye, aslında Ortaçağ şövalyelerinin çoğuyla aynı, yani gezgin şövalyedir. Haçlı Seferi de bu gezginliklerin en çılgındır.

3 *Le Seminaire, livre XX, Encore, Paris, Seuil Yayınları, 1975, s. 79.*

Ortaçağ şövalyesi, maceracı karakteriyle olduğu kadar unvanının kalıtsal olmayan doğasıyla da soyludan ayrılır. Jean Flori'nin başarılı tanımlamasıyla; "Ortaçağ boyunca soylulukla şövalyelik kaderlerini birbirine karıştırıp durduysa da iki terim hiçbir zaman eşanlamlı, iki kavram da denk olmamıştır; şövalyeliğin parıltısı yavaş yavaş, kendisini baştan beri yöneten ve aidiyet, kontrol, ardından da geniş ölçekte üstünlük talep eden soyluları cezbederek artmıştır. Seçkin savaşçıların soylu "kolu" böylece XIII. yüzyılda soylu şövalyelerin seçkin koluna dönüşmüş, ardından Ortaçağ'ın sonlarında onursal karakterli soylulara özgü bir dernek halini almıştır."

Şövalyelik de çoğunlukla bu başarının bedeli olan alaycılıktan kaçamamıştır. Romaine Wolf-Bonvin XIII. yüzyılın iki karakteristik öyküsünü *La Chevalerie des Sots* adı altında toplar (1990). Soylulara dair bir roman olan *Le Roman de Fergus* ile müstehcen Ortaçağ manzumesi *Trubert*'in alaya alınması söz konusudur. Saf ve aptal kahramanların *Chrétien de Troyes* romanının genç Perceval'ine benzemesi dikkat çekicidir. Annesi tarafından tek başına büyütülen evlat, birtakım maceralar sonucu şövalye olacak çocuk değil midir? Her durumda Hristiyan maskesi altındaki bu ahlak dersi, Avrupa ideolojisiyle zihniyetinin önemli bileşenlerinden birini oluşturacaktı. Masumiyetini bir kenara bırakırsa, şövalye de –Melusina'da göreceğimiz gibi– mucizevi kahramanların bazen periler âlemine de ait olabildiği bu dünyada peri kişiliklerden biri olabilir, zira; peri şövalyeler de vardır.

XII.-XV. yüzyıllar arasında şövalyelikte iki önemli değişiklik iz bırakır. İlki, dini askeri birlikler olan "İsa'nın Şövalyeleri"nin ortaya çıkmasıdır. Hristiyanlığın savaşa dönüştürülmesinin son aşamasıdır bu. XI. yüzyıldan önce bünyesinde hem bir keşiş hem de savaşçı barındıran bir kişiliğin öngörülemeyen ortaya çıkışı, Haçlı Seferi bağlamında, Papa VII. Gregorius'un XI. yüzyılın ikinci yarısında tamamen askeri alanda *miles christi* (İsa'nın Şövalyesi) ifadesinin önünü açtırmasıyla gerçekleşir. Bu yeni birlikler, kutsal top-

raklarla Hristiyan sakinlerini savunmak ve hacıları korumak amacıyla ortaya çıkar. Saint-Jean-de-Jérusalem Tarikatı 1113'te kurulur, Tapınak Şövalyeleri Tarikatı ise 1120'de. Savaşçı tarikatların bir diğer doğuş yeri de *Reconquista*'nın İber Yarımadası'dır; 1158-1175 yılları arasında Calatrava ve Santiago tarikatları, Portekiz'de de ileride Avis Tarikatı olacak Evora Dini Derneği kurulmuştur. Almanlar, Kutsal Topraklar'da, Akka'da -1198'de savaşçı bir tarikata dönüşecek- bir hastane yapmıştır. Bu savaşçı tarikatları zorunlu kılan üçüncü alan da Avrupa'nın kuzeydoğusundaki pagan topraklarıdır. 1202-1204 yılları arasında Livonya'da Fratres Militiae Christi tarikatı kurulurken, 1230'da Tötonlar Prusya'ya yerleşmekte, 1237'de de Fratres Militiae Christi'lerle Tötonlar birleşmektedir. Saint-Jean d'Acre'in (Akkâ) düşüşünden sonra Hristiyan savaşçı tarikatlar, İsa'nın Şövalyeleri, Kıbrıs'a çekilir. Fakat Avrupa'da kurulmakta olan Hristiyan monarşilerinin, şövalye keşişlerden oluşan bu karma birliklere gösterdikleri hoşgörü giderek azalmaktadır. 1308'de Fransa Kralı Philippe le Bel'in etkisi altında kalan Papa VII. Clemens bütün Hristiyan topraklarındaki tapınakçıların yakalanması emrini verir, Viyana Konsili de 1312'de Tapınak Şövalyeleri Tarikatı'nı kapatır. Töton şövalyelerinin Marienborg kentine yerleşmiş olduğu Polonya'da Polonya krallarıyla yaşanan sürekli anlaşmazlıklar, 1410'da Polonyalı-Litvanyalıların Grünwald'da (Tannenberg) Tötonlar karşısındaki zaferiyle son bulur. Hayatta kalabilenler 1530'da Malta'ya çekilir, Hospitalier Şövalyeleri Malta Şövalyeleri'ne dönüşerek kendilerini günümüzde de devam eden insani yardım çalışmalarına adar.

Şövalyelik tarihinin yaşadığı bir başka macera da XIV.-XV. yüzyıllarda kral ve prenslerce keyfi olarak, diğerlerinden ayrı tutmak ya da kendilerine bağlamak istedikleri din adamı olmayan kişilere madalya verilmesi âdetidir. Kastilyalı Alfonso 1330'da ilk seküler şövalye tarikatını kurmuş, İngiltere'den III. Edward 1348'de ünlü Jarretiere Tarikatı'nı yaratmış, Jean le Bon 1351'de Yıldız Tarikatı'nın açılışını yapmıştır. XI. yüzyıl-

da bu kuruluşların en ünlüsü 1430'da Burgonya Dükü Philippe le Bon'un Toison d'Or'udur. Bu tarikatlar meslek birliklerine yakındır, dolayısıyla bu bakış açısıyla sıradan şövalyelerde kurulabilmektedir. Böylece Boucicaut XV. yüzyılın başlarında, Yüz Yıl Savaşları'nın vahşetinden mustarip kadınlarla genç kızları korumaya yönelik "Escu Vert à la Dame Blanche" (Beyaz Hanımlı Yeşil Kalkan) Tarikatı'nı kurarak eski şövalye değerlerini yücelten bir rehber kitap kaleme almıştır. Bu şövalye tarikatları geçmişe, Arthur'a benzer mistik bir yeniden doğuşa özlemi ifade ediyordu. "Yiğitliğin üstünlüğü, onur duygusu, cömertlik ve ruh yüceliğini" kalıcı kılmak amacındaydılar⁴.

Yeni bir tema, işte tam da bu Ortaçağ şövalyeliğinin bütün kahramanlarının dünyasında doğarak kendisini kabul ettirir: Dokuz Kahraman. Bu tema, Ortaçağ medeniyetinin çıkış yeri olan üç medeniyet –Musevi ve Eski Ahit medeniyeti, Antikçağ pagan medeniyeti, Ortaçağ Hristiyan medeniyeti– boyunca süregelen aynı ideali yeniden bulmaya meyilli Ortaçağ âlimlerinin doğuşunu simgelemektedir. Dokuz kahramanlı topluluk da böyle seçilmiştir. Eski Ahit'ten üç Musevi (Yuşa, Yehuda Makabi ve Davut), Antikçağ'dan üç pagan (Troyalı Hektor, Büyük İskender ve Jül Sezar), Ortaçağ'ın üç Hristiyanı (Arthur, Charlemagne ve tarihinin unuttuğu, 1099'da Kudüs'ün ilk Latin kralı olan Godefroi de Bouillon). Bu dokuz kahraman ilk olarak 1312'de Jacques de Longuyon'un bir kitabı, *Les Vœux de Paon*'da ortaya çıkmıştır. XIV. ve XV. yüzyılların duvar kaplama modası ile XV. yüzyılda ortaya çıkan oyun kâğıtları, bu kahramanların popülaritesini sağlama alır. Charlemagne, iskambil ve tarot destelerinde kupa papazı bile olur. Yiğitler teması, şövalyeliğin erkek dünyasından taşan bir başarı elde eder. XVI. yüzyılda yiğit kadınlar da ortaya çıkar; böylece şövalye aşklarında ancak pasif rol oynamış kadınlar artık aktif roldedir. Dolayısıyla XV. ve XVI. yüzyıllar şövalye-

4 Jean Flori, bkz. "Kaynakça".

liğin çözölme dönemidir. Valencalı Joanot Martorell'in yazdığı ve ölümünden sonra (1490'da) yayımlanmış romanı *Tirant lo Blanc* bu döneme güzel bir örnektir. Bu hayali şövalye, Lancelot'dan Don Quijote'ye giden yolda önemli bir dönüm noktasıdır. Cervantes, bu kitabı "dünyanın en başarılı kitabı" olarak görmektedir. Yazar da "başarılı ve ünlü eskilerle çok erdemli atlılardan ve onların büyük başarılarından alınan hazzı" canlandırmak istediğini açıklar. *Tirant lo Blanc*'ın yakın zamanda yayımlanan Fransızca baskısına önsöz yazan büyük Perulu yazar Mario Vargas Llosa da bu hırslı romanın Avrupalı olarak sınıflandırılmayı diğer pek çok romandan daha fazla hak ettiğini belirtir: "Zira romanın dekoru, İngiltere ya da Brötanya'da olsun, Yunanistan ya da İspanya'da olsun kendisini vatanında hisseden ve onuru onursuzluktan, güzelliği çirkinlikten, cesareti korkaklıktan ayıran insanlar arasındaki sınırlardan başka sınır tanımayan tarihin kahramanının evi gibi dolaştığı Avrupa'nın yarısı ile Akdeniz'in tamamı oluşturmuştur⁵".

Bu arada XIV. ve XV. yüzyıllarda Avrupalıların hayal dünyasına, XIV. yüzyılda ortaya çıkmış ve İspanyol Montalvo'nun inanılmaz bir başarı yakalayan romanının (1508) kahramanı olan Galyalı Amadis gibi yeni şövalyeler musallat olmaktadır. XVI. yüzyılın başlarında Amerika'nın bir kısmını fetheden İspanyol ve Portekizli *conquistadorlar*, yolculuklar ve savaşlar arasında bu şövalye edebiyatını okuyarak beslenmektedir. Şövalye edebiyatı da bu şekilde bir şahesere doğru yol almıştır. Hem yükselişinin ve başarısının zirvesinde olan hem de kesin olarak modası geçmiş bir idealin eleştirisinin teyidi olan bu şaheser tabii ki Cervantes'in Don Quijote'sidir (1605-1615).

Şövalyeler ancak ve ancak XVIII. ve XIX. yüzyıl tarihçilerinin araştırmaları içinde yeniden canlanmıştır. Fransa'da bir eser geniş kitlelere yayılarak Güzel Dönem'de (Belle

5 *Tirant le Blanc*, Katalancadan çeviren: Jean-Marie Barberà, Toulouse, Anacharcis Yayınları, 2003, s. 7-8.



Ortaçağ şövalyesi ve modern dünya. Jean-Marie Poiré, sihirli bir iksirin uşağıyla birlikte günümüze getirdiği bir XII. yüzyıl şövalyesinin maceralarını anlatan üç film yaptı. Dizinin, *Ziyaretçiler Amerika'da* adlı üçüncü filminde (2001) oyuncu Jean Reno Amerikalıların otomobilleri ve gökdelenlerinin arasında ilerliyor.

Epoque) şövalyeleri gündeme getirir: Léon Gautier'nin *La Chevalerie'si* (1894). Oysa şövalye ideali, 1802'de, verdiği emirle Légion d'honneur'ü hayata geçiren Bonaparte'a ilham kaynağı olmuştur. Légion d'honneur'ün ilk unvanı şövalyeliktir. Şövalye imgesi zaman zaman soyluluk kibarlığıyla burjuva terbiyesini birleştiren yeni toplumsal kahramanlarinkine –XIX. yüzyılda İngilizlerin bulduğu “gentleman”– çok yaklaştırmıştır. Şövalyeler, Yuvarlak Masa Şövalyeleri aracılığıyla XX. yüzyıl sinemasının düşsellğinde yeniden ortaya çıkmıştır. Jean-Marie Poiré'nin *Les Visiteurs* (Ziyaretçiler) filmlerinin yakın geçmişteki başarısı, şövalyelerin hâlâ hayalleri süslediğinin kanıtıdır. Biraz alaycı bir gülümsemeyle de olsa...



Rodrigo Díaz de Vivar, yani el Cid,
Ortaçağ'a Navarra krallarının seçeresinde katılmıştır.
Minyatür, *İspanya Krallarının Soyağacı*'ndan alınmıştır,
1385-1456, Madrid, Ulusal Kütüphane.

EL CID

El Cid, Ortaçağ'dan
başlayarak tarihi kişilikten
efsanevi kişiliğe geçiş
yapan Ortaçağ karakterine
örnektir.

El Cid, yenilenmiş bir imajı olmaksızın, günümüze kadar özelliğini taşımaktadır. El Cid, yani Rodrigo Díaz de Vivar (1043-1099), XII. yüzyıldan itibaren efsaneler ve sözel geleneklerce uzatılmış bir edebi eser sayesinde, Mağrip halkına karşı savaşmış bir Hristiyan kahramana, son olarak da XVII. yüzyıl tiyatrosu sayesinde –XX. yüzyılın ikinci yarısında tiyatronun yine yükselişe geçmesiyle Avignon’da yeniden canlandırılmış– büyük bir aşk hikâyesinin kahramanına dönüşen, Hristiyanların Müslümanlar üzerindeki İspanyol *Reconquista*’sının örnek kişisidir.

Borgos yakınlarındaki küçük Kastilya kenti Vivar’da doğan Rodrigo Díaz, savaşçı ve senyör olarak hünerlerini hem Kastilya krallarının hem de Müslüman emirlerinin hizmetine sunan orta soylu sınıfından bir şövalyedir. Léon ve Kastilya Kralı VI. Alfonso’nun emrinde Hristiyan Navara Kralına karşı savaştıktan sonra 1081’de VI. Alfonso tarafından sürgün edilince kılıcını, Barselona Kontu ile Aragon-Navarra kralının karşısında, Müslüman olan Zaragoza kralının hizmetine sunmuştur. Rodrigo Díaz Arapça “seyyid”den gelen el Cid lakabını bu şartlar altında almıştır. VI. Alfonso ile barışarak, kendisine bir prenslik kurduğu Levant bölgesinde, Afrika’dan gelmiş Müslüman Murabıtlara karşı Hristiyanları başarıyla savunmuştur. Önce VI. Alfonso’nun müttefiki olan bir Müslüman prensin hizmetinde, bu vesayetten kurtularak 1094’te ele geçirdiği Valencia’ya İslam topraklarındaki ilk Hristiyan devletini yerleştirir. Komşu sülaleler olan küçük Müslüman krallıklarından haraç alır. Fakat 1102’de, ölümünden üç yıl

sonra, dul eşi Jimena ile Kastilya Kralı VI. Alfonso, kendisinin Valencia prensliğini Mağrip halkına bırakmak zorunda kalırlar. Denis Menjat tarihi karakter olarak el Cid'i gayet güzel tanımlamıştır: "Şövalyevari keşiflere ve ganimetlere karşı açgözlü, hem Hristiyan hem Müslüman hükümdarlara hizmet eden, kızlarının Navarra kralı ve Barselona kontuyla evliliğine kurban edilen toplumsal terfisi savaş sayesinde sağlanmış bir 'sınır maceracısı'ydı."

Bu kişilik, el Cid'i XII. yüzyıldan itibaren Müslümanlara karşı bir Hristiyan kahramanına, Hristiyan İspanyol *Reconquista*'sının simgesel kişisine dönüştürmüştür. Bu dönüşüm, öncelikle çiftin gömülü olduğu Burgos yakınlarındaki Cardena Manastırı'nın Benediktin rahiplerince yapılan Rodrigo Díaz ile karısı Jimena'nın reklamı sayesinde olmuştur. El Cid yalnız Hristiyan kahraman olmakla kalmamış, her ne kadar kariyerinin dönüm noktası Valencia civarında bir prenslik kurmak olsa da aynı zamanda bir Kastilya kahramanı da olmuştur. Ününün Kastilya sınırlarını mutlak surette aşmasını sağlayan ise edebi bir metindir: 1110-1150 yılları arasında kimliği bilinmeyen bir şairin Kastilya dilinde yazdığı bir şiir. Aslında bir kahramanlık türküsü (*chanson de geste*) olan şiire *Cantar de mio Cid* adı verilmiştir; daha sonra iddia edildiği gibi *Poemo de mio Cid* değil. *Cantar*'ın el Cid'i Kastilyalı olup yalnızca Hristiyanlara hizmet ederek Müslümanlara karşı savaşır. *Cantar* bir dizi kuşatma, yağma ve dövüşü anlatır; hepsinde de el Cid, Hristiyan bir önderdir. Şiirin bir başka teması da el Cid ile hükümrani olan Kastilya Kralı arasındaki ilişkinin kötülüğüdür ve derebeyliğe ilişkin ast-üst sorunlarını resmetmektedir.

Cantar'ın el Cid'i son olarak da büyük askeri başarılarının yanında ailesinin ve soyunun şanını ve geleceğini güvenceye alma konusunda, iki kızının evliliklerindeki sıkıntılardan kaygı duymaktadır. Kızları, başka bir soylu Kastilya ailesinin kendilerinden küçük çocuklarıyla, Carrión'un veliaht-

larıyla evlenmiş, evlendikleri kişilerin kayınpederlerine karşı genel davranışları saygısız ve aşırı olup hukuki mücadele ve mahkûmiyetle cezalandırılmıştır. El Cid ile Jimena'nın kızları, gördüğümüz gibi, sonunda önemli evlilikler yapmış, el Cid bu alanda da zafer kazanmıştır.

Rodrigo Díaz'a, 1099'daki ölümünden kısa bir süre önce, Latin şiiri *Carmen Campidoctoris* övgüler düzer ve ona diğer lakabı Campéador'u kazandırır soylu savaşçıya övgü. Kastilyalı kahramanın ünü, XIII. yüzyılın ortalarında yine kendisine yazılan vakayiname *Historia Roderici* ile pekiştirilmiştir.

Cardena rahipleri bu ün artışından yararlanarak Cid'i aziz yapmaya çalışmıştır. Resmi olarak ermiş ilan edilmemiş olsa da bu yarı azizin ünü, Kastilya Kralı X. Alfonso'nun 1272'de Cardena'ya hac ziyareti yapmasıyla iyice artmıştır. 1541'de rahipler el Cid'in mezarını açtırınca ortalığa bir ermiş kokusu yayılır. Her ne kadar İspanya Kralı II. Felipe 1554'te Vatikan'dan bir aziz ilan etme davasının açılmasını elde etse de kısa bir süre sonra bundan vazgeçilmiştir.

Yine de kahramanın ünü, en azından Kastilya'da kendisini izliyordu. Muhtemelen XIV. yüzyılın başlarında hazırlanmış bir vakayiname 1512'de *Cronica del Famoso Cavallero Cid Ruy Diez Compeador* adı altında Burgos'ta yayımlanmış, baskılar 1552 ve 1593'te tekrarlanmıştır.

Bununla birlikte, el Cid'in dönüşüme uğramış efsanevi imajını yeniden ortaya çıkaran tiyatro olmuştur. Rodrigo'nun şövalyevari kişiliği tiyatro tarafından yüceltildiyse de aslında kahramanın görünen yüzü, büyük âşıktır. Rodrigo ile Jimena'nın zorluklarla mücadele eden aşkları ve görevleriyle tutkuları arasında kalmış kahraman hikâyelerini anlatan klasik Fransız tiyatrosunun İspanyol kültürü modasından yararlanarak bağrına bastığı Altınçağ'ın sonu İspanyol tiyatrosuna dramatik bir tema sunar. İspanyol oyun yazarı Guillén de Castro'nun 1561'de özellikle aşk temasını öne çıkarıp popüler baladları kullanarak sahneye koyduğu *Las Mocedades de Rod-*

rigo, 1636'da Paris'teki ilk gösterisi büyük bir başarı elde edecek olan Corneille'in *Cid*'ine ilham kaynağı olur.

El Cid, romantizm dalgasına yakalanmamış gibi görünmektedir. Bunun nedeni edebi imajının bir klasik tiyatro yapıtına fazla bağlı olmasıdır. Tarihi kişiliğine gelince, *Ortaçağ'da İspanya'nın Tarih ve Edebiyatı Üzerine Araştırmalar* (1849) "yeni belgelerin ışığında el Cid"i sunan Hollandalı eleştirmen Reinhardt Dozy tarafından neredeyse sarsılacak, hatta yerlebir edilecekti. Temel kaynaklarından biri, XII. yüzyılın başlarında Sevilla'da, Cid Compéador'dan pek övgüyle söz etmediği *Üstün İspanyollar Lügati* adlı biyografik bir sözlük kaleme almış olan, hemen hemen kimsenin tanımadığı Portekiz, Santarem (Portekiz) doğumlu bir Arap âlimidir. Dozby, İspanyol efsanesinin dindar ve kibar şövalyesinin yerine tarihi kişilik olarak kaba ve zalim bir paralı askeri yerleştirmiştir.

El Cid'in İspanyol kahramanı olarak yeniden doğması, XX. yüzyılın başlarında, ünlü dilbilimci ve edebiyat tarihçisi Ramón Menéndez Pidal'in yapıtı sayesinde olmuştur. Dikkate değer derinlikteki bilgisi ve eşsiz edebiyat yeteneğiyle Menéndez Pidal, el Cid'i parlak Ortaçağ İspanyası'na adını veren ve onun merkezi olan bir kahraman yapmıştır. Zira bu yapıtın adı *La Espana del Cid*'dir (1929). El Cid, Pidal'in sayesinde milli popüleritesinin doruğuna ulaşmıştır. Avrupa'nın kahramanlık manzarasında bir bakıma İspanyol kahraman duruşunu da simgelemektedir. İspanya'daki Franco'cu sistem el Cid'i çoğaltmaya çabalamış, hatta el Cid ve Caudillo'nun Burgos ve Vivar'daki komşu doğum yerleri arasında bağlantı bile kurmuştur. Menéndez Pidal bu çarpıtmaları kabul etmeyince İspanya Kraliyet Akademisi'nce birkaç yıl boyunca dışlanmıştı. Fakat bu alan da dahil olmak üzere gerçek bir rejim düşmanı olmamıştır.

El Cid her ne kadar Menéndez'in yapıtına getirilen pek çok eleştiriye rağmen, milliyetçiliğin sardığı bir Ortaçağ'ın örnek kahramanı olarak kalmışsa da, XX. yüzyılın ikinci yarısı

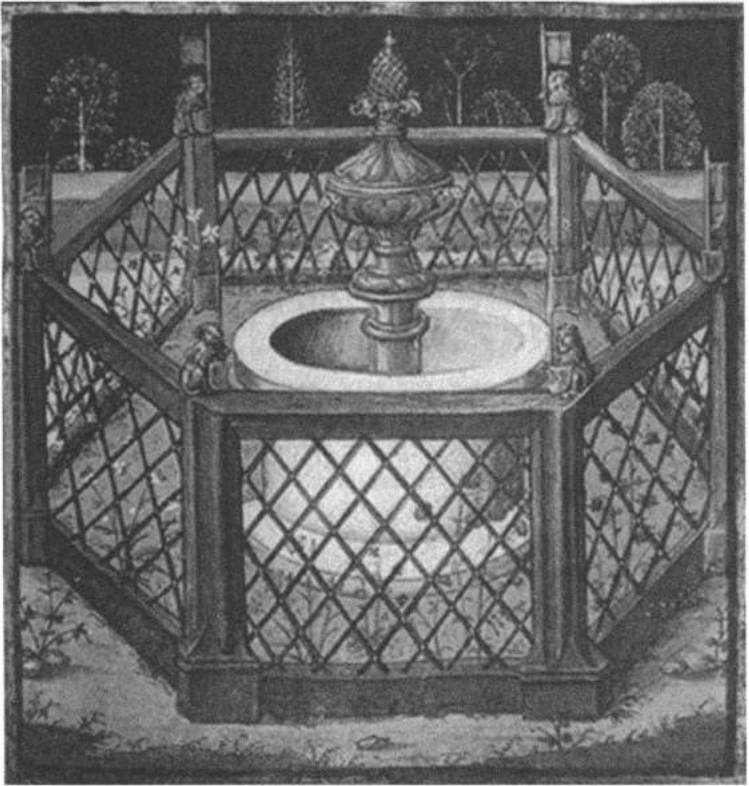


G rard Philipe'nin el Cid'i. Jean Vilar'ın düzenlediği festival çerçevesinde Avignon Papalar Sarayı'nın avlusundaki Corneille'in Cid'ini canlandırmasının inanılmaz başarısı üzerine geç oyuncu modern bir kahraman imajı yarattı. (1951)

sında, bir kez daha tiyatroya borçlu olduğu yeni bir  anlı dönüşüm ya amı tır. Son derece modern oyunlar ile Georges Duby'nin gayet başarılı tanımladığı ge lerin Ortaçağ kategorisinin temsilcisi olan geç   valye kahraman imajı, Rodrigo karakterini gösterişli bir biçimde oynayan karizmatik oyuncuların seçilmesiyle birleşince, Corneille'in tiyatro oyunu Avignon Festivali'nin ve Ulusal Halk Tiyatrosunun en başarılı oyunlarından biri olmuştur. XIX. yüzyılın sonlarında Fransız tiyatrolarının oldukça gelenekçi oyuncusu Mounet Sully çok "klasik" bir el Cid oynadıysa da, geç Cid'i tanıtan, ken-

disi de genç olup kitleleri coşturan oyuncu G rard Philippe olmuştur. Fakat başka yönetmenler ve oyuncular el Cid'in en modern sanatsal deneylere uygun bir tiyatro kahramanı olabileceğini göstermiştir. Dolayısıyla el Cid, edebiyat ve tiyatronun yücelttiği, bu şekilde kahramanlığa ilişkin düşselliğin çeşitli unsurlarını –anı, şiir, tiyatro ve tabii ki insan– bünyesinde barındıran tarihi kahramanlara örnektir.

Sinemada aynı başarıyı yakalayamamakla birlikte en azından bir ünlü filme, Charlton Heston ile Sophia Loren'in oynadığı 1960 yapımı Anthony Mann filmine konu olmuştur. Daha yakın bir geçmişten bir film el Cid'in de  ağdaş tarihin Arthur'a yaptığı gibi hile karıştırabileceği tarihi kahramanlardan biri olduğunu göstermektedir. Söz konusu film bir İşpanyol  izgi filmi olan Jo  Pozo'nun *Cid Efsanesi*'dir. El Cid korkusuz, kusursuz bir savaşçıyken, bir vuruşta insanı ikiye bölen kana susamış Mağripliler sakallı ve zalim bir şef tarafından yönetilen her türlü ahlaki değerden yoksun insanlardır. El Cid de 11 Eylül 2001'in kurbanlarından biri olmuştur anlaşılan...



Çevrelenmiş bahçe ve ortasındaki çeşme,
kapalı yapılara örnektir.
Speculum humanae salvationis, XV. yüzyıl,
Chantilly, Condé Müzesi.

AVLU (MANASTIR)

Avlu terimi hem
manastırın kendisini hem
de bir bölümünü ifade
eder.

Avlu, manastır ideolojisini oluşturan iki belirleyici özelliği öne çıkarmak için günümüze kadar Avrupa düşselliğine intikal etmiştir. Tarihi düşsellikte avlu öncelikle ve özellikle manastırda merkezi bir alan, kemerlerle bahçeye açılan geçitlerle çevrili bir iç bahçenin oluşturduğu bir yerdir. Bir başka görüşe göre de kapalı binalar olarak manastırın tamamını belirtir. Her iki durumda da terimin temel anlamı, kapanış, bölme fikridir. *Claustrum*, yani avlu (Fransızca *cloître*) sözcüğünün Latince kökeni *claudere*, “kapatmak”tan gelir.

Avlunun düşselliği, Hristiyan düşselliğindeki bahçenin-kiyle ilintili manastır düşselliğinden gelmektedir. Ortaçağ bahçesi her şeyden önce kapalı bir bahçedir, bu bölme gerek keşişlerin sebze ve meyve bahçelerini gerekse XI-XII. yüzyıllardan itibaren Meryem imgesine özel bir biçimde bağlı olan ruhani alanı muhafaza etmektedir. Meryem, dünyevi sıkıntılardan kaçtığında kendisini ya -İsa’nın göğe çıkışından sonra- gökte bulmaktadır ya da kapalı bir bahçede. Avlunun kapalı bir bahçe olarak temel çağrışımı cennettir, nitekim Ortaçağ sembolik düşüncesinde de manastır avlusu genellikle cenneti simgeler.

Avlu, kutsal Kudüs’ün bu imajına ek olarak, yüreğin ve insanın içinin mecazi kullanımıdır; dünyevi çalkantılar karşısında iç huzuru demek olan (*homo viator*’un -gezgin insan-seyahatlerine tamamen zıt olarak) Hristiyan ideolojisinin bir parçasıdır.

Dolayısıyla avlu çift yüzlü Ortaçağ Hristiyanlığının ve bundan doğmuş Avrupa hissiyatının simgelerinden biridir.

Zira şövalye konusunda gördüğümüz gibi Ortaçağ insanıyla mekân arasındaki temel ilişki gezginlikken karşı tez oluşturan, aynı zamanda da tamamlayıcı olan diğer yüz de belirli bir mekânla kurulan mutlak bağıdır: manastır dilinde *stabilitas loci* (mekân sabitliği) denen şey. Bu yüzden Ortaçağ Batı toplumlarında erkek –asgari derecede de kadın– bağlı olduğu bir mekânla yol arasında salınmaktadır.

Avlunun ortaya çıkışı, Batı’da, IV. yüzyılda olmuş, yani manastır mimarisinin oluşmaya başlamasına denk gelmiştir. IX. yüzyıl başlarında, Karolenj dönemine ait bir belge, avlunun Hristiyan manastırında almış olduğu işleyişindeki ve yapısındaki çifte merkezî yeri belirtmektedir: Günümüz İsviçre sınırları dahilinde yer alan, hem mevcut manastırın yansıması hem de ideal manastırın simgesi olan St. Gallen Manastırı’nın planı. Manastır anlamına da gelen avlu, burada bir tür kendi kendine yetebilen kent olarak görünmektedir. Merkezi de, gayet açık bir biçimde, kilise ile bitişişindeki avludur. Karolenj dönemi için gerçek kentte manastır ile ek binalarının uzandığı alan ise Picardie’deki Saint-Riquier Manastırı’nda kendisini göstermektedir.

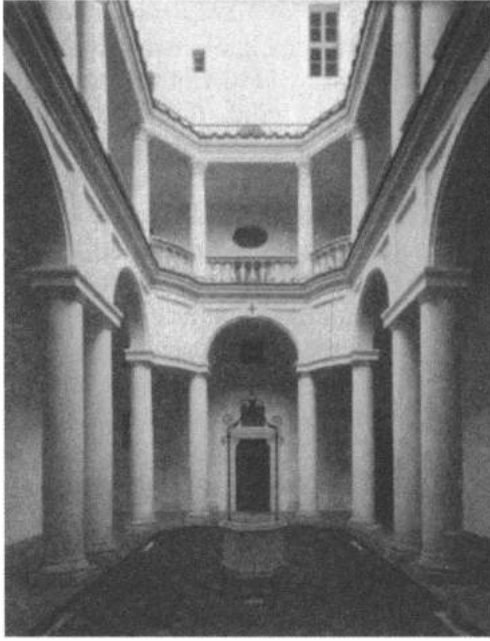
Manastır avlularının asıl gelişimi Roma dönemine (XI.-XII. yüzyıllar) rastlar. Günümüz estetik zevki de –örneğin Provence’ta– muhafaza edilmiş Roma manastırlarının bize kalan Ortaçağ mimarisinin en güzel örnekleri olduğunu kabul etmekte hiç zorlanmaz. Katedralde en güzel örneklerin gotik olmaları gibi. Bu çelişkide Ortaçağ ideolojisi ve hissiyatının özellikleri olan mahrem ile aleni arasındaki zıtlık görülmektedir. Manastırın iç alanı olan avlu, keşişlerin ortak yaşam ruhunu en güzel simgeleyen yer ve keşiş kelimesinin gönderme yaptığı bireysel dindarlığın (keşiş, Fransızca *moine*, Yunanca “yalnız” anlamına gelen *monostan* gelir) en güzel somutlaştığı yerdir. Avlu, bireysel ibadet yeridir. Hristiyan dindarlığının temel uygulaması olan ibadetin en güzel çerçevesidir. Fakat geçitleri, ibadetin topluca ifade sahnesi olabilir, tıpkı keşişlerin ayin alayı gibi.

Görünüşe bakılırsa avlu, manastır hayatındaki en parlak dönemini, XII. yüzyıl reformları sırasında yaşamıştır. Avlunun yüceltilmesi, XII. yüzyılda manastır maneviyatı ve edebiyatının en önemli teması olmuştur. Bu dindarlığın en dikkat çekici örneklerinden ikisi 1183'te ölen Benedikten Petrus Cellensis'in *Tractatus de disciplina claustrali*'si ile Corbie yakınlarından ve 1174'te ölen Piskoposluk Kurulu Üyesi Fouilloy'lu Hugues'ün *De Claustro animae*'sidir. Petrus Cellensis avlunun özellikle "ruhun huzuru" (*quies*) ve "dindarlık yolunu açan durağanlık" (*otium*) erdemlerinin üstünde durmuştur. Fouilloy'lu Hugues ise avlunun çeşitli bölümlerine alegorik bir açıklama getirir. Avlunun, yalnızlığın ve -faal hayatın karşıtı olarak- düşünce dünyasının simgesel ifadesi olduğu gayet net görülmektedir.

Manastır maneviyatı özellikle Benediktenlerde, bir yandan Tanrı'ya saygı bir yandan da ruhun yüceltilmesi amacıyla sanatı, özellikle de heykeli kullandığından avlu geçitleri çoğunlukla muhteşem heykellerle bezenmiştir. En güzel-leri arasında güneydoğu Fransa'daki Moissac Manastırı ile Provence'taki Saint-Trophime d'Arles sayılabilir.

Şehirlerde artık avlularda değil de, rahibe okullarında kalmaya başlayan dilenci tarikatları yine de avlunun dahili kısmını muhafaza etmiş, bu kısımlar da daha sonra gotik, Rönesans ve barok üsluplara göre değişmiştir. En güzel barok avlu örneklerinden biri XVII. yüzyılda Roma'daki San Carlo alle Fontane kilisesinde inşa edilmiş olan Borromini'nin avlusudur.

Avlunun en büyük kazancı, kapanma olmuştur. Bu ideal ve bu uygulama özellikle kadınlara dayatılmıştır (veya kendileri seçmiştir). Manastıra kapanmış dindarlar daha V. yüzyıldan itibaren katı bir kapanma kuralına uymak zorundadır. Görevleri gereği sık sık manastırın dışına çıkan erkek din kardeşlerinden farklı olarak, Santa Chiara tarikatı dahil, dilenci tarikatların rahibeleri bile kapanma kuralını uy-



Barok avlu. XVII. yüzyıl başlarında
Borromini tarafından yapılmış bu avlu
Roma'daki San Carlo alle Quattro Fontane
Kilisesini süslemektedir.

gulamıştır. Papa VIII. Bonifacius'un 1298'deki papalık fetvası manastırda inzivaya çekilenlerin hepsine kapanma tavsiye etmiştir. XVI. yüzyılda Protestan reformu manastır, avlu ve rahibe okullarını ortadan kaldırırken Katolik karşı reformu kadınlar için kapanmayı pekiştirmiş, süresini uzatmıştır. Katı bir kapanma, Avila'lı Teresa'nın Karmelit tarikatının reformunun unsurlarından biridir. Milano Başpikoposu Charles Borromeo da manastır münzevileri için katı bir kapanmaya özen gösterilmesine özellikle dikkat etmiştir. Tren-

to Konsili, kapanma tavsiyesine uyulmaması halinde aforoz cezasının uygulanacağını beyan etmiştir. François de Sales ile Jeanne de Chantal XVII. yüzyılın başlarında kendi rızaları olmadığı halde yeni tarikatlarında kapanmayı benimsemek zorunda kalırlar. İhtilal'in beklenmedik olaylarının ve çok sayıda manastırla rahibe okulunun kapanmasının arkasından avlu imgesi rahibe imgesine bağlı kalır. XIX. yüzyılda Saint-Vincent-de-Paul rahibeleri gibi hayırsever ve faal rahibeler ile simgesel imajları Karmelitlerin simgesi olan kapanmış manastır münzevileri arasında yepyeni ve bambaşka bir çift ortaya çıkınca Bernanos'un *Le Dialogue des Carmélites*'i Poulenc ile operaya dönüşmüş, kadınla avlu arasındaki düşsel baği sabitlemiştir.

XIX. yüzyıl sonlarıyla XX. yüzyıl başlarında avlu, bir Ortaçağ manastır cennetinin özlenen imgesi olmuştur. Mimari şaheser ve heykellerin toplandığı yer olarak varlıklı koleksiyoncuların, özellikle de avluyu Ortaçağ sanatının en üstün ifadesi olarak gören amatör Amerikalıların ilgisini çekmiştir. Heykeltıraş George Grey Barnard 1914'ten başlayarak Avrupalı Ortaçağ manastır kiliselerinin çeşitli parçalarını bir araya getirmiştir. 1925'te John D. Rockefeller, Barnard'ın koleksiyonunu satın alarak New York Metropolitan Müzesi'ne bağışlamış, parçaları 1926'da yeniden gruplandırarak organize eden Müze de Hudson Nehri'ne bakan ek bir yükseltide sergilemeye başlamıştır. Özellikle Saint-Guilhem-le-Désert ve Saint-Michel-de-Cuxa'nın avluları burada hemen hemen tamamıyla yeniden oluşturulmuştur. Bu nakledilerek yeniden yapılmış avluları daha başka heykeller, duvar halıları, mimari parçalar da çevrelemiştir. Binaya *The Cloisters* adı verilmektedir. Avlunun düşselliği de günümüz Amerikasının simgesel kentinde bir anı, bir yeniden doğuş bulmuştur.

