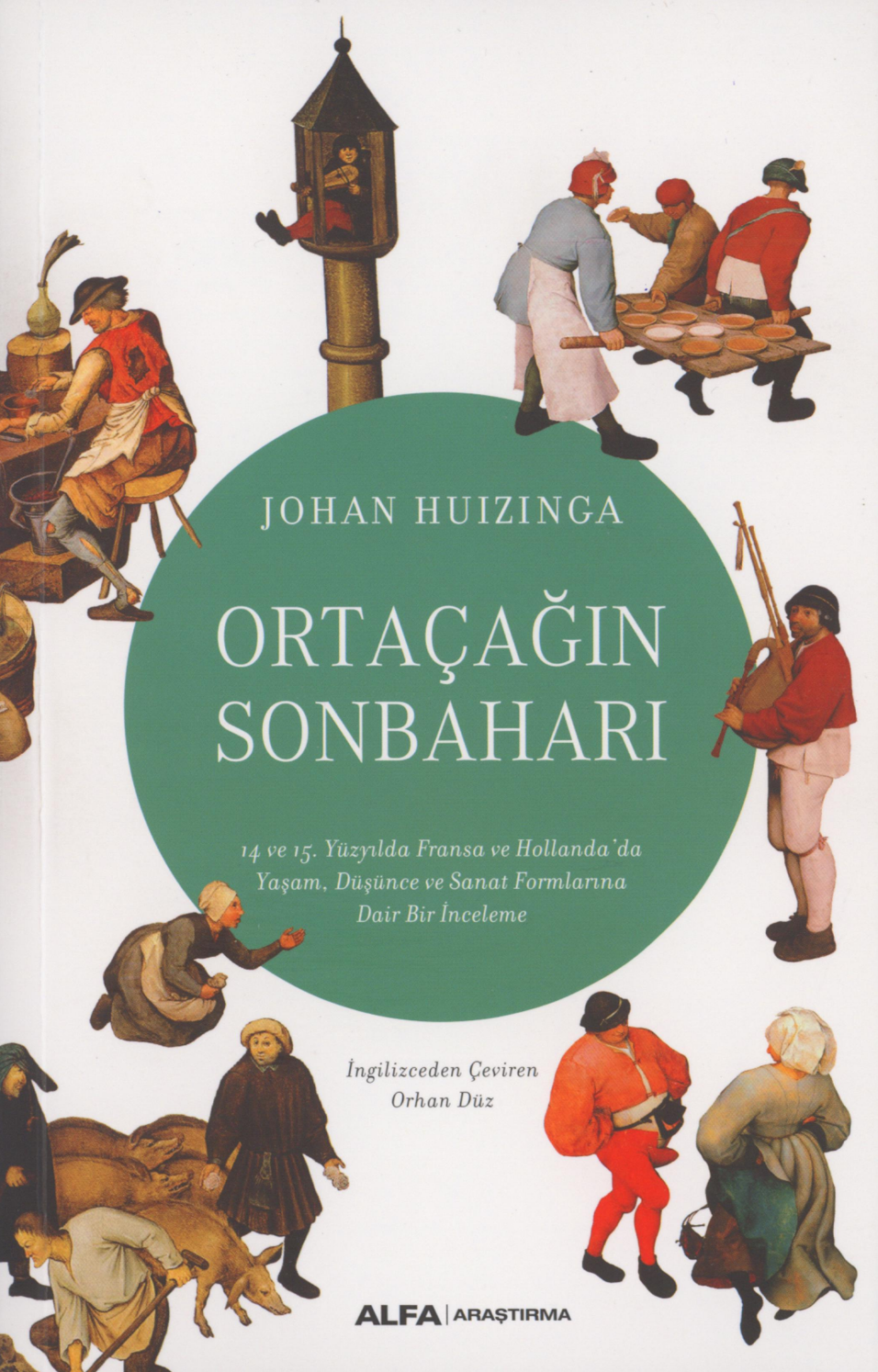


JOHAN HUIZINGA

ORTAÇAĞIN SONBAHARI

14 ve 15. Yüzyılda Fransa ve Hollanda'da Yaşam, Düşünce ve Sanat Formlarına Dair Bir İnceleme

İngilizceden Çeviren
Orhan Düz

ALFA | ARAŞTIRMA

ORTAÇAĞIN SONBAHARI

JOHAN HUIZINGA (1872-1945)

Hollanda'nın Groningen şehrinde doğdu. Lisans eğitimini Hint-Avrupa dil ailesi üzerine aldıktan sonra, karşılaştırmalı dilbilim okudu ve iyi derecede Sanskritçe öğrendi. 1897 yılında Hint tiyatrosunda soytarının yeri üzerine doktora tezini yazdı. 1905-1915 yılları arasında Groningen Üniversitesinde tarih dersleri verdi. 1915'ten II. Dünya Savaşı sırasında Hollanda'nın Alman işgaline uğradığı tarihe kadar Leiden Üniversitesinde tarih profesörlüğü yaptı. Bu dönemdeki çalışmaları arasında 14 ve 15. yüzyıllarda Burgundy'nin üst sınıfının yaşamı, davranışları, fikirleri ve sanatıyla ilgilenen *Ortaçağın Sonbaharı* (1919) ve Rönesans dönemi ünlü Hollanda bilginlerinin biyografilerinin yer aldığı *Reformasyon Çağı* (1924) yer alır. *Homo Ludens*'de (Alfa, 2018) kültürde oyun unsurunu incelemiştir. Huizinga 1941 yılında Naziler tarafından tutuklandı. 1942 yılında serbest bırakıldıysa da evine dönmesine izin verilmedi.

ORHAN DÜZ

2000 yılında Boğaziçi Üniversitesi Moleküler Biyoloji ve Genetik Bölümünden mezun oldu. *Yarın Çok Güzel Olacak mı?* ve *Unutulmayan Film Replikleri* gibi derleme kitaplarının yanı sıra çok sayıda çevirisi vardır. Halen İstanbul'da yaşıyor ve kitap çevirmenliğine devam ediyor.

The Waning of the Middle Ages: Ortaçağın Sonbaharı
© 2019, ALFA Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

Kitabın Türkçe yayın hakları Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti.'ne aittir. Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak kısa alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir elektronik veya mekanik araçla çoğaltılamaz. Eser sahiplerinin manevi ve mali hakları saklıdır.

Yayıncı ve Genel Yayın Yönetmeni M. Faruk Bayrak
Genel Müdür Vedat Bayrak
Yayın Yönetmeni Mustafa Küpüşoğlu
Çeviren Orhan Düz
Kitap Editörü Cana Vilken Çoraklı
Kapak Tasarımı Füsun Turcan Elmasoğlu
Sayfa Tasarımı Güneş Kozak

ISBN 978-605-038-119-1
1. Basım: Aralık 2019

Baskı ve Cilt
Melisa Matbaacılık
Çiftehavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8 Bayrampaşa-İstanbul
Tel: 0(212) 674 97 23 Faks: 0(212) 674 97 29
Sertifika no: 45099

Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
Alemdar Mahallesi Ticarethane Sokak No: 15 34410 Cağaloğlu-İstanbul
Tel: 0(212) 511 53 03 (pbx) Faks: 0(212) 519 33 00
www.alfakitap.com - info@alfakitap.com
Sertifika no: 43949



İngilizceden Çeviren
Orhan Düz

ALFA

İÇİNDEKİLER

İlk İngilizce Baskıya Önsöz 7
1. HAYATIN ŞİDDETLİ AKIŞI 9
2. KARAMSARLIK VE YÜCE HAYAT İDEALİ 35
3. HİYERARŞİK TOPLUM ANLAYIŞI 64
4. ŞÖVALYELİK DÜŞÜNCESİ 77
5. KAHRAMANLIK VE AŞK DÜŞÜ 89
6. ŞÖVALYE TARİKATLARI VE YEMİNLER 98
7. ŞÖVALYELİK FİKRİNİN SİYASİ VE ASKERİ DEĞERİ 108
8. BİÇİMLENDİRİLMİŞ AŞK 124
9. AŞK ÂDETLERİ 138
10. KIRSAL YAŞAM DÜŞÜ 148
11. ÖLÜM VİZYONU 160
12. İMGELERDE BİLLURLAŞAN DİNSEL DÜŞÜNCE 175
13 DİNSEL HAYAT TÜRLERİ 205
14. DİNSEL DUYARLILIK VE DİNSEL TAHAYYÜL 220
15. SEMBOLİZM GERİLERKEN 231
16. GERÇEKÇİLİĞİN ETKİLERİ 247
17. HAYAL GÜCÜNÜN SINIRLARINI AŞAN DİNSEL DÜŞÜNCE 254
18. DÜŞÜNCE BİÇİMLERİ VE GÜNDELİK HAYAT 260
19. SANAT VE HAYAT 279
20. ESTETİK DUYGU 304
21. SÖZEL VE GÖRSEL İFADELERİN KIYASLANMASI I 315
22. SÖZEL VE GÖRSEL İFADELERİN KIYASLANMASI II 347
23. YENİ BİÇİMİN ORTAYA ÇIKIŞI 370
Kaynakça 385
Dizin 397

İLK İNGİLİZCE BASKIYA ÖNSÖZ

Tarih her zaman yükseliş ve çöküş meselelerinden ziyade kökenlerle ilgili sorunlarla dolu olmuştur. Herhangi bir tarihsel dönemi incelerken biz hep gelecek dönemin neyi vaat ettiğine bakarız. Herodotos'tan, hatta daha öncesinden bu yana zihnimizi meşgul eden konular, ailelerin, milletlerin, krallıkların, sosyal yapıların ve fikirlerin doğuşuyla ilgili olagelmiştir. Dolayısıyla ortaçağ tarihinde de modern kültürün kökenlerini öteden beri özenle araştırıyoruz. Nitekim ortaçağ adını verdiğimiz dönem Rönesansa girişin ötesine pek geçmemiş görünmektedir.

Ancak doğada olduğu gibi tarihte de doğum ve ölüm aynı ölçüde dengelidir. Uygarlığın miadını doldurmuş yapılarının çöküşü yeni yapıların gelişimi kadar fikir verici bir manzara sunar. İnsanın öteden beri hep yeni şeylerin doğuşunu beklediği bir dönem bazen aniden kendini bir soluş ve çöküş çağı olarak sunar.

Bu kitap ortaçağın kapanışı olarak bir bitiş dönemi biçiminde değerlendirilen on dört ve on beşinci yüzyılların tarihini ele alıyor. Böyle bir bakış açısı doğrultusunda yazar, Van Eyck kardeşler ve onların çağdaşlarının gerçek sanat anlayışlarını kavrama, yani bu sanat anlayışını o dönemin tüm hayatıyla bağlantısı içinde değerlendirerek anlamını kavrama çabasını güdüyor. Söz konusu çağın uygarlığının değişik tezahürlerinin ortak özelliği, gelecek için taşıdıkları tohumlardan ziyade geçmişle olan

bağlantılarında yatıyor. Yalnızca sanatçıların değil, ilahiyatçılar, şairler, tarihçiler, prensler ve devlet adamlarının da önemi, onların gelmekte olan bir kültürün habercisi olarak değil de eski kültürün zenginleştiricisi ve tamamlayıcısı olarak görülmesiyle en iyi şekilde anlaşılabilir.

Bu İngilizce baskı özgün Hollandaca metnin (ilk baskısı 1919, ikinci baskısı da 1921'de yapılan) yalın bir tercümesi değil, yazarın direktifleri doğrultusunda uyarlama, kısaltma ve pekiştirme çalışmalarının bir ürünüdür. Burada yer verilmeyen referanslar özgün metinde bulunabilir.

Kitap boyunca şiir alıntıları özgün Fransızca dilinde verilmiştir. Kitabı gereksiz yere uzatmamak için düzyazı alıntılar kaide gereği çevirileriyle verilmiş, sadece ele alınan edebi ifadelerin ve özgün dilin önem kazandığı son bölümler bu kaidenin dışında tutulmuştur. O bölümlerde eski Fransızca yazılar tastamam açıklanmıştır.

Nazik ilgisi sayesinde bu kitabın vücuda geldiği Sör J. Rennell'e içten teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca kılı kırk yaran bir yazarın isteklerini tükenmeyen bir sabırla karşılayıp onunla dostça işbirliği yapan ve çevirinin inceliklerine sahip oluşuyla bu metni meydana getiren Leidenli çevirmen F. Hopman'a da minnetlerimi iletirim.

J. H., Leiden, Nisan 1924

BİRİNCİ BÖLÜM

HAYATIN ŞİDDETLİ AKIŞI

Dünya bundan beş yüzyıl daha gençken her şeyin gidişatı daha belirgin çizgilerle kendini bize gösteriyordu. Acı ile sevinç, sıkıntı ile mutluluk arasındaki tezat daha çarpıcı görünüyordu. Henüz bütün deneyimler bir çocuğun yaşamındaki zevk ve acının doğrudanlığı ve mutlaklığıyla insanların zihninde yer ediniyordu. Her olayın, her eylemin hâlâ anlatımcı ve ciddi yapılarla ifade edilmesi onları birer ritüel seviyesine çıkarıyordu. Çünkü sadece doğum, evlilik ve ölüm gibi büyük olaylar ayinsel özellikleriyle anlaşılmazlık katına yükselmiyordu; bunlar kadar önemli olmayan yolculuk, görev, ziyaret gibi olaylara da bir sürü formalite, kutsama, tören ve deyim aynı şekilde eşlik ediyordu.

Afetler ve yoksulluk şimdikinden daha ağır şekilde hissediliyordu. İnsanın onlara karşı kendini koruması ve bir teselli bulması daha zordu. Hastalık ile sağlık arasındaki tezat daha çarpıcıydı; kışın soğuğu ve karanlığı insanlar için daha çetin düşmanlardı. Zenginlikle şanın zevkine daha büyük bir hırsla varılıyor ve bunlar etraflarını saran sefaletle daha canlı bir tezat oluşturuyordu. Günümüzde bizler kürk paltonun, ocaktaki harlı bir ateşin, yumuşak bir yatağın, bir kadeh şarabın tadını pek eskisi kadar hevesli şekilde çıkaramıyoruz.

O zamanlar hayattaki her şey, ister üzücü isterse de gurur verici olsun etrafa duyuruldu. Cüzzamlılar çıngı-

raklarını çalarak geçit yapar, dilenciler biçimsiz bedenlerini ve sefaletlerini kiliselerde sergiledi. Her toplumsal tabaka, her sınıf, her meslek kıyafetinden tanınırdı. Büyük lordlar korku ya da kıskançlık uyandıran görkemli bir silah ve üniforma teşhiri yapmaksızın hiçbir yere gitmezlerdi. İdamlarla birlikte diğer umumi adli infazlar, seyyar satıcılık, düğünler ve cenaze törenleri, bunların hepsi alay halinde ilerleyen insanların attıkları çığlıklar, söyledikleri şarkılar ve ettikleri danslarla açıkça ilan edilirdi. Âşık adam sevgilisinin renklerini taşırdı; kardeşlik cemiyetinin üyeleri cemiyet amblemini, iştirakçiler ve hizmetçilerse lordlarının armasını veya rozetini taşırlardı. Taşra ile şehir arasında da çok belirgin bir tezat vardı. Ortaçağ şehirleri kır evleri ve fabrikalarla dolu geniş banliyölerin arasında kaybolmuyor; surlarla çevrili derli toplu bir bütün olarak sayısız kulelerle yükseliyordu. Soyluların ve tüccarların evleri ne kadar yüksek ve tehditkâr olursa olsun şehre azametli kütleleriyle egemen olanlar her zaman kiliselerdi.

Aydınlık ile karanlık, sessizlik ile gürültü arasındaki tezat, kış ile yaz arasındaki tezat günümüzdekinden çok daha belirgindi. Modern şehir saf haliyle karanlığı ve sessizliği tanımadığı gibi, uzaktaki tek bir ışığın veya haykırışın etkisini de bilmez.

Her şey kendini insanın zihnine şiddetli tezatlar ve dışavurumcu formlarla sunuyor, gündelik hayata bir heyecan ve tutku havası katıyor, ortaçağ hayatını nitelendiren umutsuzluk ile çılgınca sevinç, acımasızlıkla dindarca şefkat arasında süregelen bir salınımı doğuruyordu.

Faal hayatın bütün gürültülerini boyuna bastıran bir ses her şeyi bir düzen ve sükûnet katına yükseltiyordu: çan sesi. Bu çanlar günlük hayatta bilindik sesleriyle o an yurttaşları bazen mateme, bazen sevince çağıran, bazen tehlike karşısında uyaran, bazen de dindarlık öğütleyen iyi kalpli kılavuzlara benziyordu. Kendi adlarıyla tanını-

yorlardı: Şişman Jacqueline veya Çan Roland gibi. Herkes onların çıkardığı değişik seslerin anlamları arasındaki farkı biliyordu. Çan sesi ne kadar sürerse sürsün, insanlar o sesin etkisine karşı duyarsızlaşmıyordu.

Valenciennesli iki yurttaş arasında 1455'de yapılan ünlü adli düello esnasında büyük çan aralıksız çalmıştır. Chastellain bu çan sesinin "kulağa iğrenç geldiğini" söyler. Bir papanın seçildiğini veya barış ilan edildiğini haber vermek üzere, Paris'in bütün kiliselerinin ve manastırlarının çanlarının sabahtan akşama kadar, hatta tüm gece boyunca çalmasının nasıl bir sarhoşluk yaratmış olabileceğini varın siz hayal edin.

Sık sık yapılan dinsel geçit törenleri de dinsel ajitasyonun daimi bir kaynağıydı. Sıkça yaşanan kötü günlerde bu geçit alayları gün be gün yapılır ve haftalarca sürerdi. 1412'de Armagnaclara karşı savaş bayrağını çeken kralın zafere kavuşması adına yakarmak için Paris'te gün be gün geçit yapılması emredilmiştir. Bu törenler mayıstan temmuza kadar sürmüş ve bunları her gün yeni tarikatlar, yeni loncalar sürdürmüş, her gün yeni yollardan geçilmiş ve başka kutsal emanetler taşınmıştır. Paris sakinleri bu törenleri "insanlık tarihinin en dokunaklı alayları" diye nitelendirirler. İnsanlar ya bu törenlere katılıyor veya "büyük bir sadakatle hüngür hüngür ağlayıp çokça gözyaşı dökerek" törenleri seyrediyorlardı. İster parlamento üyeleri olsun, isterse de yoksul halk, hepsi de yalınayaktı ve oruçluydu. İmkânı olanlar bir mum veya meşale taşıyordu. Bir sürü küçük çocuk hep aralarına katılıyordu. Paris civarından fakir köylüler de onlara katılmak üzere uzaktan yalınayak geliyorlardı. Ve bu geçit törenleri sırasında neredeyse her gün sağanak halinde yağmur yağmıştı.

Ayrıca o çağa özgü sanat ve lüksün bütün imkânlarını kullanan prenslerin şehre girişleri görülmeye değerdi. Ve son olarak, hepsinden daha sık rastlanan, ardı arkası gel-

meyen adli infazlardı. Darağacının görülmesinin uyandırdığı acımasız heyecan ve ham şefkat halkın önemli bir manevi gıdasıydı. İnfazlar ahlaki dersler içeren gösteri oyunlarıydı. Dehşetengiz suçlar karşısında hukuk da gaddarca cezalar icat etmişti. Brüksel'de kundakçılık ve cinayetten hükümlü bir genç, ateşe verilmiş çalı çırpıdan oluşan bir çemberin ortasında bulunan demir bir kazığa, bu kazığın etrafında dönebilecek şekilde zincirle bağlanmıştı. Seyircilere dokunaklı sözlerle hitap ediyordu ve "yürekleri öyle bir dağladı ki herkes gözyaşına boğuldu ve onun ölümü o zamana dek görülenlerin en iyisi diye yorumlandı." 1411'de Paris'te Burgonyalıların estirdiği terör günlerinde kurbanlardan biri olan Messire Mansart du Bois âdet üzere celladını bağışlaması istendiğinde, bunu canı gönülden yapmakla kalmayıp bir de onun kendine sarılması için yalvarmıştı. "Hemen herkesin hıçkıra hıçkıra ağladığı büyük bir kalabalık toplanmıştı."

Suçlular büyük lordların arasından çıktığındaysa, halk adaletin ayrıcalıksız bir şekilde yerine getirildiğini görmekten ve aynı zamanda talihin değişebileceğini herhangi bir vaaz veya tablodakinden daha çarpıcı şekilde görmekten memnuniyet duymaktaydı. Yargıçlar gösterinin etkili olabilmesi için hiçbir eksik kalmamasına özen gösteriyor, mahkûmlar yüksek mevkilerine özgü kıyafetler içinde darağacına götürülüyordu. Kralın sarayının başmabeyincisi Jean de Montaigu, Korkusuz Jean'ın kininin kurbanı olarak darağacına giderken, önünde iki borazancının yürüdüğü bir arabada yüksek bir koltuğa oturmuştu. Resmi kıyafetini, başlığını, kaftanını, kırmızı beyaz çoraplarını ve altın mahmuzlarını giymişti. Başı kopartıldıktan sonra cesedi, bu mahmuzlarla birlikte direğe asılmıştı. Parlamentoya girmeyi reddettiği için XI. Louis'nin özel emriyle idam edilen danışmanı Oudart da Bussy'nin Hasdin çarşısında sergilenen kesik başına, "parlamento üyeleri arasındaki modaya uygun olarak"

kırmızı bir kapüşon geçirilmiş, altına da açıklayıcı nitelikte küçük bir şiir yazılmıştı.

Dini geçit törenlerinden ve adli infazlardan daha seyrek olmak üzere, gezgin vaizlerin vaazları da bazen hitabet gücüyle halkı sarsabiliyordu. Modern gazete okurları sözün, düşünsel besinden yoksun cahil bir zihin üzerindeki etkisinin şiddetini pek tahayyül edemez. Fransisken rahibi Richard 1429'da Paris'te on gün art arda vaaz vermiştir. Çoğu zaman Innocents [Masumlar] mezarlığında vaazına sabahın beşinde başlıyor ve ara vermeden saat on veya on bire kadar devam ediyordu. Onuncu vaazının sonunda, daha fazla vaaz vermeye izni olmadığı için bunun son vaazı olduğunu bildirdiğinde, "büyük küçük herkes sanki en iyi dostunun toprağa verilmesini seyrediyormuş gibi çok dokunaklı bir halde acı acı ağlamaya başlamıştı ve tabii kendisi de." Onun gelecek pazar Saint Denis'de vaaz vereceğini düşünen kalabalık bir kitle cumartesi akşamı oraya akın etmiş ve oturacak iyi bir yer bulabilmek için o geceyi dışarıda geçirmişti.

Başka bir Fransisken rahibi Antoine Fradin'in Paris'te vaaz vermesi, kötü yönetime sövüp saydığı için yasaklanmıştı. Fakat o, Cordeliers manastırının çevresinde kül ve taşlardan kendilerine cephane oluşturan kadınlar tarafından gece gündüz nöbet tutularak korunmuştur. Ünlü Dominiken vaizi Vincent Ferrier'in vaaz vermesinin beklendiği her şehirde halk, yöneticiler, yargıçlar, hatta piskoposlar ve yüksek kilise görevlileri de onu neşeli şarkılarla karşılamak üzere yola düşerlerdi. Bu vaiz peşinde sayıları giderek artan kalabalık bir cemaatle yolculuk eder ve bu insanlar bir geçit alayı halinde şehri tavaf ederken kendilerini kamçılayıp ilahiler okurlardı. Bu kalabalıkları barındırma ve doyurma işleri için görevliler atanırdı. Değişik dini tarikatlardan birçok rahip, ona her yerde eşlik eder, günah çıkarma ve ayin yürütme işlerinde yardım ederlerdi. Ayrıca bu kutsal vaizin her yerde sağladığı uz-

laşmaları yerinde resmileştirmek üzere bazı noterler de ona refakat ederlerdi. Konuştuğu vaiz kürsüsü onun elini veya elbiselerini öpmek isteyen kalabalığın baskısına karşı ahşap bir çitten engelle korunurdu. Ne zaman vaaza başlasa herkes işi gücü bırakıp onu dinlerdi. Çoğu zaman dinleyicilerini gözyaşlarına boğacak kadar duygulandırırdı. Kıyamet gününden, cehennemden veya İsa'nın çektiği çilelerden söz ettiği zaman, kendisi de dinleyicileriyle birlikte öylesine hıçkırıklara boğuluyordu ki söze tekrar başlamak için ağlamaların yatışmasını beklemek zorunda kalıyordu. Günah işlemiş kişiler kalabalığın önünde kendilerini bu vaizin ayaklarına, yere atıyorlar, gözyaşları içinde büyük günahlarını itiraf ediyorlardı. Bir gün vaaz verirken ölüme mahkûm edilmiş bir kadın ve bir erkeğin darağacına götürüldüğünü gördü. İnfazın ertelenmesi için yalvarıp her ikisini de kürsüsünün himayesine aldı ve vaazına kaldığı yerden devam ederek onların günahlarını anlattı. Vaazdan sonra bu iki mahkûmun bulundukları yerde sadece bazı kemikler bulundu ve insanlar, vaizin sözlerinin onları yakıp kül ederek ruhlarını kurtardığına kanaat getirdiler.

Olivier Maillard'ın 1465'te Orléans'ta Büyük Perhiz nedeniyle verdiği vaaz sırasında hitap ettiği yerin etrafındaki evlerin damlarına o kadar çok dinleyici çıkmıştı ki, feci hasar gören damların onarımı altmış dört günden uzun sürmüştü.

Vaizlerin sefahat ve lükse yönelik sert eleştirileri dinleyicilerde şiddetli galeyan yaratıp, onları harekete geçmeye sevk ediyordu. Savonarola'nın Floransa'da "gösteriş" nesnelerine karşı savaş açıp sanata telafisi imkânsız bir zarar vermesinden çok önce, lüks ve eğlence nesnelerinin imha edilmesi âdeti gerek Fransa'da gerekse İtalya'da yaygındı. Ünlü bir vaizin çağrısıyla hem kadınlar hem de erkekler iskambil kâğıtlarını, tavla tahtalarını, zarları, süslü elbiseleri ve takıları büyük bir şatafatla yakıyorlar-

dı. Bu yolla kibir günahından arınma, o çağın her şey için yeni bir tarz icat etme eğilimiyle uyum içinde kararlı ve vakur bir halk gösterisi halinde somutlaşıyordu.

O dönemde hayatın ne denli zorlu ve gergin olduğunu tastamam anlayabilmek için duyguların, gözyaşlarının ve manevi isyanın sunduğu tüm bu genel imkânları akılda tutmamız gerekir.

Halkın tuttuğu matemler de genel bir afet görünümü arz ediyordu. VII. Charles'ın cenaze töreninde halk cenaze alayını görünce dehşete kapılmıştı, çünkü sarayın bütün yüksek görevlileri "görenlerde derin bir acıma duygusu uyandıran koyu renk matem kıyafetine bürünmüşlerdi ve bu insanlar efendilerinin ölümünden dolayı öylesine büyük bir acı ve keder içindeydiler ki gözyaşları ve feryatlarla şehri inletiyorlardı." İnsanlar özellikle siyah kadife örtülü atlara binmiş, kralın maiyetinden altı genç hizmetkârı görünce müteessir oldular. Bir rivayete göre bu gençlerden biri dört gündür ne bir şey yemiş ne de içmişti. "Efendileri için ne denli yürek parçalayıcı ve efkârlı bir matem tuttuklarını ancak Tanrı bilir!"

Siyasal bir karakterin görkemli törenleri de halkın gözyaşı seline sebep olabiliyordu. Fransa kralının bir elçisi, İyi Yürekli Philip'e hürmetkâr bir söylev verirken defalarca gözyaşlarına boğulmuştu. İngiltere ve Fransa kralları-nın Ardres'teki buluşmaları sırasında, Brüksel'deki veliahtın kabul merasiminde, Coïmbreli John'un Burgonya sarayından ayrılışında bütün seyirciler hüngür hüngür ağlamışlardı. Chastellaine, müstakbel XI. Louis'nin henüz veliahtken gönüllü sürgüne gittiği Brabant'taki halini tasvir ederken hıçkıra hıçkıra ağlar.

Hiç kuşkusuz tarihçilerin bu tasvirlerinde biraz abartı söz konusudur. Chalons piskoposu Jean Germain, 1435'te Arras'daki barış görüşmeleri esnasında elçilerin söylevlerini dinleyen insanların kendilerini iç çekişler ve hıçkırıklarla yerlere attığını anlatır. Elbette gerçekte böyle

olmamıştır, ama piskopos dinleyicilere bu davranışı yakıştırmıştı ve apaçık abartı bir gerçeklik payı taşıyordu. Tıpkı on sekizinci yüzyılın duygusalcılarında olduğu gibi, gözyaşları bu çağda da güzel ve saygın bir şey kabul ediliyordu. Nitekim günümüzde de halkın katıldığı bir geçit töreninin kayıtsız bir seyircisi bile bazen aniden sebepsiz yere ağlamaklı olur. Görkem ve saltanata dindarca saygı duyulan bir çağdaysa bu eğilim gayet doğal karşılanmalıdır.

Basit bir örnek, ortaçağı bizim dönemimizden ayıran yüksek derecedeki duygulanımı gözler önüne serecektir. Biz satrançtan daha dingin bir oyunu pek hayal edemeyiz. Ancak birkaç asır öncesinin *chansons de gestes* adı verilen epik şiirleri gibi Olivier de la Marche de satranç tahtasında çıkan münakaşalardan söz eder: "le plus saige y pert patience" ["En aklı başında kişinin bile sabrı tükenir"].

* * *

Öncelikle, şiddet ve açgözlülük dışındaki duygulara pek değinmeyen resmi belgelere başvuran bir ortaçağı bilimsel tarihçisi bazen ortaçağın sonundaki yaşamla bugünkü yaşam arasındaki atmosfer farkını gözardı etme hatasına düşer. Bu belgeler ortaçağ yaşamının hararetli duygusal atmosferini bazen gözlerimizden kaçırır; oysa vakanüvisler somut gerçekleri aktarmada ne kadar kusurlu davranırlarsa davransınlar, dönemin duygusal havasını her zaman akılda tutmalıdırlar.

O dönemde hayat birçok bakımdan hâlâ bir peri masalı havasındaydı; yani o dönemin çağdaşlarının gözünde bu havaya bürünmüştü. Kültürlü kişiler olan saray vakanüvisleri hükümdarları yakından gözlemliyor ve onların yapıp ettiklerini kaydediyor olsalar bile bir yerden de bu kayıtlara biraz arkaik ve dinsel bir ton katıyorlardı. Nitekim Chastellain'in aktardığı şu hikâye bunu doğrulamaktadır. Geleceğin Yiğit Charles'ı henüz genç Charolais kontuyken

Sluys'tan yola çıkıp Hollanda'daki Gorcum şehrine vardığında, dük olan babasının tüm maaşına ve arpalıklarına el koyduğunu öğrenir. Bunun üzerine aşçı yamaklarına varıncaya dek tüm saray maiyetini huzuruna çağırır ve onlara dokunaklı bir nutuk çekerek uğradığı talihsizliği anlatır. Bu konuşmasında, yanlış bilgilendirilmiş olan babasına saygı duyduğunu, onun bir açıdan da maiyetindeki herkesin refahını düşündüğünü dile getirir. Geçinme imkânı olanlar talihinde bir iyileşme olana kadar onun yanında kalabilirlerdi; yoksullarsa özgürce gidebilir ve kontun durumunun düzeldiğini öğrenir öğrenmez geri gelebilirlerdi: Hepsi de eski konumuna geri dönecek ve kont onları bu sabırlarından ötürü ödüllendirecekti. "Bunun üzerine feryatla ve hıçkırıkların yükseldiği, herkesin bir ağızdan şu sözleri söylediği duyuldu: 'Hepimiz, hepimiz, efendimiz, hepimiz sizinle birlikte yaşayıp sizinle birlikte öleceğiz.'" Bu sözden derinlemesine etkilenen Charles onların bu sadakatini kabul eder: "O halde kalın ve acı çekin; muhtaç kalmayın diye ben de sizin için acı çekeceğim." Bunun üzerine soylular öne çıktılar ve ellerinde ne var ne yoksa ona sundular. "Biri bende bin var, bir başkası bende on bin, bir ötekisi bende bu var, berikisi bende şu var size feda olsun, varımı yoğumu sizinle paylaşmaya hazırım diyordu." Böylece her şey eskisi gibi devam etti ve mutfaktan bir tavuk bile eksilmedi.

Açıkçası bu hikâye biraz değiştirilerek anlatılmıştır. Ancak burada bizi ilgilendiren nokta, Chastellain'in hükümdarın ve sarayını halk türkülerinin epik havası içinde görüyor olmasıdır. Eğer bu bir edebiyatçının yaklaşımı olsaydı, eğitimsiz bir insanın saf tahayyülünde saray hayatı ne kadar da pırıltılı, neredeyse sihirli bir ihtişama bürünmüş gibi görünürdü!

Her ne kadar devlet mekanizması daha o zamanlar bile karmaşık biçimlere bürünmüş olsa bile halk bu mekanizmayı hayalinde basit ve değişmez figürlerle can-

landırıyordu. O günlerin yaygın siyasal fikirleri Eski Ahit'teki, halk türkülerindeki ve şövalye romanlarındaki fikirlerdi. O çağın kralları belli sayıda tipe indirgenmekte ve her tip az çok edebi bir motife karşılık gelmektedir. Bilge ve adil hükümdar, kötü niyetli danışmanlarınca kandırılan hükümdar, ailesinin onuru için intikam alan hükümdar, yakınlarının sadakatinden destek alan talihsiz hükümdar gibi. Halkın zihninde siyasal meseleler macera hikâyelerine indirgenmişti. İyi Yürekli Philip halkın hangi siyasal dilden anladığını bilirdi. Hollandalılara ve Frizlere Utrecht piskoposluğuna ait toprakları rahatlıkla fethetmeye yetecek kadar parası olduğunu göstermek için 1456'da Lahey'de düzenlediği şenlik sırasında otuz bin gümüş mark değerinde bir tabağı sergiledi. İsteyen herkes gelip bu tabağı görebilirdi. Dahası, Lille'den iki yüz bin altın aslan [Fransız altın parası] taşıyan iki sandık getirtti. İsteyen herkes gelip bu sandıklara bakabilir, hatta bir sandığı kaldırmayı deneyebilirdi. Devletin mali gücünü gözler önüne serme yaklaşımı böylece bir panayır eğlencesi havasına bürünüyordu.

O çağın hükümdarlarının hayatı çoğu zaman *Binbir Gece Masalları*'ndaki halifenin hayatını anımsatan fantastik bir unsur taşır. Genç Fransa kralı VI. Charles tebdili kıyafet içinde bir dostuyla birlikte aynı ata binmiş halde, nişanlısının Paris'e girişini seyrederken taşra polisleri tarafından tartaklanmıştır. Hekimler ona kafasını kazıtması gerektiğini bildirdiğinde, İyi Yürekli Philip bütün soyluların da aynısını yapmalarını emretmiş ve Pierre de Hagenbach'ı bu emre uymayanları tıraş etmekle görevlendirmişti. Serinkanlılıkla ölçülüp tartılan girişimlerin yanı sıra hükümdarlar bazen düşüncesiz bir cesaretle hareket edip hayatlarını ve politikalarını tehlikeye atıyorlardı. Sözgelimi III. Edward korsanlık faaliyetlerinin intikamını almak amacıyla bazı İspanyol tüccarları esir almak için kendi hayatıyla birlikte Galler prensinin

hayatını da tehlikeye atmaktan hiç çekinmemiştir. İyi Yürekli Philip sırf kişisel bir kaprisini tatmin etmek için en ciddi siyasal işini yarıda kesip Rotterdam'dan Sylus'a tehlikeli bir yolculuğa çıkmayı göze almıştır. Oğluyla yaptığı bir kavgadan dolayı deliye döndüğü başka bir seferde de geceleyin tek başına Brüksel'den ayrılmış ve korularda yolunu kaybetmiştir. Döndüğünde onu yatıştırmak gibi zor bir işi üstlenen Philippe Pot adlı şövalye yerinde bir cümleyle ortamı neşelendirmiştir: "İyi günler efendim, iyi günler de, nedir bu yaptığınız? Şimdi Kral Arthur mu, yoksa Lancelot rolü mü oynuyorsunuz?"

On beşinci yüzyılda hükümdarlar, âdet olduğu üzere siyasal meselelerde coşkulu vaizlere ve büyük kâhinlere sık sık danışırlardı. Bu da hiç beklenmedik nitelikteki kararlarda her an kendini gösterebilen bir tür dinsel gerilimi devlet işlerine bulaştırırdı.

On dördüncü yüzyılın sonlarında ve on beşinci yüzyılın başlarında Avrupa krallıklarının siyasal sahnesi şiddetli ve trajik çatışmalarla doluydu; bu yüzden de halk, krallığı kanlı ve romantik olayların bir mirası gibi görmekten kendini alamıyordu. İngiltere'de kral II. Richard tahttan indirilip ardından gizlice öldürülürken, onun kayınbiraderi ve Hıristiyan âleminin en büyük hükümdarı olan Roma kralı Wenzel hemen hemen aynı günlerde elektör prenslerce tahttan indirilmiştir. Fransa'da deli kral VI. Charles'ın tahta çıkmasından kısa süre sonra 1407'de Orléanslı Louis'nin acımasızca katledilmesiyle birlikte ülke alenen şiddetli iç çatışmalara sahne olmuş ve bunun intikamının 1419'da Korkusuz Jean'ın Montereau'da öldürülerek alınmasıyla birlikte çatışmalar sürüp gitmiştir. Bitmek bilmeyen husumet ve intikam silsilesiyle birlikte bu iki cinayet Fransa tarihini bütün bir yüzyıl boyunca kinin karanlık renklerine boyamıştır. O dönemin çağdaşı bir zihin Orléans ve Burgonya hanedanları arasındaki mücadelenin dizginsizce sürüp gittiği tüm bu ulusal fe-

laketleri, ancak saltanata yakışan dramatik bir intikam dürtüsü ışığında değerlendirmekten kendini alamaz. Ayrıca tarihsel olaylara, kişisel çekişmeler ve tutkulardan başka bir açıklama bulamaz.

Bütün bu olan biten kötü hadiselere bir de sürekli büyüyen Türk tehlikesinden duyulan endişe eklendi. Üstelik Hıristiyan âlemini korumak amacıyla gözü kara bir şekilde öne sürülen Fransız şövalye birliğinin topluca katledilmesiyle sonuçlanan 1396'daki Niğbolu [Nikopol] felaketinin anısı hâlâ hafızalardaki tazeliğini koruyordu. Son olarak da, çeyrek asırdan beri sürmekte olan Batının büyük parçalanışı, kilisenin istikrarına dair bütün fikirleri sarstı ve her ülkeyi ve her halkı böldü. Papalık iddiasında bulunanlar önce ikiye, çok geçmeden de üçe çıktı! Onlardan biri olan Aragonlu inatçı Pedro de Luna veya XXIII. Benedict Fransa'da yaygın olarak le Pappe de la Lune" ["Ay Papası"] diye çağrılıyordu. Bu adı duyan cahil halk kimbilir ne hayal etmiştir.

Kralların taçları ve asalarıyla birlikte aşağı yuvarlanıverdikleri Çarkıfeleğin bilindik imgesi, sürgün edilmiş, bir saraydan bir başkasına koşan, cebi delik ama büyük projelere sahip ve kaçtıkları masalsı Doğunun parıltısını yansıtan çok sayıda hükümdarın şahsında canlı bir surete bürünmüştü: Ermenistan kralı, Kıbrıs kralı, çok geçmeden Konstantinopolis imparatoru. 1427'de kendilerini "hepsi atlı olmak üzere biri dük, biri kont ve on adam" diye takdim eden ve diğer 120 kişinin de mecburen şehir dışında kaldığını söyleyen Çingene topluluğunun hikâyesine Paris halkının inanmış olmasına şaşırmamak gerekir. bu kişiler Mısır'dan geldiklerini söylediler ve papa, din değiştirdikleri için onlara yedi yıl boyunca hiç yatakta uyumadan başıboş dolaşma cezası vermişti. Sayıları başlangıçta 1200 iken, yolda krallarını, kraliçelerini ve arkadaşlarının çoğunu kaybetmişlerdi. Bir teselli olarak, papa her piskoposun ve her başrahibin onlara on

pound vermesini emretmişti. Paris halkı bu yabancıları görmeye akın akın geldi, hatta "büyüyle veya başka bir yolla" onlardan para koparmakta usta olan kadınlara fal baktırdılar.

Hükümdarların talihindeki tutarsızlık kral Renê'nin şahsında çarpıcı bir biçimde ete kemiğe bürünmüştür. Macaristan, Sicilya ve Kudüs tahtlarında gözü olan bu kral elindeki bütün imkânları kaybederken, bir dizi yenilgi, hapis ve tehlikeli kaçıştan başka bir şey elde edemedi. Kraliyet şairi ve sanat sevdalısı bu adam, Anjou ve Provence'daki mülklerinde yaşadığı tüm hayal kırıklıklarına karşın şiir yazarak kendini teselli etmiş ve acımasız yazgısı ondaki pastoral zevki söküp atamamıştı. Çocuklarının hemen hepsinin öldüğünü görmüştü ve hayatta kalan tek kızının kaderi onunkinden de kötü oldu. Akıl, hırs ve tutku küpü olan Marguerite d'Anjou henüz on altı yaşındayken, İngiltere kralı olan ebleh bağnaz VI. Henry'yle evlenmişti. Nefret ve zulüm cehennemi olan İngiliz sarayında onca yıl yaşadıktan sonra, Lancaster hanedanı ile York hanedanı arasındaki kavga en sonunda bir iç savaşa dönüşünce, Marguerite tacını kaybetti. Bir sürü tehlike atlatıp ıstırap çektikten sonra Burgonya sarayına sığındığındaysa, başından geçen maceraları Chastellain'e bizzat anlattı: Genç oğluyla birlikte kendisini nasıl bir haydudun insafına terk etmek zorunda kaldığını; katıldığı ayinde bağış yapabilmek için İskoç bir okçudan nasıl para istemek zorunda kaldığını, onun da "pişmanlık içinde ve istemeye istemeye kesesinden bir İskoç kuruşu çıkararak ona borç verdiğini" anlatmıştı. Bu kadar çok talihsizlik karşısında duygulanan iyi yürekli tarihyazıcısı, "talihin tutarsız ve yanıltıcı doğasına dayanan küçük bir deneme" dediği ve *Le Temple de Bocace* [*Boccacio Tapınağı*] adını verdiği eserini ona ithaf etti. Fakat tarihyazıcısı, bu talihsiz kraliçeyi gelecekte daha beter felaketlerin beklediğini elbette bilemezdi. 1471'de Tewkesbury savaşında Lancas-

terlar kesin bir yenilgiye uğradılar ve Marguerite'nin tek oğlu orada muhtemelen savaştan hemen sonra öldürüldü. Kocası da gizlice katledildi. Kraliçeyse beş yıl boyunca Londra Kulesine hapsedildi ve sonunda IV. Edward tarafından XI. Louis'ye satıldı ve serbest bırakılması karşılığında babasının mirasından feragat etti.

Bir macera ve tutku atmosferi hükümdarların hayatlarına damgasını vurmuştur ve bu durum da yalnızca halkın hayal gücünün bir ürünü değildir.

Resmi belgelere dayanarak ortaçağ tarihini öğrenen günümüz okuru, ortaçağ ruhunun son derece heyecanlı oluşunu asla yeterince anlayamaz. Çoğunlukla resmi kayıtlara dayanan tablo, o kayıtlar ne kadar güvenilir olursa olsun bir unsurdan yoksun kalacaktır: Gerek hükümdarları gerekse halkı etkileyen şiddetli tutkudan. Elbette bugünde siyasetin içinde belli bir tutku unsuru bulunmaktadır, ama bu tutku toplumsal hayatın karmaşık mekanizması tarafından kısıtlanıp başka yöne sevk edilmektedir. Oysa beş yüzyıl öncesinde tutku unsuru hâlâ fiili siyaseti sık sık ve şiddetlice işgal edip akılcı planları bozuyordu. Bu aşırı duygusallık yaklaşımı da hükümdarlarda olduğu gibi gurur ve güç bilinciyle birleştiğindeyse, iki kat fazla etki doğuruyordu. Chastellain'in dediği gibi hükümdarların çoğu zaman husumet içinde yaşamalarına şaşmamak gerekir: "Çünkü hükümdarlar da insandır, yaptıkları işler mühim ve tehlikelidir, doğaları kin ve haset gibi birçok duyguya yatkındır; hükmetme hırsları yüzünden onların kalpleri bu tutkuların hakiki sığınağıdır."

Burgonya hanedanının tarihi yazılırken *ana temanın* intikam duygusu olduğu hep göz önünde bulundurulmalıdır. Elbette Fransa ile Avusturya hanedanları arasında seküler bir mücadeleye yol açan güç ve çıkar çatışmasının, Orléanslılarla Burgonyalıları birbirine düşüren kan davasından kaynaklandığını söyleyecek değiliz. Genel bir doğanın her türden nedeni –siyasal, ekonomik, etnogra-

fik– bu büyük çatışmanın başlamasına katkıda bulunmuştur. Fakat söz konusu çatışmanın kaynağının ve baskın temasının on beşinci asrın, hatta daha sonrasındaki insanoğlunun intikam hırsı olduğunu asla unutmamalıyız. Onlara göre İyi Yürekli Philip her şeyden önce ve her zaman intikamcıdır. "Dük John'un şahsına yapılan hakaretin intikamını almak için savaşı on altı yıl boyunca sürdürmüştür." Bu intikamı almayı kutsal bir vazife saymıştır: "Ölülerin intikamını alırken, Tanrı'nın izniyle en şiddetli ve ölümcül nefretini sergilemekten çekinmeyecek, bu işe tüm bedenini, ruhunu, mal varlığını ve topraklarını adayacak, her şeyini talihin emrine verecek ve bu işi Tanrı'nın rızasını kazanmaya yöneltilmiş hayırlı bir iş olarak yürütecektir."

1435'te yapılan Arras Antlaşmasıyla talep edilen tazminat türünden işlerin uzun listesine baktığımızda –şapeller, manastırlar, kiliseler ve papaz meclisleri inşa edilecek, haçlar dikilecek, ayinler düzenlenecek gibi– o çağın insanlarının sarsılmış onurlarını onarıp intikamlarını alma ihtiyaçlarını ne denli el üstünde tuttuklarını kolayca fark ediyoruz. Bu zihinsel yapıya sahip tek halk Burgonyalılar değildi; asrının en aydın insanlarından biri olan Aeneas Sylvius yazdığı mektuplardan birinde babasının intikamını alma hevesinden ötürü Philip'i çağının diğer hükümdarlarından daha üstün görür.

La Marche'a göre bu şeref ve intikam görevi, dükün tebasının nezdinde de politikanın temel noktasını teşkil ediyor. Nitekim onun dediğine göre, dükün idare ettiği bütün devletler onunla birlikte intikam çığlıkları atıyordu. Ne var ki biz buna inanmakta zorlanabiliriz, çünkü, örneğin İngiltere ile Flamanlar arasındaki ticari ilişkileri hatırladığımızda, bunun bir dükün ailesinin şerefinden daha önemli bir siyasal faktör olduğunu görüyoruz. Ancak o çağın duyarlılığını anlamak için bilinçli bir şekilde ve apaçık ilan edilmiş fikirlere bakmamız gerekir. Halkın bu

ilkel nefret ve intikam dürtülerini diğer siyasal dürtülerden daha iyi anladığına şüphe yok. Hükümdarlara bağlılık hâlâ duygusal bir nitelik taşıyor; sadakat ve dayanışma gibi doğuştan gelip ve hemen kendini gösteren duyarlılıklara dayanıyordu ve temelde hâlâ feodal bir anlayıştı. Bu siyasal bir duygu olmaktan ziyade bir topluluğa mensup olma duygusuydu. Ortaçağın son üç yüzyılı topluluklar arasındaki büyük mücadeleler dönemi olmuştur. On üçüncü yüzyıldan itibaren neredeyse bütün ülkelerde müzmin topluluk kavgaları patlak vermişti: Önce İtalya'da, sonra Fransa, Hollanda, Almanya ve İngiltere'de. Her ne kadar ekonomik çıkarlar bazen bu kavgaların asıl sebebi olsa bile onları açıklama çabaları çoğu zaman biraz keyfi bir yorum taşımaktadır. Ekonomik nedenleri ortaya çıkarma isteği bizde bir ölçüde moda haline gelmiştir ve bu da bazen gerçeklerin çok daha basit olan psikolojik açıklamasını unutmamıza yol açmaktadır.

Feodal çağda iki aile arasındaki özel bir savaşın, rütbe rekabetinden ve mülkiyet tamahkârlığından başka bariz bir nedeni yoktu. Irksal gurur, intikam açlığı ve sadakat onların önde gelen ve doğrudan dürtüleriydi. Söz konusu ailevi savaşlara komşunun zenginliğine tamah etmekten başka bir ekonomik temel atfetmek de yersiz olur. Bu minvalde merkezi iktidar pekişip yayıldıkça, önceleri birbirinden ayrık olan ailevi kavgalar birleşip toplanarak grupları içine almıştır. Deyim yerindeyse daha büyük topluluklar oluşmuş ve bunlar da kutuplaşmıştır. Bu topluluklar artık dostluk veya düşmanlıklarında şeref, gelenek ve sadakatten başka bir dayanak tanımaz olmuşlardır. Aralarındaki ekonomik farklılıklarsa çoğu zaman yalnızca hükümdarlarla ilişkilerinin bir sonucuydu.

Ortaçağ tarihinin her sayfası hükümdara duyulan bağlılık ve adanmışlık duygularının doğal ve tutkulu karakterini yansıtır. 1462 yılında bir gece yarısı Abbeville şehrine bir ulak gelerek Burgonya dükünün ciddi bir has-

talığa yakalandığı haberini vermişti; ayrıca dükün oğlu kendisine bağlı tüm şehirlerin ahalisinin babası için dua etmesini istiyordu. Hemen şehrin belediye meclis üyeleri Aziz Vulfran Kilisesinin çanlarının çalınmasını emretti. Bütün ahali yataklarından kalkıp kiliseye gittiler ve orada "şahane büyük şamdanlar" yaktılar, diz çöküp veya secde ederek sabahlara kadar ağlayıp dua ettiler; bu arada çanlar olanca güçleriyle çalmaya devam ediyordu.

Batıda inanca dayalı bir sebebi olmayan parçalanmanın, iki papanın sadece adlarının bilindiği, Roma ve Avignon gibi birbirinden uzak diyarlarda dinsel duygular uyandırması pek beklenmeyebilirdi. Ne var ki bu parçalanma inananlar ile kâfirler arasındakine benzeyen fanatik bir nefreti hemen harekete geçirdi. Bruges şehri Avignon'daki papaya "boyun eğince," çok sayıda insan evini, işini veya ödeneğini bırakarak kendi topluluğunun görüşlerine uygun şekilde yaşamak üzere Utrecht'e, Liège'e veya Roma'ya sadık başka bir diyakozluğa gitmiştir. 1382'de ancak kutsal bir amaçla açılabilen krallık sancağı Flamanlara karşı açıldı, çünkü onlar şehirli, yani kâfirdiler. Siyasal bir figür olan Fransız Pierre Salmon, Paskalya zamanı Utrecht'e yaptığı bir ziyaret sırasında, "kilisede bölünmeden yana olduğu ve papa karşıtı Benedict'e inandığı söylendiği için" kendisini ayine kabul edecek tek bir papaz bile bulamamıştır.

Topluluk duyarlılığı ve sadakatin duygusal niteliği, bu ayrılıkların dışa yönelik bütün işaretlerinin, açıkca güçlü etkisiyle iyice pekiştirilmiştir: Üniformalar, renkler, amblemler, topluluk sloganları. Armagnaclar ile Burgonyalılar arasındaki savaşın ilk yıllarında, Paris'te bu işaretler tehlikeli bir şekilde birbirini izlemiştir: Aziz Andrew haçlı mor külahlar, beyaz külahlar, sonra yeniden mor külahlar. Papazlar, kadınlar ve çocuklar bile farklı amblemler taşıyorlardı. Aziz resimleri onlarla süsleniyordu. Rivayete göre bazı papazlar ayin ve vaftiz sırasında ortodoks tarz-

da değil de Aziz Andrew haçı biçimde haç işareti yapmayı tercih ediyorlardı.

İnsanlar efendisinin veya fırkasının yolunda kör bir tutkuyla giderken, ortaçağa özgü sarsılmaz adalet duygusu da ifadesini bulmaya çalışıyordu. O çağda insanlar doğrunun kesinkes değişmez ve belli olduğuna inanıyorlardı. Adalet, haksızları her yerde ve sonuna kadar yargılamalıydı. Telafi ve ceza uç noktalarda olmalı ve intikam niteliği taşımalıydı. Temelde pagan karakterde olan bu abartılı adalet ihtiyacı, ilkel barbarlığın Hıristiyan toplum anlayışıyla harmanlanmıştı. Bir yandan kilise itidal ve merhameti telkin ederek bu yolla adli örfleri yumuşatmaya çalışırken; diğer yandan, bu ilkel cezalandırma ihtiyacına günahın dehşeti de eklenince bir ölçüde adalet duygusu kamçılanmış oldu. Tepkisel ve şiddete eğilimli kişiler açısından günah, çoğu zaman düşmanlarının yaptığı şeyin bir başka adıydı. Barbarca dişe diş kana kan anlayışı fanatizmle pekiştirilmişti. Kemikleşmiş güvensizlik hali devlet yetkililerinin en şiddetli eylemlere imza atmasına olanak tanıyordu; suç kavramı düzen ve toplum için bir tehlike olduğu kadar Tanrı'nın yüceliğine karşı bir hakaret olarak da algılanır hale gelmişti. Böylece ortaçağın sonu tam bir adli zulüm dönemine dönüştü. Suçlunun cezasını hak ettiğinden bir an bile kuşku duyulmadı. Halkın adalet duygusu her zaman en ağır cezaları bile onayladı. Zaman zaman yargıçlar bazen haydutluğa, bazen büyücülüğe, bazen de oğlancılığa karşı ağır cezalar verilmesi yönünde düzenli kampanyalar yürütüyorlardı.

Bu adli gaddarlığın ve halkın bundan zevk almasının en çarpıcı yanıysa yoldan çıkmışlığından ziyade sergilediği vahşettir. İşkence ve infazları seyredenler bundan bir panayır eğlencesindeymişler gibi zevk alıyorlardı. Nitekim Mons şehrinin halkı, bir haydudun parçalandığını görmenin zevkine ermek için kan bedelini normalden çok daha yüksek ödeyerek haydudu satın almıştı. Haydudun

vücudu parçalanırken, "halk ölüden adeta yeni bir aziz doğmuş gibi sevinç duymuştu." Roma kralı Maximilian 1488'de Bruges'da esirken, şehir ahalisi ihanetlerinden kuşkulanılan yargıçların çarşının ortasında kurulan yüksek bir platformda işkenceden geçirilmesini seyretme zevkinden kendini alamıyordu. Zavallıları yalvartan infazlar, halk onların uğradığı işkencelerden daha fazla zevk alsın diye uzatılıyordu.

Hem Fransa, hem de İngiltere'de, ölüme mahkûm edilmiş kişilerin kutsal yağın sürülmesi ve günah çıkarma ritüellerinden men edilmesi âdeti vardı. Böylece kesinkes ebedi lanete uğramaları, çektikleri ıstırabı ve ölüm korkusunu ağırlaştırıyordu. 1311'de Vienne ruhani meclisi mahkûmlara hiç değilse kefaret ayini yapılması için uğraştıysa da bir sonuç elde edemediler. Aynı âdet on dördüncü yüzyılın sonuna doğru hâlâ varlığını sürdürüyordu. V. Charles aslında ılımlı biri olmasına rağmen, hayatta kaldığı sürece bu usulde herhangi bir değişikliğin yapılmayacağını ilan etti. Philippe de Mézières'in "sert beyinciğini" etkilemenin, bir değirmen taşını kıpırdatmaktan daha zor olduğunu söylediği başnazır Pierre d'Orgemont, Mézières'in insani serzenişlerine sağır kalmıştır. Ancak Gerson'un Mézières'le ağız birliği yapmasından sonra, 12 Şubat 1397 tarihli bir krallık fermanıyla mahkûmların günah çıkarmalarına olanak tanınmıştır. Bu kararın alınması için bizzat çaba harcayan Pierre de Craon, Fransisken rahiplerinin infaz edilecek tövbekârlara yardım edebilecekleri yeri işaret etmek için taştan bir haç diktirmişti. Lakin bütün bunlara rağmen barbarca âdet tamamen yok olmadı. Paris piskoposu Étienne Ponchier 1311 tarihli kararnameyi 1500'de yenilemek zorunda kalmıştır.

1427'de Paris'te soylu bir haydut asıldı. İnfaz sırasında kral naibinin hazinedarbaşısı meydana çıkıp mahkûma olan nefretini kustu; dualar etmesine rağmen mahkûmun günah çıkarmasına engel oldu, mahkûma hakaretler yağ-

dırarak arkasındaki merdivene tırmandı, bir sopayla vurdu ve mahkûma selametini düşünmesini öğütleyen celladı dövdü. Bunun üzerine sinirleri gerilen cellat işini beceremedi; ip koptu, zavallı haydut yere düşüp kaburgalarıyla beraber bir bacağını kırdı ve bu haldeyken tekrar merdivene tırmanmak zorunda kaldı.

Ortaçağ bizim adalet anlayışımızı utangaç ve çekingen hale getirmiş bütün o fikirlerden habersizdi: Suçlunun mesuliyetinden şüphe; toplumun bir ölçüde bireyin suç ortağı olduğu kanısı; acı verme yerine ıslah etme isteği gibi; hatta bunlara adli hata endişesini de ekleyebiliriz. Daha doğrusu bu fikirler, aşırı sertlikle yer değiştiren çok güçlü ve aşikâr acıma ve affetme duyguları içinde farkında olunmaksızın ima ediliyordu. Tereddütle uygulanan yumuşak cezaların yerine, ortaçağ sadece iki uç noktayı biliyordu: Sonuna değin uygulanan acımasız ceza ve af. Ve mahkûm affedildiğinde suçlunun bu affı herhangi bir özel nedenden ötürü mü hak ettiği pek sorulmuyordu; çünkü af bizim için bir lütuftu, tıpkı Tanrı'nın rahmeti gibi. Ancak uygulamada af meselesini karara bağlayan unsur her zaman saf merhamet olmuyordu. On beşinci yüzyılın hükümdarları her nevi suç için çıkarılan "af belgeleri"ne gayet müsamahalı yaklaşıyorlardı ve soylu akrabaların devreye sokulmasıyla bu belgelerin edinilmesini, o çağın insanları gayet doğal karşılıyordu. Öte yandan bu belgelerin çoğu yoksul halktan olan sıradan insanlara yönelik olmuştur.

Acımasızlık ile merhamet arasındaki tezat ortaçağın örf ve âdetlerinin her yerinde karşımıza çıkar. Bir yandan yoksullar, hastalar ve deliler –modern Rus edebiyatında çok çarpıcı biçimde dile getirilen– kardeşlik duygusundan doğan derin bir acıma duygusu uyandırıyorlardı; öte yandan bu insanlar inanılmaz katı yürekli ve acımasız muamelelere uğrayıp alaya alınıyorlardı. Bir vakanüvis olan Pierre de Fenin bir haydut çetesinin üyelerinin ölüm öyküsünü şu naif sözle bağlar: "Ve topluluktan kahkaha-

lar yükseldi, çünkü onların hepsi de yoksul insanlardı." 1425'te Paris'te bir "esbatement" [domuz boğma] eğlencesi düzenlenmiş ve ellerinde sopalar olan dört kör dilenci, bu dövüşün ödülü olan domuzu öldürmeye çalışırken, sopalarla birbirlerine vurmuşlardı. Akşam olduğundaysa "hepsi de silahlarını kuşanmış halde, önlerinde davul çalan biri ve üzerinde domuz resmi olan büyük bir flama olduğu halde şehirde tur atmışlardı."

Kadın cüceler, tıpkı Velasquez'in onların fevkalade hüzünlü yüzlerini resmettiği sıralarda İspanya sarayında olduğu gibi, on beşinci yüzyılın hükümdar saraylarında da eğlence aracıydılar. İyi Yürekli Philip'in sarışın cücesi Madam Altın'ı tanımayan yoktu. O, bir saray şenliğinde cambaz Hans'la güreştirilmişti. Yiğit Charles'ın 1468'deki düğün törenine, Burgonya Matmazelinin kadın cücesi olan Madame de Beaugrant attan daha büyük, altın rengi bir aslanın sırtında çoban kızı kıyafetiyle gelmişti; ardından da çoban kızı genç düşese armağan edilmiş ve masanın üzerine konulmuştu. Bu küçük insanların kaderiyle ilgili olarak muhasebe defterleri bize herhangi bir yakınmanın söyleyebileceğinden daha fazlasını söylemektedir. Söz konusu defterler bir düşesin bir cüce kızı evinden alıp nüfuzuna geçirdiğini ve kızın anne babasının zaman zaman onu ziyarete gelip ikramiye aldığını anlatır: "Kızını görmeye gelen deli Belon'un babasına bir ikramiye verildi..." Zavallı adam belki de durumdan gayet memnun bir halde evine dönmüş ve kızının saraydaki görevine sevinmişti. Aynı yıl Bloisli bir çilingir, biri "deli Belon'u bağlamak, diğeri de güzel düşesin maymununun boynuna takmak için iki demir boyunduruk yapmıştır."

O zamanların acımasızlığında, adeta bu durumu kınamamıza engel olan saf bir yan da vardı. 1418'de Armagnacların katli olanca hızıyla sürerken Paris halkı Aziz Eustache Kilisesinde bir Aziz Andrew kardeşlik cemiyeti kurmuşlardı; ister rahip isterse sıradan biri olsun her üye

kırmızı güllerden bir taç taşırdı ve kilise "sanki gülsuyuyla yıkanmışçasına gül kokardı." Arras halkı, 1461 yılı boyunca şehri bir salgın gibi saran cadılık davalarının iptal edilişini, "folies moralisées"in [ahlaki masallar] temsili için bir yarışma düzenleyerek neşeli bir şenlik havasında kutladı. Yarışmanın birincilik ödülü altın rengi bir zambak, dördüncülük ödülüyse bir çift besili horozdu. İşkence altında infaz edilmiş kurbanları düşünen yoktu artık.

Hayat o kadar şiddet ve çelişkiyle doluydu ki, kan ile gül kokularını harmanlayarak yayıyordu. O dönemin insanları her zaman cehennem korkusuyla en çocuksu sevinçler, zalimlikle sevecenlik, koyu sofulukla bu dünyanın hazlarına delice düşkünlük, nefretle iyilik arasında gidip geliyor, hep uçlara savruluyordu.

Ortaçağın kapanışından sonra kibir, öfke ve açgözlülük gibi ölümcül günahlar, daha önceki asırlarda sergiledikleri arsız küstahlığı bir daha hiç sergilemediler. Burgonya hanedanlığının bütün tarihi adeta kahramanca bir gurur ve kendini beğenmişlik destanıdır. Cesur Philippe'in hırsı ve gösterişçiliği, Korkusuz Jean'ın nefreti ve hasedi, İyi Yürekli Philip'in intikam hırsı ve fazla müsamahası, Yiğit Charles'ın çılgınca gözüpekliği ve inadı bu destanın birer motifiydi.

Ortaçağ öğretisinin kökleri tamah veya kibir günahının içinde kendini gösteren her türlü kötülükte yatar. Tamah da kibir de kutsal kitaplarda anlatılan günahlardı. Hugues de Saint-Victor, "kibir bütün günahların anasıdır, diğer günahlar tıpkı kök ve saplar gibi ondan çıkar" demiştir. Kutsal kitaplarda bu anlayış, *A superbia initium sumpsit omnis perditio* [*Bütün yıkımlar kibirden ileri gelir*] veya *Radix omnium malorum est cupiditas* [*Bütün kötülüklerin kaynağı tamahtır*] ifadeleriyle dile getirilmiştir. Bununla birlikte, on ikinci yüzyıldan itibaren insanlar her kötülüğün anasının kibirden çok açgözlülük olduğunu düşünmeye başlamışlardı. Dante'nin "la cieca

cupidigia" dediği kör açgözlülüğü kınayan sesler giderek daha gür çıkıyordu. Kibir, feodal ve hiyerarşik bir çağın günahıdır denilebilir belki de. O zamanlar mülkiyet –modern anlamdaki gibi– akışkan değildi ve iktidarın parayla henüz baskın bir ilişkisi yoktu. Ortaçağ öğretisi daha ziyade kişiye içkindi ve uyandırdığı dinsel huşu duygusuna bağlıydı; kendisini görkemle ve ihtişamla veya inançlı takipçiler kalabalığıyla dışa vuruyordu. Feodal veya hiyerarşik düşünce, ihtişam kavramını görünür işaretlerle gözler önüne seriyor, ona hürmetkâr bir diz çöküş ve törensel saygıyla sembolik bir şekil veriyordu. Bu nedenle kibir sembolik bir günahtır ve son kertede bütün kötülüklerin müsebbibi olan şeytanın kibrinden doğduğu için metafizik bir niteliğe bürünür.

Öte yandan açgözlülük ne böylesi bir sembolik niteliğe sahiptir ne de ilahiyatla bu tür bir ilişki içindedir. O tamamen dünyevi bir günahtır, doğanın ve tensel arzuların dürtüsüdür. Geç ortaçağ döneminde paranın artan dolaşımıyla birlikte iktidar koşulları değişmiş ve zenginlik yığarak hırslarını tatmin etmek isteyenlerin önünde sınırsız bir alan açılmıştır. Böylece bu çağda açgözlülük başat günah haline geldi. Ve bu zenginlikler krediye dayanan kapitalizmin onlara gelecekte kazandıracağı hayaletlere özgü ele avuca gelmezliğe henüz bürünmemişti. Hayalleri süsleyen şey hâlâ elle tutulur sarı altındı. Zenginliğin keyfi doğrudan ve ilkeldi; otomatik ve görünmez bir yatırım mekanizması tarafından henüz zayıflatılmamıştı; zengin olmanın tadı ya lüks ve savurganlıkla veya kaba bir servet tutkusuyla çıkartılıyordu.

Ortaçağın sonuna doğru feodal ve hiyerarşik kibir henüz şiddetinden hiçbir şey kaybetmemişti; ihtişam ve gösteriş arzusu eskisi kadar canlıydı. Bu ilkel kibir şimdi giderek palazlanan açgözlülük günahıyla birleşmiş ve bu ikisinin karışımı ortaçağın kapanışına, bir daha hiç rastlanmayacak azgınlıkta bir hırs havası vermiştir.

Açgözlülüğe ve servet tutkusuna karşı hiddetli sövgüler korosunun sesleri o dönem edebiyatının her yerinden yükseliyordu. Vaizler, ahlakçılar, hiciv yazarları, vakanüvisler ve şairler ağız birliği yapmışlardı. Halkın zenginlere, özellikle çok sayıda yeni zengine karşı duyduğu öfke her yeri sarmıştı. Resmi kayıtlar, vakanüvislerin anlattığı en arsız açgözlülük vakalarını doğrulamaktadır. 1436'da iki dilenci arasında çıkan bir kavgada birkaç damla kan dökülmüş ve Paris'teki Innocents Kilisesi bu yüzden lekelenmiştir. "Makamının gerektirdiğinden daha fazla dünya malına meyilli bir adam olan" Piskopos Jacques du Châtelier bu iki meteliksiz sefilin bir miktar parayı ödememeleri halinde kiliseyi yeniden ibadete açmayacağını bildirmişti. Bu yüzden yirmi iki gün boyunca kilisede ibadet yapılmadı. Onun yerine geçen Denys de Moulins zamanında daha da kötüsü yaşandı. 1441 yılında en gözde kilise olan Innocents Kilisesinin mezarlığında defin ve ayin işlemlerini dört aylığına yasakladı, çünkü talep ettiği parayı kilise ödemiyordu. Bu piskopos, "eğer para veya ona denk bir şey elde edemezse insanlara acımasızca davranıyordu; doğrusu, söylentiye göre mahkemeye düşmeden ondan bir şey elde etmek mümkün olmadığı için parlamentoda elliden fazla davası görülüyordu."

Yaklaşan bir felaket havası her yerde hâkimdi. Ardı arkası kesilmeyen tehlikeler her yeri sarmıştı. İster yoksul ister zengin olsun, herkesin hayatının güvensizlik içinde geçtiğini anlamak için Villon'un *Testament* [*Vasiyetname*] adlı kitabında bahsettiği kişilerle ilgili, Monsenyör Pierre Champion'un derlediği ayrıntıları veya Monsenyör A. Tuetey'in bir Paris sakininin günlüğüne düştüğü notları okumak yeterlidir. Bu metinler ardı arkası kesilmeyen davalar, suçlar, hakaretler ve infazlar silsilesini bize sunmaktadır. Jacques du Clercq'in tarihçesine benzer bir tarihçe veya Metz yurttaşı Philippe de Vigneulles'in günlüğüne benzer bir günlük o zamanki hayatın karanlık

yanını belki biraz fazla vurgulasa bile; münferit insanların mesleki yaşamları üzerine yapılacak bir araştırma, o insanların garip bir şekilde sıkıntılı hayatlar yaşadığını ifşa edip söylediklerini doğrulayacaktır.

Mathieu d'Escouchy'yinin ahlak dersleri içeren, doğruları dillendiren, yalın ve tarafsız tarihçesini okuduğunuzda, nazik, özenli ve dürüst bir adamla karşı karşıya olduğunuzu anlıyorsunuz. Bu yazarın hayatı, Fresne de Beaucourt onu arşivlerden çekip çıkarmadan önce bilinmiyordu. Çabuk öfkelenen Pikardiyalı adamımızın hayatı ne hayatmış ama! Önce Péronne şehrinin belediye meclis üyesi, 1445'e doğru da yargıç ve daha meslek hayatının başından itibaren vekilharç Jean Froment'ın ailesiyle bir kavgaya tutuşmuş halde görüyoruz. Sahtekârlık ve cinayet suçlamalarıyla karşılıklı davalar açıp birbirlerini rahatsız ederler. Yargıç d'Escouchy'nin düşmanının dul karısına karşı cadılık takibatına girişmesi ona pahalıya patlar. Olay Paris parlamentosuna aksedince d'Escouchy ilk kez hapishaneyle tanışmıştır. Onu çoğu kez prangaya vurulmuş olarak altı kere daha hapishanede sanık olarak göreceğiz. Froment'ın oğullarından biri bir çarpışmada onu yaralar. Tarafların ikisi de diğerine saldırması için haydut tutar. Bu uzun kan davasının bahsi belgelerde bitince, ortaya benzer şiddette başka hadiseler çıkar. Fakat bütün bunlar d'Escouchy'nin meslek hayatının ilerlemesine engel olmaz; mübaşir, Ribemont yargıcı, Saint-Quentin'de kral vekilharcı olur. Artık soyluluk payesine de kavuşmuştur. Montlhéry'de kral adına çarpışıp esir düşer, sonra başka bir askeri seferde sakat kalır ve evlenir; ama bu onun sakin bir hayata başlamasına vesile olmaz. Sahte resmi mühür yapmaktan bir kez daha sanık olur, "hırsız ve katil" diye Paris'e sevk edilir; işkenceyle itirafta bulunmaya zorlanır, üst mahkemeye başvurması engellenir; mahkûm olur, beraat eder, sonra yine mahkûm olur, ta ki bu kin ve infazlarla dolu kariyerinin izleri belgelerde bitene değin.

İnsanların hem kendi kaderlerini hem de dünyanın kaderini bitmeyen bir musibetler silsilesi olarak görmesi ilginç değil midir? Kötü yönetimler, talan, tamah, şiddet, savaş, eşkıyalık, kıtlık, sefalet ve veba; işte o çağın insanlarının gözünde hayat neredeyse bu tabloya indirgenmişti. Ardı arkası kesilmeyen savaşların yarattığı genel güvensizlik duygusu, tehlikeli grupların yol açtığı bitmek bilmeyen karışıklıklar, adalete olan güvensizlik, dünyanın yaklaşan sonundan duyulan kaygı, cehenneme, büyücülere ve kötü ruhlara karşı duyulan korku; bütün bunlar dünyadaki hayatın arka planının ne kadar karanlık olduğunu gösteriyordu. Kin ve nefret ateşleri her yeri yakıyordu. Adaletsizlik kol geziyordu. Şeytan karanlık kanatlarıyla yeryüzünü kaplamıştı. Militan kilise savaşlarının ortasında vaizler boşu boşuna vaaz veriyordu. Ama insanlık dine geçmiyordu. Ve on dördüncü yüzyılın sonuna doğru olan yaygın inanışa göre, batıdaki büyük bölünmenin başlamasından itibaren hiç kimse cennete gitmemişti.

İKİNCİ BÖLÜM

KARAMSARLIK VE YÜCE HAYAT İDEALİ

Ortaçağın kapanışında koyu bir melankoli insanların ruhuna çökmüştü. İster bir tarihçe, ister bir şiir, ister bir söylev, hatta isterse bir hukuk belgesi okuyalım, aynı derin üzüntünün izlenimini ediniriz. Sanki bazen özellikle bu dönem üzüntü çekmiş, geride sadece hırsın, şiddetin ve ölümcül nefretin anılarını bırakmış, ölçüsüzlük, kibir ve zulümden başka bir şey tanımamış gibi görünmektedir.

Şimdi bütün dönemlerin tarihsel kayıtlarına baktığımızda mutluluktan çok talihsizliğin izlerini görüyoruz. Büyük kötülükler tarihin temelini oluşturuyor. Kabaca konuşacak olursak, bütün felaketlere rağmen mutluluk oranının bir dönemden diğerine pek değişmediğini, elimizde fazla delil olmasa bile kabul etmeye eğilimliyiz herhalde. Ancak romantizm çağında olduğu gibi, on beşinci yüzyılda da dünyayı ve hayatı açıkça övmek kötü karşılanırdı. Sadece acıları ve sefaleti görmek, her yerde yozlaşmanın ve yaklaşan sonun işaretlerini bulmak, kısaca yaşanılan çağı kınamak veya hakir görmek moda haline gelmişti.

Her ne kadar Rönesans döneminin iyimser eğilimi bazen abartılsa bile, o dönemde filizlenecek coşkulu iyimserliği, On beşinci yüzyılın başındaki Fransız edebiyatında aramak beyhudedir. Ulrich von Hutten'in "O saeculum! O literae! Juvat vivere!"[1] şeklindeki neşeli ni-

[1] "Ey dünya! Ey edebiyat! Yaşamak ne kadar sevinç verici bir şey!"

dası, sıradan insandan ziyade okumuş insanının şevkini yansıtır. Zaten hümanistin iyimserliği, gerek dünyayı küçümsemeye dönük Hıristiyan gerekse Stoacı eski tutumlar tarafından zayıflatılmıştı. Erasmus'un 1518'de yazdığı bir mektuptan alıntılanan bir pasaj, bir hümanistin hayata atfettiği ortalama değeri göstermekte Hutten'in nidasının önüne geçer: "Hem 51 yaşıma girdiğim, hem de yeteri kadar yaşadığımı düşündüğüm için hayata öyle dört elle sarılmış değilim; ve öte yandan Hıristiyan inancının, imanına sımsıkı bağlı olanlara daha mutlu bir hayat umudu vermesinden ötürü, insanın bu hayatta heves edebileceği o kadar mükemmel veya hoş bir şey bulamıyorum. Bununla birlikte, şu an, sırf yakın gelecekte bir tür altın çağın doğumunu göreceğime inandığım için, birkaç yıllığına yeniden genç olmayı isterdim." Daha sonra, Hıristiyan âlemindeki hükümdarların arasındaki uyumu ve onların barış arzusunu –bu, Erasmus için çok değerliydi– anlatarak sözlerine devam eder: "Her şey sadece iyi âdetlerin ve Hıristiyan imanının değil, aynı zamanda saf ve gerçek edebiyatla iyi ilimlerin yeniden doğup gelişeceği konusundaki umudumu haklı çıkarıyor." Bununsa hükümdarların himayesi sayesinde gerçekleşeceği anlaşılmalıdır: "Sanki bir işaret verilmişçesine, her yerde iyi ilimleri ihya etmek üzere aydın ruhların uyanıp birlikte çalıştıklarını görünce, onların (hükümdarların) iman duygularına minnettar kalıyoruz."

Kısacası, Erasmus'un da burada dışavurduğu gibi, yaşama sevinci gayet serinkanlılıkla değerlendirilir; dahası, çok geçmeden Erasmus'daki bu umutlu beklenti hali değişir ve bir daha asla kendini göstermez. Ama onun bu hissini önceki yüzyıldaki yaygın –İtalya hariç– hissiyatla karşılaştırdığımızda, epeyce sıcak bir yaşama sevinci olduğunu söyleyebiliriz. VII. Charles veya İyi Yürekli Philip'in sarayındaki edebiyatçılar ve yazarlar hayatı ve

yaşadıkları çağı sertçe eleştirmekten hiç yorulmamışlardır. Umutsuzluk ve keyifsizlik söylemini en fazla dillendirenlerse bu dünyadan el etek çekmiş keşişlerden ziyade saray şairleri ve vakanüvisler, yani aristokrat çevrelerde aristokrat fikirlerle yaşayan insanlardı. Düşünsel ve manevi kültürden pek nasibini almamış, araştırmaya ve öğrenmeye çoğunlukla yabancı olan bu kişiler, azıcık dindar mizaçlarıyla birlikte evrensel sefalet ve yozlaşma manzarasında bir teselli veya umut bulamıyor, sadece dünyanın çöküşüne, adaletten ve barıştan umudun kesilmesine hayıflanıp duruyorlardı.

Hiç kimse bu durumdan Eustache Deschamps kadar şikâyetçi olmamıştır:

> Temps de doleur, et de temptacion,
> Aages de plour, d'envie et de tourment,
> Temps de langour et de dampnacion,
> Aages meneur près du definement,
> Temps plains d'orreur qui tout fait faussement,
> Aage menteur, plain d'orgueil et d'envie,
> Temps sanz honeur et sanz vray jugement,
> Aage en tristesse qui abrege la vie.[2]

Eustache Deschamps bu ruh halini koruyarak ve aynı kasvetli tema üzerinde çeşitlemeler yaparak, bir düzine donuk ve monoton balad yazmıştır. Herhalde soylu çevrelerde melankoliye genel bir yatkınlık vardı; başka türlü bu şiirlerin bu kadar revaçta olmasını açıklayamayız.

---

[2] Yas ve ayartılma zamanları,
Gözyaşı, haset ve azap çağları,
Mecalsizlik ve lanetlenme zamanları,
Sona götüren çöküş çağı,
Her şeyi sahteleştiren dehşet dolu zamanlar,
Kibir ve haset dolu, yalancı zamanlar,
Şereften ve gerçek adaletten yoksun zamanlar,
Hayatı kısaltan hüzünler çağı.

Toute léesse deffaut,
Tout cueurs ont prins par assaut
Tristesse et merencolie.[3]

On beşinci yüzyılın sonlarına gelindiğinde, bu tema hâlâ değişmemiştir. Nitekim Jean Meschinot da, tıpkı Deschamps gibi, iç çeker:

O miserable et très dolente vie!...
La guerre avons, mortalité, famine;
Le froid, le chaud, le jour, la nuit nous mine;
Puces, cirons et tant d'autre vermine
Nous guerroyent. Bref, miserere domine
Noz meschans corps, dont le vivre est très court.[4]

O da dünyada her şeyin kötü gittiğine emindir; artık adalet diye bir şey kalmamıştır; güçlüler zayıfları, zayıflar da birbirlerini sömürmektedir. Tutulduğu hastalık kuruntusu yüzünden intiharın eşiğine gelmiş gibi davranmakta ve kendini şu ifadelerle betimlemektedir:

Et je, le pouvre escrivain,
Au cueur triste, faible et vain,
Voyant de chascun le deuil,
Soucy me tient en sa main;
Toujours les larmes à l'oeil,
Rien fors mourir je ne vueil.[5]

---

[3] Tüm sevinçler yok edildi,
Bütün kalpler işgal edildi,
Hüzün ve melankoli fırtınası tarafından.

[4] Ey sefil ve çok hüzünlü hayat!...
Savaş,, ölüm ve açlık çekiyoruz;
Soğuk ve sıcak gücümüzü gece gündüz tüketiyor;
Bitler, kurtlar ve daha bir sürü haşerat
Bize savaş açmışlar, sözün kısası sefalet,
Kısacık ömrü olan hasta bedenlerimize egemen.

[5] Ve ben zavallı yazar,
Kalbi hüzünlü, zayıf ve boş,
Herkesi yas tutarken gördüğümde,

Soyluların ruh haline dair bilebildiğimiz her şey, ruhlarını keder ve gam örtüsüyle sarmaya yönelik bir duygusal ihtiyaca işaret etmektedir. Ömrü boyunca sefaletten başka bir şey görmediğini ve gelecekten sadece bunun beterini beklediğini söylemeyen birine rastlamak zordur. Nitekim Burgonya düklerinin tarihyazımcısı ve Burgonya retorik okulunun şefi olan Georges Chastellain tarihçesinin önsözünde kendinden şöyle bahseder: "Ben, karanlık ile koyu yakınma sislerinin buluştuğu yerde doğmuş, hüzünlü bir adamım." Ardılı olan şair ve vakanüvis Olivier de la Marche yakınmak için, "tant a souffert La Marche" [La Marche çok acı çekti] sözünü şiar edinmiştir. Çoğu zaman ağlamaklı ifadeleriyle bizi etkileyen o dönemin portrelerini, yüz ifadeleri açısından incelemek ilginç bir çalışma olurdu.

Melankoli kelimesinin on dördüncü yüzyılda taşıdığı değişik anlamlara dikkat çekmek gerekir. Hüzün, derin düşüncelere dalma ve hayal kavramları bu sözcükte harmanlanmış haldeydi. Sözgelimi bir haber aldıktan sonra derin düşüncelere dalan Philippe d'Artevelde hakkında Froissart şunu yazmıştır: "Bir süre düşündükten [merancoliet] sonra Fransa kralının habercisine cevap vermeye karar verdi." Aynı şekilde: Deschamps akla hayale gelmeyecek kadar çirkin bir şeyden söz ederken: "Hiçbir sanatçı onu resmetmeye yetecek "hayal gücü"ne [merencolieux] sahip değildir" demiştir. Anlamdaki değişim zihnin bütün ciddi meşgalelerini hüzünle özdeşleştirmeye yönelik eğilimi apaçık göstermektedir.

Eustache Deschamps'ın şiirleri hayata ve onun kaçınılmaz dertlerine yönelik sitemlerle doludur. Çocuğu olmayan kişi mutludur, çünkü bebek demek ağlama, bağrış çağrış ve pis koku demektir; insana sıkıntı ve kaygıdan

---

Keder beni alır pençesine;
Gözlerim hep yaş dolu,
Ölmekten başka bir şey istemem.

başka bir şey vermezler; onları doyurmak, giydirmek, ayaklarına pabuç almak gerekir. Her zaman düşme ve yaralanma tehlikesiyle karşı karşıyadırlar. Bir hastalığa yakalanır ve ölürler. Büyüdüklerindeyse kötü yola sapıp hapse düşerler. Yalnızca kaygı ve üzüntü verirler. Çektiğimiz onca kaygı, meşakkat ve eğitim masraflarını telafi edecek herhangi bir sevinç bile vermezler. Eciş bücüş çocuklara sahip olmaktan daha büyük bir felaket var mıdır? Şair onların talihsizliği karşısında tek bir merhametli söz bile etmez.

Que homs de membre contrefais
Est un sa pensée meffais,
Plains de pechiez et plains de vices.[6]

Bekârlarsa mutludur, çünkü eğer bir adamın kötü bir karısı varsa hayatı cehenneme döner; yok eğer iyi bir karısı varsa, o zaman da onu kaybetme endişesiyle yaşar hep. Başka bir deyişle, talihsizlikle birlikte mutluluktan da korkulmaktadır. Şair, ihtiyarlıkta sadece kötülük ve bıkkınlık, bedenin ve ruhun acınası çöküşü, gülünçlük ve sıkıcılık görmektedir. Yaşlılık, çok geçmeden kadınlarda otuz, erkeklerde elli yaşında gelir ve her iki cins de çoğu zaman altmış yaşından daha uzun yaşamaz. Bu noktada, Dante'nin *Convivio*'da dingin bir idealizmle tasvir ettiği saygın yaşlılık kavramının çok uzağındayız.

Deschamps dünyayı bunamış bir ihtiyara benzetir. Bu ihtiyar başlangıçta masumdu, sonra uzun bir süre boyunca bilge, adil, erdemli ve güçlü kalmıştır:

Or est laches, chetis et molz,
Vieulx, convoiteux et mal parlant:
Je ne voy que foles et folz...

[6] Eciş bücüş kolları bacakları olan adamın,
Hastadır ruhu bile
Günahlar ve kötülüklerle doludur içi.

La fin s'approche, en vérité...
Tout va mal.[7]

Başka bir yerde yakınmaya yine devam eder:

Pour quoy est si obscurs le temps,
Que li uns l'autre ne cognoist,
Mais muent les gouvernements
De mal en pis, si comme on voit?
Le temps passé trop mieulx valoit.
Qui règne? Tristesse et Ennuy;
Il ne courtjustice ne droit;
Je ne scé mais desquelz je suy.[8]

Keza başka bir yerde şöyle der:

Se ce temps tient, je deviendray hermite,
Car je n'i voys fors que dueil et tourment.[9]

Bu tür bir karamsarlığın dinle pek ilgisi yoktur. Deschamps düşüncelerine sadece üstünkörü bir dinsel anlam verir. Düşüncelerinin temelinde yatan dindarlık değil, ümitsizlik ve hüzündür. Usanç ve kahır, hastalık ve ihtiyarlık korkusunun damgası, dünyadan yakınma ve her şeyden usanmış kişinin hayal kırıklığıyla doyumdan do-

---

7 Şimdi dünya yüreksiz, çürük ve zayıf,
Yaşlı, tamahkâr ve kötü dilli:
Tek gördüğüm kadınlı erkekli deliler...
Sonumuz yaklaşıyor...
Her şey kötüye gidiyor.

8 Zaman niye bu kadar karanlık,
Kimse kimseyi tanımıyor,
Devletler kötüden betere gidiyor, görmüyor musunuz?
Mazi çok daha iyiydi.
Neyin saltanatı bu? Istırap ve belaların;
Ne adalet var ne hukuk;
Nereye aitim bilmiyorum artık.

9 Eğer zaman böyle devam ederse, bir münzevi olacağım,
Çünkü gördüğüm tek şey matem ve azap.

ğan çilekeşliğidir. Terminolojisi dışında dinle ortak tek bir yanı bile yoktur.

Daha saf ve daha yüce bir çilekeşliğe dair sözlerde bile bu yaşam korkusuna, onun kaçınılmaz çilelerinden sakınma duygusuna zaman zaman rastlıyoruz. Jean Gerson'un kız kardeşlerini evlilikten vazgeçirmek için yazdığı *Discours de l'excellence de Virginité* [*Bekâretin Mükemmeliği Üzerine Söylev*] adlı incelemesinde sıraladığı bir dizi sav, özünde Deschamps'ın iç karartıcı yakınmalarından farklı değildir. Evliliğin bütün olumsuz yanlarını bu incelemede bulabilirsiniz. Koca ayyaş, savurgan veya cimri olabilir. Eğer iyi ve dürüstse dahi, kötü bir hasat, hayvanların telef olması veya bir sel baskını onu mallarından edebilir. Hamile kalmak ne büyük felakettir! Doğururken ölen kadınların sayısının haddi hesabı yoktur. Bebeğini emziren anneyse ne rahat yüzü görür ne de huzur. Çocuklar eciş bücüş veya söz dinlemez olabilirler. Koca ölebilir ve arkasında yoksulluk içinde, kaygılı bir dul kadın bırakabilir.

Nitekim o çağın edebiyatının her yerinde hep apaçık dile getirilen bir karamsarlığa rastlıyoruz. Bu insanların ruhlarındaki çocuksu neşe ve düşüncesiz bir sevinç yerini derin düşünceye bırakır bırakmaz, bütün o dünyevi sefaletten duyulan üzüntü galebe çalar ve onlar da yalnızca hayatın elemlerini görmeye başlarlar. İşte bu çok karamsar tutum, ruhlarının oradan güzel ve huzurlu bir hayat hayaline yükseldiği zemindir. Çünkü her zaman yüce bir hayat ideali insanların ruhlarında yer etmiş ve şuanki zaman ne kadar kasvetliyse, bu ideal kendini o kadar güçlü hissettirmiştir.

Her zaman ideal hayata giden üç farklı yol olagelmiştir. Birincisi, dünyadan el etek çekmektir. Bu durumda mükemmel hayata ancak bütün süfli bağlardan kurtulup dünyevi uğraş ve haz alanının ötesine geçilerek ulaşılır. İkinci yolsa, bilinçli bir şekilde siyasal, sosyal ve ahlaki kurumların ve koşulların iyileştirilerek dünyanın ıslah

edilmesidir. Şimdi, ortaçağda Hıristiyan inancı, kalplerde gerek kişisel gerekse toplumsal mükemmelliyetin temeli olarak dünyadan el etek çekme idealini öyle güçlü yerleştirmişti ki, bu maddi ve siyasal ilerleme yoluna girmek pek mümkün değildi. Bu yüzden de, siyasal ve toplumsal kurumların sürekli olarak iyileştirilip ıslah edilmesi fikri doğmamıştır. Genel olarak kurumlar olabildiği kadar iyi veya kötü görülüyordu. Hepsi de Tanrı'nın takdiriyle kurulduğu için iyiydiler; ama insanların günahları bu kurumları yanlış yola saptırıyordu. Bu nedenle tek çare bireysel ruhun kurtuluşuydu. Ortaçağda yasama faaliyeti hiçbir zaman yeni bir örgütlenme biçimini bilinçli bir şekilde ve açıkça hedeflememiştir. Her zaman alenen fırsatçı olduğu için daha fazlasını yapmayı düşünmeyip sadece iyi eski yasaların ihya edilmesi ve kötüye kullanımların telafisiyle yetinmiştir. Yüzünü dünyevi bir gelecekten ziyade ideal bir geçmişe çevirmiştir. Ne de olsa hakiki gelecek Kıyamet Günüdür ve o da gelmek üzeredir.

Bu düşünsel tavrın genel karamsarlığa büyük katkıda bulunduğunu söylemeye gerek yok. Eğer bu süfli dünyada ne kadar yavaş bile olsa iyileşme ve gelişmeye yönelik hiçbir umut yoksa, şeylerin daha iyi bir düzen içinde olmasına özlem duyan ve aslında bu dünyayı ondan vazgeçemeyecek kadar çok seven kişi, kaçınılmaz olarak ümitsizliğe düşer. İnsanların kararlı bir halde toplumsal iyimserlik yoluna girebilmesi için on sekizinci yüzyılı beklememiz gerekecektir, çünkü aslında Rönesans bile ilerleme fikrini tam anlamıyla getirememiştir. Ancak on sekizinci yüzyılda, insanın ve toplumun mükemmelleştirilebileceği, merkezî bir dogma haline gelmişti. Sonraki yüzyılda bu düşünce safdilliğini kaybedecekti, ama esin kaynağı olduğu cesaret ve iyimserlik kalacaktı.

Gelişme ve bilinçli reform fikirlerinden yoksun haldeki ortaçağ zihniyetinin, ideal yaşam için sadece dinden ilham aldığını düşünmek hata olur. Çünkü bütün çağlar-

da ve uygarlıklarda denenmiş, daha güzel bir dünyaya götüren üçüncü yol, diğerlerinden daha kolay olmakla birlikte, daha yanıltıcı olan düş yoludur. İç karartıcı aktüel gerçekten kaçma vaadi herkese verilir. Tek yapmamız gereken hayatı hayallerle renklendirmek, acı gerçekleri unutmak ve ideal ahenk yanılsamasında teselli bulmaktır. Dinsel ve toplumsal çözümlerden sonra şimdi de şiirsel çözüm önümüze sunulmaktadır.

Mest edici şarkının söylenmesi için basit bir melodi yeterlidir. Tek istenen ideal bir geçişin kahramanlığına, erdemlerine veya mutluluğuna bir bakış atabilmektir. Sayıca az olan bu temalar antik dönemden bu yana pek değişmemiştir ki onları kahramanca ve pastoral tema diye adlandırabiliriz. Sonraki çağların edebi kültürünün neredeyse tamamı zikrettiğimiz temaların üzerine inşa edilmiştir.

Yüce bir hayata doğru giden bu üçüncü yol ve katı gerçeklikten yanılsamaya doğru bu kaçış sadece bir edebiyat meselesi midir? Elbette bundan daha fazlasıdır. Yüce hayat düşlerinin uygarlık ve toplumsal yaşam biçimleri üzerindeki etkisine tarih pek ilgi göstermemiştir. Söz konusu idealin içeriği hayali bir geçmişin mükemmelliğine dönmektir. Hayatı bu mertebeye çıkarma emeli ister sadece şiirde, isterse de gerçekte olsun bir taklitten ibarettir. Şövalyeliğin özü ideal kahramanın taklididir, tıpkı hümanizmin özünün de kadim bilgeliğin taklidi olması gibi. Öte yandan en güçlü ve en kalıcı olan yanılsamaysa, doğaya dönüş ve çoban hayatının taklidiyle birlikte doğanın masum cazibesine dönüş yanılsamasıdır. Ta Theocritus'tan beri bu yanılsama uygar toplum üzerindeki etkisini hiçbir zaman yitirmemiştir.

Şimdi, bir toplum ne kadar ilkelse, hayatı ideal bir standarta uydurma ihtiyacı da o denli artar ve edebiyatı aşıp gerçek dünyaya taşar. Modern insan bir çalışandır. Çalışmak onun idealidir. On sekizinci yüzyılın sonundan

beri modern erkek kıyafeti temel olarak bir işçinin kıyafetidir. Siyasal gelişme ve sosyal mükemmelleşme genel kabul gördüğü için; idealin kendisi de malların en yüksek üretimde ve en eşit dağıtımında arandığı için artık kahraman veya bilge rolünü oynamaya gerek kalmamıştır. Bizatihi ideal demokratikleşmiştir. Öte yandan aristokrasi dönemlerinde gerçek kültürün temsilcisi olmak demek davranışla, örf ve âdetlerle, kıyafetle ve mevkiyle saygınlık, şeref, bilgelik ve her hâlükarda cesaret taşıyan kahramanca bir yaşam yanılsamasını üretmek demekti. Buysa ancak daha önce bahsettiğimiz ideal bir geçmişin taklidiyle mümkün görünüyordu. Geçmişin mükemmelliğine dönüş rüyası, hayatı ve onun yapılarını soylulaştırmakta, onları güzellikle doldurmakta ve birer sanat eseri olarak yeni şekillere sokmaktadır. Hayat tıpkı *asil bir oyun* gibi düzenlenir. Ve ancak küçük bir aristokrat grup bu sanatsal oyunun gereklerini yerine getirebilir. Kahramanı ve bilgeyi taklit etmek herkesin harcı değildir. Boş zaman veya zenginlik olmadan hayata epik veya pastoral bir renk katmak imkânsızdır. Sosyal yaşam biçimlerine bir güzellik katma düşü, aristokrat dışlayıcılık gibi hatalı bir kaynaktan doğmaktadır.

Bu noktada ortaçağ sonundaki genel kültürü onunla değerlendirebileceğimiz bir bakış açısı edinmiş olduk: İdeal formlarla süslenmiş ve şövalye romantizmiyle parlatılmış aristokrat bir yaşam, Yuvarlak Masa'nın fantastik kılıfına bürünmüş bir dünya.

Hayatı güzelleştirme arayışı İtalyan *quattrocento*'sundan [15. yüzyıl] çok daha eskilere dayanır. Başka yerde olduğu gibi burada da ortaçağ ile Rönesans arasındaki sınır çizgisi fazlasıyla vurgulanmıştır. Floransa ortaçağda bilinen eski motifleri benimseyip geliştirme yoluna gitti. Medici ailesinin *Giostre*'si [Atlıkarınca] ile Burgonya düklerinin barbarca geçit alayları arasındaki estetik mesafeye rağmen ilham aynıdır. Aslına bakarsanız, İtalya yeni

güzellik ufukları keşfetmiş ve hayatı yeni bir tınıya uydurmuştur. Bununla birlikte hayatı bir sanat eseri seviyesine çıkarma çabası genellikle Rönesansa özgü sayılsa da onun icadı değildir.

Ortaçağda tercih ilkesel olarak sadece Tanrı ile dünya arasındaydı; dünyevi hayatın bütün o güzelliği ve tılsımını oluşturan şeyler ya hor görülüp reddedilecek ya da ruhu tehlikeye atma pahasına hevesle kabul edilecekti. Tüm dünyevi güzellikler günahın damgasını taşıyordu. Sanat ve dinin, güzelliği dinin hizmetine sokarak kutsallaştırmayı başardığı yerde bile sanatçı veya sanat sevdalısı, renk ve çizginin büyüsüne kendini kaptırmamaya dikkat etmek zorundaydı. Artık bütün soylu yaşamının esas tezahürleri günahla lekelenmiş bir güzellikle doluydu; bedensel güce tapınan şövalye sporları ve saray modası; kibir ve gösteriş taşıyan rütbeler ve payeler; özellikle de aşk. Din, kibri, hasedi, tamahı ve şehveti kınamıştı. Bütün bu şeylerin yüksek kültür unsurları olarak kabul edilmesi için de soylulaştırılıp meziyet katına çıkarılması gerekiyordu.

İşte bu noktada düş yolu uygarlaştırıcı değerini ortaya koymuştur. Geç ortaçağ dönemindeki aristokrat hayatı, baştan sona bir düşü sahneleme çabasından ibarettir. Geçmiş bir çağın kahramanlık ve dürüstlüğünün düşsel parıltısına bürünen soyluların yaşamı, kendisini yüceliğin katına yükseltiyordu. Bu bakımdan Rönesans feodalizm zamanıyla bağlantılıdır.

Yüksek kültür ihtiyacı en doğrudan ifadesini merasimleri ve görgü kurallarını oluşturan şeylerde bulmuştu. Hükümdarların gündelik sıradan eylemleri bile yarı sembolik bir biçime bürünüp gizem katına yükseliyordu. Doğumlar, ölümler ve evlilikler, resmi ve yüce formaliteler içinde yürütülüyordu. Onlara eşlik eden duygular dramatize edilip abartılıyordu. Bizans üslubu aynı eğilimin bir ifadesinden başka bir şey değildir ve onun ortaçağda

canlı kaldığını anlamak için Roi Soleil'i [Güneş Kralı] hatırlamak yeterlidir.

Saray bu estetizmin en iyi yeşerdiği alandı. Söz konusu estetizm başka hiçbir yerde Burgonya düklerinin sarayındaki kadar gelişip serpilmemişti. Çünkü Burgonya dükleri Fransa krallarından daha şatafatlı ve tertipliydiler. Düklerin saraylarının ihtişamına ne denli önem verdikleri gayet iyi bilinmektedir. Her şeyden ziyade görkemli bir saray, düklerin Avrupa hükümdarları arasında yüksek mertebeye layık olduğu fikrini inandırıcı kılıyordu. Chastellain şöyle diyor: "Şan ile şeref kazandıran savaştaki kahramanlıktan sonra, göze çarpan ilk şey saray hayatının gidişatıdır; bu nedenle bu hayatın güzelce düzenlenip yürütülmesi en önemli şeydir." Burgonya sarayının gelmiş geçmiş en zengin ve en düzenli saray olmasıyla övünülüyordu. Özellikle Yiğit Charles ihtişam düşkünüydü. Adaletin arkaik ve pastoral işlevini bizzat hükümdar yürütüyor, dük bunu tebanın en sıradan üyeleri karşısında bile uyguluyordu. Haftada iki ya da üç kez büyük vakarla halkı kabul ediyor, burada herkes ona yaklaşarak şikâyet dilekçesini verebiliyordu. Hükümdar sarayın bütün soylularının huzurunda hüküm veriyordu. Dükün altın kılıfla kaplı koltuğuna giden yolun iki kenarında soylular mertebelerine göre oturuyorlardı. Dükün ayaklarının dibine iki dilekçe nazırı, kabul töreni nazırı ve dilekçeleri okuyan bir kâtip diz çökmüşlerdi. Soylular bu ortamda epey sıkılıyorlardı, ama yapacak bir şey yoktu. Chastellain bu kabullerin yararı konusundaki şüphesini şöyle dile getirir: "Meyvesi ne olursa olsun bu muhteşem ve takdire şayan bir şeydi. Ancak kendi zamanımda hiçbir prensin veya kralın böyle bir uygulamada bulunduğunu ne gördüm ne de duydum."

Yiğit Charles'a göre eğlencelerin de törensel ve gösterişli bir havaya bürünmeleri gerekiyordu. "Onun günün belli bir kısmını ciddi işlere ayırma âdeti vardı, birbirine

karışan oyunlar ve kahkahalarla birlikte usta bir hatip gibi soylularına güzel söylevler çekip erdemli davranmalarını öğütleyerek eğleniyordu. Bu amaçla genellikle yüksek bir koltuğa kuruluyor ve karşısında oturan soyluları zamana ve mevcut koşullara göre azarlıyordu. Ve her zaman hepsinin üstündeki hükümdar olarak soylularınkinden çok daha zengin ve ihtişamlı kıyafetler giyiyordu."

Chastellain'in "benzersiz şeyler itibarıyla görülüp değerlendirilme konusundaki bu yüce gönüllülük" dediği şey çocuksu ve biraz katı görünüşüne rağmen Rönesans ruhuna tam olarak uymuyordu.

Dükün ziyafetleri adeta ayin havasında gerçekleşen bir asalet töreniydi. Tören nazırı Olivier de la Marche'ın anlattıkları okunmaya değerdir. Bu tören nazırı, İngiltere kralı IV. Edward'ın isteği üzerine ekmek ustaları, et kesen yamaklar, sakiler ve aşçılardan oluşan alengirli bir servis ekibinin yanı sıra muaşeret kuralları açısından bir model olsun diye *L'État de la Maison du duc Charles de Bourgogne* [*Burgonya Dükü I. Charles'ın Ev Düzeni*] adlı incelemeyi yazdı. Burada soylular yemeklerini yedikten sonra hâlâ masada oturan dükün yanından sırayla geçerken "ona şan olsun" diye selam veriyorlardı.

Mutfak düzenlemeleri gerçekten devasaydı. Dijon'daki dükalık sarayında hâlâ görülebilen yedi devasa ocağıyla gerçekleşen muazzam mutfak faaliyetlerini gelin bir hayal edelim. Aşçıbaşı yüksek bir kerevette oturup oradan mutfağın her yerini gözetim altında tutardı: "elinde iki amaçla kullandığı büyük bir tahta kaşık tutar: bu kaşıkla hem çorba ve sosların tadına bakar, hem de yamakları iş yapmaları için kovalar ve gerektiğinde döverdi."

La Marche sanki kutsal bir ayinden bahsediyormuş gibi törenlerden yarı skolastik bir tonda saygıyla bahseder. Okuyucuların karşısına, öncelik ve servisle ilgili ağır sorular çıkarır ve onları çok bilgece cevaplar. Efendinin yemeğinde neden aşçıbaşı bulunur da "mutfak emi-

ni" bulunmaz? Aşçıbaşının atamasında hangi yol izlenir? Buna bilgece şu cevabı verir: "Hükümdarın sarayındaki aşçıbaşılık makamı boş olduğunda, saray kâhyaları, mutfak eminleri ve mutfakta hizmet eden herkes teker teker çağrılır ve onların yeminle onaylayıp törensel bir havada verdikleri oylarla aşçıbaşı atanır." Peki, aşçıbaşı yokken ona kim vekalet eder? "Kızartma ustası" mı yoksa "çorba ustası" mı? Bu soruya da şu cevabı verir: "Ne biri, ne öteki. Vekil seçimle belirlenir." Neden ekmek ustaları ve sakiler, et kesicilerden ve aşçılardan daha üst mertebededirler? Çünkü onların işi ekmek ve şarapla ilgilidir, ki bunların kutsanmış oluşu onlara kutsal bir özellik kazandırır.

Öncelik ve adabı muaşeret meselelerine büyük bir önemin atfedilmesi, geleneğin güçlü olduğu ve ilkel bir ruhun hâlâ hüküm sürdüğü her yerde bu meselelere dinsel anlamların atfedilmesiyle açıklanabilir ancak. Söz konusu meseleler bir ritüel unsuru taşımaktadır. Her nevi adabı muaşeret kuralı asil bir oyun oluşturacak şekilde düzenlenir; bu oyun yüzeysel olsa bile henüz anlamsız bir geçit törenine dönüşecek kadar büsbütün yozlaşmamıştır. Bazen nazik biçimsellik öylesine önem kazanır ki meselenin ağırlığı gözden kaçar.

Crécy çarpışmasından önce, dört Fransız şövalyesi İngiliz hatlarını keşiften dönmüşlerdir ve bu hadiseyi Froissart aktarmaktadır. Onlardan haber almak için sabırsızlanan kral şövalyeleri karşılamak üzere uzun uzun at koşturur ve onları görür görmez durur. Şövalyeler silahlı savaşçıları yara yara krala ulaşırlar. "Bana hangi haberi getirdiğiniz lordlarım?" diye sorar kral. Bunun üzerine şövalyeler tek laf etmeden birbirlerine bakıp dururlar, çünkü hiçbiri arkadaşlarından önce konuşmak istememektedir. Sonunda birbirlerine, "Lordum, krala siz söyleyiniz, ben sizden önce konuşmam" derler. Böylece bir süre aralarında tartışırlar, çünkü hiçbiri "onur gereği" ilk

konuşan kişi olmaz istemez. Sonunda kral Sör Monne de Basele'e bildiğini anlatmasını emredecektir.

"Nöbetçi şövalye" Messire Gaultier Rallart, Paris'te 1418'de şehir içindeki devriye gezisini, önüne üflemeli çalgılar çalan üç dört müzisyen katmadan yapmazdı. Bu âdeti halka garip gelirdi, çünkü polis şefi böyle yaparak suçlulara adeta "Kaçın, ben geliyorum" der gibiydi. Bu vaka tek değildi. 1465'te Jean de Roye, Evreux Piskoposu Jean Balue için de benzer bir vaka aktarır. Balue da, "zurnalar, trompetler ve gece gözetim görevi yapanların yanlarında taşımalarının âdet olmadığı diğer müzik aletlerinin eşliğinde şehrin sokaklarında ve surları üstünde" gece devriyesine çıkıyordu.

Darağacında bile kesinlikle rütbeye saygı gösterilirdi. Nitekim Saint Pol ilçesinin Ahırlar Nazırı için dikilen darağacı, zambak çiçekleriyle süslü siyah bir kadifeye sarılmıştı. Gözlerine bağlanacak mendil ve diz çöktüğü yastık kırmızı kadifedendi ve cellat daha önce hiç kimseyi infaz etmemişti; ama bu, soylu kurban için oldukça kuşkulu bir ayrıcalıktı.

Kırk yıl öncesine kadar hâlâ alt orta sınıfın görgü kurallarının ayırt edici bir özelliği olan kibarlık yarışı, on beşinci yüzyılın saray hayatı içinde fevkalade gelişmişti. Soylu bir kişi, ait olduğundan daha üst bir makama gereken saygı ve nezaketi göstermediğinde, şerefine leke sürülmüş gibi hissederdi. Burgonya dükleri Fransa kraliyetindeki akrabalarına saygı ve ihtimamda kusur etmezlerdi. Sözgelimi Korkusuz Jean, Fransız hanedanından olan gelini genç prenses Michelle'e her zaman abartılı bir saygı göstermiştir; ona Madam diye hitap eder, onun önünde diz çöker ve yemekte ona yardım etmeye çalışır, ama kadın buna izin vermezdi. İyi Yürekli Philip kuzeni Fransız veliahtının, babasıyla girdiği bir tartışmadan sonra Brabant'a sığındığını öğrenince, hemen Deventer kuşatmasını –büyük önem taşıyan Frizya fethi planının

ilk adımı olan– kaldırmış ve kraliyet ailesinden misafirini ağırlamak üzere aceleyle Brüksel'e dönmüştür. Karşılaşma anı yaklaşırken bu ikisinden hangisinin diğerine daha önce saygılarını sunacağı konusunda adamakıllı bir yarış başlamıştır. Veliahtın kendini karşılamaya geldiği haberini alan ihtiyar dük Philip'in canı çok sıkılmıştır, veliahtın kendini karşılamaya çıkmamasını rica etmek için peş peşe üç dört haberci göndermiştir. Şayet veliaht onu karşılamaya çıkarsa, kendisinin süratle geldiği yere geri döneceğine ve veliahtın ne yaparsa yapsın kendisini bir yıl boyunca bulamayacağı kadar uzaklara gidip gözden kaybolacağına yemin etmiştir, çünkü veliahtın onu karşılaması dük için bütün herkesin ölene kadar yüzüne vuracağı bir ayıp ve gülünç bir durum olacaktı; dükün asıl korktuğu da buydu zaten. Fransız hanedanına duyduğu saygıdan dolayı dük, imparatorluğun topraklarında olmasına rağmen, önünde kılıcının taşınmasını yasaklayarak Brüksel'e girer. Saraya gelmeden önce çabucak atından iner, saraya girer ve hızlı adımlarla ilerken, "veliahtın yanında düşes olduğu halde, dairesinden şeref avlusuna indiğini ve orada kollarını açarak kendisine doğru geldiğini görür." Bunun üzerine ihtiyar dük hemen şapkasını çıkartır, bir an diz çöker ve sonra tekrar hızlıca yürür. Düşes veliahtın adım atmasına engel olur; veliaht diz çökmesini önlemek için dükü tutup kaldırmaya uğraşsa da işe yaramaz. Chastellain ikisinin de duygulanıp ağladıklarını ve bunu gören oradaki herkesin de gözyaşı döktüğünü söyler.