Manastırların büyük çoğunluğu artık terk edilmiş, avluları boşaltılmış olduğundan, yalnızlık ve cennet çağrışımları nedeniyle efsaneleşmiş bu yer birtakım müzik faaliyetlerine

çok özel bir çerçeve oluşturmaktadır. Berry'deki Noirlac avlusu bunun en dikkat çekici örneklerindendir. Avlu böylece günümüz Avrupa düşselliğinde hem kayıp cennet hem de tahrip edilmiş veya açık bir zindan imgesi olmuştur.

COCAGNE

Cocagne ülkesi,
XIII. yüzyılın başlarında
eski Fransızcayla yazılmış
kısık bir manzum hikâyede
ortaya çıkan hayali bir
ülkedir.

Ortaçağ düşselliğinin bu ürünü bize üç elyazması şeklinde miras bırakılmıştır; ana elyazması 1250 yılı civarına, iki nüshası da XIV. yüzyılın başına dayanır. O zamana dek bilinmeyen sözcüğün kökeni hâlâ belirsizdir. Dilbilimcilerin eski Latince (Antikçağ veya Ortaçağ'ın başında kullanılan Latince) bir köken bulma veya Cocagne'ı yemek kültürüne bağlamak için Provence'lılık kökeni verme çabaları sonuçsuz kalmış, Cocagne tamamen Ortaçağ düşselliğinin bütünlüğünden çıkmıştır.

Fransızca olarak ortaya çıkan terim, kısa bir süre sonra İngilizce (*Cokaygne* veya *Cockaigne*), İtalyanca (*Cuccagna*) ve İspanyolcaya (*Cucaña*) çevrilir. Almanlar, kökeni daha tanıdık olmayan farklı bir kelimeyi tercih eder: *Schlaraffenland*. XIII. yüzyılın Cocagne manzum hikâyesinde, sekizer hecelik 200 dize vardır ve yazarının hayali bir ülkeye yolculuğunu anlatır. Kim olduğu bilinmeyen yazar, bu yolculuğa papa tarafından verilen bir ceza olarak çıkararak “bin bir mucize ülkesi”ni keşfeder. “Tanrı’nın ve azizlerin kutsadığı” bir yer olan ülkenin adı Cocagne’dır. Hemen şu mucizevi özelliği anlatılır; “Orada kim daha çok uyursa o daha çok kazanır”. Yani uyku, kazanç kaynağıdır. Sanıyorum burada, kazancı uykusunda artan, dönemin tefecilerine yapılan eleştirilere gönderme vardır. Dolayısıyla manzum hikâye XIII. yüzyıl ahlakına tamamen aykırı giderek başlamaktadır. Bu ülkenin evlerinin duvarları “levrek, somon, karagöz” balıklarından oluşurken zikzak çıtalar mersinbalığından, çatılar salsamdan, latalar sosisten yapılmıştır; buğday tarlalarının çev-

releri kızarmış et ve jambonlarla çevrilidir; sokaklarda iri iri kazlar kendi kendilerine şişlerde dönerek kebab olmakta, bu arada sürekli sarmısakla lezzetlendirilmektedir. Bütün cadde, sokak ve yollarda beyaz örtülü masalar hazırlanmıştır. Hiçbir yasak olmaksızın herkes oturup balık veya et, geyik derisi veya kaz çevirme ya da güveç yiyebilir, üstelik bir kuruş dahi ödemeleri gerekmez. Bu ülkede bir şarap nehri akmakta, altın ve gümüş kadehlerle taslar da kendi kendilerine dolmaya gelmektedir. Nehrin yarısı en güzel kırmızı şaraptan (Beaune'un ya da denizaşırı diyarlarındaki gibi), yarısı da Auxerre, La Rochelle, Tonnerre'inkiler gibi mucizevi bir beyaz şaraptandır. Bunların hepsi de bedavadır. Yörenin insanları da kaba değil, cesur ve kibardır. Bu yiyecek içecek bolluğu görüntüsünden, bu hem nitelik hem nicelik açısından bolluktan sonra çok özel bir takvimin zevkleri gelmektedir. Ayda altı hafta, yılda dört Paskalya, dört Saint-Jean Yortusu, dört bağbozumu vardır; her gün bayram ve Pazardır; dört Azizler Yortusu, dört Noel, dört Meryem Ana Yortusu, dört Mardi Gras ve yalnızca yirmi yılda bir Büyük Perhiz yer almaktadır.

Yazar ne zaman ve ne istenirse yenebileceğini zira kimseye oruç tutturulmaması gerektiğini belirterek yeniden yiyecek konusuna döner. Daha önce sınırsız yiyekten söz etmişken bu defa "bize yasaklamak onlara tehlikeli"yi özellikle belirtir. 1968 Mayısını düşünmemek elde değil: "Yasaklamak yasaktır". Bu durumda, yasakların olmadığı bir toplum ütopyası XIII. yüzyılın Cocagne'ına dayanıyor gibi görünmekte. Toplumlarımızı başka temel kaygıların, cinsellikle işin meşgul ettiği bir dönemdir, Cocagne manzum hikâyesi bunları da göz ardı etmemiştir.

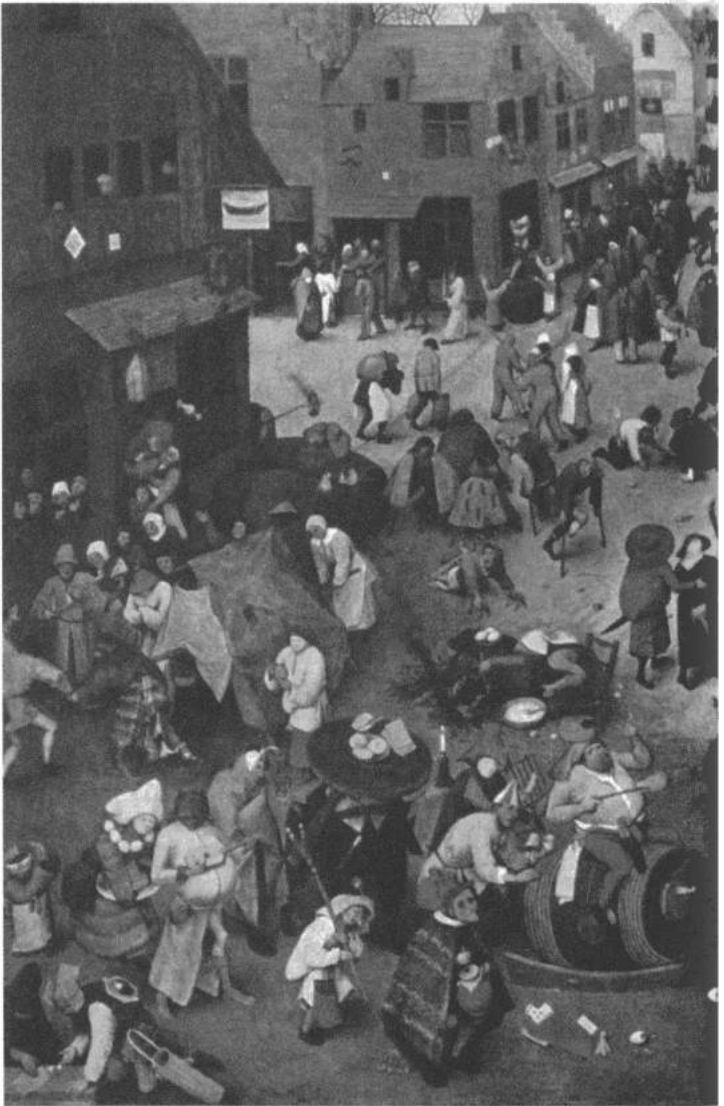
Bu gıda bölümünü kapatmak için belirtelim ki bu sıcak sosisler ülkesinde haftada üç gün yağmur yağar. Yazar, olmazsa olmaz para eleştirisine geçerek parayı ortadan kaldırmaktadır: "Bu ülke öyle zengindir ki dört bir yandaki tarla-

larda para dolu keseler bulunur; yabancı altın paralar, *mura-bitun*'lar, *besant*'lar da dahil. Ama bunlar hiçbir işe yaramaz çünkü her şeyin bedava olduğu bu ülkede alım-satım yapılmaz". Yazarın burada bir nişan çizgisi vardır: XIII. yüzyılın paraya dayalı ekonomisindeki büyük patlama.

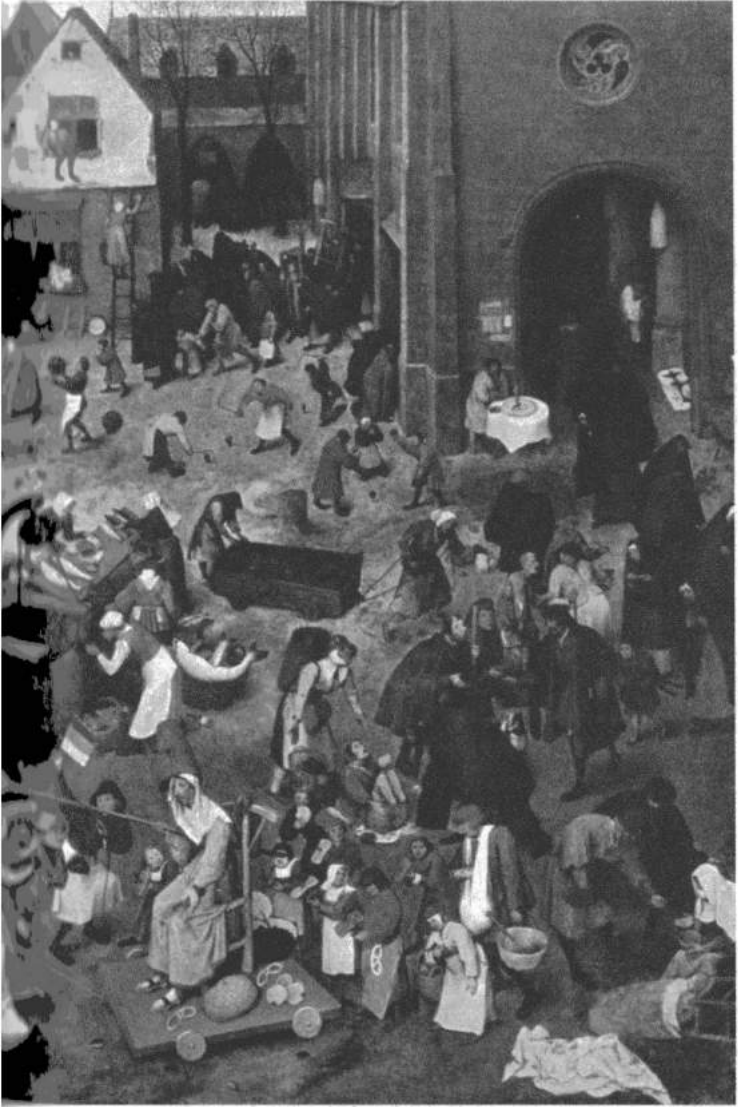
Gelelim cinselliğe. Genci yaşlısıyla bütün kadınlar öyle güzeldir ki herkes istediğini alır, kimse kimseye gücenmez. Herkes kendi zevklerini dilediği gibi tatmin eder. Keyfince. Bu kadınlar ayıplanmaz da. Aksine, onurlandırılırlar. Bir kadın tesadüfen yolun ortasında hoşuna giden bir adama rastlarsa hemen orada birlikte olup zevkini yaşar, böylece herkes birbirini mutlu eder. Burada bana göre şaşırtıcı olan, serbest cinsellik rüyasından çok, dönemin örneğin Hindistan'ın mucizelerine dair metinlerinde kadınla erkek arasındaki şaşırtıcı cinsel tavır eşitliğidir. Kilise, daha 1215'te evlilik için erkeğine eşit olarak kadının rızasını şart koşmuştur. Cinsiyetler arasındaki bu eşitlik burada en aşırı sonuçlara kadar vardırılmıştır. Ortaçağ erkeği hiç de sık sık söylendiği gibi toptan "kadın sevmez" değildi.

Çıplaklık ya da çıplaklığa övgü beklenebilirdi ama o zaman mucizevi bir şey olmazdı. Mucize, giysilerdedir. Mucize, giysidir. Bu ülkede çok iyi kalpli kumaşçılar vardır, her ay çeşit çeşit giysi dağıtırlar; esmer elbiseleri, kıpkırmızı, mor, yeşil, ya da çok kaliteli veya kaba yünden, İskenderiye ipeğinden veya çizgili kumaştan yahut devetüyünden. İstenen renkte veya gri ya da kenarları kürklü pek çok giysi bulunur. Bu gayet mutlu ülkede çok faal kunduracılar da vardır; bağcıklı pabuçlar, çizmeler veya ayağı çok güzel saran yazlık ayakkabılardan isteyene günde üç yüz çift dağıtırlar.

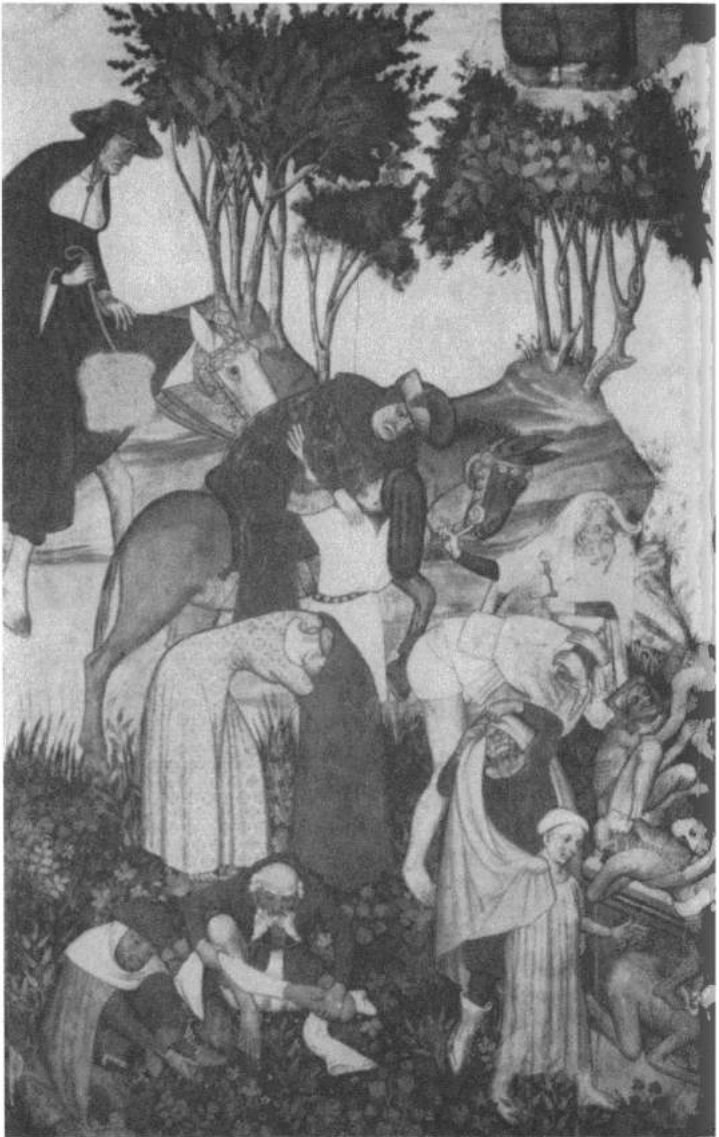
Bir mucize daha vardır: Hem kadınları hem erkekleri gençleştiren Gençlik Çeşmesi. İsteddiği kadar yaşlanıp saçları ağarmış olsun bütün erkeklerle istediği kadar yaşlı ve beyaz ya da gri saçlı olsun bütün kadınlar otuz yaşına (İsa'nın peygamber olduğu yaş) döner.



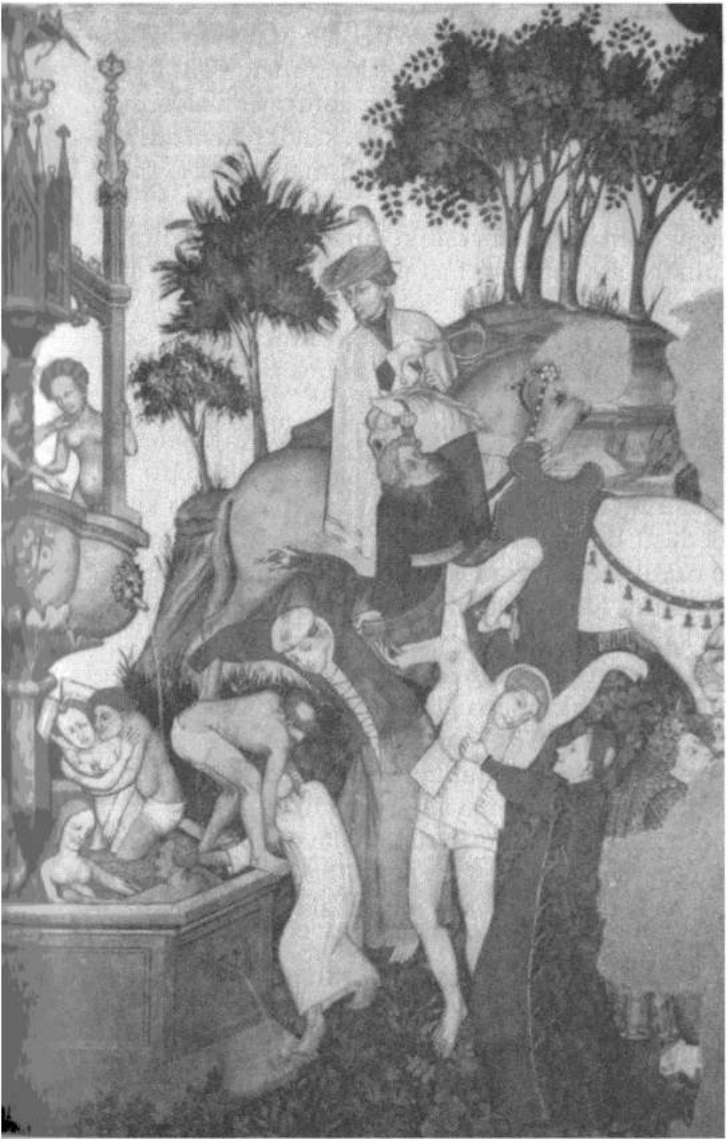
Göbekli bir adamla kadit bir kadın, Cocagne diyarını çağrıştırarak sefahat ile Hıristiyanlığın Büyük Perhiz'le dayattığı çileciliğin



Karşıtlığını simgeliyor. Peter Brugel, *Karnavalla Büyük Perhiz'in Savaşı*, 1559, Viyana, Kunsthistorisches Müzesi.



Gençlik Çeşmesi. Banyo sohbetleri, ilk çıplaklığa dönüş ve âşıkların oynaşmaları arasında Gençlik Çeşmesi'nin sihirli suyunda gençleşme,



Her çeşit toplumsal sınıftan insana gençliklerini ve zevklerini hatırlatır.
Jacopo della Porta, *Gençlik Çeşmesi*, XV. yüzyıl, Mantoue Şatosu.

Bu ülkeye gidip de geri dönen delidir. Manzum hikâyesinin yazarı “Ben de delilik ettim” diye itiraf eder, “çünkü gelip arkadaşlarımı da o çok mutlu ülkeye götürmek istiyordum, ama yolunu artık bulamıyorum. Siz de, kendi ülkenizde keyfiniz yerindeyse başka yere gitmeye çalışmayın, zira değiştirmek isterken kaybederiz”.

Cocagne manzum hikâyesinin tamamen imha edilmekten kurtulmuş olmasının birinci nedeni, Hristiyanlık örtüsüne bürünmesidir. Özellikle de muhtemelen sonu isyana değil, itaate çağrı yaptığındandır. Ütopyanın işlemesi sorununa da –kafa tutma veya fazlalığın atılması– çare bulmaktadır.

Cocagne ülkesinin kayıp cenneti, Antikçağ felsefesinin elitist Altın Çağ’ının Ortaçağ’a ve halka özgü biçimidir. Ortaçağ halklarının en büyük korkusu olan açlığı ortaya koyan bir bolluk düşü, din baskısı ve her türlü yasağın ağırlığını kınanayan bir özgürlük düşü, çalışanlara ancak ve ancak daha çok egemenliği altına almak için saygı gösteren iş dünyasının öne çıkmasına karşı bir tembellik, aylaklık, en azından boş zaman düşü ve Ortaçağ insanların kısacık yaşamlarının beslediği bir gençlik düşü... Fakat bana göre en dikkat çekicisi, bu metinde zamanın, Kilise ve din tarafından kontrol edilmesinden vazgeçilmiş olmasıdır. Bir mutluluk takvimi düşü, toplumların düşselliğinin en büyük hayallerindendir.

Son olarak, Cocagne manzum hikâyesinin hayali, bir zevk hayalidir. Bana öyle geliyor ki bu da onu, genel olarak teni, hazzı ve özü Kilise’den bile daha fazla cezalandıran günümüz bağnaz sapkınlıklarından ayırmaya yetmekte. Cocagne diyarı muhtemelen Katharları dehşete düşürürdü.

Cocagne diyarını *Kuran*’ın cennetine yaklaştıran ve daha önce ifade edilmiş görüş üzerine fikir beyan etmek bana düşmez. Ancak ben bu etkiye pek inanmıyorum. Benzerlikler varsa, bence, bunun nedenleri Batı’nın da Doğu’nun da geçmişindeki pagan komşular kavramında aranmalıdır.

Cocagne ütopyası, Avrupa düşselliğinde süregelmiştir. Fakat iki dönemini, iki evresini ayırıyorum. Bu, öncelikle temanın hoşâ giden masallar edebiyatına girişidir. Cocagne diyarının şansı, Boccaccio tarafından *Decameron*'da yeniden ele alınmak olmuştur. Ardından, Cocagne diyarı bence üç ana prensibi bu manzum hikâyede sunulmuş olan –ilki Gençlik Çeşmesi, ikincisi ortaya çıkışı aşağı yukarı manzum hikâyeyle aynı döneme düşen Mardi Gras ile Büyük Perhiz savaşı (Büyük Perhiz ile Charnage'in savaşıdır) ve sonuncusu tersine dünya teması olan– tartışmalı başka temalarla karışmış olarak yaşamaya devam etmiştir. Bu temalar XVI. yüzyılın edebiyat, sanat ve düşselliğinde çok kullanılmıştır. Büyük ressam Bruegel'in bile Cocagne diyarının (tembellik, uyku ve fiziksel zenginliği öne çıkararak) ve Mardi Gras ile Büyük Perhiz'in savaşının tek büyük temsili resmini yapmış olmasını dikkat çekici buluyorum. Modern eleştirinin bu manzum hikâyede gördüğü şey ya bir “ödül düşü” ya da bir “toplumsal ütopya” (Çek tarihçi Graus'un yaptığı gibi), bir “ruhban karşıtı” düşü, bir “kaçış” düşü, sonuçta da bir “halk ütopyası” ya da “folklorik ütopya”dır.

Halk kültürü dediğimiz şeyi tarihi açıdan kavramanın güçlükleri ne olursa olsun, bence Ortaçağ Hıristiyanlığının pagan diye dışlamaya meylettği bu kültür, Cocagne diyarının dönemini tarihi olarak belirlemektedir. XIII. yüzyılın manzum hikâyesi muhtemelen pagan geleneklerinden bir şeyler almıştır. Modern çağda ise muhtemelen XVIII. yüzyıldan başlayarak Cocagne ütopyası kısa hikâye olarak bir çocuk oyunu olmuştur. Muhtemelen bu Mayıs Ağacı etkisini izleyerek (bu konuyu incelemek gerekir), kırsal bölgelerde ve köylülerde, adını bir halk bayramının bir ögesine vererek yaşamıştır: Cocagne Direği. Bu oyunda bir direğin tepesinde –genellikle yiyecek ve şekerleme olan– bir ödül vardır, biri ki bu kişi genellikle çocuk olur, ödülü almak için direğin tepesine kadar tırmanmak zorundadır. Cocagne Direği'nden ilk ola-

rak 1425'te yazılmış *Journal d'un Bourgeois de Paris* adlı vakayiname de söz edilmiştir. Paris'in henüz İngiliz ve Burgon egemenliği altında olduğu ama eğlenceye engel olunmadığı bir dönemde:

1 Eylül'e denk gelen Saint-Leu-et-Saint-Gilles gününde bazı cemaat mensupları yeni bir eğlence teklif edip oynadı. 6 ölçü boyunda oldukça uzun bir direk alıp toprağa sapladılar. Tepesine de içinde besili bir kazla altı para olan bir sepet koydular. Sonra direk iyice yağlandı ve yardım almadan tırmananın hem direği hem sepeti hem de kazı hem paraları alacağını söylediler. Ama ne kadar iyi tırmanıcı olsa da kimse başaramadı. Ama akşam en yükseğe tırmanan genç uşak, kazı aldı ama sepeti alamadı, direk paraları da. Bunlar Quincampoix'da, Kazlı Yol'da oldu.¹

Cocagne Direği bir lunapark eğlencesine dönüşmüştür. Mucizevi mitlerin, düşselliğini yarattığı toplumlarımızın tarihinde izlediği eğlence yollarına renk katmaktadır.

1 *Journal d'un Bourgeois de Paris* (Parisli Bir Burjuvanın Günlüğü), editör ve yayıncısı: Colette Beaune, Paris, Le Livre de Poche, "Lettres Gothiques", 1990, s. 221-222. 1 ölçünün değeri de 1,949 metreydi. Eğlence yeni bir buluş gibi sunuluyorsa da Cocagne adı kullanılmıyor.



Hokkabaz, Roma dönemindeki bedensel hareketlere dayalı
derebeylik eğlencelerini ve bedenın şeytani gizemlerini ifade eder.
XII. yüzyıl, Lyon, Güzel Sanatlar Müzesi.

HOKKABAZ

Hokkabaz (*jongleur*),
eğlendiricidir.

Adı Latince *jocus*,
yani “oyun”dan gelir.

Hokkabazların Ortaçağ kültürleri ve toplumlarındaki belirsiz imajı ve konumu da bu yüzdendir. Bu belirsizlik, bu toplum ve kültürde zevkin belirsizliğidir. Hokkabaz, ne olduğu belirsiz kahramanların en güzel örneğidir. Edmond Faral, hokkabazı Antikçağ taklit sanatçılarının devamı yapmıştır. Beni en çok etkileyen, X.-XII. yüzyıllar arasına yerleşen yeni feodal toplumla aralarındaki sıkı bağıdır. Buna karşılık kesin olan, hokkabazın, başta Kelt ozanları olmak üzere çoktanrılıların eğlendiricilerinin mirasının bir kısmından yararlandığıdır. Hokkabaz, seyyar eğlendirici olup numaralarını ancak izlenecek ve karşılığında para ödenecek yerlerde, yani esas olarak senyörlerin şatolarında yapar. Elinden her şey gelir. Şiirlerden dizeler okur, masallar anlatır. “Çene” hokkabazıdır ama Ortaçağ Güney Fransa halk ozanlarına borçlu olduğu metinlerin yazarı değildir. O yalnızca anlatır.

Aynı zamanda “hareket” hokkabazıdır da. Bedeni büken bir akrobat, genellikle parodici bir dansçı, bir de çoğunlukla lavta veya viyel çalarak şarkılar söyleyen bir müzisyendir. Fakat hepsi, faaliyetinin içeriğine ve kendisinin buna verdiği anlama bağlıdır. Hokkabaz bir bakıma Tanrı tarafından yaratılmış ama ilk günahından sonra gözden düşmüş insanın çifte doğasının resmidir. Dolayısıyla düşünce ve davranışları iyi tarafa da meyledebilir, kötü tarafa da; Tanrı’nın kendi görüntüsünden yaratılmış oğlununkine de, şeytanın baştan çıkardığı günahkârınkine de. Tanrı’nın da hokkabazı olabilir şeytanın da. Özünde bütün Ortaçağ kahramanlarının görkemli imajına sahiptir; kahraman bir adam olmakla birlikte bir yer-

de şeytana hizmet etmek üzere Tanrı'nın hizmetinden çıkabilen bir günahkâr da. Ortaçağ ahlaki görevlerinin en önemlilerinden biri de çağın kahramanlarının davranışlarındaki iyi ile kötü, erdemli ile rezil arasında ayrımı yapmaktır. Bu yansıma, Ortaçağ insanların mesleklerine yoğunlaşmaktadır. Yasalara uygun mudur, değil midir? Hokkabazın durumunda da neden olduğu zevk –ki aynı zamanda mesleğinin amacıdır– kurallara uygun mudur, değil midir? Ortaçağ uzmanları arasında ünlenmiş bir metin XIII. yüzyılda iyi ve kötü hokkabazları seçip ayırmıştır. Bu metin, mesleklerin çift anlamlılığı sorununa önemle eğilen bir çift değerlendirmeyi ortaya çıkarmaktadır. Bir yandan eleştirel, ayırıcı, düzenleyici, sınıflandırıcı bir yöntem olup sonuçta doğruyla yanlışı, kurallara uygun olanla olmayanı vb. birbirinden ayırmayı hedef alan Ortaçağ'ın skolastik yöntemi söz konusuysa bir yandan da 1215 tarihli IV. Latran Konsili'nce zorunlu hale getirilmiş, her bir mesleğin ahlaki ve toplumsal açıdan iyi yönleri ve tehlikelerini tanımlamaya çalışan günah çıkarmalara kulak verilmesinin gelişimi söz konusudur. İyi hokkabazlarla kötülerin ayrımını, 1215'ten kısa bir süre önce, Paris Üniversitesi'nde eğitim görmüş İngiliz Chobham'lı Thomas, günah çıkartılan din adamlarının rehberinde yapmıştır. Chobham'lı Thomas'a göre rezil hokkabazlar (*turpis*), *scurrilitas*, yani söz ve davranışlarında soytarılık, aşırılık ve teşhircilikten çekinmeyenlerdir. Bedenini ruhunun hizmetinde tutmayanlardır; uygun davranışların yerine ahlaksız *gesticulatio*'ları koyan şarlatanlardır. Buna karşılık, bazıları da çalıştırılacak hokkabazlardır. Bunlar “prenselerin yüce eylemleriyle azizlerin hayatlarını anlatan şarkılar söyler, hastalık veya endişe halinde sakinleştirir, kadınlı erkekli akrobatlar ve utanç verici gösteriler yapanlar gibi rezilce davranışlar sergilemekten kaçınır ve sihir ya da başka yollardan hayaletleri görünür kılar”.

Ortaçağ hokkabazları, kurallara uygun olsun olmasın, her durumda dinin ve feodal toplumun ahlak kurallarının sınırla-

rında dolaşır. Çağın kahramanlarının hassas konumlarını canlandırır. Diğer insanlardan daha marjinal olmaya meyillidirler, nitekim resimli elyazmalarının çoğunlukla sayfa kenarlarında temsil edildiklerine tanık olunması da tesadüfi değildir. Oysa *İncil*'de bir hokkabaz tasviri yer alır. Bu hokkabaz, Davut'tur. Kral Davut; çalan, söyleyen, dans eden bir kraldır. Kuşkusuz onun da zaafı vardır, özellikle de cazibesine yenik düşerek zina yaptığı Bat-Şeva gibi, ama yine de Hristiyanlık ve toplumun hor görmeye ya da reddetmeye çalıştığı dönemlerde hokkabazlığı destekleyen gösterişli bir imajı vardır.

Michel Zink'e göre XII. yüzyıl feodal toplumunda hokkabazın durumunu en iyi aklayan, Aziz Bernard'dır (ölümü: 1153). Aziz Bernard için hokkabazlar, alçakgönüllülükte insanlara örnek olmaktadır. Alçakgönüllü olan insanlar da "genel insani alışkanlığın tersine başları aşağıda, ayakları havada, ellerinin üstünde yürüyerek herkesin dikkatini çeken hokkabaz ve akrobatlara benzer. Bu, tehlikeli bir oyun değildir. Utanç veren kadınsı kıvrımlarla arzu uyandıran ve aşağılık davranışlar sergileyen bir tiyatro oyunu da değildir. Görüntüsü ilahi izleyicilerin hoşuna gidebilecek, güzel, uygun, ciddi, dikkate değer bir oyundur". XII. yüzyılın bu döneminde din adamlarıyla Hristiyanlar, hokkabazların Aziz Bernard'ın akladığı gibi ıslahı ile çağdaşı Honorius Augustodunensis'in *Elucidarium*'da ifade ettiği şekilde yargısız infazları arasında ikiye bölünmüştür. Bir öğrenci "Hokkabazların kurtuluş umudu var mıdır?" sorusunu sorar, hoca "Hiç yoktur, zira niyetleri bakımdan tamamen şeytanın hizmetindedirler. 'Tanrı'yı tanımadılar, hırsızlarla alay edildiğinde Tanrı da onlarla dalga geçecek' dedikleri onlardır" diye cevap verir. "İlerici" Abélard'ın görüşü de aynıdır. Hokkabazların eylemlerinde "şeytani bir vaiz" görür. Hokkabazlar giderek daha çok kabul görmeye, dahası işe alınıp hayranlıkla izlenmeye başlamışsa da imajlarının Aziz Bernard'dan sonra yine de değişmiş olmasındandır. Zira Aziz Bernard, alçakgönüllülüktен

kendisine Tanrı'nın hokkabazı der. Bu eğlendiricileri küçük görür, davranışı da Tanrı'nın karşısında kendilerini aşağılamak için çıldıran taşkın Hristiyanlarınkine benzerdi.

Hokkabaz böylece XIII. yüzyılda gerçekten pozitif bir karaktere dönüşür. Bunu büyük ölçüde dilenci tarikatlarına borçludur. Assise'li Aziz François ile başlar. Ortaçağ'da kimse kendisini ondan daha iyi "Tanrı'nın hokkabazı" ilan edememiştir. Yine de "ağız" hokkabazı olduğunu özellikle belirtir; yani kendisi de beden hareketlerinden kaçınır ama kendi vaızının anlatımcı ve halkçı üslubuyla hokkabazların kurtarıcı mesleğinden doğduğunu düşünmektedir.

Yine XIII. yüzyılda Aziz François yanlısı vaiz Biard'lı Nicolas, günah çıkarıcıları hokkabazlara benzetir: "Hokkabazlar, Tanrı'nın gülüş ve neşesini kıskırtan günah çıkarıcılar ve gerek sözleri gerekse eylemleriyle mükemmel azizlerdir; biri kilisede vaaz verir, diğeri şarkı söyler, bir başkası da Roma dilini konuşur, yani Latince olanı vaızını din adamı dışındaki kişiler için Roma dilinde ifşa eder". Aziz Bernard'dan Aziz François ve Biard'lı Nicolas'ya gelene kadar Hristiyanların zevk ve mutluluklarını ifade edişlerine bir devrimin müdahale ettiğini söylemek gerekir. O zamana kadar özellikle manastırlarda yapıldığı gibi hor görülen gülme azat edilmiştir. Aziz François gülmeyi bilen, gülmeyi ruhaniliğinin bir başka deyişle kendisini gören ve işitenler için azizliğinin ifadelerinden biri yapan bir azizdir. Yine Fransiskan olan Roger Bacon da "vaazın duygu belagatı üzerine kurulmasını, belagatın ise hokkabazların eylem, ifade hatta müzik ve sanatları üzerine inşa edilmesini" önermektedir. Katalan Ramon Llull'un XIII. yüzyıl sonlarındaki eğitici romanları, o dönemde değer gören hokkabazları sahneye koyar. Hokkabaz artık yalnızca bir zevk yayan değildir, artık kendisi edebi kahraman olmuştur, özellikle de gerçekten çağın saz şairine dönüştüğünde.

Bu değişiklik toplumsal gelişime, zihniyet ve kültürlerin gelişmesine bağlıdır. Gezgin hokkabaz, şehirlerde ve şatolar-

daki diğer mesleklerde olduğu gibi, hayatını kazanmak için durağan, yerleşik olmaya, senyörlerin himayesi altına girmeye meyler. Aynı zamanda müziğin serbest bırakılması ve uzmanlaşmış müzisyenlerin çaldığı yeni müzik aletlerinin çıkması da müziği hokkabazın faaliyetleri arasından bir ölçüde çıkarmıştır. Paris'te "Hokkabazlar" adı verilen ve yeniden kabul gören bir mesleğin oluşumunu gösteren bir sokak, Ortaçağ'ın sonunda "Saz Şairleri"ne dönüşmüştür. Bu sokak, günümüzdeki Rambuteau Sokağı'dır.

Edebi kahramanlar olan saz şairleri, örneğin Kral Adanet'nin romanı *Cleomades*'da (1260 civarı) görülür.

*Gerçek bir saz şairi kendisini korumalı,
Hem zarar vermekten hem de kötü söz söylemekten
Ağızından hiçbir zaman
Zerre kadar dedikodu içeren söz çıkmamalı
Geleceği her yerde ve her zaman
İyiye övmeye hazır olmalı
Böyle davrananları Tanrı esirgesin!*

XIII. yüzyılın ikinci çeyreğinde mesleğini Champagne ve Lorraine'de icra eden bir başka saz şairi, Colin Muset de yerleşik saz şairi olmaya çalışan hokkabazların şartlarının istikrarsızlığını çalıp söylemiştir. Pek eliaçık sayılmayan bir senyöre şöyle hitap eder:

*Senyör kont, karşınızda bekledim
Evinizde bekledim
Elim boş kaldı
Borcum borç kaldı
Yazıklar olsun!
Meryem Ana'ya inancımдан
Artık sizinle gelmek bana haram
Bahşışım çok az kaldı
Kesem neredeyse boşaldı*

Hokkabazın kişiliğini en çok yücelten eğitici bir hikâye olup mesleğini ve niteliklerini izleyici arayışının çok uzağında içselleştirebileceğini göstermektedir. Yalnız olduğunu sanarak, yeteneğiyle emeğini Meryem Ana ile İsa'ya ithaf etmek için gösterisini Bakire ile Oğul'un bir heykelinin önünde yapan Notre-Dame hokkabazının hikâyesidir. Olayın bilinmesi ve bir sadakat örneği haline gelmesi de tapınağın keşişiyle papazının kendisini bu özel gösteri sırasında yakalaması nedeniyledir. Kahraman hokkabaz imajının devamını sağlayan *Notre-Dame Hokkabazı*, yüzyıllar boyunca ünlü ve ilham kaynağı bir eser olarak kalacaktır. Bir örneği de Massenet'nin, Gregoryan şarkılarının yeniden doğuşunda ve Schola Cantorum ilhamlarında tasvir edilen Ortaçağ'ın hassasiyeti ve müziğine dönüşün etkisi altında 1902'de beslediği eserdir.