Modern zamanların kraliyet kabullerinde yapılan törenlerin hiç kuşkusuz gülünçlüğün eşiğine dayandığını görüyoruz ama bu törenlerde ortaçağın kapanışına doğru hâlâ ahlaki bir anlam taşıyan formalitelere karşı bu tutkulu özeni bulmak imkânsızdır.

Charolais eyaletinin genç kontu yemeklerden önce İngiltere kraliçesiyle aynı tasta ellerini yıkamayı tevazu ge-

reği inatla reddettikten sonra, saray bütün gün bu hadiseyi konuşmuştur. Olay dükün takdirine sunulunca o da, biri kontun hareketini, diğeri de tersini savunması için iki saraylıyı görevlendirmiştir. Karşısındakinin önüne geçmeyi alçakgönüllülükle reddetme yarışı onbeş dakika kadar sürmüştür. Kim daha uzun süre reddederse o daha çok takdir toplamaktaydı. Eli öpülmesi muhtemel kişi bu şereften kaçınmak için elini saklardı. Örneğin İspanya kraliçesi genç arşidük Yakışıklı Philippe'e böyle yapmıştı. Philippe biraz beklemiş ve kraliçenin boş bir anını yakalar yakalamaz elini tutup öpmüştü. O zaman ciddiyetiyle tanınan İspanya saray erkânı kendini tutamayıp kahkahayı basmıştı.

Sosyal ilişkilerin bütün o eften püften kuralları en ince ayrıntısına kadar düzenlenmişti. Adabı muaşeret kuralları sadece hangi saraylı hanımların birbirlerinin elini tutabileceklerini değil, ayrıca hangi saraylı hanımın el işareti yaparak başkalarını bu samimiyet işaretini göstermeye cesaretlendirebileceğini de belirliyordu. Bu işaret gönderme hakkı, "hucher," Burgonya sarayının merasimlerini anlatan Aliénor de Poitiers adlı yaşlı saray nedimesi açısından teknik bir meseleydi. Bir konuğun ayrılmasına can sıkıcı bir ısrarla karşı çıkılırdı. İyi Yürekli Philip, konuğu olan Fransa kraliçesinin, kralın tayin ettiği günde dönmesine izin vermemiştir; oysa kraliçe ve maiyetindekiler, XI. Louis buna kızar diye tir tir titriyorlardı.

Goethe derin bir ahlaki temeli olmayan kibarlığın dışsal bir işaretinin olamayacağını söylemiştir. Aynı şekilde Emerson da kibarlığı "tohuma kaçmış erdem" diye tanımlarken benzer bir düşünceyi öne sürer. Öte yandan ortaçağın sonunda insanların nezaketin etik değerinin farkında olduğunu söylememiz, abartılı olur herhalde. Bununla birlikte insanlar nezaketin estetik değerinin elbette farkındaydılar; ki bu da bütün bu biçimlerin samimi sevgi gösterilerinden uygar yaşam formalitelerine doğru evrilişini işaret etmektedir.

Hayatın böyle zengin süslenişinin hiçbir yerde hükümdar saraylarında olduğu kadar serpilmediği açıktır, çünkü buralarda insanlar bu işe gereken zamanı ve mekânı sarf ediyordu. Öte yandan aynı formalite tutkusu soylulardan orta sınıflara kadar yayılmış, hatta yüksek çevrelerde miadını doldurduktan sonra buralarda varlığını sürdürmüştür. Sözgelimi bir misafirin, yemekten bir tabak daha alması veya ziyaretini uzatması için ısrar edilmesi ya da öne geçmenin reddedilmesi gibi âdetlere – on beşinci yüzyılda bir parça alay konusu yapılsa da– sıkı sıkıya riayet edilirken, şimdi onların modası geçmişti.

Her şeyden önce uzun uzadıya kibarlık gösterilerine en fazla fırsat sunan yer kiliseydi. Öncelikle bağış töreni sırasında hiç kimse sadakasını sunağın üzerine ilk bırakan kişi olmak istemezdi:

> "Passez. – Non feray. – Or avant!
> Certes si ferez, ma cousine.
> – Non feray. Huchez no voisine,
> Qu'elle doit mieux devant offrir,
> – Vous ne le devriez souffrir.
> Dist la voisine; 'n'appartient
> A moy; offrez, qu'a vous ne tient
> Que li prestres ne se delivre."[10]

Sonunda rütbesi en yüksek kişi öne geçtiğinde, "barış" için, *Agnus Dei* duasından sonra öpmenin moda olduğu tahtadan, gümüşten veya fildişinden küçük diske yaklaştığında aynı tartışma yeniden başlardı. İlk öpen kişi

[10] "Geçiniz – Ben yapamam. – Öne geliniz!
Kuzenim herhalde siz yaparsınız.
– Ben yapamam. – Komşumuzu çağırınız,
O sizden önce bağış yapabilir.
– Ona acı çektirmemelisiniz.
Şöyle der komşu: Bana düşmez;
Yalnız kendiniz için bağış yapınız
Rahibin beklediği budur."

olmanın kibarca reddedilmesi yarışının içinde, "barış" elden ele geçerek, ayinin uzunca bir süre kesintiye uğramasına yol açıyordu.

Respondre doit la juene fame:
– Prenez, je ne prendray pas, dame.
– Si ferez, prenez, douce amie.
– Certes, je ne le prendray mie;
L'en me tendroit pour une sote.
– Baillez, damoiselle Marote.
– Non feray, Jhesucrist m'en gart!
Portez a ma dame Ermagart.
– Dame, prenez. – Saincte Marie
Portez la paix a la baillie
– Non, mais a la gouverneresse.[11]

Aziz Francis de Paule gibi kutsal bir adam bile bu çocukça âdetlere uymayı görev addediyordu ve aziz ilan edildiği toplantının şahitleri, onun bu tutumunu büyük bir tevazu ve fazilet saymışlardı. Bu da hicvin pek abartılamadığını ve bu âdetlerin ardındaki etik düşüncenin tamamen kaybolmadığını göstermektedir.

Bütün bu iltifatlarla birlikte bir kiliseye gitmek adeta bir dans havasına bürünüyordu. Keza kilise çıkışında da benzer kibarlık sahneleri sergileniyor, üst mertebeden birini sağına almak, bir geçitten veya dar bir sokaktan geçerken onu öne geçirmek icap ediyordu. Eve varıldığın-

[11] Genç kadın cevap vermeliydi:
– Alınız hanımefendi, ben almayacağım.
– Evet, siz alınız, canım dostum.
– Kesinlikle ben almayacağım;
İnsanlar beni ahmak sanırlar.
– Geçirin onu, küçük hanım Marote.
– Ben yapamam. İsa bana yasaklıyor.
Ermagart hanımefendiye veriniz.
– Alınız hanımefendi. Kutsal Meryem,
Barış'ı kâhyanın karısına veriniz.
– Hayır, valinin karısına.

daysa yanında bulunan herkesi içeriye şarap içmeye davet etmek gerekiyordu (İspanyol nezaketi bu âdeti halen devam ettirmeyi gerektirir.) Davet edenin yanındakiler bu teklifi kibarca reddederler; bu durumda ısrarlı itirazlarına rağmen, onları yolun ağzına kadar uğurlamak da yerinde bir jestti.

Bu beyhude kibarlık gösterileri etkileyicidir, üstelik ahlaki ve uygarlaştırıcı değerleri, sahip oldukları kibri ve öfkeyi dizginlemeye çalışan vahşi bir soyun tutkulu ruhundan doğdukları hatırlandığında daha da iyi anlaşılır. Her tür kibrin törensel biçimde elden bırakılmasıyla bunun tam tersi şiddetli tartışmalar beraber yürütülüyordu. Zira soylu aileler nezaket icabı pek önem vermiyor göründükleri öncelik sırası için kilisede şiddetli münakaşalara giriyorlardı.

Doğuştan gelen kabalık çoğu zaman kibarlığın ince cilasının altından sırıtıyordu. Liège temsilcisi olan Bavyera Dükü John, Paris'te misafirdi; arada büyük soyluların onun onuruna düzenledikleri şenliklerde oynadığı oyunda soyluların bütün parasını üter. Prenslerden biri daha fazla kendini tutamayıp sonunda haykırır: "Ne kötü bir papazmış bu ya! Ne yani, bütün paramızı ütecek mi? (Bu olayı aktaran kişi Liègeli vakanüvis Jean de Stavelot'dur). Bunu üzerine Bavyera dükü masada ayağa kalkar ve öfkeli bir halde şöyle der: 'Ben papaz değilim ve sizin paranızı da istemiyorum.' Ardından parayı alarak odanın her yanına saçar. İnsanların çoğu onun bu cömertliğine hayran kalır."

Burgonya sarayındaki ihtişamlı düzen Christine de Pisan, Chastellain ve Bohemyalı soylu Leon de Rozmital tarafından öve öve bitirilememiştir; ama bu düzen asıl anlamını, Burgonya'nın eski ve şanlı modeli olan Fransa sarayında hüküm süren düzensizlikle kıyaslandığında kazanacaktır. Eustache Deschamps bir dizi baladında saray hayatının sefaletinden yakınır ve bu yakınmalar,

bilindik tema olan saray hayatını küçümseme teması üzerine yapılan çeşitlemelerden ibaret değildir. Kötü yemekler ve bakımsız misafirhane; sürekli gürültü ve kargaşa; kavga ve küfür; kıskançlık ve hakaret; kısacası saray bir günah çukuru ve cehennemin kapısıydı.

Ne krallığa duyulan kutsal saygı ne de törenlere atfedilen neredeyse ulvi değer, en ciddi durumlarda bile bazen dekorun foyasının utanılacak şekilde ortaya çıkmasına engel olabiliyordu. Sözgelimi VI. Charles'ın 1380'de taç giymesi üzerine verilen ziyafette, Burgonya dükü ülkenin en yüksek soylularının en kıdemlisi olarak hak ettiği – kral ile Anjou dükü arasındaki– koltuğunu zorla almıştır. Zaten dükün maiyeti bağrışarak ve tehditler savurarak çıngar çıkarmıştı bile; bunun üzerine kral gereğini yapıp Burgonya dükünün talebini kabul ederek onları yatıştırmıştır.

Bu ciddi teamüllerden sapmaların kendileri bile zamanla teamül haline geliyordu. Bir Fransa kralının cenaze töreninde, kullanılan eşyaların kime ait olduğu üzerine çıkan münakaşa yüzünden törenin kesintiye uğraması neredeyse âdettendi. VI. Charles'ın 1422'de Saint-Denis'de yapılan cenaze töreninde, manastır keşişleri ile Parisli tuz vergisi toplayıcıları loncası, "henouars" arasında kralın tabutunu taşıma imtiyazı konusunda büyük bir kavga çıkmış, her iki taraf da bunun kendi hakkı olduğunu iddia ettiği için yumruklar havada uçuşmuştu.

Benzeri bir hadise 1461'de VII. Charles'ın cenazesinde de yaşandı. Tuz vergisi toplayıcıları, manastır keşişleriyle giriştikleri bir ağız kavgasının neticesinde, talep ettikleri para verilmediği takdirde kralın naaşını yarı yolda yere bırakıp, daha ileri götürmeyeceklerini bildirdiler. Bunun üzerine Başseyis parayı kendi cebinden ödeyeceğini vaat ederek onları yatıştırdı, ama kafile o kadar gecikmişti ki ancak akşamın sekizine doğru Saint-Denis'e varabilmişti. Defin işleminden sonra bu sefer bizzat başseyis ile keşiş-

ler arasında altın rengi tabut örtüsü konusunda bir kavga çıkacaktı.

Kralın hayatındaki önemli olayların halka yansıtılması âdeti XIV. Louis dönemine kadar sürmüş ve bazen en ciddi durumlarda bile disiplinin acınacak şekilde kaybolmasına yol açmıştır. Sözgelimi 1380'deki taç giyme ziyafetleri sırasında seyircilerin, misafirlerin ve hizmetkârların oluşturduğu kalabalık o kadar büyümüştü ki Ahırlar Nazırı ile Mareşal de Sancerre'e at üzerinde yemek servisi yapmak zorunda kalmışlardı. İngiltere kralı VI. Henry 1431'de Paris'te Fransa kralı ilan edildiğinde halk, "seyretmek, eğlenmek, tıkınmak veya bir şeyler çalmak için" ziyafetin verileceği sarayın büyük salonunda şafaktan itibaren kendine yol açmaya çalışmıştı. Parlamento ve üniversite üyeleri, tüccarlar ve lonca görevlileri zar zor yemek salonuna girebildikten sonra kendilerine tahsis edilen masalara her türden zanaatkârın oturduğunu görmüşler ve onları buradan uzaklaştırmak için boşuna uğraşmışlardı; çünkü "içlerinden bir ikisini kaldırmayı başarınca, yerlerine öte taraftan altısı yedisi oturuyordu." XI. Louis'nin 1461'deki taç giyme törenindeyse, tedbirli davranılarak Reims katedralinin kapıları erkenden kapatılmış ve oturulacak yer sayısından daha fazla insanı içeriye almasın diye kapıya bir muhafız dikilmişti. Buna rağmen, seyirciler kralın taç giyeceği sunağın etrafına öyle yığılmışlardı ki, başpiskoposa yardım eden yüksek kilise görevlileri yerlerinden pek kıpırdayamamışlardı ve hanedan prensleri oturdukları onur koltuklarında az kalsın ezileceklerdi.

Gözü yaşlı dindarlık ile duygusuz zalimlik, saygı ile küstahlık, umutsuzluk ile lakayıtlık arasında sürekli salınıp duran bu çağın tutkulu ve haşin ruhu, çok katı bir biçimcilikten ve gayet sert kurallardan asla vazgeçemezdi. Bütün duygular katı bir basmakalıp biçimler sistemini ge-

rektiriyordu, çünkü bu sistem olmazsa tutku ve gaddarlık hayatı altüst edebilirdi. Bu yüceltme becerisi her olayı bir seyirlik haline getiriyor; acı ve sevinç duyguları yapay ve teatral bir kılıfa büründürülüyordu. Duyguları yalın ve doğal bir yolla ifade etmek için, acının ve neşenin estetik temsillerine başvurmak gerekiyordu.

Doğum, ölüm ve evliliğe eşlik eden törenler tamamen bir temaşa niteliği kazanmıştı. Bu noktada estetik değerler, törenlerin o kadim dinsel (çoğunlukla pagan) veya büyüsel anlamının yerini almıştı.

Duyguların böyle biçimlendirilmesi hiçbir yerde, yas törenlerinde olduğu kadar apaçık kendini dışavurmaz. İlkel zamanlarda sevinç gibi kederi de abartılı şekilde ifade etme eğilimi vardı. Şaşaalı yas ölçüsüz sevincin ve delice konforun karşı kutbuydu. Korkusuz Jean'ın cenaze töreni eşsiz bir ihtişamla düzenlenmişti; ki bununla siyasal bir amaç güdüldüğüne de kuşku yoktu. İyi Yürekli Philip'in maiyeti, İngiltere ve Fransa krallarını karşılamaya giderken, iki bin siyah pazıbent takmıştı, aynı renkte yaklaşık yedi metre uzunluğunda flama ve sancaklar da cabası. Bu vesileyle dükün tören koltukları ve arabası siyaha boyanmıştı. Troyes'daki buluşma töreninde, Philip atından yere kadar uzanan siyah kadifeden bir pelerin giymişti. Hatta bundan uzun süre sonrasına dek dük ve maiyeti sadece siyah kıyafetler giyeceklerdi.

Sarayda tutulan yasın rengi genellikle siyah olsa da bir tek Fransa kralının (kraliçenin bile değil) kırmızı giymiş olması çok ilginç bir istisna oluşturur. 1393 yılında Parisliler sürgünde ölmüş olan Ermenistan kralı Léon de Lusignan'ın beyaza bürünmüş şatafatlı cenaze törenini görünce şaşkına dönmüşlerdir.

Zaman zaman kasten abartılsa da bir hükümdarın ölümünde sergilenen matem sahneleri hiç kuşkusuz çoğu zaman derin ve sahici bir kederi açığa vuruyordu. Ruhun geneldeki huzursuzluğu, ölüm karşısında duyulan deh-

şet, ailevi bağın ve sadakatin harareti, bütün bunlar bir kralın veya prensin ölümünün duygulandırıcı bir olay haline gelmesine katkıda bulunuyordu. Sözgelimi Korkusuz Jean'ın katledildiği haberi Ghent şehrine ulaştığında taşkın bir keder gösterisi patlak verdi. Bütün tarihçiler bunu doğrulamaktadır. Chastellain bu konuda ayrıntılı bilgiler verir. Tournai piskoposunun, genç dükü korkunç habere hazırlamak için çektiği uzun nutkun yanı sıra karısı Michelle de France ve Philip'in heybetli yakınmalarını o yavaş ilerleyen sürükleyici üslubuyla güzelce anlatır. Yarım asır sonra Yiğit Charles'ı, babasının ölüm döşeğinin yanı başında herkes onun ölçüsüz kederinden büyülensin diye hıçkırıklar atarak ağlarken, ellerini sıkıp kendini yerlere atarken görüyoruz.

Bu anlatılarda saray usulünün payı ne olursa olsun, bize anlatılanlar çağın aşırı heyecanlı duyarlılığıyla ve aynı zamanda terbiye edici bir şey olarak yaygaracı matem özlemiyle gayet uyumludur. Ölü için alenen ve gürültülü bir şekilde yas tutulmasını talep eden bu ilkel âdet, varlığını on beşinci yüzyılda bile hatırı sayılır ölçüde sürdürüyordu. Kederin velveleyle dışavurulmasının iyi ve doğru olduğu düşünülüyordu; üstelik merhum kişiyle bağlantılı olan her şey bu ölçüsüz mateme tanıklık etmeliydi.

Aynı şekilde bir ölümün haber verilmesinin uyandırdığı müthiş korku, ilkel ritüel ile tutkulu duygusallığın harmanlanmasına tanıklık eder. Babasının ölümü gebe olan Charolais kontesinden gizlenmiştir. İyi Yürekli Philip hastayken, saray halkı ona çok uzak kişilerin ölümlerini bile söylemeye cesaret edememiştir. Hasta olduğu için Dük Adolphe de Cleves'in, karısının matem merasimine katılması yasaklanmıştır. Şansölye Nicolas Rolin öldüğünde, dük onun ölümünden habersizdi; ama yine de durumdan şüphelenmeye başlayınca, kendini ziyarete gelen Tournai piskoposundan kendisine gerçeği söylemesini

ister. "Efendimiz," der piskopos, "aslında öldü, çünkü yaşlı ve bitkindi ve daha fazla yaşayamazdı." Bunun üzerine "Déa!" [Hahah!] diye haykırır dük, "onu sormuyorum, gerçekten ölüp gitti mi onu soruyorum." Piskopos cevap verir: "Ah efendim, ölmedi, ama bir yanına felç indi, bu yüzden ölü sayılır." Dük öfkelenir. "Vechy merveilles! [İnekler aşkına!] Şimdi bana açıkça söyleyin, öldü mü ölmedi mi?" Bunun üzerine piskopos sonunda baklayı ağzından çıkarır: "Evet, doğrusu, efendim, gerçekten öldü."

Bir ölümü haber vermenin bu garip yolu hasta bir insanı korumaktan çok eski bir hurafenin izlerini taşımıyor mu? Ölüm düşüncesini sistematik olarak dışlama eğilimi, kendine kara haber ulaştırıldığında giydiği elbiseyi bir daha giymeyen, o sırada bindiği ata bir daha binmeyen, hatta yeni doğmuş oğlunun ölüm haberini aldığı Loches ormanının bir bölümünü kestiren XI. Louis'ninkine benzeyen bir ruh halini ortaya koymaktadır. Kral XI. Louis 25 Mayıs 1483 tarihli mektubunda şöyle yazmıştı: "Bay şansölye, gönderdiğiniz mektuplar falan için size teşekkür ederim, fakat artık bu tür şeyleri bana bunları getiren kişiyle bir daha yollamamanızı rica ediyorum, çünkü onu son gördüğümden bu yana yüzü korkunç değişmiş ve sizi temin ederim ki onun bu hali beni çok korkuttu; ve elveda."

Matemin kültürel değeri acıya bir biçim ve ritim vermesidir. Fiili hayatı tiyatro alanına taşır ve orada ona bir oyun havası verir. Bizim ele aldığımız dönemde Fransa ve Burgonya saraylarındaki mateme, sahnelenen bir ağıt gözüyle bakabiliriz. İlkel uygarlıklarda (örneğin İrlanda'da) hâlâ aralarında bir fark bulunmayan cenaze töreni ile cenaze şiiri henüz tamamen ayrışmamıştı. Matem hâlâ şiirsel işlevlerinin bir kalıntısını sürdürüyor, kederin etkilerini dramatize ediyordu.

Ölünün ve hayatta kalanların mertebesi ne kadar yüksekse, yas da o kadar kahramanca tutulurdu. Fransa kraliçesi kocasının ölümünün kendisine haber verildiği

odadan tam bir yıl boyunca çıkmamıştır. Madam de Charolais babasının ölümüne yas tuttuğu süre zarfında bir rahibe önlüğü ve başlığıyla bir manto giyerek yastıklarla desteklenmiş yatağından çıkmamıştır. Odalar siyahlara büründürülmüştü. Döşeme geniş bir siyah kumaşla örtülmüştü. Nedimesi Aliénor de Poitiers mertebeye göre değişen törenlerin bütün aşamalarını yazılarında anlatır.

Dışarıya yönelik bu güzel gösteride, belli kalıplara sokulup sergilenen duygular çoğu zaman yok olmaya eğilimi gösterir. Acınası vaziyet sahnenin arkasında kendisiyle çelişir. Gösteriş ile gerçek hayat alenen ve safdilce birbirinden ayrılır. Aliénor, Charolais kontesinin şatafatlı matemini tasvir ettikten sonra şunu ekler: "Madam özel dairesine çekildiğinde artık vaktini sürekli yatakta geçirmiyor ve tek bir odada kalmıyordu."

Matemden sonra loğusa odası görkemli tören ve mertebeye dayalı hiyerarşik ayrım için bolca imkân sunar. Buradaki örtülerin ve kıyafetlerin renkleri ve malzemelerinin hep bir anlamı vardır. Sözgelimi yeşil kraliçelerin ve prenseslerin ayrıcalıklı rengidir; daha eski çağlardaysa bu ayrıcalıklı renk beyazdı. "Yeşil oda" ["la chambre verde"] konteslere bile yasaktı. Marie de Bourgogne adlı bebeğin annesi Isabelle de Bourbon'un lohusalık günlerinde genç anne şöminenin önünde yer alan bir yatakta istirahat ederken, odada cenaze merasimlerindeki kral arabası gibi yeşil perdelerle sanatkârane bir şekilde bezenmiş beş büyük yatak sırf vaftiz töreninde kullanılmak üzere boş tutuluyordu. Perdeler her zaman kapalı tutuluyor ve oda mumlarla aydınlatılıyordu.

Katı bir malzeme ve renk hiyerarşisi toplumun bütün katmanlarını sınıflara ayırıyor, ve her sınıfa veya mertebeye dışsal bir ayrım kazandırarak saygınlık duygusunu muhafaza edip yüceltiyordu.

Dahası doğum, evlilik ve ölüm alanlarının dışında, güçlü şekilde hissedilen estetik ihtiyaç, göze çarpan her

iş ve her olay için usturuplu ve zevkli bir form yaratıyordu. Kibrini kırmış bir günahkâr, pişmanlık duymuş bir mahkûm, kendini feda etmiş bir kutsal kişi, hepsi bir tür kamusal gösteri sergileyebiliyordu. Bu yolla halkın hayatı neredeyse sürekli olarak "pratiğe dökülen ahlak" ["morale en action"] görüntüsü sunardı.

Ortaçağ toplumundaki mahrem ilişkiler bile gizli tutulmak yerine açığa vurulurdu. Sadece aşkın değil dostluğun da güzelce oluşturulmuş biçimleri vardı. İki dost aynı şekilde giyinir, aynı odayı veya yatağı paylaşır ve birbirlerine "mignon" [gözde] diye seslenirlerdi. Prensin kendi gözdesine sahip olması iyi karşılanıyordu. Çok bilindik bir örnek olan Fransa kralı III. Henry'nin "mignon" sözcüğünün on beşinci yüzyıldaki sıradan anlamını değiştirmediğini belirtelim. Ortaçağda da gayrımeşru ilişkilere girmekle suçlanan hükümdarlar ve gözdeleri vardı, örneğin İngiltere kralı II. Richard ile Robert de Vere; fakat bu kuruma duygusal dostluğun dışında bir imayla yaklaşmak zorunda olsaydık, gözdelerden bu kadar özgürce bahsedemezdik. Gözdeler bu ayrıcalıklı konumlarından dolayı toplum içinde kendileriyle övünürlerdi. V. Charles'ın tahttan çekilirken William de Orange'ın omzuna yaslanması gibi, görkemli kabullerde hükümdarlar gözdelerinin omzuna yaslanırlardı. Shakespeare'in *On İkinci Gece* adlı oyununda dükün Cesario'ya olan duygularını anlayabilmemiz için, kral I. James ve George Villiers günlerine kadar resmi bir kurum olarak varlığını sürdürmüş bu duygusal dostluk biçimini hatırlamamız gerekir.

Acımasız gerçekliği görünürdeki bir uyumun ardında gizleyen tüm bu güzel biçimler bütünü hayatı bir sanat haline getiriyordu, ama bu sanattan izler kalmadığı için onun kültürel önemine de pek değinilmemiştir. İltifatların narinliği, tevazu ve özgeciliğin düzmece cazibesi, törenlerin dinsel görkemi, evliliklerin debdebesi, bütün bunlar kısa

ömürlü ve kültürel açıdan kısır şeylerdi. Onlara üslup ve ifade kazandıran şey sanat değil, modaydı ve moda ardında hiçbir abide bırakmaz.

Yine de ortaçağ kapanırken, sanat ile moda arasındaki bağlantı bugünkünden daha yakındı. Sanat henüz aşkın zirvelerine kaçmamıştı ve toplumsal hayatın bütünleyici bir parçasını oluşturuyordu. Kıyafet dünyasında sanat ve moda birbirine hâlâ kopmaz şekilde bağlıydı; kıyafetteki üslup modadan çok sanatsal üsluba yakındı ve toplumsal hayatta katı hiyerarşik düzeni vurgulayan kıyafetin işlevi neredeyse ayinin işlevine denkti. Ortaçağın son asırlarında kıyafetin büyüleyici şatafatı bir bakıma tek başına sanatın tatmin edemeyeceği taşkın bir estetik özlemin ifadesiydi.

Bütün ilişkilerin, bütün mertebelerin, bütün eylemlerin, bütün duyguların kendi tarzları vardı. Bir sosyal işlevin ahlaki değeri ne kadar yüksekse, onun ifade biçimi saf sanata o kadar yaklaşıyordu. Tören ve kibarlık, konuşma ve lüksten başka bir ifade bulamayıp görünür bir iz bırakmadan geçip giderken, matem merasimleri cenaze törenlerinin şatafatı ve adabı muaşeret kuralları içinde kaybolup gitmemiş, mezar anıtları aracılığıyla kalıcı bir sanatsal ifade bırakmışlardır. Evlilik ve vaftiz törenlerinde olduğu gibi matem ile din arasındaki bağlantı onun kültürel değerini artırmıştır.

Fakat yine de güzel biçimlerin en zengin gelişimi hayatın şu üç unsurunda gerçekleşmiştir: Cesaret, onur ve aşk.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HİYERARŞİK TOPLUM ANLAYIŞI

Yüzyılı aşkın bir süre önce ortaçağ tarihi bir ilgi ve hayranlık alanı haline gelmeye başladığında, dönemin genelde dikkat çekip, heves ve ilham kaynağı olan ilk unsuru şövalyelikti. Romantizm çağı nezdinde, ortaçağ ve şövalyelik neredeyse eşanlamlı terimlerdi. Tarihsel tahayyül, Haçlı Seferlerine, turnuvalara ve gezgin şövalyelere verilen önem etrafında şekilleniyordu. O zamandan itibaren tarih demokratikleşti. Günümüzde, sadece uygarlığın serpilmesinin çok özel bir meyvesi olarak görülen şövalyelik aslında ortaçağ tarihinin seyrini belirlemekten uzak olup daha ziyade, o çağın siyasal ve toplumsal evriminde ikincil bir faktör olarak kalmıştır. Bize göre ortaçağın meselelerinin tümü, ilk olarak, toplumsal örgütlenmenin gelişiminde, ekonomik koşullarda, idari ve adli kurumların monarşik gücünde yatmaktadır; ikincil olarak da, din, ilim ve sanat alanlarında. Söz konusu dönemin sonuna doğru, siyasal ve ekonomik yaşamın yeni yapıları (mutlakıyetçilik, kapitalizm) ve yeni ifade biçimleri (Rönesans) tüm dikkatimizi üzerlerine çekmiştir. Bu perspektiften bakıldığında, feodalizm ve şövalyelik, miadını doldurduğu için zaten önemini yitirmeye başlamıştır ve o çağın anlayışınca tamamen gözardı edilebilir bir kalıntıdan öteye geçmemektedir.

Yine de on beşinci yüzyılın vakanüvislerini ve edebiyatını okuyan gayretli bir okur, soyluluğun ve şövalyeli-

ğin, bizim o çağa ilişkin genel kavrayışımızda görülenden çok daha büyük bir yer tuttuğunu fark edecektir. Bu orantısızlığın nedeni, soyluluğun ve feodalizmin devlet ve toplum içinde gerçekten vazgeçilmez faktörler olma özelliğini kaybettikten uzun zaman sonra da, hayatın baskın biçimleri olarak zihnimizi etkilemeye devam etmeleri gerçeğinde yatar. On beşinci yüzyılın insanları, siyasal ve toplumsal evrimin gerçek itici güçlerinin, savaşçı veya saraylı soyluların eylemlerinden başka bir yerde aranmasını anlayamazlardı. Soyluluğu toplumsal güçlerin önde geleni olarak görüp ona çok abartılı bir önem atfetmede ve alt sınıfların toplumsal önemini büsbütün küçümsemede ısrarcıydılar.

Dolayısıyla, onların ortaçağ anlayışının yanlış, bizimkinin doğru olduğu öne sürülebilir. Bu sav doğru olabilirdi, eğer bir çağın ruhunu anlamak için onun düşlerini, hayallerini ve hatalarını değil de gerçek ve saklı güçlerini bilmemiz yeterli olsaydı. Ancak uygarlık tarihi için, bir çağın her yanılsaması veya düşüncesi önemli bir olgu değeri taşır. On beşinci yüzyılda şövalyelik, hâlâ zihinlere ve kalbe hükmedebilen tüm etik kavramların dinden sonraki en güçlü olanıydı. Ona tüm toplumsal sistemin tepe noktası gözüyle bakılıyordu. Ortaçağın siyasal anlayışı, ayrı tabakalara dayanan bir toplum yapısı fikrini taşıyordu. Bu "tabakalar" kavramı hiçbir surette sabit değildi. Neredeyse eşanlamlı olan "zümre" ve "tabaka" sözcükleri geniş bir yelpaze oluşturan sosyal gerçekler işaret ediyordu. "Zümre" kavramı hiçbir surette sınıf kavramıyla sınırlı değildi; her sosyal işleve, her mesleğe ve her gruba uzanıyordu. Profesör Pollard'a göre, üç zümreli Fransız modelinden teorik olarak uyarlanan ve onunla yan yana işleyen İngiliz sisteminde on iki zümrelik bir yapının izlerine rastlıyoruz. Ortaçağın "zümre" ve "tabaka" sözcükleriyle tanımladığı işlevler veya gruplaşmalar çok çeşitli yapılara sahipti. Her şeyden önce soylular, ruhban sınıfı

ve avamdan oluşan üç zümre vardı, ayrıca esnaf zümresi, evliler zümresi, bakirler zümresi ve günahkârlar zümresi de vardı. Saray halkı arasındaysa "beden ve ağızla ilgili dört zümre" vardı: Ekmekçiler, sakiler, et doğrayıcıları ve aşçılar. Kilisede papaz zümresi ve manastır zümresi vardı. Son olarak da farklı şövalye zümreleri vardı. Ortaçağ düşüncesinde zümre sözcüğünün çok farklı anlamlarını birleştiren şey, bu zümrelerin her birinin ilahi bir kurumu, Tanrı'nın iradesinden doğan Yaradılışın düzeninin bir unsurunu temsil ettiği ve de temelde, ilahi hiyerarşi kadar saygın bir fiili varlık ve yaşam tarzı oluşturduğu yönündeki kanaatti.

Şimdi, sosyal yapının dereceleri ilahi tahtın alt basamakları olarak algılandığı zaman, her tabakaya atfedilen değer onun işlevine değil, kutsallığına dayanır, yani en yüce yere olan yakınlığına. Ortaçağ düşüncesi toplumsal yapının bir parçası olarak soyluluğun azalan önemini kabul etse bile bu, soyluluğun değerinin yüksek olduğu fikrini değiştirmemiştir; şiddet dolu ve dağınık soyluların manzarası her zaman bizzat bu tabakanın saygınlığını kösteklemiştir. Katolik ruha göre, kişilerin değersizliği, kurumun kutsal vasfına asla gölge düşürmez. Ruhban sınıfının ahlaki değerlerinin veya şövalyelik erdemlerinin yozlaşması hakkında, kiliseye veya soylulara saygı duymaktan vazgeçmeden yakınmak mümkündü. Toplum tabakaları Tanrı'nın takdiri olduğu için kaçınılmaz olarak saygın ve kalıcıydılar. Ortaçağda toplum anlayışı dinamik değil statiktir.

Bu genel kavramların etkisiyle toplum ve siyaset garip bir görünüşe bürünmüştü. On beşinci yüzyılın neredeyse bütün vakanüvisleri zamanlarının kesinkes yanlış değerlendirmelerine kanmış ve o çağın gerçek itici güçlerini gözden kaçırmıştır. Burgonya düklerinin tarihçisi Chastellain bunun bir örneğidir. Doğuştan Flaman olan bu zat Hollanda'da, hiçbir yerde, buradaki kadar güçlü ve

bilinçli olmayan burjuvaların zenginliği ve gücüyle yüz yüze gelmişti. Valois hanedanlığının Burgonya kolunun Flanders bölgesine aktarılan bu müthiş servet, aslında Flaman ve Brabant kentlerinin zenginliğine dayanıyordu. Yine de savurgan sarayın görkemi ve ihtişamından gözü kamaşan Chastellain, Burgonya hanedanlığının gücünün özellikle kahramanlığa ve şövalyeliğe bağlılığa dayandığını düşünüyordu.

Chastellain, Tanrı'nın ayaktakımını, toprağı sürsün ve yaşam için gereken ihtiyaçları ticaretle karşılasın diye yarattığını söylüyordu; ruhban sınıfını din işleri için yaratırken, soyluları da erdemleri yerleştirmek ve adaleti korumak için yaratmıştı, ki bu iyi insanların ahlaki değerlerini başka insanlar örnek alsın. Chastellain devletteki en yüksek işleri soylulara tahsis eder: Öncelikle kiliseyi korumak, imanı artırmak, insanları zulümden kurtarmak, halkın refahını sürdürmek, şiddet ve tiranlıkla mücadele edip barışı tesis etmek. Doğruluk, dürüstlük, cesaret ve cömertlik soylulara layıkıyla ait olan özelliklerdi ve bu tumturaklı methiyeciye göre, Fransız soyluları bu ideal imgeye tamamen uyuyordu. Genel karamsarlığına rağmen Chastellain, döneminin olaylarını bu aristokratik anlayışın yanılsaması içinde değerlendirmiştir.

On beşinci yüzyılın neredeyse bütün yazarlarının ortak noktası olan şey, avam tabakasının toplumsal önemini fark edememe haliydi, ki bu, tarihte hayati önem taşıyan ve sıkça tekrarlanan bir tür zihinsel atalettir. İnsanların, avam tabakasına dair düşüncesi o günlerde henüz düzeltilmemiş ve değişen gerçeklere göre yeniden düzenlenmemişti. Söz konusu düşünce, takvimlerdeki minyatürlerde veya yıl boyunca yapılan işleri, çok çalışan ırgat, becerikli zanaatkâr ve faal tüccar suretinde temsil eden katedral rölyeflerindeki gibi, temel olarak basit ve ayrıntıdan uzaktı. Bu arkaik tiplerin arasında, ne soyluların gücünü elinden alan zengin şehirli ne de devrimci

bir loncanın militan temsilcisi kendine yer bulabilmişti. Hiç kimse soyluların varlığını, ancak ve ancak avam tabakasının kanı ve zenginliği sayesinde sürdürdüğünü idrak etmiyordu. Prensipte ne zenginlerle yoksullar, ne de şehirlilerle taşralılar arasında üçüncü zümre için bir ayrım yapılıyordu. Fakir köylü figürü ile zengin şehirli figürü ayrımsız olarak birbirini izliyor, ama bu farklı sınıfların ekonomik ve siyasal işlevlerinin makul bir tanımı şekillenmiyordu. 1412'de Augustinusçu bir keşişin ıslahat programı, Fransa'da soylu olmayan herkesin bir zanaat veya tarım alanında çalışmasını, aksi halde ülkeden kovulmasını ciddi ciddi öneriyordu; ki bu öneride ticaret ve hukukun faydasız meşgaleler sayıldığı apaçık ortadadır.

Siyasal konularda çok safdil ve etik yanılsamalara fazlasıyla açık olan Chastellain, yüce erdemleri sadece soylulara atfeder, düşük erdemleriyse avam tabakasına. "Bir bütün olarak krallığı oluşturan üçüncü tabakaya gelirsek, bu iyi burjuvaların, tüccarların ve ırgatların tabakasıdır; ki bunlar üzerinde diğerlerindeki gibi uzun uzadıya durmak gereksizdir, çünkü bu tabaka serf seviyesinde kaldığı için yüksek vasıflara pek haiz değildir." Fransızların bu düşük tabakasına özgü vasıflar, işini hevesle yapmak, tevazu, krala itaat ve "lordların hoşuna gidecek şekilde yumuşak başlı olmaktır."

Bu garip anlayış, insanlığın iyiliğini sadece soyluların erdemlerinden bekleyen Chastellain gibi zihinlerin, ekonomik yayılmanın geleceğini görmesine engel olmuş ve onlarda karamsarlığın doğmasına katkı sunmuş olabilir mi?

Chastellain zengin şehirlileri hâlâ köylü diye adlandırmaktadır. Orta sınıf onuruna dair en ufak bir fikri yoktur. İyi Yürekli Dük Philip okçularını ve alt düzeydeki soyluların hizmetkârlarını zengin şehirli dullarla veya onların kızlarıyla evlendirmek suretiyle gücünü kötüye kullanmayı alışkanlık haline getirmişti. Bu tür birliktelikten uzak durmak için ebeveynler kızlarını evlilik

çağına gelir gelmez evlendiriyorlardı. Jacques du Clercq bu sebepten ötürü kocasının defnedilmesinden iki gün sonra yeniden evlenen bir dul kadın vakasını anlatır. Bir keresinde dük, yine bir çöpçatanlık işine soyunduğunda Lilleli zengin bir biracının inatçı itirazlarıyla karşılaşır; adam kızı için böyle bir birlikteliğin teklif edilmesini kendine hakaret saymıştı. Dük kızı güvenli bir yere koydurttu ve bunun üzerine de babası, dükün yargı alanının dışına çıkmak ve meseleyi Paris parlamentosuna taşıyabilmek için pılını pırtısını toplayıp Tournai şehrine taşınmıştı. Bu yaptığıysa babaya sadece kaygı ve dert vermiş, sonunda kahrından hasta düşmüştü. En sonunda "kızını kendisine bağışlasın diye düke yalvarması için" karısını Lille'ye gönderdi. Bunun üzerine dük yaklaşan paskalyanın hatırına kızı annesine verir, ama paylayıcı ve aşağılayıcı sözler sarf etmekten de geri durmaz. Burada Chastellain, dükten yanadır, her ne kadar başka hadiselerde dükün tavrını onaylamadığını hiç çekinmeden dile getirse de. Hakarete uğrayan baba için sadece şu sözleri sarf eder: "Şu asi köylü biracı" ve "üstelik işe yaramaz bir serf."

Aristokrat sınıfın halka yaklaşımında birbiriyle paralel giden iki eğilim söz konusudur. Avam tabakasına yönelik bu tepeden bakmacı küçümsemenin –miadını doldurmaya başlamıştı– yanı sıra bununla keskin bir tezat oluşturan sempatik bir tavra soylular arasında rastlıyoruz. Bir yandan *Proverbs del Vilain*'de [*Köylü Atasözleri*] ve Flaman köylülerinin *Kerelslied* adlı türküsünde gördüğümüz üzere, feodal hiciv duygusu köylüye karşı kınama ve bazen korkuyla karışık bir nefret hissini dile getirirken; öte yandan aristokrat ahlak kuralları ezilen ve zulüm gören savunmasız insanların çektiği sefaletlerin karşısında duyarlı bir merhamet göstermeyi salık verir. Savaşta soyulup soğana çevrilmiş, görevliler tarafından sömürülmüş bu halk en büyük çileleri çekerek yaşamaktadır.

Si fault de faim perir les innocens
Dont les grans loups font chacun jour ventrée,
Qui amassent à milliers et à cens
Les faulx trésors; c'est le grain, c'est le blée,
Le sang, les os qui ont la terre arée
Des povres gens, dont leur esperit crie
Vengence à Dieu, vé à la seignourie.[1]

Sabır içinde acı çekiyorlardı. "Hükümdar bu konuda hiçbir şey bilmiyor." Bazen alçak sesle homurdanıp yönetimi kötülediklerinde, hükümdarın "zavallı koyunlar, zavallı budala halk" şeklindeki tek bir sözü onları sakinleştirip hizaya getirirdi. Yüz Yıl Savaşlarının bir neticesi olarak yıkım ve güvensizlik dalgaları sonunda neredeyse bütün Fransa'ya yayıldığında, bu yakınmalar hazin bir gerçeklik kazanır. 1440 yılından itibaren düşman çeteler tarafından evi barkı yıkılan, kötü muameleye uğrayan, hayvanları çalınan, evinden kovulan köylülerin akıbetine dair yakınmaların ardı arkası kesilmez. Bu yakınmalar, reform yanlısı yüksek kilise mensupları tarafından dile getirilmiştir; örneğin Nicolas de Clemanges, *Liber de lapsu et reparatione justitiae* [*Adaletin Ortadan Kalkması ve Yeniden Tesisi Hakkında Bir Kitap*] adlı eserinde ve Gerson, 7 Kasım 1405'te Paris'te kraliçenin sarayında naiplerin ve saray halkının huzurunda *Vivat rex* [*Yaşasın kral*] başlığı altında verdiği siyasal vaazında halkın sefaletinden yakınırlar. "Yoksul insanlar," der cesur şansölye, "ancak tesadüf eseriyle bir lokma çavdar veya arpa ekmeği bulabilir; zavallı karısı gebe kalır ve ancak şans eseri yakacak odun

[1] Masumlar açlıktan ölmek zorunda kalır,
Koca kurtların her gün midelerine indirdikleri,
Yüzlerle, binlerle topladıkları haksız hazineleri;
Tahıldır, buğdaydır.
Yoksulların kanları ve kemikleri işler toprağı,
Ki içlerinden niyaz ederler Tanrı'ya,
İntikamlarını alsın ve onları lanetlesin diye.

bulabilecekleri ocağın önünde dört ya da altı çocuğuyla birlikte otururlar; çocuklar ekmek ister, açlıktan deliye dönmüş halde bağırırlar. Zavallı annelerinin onlara verecek bir parça tuzlu ekmekten başka bir şeyi olmaz. Artık bu sefalet son bulmalı; ama öyle olmaz, her şeyin peşinde olan şu yağmacılar gelir ... her şeyi alıp götürürler; ve bunları kim ödeyecek diye sormak abes kaçar."

Devlet adamları da halkın sefaletinin sözcülüğünü üstlenir ve kendi yordamlarınca yakınırlar. Sözgelimi Beauvais piskoposu, 1433 yılındaki Blois eyaleti ve 1439 yılındaki Orléans eyaleti toplantılarında halkın sefaletini acı sözlerle gözler önüne serer. Aynı şekilde 1484'te Tours eyaleti toplantısında krala sunulan şikâyet dilekçesindeyse bu yakınmalar doğrudan siyasal bir "uyarı" niteliği kazanır.

Vakanüvisler de bu temayı dönüp dönüp sıkça işlemekten kendilerini alamazlar; ele aldıkları konular ister istemez onları buna itmektedir.

Şairler de kendi dillerince bu temayı işlemişlerdir. Söz konusu temayı sözgelimi Alain Chartier, *Quadrilogue Invectif* [*Dörtlü Sövgü*] adlı alegorik manzumesinde ve Chartier'den ilham alan Robert Gaguin de *Débat du Laboureur, du Prestre et du Gendarme* [*Çiftçi, Din Adamı ve Jandarma Tartışması*] adlı şiirinde işlemiştir. 1400 dolaylarına ait *La Complainte du povre Commun et des povres Laboureurs de France* [*Fransa'daki Fakir Çiftçilerin ve Fakir Halkın Yakınması*] kitabından yüz yıl sonra Jean Milonet, *La Ressource du petit Peuple* [*Alt Tabakanın Çaresi*] adlı bir manzume yazmıştır. Jean Meschinot da halkın ihmal edildiği gerçeğini hatırlatmaktan asla usanmaz.

O Dieu, voyez du commun l'indigence,
Porvoyez-y à toute diligence:
Las! par faim, froid, paour et misere tremble.
S'il a peché ou commis negligence

Encountre vous, il demande indulgence.
N'est-ce pitié des biens que l'on lui emble?
Il n'a plus bled pour porter au molin,
On lui oste draps de laine et de lin,
L'eaue, sans plus, lui demeure pour boire.[2]

Öte yandan bu acıma duygusu bir netice vermez. Ne bir eylemle sonuçlanır, ne de bir reform ya da programla. Ciddi bir reforma duyulan ihtiyaç uzun süre boyunca kendini hissettirecektir. La Bruyère'de, Fénelon'da ve belki ihtiyar Mirabeau'da bu tema, teorik ve basmakalıp acımanın henüz ötesine geçmese bile tekrar tekrar karşımıza çıkmaktadır.

On beşinci yüzyılın gecikmiş şövalyelik ruhunun bu halka acıma korosuna katılması doğaldır. Hem zaten zayıfları korumak şövalyenin vazifelerinden biri değil miydi? Her şeyden önce şövalyelik ruhu zayıflara mağrur bakmayı men eder ve hakiki şövalyelik iki esasa dayanır: Birincisi erdem, ikincisi de bütün insanların eşit olduğu fikri.

Bu iki esasın önemini abartmamaya dikkat etmeliyiz. Bunlar aynı ölçüde kalıplaşmış teorik esaslardır. Hakiki şövalyeliğin bir yürek meselesi olduğunu kabul etmek, onun feodalizm ruhuna karşı kazanılmış bir zafer veya Rönesansın bir başarısı olduğu anlamına gelmez. Ortaçağdaki bu eşitlik anlayışı hiçbir surette bir devrim ruhunun tezahürü değildir. Nitekim kökleri radikal reformculara dayanmaz. 1381 isyanının sözcüsü John Ball'ın bir sözünü alıntılayacak olursak: "Âdem çapa sallar ve Havva

[2] Ey Tanrım, halkın yoksulluğunu gör,
Bir an önce onların yardımına koş:
Heyhat! Açlık, soğuk, korku ve sefaletten titriyorlar,
Eğer günah işlediyse, görenlerini ihmal ettiyse senden af diliyorlar.
Malın mülkünden yoksun kalmaları yazık değil mi?
Artık değirmene götürecek hiç mısırları yok,
Yünlü ve keten kumaşları zaten elinden alındı,
Sudan başka onlara içecek bir şey kalmadı.

kumaş dokurken kim soyluydu?" Bu sözü duyan soyluların ürpermiş olması gerektiğini düşünmeye yatkınızdır. Fakat aslında bu eski temayı uzun zamandan beri tekrarlayansa soyluluğun bizzat kendisidir.

İnsanların eşitliği ve hakiki soyluluğun doğası diye sıraladığımız iki kavram saray edebiyatının beylik sözleriydi; tıpkı "eski rejim"in salonlarında olduğu gibi. Her iki kavram da antik dönemden devşirilmişti. Ortaçağ Avrupa'sının gezgin şairlerinin şiiri bu kavramları dillendirdi ve yaydı. Herkes onları alkışlıyordu.

> Dont vient a tous souveraine noblesse?
> Du gentil cuer, paré de nobles mours.
> ... Nuz n'est villains se du cuer ne lui muet.[3]

Eşitlik kavramını kilise babaları Cicero ve Senaca'dan almışlardı. Ortaçağın başlarında Büyük Gregory yaklaşan çağ için şöyle demişti: *Omnes namque homines natura aequales sumus* [*Biz insanlar doğamız gereği eşitiz*]. Bu söz bir sürü ağız tarafından tekrarlanmış olsa bile fiili bir toplumsal anlama kavuşmamıştır. Sadece bir ahlak yargısı olarak kalmıştır, hepsi o kadar. Ortaçağ insanın gözünde bu yargının anlamı ölümün yaklaşan eşitliğiydi ve bu dünyadaki eşitsizlikler için bir teselli olmaktan uzaktı; olsa olsa bu dünyadaki aldatıcı bir eşitlik ümidi olabilirdi. Ortaçağda eşitlik düşüncesi Latince *memento mori* [öleceğini hatırla] deyişine çok yakındır. Nitekim bu düşünceye Eustache Deschamps'ın bir baladında rastlıyoruz; ki söz konusu bu baladda Âdem çocuklarına şöyle seslenir:

> Enfans, enfans, de moy, Adam, venuz,
> Qui après Dieu suis peres premerain
> Créé de lui, tous estes descenduz

[3] Tüm hükümdarlara soyluluk nereden gelir?
Soylu erdemlerle bezenmiş asil bir kalpten.
... Hiç kimse gönülden istemedikçe köle değildir.

Naturelment de ma coste et d'Evain;
Vo mere fut. Commen est l'un villain
Et l'autre prant le nom de gentillesce
De vous, freres? dont vient tele noblesce?
Je ne le sçay, se ce n'est des vertus,
Et les villains de tout vice qui blesce:
Vous estes tous d'une pel revestuz.

Quant Dieu me fist de la boe ou je fus,
Homme mortel, faible, pesant et vain,
Eve de moy, il nous crea tous nuz,
Mais l'esperit nous inspira a plain
Perpetuel puis eusmes soif et faim,
Labour, dolour, et enfans en tristesce;
Pour noz pechiez enfantent a destresce
Toutes femmes; vilment estes conçuz.
Don vient ce nom villain, qui les cuers blesce.
Vous estes tous d'une pel revestuz.

Les roys puissans, les contes et les dus,
Le gouverneur du peuple et souverain,
Quant ilz naissent, de quoy sont ilz vestuz?
D'une orde pel.
... Prince, pensez, sans avoir en desdain
Les povres gens, que la mort tient le frain.[4]

[4] Çocuklar, benim soyumdan, Âdem'den gelen,
Tanrı'dan sonraki ilk babayım
Hepimiz onun tarafından yaratıldık
Doğal olarak benim kaburgamdan ve Havva'dan;
O sizin anneniz oldu. Biri nasıl serf
Ve diğeri köle adını alır, siz kardeşken?
Bu soyluluk nereden geliyor?
Erdemden değilse ben başka şey bilmem,
Ve bütün kusurlara sahip olan serfler
Hepiniz aynı deriyle kaplısınız.

Tanrı beni olduğum yerde çamurdan yaptığında,
Ölümlü, zayıf, hantal ve yararsız insan olarak,
Havva'yı da benden çırılçıplak yarattı.

Jean le maire de Belges, *Les Chansons de Namur* [*Namur Şansonları*] adlı kitabında köylü saydıkları kişilerin bazen çok büyük kahramanlıklar sergilediği fikrini soylulara aşılamak için, bilerek köylü kahramanların maceralarını anlatır. Çünkü gerçek soyluluk ve insan eşitliği konusundaki bütün bu şiirsel öğütlerin amacı genelde soyluları, gerçek şövalyelik idealine kendilerini adamak suretiyle dünyayı ayakta tutma ve arındırmaya teşvik etmektir. Soyluların erdemlerinde, der Chastellain, zamanın felaketlerinin ilacı yatar; krallığın refahı, kilisenin huzuru, adaletin tesisi hep o erdemlere bağlıdır. *Le Livre des Faicts du Mareschal Boucicaut* [*Mareşal Boucicaut'un İşleri*] adlı kitapta şöyle denir: "Tanrısal ve insani yasaların kurduğu düzeni ayakta tutmak üzere, iki payanda olarak iki şey yaratılmıştır bu dünyada Tanrı'nın iradesiyle; bunlar olmasaydı dünya düzen tanımayan keşmekeş bir yer olurdu ... bu iki kusursuz payanda da birbirlerine gayet uygun düşen şövalyelik ve ilimdir." Keza Philippe de Vitri'nin *Chapel des Fleurs-de-lis* [*Zambak Şapeli*] adlı kitabındaki üç çiçekse ilim, inanç ve şövalyeliktir. İlmi ve inancı koruyup yaşatmak şövalyeliğin görevidir.

Ortaçağdan çok sonra bile şövalyelik ile doktor unvanının bir tutulması yaygın bir eğilimdi. Bu paralellik şö-

---

Fakat ruh bize bütün ilhamı verdi,
Ondan sonraysa sürekli susadık ve acıktık,
Çalıştık, acı çektik, çocuklarımız acıyla doğdu;
Günahlarımızın bedeli olarak her kadın
Sancıyla doğurur çocuğunu; köle gibi gebe kalarak.
Nereden gelir bu ad: Yürekleri dağlayan serf adı?
Hepiniz aynı deriyle kaplısınız.

Güçlü krallar, kontlar ve dükler,
Halkın yöneticisi ve hükümdarı,
Doğduklarında neyle kaplıdırlar?
Kirli bir deriyle.
... Prensler hor görmeden anımsayın,
Ölümün dizginlediği yoksul insanları.

valyelik kavramına yüklenen yüksek etik değeri işaret etmektedir. Şövalyelik ve doktorluk payeleri iki üst işlevin, cesaret ve bilginin kutsal biçimleri olarak algılanıyordu. Şövalye olan bir adamın eylemi ideal eylem mertebesine yükseliyordu. Keza doktor unvanını alan kişi de bir üstünlük payesi kazanmış oluyordu. Bu kişilerden, biri kahraman, diğeriyse bilge olarak damgalanır. Böylece yüce bir hayata bağlılık bir kutsama töreniyle ifade edilir. Ancak toplumsal yaşamın bir unsuru olarak şövalyeliğin çok daha büyük önem taşımasının nedeni, etik değerinin yanı sıra fevkalade anlamlı bir estetik değerler manzumesi taşımasıdır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ŞÖVALYELİK DÜŞÜNCESİ

Ortaçağ düşüncesi genel olarak Hıristiyan inancına dair kavramlarla doludur. Yine benzer şekilde ve daha dar bir alanda olmak üzere, saray ve kale çevrelerinde yaşayanlar da şövalyelik idealini benimsemiştir. Onların tüm düşünce sistemine, şövalyeliğin dünyayı idare ettiği fikri sinmiştir. Bu anlayış aşkın alanını bile işgal etmiştir. Nitekim başmelek Mikail'in ilksel kahramanlığı, Jean Molinet tarafından "hiçbir zaman aşılamamış ilk şövalyelik ve kahramanlık örneği" diye göklere çıkarılır. "Yeryüzünün ordusu ve insanın şövalyeliği" başmelekten kaynaklanır ve bundan dolayı da Tanrı'nın tahtının çevresindeki melekler kümesinin bir taklididir.

Şövalyeliğe dayanan bir topluma ilişkin bu yanılsama gerçeklerle ilginç bir biçimde çelişir. Nitekim kronik yazarları, yaşadıkları dönemin tarihini anlatırken şövalyelikten ziyade, açgözlülük, zalimlik, küstahlık, bencillik ve diplomatik kurnazlıktan söz ederler. Bu yazarların hepsi de genellikle dünyanın payandası olan şövalyelik onuru için yazdıkları iddiasında bulunurlar. Philippe de Commines ve Thomas Basin hariç, Froissart, Monstrelet, d'Escouchy, Chastellain, La Marche, Molinet gibi isimlerin hepsi de şövalyece cesareti ve erdemleri yüceltmek ve "soylu atılımları, fetihleri, kahramanlık destanlarını, savaşları, büyük savaşlarda yaşanan kahramanlıkları ve şaşılacak başarıları" kaydetmek amacıyla yazdıklarını abar-

tılı bir üslupla beyan ederek eserlerine başlarlar. Onların nazarında tarih bu idealle aydınlanır. Daha sonraysa, yazarlarken bu ideali az çok unuturlar. Froissart fevkalade romantik bir şövalyelik destanı olan *Méliador*'da kendi genel anlayışıyla anlatısının içeriği arasındaki çelişkiyi hiç fark etmeksizin, bitmeyen ihanetleri ve gaddarlıkları anlatır da anlatır. Molinet yazdığı kroniğinde şövalyeliği yüceltme amacını çoğu zaman unutur; hatırladığındaysa tumturaklı bir üslupla meramını ortaya dökmek için anlatıyı kesintiye uğratır.

Şövalyelik kavramı bu yazarlar için siyasetin ve tarihin saiklerini açıkladıkları sihirli bir anahtar işlevi görmektedir. Aslında o dönemin tarihinin akıl karışıklığına yol açan görüntüsü anlaşılmayacak kadar karışık olduğundan, bir bakıma itici bir güç olarak şövalyelik kurgusuyla o tarihi basitleştirdiler (elbette bilinçsizce). Bu, her türden ekonomik, sosyal gücü ve nedeni kuşatan bizim geniş bakış açımızla karşılaştırıldığında hiç kuşkusuz çok fantastik ve oldukça sığ bir bakış açısıydı. Öte yandan, şövalyelikle yönetilen bir dünya vizyonu ne kadar yüzeysel ve yanlış olursa olsun, genel siyasal fikirler bağlamında ellerindeki en iyi şeydi. Dünyanın gidişatının ürkünç karmaşıklığını yetersizce bile olsa anlamak için bir formül sunuyordu onlara. Çevrelerinde gördükleri şey esasen salt şiddet ve kargaşaydı. On beşinci yüzyılda savaş, ayrı ayrı baskın ve istilaların kronik süreci olma eğilimindeydi; diplomasiyse çoğunlukla bazı çok genel geleneklerin onur meseleleriyle çatıştığı, fazlasıyla uzun bir laf kalabalığı ve ciddiyet içeren bir yöntemdi. Tarihte bir sosyal gelişmeyi ayırt edebilmelerini sağlayacak bütün mefhumlardan yoksundular. Yine de siyasal görüşleri için bir araca ihtiyaçları vardı ve şövalyelik kavramı da bu noktada devreye girmişti. Bu geleneksel kurgu sayesinde tarihin itici güçlerini ve seyrini ellerinden geldiği kadar açıklamayı başardılar; böylece tarih sürecini hü-

kümdarlık şerefi ve şövalyelik erdeminin hüküm sürdüğü bir gösteriye, öğretici ve kahramanca kurallarla oynanan bir soylu oyuna indirgiyorlardı.

Bir tarihyazımı ilkesi olarak baktığımızda bu bakış açısı çok düşük düzeyde kalır. Böyle anlaşılan bir tarih savaşların ve törenlerin özeti olmaktan öteye geçemez. Bu durumdaysa *par excellence* [en iyi] tarihçiler de –Froissart düşündüüğü üzre– haberciler ve habercibaşları olur, çünkü bu zatlar bu yüce emellerin tanıkları olmalarının yanı sıra ve şan ve şeref meselelerinde söz sahibiydiler; zaten tarih de şan ve şerefi kaydetmek için yazılırdı. Altın Post şövalyeliğinin kuralları şövalyece kahramanlıkların kaydedilmesini öngörüyordu. Haberciyle tarihyazımcısının birleşimine örnek tipler, Altın Post şövalyelerinin habercibaşısı Lefèvre de Saint Remy ve haberci Gilles le Bouvier'dir.

Seküler yaşamın yüce bir biçimi olarak şövalyelik kavramı etik bir ideal suretine bürünen bir estetik ideal diye tanımlanabilir. Kahramanca hayaller ve romantik duygusallık onun temelini oluşturur. Ancak ortaçağ düşüncesi soylu yaşamın dinden bağımsız ideal biçimlerine izin vermiyordu. Bu nedenle dindarlık ve erdem şövalyece yaşamın özünü oluşturmak zorundaydı. Ne var ki şövalyelik bu etik işlevinden hep yoksun kalacaktır. Dünyevi kökeni onu aşağı çekmiştir. Çünkü şövalyelik fikrinin kaynağı güzelliğe talip olan gururdur ve stilize edilip yüceltilen gurur soylu hayatın kutbu olan şeref kavramının doğmasına yol açmıştır. Şeref duygusu, der Burckhardt, bencillikle vicdanın bu garip karışımı "birçok kötülükle el ele yürüyebilir ve aşırı yanılgılara gebedir; fakat yine de insanda saf ve soylu kalmış her şey ondan destek alarak yeni güçlerle donanabilir." Nitekim Chastellain de tam olarak bunu kastetmektedir, kendini şöyle ifade ederken:

Honneur semont toute noble nature
D'aimer tout ce qui noble est en son estre.
Noblesse aussi y adjoint sa droiture.[1]

Keza başka bir yerde de şöyle der:

"Hükümdarların şanı, gururlarında ve büyük tehlikelere atılmalarında yatar; bütün ana kuvvetler gurur denilen ufak bir noktada buluşur."

Ünlü İsviçreli tarihçi Burckhardt'a göre kişisel şan arayışı Rönesans insanının ayrıt edici özelliğiydi. Ona göre ortaçağ şan ve şerefi sadece kolektif biçimlerde biliyordu, toplumun tabakalarından ve gruplarından kaynaklanan bir onur duygusu, mertebenin, sınıfın veya mesleğin onuru gibi. Aynı tarihçi, kişisel şan özleminin İtalya'da antik dönem modellerinin etkisiyle doğduğunu düşünmektedir. Başka yerlerde de yaptığı gibi burada da Burckhardt, İtalya'yı Batı ülkelerinden ve Rönesansı ortaçağdan ayıran mesafeyi abartmaktadır.

Rönesans insanına özgü bu şan ve şeref açlığı özü itibarıyla daha eski zamanların şövalyelik hırsına benzer ve Fransız kökenlidir; feodal yapısından sıyrılıp antik bir kılıfa bürünmüştür. Çağdaşları veya daha sonraki kuşaklar tarafından takdir edilmeye duyulan tutkulu istek, on beşinci yüzyılın zarif ruhları için olduğu kadar, on dördüncü yüzyılın sert komutanları ve on ikinci yüzyılın saray şövalyeleri için de erdemin kaynağıydı. Beaumanoir ve Bamborough, ünlü Otuzlar Çarpışmasının anlaşma koşullarını belirlerken, Froissart'a göre, İngiliz komutan Bamborough kendini şöyle ifade etmiştir: "Ve böylece bunun gelecekte salonlarda ve saraylarda, şehir meydanlarında ve dünyanın her yerinde konuşulmasını sağlayacak şekilde davranmaya çalışacağız." Bu ifade

[1] Şeref her soylu doğayı ileri götürür
Soylu olan her şeyi sevmek onun varoluşundadır.
Ve soyluluk da ona doğruluğunu katar.

özgün olmasa bile Froissart'ın ne düşündüğünü bizlere öğretmektedir.

Şan ve şeref arayışı Rönesansın habercisi olarak görünen kahramana tapınma olgusuyla el ele yürür. 1300 yılından sonra, Avrupa saraylarının her yerinde karşımıza çıkan şövalyeliğin görkeminin biraz yapay canlanışı zaten Rönesansa gerçek bir bağla bağlıydı. Rönesansa naif bir girizgâhtı. Şairler ve hükümdarlar şövalyeliği diriltirken antik döneme döndüklerini hayal ediyorlardı. On dördüncü yüzyılın zihinlerindeki antikite tasavvuru Yuvarlak Masa'nın masalsı ülkesinden henüz kopmamıştı. Klasik kahramanlar hâlâ kahramanlık hikâyelerinin genel havasını taşıyordu. Bir yanda Büyük İskender figürü çok önceleri şövalyelik dünyasına girmişti; diğer yandan şövalyeliğin Roma kökenli olduğu da düşünülüyordu. Nitekim Burgonyalı bir kronikçi, "Ve şövalyelik disiplinini eskiden Romalıların sürdürdüğü gibi layıkıyla sürdürdü" diyerek İngiltere kralı V. Henry'i övmüştür. Kral René bir fantezisinde Caesar, Herkül ve Troilus'un armalarını Arthur ve Lancelot'unkilerle yan yana koyar. Bazı terminolojik rastlantılar şövalyeliğin kökenlerinin eski Roma dönemine dek uzanan izlerini sürmekte önemli bir rol oynamıştır. Romalı yazarların kullandığı *miles* [asker] sözcüğünün ortaçağ Latincesindeki anlamından –şövalye– farklı manaya geldiğini veya Romalı *eques*'in [atlı] feodal şövalyeden farklı olduğunu insanlar nasıl bilebilirdi ki? Sonuç olarak Romulus bin atlı savaşçıdan oluşan bir birlik kurduğu için şövalyeliğin de kurucusu sayılmıştır.

Şövalyenin hayatı bir taklittir, bazen hükümdarın hayatı da öyle. Hiç kimse eski modelleri örnek alma veya onları diriltme konusunda Yiğit Charles kadar bilinçli ve hevesli olmamıştır. Gençlik çağında refakatçilerine okuturduğu Gawain ve Lancelot'un kahramanlık hikâyelerini dinlemiştir. Daha sonra da antik kahramanları tercih eder olmuştur. Yatmadan önce bir iki saat boyunca "Roma'nın

büyük tarihsel hikâyelerini" dinliyordu. Özellikle "peşlerinden gitmek ve taklit etmek istediği" Caesar, Hannibal ve Büyük İskender'e hayrandı. Bütün çağdaşları onun antik dönemin kahramanlarını örnek alma hevesine büyük önem atfetmiş ve bu hevesin onun tüm davranışlarını belirlediği konusunda hemfikir olmuşlardır. Nitekim Commines onunla ilgili şöyle der: "Büyük bir şan arzuluyordu ve onun savaşlarının en büyük nedeni işte bu arzusuydu; ölümlerinden sonra kendilerinden çokça konuşulan o eski hükümdarlara benzeme hevesi içindeydi." Granson'un yenilmesinden sonra Yiğit Charles'ın huzuruna çağrılan bir dalkavukla ilgili bir anekdot aktarılır. Dalkavuk ona şöyle seslenmiştir: "Efendimiz, bu sefer hepimiz birer Hannibal'dik." Onun antik tarzdaki "soylu ve yüce gönüllü davranışlara" [beau geste] olan sevgisi, 1467'de Malines'e ilk kez dük olarak girdiği sırada Chastellain tarafından gözlemlenmiştir. Dük bir ayaklanmayı cezalandırmak zorunda kalmıştır. İsyancıların lideri için dikilen darağacının karşısına oturup bakar. Cellat tam kılıcını çekmiş ölümcül darbeyi indirecekken Dük, araya girip haykırır: "Durun, gözündeki bağı çıkarın ve ayağa kaldırın." Bunun üzerine Chastellain, "İşte o zaman gelecekte olağanüstü işler yaparak şan ve ün kazanma gibi yüksek ve eşsiz amaçlara gönül verdiğini anladım."

Dolayısıyla, Rönesansın ayırt edici bir özelliği olan antik yaşamın ihtişamına duyulan özlemin kökleri, şövalyelik idealinde yatar. Bir Burgonyalının hantal ve sıkıcı ruhuyla aynı dönemdeki bir İtalyanın klasik zevki arasında sadece incecik bir fark vardır. Yiğit Charles hâlâ göz alıcı gotik formları seviyor ve hâlâ klasikleri çevirilerinden okuyordu.

Şövalyelik unsuru ile Rönesans unsuru aynı zamanda Dokuz Kahraman [Les Neuf Preux] kültünde de harmanlanır. Bir tür kahramanlar galerisi içinde kümelenen üç pagan, üç Yahudi ve üç Hıristiyan kahraman ilk kez on dör-

düncü yüzyılın başında Jacques de Longuyon'un *Les Voeux du Paon* [*Tavuskuşu Yeminleri*] adlı şiirinde karşımıza çıkıyor. Kahramanların seçimi şövalyelik hikâyeleriyle yakın bir bağlantıyı açığa vurmaktadır: Hektor, Caesar, Büyük İskender, Yoşuha, Davut, Judas, Arthur, Charlemagne ve Godeforid de Boullion. Eustache Deschamps bu "dokuz kahraman" fikrini ustası Gullaume de Machaut'dan almış ve baladlarının bir kısmını bu konuya ayırmıştır. Ortaçağda çok güçlü olan simetri hevesi bir serideki erkeklerin kadın cinsinden eşleriyle denkleştirip serinin tamamlanmasını gerektiriyordu. Deschamps edebiyattan ve tarihten seçtiği oldukça garip kadın kahramanlardan oluşan bir grupla bu ihtiyacı giderdi. Bunların arasında Penthesilea, Tomris ve Semiramis de bulunmaktadır. Edebiyat ve halıcılık, erkek kahramanların yanı sıra kadın kahramanların da çoğu kimse tarafından tanınmasını sağladı. Onlar için armalar yapıldı. İngiltere kralı VI. Henry 1431'de Paris'e girerken her iki cinsten on sekiz kahramanın tümü onun önünde yer alıyordu. Bu temsilin ne kadar popüler olduğu Molinet'in kaleme aldığı "dokuz oburluk kahramanı" parodisinden anlaşılır. Keza I. Français da kahramanlardan birini temsil etmek için zaman zaman "antik tarzda" giyiniyordu.

Deschamps daha da ileri gitmiştir. Dokuz Kahraman serisini bir kahraman daha ekleyerek ona tamamlamıştır. Bu onuncu kahraman Fransa'nın onun sayesinde Crécy ve Poitiers çatışmalarını atlattığı cesur ve sağduyulu Breton savaşçısı Bertrand du Guesclin idi. Böylece eski kahramanlar kültünü yeni filizlenen milli askeri şan duygusuyla birleştirdi. Bu fikri genel kabul gördü. Louis d'Orléans, Coucy şatosunun büyük salonuna onuncu "kahraman" olarak Du Guesclin'in heykelini dikmiştir. Bu ahırlar nazırının anısını şereflendirme isteğinin özel nedeni, Du Guesclin'in, vaftiz töreninde onu tutup küçük eline bir kılıç tutuşturmuş olmasıydı.

Burgonya dükleri hazinelerinde gerek eski gerek modern kahramanlardan kalma ilginç kutsal emanetler saklamaktaydılar: Aziz George'un "armalı kılıcı;" "Messire Bertrain de Claiquin'e ait bir başka savaş kılıcı;" "Garin le Loherain'e ait olduğu söylenen büyük bir yabandomuzu dişi;" "Aziz Louis'in çocukken ders gördüğü dua kitabı" gibi. Burada tahayyül, şövalyece kahramanlık ve dinsel saygı yaklaşan Rönesans ruhuyla birlikte nasıl da ilginç bir karışım oluşturmuştur!

1330 dolaylarında Sör Tristram'ın kılıcının Fransızca yazılmış bir şiirle birlikte Lombardy'deki eski bir mezarda bulunduğu rivayet edilir.[2] Bir adım daha atıldığında, Venediklilerin hediye ettiği ve Papa X. Leo'nun da adeta kutsal bir emanetmiş gibi ciddiyetle kabul ettiği Livius'un kol kemiği karşımıza çıkmaktadır.

Ortaçağın sonundaki bu kahramana tapınma kültü edebi ifadesini mükemmel şövalyelerin hayat hikâyelerinde bulmuştur. Bu türde yakın tarihin figürleri yavaş yavaş Gillon de Trazegnies gibi efsane figürlerin yerini almıştır. O dönemin şu üç şövalyesinin hayat hikâyeleri birbirinden çok farklı olsa bile fikir verici ve karakteristiktir: Mareşal Boucicaut, Jean de Bueil ve Jacques de Lalaing.

Halk arasında Mareşal Boucicaut diye anılan Jean le Meingre'in askeri kariyeri onu Niğbolu yenilgisinden Agincourt yenilgisine sürükler ve Agincourt'ta altı yıllık bir esaret hayatından sonra ölür. Daha 1409'de hayranlarından biri, güvenilir kaynaklara dayanarak onun hayat hikâyesini yazmıştı; ama amacı zamanının tarihini anlatan bir kitap yazmak değil de şövalye yaşamına ayna tutmaktı. Bu yüzden komutan ve devlet adamı olan kahramanımızın zorlu hayatının gerçekleri ideal kahramanlık manzaralarının altında kaybolup gitmiştir. Mareşal kanaatkâr ve dindar ama aynı zamanda saray nezake-

[2] Kral John'un 1216'da Wash sahilinde kaybolan mücevherleri arasında bir Tristram kılıcı da yer almaktadır.

tine sahip, okumuş bir şövalye olarak tasvir edilmiştir. Zengin biri değildir. Mülkünü hiçbir zaman ne azaltmayı ne de artırmayı istemiş olan babası şöyle demiştir: "Eğer çocuklarım namuslu ve cesursalar, yeteri kadar mülkleri var demektir; eğer layık değillerse onlara bu serveti bırakmak yazık olur." Boucicaut'un dindarlığının Püriten bir yanı vardı. Erkenden kalkar ve üç saatini ibadete ayırırdı. Ne kadar acelesi veya meşgalesi olursa olsun günde iki kez diz çökerek ayin dinlerdi. Cuma günleri siyah giyerdi. Pazar günleri ve bayramlarda yayan olarak bir hac ziyareti yapar, dini konularda sohbet eder veya bir azizin ya da "Romalı olsun olmasın bir kahramanın" hayat hikâyesini dinlerdi. Sade yaşar ve az konuşurdu; konuştuğunda da Tanrı'dan, azizlerden, şövalyelikten veya erdemlerden söz ederdi. Hizmetkârlarını edepli ve inançlı olmaya alıştırmış, küfür etmekten vazgeçirmişti. İnançlı ve iffetli aşkın taraftarı olarak da karşımıza çıkar. Kadınları savunmak için "beyaz kadın armalı yeşil kalkan" tarikatını kurmuş ve bu yaptığıyla Christine de Pisan'ın övgüsünü kazanmıştır. Fransa kralının naibi olarak bulunduğu Ceneviz'de bir gün karşılaştığı iki hanımefendinin reveranslarına kibarca karşılık vermişti. "Efendim," diye sormuştu yaveri, "bu kadar saygı gösterdiğiniz bu iki kadın kimdir?" "Kim olduklarını bilmiyorum Huguenin" cevabını alan yaver, "Efendimiz bunlar fahişelerdir" demiştir. Bunun üzerine Boucicaut, "Huguenin, saygın bir kadına selam vermeyi ihmal etmektense on fahişeye selam vermeyi yeğlerim." Mareşal zaman içinde "Nasıl isterseniz" tabirini şiar edinmiş, böylece uysal ve esrarengiz bir havaya bürünmüştür.

İdeal şövalye portresi işte bu dindarlık, kanaatkârlık ve sadakat renkleriyle boyanmıştı. Fakat gerçek Boucicaut'nun bu portreye tamamen uymuyor olması kimin aklına gelirdi? Doğrusu, onun sınıfında yaygın olan şiddet ve tamahkârtan uzak biri değildi.

Öte yandan başka bir şövalyelik türü de vardı. Boucicaut hakkında yazılan *Le Livre des Faicts* [*Olaylar Kitabı*] adlı biyografik romandan yarım asır sonra kaleme alınan Jean de Bueil hakkındaki biyografik roman *Le Jouvencel* [*Genç Adam*], aradaki farklılıkları kısmen açıklamaktadır. Jean de Bueil, Jeanne d'Arc'ın sancağı altında çarpışmış bir komutandı. Daha sonra Praguerie adlı isyana katıldı ve "halkın refahı" [due bien public] savaşında yer aldı; 1477'de öldü. Kralın gözünden düştükten sonra 1465 dolaylarında üç hizmetkârına hayat hikâyesini yazdırmış veya yazmalarını telkin etmiştir. Tarihsel yapının romantik amacı pek gizlemediği Boucicaut'nun hayat hikâyesinin aksine, *Le Jouvencel* kurgusal kılıfının altında büyük ölçüde yalın gerçekçilik taşımaktadır; bu en azından ilk bölüm için geçerlidir, çünkü eserin geri kalanında yazarlar çok yavan bir romantizm içinde boğulmuşlardır.

Jean de Bueil kahramanlıklarının çok canlı bir anlatımını yazarlarına sunmuş olmalı. Nitekim *Le Jouvencel* o dönemin savaşlarına dair öylesine sade ve güçlü bir manzara sunmaktadır ki, bunun bir benzerini on beşinci yüzyıl edebiyatında bulmaya çalışmak neredeyse imkânsızdır. Söz konusu kitapta askeri hayatın yol açtığı küçük çaplı sefaletler, yokluklar ve sıkıntılar, zorluklara neşeyle katlanma ve tehlikeyi cesaretle göğüsleme gibi temalar işlenmiştir. Bir kale kumandanı birliğini toplar; çoğu nalsız, üstelik hepsi yaşlı ve sıska olan sadece on beş at vardır. Her bir ata iki adam bindirir, ama gelin görün ki bu adamların da çoğunun ya bir gözü kör veya sakattır. Kumandanın kıyafetlerini yamamak için düşmandan çamaşır çalmaya giderler. Yakalanan bir inek düşman kumandanın isteği üzerine kibarca iade edilir. Tarlalarda sürdürülen bir gece harekâtını okurken, kendimizi adeta gecenin tazeliği ve sessizlikle kuşatılmış gibi hissederiz. Burada Fransa'nın askeri hayatının ileride "silahşor,"

"yaşlı asker" ve "poilu" [Fransız piyadesi] gibi asker tiplerinin doğmasına yol açacak edebiyattaki yansımasını görüyoruz. Feodal şövalyenin yerini modern zamanların askeri alacak; evrensel ve dinsel ideal, ulusal ve askeri ideale dönüşecektir. Bahsettiğimiz kitabın kahramanı hiç fidye istemeksizin, sadece iyi birer Fransız olmaları koşuluyla esirleri salıvermiştir. Büyük soylular katına yükseldikten sonra Jean de Bueil, macera içinde geçen eski özgür hayatına özlem duymaya başlamıştı.

Le Jouvencel gerçek Fransız duyarlılığının bir ifadesidir. Daha eski moda, daha feodal ve daha ciddi olan Burgonya edebiyatı böylesine gerçekçi bir şövalye tipi yaratamazdı. On beşinci yüzyılın Hainault tarzı şövalye tipi olan Jacques de Lalaing, Jouvencel'in yanında, az çok bir önceki yüzyılın gezgin şövalye modeline dayanan antika bir merak unsuru gibi durmaktadır. *Le Livre des Faits du bon Chevalier Messire Jacques de Lalaing* [*Şerefli Şövalye Mösyö Jacques de Lalaing'in İşleri*] kitabı gerçek savaştan ziyade turnuvalar ve mızrak dövüşlerini işler.

Cesur savaşçının psikolojisi şimdiye kadar hiçbir yerde *Jouvencel* kitabında olduğu kadar yalın ve dokunaklı işlenmemiştir: Savaş neşeli bir şeydir... Savaşta silah arkadaşını çok seversin. Kavgasının yolunda gittiğini ve kanının iyi çarpıştığını gören insanın gözleri yaşla dolar. Dostunun bedenini bu kadar yiğitçe öne attığını ve Yaratıcımızın emrini yerine getirdiğini gören kişinin kalbi o çok tatlı sadakat ve merhamet hisleriyle dolar. O zaman içi sevgiyle dolan insan gidip onunla yaşamaya veya ölmeye ve onu asla terk etmemeye hazır hale gelir. Bundan öyle bir zevk doğar ki o zevki tatmayan ne olduğunu bilemez. Bunu yapan biri ölümden korkar mı sizce? Asla; o kadar güçlü ve sevinçlidir ki nerede olduğunu dahi bilmez. Gerçekten hiçbir şeyden korkmaz."

Bu sözler özellikle ortaçağa veya şövalyeliğe özgü değildir. Çünkü bu sözleri modern bir asker söylemiştir ve savaşçının cesaretinin özünü bize anlatmaktadır. Tehlikenin heyecanını iliklerinde hisseden insan dar bencilliğinden sıyrılır, silah arkadaşının cesaretinden dolayı tarifsiz bir duyguya kapılır, sadakatın ve adanmışlığın coşkulu sevincini yaşar; kısaca şövalyelik idealinin temelinde yatan ilkel ve doğal çileciliği yaşar.

BEŞİNCİ BÖLÜM

KAHRAMANLIK VE AŞK DÜŞÜ

Ortaçağ şövalyeliğine benzeyen bir askeri hayat anlayışına neredeyse her yerde, özellikle de *Mahabharata* dönemi Hindistan'ında ve Japonya'da rastlanılmaktadır. Savaşçı aristokrasiler erkekçe mükemmelliğin ideal formuna ihtiyaç duyar. Yunanlıların *kalokagathia* [*sağlam karakterli*] deyişinde ifadesini bulan saf ve güzel yaşam ortaçağda şövalyeliğin doğmasını sağlamıştır. Birkaç asır boyunca bu ideal hem bir enerji kaynağı hem de bütün o şiddet ve bencillik dünyasını örten bir kılıf olarak varlığını sürdürmüştür.

Çilekeşlik unsuru bu idealden hiç eksik olmadı. Özellikle Haçlı Seferlerinin ilk döneminde şövalyelik hayati bir işleve sahip olduğu zamanlar, çilekeşliğin en fazla ön plana çıktığı zamanlardı. Soylu savaşçı dünyevi bağlardan arınmış yoksul biri olmak zorundaydı. "Her türlü maddiyattan yoksun, soylu insan ideali," der William James, "şövalyelikte ve masonlukta ete kemiğe bürünmüştür ve her zaman olduğu gibi iğrenç bir şekilde yozlaşırken bile hâlâ askeri ve aristokrat bir hayat görüşüne fiilen olmasa bile duygusal olarak hükmediyordur. Bizler her türlü yük ve köstekten kurtulmuş insan olarak askeri yüceltiyoruz. Bu kişinin canından başka bir şeyi yoktur ve eğer dava icap ederse canını bile her an tehlikeye atabilir. O, ideal yöndeki tam özgürlüğün temsilcisidir." Ortaçağ şövalyeliği ilk filizlendiğinde manastır hayatıyla iç içeydi. Bu

birliktelikten Tapınak Şövalyeleri, Rodos Şövalyeleri, Töton Şövalyeleri ve İspanya Şövalyeleri gibi tarikatlar veya gruplar doğdu. Öte yandan çok geçmeden, daha doğrusu ta başlarda gerçeklik, idealin yanlış olduğunu gösterdi ve bunun neticesinde ideal giderek fanteziye doğru kaydı, gerçek hayatta artık çok nadir görülen çilecilik ve adanma unsurlarını fantezinin içinde muhafaza etti. Fantastik ve faydasız bir tip olan gezgin şövalye, ilk Tapınak Şövalyeleri gibi her zaman fakir ve dünyevi bağlardan kurtulmuş olmak zorundaydı.

Şövalyelik idealinin merhamet, sadakat ve adalet gibi dinsel unsurlarını yüzeysel veya yapay saymak haksızlık olur, çünkü bunlar şövalyeliğin özünde olan şeylerdir. Öte yandan aşk sürekli canlanan bir hevesin ve çabanın kaynağı olmasaydı, insanın savaşma dürtüsüne ve güçlü etik temeline rağmen, şövalyelik fikrini oluşturan özlemler ve hayaller bütünü, güzel bir yaşam için bu derece sağlam bir zemini asla oluşturamazdı.

Dahası tam da şövalyeliği niteleyen merhamet, adanmışlık ve sadakat gibi özellikler salt dinsel özellikler değil, aynı zamanda erotik özelliklerdir de. Yine burada duyguya bir biçim, bir üslup katma arzusunun sadece sanat ve edebiyatta ifade edilmediğini hatırlamakta fayda vardır, o aynı zamanda hayatın içinde; saray çevresindeki sohbetlerde, oyunlarda ve sporlarda ifadesini bulur. Buralarda da yüce ve romantik bir ifadenin peşindedir. Dolayısıyla, hayat temaları ve biçimleri edebiyattan alırken, edebiyat da her şeyden önce sadece hayatı taklit etmektedir. Aşkın şövalyece yanı her nasılsa kendini edebiyatta ifade etmeden önce hayatta tezahür etmiştir.

Şövalye ve onun soylu kadını, yani aşka hizmet eden kahraman; işte bu, erotik fantezinin her zaman başlangıç noktası olan birincil ve kaçınılmaz temadır. Bu, tensel arzunun kendini feda etme özlemine, erkeğin cesaretini sergileme, tehlikelere atılma, güçlü olma, acı çekme ve

sevdiği kadının aşkını kazanmak için kendi kanını akıtma isteğine dönüşür.

Aşk yoluyla kahramanlık düşünün, özlemle dolu genç yüreği mest ettiği andan itibaren, bu fantezi büyüyerek taşkınlaşır. İlk basit tema geride bırakılır bırakılmaz, ruh hep yeni hülyaların açlığını çekerken, tutku da acı çeken ve feragat eden kişinin rüyasını renklendirir. Erkek sadece acı çekmekle yetinmeyip, tehlikelerden, ıstıraplardan ve arzusunun nesnesi olmaktan da kurtulmak isteyecektir. İlk basit temaya daha şiddetli bir dürtü eklenir; bu dürtünün başlıca unsuruysa tehlike içindeki bakireyi kurtarmak, başka bir deyişle, rakibi veya düşmanı yenmektir. İşte bu şövalyece aşk şiirinin ana temasıdır: Bakireyi kurtaran genç kahraman. Bakireye saldıran bazen bir ejderha olsa bile cinsel tema her zaman arka planda yerini alır; bunu görmek için Burne-Jones'un o ünlü resmine şöyle bir göz atmak yeterlidir.

Karşılaştırmalı mitolojinin, bakirenin kurtarılması gibi daimi ve dolaysız bir temayı açıklamak için yorulmak bilmeden meteorolojik olaylara başvurması şaşırtıcıdır. En eski tema olmasına rağmen hiç eskimeyen bu tema çok sık tekrarlandığı için bazen sönüp gider, ama sonra kendini yeni zamana ve çevreye uydurarak tekrar ortaya çıkar. Nasıl ki kovboylar korsanların yerini aldıysa, yeni romantik tipler de eskilerin yerini alır.

Ortaçağ ilkel romantizm ve gençlere özgü doymazlık motiflerini harmanlayarak geliştirmiştir. Örneğin lirik şiir gibi bazı yüksek edebiyat türlerinde arzunun ve tatminin ifadesi giderek incelik kazanırken, macera hikâyeleri de o zamanın insanlarının gözünde cazibesini hiç yitirmeden her zaman kaba ve naif biçemini korumuştur. Ortaçağın son asırlarının bu çocukça hayaller için gereken tadı artık vermemesini bekleyebiliriz. Şövalye romanlarının geç örneklerinden olan Froissart'ın müthiş romantik romanı *Méliador*'un veya *Perceforest*'in kendi zamanla-

rında bile anakronik olduğunu düşünme eğilimindeyiz. Onlar artık günümüzdeki gibi duygusal romanların ötesine geçmiyordu. Erotik tahayyül de her zaman benzer modelleri gerektirir ve onları burada bulur. Rönesansın altın çağında erotik romanların *Amadis de Gaule* dizisi içinde yeniden canlandığını görüyoruz. François de la Noue, on altıncı yüzyılın ortasından itibaren bir süre Amadis romanlarının kendi kuşağında –rasyonalizm damarıyla birlikte hümanizmi yaşamış Fransız Protestanları kuşağında– "bir sarhoşluk hali" yarattığını söyledikten sonra, 1400 yılının dengesiz ve cahil kuşağının romantik hassasiyetini varın siz hayal edin.

Edebiyat o çağın romantik tahayyülünün neredeyse tatmin edilmez ihtiyaçlarını karşılamaya yetmiyordu. Daha faal bir ifade biçimine ihtiyaç vardı. Drama sanatı bu ihtiyacı karşılayabilirdi, ama kelimenin gerçek anlamıyla ortaçağ draması aşk meselelerine istisna gözüyle bakıyordu; onun ana konusu kutsal konulardı. Bununla birlikte başka bir temsil türü de söz konusuydu; öncelikle asil sporlar, turnuvalar ve dövüşler. Spor müsabakaları her zaman ve her yerde güçlü bir dramatik unsurla birlikte erotik unsur da taşır. Ortaçağ turnuvalarında bu iki unsur öylesine baskındır ki, turnuvanın romantik anlamı onun bir güç ve cesaret müsabakası olma niteliğine galebe çalmıştır. Sonraki çağın drama sahnesi süslü dekorlar, şatafatlı sahneye koyuşlar, şiirsel düşler ve duygulanımla doludur.

Hâlâ güçlü olsalar da eskisi kadar işe yarayan aristokratların hayatı çok yönlü bir oyuna dönüşme eğilimindeydi. Gerçekliğin acı veren kusurlarını unutmak için, soylular hep sürüp giden bir yüce ve kahramanca hayat yanılsamasına sığındılar. Lancelot ve Tristram'ın maskelerini taktılar. Hayret edilecek bir aldatmacaydı bu. Apaçık yalana, sadece ona birazcık alayla yaklaşılarak tahammül edilebilirdi. Ortaçağın son asırlarındaki tüm şövalyelik

kültürüne, duygusallık ile alay arasındaki kararsız bir denge damgasını vurmuştur. Şeref, sadakat ve aşk tam bir ciddiyetle ele alınıyordu; zaman zaman bu ağırbaşlı katılık yumuşayıp yerini bir gülümsemeye bıraksa da düpedüz parodi hiçbir zaman baskın olmuyordu. İtalya'da Pulci'nin *Morgante* ve Boiardo'nun *Orlando Innamorato* [*Orlanda Âşık*] adlı kitapları kahramanca duruşu gülünçleştirdikten sonra bile Ariosto şövalye duygusallığının mutlak dinginliğini tekrar hatırlatmıştır.

1400 dolaylarında Fransa toplumunda şövalyelik kültürü kusursuz bir ciddiyetle ele alınıyordu. Bu ciddiyeti anlamak bizim için zordur ve Boucicaut'un edebi notlarıyla mesleki gerçekleri arasındaki karşıtlığa şaşırmamak elde değildir. O, sevdiği kadına saray aşkının eski kurallarına göre hizmet eden şövalyeliğin ve nezaketin yılmaz bir savunucusunu temsil eder. "Bir tek kadının aşkı için herkese hizmet etmiş, herkesi onurlandırmıştı. Hanımının önünde konuşması nazik, zarif ve mahcuptu." 1388'de Yakındoğu'ya yaptığı yolculuklar sırasında, kendisi ve silah arkadaşları, bir şövalyenin inançlı ve iffetli aşkının şiirsel bir ifadesini –*Livre des Cent Ballades* [*Yüz Balad Kitabı*]– yazarak hoş zaman geçirmişlerdi. Niğbolu felaketinden sonra tüm o şövalyelik yanılsamalarından kurtulmuş olsa gerek diye düşünebiliriz. Orada şövalyece bir maceranın ruhu bakımından hayati önemdeki bir girişime düşüncesizce soyunan devlet yönetiminin acınası neticelerine tanık olmuştu. *Cent Ballades* şiirini birlikte yazdığı arkadaşları can vermişti. Bütün bu elim olaylardan sonra onun eski moda şövalyeliğe sırtını dönmüş olması gerektiğini düşünebiliriz. Ne var ki hiç de böyle olmadı ve şövalyeliğe sadakatinden taviz vermeyip "beyaz kadın armalı yeşil kalkan" [de la dame blanche à l'escu vert] tarikatını kurarak ahlaki vazifesini sürdürmeyi seçti.

Tutkunun bir aracı olarak ömrünü doldurmuş bütün romantik formlar gibi bu şövalyelik ve nezaket aygıtı da

ilk bakışta yavan ve gülünç bir şey olarak görünür. Edebi dahilerin nadir rastlanan bazı eserlerini saymazsak, tutkunun dili pek duyulmaz artık. Yine de sosyal davranışların bütün bu incelikle geliştirilmiş biçimleri hayatın bir süsü, canlı tutkunun bir sığınağı olarak rolünü oynamıştır. Bu eskimiş aşk şiirlerini ve hantal turnuva tasvirlerini okurken, epeydir toprağa karışmış gülen gözleri görmediğimizde tarihsel ayrıntılar ne işimize yarar ki? Oysa bir zamanlar o gözler, mevcut yazılı sözlerden kesinlikle çok daha önemliydi.

Bugün ancak cılız bir ışık bu kültürel yapıların tutku dolu anlamını bizlere hatırlatmaktadır. *Vœu du Héron* [*Balıkçılın Yemini*] adlı şiirin ismi bilinmeyen şairi, Jean de Beaumon'u şöyle konuşturur:

> Quant sommes ès tavarnes, de ces fors vins buvant,
> Et ces dames delès qui nous vont regardant,
> A ces gorgues polies, ces coliés tirant,
> Chil oeil vair resplendissent de biauté souriant,
> Nature nous semont d'avoir coeur désirant,
> ... Adonc conquerons-nous Yaumont et Agoulant
> Et li autre conquirrent Olivier et Rollant.
> Mais, quant sommes as camps sus nos destriers courans,
> Nos escus à no col et nos lansses bais(s)ans,
> Et le froidure grande nous va tout engelant,
> Li membres nous effondrent, et derrière et devant,
> Et nos ennemies sont envers nous approchant,
> Adonc vorrièmes estre en un chélier si grant
> Que jamais ne fussions veu tant ne quant.[1]

[1] Meyhanelerde şu sert şaraplardan içerken,
Ve şu hanımefendiler bize bakıp geçerken,
Şu beyaz gerdanları ve sıkı korseleriyle,
Şu ışıl ışıl gülümseyen gözleri parıldarken güzellikle,
işte o zaman doğa uyandırır kalbimizdeki arzuyu.
... O zaman Yaumont ve Agoulant'ın hakkından gelebiliriz
Ve başkaları da Oliver ve Poland'ı fethederler.

Turnuvanın erotik unsuru, şövalyenin, hanımının peçesini veya kıyafetinden bir parçayı yanında taşıması âdetindeki kadar hiçbir yerde belirgin değildir. *Percefo-rest* romansında, kadın seyircilerin süslerini birbiri ardına meydandaki şövalyelere attıklarını okuruz. Çarpışma bittiğindeyse başları açık ve kolları çıplak hale gelirler. On üçüncü yüzyıla ait ve Picard veya Hainault yöresinden bir halk ozanının şiiri olan, *Des trois Chevaliers et del Chainse* [*Üç Şövalye ve Mintana Dair*] bu temayı çarpıcı şekilde işler. Bir hanımın çok cömert olan ama dövüşmeye pek yanaşmayan bir kocası vardır. Bu hanım, gönlünü kazanmak için kendisine hizmet eden üç şövalyeye mintanını gönderir; kocasının düzenleyeceği turnuvada şövalyelerden biri altına zırh giymeden mintanı hanedan arması olarak taşısın diye. İlk iki şövalye teklifi kabul etmez, ama fakir olan üçüncü şövalye geceleyin mintanı kollarına alıp tutkuyla öper. Altına zırh giymediği mintanla turnuvaya çıkar. Ağır yaralanır, mintanı yırtılır, kanla lekelenir. Bu müthiş cesareti takdir edilip ödüllendirilir. Hanım ona gönlünü verir. Bunun üzerine âşık şövalye ondan bir şey ister. Her yanı kanlı mintanı ona geri yollayarak turnuvanın kapanış ziyafetinde elbisesinin üstüne giymesini talep eder. Hanım kanlı mintanı sevgiyle öper ve şövalyenin istediği gibi giyer. Ziyafete katılanların çoğu bu yaptığından ötürü hanımı ayıplar, kocası şaşkına döner ve halk ozanı sonunda bize şunu sorar: İki âşıktan hangisi diğeri için daha büyük fedakârlıkta bulundu?

Kilise açıkça turnuvalara düşmandı; mütemadiyen yasaklıyordu; ki bu soylu oyunun tutkulu havasının ve

---

Fakat kamplarımıza atlarımızın sırtında gittiğimizde,
Kalkanlarımız boynumuzda ve mızraklarımızı indirdiğimizde,
Ve zemheri soğuğu hepimizi dondurduğunda,
Kollarımız bacaklarımız önden ve arkadan döküldüğünde,
Ve düşmanlarımız bize iyice yaklaştığında,
Çok büyük bir şarap mahzeninde olmak isteriz
Ki hiç kimseler bizi görmesin diye.

ondan doğan suistimallerin bu düşmanlıkta büyük pay sahibi olduğuna kuşku yoktur. Keza ne ahlakçılar ne de hümanistler turnuvalardan yana tavır alıyordu. Cicero veya Scipio'nun turnuvaya katıldığı görülmüş müdür diye sorar Petrarca. Burjuvalar turnuvaları faydasız ve gülünç buluyordu. Sadece soyluların dünyasında turnuvalar ve dövüşler çok önemli etkinlikler olarak kabul edilip sürdürülüyordu. Ünlü çarpışmaların yapıldığı yerlere anıtlar dikiliyordu; Saint Pol'ün gayrimeşru oğlu ile bir İspanyol şövalyesi arasında La Pélerine'de yapılan çarpışmanın anısına dikilen Saint Omer yakınlarındaki Pélerine Haçı bunun bir örneğidir. Bayard adeta hacca gidiyormuş gibi dindarca duygularla bu haçı ziyaret etmiştir. Notre Dame de Boulogne kilisesinde resmi olarak Meryem Ana'ya adanmış, Fontaine des Pleurs [Ağlama Çeşmesi] çarpışması sırasında kullanılan dekorlar muhafaza edilmiştir.

Ortaçağın savaşı andıran sporları çok daha basit ve doğal olmaları hasebiyle Yunan atletizminden ve modern sporlardan ayrılır. Şeref, gurur, aşk ve sanat, rekabete ilave itici güç katar. Kahramanca hayaller ve ihtişamlı dekorla yürütülen bu turnuvalar edebiyatın tatmin edemeyeceği kadar şiddetli romantik ihtiyaçları ifade etmeye yarıyordu. Saray hayatının veya askeri kariyerin gerçekleri insanların kalbinde yer edinen kahramanlık ve aşk hayalleri için fazla imkân sunmuyordu. O yüzden bu duyguların sahnelenmesi gerekiyordu. Dolayısıyla turnuva sahnesi aslında romansın sahnesiydi; yani bir masal fantezisinin, saray aşkının duygusallığıyla pekiştirildiği Arthur'un hayal dünyasıydı.

On beşinci yüzyılda turnuvalar, *Ağlama Çeşmesi* veya *Charlemagne Ağacı* gibi romantik bir ad taşıyan yapay bir sahnede geçen kurgusal bir şövalyelik macerasına dayanıyordu. Bir çeşme inşa edilir, yanına bir çadır konudurulur ve bütün bir yıl boyunca bir hanım elinde üç kalkan taşıyan bir tekboynuzu tutarak o çadırda otururdu (elbet-

te kendisi değil, temsili). Her ayın ilk günü şövalyeler gelerek, kalkanlara dokunurlar ve bu yolla "turnuvanın" bölümleri altında açıklanan kurallara göre bir çarpışmaya gireceklerine yemin ederlerdi. At sırtında kalkanlara dokunmaları gerektiğinden bu iş için hazırlanmış atları her zaman bulurlardı. Yahut *Ejderhanın El Koyması* [*Emprise du Dragon*] örneğinde olduğu gibi, dört şövalye bir kavşakta durur, yanında onun için iki mızrağı kıran bir şövalye olmayan hiçbir hanım bu yoldan geçemezdi; geçmek istediği takdirdeyse bir şeyini rehin bırakmak zorunda kalırdı. Bu ilkel dövüş türleriyle çocukların oynadıkları rehin alma oyunu ve erotik spor arasında bariz bir bağlantı vardır. Ağlama Çeşmesinin "bölümlerinin" kurallarından biri şudur: Bir çarpışmada atından düşen kişi, bir yıl boyunca kilitli bir altın bilezik taşımak zorundadır, ta ki anahtara sahip bir hanım bulana kadar; hanımı bulduğunda ona hizmet etme koşuluyla serbest bırakılacaktır.

Soylular yöntemin üzerine bir gizem ve melankoli örtüsü çekmekten hoşlanıyorlardı. Şövalyenin adının sanının bilinmemesi gerekiyordu. Kendisine "beyaz şövalye" veya "bilinmeyen şövalye" gibi isimler takıyor, Lancelot taşıyordu veya Palamedes arması. Ağlama Çeşmesinin kalkanları beyaz, mor ve siyah renklidir ve üzeri beyaz gözyaşlarıyla bezelidir. Charlemagne Ağacının kalkanlarıysa altın sarısı ve siyah gözyaşlarıyla süslenmiş halde siyah ve mor renklidir. *Ejderhanın El Koyması* mahalinde, kızı İngiltere kraliçesi Margaret'ın yola çıkışı nedeniyle düzenlediği uğurlama merasiminde Kral René eyerinden koşumlarına kadar her yanı siyah örtülü bir atın sırtında, elinde siyah kalkanıyla siyah kıyafetlere bürünmüş bir halde ortaya çıkmıştı.

ALTINCI BÖLÜM

ŞÖVALYE TARİKATLARI VE YEMİNLER

Cesaret, şeref ve sadakat idealleri turnuvanın yanı sıra başka ifade biçimlerine de bürünmüştü. Savaş sporlarından ayrı olarak şövalyelik tarikatları yüksek aristokratik kültürün zevkinin gelişip serpilebileceği geniş bir alan sunuyordu. Turnuvalar ve kılıç kuşanma törenleri gibi, şövalyelik tarikatının da kökleri çok uzak bir geçmişin kutsal ayinlerinde yatar. Onların dinsel kökleri pagan olup, sonradan feodal düşünce sistemi onları Hıristiyanlaştırmıştır; doğrusu çeşitli şövalyelik tarikatları sadece o eski dönemlerin birer kalıntısıdır. Şövalyelik resmi ayinler ve kabul törenleriyle yeni üyelerini içine alan kutsal bir kardeşlik örgütüydü. Bu ayinlerin daha gelişmiş bir biçimi Hıristiyanlıkla putperest unsurların ilginç bir karışımını içerir: Tıraş olmak, yıkanmak ve nöbet tutmak kuşkusuz Hıristiyanlık öncesi dönemlere dayanır. Zikrettiğimiz törenlerden geçen kimseleri, sade kılıçla dokunma töreninden geçenlerden ayırt etmek için birinci gruptakilere Hamam Şövalyeleri [Knights of The Bath] adı verilmiştir. Daha sonra bu terim IV. Henry'nin kurduğu özel bir Hamam Tarikatı efsanesinin doğmasını ve I. George tarafından hakiki bir tarikata dönüştürülmesini sağlamıştır.

Tapınak Şövalyeleri, Saint John Şövalyeleri ve Töton Şövalyeleri gibi ilk büyük tarikatlar manastır ideali ile feodal idealin iç içe geçmesinden doğup erken dönemde büyük bir siyasal ve ekonomik kurum niteliği kazanmış-

tır. Bunların asıl amacı şövalyeliği hayata geçirmek değildi artık; bu işlevleriyle birlikte ruhsal emelleri siyasal ve mali önemlerinin az çok gölgesinde kalmıştı. Daha yakın zamanda ortaya çıkan tarikatlarda kulüp, oyun ve aristokratik federasyonun ilkel biçimleri yeniden belirmiştir. on dört ve on beşinci yüzyıllarda kurulan çok sayıda şövalyelik tarikatlarının pek bir önemi kalmamıştı, ama onları kurarken beyan edilen özlemler her zaman çok yüksek bir etik ve siyasal idealizmi yansıtırdı. Eşsiz bir siyasal idealist olan Philippe de Mézières yeni bir şövalyelik tarikatı kurarak asrın bütün dertlerini çözmek istiyordu. İsa'nın Çilesi adını verdiği bu tarikatın amacı Hıristiyan âleminde Türkleri püskürtmek için sarf edilen dağınık çabaları birleştirmekti. Bu tarikatın içinde, çalışan kesim de soyluların yanında kendine yer bulacaktı. Pratik gerekçelerle üç manastır yemini yeniden düzenlendi: Bekârlık yerine evlilikte sadakat kuralı getirilmişti. Mézières önceki tarikatlarda olmayan dördüncü bir yemin daha ekledi prosedüre: kişisel ahlaki mükemmellik, *summa perfectio*. *Militia Passionis Jhesu Christi* [*İsa Mesih'in Çilesi Tarikatı*] yayma görevini "messaiges de Dieu et la chevalerie" [Tanrı'nın dört habercisi ve şövalyesine] (aralarında ünlü Othe de Granson da bulunuyordu) verdi; bu kişiler "tıpkı dört İncil yazarı gibi değişik ülke ve krallıklara giderek, adı geçen kutsal şövalyeliği duyurup vaaz edeceklerdir."

Burada "tarikat" sözcüğü hâlâ manevi anlamını koruyordu ve genelde bir manastır tarikatı anlamına gelen "din" sözcüğüyle yer değiştirilerek kullanılıyordu. Altın Post "dini" ve "Avys dininin şövalyesi" gibi tabirler duyuluyordu. Zaten Altın Post tarikatının kuralları tamamen kilise anlayışı içinde belirlenmişti; ayinler ve cenaze törenleri tarikatta büyük bir yer tutuyordu. Şövalyeler kilise koltuklarına tıpkı katedral kurulu üyeleri gibi oturuyorlardı. Bir şövalyelik tarikatının üyeliği kutsal ve özel bir bağ oluşturuyordu. İyi Yürekli John'un Yıldızı şöval-

yelerinden başka tarikatlara girmemeleri isteniyordu. İyi Yürekli Philip, Bedford dükünün ısrarla teklif etmesine rağmen, kendini İngiltere'ye fazla bağlı hissetmemek için Dizbağı tarikatına katılma şerefini elinin tersiyle itmiştir. Yiğit Charles az önce zikrettiğimiz tarikata girmeyi kabul edince, XI. Louis onu, Fransa kralının rızasını almadan İngiltere'yle anlaşma yapmayı yasaklayan Péronne Antlaşmasını bozmakla itham etti.

Bu kutsallık havasına rağmen yeni tarikatların kurucuları, bunların boş bir eğlence olduğu yönündeki serzenişe karşı kendilerini savunmak zorunda kaldılar. Şair Michault, Altın Post tarikatının şu nedenle kurulduğunu söyler:

> Non point pour jeu ne pour esbatement,
> Mais à la fin que soit attribuée
> Loenge à Dieu trestout premièrement,
> Et aux bons gloire et haulte renommée.[1]

Benzer şekilde, Guillaume Fillastre, Altın Post tarikatının yüce gayesini ve kutsal önemini göstermek ve boşuna bir iş olmadığını kanıtlamak için bu tarikatla ilgili bir kitap kaleme almıştır. Dükün yüce amaçlarına dikkat çekmek gerekir ki, meydana getirdiği eserini son zamanlarda kurulan sayısız tarikattan ayırt edebilelim. Her rastladığınız hükümdar veya yüksek aristokrat kendi tarikatını kurmak istiyordu. Orléans, Bourbon, Savoie, Hainaut-Bavière, Lusignan, Coucy, hepsi de kendini tuhaf amblemler ve çarpıcı araç gereçler icat etmeye canı gönülden adamıştı. Pierre de Lusignan'ın kurduğu Kılıç tarikatının zinciri, "sessizlik" [*silence*] anlamına gelen S şeklindeki altın parçalardan oluşuyordu. Louis d'Orléans'ın Kirpi'si

---

[1] Ne oyun ne eğlence için,
Ama nihai amaç için
En başta Tanrı'ya hamd-ü senalar edilsin
Ve iyiler anlı şanlı büyük namlar salsın diye.

yaygın inanışa göre *cominus et eminus*'a [hem yakına hem uzağa] fırlattığı oklarıyla Burgonya'yı korkutuyordu.

Altın Post tarikatının diğer tüm tarikatları gölgede bırakmasının nedeni, Burgonya düklerinin muazzam zenginliklerini bu tarikatın hizmetine sunmuş olmasıdır. Onların nazarında bu tarikat güçlerinin sembolü olma işlevini görüyordu. Post öncelikle Kolkhis'in postuydu; Iason'un hikâyesini herkes bilir. Öte yandan hikâyeye adını veren Iason kesinlikle kusursuz bir kahraman değildi. Her şeyden önce yemini bozmamış mıydı? Bu hikâyeyle birlikte düklerin Fransa'ya yönelik politikalarına çirkin imalarda bulunmaya başlanmıştır. Alain Chartier'in *La Ballade de Fougères* [*Fougères Baladı*] adlı baladı bunun bir örneğidir.

A Dieu et aux gens detestable
Est menterie et trahison,
Pour ce n'est point mis à la table
Des preux l'image de Jason,
Qui pour emporter la toison
De Colcos se veult parjurer.
Larrecin ne se peult celer.[2]

Bu nedenle Chalons'un âlim piskoposu ve tarikat şansölyesi Jean Germain'in Helle'yi taşıyan koç postunun yerine, Gideon'un çiğ toplamak için yere serdiği çok daha mukaddes postu koyması epey sevindirici bir ilham kaynağı olmuştur. Gideon'un postu Bakire Meryem'in gebe kalmasının en çarpıcı sembollerinden biriydi. Böylece Eski Ahit'in kahramanı tarikatın piri olma konusunda

[2] Tanrı ve insanlar için nefret
Kaynağıdır yalan ve ihanet,
Bu yüzden konulmamıştır kıymetliler
galerisine Iason'un resmi,
Kolkhis'in postunu getirmek için
Yeminini bozan Iason'un.
Hırsızlık gizli kalmaz.

pagan kahramanı gölgede bırakmıştır. Tarikat şansölyeliğinde Jean Germain'in halefi olan Guillaume Fillastre kutsal kitapta her biri özel bir erdemi simgeleyen dört yeni post bulmuştur. Ancak bu düpedüz kantarın topuzunu kaçırmaktı ve görebildiğimiz kadarıyla başarılı da olmadı. "Gedeonis signa" [Gideon'un simgesi] Altın Post tarikatının en saygın adı olarak kalmıştır.