Fakat bu arada hokkabaz imajı da baştan aşağı değişmiştir. Söz konusu olgu, eğlence dünyasında ortaya çıkan büyük bir yeniliktir. XVI. yüzyılın ikinci yarısında sirkin doğuşu. Hokkabaz artık sirkin uzmanlaşmış sanatçılarından biridir. Tehlikenin karşısında sanatın zevk ve oyun niteliklerini temsil etmektedir. Hokkabazdan farklı olarak akrobat, trapezciye dönüşür, çene hokkabazı ise modern dünyada mucize bir kadere sahip olur: Palyaço. Terim önce XVI. yüzyılın ikinci yarısında önce İngilizce olarak ortaya çıkar, hemen arkasından Fransızcası gelir: *cloyne*, *cloine* (1563), *clowne* (1567), *cloune* (1570). XVI. yüzyıl İngilteresinde palyaço, farkında olmadan güldüren kaba saba bir adam, Shakespeare tiyatrosunda yer bulan bir soytarıdır; bir kez daha Ortaçağ kültür ve hassasiyetinin uzantısı ve övgüsü olur. Fakat palyaço, bir Ortaçağ kahramanı imajının mirasçısıdır; içinde hem kahkaha hem gözyaşı barındıran bir imajın.

Sanatının yalnız el becerisi kısmına indirgenen hokkabaz, mesleğini ve repertuarını zenginleştiren başka miraslar da bulur ayrıca; uzaktan, Çin'den gelenle A.B.D.'de XIX. yüz-



Mecazi hokkabazlık. Modern çağda hokkabazlar, sirk ve bayram gösterileri dışında gözbağlamacı ve hilebaz olarak görülür. Burada, Clemenceau, eleştirel bir bağlamda Panama Kanalı'nın hisselerinin parasıyla hokkabazlık yaparken gösteriliyor. *Le Petit Journal*'in resimli eki, 19 Ağustos 1893.

yılda sirkin büyük başarısından gelen. Ancak bir anlamda hayranlıkla lanetlemenin arasında bir yerde, modern hokkabazların aşırımlarından –özellikle politikacılardan ve finansçılardan– yapılan mecazi kullanımına rağmen gerçek imajına tamamen kavuşamaz. Hokkabaz, modern ve çağdaş dünyanın düşselliğine batıp çözülen, uç noktalarda yaşayan bir kahraman örneğidir.



Dünyanın mucizeleri ve harikalarını anlatan
Doğa Tarihinin Sırları. 1480 civarı, ms fr. 22971, s. 20,
Paris, Fransa Ulusal Kütüphanesi.

TEKBOYNUZ

Bu kitapta Tekboynuz'la,
Ortaçağ düşselliğinde,
onun da ötesinde
günümüz Avrupa
düşselliğinde çok önemli
yer tutan hayvanlar âlemi
ortaya çıkmaktadır.

Tekboynuz, Ortaçağ kahramanlarının arasında, tarihi kişilerin veya gerçek varlıkların yanında düşsel varlıkların varlığının güzel bir örneğidir. Kahraman karakter gibi tekboynuzun kaderi de bir yandan Ortaçağ'da kadın erkek herkesin uzun zaman düşle gerçek arasındaki sınırı umursamayışını, diğer yandan da kendilerini şaşırtan ve simge yüklü kahramanlara düşkünlüklerini gözler önüne sermektedir.

Tekboynuzu, Ortaçağ'a Antikçağ aktarmıştır. İlk olarak Ortaçağ'ın ilk döneminin Hristiyan yazarları olan Kilise Babaları tarafından, Ortaçağ Batı kültüründe hayvanın muhteşem mevcudiyetine kaynak olan bir eserde bulunmuştur: *Physiologus*, II.-IV. yüzyıllar arasında İskenderiye'de, muhtemelen bir bilinircilik (gnostisizm) ortamında, yani dindarlığın hâkim olduğu bir ortamda Yunanca hazırlanarak hızla Latinceye çevrilmiş eğitici bir kitap. Tekboynuzun popülerliği estetik niteliklerinden, özellikle de Ortaçağ dini hassasiyeti içinde İsa ve Meryem'le yakın ilişkisinden ileri geliyordu. Plinius tarafından *Naturalis Historia* kitabında üç yerde (8, 31, 76) ve III. yüzyılda hemen her konuda yazan ve *Collectanea Rerum Memorabilium*'larında Ortaçağ'a en büyük mucizeler derlemesini bırakmış olan Solinus tarafından anılmıştır ama en kesin metin *Physiologus*'tur:

Tekboynuz ufak tefek ve çok vahşidir. Başında bir boynuzu vardır. Hiçbir avcı hile yapmadan yakalayamaz. Bir bakire onu kendi yaşadığı yere çeker. Bakireyi gören tekboynuz göğsüne atlar. Böylece yakalanıp kralın sarayına götürülür.

Ortaçağ'ın sözde bilimsel bilgisine ve sembollerine girişi, pek çok temel metnin arka arkaya gelişle desteklenmiştir. Büyük Gregorius'un *Moralia in Job*'u (31, 15), Sevrillalı Isidoro'nun *Etymologiae*'si (12, 2, 12-13), Beda Venerabilis'in *Commentataires des Psaumes*'u (77. mezamirin yorumu), Raban Maur'un *De Rerum Naturis* ansiklopedisi (VIII, 1) gibi. Tekboynuz, XII. yüzyılda, çok gözde *Carmina Burana* şiirlerinde yer alarak başarısını pekiştirir. Fakat kendisini özellikle, yarı bilimsel yarı kurgu ve her zaman ahlaki açıdan yüceltilmiş gerçek hayvanlarla hayal ürünü hayvanları aynı inanç ve çekicilikte bir araya getiren metin derlemeleri *Bestiaire*'lerin* önemli karakterlerinden biri olarak kabul ettirmiştir.

Tekboynuzun tarifi *Physiologus* genel olarak tekrarlanır. Çok zalim bir hayvan olup kendisine yaklaşan bütün avcılar boynuzuyla öldürür ama bir bakireyle karşı karşıya kalınca göğsüne atlar ve kız onu yakalamak amacıyla emzirir. Kızın bekâreti, avın başariya ulaşmasının mutlak şartıdır.

Antikçağ'dan miras kalanların hepsinde olduğu gibi tekboynuz karakteri de Ortaçağ'da bir Hristiyanlaştırılma sürecine maruz kalır. Kurtarıcı'nın imgesidir; bir selamet boynuzuna dönüşerek Bakire Meryem'in bağrına yerleşir. Aziz Yuhanna'nın *İncil*'inde (1,14) bir resim haline gelir: "Eylem, ete kemiğe bürünerek aramızda yaşadı." Tekboynuzun bakireye gönderilmesinin en güzel örneği Meryem'dir; avı, bizzat kendisinin İsa ruhani boynuzu (*Christus spiritualis unicornis*) simgelediği tecessümün sırrını alegorik olarak temsil eder, boynuzu da İsa'nın haçına dönüşür. Bu şekilde hem Bakire Meryem hem İsa'yla özdeşleştirilmesiyle Hristiyan sembolizminin merkezinde yer alır, bu özdeşleştirme de bazı tarihçilerin Ortaçağ tekboynuzunun çifte simgeciliğine dayanarak Hristiyanlığın çift cinsiyetli bir karakteri ol-

* Gerçek veya hayali hayvanlara dair kısa hikâyelerle ahlak derslerini bir araya getiren Ortaçağ elyazması. (ç.n.)

duğunu iddia etmelerine neden olur. Bu yüzden tekboynuz, Avrupa düşselliğine biseksüel insan örneği imgesini bırakmıştır.

1210-1211 yılları arasında Normandiya Papazı Guillaume tarafından kaleme alınmış, hayvanlar üzerine Fransızca yazılmış resimli manzum derlemelerinin en uzununu olan *Bestiaire Divin*'den *De la Licorne* şiiri bu inanca güzel bir örnektir.

*Size tekboynuzdan söz edeceğiz
Tek boynuzlu bir hayvandır
alınının tam ortasına kurulmuş
Öyle pervasız
öyle saldırgan, öyle gözü karadır ki
dünyanın en korkunç hayvanı olan
file bile saldırır.
Toynağı öyle sağlam, öyle keskindir ki
fille zorlanmadan dövüşür.
Toynağının ucu öyle sivridir ki
vurduğu hiçbir şey elinden
delinmeden, yarılmadan kurtulamaz.
O saldırınca
filin kendisini koruyacak gücü olmaz
Zira bıçak gibi keskin toynağıyla
bel altını öyle hızlı teper ki
karnını deşer
Hayvan o kadar güçlüdür ki
hiçbir avcıdan korkmaz.
Dağlara ya da vadilere eğlenmeye gittiğinde
tuzağa düşürüp yakalamaya çalışmak
sonra da bağlamak isteyenler
saklandığı yeri bulup
kendi ayak izlerini sildikten sonra
bakire olduğu bilinen
bir hanım kız alıp getirir*

oturtup bekletirler ki
hayvan gelip onu bulsun, onlar da yakalasın.
Tekboynuz gelir gelmez
kızı görür görmez
yanına gidip göğsüne yatar
İşte o zaman avcılar çıkar, etrafını sarıp bağlar
sonra da zorla, bir koşu krala götürürler.
Başında tek boynuzu olan bu tuhaf hayvan,
efendimiz İsa'yı, Kurtarıcı'mızı temsil eder
Kutsal tekboynuzdur o
Bakire'nin sinesine yerleşmiş
saygı görmeye layık
Onda insan şekline bürünmüş
dünyanın gözüne böyle görünmüş
Halkı tanımamış
Museviler tam tersine, gizlice gözetlemiş
sonunda yakalayıp bağlamış
Pilatus'un huzuruna çıkarmış
orada da idama mahkûm etmiş.

Şiirin sonu, Ortaçağ'da düşselliğin en aşağılık tutkuların bile uyandırılıp aklanmasında nasıl kullanıldığını göstermektedir. Burada tekboynuz, Yahudi düşmanlığının atası olan Musevilik karıştılığını barındırmaktadır.

Fakat tekboynuz teması Ortaçağ sırasında yumuşamaya ve aşkın mucizevi manzarasında yer almaya meyletmiştir. Şiirlerinde kendisini büyük soylu şarkılarının kusursuz âşığı olarak tanıtan ünlü ozan Champagne Kontu IV. Thibaut (1201-1253) örneğinde olduğu gibi. Kont, en ünlü şiirlerinden birinde kendisini tekboynuzla özdeşleştirir:

Tekboynuz gibiyim
Kendisini büyüleyen genç kızın
Seyrinden kafası karışmış

*İşkencesinden hem sevinç duyarak
Hem başı dönerek
Kızın göğsüne düşen
Düşünce de arkadan vurulup öldürülen
Beni de öldürdüler aynı şekilde
Aşk da sultanım da
Evet, hakiki
Çaldılar kalbimi, alamam geri.*

De Animalibus adlı kitabı Ortaçağ'ın hayvanlara dair en dikkate değer incelemesi olan büyük ilahiyatçı Albertus Magnus'un girişimi, tekboynuzu gerçek hayvanlar âleminde bir yer bulma girişimlerinin en önemlisidir. Tekboynuzu; tek boynuzu olan bir hayvan, olsa olsa narval olabilecek boynuzlu bir balık (deniz gergedanı) ve dağlarda, çöllerde yaşayan bir gergedan olarak tanımlar. Ama efsane de Albertus Magnus'a katılır; bu gergedan "genç bakirelere bayılır, görür görmez yaklaşır yanlarında uykuya dalar". Tekboynuz, ilahiyatçıyı da baştan çıkarmayı başarmıştır.

Ortaçağ'ın tekboynuzu, çağın Hıristiyanlarının düşselliğini beslemekle yetinmez, ona önemli bir yarar da sağlayabilir. Pek çok Ortaçağ mucizesi gibi tekboynuz da gerçek dünya ile hayal âlemi arasında gidip gelir. Var olduğuna dair inanç Ortaçağ insanlarını, onu var olan bir hayvanda aramaya iter. Tekboynuzu şu hayvanlardan biriyle özdeşleştirmeye çalışırlar: Narval veya gergedan. Özdeşleştirme tabii ki bu iki hayvanın da birer boynuzu olmasından kaynaklanır; ancak narvalde boynuz maddeye ilişkinen gergedanda semboliktir zira Ortaçağ'ın alegorik dünyasında gergedan, İsa'nın tecsüm etmiş hallerinden biridir.

Peki acaba tekboynuzun boynuzu ne işe yarıyordu? Ortaçağ boyunca kadını erkeğiyle herkesin korkulu rüyası olmuş, o çağda yaygın olarak kullanılan bir tehlikeye karşı çok etkili bir panzehirdir, yani zehir. Tekboynuzun boynuzu panzehir-

dir. İyileştirebilir, koruyabilir. Özellikle önemli kişilerce peşine düşülmesinin de kilise ve prenslik hazinelerinde bulunmasının da nedeni budur. Günümüze kadar muhafaza edilmiş olanlar genellikle narval dişleridir. Hazineye dahil edilmiş bu sözde tekboynuz boynuzlarının en bilinenleri arasında Saint-Denis Manastırı'nın (günümüzde artık Cluny Müzesi) hazinesiyle Venedik'teki San Marco hazinesi sayılabilir.

Saint-Denis'nin tekboynuzu, XVI. yüzyılda Kral II. François'ya (1559-1560) hazırlanan bir envanterde yer almaktadır. Envanter maddesinde şöyle tanımlanır:

Ucu burgulu, altınla bezenmiş, ayağından üç altın tekboynuz başına oturtulmuş, kendisi ancak 17 mark*, bir buçuk ons çeken, ucundaki küçük süsleme hariç 7 kadem, 3 parmak uzunluğunda, bahsedilen üç tekboynuz başının süslemeleriyle birlikte 23 buçuk mark çeken, tahminen 1504 eküderinde büyük bir tekboynuz.

Jean Bodin XVI. yüzyılda, *Théâtre de la Nature* adlı eserinde şöyle yazmıştır:

Boynuzu Saint-Denis'de bulunanın iki hayvandan hangisi; narval mi, tekboynuz mu olduğunu kesin olarak söylemeye cesaretim yok ama uzunluğu 6 ayaktan fazla, öyle de oyuk ki çeyrek maşrapa içkiden fazlasını alabilir. Zehre karşı mucize erdemleri olduğu söyleniyor, genellikle tekboynuz deniyor.

Bu erdemler boynuzla dokunmayla ortaya çıkmakta ama bu boynuzlara ulaşmak ancak zenginler ve önemli kişiler için mümkün olduğundan halk bunu tekboynuz tozu şeklinde

* Mark: Metrik sisteme geçilmeden önce kullanılan ölçü, yaklaşık 244,753 gram. (ç.n.)

bulabilmektedir. Yoğun talep vardır ama arz bu talebi karşılamaktadır¹.

Tekboynuz, insan düşselliğinde bu hayvana bugün bile seçkin bir yer sağlayan en güzel, en ünlü sanat eserine XV. yüzyılda ilham kaynağı olmuştur; 1882’de, Boussac Şatosu’nun sahibi olan belediyeyle büyük pazarlıklar sonucu Cluny Müzesi’ne alınan *Tekboynuz ile Kadın* duvar halısı. Edmund Du Sommerard, 1883 yılı kataloğunun sonundaki notlar bölümüne “Kariyerinin en saygın alımı, Cluny Müzesi’nin en ünlü eserine dönüşen” diye ekler. Altı halıdan oluşan bu takım beş duyuyu simgelemektedir. Tekboynuz dokunma duyusunun yerine kullanılan, Kadın’ın elini tekboynuzun boynuzuna koyduğu halı ile Kadın’ın elinde tekboynuzun görüntüsünün yansıdığı bir ayna tuttuğu, görme duyusununkinde görünür. Ancak tekboynuzun bu takımdaki en önemli rolü, arma taşıyıcılıktır. Bu armaların üstünde *Tek arzuma* yazar.

Bu simgesel görüntülerin kaynağı temelde aşka dair bir kaynaktır. Bu sanat eserinin ruhu, büyük ilahiyatçı Jean Gerson’un (1363-1429) vaazlarına benzetilir. Gerson da yüreğine veya Tanrı’ya götüren bir yol çizen anlayışınkine benzer bir altıncı his tarif eder. Marsilio Ficino gibi Yeni Platonculuk yanlısı hümanistlerde görülen bu tür düşünceler XV. yüzyılın sonlarında Fransa’da yayılmaktadır. Bu halılarda ayrıca evlilik alegorisi de görülmüştür; halının, XV. yüzyılın sonunda, Lyon’lu büyük aile Le Viste Ailesi’lerin bir üyesi tarafından sipariş edildiği kesin olarak bilinmektedir. Bir evlilik dolayısıyla olabilir. Sonuçta halıdaki sanat, alegorik düşünce ve tekboynuzun temsil edilmesinde XV. yüzyıldan XVI. yüzyıla geçiş sırasındaki derebeylik modası söz konusudur. Aynı tema, özellikle de New York Cloisters Müzesi’nde sergilenen *Tekboynuz ile Kadın*’ınki, dönemin başka halılarında da yer alır. Fabi-

1 Kaynakçada anılan *Glossaire Archeologique*’te Gay ve Stern tarafından yayımlanmış tekboynuz tozuna dair metinleri temin eden Françoise Piponnier’ye teşekkür ederim.

enne Joubert'e göre: "Bu halı, moda olgusunun rolünü başarıyla oynadığı sanatsal alanlara ait en güzel örneklerdendir, dolayısıyla *Tekboynuz ile Kadın*'da, o dönemde sipariş verenin, kendi gücünü hanedan armacılığıyla gösterme kaygısıyla karışık manevi ve sanatsal kaygılarının bulunması mantıklıdır."

Tekboynuz modası, daha önce de belirttiğimiz gibi, XVI. yüzyılda devam etmiştir. Şekil güzelliğinden alınan zevki, mucize bir gerçekliğin bilimsel araştırmasıyla ve panzehir veya maneviyat özelliği arayışıyla birleştirmiştir. Faaliyetlerinin önemli bir kısmını tekboynuza ayıran bir sanatçı vardır; Gravürcü, kuyumcu, madalyacı Jean Duvet. I. François ile II. Henri'nin kuyumcusu olarak 1520'ye doğru *L'Histoire de la Licorne* (Tekboynuzun Hikâyesi) plakaları da oyduğundan daha hayattayken Tekboynuz Ustası namıyla anılmayı hak etmiştir. Tekboynuza gösterilen bilimle efsane arasındaki bu ilgi, XVII. yüzyılda da devam etmiş görünüyor; zira büyük koleksiyoncunun 1661 tarihli mal envanterinde Mazarin'in şöyle dediği görülmektedir: "Yedi kadem boyunda bir tekboynuz boynuzu veya Şark derisinden, altın iplikli kırmızı bir kutuyla birlikte 2 mark değerinde".

Tekboynuz, XIX. yüzyılda Ortaçağ düşselliğinin bilindik yeniden doğuşunu yaşamıştır. Fakat özellikle simgeci resim akımında yeniden ortaya çıkarak Moreau, Böcklin, Davies'in gerçek şaheserlerine ilham kaynağı olmuştur.

Batı düşselliğine her ne kadar Ortaçağ sayesinde yerleştiyse de saygınlığı muhtemelen biçim zarafetinden ve simyada, Musevilikte ve Doğulu versiyonlarında tekrar tekrar karşımıza çıkmasını sağlayan simgesel potansiyelliğinin zenginliğinden ileri gelmektedir. Tekboynuz Batı'da özellikle bir simge olarak hayatta kalmıştır: Mağaza tabelası, çizgi roman *Tenten*'de bir teknenin adı, Amiens kentinin futbol kulübünün amblemi. Fakat belki de Ortaçağ'ın diğer mucizelerinden daha fazla yaşayacaktır.

1993'te Danimarkalı büyük heykeltıraş Jørn Ronnau iki

güzel tekboynuz boynuzu heykeli yapmıştır. Tekboynuzla “doğanın evrensel gizeminin muhteşem metaforu” olarak ilgilendiğini açıklar. İlham kaynağı olarak da simyacıların “derin bilgilerin doğası üzerine” eğitici eserlerini gösteriyor. Dolayısıyla Hristiyan Ortaçağ, Avrupa düşselliğini tekeline bulundurmamaktadır.



Anaç Melusina. Aynı minyatürde, yine kanatlı yılan şeklinde ama bu kez evinin bir odasında, çocuk yaptıkları yatakta uyuyan insan kocasıyla görülmektedir. Aynı resimde kucağında kundakta bir bebekle görülürken beşikte yatan bir bebek daha vardır. Coudrette'in *Melusina'nın Romanı*'ndan minyatür, 1401, ms fr 383, s. 30, Paris, Fransa Ulusal Kütüphanesi.

MELUSİNA

Melusina'yla kitabımızın
ilk mucize kadın
kahramanı ortaya çıkar.

Hayal dünyası, Georges Duby'ye göre temelde bir "Erkek Ortaçağ" olan gerçek dünyayı yansıtır görünmektedir. Yine de kadınlar, en azından bazıları, toplumda saygınlık görmekle, ciddi bir gücü ellerinde tutmakla kalmayıp –çoğunlukla aslında çiftler üzerinden olsa da– Ortaçağ kadını Ortaçağ düşselliğinde sık sık yer alır. Zaten Ortaçağ'ın, Hristiyanlığın Avrupa'da her şeye kadir bir kadın olan Bakire Meryem imajını dayattığı bir dönem olduğunu da unutmamak gerekir.

Melusina, Ortaçağ'da çok ilginç bir cinsiyete sahip kadınlar grubuna dahildir: periler. Periler, kadını erkeğiyle bütün Ortaçağ insanına göre eski Latince adları *fatae*, yani kader anlamına gelen *fatum*'la ilişkisini gösteren eski çağların Parcalarının* soyundan gelir. Bu periler, kendilerini içlerinde iyi ve kötü olarak ayıran Hristiyan düşselliğine yavaş yavaş katılmıştır. Ortaçağ'ın perileri temelde insanlara iyilik veya kötülük yapan varlıklar olmakla birlikte, toplumdaki faaliyetleri çoğunlukla bir çift aracılığıyla gerçekleşir. Özellikle Melusina, Ortaçağ'ın ailelerinin devam eden değişimleriyle yakından ilintilidir. Fakat bu perilerin pek çoğunun, özellikle de Melusina'nın karmaşıklığı, Ortaçağ'da kadının da çiftin de karşıt hatta çelişkili imgesini doğrulamaktadır. Aynı kadınlar, aynı çiftler aynı anda hem iyi hem kötü kahramanlar, hem de olağanüstü güzel olağanüstü ve korkunç bir tarihin oyuncularıdır. Hiçbir insanoğlunun bütünüyle iyi veya bütünüyle

* Mitolojide hayat ipini burarak, sararak ve keserek insanların kaderine hükmeden üç tanrıçadan (Clotho, Lachesis, Atropos) her biri. (ç.n.)

kötü olmadığı inancını başka hiçbir kahraman Melusina kadar güzel canlandıramaz.

Melusina karakteri Latin edebiyatının ardından XII. yüzyılla XIII. yüzyıl başlarında dilde ortaya çıkar. Bu kadın peri XIII. yüzyılın sonuyla XIV. yüzyıl sonlarında yavaş yavaş, Fransa'nın doğusundan büyük bir derebeyi ailesi olan Lusignan'la bağlantılı olarak Melusina olması tercih edilen adı alacaktır. İngiltere Kralı II. Henry'nin erkânını eleştiren eseri *De Nugis Curialum*'da din adamı Gautier Map, iri dişli genç derebeyi Henno'nun bir hikâyesini anlatmaktadır. Henno, Normandiya'da bir ormanda çok güzel saray giysileri giymiş, ağlamakta olan bir kıza rastlar. Kız, kendisini evleneceği Fransa kralına götürün geminin battığını ama kendisinin kurtulduğunu anlatır. Henno'yla güzel yabancı birbirlerine âşık olur, evlenir, adam kıza çok güzel bir evlat verir. Fakat Henno'nun annesi, dindar olduğunu iddia eden genç kadının ayinlerin başına ve sonuna katılmadığını, üstüne kutsal su serpilmesinden ve komünüyondan kaçındığını fark eder. Kuş-kulanarak gelininin yatak odasının duvarına bir delik açınca kızı, ejderha şeklinde banyo yaptıktan sonra insan görüntüsüne bürünürken yakalar. Annesi tarafından uyarılan Henno, karısının yanına bir rahip götürerek üstüne kutsal su serptirir. Korkunç bir çılgılık atan kız, tavanı delerek gökyüzünde gözden kaybolur. Gautier Map'ın döneminde, Henno ile ejder karısından pek çok nesil türer.

XIII. yüzyılın başlarında, bir başka ünlü eser olan *Otia Imperialia*'larda İngiliz din adamı Tibury'li Gervase, Rousset Şatosu'nun derebeyi Raymond'un hikâyesini anlatır. Raymond, Aix-en-Provence yakınlarında bir nehrin kıyısında, gözalcı giysiler içindeki güzel bir hanımefendiye rastlar, kadın ona adıyla seslenir, sonunda da kendisini asla çıplak görmemesi şartıyla –zira o zaman kendisine sunacağı maddi bolluğu yitirecektir– onunla evlenir. Çift mutlu olur, Raymond ise zengin; sağlıkları mükemmeldir, pek çok çocukları olur.

Fakat tuhaftır ki Raymond bir gün karısının odasında ardında banyo yaptığı perdeyi açar. Güzel eş o anda yılanı dönüşerek, bir daha ortaya çıkmamak üzere banyonun suyunda yok olur. Yalnızca bakıcılar geceleri görünmez olarak çocuklarına bakmaya geldiğini duyar. Hikâyeye dönüldüğünde, –ikonografinin de doğrulayacağı gibi– Melusina genellikle kanatlı ejderha olarak pencereden veya çatıdan kaçarken, geceleri de küçük çocuklarını seyretmeye –görünür olarak– gelirken gösterilir.

Bir şart koşarak ölümlüyle evlenmiş, anlaşmanın bozulduğu gün de bir daha dönmek üzere ortadan kaybolmuş doğaüstü kadın kahramanların en eskisi, Hint-Avrupa mitolojisinde, su perisi Urvaçi olarak karşımıza çıkar.

Fakat sadakat üzerine kurulu derebeylik toplumunda özellikle hassas bir konu olan ihanet simgesi dışında, hikâyenin bence ayırt edici özelliği, eş ve anne olmuş bu hayvan-kadının başlangıçta ve temelde şeytani –zira ejderha veya yılanın anlamı budur– yapısında yatmaktadır. Özellikle Melusina mitosu, derebeylik toplumlarının başarılarının gayet muğlak bir açıklamasını sunmaktadır. Melusina’nın ölümlü eşine getirdiği şeyler, refah ve zenginliktir. Batı’nın XII. ve XIII. yüzyıllarda tanıdığı gibi, ormanları ekili alan haline getirme ve özellikle de şato, şehir, köprü inşaatları şeklindedir. Aynı zamanda da müthiş doğurganlığıyla, bu dönemin büyük nüfus patlamasını simgelemektedir. Emmanuel Le Ladurie ona “anaç ve üretkenleştiren” adını verdik. Derebeyliğin perisi. İmajı daha ziyade iyi, faal, doğurgan ve sonuçta ne yazık ki mutsuz, ihanet yüzünden mutsuz görünmekte. Ama Ortaçağ insanları onun şeytani kökenine karşı hassastır, onu geriye dönüşü olmayan bir Havva gibi görmektedirler.

Büyük bir derebeylik ailesi ve Anjou Kontu’yken XII. yüzyılda İngiltere Kralı olan, kendi bünyesindeki daimi anlaşmazlıklar, durmadan çekişen kralla kraliçe, kral ve oğulları dolayısıyla özde şeytani ve iktidar sahibi Plantagenet Aile-

si, Ortaçağ insanlarının gözünde Melusina soyundandır. Gerald de Barri'ye göre, XIII. yüzyılın başlarında, İngiltere Kralı Aslan Yürekli Richard, bu iç çekişmelere şaşıranlara şöyle cevap vermektedir: "Başka ne yapabiliriz ki, *dişi şeytanın* soyundan değil miyiz?"

XVI. yüzyılda Melusina hikâyesinin yapısına gayet net karar verilmiştir. Hikâye, macerada üç dönem belirler: Bir peri, yasağa saygı şartıyla bir ölümlüyle evlenir; çift, insan eş sözünü tuttuğu sürece çok büyük bir bolluktan yararlanır; anlaşma bozulur, peri çeyiz olarak getirdiği bollukla beraber ortadan kaybolur.

Laurence Harf-Lancner'in sınıflandırmasıyla Melusina, insan eşlerini başka bir dünyaya sürükleyen felaket perisi tipi olan Morgana'nın karşısında, mutluluk getiren âşık peri prototipidir. Fakat daha önce de söz ettiğimiz gibi, Melusina mutluluğu, özündeki kötülükten tamamen kopmayı başaramaz, Melusina insanla şeytani bir hayvan melezi karakterinden uzak değildir.

Kahramanımızın hikâyesinin önemli bir ânu, XIV. yüzyıl sonlarında geçerli özel bir duruma denk gelir. Kendisi hakkında iki roman yazılır: Arras'lı Jean'ın Dük Jean Berry ile kardeşi Bar Düşesi Marie'ye yazdığı nesir ile Coudrette Kitaplığı'na derlenmiş manzume.

Roman, yasağın delinmesiyle kötülük üzerine kurulmuştur. Melusina'nın annesi Presina, ormanda bir av sırasında tanıştığı Arnavutluk Kralı, yani İskoçya Kralı olan kocası Elinas'a, kendi doğumlarında bulunmayacağına dair söz verdimiştir. Fakat Elinas yeminini bozmuş, Presina da üç çocuk –Melusina, Melior ve Palestina– dünyaya getirdikten sonra ortadan kaybolarak kızlarıyla birlikte Avalon Adası'na çekilmiştir (burada Arthur mitosundan etkilenme görülür). On beş yaşına geldiklerinde babalarının ihanetini öğrenen kızlar cezalandırmak üzere onu bir dağa hapseder ama babalarına böyle bir ceza çektirmeye hakları olmadığından bu defa da

kendileri cezalandırılır. Melusina'nın cezası, her cumartesi yılana dönüşmektir. Bir ölümlüyle evlenirse kendisi de ölümlüye dönüşecek, eşi onun cumartesileri aldığı şekli görürse işkencesine geri dönecekti. Melusina, Raimondin çeşmesinde, yaban domuzu avlarken az önce amcası Pointiers Kontu'nu öldürmüş olan Forez Kontu'nun oğluyla tanışır. Melusina, ona kendisiye evlenirse, aslında suç olan bu kazadan sıyrılmasını sağlayacağına ve mutluluk, zenginlik, bol bol da çocuk doğuracağına söz verir. Fakat adamın Melusina'yı hiçbir zaman cumartesileri görmeye çalışmayacağına yemin etmesi gerekmektedir. Raimondin'da evlenen Melusina üretmeye koyulur, Lusignan Şatosu'ndan başlayarak kale-şatolar, şehirler kurmaya başlar. İleride sözü geçen krallar olacak ama hepsi fiziksel bir fazlalıkla (bedeninde bir leke, hayvani bir işaret v.b.) doğan on çocukları olur. Coudrette özellikle bu erkek evlatların altıncısıyla ilgilenir; yiğitlikle zalimliğin karışımı olan özellikle de Poitou'daki manastırla Maillezais keşişlerini yakan İri Dişli Geoffroi.

Bununla birlikte tarihte Lusignan derebeyleri, Haçlı Seferleri çerçevesinde Kıbrıs kralları olmuş, hatta Anadolu toprakları üzerinde bir krallık olan Küçük Ermenistan'ı kurmuşlardır. Kral Lusignan'lı Léon Müslümanlarca bozguna uğrattılır, krallığı elinden alınır. O da Batı'ya sığınarak Ermeni krallığını ele geçirmek üzere Hristiyan kral ve prensleriyle ittifak kurmaya çalışır. 1393'te, amacına ulaşmadan Paris'te ölür. Ancak bir Ermeni Haçlı Seferi düzenleme eylemi, dönemin Hristiyan âleminde, Müslümanlara karşı genel bir Haçlı Seferi yönünde daha geniş bir coşku yaratır. Girişimlerden biri, 1396'da Haçlı Ordusu'nun bugünkü Bulgaristan'da Türkler tarafından darmadağın edildiği Nikopolis (Niğbolu) faciasıyla sonuçlanır.

Bu Haçlı Seferi ortamı, Arras'lı Jean Coudrette'in kitaplarının ruhuna da sızar. Haçlı ufkü özellikle de kahramanının Melusina'nın kardeşi Palestina'nın olduğu yeni ve gayet

gelişmiş bölüme ilham kaynağı olur. Palestina, babasına karşı davranışının cezası olarak hazinesiyle birlikte Pirenelerdeki Canigou Dağı'na hapsedilir. Bir gün Lusignan ailesinden bir şövalye onu kurtarmaya gelir, hazinesini alarak Kutsal Topraklar'ın fethinde kullanır. Coudrette'in kitabında İri Dişli Geoffroi'nun uzun uzun yapmaya çalıştığı şey anlatılır.

Germen edebiyat ve düşselliğinde ise Melusina'nın erkek taklidi gelişmiştir: Kuğulu Şövalye; sudan gelip bir yasağa uyacağına dair ettirdiği yemini bozan bir ölümlüyle evlenmiş, sonra da onu terk etmiş olağanüstü kişilik. Wagner sayesinde ses getirecek karakter Lohegrin'in prototipidir. Fakat Hristiyan ve Germen düşselliklerinin karşılaşmasını ve yeniden doğuşunda Wagner'in rolünü asıl Walkyrie'de göreceğiz.

Melusina'nın Avrupa'da halk tarafından çok tutulması, Coudrette'in romanının 1456'da Bern'li üst düzey bir devlet görevlisi olan Thüring von Ringoltingen tarafından çevrilmesinden kaynaklanmıştır. Bu Almanca çeviri, matbaanın (yedisi muhafaza edilmiş, bilinen 11 kitap vardır) ve çeşitli şehirlerde seyyar kitap satıcıları sayesinde kısa sürede büyük başarı elde eder. Seyyar satılan kitapçık *Historie der Melusina* XV. yüzyılın sonundan XVII. yüzyıla kadar Augsburg, Strazburg, Heidelberg ve Frankfurt'ta defalarca basılmıştır. Ayrıca XVI., XVII., XVIII. yüzyıllarda da pek çok çevirisi yapılmıştır. 1613'te Kopenhag'da yayımlanan Danca çeviri büyük başarı elde eder, İzlanda diline de pek çok çevirisi yapılır. XVI. yüzyılda Lehçeye çevrilir, aynı yüzyılın sonunda Prag'da yayımlanan bir çeviri de beş baskı yapar. XVII. yüzyılda iki bağımsız Rusça çeviri çıkar. Melusina'nın hikâyesi Slav ülkelerinde büyük ses getirir; tiyatro oyunları yapılır, folklöre ve halk sanatına yayılır. Claude Lecounteux'ya göre Melusina "orta Avrupa'da rüzgâr cinine dönüşmüştür".

Alman kültür ortamında ise ünlü yazar ve halk sanatçısı Hans Sachs'ın 1556'da Melusina efsanesinden yaptığı tiyatro uyarlaması 25 kişilik, yedi perdelik bir tiyatro oyunudur.

Fakat Melusina mitosunun Batı'da dünya üzerindeki gerçek saltanatı XVI. yüzyılda sona erer. Din Savaşları sırasında kralın iktidarına direnen derebeylerinin karargâhı olan Lussignan Şatosu 1575'te III. Henri tarafından yıkılır, o zaman ayakta kalan Melusina kulesi de 1622'de sırası geldiğinde yerle bir edilir. Ancak efsanede ve XV. yüzyılın hayranlık uyandıran minyatürü *Dua Saatleri Kitabı*'nda yaşamaya devam etmektedir.

Melusina da Ortaçağ'ın romantizminin yeniden doğuşundan yararlanmıştı. Başlıca örneği, Tieck'in 1820'deki uyarlamasından ziyade Achim von Arnim'in büyük bir tutkuyla girdiği, ancak 1831'de ölümüyle yarıda kalan uyarlama bölümleridir.

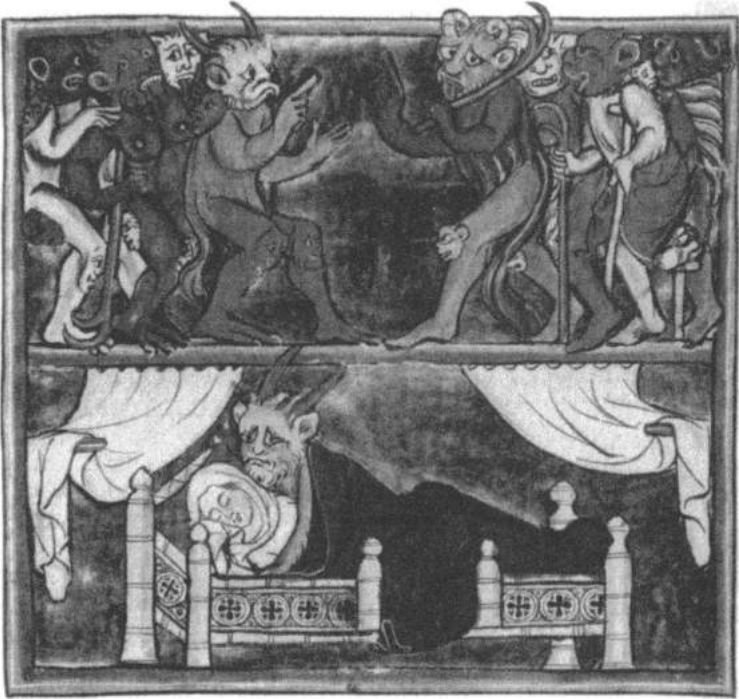
Melusina efsanesi XIX. ve XX. yüzyıllarda çok tutulan su perisi Ondine'in yakınlığından yararlanır. La Motte-Fouqué'nin (1811) *Undine*'ine XX. yüzyıl başlarında yine Alman efsanelerinin cazibelerine zaafı olan Jean Giraudoux'nun oyunu da katılır. Ondine ile Melusina'yı birleştiren, su efsanesidir. Fakat Melusina evrenle ilişkide bir kahraman olup doğayla aralarında çok daha sıkı bir bağ vardır. Suyu olduğu gibi ormanla da ilintili bir kahraman, ejder kanatları ve gece uçuşları dolayısıyla göklerle ilişkili bir peridir. Günümüzde Nerval'den Baudelaire ve André Breton'a uzanan bir şiirsel ilham, Ortaçağ "peri çılgınlıkları"na durmadan yankı yapmakta. Anne ve eş Melusina, André Breton'un *Arcane*'ine musallat olmuştur¹.