Altın Post tarikatının törensel ihtişamını anlatmak önceki bölümün konusuna yeni örnekler eklemekten öteye geçmez. Yalnız şunu belirtmekle yetinelim: İlkel ve kutsal bir oyundan doğduğu besbelli olan bütün şövalyelik tarikatlarının biricik ortak özelliği, görevlilerin simgesel adlarıdır. Habercibaşı Altın Post, Dizbağı adını taşır. Habercilerse ülke adlarını taşıyordu: Charolais, Zelanda gibi. Müritlerin ilkine Dük İyi Yürekli Philip'in amblemi olan çakmaklı tüfekten dolayı "Tüfek" adı verilmiştir. Diğer müritlerin isimleri ise romantik veya ahlaki nitelikteydi: Montreal veya Perseverance [Sebat] gibi; yahut *Romaunt of the Rose* [*Gül Aşkı*] kitabından alınma alegorik isimler koyuluyordu: Mütevazı Dilek, Hoş Düşünce, Yasal Takip gibi. Tarikatın bayramlarında müritler şarapla ıslatılarak bu adlarla vaftiz edilirdi. Gloucester dükü Humphrey'in habercisi Nicolas Upton böyle bir vaftiz törenini anlatır.

Şövalye tarikatı kavramının özü tam anlamıyla şövalye yeminlerinde ortaya çıkar. Her tarikatta yemin vardır ama şövalyelik yemini tarikat dışında da zaman zaman bireysel şekilde varlığını sürdürür. Şövalyeliğin köklerinin ilkel uygarlığa dayandığını gösteren barbarlık karakteri burada kendini gösterir. Nitekim *Mahabharata*'nın Hindistan'ı, kadim Filistin ve sagaların İzlanda'sı arasında paralelliklere rastlıyoruz.

Ortaçağın sonuna gelindiğinde bu şövalye yeminlerinin kültürel değerinden geriye ne kalmıştır? Şövalyelik yeminlerinin, yüksek ahlaki nitelikte bir emeli vurgulamaya veya yerleştirmeye hizmet eden salt dinsel yeminle-

re çok benzediğini görüyoruz. Bu yeminler ayrıca romantik ve erotik ihtiyaçları karşılıyor, hatta bazen bozularak eğlenceye dönüşüp alay konusu olabiliyordu. Yeminlerdeki samimiyet derecesini dosdoğru tespit etmek kolay değildir. En bilindik ve en tarihî örnek olan *Voeux du Faisan* [*Sülün Yeminleri*] şöleninden edindiğimiz izlenimle bu yeminleri aptallık ve yalancılıkla itham etmemeliyiz. Turnuvalarda ve silahlı geçitlerde olduğu gibi burada da biz bir şeyin ölü formunu görüyoruz sadece; bu âdetin kültürel önemi, bir güzellik düşünü hayata geçirme tutkusuyla bu yeminleri canlandırmak isteyenlerle birlikte ortadan kaybolmuştur.

Şövalyelik kavramının temelinde yatan ve turnuvalarda apaçık ifade edilen çilecilik ile erotizm karışımını yeminlerde buluyoruz. La Tour Landry Şövalyesi'nin kızları için yazdığı ilgi çekici öğütler kitabında gençliğinde Poitou'da faaliyet göstermiş, kızlı erkekli ve soylu âşıklardan oluşan bir tarikattan söz eder. Bu âşıklar kendilerine Galois ve Galoises adlarını veriyorlardı ve "çok vahşi bir kurallar silsilesine" sahiptiler. Yazları kalın giyecekler, içi kürk kaplı manto ve başlıklar giyer, ocakta ateş yakarlardı; kış gelinceyse sadece kürksüz sade bir entari giymelerine izin verilirdi, ne manto, ne şapka, ne de eldiven. Ortalığı buz kesse bile şömineyi yeşil dallarla örter ve sadece çok ince yatak giysileri giyerlerdi. Bu koşullarda üyelerinin çoğunun soğuktan donarak ölmüş olmasına şaşmamak gerekir. Bir Galoise'ın kocası çatısının altına aldığı bir Galois'e evini ve karısını bırakmak zorundadır, aksi takdirde şerefsiz sayılır. Burada aşkı çilekeşlik heyecanıyla yüceltme arzusuna rastladığımız çok ilkel bir âdet söz konusudur. Yazar bu garip sapkınlığı abartmış olsa da yazdıkları büsbütün uydurma değildir.

Şövalye yeminlerinin vahşi ruhu bir on dördüncü yüzyıl şiiri olan *Le Vœu du Héron*'da [*Balıkçılın Yemini*] apaçık kendini gösterir. Pek tarihsel değeri olmayan bu şiir, Robert

de Artois'nın kralını Fransa'ya karşı savaş açmaya teşvik ettiği sıralarda III. Edward'ın sarayında verilen ziyafetleri tasvir etmektedir. Salisbury kontu ziyafet sırasında hanımının ayaklarının dibine oturmuştur. Yemin etme sırası kendine geldiğinde, hanımından bir parmağını sağ gözüne koymasını ister. "İkisi de lazım" diye karşılık verir hanımı ve kontun gözünü iki parmağıyla kapatır. "Güzelim, iyice kapandı mı?" diye sorar kont. "Evet, kesinlikle" cevabını alır.

A dont, dist de le bouche, due cuer le pensement;
Et je veu et prometh à Dieu omnipotent,
Et à sa douche mère que de beauté resplent,
Qu'il n'est jamais ouvers, pour oré, ne pour vent,
Pour mal, ne pour martire, ne pour encombrement,
Si seray dedans Franche, où il a bone gent,
Et si aray le fu bouté entièrement
Contre les gens Philype, qui tant a hardement.
... Or, aviegne qu'aviegne, car il n'est autrement.
A donc osta son doit la puchelle au cors gent.
Et li iex clos demeure, si ques virent la gent.[3]

Bu edebi tema gerçek bir temelden yoksun değildir. Nitekim Froissart ettikleri yemini tutmak ve Fransa'da yiğitçe bir eylemi gerçekleştirene kadar tek gözle görmek için bir gözlerini bezle kapatan İngiliz beyefendilerine rastladığını anlatır.

---

[3] O zaman kalbin düşüncesini ağızdan söyledi;
Ve her şeye kadir Tanrı'ya yemin eder ve söz veririm,
Ve onun ışıltılı güzelliğiyle tatlı annesine,
Asla fırtına veya yağmurdan açılmayacağına,
Felaket, işkence veya engelden ötürü de.
Halkı iyi olan Fransa'da kaldığım sürece,
Yanıp kül olmadığım sürece,
Canımı dişime takıp çarpışacağım
Philip'in çok zorlu adamlarına karşı.
... Zaten olacak olan olur, başka şey olmaz.
Bunun üzerine soylu bakire parmağını çekti,
İnsanların gördüğü üzere gözü kapalı kaldı.

Vahşilik, *Balıkçıl Yemini* şiirindeki son yemin olan kraliçenin yemininde uç noktasına ulaşır. Kraliçe gebe kaldığı bebeği, kral kendisini düşman ülkesine götürmeden önce doğurmayacağına ve lohusalık fazlasıyla erken başladığı takdirde kendini "büyük çelik bir bıçakla öldüreceğine" yemin eder.

"Ruhumu kaybedeyim ve meyve ziyan olsun."

Le Vœu du Héron bu yeminlerin o zamanın insanlarının zihnindeki barbarca ve ilkel karakterinin edebiyattaki yansımasını bize göstermektedir. Yeminlerin sihirli yanı saç ve sakalın onlarda oynadığı rolde kendini ele verir. Nitekim Avignon'da hapsedilmiş olan papa III. Benedictus özgürlüğüne kavuşmadan tıraş olmayacağına dair çok arkaik bir yemin etmiştir.

İnsanlar yemin ederken söz verdikleri eylemi gerçekleştirmek için itici güç olacak bir yoksunluğu kendilerine dayatırlar. Bu yoksunluk çoğu zaman yiyecekten yoksunluktur. Philippe de Mézières tarafından İsa'nın Çilesi Şövalyeleri arasına kabul edilen ilk şövalye dokuz yıl boyunca yemek ve içmek için hiç oturmamış bir Polonyalıydı. Bertrand du Guesclin kendini bu tür yoksunluklara sokacak yeminler etmeye tehlikeli bir şekilde eğilimliydi. Nitekim Montcontour şehrini ele geçirene kadar kıyafetlerini çıkarmadı; İngilizlerle bir çarpışmaya girene kadar hiçbir şey yemedi.

On dördüncü yüzyıl aristokratının bu oruçlarda ima edilen büyüsel anlamın bilincinde olması elbette beklenemez. Ama söz konusu özgün anlam bizim için apaçıktır. Aynı şey, bir yeminin işareti olarak pranga taşıma âdeti için de geçerlidir. Daha on sekizinci yüzyılda La Curne de Sainte Palaye, bu şövalyelik âdetinin Tacitus'un sözünü ettiği Chatti kabilesinde de bulunduğunu bildirmiştir. 1415'te Jean de Bourbon'la birlikte on altı şövalye ve seyis, kendileriyle ölümüne savaşmaya hazır on altı düşman bulana kadar iki yıl boyunca her pazar günü,

sol bacaklarında şövalyeler altından seyislerse gümüşten mahkûm prangası taşıyacaklarına yemin etmişlerdi. 1445'te Sicilya'dan Antwerp'e gelmiş "maceraperest şövalye" Jean de Boniface benzer bir "pranga" taşıyordu; keza *Le Petit Jehan de Saintré* [*Küçük Jehan de Saintré*] adlı romandaki Sör Loiselench de öyle. Tehlike ve şiddetli duygulanım halinde bir şey yapmaya yemin etme eğilimi kuşkusuz her zaman güçlü bir eğilim olarak kaldı. Bu eğilimin güçlü psikolojik kökleri vardır ve herhangi bir dine veya uygarlığa özgü değildir. Ne var ki şövalyelik kültürünün bir unsuru olarak yemin geleneği de ortaçağın sonunda yok olmaya yüz tutmuştu.

1454'te İyi Yürekli Philip Haçlı Seferine hazırlanırken, meşhur Sülün Yeminleri [Vows of the Pheasant] ile şatafatlı ziyafetler verirken, eski uygarlığın çok ciddi bir unsuruyken fantastik bir saray süsü haline gelmiş ve artık can çekişen bir âdetin son tezahürlerini görürüz. Şövalyelik geleneği ve romans gibi eski ritüel özenle yerine getiriliyordu. Yeminler ziyafette ediliyor, konuklar sülün üzerine yemin edip vaatlerinde birbirlerini geçmeye çalışıyorlardı. Nitekim Eski Normanlar ziyafetlerde sarhoş olup bir yaban domuzu üzerine yemin ederken, vaatlerinde birbirlerinin üzerine çıkmaya çalışırlardı. Yeminler Tanrı, Bakire Meryem, hanımefendiler, kuşlar ve tanrısallığın yer almadığı başka şeyler üzerine ediliyordu. Yeminlerde her zaman aynı yiyecek veya konfor yoksunluğu söz konusuydu; cumartesi yatakta yatmamak, cuma günü hayvan eti yememek ve benzeri. Çileci bir eylemi bir başkası izler; bir soylu silah taşımayacağına yemin eder; bir başkası haftada bir gün şarap içmeyeceğine; keza yatakta uyumayacağına, sofraya oturmayacağına, keçi kılından aba giymeyeceğine falan yemin edenler de yok değildir. Söz verilen şeyi yerine getirme yöntemiyse özenle belirtilip kaydedilir.

Bütün bunları ciddiye almamız gerekir mi? Oyunun aktörleri ciddiye almışa benziyor. Philippe Pot'un sağ ko-

lu silahsız halde savaşacağına yemin etmesinden adamakıllı kaygılanan dük kaydedilen bu yemine bir ilave yapılmasını emreder: "Çok cesur ve haşmetli lordum, onun yanında kutsal topraklara gittiği Messire Philippe Pot'un kolunun silahsız olmasından hoşnut kalmadı; ancak onun gerektiği gibi yeterince iyi silahlanmış olmasından memnuniyet duyacaktır." Dükün Türk padişahla teke tek çarpışma yeminine gelince, bu yemin genel bir heyecan uyandırmıştır. Bazı yeminlerin koşullu olması tehlike veya bahane durumunda kaçma niyetini ele vermektedir. Bir tür lades oyununa benzeyen yeminler de yok değildi. Aslında hâlâ kırk yıl kadar öncesinin modasını taşıyan bu oyuna, şövalye yemininin sönük bir kalıntısı gözüyle bakılabilir.

Sülün yeminlerinde yüzeysel bir şatafatla yürüyen bir alay damarı da vardı. Jean de Beaumont, Balıkçıl Yemini ederken, kendisinden en büyük cömertliği beklediği lorduna hizmet edeceğine söz vermiştir. Sülün Yeminleri'nde Jennet de Rebreviettes seferden önce hanımının lütfunu kazanamazsa, Doğudan döndükten sonra yirmi bin altın parası olan ilk kadınla "şayet o da isterse" evleneceğine yemin etmiştir. Fakat aynı Rebreviettes, tüm alaycılığına rağmen Granada'daki Kuzey Afrika kökenli Müslümanlarla çarpışmak üzere "fakir seyis" olarak yola çıkmıştır.

Böylece bezgin bir aristokrasi kendi idealine gülmektedir. Kahramanlık rüyasını hayal gücünün, sanatın ve zenginliğin bütün imkânlarıyla süsledikten sonra, nihayetinde hayatın o kadar da güzel olmadığını düşünüp gülmektedir.

YEDİNCİ BÖLÜM

ŞÖVALYELİK FİKRİNİN SİYASİ VE ASKERİ DEĞERİ

Ortaçağın sonundaki gelişmeleri inceleyen günümüz araştırmacıları genel anlamıyla konuşursak, hayatta kalmayı başarmış şövalyelik fikrine pek fazla önem atfetmezler. Şövalyece fikirleri, gerçek değerini çok önceden yitirmiş bir fikrin az çok yapay bir canlanışı olarak ele almakta görüş birliği içindedirler. Söz konusu fikirlere toplumun hepitopu bir süsü gözüyle bakarlar. O zamanların tarihini yapmış olan kişiler, yani hükümdarlar, soylular, ruhbanlar ve burjuvalar romantik hayalperestler değil somut gerçeklerle ilgilenen kimselerdi. Yine de hepsi şövalyelik eğilimlerine saygı gösteriyordu ve bu eğilim tarihin seyrini değiştirdiği ölçüde varlığını sürdürüyordu. Uygarlık tarihi söz konusu olduğunda, uzun soluklu bir yüce hayat düşü çok önemli bir gerçeklik değerine sahiptir. Öyle ki siyasal tarihin kendisi bile fiili olguları ihmal etmenin cezasıyla yanılsamalara, abesle iştigale ve düşüncesizliğe saplanmak zorunda kalmıştır. Geçmişi, açıkça ifade edilen çıkarların dikte ettiği rasyonal bir bütünmüş gibi sunmaktan daha tehlikeli bir eğilim yoktur tarih boyunca.

Dolayısıyla ortaçağın kapanışında şövalyece fikirlerin siyaset ve savaş üzerindeki etkisini iyi değerlendirmemiz gerekiyor. Acaba şövalyelik kuralları saraylarda ve savaş meclislerinde hesaba katılıyor muydu? Bazen ya-

salar şövalyece bakış açısından mı ilham alıyordu? Buna ne şüphe. Şövalyelik fikri ortaçağ siyasetini genelde kötüye götürmüştür. Ortaçağda şövalyelik bir yandan tıpkı günümüzdeki milliyetçilik ve ırkçılık gibi trajik siyasal hataların büyük bir kaynağıydı; diğer yandansa, iyi hesaplanmış çıkarları cömertçe özlemlerin kılıfı altında gizliyordu. Fransa'nın yapabileceği en büyük hata, yarı bağımsız bir Burgonya dükalığını kurmaktı ve bunun ardında da açıkça beyan edilmiş şövalyece bir sebep vardı: Şövalyece bir ahmaklıktan mustarip olan Kral John, Poitiers çarpışmasında gösterdiği cesaretten ötürü oğlunu eşsiz bir cömertlikle ödüllendirmek istiyordu. 1419'dan sonra Burgonya düklerinin inatçı Fransa karşıtlığı, dükalığın çıkarları gereği olsa bile, Montereau cinayetinin ibretlik intikamını alma vazifesi olarak değerlendirilip o çağın insanlarının gözünde haklı çıkarılmıştır. Burgonya saray edebiyatı tüm bu siyasal meselelerde şövalyelik ruhunun suretini canlı tutar. Jean'a takılan "Korkusuz," Birinci Philip'e takılan "Cesur" ve İkinci Philip'e takılan "Kaçmaz" –sonradan bunun yerini İyi Yürekli almıştır– gibi lakaplar, hükümdarı şövalyece bir romans çerçevesinin içine yerleştirmek için tasarlanmış icatlardı.

O çağın en büyük siyasal özlemlerinden birisi, girişimci doğası itibarıyla şövalyelik idealini taşıyordu: Kutsal Mabedin [Kudüs] kurtarılması. Avrupalı bütün hükümdarların beyan etmek zorunda olduğu en yüce siyasal idealin simgesi hâlâ Kudüs'tü. Burada Hıristiyan âleminin gerçek çıkarıyla, bu fikrin büründüğü biçim arasındaki tezat çok çarpıcıdır. 1400 yılının Avrupa'sı son derece acil bir Doğu sorunuyla karşı karşıyaydı: Edirne'yi çoktan ele geçirmiş ve Sırp krallığını ortadan kaldırmış olan Türkleri püskürtmek. Bu yakınlaşmış olan tehlike, Balkanlar üzerinde seferber olmayı gerektiriyordu. Ne var ki Avrupa siyasetinin en öncelikli görevi kendini eski Haçlı Seferi fikrinden kurtaramamıştı. İnsanlar, Türk meselesini, ata-

larının başaramadığı kutsal görevin –Kudüs'ün fethininikinci planda kalan bölümü olarak telakki ediyorlardı.

Kudüs'ün fethi insanlara ancak bir iman ve kahramanlık işi, yani şövalyece bir iş olarak sunulabilirdi. Doğu siyasetiyle ilgilenen devlet meclislerinde kahramanlık ideali sıradan siyasetin önüne geçmişti ve bu durum Türklere karşı girişilen savaşta yeteri kadar başarı gösterilememesini açıklamaktadır. En baştan itibaren her şeyden önce sabırlı bir hazırlık ve titiz araştırma gerektiren seferler birçok kez deyim yerindeyse romantize edildi. Niğbolu felaketi, çok savaşçı bir düşmanın üzerine, sanki Prusya'da veya Litvanya'da bir avuç kâfir köylüyü öldürmeye gidermiş gibi kaygısızca gitmenin ne ölümcül bir ahmaklık olduğunu göstermişti.

On beşinci yüzyılda her kral kendini hâlâ Kudüs'ü yeniden ele geçirmek için sefere çıkmakla vazifeli sayıyordu. İngiltere kralı V. Henry, 1422'de Paris'te fetih faaliyetlerinin tam ortasında ölüm döşeğine düşmüş, görevli papazın okuduğu yedi tövbe duası dinlemektedir. Papazın, *Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion, ut aedificentur muri Jerusalem* [Mezmurlar 51: "Ey Allah, Kereminle Sion'a iyilik et, Yeruşalim'in surlarını yap"] şeklindeki duayı okuması üzerine kral araya girip amacının Fransa'ya barış getirdikten sonra Kudüs'ü kurtarmaya gitmek olduğunu ilan eder: "Şayet Tanrı onun daha ilerlemiş yaşlara kadar yaşamasına rıza gösterirse." Sonra da papazdan duaları kaldığı yerden okumaya devam etmesini ister ve kısa bir süre sonra ölür.

İyi Yürekli Philip örneğindeyse, Haçlı Seferi planı şövalyece heves ile siyasal reklamın bir karışımı gibi görünüyordu. Hıristiyanlığın koruyucusu olarak dindarca emellerle hazırladığı bu faydalı plan sayesinde Fransa kralının şanını gölgede bırakmak istiyordu. Bununla birlikte, Türkiye seferi hiçbir zaman oynamadığı bir koz olarak kalmıştır.

Şövalyelik kurmacası Dük Philip'in fazlasıyla başvurduğu siyasal reklamın özel bir türüydü. Hükümdarlar arasında yapılacağı ilan edilen düellolar asla yapılmıyordu. Söz konusu iki hükümdar arasında yapılacak teke tek çarpışmayla siyasal ayrılıkları karara bağlama fikri, siyasal münakaşalara sözcüğün hukuksal anlamıyla "kavga" gözüyle bakan ve hâlâ geçerli olan anlayışın mantıksal bir sonucuydu. Örneğin Burgonya taraftarı biri lordunun "kavgasına" hizmet ederdi. Bu durumda bir sorunu çözmek için iki hükümdarın düello yapmasından, yani iki tarafın "kavga" etmesinden daha doğal ne olabilirdi? Çözüm hem ilkel bir adalet duygusu hem de şövalyelik fantezisi açısından tatmin ediciydi. Hükümdarlar arasında yapılan bu düelloların özenle yapılan hazırlıklarının özetini okuduğumuzda, bütün bunların düşmana yönelik bilinçli bir çalım mı, yoksa halkın kinini yatıştırma hamlesi mi olduğunu sormadan edemiyoruz. Bu düelloları kahramanca hayat yaşamaya yönelik asılsız ama içten bir özlemle aldatmacanın girift bir karışımı diye değerlendirmek yerinde olur. Böylece halkı için kendini feda etmekten bir an bile tereddüt etmeyen adalet şampiyonu, kendini bütün dünyaya göstermiş oluyordu.

Hükümdar düelloları için yapılan planların şaşırtıcı ölçüde devam etmesini başka türlü nasıl izah edebiliriz? İngiltere kralı II. Richard, üç amcası Lancester, York ve Gloucester dükleriyle birlikte, Fransa kralı VI. Charles ve amcaları Anjou, Burgonya ve Berry düklerini düelloya davet etmiştir. Louis d'Orléans, İngiltere kralı IV. Henry'e meydan okumuştur. İngiltere kralı V. Henry, Agincourt bölgesine akın etmeden önce veliahta kafa tutmuştur. Bu hesaplaşma biçimine en çok rağbet gösteren kişiyse Burgonya dükü İyi Yürekli Philip olmuştur. Nitekim Hollanda meselesi dolayısıyla 1425'te Gloucester dükü Humphrey'ye meydan okur. Bu meydan okumaların ardındaki dürtü her zaman şu ifadeyle dile getirilir: "Hıris-

tiyan kanının dökülmesini ve yürekten sevdiğim halkın mahvolmasını önlemek için sadece benim bedenimle bu kavganın sona erdirilmesini istiyorum; böylece benimkiler kadar seninkilerden de çok sayıda soylunun ve diğer insanların ömürlerini acınası şekilde bitirecek savaşa gerek kalmaz."

Çarpışma için her şey hazırdı: Muhteşem silahlar ve dükün giyeceği kıyafet, çadırlar, flamalar ve sancaklar; habercilerin ve düke bağlı soylu askerlerin silahları da dahil olmak üzere her şey dükün arma ve amblemleriyle donatılmıştı: Çakmaklı tüfek ve Aziz Andrew haçı. Dük "hem yemek konusunda boğazını tuttuğu hem de kendini dinç kılacak egzersizler yaptığı" bir antrenman sürecine girdi. Hesdin'deki şatosunun parkında her gün en tecrübeli eskrim ustalarıyla idman yaptı. Bu hazırlıkların mal olduğu harcamalara dair ayrıntılı bilgiler de La Borde tarafından yayınlanan muhasebe kayıtlarında bulunabilir. Ancak düello asla gerçeklemedi.

Bu durum, dükün, yirmi yıl sonra Lüksemburg meselesini Saksonya düküne teke tek bir düelloyla çözmeyi teklif etmesine mani olmamıştır. Hayatının sonuna doğru Türk padişahıyla, eğer o da isterse göğüs göğse çarpışmaya yemin etmişti.

Hükümdarlar arasındaki bu meydan okuma âdetinin, sonradan Rönesansın altın çağında yeniden ortaya çıktığını görüyoruz. İtalya'yı Cesare Borgia'dan kurtarmak için Francesco Gonzaga, Borgia'yı biri uzun diğeri kısa iki kılıçla dövüşmeye davet etmiştir. Bizzat V. Charles, 1526 ve 1536'da, iki defa, aralarındaki ihtilafı teke tek bir dövüşle çözmeyi Fransa kralına resmen teklif etmiştir.

Ülkeleri arasındaki bir sorunu çözmek için iki hükümdarın düelloya soyunması fikri, on beşinci yüzyılda olduğu gibi adli düellonun gerek teoride gerekse pratikte hâlâ yerleşik olduğu bir çağda gayet normal karşılanıyordu. İki gerçek hükümdar arasında siyasal bir düello hiç ger-

çekleşmemiş olsa bile, her halükârda 1397'de bir soylu tarafından siyasal bir cinayet işlemekle suçlanan büyük bir lord, o soyluyla giriştiği düelloda öldürülmüştür: Ünlü şövalye ve hayranlık uyandıran şair Othe de Granson'ın Bourg en Bresse'de Gerard d'Estavayer tarafından öldürülmesinden söz ediyoruz. D'Estavayer, Savoy kontu VII. Amadeus'un –"Kızıl Kont" lakabına sahipti– katline katılmakla suçlandığı için Granson'a diş bileyen Vaud ülkesi şehirlerinin başsilahşörüydü. Bu adli düello büyük bir heyecan yaratmıştır.

Hükümdarlar bile bu şövalyelik anlayışından kendilerine vazife çıkardıktan sonra, benzer fikirlerin siyasal ve askeri kararlar üzerinde belirli ölçüde etkili olmasına şaşmamamız gerekir; burada nadiren belirleyici nitelikte olan, ama yine de gerçek bir olumsuz etki söz konusudur. Şövalyece peşin yargı, çoğu zaman şeref meselesi yüzünden çözümün gecikmesine veya aceleye getirilmesine, imkânların kaybedilmesine ve menfaatin ihmal edilmesine yol açıyordu. Kahramanca yaşam görüntüsünü sürdürmek için stratejik çıkarlar sık sık feda ediliyordu. Bazen bir kral sonu belirsiz bir askeri maceraya atılırdı. Sözgelimi III. Edward İspanyol gemilerinden oluşan bir filoya geceleyin saldırmıştı. Froissart'ın söylediğine göre, Yıldız tarikatı şövalyeleri savaş meydanında dört akreden daha fazla geri çekilmeyeceklerine yemin etmişlerdi. Bu kural çok geçmeden tarikatın doksandan fazla üyesinin canına malolmuştur. Luc d'Achéry'nin yayınladığı tarikat yönetmeliğinde bu kural yer almasa da böyle formaliteler o çağın ruhuna gayet uyuyordu. İngiltere kralı V. Henry, Agincourt çarpışmasından günler önce, Fransız ordusunu karşılamaya çıkar. Akşam olunca, ordusunun tedariklerinin karşılanacağı köyü yanlışlıkla ıskalar. Eğer bir şeref meselesi ona mani olmasaydı geri dönecek zamanı vardı. "Övgüye değer şeref kurallarını en fazla koruyan kişi" olarak kral bir emir yayınladı. Buna göre, keşfe çıkan şöval-

yeler, geri dönerken savaşçı kılığında geri çekilip şereflerine leke sürmemek için silah teçhizatını çıkarmak zorundaydılar. Şimdi bizzat kralın kendisi silahlarını kuşanmış olduğundan yanından geçtiği köye geri dönemezdi. Böylece geceyi olduğu yerde geçirdi ve onları bekleyen tehlikelere rağmen, öncü birliği bu yeni plana göre düzene soktu.

Siyasal bir çekişme hukuki bir dava olarak değerlendirilirken, çatışma ile adli düello veya şövalye dövüşü arasında bir derece farkı vardı. *Arbre des Batailles* [*Çatışmaların Soyağacı*] adlı kitabında Honoré Bonet, her ne kadar "büyük topyekûn çatışmalar" ile "münferit çatışmalar"ı birbirinden dikkatle ayırsa da bu meseleyi aynı başlık altında inceler. On beşinci yüzyıl ve daha sonraki dönemlerin savaşlarında iki komutanın veya eşit grubun iki ordunun görüş alanı içinde çarpışmak üzere buluşma ayarlaması âdeti hâlâ yürürlükteydi. 'Otuzlar Çarpışması' bu tür çarpışmaların meşhur bir örneği olarak kalmıştır. Bu çarpışma, 1351'de Fransa'nın Bretanya bölgesinin Ploërmel mevkiinde, Beaumanoit komutası altındaki otuz Fransız ile Bamborough komutasındaki bir grup İngiliz, Alman ve Breton arasında cereyan etti. Froissart bu çarpışmayı hayranlık dolu ifadelerle anlatırken şunu demekten de kendini alamaz: "Kimileri bu dövüşü büyük bir cesaretle yürütürken, kimileri de utanılası bir hezimete uğradılar." Bu şövalyelik gösterilerinin faydasızlığı o kadar belliydi ki yetkililer bunlara kızıyordu. Koca krallığın şerefini teke tek bir dövüşe bağlamak kabul edilir şey değildi. Guy de la Trémoille 1386'da Fransızların üstünlüğünü kanıtlamak için İngiliz soylu Peter Courtenay'le düello yapmak istediğinde, Burgonya ve Berry dükleri son anda bu düelloyu resmen yasakladılar. *Le Jouvencel* [*Genç Adam*] romanının yazarları bu şan gösterilerini onaylamazlar: "Bunlar insanların yapmaması gereken yasak şeylerdir. Öncelikle düello yapmak isteyen biri başkalarına zarar vermek istemekte, yani pek değeri olmayan

beyhude bir şan kazanmak için başkalarının şerefini yok etmek istemekte, ama bu arada kimseye bir hayrı dokunmadığı gibi kendi parasını da çarçur etmektedir... Üstelik bunu yaparken savaştaki görevini, krala ve halkın çıkarına karşı borçlu olduğu hizmeti de ihmal etmektedir; ayrıca övgüye değer işler söz konusu olmadığı sürece, hiç kimse bedenini böyle kullanmamalıdır."

Şövalyelik ruhundan doğan bu askerlik ruhu artık yavaş yavaş onun yerini almaktadır. Bu teke tek çarpışma âdeti ortaçağdan sonra da devam etti. 1503'te, Onbirler Çatışmasında Fransız ordusuyla İspanyol ordusu İtalya'nın güneyinde göğüs göğse çarpıştılar ve binlerce Venedikli buna tanık oldu, ama çarpışma sonucunda herhangi bir ölümcül netice elde edilmedi; daha sonra Bayard ile Sotomayor arasında yapılan ünlü düello hiçbir surette bu tür düelloların sonuncusu olmayacaktı.

Böylece savaş halinde şövalyece şeref meselesi varlığını hissettirmeye devam etse de karara bağlanması gereken önemli bir mesele çıktığında stratejik sağduyu çoğu zaman üstün geliyordu. Komutanlar bir mutabakata varmak için düşmana hâlâ teke tek çarpışmayı teklif etse bile avantajlı taraf genellikle bu teklifi geri çeviriyordu. 1333'te İngiliz ordusu daha iyi çarpışmak için İskoçları ovaya inmeye davet ettiyse de bir netice alamadı. Keza Guillaume de Hainut orduların çatışmaya katılmalarını sağlayacak bir köprü inşa etmek için Fransa kralına üç günlük ateşkes önermesi de bir işe yaramadı. Ne var ki akıl her zaman galip gelmiyordu. Ünlü Fransız şövalye Bertrand du Guesclin'in esir alındığı Najera (veya Navarrete) savaşından önce, Don Henri de Trastamara düşmanıyla ne pahasına olursa olsun açık arazide çarpışmak istiyordu. Bu nedenle kendi isteğiyle avantajlı konumunu terk etmiş ve savaşı kaybetmiştir.

Şövalyelik strateji ve taktiğe teslim olmak zorunda kalmışsa da dış düzeneği içinde önemini az çok koruma-

ya devam etti. On beşinci yüzyılda bir ordu zengin süslerle bezeli teçhizatı ve törensel ihtişam gösterisiyle hâlâ bir şan ve şeref turnuvası görüntüsü sunuyordu. Bir sürü sancak ve flama, çeşit çeşit hanedan arması, bütün gün çalan borazanlar, savaş çığlıklarıyla birlikte askeri üniformalar ve savaştan önce yapılan şövalyelik törenleri, bütün bunlar savaşa bir soylu sporu havası katıyordu.

Alman paralı askerleri on beşinci yüzyılın sonlarına doğru Doğu kökenli davul âdetini Batı ordularına soktu. Ahenksiz hipnotik etkisiyle davul bir bakıma şövalyelik çağından modern askerlik çağına geçişi simgelemektedir; ateşli silahlarla birlikte davul savaşın mekanikleşmesine katkıda bulunmuştur.

Şövalyece bakış açısı kronikçilerin anlattığı askeri başarıların sınıflandırılmasında başköşeye oturmaktadır. Bu yazarlar teknik kurallara göre meydan muharebesiyle bir çarpışmayı birbirinden ayırt etmeye çalışırlar, çünkü her çarpışmanın zafer kayıtlarında kendi yerini bulması şarttır. "Ve böylece bugünden itibaren," der Monstrelet, "buna Mons en Vimeu karşılaşması denilecektir. Buna muharebe adı verilmemiştir, çünkü taraflar tesadüfen karşılaşmış ve hiçbir sancak açılmamıştır." V. Henry büyük zaferine Agincourt muharebesi adını vermiştir: "Bütün muharebeler yakınında cereyan ettikleri kalenin adını taşımak zorunda oldukları için."

Şövalyelik yanılsamasını yaşatmak için her yandan sarf edilen çabaya rağmen, gerçeklik onun yanlış olduğunu devamlı göstermekte ve onu sadece edebiyat ve konuşma alanına sıkıştırmaktadır. Kahramanca bir yaşam ideali ancak kapalı bir sosyal sınıf içinde filizlenebilirdi. Şövalyelik fikri sadece bu sınıfın sınırlarıyla kayıtlı olup hiçbir surette daha aşağı tabakalara inmemiştir. Şövalyeliğin tarafgirliğini yapan ve soylular arasındaki "ölümüne dövüş" kurallarının en ufak bir ihlalini dahi hoş karşılama-

yan Burgonya sarayı, gözetilecek bir onurun söz konusu olmadığı, burjuvalar arasında yapılan adli düellolardaki ölçüsüz vahşetin keyfini sürmüştür. Bu bağlamda, 1455'te Valenciennesli iki burjuva arasında geçen adli düellonun her yerde uyandırdığı ilgiden daha çarpıcı bir şey yoktur. İhtiyar Dük Philip her ne pahasına olursa olsun ender rastlanan böyle bir düelloyu seyretmek istiyordu. Bir dövüşün hayal meyal betimlemesini yapmaktan öteye hiç geçmemiş şövalye ruhlu bir yazarın burada doğal gaddarlık içgüdülerini nasıl olduğu gibi aktarabildiğini görmek için Chastellain'in canlı ve gerçekçi anlatımını okumanız gerekir. "Çok güzel törenin" tek bir ayrıntısı bile gözünden kaçmamıştır. Hasımlar yanlarında eskrim ustalarıyla birlikte dövüş meydanına girerler; önce davacı Jacotin Plouvier, ardından Mahuot. Başları açık, saçları kısa kesilmiştir, üstlerinde tepeden tırnağa Kordoba kumaşından tek parça bir giysi vardır. Suratları sapsarıdır. Bir kafesin arkasında oturan düke selam verdikten sonra dövüşçüler siyah kumaşla örtülmüş koltuklarında karşı karşıya oturmuş olarak başlama işaretini beklerler. Seyirciler dövüşü kimin kazanacağı konusunda fısıldaşırlar. Mahuot İncil'i öperken nasıl da soluk benizlidir! İki hizmetkâr dövüşçüleri tepeden tırnağa yağla ovar. Dövüşçüler ellerini külle ovar ve ağızlarına şeker atarlar. Sonra üstlerine azizlerin resimleri işlenmiş gürz ve kalkanlar getirilir. Kalkanları sivri yanı aşağı gelecek şekilde tutar ve ayrıca ellerinde bir de "sadakat flaması" taşırlar.

Kısa boylu bir adam olan Mahuot kalkanının sivri ucuyla yerden kum alıp Jacotin'in yüzüne fırlatarak dövüşü başlatır. Çok geçmeden Jacotin'in amansız darbeleriyle yere yıkılır. Bunun üzerine Jacotin hemen onun üzerine atılıp gözlerini ve ağzını kumla doldurur ve başparmağını onun göz çukuruna sokar. Buna karşın Mahout hasmının parmağını dişlerinin arasına kıstırır. Bu arada Jacotin düşmanının sırtına tırmanıp kolunu büker ve kırmaya

çalışır. Mahout'un merhamet dileyen haykırışları boşunadır: "Ey Burgonyalı efendi, ben size Ghent savaşında iyi hizmet ettim! Efendimiz, Tanrı rızası için sizden merhamet diliyorum, hayatımı bağışlayın!"... Chastellain'in kroniğinin bazı sayfaları burada kayıp. Başka kaynaklardan öğrendiğimiz kadarıyla can çekişen Mahout dövüş alanından sürüklenerek çıkarılmış ve cellat tarafından asılmıştır.

Chastellain canlı anlatımını bir ahlak dersiyle mi bitiriyordu? Muhtemelen; yine de La Marche soyluların bu gösteride bulunmaktan dolayı biraz utandıklarını belirtir. İflah olmaz saray şairi sözlerini şöyle bağlar: "Ve Tanrı daha sonra her şeyin kusursuzca cereyan ettiği ve ölümcül sonuçlara yol açmadığı şövalyece bir düellonun yapılmasına izin verdi."

Soylu olmayanlar söz konusu olduğunda ortaçağ köylüsüne gösterilen eski ve köklü horgörü, şövalyelik fikrinin feodal barbarlığı zayıflatmaya pek yaramadığını göstermektedir. VI. Charles, Rosebeke savaşından sonra Philippe de Artevelde'in cesedini görmek istemiştir. Kral meşhur isyana en küçük bir saygı bile göstermemiş; hatta bir kroniğin anlattığına göre cesedi "köylü diye yaftalayıp" tekmelemiştir. "Ona bir süre bakıldıktan sonra," diyor Froissart," yerden kaldırıldı ve bir ağaca asıldı."

Katı gerçekler soyluların gözlerini açıp şövalyelik idealinin yanlışlığını ve faydasızlığını onlara gösterecektir. Bir şövalyelik mesleğinin mali boyutu kimsenin gözünden kaçmaz. Froissart başarılı bir atılımda bulunan kahramanın bundan hangi kazançları elde ettiğini bir bir saymayı asla ihmal etmez. On beşinci yüzyılda esir bir soylunun kefareti savaşçıların nezdinde yağlı bir işti. Maaşlar, kiralar ve yönetimde yer alma bir şövalyenin hayatında büyük bir yer tutar. Onun amacı "silahlı hizmet yoluyla hayatta terfi etmek"tir. Commines, saray adamlarına aldıkları maaşa göre değer biçer ve "yirmi ekülük bir

soyludan" söz eder. Deschamps onların günün sonundaki ödeme beklentisini anlatan bir balad yazmıştır:

Et quant venra le trésorier?[1]

Askeri bir ilke olarak şövalyelik artık yetersiz hale gelmişti. Taktik uzun zamandan beri şövalyelik kurallarının öngördüğü her şeyi bırakmıştı. Şövalyelerin yayan dövüşmesi âdeti Fransa'ya İngiltere'den gelmiş ve bu uygulama şövalyelik ruhuna ters düşse bile Fransızlar tarafından benimsenmişti. Söz konusu uygulama deniz savaşlarına da uygun düşmüyordu. *Débat des Hérauts d'Armes de France et d'Angleterre* [*Fransız ve İngiliz Silahlı Habercilerin Tartışması*] adlı kitapta İngiliz haberci Fransız meslektaşına şu soruyu sorar: Fransa kralı neden İngiltere donanması gibi büyük bir donanma kurmuyor? Fransız safça cevap verir: Öncelikle böyle bir şeye ihtiyacı yok, sonra Fransız soyluları karada savaşmayı tercih eder, "çünkü (denizde) tehlike ve hayat kaybı söz konusudur, zinhar fırtına ve deniz tutması pek çok insanın dayanamayacağı ölçüde dehşet vericidir. Ayrıca denizde yaşanmaya mecbur kalınan çetin hayat şartları da soyluluğa uygun düşmez."

Yine de şövalyelik fikri meyvesini vermeden ölmedi. Şeref kuralları ve erdem ilkelerinden mürekkep bir sistem oluşturduğu ölçüde şövalyelik fikri savaş yasalarının gelişimini belli ölçüde etkiledi. Devletler hukuku antik dönemde kilise hukukundan doğmuş olsa bile, gelişmesi şövalyelik sayesinde mümkün olmuştur. Evrensel barış özlemi Haçlı Seferleri fikri ve şövalyelik tarikatlarıyla bağlantılıydı. Philippe de Mézières dünyanın iyiliği için "İsa'nın Çilesi Tarikatı"nı kurmayı planlamıştı. Fransa'nın genç kralı –mutsuz VI. Charles'ın hâlâ büyük umutlar beslediği 1388 dolaylarından bahsediyoruz– kendisi gibi

[1] Ve hazinedar ne zaman gelecek?

genç olan ve geçmişte dökülmüş kan üzerinde mesuliyeti olmayan İngiltere kralı Richard ile kolayca barış anlaşması yapacaktı. Barışı şahsen müzakere ettiler; barışın halihazırda belirmiş fevkalade alametlerini birbirlerine anlattılar. Hatta şayet müzakereler din adamlarına, yargıçlara ve askerlere bırakılırsa barışı önleyebilecek abes ihtilafları bir kenara ittiler. Fransa kralı birkaç sınır şehrinden ve kalesinden kaygısızca feragat edebilirdi. Barış kararına varılır varılmaz da Haçlı Seferi için hazırlıklar başlatılabilirdi. Çekişmeler ve düşmanlıklar her yerde sona erecekti. Tiranlıkla yönetilen ülkelerde reform yapılacaktı; Tatarlara, Türklere, Yahudilere ve Suriyelilere verilen öğütler işe yaramadığı takdirde genel bir konsey Hıristiyanlık âleminin hükümdarlarına Haçlı Seferini başlatma çağrısı yapacaktı.

Şövalyelik fikrinin devletler hukukunun gelişimindeki payı bu düşlerle sınırlı değildir. Devletler hukuku kavramının kendisine, şeref ve sadakatle dolu güzel bir hayat ideali öncülük etmiş ve lokomotif olma işlevini görmüştür. On dördüncü yüzyılda uluslararası hukukun, ahlak kuralları ile çoğu zaman meydan çarpışmaları ve düellolarla ilgili çocuksu düzenlemelerle harmanlanarak formüle edildiğini görüyoruz. 1352'de Sör Geoffroi de Charny (Poitiers'te elinde sancağıyla ölecekti), Yıldız Tarikatı Şövalyelerini yeni kurmuş krala hitaben uzun bir liste hazırlayıp mızrak dövüşleri, turnuvalar ve savaşla ilgili meselelerde "taleplerini" sıralar. Mızrak dövüşleri ve turnuvalar ilk sırada gelir, ama askeri hukukla ilgili meselelerin önemi fazlasıyla ağır basar. "Yuvarlak Masa tarikatı usulünce" kurulduğu açık olan Yıldız Tarikatının, şövalyece romantizmin zirvesi olduğunu hatırlamalıyız.

Daha ziyade Geoffroi de Charny'nin "talepleri" diye bilinen söz konusu metin on dördüncü yüzyılın sonuna doğru ortaya çıktı ve on altıncı yüzyıla kadar itibar gördü: Provence'de, Selonnet'den önceki papaz Honoré Bonet'nin

yazdığı *L'Arbre des Batailles* [*Çatışmaların Soyağacı*] kitabından söz ediyoruz. Şövalyeliğin devletler hukukunun gelişiminde oynadığı rol hiçbir eserde, zikrettiğimiz bu kitaptaki kadar açık anlatılmamıştır. Kitabın yazarı bir din adamı olsa da, ona çok çarpıcı fikirler ilham veren kavram şövalyelik kavramıydı. Şahsi şeref meselelerini ve devletler hukukunun en ağır konularını karmakarışık bir halde ele alır. Sözgelimi, "Eğer bir hükümdar kendi ülkesinden başka bir ülkeye geçişe izin vermezse, Müslümanlara veya başka kâfirlere hangi hakla savaş açılabilir?" Burada asıl dikkate değer olan, Bonet'nin bu tür sorunları insanlık ve nezaket çerçevesinde çözmesidir. İngiltere'ye savaş açan Fransa kralı "yoksul İngilizleri, tüccarları, ırgatları ve tarlada hayvan sürülerini güden çobanları" esir alabilir mi? Yazar bu soruya olumsuz cevap verir; çünkü bunu sadece Hıristiyan ahlakı değil, aynı zamanda "çağın onuru" da yasaklamaktadır. Düşmanın ülkesinden geçiş izni alma ayrıcalığı meselesinden, Paris'teki hasta oğlunu ziyaret etmek isteyen bir İngiliz öğrencinin babasının durumuna geçer.

L'Arbre des Batailles ne yazık ki sadece teorik bir kitaptı. Bu kitabın yazıldığı zamanlarda savaşların çok gaddarca olduğunu iyi biliyoruz. Honoré Bonet'nin sıraladığı bolca istisnalarıyla yerinde kurallar o zamanlar pek gözetilmiyordu. Yine de bir nebze bile olsa hoşgörü ve ılımlılık siyasal ve askeri uygulamalara yavaş yavaş girmeye başladıysa, yasal ve ahlaki ilkelere dayanan kanaatlerden ziyade şeref duygusu sayesinde olmuştur. Askeri görev her şeyden önce bir şövalyenin şerefi olarak telakki ediliyordu.

Taine şunları söyler: "Orta ve alt sınıflarda davranışların başlıca itici gücü kişisel çıkarken; soylular sınıfındaysa onurdu. İnsanın en köklü duyguları en çok doğruluğa, yurtseverliğe ve vicdanlı olmaya dönüşmeye yatkındır, çünkü onurlu bir insan kendine saygı duyulmasını bek-

ler ve bu saygıyı kazanmak için ona uygun davranışlara yönelir." Bu bakış açısı şövalyeliğin uygarlık tarihindeki önemini yansıtmıyor mu? Onur kavramı yüksek bir etik değer niteliği kazanırken, şövalyece özsaygı da hoşgörüye ve adalete giden yolu açar. Düşünce dünyasındaki bu geçişler gerçektir. *Le Jouvencel* [*Genç Adam*] kitabından alıntıladığımız yukarıdaki pasajda, şövalyece duyarlılığın yurtseverliğe nasıl dönüştüğünü fark ediyoruz. Yurtseverliğin en temel unsurlarının tümü, yeni adanmışlık ruhu, adalet isteği ve ezilenleri korumak tamamen şövalyelik toprağında filizlenir. Şövalyeliğin klasik ülkesi olan Fransa'da, adalet duygusunun aydınlattığı anavatan sevgisi ilk kez çok dokunaklı bir dille anlatılmıştır. İnsanın bu yalın şeyleri yetkinlikle söyleyebilmesi için büyük bir şair olmasına gerek yoktur. O dönemlerin hiçbir yazarı Fransız vatanseverliğini Eustache Deschamps kadar dokunaklı ve zengin bir dille anlatmamıştır. Ancak vasat şairler sınıfına sokabildiğimiz Deschamps Fransa'ya şöyle seslenmektedir:

> Tu as duré et durras sanz doubtance
> Tant com raisons sera de toy amée,
> Autrement, non; fay donc à la balance
> Justice en toy et que bien soit gardée.[2]

Şövalyelik ideali yüksek toplumsal değerler içermeseydi, asırlar boyunca bir hayat ideali olarak asla kalamazdı. Bu idealin gücü yüce gönüllü ve fantastik görüşlerinin abartısında yatar. Ortaçağın gaddar ve tutkulu ruhuna ancak çok yüksek emellere yönelmiş bir ideal yol gösterebilirdi. Nitekim gerek kilise gerekse feodal düşünce bu şekilde hareket etmiştir. Bu noktada Emerson'ın şu sözlerine ku-

[2] Sebat ettin ve etmeye de devam edeceksin kuşkusuz,
Aklı sevdiğin sürece,
Başka türlüsü olmaz; öyleyse
Adaletin terazisini içinde tut ve onu iyi koru.

lak verebiliriz: "Kadınların ve erkeklerin sahip olduğu bu şiddet yönelimi, bağnazlık ve fanatizm çeşnisi olmaksızın ne heyecan verebilir ne de etkin olabilirdi. Amaca ulaşmak içim amacın daha yukarısını hedefleriz. Her eylem bünyesinde bir abartma hatasını taşır." Gerçekliğin, aslında saf ve asil bir toplumsal yaşama dair bu yüce yanılsamaların yanlış olduğunu sürekli gösterdiğini kim inkâr edebilir? Fakat şayet düşüncelerimiz, mümkün olanların sınırını hiç aşmamışsa, başka ne beklenebilirdi ki?

SEKİZİNCİ BÖLÜM

BİÇİMLENDİRİLMİŞ AŞK

On ikinci yüzyılda Provence bölgesinin halk ozanları [troubadour] tatmin edilmemiş arzuyu şiirsel aşk anlayışının merkezine koyduklarında, uygarlık tarihinde önemli bir dönemeçten geçilmiş oldu. Aslında antik dönemde de aşkın yol açtığı ıstıraplar terennüm ediliyor, ama bunlar olsa olsa, bir mutluluk beklentisi veya onun acınası yılgınlığı olarak algılanıyordu. Pyramus ile Thisbe veya Cephalus ile Procris gibi anlatıların duygusal boyutu trajik sonlarında yatar: Tadına varılmış bir mutluluğun yürek parçalayıcı kaybı. Öte yandan saray şiiri, bizzat arzuyu temel tema yapar ve böylece olumsuz bir ana ilkesi olan aşk kavramını yaratır. Oysa yeni şiirsel ideal, tensel aşkla bağlantısını tümden yitirmeden her türden etik özlemi kucaklıyordu. Böylece aşk artık bütün ahlaki ve kültürel mükemmelliğin filizlenebileceği toprak haline gelmiş oldu. Saray aşığı aşkından ötürü saf ve erdemliydi. On üçüncü yüzyılın sonuna doğru ruhsal unsur giderek daha fazla baskınlaşırken, Dante ve dostlarının *tatlı yeni üslubu* [*dolce stil nuovo*] aşka bir dindarlık ve kutsal sezgi kabiliyetini katmakla sonlandı. Burada bir uç noktaya ulaşılmıştı. İtalyan şiiri yavaş yavaş erotik duyarlılığın o kadar yüce olmayan ifadesine dönmeye başlıyordu. Petrarca, ruhanileşmiş aşk ideali ile antik modellerin daha doğal cazibesi arasında tereddütte kalmıştı. Çok geçmeden saray aşkının yapay sistemi terk edildi ve onun in-

celikli ayrımları bir daha canlanmadı; onun yerineyse, saray anlayışında zaten üstü örtük biçimde var olan Rönesans Platonculuğu ruhsal eğilimi olan erotik şiirin yeni türlerini doğuruyordu.

Fransa'da erotik kültürün gelişimiyse daha karmaşık olmuştur. Orada saray aşkı kavramı öyle kolay terk edilmedi. Sistemden vazgeçilmedi, ama biçimler yeni değerlerle dolduruldu. Dante *Yeni Hayat*'ının [*Vita Nuova*] ebedi ahengini bulmadan önce bile *Roman de la Rose* [*Gül Aşkı*] adlı şiir kitabı Fransa'da erotik düşüncenin yeni bir evresini başlatmıştı. Yazılmasına 1240'tan önce Guillaume de Lorris tarafından başlanan bu eser, 1280'den önce Jean Chopinel tarafından tamamlanmıştır. Çok az kitap bir dönemin hayatı üzerinde *Roman de la Rose* kitabının yaptığı kadar derin ve uzun süreli bir etki yapabilmiştir. Bu kitaba duyulan ilgi en az iki asır sürmüştür. Ortaçağın sonundaki aristokrat aşk kavramını belirlemiştir. Üstelik ansiklopedik zenginliği nedeniyle toplumu büyük ölçüde bilgilendiren bir hazine olmuştur.

Düşünsel ve manevi mefhumların, *aşk sanatı* [*ars amandi*] içinde yüceltildiği bir üst sınıfın varlığı tarihte epey istisnai bir olgu olarak kalmıştır. Uygarlık ideali, aşk idealiyle başka hiçbir çağda bu çağda olduğu kadar birleşmemiştir. Nasıl ki skolastisizm ortaçağ ruhunun bütün felsefi düşünceyi tek bir merkezde birleştirmeye yönelik büyük çabasını temsil ediyorsa, daha alt bir düzlemde saray aşkı kuramı da soylu yaşama ait olan her şeyi kucaklama eğilimi gösterir. *Roman de la Rose* bu sistemi yıkmamış; sadece onun eğilimlerini değiştirmiş ve içeriğini zenginleştirmiştir.

Aşkı biçimlendirmek güzel hayata, az önce sözünü ettiğimiz törensel ve kahramanca ifadeye duyulan özlemin yüce bir şekilde gerçekleştirilmesidir. Güzellik gurur ve güçten daha ziyade aşkta bulunur. Dahası, aşkı biçimlendirmek toplumsal bir ihtiyaçtır, hayat vahşileştikçe daha

elzem hale gelen bir ihtiyaç. Aşkın bir ayin düzeyine çıkarılması gerekir. Tutkunun taşkın şiddeti bunu gerektirir. Ancak şiddetli duygular için bir şekiller ve kurallar sistemi inşa edilmek suretiyle barbarlıktan sakınılabilir. Alt sınıfların vahşiliği ve başıbozukluğu her zaman kilise tarafından gayretkeş bir çabayla bastırılmaya çalışılmışsa da bu hiçbir zaman yeterince etkili olmamıştır. Aristokrasi dini nasihatlere kendini daha az bağımlı hissedebilmiştir, çünkü kendi davranış kurallarını ondan devşirdiği kendine ait bir kültüre, yani sarayın görgü kurallarına sahipti. Bu noktada edebiyat, moda ve sohbet erotik yaşamı düzenlemeye ve inceltmeye yarayan araçlardı. Bunda tam bir başarı sağlayamamış olsalar bile en azından görünüşte saray aşkının onurlu yaşamını yaratmışlardır. Çünkü gerçekte yüksek sınıfların cinsel yaşamı şaşırtıcı şekilde bir kabalığın içinde sürmeye devam etmiştir.

Ortaçağın erotik kavramları içinde iki zıt akım temayüz etmiştir. Gerek âdetler gerekse edebiyatta kendini gösteren aşırı ahlaksızlık ve namuslu geçinen aşırı bir biçimsellik. Chastellain'in açıksözlülükle dile getirdiği üzere, Valenciennes'de İngiliz elçilik heyetini bekleyen Burgonya dükü, şehrin hamamlarını "onlarla birlikte tüm maiyetindekiler için kapatmış ve bu hamamlarda Venüs'ü çağırmak için istedikleri ve beğendikleri her şeyi dükün kesesinden hizmetlerine sunmuştur." Yiğit Charles'ın uçkuruna sahip olması, bir hükümdar için yakışıksız bulunarak eleştiriliyordu. On beşinci yüzyılın hükümdar saraylarında evlilik törenlerine her nevi açık saçık şakalar eşlik ediyor; hatta bu âdet iki asır sonra bile varlığını sürdürüyordu. Froissart, VI. Charles ile Bavyeralı Isabella'nın düğünlerini anlatırken, sarayın belden aşağı şakalarını da aktarır. Keza Deschamps aşırı edepsiz bir düğün şiirini Antoine de Bourgogne'a adar. Soylu Jean Régnier, Burgonya düşesiyle bütün saraylı hanımların isteği üzerine şehvetli bir balad yazmıştır.

Bu tür âdetler aslında sarayın görgü kurallarının dayattığı kısıtlama ve edeple tam bir tezat oluşturuyordu. Cinsel ilişkilerde fazlasıyla arsız davranan aynı çevreler, bir yandan da saray aşkı idealine saygı gösterdiklerini beyan ediyorlardı. Acaba onların teorilerinde bir ikiyüzlülük veya pratiklerinde can sıkıcı formalitelerin alaycı bir şekilde terk edilişi mi söz konusudur?

Doğrusu birbiriyle çelişse de, beraber var olup üst üste binmiş iki uygarlık katmanına gözlerimizi çevirmeliyiz. Edebi köken ve oldukça yakın tarihli olan saray üslubuyla yan yana olan erotik yaşamın ilkel biçimleri, tüm güçlerini koruyordu; çünkü ortaçağın sonundaki gibi karmaşık bir uygarlık bazen birbiriyle çarpışan bazen de birbirine karışan bir kavramlar, dürtüler ve erotik biçimler kalabalığının kaçınılmaz mirasçısıydı.

Düğün şarkısı [*epithalamic*] türü uzak bir geçmişin mirası olarak düşünülebilir. İlkel kültürde nikâh ve evlilik iki cinsin birleşmesinin gizemini yansıtan tek kutsal ayindi. Daha sonraları kilise evliliğin kutsal unsurunu dinsel törene aktararak gizemi kendi tekeline aldı ve karşı çıktığı bütün teferruatları popüler pratikler olarak serbestçe gelişmeye terk etti. Böylece kutsal niteliğinden sıyrılmış olmasına rağmen, düğün şarkısı türü, düğün şenliklerindeki ana unsur olarak önemini korumaya devam ederek eskisinden daha serbestçe gelişti. Açık saçık bir ifade ve kaba bir sembolizm düğün şarkısı türü için vazgeçilmezdi. Kilise bunları frenlemekte güçsüz kaldı. Ne Katolik disiplini ne de Reformdan geçmiş Püritenlik, ta on yedinci yüzyıla kadar rağbet gören gerdek yatağının neredeyse herkesin gözünün önünde olmasına bir son verebilmiştir.

Bu nedenle ortaçağ uygarlığında rastladığımız edepsizlikler, cinaslar ve erotik semboller yığınını etnolojik açıdan ele almak gerekir. Bu gizem kalıntıları sonradan bozularak oyun ve eğlenceye dönüşmüştür. Besbelli ki

o çağın insanları bunlardan zevk alırken, sarayın görgü kurallarının dışına çıktıklarını düşünmüyorlardı; burası sarayın görgü kurallarının geçerli olmadığı farklı bir alandı.

Erotik edebiyatta komik türün düğün şarkısı geleneğinden doğduğunu söylemek abartı olur. Açık saçık masallar, kaba güldürü ve müstehcen şarkılar hiç kuşkusuz uzun zamandan beri ifade biçimleri pek farklılaşmamış ve kendine özgü bir tür oluşturagelmişti. Bu tür içinde belden aşağı alegori egemendi; her meslek bundan nasibini alıyordu. O zamanın edebiyatı turnuvalar, avlanma ve müzikten alınma sembolizm bakımından zengindi; ama en fazla revaçta olan erotik konuların dinsel bir havaya büründürülmesiydi. *Saint* [aziz] ve *seins* [göğüs] gibi sözcüklerin eşsesliliğiyle kelime oyunları yapmasının yanı sıra kutsamak ve günah çıkarmak anlamına gelen sözcükleri belden aşağı bir anlamda kullanan *Cent Nouvelles Nouvelles* [*Yüz Yeni Hikâye*] derlemesinin kaba güldürü üslubunun yanında, erotik dinsel alegori daha incelmiş bir biçim kazandı. Charles d'Orléans'ın çevresindeki şairler aşkın hüznünü bir çilekeşin veya din şehidinin çektiği acılarla bir tutarlar. Onlar, Fransisken tarikatının yeni geçirdiği ciddi reformu ima edercesine kendilerine "tarikat âşıkları" demişlerdir. Charles d'Orléans bir şiirine şu mısralarla başlar:

> Ce sont ici les dix commandements,
> Vray Dieu d'amours...[1]

Ölmüş sevgilisiyse şöyle bir ağıt yakar:

> J'ay fait l'obseque de ma dame
> Dedans le moustier amoureux,
> Et le service pour son ame

[1] Bunlar on emirdir ki,
Gerçek aşk Tanrısı...

A chanté Penser doloreux.
Mains sierges de soupirs piteux
Ont esté en son luminaire,
Aussi j'ay fait la tombe faire
De regrets...[2]

Yüzyılın sonuna ait *L'Amant rendu Cordelier de l'Observance d'Amour* [*Aşk Tarikatının Rahibi Olmuş Âşık*] adlı bir şiirde tatlı ve melankolik bir hicvin tüm etkilerini buluruz. Bu şiir teselli bulamayan bir âşığın aşk şehitleri manastırına girişini tasvir etmektedir. Sanki erotik şiir, bu sapkın yolla da olsa Hıristiyanlık dininin onu mahrum ettiği kutsal meselelerle olan ilkel bir yeniden kurmanın peşindeymiş gibi görünmektedir.

Fransız yazarlar "Galyalı ruhunu" saray aşkının kurallarının karşısına koymaktan çok hoşlanırlar, tıpkı doğal kavrayış ve ifadeyi yapay olanın karşısına koymaktan hoşlandıkları gibi. Oysa birincisi de ikincisi kadar kurgudan ibarettir. Erotik düşünce, karmaşık ve acı verici gerçekliği bir yolunu bulup yanıltıcı biçimlere sokmasının dışında hiçbir zaman edebi bir değer kazanmamıştır. Tüm o *Les Cent Nouvelles Nouvelles* türü ve ahlaksız şarkılar, aşkın tüm doğal ve toplumsal zorluklarını bile bile gözardı etmesiyle, cinsel hayatın yalanlarına ve bencilliğine olan düşkünlüğüyle, hatta hiç bitmeyen şehvet anlayışıyla tam da saray aşkının altüst olmuş sistemini ima eder ve gerçekliğin yerine daha mutlu bir hayat düşünü koymaya çalışır. Burada yine yüce bir hayata duyulan özlem söz konusudur, ama bu sefer meseleye hayvani

[2] Sevgilimin cenazesini kaldırdım
Aşk kilisesinde,
Ve ruhu için yapılan dua,
Acılı Düşünce tarafından okundu.
Acıklı ahların onca mumu
Yandı onun aydınlığında,
Aynı zamanda onun mezarını yaptırdım
Esefle...

cepheden yaklaşılmaktadır. Ne kadar bir iffetsizlik ideali olsa bile yine de bir idealdir bu. Gerçeklik her zaman sarayın incelmiş estetizminin arzu ettiğinden daha kötü ve daha kaba olmuştur, ama aynı zamanda hatalı bir şekilde gerçekçilik diye kabul edilen şu bayağı ve müstehcen türün temsil ettiğinden de daha iffetli olmuştur.

Bir edebi kültür unsuru olarak "Galyalı tarzı" ancak ikinci planda kalabilirdi, çünkü erotik şiir cinsel ilişkiyi değil, mutluluk imkânını, vaadi, arzuyu, zaafiyeti ve beklentiyi kendine konu seçtiği sürece hayatı güzelleştirmeye, bir ilham ve taklit kaynağı olmaya namzettir. Ancak bu yolla aşkın tüm farklı tonlarını dile getirebilir ve ona aynı ölçüde hem üzüntülü hem de sevinçli yanından yaklaşabilir. Şeref, sadakat ve manevi hayatın diğer tüm unsurlarını aşkın alanına sokarak, çok daha yüksek bir etik ve estetik değere sahip olur. *Roman de la Rose*, erotik ana temanın tutkulu karakterini saray aşkının tüm o süslü hayalleriyle birleştirerek, bütün bir çağın erotik ihtiyacını karşılamıştır.

Sistematik ve tamamlanmış olan bu aşk doktrini, ritüel ve efsane hazinesinden, on üçüncü yüzyılın ansiklopedik ruhu bir pınar gibi fışkırır; tıpkı Beauvaisli Vincent'ın bıçkın eserlerinde olduğu gibi. Kitaplarının müthiş bir etki uyandırmasında, ikircikli doğasının büyük payı vardır. Farklı düşünce tarzlarından gelen iki şairin eserlerini birleştirir –üst üste bindirir demek daha doğru olur–: saray aşkı anlayışı ile daha cesur bir tensel alaycılığı. Yazdıklarında her amaca hizmet edebilecek metinler vardır.

Zikrettiğimiz iki şairden Guillaume de Lorris söz konusu eserlere çok çekici bir biçim ve yumuşak bir söylem kazandırmıştır. Arka plandaki bahar manzarası, tuhaf ama uyumlu alegorik figürler hep onun eseridir. Âşık esrarengiz aşk bahçesinin duvarına ulaşır ulaşmaz alegorik sistem işlemeye başlar. Aylak Hanım ona bahçenin kapısını açar, Neşe onu dansa kaldırır, Aşk Güzelliğin elinden

tutmuştur ve Güzelliğe de Zenginlik, Özgürlük, Dürüstlük, Kibarlık ve Gençlik eşlik ediyordur. Aşk kölesinin kalbine oklarını sapladıktan sonra, ona Umut, Hoş Düşünce, Tatlı Konuşma ve Güzel Bakış diye adlandırılan aşkın nimetlerini bir bir sayar. Sonrasında Kibarlığın oğlu Bel-Accueil [Hüsnükabul] onu gülleri görmeye davet ettiğindeyse Tehlike, Kötü Konuşma, Korku ve Utanç âşığı kovalamaya başlar. Dramatik bir mücadele burada devreye girer. Akıl yüksek kulesinden aşağı iner ve Venüs sahnede belirir. Guillaume de Lorris'in metni bir krizin ortasında biter.

Daha sonraysa Jean Chopinel veya Clopinel ya da de Meun gelerek bulduğundan daha fazlasını ekleyip eseri tamamlamıştır. Tamamlarken de psikolojik ve sosyal tahlillerde bulunma hevesine metnin ahengini feda etmiştir. Gül şatosunun fethi, konuyla alakasız sözler, mülahazalar ve örnekler silsilesiyle boğulmuştur. Guillaume de Lorris'in o tatlı meltemini, halefinin dondurucu kuşkuculuğu ve acımasız olaycılığı takip eder. İkincisinin dinamik ve sert ruhu birincisinin safiyane ve aydın idealizmini gölgede bırakmıştır. Jean de Meun ne hayaletlere ne de sihirbazlara, ne aşkta sadakate ne de kadınların namuslu olduğuna inanan aydın bir adamdır. Zihinsel patolojik sorunları hemen sezer ve Venüs'ün, Doğa'nın ve Deha'nın ağzından tensel aşkın en cesur savunusunu yapar.

Oğlunun çağrısına uyan Venüs onun yardımına gider, kadınlarda hiç ar namus bırakmayacağına yemin eder ve tüm ordusuyla birlikte Aşk'a da erkekler için aynı yemini yaptırır. Doğa dökümhanesinde çeşitli canlı türlerini korumakla meşguldür. Ölüme karşı ezeli mücadelesi içinde tüm yaratıkların arasında sadece insanın üremekten kaçınarak emirlerini ihlal etmesinden yakınır. Ardından da Doğa, yasalarına uymayanlara bir laneti olarak, rahibi Deha'yı Aşk'ın ordusunu dağıtmaya yollar. Rahip kıyafeti içinde elinde ince bir mumla Deha, en cesur tenselliğin en ince mistisizmle harmanlandığı aforoz sözleri söyler.

Bekâret kınanırken cehennem de Doğa'nın ve Aşk'ın emirlerine uymayanlara tahsis edilir. Diğerleriyse İsa'nın çobanlığını yaptığı beyaz koyunların ve Bakire Meryem'den doğan kuzunun ebediyen gün ışığında otladığı, hiç bozulmayan çiçekli çayırları lütfeder. Sonrasında deha elindeki incecik mumu kuşatma altındaki kaleye atınca ateşi bütün dünyayı yakar. Venüs de meşalesini fırlatır; derken Utanç ve Korku kaçarlar; kale alınır ve Hüsnükabul âşığın gülü koparmasına izin verir.

Roman de la Rose metninde de cinsel motif bilinçli olarak erotik şiirin merkezine yerleştirilir, ama sembolizm ve mistisizmle sarmalanıp kutsallık kılıfında sunulur. Hıristiyanlık idealine bundan daha ağır bir meydan okuma hayal etmek imkânsızdır. Aşk rüyası tutkulu olduğu kadar sanatsal bir forma bürünür. Alegori bolluğu ortaçağ hayal dünyasının tüm ihtiyaçlarını karşılar. Bu temsiller, duyguların en ince tonlarını ifade etmek için kaçınılmazdır. Bu zarif kuklaların erotik terminolojiye halel getirmediği apaçık bellidir. İnsanlar Tehlike, Kötü konuşma gibi figürleri bilimsel bir psikolojinin kabul gören terimleri olarak değerlendirmiştir. Ana temanın tutkulu karakteri okurun ilgisini hiç dağıtmadan sıkıcılığı ve bilgiçlik taslamayı önler.

Teoride *Roman de la Rose* saray aşkı idealini inkâr etmez. Haz bahçesine ancak birkaç seçilmiş aşk aracılığıyla girer. Bu bahçeye girmek isteyen kişi kin, sadakatsizlik, alçaklık, açgözlülük, keder, ikiyüzlülük, yoksulluk ve ihtiyarlık gibi hasletleri arkasında bırakmak zorundadır. Bunlara karşın, sahip olması gereken olumlu meziyetler saray aşkında olduğu gibi etik değil artık, sadece aristokratik niteliktedir. Söz konusu meziyetler boş zaman, zevk, neşe, aşk, güzellik, samimiyet ve kibarlıktır. Bunlar artık bizzat aşkın kutsallığının getirdiği mükemmellikler değil, yalnızca arzu edilen nesneyi elde etmenin uygun araçlarıdır. Jean Chopinel ideal kadınlığa duyulan saygının yerine kadının zayıflığının acımasız bir eleştirisini koyar.

Roman de la Rose insanların zihinlerinde ne kadar büyük bir etki yaparsa yapsın, eski aşk anlayışını tamamen yıkmayı başaramamıştır. *Roman de la Rose*'da vaaz edilen ayartmanın yüceltilmesinin yanı sıra şövalyenin sadakatle dolu saf aşkının yüceltilmesi, turnuva ve düelloların fantezisi bir yana hem lirik şiirde hem de şövalye aşkında yolundan şaşmamaktadır. On dördüncü yüzyılın sonuna doğru mükemmel soylu için iki aşk anlayışından hangisinin tercihe şayan olduğu meselesi, sonraki asırlarda Fransız zevkinin yarattığı türden edebi bir tartışma yaratmıştır. Soylu Boucicaut yaptığı yolculuklara eşlik edenlerle birlikte *Livre des Cent Ballades* [*Yüz Balad Kitabı*] adlı kitabı kaleme alarak gerçek saray aşkının önde gelen savunucusu olmuştur. Bu kitapta tek bir kadının dürüst ve fedakâr hizmetine talip olma ile modaya uygun flört arasında karar vermek için sarayın akıl hocalarına danışmıştır. Boucicaut gibi şövalyeler veya şairler eski saray aşkı idealine saygılarından ötürü model alınıp övülmüşlerdir; ki başkalarının yanı sıra Othe de Granson ve Louis de Sancerre bu tiplerdendi. Christine de Pisan, kadın onurunun gözüpek savunusunu yaparak tartışmaya katılmıştır. *Epistre au Dieu d'Amours* [*Aşk Tanrısına Mektup*] adlı kitabıyla erkeklerin tüm o hakaretleri, yalanları ve dalavereleri hakkındaki kadınların şikâyetlerini kaleme aldı. Haksızlık karşısında bilenmiş bir öfkeyle *Roman de la Rosa* zihniyetini kınadı.

Jean de Meun'ün eserinin çok sayıda tutkulu hayranı sahneye çıktı. Onların arasında ruhani kesimden çeşit çeşit insanlar, hatta kilise adamları bile vardı. Tartışma yıllarca devam etti. Saray ve soylular bunu bir eğlence aracı yapmışlardı. Muhtemelen ideal saray aşkını savunduğu için Christine de Pisan'dan aldığı övgüden cesaret bulan Boucicaut, ezilen kadınları korumak için "beyaz kadın armalı yeşil kalkan" tarikatını kurunca, Burgonya dükü 14 Şubat 1401'de "Artois konağı" adında görkemli bir aşk

sarayı yaptırarak onu gölgede bıraktı. Bundan çok farklı türde meselelerle ilgilenen eski diplomat Philippe le Hardi ve Louis de Bourbon, Paris'i perişan eden veba salgını sırasında can sıkıntısını dağıtsın diye bir aşk sarayı inşa ettirmesi için krala ricada bulunmuşlardı; böylece "zamanın bir kısmı daha güzel geçirilecek ve yeni sevinçler bulunacak"tı. Şövalyelik davası edebiyat salonu biçiminde zaferini ilan etmişti. Alçakgönüllülük ve sadakat sütunları üzerinde yükselen saray "bütün asil hanımefendilerin onurlandırılıp övülmesine ve onlara hizmet edilmesine" adanmıştı. Üyelerine meşhur lakaplar takılıyordu. İki kurucuya ve krala Büyük Muhafızlar deniyordu. Muhafızlar arasında Korkusuz Jean, kardeşi Antoine ve altı yaşındaki Philippe vardı. Hainault yöresinden Pierre d'Hauteville Aşk Prensi'ydi; bunların yanı sıra nazırlar, dinleyiciler, şeref şövalyeleri, hazinedar şövalyeler, danışmanlar, usta avcılar, aşk seyisleri falan vardı. Prenslerin ve yüksek din görevlilerin yanı sıra burjuvalar ve alt tabakadan ruhban da saraya kabul ediliyordu. Sarayın işleyişi "güzel konuşma salonunun" işleyişine benziyordu. Üyelere verilen nakaratlar tüm şiirsel formlarda işleniyordu: "taçlı veya şapkalı baladlar," şarkılar, siyasal hicivler, lirik şiirler, oyun havaları vb. "Farklı fikirleri savunmak adına açılan aşki davalar biçiminde" tartışmalar yürütülüyordu. Hanımefendiler ödülleri dağıtıyor, kadın onuruna saldıran şiirler yasaklanıyordu.

Bu hoş eğlencelerin şatafatlı ve ağırbaşlı düzeneği içinde Burgonya üslubunun Fransız sarayını etkilemeye başladığını görüyoruz. Bütün eski saraylar gibi arkaik nitelikte olan kraliyet sarayının eski ve ciddi aşk idealini desteklediğini ilan etmesi gerektiği ve klübün yedi yüz ünlü üyesinin bu uygulamaya karşı çıktığı açıktı. Onların âdetleri hakkında bildiklerimiz ışığında şunu rahatlıkla söyleyebiliriz; o çağın büyük lordları kadın onurunun epey garip savunucularıydı. En ilginç gerçekse, aynı kişi-

lerin aşk konusunda tartışmaya girdiklerinde *Roman de la Rose*'u savunup Christine de Pisan'a saldırmalarıdır. Açıkçası bu, toplumsal eğlenceden başka bir şey değildi.

Jean de Meun'un hayranlarından oluşan çemberin en iç kısmında hükümdarların hizmetinde olan din adamları ve sıradan insanlar da vardı. Bu çember ilk Fransız hümanistlerin oluşturduğu çevreye benziyordu. Bu çemberin bir üyesi olan Lille kâhyası Jean de Montreuil, önce Fransa veliahtının, sonra da Burgonya dükünün kâtibi olmuştur. Cicero tarzında çok sayıda risale yazmış ve dostları Gontier ve Pierre Col gibi o da kilisedeki suistimallerin ağırbaşlı denetçisi Nicolas de Clemanges ile mektuplaşmıştır. Şimdi de onu tüm gücüyle *Roman de la Rose* ve yazarı Jean de Meun'u savunurken buluyoruz. Kendisi en bilgili ve aydın insanlardan bazılarının *Roman de la Rose*'u göklere çıkararak adeta bir kült (*paene ut colerent*) haline getirdiklerini ve bu kitaptansa gömleklerinden vazgeçmeye razı olduklarını belirtir. Dostlarına da kendisinin yaptığı gibi söz konusu kitabı savunmayı öğütlemiştir. Kitabı küçümseyen birine şu satırları yazmıştır: "Üstat Jean de Meun'un bu derin ve ünlü kitabının ağırlığının sırrını ve sırlarının ağırlığını araştırdıkça sizin beğenmeyişinize o kadar şaşırıyorum ki." Nitekim bu kitabı son nefesine kadar savunmuş, ayrıca başka pek çok insan da bu davayı sözleri ve eylemleriyle savunmuştur.

Jean de Montreuil'in kendinden emin olarak söyledikleri, aşk meselesinin her şeyden önce basit bir saray eğlencesinden daha ciddi hususları içerdiğini göstermektedir; ve bu gerçek Paris Üniversitesinin ünlü rektörü Jean Gerson'un tartışmaya hemen katılmasıyla kanıtlanmıştır. Gerson bastıramadığı bir nefretle *Roman de la Rose* kitabından iğreniyordu. Kitabı tehlikeli bir salgın hastalık, her türlü ahlaksızlığın kaynağı olarak görüyordu. Yazılarında "günahkâr gülün romansının" zararlı etkisine defalarca değinir. Bu kitabın tek bir nüshası olsa ve o da bin

lira etse bile onu yayımlanması için satmaktansa yakmayı yeğlerdi. Pierre Col, Gerson'un polemik niteliğindeki yazılarının birini çürüttüğünde, Gerson *Roman de la Rose*'a karşı önceki karalamalarından daha sert bir incelemeyle cevap vermiştir. İncelemesine "1402 yılının 18 Mayıs akşamı yaptığım çalışma" diye tarih atmıştır.

Roman de la Rose yazarının yolundan giden Gerson, eserine alegorik bir form kazandırmıştır. Bir sabah uyandığında ruhunun "çeşitli fikirlerin tüylerini ve kanatlarını kullanarak bir yerden diğerine uçarak Hıristiyanlığın kutsal sarayına kadar" ulaştığını hisseder. Bu sarayda İffet'in Adalet, Vicdan ve Bilgelik'e seslenerek Çılgın Âşık'ın, yani Jean de Meun'un tüm maiyetindekilerle birlikte kendisini yeryüzünden kovmasından yakındığını duyar. İffet'in "iyi muhafızları" tam da *Roman*'ın kötü kişileridir: Utanç, Korku ve Tehlike. Gerson şöyle der kitapta: "İyi bir konakçı arsız bir öpücüğe, çapkın bir bakışa, çekici veya hafifmeşrep bir söze cüret etmediği gibi tenezzül de etmeyen kişidir." İffet bir dizi sitemle Çılgın Âşık'ı bastırdı. Çılgın Âşık evliliğe ve manastır hayatına sövüp sayar. "Bütün genç kızların hiç çekinmeden ve utanmadan erkenden ve içtenlikle bedenlerini nasıl satacaklarını, günahkârlığı ve aldatmayı nasıl küçümseyeceklerini" öğretir. Hayal gücünü doğrudan tensel hazlara yöneltir ve en beteri de Venüs'ün, Doğa'nın ve Akıl Hanım'ın ağzından konuşarak Cennet kavramını ve İnancın gizemlerini tensel hazla harmanlar.

Doğrusu tehlike de burada yatıyordu. Tensellik, küçümseyici alaycılık ve zarif sembolizmiyle bu etkileyici eser, ağırbaşlı birinin gözünde bir günah çukurunu temsil eden şehvetli bir mistisizmi insanlara aşılamaktadır. Gerson'un düşmanı olan Pierre Col, sadece Çılgın Âşık'ın tutkunun değerini tartabileceğini iddia etme cesaretini gösterebilir miydi? Çünkü tutkuyu tanımayan biri onu ancak aynada bir muamma olarak görebilir. Pierre Col,

Aziz Pavlos'un kutsal sözlerini alıp günahkâr amaçlarına alet etmiştir. *Süleyman'ın Ezgiler Ezgisi*'nin Firavunun kızını övmek için yazıldığını iddia etmekten hicap duymamıştır. Pierre Col, *Roman de la Rose*'a dil uzatanların Baal'in önünde diz çöktüklerini beyan etmiştir. Doğa bir kadının tek bir erkekle yetinmesini istemez ve Doğa'nın Deha'sı Tanrı'dır. Zındıklığını daha da ileriye taşıyıp Aziz Luka İncili'nden hareket edecek, *Roman*'da gülle temsil edilen şeyin, yani bir kadının cinsel organının eskiden kutsal olduğunu öne sürer. Dine karşı saygısız olan bu mistisizmin doğruluğuna inanan Col kitabı sevenlerden medet umarak, kendine bir şahit çevresi oluşturur ve daha önceki ilahiyatçıların başına geldiği gibi Gerson'un da çılgın bir aşkın kucağına düşeceği kehanetinde bulunur.

Gerson *Roman de la Rose*'un yetkinliğini veya en azından gördüğü rağbeti yok etmeyi başaramadı. Lisieux piskoposluk kurulu üyelerinden Estienne Legris 1944'te *Répertoire du Roman de la Rose* [*Gül Aşkı Repertuarı*] adında bir kitap yazmıştır. On beşinci yüzyılın sonuna doğru Jean Molinet *Roman*'ın sözlerinin atasözü gibi yayıldığını belirtir ve kitapta yer alan alegorilere dinsel bir anlam vererek bütün kitabı "ahlakileştirme" derdine düşer. Böylece aşk çığlıkları atan bülbül, vaizin sesini temsil ederken, gül de İsa olmuştur artık. Rönesansın altın çağında bile Clément Marot bu kitabın modernleştirilmeyi hak ettiğini düşünür. Keza Ronsard da Hüsnükabul ve Sahtekârlık figürlerinin şiirinde kullanamayacağı kadar eski olmadığı kanaatindedir.

DOKUZUNCU BÖLÜM

AŞK ÂDETLERİ

Bir döneme ait erotik düşünce biçimlerini edebiyattan öğreniyoruz, ama bunları toplumsal hayatın unsurları olarak işlevsel kılmamız gerekiyor. Aşk kavramlarından ve onların kullanış biçimlerinden oluşan koca bir sistem o dönemin aristokrat konuşmalarında geçiyordu. Bunların içinde daha sonraki asırların bir kenara atacağı çok sayıda aşk simgesi ve figürü vardı. *Roman de la Rose*'un garip mitolojisi, Aşk tanrısının etrafında kümelenmişti. Ayrıca elbise renklerinin, çiçeklerin ve değerli taşların dahi bir sembolizmi vardı. Bugün bile zayıf izlerinin sürdüğü renklerin anlamları ortaçağdaki aşk muhabbetlerinde son derece önemliydi. Sicily adındaki bir haberci 1458 dolaylarında bu konuya dair *Le Blason des Couleurs* [*Renkler Bilgisi*] adında bir elkitabı yazmış ve Rabelais bu kitabı okuduğunda kahkahalarla gülmekten kendini alamamıştır. Guillaume de Machaut sevgilisiyle ilk kez buluştuğunda, onun beyaz bir elbise ve üzerinde yeşil bir papağan deseni olan gökmavisi bir şapka giymiş olmasına çok sevinmiştir, çünkü yeşil renk yeni aşkı, mavi de sadakati temsil ediyordu. Daha sonra sevgilisinin suretini rüyasında görmüştü; bu kez ona sırtını çevirmiş olan kız "yeniliği simgeleyen" yeşiller giymişti. Bunun üzerine kıza bir baladla sitem etmiştir:

En lieu de blue, dame, vous vestez vert.[1]

Yüzükler, peçeler, mücevherler ve kur yapmaya yönelik hediyeler, bunların her biri resimler ve esrarlı amblemlerle özel bir işleve sahipti; bazen resimli yazılar da taşıyorlardı. Fransa veliahtı 1414'te sancağında altından bir K, bir kuğu (cygne) resmi, bir de L taşıyordu; bunlar annesinin La Cassinella takma adlı nedimesini simgeliyordu. Rabelais'in "saray ünlüleri ve isim hamalları" diye dalga geçtiği insanlar "umutlarını" küreyle, "melankolilerini" ise hasekiküpesi (ancolie) temsil ederlerdi. İnce duyguları ifade etmek için sayısız oyun vardı. Yalan söylemeyen kral, aşk kalesi, Aşk satışı, Satılık oyunlar gibi. Örneğin bu oyunlardan birinde genç kız bir çiçek adı söyler; genç adam da kafiyeli bir sözle ona iltifatta bulunur:

Je vous vens la passerose,
– Belle, dire ne vous ose
Comment Amours vers vous me tire,
Si l'apercevez tout sanz dire.[2]

Aşk Kalesi oyunuysa bir dizi alegorik bilmece içeriyordu:

Du chastel d'Amours vous demant:
Dites le premier fondement!
– Amer loyaument.

Or me nommes le mestre mur
Qui joli le font, fort et seur!
– Celer sagement.

Dites moy qui sont li crenel,
Les fenestres et li carrel!
– Regart atraiant.

---

1 Mavi yerine, hanımım, yeşil giydiniz.

2 Size gülhatmi yolluyorum,
– Güzelim, size söylemeye cüret edemiyorum
Aşkın beni size nasıl çektiğini,
Ama siz zaten hissediyorsunuz bunu, kelimelere ne hacet.

Amis, nommez moy le portier!
– Dangier mauparlant.
Qui ets la clef qui le puet deffermer?
– Prier courtoisement.[3]

Halk ozanları zamanından beri aşka dair ayrıntılı kurallar ve uygulamalar saray sohbetlerinde büyük bir yer tutagelmişti. Bu deyim yerindeyse bir edebiyat formu düzeyine çıkarılmış merak ve dedikoduydu. Louis d'Orléans sarayında verdiği ziyafetlerde insanlar "hikâyeler, baladlar" ve "hoş sorularla" eğleniyorlardı. Özellikle şairlerin bu eğlencedeki rolü büyüktü. Bir grup soylu beyefendi ve hanımefendi, bir dizi "aşk ve aşk macerası sorusuyla" Machaut'nun huzuruna çıkmıştı. Her aşk macerası katı kurallar çerçevesinde tartışılırdı. "Yakışıklı soylu beyefendi, hangisini tercih edersiniz: İnsanlar hanımınız hakkında kötü konuşurken sizin onu iyi bulmanızı mı, yoksa ondan iyi söz edilirken sizin onu kötü bulmanızı mı?" Ödün vermez bir şeref anlayışıysa centilmenin şu cevabı vermesini gerektirir: "Hanımefendi, ben onu kötü bulsam bile onun hakkında iyi konuşulmasını tercih ederim."

---

[3] Aşk kalesinden size soruyorum:
İlk temeli söyleyiniz!
– Dürüstçe sevmek.

Şimdi de ana duvarı söyleyin,
Onu güzel, güçlü ve emin yapan!
– Bilgece saklamak.

Söyleyin bana nedir mazgal delikleri,
Pencereler ve taşlar!
– Cezbedici bakışlar.

Dostlar, bana kapıcının adını söyleyiniz
– Kötü konuşan Tehlike.

Peki, onu açacak anahtar hangisidir?
– Kibarca rica etmek.

Eğer bir hanımefendi âşığı tarafından ihmal edilirse, kendisine başka bir âşık bulduğunda, sözünde durmamış mı olur? Kıskanç kocası tarafından sıkıca korunan sevgilisini görme umudunu yitirmiş bir şövalye, yeni bir aşka yönelebilir mi? Bir adım sonrasındaysa, bu aşk sorularının Martial d'Auvergne'in yazdığı *Arrêts d'Amour* [*Aşk Yargıları*] kitabında olduğu gibi, birer hukuki dava olarak ele alındığını görüyoruz.

Saray kuralları sadece şiir yazmaya hizmet etmiyordu; hayatın içinde kendisine uygulama alanı bulabiliyor, en azından konuşma konusu olabiliyordu. O çağın şiirini saran bulutları dağıtıp gerçek hayatın içine nüfuz edebilmek çok zordur. On dört ve on beşinci yüzyıllarda kur ve flört, saray sistemi veya Jean de Meun'un kuralları için ne ölçüde gerekliydi? O çağda otobiyografik itiraflara çok nadir rastlanılır. Gerçek bir aşk macerası dürüstçe anlatıldığında bile yazar yerleşik üsluptan ve teknik anlayıştan kendini kurtaramamaktadır. Bu durumun bir örneğine, yaşlı bir şair genç bir kızın aşk macerasını uzun uzadıya anlatan bir kitapta rastlıyoruz: Guillaume de Machaut'nun yazdığı *Le Voir-Dit* [*Gerçek Hikâye*]. Champagne'ın soylu ailelerinden birine mensup olan genç kız Peronnelle d'Armentières, ilk şiirini 1362'de şaire gönderdiğinde, adam altmış yaşına merdiven dayamıştı. Genç kız bu şiirinde kalbini hiç görmediği ünlü şaire sunuyor ve onu manzum bir aşk mektuplaşmasına girişmeye davet ediyordu. Bunun üzerine gut hastalığından mustarip ve tek gözü kör zavallı şair hemen yanıp tutuşmaya başlar. Kızın şiirine cevap verir, ki böylece bir mektuplaşma ve şiir alışverişi başlar. Peronnelle bu edebi ilişkiyle iftihar etmektedir; bunu kimseden saklamaz ve şairden, aşklarının gerçek hikâyesini mektuplarında ve şiirlerinde işlemesini rica eder. Machaut bunu zevkle kabul eder. "Sizin şanınız ve takdiriniz için iyi hatırlanacak bir şey yapacağım" der.

"Ve canımın içi, bu kadar geç başlamamıza üzülüyor musun? Tanrım ben üzülüyorum; ama bunun çaresi şudur: Şartlar elverdiği ölçüde hayatın tadını çıkaralım, böylece kaybettiğimiz zamanı telafi edebiliriz; ve yüz yıl sonra bile insanlar bizim aşkımızdan iyilik ve şerefle söz ederler, çünkü eğer kötülük olsaydı, elinizden gelse onu Tanrı'dan gizlerdiniz."

Mektuplarla şiirleri birbirine bağlayan anlatı edepli bir aşk macerasına yaraşan samimiyetin derecesini bize öğretmektedir. Yengesi, hizmetçisi ve kâtibi gibi üçüncü tarafların huzurunda genç kız özgürlüğünü sonuna kadar kullanmıştır. Machaut'nun çekici olmayan fiziksel görüntüsünden dolayı kaygıyla beklediği ilk buluşmalarında Peronnelle bir kiraz ağacının altında şairin kucağında uykuya dalmış veya uyur gibi yapmıştı. Kâtibi onun ağzını yeşil bir yaprakla örtmüş ve Machuat'dan yaprağı öpmesini istemişti. Adam tam yaprağı öpeceği sırada kâtip yaprağı çekmişti.

Genç kız adama başka lütuflarda da bulunur. Şenlik zamanı Saint Denis'e yapılan bir hac ziyareti birkaç günü beraber geçirmelerine fırsat verir. Bir öğleden sonra, haziran ortasının sıcağından bunalınca kalabalıktan ayrılıp birkaç saat dinlenmişlerdi. Şehirli bir burjuva onları iki yataklı bir odada konuk etti. Perdeler çekildi ve konuklar yattılar. Yataklardan birinde yengesi yatmıştır. Peronnelle ile hizmetçisi de diğer yatağı almıştı. Peronnelle çekingen şairi hizmetçisiyle aralarında yatmaya davet etti. Davete icabet eden şair de onu rahatsız etmemek için hiç kıpırdamadan yatar. Uyandıklarında Peronnelle ona kendini öpmesini emreder.

Yolculuğun sonunda şaire, elveda demek için gelip onu uyandırmasına izin verir. Anlatı kızın ondan hiçbir şey esirgemediğini gösteriyor. Kız onurunun altın anahtarını şaire vermişti; bu hazineyi veya ondan geriye ne kaldıysa onu saklaması için.

Şairin talihi buraya kadar yolunda gider. Kızı bir daha görmez ve başka da macera yaşamadığı için kitabın

geri kalanını mitolojik gezintilerle doldurur. Sonunda kız ona ilişkilerinin sona ermesi gerektiğini bildirir, herhalde evleniyordur. Fakat şair ölene dek onu sevmeye ve ona saygı duymaya kararlıdır. Ölümlerinden sonra Tanrı'nın onu cennetin güzelliği içinde, ona verdiği *Güzeller Güzeli* [*Toute-belle*] ismiyle tutması için dua eder.

Machaut'nun yazdığı *Voir-Dit* kitabında din ve aşk açıksözlü bir arsızlıkla harmanlanmıştır. Yazarın Reims piskoposluk kurulu üyesi olması bizi şaşırtmasın, çünkü ortaçağda piskoposluk kuruluna adam sokmaya yetecek kadar yetkileri olan küçük tarikatlar (Petrarca gibi) bekâr kalmayı katiyen şart koşmuyorlardı. Bir hac ziyaretinin âşıkların buluşması için fırsat sunmasında da şaşılacak bir şey yoktur. Çünkü o dönemde uçarı amaçlar için hac ziyaretleri tercihe şayandı. Ancak bizi şaşırtan husus, ciddi ve duyarlı bir şair olan Machaut'nun kendi hac yolculuğunu "çok dindarca" yaptığını iddia etmesidir. Ayinde kızın arkasına oturmuştur:

> ... Quant on dist: Agnus Dei,
> Foy que je doy à Saint Crepais,
> Doucement me dona la pais,
> Entre deux pilers du moustier.
> Et j'en avoie bien mestier,
> Car mes cuuers amoureus estoit
> Troublés, quant si tost se partoit.[4]

Şair bahçede dua kitabını okuyarak onu beklemektedir. Onun portresini Tanrı'nın yeryüzündeki sureti olarak tasvir eder. Dokuz günlük ibadet dönemine başlamak için ki-

[4] Tanrı'nın Kuzusu duası edildiğinde,
Aziz Crepais'e borçlu olduğum iman,
O kız bana tatlı bir barış öpücüğü verdi,
Kilisenin iki sütunu arasında,
Ve ona gerçekten ihtiyacım vardı,
Çünkü benim âşık olmuş durumdaki kalbim
Bu kadar çabuk gideceğiz diye üzüntülüydü.

liseye girdiğindeyse bu dokuz günün her birinde sevgilisi için bir şiir yazacağına kendi kendine yemin eder; ama bu, onun dualarındaki büyük imanından söz etmesine engel olmaz.

Fakat Trent ruhani meclisinden önce ibadet ile gündelik meşgalelerin nasıl şaşırtıcı bir açıksözlülükle harmanladığını başka metinlerde de görüyoruz.

Machuat ve Peronnelle'in aşk maceralarının atmosferine gelince; gevşek, yavan ve biraz da hastalıklıdır. Duygularının ifadesi savlar ve alegorilerle sarılı kalmaya devam etmiştir. Fakat her şeyden önce *Güzeller Güzeli*'nin hem onunla hem de kendi kalbiyle oynadığını fark etmesine engel olan ihtiyar şairin sevecenliğinde dokunaklı bir yan vardır.

Gerçek aşk ilişkilerini kavramak için edebiyattan ayrı olarak başvurabileceğim diğer bir kaynak da *Voir-Dit* ile aynı zamanda kaleme alınmış bir kitaptır: *Le Livre du Chevalier de la Tour Landry pour l'Enseignement de ses Filles* [*La Tour Landry Şövalyesinin Kızlarının Eğitimi İçin Yazdığı Kitap*]. Bu sefer âşık bir yaşlı şair yok karşımızda. Oldukça sıradan bir kafa yapısına sahip bir babayla karşı karşıyayız. Bir Angevin soylusu olan bu adam "kızlarına gönül işlerinde günün modasına uygun kibarlığı ve âdetleri öğretmek için" gençlik anıları, anekdotlar ve hikâyeler anlatmaktadır. Öte yandan öğrettiği şeyler hiç de romantik değildir. Bu ihtiyatlı babanın kızlarına verdiği örnekler ve nasihatlerin amacı öncelikle kızlarını romantik flörtün tehlikelerine karşı korumaktır. "Aldatıcı uzun ve dalgın bakışlar, hafif iç çekmeler, kusursuz duygusal yüz ifadeleri ve herkesten fazla çenebazlıkla" her zaman karşısındakini ayartmaya hazır bu belagatli insanlardan uzak durun. Fazla davetkâr olmayın. Kitabın yazarı olan şövalye henüz genç bir delikanlıyken, babası onu evlendirmek istediği bir kızı görmeye götürmüştür. Kız onu çok kibar bir şekilde karşılamış ve delikanlı da

kızın karakterini biraz olsun çözmek için konudan konuya atlamış. Söz esirlere gelince delikanlı şövalye zarif bir iltifatta bulunmak istemiş: "'Küçük hanım, başkalarındansa sizin elinize esir düşmeyi tercih ederim ve sizin hapishanenizin İngilizlerinki kadar insafsız olmayacağını düşünüyorum.' Bunun üzerine kız bana, kendine esir etmek isteyebileceği biriyle geçenlerde karşılaştığını söyledi. Ben de bu adama zorlu bir hapislik mi yaşatacağını sordum. Kendi bedenine ne kadar iyi bakıyorsa ona da öyle bakacağını söyledi. Ben de bu adamın böyle hoş ve soylu bir mahkûmiyet yaşamakla ne kadar talihli olacağını belirttim. Size ne diyeceğim? Yeterince güzel konuşuyordu ve sözlerinden çok şey bildiği anlaşılıyordu ve gözlerinde çok canlı ve ışıltılı bir ifade vardı." Ayrılmak üzere izin alırken, kız şövalyeye, iki üç kere, sanki onu uzun zamandan beri tanıyormuş gibi yakında kendini yine görmeye gelmesini rica etmiş. "Ve ayrıldıktan sonra efendim, babam bana dedi ki: 'Onu gördükten sonra hakkında ne düşünüyorsun? Bana fikrini söyle.' 'Efendim, bana gayet güzel ve iyiymiş gibi geldi, ama sizin için de bir mahsuru yoksa, ona asla şimdi olduğumdan daha yakın olmayı istemem.'" Kızın ihtiyatsızlığı adamın ona daha fazla yaklaşma hevesini kırmış. Bu yüzden nişan gerçekleşmemiş ve elbette yazar ileride bundan pişmanlık duymamış olmasının nedenlerini de sıralamaktadır.

Sadece, bu şövalye daha az ahlaki öğütte bulunup daha fazla otobiyografik ayrıntı sunsaydı ne iyi olurdu, çünkü âdetlerin kendilerini ideale nasıl uydurduğunu gösteren bu tür kişisel anlatılara ortaçağ geleneklerinde o kadar az rastlıyoruz ki.

Her ne kadar şövalye, kızlarına her şeyden önce iyi bir evliliğin sırlarını öğretmeyi amaçladığını apaçık ilan etse de bu evliliğin aşkla pek ilgisi yoktur. "Aşkla sevme olgusu" hakkında karısıyla yaptığı bir "tartışmayı" aktarır kızlarına. Onun görüşüne göre, genç bir kız bazı durumlarda,

örneğin "evlilik umuduyla" onurlu bir şekilde sevebilir. Karısıysa başka türlü düşünmektedir. Onun kanaatine göre bir genç kızın kimseye âşık olmaması daha iyidir, nişanlısına bile, çünkü âşık olmak onu hakiki imandan uzaklaştırır. "Çünkü pek çok kadından duyduğum şudur ki; gençken âşık olduklarında, kiliseye gittikleri zaman düşüncelerinin ve düşlerinin etkisiyle, Tanrı'ya kulluktan ziyade aşklarının hazlarına ve hülyalarına dalarlarmış; ve aşkın öyle bir doğası vardır ki kilisedeki ayin sırasında, yani papaz sunağı selamladığı sırada bu süfli düşünceler zihnimize üşüşür." Machaut ve Peronnelle bunu teyit edebilirlerdi.

La Tour Landry Şövalyesinin genel ahlakçılığıyla, bu babanın kızlarının eğitimi için ancak *Cent Nouvelles Nouvelles* kitabında kendine yer bulacak kadar edepsiz hikâyeler anlatmasını bağdaştırmak zordur. Yine de daha yakın zamanlı edebiyat, örneğin Elizabeth dönemi edebiyatı, dünyanın birkaç asır önceki erotik biçimlerinden nasıl büsbütün uzaklaştığını da bize gösteriyor. Nişan ve evliliklere gelince, ne saray aşkı idealinin estetik biçimleri ne de *Roman de la Rose*'un ince hoppalığı ve açık alaycılığı bunların üzerinde gerçek bir etkiye sahip olmuştur. Soylu aileler arasındaki evliliklerin dayandığı gayet gerçekçi düşünceler içinde şövalyece yiğitliğe ve hizmet etme gibi kurgulara pek yer yoktu. Dolayısıyla, saray aşkına ilişkin kavramlar hiçbir zaman gerçek hayatla temas kurularak düzeltilmedi. Onlar sadece aristokratların sohbetlerinde özgürce dile getirildi, edebi bir eğlence veya cazip bir oyun sunabildi, ama hepsi bu kadar. Aşk ideali, olduğu kadar, ancak doğası gereği yapmacık olan bir tarzda yaşanabilmiştir.

Acımasız gerçeklik onu hep yalanlamıştır. *Roman de la Rose*'un zehirli kadehinin dibindeki acı tortuları, ahlakçıyı teşhir eder. Din açısından bakıldığında, onun uğrunda dünyanın mahvolduğu bir günah olarak, aşka her

bakımdan lanetler yağdırılır. Canavarlıklar, çocuk katli, kürtajlar, nefret, zehirlemeler ne yüzünden oluyor, diye feryat eder Gerson. Kadın da kürsüden bu sese katılır: Bütün aşk muhabbetleri erkeklerin işiydi. Erotik kültür idealist bir kılıfa bürünse bile tamamen erkek egoizmiyle doludur. Evliliğe, kadına ve onun zayıflığına hiç bitmeyen saldırıların sebebi bu egoizmi gizlemekten başka ne olabilirdi ki? Bu rezalet için tek bir söz söylemek yeterlidir, der Christine de Pisan: O kitapları yazanlar kadınlar değil.

Aslına bakarsanız ortaçağ edebiyatı, kadınlara pek acımaz ve onun zayıflığına pek şefkat göstermez, aşkın onun için sakladığı tehlikelere ve çilelere pek de insaf göstermez. Bakire kızı kurtaran şövalyenin duygusal kurgusunda merhamet, basmakalıp ve yapmacık bir forma bürünür. *Quinze Joyes de Mariage* [*Evliliğin On Beş Zevki*] kitabının yazarı, kadınların bütün kusurlarıyla alay ettikten sonra başlarına gelmesi kaçınılmaz zararları da anlatmaya koyulacaktır. Ama bildiğimiz kadarıyla bu işi asla bitirememiştir.

Uygarlık aşk idealini yüceltmek, güzelleştirmek ve bu sayede acımasız gerçekliği unutturmak için onu daima bir düş ve fantezi örtüsüyle sarar. İnançlı şövalyenin veya âşık çobanın ağırbaşlı veya vakur oyunu, arkalarında ne kadar vahşi bir hayat gizleseler de saray alegorilerinin zarif tahayyülü ne cazibesini ne de ahlaki değerini kaybetmiştir. İnsan ruhunun ve zihninin bu formlara ihtiyacı vardır ve onlar her zaman özünde aynı kalacaklardır.

ONUNCU BÖLÜM

KIRSAL YAŞAM DÜŞÜ

Ortaçağın sonuna doğru pastoral türün uzun ömürlü modası saray idealine karşı bir tepkinin varlığını ima etmektedir. Şövalyece aşkın karmaşık biçimciliğinden usanan aristokrat ruh, aşkta kahramanlık gösterme iddiasından feragat eder ve bundan bir kaçış yolu olarak kırsal yaşamı över. Yeni, daha doğrusu yeniden canlanmış bu taşra ideali özünde erotik bir ideal olarak kalmıştır. Yine de ilhamı erotik olmaktan ziyade etik olan bir kırsal duyarlılık damarı kendini gösterir. Onu belki de *sade hayat fikri* (*aurea mediocritas*) diye adlandırıp pastoral fikirden yerli yerince ayırt edebiliriz. Biri diğerine hep karışır çünkü.

Şövalyelik idealinin terk edilmesi bizzat soylular arasında baş gösteren bir olguydu. Saray edebiyatı içinde söz konusu idealin iğneleyici veya duygusal eleştirisi uç verdi. Öte yandan burjuvazi her zaman soylu yaşam biçimlerini taklit etmeye çalışmıştır. Ortaçağda üçüncü tabakanın, yani burjuvazinin sınıf nefretiyle veya burnu havada şövalyelikle canlandığını söylemekten daha yanlış bir şey olamaz. Aksine, soyluların yaşamının görkemi onların gözlerini kamaştırıp akıllarını başlarından alıyordu. Zengin burjuvalar soyluların yaşam biçimlerini ve âdetlerini benimseme gayreti içindeydiler. Gösterişe kaçmayan sade bir devrimci diye nitelendirebileceğimiz, Flaman isyanının lideri Philip van Artevelde prenslere yakışır bir hayat sürüyordu. Akşam yemeğine gidişi

müzikle duyuruluyor; yemeği Flanders kontunun tabağı gibi gümüş tabakta servis ediliyordu. Üç gümüş şapkalı samurdan bir armayı gösteren açılmış bir sancak önünde olduğu halde kırmızı kıyafetinin üzerine süs niyetine giydiği beyaz kürküyle arzı endam ediyordu. Jacques de Lalaing'in biyografi yazarına göre, insanın ister istemez modern diye nitelendirdiği büyük finansör Jacques Coeur, zamanına göre yaşamayan bu gezgin şövalyenin fantastik ve faydasız projelerine büyük bir ilgi gösteriyordu.

Şövalyelik yanılsamasının yanlışlığını ve sefaletini görüp ondan kurtulan kimseler arasında, pratik ve soğuk tipleri, yani deyim yerindeyse mizaçları gereği şövalyeliğe karşı çıkanları anlatmakla işe başlayacağız. Bunlar arasında Philippe de Commines ile efendisi XI. Louis de vardı. Commines, Montlhéry savaşını anlatırken her nevi kahramanca kurgudan uzak durur; ne hoş kahramanlıklara ne de dramatik dönüm noktalarına yer verir. Bize sadece olan bitenin gerçekçi bir tablosunu, tereddütleri ve korkuları sunar. Kaçışları anlatmaktan keyif alır ve güvenlikle birlikte cesaretin de geri geldiğine dikkat çeker. Bütün o şövalyelik terminolojisini reddeder ve neredeyse kaçınılmaz bir kötülük olarak gördüğü şerefi nadiren anar.

İlkel bir çağın ruhuyla dolu olan şövalyelik ideali büyük aldanışlara gebedir, üstelik deneyimden ders almaya da pek açık değildir. Düşünsel ilerleme er ya da geç bu idealin gözden geçirilmesini gerekli kılıyordu. Şövalyelik tamamen terk edilmediyse de yarı dinsel olgunlaşma etkisini yitirdi ve ondan sonra yalnızca bir sosyal yaşam modeli olarak kaldı. Şövalye hâlâ şan ve şeref kurallarına sıkı sıkıya bağlı olsa bile artık iman savunuculuğu veya ezilenlerin koruyuculuğu iddiasında bulunmayan centilmene dönüştü. Modern bir centilmenlik ortaçağ centilmenliğiyle hâlâ ideal bakımdan bağlantılıdır.

Ahlaki, estetik ve sosyal mükemmellik şövalyenin sırtına fazlasıyla ağır bir yük bindiriyordu. Bu çok takdir

gören şövalyelik, hangi açıdan bakılırsa bakılsın, doğasındaki sahteliği gizleyemezdi. Gülünç bir anakronizm, uydurma bir mizanpajdı o. Sosyal bir faydasının olmadığı gibi ahlaki bir değeri de yoktu; her yerde kibir, gösteriş ve günahla kendini ortaya koyuyordu. Estetik bir oyun olarak bile saray yaşamı oyuncuları sıkmakla neticelendi. Bu yüzden, onlar da yüzlerini başka bir ideale, yalınlık ve dinginlik idealine çevirdiler. Bunu derken gözleri açılan soyluların ruhsal bir hayata yöneldiğini mi kastediyoruz? Bazen bunu yaptılar, evet. Saray mensuplarının ve askerlerin yaşamları çoğu zaman dünyadan el etek çekmekle son buluyordu. Fakat genellikle şövalyeliğin onlara veremediği yüce bir hayatı başka yerlerde aramaya koyuldular. Antik dönemden kalma bir vaat, dünyevi saadetin kırsal yaşamda bulunabileceğini söylüyordu. Burada huzur çabalayıp durmadan, salt kaçışla elde edilebilirdi. Hasetten ve nefretten, gösterişçi kibirden, baskıcı lüksten ve acımasız savaştan kaçıp bu limana güvenle sığınılabilirdi.

Ortaçağ edebiyatı sade hayata övgü temasını klasik yazarlardan miras almıştır. Bu tema, kırsal yaşam duyarlılığının reddiyeci yanı diye adlandırılabilir. Saray yaşamı ve aristokratça gösteriş hali araştırma yapma, başını dinleme ve çalışma gibi faaliyetler adına reddediliyordu. Nitekim on dördüncü yüzyılda Fransa'da bu tema tipik ifadesini *Le Dit de Franc Gontier* [*Franc Gontier'in Hikâyesi*] adlı şiir kitabında bulur. Kitabın yazarı Meaux piskoposu, müzisyen ve Petrarca'nın dostu şair Philippe de Vitri'dir.

> Soubz feuille vert, sur herbe delitable
> Lez ru bruiant et prez clere fontaine
> Trouvay fichee une borde portable,
> Ilec mengeoit Gontier o dame Helayne
> Fromage frais, laict, burre fromaigee,
> Craime, matton, pomme, nois, prune, poire,

Aulx et oignons, escaillongne froyee
Sur crouste bise, au gros sel, pour mieux boire.[1]

Yemekten sonra birbirlerini "yumuşak ve kaba sakallı ağızdan ve burundan" öperler; sonra Gontier ormana ağaç kesmeye giderken, Helayne de bulaşıkları yıkamaya koyulur:

J'oy Gontier en abatant son arbre
Dieu mercier de sa vie seüre:
'Ne sçay,' dit-il, 'que sont pilliersde marbre,
Pommeaux luisans, murs vestus de paincture;
Je n'ay paour de traïson tissue
Soubz beau semblant, ne qu'empoisonné soye
En vaisseau d'or. Je n'ay la teste nue
Devant thirant, ne genoil qui s'i ploye.