Bizlere, yakın dönemden yeni bir Melusina imgesi kalmıştır. "Kadını varoluş örneği"ne dönüşmüş, Danimarka'da Kadın Araştırmaları Derneği, amblem olarak Melusina'yı almıştır.

1 Baskılar sırasıyla 1945, 1947, 1971 ve 1975'te, "10/18"de; 1992'de de "Livres de poche Biblio"da arttırılmıştır. Bkz. Pierre Brunel, "Mélusina dans *Arcane* 17 d'André Breton", Jeanne-Marie Boivin ve Proinsias MacCana, *Mélusines Continentales et Insulaires*'de, Paris, Honoré Champion Yayınları, 1999, s. 327-342.

Melusina, bu feminist başkalaşıma ulaşmadan önce iki temel özelliği sayesinde Ortaçağ kökenli Avrupa düşselliğinde önemli bir yer edinmiştir. Bir yandan insanlarla doğaüstü canlılar arasındaki ilişkide olumluyla olumsuz birleştirebilir. İnsanlara zenginlik, çocuk, mutluluk veren iyi periler olan Melusina'lar şeytanlaşır. Ünlü simyacı Paracelsus, Melusina'nın bu şeytanileştirilmiş imajını XVI. yüzyılda gelecek kuşaklara bırakmıştır: "Melusina'lar, günahları yüzünden normale dönmeleri olanaksız kral kızlarıdır. Bunları şeytan kaçırmış, hayalete çevirmiştir." İkinci temel özellik, Melusina'nın bir çiftin temel ögesi olmasıdır. Bir âşık eş dolayısıyla ortaya çıkar. Peri-şövalye çiftini başarılarıyla, başarısızlıklarıyla kusesursuz bir şekilde canlandırmıştır. Derebeyliğin perisi olarak Avrupa düşselliğine derebeylik toplumunun başarı ve başarısızlıkları kavramı ile daha uzun vadede Batı toplumlarının risklerini miras bırakmıştır. Topluma, kendisine saygınlık ve başarı sağlayan dönün şövalyesi, bu günün kapitalistinin şeytanla da bağlantısı olduğunu göstermiştir².

2 Bkz. Anita Guerreau-Jalabert'in makalesi "Des Fées et es Diables. Observations sur le sens des Récits 'Mélusiens' au Moyen Age", *Mélusines Continentales et Insulaires*'de, s. 105-137.



Merlin'in doğumu. Merlin insanlara uykularında tecavüz eden bir şeytanın hamile bıraktığı bir prensesin oğludur. Şeytanların insanlar üzerindeki cinsel ve kötücül güçlerini gösteren bu sahnede curcuna halinde dans eden bir grup şeytan görülüyor. Görüntü, Merlin'in yarı şeytani karakterini vurguluyor. Robert de Boron'a ait *Merlin'in Hikâyesi*, XIII. yüzyıl, ms fr. 95, s. 113a, Paris, Fransa Ulusal Kütüphanesi.

MERLİN

Arthur muhtemelen
tarihi bir kahraman olsa
da, Merlin bir edebiyat
ürünüdür.

Fakat popülaritesi, Arthur'la erken başlamış sıkı işbirliğinden gelmektedir. Ortaçağ ve Batı düşselliklerinde bu muhteşem krala, Yuvarlak Masa Şövalyeleri'ne ve daha geniş anlamda şövalyeliğin kahramansı ve mucizevi dünyasına sıkı sıkıya bağlıdır.

Merlin aslında, kendisine 1134'te *Prophetia Merlini* adayan, *Historia Regum Britanniae*'de (1138) Arthur'un yanında gösteren, son olarak da *Vita Merlini*'yi (1148) kaleme alan Monmouth'lu Geoffroi'nın yarattığı bir karakterdir. Ortaçağ'dan itibaren VIII.-IX. yüzyılların *Historia Britonum*'unda Brötonların geleceğinden haber veren babasız bir kâhin olan Ambrosius adında bir karaktere benzetilmiştir. Öte yandan, sözlü ifade edilen bir Galya geleneği de Galyalı halk ozanı Myrrdin'de Merlin'in ortaya çıkacağının duyurusunu canlı tutmuştur.

Merlin'e anlamını ve karakterindeki başarısını üç unsur verir. Öncelikle doğumu. Babasız doğumunun yerini kısa bir süre sonra –Hristiyan bakış açısında– bir ölümlüyle kadınları uykuda taciz eden bir erkek şeytanın oğlu olması almıştır. Bu şüpheli babalık ona olağanüstü güçler verir ama karakteri de özde şeytanidir. İyiyle kötü, Tanrıyla şeytan arası kahraman tiplerindendir. İkinci özelliği de kâhin oluşudur. Bu becerisini Kral Arthur ile Brötonların hizmetine sunmuştur. Brötonlar, Büyük Britanya tarihinde ilk sırayı Anglosaksonlara, ardından da Britanya adalarının etnik mirasının tamamını toplama çabasındaki Anglonormanlara bırakınca Merlin, Britanya milliyetçiliği gemisinin dümeni olmuştur. Sonuçta Merlin, Arthur'un yaratmış olabileceği Yuvarlak Masa'nın gerçek

yaratıcısı ve krala da seçkin şövalyelerine de şövalyeliğin erdemlerini öğreten kişi olabilir.

XIII. yüzyılda Ortaçağ'a özgü Kral Arthur romanlarının Merlin'i de dahil edişiyile yeni bir temel edebiyat dönemi başlar. Merlin karakteri önce Robert de Boron'un *Merlin*'inde, ardından da *Merlin-Vulgata*'da değişiklik gösterir. Kâhin Merlin'le Kelt ve pagan büyüsü arasında sıkı bir bağ vardır. Örneğin Salisbury yakınlarındaki Stonehenge yapısının devasa taşlarını İrlanda'dan taşıyan da odur, herkesi kahkaha ya boğduğu delilik anlarında kendisini bir kahraman olarak tanıtan da.

XIII. yüzyılın Merlin'i her şeyden önce büyücü ve rüya tabircisidir. Örneğin Arthur'un Logres krallığını mucizelerle donatır. Ayrıca Kutsal Kâse arayışlarına da kendisini gide rek daha çok adamaktadır. Paul Zumthor'a göre, *Livre du Graal* (Kutsal Kâse'nin Kitabı), yazarının tanımladığı biçimde (1230-1240 yılları), "Arthur imajcılığının kalbi, belki de 1250 yılında yaşamış insanların düşselliğinin kalbi demek gerekir". Emmanuelle Baumgartner'e göreyse burada başka bir Kutsal Kâse söz konusudur; ilahi değil şeytani, "insanı bilgiye, Tanrı'nın sırlarını zorlamaya ve kaderi değiştirmeye iten şeytani arzunun" kâsesi. Fakat bilgi yasak kalır, "Merlin, sırlarını insanlara iletmesi ve Tanrı'nın kendisine düzenin hâkimi olarak kalması için bahşettiği bir gücü Gölün Hanımefendisi'ne teslim etmesi yüzünden tehlikelerle dolu ormanda sonsuza kadar can çekişir". Dolayısıyla kendi mutsuzluğuna neden olan kâhinin ve Hristiyan ideolojisinde lanetli kâhinliğinin kahramanının cisimleşmiş halidir. Fakat daha önce kendi içindeki iyiyle kötünün mücadelesiyle ortaya çıkan çift karakterliliği, bundan sonra kendi gücüyle zaafı arasındaki çatışma şeklinde görülür. Zira kendisini hipnotize eden Gölün Hanımefendisi –Viviane'a dönüşen– peri Niniène'in eline düşmüştür. Viviane onu bir daha salıvermemek üzere bir mağaraya, bir hava veya sualtı zindanına hapseder. Toprağa, özgür ol-

duđu ve yaşamayı sevdiği ormana bağlı bir kahraman olarak havada da suda da sonsuza kadar mahkûm olarak varlığını sürdürür. Ortaçağ'da orman, Merlin'in en sevdiği ikametgâh olarak görülür, Brötanya'nın Brocéliande ormanı da halen var olan Ille-et-Vilaine'deki Paimpont Ormanı'yla özdeşleştirilir. Merlin ise bu yerin belirleyicilerindendir.

Büyücü Merlin kehanet dünyasını hiç terk etmemiştir; XIII.-XIV. yüzyıllarda Batı'yı, çalkalayan siyasi kehanetlerin arkasından –özellikle Ghibellinolara karşı Guelfo'ların yanında olduğu İtalya'da ve kendi imajının Gioacchino da Fiore'nin müritlerinin askeri fikirlerinden etkilenmiş olduğu Venedik'te– hep o çıkar.

Kahraman Merlin'in daha eski tarihli efsaneleri, kehanet ve büyü'nün yanı sıra Ortaçağ insanların hepsini sarsan aşk ve çift imgesi kalıcı olmamıştır. Merlin başta Briosque ormanında bir şatoda yaşayan ve Tanrıça Diane'ın vaftiz oğlu olan bir derebeyinin kızı Niniène'e tutulur. Niniène'in büyülediği büyücü bütün sırlarını kıza verir; aşkını istediği kız bu sayede onu uyutabilir, en sonunda da Brocéliande ormanında bir şatoya hapseder. Merlin ömrünü sevdiğinin yanında, havadan ve yapraklardan bir duvarın arkasında geçirir. Laurence Harf-Lancner'e göre Niniène, "Morgana*" tipi bir peri, yani sevdiğini başka bir dünyaya sürükleyen bir Viviane görüntüsüdür. İkinci versiyonda Merlin ile Viviane'ın aşkı daha da karanlıktır. Diane'ın açık reenkarnasyonu olan Viviane, Merlin'i uyutarak bir daha açılmayacak şekilde kapattığı bir tabutta taşır. XIII. yüzyılda insanların çift ve aşka dair görüşlerinde Merlin'in imajı karamsar bir görüntüdür. Her ne kadar komiklik sınırındaki, kadınlar tarafından kandırılmış bilgiler grubuna dahil olsa da Merlin'in aşkı "ölümcül bir tutku ve cezayı hak eden korkunç sonu" (Laurence Harf-Lancner) olarak sunulur.

* Kötücül dişi su yaratığı. (ç.n.)

XVI. yüzyılda Merlin'in kehanetleri kesin olarak dikkate alınmaz. Rabelais onu hâlâ Kral Gargantua'nın hizmetinde bir kâhin yapar ama Trento Konsili, Merlin'in kehanetlerini İngiltere'de geçerli olmakla birlikte kıtadan (Avrupa) kaybolmakta oldukları sırada yasaklar. 1580'den sonra kehanetlerine atıflar Kıta Avrupası edebiyatından hemen hemen tamamen kalkar.

Romantizm Merlin'i yeniden keşfeder. K. L. Immermann 1832'de ona bir dram yazar: Goethe'nin "yeni bir Faust" olarak övdüğü *Merlin eine Mythe*. En ilginç eserse, Edgar Quinet'ninkidir; *Merlin l'Enchanteur* (1860). Bazen Edgar Quinet'nin arkadaşı Michelet'yi çağrıştıran bu tuhaf kitap, Quinet'nin efsanelere düşkünlüğünü, vatanseverliğini ve laikliğini birleştirir. Edgar Quinet, Merlin'i "Fransa'nın Bir Numaralı Koruyucu Azizi" ve Fransız ruhunun cisimleşmiş hali olarak görmektedir. Merlin en mahrem karakterinde aynı anda hem cennet hem de cehennem, hem insanüstü bir neşe hem de umutsuzluğa yakın bir melankoliden talep görür. Bu mucizelerine mekân olarak Seine Nehri adası üzerinde bir köyü seçerek burayı Paris yapar. Ancak Roma dönüşünde tarihte yeni bir çağa, Rönesans'a girmiş Fransa'yı tanıyamaz. O zaman kendisini Viviane'la "gömer" ve "elinde artık yalnızca sonsuz uykusunu rüyalarla doldurma gücü kalır" (Paul Zumthor). Aslında romantizmin Merlin'i bir çeşit mahkûm ediş, Ortaçağ Merlin'inden bir uzaklaşmadır.

Daha da şaşırtıcı olan, Merlin'in bir eski Kelt kültürüne dönüş kapsamında yeniden doğuşudur. Bu yeniden doğuşun büyük aktörü, 1839'da basılan ve sert tartışmalara yol açan ünlü eski Bröton şarkıları derlemesi *Barzaz Breiz* ile filolog şair Théodore Hersart de La Villemarqué'dir. Kitabın altbaşlığında bu Brötanyalı yeniden doğuşla Ortaçağ düşselliği arasında bağlantı kurmaktadır: "Yuvarlak Masa'nın şövalye destanlarının kaynağı üzerine bir denemeden doğan eski Bröton halk masalı". Michel Zink, *Barzaz Breiz*'de Merlin'e yazılmış dört şi-



Büyücü Merlin beyazperdede. Merlin, Wolfgang Reitherman'ın Walt Disney Stüdyoları'na 1963'te yaptığı çizgi filmde başrolüdür. Büyücü, küçük oğlan çocuğu Moustique'i eğitir, onu bir cadıdan korur. Çocuğa geleceği anlatır, dünya haritası üzerinde gelecekteki Amerika'yı gösterir. Moustique'e kaderinin Kral Arthur olmak olduğunu da haber verir.

irini derlemiştir; I. Merlin Beşikte, II. Kâhin Merlin, III. Şair Şarkıcı Merlin, IV. Merlin'in Değişimi.

Théodore Hersart de La Villemarqué, 1862'de, Merlin'in romantik ve Ketleştirilmiş dirilişinin zirvesi olan eseri *Myrrddhin ou Enchanteur Merlin/ Son Histoire, Ses Œuvres, Son Influence'*ı yayımlayarak Merlin hakkındaki araştırma ve düşüncelerini taçlandırır.

Tennyson'un şiirlerinde yer alsa da, Merlin 1860'tan itibaren edebiyattan biraz silinir. XX. yüzyılın ilk yarısında ise Apollinaire'in karanlık *Enchanteur Pourrissant'*ı (Kokuşmuş Büyücü), Cocteau'nun *Les Chevaliers de la Table Ronde'u* (Yu-

varlak Masa Şövalyeleri) ile bir Merlin uyanışı görülür. 1941 yılının mayıs ayında Odéon Tiyatrosu'nda Emile Roudier'nin *Merlin l'Enchanteur*'ü (Büyücü Merlin) sahneye koyulur. Pek çok Ortaçağ kahramanı ve mucizesi gibi Merlin de sinemayla ve çocukların dünyasıyla yeni bir hayata kavuşur. Ak sakallı büyücü kendisini Yuvarlak Masa Şövalyeleri filmlerinde bulsa da, kâhin, Walt Disney'ye gençlere yönelik çizgi filmlerin en başarılı karakterlerinden birini sunmaktadır.

Paul Zumthor "Merlin efsanesinin gelişme yolunda olduğunu" ve Merlin'in Batı düşselliğinden çıkmakta olduğunu düşünüyor. Fakat başkalaşımların, birdenbire belirmele- rin, yeniden ortaya çıkışların bu kadar sık olduğu bu hikâyede kim kâhin büyücüye veda etmeye cesaret edebilir ki?

HELLEQUIN ORDUSU

Hellequin Ordusu'nun
mucizevi kahramanları
bizleri ölülerin ve
tanrıların dünyasına
götürmektedir.

Aynı zamanda derebeylik dünyasına da. Zira Hellequin Ordusu bir yandan derebeylik ailesinin imgesidir, diğer yandan da avcı veya savaşçı toplulukların. İki özelliği vardır: Aile reisiyle bireylerinin arasındaki dayanışma ve Almanca isminin (*wütende Heer* yani “hiddetli ordu” veya *wilde Jagd*, yani “vahşet avı”) ifade ettiği gibi, topluluğun gazabı. Hellequin Ordusu Ortaçağ ve Batı düşselliklerine memnuniyetsiz, yaygaracı, kendisini kaybetmiş hortlaklar katmıştır; öbür dünyanın gü-rültücü, saldırgan imgesidir.

Hellequin kelimesinin kökeni bilinmemektedir; etimoloji çalışmaları makul sonuçlar vermemiş, XIII. yüzyılda Hellequin’ın yerine daha fazla bir anlamı olmayan Kerlequin koyularak yapılmış açıklamadan ileri gidememiştir¹. Ortaçağ düşselliğinin bu tuhaf kahramanların bir başka özelliği de, ileride görüleceği gibi, XVI. ve XVII. yüzyıllarda yerlerini bambaşka bir karakter olan Arlequin’a bırakmış olmalarıdır.

Hellequin Ordusu ilk olarak XII. yüzyılın başlarına ait bir metinde, Normandiya’da Lisieux bölgesindeki Saint-Evroult Manastırı’nda yaşayan Anglonormand keşiş Ordericis Vitalis’in (1075-1142) Latince yazdığı *Historia Ecclesiastica*’da görülür. Ordericis, 1091 yılı içinde, bir tanığının da (Walchelin adlı genç bir rahip) olduğunu söylediği bir olay anlatır. 1 Ocak 1091 gecesi görev bölgesindeki bir hastayı ziyaretten dönerken, yalnız ve evlerden uzakta, “uçsuz bucaksız bir ordunun” gümbürtüsünü duyar. Ağacların arasına saklanıp korkuyla beklerken eli sopa-

1 Uzmanlar adının Germen kökenli olduğunu ve bir yandan “ordu”ya (Heer) bir yandan da silah taşıyabilen yalnızca kendileri olan özgür bir insan topluluğuna (Thing) gönderme yaptığını düşünüyor.

lı bir dev belirir, orada durup ordunun arka arkaya dalga dalga geçişini seyretmesini buyurur. İlk topluluk “ganimetleriyle haydutlar gibi görünen, giysiler ve çeşitli aletler yüklü hayvanlarıyla geçen kocaman bir yaya askerler grubudur”. İnleyerek hızlı hızlı yürümektedirler. Rahip, aralarında yakın geçmişte vefat etmiş kişilerin de bulunduğunu görür. İkinci topluluk mezarcılardır; başları kocaman cücelerle dolu sedyeleri taşımaktadırlar. İki kara şeytan (Etiyopyalı) bir de üçüncü şeytan acı içinde haykıran bir adamı işkence ederek taşımaktadır. Walchelin, bağırان adamın Peder Etienne’in cezasını çekmeden ölen katili olduğunu bilir. Arkalarından kalabalık bir kadın topluluğu gelir; kızgın çivilerle dolu eyerlere yanlamasına binmişlerdir, rüzgâr kaldırıp yeniden çivilere savurmaktadır hepsini, bu arada göğüslerini ateşte kızarmış çiviler deler. Walchelin, aralarındaki lüks ve sefahat içinde yaşamış soylu kadınları tanır. Peşlerinde “siyahlar giymiş, ellerinde asaları olan başrahip ve piskoposların yönetiminde bir din adamları ve keşişler ordusu” vardır. Walchelin’den kendilerine dua etmesini rica ederler. Şaşkınlık içindeki rahip, çok erdemli olduğunu sandığı önde gelen yüksek rütbeli papazları tanır. Sonraki topluluk, en korkuncudur: Bunlar, ağızlarından ateş çıkaran, dev atların üstünde kara sancaklarıyla dörtnala giden kapkara şövalyelerin ordusudur. Rahip içlerinden birçoğunu tanır.

Walchelin, neler olduğunu öğrenmek ve macerasına tannıklık ettirmek için şövalyelerden birini yakalamaya çalışır. İlki, boğazında bir iz bırakarak kaçır elinden, ama ikincisi Walchelin’in öz kardeşidir. Kendisinin de babasının da günahlarına rağmen sonsuz cehennemden kurtulabileceğini açıklar. Ona göre, ölümler ordusundan ayrılabilmeleri için rahibin dua etmesi, ayin yapması, sadaka vermesi gerekmektedir. Bu arada, söylediğine göre, Walchelin’in kendisinin de daha dindar olması gerekmektedir; zira yakında o da ölecektir. Aslında rahip hemen hemen on beş yıl daha yaşar. Ordericus Vitalis’in, onun yaşadıklarını derleyebilmesi de bu sayede olur.

Vaize öğretici bir hikâye sunmaya yönelik bu anlatı bu mucize topluluğun, Hellequin Ordusu'nun işlevini gayet güzel ortaya koymaktadır. Öncelikle derebeylik toplumuna eleştiridir. Jean-Claude Schmitt'in dediği gibi "derebeylik ordusunun cehennemî eşidir". Bir yandan da –ve özellikle– insanları cehennem azabı çekmemek için günahlarından arınmalarını hatırlatmaya yönelik korkutucu bir imajdır. Ordericus Vitalis'in dediği gibi, bu imaj Tanrı'nın günahkârları "arıtma ateşinin"* çeşitli günahattan arındırma şekillerine" tabi kıldığını gösterir. Yani bu metin XII. yüzyılda yaşamış insanların öteki dünyanın coğrafyasının ve cehennemın sonsuz azabından mümkün olduğu kadar kaçmalarını sağlayacak dini ibadetlerin yeniden şekillendirilmesine duyduğu ihtiyacı gösterir. XII. yüzyıl sonlarında kilisenin resmi inançlarında, ikinci derece günahkârların hızlı sayılabilecek affı için ayrılmış üçüncü bir cehennem yeri olan arıtma ateşinin ortaya çıkışı, bu metnin ortaya koyduğu ruh haline bir karşılık olabilir. Sonuçta Walchelin'in kardeşine rastlamadan önce yakalamaya çalıştığı ölü de bir tefeci, yani XIII. yüzyıldan itibaren arıtma ateşinin sunduğu aftan en çok yararlanacaklardan biri değil midir? Hellequin Ordusu'nun XIII. yüzyılın ardından neredeyse ortadan kaybolmasının nedeni bu şartlarda daha iyi anlaşılabilir².

Ordericus Vitalis'in metni, Hellequin Ordusu temasının toplumsal eleştiriye nasıl güzel bir ifade aracı olduğunu göstermektedir. Jean-Claude Schmitt'in belirttiği gibi "siyasal kullanımlara" daha da güzel olanak sağlıyor. Alaycı yazısı *De Nugis Curialium*'da İngiltere Kralı II. Henri'nin saray erkânını sert bir şekilde eleştiren İngiliz din adamı Gautier Map örne-

* Katolik ve Ortodoks inanışlarına göre genellikle alevler içinde olduğu düşünülen yer. Burada vaftiz edilmiş ama geçmiş günahları yüzünden tamamen arınamamış ölüler arınmalarını tamamlar. (ç.n.)

2 İzninizle kendi incelemelerime gönderme yapacağım: *La Naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard Yayınları, 1981 ile *La Bourse et la Vie, Economie et Religion*, Paris, Hachette-Edebiyat, 1986.

ğinde olduğu gibi. II. Henri'nin sarayındaki sonu gelmez gezileri Hellequin Ordusu'nun seyir halinde oluşuyla bir tutarak Hellequin'ın kafa karıştıran adıyla bariz biçimde Büyük Britanya'da Keltlerin yaşadığı döneme gönderme yapan ailesinin kaynağını açıklamaya çalışır. Ad, çok eski Brötonların kralı, "Pigme"lerin, yani cücelerin, ölümlerin kralıyla anlaşma yapan Herla'nın adından geliyor olabilir. Cüceler kralı, Frank kralının kızıyla evlenen Herla'nın düğününe gelir ve ev sahibine muhteşem hediyeler sunar. Bir yıl sonra Herla da cücenin, bu defa kendi düğününün yapıldığı görkemli sarayının bulunduğu mağaraya gider. Cüceler kralı Herla'yı bir derebeylik kralına yaraşır hediyeler, atlar, köpekler, şahinler vb. ile uğurlar. Ayrıca bir de *canis sanguinarius*, İngilizcesi *blood-hood* demek olan küçük bir köpek, buldok hediye eder. Herla köpeği daima atının üstünde taşıyacak, o inmeden yere atlamayacak, yoksa toza dönüşecektir. Dışarı çıkan Herla öğrenir ki kendisi üç günlüğüne gittiğini sanırken sarayından ayrılışının üstünden iki yüzyıl geçmiştir. Brötonların yerine artık ülkenin hâkimi olan Saksonlar geçmiştir. Kendisi de son-suza kadar ordusuyla dolaşmaya mahkûmdur zira köpek hiç yere inmez. Herla'nın hikâyesi dünya zamanının uzunluğuyla öteki dünyanınki arasındaki fark üzerine bir masaldır ama özellikle XII. yüzyıl tanrısal fantezilerin İngiliz tarihine demir atması da söz konusudur. Hellequin Ordusu, hortlakların henüz kendilerine özel bir yerleri, arıtma ateşlerinin olmadığı bir dünyada dolaşmalarının efsanesidir.

Militia Hellequini, yani Hellequin Ordusu, 1230'da Beauvais bölgesinde ölen Cisterciensis keşişi Froidmont'lu Hélinand'ın otobiyografisinde yeniden ortaya çıkar. Hélinand, kısa bir süre önce ölmüş ve gece kendisine görünmüş bir arkadaşına *Militia Hellequini*'de olup olmadığını soran bir din adamından söz eder. Ölü adam, orduda olmadığını söyleyerek zaten ordunun kısa bir süre önce yürüyüşüne son verdiğini çünkü cezasını tamamladığını ekler. Son olarak da *Hellequinus* adının hatalı ol-

duğunu, çünkü kralın gerçek adının *Karlequinus* olduğunu, bu adın da uzun zamandır günahlarının cezasını çekmekte olan ve Saint Denis'in araya girmesi üzerinde ancak yakın geçmişte azat edilen Kral Charles Quint'tan geldiğini söyler. Bu metnin önemi, Hellequin Ordusu'nu Ortaçağ düşselliğinden bir miktar silinmeye başlamasına –muhtemelen arıtma ateşinin yayılmasıyla bağlantılı olarak– yardım etmesidir. *Karlequinus* teriminin hangi krala gönderme yaptığı üzerinde uzun zaman tartışılmıştır. XIII. yüzyıl metninde daha sonra değişiklik yapıldığı ve XIV. yüzyılın ikinci yarısından Fransa Kralı V. Charles'ın söz konusu olduğu tahmin edilmiştir. Ben, Charles Quint çevirisinin kötü bir çeviri olduğunu ve Charlemagne'ın söz konusu olduğunu düşünüyorum. Ortaçağ kahramanlarının sırtına yüklenmesi âdetten olan erdemlerinin ve mucize davranışlarının parıltısına düşen büyük bir yanlışın gölgesi, Charlemagne'ın hayal dünyasının kâbusu olmuş ünlü günahının bir iması daha olabilir³. Böylece Hellequin Ordusu, “seyyar” arıtma ateşi, öbür dünyaya oturtulmuş olacaktır.

Büyük ilahiyatçı ve Paris Başpiskoposu Auvergne'li Guillaume, 1231-1236 yılları arasında hazırladığı eğitici eseri *De Universo*'da, kendisine göre Fransızca Hellequin Ordusu, İspanyolca ise “eski ordu” *Huesta Antigua* (*Exercitus Antiquus*) olarak adlandırılan bu gece şövalyelerinin karakterine ilişkin sorular sormaktadır. Acaba acı çeken şövalyelerin ruhları mı söz konusudur, yoksa kötü ruhlar mı? Ölümünden sonra günahlardan arınmanın dünya üzerinde yapılabileceğini düşünen Aziz Augustinus'un teorisini yeniden ele alarak Hellequin Ordusu'nu, çeşitli dönemlerde dünya cennetinde bulunan bir arıtma ateşinden çıkan ruhlar olarak görmektedir.

İlginç bir benzerlik Hellequin'le Arthur'u birbirine yaklaştırır. Daha önce gördüğümüz gibi Arthur, Ortaçağ ve Or-

3 Bu hikâyeleri Jean-Claude Schmitt'in, kitabı *Les Revenants. Les Vivants et les Morts dans la Société Médiévale*'den aldım, Paris, Gallimard Yayınları, 1994.

taçağ sonrası düşselliğinde ölümler kralıdır; daha doğrusu Kelt versiyonunda Avalon Adası'nda, XIII. yüzyıl başlarında Tilbury'li Gervase'de bulunan İtalyanlaştırılmış versiyonunda Etna'da uyumakta olan ve uyanmayı bekleyen bir kraldır. Lyon Dominiken rahibe Manastırı'ndan dominiken Bourbon'lu Etienne, XIII. yüzyıl ortalarında *Familia Allequini vel Arturi* adı verilen ve "Hellequin veya Arthur Ailesi" demek olan bir şövalye avından söz eder. Jura'lı bir köylünün bir köpek sürüsüyle atlı ve yaya avcı grubunun geçtiğini gördüğünü, Kral Arthur'un muhteşem sarayına kadar peşlerinden gittiğini anlatır.

Bu *exemplum*, Hellequin Ordusu'nun çok gözde olan periler dünyasına sızmasına tanık olur. Adam de la Halle 1276'da Arras'ta sahneye koyulan ve Hellequin'ın gönderdiği bir karakter olan Croquesos'un yer aldığı *Le Jeu de la Feuillée*'sine de tanıklık eder. Bu ortaya çıkışlar, bir yandan Hellequin Ordusu'nun halk kültürüne girişinin bir yandan da şeytanileştirmeyle gülünç saçmalık arasındaki dönüşümünün kanıtıdır. Çünkü Ortaçağ düşselliğine, bunu çok önemli derecede belirten bir aksesuar, maske girmiştir. Artık kahramanlar maskeli olabilmekte, mucizeler görüntü değiştirebilmektedir. Bu, Hellequin Ordusu için XIV. yüzyıl başlarının bir metni ve metni süsleyen minyatürlerde çok çarpıcı bir biçimde görülür. Söz konusu metin, Bus'lü Gervais'nin *Fauvel*'idir⁴. Romana ünlü curcuna sahnesinin eklenmesi, 1316'da Raoul Chaillou adında birinin yaptığı bir saptırma sonucunda gerçekleşir. Curcunayı yaratanları canlandıranların da Hellequin Ordusu'nun üyeleri olabileceği gayet açıktır. Hellequin Ordusu'nun sonunun maskelere bürünmek ve geceyle atlılarla geçişlerinin yerini soytarıca bir gürültü patırtının alması şeklinde olması böyle gerçekleşmiş gibi görünmektedir. Bundan sonra, Fransız

4 Margaret Bent ve Andrew Wathey, *Fauvel Studies*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

düşselliğinde ancak 1389 tarihli *Songe du Vieil Pèlerin*'in ahlakçı yazarı Mézières'li Philippe'in veya Rabelais'nin (1548) bir göndermesi olarak ya da yeni bir şekilde, XVII. yüzyıl başlarında Kral IV. Henri'nin döneminde Fontaineblau Ormanı'na dadandığı iddia edilen vahşi şövalye şeklinde ortaya çıkmıştır. Fakat bu mucizeyi 1605'te anlatan tarihçi Pierre Mathieu bir daha Hellequin Ordusu'ndan söz edildiğini duymamış, kusursuzca Hristiyanlaştırılmış bir topluluk olan "Saint Hubert Avı"nı anlatmıştır.

Hellequin'in da ailesinin de –halk kültürünün kıyısında köşesinde kalmaları dışında– ortadan kalkışında son darbeyi muhtemelen adının değiştirilerek, düşselliğe yeni katılan bir karakterinkiyle, Arlequin olarak anılması olmuştur. Arlequin'in ilk ortaya çıkışı XVIII. yüzyıla dayanır, onunla birlikte Avrupa'ya yeni bir düşsellik, *commedia dell'arte* dünyası girer. Ürküten Hellequin'in yerini güldüren Arlequin alır. Yine de ilahi vahşet avı *wilde Jagd* veya *wütende Heer* adı altında Alman düşselliğinde yaşamaya devam eder. Hellequin XVI. yüzyılda Cranach'ın tablosunda (1532), 1539'da *wütende Haar*'a uzun bir şiir yazarak onu büyük dolandırıcılara çalışan ve Kıyamet Günü gelip adalet nihayet yerini buluncaya kadar dünya cehenneminde dolaşıp durmaya mahkûm edilmiş adi hırsızlar ordusu haline getirmiş olan Nürnbergli lirik şair Hans Sachs'ın eserinde yeniden karşımıza çıkar.

Hellequin Ordusu, Avrupa düşselliğinde kaybolmuş olabilecek bir kahramanla mucizevi topluluğun örneği olabilirdi. Fakat bilimkurgu semalarında iyisiyle kötüsüyle mucizevi varlıkların sayılarının giderek arttığı çağımızda bunca Mars'ının arasında Hellequin Ordusu'nun son bireyleri de yok mudur ya da olmayacak mıdır zaten?



Skandal: Kadın Papa Yohanna doğum yapıyor. Bir çocuk dünyaya getirmesi kadın papanın hikâyesinin temel ânıdır, zira hem cinsiyetini ortaya çıkarır hem de bekârlar dünyasında doğum skandalını. Kadın papanın görüldüğü resimde, başında VIII. Bonifacius'tan itibaren papaların taktığı üçlü taç vardır, çevresini sarmış din adamları ve derebeyleri şaşkınlıklarını dile getirmektedir.

Minyatür, Boccace'ın *De Mulieribus Claris*'inin

(Resimlenmiş Kadınlar) 1361 tarihli Fransızca çevirisinden alınmıştır.

Kadın Papa Yohanna bir kilise efsanesinden edebi ve tarihi kahramana dönüşür.

KADIN PAPA YOHANNA

Kadın Papa Yohanna,
Ortaçağ düşselliğinin
ürünü skandal bir kadın
kahraman, aynı zamanda
da mucizevi bir kadındır.

Hikâye XIII. yüzyılın sonlarında ortaya çıkar. Ben, konuyu Alain Boureau'nun başarılı kitabından özetleyeceğim. 850 yılı civarında Mainz doğumlu bir İngiliz kadın, kendisini eğitime, dolayısıyla erkeklere özgü bir dünyaya adanmış sevgiliyle gitmek üzere erkek kılığına girer; kendisi de o kadar başarılı olur ki Atina'da sıkı bir çalışma döneminden sonra Roma'daki sıcak ve idari karşılama ile Roma Katolik Kilisesi'nin yönetim hiyerarşisine dahil olur, ardından da papa seçilir. Ancak iki yıl süren papalığı bir skandalla son bulur. Bedensel zevkten vazgeçmemiş olan Yohanna hamile kalır, herkesin gözü önünde doğum yaptıktan sonra da San Pietro ile San Giovanni in Laterano bazilikaları arasındaki dini kortejde ölür. Hikâyenin çeşitli biçimleri izler, kanıtlar ve bir kadın papa hatırası yaratmaktadır; o zamandan beri taç giyme töreni sırasında papaların cinsiyeti elle kontrol edilir. Doğum yaptığı yerden geçilmemesi için dini kortejler, Vatikan'dan Laterano'ya direkt gidiş yolundan San Clemente Kilisesi civarında ayrılır. Bu hüznü olayın anısına bu yerde bir heykelle bir yazı baki kalır.

Kadın papa gerçekte var olmamıştır. Yohanna hayal ürünü bir kahramandır. Fakat 1250-1550 yılları arasında hem resmi bir inancın hem de halk inanışının konusu, bu dönem boyunca Hristiyan kilisesinde bir ayinin ve bir tapınma objesinin kaynağı olmuştur. Kilisenin yaydığı kadın korkusunu, özellikle de kilisenin kendi bünyesine kadın sızmasından duyduğu korkuyu simgelemektedir. Papalığa tam yetki sağladığı hareketin içinde papa-karşıtı imajı olan kadın papa-

yı da Kilise oluşturmaktadır. Brezilyalı Ortaçağ tarihçisi Hilario Franco J., Ortaçağ ütopyaları hakkındaki kitabında kadın papa Yohanna'nın, çift cinsiyetlilik ütopyasının simgesi olarak görülebileceği düşüncesini dile getirir. Bense bu karakterde diğer cinsle bağlantıdan çok o cinsin reddini görüyorum. Kadın papayı Kilise'ye ve tarihe dayatan, XIII. yüzyıldır. Tarihçi Alain Boureau, kendi deyişiyile "dominiken tarikatı ağı"nın bu oluşumda oynadığı rolü gayet güzel açıklar. Yohanna önce dominiken Jean de Mailly'de (1243), arkasından IX. Louis'nin en sevdiği ansiklopedici olan dominiken Beauvais'li Vincent'in *Le Miroir Historial*'inde (1260 civarı) ortaya çıkar. *Chronique des Papes et Empereurs* (1280 civarı) adlı eseriyle Kadın Papa Yohanna'nın ününü pekiştiren de yine bir dominiken, papazı ve günah çıkarıcı Polonyalı Martin (Bohemya, Troppau doğumlu) olmuştur. Yohanna aynı dönemde *Exempla* derlemelerinin dominiken yazarları Bourbon'lu Etienne ve Liège'li Arnold'un eserlerinde de görülmüştür.

Polonyalı Martin'in metni şöyledir:

Bu Leo'dan [IV. Leo] sonra İngiliz uyruklu, Mainz'li Jean, 2 yıl 7 ay 4 gün papalık yaptı. Roma'da öldü, papalık makamı bir ay boş kaldı. Söylenenlere göre kadındı; ergenlik çağında erkek kılığında sevgilisi tarafından Atina'ya götürüldü. Çeşitli bilimlerde öylesine hızlı ilerliyordu ki kimse ona yetişemiyordu. Bu yüzden daha sonra Roma'da trivium (edebi sanatlar) dersleri verdi; öğrencileri ve dinleyicileri arasında yargıçlar da vardı. Davranışları ve bilgisiyle şehirde büyük üne kavuştuğu için de oy birliğiyle papa seçildi. Fakat papalığı sırasında sevgilisinden hamile kaldı. Doğumun tarihini bilmediğinden Laterano'ya doğru yola çıktığında Kolezyom ile San Clemente arasında doğum sancısı başladı. Orada doğurdu, sonra da öldü; tam gömüldüğü yerde. Büyük papa her zaman bu yolu değiştirdiği için de genel olarak bu ola-

ya duyduğu nefret yüzünden yaptığı sanılır. Papalık yapmış azizler listesine eklenmemesinin nedeni, kadın cinsiyetinin bu konuda yarattığı uygunsuzluktu.