'Verge d'uissier jamais ne me deboute,
Car jusques la ne m'esprent convoitise,
Ambicion, ne lescherie gloute.
Labour me paist en joieuse franchise;
Moult j'ame Helayne et elle moy sans faille,
Et c'est assez. De tombel n'avons cure.'
Lors je dy. 'Las! serf de court ne vault maille,
Mais Franc Gontier vault en or jame pure.'[2]

---

1 Yeşil yaprakların altında, güzelim otların üstünde,
Şırıltılı bir derenin ve berrak bir pınarın yakınında
Taşınabilir bir levha buldum.
Gontier burada Leydi Helayne ile yemek yiyordu;
Taze peynir, süt, kaymak,
Lor peyniri, elma, ceviz, erik, armut,
Sarımsak ve soğan, kıyılmış arpacık soğanı
Daha çok içmek için kaba tuzlu kara ekmekten oluşan.

2 Gontier'nin ağacını kestiğini duyuyorum
Hayatını güvenceye alan Tanrı'ya şükürler olsun:
"Bilmiyorum," dedi, "mermer sütunların ne olduğunu,
Parlak topuzların, resimlerle süslenmiş duvarların;
Gizli ihanetten korkmam, güzel görüntülere bürünmüş
Ne de zehir içerim altın kâseden.
Ne şapkamı çıkarırım

Bu şiirde sade hayat temasının, doğa sevgisiyle birleştiğini görüyoruz.

Sonraki nesiller için, Philippe de Vitri'nin bu şiiri, eşlerin kavgasız bir şekilde birbirlerini sevmesi, güvenlik, bağımsızlık, tutumluluk, sağlık ve faydalı emeğin temin ettiği mutluluğun ve kırsal yaşam duyarlılığının klasik bir ifadesi olarak kalmıştır.

Eustache Deschamps yazdığı birçok baladda onu taklit etmiştir; ve o baladlardan birinde onun modelini çok yakından takip ettiğini görüyoruz:

> En retournant d'une court souveraine
> Ou j'avoie longuement sejourné,
> En un bosquet, dessus une fontaine
> Trouvay Robin le franc, enchapelé;
> Chapeauls de flours avoit cilz afublé
> Dessus son chief, et Marions sa drue... etc.[3]

Deschamps, bu temayı şövalyenin veya askerin hayatı üzerine bir hiciv ekleyerek genişletmiştir; savaşçınınkinden daha kötü bir durum yoktur; çünkü savaşçı yaşadığı her gün yedi ölümcül günahı işlemektedir ve aşırı gurur savaşın özünü oluşturur.

Despotun önünde, ne de diz çökerim.
Kapıcının sopası beni asla yolumdan döndüremez,
Çünkü ne açgözlülük ne ihtiras
Ne de şehvet çelebilir benim aklımı.
Çalışmak neşeli bir özgürlük içinde tutuyor beni;
Helayne'i yürekten seviyorum, şüphesiz ki o da beni seviyor,
İşte bunlar yeter bana. Mezardan korkmuyoruz biz."
Ben de dedim ki ona, "Heyhat! Saray kölesinin değeri yoktur,
Ama Franc Gontier saf altın değerindedir."

[3] Bir hükümdar sarayından dönerken
Uzun zaman kaldığım,
Bir çeşmenin yukarındaki ağaçlıkta
Özgür Robin'i başında taçla gördüm;
Çiçekten taçlar süslüyordu
Onun başını ve sevgilisi Marion'unkini...

... Je vueil mener d'or en avant
Estat moien, c'est mon opinion,
Guerre laissier et vivre en labourant:
Guerre mener n'est que dampnacion.[4]

Öte yandan genellikle bir lokma bir hırka yaşamayı da övüyordu:

Je ne requier à Dieu fors qu'il me doint
En ce monde de lui servir et loer,
Vivre pour moy, cote entier ou pourpoint,
Aucun cheval pour mon labour porter.
Et que je puisse mon estat gouverner
Moiennement, en grace, sanz envie,
Sanz trop avoir et sanz pain demander,
Car au jour d'ui est la plus seure vie.[5]

Şan ve kazanç peşinde koşmak sadece sefalet getirir; fakir kişi mutludur ve sükûnet içinde uzun bir hayat sürer:

... Un ouvrier et uns povres chartons
Va mauvestuz, deschirez et deschaulx
Mais en ouvrant prant en gré ses travaulx
Et liement fait son euvre fenir.
Par nuit dort bien; pour ce uns telz cueuers loiaulx
Voit quatre roys et leur renge fenir.[6]

---

4 ... Bundan sonra sürmek isterim
Ortalama bir hayat, budur kararım,
Savaşı bırakmak ve toprağı işleyerek yaşamak:
Savaşmak mı, lanetlenmekten başka bir şey değil.

5 Tanrı'dan tek isteğim
Bu dünyada ona hizmet ve hamdüsena edebilmek,
Yaşayabilmem için bir ceket veya palto,
Çalışabilmem için bir at yeter.
Toprağımı işleyebilmem için
Karınca kararınca yaşamak, haset etmeden,
Fazla şeye sahip olmadan, kimseden ekmek dilenmeden,
Çünkü budur bugün en güvenli hayat.

6 ... Bir işçi ve fakir bir arabacı

Dört kralın saltanatlarını gören basit bir işçinin portresi Deschamps'ın öylesine hoşuna gider ki onu defalarca kullanacaktır.

Deschamps'ın eserlerini yayımlayan Monsenyör Gaston Raynaud, bu temaya sahip bütün şiirlerin, şairin elden ayaktan düştüğü, terk edildiği, hayal kırıklığına uğradığı ve nihayet saray hayatının beyhudeliğini anladığı, hayatının son döneminde yazdığını düşünmektedir. Bu düşünce belki biraz abartılıdır; doğrusu bu şiirler saray hayatının içindeki soylular arasında az çok yerleşik olan duyguların bir ifadesi olarak görünmektedir.

Saray hayatını küçümseme teması, on dördüncü yüzyılın sonuna doğru Fransız hümanizminin başlangıcını işaret eden ve büyük ruhani meclislerin liderleriyle bağlantılı bir çevre oluşturan bir grup araştırmacı arasında revaçtaydı. Önde gelen ilahiyatçı Pierre d'Ailly, *Franc Gontier*'deki şiirler benzer temada bir şiir yazmıştır: Mutlu köylü tipine tezat oluşturan bir tiran sürekli korku içinde kölece bir hayat sürer. Bu tema Petrarca modelinden sonra mektup üslubunda ele alınmaya gayet uygundu. Nitekim Jean de Montreuil bu türü denemiştir; keza Nicolas de Clemanges de üç defadan fazla. Orléans dükünün kâtibi Milanolu Ambrose de Miliis Latince bir mektupla Gontier Col'e seslenmiştir ve bu mektubunda bir saraylının, dostunu sarayda çalışmaktan vazgeçirdiğini anlatır. Fransızcaya çevrilen bu mektup Alain Chartier'nin eserleri arasında *Le Curial* [*Dalkavuk*] adıyla yer almış ve daha sonra Robert Gaguin tarafından tekrar Latinceye çevrilmiştir.

Dahası, aynı tema Charles Rochefort tarafından sonradan Kral René'ye atfedilen *L'Abuzé en Court* [*Sarayda*

Yırtık pırtık eski püskü kıyafetler içinde
Ama çalışırken zevk alır işinden
Ve işini keyifle bitirir.
Geceleri iyi uyur ve bu sayede kalbi huzur bulur
Dört kralın saltanatlarının sona erdiğini görür.

Baştan Çıkarılan Adam] adlı uzun bir alegorik şiirde işlenmiştir. Keza on beşinci yüzyılın sonuna doğru Jean Meschinot da aynı temayı şiire döker:

> La cour est un emer, dont sourt
> Vagues d'orgueil, d'envie orages...
> Ire esmeut débats et outrages,
> Qui les nefs jettent souvent bas:
> Traison y fait son personnage.
> Nage aultre part pour tes ebats.[7]

On altıncı yüzyılda bile bu eski tema cazibesinden hiçbir şey kaybetmemiştir.

Kanaatkâr hayata ve tarlalarda çok çalışmaya düzülen övgüler, çoğunlukla sadelik ve çalışmanın ne verdiği zevklere ne de sunduğu güvenlik ve bağımsızlığa dayanıyordu. Bu idealin olumlayıcı içeriği doğa sevgisine duyulan özlemdir. Pastoral biçimse erotik düşünce tarafından benimsenen kırsal biçimdir. Nasıl ki, şövalyelik idealinin temelinde yatan kahramanlık düşü ise, kırsal yaşam düşü de bir edebi tür olmanın biraz ötesinde, hayatın kendisini ıslah etme ihtiyacıdır. Söz konusu olan sadece masum ve doğal zevkleriyle çobanların hayatını tasvir etmek değil, gerçekte olmasa bile en azından güzel bir oyunun yanılsaması içinde bu hayatı taklit etmektir. Yapmacık aşk anlayışlarından bıkan aristokratlar pastoral idealde kendileri için bir çare aradılar. Doğanın masum zevklerinin ortasında masum ve kolay aşk, kırsal insanların payına düşen bir şey gibi görünüyordu; onların mutluluğu sahiden imrenilecek türden bir mutluluktu. Böylece köylü artık ideal bir tip haline gelmişti.

---

[7] Saray bir denizdir, ondan gelir
Kibir dalgaları, haset fırtınaları...
Öfkeli tartışmalar ve kavga çırpıntıları,
Çoğu zaman batırır gemileri;
Burada ihanet rolünü oynar ve sonra
Siz eğlenesiniz diye yüzer başka yerlere.

Kırsal yaşamın antik biçimi, kapanmakta olan ortaçağın heveslerini hâlâ tatmin ediyordu. Gerçek hayatla bağdaşan tutkulu bir kurguyu düzeltme ihtiyacı hissedilmiyordu. Doğa karşısında duyulan yeni coşku, ne derin bir gerçeklik duygusu anlamına geliyordu, ne de samimi bir çalışma şevki. Bu sadece saray âdetlerini bir buket yapay çiçekle süslemeye, insanların Lancelot ve Guinevere'de oynadığı türden çobanı ve çobanlığı oynamaya yönelik bir çabasıydı.

Bir şövalye ile taşra kızı arasındaki macerayı anlatan *Pastrourelle* [*Pastoral*] adlı kısa şiirde pastoral düş hâlâ gerçeklikle temas halindedir. Öte yandan asıl pastoral şiirde âşık veya şair kendini bir çoban olarak hayal ederken, gerçeklikle bütün temas kaybolmuş, her şey kaval sesleri ve kuş cıvıltılarıyla dolu güneşli bir manzara eşliğinde aktarılmıştır; burada hüzün bile tatlı bir ses çıkarır. İnançlı çoban hâlâ inançlı şövalyeye çok yakından benzemektedir; ne de olsa saray aşkı doğal hayat düzlemine taşınmıştır.

Pastoral düş ne kadar yapay olsa da yine de seven ruhu doğa ve onun güzellikleriyle temasa geçiriyordu. Pastoral tür doğaya karşı keskin bir algının ve duygulanımın geliştiği bir ekoldür. Doğa duyarlılığının edebi ifadesiyse pastoral türün bir yan ürünüydü. Güneşin ve gölgenin, kuşların ve çiçeklerin uyandırdığı sevincin basit sözcüklerle yüceltilmesinden, sevgi dolu bir manzara ve kır hayatı tasviri yavaş yavaş gelişti. Christine de Pisan'ın *Le Dit de la Pastoure* [*Çobanın Hikâyesi*] adlı şiiri pastoral türden yeni bir türe geçişi işaret etmektedir.

Böylece kırsal yaşam kendini saray eğlencesi için yeni bir üslup, şövalyeliğin bir bakıma tamamlayıcısı olarak sunmuştur. Bir kez böyle kabul gördüğünde başka bir maske haline gelir. Pastoral parodi her nevi eğlenceye hizmet eder; pastoral fantezinin alanıyla şövalye romantizminin alanı birleşir. Kral René'nin düzenlediği

"çoban kılığındaki soyluların geçidi" türünden turnuvalar çoban şiirleri eşliğinde yapılır. Bu pastoral temsiller, gerçekte inandırıcı olmasa da en azından önemli bulunuyordu. Chastellain, "Dünyanın Harikaları" arasında Kral René'nin çobancılık oynamasını da sayar.

J'ay vu un roi de Cécille
Vu devenir berger
Et sa femme gentille
De ce mesme mestier,
Portant la pannetière,
La houlette et chappeau,
L'ogeans sur la bruyère
Auprès de leur trouppeau.[8]

Başka bir yerde pastoral düş, siyasal hiciv için edebi bir biçim sağlamaktadır. Burgonya yanlısı bir şairin yazdığı *Le Pastoralet* [*Pastoral*] adlı şiirden daha garip bir eser bulmak zordur. Bu uzun şiir güzel bir kılıfta, Korkusuz Jean'ı aklamak ve Orléans hanedanlığına dair endişesini açığa vurmak için Louis d'Orléans'ın katledilmesini anlatır. Birbirine düşman iki dük, çiçeklerle bezeli ve kır manzaralarıyla dolu bir çevrede Tristifer ve Léonat tarafından temsil edilirler. Tristifer-Orléans çobanların ekmeklerini, peynirlerini, elmalarını, fındıklarını, kavallarını, zillerini çalar ve onları büyük sopalarla korkutur. Agincourt savaşı bile pastoral bir kılıfta anlatılmıştır. Şayet Ariosto'nun, Korkusuz Jean kadar suçlu olan efendisi Kardinal d'Este'i aklamak için aynı edebi üslubu kullan-

[8] Bir Sicilya kralının
Gördüm çoban olduğunu
Ve soylu karısının
Aynı işi yaptığını,
Çoban heybesi taşıyarak,
Deynek ve şapka,
Çayırlara uzanarak
Sürülerinin yanında.

dığını hatırlamasak, bu üslubun çok havalı veya süslü olduğunu düşünebilirdik.

Saray eğlencelerinde kırsal unsur hiçbir zaman eksik olmadı. Bu unsur hem maskeli eğlencelere hem de siyasal alegorilere cuk oturmaktadır. Kırsal anlayış burada hükümdarın bir çoban, halkın da onun sürüsü olduğuna dair Kitabı Mukaddes kaynaklı fikirle buluşmaktadır. Hükümdarın görevlerini çobanınkiyle karşılaştıran Meschinot, *Les Lunettes des Princes* [*Prenslerin Gözlüğü*] adlı şiirinde şu dizelere yer verir:

> Seigneur, tu es de Dieu bergier;
> Gadre ses bestes loyaument,
> Mets les en champ ou en vergier,
> Mais ne les perds aucunement,
> Pour ta peine auras bon paiement
> En bien le gardant, et sen non,
> A male heure reçus ce nom.[9]

Bu tür fikirler eğlence ortamlarında sahnelendiğinde doğal olarak asıl pastoral görünümüne bürünüyordu. 1468'de Bruges'de Yiğit Charles ile Yorklu Margaret'in düğün eğlencesinde, "eskiden uzak ülkelerin koyunlarını gütmüş olan soylu kadın çobanları" yücelten bir "yemek arası gösterisi" [*entremet*] yapılmıştır. 1493'te Valenciennes'de sahnelenen bir oyunda ülkenin savaşın yıkımlarından sonra toparlanması "tamamen pastoral bir üslupla" temsil edildi. Savaşın ortasında bile pastoral oyun düzenleniyordu. Nitekim Burgonya dükü Yiğit Charles'ın Granson'a fırlattığı taş güllelere "erkek çoban

[9] Efendimiz, siz Tanrı'nın çobanısınız;
Bu hayvanları sadakatle güdün,
Onları tarlaya veya meyve bahçesine salın,
Ama asla kaybetmeyin onları;
Onları gütme zahmetinizin
Ödülü büyük olacaktır, eğer bunu yapmazsanız,
Bu adı uğursuz bir saatte almışsınız demektir.

ve dişi çoban" adı verilmiştir. Philippe de Ravestein sefere hepsi çoban kıyafeti giymiş, çoban sopası ve heybesi taşıyan yirmi dört soyluyla katılmıştır.

Roman de la Rose örneğinde olduğu gibi, kırsal yaşam ideali şövalyelik idealiyle ters düştüğü için zarif bir edebi çekişme başlamıştır. Frank Gontier teması üzerine türlü çeşitlemeler yapılmıştır; herkes onun peynir, elma, soğan, kara ekmek ve taze sudan oluşan yemeğin ve bir oduncunun sahip olduğu özgür ve kaygısızca çalışmanın özlemini çektiğini beyan etmiştir. Ne var ki aristokrat yaşam buna pek benzemiyordu ve bunun farkında olan kuşkucular bu yapmacık idealin özünde bir sahtelik yattığını biliyorlardı. Nitekim Villon kırsal yaşam idealinin maskesini indirmiştir. *Les Contrediz Franc Gontier*'de [*Franc Gontier'in Çelişkileri*] idealize edilmiş kır insanını ve onun güller altındaki aşkını, iyi ısınan ve yumuşak bir yatağı olan rahat bir odada güzel şarapların ve aşkın umarsızca tadını çıkaran şişko katedral üyesiyle karşılaştırır. Franc Gontier'nin kara ekmeğine ve suyuna gelince:

> Tous les oyseaulx d'ici en Babiloine
> A tel escot une seule journée
> Ne me tiendroient, non une matinée.[10]

[10] Buradan Babil'e kadar bütün kuşların
Bütün gün boyunca yedikleri bu yemek
Beni bir sabah bile idare etmez.

ON BİRİNCİ BÖLÜM

ÖLÜM VİZYONU

Hiçbir dönemde ölüm düşüncesine ortaçağın sonundaki kadar vurgu yapılmamıştır. *Öleceğini hatırla* [*memento mori*] çağrısı hayatın her yerinde çınlar. Denis le Chartreux, *Directory of the Life of Nobles* [*Soylu Yaşam Rehberi*] adlı kitabında soylulara şu öğüdü verir: "Geceleyin yatağa girdiğinde şunu düşünmelidir: Nasıl ki şimdi kendi başına yatağına uzanıyorsa, çok geçmeden bedeni başkaları tarafından mezara konulacaktır." Eski zamanlarda da din insanların zihnine ölüm fikrini sürekli işliyordu, ama o çağların dinsel metinleri sadece dünyadan el etek çekmiş insanlara ulaşıyordu. On üçüncü yüzyıldan itibaren dilenci tarikatlarının halka vaazları, "ölümü hatırla" şeklindeki ezeli uyarıyı dünyanın her yerinde çınlayan iç karartıcı bir koroya dönüştürdü. On beşinci yüzyıla doğru bu korkutucu düşünceyi bütün zihinlere nakşetmenin yeni bir yolu da vaizin sözlerine ekleniyordu: Revaçta olan ahşap oyma. Artık her ikisi de kalabalıklara hitap eden ve inceliksiz etkiler uyandırmakla sınırlı bu iki ifade biçimi, vaaz ve ahşap oyma, ölümü ancak basit ve çarpıcı bir biçimde temsil edebilirdi. Eski keşişlerin ölüm üzerine bütün o düşünceleri şimdi çok ilkel bir imgede yoğunlaşmıştı. Sürekli olarak bütün zihinlere kazınan bu canlı imge, ölümle ilgili fikirlerin büyük yekününden hepitopu bir unsuru özümsemişti: her şeyin fani olan doğasını. Sona ermekte olan ortaçağın ruhu ölümü sadece bu açıdan görebilmiştir.

Tüm dünyevi ihtişamın kırılganlığına ilişkin hiç bitmeyen bu yakınma değişik tonlarda dillendirilir. Bu noktada üç temayı birbirinden ayırmak mümkündür. Birincisi şu soruyla ifade edilmektedir: Bir zamanlar dünyayı şanlarıyla doldurmuş olan herkes şimdi nerede? İkinci tema insan güzelliğinin bozulmaya yüz tutmasının korkunç manzarasıyla ilgilidir. Üçüncüsüyse ölüm dansıdır: Her yaştan ve her mertebeden insanı peşinden sürükleyen ölümün dansı.

Son ikincisiyle kıyaslandığında ilk tema zarif ağıtlardan ibarettir. Bu tema Yunan şiirinde şekillendikten sonra Kilise Babaları tarafından benimsenmiş ve böylece tüm Hıristiyanlık ve Müslümanlık âlemine yayılmıştı. Byron da bu temayı *Don Juan* adlı manzum eserinde kullanacaktır. Ortaçağ özel bir tercihle bu temayı geliştirdi. Söz konusu temaya on ikinci yüzyılın uyaklı şiirinde rastlıyoruz:

> Est ubi gloria nunc Babylonia? nunc ubi dirus
> Nabugodonosor, et Darii vigor, illeque Cyrus?...
> Nunc ubi Regulus, aut ubi Romulus, aut ubi Remus?
> Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus.[1]

Onaltıncı yüzyılın Fransisken şiiri (eğer aşağıdaki dizeler daha eski bir tarihe ait değilse) hâlâ bu altı ayaklı şiirlerin yankısını koruyordu. Bu şiire bir örnek:

> Dic ubi Salomon, olim tam nobilis
> Vel Sampson ubi est, dux invincibilis,
> Et pulcher Absalon, vultu mirabilis,
> Aut dulcis Jonathas, multum amabilis?[2]

---

[1] Şanın nerede şimdi ey Babil? Nerede şimdi uğursuz
Nebukadnezar ve Darius'un kudreti, hatta şu meşhur Cyrus?
Nerede şimdi Regulus, nerede Romulus ve Remus?
Daha dün açmış bir gül, şimdi bir ad; safi adlar zaten hep elimizde kalan..

[2] Söyle, bir zamanların o soylu Süleyman'ı nerede,
Nerede Samson, o yenilmez komutan,

Deschamps baladlarının en az dördünü bu temaya ayırmıştı. Gerson ise aynı temayı bir vaazında işlemişti; keza Denis le Chartreux, *De quatuor hominum novissimis* [*İnsana İlişkin Son Dört Şeye Dair*] adlı incelemesinde ve Chastellain, *Le Pas de la Mort* [*Ölümün Ayak İzi*] adlı uzun şiirinde. Olivier de la Marche kendi yaşadığı zamanda ölen bütün hükümdarlara yaktığı bir ağıt olarak *Parement et Triumphe des Dames* [*Hanımların Süsü ve Başarıları*] adlı eserini kaleme almıştır. Villon ise ona *Ballade des Dames du Temps Jadis* [*Eski Zaman Hanımlarının Baladı*] adlı baladında şu nakaratla yumuşak bir sevecenlik katmıştır:

> Mais où son lex neiges d'antan?[3]

Daha sonra bu temaya *Ballade des Seigneurs du Temps Jadis* [*Eski Zaman Beylerinin Baladı*] adlı baladında ironi de katacaktır. Bu baladda kendi zamanının kralları, papaları ve prenslerine ilaveten şu dizelere yer verir:

> Helasl et le bon roy d'Espaigne
> Duquel je ne sçay pas le nom.[4]

Öte yandan hatıralarının verdiği efkâr ve fanilik düşüncesi, ölümün yol açtığı ürpertiyi sarsıcı şekilde ifade etme ihtiyacını karşılamıyordu. Ortaçağ ruhu ölümlülüğün daha somut bir ifadesini talep etmekteydi: Çürüyüp giden bir ceset.

Çilekeş tefekkür bütün çağlarda toprağa ve kurtlara dayanmıştır. Dünyanın küçümsenmesi üzerine yazılan eserler uzun zamandan beri bedenin çürümesinin olanca dehşetini anımsatmış, ama resim sanatı ancak on dör-

---

Ve yüzüne bakmaya doyulmaz yakışıklı Abşalom
Veya tatlı mı tatlı, aşkına ram olunası Jonathas?

[3] Ama eskinin karları nerede?

[4] Heyhat! ve iyi İspanya kralı
Adını bilmediğim.

düncü yüzyılın sonuna doğru bu temayı sahiplenmiştir. Çürümenin tüyler ürpertici ayrıntılarını işlemek için gerçekçi bir ifade gücüne ihtiyaç vardı, ki ve heykel ve resim sanatları bu ifade gücünü ancak 1400 yılına doğru elde edebilmiştir. Bununla birlikte, bu tema kilise edebiyatından popüler edebiyata geçiyordu. On altıncı yüzyılın sonlarına kadar mezarlar, çıplak ve çürümüş, el ve ayakları katılaşmış, ağızları açık, iç organları kurtlar tarafından yenilmiş cesetlerin tiksinç resimlerle donatılıyordu. O zamanların tahayyülü, çürümenin zamanla toprağa dönüştüğü ve çiçeklendiği bir adım sonrasına hiç bakmadan, bu dehşet verici şeylerden hoşnut kalmaktaydı.

Ölümün dünyevi yanına bu kadar güçlü bağlanan düşüncenin dindarca bir düşünce olduğunu söylemek zordur. Bu, daha ziyade aşırı nefse düşkünlüğün karşısında verilen düzensiz bir tepki gibi görünmektedir. Dünyayı küçümsemeyi vaaz edenler tüm insani güzellikleri bekleyen dehşeti sergilerken, aslında çok materyalist bir anlayışı, bütün güzelliklerin ve mutlulukların çok geçmeden sona ereceği için değersiz olduğu düşüncesini ifade etmektedir. Tiksintiye dayanan feragat Hıristiyan bilgeliğinden doğmaz.

Burada ölümü düşünmeye yönelik dindarca bir öğüt ile gençliğin tadını çıkarmaya yönelik dünyevi bir öğüdün birleştiğine dikkat çekmemiz gerekiyor. Avignon'da Celestines manastırındaki bir resim âdet üzere manastırın kurucusu Kral René'ye itham edilmişti. Maalesef günümüze kadar ulaşmamış bu resim, ölü bir kadının cesedini, kefene sarılmış ve başı örtülü halde iç organları kurtlar tarafından kemirilirken göstermektedir. Resmin altıdaki yazıtsa şu dizelerle başlıyordu:

> Une fois sur toute femme belle
> Mais par la mort suis devenu telle,
> Ma chair estoit très belle, fraische et tendre,
> Or, est-elle toute tournée en cendre.

Mons corps estoit très plaisant et très gent,
Je me souloye souven vestir de soye,
Or en droict fault que toute neuje soys,
Fourrée estois de gris et de menu vair,
En Grand palais me logeois à mon vueil,
Or suis logée en ce petit cercueil.
Ma chambre estoit de beaux tapis ornée,
Or est d'aragnes ma fosse environnée.[5]

Görünüşe bakılırsa 5 ve 8. dizelerden sonra iki dizesi eksik olan bu şiire *öleceğini hatırla* [*memento mori*] uyarısı egemendir. Dizeler, anlaşılmaz bir şekilde, cazibesinin kaybolduğunu gören kadının gayet dünyevi yakınmasıyla bitiyor; tıpkı Olivier de la Marche'ın *Parement et Triumphs des Dames* adlı şiirinde olduğu gibi:

Ces doulx regards, ces yeulx faiz pour plaisance,
Pensez y bien, ilz perdront leur clarté,
Nez et sourcilz, la bouche d'eloquence
Se pourriront...
Se vous vivez le droit cours de nature
Dont LX ans est pour ung bien Grant nombre,
Vostre beaulté changera en laydure,
Vostre santé en maladie obscure,
Et ne ferez en ce monde que encombre.
Se fille avez, vous luy serez ung umbre,

---

5 Bir zamanlar bütün kadınların en güzeliydim
Fakat ölünce böyle oldum.
Tenim çok güzeldi, taze ve yumuşak;
Oysa şimdi tamamen küle döndü.
Vücudum çok hoş ve güzeldi,
İpek elbiseler giyerdim sık sık;
Oysa şimdi çırılçıplağım.
Beyaz samur kürkler giyerdim,
Büyük bir sarayda gönlümce yaşardım;
Oysa şimdi bu küçük tabutun içindeyim.
Yatak odam güzel halılarla bezeliydi;
Oysa şimdi mezarımı örümcek ağları sardı.

Celle sera requise et demandée,
Et de chascun la mère habandonnée.[6]

Villon'un baladlarında bütün o dindarca amaç yok olmuştur. İhtiyar saraylı kadın gençliğindeki dayanılmaz güzelliğini hatırlayıp onun hüzünlü soluşuna derinden efkarlanıyor.

Qu'est devenu ce front poly,
Ces cheveulx blons, sourcils voultiz,
Grant entroeil, le regart joly,
Dont prenoie les plus soubtilz;
Ce beau nez droit, grant ne petiz,
Ces petites joinctes oreilles,
Menton fourchu, cler vis traictiz
Et ces belles levres vermeilles?
.....
Le front ridé, les cheveux gris,
Les sourcilz cheuz, les yeuls estains...[7]

---

6 Bu tatlı bakışlar, bu zevk için yaratılmış gözler,
Unutma ki, ışıklarını kaybedecekler,
Burun ve kaşlar, güzel konuşan ağız
Çürüyecekler...
Eğer doğal ömrünüzü yaşarsanız,
Ki altmış yıl uzun bir ömürdür,
Güzelliğiniz çirkinliğe dönüşecek,
Sağlığınız müphem bir hastalığa,
Ve bu dünyada ancak sorun çıkaracaksınız.
Eğer kızınız varsa, onun gölgesi olacaksınız,
Hep talep eden ve isteyen
Ve bu yüzden anne herkes tarafından terk edilecek.

7 Ne oldu o pürüzsüz alın,
O sarı saçlar, o hilal kaşlar,
Geniş göz arası, güzel bakışlar,
Onlarla ne de güzeldim;
O ne küçük ne büyük biçimli düz burun,
O kafaya bitişik küçük kulaklar,
Gamzeli çene, düzgün parlak yüz
Ve o güzel kırmızı dudaklar?
.....

Maddeye bağlılıktan kendini bir türlü kurtaramamak başka biçimlerde de ifade edilmiştir. Aynı anlayışın bir sonucuna, ortaçağda kimi azizlerin –örneğin Aziz Viterbolu Rose– cesetlerinin hiç çürümediği yolundaki inanca atfedilen aşırı önemde rastlıyoruz. Bakire Meryem'in bedenini çürümekten kurtaran Göğe Çıkarılması bu bağlamda lütufların en değerlisi diye telakki edilmektedir. Çürümeyi geciktirmek için değişik seferler çaba gösterilmiştir. Pierre de Luxembourg'un cesedi gömülme gününe kadar meydana gelecek bozulmayı gizlemek için fırçayla boyanmıştır. Mahkeme kararı belli olmadan hapishanede ölen Turlupinler mezhebinden sapkın bir vaizin cesedi, yaşayan bir sapkın kadınla aynı anda yakılmak üzere iki hafta kireçte bekletilmiştir.

Kişinin kendi vatanında gömülmesine atfedilen önem, Hıristiyanlık dinine ters düştüğü için kilisenin kesinkes yasakladığı âdetler doğurmuştur. On iki ve on üçüncü yüzyıllarda bir hükümdar veya önemli mevkide bir adam ülkesinden uzakta öldüğünde ceset parçalanıyor, et kemiklerden ayrılana dek haşlanıyor, sonra kemikler bir sandığın içine konulup ülkesine gönderilirken, kalan iç organlar ve etler bulundukları yerde törenle gömülüyordu. İmparatorlara, krallara ve piskoposlara bu garip âdet uygulanmıştı. Papa VIII. Bonifacius, *detestandae feritatis abusus, quam ex quodam more horribili nonnulli fideles improvide prosequuntur*[8] olduğu için bu âdeti yasaklamıştı. Ne var ki onun halefleri bazı istisnaları tanımıştır. Yüz Yıl Savaşlarında Fransa'da ölen kimi İngilizler bu istisnadan faydalanmıştır; özellikle Agincourt savaşında ölen York dükü Edward ve Suffolk kontu, V. Henry, Orleans şehrinin kurtuluşu sırasında orada ölen William Glasdale, Sör John Fastolfe'nin yeğeni ve daha başkaları.

Kırışık alın, ağarmış saçlar,
Düşük gözkapakları, feri sönmüş gözler...

[8] Bazı inançlı kişiler tarafından korkunç ve basiretsiz bir şekilde icra edilen menfur bir vahşet.

* * *

Ortaçağın sonundaki ölüm anlayışını en iyi şekilde modern anlamıyla *macabre* [ölümle ilgili] sözcüğü ifade eder. Elbette bu anlamı uzun bir sürecin ürünüdür. Fakat kasvet ve dehşet verici anlamı tam da ortaçağın son asırlarında doğan ölüm anlayışını yansıtır. Bu garip sözcük Fransızcaya on dördüncü yüzyılda *macabré* şeklinde girmiştir ve etimolojisi ne olursa olsun özel bir addır. Şair Jean Le Févre'in 1376'da yazdığı dize "Je fis de Macabré la dance" ["Ölüm dansı yaptım"] bize göre bu kelimenin doğum belgesi olarak kalmıştır.

1400 yılına doğru ölüm kavramı edebiyatta ve sanatta görsel ve fantastik biçimlere bürünmüştü. Ölümün o muazzam ilkel dehşetine yeni ve canlı bir ürperti eklenmişti. *Macabre* kavramı derin bir psikolojik korku katmanından doğmuşsa dinsel düşünce bir zamanlar onu ahlaki bir öğüt vermenin aracına indirgemişti. Bu yanıyla büyük bir kültürel kavramdı, ta ki sonunda gözden düşüp de köy mezarlıklarında bir yazıt ve sembol olarak kalana değin.

Ölüm dansı kavramı, bu kavramla ilintili bütün bir kavramlar kümesinin merkezi noktasıdır. On üçüncü yüzyıldan itibaren Fransız edebiyatında ortaya çıkan üç ölü ve üç canlı insan temasına öncelik tanınmıştı. Üç genç soylu, üç gudubet ölüyle karşılaşır; ölüler geçmişteki şanlarından bahsederler soylulara ve onları yaklaşan sonları konusunda uyarırlar. Sanat bu anlamlı ve fikir verici temayı hemen sahiplendi. Söz konusu temayı Pisa kulesinin *Campo Santo* fresklerinde hâlâ görebiliriz. Paris'te 1408 tarihinde Berry dükünün oyduğu ama günümüze kadar ulaşmamış Innocents Kilisesinin kapı heykeli aynı temayı işlemektedir. Minyatür ve ahşap oymalar da bu temayı elbette yaygınlaştırıyordu.

Üç ölü ve üç canlı insan teması dehşetengiz çürüme motifiyle ölüm dansı motifini birleştirir. Bu tema Fransa'da

doğmuş olmakla birlikte resimsel temsilinin mi, yoksa sahne temsilinin mi önce ortaya çıktığı bilinmemekte. Monsenyör Émile Mâle'in tezine göre, on beşinci yüzyılın heykel ve resim motifleri genellikle tiyatro temsillerinden kaynaklanmıştır. Ne var ki bu tez eleştirel inceleme alanında kendine yer bulamadı. Öte yandan ölüm dansı lehine bir istisnadan söz edebiliriz. Her nasılsa "ölüm dansı" resim ve heykelin konusu olduğu kadar tiyatronun da konusu olmuştur. Sözgelimi Burgonya dükü 1449'da Bruges'deki köşkünde bu dansı sahneletmiştir. Hareket eden figürlerin üzerine düşen loş ışıklar ve gölgelerle yapılan böyle bir dansın yarattığı etkiyi ve konunun uyandırdığı dehşeti anlayabilmenin en iyi yolu Guyot Marchant ve Holbein'in resimlerine bakmaktır.

Parisli baskıcı Guyot Marchant'ın 1485'te *Danse Macabre* [*Ölüm Dansı*] kitabının ilk baskısını onlarla süslediği ahşap oymalar, büyük ihtimalle, ölüm dansı resimlerinin en ünlüleri olan, 1424'ten itibaren Paris'teki Innocents kilisesinin mezarlığındaki kemeraltı duvarları kaplamış resimlerin taklidiydi. Marchant'ın bastığı şiirler de bu duvar resimlerinin altına yazılmıştı; belki de onlar daha da eskiye, Latince bir modelin yolundan giden Jean Le Févre'in kayıp şiirine kadar uzanıyordu. Kıyafetlerden anladığımız kadarıyla birebir kopya olmayan 1485 yılına ait ahşap oymalar, Innocents Kilisesindeki resimlere dair ancak zayıf bir izlenim sunabilmektedir. Bu fresklerin etkisini daha iyi anlayabilmek için La Chaise-Dieu Kilisesinin duvar resimlerine bakmamız gerekir. Bu eserlerin bitmemiş hali görsel etkiyi artırmaktadır.

Canlı kişiyi alıp götürmek için kırk kez geri dönen dansçı kişi başlangıçta Ölümün kendisini değil, cesedi temsil ediyordu; canlı kişinin sonunda ona dönüşeceği cesedi. Şiirlerde dansçıdan "ölü adam" veya "ölü kadın" diye bahsedilir. O, Ölümün değil ölünün dansıdır. Monsenyör Gédéon Huet'nin yaptığı araştırmalardan öğrendi-

ğimiz kadarıyla ilkel konu, mezardan çıkıp gelen ölülerin halka halindeki dansıdır. Nitekim Goethe de bu konuyu *Totentanz* [*Ölüm Dansı*] adlı kitabıyla yeniden canlandırmıştır. Yorulmak bilmez dansçı canlı kişinin gelecekteki halidir, onun ürkünç bir dublörüdür. Tüyler ürpertici suret, her bir seyirciye "O sensin" der. Ancak on beşinci yüzyılın sonuna doğru büyük dansçı figürü, içi boş, etsiz bir bedene sahipken ceset, Holbein'in resmini yaptığı iskelet halini alıyordu. Böylece insanın içindeki Ölüm, ölü insanın yerini aldı.

Ölüm dansı bir yandan seyircilere dünyevi şeylerin faniliğini ve beyhudeliğini hatırlatırken, diğer yandan sosyal eşitliği vaaz ediyordu, çünkü ortaçağın anlayışında Ölüm her mertebeden ve meslekten insanı eşitliyordu. İlk başta sadece erkekler resimlerde boy gösterdi. Öte yandan yayımladığı eserlerin başarısı Guyot'a kadınları da dans ettirme fikrini verdi. Martial d'Auvergne gereken şiiri yazdı ve Guyot ayarında olmayan anonim bir ressam bir ceset tarafından sürüklenip götürülen bir dizi kadın figürüyle resimleri halletti. Şimdi kadınların kırk makamını ve mesleğini sayıp dökmemiz imkânsız. Kraliçe, başrahibe, rahibe, satıcı, hemşire ve daha birkaç taneden sonra dişi hayatın farklı durumları geride kalıyordu: Bakire, sevgili, gelin, yeni evlenmiş kadın, çocuklu kadın. Burada daha önce sözünü ettiğimiz tensel faktör de devreye giriyor. Kadınların hayatının narinliğinden yakınılırken zevkin kısalığından üzüntü duyulmaktadır ve *ölümü hatırla* ikazının kasvetli tonu yitip giden güzelliğe duyulan üzüntüye karışıyordu.

Ortaçağda hissedilen aşırı ölüm korkusunu hiçbir şey o dönemde yaygın olan bir inanıştan daha açık ifade edemez. Bu inanışa göre, Lazarus yeniden dirildikten sonra, ölümün kapısından tekrar geçmesi gerektiğini düşünerek bitimsiz bir ıstırap ve dehşet içinde yaşamıştır. Ahlaklı kişinin korkacak bunca çok şeyi olduktan sonra,

günahkâr kendini nasıl teselli edebilir ki? Ölümün ıstırabını hatırlatmaktan daha dokunaklı tema ne olabilir ki? Bu tema geleneksel biçimlerde ortaya çıkıyordu: *Ars moriendi* [*ölme sanatı*] ve *Quatuor hominum novissima*, yani insanı bekleyen son dört deneyim ki, birincisi ölümdür. Bu iki konu on beşinci yüzyılda gerek yazılı eserlerde gerekse gravürlerde epey yaygındı. Gerek Ölme Sanatı gerekse Son Dört Şey ölüm ıstırabını tasvir eder ve bu tasvirde eski asırların kilise edebiyatının sunduğu modeli ayırt etmek kolaydır.

Chastellain, *Le Pas de la Mort* adlı uzun şiirinde az önce bahsettiğimiz bütün motifleri birleştirmiş ve gayet başarılı bir çürüme imgesi sunmuştur – Matem: Yeryüzünün o büyük insanları şimdi nerede? – Bir ölüm dansı ve ölme sanatı taslağı. Sıkıcı ve ağır üslubuyla Chastellain, Villon'un iki dizede sunduğu şeyi ifade etmek için bir sürü dize yazar. Ama onları karşılaştırdığımıza ortak modellerini tanıyabiliyoruz. Chastellain şu dizeleri yazmıştır:

Il n'a membre ne facture
Qui ne sente sa pour reture.
Avant que l'esperit soit hors,
Le coeur qui veult crevier au corps
Haulce et soulève la poitrine
Qui se veult joindre à son eschine.
– La face est tainte et apalie,
Et les yeux treilliés en la teste.
La parole luy est faillie,
Car la langue au palais se lie.
La poulx tressault et sy halette.
.....
Les os desjoindent à tous lez;
Il n'a nerf du'au rompre ne tende.[9]

[9] Ne bir uzuv vardır ne de bir beden
Çürüme kokmayan.
Ruh bedenden çıkmadan,

Ve Villon:

> La mort le fait fremir, pallir,
> Le nez courber, les vaines tendre,
> Le col enfler, la chair mollir,
> Joinctes et nerfs croistre et estendre...[10]

Ve burada da tensel düşünceyle haşır neşir dizeler:

> Corps femenin, qui tant es tendre,
> Poly, souef, si precieux,
> Te fauldra il ces maulx attendre?
> Oy, ou tout vif aller es cieulx.[11]

Başka hiçbir şey ölümün dehşetini Paris'teki Innocents Kilisesinin mezarlığındaki toplu resimler kadar sarsıcı yansıtamaz. Orada ortaçağ ruhu olanca dehşetiyle dini ürpertiyi hissetmektedir. Diğer bütün azizler bir yana, oradaki azizlerin anısı ve hem kanlı hem de acıklı şehitliği o çağa özgü kaba şefkat duygusunu uyandırmaya pek uygundur. On beşinci yüzyıl Kutsal Masumlara özel bir

---

Vücutta patlamak isteyen kalp
Açılıp göğsü kabartır
Neredeyse belkemiğine değen.
Yüzün rengi solar, beti benzi atar
Perde iner gözlere
Damağa yapışır dil.
Nabız atar
Ve nefes nefese kalır insan
...
Her yanında kırılmış kemikler
Gerilip kopmayan tek bir lif bile kalmamış.

[10] Ölüm ürpertir onu, yüzünü soldurur,
Eğilir burun, damarlar kabarır,
Şişer boyun, yumuşar ten,
Eklemler ve lifler büyür de büyür.

[11] O dişi beden, çok yumuşak olan,
Pürüzsüz, hoş, nadide,
Bu kötülükler seni mi bekliyor?
Evet, yahut capcanlı cennete gideceksin.

hürmet gösterir. Nitekim XI. Louis bu kiliseye kristal bir türbede sandığa konmuş "tam bir Masum" takdim etmişti. Oradaki mezarlık diğer mezarlıklara tercih ediliyordu. Paris piskoposu eğer oraya gömülemezse mezarına atılsın diye küçük bir toprak parçasını kendine tahsis etmişti. Zengin olsun fakir olsun herkes istisnasız toprağa veriliyordu. Lakin uzun süre toprak altında kalamıyorlardı, çünkü mezarlık fazla işlekti, yirmi papaz bölgesinin mezarlığıydı; bu yüzden yeni ölülere yer açmak için eski ölülerin kemiklerini definden çok kısa bir süre sonra kazıp çıkarmak ve mezar taşlarını satmak gerekiyordu. Bu dünyada insan bedeninin dokuz günde çürüyüp geriye kemiklerin kaldığına inanılıyordu. Kafatasları ve kemikler manastır boyunca uzanan üç tarafı kapalı mahzenlere koyuluyor ve mahzene gelen insanlara ölümün eşit olduğu dersini vermek için teşhir ediliyordu. Başka soyluların yanı sıra Boucicaut bu "zarif ceset mahzenlerinin" inşasına katkıda bulunmuştur. Manastırın altındaki bu ölüm dansına resimler ve şiirler eşlik ediyordu. Papa ve imparatorla birlikte keşiş ve soytarıyı da peşinden sürükleyen sırıtkan ölümün maymun figürüne, buradan daha uygun düşen hiçbir yer yoktu. Buraya gömülmek isteyen Berry dükü, üç canlı ve üç ölü insanın hikâyesini kilisenin kapısına kazıtmıştı. Bir asır sonra bu cenaze sembolleri sergisi, hepsinden geriye kalan tek nesne olan ve şimdi Louvre Müzesinde bulunan devasa bir Ölüm heykeliyle tamamlandı.

Söz konusu manastır on beşinci yüzyıl Paris sakinlerinin, 1789'un sarayının, yeni Palais Royal'in kasvetli bir benzeri olarak sık sık ziyaret ettikleri bir yerdi. Günden güne daha çok insan manastırın altını gezip kendisine yaklaşan sonu hatırlatan resimlere baktılar ve basit şiirleri okudular. Aralıksız yapılan definler ve mezardan ceset çıkarmalara rağmen, orası insanlar için bir buluşma ve dinlenme yeri haline geliyordu. Ceset mahzenlerinin

önüne dükkânlar açıldı ve fahişeler manastırın altında dolaşmaya başladılar. Kadın bir keşiş kilisenin bir yanına gömüldü. Papazlar gelip burada vaazlar verdiler ve tören alayları düzenlendi. Burada 12.500 civarında Parisli çocukla yapılan geçit töreninde, çocuklar ellerinde ince ve uzun mumlarla bir Masum'u Notre Dame'a taşıyıp sonra da manastıra geri getirdiler. Burada festivaller bile düzenleniyordu. Dehşetengiz yer bu denli tanınır hale gelmişti.

* * *

Ölümle ilgili her şeyin görsel bir imgesini icat etme arzusu, ölümün doğrudan temsile uygun düşmeyen bütün yanlarını gözardı etmeyi gerektiriyordu. Dolayısıyla ölümün kaba anlayışı sürekli zihinleri etkilemeye devam etti. *Macabre* görüşü sevecenlik ve teselli duygularını temsil etmez. Matem unsuru büsbütün eksiktir. *Macabre* anlayışının temelinde çıkarcılık ve dünyevilik yatar. Üzüntüsü çekilen şey ölen sevgili kişilerin yokluğu değil, kişinin kendi ölümü karşısında duyduğu korkudur ve bu, bütün kötülüklerin başı kabul edilir. Ne avutucu ölüm düşüncesi ne de arzulanan ebedi istirahat, acının sona ermesi, ifa edilen veya yarım bırakılan görev o çağın cenaze duygusunda pay sahibidir. Ortaçağ ruhu "acının ilahi derinliğini" tanımaz; daha doğrusu onu sadece İsa'nın Çilesiyle bağlantılı olarak tanır.

Ölüme dair bütün bu iç karartıcı yakınmalarda hakiki sevecenlik söylemine çok nadiren rastlanır. Yalnız çocukların ölümü bunun bir istisnasıdır. Nitekim Martial d'Auvergne, kadınların ölüm dansında ölüm tarafından alınıp götürülen küçük kıza, annesi karşısında şu sözü söyletir: "Oyuncağıma, aşık kemiklerime ve güzel elbiseme iyi bak." Fakat böyle dokunaklı ifadeleri çok nadiren duyarız. O çağın edebiyatı çocuk yaşamını pek bilmez. Nitekim Antoine de la Salle, *Le Reconfort de Madame du Fresne* [*Madam Fresne'nin Tesellisi*] adlı epik anlatısında

on iki yaşındaki oğlunun ölümü karşısında anneyi teselli etmek istediğinde, daha yürek parçalayıcı bir kaybı anlatmaktan başka bir şey düşünemez: Rehin olarak verilip ölüme gönderilen bir oğlanın can yakıcı hikâyesi. Kederi yenebilmesi için anneye sunabildiği tek öneri bütün dünyevi bağlardan sakınmaktır. Teorik ve kuru bir teselli! Bununla beraber, La Salle ikinci bir kısa hikâye daha anlatır. Bu hikâye, annesinin yanına dönüp kefeninin kuruması için daha fazla ağlamamasını ondan isteyen ölü çocuğun popüler hikâyesinin başka bir versiyonudur. Kendi icadı olmayan bu basit hikâyeden aniden şiirsel bir sevecenlik ve iyiliksever bir bilgelik neşet eder; ki bu duygulara, değişik tonlarında binlerce ağız tarafından dillendirilen korkunç *öleceğini hatırla* [*memento mori*] söyleminde rastlamak mümkün değildir. Kuşkusuz o çağlarda halk hikâyeleri ve halk türküleri yüksek edebiyatın pek bilmediği bazı duyarlılıkları muhafaza ediyordu.

O dönemin gerek kilise adamlarınca gerekse kilise dışından kişilerce edebiyatta dile getirilen hâkim düşünce ölümle ilgili olarak iki uç noktadan başka bir şey bilmiyordu: Bütün dünyevi saltanatın faniliği karşısında yakınma ve ruhun kurtuluşuna sevinme. Bu iki uç nokta arasındaki her şey –acıma, feragat, özlem, teselli– dile getirilmeden kalmış ve deyim yerindeyse, çirkin ve korkunç Ölümün fazlasıyla vurgulu ve canlı temsili tarafından yutulmuştur. Canlı duygu, suiistimal edilmiş iskelet ve kurt tahayyülünün içinde kaskatı kesilmiştir.

ON İKİNCİ BÖLÜM

İMGELERDE BİLLURLAŞAN DİNSEL DÜŞÜNCE

Ortaçağın sonuna doğru iki faktör dinsel hayatta baskındı: Dinsel atmosferin son derece yoğun oluşu ve düşüncenin kendini imgelerle billurlaştırmasına yönelik belirgin eğilim.

Bireysel ve toplumsal hayat bütün tezahürleriyle, inanç kavramlarıyla doluydu. Ne kadar önemsiz olursa olsun her nesne veya olay İsa ya da kurtuluşla ilişkilendiriliyordu. Her türlü düşünce münferit şeylerin dinsel yorumuna müracat ediyordu. Gündelik yaşamda dinin muazzam ölçüde serpildiğini görüyoruz. Öte yandan bu ruhsal uyanış tehlikeli bir gerilim haliyle sonuçlanmıştı, çünkü varsayılan aşkın duygular bazen atıl durumdaydı ve böyle durumlarda ruhsal bilinci harekete geçirmesi beklenen her şey korkunç derecede bayağı bir profanlığa, öte dünyanın kılığına bürünmüş garip bir dünyeviliğe indirgeniyordu. Sadece azizler aşkın melekeleri askıya almayan bir ruhsal tutumu sergileyebiliyorlardı.

Ortaçağın hâlâ esnek ve safdilane olan ruhu her kavrama somut bir şekil verme hevesindeydi. Her düşünce ifadesini bir imgede arıyor, ama bu imge katılaşıp sertleşiyordu. Bu görünür biçimlerde somutlaşma eğilimini taşıyan bütün kutsal kavramlar, salt dışsalcılık içinde katılaşma tehlikesiyle karşı karşıyaydı. Çünkü belirli bir figüratif şekle bürünen düşünce, ulvi ve müphem özellik-

lerini yitirirken, dindarca duygu bir imgede çözülmeye teşne oluyordu.

Henry Suso gibi ulu bir mistik örneğinde bile, günlük hayatın her eylemini kutsallaştırma hevesi bize göre saçmalığa varmaktadır. Suso dünyevi aşk âdetlerini takip edip, nişanlısı Ebedi Bilgeliğe bir taç ve şarkı takdim ederek yeni yılı ve bahar bayramını kutlarken veya Bakire Meryem'e hürmetinden ötürü bütün kadınlara saygı gösterip dilenci bir kadına yol vermek için çamurda yürürken ulu bir şahsiyettir. Ama sonra ne oluyor dersiniz? Masada Teslis adına bir elmanın dörtte üçünü yiyor ve kalan çeyreği de "semavi annesinin narin oğlu İsa'ya sevgiyle verdiği elmanın" hatırına yiyor; bu nedenle küçük çocukların elmanın kabuğunu soyarak yemesi gibi o da elmanın son çeyreğini kabuğunu soyarak yiyor. Noelden sonra elma yemez, çünkü o zaman minik İsa elma yiyemeyecek kadar küçüktü. İsa'nın beş yarasından dolayı içeceğini beş yudumda içiyor, ama kan ve su İsa'nın yan tarafından aktığı için son yudumu iki kez alıyor. Aslında Suso'nun bu hareketleri hayatı kutsamayı uç noktalara vardırmaktadır.

Bireysel dindarlık söz konusu olduğunda, dinsel kavramları her şeye ve her zamana uyarlama eğilimi azizlere yakışır hayatın derin bir kaynağıdır. Ancak kültürel bir olgu olarak, aynı eğilim büyük tehlikeleri de bağrında taşır. Hayattaki bütün ilişkilere sızan din, dünyevi düşünce ile dinsel düşünceyi sürekli harmanlamak anlamına gelir. Kutsal şeyler derinlemesine duyumsanamayacak kadar yaygındı. İbadetlerin, imgelerin ve dinsel yorumların durmadan artması nicelikte bir artışı işaret ediyordu ve aynı oranda nitelik kaybı yaşanır diye de ciddi din adamları ve ilahiyatçılar endişeleniyorlardı. Hizipleşme ve konsüller zamanında yazılan bütün reformcu yazılarda tekrarlanan uyarı kilisenin sırtına fazla yük yüklendiği yönündedir.

Pierre d'Ailly ayin ve iman alanına sürekli sokulan yenilikleri kınarken, onların dinsel karakterinden ziyade muntazam artışından kaygı duyuyordur: Hep hazır olan ilahi lütufun işaretleri durmaksızın çoğalırken, hayırdualarıyla birlikte özel takdisler silsilesi her yerde pıtrak gibi bitiyordu; kutsal emanetlerin yanında tılsımları da görüyorduk ve tuhaf azizler galerisinin üyeleri her yıl atıp renkleniyordu. Gidişatın farkında olan ilahiyatçılar *sacrament* ile *sacramentalia*[1] arasındaki farkı ne kadar vurgularlarsa vurgulasınlar, insanlar yine de bu ayinleri birbirine karıştırıyorlardı. Gerson, 1 Nisan gününün İsa'nın ana rahmine düştüğü gün kadar kutsal olduğunu savunan bir adamla Auxerre'de karşılaşmasını anlatır. Nicolas de Clemanges yazdığı *De novis festivitatibus non instituendis* [*Henüz Kurumlaşmamış Yeni Bayramlar Hakkında*] adlı kitabında bazı yeni âdetler ve kurumların uygurukluğunu eleştirir. Pierre d'Ailly *De Reformatione* [*Islahat Üzerine*] adlı kitabında kiliselerin, bayramların, azizlerin, kutsal günlerin sürekli artmasından şikâyet eder. İmgelerin ve resimlerin çoğalmasına, ayinlerin uzun ve sıkıcı oluşuna, yeni yeni ilahilerin ve duaların icat edilmesine, ibadetlerin ve oruçların artışına karşı çıkar. Kısacası, onu kaygılandıran şey gereksiz bir çokluk belasıdır.