1312 yılı civarında hükümlerine numara verilmeye başlandı. Aziz Aquino'lu Tommaso'nun öğrencisi bir başka dominiken, Lucca'lı Tolomeo, *Kilise Tarihi* adlı eserinde kadın papaya VIII numarasını verir (böylece VIII. Yohanna olur) ve onu 107. papa yapar.

Fakat bu dönem boyunca kilise aslında kadınları bütün dini eğitim sorumluluklarından ve ayin görevlerinden uzaklaştırmıştır. 1140 yılında hazırlanan *Decretum Gratiani*, Katolik Kilisesi'nin yasa ve yönetmeliklerinin temelini atarak kadınları kesin olarak kiliseden uzak tutar. Kadın papa Yohanna konusunda da XIII. yüzyılın sonlarında yine iki dominiken Uzès'li Robert (geleceği görme ve kehanetlerinde) ile *Legenda aurea*'nın ünlü yazarı (Gênes şehri vakayinamesinde) kadın papadan "kutsallığın kadın tarafından kirletilmesi" şeklinde söz ederler. Giacomo da Varazze şöyle der:

Bu kadın (*ista mulier*), kibirle başladı, sahtekârlık ve aptallıkla devam etti, utançla bitirdi. Aslında bu, kadının doğasında vardır (*nature mulieris*); girişilecek bir iş karşısında başlangıçta kendini beğenmişlik ve cüret, ortasında aptallık, sonunda da rezillik. Yani kadın kendini beğenmişlik ve cüretle hareket eder ama davranışının sonunun nereye varacağını göremez. Büyük işlere başladığını sansa da aslında başladıkdan sonra, eylem boyunca, başlanmış işe ileriye görerek devam etmeyi bilmez, bunun nedeni de sağduyu eksikliğidir. O zaman da kibir ve cüretle başlanmış, aptallıkla sürdürülmüş işi utanç, rezillikle bitirmesi gerekir. Böylece açıkça görüldüğü gibi kadın kibirle başlar, aptallık ederek sürdürür, rezil olarak sona erdirir.

Kadın Papa Yohanna'nın varlığına inanış böylece papalık ayinlerinde yeni bir nesne ve yeni bir âdet ortaya çıkarmıştır. Nesne; yeni bir kadın papa vakasıyla karşılaşılması için, papanın taç giyme töreni sırasında, bir tören görevlisi erkekliğini kontrol edebilsin diye oturduğu koltuktur. Yeni âdet ise müstakbel papanın erkeklik organına sahip olup olmadığını kontrol etmek maksadıyla bir görevli tarafından bedenine dokunulmasıdır.

Fakat kadın papanın çevresinde kafa yapıları ve hassasiyetler de gelişmektedir. Papayı çevreleyen âdet ve efsaneler uç noktalara varır. XIX. yüzyılda, bir piskoposluk kurulu üyesi olan Ignaz von Döllinger, *Die Papstfabeln des Mittelalters* adlı eserinde kadın papa Yohanna'nın hikâyesini, Ortaçağ papalarıyla ilgili bir dizi efsanenin arasında, papalıkla ilintili bir bağlamda eserinin başına koymuştur. IX. yüzyıldan itibaren, alaycı bir metin olan *La Cène de Cyprien*, bir papa ibadetleri parodisi kurgulamış, papanın ve imparatorun karşısında oynanmış, Roma'da da gerçek bir karnaval kurulmuştur (Tessaccio bayramı). Elimizde bu bayramın 1256 yılı için bir tanımı var. Agostino Paravicini Bagliani'nin başarıyla gösterdiği gibi; bir yandan da papanın bedenine, gerek simgesel anlamının altındakine gerekse gerçek şeklinin altındakine karşı tutkulu bir ilgi başlamaktadır.

Kadın papa Yohanna bir yandan da mucize kadın imgesinin gelişiminin dolaylı etkilerinden mustarıptır. Düşselliğin her zamanki iyiyle kötü, saygınlıkla dehşet arasında gidip gelişi onun için de geçerli olmuştur. Bir yandan büyücü cadı olurken, bir yandan da 1361'de Boccacio'nun *De Mulieribus Claris*'inde çizdiği çarpıcı hanımefendilerden biridir. Alain Boureau'nun gayet güzel ifade ettiği gibi "1361'de Yohanna kiliseden çıkarak edebiyata ve kadın dünyasına girmiştir".

Yine de kadın papanın ikonografisi çifte kayıt üzerinde gelişmiştir. Skandal yaratan tarihi imajı minyatürlerde, ardından da gravürlerde ortaya çıkarak doğum sahnesi çev-

resinde yoğunlaşır. Hiyerarşik ve saygın imajı karnavaldan alegoriye geçerek tarot kartlarına da girer. *Tiers Livre*'inde (Üçüncü Kitap, 1546) Rabelais'ye parodik bir ilham gelmiştir. Panurge, kadınları baştan çıkaran Jüpiter'i rüyada hadım etmekle tehdit etmek isteyince şöyle bağırır: "Onu kıskaçla yakalayıp ne yaparım biliyor musunuz? Mavi boru! Testislerini keseceğim onun, dipten kazıyacağım. Bir kılını bile bırakmayacağım, onun için de hiçbir zaman papa olamayacak çünkü *testiculos non habet*". Papalık âdetinin ima edildiği muhakkak.

Luthercilik, tuhaf bir şekilde Yohanna'ya yeni bir canlılık kazandırmıştır. Aslında Lutherciler, Roma kilisesinin ahlak-sızlıklarını böylesine güzel ortaya koyan bir karaktere inanıyor gibi yapmaktan büyük mutluluk duymaktadır. Fakat kısa bir süre sonra Kalvincilerin küçümsemesi, ardından rasyonalistlerin eleştirileri, tarihi bir kadın papa Yohanna efsanesini yerle bir eder. *Encyclopédie*, kadın papayı yaşlı kadın masallarının arasına yerleştirir. Voltaire de *Essai sur les Moeurs*'de VIII. Yohanna'nın 882'de katledilmesi hakkında şöyle yazar: "Kadın Papa Yohanna'nın hikâyesinden daha gerçek değil." Yalnızca Alman Tiyatrosu, 1480 civarında kadın papa Yohanna'nın hikâyesini, *Fraw Jetta* adı altında başarıyla ele alır.

Fransız İhtilali, kadın papa temasıyla bir dereceye kadar ilgilenir, ancak dini ve kiliseyi eleştiren bir düşünce biçimiyle. Yalnızca Defauconpret'in, *Ça ira* adlı parodiyle biten "opera buffa"sı mutlak bir başarı elde eder.

Yohanna'cığın alnında
Üçlü taç parıldayınca
Tercihimizi güzelim
Evet, bütün Roma alkışlayacak
Oooo... Ooo... Ooo... Aaaa... Aaa... Aaa...
İşte güzel papacık
Seni saran güzelliğin yanında

Yakında kaçıp gidişini göreceğiz
Tacın parıltısı boşa
Ah hallolur, hallolur, hallolur

Oysa kadın papanın hikâyesi hâlâ popüler görünmektedir. En azından Roma’da. Stendhal, büyük ölçüde Nisson tarafından 1694’te yayımlanmış *Un Voyage en Italie*’sinden kopyaladığı *Promenades dans Rome*’unda (1830) şöyle der:

Günümüzde Roma’da birçok insanın kadın papa Yohanna’nın hikâyesine büyük önem verdiği kimin aklına gelirdi? Bu akşam gayet önemli, seçkin biri, kadın papa Yohanna hakkında epey terbiyesizlik etmeye cesaret ettiğini düşündüğü Voltaire yüzünden bana saldırdı.

Kadın papa XIX. yüzyıl sonundan XX. yüzyıla kadar “Batı tarihinin bir tuhaflığı” olarak yeni bir ilgi gördü. Görünüşe bakılırsa bu yeniden doğuşun kaynağında 1886’da Atina’da Emmanuel Rhoïdes adlı bir Yunanlının yayımladığı burlesk eser *Kadın Papa Yohanna* vardı. Rhoïdes’in kitabı, belli başlı dillere çevrildiği Avrupa’da kayda değer bir başarı elde etti. Alfred Jarry’nin çevirdiği (çeviri, 1908’de öldükten sonra yayımlandı, 1971’de de Lawrence Durrell tarafından İngilizceye çevrildi) Barbey d’Aurevilly’nin saldırısına maruz kaldı. Georges Bernanos’un polisiye romanı *Bir Suç*’ta (1935) kadın papa Yohanna’nın hikâyesini yeniden ele aldığı düşünülmüştür. Kadın papa sinemayı bile dener: Michael Anderson’un güzel filmi *Şeytanın Dişi Papası Yohanna*’da (*Pope Joan*) Yohanna’ı uzun boylu güzel İsveçli oyuncu Liv Ullmann canlandırır.

Kadın papa, tarih boyunca, özellikle Ortaçağ’da kiliseyle kadınlar arasındaki çalkantılı ilişkileri kurcalayan ve özellikle ABD’de çok beğenilen işlerde –başta Luce Irigaray’ın kiler olmak üzere– yeniden ortaya çıkarılmak istenmiştir.

Vatikan'la Kilise'nin bir bölümü kadınları dini kurumlardan ve görevlerden uzak tuttuğu sürece Yohanna'nın dini saplantıların arka planında kalması muhtemeldir. Belki de bu skandal kadın kahraman imajı günümüzde de Vatikan'ın bilinçaltından silinmemiştir.

RENART

Renart, her ne kadar
taslağı Antikçağ *Ezop*
Masalları'nda yaratıldıysa
da Ortaçağ'ın en orijinal
hayal ürünlerindendir.

Dünya folklor ve kültürlerinin çoğunda karşılığı vardır; çünkü belirli bir toplumsal ve kültürel tip olan *trickster*'ı, yani hayal kırıklığına uğratanı, aldatanı canlandırır. Renart, Ortaçağ ve Avrupa düşselliğinde eski Yunanlıların bir kişilik yükleminden *melez* adı altında tanımladığı bir boyutu temsil eder¹. İnsanla hayvan arasındaki ilişkinin karmaşık yapısını da ifade eder. Bu kitapta, tekboynuz gibi efsanevi bir hayvanın yanındaki gerçek hayvanı canlandırır. Ortaçağ Batı toplumlarının kadını erkeğiyle bütün insanlarını büyüleyen, kültürlerinde de düşselliklerinde de son derece önemli bir yer tutan bir evrene, hayvanlar âlemine aittir. *Eski Ahit*'teki Yaratılış bölümünün daha başında Tanrı insana hayvanları sunar; zira onları yarattığında insandan hepsini adlandırmasını istemiş, bunu yaparak da onu yaratılışlarına katmış ve üzerilerinde egemenliği meşru kılmıştır. Bu eski yazılı kaynaktan itibaren derebeylik toplumunda hayvanlar –gerek aileye bağlı, tarımda kullanılan ve köy hayatının vazgeçilmez unsurları olan evcil hayvanlar gerekse derebeyi sınıfının saygın, muhafaza edilen alanı olan av hayvanları– günlük hayatta insanla karşılaşır. Özellikle daha Ortaçağ'ın başından itibaren yaşanan bu yakınlığın yanına yoğun bir simgesel hayat da katılmıştır. İnsanların bireysel ya da toplumsal ahlaki hayatları, hayvanlar âleminde yansımaları bulur. Hayvan, Ortaçağ

1 Marcel Détienné ile Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'Intelligence. La Métis des Grecs*, Paris, Gallimard, 1974. Bkz. Jacques Le Goff, "Renart et la Métis Médiévale", Claude Rivals, *Le Rire de Goupil, Renard, Prince de l'Entre-deux-de*, Toulouse, Le Tournefeuille Yayınları, 1998, s. 95-103.

insanına göre korku veya zevkin, gazap ya da selametin temel aracıdır.

Bu gerçek ve düşsel hayvanlar topluluğunda tilkinin ayrı bir yeri vardır. Renart, kurnazlık ve varlıkların belirsizliğini canlandırması gibi temel niteliklerinin ötesinde, Ortaçağ ve Avrupa düşselliğinde iki önemli ilişkiyle de bağlantılıdır. Bir yandan bir rakibi, hasmı, zıt kişiliği vardır: kurt Ysengrin. Bir yandan da içinde yaşadığı monarşik derebeylik toplumunun imgesi olan toplumdan ayrı tutulamaz. Renart'ın toplumun, kralı olan aslanla ayrıcalıklı bir ilişkisi vardır. Her zaman karmaşık ve muğlak kişilikli Renart, aslanın kâh adamı veya hizmetkârı olur kâh karşıtı olup yerini alır.

Renart Ortaçağ düşselliğine bir engelle girer. *Kitabı Mukaddes*'te çok az yer almakla birlikte daha çok onun adının geçtiği dini kaynak referansı, *Neşideler Neşidesi*'dir (2,15): "Bütün tilkileri yakalayın, bağlara zarar veren küçük tilkileri; zira bağlarımız çiçeklenmiştir." Renart daha sonra XI. yüzyıl sonuna ait bir dini şiir olan *Ecbasis Cujusdam Captivi*'deki düşman kurt-tilki çiftinde geçer. Keşişi simgeleyen bir dananın, peşindeki laik insanları simgeleyen hırsız-katil kurttan Vosges'un bir ucundan bir ucuna deliller gibi kaçmasının hikâyesidir bu. Eser, Gregoryan reformu ve tayin çatışmaları bağlamında yeni bir yere oturarak Renart'ın hikâyesinin katıldığı söz dalaşı çerçevesine yerleşir birden. 1150 yılı civarında *Ecbasis*, Gand'lı bir keşişin veya rahibin yazdığı hayvanlara dair manzum destanı, *Ysengrinus*'a ilham kaynağı olur. Bu destanının teması tilki Renart'ı, kendisi durmadan aşağılayan amcası kurt Ysengrin'la karşı karşıya getiren anlaşmazlıktır, sonunda da Ysengrin'ı domuzlar yer. *Ysengrinus* böylece *Roman de Renart*'ın temeli olacak bir tezat oluşturur: Zeki ve becerikli Renart ile hem geri zekâlı hem de zalim olan kötü kurt arasındaki fark. Bu kitapta kahramanların arasına bir karşı kahraman koymak isteseydim, seçilmesi gereken mutlaka bu kurt olurdu; Ortaçağ'dan bu yana Avrupa düşselliğinin bü-



Renart'ın Ysengrin'le dövüşü. İki düşman hayvan arasındaki mücadelenin parodik şövalyesel karakterini vurgulayan kalkanlar, giydirilmiş atlar, zırhlar. Ms fr.1581, s. 6 v, XIII. yy., Paris, Fransa Milli Halk Kütüphanesi.

yük kurbanı kurt, Ortaçağ'da zalim ve aptala dönüşmüştür. *Ysengrinus* ayrıca *Roman de Renart*'ın ünlü bölümleri haline gelecek pek çok sahne de eklemiştir. Çalıntı jambon, kuyruklu şeftali, Renart'ın doktora gitmesi gibi.

Bu ödünç almalara, miras kalmalara rağmen, Renart'ı kesin olarak Ortaçağ düşselliğinin kahramanlarından biri yapacak *Roman de Renart*, bambaşka bir ortam anlatmaktadır. Edebiyat tarihinde bir eşi daha olmayan bir eserdir; zira 1170-1250 yılları arasında çeşitli dönemlerde "parçalar" oluşturularak pek çok yazar tarafından kaleme alınmış bağımsız sayılabilecek bölümlerden yola çıkılarak din adamları tarafından hazırlanmış, ardından edebiyat tarihçilerinin elinden geçmiş bir kitaptır.

Renart'ın nasıl yaşadığına, neler yaptığına bakmadan önce, var olan pek çok doğal tilki türü arasında kitabın, dolayısıyla düşselliğin Renart'ının, doğa bilimcilerin *Vulpes Vul-*

pes adını verdiklerinden olduğunu belirtelim. Yani kızıl tilki söz konusudur ve kızıl, *Kitabı Mukaddes*'ten bu yana kötülüğün rengi olup Renart'ın tüy renginin imajının olumsuz yanına katkısı küçümsenemez. XII. yüzyılda, *goupil* (tilki) terimi (Latince *vulpes*'ten gelmez), eski Fransızca ve adbilimden yavaş yavaş silinerek yerini muhtemelen Reihart veya Regnard gibi özel isim kökenli German terimi *renard*'a (tilki) bırakmıştır.

Roman du Renart'ın çeşitli dallarından, Robert Boussat ile Sylvie Lefèvre'in yaptığı, benim de burada sürdürdüğüm gibi yeniden bir dolantı oluşturulabilir. Renart sırayla horoz Chantecler'e, baştankaraya, kedi Tibert'e, karga Tiécelin'a, en çok da kurt Ysengrin'e kötülük eder. Kurtun yavrularını aşağılar, karısı Hersant'la yatar, ona Ysengrin'in gözüünün önünde tecavüz eder. Ysengrin ile Hersant, kral aslan Noble'un mahkemesine adalet istemeye giderler. Renart, mahkemenin cezasından hatalarını telafi etmeye yemin ederek kurtulur. Dişi kurtla köpeğin kurduğu tuzaktan da kurtulur. Kurtu kötü oyunları ile daha da fazla aşağılar. Yine Noble'un huzuruna çağrılınca da gitmez, üstelik piliç Coupé'yi de yer. Kuzeni, porsuk Grimbert'in savunmasıyla sonunda mahkemeye çıkar. İdama mahkûm edilir. Bu defa da Kutsal Topraklar'da hacca gideceğine yemin ederek kurtulur, serbest kalır kalmaz da haçı, hac asasını fırlatıp kaçır. Kral, Maupertuis'deki (yeraltı yuvasının ağzını tanımlayan "kötü giriş") yeraltı şatosunu kuşatırsa da başarılı olamaz; Renart binbir kötülük ve hile yapar, dişi aslanı baştan çıkararak aslanın krallık tahtını ele geçirmeye çalışır. Sonunda, ağır yaralanarak kurbanlarına büyük sevinç yaşatarak muhteşem bir törenle gömülür ama yeniden canlanıp eylemlerine başlar.

Kahraman Renart işte böyle, hayranlıkla nefret arasında, zekâdan hilebazlığa ve kurnazlıktan ihanete dönen yoldan çıkmanın simgesi olmuştur. Ortaçağ ve Avrupa kültürlerinde, kurnazlığın kahramanlaştırılmasına, kusursuz kahrama-

nın olmadığını (kusursuzluk bu dünyaya ait değildir) gördüğümüz bu düşsellikteki ne idüğü belirsiz diğer kahramanlardan da çok alet olmuştur. “İyi mi, kötü mü?” sorusunu diğerlerinden daha çok sordurmuştur.

Renart, hayvanlar mahkemesindeki davranışlarıyla kurnazlığın toplumsal ve siyasal bağlamında düşünülmesini zorunlu kılar. Bütün Ortaçağ kahramanları gibi Renart’ın da bir mekânla bağlantısı vardır, bu mekân da bir çeşit “karşı şato” olan Maupertuis’dır. Başka hiçbir yerde böylesine güçlü biçimde bulunmayan, Ortaçağ düşselliğinin temel unsurlarından birini belki de özellikle ortaya çıkarır: Tutkuyla ve çılgınca yiyecek arayışı. Kurnazlık destanı olan *Roman de Renart*, belki de daha çok bir açlık destanıdır. Renart aynı zamanda kadın erkek ilişkisinin de tipik simgesidir. Kadınlarla ilişkisi baştan çıkarmayla şiddet arasında gidip gelen derebeylik erkeğini canlandırır.

Nihayet, XIII. yüzyılda ilerlerken Renart’ın imajı sertleşen hicivli bir gidişat alır, başlangıcındaki hayvani özelliklerden giderek uzaklaşır ve şeytanileşir. Bir *figura diaboli*’yle giderek benzeşerek şeytanın Ortaçağ boyunca durmadan güçlenen bu temel imgesi olan haini canlandırır.

Roman de Renart, Avrupa kültüründe ve XIII. yüzyıldan XIV. yüzyıla kadar kullanım alanları genişlemekte olan çeşitli yerel dillerde ciddi biçimde yayılır. *Renart le Bestourné*, Jacquemart Gielée’nin *Renart le Nouvel*’i, XIV. yüzyılın başında bir din adamının *Renart le Contrefait*’si ile önce Fransızca da. Bütün bu metinler hikâyenin hicivli karakterini vurgulamaktadır. En çok gelişen kol, Almanca ve Flamanca, özellikle de XII. yüzyılın sonunda Heinrich der Glichesaere’nin *Reinhart Fuchs* versiyonu ve Flaman şiiri *Van den Vos Reinarde* ve devamı olan *Reinaerts Hisorie* ile Germen koludur. XIII. yüzyılda Venedik’te bir İtalyan versiyonu, *Rainardo e Lesengrino* ortaya çıkar, son olarak da XV. yüzyılda İngiltere’de William Caxton’un *Reynard the Fox*’u belirir.

Claude Rivals'ın dikkat çektiği gibi; XII. yüzyıldan sonra Renart'ın Avrupa düşselliğine girişinin ikinci önemli anı, Renart'ın “masalcının uydurmasıyla anlatıcının bilimselliği arasında bölündüğü” XVII.-XVIII. yüzyılların Klasik Çağı'dır. Bu masalcı, Renart'ı yaklaşık 24 fablinde kullanan La Fontaine'dir. Dönemin zevkine göre Renart hâlâ kandıran, hilebaz bir varlıktır ama masalcı, Ortaçağ'da nefret edilesi kılan kusurlarından daha ziyade onu insan kılan –zor kullanma hakkının yerine aklını kullanma hakkını koymaya çalışan ve acımasız bir toplumda kendisini bir özgürlük yuvası muhafaza etmeye zorlayan– zaaflar görerek hayvanı ve simgelediklerini öncelikle insanlaştırmak istemiştir. Doğa bilimciye gelince, tabii ki Buffon söz konusudur ve her ne kadar bu bilim adamının başta gelen kaygısı, hayvanı bilimsel, nötr ve tarafsız olarak tanımak olmuş olsa da, sempatisini belli eden bir portresini çizmekten de kendini alamamıştır:

Tilki kurnazlıklarıyla ünlü olup ününü kısmen hak eder. Kurtun ancak zor kullanarak yaptıklarını o kurnazlıkla yapar, çoğunlukla da başarır [...]. Dikkatli olduğu kadar kavrayışlı, yaratıcı ve tedbirlidir, hatta sabıra kadar varan çeşitli davranış biçimleri gösterir, tam yerinde kullanmayı bildiği yedek yöntemleri vardır[...]. Hiç de başıboş olmayıp evcilleştirilmiş bir hayvandır².

Roman de Renart'ın sonraki kuşaklarının, özellikle Germenlerde önemli bir yeri vardır. Heinrich der Glichesaere'nin şiri, Goethe'nin 1794'te *Reineke Fuchs*'u adadığı Renart'ın geleceğinde ünlü bir metin olarak yer almıştır. Goethe'nin seçimini, bu hikâyede Alman destanının birebir örneğini bulan ve Renart'ı “ancak Ulysses'lerin Ulysses'i” olarak gören Herder

2 Buffon'un metni Claude Rivals yönetimindeki eser *Le Rire de Goupil*'de yer alır, s. 185-189.

hayli etkilemiştir. Romantizm akımında ortalığı saran Renart ateşi XX. yüzyıl boyunca etkisini sürdürmüş, öyle ki Linden-Leihgestern’de bir Reineke Fuchs müzesi bile açılmıştır³. Öte yandan Lockeren belediye müzesi de (Hollanda) Lozan Üniversitesi ve Nijmegen Katolik Üniversitesi işbirliğiyle 1998 yılında, 1498’de Lübeck’te yayımlanmış, matbuat tarihinin en eski Alman eseri *Reynaert*’ın 500. doğum günü kutlama etkinlikleri düzenlemiştir.

Köpeğe övgü, kurta bakış açısının olumlu yönde değişmesi karşısında Renart’ı pislik, korkaklık örneği olarak gören ütopyacı sosyalist Fourier’nin XIX. yüzyılda karakteri acımasızca eleştirmesine tepki olarak, Renart aynı zamanda XX. yüzyıl Fransız edebiyatının da kahramanlarından biri haline gelmiştir. Fransız edebiyatında “doğayla kültür, iyiyle kötü arasında çift taraflı ve muğlak bir varlık” olan Renart çok sayıda esere konu olmuştur. Doğa savunucusu romancı Maurice Genevoix 1968’de *Le Roman de Renart*’ı yayımlar. Louis Pergaud’nun kitabı *De Goupil à Margot*, Folio dizisinden yayımlanır. Jean-Marc Soyey, kaçak avcılık üzerine kurulu kayda değer romanı, *Les Renards*’ı piyasaya çıkarır (1986). Saint-Exupéry ise ünlü felsefi hikâyesi *Küçük Prens*’te tilkiyi genç kahramanıyla konuştırur.

Renart aslında XX. yüzyılın ikinci yarısında, kendisine yeni bir varlık sağlayan yeni bir ifade biçimi bulmuştur: çocuk çizgi romanları. 1982’de Münih’te yayımlanan *Renardeau, Un Petit Renard Retrouve Une Maman* (Renardeau/Küçük Tilki Yeniden Anne Bulur) böylece 1984’te Ecole des Loisirs Yayınevi tarafından yeniden ele alınarak 1990’da, 1989 yılında çıkmış Japon Akiko Hayashi’nin albümüne uyarlanır. Henri Bosco’nun *Le Renard Dans l’Île*’i ve Jacques Chessex ile Danièle Bour’un *Le Renard Qui Disait Non à la Lune*’ü (1974) da genç

3 Reineke-Fuchs-Müzesi, Dresdener Strasse 22, 35440 Linden-leihgestern, Almanya.

okurlarıyla buluşur. Ortaçağ düşselliğinin yetişkinler için olan tilkisi artık çocukların tilkisi olmuştur⁴.

Renart'ın beyaz perdede başına gelenler da en az bu kadar şaşırtıcıdır. Önce belli başlı bölümlerini alıp karakterleri kukla yapan Ladislav Starevitch'in *Roman de Renart*'ının dikkat çekici kahramanı olur. Filmin oyuncu ve özgürlükçü bir tarafı vardır; "bağımsız bir ruhun güçlülerin var oluşu her açıdan yönetme isteğine direnişini" göstermektedir.

İkinci sürpriz de Walt Disney'den gelir; çizgi film dünyasında Renart'la Robin Hood'un karşılaşması. 1973 tarihli ünlü çizgi film *Robin Hood*'da Robin'i canlandıran ve Erol Flynn'in Michael Curtiz'in filmindeki fötr şapkasını takan, Renart'dır. Son olarak, belki de en ilginç, tilkinin İspanyolca adı olan *zorro*'nun, en gözde film kahramanlarından birine adını vermesi ve *Zorro*'nun, Douglas Fairbanks'ın sayesinde, Fred Niblo'nun filminde (1920) efsaneleşmesidir. XIX. yüzyıl ortalarında Yeni Meksika ve Kaliforniya'da geçen *Le Signe de Zorro*, Renart'a bu defa Avrupa dışında, yeni ve uçsuz bucaksız bir alan sunmaktadır; Zorro-Renart'ın yeniden başkalaşım geçirerek kötülerin maskeli düşmanına dönüştüğü Vahşi Batı düşselliği⁵.

4 Bkz. Marcelle Enderle, "Le Renard des Albums pour Enfants", Claude Rivals, *Le Rire de Goupil*'de, s. 319-326.

5 François de la Bréteque, "Renard au Cinéma, un Rendez-Vous Manqué", Claude Rivals, *Le Rire de Goupil*'de, s. 327-335. Harika sinema tarihçisi François de la Bréteque'in olumsuz değerlendirmesine katılmıyorum; Renart sinemada dönüşüm geçirmiş olsa da kayda değer bir diriliş de yaşamıştır.



Ortaçağ ile XVII. yüzyıl arasında, kanunkaçağı ile centilmen arası bir Robin Hood. 1600'lü yıllarda yapılan bu ahşap gravürde, XII. yüzyılda Nottingham yöresinde yaşayan Robin Hood elinde yay ve sopa tutan bir kanunsuzla şık ceketli, tüylü şapkalı bir beyefendi arasında bir yerde. Bir halk efsanesi kahramanının evrimi. Özel koleksiyon.

ROBIN HOOD

Robin Hood gerçekte var olmuş olabilir ama esas olarak bir edebiyat ürünüdür. XIII.-XV. yüzyıllardan bu yana özellikle İngiliz, ama aynı zamanda Avrupa düşselliğiyle bağlantılı bu şahsiyet çevresinde somutlaşan halk şarkılarından doğmuştur.

Robin Hood, Ortaçağ'dan çıkarak Avrupa düşselliğine kanunsuzluğu, kendi bölgelerinde yargılama yetkisine sahip derebeylerine isyanı ve farklı bir ortam olan ormanı simgeleyen bir şahsiyet olarak girmiştir. XIII. yüzyılda İngiltere'de gerçekten yaşamış olabilir, varlığını sağlamlaştıran, edebiyat olmuştur. Adına da ilk olarak, 1360-1390 arasında William Langland'ın üzerinde çalıştığı ünlü şiir *Piers Plowman*'da rastlanmıştır¹. Her ne kadar kendisine yazılmış şarkı sözlerine ancak XV. ve XVI. yüzyıllarda rastlansa da Robin Hood, bu şiirde bir halk türküsünün kahramanı olarak geçer. Dolayısıyla Robin Hood Ortaçağ minyatürlerinde oldukça geç ortaya çıkmıştır. XIII. yüzyılda, özellikle XIV. yüzyılda İngiltere toplumsal tarihinde ortaya çıkışı, 1380'lerin din çatışmalarıyla halk isyanlarının etkisiyle yer değiştirmiştir. Robin Hood, yoksullarla çaresizlerin savunucusu, ormanda yaşayan bir çete üyesidir. Sadık yoldaşı (Little John) ve gaddar bir rahip (Tuck Birader) tarafından her zaman arkadan vurulmuştur. Romantizm akımı, kendisine müşfik bir eş de eklemiştir: Bakire Marian.

Robin Hood'un, siyasal ve toplumsal iktidarı temsil eden, zalim ve hiç sevilmeyen bir düşmanı vardır: Nottingham Şe-

1 Langland "Robin Hood ile Chester Kontu Randolph hakkında halk şarkıları bilirdim" diye yazmıştır. *Pierre de Laboureur*, Aude Mairey'nin çevirisi ve Jean-Philippe Genet'nin önsözüyle, Paris, Sorbonne Yayınları, 1999, s. 84-85. Tarihi bir şahsiyet olan Chester Kontu (1172-1232), aynı zamanda vergilere başkaldırmış bir halk kahramanıydı da. Bkz. R. H. Hilton, *Peasants, Knight and Heretics*, Londra, Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1976.

rifi. Çoğunlukla, Nottinghamshire'daki Sherwood ormanında yaşar ve burada görev yapar. Robin'in, efsane imgesini sağlamlaştırmaya katkısı olan gözde simgesi yaydır. Yani kendisini mızrak ve kılıç kuşanmış, atlı, soylu şövalyenin karşısına koyan simgesel bir araç olan oku vardır. Bütün Ortaçağ kahramanları gibi o da net muğlak bir şahsiyettir; adaletle zorbalık, hakla eşitsizlik, isyanla sadakat, ormanla saray arasındadır. Aralarında, asi bir din adamının da bulunduğu çetesiyle yoksulları doyurup giydirmek üzere zenginleri soyar; yolda şövalyelerin saldırısına uğramış, silahsız çaresizlerin yardımına koşar. XV.-XVI. yüzyıllarda kendisine yazılmış belli başlı halk türkülerinin adları, maceralarını anlatır: "Robin Hood ve Keşiş", "Robin Hood ve Çömlekçi", "Robin Hood ile Şerif", "Robin Hood Efsanesi", "Robin Hood'un Ölümü".

Robin Hood'a XVI. yüzyılda halk türkülerini yazılması geleneği Shakespeare'e kadar ulaşır ve Shakespeare'in eseri, Ortaçağ'ın son ve en çarpıcı anlatımı olur. *As You Like It* (1598-1600), toprakları ve unvanı kardeşi tarafından elinden alınmış, Arden ormanına sığınmış bir soylunun hikâyesini anlatan bir Robin Hood uyarlamasıdır.

Robin Hood efsanesi, hayali şahsiyetlerin bilinenlerden farklı bir örneğidir. Daha önce gördüğümüz gibi, kahramanlarımız ve mucizelerimiz çoğunlukla Romantizm döneminde ortaya çıkmıştır. Oysa Robin Hood, Romantik edebiyatla ikinci doğuşunu yaşar. Çağımız düşselliğinde Robin Hood'un babası, İngiliz romancı Walter Scott'tur. Robin Hood, ünlü roman *Ivanhoé*'de² (1819) sonraki kuşaklar için yeniden ortaya çıkar. Walter Scott'un dâhiyane darbesi, kahramanını XII. yüzyılda yaratarak ona İngiltere tarihinin en tutkulu sürpriz ola-

2 Bkz. Michel Pastoureaux, "Ivanhoé, un Moyen Age Exemplaire", *Le Moyen Age à Livres Ouverts* (Lyon Kolokyumu 2002), Paris, FFCAB Yayınları, 2003, s. 15-24, "Le Moyen Age d'Ivanhoé, un Best-Seller à l'Epoque Romantique", *Une Histoire Symbolique du Moyen Age Occidental*'de Paris, Seuil Yayınları, 2004, s. 327-338.



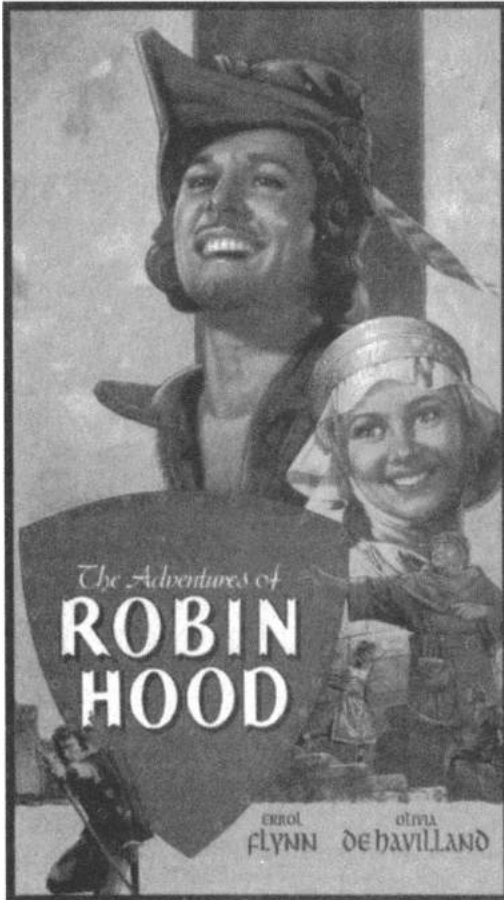
Romantizmin ulusal kahramanı Robin Hood. Walter Scott, 1819'da kitabı *Ivanhoe*'de Robin'e bir daha hiç silinmeyecek özellikler yüklemiştir. Adalet isteği yüzünden haydut olup Aslan Yürekli Richard'ı Haçlı Seferi dönüşünde zorba kardeşi John Lackland'ın entrikalarından kurtararak kraliyete sadık bir kahramana dönüşür. Rose Yaetman Woolf'un popüler kitabı *Robin Hood and his Life in the Merry Greenwood*'ı (1910-1920) süsleyen ve *Ivanhoe*'nin esin kaynağı olduğu bu resimde Robin Hood, kural dışı davranışlarını affeden Richard'a saygılarını sunuyor. Özel koleksiyon.

yında çok cazip bir rol vermek olmuştur: Robin Hood, Locksley adı altında çetesiyle birlikte Normandiyalı fatihlerin mallarını ellerinden aldığı Saksonları koruyarak kardeşi Jean'a karşı, Haçlı Seferi dönüşündeki esareti sırasında İngiltere Kralı Aslan Yürekli Richard'ın tarafını tutar. Daha da güzeli, sahte kimlikle İngiltere'ye dönen kralı kurtarır. Krala gerçek kimliğini açıkladığı sahne, romanın en etkileyici bölümlerinden biridir. Walter Scott, Robin Hood'un zorbalıkları sorununa da çözüm getirir; kral, erdemlerini dikkate alarak Robin'i bağışlar. Robin: "Hükümdarımın gerçek adımı bilmeye hakkı vardır. Ne yazık ki sık sık kulağına çalınmış olduğumu düşündüğüm adımları. Ben, Sherwood ormanından Robin Hood" diye açıklar. Kral Richard ise "Ah, *outlaw*'ların kralı, dostların prensi! Adını duymayan kaldı mı? Filistin'e kadar ulaştı. İçin rahat olsun yiğit Robin Hood, yokluğumda, bu kargaşa zamanında yapmış oldukların aleyhine kullanılmayacaktır!" diye haykırır.

Robin Hood, Amerikalılar arasında da büyük başarı elde etmiş görünmektedir. Özellikle de kendisini resimli çocuk kitabı *The Merry Adventure of Robin Hood*'un (1883) kahramanı yapan ressam-yazar Howard Pyle'in sayesinde Amerikalı çocukların idolü olmuştur. 1890'da da Oxford mezunu Amerikalı besteci Reginald de Koven'in (1859-1920) eseri, büyük başarı elde eden *Robin Hood* operası sahnelenmiştir. Robin Hood'un Amerika'daki başarısı, bilinçli sayılabilecek bir şekilde bir "Western" kahramanına dönüştürülmesinden kaynaklanmış olabilir.

Her durumda, Robin Hood'u, Walter Scott'tan bir asır sonra, sinema ölümsüzleştirmiştir. Kahramanı, başarı elde edeceği kesin bir Amerikalı yıldızın canlandığı iki önemli filmde. Önce 1922'de Douglas Fairbanks'ın başrolde oldu-

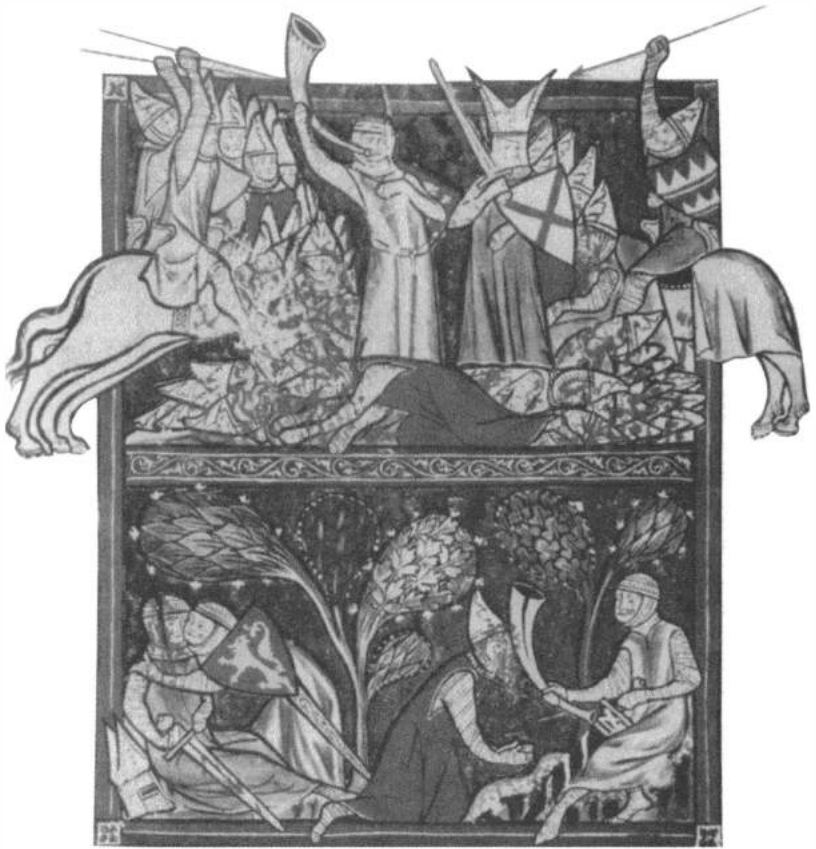
3 Walter Scott, *Ivanhoé*, Fransızca gençlik versiyonu, Paris, Le Livre de Poche, 2002, s. 327-338.



Beyaz perdedeki Robin Hood: Errol Flynn. Aktör bu rolü sesli sinemada Michael Curtiz'in filmi *The Adventures of Robin Hood*'da yeniden oynadı (1938). Şapkadaki tüy, kahramanların ayırt edici özelliği oldu. Walter Scott'un hayal gücünün ürünü olan Robin'in karısını da bu filmde Olivia De Havilland canlandırdı.

ğu Allan Dwan'ın sessiz sinemasıyla, sonra ününü daha da artıran William Keighley'nin, Michael Curtiz'in tamamladığı filmi, başrolde Errol Flynn'in oynadığı, kadın kahramanını Olivia de Havilland'ın canlandırdığı *Robin Hood'un Maceraları* (1938) ile⁴. Robin Hood, aralarında Wolfgang Reitterman'ın Walt Disney yapımı çizgi filmi de olmak üzere pek çok filmin kahramanı olmuştur. Bu filmlerin genellikle çağrışım yapacak adları vardır; Ken Annakin'in *The Story of Robin Hood and His Merry Men*'i (Robin Hood ile Bahtiyar Adamlarının Hikâyesi, 1952), Kevin Reynolds'ın Kevin Costner'lı *Hırsızlar Prensi Robin Hood* (1991) gibi. Robin Hood öylesine etkileyici bir kahramandır ki haydut tarafını değil, hayatını daima âşık ve kötü kalpli şerifin kötülüklerinin hedefi olarak geçiren bir adam olma özelliğini öne çıkaran bir esere bile konu olur: Yaşlanmakta olan kahraman rolünde Sean Connery'nin ve Marian rolünde Audrey Hepburn'ün olduğu Richard Lester'ın ilginç filmi *Ok ve Gül*'ün (*Robin and Marian*) konusu budur. Sonuç olarak Robin Hood, Ortaçağ'dan bu yana her yaşın ve her çağın hayali kahramanlarından biridir.

4 Bu film 2004'te, Robin Hood'un parodisi olarak, kahramanı Bugs Bunny olan çizgi film *Rabbit Hood* ile DVD olarak da yayımlanmıştır.



Roland'ın fildişi borusu. Roland'ın savaşın sonunda çok geç ve boşuna çaldığı boru kişiliğinin simgesine, insan çaresizliğine atfa dönüşmüştür. Bu resimde Hristiyanlar XIII. yüzyılın şövalyeleri olmuş, mücadele de kâfirlere karşı savaşa dönüşmüştür. Tolgalarla kalkanlar, giysi ve silahların derebeylik çağındaki gelişimini açıklar, savaş alanının dağlık doğası da simgesel ağaçlarla temsil edilir. St. Gallen elyazmasından, XIII. yüzyıl, özel koleksiyon.

ROLAND

Roland tarihi bir kişilik
olmakla birlikte onun
hakkında neredeyse hiçbir
şey bilinmemektedir.

Ancak IX. yüzyılda
Eginhard'ın *Charlemagne'in*
Hayatı'nda adına yer
vermesiyle tanınır.

Roland, Brötanya sınır valisi olarak tanıtılır. Kısa bir süre sonra Charlemagne'ın yeğenine dönüşür, İmparatorun kara efsanesi de onu Charlemagne'la kızkardeşinin enest ilişkisinden olan oğul yapar. Bu yüzden korkusuz, kusursuz kahraman Roland da her şeye rağmen doğumunun ağırlığını omuzlarında hissetmektedir. O da Ortaçağ'ın ancak diğerleri kadar lekeli kahramanıdır. Bir yandan da bu kitapta yer alan bütün kahramanlar arasında bir milli kültüre, Fransız kültürüne en yakından bağlı karakterdir belki de. Göreceğimiz gibi, *Roland Destanı*, “Fransız edebiyatının, kültürünün, tarihinin temel taşı ve Fransız dilinin ilk yaratıcılık göstergesi”¹ denebilecek bir metindir.

Roland Destanı 1100 yılı civarında “eski, tarifi mümkün olmayan ve ruhtaki dokuz yaratıcı unsur ile Turol'd diye adlandırılabilir bir şairden [...]” doğmuş, “Bu şaheserin, bu dâhiyane kararın meyvesinin ortaya çıkışı, kendinden önceki şarkı ve hikâyeleri öldürmüştür”². Yazarı Turol'd, Bayeux duvar halılarında yer aldığı görülen Anglo-norman bir din adamı olabilir. Malmesbury'li William da 1125 yılı civarında İngiltere'yi, Fatih William'a (I. William) veren Hastings Savaşı'nda da yer aldığını anlatır. *Roland Destanı*'nın muhtemelen XII. yüzyıl ortalarında, Aziz Denis'e ilham vermiş, Capet Krallığının milli ruhunu yansıtan bir ilk versiyonu vardır. Fakat *Destan*'ın günümüz baskısının temel aldığı elyazması,

1 Jean Dufournet, bkz. “Kaynakça”.

2 A.Ş.

Anglo-normand Kral II. Henri Plantagenet'in çevresinde İngilizleştirilip modernize edilerek 1170-1180 yılları arasında bir Oxford elyazmasında muhafaza edilmiştir.

Roland Destanı, muhtemelen tarihi bir temele dayanan, imparatorun Müslüman krallarla, özellikle Zaragoza'nın kralı Marsil'le savaştığı İspanya'da Karolenj ordusunun seferlerini anlatır. Charlemagne'in yanında, savaşsever Roland ile barışçıl Ganelon tartışırlar. Charlemagne, Marsil'e barış teklif etmeye karar verir. Ancak Ganelon, Roland'a duyduğu nefretten dolayı Marsil'i Charlemagne'in ordusunun komutası Roland'a verilmiş arka kanadına haince saldırmaya kışkırtır. Beklenmeyen saldırı Pireneler'de, Roncevaux Boğazı'nda gerçekleşir; dev bir Müslüman ordusu, yanında arkadaşı Olivier ve Piskopos Turpin olan Roland'ın komutasındaki küçük Hristiyan ordusuna saldırır. İmparator'dan ve büyük birliklerden yardım istemek gerekirken Roland gururu yüzünden böyle bir şey yapmaz. Sonunda Charlemagne'ı yardıma çağırmak için boru çalmaya razı olduğunda da artık çok geçtir. Roland'la arkadaşlarının elinden yiğitçe kendilerini savunmaktan başka bir şey gelmez. Son askere kadar hepsi ölür. Geç kalan Charlemagne'in elinden de ancak uygun bir cenaze töreni yapmak gelir. Aix-la-Chapelle'e (Aachen) dönünce de Roland'ın ölümünü güzel nişanlısı Aude'a haber verir. Bunun üzerine kız da ölür. Yaşlı imparator acı içinde anlar ki Sarazinlere karşı yeniden savaşmaya başlaması gerekmektedir.

Roland Destanı her zaman buram buram Haçlı Seferi kokar ama yüzyıllar boyunca düşsellikte bıraktığı derin iz bu ruh olmamıştır. Ana mirası, örnek Hristiyan şövalyesi, daha sonra da ileride göreceğimiz gibi örnek Fransız şövalyesi olmuş Roland figürüdür.

Destan'da Roland, dört kişiyle ilişkisi üzerinden gösterilir. Özellikle çok değerli arkadaşı olmakla birlikte davranışlarıyla kişiliği çok farklı Olivier ile aralarındaki zıtlık belirgindir. *Destan*'da "Roland cesurdur, Olivier ise bilge" denir. Ro-

land, daha sonra edebiyatta kendisine rahatlıkla “öfkeli” de-
dirtecek kadar çabuk sinirlenen biridir, Olivier ise daha cid-
di. Aslında *Destan*’a göre mükemmel şövalye ikisinin birleş-
mi olur: Ölçünün ölçsüzlüğü dizginlemesi. Avrupa ve özel-
likle Fransa düşselliğinde aşırılığa kaçan kişinin baskın çık-
ması dikkat çekicidir. Yine de, Pierre le Gentil’in gayet güzel
gördüğü gibi; *Destan*’daki Roland’ın zaafılara sahip bir kişilik
olduğu doğrudur. Her şeyden önce insandır, bu yüzden de bu
kitapta görüldüğü gibi, Ortaçağ ve Avrupa düşselliklerinin
bütün kahramanlarının bir bölümü olan insanlar dünyasına
katılır. *Destan*’daki diğer çiftse, Roland ile Charlemagne’dır.
Özellikle belirtildiği gibi *Roland Destanı* bir beylik (boyun
eğme) şiiridir. Derebeylik ruhunu, derebeyiyle hizmetindeki-
ler arasındaki ilişkiyi temel alarak gayet güzel açıklayan şey
de emektir. Chartres Katedrali’nin vitrayları Roland imgesi-
yle Charlemagne’inkini çok yakınlaştırır. Bana, özellikle belir-
tilen kral kişiliği (burada imparator) gibi gelmekte. Charle-
magne despot değildir; danışır, fikir alır, riskleri düşünür, zo-
runluluklarından yakınır... Avrupa düşselliğinde en üstün si-
yasi iktidarın mutlak bir iktidar olmadığını gösterir ki bu da
XVI.-XVIII. yüzyıllar arasının monarşik iktidarının mutlakçı
dönemini Avrupa siyasi düşüncesinin sonucu değil, bu geli-
şimde bir parantez yapar.

Roland’ın, Olivier’den ve Charlemagne’dan sonra Başpis-
kopos Turpin’le özel bir ilişkisi vardır. Edebi açıdan önemli bir
geleceği olacak bu kişilik tabii ki dinin temsilcisidir. İkili, laik-
lerle din adamlarının karşılıklı yenilmezliğini ortaya koymak-
tadır. İdeal olan; ilk işlevin temsilcileri yani dua edenlerle ikin-
ci işlev sahipleri yani dövüşenler arasındaki ilişkinin Roland
ile Turpin’inki kadar başarılı olmasıdır. Roland son olarak da
cinsiyetler arasındaki ilişkilere göre yer bulur. Fakat Aude’un
Destan’da muğlak bir yeri vardır. Kahramanın deli gibi sev-
diği eşidir, şiir de hemen hemen Aude’un ölümüyle sona erer
ama bir yandan da bütün entrikalar erkekler arasında yaşanır.

Tam olarak Georges Duby'nin deyişiyse "Erkek Ortaçağ"ıdır. Kahraman Roland'ı diğerslerinden ayıran bir özellik de kutsal sayılan nesnelere sahip olması ve bunları kullanmasıdır. İlki *Durandal*'dır; canlı varlıklar gibi adı olan, Roland'ın ayrılmaz dostu olan kılıç. Kemerinde taşıdığı fildişi boru da kutsal bir nesnedir. Gür sesi, borazanlarla kıyaslanabilir bir ses ve çağrı işareti, bir yardım sağlayıcıdır.

Roland, ölümü ve mezarına verilen önem bakımından da kahramanların geleneksel imajına sahiptir. *Destan* sonuçta uzun bir can çekişmeden ibarettir. Roncevaux da kabirlerin en saygını. Aynı zamanda da Roland'ın büyük önem taşıyan kendine özgü kişiliğini vurgulayan, farklı bir gömüttür. *Destan*'ın tamamı doğada, kahramanın destanının her daim açık gökyüzünde geçtiği dağlık yerleri mesken tutmuştur. Roland'ın efsanevi hatırasının genellikle doğada görünmesi önemlidir. Gerek Fransız Pireneleri'nin Gavarnie Buzyalağı'ndaki Roland Gediği'nde olduğu gibi *Durandal*'ın ikiye böldüğü kayalar söz konusu olsun gerekse La Spezia yakınlarındaki San Terenzo kayalığı, temel efsanevi izlerini burada bırakmıştır. Özellikle İtalya'da, pek çok yer Roland'ın "dizlerinin" izlerini taşır. Görmüş olduğumuz gibi, kahramanlar mekânlara bağlıdır; Roland ise çok mekânlı bir kahramandır. Aynı zamanda başka bir insan türünün, devlerin arasına da sızmıştır. Savon yakınlarındaki Ronco di Malio'da dev bir ayak izi bırakmıştır. En ilginç efsanevi imajı, Almanya'nın Bremen kentinde 1404 yılında kendisine ithaf edilmiş heykeldir. Beş metre boyundaki bu heykel, kentin haklar ve ayrıcalıklar simgesi olarak belediye binasının önüne dikilmiştir. Tarih boyunca sık sık elden ele geçmiş olup varlığını halen sürdürmektedir.

Roland'ın önemli bir dönüşümü de Ortaçağ'dan Rönesans'a geçiş olarak görülen, bence XVIII. yüzyıla kadar süren Ortaçağ'ın uzun bir evresi olmaktan ibaret dönemde gerçekleşmiştir. Roland İtalya'da, özellikle Ferrara'daki büyük prenslik hanedanı Este'lerin desteklediği ideolojik ve kültü-

rel bir akım tarafından ele geçirilir. Burada, şövalyelik ruhunun karmakarışık bir boyut kazandığı bu yeni destanların kahramanına dönüşür. Parıltılı Ortaçağ düşselliğinin en güzel ürünlerinden biridir. Roland'ın bu yeni imajını sunan eserler, Este prenslerinin ayrıcalık tanıdığı iki büyük yazarın ürünleridir. İlki, 1476-1494 yılları arasında bir *Orlando Inamorado* (Âşık Roland) yaratan hümanist Boiardo'dur. Eserinde Karolenj dönemiyle Arthur dönemi yazılarını birleştirmiştir. Yeni bir çiftin, Roland ile güzel Angélique'in üzerinden özellikle âşıkların son derece ince duygularını açmıştır. Boiardo, 1516-1532 yılları arasında *Orlando Furioso*'yu (Öfkeli Roland) yazan XVI. yüzyıl başlarının büyük şairi Ferrara'lı Ariosto'ya da ilham verir. *Destan*, inançsız krallar Agramant ve Rodomont (*rodmontade*, yani "yalancı pehlivanlık" buradan gelir) ile Hristiyan Charlemagne ve Roland arasındaki savaşı anlatır. Burada, talihsiz âşıklar Roland ile Angélique'e de yer verilir. Roland'ı deliye döndüren şey, şiirin adını da açıklamaktadır. Aynı zamanda Este hanedanı kökenli Afrikalı Müslüman Roger'nin Bradamante'ye aşkını ve Hristiyanlığı seçişi de görülür. Roland, Ariosto sayesinde Ortaçağ düşselliğinin parıltılı, şövalyevari bir kahramanına dönüşür. Geleceği de bazen eski *Roland'ın Destanı*'na yakın bazen de daha modern *Orlando Furioso* tarafından belirlenir. Ariosto geleneği özellikle Sicilya'da, gerek at arabalarının yan yüzeylerindeki heykellerde gerekse –ve özellikle– kukla tiyatrosu karakterlerinde görülmeye devam etmiştir. *Orlando Furioso*'yu yaratan İtalyan dönüşümü yeni bir şövalye tarzı kahraman daha ortaya çıkarmıştır; *Paladin*. Eski Fransızca *palatin*'den gelip XIII. yüzyıl İtalyancasında *paladino*, yani "değerli şahıs", "şövalye"ye dönüşen kelime özellikle Charlemagne'in derebeylerini tanımlamakta kullanılmıştır. Ariosto'nun *Orlando Furioso*'da kullandığı terim, eski Fransızcaya da oradan geçmiştir. Roland artık şövalye özellikleri taşıyan bu özel kahramanlardan, *paladin*'lerden biridir.

Christian Amalvi, hayal dünyasının tarihinin başka bir ailesinin nasıl XIX. yüzyıl Fransı'sında hem milli hem dinle ilgisi olmayan bir Roland doğurduğunu anlatmaktadır. Ortaçağ kahramanlarının pek çoğu gibi Roland da önce Roman-tizm akımına yakalanmış, Fransa'da iki büyük Romantizm şa-iri ona, daha sonra okullarda yerlerini alacak şiirler yazmıştır. Bunlar Alfred de Vigny'nin *Boru'su* ile Victor Hugo'nun *Yüz-yılların Efsanesi* şiiridir. Fakat hepsi *Roland Destanı'nı* popüler hale getirmek üzere hazırlanmıştır. Derin olmakla beraber an-laşılır ilk kitap, 1837'de Francisque Michel tarafından yazılır. Ardından, Victor Duruy'nün 1867'de tarih eğitimini ilkokula dahil etmesinden sonra, modern Fransızca çevirileri çıkmaya başlayan *Roland Destanı* tarihi bir kaynak haline gelmiştir. Yap-tığı etki dolayısıyla nihai çeviri, aynı dönemde şövalye sınıfı-nın ve ideolojisinin saygınlık ve bilgisini sağlayan büyük an-siklopedi *La Chevalerie*'yi (Şövalyelik) yayımlayan büyük usta Léon Gautier'nin 1880'deki çevirisi olur. Roland 1870'ten son-ra, ilk ve orta öğretim öğretmenlerinin Prusyalılardan intikam bayrağı altında topladığı diğer savaşçı kahramanlar arasında yer alır. Bunların arasında Vercingétorix, Du Guesclin, Jeanne d'Arc, Bayard, Turenne, Hoche ve Marceau da vardır. Yenilmiş Roland bunlardandır. Hem Katolik ve monarşi yanlısı Fransız-lara ilham verir –ki bu kısmı normaldir– hem de cumhuriyet-çi ve din karşıtlarına – bu da şaşırtıcı kısımdır. Fakat Miche-let bunlara *Roland Destanı'nı* Fransız halkının dehasının eseri, topluluk ruhunun ortaya çıkışı olarak görmeyi öğretmiştir. Ju-les Ferry'nin döneminde Roland tarafından alınmış yeri, 1914-18 savaşının ardından azizlik mertebesine yükseltilmiş olan ve Roland gibi her tür ideolojiye sahip Fransız tarafından kabul edilmiş Jean d'Arc olacaktır.

Kahraman Roland'ın Avrupa düşselliğindeki yeri günü-müzde oldukça belirsizdir. Her ne kadar İtalya'da Sicilya kuk-laları dışında sinema da Pietro Francisci'nin *Orlando e i Paladi-ni di Francia'sı* (1958) ve G. Battiato'nun *I paladini'si* (1984) gibi

filmlerde Ariosto'nun mirasını az çok devam ettirdiyse de Fransa'da Roland yalnızca Louis Feuillade'ın çok eski eseri *Roland à Roncevaux'da* (1913) ve Franck Cassenti'nin çok marjinal ama bir o kadar da büyüleyici eseri *Roland Destanı'na* (1978) esin kaynağı olmuştur.

Günümüz şartları, Roland'ın yeniden doğuşuna uygun görünmemekte. Ancak düşsellik, tarihin dönüşüm ve rastlantılarına öylesine bağlıdır ki hayalleri süslemiş *paladin'in* Avrupa hayal dünyasında bir daha yer bulamayacağını söylemek mümkün olamaz.

TRİSTAN İLE İSOLDE

Jean-Marie Fritz şöyle
yazar: "Tristan ile İsolde
efsanesi, Kutsal Kâse
efsanesiyle birlikte
Ortaçağ'ın yarattığı en
önemli efsanedir: ölüme
götüren ölümcül aşk
efsanesi."

Bu efsane, Avrupa düşsellüğünün karakteristik efsanelerinden biri haline geldiyse de genellikle ya evrensel halk kültürü olmakla eleştirilmiştir ya da İran asıllı bir efsane olmakla. İran masalı Wis ile Ramin, Marc, Tristan ve İsolde üçlüsünün hikâyesini hatırlatır ama efsanenin temeli Kelt kültüründen gelerek XII. yüzyıldan itibaren Hristiyan Avrupa'nın tamamına yayılmış gibi görünmektedir. Zaten her ne kadar Tristan ile İsolde Ortaçağ'ın simgesel kahramanları olsalar da çift, modern aşkın temsilcisine dönüşmüş, hiçbir bakımdan Ortaçağ ile bir yakınlığı olmamıştır. Kutsal Kâse bir Ortaçağ mucizesi olarak bu kitapta yalnızca şövalyevari kahramanların tanıtıldığı bölümlerde geçerken Tristan ile İsolde'ye özel yer ayrılmıştır. Çünkü derebeylik sadakatının yanı sıra Ortaçağ'ın Batı toplumlarına bıraktığı belki de en güzel duygusal değer mirası olan bir duygunun, soylu aşkının, kadının ve çiftin Ortaçağ'da nasıl görüldüğünü diğer mitoslardan daha güzel anlatmaktadır¹.

Mitos, genel olarak parça parça olan bir dizi metinde yer alır. Tamamı iki manzumeden ibarettir; biri İngiltere'de, Thomas tarafından 1170-1173 yılları arasında yazılmış ve soylu versiyonu olarak tanımlanan eserdir (elde metnin ancak çeyreği kalmıştır), diğeri de Normandiya kökenli ozan

1 Soylu aşkını Lancelot ile Guenièvre, aşkın trajik öldürücülüğünün hâkim olduğu Tristan ile İsolde aşkından daha güzel simgeleyebilir; zira soylu aşkının özü *fin'amor* ve *neşedir*. Bkz. Danielle Régner-Bohler, "Amour Courtois" makalesi, Jacques le Goff ile Jean-Claude Schmitt'in *Dictionnaire Raisoné de l'Occident Médiéval*'inde, s. 32-41.

B roul'un 1180 yılı civarında yazdığıdır. Buna da yaygın versiyon denir, ancak 4485 dizelik bir parçası kalmıştır. Ayrıca     manzum eser daha vardır; adlarını elyazmalarının bulunduğu yerlerden alan –*Folie de Berne* (Bern Deliliği) ile *Folie d'Oxford* (Oxford Deliliği)– iki tane *Folies de Tristan* (Tristan'ın Delilikleri) ile Marie de France'ın koşuklarından biri olan *Lai du Ch vrefeuille*'d r (Hanımeli Koşuğu). Norveç Kralı IV. H kon'un buyruğuyla Robert Birader tarafından yazılmış (1226) İşkandinav efsanesi Tristan ile İsolde'yi de eklemek gerekir. *Düzyazıda Tristan*, 1230 yılı civarında Tristan ile İsolde efsanesinin *Düzyazıda Lancelot*'dan etkilenilerek uzun bir nesir halinde yeniden kaleme alınmış halidir. Hikâye aynı anda hem İsolde'nin kocası ve Tristan'ın amcası olan Kral Marc'ın hem de Kral Arthur'un sarayında geçmektedir. Tristan bir Yuvarlak Masa şövalyesi ve Kutsal K se'nin takipçisi olur. Tristan ile İsolde efsanesi kısa sürede Hristiyan Avrupa'nın tamamına yayılır. Adı geçen Kuzey Avrupa efsanesinin dışında Eilhart von Oberg'in XII. yüzyılın son çeyreğine rastlayan eserini ve 1200-1210 yılları arasında Gottfried von Strassburg ve takipçileri Ulrich von T rheim ile Heinrich von Freiberg tarafından yine orta yüksek Almanca* ile yazılmıştır. Adı bilinmeyen bir yazar da 1300'e doğru İngiltere'de, orta İngilizce** ile *Sir Tristrem*'i yazar. Floransa Riccardiana Kütüphanesi'nde XIII. yüzyıl sonuna ait olduğu tahmin edilen, *Tristano Riccardiano* adı verilen bir İtalyan manzum versiyonu bulunmuştur.

Bu metinlerden hareketle Tristan ile İsolde efsanesi şöyle özetlenebilir: Kimsesiz Tristan'ı amcası Cornwall Kralı Mark büyütür. Tristan İrlanda'ya yaptığı yolculuk sırasında bir ejderhadan kurtardığı (burada Aziz George efsanesi ve Tristan'ın ş valyeliği tanınmaktadır) İrlanda Kraliçesi'nin kızı İsolde'yi amcası Kral Mark'a ister. Fakat deniz yolculuğu sıra-

* 1050-1350 yılları arasında kullanılan Almanca. ( .n.)

** 1066 (İngiltere'nin Normandiyalılarca fethi) ile XV. yüzyılın ikinci yarısı arasında başta Londra'da kullanılıp tüm ülkeye yayılan İngilizce. ( .n.)



Aşk iksiri. Tristan ile İsolde hikâyesinde Kıta Britanyası ile Fransa'nın Britanya bölgesi arasında çok sayıda tekne gidip gelmektedir. Tristan'ın İsolde'yi evleneceği amcası Kral Mark'a götürdüğü teknede iki genç, derebeylik oyunu satranca dalarak farkında olmadan kendilerini ayrılmaz âşıklar yapacak iksiri içerler. Aşk kaçınılmazdır. Tristan de Léonois, *Tristan ile İsolde*, ms. fr. 112, s. 239, Paris, Fransa Ulusal Kütüphanesi.

sında İsolde'yle ikisi yanlışlıkla, İsolde'nin annesinin, kızıyla Kral Mark'a hazırladığı aşk iksirini içerler.

Karşı konulamaz bir aşkla birbirine çekilen gençler sevgili olur. İksir hatasının sorumlusu olan hizmetçi, gerdek gecesi İsolde'nin yerine geçerek bekâretini Kral Mark'a verir. Araya karışan bir dizi hayali olay sırasında Tristan ile İsolde aşklarını Kral Mark'tan gizlemeye çalışmakta, kralın kendilerine düşman baronlarından ve kralın kaderini bir bakıma ellerinde tutan adamlarından sakınmaktadırlar. Ancak sonunda suçüstü yakalanarak Kral Mark tarafından idama mahkûm edilirler. Morois ormanına kaçar, orada sefil bir kaçak hayatı sürerler. Mark ikisini yakadığı halde edepli davrandıkları için affeder, böylece saraya dönerler. Muğlak bir yemin İsolde'yi zina-dan temizler, Tristan da düşmanı olan baronlardan intikamını alır ama Kral Mark tarafından sürgüne gönderilir. Âşıklar artık birbirlerini ancak gizlice, uzaktan, Tristan pelerine bürünmüş olarak soytarı kılığında saraya geldikçe görebilmektedir. Tristan, Carhaix Kralı'nın kızı Beyaz Elli İsolde ile evlenmek zorunda kalsa da Sarışın İsolde'ye sadık kalır ve diğer İsolde'yle evliliğin gereklerini yerine getirmez. Zehirli bir okla yaralanınca Sarışın İsolde'yi başucuna çağırır. Ancak ikisini kıskanan Beyaz Elli İsolde, Sarışın İsolde'nin geleceğini bildiren beyaz yelkenin yerine, gelmeyeceği anlamına gelen siyah yelken açtırır. Umudunu kaybeden Tristan kendini ölüme bırakır, Sarışın İsolde'nin elinden de cesedinin üstüne kapanıp ölmekten başka bir şey gelmez.

Tristan ile İsolde efsanesi Avrupa düşselliğinde çok derin bir iz bırakmıştır. Çiftlere ve aşka bakış, bu efsaneden oldukça etkilenmiştir. İksir de aşkın kaçınılmaz olmasının ve yıldırım aşkının simgesi haline gelmiştir. Üçlünün hikâyesi aşk tutkusuyla zina arasında sıkı bağlar örmüştür. Son olarak da Batı düşselliğine aşk ile ölüm arasındaki kaçınılmaz bağlantıyı yerleştirmiştir. Gottfried von Strassburg daha XIII. yüzyılda "Uzun zaman önce ölmüş oldukları halde tatlı adları yaşa-

maya devam etmiş, ölümleri de daha çok uzun zaman, son-
suza kadar, bu dünyanın iyiliği için yaşamaya devam edecek-
tir; ölümleri bizler için hep canlı ve yeni olacaktır [...]. Yaşam-
larını, ölümlerini okuyacağız, bu bize acı gelmeyecek” diye
yazmıştır. Aynı zamanda Mark’ın nispeten arka planda kalışı,
yine nispeten acizliği de fark edilmiştir. Tristan ile İsolde, ev-
lilik ve kraliyet iktidarlarının sınırında yer alır. Efsane, aşkı uç
noktaya, hatta isyana yerleştirir.

Tristan ile İsolde’nin soylu kibarlığının tamamını mı kap-
sadığı yoksa kısmen de olsa uzağında mı kaldığı merak ko-
nusudur. Görünüşe bakılırsa, efsanenin soylu versiyonunda
bile soylu kibarlığından uzak yönler (halk ozanlarının ideolo-
jisinde göreceğimiz gibi) iz bırakmıştır. Christiane Marchello-
Nizia, şövalye ile hanımı arasındaki ilişkilerde hikâyenin soy-
lu ahlakının dışında yer aldığını özellikle belirtmiştir. “Kibar
hanımefendi her şeyden önce bu medenileştirme işlevine sa-
hiptir; delikanlının derebeylik toplumuna uyum sağlamasını,
değerlerini paylaşmasını sağlar [...]. Oysa Tristan’ın hikâyesi,
tam tersine ölümle sonuçlanan bir dizi vazgeçiş, kademeli bir
marjinalleşme gibi görünüyor. Tristan’ın kılık değiştirmesi-
ni de bu bakış açısından incelemek gerekir; silah kullanımı-
nı özendiren soylu hanımefendi imgesinin tersine Tristan’ın
İsolde’ye aşkı onu savaşçı becerilerini değil, hile ve hayal gü-
cünü kullanmaya yöneltir.

Tristan ile İsolde efsanesine duyulan ilgi hâlâ kadını erke-
ğiyle bütün XV. ve XVI. yüzyıl insanlarının hayal gücünü zen-
ginleştirmektedir. XV. yüzyıl ortalarında İngiliz şair Malory,
büyük başarı elde eden *Tristan de Lyone*’u yazar. XVI. yüzyıl-
da da efsaneye Danimarka dans şarkıları yapılır. 1553’te Al-
man Hans Sachs *Tristan mit Isolde*’yi kaleme alır. 1580’de bir
Sırp-Hırvat *Tristan ile Isolde*’si ortaya çıkar. XVII. ve XVIII.
yüzyıllarda ortadan kaybolan efsane, malum Romantizmle
yeniden doğar. A. W. Schlegel 1800’de, yarım kalacak bir *Tris-
tan* üzerinde çalışır, Walter Scott 1804’te *Sir Tristrem*’i yazar,

1831 yılında da İzlanda dilinde *Tristan* adında bir Kuzey Avrupa efsanesi yayımlanır.

Tristan ile İsolde efsanesinin Fransa’da yeniden ortaya çıkarak yayılmasının, XIX. yüzyılın derin araştırma faaliyetleriyle bağlantısı vardır. Francisque Michel 1835’ten 1839’a kadar manzume şeklindeki Tristan eserlerinin derlemelerini yayımlamıştır. 1900 yılında Joseph Bédier, *Le Roman de Tristan et Iseult* (Tristan ile İsolde’nin Romanı) adı altında Tristan derlemelerinin modernleştirilmiş halini yayımlayarak kendi deyişle bu “güzel bir aşk ve ölüm hikâyesi” ile geniş kitlelere ulaşır.

Efsane bu arada 1852’de Matthew Arnold’un şiirleriyle ve Swinburne’ün *Tristram of Lyonesse*’yle İngiliz şiirinde yaşama-ya devam etmiştir. Ama en önemlisi Richard Wagner’in bestesi sayesinde yeniden hayat buluşudur. Wagner 1854’te ilk *Tristan ile İsolde* projesini yapmış, Schopenhauer’in etkisi altında kalarak efsanenin trajik ve karamsar yanını vurgulamıştır. Her zaman yaptığı gibi efsanenin metnini de müziği yaparken kendisi yazmıştır. *Tristan ile İsolde*’yi 1859-1860 yılları arasında tamamlamış, ilk temsil 1865’te Münih Hoftheater’de Hans von Bülow yönetiminde verilirken Wagner de onun karısı ve Liszt’in kızı Cosima’yla aşk yaşamaya başlamış, bu ilişkiden İsolde adını verdikleri kızları doğmuştur.

XIX. yüzyıl operasının ardından XX. yüzyılda da sinema Tristan ile İsolde efsanesine, aşkla ölümün kaçınılmaz olacağı yeni bir soluk kazandıracak yeni bir şaheser sunar. Bu film, Jean Delannoy’nın *Sonsuz Aşk*’ıdır; senaryosu Jean Cocteau tarafından yazılmış, efsanevi âşıkları da Jean Marais ile Madeleine Sologne canlandırmıştır.



Minyatürde, lavta çalan iki halk ozanı (başında taç olan Kral X. Alfonso) resmedilmiştir. *Cantigas de Santa Maria* (ayrıntı), XIII. yüzyıl. Madrid, Escorial Kütüphanesi.

HALK OZANI

Halk ozanı (*troubadour*)
XII. yüzyılda ortaya
çıkmiş olan eski
Provence'lı *trobador*'un
Fransız versiyonudur.

Languedoc edebiyatını kurarak XIX. yüzyıl sonlarında soylu aşkı veya kibar aşk (*amour courtois*) diye adlandırılan kavramı Avrupa'ya getiren müzisyen ozanlara verilen addır. Fransızcası olan "*trouvère*", *trobador*'un Oïl dilindeki karşılığı olup Oïl dilinde çalıp söyleyen ve bir süre sonra Kuzey Fransa'da, Oksitanyalıların taklidi olarak ortaya çıkan halk ozanlarını tanımlar. Terim, Oksitanya dilinde "bulmak" anlamındaki *trobar*'dan (Fransızcası "*trouver*") gelir, sözcük ve şiir bulucusuna işaret eder. Oksitanya'da, ardından XII. ve XIII. yüzyıllardan itibaren de Hristiyan Avrupa'nın tamamında halk ozanının özellikle vurgulanan yaratıcılık dehası ve kültürel-toplumsal rolü nedeniyle halk ozanları, Ortaçağ kahramanları arasında yer almayı hak etmiş ve yarattıkları edebiyat, sazlı sözlü ifade ettikleri değerler –temel olarak aşk– mucizeler gibi görülmüştür.

Halk ozanlarının edebiyatı, başta Akitanya ve Provence bölgelerinde, Güney Fransa'nın derebeylik saraylarında, ardından da Katalonya ve Kuzey İtalya'da gelişen ve dinle bağlantısı olmayan bir edebiyattır.

Bu kitapta, halk ozanları, Ortaçağ kültürünün yapı taşlarından olan yer ve kültür kaynaklarının ne kadar çok olduğunu göstermektedir. Kelt kültürünün önemini daha önce görmüştük, halk ozanları da Oksitanya kültürünün önemini ortaya koymaktadır.

Halk ozanları "*finámor*"ların mucitleri ve şarkıcılarıdır. *Finámor*'un kısmen kibarlıkla ve aristokrasinin nezaket, ahlaki değerlerin inceliği, seçkinlik, aynı zamanda da şövalyele-

re yaraşır bir onuru içeren yaşama sanatı idealiyle bağlantısı vardır.

Finámor, halk ozanlarınca geliştirilmiş bir sevmeye sanatını kullanan aşk ilişkisidir. Bu ilişkiye, âşığında, kur yapmak ve halk ozanlarının şiir ve şarkılarıyla dile getirilen bir mesaj şeklinde ifade ettiği bir his yaratan evli bir kadın konu olur. İlişki, “derebeyi ile kendisine bağlı adamı” modelini kullanır; âşık olunan kadın hanımefendidir (*mi dona*, Oksitan dilinde *efendim* demektir), âşığı ise –elçisi olan halk ozanı gibi– onun, emrinde çalışan adamı.

Amacı halk ozanlarının *joy* dedikleri duygusal ve bedensel tatmin olan *finámor*, “arzuya hâkimiyetin cinsel uyarıcısı” şeklinde tanımlanabilir. Halk ozanlarının şiirselliği, kibarlıkla ilişkisine rağmen kibarlık karşıtı akımlardan da çıkabilir. René Nelli, “Oksitanya şiirinin her döneminde kibarlık idealine pek de uygun olmayan, bu kadın düşmanı ve sefahate düşkün baron ve savaşçıların bencil güdülerini eski *goliard*’lar kadar alevi ve serbest bıraktığı kibarlık idealine tepki olarak ‘vahşi şiirlerin’ de var olduğunu” doğrulamaktadır. Bu durumda “antikonformist edebiyattan, kaba aşktan ve edepsiz şiirden söz edilebilir”.

Bugün hâlâ tartışılan sorun şudur; acaba halk ozanları kadınların değer kazanmasına ve toplumda yükseltilmesine katkıda bulunmuş mudur, yoksa Ortaçağ toplumunun sarılsılmaz temel kadın düşmanlığının yalnızca bir kandırmacası mı olmuştur? Jean-Charles Huchet *finámoru* “kadını sözcüklerle uzak tutma sanatı” olarak tanımlar. Hanımefendilerin hizmetkârları olan halk ozanları belki de aynı zamanda zindancılarıdır. Halk ozanının kişiliğiyle edebi ve müziksel verimliliğinin soyluluk merkezi olan saraya ne kadar bağlı olduğu özellikle belirtilmiştir. Soylu sınıftan bazı kadınlara halk ozanlarının hamiliğinin yakıştırılması daha da tartışmalıdır. Fransa Kralı VI. Louis ile Akitanyalı Aliénor’un kızları ve –büyük ozan Chrétien de Troyes’un hamisi olarak da

tanınan– Kontes Champagne’lı Marie’nin O’ıl Fransası’ndaki rolü ile Narbonne Vikontesi Ermengarde’ın (ölüm tarihi 1196) rolü kesin olmakla birlikte Akitanyalı Aliénor’un (1122-1204) rolü tartışmalıdır.

Bilinen ilk halk ozanı, 1071’de doğmuş, 1086’dan 1126’ya kadar Akitanya Dükü unvanını taşımış, başkenti Poitiers’yi halk ozanlarının gelişimine uygun bir yer haline getirmiş büyük bir derebeyi olan IX. Guillaume’dur. Fakat büyük bir lirik şair olmakla birlikte müstehcen bir şair ve kadın düşmanıdır. XIII. yüzyılın ortalarından itibaren yaşamöyküsü “Poitiers Kontu en büyük sadakatsizlerden biriydi. Şiir düzme, şarkı söyleme sanatını iyi biliyor, kadınları baştan çıkarmak için insanların arasında dolaşıyordu” diyerek bu görüşü doğrulamıştır.

Halk ozanlarının sanatı Kuzey Fransa’da, buradaki denklere olan yeni kahramanların, saz şairlerinin sayesinde yayılmıştır. Sayıca en çok ve en faal oldukları bölgeler Champagne, Picardie ve Artois olur. Fakat XIII. yüzyılda, burjuvalarla halk ozanlarının yeni bir kültür cemiyeti olan Puy’da buluştuğu büyük bir şiir ve lirik müzik merkezi haline gelen Arras’a ve bütün O’ıl Fransası’na yayıldılar. XII. yüzyıl ortalarında, Haçlı Seferi’ne katılan Oksitanyalı saz şairi ve Blaye Derebeyi Jauféré Rudel, *amor de lonh* (uzaktan aşk) şiirini yaratmıştır.

Marcabru XII. yüzyıl ortalarında ilk *trobar clus*, yani “kapalı saz şairi” olmuştur. Saz şairlerinin şiirinin, aralarında Assise’li François’nın da bulunduğu pek çok Avrupalıyı cezbeden üstü kapalı şeklidir bu.

Aşkın yanında savaş da öncelikli temaları olmuştur; savaşçı kahramanların yiğitlikleri üzerine şarkılar söylerler. Bu yüzden Bertran de Born (1159-1195) “Size diyorum; iki yandan gelen ‘Hücum!’ çığlığını duymak, salıverilmiş atların kişnemelerini ve ‘İmdat! İmdat!’ haykırıışlarını duymak, insanların çukurların otlarına düşmelerini, ölülerin bağrına sokulmalarını, ateşleriyle parlayan mızrakları görmek kadar

ne yemekten zevk alırım ne içmekten, ne de uyumaktan” demektedir.

XIII. yüzyılın başındaki Albi Haçlı Seferi, saz şairlerinin kurduğu cemiyeti altüst eder. XIII. yüzyıl sırasında da eserleri değişir, kendilerini özellikle düzyazı gibi yeni edebi şekillerde ifade etmeye başlarlar. XIII. yüzyılın ikinci yarısında Rouergue’de, Senyör Roquefeuille’in çevresinde bestelenen *Flamenca*, genç karısı tarafından aldatılan bir derebeyinin hikâyesini anlatır. En önemlisi; halk ozanlarının biyografileri olan ve bu edebi kahramanları aynı zamanda toplumsal kahramanlar haline de getiren *Vida*’lar ve halk ozanının eserlerinin *finámor*’un zaferine katkısı ile hayatı arasında bağlantı kuran metinlerle tamamlanmış *razo*’lar yazılır.

Benzer şekilde, her ne kadar halk ozanlarının toplumsal konumunun –aslen soylu değerlerinin hizmetindeki büyük derebeyleri, orta sınıf soylular, burjuva ve gezginler de yan yana dahil olmak üzere– çeşitli kaynakları varsa da XIII. yüzyıl sırasında soylu olmayan halk ozanlarının sayısında artış olmuştur. Eserleri çoğunlukla kibarlık damgası taşımaya devam etmiş olsa da.

Mütevazı bir aileden gelme, Narbonne doğumlu, gerek Narbonne Vikontu’nun gerekse Fransa veya Kastilya Kralı’nın hizmetinde çalışan Guiraut Riquier’nin (yak.1230-1295) “son halk ozanı” olduğu tahmin ediliyor. Her durumda son büyük *finámor* şairidir. XIII. yüzyılın sonlarındaki son büyük yenilik, halk ozanlarının giderek daha çok, üstün bir kadın için şarkılar söylemesi olur: Kendisine her zamankinden daha ateşli bir biçimde tapınılmakta olan Meryem Ana için.

Halk ozanları, özellikle Fransa’da Romantizm akımıyla, Ortaçağ düşselliğinin diğer kahramanlarından muhtemelen daha net olarak, yeniden kültür kahramanlarına dönüşür. Dahası dillerin ve dini tutkuların doğuşu onları Oksitanya’da bir yeniden doğuşunun merkezinde yeniden yaşatmıştır. Gaston Paris “soylu aşkı” terimini ilk kez 1883’te Chrétien de Tro-

yes hakkındaki bir yazıda kullanırken “halk ozanı tarzı” ifadesi de 1851’den itibaren mimaride “sahte gotik” bir tarz anlamına gelmekte, edebiyat tarihçileri de 1876’dan itibaren “halk ozanı türü”nden söz etmektedir.

Halk ozanları bugün hâlâ Avrupa düşselliğine iyice girmiş, Oksitanyalıların anılarında ayrıcalıklı bir yer edinmiş kahramanlar olup çağdaş kültürün de en modern ve en popüler şekillerince benimsenmişlerdir. Reklam dünyasına da gençlerin yeni müziğinde de kendilerine yer bulmuşlardır. Toulouse’lu genç bir rock grubu da bunun kanıtıdır: “Fabulous Trobadors”.

VALKYRIE

Valkyrie (Walkyrie)
sözcüğü, eski Nors
dilineki iki terimden,
“düşmüş” ve “seçmek”ten
gelmektedir. Valkyrie’ler,
özde, İskandinav
mitolojisinin kötü ruhlu
tanrıları veya ölülerin
kötü ruhları olabilir.

Vikingler döneminde amazonlara ya da Odin'in kızlarına dönüşmüş İskandinav tanrılarıdır. Bunlar, savaş alanlarında can vermiş kahramanları İskandinavların ilkel cenneti Walhalla'ya götüren bakirelerdir. Valkyrie'lerin izine hem XII. yüzyılın Germen *Nibelung'lar Destanı*'nda hem de vaktiyle kulaktan kulağa yayılmış olup sonradan yazıya geçirilmiş nesir ya da manzum efsane ve şarkılarda rastlanmaktadır. Bunların başlıcaları; IX.-XII. yüzyıllar arasında Tanrı'ya ve kahramanlara yazılarak XIII. yüzyılın sonunda bir İzlanda elyazmasında toplanmış şarkılar olan şiirsel *Edda* şarkıdır: Sigurd'un ataları olan Völsunge soyunu Germen mitolojisinin baş tanrısı Odin'le birleştiren *Völsungasaga* ve İzlandalı şair Snorri Sturluson'un (1179–1241) düz yazısı *Edda*'nın kiler.

Hayal ürünü kadın kahraman Valkyrie'nin bu kitapta yer almasının nedeni, Avrupa düşselliğine miras kalan Ortaçağ hayal dünyasında, İskandinav ve Germen düşselliklerinin yanı sıra Kelt düşselliğinde de önemli bir yeri olmasıdır. Tristan ile İsolde'nin arkasından Valkyrie de, Richard Wagner'in XIX. yüzyılda bestelediği eserinde Ortaçağ düşselliğindeki mirasının tarihsel önemini belirtmektedir.

Valkyrie'ler genellikle dokuz kişidir, zaman zaman on iki olurlar. Germen Ortaçağ dönemi kahramanı olan Valkyrie, XII. yüzyılın sonundan beri *Nibelung'lar Destanı*'nın Brünhild (Brynhil) karakterinde vücut bulmaktadır. Brünhild, karşı geldiği Odin tarafından Valkyrie'lik konumu elinden alınarak ve uyutularak cezalandırılır. Artık sıradan bir ölümlü olmaktadır. Kendisini uyandıracak adamla evlenecektir ama ancak

uyurken üçüncü bir Nibelung olan Gutthorn öldürür. Acıya yenik düşen Brünhild cenaze ateşinde Sigurd'un cesediyle birlikte kendisini de yaktırır.

Valkyrie efsanesi, genellikle şövalyevari şartlarda doğaüstü varlıklarla ölümlülerden oluşan çiftleri canlandırmaktadır. Ölümlüye dönüşen Valkyrie'ler de doğaüstü kökenlerinden kurtulamazlar. Bu kahraman aynı zamanda savaşçı şiddetinin ve canavarlara karşı mücadelenin Ortaçağ düşselliğindeki önemini de simgelemektedir. Kadın burada ölümle ilintilidir.

Savaşçı kahramanları cennete götüren Valkyrie, sonuçta onları kaçınılmaz sonu ölüm olan bir aşka sürükler. Wagner'in operasında ise Brünhild, Wotan olmuş tanrılar tanrısı Odin'in en sevdiği kızı, aynı zamanda da sırdaşıdır. Sekiz kız kardeşi vardır. Wagner daha sonra Odin'in torununun çocuğu olan Kral Völsung'un oğlu Siegmund'u korumak isteyen Brünhild'in başkaldırısını yeniden ele alır. Yeniden insana dönüşen Brünhild eşi Siegmund'u ölümde de yalnız bırakmamaya karar verir ve Walhalla'yı da ateşe vererek geleneksel tanrılar âlemini yok eder. Bu tanrıların sonu, muhakkak ki, XIII. yüzyıl başlarının *La Mort de Roi Arthur*'unda Arthur ile Yuvarlak Masa Şövalyeleri'nin de sonunu getirmiştir. Ortaçağ düşselliği sonuçta ölümün etkisi altındadır ama üzerinde aynı zamanda yenilenmenin ve olağanüstü dünyayla insan dünyası arasındaki bağların ve dönüşümlerin de etkisi hissedilir.

Valkyrie de dahil olmak üzere bu yarı tanrı yarı insan kahramanlar XX. yüzyılda, sinemayla, Fritz Lang'ın başyapıtı *Nibelungen*'le (1924) yeniden doğmuştur.

Kaynakça

GİRİŞ

Bazıları bu kitapta ele alınmış edebi temaların Avrupa'da yayımlandığını (Ortaçağ'dan bu yana) gösteren bazı ilginç metinler için şu önemli eserlere bakılabilir:

JONIN, Pierre, *L'Europe en vers au Moyen Age. Essai de thématique*, Paris, Honoré Champion Yayınları, 1996.

LE GOFF, Jacques, *L'immaginario medievale, Lo spazio Letterario del Medioevo*, 1. *Il Medioevo Latino*, G. Cavallo, Cl. Leonardi, E. Menesco, cilt IV, *L'Attualizzazione del Testo*, Roma, Salerno Yayınevi, 1997, s. 9-42.

ARTHUR

Arthurus rex, Acta conventus Lovaiensis, W. Van Hoecke, G. Tourny, W. Verbeke, Louvain, 1991.

Arthurus rex, Koning Arthur en Nederlanden, *La Matière de Bretagne et les Anciens Pays-Bas*, sergi kataloğu, Louvain, 1987.

La Légende Arthurienne. Le Graal et la Table Ronde, Danielle Régnier-Bohler'in önsözüyle, Paris, Robert Laffont "Bouquins" Yayınları, 1989.

BARBER, Richard, *King Arthur. Hero and Legend*, Woodbridge, Routledge, 1993.

BOUTET, Dominique, *Charlemagne et Arthur, ou le Roi Imaginaire*, Paris, Boubert Yayınları, 1993.

BRYANT, Nigel, *The Legend of the Grail*, Woodbridge, Routledge Yayınları, 2004.

CARDINI, Franco, *Il Santo Graal* (Giunti dosyası), Floransa, Giunti Yayınları, 1997.

- CASTELNUOVO, Enrico (yönetiminde), *Le Stanzedi Artu. Gli Affreschi di Frugarolo e l'Immaginario Cavalleresco nell'Autunno del Medioevo*, Milano, Electa Yayınları, 1999.
- CHAUOU, A., *L'Idéologie Plantagênet. Royauté Arthurienne et Monarchie Politique dans l'Espace Plantagênet (XII^e-XIII^e siècles)*, Rennes, PUR Yayınları, 2001.
- FARAL, Edmond, *La Légende Arthurienne* (3 cilt), Paris, Honoré Champion Yayınları, 1929.
- GARDNER, E.G., *The Arthurian Legend in Italian Literature*, Londra, JM Dent Yayınları, 1930.
- GEOFFROY DE MONMOUTH, *Histoire des Rois de Bretagne*, çeviri ve yorum: Laurence Mathey-Maille, Paris, Les Belles Lettres Yayınları, 1992.
- LOOMIS, R.S., *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press, 1959.
- LOOMIS, R.S., *Arthurian Legends in Medieval Art*, New York, Modern Language Association of America Yayınları, 1938.
- MARINO, John B., *The Grail in Modern Literature*, Woodbridge, Routledge Yayınları, 2004.
- MARKALE, Jean, *Le Roi Arthur et la Société Celtique*, Paris, Payot, 1976.
- STÖRMER, W., "König Artus als aristokratisches Leitbild während des späten Mittelalters", *Zeitsches für bayerische Landesgeschichte*, 35, 1972, s. 946-971.
- SUARD, François, *Dictionnaire Encyclopédique du Moyen Age* içinde "Arthur" makalesi, Paris, Cerf Yayınları, 1997, C. I, s. 128-130.
- WHITAKER, M., *The Legend of King Arthur in Art*, Londra, Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1990.

KATEDRAL

- Les Bâisseurs de Cathédrales*, *L'Histoire dergisi*, özel sayı, Aralık 2000.
- "La Cathédrale, XII^e-XIV^e siècle", *Cahiers de Fanjeaux*, S. 30, 1995.
- La Cathédrales de l'Ouest de la France*, özel sayı: 303. *Arts, Recherches et Créations* (Sanatlar, Araştırmalar, Eserler), Pays de la Loire Bölgesi, sayı 70, Nantes, 3. üç haftalık dönem, 2001.
- Toutes les Cathedrales de France*, "Tarihimiz" özel sayısı, Temmuz-Ağustos 1996.
- Vingt Siècles en Cathédrales*, Jacques Le Goff'un denetiminde, Catherine Arminjon ile Denis Lavalley yönetiminde (Reims Sergisi vesilesiyle, 2001), Paris, Monum, Editions du Patrimoine Yayınları, 2001.

- New Bulletin of the European Cathedral Association*, özel olarak gözden geçirilmiştir, S. 1, Milano, 1988.
- Lumière Gothique*, C. 1, *Cathédrales de France*, C. II. *Cathédrales d'Europe*, CD-Rom, 1996.
- Le Temps des Cathédrales*, televizyon dizisi, yönetmen: Georges Duby.
- CLARK, Kenneth, *The Gothic Revival A Study in the History of Taste*, Londra, 1928.
- DUBY, Georges, *Le Temps des Cathédrales. L'Art et la Société 980-1420*, Paris, Gallimard, 1976; Georges Duby'nin *L'Art et la Société. Moyen Age XX Siècle* adlı çalışmasında yeniden ele alınmıştır. Paris, Gallimard "Quarto" 2002, s. 453-1011.
- DUBY, Georges, "Cathédrale", *Géo*, S. 151, 1991, *Le Temps des Cathédrales*'de yeniden ele alınmıştır, s. 1101-1106.
- COLOMBIER, Pierre (du), *Les Chantiers des Cathédrales*, Paris, Picard Yayınları, 1973.
- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, "Katedral" maddesi, Jacques Le Goff ile Jean-Claude Schmitt'in *Dictionnaire Raisoné de l'Occident Médiéval* içinde, Paris, Fayard Yayınları, 1999, s. 136-148.
- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, *Quand les Cathédrales étaient Peintes*, Paris, Seuil Yayınları, 1993.
- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, *Notre Dame de Paris*, Paris, Le Martinière, 1991.
- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, *La Cathédrale*, Paris, Fayard, 1989.
- GUENET, François - KINER, Aline, *La Cathédrale Livre de Pierre*, Paris, Presses de la Renaissance, 2004.
- GY, Pierre-Marie, "Ecclesiologie de la Cathédrale", IX. *Centenario de Dedicacao de Sé de Braga* uluslararası kongre beyannamesinde, Braga, Portekiz Katolik Üniversitesi, 1990, s. 63-71.
- KRAUS, Henry, *A Prix d'Or: Le Financement des Cathédrales*, Paris, Cerf Yayınları, 1991 (Gold was the Mortar. The Economics of Cathedral Building'in çevirisi, Londra, Routledge Yayınları, 1979).
- ROLAND, Recht, *Le Croire et le Voir. L'Art des Cathédrales (XII^e-XV^e siècles)* Paris, Gallimard, 1999.
- SAUERLÄNDER, Willibald, "La Cathédrale et la Révolution" (Katedral ve İhtilal), *L'Art et les Révolutions*'da, Strazburg Kongresi, 1990, s. 67-106.
- VAUCHEZ, André, "La Cathédrale", Pierre NORA'nın *Les Lieux de Mémoire*'nda, III. Franklar, 2. Gelenekler, Paris, Gallimard, 1992, s. 91-127.

CHARLEMAGNE

- Charlemagne et l'Épopée Romane*, Société Rencesvalles VII. Uluslararası Kongresi beyannameleri, Paris, Les Belles Lettres Yayınları, 1978.
- Charlemagne, Père de l'Europe?*, *Histoire Médiévale*, n. 53 (özel sayı), Mayıs 2004.
- Dalla Storia al Mito: la Leggenda di Carlo Mango. Medioevo* özel sayısı, sayı 11 (70), Kasım 2002.
- Le Saga de Charlemagne, Karlamagnus*, İskandinav Efsanesi'nin on kolunun Fransızca çevirisi, çeviren: David W. Lacroix, Paris, Le Livre de Poche Yayınları, 2000.
- BARBERO, Alessandro, *Carlo Magno. Un Padre dell'Europa*, Rome-Bari, Laterza, 2000, Paris, Payot Yayınları, 2004).
- BATHIAS-RASCALOU, Céline, *Charlemagne et l'Europe*, Paris, Vuibert, 2004.
- BOUTET, Dominique, *Charlemagne et Arthur, ou le Roi Imaginaire*, Paris, Honoré Champion, 1992.
- BRAUNFELS, Wolfgang, *Charlemagne. Œuvre, Rayonnement et Survivances*, sergi kataloğu, Aix-la-Chapelle, Stadtverwaltung, 1965.
- BRAUNFELS, Wolfgang, *Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben* (5 cilt), Duesseldorf L. Schwann, 1965-1968.
- EGINHARD, *Vita Karoli*, Latince metin ile Fransızca çevirisi, çevirmen: L. Halphen, Paris, Les Belles Lettres, 1938, 6. baskı, 1994. Claudio Leonardi'nin giriş yazısı için (s. 7-8) bkz. İtalyanca çeviri: Eginardo, *Vita di Carlo Mango*, Roma, Salerno Yayınları, 1980.
- FALKENSTEIN, L., "Charlemagne et Aix-la-Chapelle", *Byzantion*, S. 61, 1991, s. 231-289.
- FAVIER, Jean, *Charlemagne*, Paris, Fayard Yayınları, 1999.
- FOLZ, Robert, *Le Couronnement Impérial de Charlemagne*, Paris, Gallimard, 1964.
- FOLZ, Robert, *Le Souvenir et la Légende de Charlemagne dans l'Empire Germanique Médiéval*, Paris, Les Belles Lettres, 1950.
- GRABOÏS, Arie, "Un Mythe Fondamental de l'Histoire de France au Moyen Age: 'le Roi David', précurseur du 'Roi Très Chrétien'", *Revue Historique*, 287, 1992, s. 11-31.
- MORRISSEY, Robert, *L'Empereur à la Barbe Fleurie. Charlemagne dans la Mythologie et l'Histoire de France*, Paris, Gallimard, 1997.
- PARIS, Gaston, *Histoire Poétique de Charlemagne*, Paris, 1865, Tekrar baskı: 1905, Cenevre, Slatkine Reprints, 1974.
- RATKOWITSCH, Christine, *Karolus Magnus – alter Aenea, alter Martinus, alter Iustinus. Zu Intention und Datierung des "Aachener Karlsepos"*, Viyana, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1997.

KALE-ŞATO

- ALCOY, Rose, "Şato" maddesi, X. BARRAL I ALTET, *Dictionnaire Critique d'Iconographie Occidentale*'de, Rennes, PUR Yayınları, 2003, s. 185-188.
- BONNASIE, Pierre, "Şato" makalesi, *50 Mots Clefs de l'Histoire Médiévale*, Toulouse, Privat Yayınları, 1981, s. 39-43.
- FOÜARD, Michel de, *Manuel d'Archeologie Médiévale. De la Fouille à l'Histoire*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1975, s. 76-132.
- BROWN, R. Allen, *English Castles*, yeni baskı, Londra, Boydell and Brewer, 2004.
- BUR, M. *Le Château* (Batı toplumlarında Ortaçağ kaynaklarının tipolojisi, 79), Turnhout, Brépols, 1999.
- BUR, M. "Şato" maddesi. Cl. GAUVARD, A. DE LIBERA, M.ZINK, *Dictionnaire du Moyen Age*, Paris, PUF 2002, s. 274-276.
- CACIAGLI, Giuseppe, *Il Castello in Italia*, Floransa, Giorgio Gambi Yayınları, 1979.
- CHAPELOT, Jean, *le Château de Vincennes. Une Résidence Royale au Moyen Age*, Paris, CNRS Yayınları, 1994.
- CUCHE, François-Xavier, *La Vie de Château. Architecture, Fonctions et Représentations des Châteaux et des Palais du Moyen Age à Nos Jours*, Strazburg Kolokyumun bildirileri, 1996, Strazburg Üniversite Yayınları, 1998.
- FINO, José Federigo, *Forteresses de la France Médiévale*, Fransızca çevirisi, Paris, Picard Yayınları, 1977.
- FOURNIER, Gabriel, *Le Château dans la France Médiévale. Essai de Sociologie Monumentale*, Paris, Aubier Yayınları, 1978.
- GARDELLES, J., *Le Château Expression du Monde Féodal, Châteaux et Guerriers de France au Moyen Age*'ın IV. cildi, Strazburg, E. Publitoral Yayınları, 1980.
- GIEYSZTOR, Aleksander, *Zamek Krolewski w Warszawie*, Varşova, PWN, 1973.
- HUBERT, J. Ve M. -Cl., *Le Château Fort*, Paris, La Documentation Photographique, 1965, 5.-263. sayılar.
- LAURENT-SALCH, Charles, *L'Atlas des Châteaux Forts*, Strazburg Üniversite-şi Şato Araştırma Merkezi, Publitoral Yayınları, 1977 (4969 şato hâlâ mevcut, 4788'i onarılabilir durumda).
- LICINIO, R. *Castelli Medievali. Puglia e Basilica dai Normanni a Federico II e Carlo I d'Angio*, Bari, 1994.
- MERTEN, Klaus, *Burgen und Schlösser in Deutschland*, Münih, Paolo Marton, 1995.
- MESQUI, J., *Châteaux et Enceintes de la France Médiévale. De la Défense à la Résidence* (2 cilt), Paris, Picard, 1991-1993.

- PERDRIZET, Marie-Pierre, *Le Moyen Age au Temps des Chevaliers et des Châteaux Forts*, Paris, Nouvelle Encyclopédie Nathan, 1985.
- PESEZ, Jean-Marie, "Şato" maddesi, J. LE GOFF ve J.-C. SCHMITT, *Dictionnaire Raisoné de l'Occident Médiéval*, Paris, Fayard Yayınları, 1999, s. 179-198.
- POISSON, Jean-Michel, *Le Château Médiéval, Forteresse Habitée (XI^e-XVI^e siècle)*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1992.
- RAPP, Francis, *Le Château Fort Dans la Vie Médiévale. Le Château Fort et la Politique Territoriale*, Strazburg, Chantier d'Etudes Médiévales, 1968.
- ROCOLLE, Pierre, *Le Temps des Châteaux Forts. X^e-XV^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1994.
- TUMMERS, Horst Johannes, *Rheinromantik. Romantik und Reise nam Rhein*, Köln, Greven Yayınları, 1968.
- WHEATLEY, Abigail, *The Idea of the Castle in Medieval England*, Londra, York Medieval Press, 2004.
- WILLEMSSEN, C. A., *Castel del Monte. Die Krone des Apuliens*, Wiesbaden, Insel-Verlag, 1960.

ŞÖVALYE / ŞÖVALYELİK

- ARNOLD, B., *German Knighthood, 1050-1300*, Oxford, Oxford Üniversitesi Yayınları, 1985.
- BARBER, Richard - BARKER, Juliet, *Tournement*, 1989, Fransızca çevirisi *Les Tournois* (Turnuvalar), Georges Duby'nin önsözüyle, Compagnie 12, Paris, 1989.
- BARTHELEMY, Dominique, "Modern Mythology of Medieval Chevalry", P. LINEHAN ve J. NELSON, *Medieval World*, Londra/New York, Routledge Yayınları, 2001, s. 214-228.
- BORST, Arno, *Das Rittertum im Mittelalter*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976.
- FLORY, Jean, *Brève Histoire de la Chevalerie. De l'Histoire au Mythe Chevaleresque*, Fragile Yayınları, 1999.
- BUMKE, Joachim, *Studien zum Ritterbegriff im 12. Und 13. Jarhhundert*, Heidelberg, 1964.
- CARDINI, Franco, "Le Guerrier et le Chevalier", J. LE GOFF, *L'Homme Médiéval*, Paris, Seuil Yayınları, 1984, s. 87-128.
- CHÈNERIE, Marie-Luce, *Le Chevalier Errant dans les Romans Arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Cenevre, Oroz Yayınları, 1986.
- CURTIUS, Ernest-Robert, "Das ritterliche Tugendsystem", *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke Yayınları, 1948, Fransız-

- ca çevirisi *La Littérature Européenne et le Moyen Age Latin*, Paris, PUF Yayınları, 1956, XVIII, "Le Système des Vertus Chevaleresques", s. 628-650.
- DEMURGER, Alain, *Chevaliers du Christ. Les Ordres Religieux Militaires au Moyen Age, XI^e-XVI^e siècle*, Paris, Seuil Yayınları, 2002.
- DE SMEDT, R., *Les Chevaliers de l'Ordre de la Toison d'Or au XV^e siècle, Notices Bio-Bibliographiques*, 2. baskı, Frankfurt am Main, Peter Lang Yayınları, 2000.
- DUBY, Georges, *La Société Chevaleresque*, Paris, Flammarion Yayınları, 1988 [Georges Duby'nin *Qu'est-ce que la Société Féodale*'inde yeniden işlenmiştir, Paris, Flammarion, 2002, s. 1051-1205.]
- DUBY, Georges, *Guillaume le Maréchal, le Meilleur Chevalier du Monde*, Paris Fayard Yayınları, 1984 [Georges Duby'nin *Féodalité*'sinde yeniden ele alınmıştır, Paris, Gallimard "Quarto", 1996, s. 1051-1160]]
- FLECKENSTEIN, Josef, *Das ritterliche Turnier in Mittelalter*, Göttingen, Van den Hoeck & Ruprecht Yayınları, 1985.
- FLORI, Jean, *L'Idéologie du Glaive. Préhistoire de la Chevalerie*, Cenevre, Droz Yayınları, 1983.
- FLORI, Jean, "Şövalyelik" maddesi, J. LE GOFF ile J.Cl. SCHMITT'in *Dictionnaire Raisoné de l'Occident Médiéval*'inde, Paris, Fayard Yayınları, 1999, s. 199-213.
- FLORI, Jean, *La Chevalerie*, Paris, Jean-Paul Gisserot Yayınları, 1998.
- FLORI, Jean, *Richard Coeur de Lion*, Paris, Fayard Yayınları, 1999.
- FRAPPIER, Jean, *Amour Courtois et Table Ronde*, Cenevre, Droz Yayınları, 1973.
- GIROUARD, M., *The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentlemen*, New Haven/Londra, Yale Üniversitesi Yayınları, 1981.
- KEEN, M., *Chivalry*, New Haven, Yale Üniversitesi Yayınları, 1984.
- KÖHLER, Erich, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Tübingen, 1970 (Fransızca çevirisi: *L'Aventure Chevaleresque. Idéal et Réalité dans le Roman Courtois*, Paris, Gallimard, 1974, J. Le Goff'un önsözüyle.)
- LE RIDER, Paule, *Le Chevalier dans le Conte du Graal de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1978.
- MARCHELLO-NIZIA, Christiane, "Amour Courtois, Société Masculine et Figures du Pouvoir", *Annales ESC*'de, 1981, s. 969-982. Lacan'a göre eşcinselliğe kıyasla "Soylu/kibar aşkı muamma olarak kalır" (*Le Séminaire, XX. Kitap, Encore*, Paris, Seuil Yayınları, 1975, s. 79).
- PAINTER, Sidney, *French Chivalry*, Ithaca, Cornell Üniversitesi Yayınları, 1957.
- PARAVICINI, Werner, *Die ritterlich-höfische Kultur des Mittelalters*, Münih, Oldenbourg Yayınları, 1994.

- PERDRIZET, Marie-Pierre, *Le Moyen Age au Temps des Chevaliers et des Chateaux Forts*, Paris, Nouvelle Encyclopédie Nathan Yayınları, 1985.
- RABEYROUX, Anne, "Şövalye" maddesi, X. BARRAL I ALTET, *Dictionnaire Critique d'Iconographie Occidentale*, Rennes, PUR Yayınları, 2003, s. 192-193.
- RABEYROUX, Anne, *Richard Coeur de Lion. Histoire et Légende*, Paris, UGE "10/18", 1989.
- ROUBAUD-BENICHO, Sylvia, *Le Roman de Chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- RUIZ-DOMENEC, José Enrique, *La Caballeria o la Imagen Cortesana del Mundo*, Gênes, Università di Genova, 1984.
- STANESCO, Michel, *Jeux d'Errance du Chevalier Médiéval, Aspects Ludiques de la Fonction Guerrière dans la Littérature du Moyen Age Flamboyant*, Leiden, E.J. Brill, 1988.
- VALE, M., *War and Chivalry*, Londra, 1981.
- VERNIER, Richard, *The Flower of Chivalry Bertrand du Guesclin and the Hundred Years Old*, Londra, Boydell and Brewer, 2004.

EL CID

- Cantar de mio Cid. Chanson de Mon Cid*. Jules Horrent'in metni ve çevirisi, C. 2, Gand, Editions Scientifique, 1982.
- Chanson de mon Cid. Cantar de mio Cid*. Editör ve çevirmen: Georges Martin, Paris, Aubier, 1996.
- MENENDES PIDAL, Ramon, *La Espana del Cid*, Madrid, Espasa-Calpe, 1929.
- LACARRA, Maria Eugenia, *El Poema de mio Cid: Realidad Historica e Ideologia*, Madrid, Porrua, 1980.
- SMITH, Colin, *The Making of the "Poema de mio Cid"*, Cambridge, Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1983.
- EPALZA, M. DE, ve GUELLOUZ, S., *Le Cid, Personnage Historique et Littéraire*, Paris, Maisonneuve et Larose Yayınları, 1983.
- FLETCHER, Richard, *The Quest for El Cid*, Oxford, Oxford Üniversitesi Yayınları, 1989.
- AURELL, Martin, "Le Cid" maddesi, A. VAUCHEZ, *Dictionnaire Encyclopédique du Moyen Age'da*, Paris, Cerf Yayınları, 1997, cilt 1, s. 329.
- MENJOT, Denis, "Le Cid" maddesi, CL.GAUVARD, A.DE LIBERA, M. ZINK, *Dictionnaire du Moyen Age*, Paris, PUF Yayınları, 2002, s. 291.

AVLU (MANASTIR)

- BRAUNFELS, Wolfgang, *Abendländische Klosterbaukunst*, Köln, DuMont Yayınları, 1969.

- CARRON-TOUCHARD, Jacqueline, *Cloîtres Romains de France*, Zodiaque Yayınları, 1983.
- EVANS, Joan, *Monastic Life at Cluny, 910-1157*, Oxford, Oxford Üniversitesi Yayınları, 1931.
- GERHARDS, Agnès, "Clotûre" maddesi, *Dictionnaire Historique des Ordres Religieux*, Paris, Fayard Yayınları, 1998, s. 160-162.
- GOETZ, Hans-Werner, *Leben im Mittelalter vom 7 bis zum 13. Jahrhundert*, Münih, Beck Yayınları, 1986. III. Kloster und Münshleben, s. 65-113.
- JACOBSEN, Werner, *Der Klosterplan von St. Gallen und die karolingische Architektur*, Berlin, Deutscher Verlag Für Kunstwissenschaft, 1992.
- KLEIN, Peter, K., *Der mittelalterliche Kreuzgang. The Medieval Cloisters. Le Cloître du Moyen Age. Architektur, Funktion und Program*, Ratisbonne, Schnell und Steiner, 2004.
- LECLERCQ, Henri, "Avlu/Manastır" maddesi, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*'de, 3, 2, 1914, Paris, Letouzey ve Ané, C. 3, 3. Bölüm, s. 1991-2012.
- LOPEZ, Elisabeth, "Avlu/Manastır" maddesi, A.VAUCHEZ, *Dictionnaire Encyclopédique du Moyen Age*'da, Paris, Cerf Yayınları, C. I, s. 346-347.
- MALLET, Géraldine, "Avlu/Manastır" makalesi, X. BARRAL I ALTET, *Dictionnaire Critique d'Iconographie Occidentale*'de, Rennes, PUR Yayınları, 2003, s. 210-212.
- MICCOLI, Giovanni, "Keşişler", J. LE GOFF, *L'Homme Médiéval* (Ortaçağ İnsanı), Paris, Seuil, 1989, s. 45-85.
- MOULIN, Léo, *La Vie Quotidienne des Religieux au Moyen Age. X^e-XV^e siècle*. Paris, Hachette, 1978.
- PRESSOUYRE, Léon, "St. Bernard to St. Francis: Monastic Ideals and Iconographic Programs in the Cloister", *Gesta*, XII, 1973, s. 71-92.

COCAGNE

- Le Fabliau de Cocagne*, Veikko Väänänen, *Neuphilologische Mitteilungen*, 48, Helsinki, 1947, s. 3-36.
- The Land of Cockayne*, Charles W. Dunn ve Edward T. Byrnes, *Middle English Literature*, New York, Harcourt Brace Jovanovick, 1973, s. 188-192.
- PLEIT, Herman, *Dreaming of Cockaigne. Medieval Fantasies of the Perfect Life* (Flamanca ilk baskı, 1987), İngilizce çevirisi, New York, Columbia Üniversitesi Yayınları, 2001.
- Vom Schlaraffenland*, Moriz Haupt ve Heinrich Hoffmann, *Altdeutsche Blätter*, Leipzig, Brockhaus, 1836, I. kitap, s. 163-170.

- SACHS, Hans, *Das Schlaraffenland*, Edmund Goetze ve Carl Drescher, *Sämtliche Fabeln und Schwänke*, Halle, M. Niemeyer, 1893, I. kitap, s. 8-11.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, Novella VIII, 3.
- CAMPOSESI, P., *Il Piacevole Viaggio di Cuccagna. Carnevale, Cuccagna e Pinocchi di Villa'nın eki*, s. 93-97, *Il Paese della Fame'de yeniden yapılmıştır*, Bologna, Il Mulino, 1985 (2), s. 212-216.
- FRANCO JUNIOR, Hilario, *Cocanha. A Historia de une Pais Imaginario*, Portekizce, San Paolo, 1998, İtalyanca çevirisi *Nel Paese di Cuccagna. La Società Medievale tra il sogno et la Vita Quotidiana*, Roma, Volti della Storia Yayınları, 2001. Jacques Le Goff'un önsözüyle. Fransızca çevirisi "Cocagne", Tallandier Yayınları, 2005.
- ACKERMANN, Elfriede, *Das Schlaraffenland in German Literature and Folk-song. Social Aspects of an Earthly Paradise*, Chicago, 1944.
- BORNET, G., "Le Pays de Cocagne dans la Littérature Allemande, des Origines à Hans Sachs", Danielle BUSCHINGER, Wolfgang SPIEWOK, *Gesellschaftsutopien im Mittelalter. Discours et Figures de l'Utopie au Moyen Age*, Greifswald, Reineke Cemiyeti'nin V. yıllık kongresinden bölümler, 1994, s. 15-27.
- CAMPORISI, P., "Carnevale, Cuccagna e Giuochi di Villa", *Studi e Problemi di Critica Testuale*, 10, 1975, s. 57-97.
- COCCHIARA, Giuseppe, *Il Mondo alla Rovescia*, Torino, Boringhieri Yayınları, 1963.
- COCCHIARA, Giuseppe, *Il Paese di Cuccagna e Altri Studi di Folklore*, Torino, Boringhieri Yayınları, 1956 (1), 1980 (2).
- DELPECH, F., "Aspects des Pays de Cocagne, Programmes pour une Recherche", Jean LAFOND, Augustin REDENO, *L'Image du Monde Renversé et ses Représentations Littéraires et Paralittéraires de la Fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e siècle'de*, Paris, Vrin Yayınları, 1979, s. 35-48.
- DELUMEAU, J., *La Mort des Pays de Cocagne*, Paris, Sorbonne Yayınları, 1976.
- GRAF, A., "Il Paese du Cuccagne e i Paradisi Artificiali", *Miti, Leggende et Superstizioni del Medioevo*, Milano, 1892-1893.
- GRAUS, F., "Social Utopias in the Middle Age", *Past and Present'ta*, 38, 1967, s. 3-19.
- LE GOFF, Jacques, "L'Utopie Médiévale: le Pays de Cocagne", *Revue Européenne des Sciences Sociales*, 27, 1989 (*Lumières, Utopies, Révolutions. Hommage à Bronislaw Baezko*), s. 271-286.
- TROUSSON, R., *Voyages aux Pays de Nulle Part. Histoire Littéraire de la Pensée Utopique*, Brüksel, Publication de l'Université, 1975.

HOKKABAZ

Le Moyen Age entre Ordre et Désordre, Villette Cité de la Musique Sergisi kataloğu, Paris, 2004; özellikle bkz. Martine Clouzot, s. 56-57.

BALDWIN, John W., "The Image of the Jongleur in Nothern France Around 1200", *Speculum*, 72, 1997, s. 635.

CASAGRANDE, Carla-VECCHIO, Silvana, "Clercs et Jongleurs dans la Société Médiévale, XII-XIII siècle", *Annales ESC*, 1979, s. 913-928.

CHARLES-DOMINIQUE, Luc, "Du Jongleur au Ménestrier. Evolution du Statut Central des Instrumentistes Médiévaux", Ch. RAULT, *Instruments à Cordes du Moyen Age*'da, Grâne, Créaphis Yayınları, 1999, s. 29-47.

CLOUZOT, Martine, "Homo ludens – Homo viator: Le Jongleur au Cœur des Echanges Culturels au Moyen Age", XXXII. SHMESP Kongresi kararlarında, Boulogne-sur-Mer, Mayıs 2001.

CLOUZOT, Martine ve MARCHESIN, Isabelle, *Le Jongleur au Moyen Age*, Paris, Gallimard "Le Temps des Images", 2001.

FARAL, E., *Les Jongleurs en France au Moyen Age*, Paris, Honoré Champion, 1910.

HARTUNG, W., *Die Spielleute. Eine Randgruppe in der Gesellschaft des Mittelalters*, Wiesbaden, 1982.

MARCHESIN, Isabelle, "Les Jongleurs dans les Psautiers du Haut Moyen Age: Nouvelles Hypothèses sur la Symbolique de l'Histoire Médiévale", *Cahiers de Civilisation Médiévale* (), Nisan-Haziran 1998, s. 127-139.

RYCHNER, J., *La Chanson de Geste. Essai sur l'Art Epique des Jongleurs*, Cenevre, Droz Yayınları, 1967.

STANESCO, Michel, "Hokkabaz" maddesi, André VAUCHEZ, *Dictionnaire Encyclopédique du Moyen Age*, Paris, Cerf Yayınları, 1997, C. I, s. 83.

ZINK, Michel, *Poésie et Conversation au Moyen Age*, Paris, PUF Yayınları, 2003, s. 161-163 ve 173-174.

ZINK, Michel, *Le Jongleur de Notre-Dame. Contes Chrétiens du Moyen Age*, Paris, yeni baskı: Paris, Seuil, 2002.

ZINK, Michel, *Littérature Française du Moyen Age*, Paris, PUF Yayınları, 1992.

ZUMTHOR, Paul, *La Lettre et la Voix. De la "littérature" médiévale*, Paris, Honoré Champion, 1987.

TEKBOYNUZ

ASTORG, B. D., *Le Mythe de la Dame à la Licorne*, Paris, Seuil Yayınları, 1963.

BERSIER, J., *Jean Duvert, le Maître à la Licorne*, Paris, Berger Levrault Yayınları, 1977.

BIANCIOOTTO, G., *Bestiaire du Moyen Age*, Paris, Stock Yayınları, "Moyen Age", 1980.

- BOUDET, J.-P., *La Dame à la Licorne*, Toulouse, Le Pérégrinateur Yayınları, 1999.
- CARMODY, F. J., *Physiologus Latinus. Versiyon Y*, Kaliforniya Üniversitesi, Klasik Filoloji Yayınları, II, 1941, s. 95-137.
- CHINELLI NARI, Monica, "Tekboynuz" maddesi, A. VAUCHEZ, *Dictionnaire Encyclopédique du Moyen Age*'da, Paris, Cerf Yayınları, 1997, cilt II, s. 893-894.
- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain ve ROSE, C., *La Dame à la Licorne*, Paris, Michel Aschline, 1993.
- GAY, Victor ve STERN, Henri, "Tekboynuz" maddesi, *Glossaire Archéologique du Moyen Age et de la Renaissance*'ta, 2. kitap, Paris, 1885 ve 1928.
- GOTFREDSEN, Lise, *The Unicorn*, Londra, The Harvill Press, 1999.
- GUGLIELMI, N., *El Fisiologo, Bestiario Medieval*, Buenos Aires.
- HENKEL, Nikolaus, *Studien zum Physiologus im Mittelalter*, Tübingen, 1976, özellikle s. 168-171.
- JACQUART, Danielle, "Physiologus" maddesi, A. VAUCHEZ, *Dictionnaire Encyclopédique du Moyen Age* 'da, Paris, Cerf Yayınları, 1997, C. I, s. 1209-1210.
- JOUBERT, Fabienne, *La Tapisserie Médiévale*, 1987 (1), 2003 (2) (Paris Ulusal Müzesi, Ulusal Müzeler Toplantısı).
- KENDRICK, A. L., "Cluny Müzesi'nden Quelques Remarques sur la 'Dame à la Licorne'", Sanat Tarihi Kongresi'nin bildirilerinden, Paris, 1921, cilt III, 1924, s. 662-666.
- MAURICE, Jean, "Hayvanlar" maddesi, Cl. GAUVARD, A. DE LIBERA, M. ZINK, *Dictionnaire du Moyen Age*'da, Paris, PUF Yayınları, 2002, s. 161-163.
- PLANCHE, Alice, "Deux Monstres Ambigus: Licorn et Lycantrophe", *Démons et Merveilles du Moyen Age*'da, Uluslararası Nice Kolokyumu, 1987, Nice-Sophia Antipolis Üniversitesi, 1990, s. 153-170.
- REYNAUD, Nicole, "Un Peintre Français, Cartonnier de Tapisserie au XV^e siècle, Henri de Valay", *Revue de l'Art*, S. 22, 1973, s. 6-21.
- SCHNEEBALG-PERELMAN, S., "La Dame à la Licorne a été Tissé à Bruxelles", *Gazete des Beaux-Arts*, sayı 70, 1967, s. 253-287.
- SEGRE, Cesare ve FERY-HUE, François, "Hayvanlar" maddesi, *Dictionnaire des Lettres Françaises, le Moyen Age*'da, Paris, 1964, s. 171-173.

MELUSINA

- Melusine of Lusignan, Founding Fiction in Late Medieval France*, D. Maddox ve S. Sturm-Maddoxi Atina, Georgia Üniversitesi Yayınları, 1996.
- Mélusine*, Picardie Üniversitesi Ortaçağ Araştırmaları Merkezi'nin kolokyum bildirileri, Wodan, kitap 65, 1996.

- Mélusines Continentales et Insulaires*, J.-M. Boivin ve P. MacCana, Paris, Champion Yayınları, 1999.
- CLIER-COLOMBANI, Françoise, *La Fée Mélusine au Moyen Age. Images, Mythes et Symboles*, Paris, Le Léopard d'Or, 1881.
- COUDRETTE, *Le Roman de Mélusine*, Laurence Harf-Lancner'in çevirisi, Paris, Classiques Garnier Flammarion, 1993.
- HARF-LANCNER, Laurence, "La Vraie Histoire de la Fée Mélusine", *L'Histoire*, 119, Şubat 1989, s. 8-15.
- HARF-LANCNER, Laurence, "Le Mythe de Mélusine", P. BRUNEL, *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Paris, Le Rocher Yayınları, 1988, s. 999-1004.
- HARF-LANCNER, Laurence, *Les Fées au Moyen Age. Morgane et Mélusine: La Naissance des Fées*, Paris, Honoré Champion, 1984 (1), 1991 (2).
- HARF-LANCNER, Laurence, *Le Monde des Fées dans l'Occident Médiéval*, Paris, Hachette, 2003.
- JEAN D'ARRAS, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, metnin tamamının çeviri, editörlük ve giriş yazısı Jean-Jacques Vincensini, Paris, Le Livre de Poche, "Lettres Gothiques", 2003.
- JEAN D'ARRAS, *Mélusine (le Roman de Mélusine ou l'Histoire de Lusignan)*, güncel Fransızcaya uyarlama Michèle Perret, önsöz Jacques Le Goff, Paris, Stock, "Ortaçağ", 1979.
- LECOUTEUX, Claude, *Mélusine et le Chevalier au Cygne*, önsöz Jacques Le Goff, Paris, Payot Yayınları, 1982.
- LECOUTEUX, Claude, "La Structure des Légendes Mélusiniennes", *Annales ESC*, 1978, s. 294-306.
- LE GOFF, Jacques, *Mélusine maternelle et défricheuse*, (E. LE ROY LADURIE ile), *Annales ESC*, 1971, *Pour un Autre Moyen Age*'da yeniden ele alınmıştır, Paris, Gallimard, 1977, s. 307-331.
- LUND, Bea, *Melusine und Merlin im Mittelalter, Entwürfe und Modelle weiblicher Existenz im Beziehungsdiskurs der Geschlechter*, Münih, 1991.
- PILLARD, Guy-Edouard, *La Déesse Mélusine, Mythologie d'une Fée*, Maulévrier, Hérault-Editions, 1989.
- PINTO-MATHIEU, Elisabeth, *Le Roman de Mélusine de Coudrette et son Adaptation Allemande dans le Roman en Prose de Thüring von Ringoltien*, Göppingen, Kummerle Verlag, 1990.
- SERGENT, Bernard, "Cinq Etudes sur Mélusine", *Mythologie Française*, 177, 1995, s. 27-38.
- THÜRING DE RINGOLTINGEN, *Mélusine et Autres Récits*, hazırlayan ve çeviren: Claude LECOUTEUX, Paris, Honoré Champion, 1999.

- VINCENSINI, Jean-Jacques, "Modernité de Mélusine dans *Le Dernier Chant de Malaterre* de François Bourgeon", *La France Médiévale et les Ecrivains d'Aujourd'hui*, M. Gally, Paris, PUF Yayınları, "Perspectives Littéraires", 2000, s. 163-178.
- VINCENSINI, Jean-Jacques, "Mélusine ou la Vertu de la Trahison (notes sur la vraisemblance dans les récits mélusiniens)", *Revue des Langues Romanes*, özelsayı *Merveilleux et Fantastique dans la Littérature du Moyen Age*, F. Dubost, 101, 2, 1996, s. 35-48.
- PERRET, Michèle, *La Légende de Mélusine*, Paris, Flammarion, "Castor-Junior", 1997.

MERLİN

- BAUMGARTNER, Emmanuelle, *Merlin le Prophète ou Livre du Graal*, Paris, Stock, "Moyen Age", 1980.
- BERTELOT, Anne, "Merlin" maddesi, Cl. GAUVARD, A. DE LIBERA, M. ZINK, *Dictionnaire du Moyen Age*, Paris, PUF Yayınları, 2002, s. 903-904.
- BLOCH, R. H., "Merlin and the Modes of Medieval Legal Meaning", *Archéologie des Signes* içinde.
- HARDING, C. A., *Merlin and Legendary Romance*, New York/Londra, 1988.
- MICHA, Alexandre, "Merlin" maddesi, *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Age*, Paris, Le Livre de Poche, yeni baskı, Fayard Yayınları, 1964, s. 1098-1099.
- MICHA, Alexandre, *Merlin*, Cenevre, Droz Yayınları, 1980.
- REEVES, Marjorie, *The Influence of Prophecy in the Later Middle Ages. A Study in Joachimism*, Oxford, Clarendon Press, 1969.
- RUSCONI, Roberto, *Profezia e Profeti alla Fine del Medioevo*, Roma, 1999.
- SUARD, François, "Merlin" maddesi, A. VAUCHEZ, *Dictionnaire Encyclopédique du Moyen Age*, Paris, Cerf Yayınları, 1997, C. II, s. 989.
- VAUCHEZ, André, *Les Textes Prophétiques et la Prophétie en Occident (XII^e-XVI^e siècles)*, Roma, Ecole Française Yayınları, 1990.
- ZUMTHOR, Paul, *Merlin le Prophète. Un Thème de la Littérature Prophétique de l'Historiographie et des Romans*, 1943, tekrar baskı Cenevre, Droz Yayınları, 2000.

HELLEQUIN ORDUSU

- MEISEN, Karl, *Die Sagen von Wütenden Heer und Wilden Jäger*, Münster i. W., 1935. İtalyanca çevirisi: *La Leggenda del Cacciatore Furioso et della Caccia Selvaggia*, çeviren Sonia Maura Barillari, Alessandria, dell'Orso, 2001.
- Le Charivari* Kolokyumu, J. LE GOFF ve J.-Cl. SCHMITT, Paris, La Haye ve New York, Mouton, 1981.

- BOUET, P., "La Mesnie Hellequin dans l'*Historia Ecclesiastica* d'Orderic Vital", *Mélanges Kerlouégan'da*, Besançon, Franche Compté Üniversite Yayınları, 1994, s. 61-68.
- CARDINI, Franco, *Magia, Stregoneria, Superstizioni nell'Occidente Medievale*, Floransa, La Nuova Italia Yayınları, 1979.
- COHEN, G., "Survivances Modernes de la Mesnie Hellequin", *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, 1948, s. 32-47.
- ENDTER, A., *Die Sage von wilden Jäger und von der wilde Jagd. Studien über den deutschen Dämonenglauben*, Frankfurt/Main, 1933.
- GINZBURG, Carlo, *Le Sabbat des Sorcières* (1989). Fransızca çevirisi, Paris, Gallimard Yayınları, 1992.
- HARF-LANCNER, Laurence, "L'Enfer de la Cour d'Henri II Plantagenêt et la Mesnie Hellequin" *L'Etat et les Aristocrates (XII-XVII. siècles)*, Paris, ENS Yayınları, 1959, s. 27-50.
- HARF-LANCNER, Laurence, *Le Monde des Fées dans l'Occident Médiéval*, Paris, Hachette Yayınları, 2003: "La Mesnie Hellequin et les Revenants", s. 164 ve devamı.
- LECOUTEUX, Claude, *Chasses Fantastique et Cohortes de la Nuit au Moyen Age*, Paris, Imago Yayınları, 1999.
- SCHMITT, Jean-Claude, *Les Corps, les Rites, les Rêves, le Temps. Essais d'Anthropologie Médiévale*, Paris, Gallimard, 2001. Curcuna ve Hellequin Ordusu, IX. bölüm "Maskeler, şeytan, ölümler"de.
- SCHMITT, Jean-Claude, *Les Revenants. Les Vivants et les Morts dans la Société Médiévale*, Paris, Gallimard, 1994, bölüm V, "Hellequin Ordusu", s. 115-145.
- SPADA, D., *La Caccia Selvaggia*, Milano, Barbarossa, 1994.
- UHL, P., "Hellequin et Fortune; le Trajet d'un Couple Emblématique", *Perspectives Médiévales*, XV, 1989, s. 85-89.
- VARVARO, A., *Apparizioni Fantastiche. Tradizioni Folcloriche e Letteratura nel Medioevo: Walter Map*, Bolonya, Il Mulino, 1994.
- WALTER, Philippe, "La Mesnie Hellequin. Mythe Calendaire et Mémoire Rituelle", *Iris*, 18, 1999, s. 51-71.
- WALTER, Philippe, *Le Mythe de la Chasse Sauvage dans l'Europe Médiévale*, Paris, Honoré Champion, 1997.

KADIN PAPA YOHANNA

- BOUREAU, Alain, *La Papasse Jeanne*, Paris, Flammarion, 1988.
- DÖLLINGER, Ignaz VON, *Die Papstfabeln des Mittelalters. Ein Beitrag zur Kirchengeschichte*, Münih, 1863, Fransızca çevirisi, Paris, 1865, genişletilmiş Almanca baskısı, Stuttgart, 1890.

- ONOFRIO, Cesare D', *La Papessa Giovanna. Roma e Papato tra Storia et Leggenda*, Roma, 1979.
- PARDOE, Rosemary ve Darrel, *The Female Pope: the Mystery of Pope Joan*, Wellingborough, 1988.
- PARAVICINI BAGLIANI, Agostino, *Le Corps du Pape*, 1994, Fransızca çevirisi, Paris, Seuil Yayınları, 1997.
- PETODIA, Erberto, "Scandalo a San Pietro", *Medioevo*, 87, Nisan 2004, s. 69-73.

RENART

- Le Roman de Renart* (2 kitap), metni hazırlayan ve çeviren Jean DUFOURNET ve André MELINE, Pairs, Classiques Garnier-Flammarion, 1985.
- Le Roman de Renart*, editör ve çevmen STRUBEL, Armand, Paris, Gallimard "Bibliothèque de la Pléiade", 1998.
- Le Roman d'Ysengrin*, Fransızcaya çeviren E. Charbonnier, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- L'Evasion d'un Prisonnier. Ecbasis Cujusdam Captivi*, editör ve Fransızca çevirmen C. Munier, Paris, CNRS/Brepols, 1998.
- Le Goupil et le Paysan (Roman de Renart, branche X)*, metinleri derleyen Jean Dufournet, Paris, Honoré Champion Yayınları, 1990.
- Reinhart Fuchs*, güncel Almancaya çevirisi SPIEWOK, W., Leipzig, Reclam Yayınları, 1977.
- Renart du Lexicon des Mittelalters* maddesi, VII/4, 1994, sütun 720-724.
- Une Oeuvre, Le Roman de Renart, un thème, société animale et société humaine*, Annick Arnaldi ile Noëlle Anglade'in sunumu, Les Classiques Hatier, Paris, 1977.
- BATANY, Jean, *Scènes et Coulisses du Roman de Renart*, Paris, 1989.
- BELLON, Roger, *Roman de Renart* maddesi, Cl. GAUVARD, A.DE LIBERA, M.ZINK, *Dictionnaire du Moyen Age*'da, Paris, PUF Yayınları, 2002, s. 1243-1244.
- BELLON, Roger, "Trickery as an Element of Character of Renart", *Forum for Modern Language Studies*, XXII, 1, 1986, s. 34-52.
- BOSSUAT, Robert, *Le Roman de Renard*, Paris, 1957 (1), 1967 (2).
- BOSSUAT, Robert ve LEFEVRE, Sylvie, "Roman de Renart" maddesi, *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Age*, Paris, Le Livre de Poche, yeni baskı 1992 (ilk baskı: 1964), s. 1312-1315.
- BUSCHINGER, Danielle ve PASTRE, Jean-Marc, *Fuchs Reinhart*'ın Fransızca çevirisi Greifswald, Reineke, 1993.

- COMBARIEU DU GRES, M. DE ve DUBRENAT, J., *Le Roman de Renard: Index des Thèmes et des Personnages*, Aix-en-Provence, Senefiance, 22, 1987.
- DELORT, Robert, *Les Animaux ont une Histoire*, Paris, Seuil Yayınları, 1984.
- DRAGONETTI, René, "Renart est Mort, Renart est Vif, Renart Renge", Critique, sayı 375-6, 1879, s. 783-798, *La Musique et les Lettres*'de yeniden ele alınmıştır, Cenevre, Droz Yayınları, 1986, s. 419-434.
- FLINN, J., *Le Roman de Renart dans la Littérature Française et dans les Littératures Etrangères au Moyen Age*, Paris-Toronto, 1963.
- FOULET, Lucien, *Le Roman de Renard*, Paris, 1914.
- GOULLET, Monique, "Ecbasis cujusdam captivi", Cl. GAUVARD, A. DE LIBERA, M.ZINK, *Dictionnaire du Moyen Age*, Paris, PUF Yayınları, 2002, s. 458.
- KAWA-TOPOR, Xavier ve BACHELIER, Benjamin, *Mon Roman de Renart*, CD'li, Paris, Actes Sud Junior Yayınları, 2004.
- PASTRE, Jean-Marc, Reinhart Fuchs maddesi, Cl. GAUVARD, A. DE LIBERA, M.ZINK, *Dictionnaire du Moyen Age*, Paris, PUF Yayınları, 2002, s. 1192-1194.
- REICHLER, Claude, *La Diabolie: la Séduction, la Renardie, l'Ecriture*, Paris, Minuit, 1979.
- RIVALS, Claude, *Le Rire de Goupil. Renard, Prince de l'Entre-deux*, Toulouse, Le Tournefeuille, 1998.
- ROUSSEL, Henri, *Renart le Nouvel de Jacquemart Gielie. Etude Littéraire*, Lille, 1984.
- SCHEIDEGGER, J., *Le Roman de Renart ou le Texte de la Dérison*, Cenevre, Droz Yayınları, 1989.
- STRUBEL, Armand, *La Rose, Renart, le Graal*, Paris, Slatkine Yayınları, 1989.
- TILLIETTE, Jean-Yves, Ysengrus makalesi, Cl. GAUVARD, A. DE LIBERA, M.ZINK, *Dictionnaire du Moyen Age*, Paris, PUF Yayınları, 2002, s. 1483.
- VARTY, K., *Reynard the Fox. A Study of the Fox in Medieval English Art*, Leicester Üniversitesi, 1967.
- VOISENET, Jacques, *Bestiaire Chrétien. L'imaginaire Animale des Auteurs du Haut Moyen Age (V^e-XI^e siècle)*, Toulouse, Privat Yayınları, 1994.
- VOISENET, Jacques, *Bêtes et Hommes dans le Monde Médiéval. Le Bestiaire des Clercs du V^e au XII^e siècle*, Turnhout, Brepols Yayınları, 2000 (J. Le Goff'un önsözüyle).
- 1988 yılından bu yana, *Roman de Renart* incelemeleri yapan ve her yıl *Reinardus*'u yayımlayan uluslararası bir dernek vardır. *Yearbook of the International Reynard Society*, Grace.

ROBIN HOOD

- DOBSON, R.B. ve TAYLOR, J., *Rymes of Robin Hood*, Londra, Heinemann, 1976.
- GLEISSNER, R., "Robin Hood" makalesi, *Lexion des Mittelalters'de*, cilt VII/5, 1994, s. 919-920.
- HOLT, J. C., *Robin Hood*, Londra, Thames and Hudson, 1982.
- POLLARD, A.J., *Imagining Robin Hood. The Late Medieval Stories in Historical Context*, Woodbridge, Routledge, 2004.

ROLAND

- Chanson de Roland*, editör ve çevirmen Joseph Bédier, 1921, 6. baskı, 1937; Gérard Moignet, Paris, Bordas, 1969, 3. baskı, 1972; Pierre Jonin, Paris, Gallimard "Folio", 1979; Jan Short, Paris, Le Livre de Poche, "Lettres Gothiques", 1990; Jean Dufournet, Paris, Classiques Garnier-Flammarion, 1993; Cesare Segre, Cenevre, Droz, 2003.
- AMALVI, Christian, "La Chanson de Roland et l'Image de Roland dans la Littérature Scolaire en France de 1815-1914", *De l'Art et la Manière d'Accommoder les Héros de l'Histoire de France. De Vercingétorix à la Révolution'da*, Paris, Albin Michel, 1988, s. 89-111.
- BURGER, A., *Turolde, Poète de la Fidélité*, Cenevre, Droz, 1977.
- DUFURNET, Jean, *Cours sur la Chanson de Roland*, Paris, CDU, 1972.
- GALLETTI, Anne Imelda ve RODA, Roberto, *Sulle Orme di Orlando. Leggende e Luoghi Carolingi in Italia. I Paladini di Francia Nella Tradizioni Italiane. Una Proposta Storico-Anthropologica*, Padoue, Interbooks, 1987.
- HORRENT, Jules, "Roland" maddesi, *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Age'da*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, s. 1299-1304.
- KELLER, H.-E., *Autour de Roland. Recherches sur la Chanson de Geste*, Paris, Honoré Champion, 1989.
- LAFONT, Robert, *La Geste de Roland* (2 kitap), Paris, L'Harmattan, 1991.
- LE GENTIL, Pierre, *La Chanson de Roland*, Paris, Hatier, 1955.
- LEJEUNE, Rita, "Le Héros Roland, Mythe ou Personnage Historique?" *Académie Royale de Belgique. Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques'te*, 5. dizi, cilt 65, 1979, s. 145-165.
- LEJEUNE, Rita ve STIENNON, Jacques "Le Héros Roland, Neveu de Charlemagne", W. BRAUNFELS, *Karl der Grosse'ta*, kitap IV, Duesseldorf, 1967.
- LEJEUNE, Rita ve STIENNON, Jacques, *La Légende de Roland dans l'Art du Moyen Age* (2. kitap), Liège, 1965.
- MANDACH, A. DE, *La Chanson de Roland, Transfert du Mythe dans le Monde Occidental et Oriental*, Cenevre, Droz, 1993.

- MENENDEZ PIDAL, Ramón, *La Chanson de Roland et la Tradition Epique des Francs*, Paris, Picard, 1960.
- RONCAGLIA, A., "Roland e il Peccato di Carlomagno", *Mélanges Martin de Riquet* de, Barselona, 1986, s. 315-348.
- ROQUES, Mario, "L'Attitude du Héros Mourant dans la Chanson de Roland", *Romanya XXVI*, 1940, s. 355-366.

TRISTAN İLE İSOLDE

- Le Roman de Tristan et Iseut Renouvelé* par Joseph Bédier, Paris, Piazza, 1900.
- Tristan et Iseut. Les "Tristan" en Vers*, editör ve çevirmen Jean-Charles Payen, Paris, Garnier, 1974.
- Tristan et Iseut. Les Poèmes Français, la Saga Norroise*, Philippe Walter ile Daniel Lacroix, Paris, Le Livre de Poche, "Lettre Gothiques", 1989.
- Tristan et Yseut. Les Premières Versions Européennes*, Christiane Marchello-Nizia, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1995.
- BAUMGARTNER, Emmanuelle, *La Harpe et l'Épée. Tradition et Renouveau dans le "Tristan" en prose*, Paris, SEDES Yayınları, 1990.
- BAUMGARTNER, Emmanuelle, *Tristan et Iseut. De la Légende aux Récits en Vers*, Paris, PUF Yayınları, 1987.
- BEROUL, *Tristan et Yseut*, editör Daniel Poirion, önsöz Christiane Marchello-Nizia, Paris, Gallimard "Folio Classiques", 1995 ve 2000.
- BUSCHINGER, Danielle, *Tristan et Yseut, Mythe Européen et Mondial*, (Amiens Kolokyumu bildirileri, 1986), Göttingen, 1987.
- BUSCHINGER, Danielle, *Le Légende de Tristan au Moyen Age*, (Amiens Kolokyumu bildirileri, 1986), Göttingen, 1982.
- CAZENAVE, Jacques, *Le Philtre d'Amour. La Légende de Tristan et Iseut*, Paris, José Corti, 1969.
- CHOCHÉYRAS, Jacques, *Tristan et Iseut. Genèse d'un Mythe Littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1996.
- FRAPPIER, Jean, "Structure et Sens du Tristan: Version Commune, Version Courtoise", *Cahiers des Civilisations Médiévales*, 6, 1963, s. 180-255, s. 441-454.
- FRITZ, Jean-Marie, "Tristan (Légende de)" maddesi, *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Age*'da, Paris, Fayard Yayınları, 1991 (2), s. 1445-1448).
- HEIJKANT, Marie-José, *Tristano Riccardiano*, Parma, Pratiche Editrice Yayınları, 1991.
- KLEINHENZ, C., "Tristan in Italy: The Death or Rebirth of a Legend", *Studies in Medieval Culture*, 5, 1975, s. 145-158.

- LEJEUNE, Rita, "Les Noms e Tristan et Iseut dans l'Anthroponymie Médiévale", *Mélanges Offerts à Jean Frappier*, Cenevre, Droz Yayınları, cilt II, 1970, s. 525-630.
- MARY, André, *La Merveilleuse Histoire de Tristan et Iseult Restitué par André Mary*, Paris, Gallimard, "Folio Classiques", 1973 (Denis de Rougemont'un ösözüyle).
- MIQUEL, André, *Deux Histoires d'Amour, de Majinun à Tristan*, Paris, Odi-le Jacob, 1995.
- PASTOUREAU, Michel, "Les Armoiries de Tristan", *L'Hermine et Sinople. Etudes d'Héraldisme Médiévale*de, Le Léopard d'Or, 1982, s. 279-298.
- PAYEN, Jean-Charles, "Lancelot Contre Tristan: La Conjuración d'un Mythe Subversif (Réflexions sur l'Idéologie Romanesque au Moyen Age)", *Mélanges de Langue et de Littérature Médiévales Offerts à Pierre Le Gentil*de, Paris, SEDES Yayınları, 1973, s. 617-632.
- POIRION, Daniel, "Le Tristan de Bérout: Récit, Légende et Mythe", *L'Information Littéraire*, XXVI, 1974, s. 159-207.
- RIBARD, Jacques, *Du Philtre au Graal. Pour une Interprétation Théologique du Roman de "Tristan" et du "Compte du Graal"*, Cenevre, Slatkine, 1989.
- ROUGEMONT, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1972.
- WAGNER, Richard, *Tristan et Isolde*, Pierre Miquel'in yeni çevirisi (önsöz Pierre Boulez), Paris, Gallimard, "Folio Théâtre", 1996.
- WALTER, Philippe, *Le Gant de Vere. Le Mythe de Tristan et Yseut*, La Gacilly, Artus, 1990.

HALK OZANI

- AUBREY, Elizabeth, *The Music of Troubadours*, Bloomington/Indiana, Indiana Üniversitesi Yayınları, 1996.
- WERF, Hendrik VAN DEN ve BOND Gerald A., *The Extant Troubadours Melodies*, New York, Rochester Yayınları, 1984.
- AURELL, Martin, *La Veille et l'Épée. Troubadours et Politique en Provence au XI^e siècle*, Paris, Aubier, 1989.
- BEC, Pierre, *Anthologie des Troubadours*, Paris, UGE, "10/18", 1979 (1), 1985 (2).
- BEC, Pierre, *Burlesque et Obscénité chez les Troubadours*, Paris, Stock, 1984.
- BOUTIERE, Jean, SCHUTZ, Alexander Hermann ve CLUZEL, Irénée-Marcel, *Biographies des Troubadours. Textes Provençaux des XIII et XIV. Siècles*, Paris, A.G. Nizer, 1973.
- JEANROY, A., *Anthologie des Troubadours, XII et XIII siècles*, Paris, Nizier, 1974.
- LAUDAUD, R. Ve NELL, R., *Les Troubadours* (2 kitap), Bruges, Desclée de Brouwer, 1960, 1966.

- RIQUER, Martin DE, *Los Trovadores: Historia Litteraria y Textos* (3 kitap), Barcelona, 1975.
- ROSENBERG, S.N., TISCHLER, H. ve GROSSEL, G., *Chansons de Trouvères. "Chanter m'estuet"*, Paris, Le Livre de Poche, "Lettres Gothiques", 1995.
- BRUNEL-LOBRICHON, Geneviève ve DUHAMEL-AMADO, Claudie, *Au Temps des Troubadours XII-XIII^e siècles*, Paris, Hachette Yayınları, 1997.
- BRUNEL-LOBRICHON, Geneviève, "Halk Ozanları" maddesi, *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Age'da*, Paris, Fayard Yayınları, 1992, s. 1456-1458.
- CHEYETTE, Frederick L., *Ermengard of Narmond and the World of the Troubadours*, Cornell Üniversitesi Yayınları, 2001 (1), 2004 (2).
- CROPP, Glynnis M., *Le Vocabulaire Courtois des Troubadours de l'Epoque Classique*, Cenevre, Droz Yayınları, 1975.
- HUCHET, Jean-Claude, *L'Amour Discourtois. La "Fine Amor" Chez les Premiers Troubadours*, Toulouse, Privat, 1987.
- HUCHET, Jean-Claude, "Vida'lar ve Razo'lar" maddesi, Cl. GAUVARD, A. DE LIBERA, M.ZINK, *Dictionnaire du Moyen Age*, Paris, PUF Yayınları, 2002, s. 1446-1447.
- KAY, Sarah, *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge, Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1990.
- KÖHLER, Erich, *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, Berlin, 1962 (Fransızca çevirisi: *L'Aventure Chevaleresque. Idéal et Réalité dans le Roman Courtois*, Paris, Gallimard Yayınları, 1974, J. Le Goff'un önsözüyle).
- KÖHLER, Erich, "Observations Historiques et Sociologiques sur la Poésie des Troubadours", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, VI, 1964, s. 27-51.
- MARROU, Henri-Irénée (DAVENSON), *Les Troubadours*, Paris, Seuil Yayınları, 1971.
- MONSON, Don A., "The Troubadours Lady Reconsidered Again", *Speculum*, 70, 1995, s. 255-274.
- MURAILLE, Guy, "Lirik Ozanlar" maddesi, *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Age'da*, Paris, Fayard Yayınları, 1992, s. 1458-1463.
- NELLI, René, *Ecrivains Anti-Conformistes du Moyen Age Occitan*, 2 kitap, Paris, Phébus, 1977.
- NELLI, René, *L'Erotique des Troubadours*, 2 kitap, Paris, UGE, "10/18", 1974.
- PADEN, William D., "The Troubadour's Lady as seen through Thick History", *Exemplaria*, 11, 1999, s. 221-244.
- PADEN, William D., *The Voice of Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours*, Pensilvanya Üniversitesi Yayınları, 1989.
- PATERSON, Linda, *The World of the Troubadours. Medieval Occitan Society c.1100-1300*, Cambridge, Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1993.

- PAYEN, Jean-Charles, *Le Prince d'Aquitaine. Essai sur Guillaume IX, Son Oeuvre et Son Erotique*, Paris, Honoré Champion, 1980.
- REGNIER-BOHLER, Danielle, "Soylu Aşk", Jacques Le Goff ve Jean-Claude Schmitt, *Dictionnaire Raisoné de l'Occident Médiéval*'de, Paris, Fayard Yayınları, 1999, s. 32-41.
- ROUBAUD, Jacques, *La Fleur Inverse. Essai sur l'Art Formel des Troubadours*, Paris, Ramsay Yayınları, 1986.
- ROUBAUD, Jacques, *Les Troubadours*, Paris, Seghers, 1980.
- WARNING, Rainer, "Moi Lyrique et Société chez les Troubadours", Lucie BRIN D'AMOUR ile Eugene VANCE, *Archéologie du Signe*, Toronto, *Papers in Medieval Studies*, 3, 1983.
- ZUCCHETO, Gérard, *Tere des Troubadours (XII'-XIII' siècles)*, önsöz Max Roquette, Paris, Paris Yayınları, 1996, CD'li.

VALKYRIE

- La Chanson de Nibelungen*, çeviri ve yayın Danielle Ruschinger et Jean-Marc Pastré, Paris, Gallimard, "L'Aube des Peuples", 2001.
- ARIEGES, Jean D', *Richard Wagner. La Walkyrie*, çift dilde basılmıştır, Paris, Aubier-Flammarion, 1970.
- BOYER, Régis, *La Religion des Anciens Scandinaves*, Paris, Payot, 1981.
- BUSCHINGER, Danielle, "Les Relations Entre Epopée Française et Epopée Germanique. Essai de Position des Problèmes", *Au Carrefour des Routes d'Europe: La Chanson de Geste*, X. Renceyvals Cemiyeti Uluslararası Kongresi, Aix-en-Provence, 1987, s. 77-101.
- DILLMANN, François-Xavier, *L'Edda. Récits de Mythologie Nordique par Snorri Sturluson*, Paris, Gallimard Yayınları, "L'Aube des Peuples", 1991.
- DUMEZIL, Georges, *Mythes et Dieux de la Scandinavie Ancienne*, Paris, Gallimard, 2000.
- KRAPPE, A. H., "The Walkyries", *Modern Language Review*, 21, 1926, s. 55-73.
- LACROIX, Daniel W., "Edda Poétique" (s. 464-466), "Saga" (s. 1264-1267) ve "Snorri Sturluson" (s. 1339-1342) maddeleri, Cl. GAUVARD, A. DE LIBERA, M. ZINK, *Dictionnaire du Moyen Age*, Paris, PUF Yayınları, 2002.
- MÜLLER, Ursula ve Ulrich, *Richard Wagner und sein Mittelalter*, Salzburg, 1989.
- SIMEK, R., "Walküren" maddesi, *Lexicon des Mittelalters*, 8/9, 1997, s. 1978.
- STEBLIN-KAMENSKU, M.C., "Valkyries and Heroes", *Arkiv für nordisk Filologi*, 97, 1982, s. 81-93.
- TONNELAT, Ernest, *La Légende des Nibelungen en Allemagne au XIX siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1952.

Brèteque'ten François Amy bana *L'Imaginaire Médiéval dans le Cinéma Occidental*'in (Batı Sinemasında Ortaçağ Düşselliği, Paris, Honoré Champion, 2004) tamamını (1276 s.) gönderdiğinde bu kitap bitmişti. İçinde, burada andığımız filmlere ilişkin önemli ayrıntıların yanı sıra Ortaçağ düşselliğini canlandıran diğer sinema eserleri de yer almaktadır. Bu önemli dosya özellikle sinema üzerinden gotik, Roland, el Cid, Arthur, şövalyeler, Merlin, halk ozanları, Tristan ile İzolde, Renart, Robin Hood ve Walter Scott, Victor Hugo, Wagner'in Ortaçağlarını sunmaktadır.

ROBIN HOOD

Robin Hood gerçekte
var olmuş olabilir ama
esas olarak bir edebiyat
ürünüdür. XIII.-XV.
yüzyıllardan bu yana
özellikle İngiliz, ama
aynı zamanda Avrupa
düşselliğiyle bağlantılı
bu şahsiyet çevresinde
somutlaşan halk
şarkılarından doğmuştur.

Daha önce yayınevimizden çıkan *Çocuklar İçin Ortaçağ* kitabıyla Ortaçağ'ın yanlış bilinen yönlerini anlatan tarihçi Jacques Le Goff, bu kez Ortaçağ denince akla gelen belli başlı figürleri açıklıyor: Arthur, Roland, Charlemagne, Robin Hood ve Merlin gibi efsanevi kahramanlar; Valkyrie, Renart ve Tekboynuz gibi hayali varlıklar; katedral, şato, manastır gibi Ortaçağ'a özgü yapılar; hokkabaz ve saz şairi gibi halk kültürünün vazgeçilmez öğeleri.

Jacques Le Goff'dan Ortaçağ üzerine tarihsel, dinsel ve kültürel bir soykütüğü çalışması...

ISBN 978-975-08-1855-4



9

789750818554

18 TL