D'Ailly çok fazla tarikatın zuhur ettiğini ve bunun da âdetlerin çeşitlenmesine, dışlayıcılığa, rekabete, kibre ve gösterişe yol açtığını söylemektedir. Özellikle topluma faydasını sorguladığı dilenci tarikatlara sınırlamalar getirilmesini ister: Bu tarikatlardaki kişiler, cüzamlı evlerinde ve hastanelerinde zorunlu ikamet edenlerin ve sahiden dilenmeye hakkı olan gerçek fakirlerin ve biçarelerin koşullarını kötüleştirmekteler (*ac aliis vere pauperibus et miserabilibus indigentibus quibus convenit jus et verus titulus mendicandi*). Günah çıkaranlar yalanlarıyla

[1] *Sacramentalia*: Asıl ayinler (*sacramentler*) arasında sayılmayan, ancak bu ayinlerin yanı sıra icra edilen dini merasimler –ed.n.

istismar edip gülünç duruma düşürdükleri kiliseden men edilmeliydi. Her yere manastırlar inşa ediliyordu, ama ortada yeterli mali kaynak yoktu. Bu gidişat nereye varacaktı?

Pierre d'Ailly bütün bu uygulamalardaki kutsal ve dinsel yanı eleştirmiyor, sadece onların durmadan artmasından yakınıyor ve kilisenin bunca teferruat yükünün altında ezildiğini düşünüyordu.

Dinsel âdetler neredeyse mekanik bir şekilde katlanarak artmaya yüz tutmuştu. Bakire Meryem ibadetinin her ayrıntısı için özel bir düzen kuruluyordu. Meryem'in saflığı, yedi ıstırabı, ortak düzenlenen tüm yortuları, kız kardeşleri –diğer iki Meryem– gibi, ayrıca başmelek Cebrail ve İsa'nın soyundan gelen bütün azizler onuruna özel ayinler düzenleniyordu; daha sonra kilise bütün bu ayinleri kaldırmıştır. Dinsel âdetlerin bu şekilde kendiliğinden artmasının ilginç bir örneği her hafta düzenlenen Masumlar Günü anmasıdır. Beytüllahim'deki katliamın günü olan 28 Aralık uğursuz bir gün sayılıyordu. Bu inanış on beşinci yüzyılda yaygın olan bir âdetten kaynaklanmıştır. Bu âdete göre önceki Masumlar Gününün denk geldiği gün, bütün yıl boyunca şansız gün sayılıyordu. Neticede her hafta bir gün insanlar yeni bir yolculuğa çıkmaktan veya yeni bir işe başlamaktan uzak duruyorlardı ve bu günde, adını o kutlamadan alıyordu: Masumlar Günü. XI. Louis bu âdeti titizlikle uyguluyordu. İngiltere kralı IV. Edward'ın pazar günü yapılan taç giyme töreni tekrarlandı, önceki yılın 28 Aralık gününün pazara denk gelmesi yüzünden. Emrindeki askerlerin "Masumlar Günü"nde düşmanla çatışmaya girmeye yanaşmaması yüzünden René de Lorraine 17 Ekim günü savaşa girme planını iptal etmek zorunda kaldı.

On sekizinci yüzyıl gibi geç bir tarihte bile İngiltere'de bazı izlerine rastladığımız bu inanış, genel anlamda hurafeler üzerine yazdığı bir kitapta Gerson tarafından ele

alınmıştır. Onun keskin zihni, inançtaki bu aşırılıkların dinsel düşüncenin saflığına halel getireceğini fark etmişti. Aşırılıkların psikolojik temelini idrak etmişti; ona göre bu durum, *ex sola hominum phantasiatione et melancholica imaginatione*'den; beyindeki bir marazın yol açtığı tahayyül bozukluğu ve sonuç itibarıyla şeytanca yanılsamalardan kaynaklanıyordu.

Kilise, dogmatik hakikat içi boş inanışlarla bozulmasın ve popüler düşlerin abartısı Tanrı'yı küçük düşürmesin diye hep tetikte duruyordu. Lakin dinsel düşünceye eşlik eden bütün hislere somut bir biçim kazandırmaya yönelik güçlü ihtiyacın karşısında durabiliyor muydu? Sonsuzu sonluya indirgemeye, bütün gizemleri parçalayıp dağıtmaya yönelik karşı konulmaz bir eğilim vardı. Akaidin en yüce sırları yüzeysel bir dindarlık kılıfıyla kaplandı. Aşai rabbani ayinine olan köklü inanca bile çocukça inanışlar karıştı; örneğin aşai rabbani ayinine katılınan gün kör olunmayacağına ve felç geçirilmeyeceğine, ayrıca bu ayine katılınan süre zarfınca insanın yaşlanmayacağına da inanılıyordu. Kilisenin kendisi bu popüler tahayyülü fazlasıyla beslerken, aynı tahayyülü sağlıklı ve güçlü bir dindarlığın sınırları içinde tutma iddiasında bulunamazdı.

Bu bağlamda Gerson'un durumu ayırt edici özelliktedir. Kendisi doğanın gizemlerini ele almak isteyen araştırmacı bir ruhla *Contra vanam curiositatem* [*Boş Meraka Karşı*] adında bir kitap yazmıştır. Ancak boş meraklara karşı çıkarken, bizzat kendisi bizce yersiz ve acınası bir merakın pençesine düşmüştür. Gerson, Aziz Yusuf'a karşı büyük bir hayranlık besliyordu ve bu azize duyduğu saygı, içinde onunla ilgili her şeyi öğrenme isteğini uyandırmıştı. Yusuf'un evlilik hayatının bütün ayrıntılarını deşmiştir: Nefsine hâkimiyeti, yaşı, Bakire Meryem'in gebeliğinden nasıl haberdar olduğu. Sanat eserlerinin Yusuf'u hantal ve gülünç göstererek karikatürleştirmesine kızar.

Başka bir yerde de Vaftizci Yahya'nın vücut yapısı hakkında spekülasyonda bulunur: *Semen igitur materiale ex qua corpus compaginandum erat, nec durum nimis nec rursus fluidum abundantius fuit.*[2]

Beğenilen vaiz Olivier Maillard dinleyicilerine tartışmaları için "güzel ilahiyat soruları" sorma âdetine sahipti; örneğin Bakire Meyrem doğaüstü gebeliğinde aktif bir rol oynamış mıydı? Yahut İsa eğer dirilmeseydi bedeni çürüp gidecek miydi? Meryem Ana'nın cinsel ilişki olmaksızın gebe kalması hakkındaki tartışmanın yol açtığı teolojik ve embriyolojik spekülasyonların karışıklığı o dönemin zihinlerini pek şaşırtmamış olsa gerek ki ağırbaşlı ilahiyatçılar bile konuyu halkın önündeki kürsülere taşımaktan çekinmemişlerdi.

Kutsal olana bu aşinalık bir yandan derin ve hakiki bir imanın işaretiyken, diğer yanda Tanrı'yla zihinsel temas koptuğunda beraberinde kutsala hürmetsizliği getiriyordu. Ne kadar sahici olursa olsun, merak duyduğu şeyin dünyevileşmesine yol açıyordu. On beşinci yüzyılda insanlar Bakire Meryem'in içindeki Teslis'in görülebilmesi için karnı açılan küçük heykeller taşıyorlardı. Burgonya dükünün envanterinde, değerli taş kakmalı altından bir heykelden söz edilmektedir. Gerson bunlardan birini Paris'teki Karmelit rahibelerinde görmüş ve onları kınamıştır, ama mucizenin bu kaba suretini saygısızca bulduğu için değil de, Teslis'i Meryem'in meyvesi olarak temsil etme zındıklığından ötürü.

Hayatın her yanı dinle o kadar doluydu ki, insanlar manevi olanla dünyevi olan arasındaki ayrımı her an gözden kaçırma tehlikesi içindeydiler. Bir yandan sıradan hayatın bütün ayrıntıları kutsallık katına çıkarılırken, diğer yandan kutsal olan her şey gündelik yaşamla harmanlandığı için değerini kaybedip sıradanlaşıyordu.

---

[2] Bedenini oluşturan maddi öz ne aşırı derecede katı ne de haddinden fazla akışkandı –çn.

Ortaçağda dinsel düşünce alanıyla dünyevi meşgaleler alanı arasındaki sınır çizgisi neredeyse silinmişti. Piyangolarda zaman zaman günah bağış belgeleri dahi kazanılabiliyordu. Bir hükümdar şehre görkemle girdiğinde, sokak köşelerinde piskoposların taşıdığı değerli kutsal emanetlerle yüklü sunaklara, pagan tanrıçaların sözsüz gösterileri ve komik alegoriler eşlik ediyordu.

Bu bağlamda dünyevi olanın müzikal niteliği ile kutsal melodiler arasında herhangi bir ayrımın olmayışından daha ayırt edici bir olgudan bahsedilemez. On altıncı yüzyılın sonlarına kadar dindışı melodiler ayrım gözetilmeksizin kutsal uygulamalarda kullanıldılar, aynı şekilde kutsal melodiler de dindışı uygulamalarda. Guillaume Dufay ile başkalarının, "Tant je me déduis" ["Çok eğleniyorum"] "Se la face ay pale" ["Eğer yüzüm solmuşsa"] ve "L'omme armé" ["Silahlı adam"] gibi aşk şarkısı temalarını aşai rabbani ayini için bestelemiş olmaları dile düşmüştür.

Dinsel terminoloji ile dindışı terminoloji arasında sürekli bir değiştokuş söz konusuydu. Dünyevi hesapları halletmede Hesap Gününün hatırlatılmasından kimse rahatsız olmuyordu. Nitekim Lille Muhasebe Dairesinin kapısında eskiden şu dizeler yazılıydı:

> Lors ouvrira, au son de buysine
> Sa générale et grant chambre des comptes.[3]

Öte yandan bir turnuva sanki bir hac ibadetiymiş gibi "peşinden afların geleceği bir tören" adıyla düzenlenmişti. Tesadüf eseri *mysterium* [gizem] sözcüğü ile *ministerium* [kralın hizmetinde görev] sözcüğü Fransızcada birbirine karışıp *mistère* olmuştu; bu eşseslilik ingilizce *mystery* [gizem] sözcüğünün asıl anlamının günlük dilde ortadan kaybolmasına yol açıyordu, çünkü en yaygın ve sıradan şeyler bile *mistère* diye adlandırılabiliyordu.

---

[3] Sur'un sesiyle Tanrı açacak
Büyük ve genel hesap odasını.

Bir yanda dinsel sembolizm, doğanın ve tarihin gerçeklerini kurtuluşun sembolleri veya timsalleri olarak gösterirken, diğer yanda dindışı duyguları ifade etmek için dinsel metaforlara başvuruluyordu. Ortaçağda insanlar krallığın karşısında huşu duyarlarken, hükümdarları övmek için tapınma söylemini kullanmaktan hiç çekinmiyorlardı. Lous d'Orléans'ın katledilmesinin davası görülürken, savunma makamı dükün gölgesini oğluyla konuşur halde sahneletmiş ve ona şu sözü söyletmiştir: "Yaralarıma bak ve onlardan özellikle *beş*'inin gaddarca ve öldürücü olduğuna dikkat et." Chalons piskoposu Jean Germain, *Liber de virtutibus Philippi ducis Burgundiae* [*Burgundia Dükü Philippus'un Erdemleri Hakkında Bir Kitap*] adlı kitabında Korkusuz Jean ile Tanrı'nın Kuzusu'nu kıyaslamaktan imtina etmez. İmparator III. Frederick oğlu Maximilian'ı Marie de Bourgogne ile evlenmesi için Alçak Ülkeler'e [Belçika, Lüksemburg ve Hollanda] gönderirken, Molinet tarafından oğlunu yeryüzüne gönderen Baba Tanrı'ya benzetilecektir. Aynı yazar imparatorlarının Maximilian ve genç Yakışıklı Philippe'le birlikte şehirlerine girdiğini görünce sevinçten ağlayan Brüksel halkına şunu söyletmiştir: "Teslis'in suretine bakın, Baba, Oğul ve Kutsal Ruh." Marie de Bourgogne'a, "Secluse la virginité" ["bekâretin timsali"] olarak, Bakire Meryem'e layık bir çiçekten taç sunmuştur. Molinet başka bir yerde "Non point que je veuille déifier les princes!" ["Hükümdarları tanrılaştırmak istemiyorum!"] diye ekler.

Her ne kadar bu dalkavukluk ifadelerini içi boş sözler olarak değerlendirebilsek bile, bu durum yine de kutsal simgelerin gündelik kullanımla değersizleştirildiği gerçeğini göstermektedir. Gerson bile vaazlarını dinleyen kraliyet mensuplarına sıradan insanlarinkinden daha yüksek semavi bir mertebe –koruyucu meleklerin mertebesini– atfederken, bir saray şairini eleştirmenin ne gereği vardır?

Dinsel terimler erotik ilişkiler için kullanıldığındaysa aşinalıktan saygısızlığa doğru bir adım atılmış oluyordu. Bu konuya daha önce değinmiştik. *Quinze Joyes de Mariage* [*Evliliğin On Beş Zevki*] kitabının yazarı bu adı Bakire Meryem'in on beş sevincini düşünerek koymuştur. *Roman de la Rose* kitabının savunucuları *partes corporis inhonestas et peccata immunda atque turpia*'ya[4] işaret etmek için kutsal terimlere başvurmuşlardır. Dinsel duygularla şehevi duyguların tehlikeli bir şekilde birleşmesinin en çarpıcı örneği Foucquet'e atfedilen Madonna tablosudur. İki kanatlı bu tablo eskiden Melun'da muhafaza edilirken şimdi bir kanadı Antwerp'te, diğer kanadı da Berlin'de tutulmaktadır. Antwerp Madonna'yı temsil eden kanadı, Berlin de bağışçı ve kralın hazinedarı Étienne Chevalier'yi Aziz Stephen'la birlikte temsil eden kanadı almıştır. On yedinci yüzyılda, Denis Godefroy onun zamanında bile eskimiş olan bir geleneği kaydetmiştir. Bu geleneğe göre Madonna, Étienne Chevalier'in gizlemeye gerek duymadığı bir aşka düştüğü kralın metresi Agnès Sorel'in vücut hatlarına sahipti. Ne olursa olsun, tabloda Madonna aslında o çağın modasına uygun olarak resmedilmiştir: Saçları tıraş edilmiş çıkık bir alın, birbirinden uzak, kabarık ve yuvarlak göğüsler, uzun boy ve ince bir bel. Madonna'nın esrarlı çehresinin garip ifadesi, çevresini saran mavi ve kırmızı çocuk melekler, hepsi de resme, diğer panodaki ağırbaşlı ve sadık bağışçı portresiyle ters düşen yoz bir dinsizlik havası katmaktadır. Godefroy mavi kadifeden geniş çerçevenin üzerinde altın ve gümüş ipliklerle aşk ilmekleri atılarak birbirine bağlanmış incilerden oluşan E'ler görmüştür. Bu herhangi bir Rönesans sanatçısının aşamayacağı zındıkça bir pervasızlık motifidir.

Günlük dinsel uygulamalardaki saygısızlık daha önce görülmemiş bir ölçüsüzlük taşıyordu. Koro üyeleri ayin ilahileri söylerken daha önce kompozisyon teması olarak

[4] Bedenin şu çirkin uzuvları ve şu rezil, şu utanç verici cürümleri.

kullanılan dindışı şarkılardan sözleri araya sıkıştırıyorlardı: *Baisez-moi, rouges nez* [Kırmızı burunlar, öpün beni].

Arsızlığın şaşırtıcı bir örneği de Frizyalı hümanist Rodolph Agricola'nın babasının, tam da başrahip seçildiği gün nikâhsız eşinin ona bir erkek çocuk doğurduğu haberini almasıydı. Bunun üzerine "Demek bugün iki kez baba oldum. Tanrı bunu kutsasın!" demiştir.

On dördüncü yüzyılda insanlar, dine karşı artan saygısızlığı son zamanlarda ortaya çıkan bir kötülük sayıyorlardı, oysa bu bütün çağların ortak olgusudur. Deschamps bu olguya şu dizelerle hayıflanır:

> On souloit estre ou temps passé
> En l'église benignement,
> A genoux en humilité
> Delez l'autel moult closement,
> Tout nu le chief piteusement,
> Maiz au jour d'uy, si come beste,
> On vient à l'autel bien souvent
> Chaperon et chapel en teste.[5]

Nicolas de Clemanges bayram günlerinde çok az kişinin ayine gitmesinden yakınır. Gidenler de ayininin sonuna kadar kalmayıp, sadece kutsal suya ellerini batırmak, Bakire Meryem heykelinin önünde eğilmek veya bir aziz resmini öpmekle yetiniyorlardı. Rahibin takdis edilen ekmeği başının üstüne kaldırdığı kısma kadar beklemişlerse, sanki İsa'ya bir iyilikte bulunmuşlar gibi böbürleniyorlardı. Sabah ve akşam dualarında sadece papazla yardım-

[5] Geçmiş zamanlarda insanlar
Kiliselerde kibardı,
Tevazu içinde diz çöküp,
Sunağın yanında sıkışırlardı,
Hepsi de mümince başını açmış olarak;
Oysa şimdi hayvanlar gibi,
Sunağa sık sık geliyorlar
Başlarında külahla ve şapkayla.

cısı oluyordu. Köyün toprak ağası karısıyla birlikte kalkıp giyinene kadar papaza ayini başlatmıyordu. Gerson en kutsal bayramların, hatta Noelin bile sefahat, kumar, küfür ve kutsala saygısızlık içinde geçtiğini söyler. Halk bu hareketlerinden ötürü ikaz edildiğinde, hemen dokunulmazlığı varmış gibi davranan soyluları ve ruhban sınıfını örnek gösteriyorlardı. Clemanges, bayram arefelerinin kilisede bile şehvetli şarkılar ve danslar eşliğinde eda edildiğini belirtir; papazlar milletin gözü önünde zar atarak geceyi geçiriyorlardı. Ahlakçıların bu durumu çok karanlık gösterdiği iddia edilebilir; fakat Strasbourg meclisinin hesap kayıtlarında, Aziz Adolphus yortusunun arefesinde kilisede "dualar ederek sabahlayanlar" için yıllık 1100 litre şarap bağışı yapıldığı kaydedilmektedir.

Denys le Chartreux yazdığı *De modo agendi processiones* [*Dinsel Geçit Törenlerinin Düzenlenişi Hakkında*] adlı incelemesinde, çok saygın bir örf olan ve her yıl düzenlenen dinsel geçit törenindeki sefahat ve ahlaksızlığın nasıl düzeltileceğini kendine soran bir belediye meclisi üyesine şöyle cevap verir: "Sizi temin ederim ki şehrin belediye meclisi bu töreni kolay kolay kaldıramaz, çünkü tören doyurulacak ve barındırılacak onca insan açısından büyük bir kazanç kaynağıdır." Ardından da "Heyhat!" diye iç geçirir Denys: "Öte yandan törenlerin açık saçık konuşmalar, eğlence ve içkiyle rezil edildiği de herkesin malumu." Bu şeytaniliğin en canlı tablosunu ise, Chastellain sunar ve Ghent şehri halkının Houthem'de Aziz Liévin'in kutsal bedeniyle birlikte yaptığı dinsel geçit töreninin içine düştüğü yozlaşmayı esefle anlatır. Eskiden şehrin önde gelenleri kutsal bedeni "derin ve büyük bir hürmet ve vakarla" taşırken, şimdi sadece "bir kulağı kesikler ve haydutları güruhu" vardır; bunlar kutsal bedeni şarkı söyleyip bağrışarak, "sarhoş halde binbir türlü sapkınlık yaparak" taşımaktadırlar. Üstelik silahlıdırlar "ve geçtikleri her yerde, zincirlerinden boşanmışcasına her

haltı yemektedirler; üstelik bütün bunları tam da bugün, taşıdıkları bedenin gölgesinde yapmaktadırlar."

Nezaket göstermekte birbiriyle yarışan insanların kilise ayinlerinde yol açtıkları rahatsızlığa değinmiştik. Genç erkekler ve genç kadınların kiliseyi buluşma yeri olarak kullanma âdeti o kadar yaygındı ki, yalnızca ahlakçılar bundan utanıyorlardı. Erdemli Christine de Pisan âşık bir gence bütün saflığıyla şu dizeleri söyletir:

> Se souvent vais ou moustier,
> C'est tout veoir la belle
> Fresche comme rose nouvelle.[6]

Kiliseyse sevgilisine "barış öpücüğü" [*pax*] veren veya yanında diz çökerek onun için bir mum yakan genç adamın bu küçük aşk serenadından çok daha ciddi saygısızlıklardan muztaripti. Vaiz Menot'un rivayetine göre, fahişeler buraya hiç utanmadan müşteri bulmaya geliyorlardı. Aynı şekilde, Gerson da bayram günlerinde kilisenin içinde bile gençleri yozlaştıran müstehcen resimlerin tanquam idola Belphegor [Belphegor resmi gibi] satıldığını ve vaazların bu kötülük karşısında yetersiz kaldığını belirtir.

Hac ziyaretlerine gelince, ahlakçılarla hicivciler bu konuda ağız birliği içindedirler. İnsanlar bu yolculuklara çoğu zaman "pour folle plaisance" ["çılgınca maceralar için"] çıkıyorlardı. La Tour Landry Şövalyesi bu dünyevi zevkleri safdilane sınıflandırır ve yazdığı kitabın bir bölümünün başlığını şöyle koyar: "Mızrak dövüşlerine ve hacca gitmeye meraklı olanlara dair."

Nicolas de Clemanges bayramlarda uzak kiliselere hac ziyaretine gidildiğini, ama bir adağı yerine getirmekten ziyade zevküsefa için gidildiğini belirtir. Bu ziyaretler her türden sefahat için fırsat addediliyordu; kadın satanlar

---

[6] Eğer kiliseye sık sık gidiyorsam,
Sırf görmek içindir güzeli olanı,
Yeni açmış bir gül gibi taze olanı.

oradaydı, insanlar şehevi arzularla oraya gidiyorlardı. *Quinze Joyes de Mariage* kitabında yaygın bir temadır bu; Bir değişiklik isteyen genç kadın, kocasına, hamileyken ona söz verdiği hac yolculuğuna çıkmadıkları için bebeğinin hastalandığını söyler. VI. Charles'ın Bavyeralı Isabella'yla düğününün hazırlıkları çerçevesinde bir de hac ziyareti yapılmıştır. *Devotio Moderna* [*Yeni Dindarlık*] adlı dinsel hareketin mensuplarının hac ziyaretlerinin faydasını sorgulamalarında şaşılacak bir şey yoktur. Nitekim Thomas à Kempis bu yolculukları sık sık yapanlar nadiren aziz olurlar der. Onun dostlarından Friedrich von Hailo ise *Contra peregrinantes* [*Hacılara Karşı*] adında özel bir inceleme yazmıştır.

Gerek kutsal şeylere fazlaca aşinalıktan kaynaklanan aşırılıklar ve suiistimaller, gerekse zevk ile dinin çözülmez bir şekilde karışması, genelde sarsılmaz imanın ve derin bir dinsel kültürün hüküm sürdüğü dönemlerin ayırt edici birer özelliğidir. Günlük hayatlarında oldukça bozulmuş bir ibadet usulünü mekanik şekilde takip eden kişiler, vaaz veren bir keşişin ateşli bir sözünün karşısında birden heyecanlanıp dinsel heyecanın eşsiz zirvelerine de çıkabilmektedirler. Küfre düşmek gibi aptalca bir günahın kökleri bile sağlam imanda yatabiliyordu. Bu, Tanrı'nın her yerde hazır ve nazır olduğu, en ufak işlere bile müdahale ettiğini kabul eden sapkın bir inanç biçimidir. Gerçekten cesur bir Tanrı fikri küfre, günahkâr cazibesini verir. Yemin Tanrı'ya yakarış niteliğini kaybeder kaybetmez, yemin etmenin doğası da değişir ve salt kabalığa dönüşür. Ortaçağın sonunda küfre düşmek hâlâ cesaret isteyen bir tür sapkınlıktı ve soylulara özgüydü. Gerson'un bir kitabında soylu kişi köylüye şöyle der: "Hey, ruhunu şeytana satıyorsun ve Tanrı'yı inkâr ediyorsun, oysa soylu değilsin." Deschamps ise kendi adına küfür âdetinin ayağa düştüğüne dikkat çeker:

Si chétif n'y a qui ne die:
Je renie Dieu et sa mère.[7]

Gerson insanların yakası açılmadık küfür sözleri icat etmeyi eğlence haline getirdiğini söyler. Bu zındıkça sanatta usta olanlara üstat deniliyordu. Deschamps bütün Fransa'nın önce Gaskon ve İngiliz, sonra Breton ve nihayet Burgonya tarzında küfür sözleri sarf ettiğini söyler. Moda olan bütün küfür sözlerini içeren peş peşe iki balad yazmış ve onları mümince bir dizeyle bitirmiştir. Küfür sözlerinin en beteri şu Burgonya sözüdür: *Je renie Dieu* idi [Tanrı'yı inkâr ederim]; bu söz *Je renie de bottes* [Çizmelerden vazgeçerim] diye yumuşatılmıştır. Zaten Burgonyalılar feci küfürbazlar olarak nam salmışlardı. Gerson o kadar Hıristiyan olmasına rağmen Fransa'nın salgın hastalık, savaş ve kıtlık sebebi olan bu korkunç günahı diğer ülkelerden daha fazla işlediğini söyler. Keşişler bile orta dereceden küfür sözleri ediyorlardı. Gerson ve d'Ailly, yetkilileri bu kötülükle her yerde mücadele etmeye çağırmış ve bunun için sert yasaların yenilenmesini ve gerçekten uygulanabilecek hafif cezaların koyulmasını talep etmiştir. Doğrusu 1269 ve 1347 tarihli eski yasaları yenileyen 1397 tarihli kraliyet kararnamesi ne yazık ki dudak yarmak ve dil kesmek gibi küfür sözü etmenin kutsal dehşetine uygun görülse bile uygulanamaz olan cezaları da yeniden yürürlüğe sokmuştur. Kararnameyi içeren defterin bir kenarında şu not yer alıyordu: "Şimdilerde, yani 1411 yılında küfür sözü etmek, krallığın her yerinde cezalandırılmadan kalan umumi bir âdet halini almıştır."

Gerson günah çıkartıcı bir papaz olarak edindiği onca deneyim sayesinde küfür günahının psikolojik doğasını gayet iyi biliyordu. Onun dediğine göre küfür sözü etmeyi alışkanlık haline getirmiş kimseler vardı. Bunlara ka-

[7] Çok sıradan biri ama yine de diyor ki:
Tanrı'yı ve annesini inkâr ediyorum.

bahatli olsalar bile yemin etme niyeti taşımadıkları için yalandan yemin eden kişiler gözüyle bakılmıyordu. Diğer yandan, saf ve zayıf mizaçta gençler küfre düşüp Tanrı'yı inkâr etmeye karşı konulmaz şekilde teşneydiler. Onların durumu bize John Bunyan'ı hatırlatmaktadır. Kendisinin hastalığı "küfür sözü etmeye ve özellikle kurtuluşun faydalarındaki payından vazgeçmeye yatkınlık" hali almıştı. Gerson bu gençlere, yeterli zihinsel kapasiteye sahip olmadıkları için Tanrı ve azizleri daha az düşünmelerini öğütlemiştir.

Safça laubalilik ile bilinçli imansızlığın arasındaki sınır çizgisini saptamak imkânsızdır. Daha on beşinci yüzyılda insanlar kendilerinin *esprits forts* [zındık] olduğunu göstermekten ve başkalarındaki dindarlıkla alay etmekten hoşlanıyorlardı. Yalancı sofu veya ikiyüzlü anlamına gelen *papelard* sözcüğü o çağın laik yazarlarınca sıklıkla kullanılıyordu. Bir atasözü "De jeune angelot vieux diable" ["Genç aziz ihtiyar şeytan demektir"] der. Keza benzer anlama gelen Latince bir söz vardır: *Angelicus juvenis senibus sathanizat in annis*.[8] Gerson "gençlerin bu sözlerle yoldan çıkartıldığını" söyler: "Arsız bir yüz, çirkin sözler, lanet okumalar, görgüsüz bakışlar ve hareketler çocuklar arasında övülüyor. Bu durumda *şeytanlaşmış* bir gençliğin ihtiyarlığından ne çıkar ki?"

Gerson, halkın din adamlarının örnek teşkil ettiği aptalca her şeye inanma ile aleni imansızlık arasında orta yolu tutturmayı bilmediğini söyler. Çoğu zaman hasta insanların ve delilerin fantezilerinden ibaret olan her türlü içgörü ve kehanete inanırlarken, gerçek içgörülerle onurlandırılmış ciddi bir din adamı bir kez olsun hata yaptığında, hemen sahtekâr, "münafık" diye yaftalanıyordu ve böylece insanlar hepsini birden ikiyüzlü saydıkları için hiçbir din adamına kulak asmıyorlardı.

---

[8] Melek gibi bir delikanlı yaşlandı mı şeytana dönüşüverir.

İnsanların kendi imansızlığını ilan ettiği şahsi beyanatlarına hiç de seyrek rastlamıyoruz. Komutan Bétisac ölüm döşeğindeyken arkadaşlarına şunu söylemiştir: "Yakışıklı senyörler, manevi meselelerimi ve vicdanımı yokladıktan sonra, Tanrı'yı çok kızdırdığıma inanıyorum, çünkü uzun bir süre hep imana karşı çıktım ve Teslis'e dair tek bir kelimeye bile veya Tanrı'nın Oğlu'nun göklerden inip bir kadının etten bedenine girerek kendini küçülttüğüne inanmadım; ve şunu da inanarak belirteyim ki, öldüğümüzde ruh diye bir şey yoktur... Bu düşüncemi kendi bilincime sahip olduktan beri korudum ve sonuna kadar da koruyacağım." Paris belediye başkanı Hugues Aubriot ruhbanlardan şiddetle nefret eder; sunağın kutsallığına inanmadığı gibi onunla alay eder, Paskalya yortusu yapmaz ve günah dahi çıkartmazdı. Jacques du Clercq birçok soylunun ölüm tehlikesi karşısında yapılması gereken kutsal yağla ovulma uygulamasını bilinçli bir şekilde reddettiğinden bahseder. Belki de bu münferit inançsızlık vakalarını, kasıtlı zındıklıktan ziyade aralıksız yapılan baskıcı iman çağrısı karşısında dinsel imgeler ve kavramlarla fazlasıyla dolu bir kültürden doğan doğal bir tepki olarak değerlendirmek yerinde olur. Her halükârda bu vakaların Rönesansın edebi ve yüzeysel paganizmiyle, on üçüncü yüzyılda bazı aristokrat çevrelerde yükselen ölçülü Epikürcülükle ve her şeyden önce mistisizmle panteizm arasındaki sınırı geçmiş cahil sapkınların ateşli reddiyeleriyle karıştırılmaması gerekir.

Kitlelerin safdilane dinsel bilincinin, inanç meselelerinde düşünsel kanıtlara ihtiyacı yoktur. Kutsal şeylerin görünür bir imgesinin varlığı bile onun doğruluğunu kanıtlamaya yeter. Teslis'in, cehennem ateşinin, sayılamayacak kadar çok azizin bütün o resim ve heykel suretinde temsilleri sayesinde onların gerçekliğine duyulan inancın arasına en ufak bir şüphe girmez. Bütün bu temsiller

en doğrudan yolla iman meselesi haline geliyordu; imge halinden dosdoğru kanaat haline geçiyorlar, belirgin çizgileri ve canlı renkleriyle, kilisenin talep ettiği bütün gerçekliğin içinde, hatta bundan biraz daha fazlasıyla zihinlere nakşoluyorlardı.

Şimdi, iman, doktrinin görsel temsiline fazlasıyla doğrudan bağlı olduğunda, dinin farklı unsurlarının kutsallık derecesi ile doğa arasındaki niteliksel ayrımları artık yapamama tehlikesi ortaya çıkar. İmge veya görüntü tek başına müminlere Tanrı'ya tapmaları ve azizlere sadece saygı göstermeleri gerektiğini öğretmez. Onun psikolojik işlevi derin bir gerçeklik kanısı ve canlı bir saygı duygusu yaratmaktır. Dolayısıyla bu bağlamda ayrım yapma ihtiyacını sürekli vurgulama ve imgenin tam olarak neyi temsil ettiğini açıklayarak inancın saflığını koruma işi kiliseye düşmektedir. Canlı bir hayal gücünün yarattığı dinsel düşünce gücü, başka hiçbir alanda bu alanda olduğu kadar belirgin değildi.

Kilise saygı nesnesinin Tanrı olması koşuluyla resimlere, kutsal emanetlere, kutsal yerlere ve azizlere saygı gösterilebileceğini öğretmişti. Her ne kadar On Emir'in ikinci emrinde temsillerin yasaklanması yeni bir yasayla yürürlükten kaldırılmış veya sadece Baba Tanrı'yla sınırlı tutulmuşsa da kilise yine de *non adorabis ea neque coles* [ne saygı duyacaksın onlara ne de ibadet edeceksin] ilkesine sıkı sıkıya bağlı kalmıştır ve söz konusu ilke şunu der: Görüntüler sadece basit düşünen insanlara inanmaları gereken şeyleri göstermeye yarar. Clemanges onların cahillerin kitapları olduğunu söyler. Villon bu düşünceyi *Ballade de Notre-Dame* adlı baladın da, annesinin ağzından yazdığı şu dokunaklı dizelerinde dile getirmiştir:

> Femme je suis povrette et ancienne,
> Qui riens ne sçai; oncques lettre ne leuz;
> Au moustier voy dont suis paroissienne
> Paradis paint, où sont harpes et luz,

Et ung enfer où dampnez sont boulluz:
L'ung me fait paour, l'autre joye et liesse...[9]

Öte yandan ortaçağ kilisesi, azizlerin hayatıyla ilgili edebi eserlerde serbestçe dolaşıma giren popüler tahayyülün yol açtığı inanç yozlaşması tehlikesi karşısında pek kaygı duymadı. Her şeyden önce basit zihinlere işleyen resimli fantastik kitapların bolluğu saf inançtan sapma konusunda Kitabı Mukaddes'in herhangi bir kişisel yorumu kadar etkiliydi. İnanç meselelerinde kılı kırk yaran kilisenin, cehaletlerinden ötürü günaha girerek temsillere veya imgelere gereğinden fazla saygı duyan kişilere bu kadar güven ve hoşgörü göstermesi ilginçtir. Gerson, bunu insanlar yeter ki kilisenin istediği gibi yapmaya niyetli olsunlar diye açıklamıştı.

Böylece ortaçağın sonuna doğru yaygın inançta azizlerle ilgili son derece gerçekçi bir anlayış kendini göstermektedir. Azizler mevcut dinin o kadar gerçek ve bilindik karakterleri olmuşlardı ki bütün yüzeysel dini dürtülerle bağlantılı hale geldiler. Esaslı adanmışlık veya iman hâlâ İsa'yı ve annesini merkeze alırken, bir saf inanç ve hayaller yığını da azizlerin etrafında kümelenmişti. Her şey onları bilindik ve canlı kılmaya katkıda bulunuyordu. Azizler aynen halk gibi giyinmişlerdi. Her gün "Efendi" Aziz Roch'a ve "Messire" Aziz James'e vebalı hasta veya hacı suretinde rastlamak mümkündü. Rönesansa kadar azizlerin kıyafeti daima zamanın modasını takip etmiştir. Ancak ondan sonra, Hıristiyan sanatı azizleri klasik kıyafetlere büründürerek popüler tahayyülden kopartmış ve onları kitlelerin fantezileri-

[9] Yoksul ve yaşlı bir kadınım ben,
Hiçbir şey bilmeyen, tek bir harf dahi okuyamayan;
Cemaatinden olduğum kilisede gördüm,
Harp ve lavtaların olduğu cennet resmini,
Ve lanetlilerin haşlandığı bir cehennemi:
Biri beni korkuttu, diğeri sevinç ve coşku verdi...

nin artık doktrinini saflığına zarar vermeyeceği yüksek bir mertebeye yerleştirmiştir.

Azizlerin özellikle cismani kavranışı, kilise tarafından izin verilmekle kalmayıp dinin bütünleyici bir parçasını oluşturan kutsal emanetlere saygıyla da vurgulanmıştır. Maddi şeylere bu dindarca bağlılık kaçınılmaz olarak azizlerin hayatıyla ilgili edebi eserleri kaba ve ilkel fikirlerle doldurup şaşırtıcı uç noktalara savurmuştur. Kutsal emanetler söz konusu olduğunda, ortaçağın derin ve dosdoğru inancı, kutsal şeyleri sıradanlaştırmak suretiyle dünyevileştirmekten ve gerçeklerin anlaşılmasından asla korkmamıştır. On beşinci yüzyılın ruhu Umbrialı köylülerin ruhundan pek farklı değildi. Zikrettiğimiz köylüler 1000 yılı dolaylarında kemiklerinin gerçekten değerli olup olmadığını öğrenmek için münzevi Aziz Romuald'ı öldürmek istemişlerdi. Keza aynı duygularla hareket eden Fossanuova manastırı keşişleri kendi manastırlarında ölmüş Aziz Thomas Aquinas'ın kutsal kalıntılarını kaybetme korkusuyla kafasını kesmekten ve bedenini haşlayıp muhazafa etmekten çekinmemişlerdi. 1231'de Macaristanlı Azize Elizabeth'in gömülmesi sırasında bir sofu kalabağı gelip onun yüzünü örten çamaşırı kesmiş veya yırtmışlar ve saçlarını, tırnaklarını, hatta göğüs uçlarını kesmişlerdi. 1392'de Fransa kralı VI. Charles bir dini bayramda atası Aziz Louis'nin kaburga kemiklerini dağıtmıştır: Pierre d'Ailly ile amcaları Berry ve Burgonya düklerine birer tam kaburga ve yüksek kilise mensuplarına da paylaşsınlar diye bir kemik vermiş, ki ruhbanlarda yemekten sonra bu paylaşım işine girişmiştir.

Azizlerin bu çok cismani ve bilindik temsilleri, çok belirgin suretleri, herhalde doğaüstü görüşler ve deneyimler alanında bu kadar az yer kaplamalarının sebebi olmuştur. Ortaçağda hayaletlere, işaretlere, heyulalara ve gizli şeylere çokça rastlanmasının esasen azizlere duyulan saygıyla pek bir ilgisi yoktu. Elbette bunun

istisnaları vardı: Aziz Michael, Azize Katherine ve Jeanne d'Arc'a görünen Azize Margaret gibi. Fakat genel anlamda konuşacak olursak, halkın hayal dünyası azizlerle değil de melekler, şeytanlar, ölülerin gölgeleri ve beyaz kadınlarla doludur. Kimi azizlerin hayaletlerinin görülmesine dair hikâyelerse genellikle zaten edebi veya dinsel bir yoruma uğramıştı. Heyecana kapılmış seyircinin gözünde bir hayaletin ismi ve şekli pek yoktur. 1446'da Frankenthal'de meydana gelen ünlü bir görü olayında, genç bir çoban, hepsi de birbirinin aynı olan ve ona "Kutsal Şehitler" olduklarını *söyleyen* on dört küçük melek *görür*; oysa Hıristiyan ikonografisi bu zatlara birbirinden ayrı ve kendine özgü görünüşler atfetmiştir. İlkel bir hurafe bir azize duyulan saygıya eklendiğinde, hurafelerin özünde olan muğlak ve biçimsiz bir niteliğe bürünür; örneğin Ghent şehrindeki Aziz Bertulph vakası böyle olmuştur: Onun yaklaşan bir felaket konusunda uyarıda bulunmak için Aziz Peter manastırında bulunan tabutunun yanlarına (çok şiddetli ve çok sık) vurduğu duyulabilir.

Çok belirgin şekil şemaliyle, gayet bilindik sıfatları ve özellikleriyle kilisede resmedilen veya heykeli yapılan aziz gizemini büsbütün yitirir. O, müphem hayaletler ve bilinmeyen hortlakların uyandırdığı korkuyu uyandırmaz artık. Doğaüstü olgudan duyulan korku onun belirsiz karakterinden kaynaklanır. Bu olgular belirgin bir biçim alır almaz, artık ürkünç olmaktan çıkarlar. Alışıldık aziz figürleri yabancı bir memlekette karşılaşılan bir güvenlik görevlisinin uyandırdığı rahatlatıcı etkinin aynısını uyandırır. Azizlerle ilintili fikirler bütünü, deyim yerindeyse İsa sevgisinin ve tefekkürünün uyandırdığı vecd ile şeytanın musallat olmasının uyandırdığı dehşet arasındaki sakin ve uysal dindarlığın tarafsız alanını oluşturur. Azizlere gösterilen saygının, dinsel coşkuyla kutsal korkunun taşkınlığını boşaltarak, ortaçağın hararetli din-

darlığı üzerinde sağlıklı bir sakinleştirici etkisi yaptığını iddia etmek fazla mı cesurca olur?

Azizlere gösterilen saygı, imanın daha dışsal tezahürleri arasında bir yere sahiptir. Bu saygı ilahiyattan çok halkın hayal gücünün etkisine maruz kalır. Ortaçağın sonuna doğru özel Aziz Yusuf kültü bu bağlamda ayırt edici özelliktedir. Bu külte Bakire Meryem'e yapılan tutkulu tapınmanın emsali gözüyle bakılabilir. Yusuf'a duyulan ilgi Meryem'i aşırı yüceltmeye karşı bir tepkiydi. Bakire Meryem figürü ne kadar yüceltilirse, Yusuf figürü, deyim yerindeyse, o kadar karikatüre dönüşüyordu. Sanat eserleri onu yırtık pırtık kıyafetler giymiş bir köylü gibi sunuyordu: Sözgelimi Dijon'da Melchior Broederlam'ın iki kanatlı tablosunda Yusuf böyle resmedilmiştir. Görsel sanatlardan her zaman daha açık olan edebiyatsa onu büsbütün gülünçleştirmiştir. Deschamps insanların en gözdesi olarak Yusuf'a hayranlık duymak yerine onu çilekeş bir aile babası olarak sunar:

> Vous qui servez a femme et a enfans
> Aiez Joseph toudis en remembrance;
> Femme servit toujours tristes, dolans,
> Et Jhesu Crist garda en son enfance;
> A piè trotoit, son fardel sur la lance;
> En plusieurs lieux est figuré ainsi,
> Lez un mulet, pour leur faire plaisance,
> Et si n'ot oncq feste en ce monde ci.[10]

Ve yine, daha da vurgulu bir şekilde:

---

[10] Siz ki bir kadına ve bir çocuğa hizmet edersiniz,
Her zaman Yusuf'u aklınızda tutunuz;
O, karısına hep kederle ve kasvetle hizmet etti,
İsa'yı bebekken korudu,
Sopasına taktığı yükünü yalınayak taşıdı;
Çeşitli yerlerde resmi böyle çizilmiştir,
Bir katırın yanında, onları memnun ederken,
Ve böylece bu dünyada gün yüzü görmedi.

Qu'ot Joseph de povreté
De durté
De maleurté
Quant Dieux nasquil
Maintefois l'a comporté
Et monté
Par bonté
Avec sa mère autressi,
Sur sa mule les ravi:
Je le vi
Paint ainsi;
En Egipte en est alé.

Le bonhomme est painturé
Tout lassé,
Et troussé
D'une cote et d'un barry:
Un baston au coul posé,
Vieil, usé
Et rusé.
Feste n'a en ce monde cy,
Mais de lui
Va le cri:
C'est Joseph le rassoté.[11]

[11] Yusuf çok fakirlik çekti
Çok zorluk
Çok da sefalet,
Tanrı doğduğunda!
Çok kere onu taşıdı,
Ve bindirdi
İyiliğinden
Annesiyle birlikte,
Katırına ve götürdü onları yanında:
Onu gördüm
Bu şekilde resmedilmişti;
Mısır'a gitti.
İyi adamın resmi yapıldı
Gücü tükenmiş
Ve giymiş

Bu durum temsillere aşina olmanın, düşüncenin saygısızlığına nasıl yol açtığını göstermektedir. Kendisine çok özel bir hürmet gösterilmesine rağmen Aziz Yusuf gülünç bir tip olarak kalmıştır. Luther'in hasmı olan Doktor Johannes Eck, Noel oyunlarında Yusuf'un sahnelenmemesi veya hiç değilse "*Ne ecclesia Dei irrideatur*" ["Tanrı'nın kilisesiyle alay edilmesin"] diye ona lapa hazırlatılmaması için ısrar etmiştir. Yusuf ile Meryem'in evliliği, her zaman dindışı spekülasyonun samimi dindarlıkla karıştığı acınası bir merak konusu olarak kalmıştır. Alelade bir kafa yapısına sahip olan La Tour Landry Şövalyesi bunu şu şekilde açıklıyordu: "Tanrı onun [Meryem] yaşlı ve dürüst olan aziz insan Yusuf ile evlenmesini istedi, çünkü Tanrı insanlar arasında söylenti çıkmasın diye, o zamanlarda geçerli olan yasaya göre evlilik bağı içinde doğmak istedi."

On beşinci yüzyıla ait yayımlanmamış bir eser,[12] ruhun semavi eşle mistik evliliğini adeta bir orta sınıf evliliği gibi sunar. İsa, Baba'ya "İzin verirsen evleneyim ve çok çocukla birlikte geniş bir ailem olsun." Baba zorluk çıkarmaktadır, ama Melek seçilen nişanlının Oğul'a layık olduğuna Baba'yı inandırmayı başarır. Bunun üzerine Baba rızasını şu dizelerle belirtir:

> Prens la, car elle est plaisant
> Pour bien amer son doulx amant;
> Or prens de nos biens largement,
> Et luy en done habondamment.[13]

Uzun bir gömlek ve yırtık bir elbise;
Omzunda bir değnek,
Eski, yıpranmış ve kırık.
Bu dünyada ona gün yüzü yok,
Ama onun için
Halk şöyle der:
Bak bu ahmak Yusuf'tur.

[12] *Le Livre de Crainte Amoureuse*, Jean Berthelemy, Bibliothèque Naionale, Fransızca elyazması, 1875.

[13] Onu al, çünkü hoştur

Bu eserin ciddi ölçüde dindarca bir niyet taşıdığına kuşku yok. Öte yandan, dizginsiz bir fantezi bolluğunun yol açtığı abesliğin derecesini göstermekten öteye geçmiyor.

Kendine özgü ve canlı bir dışsal şekle sahip her aziz, üç ünlü başmeleği hariç tutarsak belirli bir görünüşe sahip olmayan meleklerin aksine kendi belirgin bireyselliğine sahiptir. Her bir azizin bu bireysel karakteri, onların çoğuna atfedilen özel işlevlerden dolayı daha güçlü vurgulanır hale gelmişti. Çeşitli azizler tarafından verilen bu desteğin özelleşmesi azizlere gösterilen saygıya mekanik bir unsur katmaya elverişliydi. Örneğin vebaya karşı özellikle Aziz Roch'dan medet umuluyorsa, onun kaçınılmaz olarak vebanın iyileştirilmesinde payı olduğu fazlasıyla vurgulandığı içindi ve azizin ancak Tanrı'nın inayetiyle şifa getireceği fikrinin gözardı edilmesi tehlikesi söz konusuydu. Bu özellikle sayıları genellikle on dört, bazen de beş, sekiz, on, on beş diye gösterilen "Kutsal Şehitler" (les saints auxiliares: yardımcı azizler) için geçerliydi. Onlara duyulan saygı, ortaçağın sonunda doğup yaygınlaşmıştır:

> Ilz sont sinq sains, en la genealogie,
> Et cinq sainctes, a qui Dieu octria
> Benignement a la fin de leur vie,
> Que quinconques de cuer les requerra
>
> En tous perilz, que Dieu essaucera
> Leurs prieres, pour quelconque mesaise.
> Saiges est donc qui ces cinq servira,
> Jorges, Denis, Christofle, Gille et Blaise.[14]

Tatlı âşığını sevmek için;
Şimdi sahip olduklarımızdan çokça al,
Ve bunları ona cömertçe ver.

[14] Soy zincirinde beş azizdirler,
Ve beş azize Tanrı'nın bahşettiği
Hayatlarının sonunda şefkatle,
Kime olursa olsun canı gönülden yardım etmeyi

Deschamps'ın bu dizelerle dile getirdiği popüler inanç, kilisenin On Dört Yardımcı Aziz makamını tayin etmesiyle kutsallaştı. Onların şefaatinin bağlayıcı niteliği açıkça şöyle ifade edilmiştir: "Tanrı'nın tüm diğerlerinin önünde özel ayrıcalıklarla seçtiği Aziz George ve diğerleri; kim ki onların yardımına muhtaç olur, Senin lütfunla söz verdiğin gibi o yardımı alır ve duaları selametle kabul olunur." Böylece, ilahi gücün resmi bir temsil heyeti oluşturulmuştur. Öyleyse, bu ayrıcalıklı azizler söz konusunu olduğunda insanlar saf doktrini biraz unuttular diye suçlanamazdı. Bu azizlere yapılan duaların doğal etkisi onların şefaatçiler olarak rolünü daha da bulanıklaştırmıştır; onlar artık temsilcilik yetkisiyle ilahi gücü kullanıyorlar gibi görünmektedirler. Bu nedenle, Trento Konsili'nden sonra kilisenin On Dört Yardımcı Aziz'in özel makamını feshetmesi çok doğaldır. Söz konusu azizlere atfedilen olağanüstü işlev çok büyük hurafelere yol açmıştır. Örneğin bu hurafelerden biri, günün geri kalanında ölümcül bir kazaya kurban gitmemek için Aziz Christopher'ın resmine veya heykeline bakmanın yeterli olduğuna inanmaktı. Bu, kiliselerin girişlerinde azizlerin resimlerinin neden o kadar çok olduğunu açıklamaktadır.

Bu azizler grubunun neden tüm diğer azizlerin arasında öne çıktığı meselesine gelince, onların çoğunun sanat eserlerinde çok çarpıcı bir özellikle işlenmesinin bunda payı büyüktür. Sözgelimi Aziz Achatius dikenli bir taç giyerdi; Aziz Giles'e dişi bir geyik, Aziz George'a bir ejderha eşlik ederdi. Aziz Christopher'ın cüssesi dev gibiydi. Aziz Blaise vahşi hayvanlarla dolu bir sığınakta resmedilir. Aziz Cyriac zincire vurulmuş bir şeytanla; Aziz Denis kafasını elinde taşır halde; Aziz Erasmus iç organlarını geren

---

Ve bütün tehlikelerde Tanrı duyacaktır
Onların dualarını, her türlü sıkıntıda.
Öyleyse bu beşine hizmet eden akıllıdır,
Jorges, Denis, Christofle, Gille ve Blaise.

bir çıkrık yüzünden acı çekerken; Aziz Eustace boynuzları arasında haç taşıyan bir geyikle; Aziz Pantaleon bir aslanla; Aziz Vitus bir kazanın içinde; Azize Barbara kulesiyle; Azize Katherine tekerleği ve kılıçla; Azize Margaret bir ejderhayla birlikte tasvir edilir. On Dört Yardımcı Aziz'e gösterilen bu özel ilginin, en azından kısmen, tasvirlerinin veya temsillerinin çok etkileyici karakterinden kaynaklandığı söylenebilir.

Bazı azizlerin isimleri çeşitli hastalıklarla kopmaz bir bağa sahipti, hatta o hastalıkları işaret etmek için kullanılırdı. Örneğin birçok deri hastalığı Aziz Anthony hastalığı diye adlandırılırdı. Gut hastalığına Aziz Maur hastalığı denirdi. Vebanın dehşeti birden fazla azizin koruyuculuğunu gerekli kılmıştı; Aziz Sebastian, Aziz Roch, Aziz Giles, Aziz Christopher, Aziz Valentine, Aziz Adrian bu meziyetleri itibarıyla çeşitli ayinlerle, geçit töreni ve kardeşlik örgütleri tarafından anılırdı. Şimdi bu noktada imanın saflığına halel getiren başka bir tehlike söz konusudur. Dehşet ve korku duygularıyla dolu hastalık düşüncesi akla gelir gelmez, o hastalıkla ilgili azizin adı da hemen hatırlanmaktadır. O zaman azizin kendisinin bu korkunun nesnesi olması ne kadar kolaysa, musibeti defetmeyen göksel gazabın ona atfedilmesi de o kadar kolaylaşır. Bu durumda akıl sır ermez ilahi adalet yerine azizin öfkesi musibetin sebebi olarak görülür ve bu öfkenin yatıştırılması gerekir. Madem ki hastalığı iyileştirebilmektedir, öyleyse aynı hastalığın sebebi niye olmasın ki? Bu çizgi üzerinden Hıristiyan etiğinden pagan büyüye geçiş çok kolay olacaktı. Cahil insanların zihninde saf akaidin bozulmasına kayıtsız kalmış olsa bile, kiliseyi bu geçişten sorumlu tutmak doğru olmaz.

Halkın bazen kimi azizleri gerçekten hastalıkların nedeni olarak gördüğü sayısız tanıklık söz konusudur; her ne kadar Aziz Anthony'nin kötücül bir ateş iblisi rolü oynadığı beddualar için bunu söylemek doğru olmasa da;

"Que Saint Antoine me arde" ("Aziz Anthony beni yaksın!"), "Saint Antoine arde le tripot" ("Aziz Anthony batakhaneyi yaksın!)," "Saint Antoine arde la monture" ("Aziz Anthony hayvanı yaksın!)" Bunlar Coquillart'tan alınma sözlerdir. Nitekim Deschamps da, yılancık hastalığından bitap düşmüş bir zavallıya şunları söyletir:

> Saint Antoine me vent trop chier
> Son mal, le feu ou corps me boute[15]

Ve gut hastalığına yakalanmış bir dilenciye de şu sözleri söyletir: "Yürüyemiyor musun? Bu daha iyi, ne de olsa geçiş ücretinden kurtulursun: Saint Mor ne te fera fremir (Aziz Maur seni titretemeyecek)."

Aslında azizlere duyulan saygıya hiç de karşı olmayan Robert Gaguin, *De validorum per Franciam mendicantium varia astucia* [Fransa'yı dolaşan sağlıklı dilencilerin çeşitli hünerleri hakkında] adlı yergi yazısında dilencileri tasvirederken şöyle eder: "Bir tanesi iğrenç bir tükürük atarak yere yığılmakta ve hastalığını Aziz Yahya'ya bağlamaktadır. Diğerleri, münvezi Aziz Fiacre'ın kusuru yüzünden irinli sivilcelerle kaplıdır. Ey Damien, sen onların işemelerini engelliyorsun, Aziz Anthony onların eklemlerini yakıyor, Aziz Pius onları topal ve kötürüm ediyor."

Erasmus *Colloquies* adı altında topladığı konuşmaların birinde bu halk inanışıyla alay eder. Konuşmanın muhataplarından biri azizlerin cennette yeryüzünde olduklarından daha mı kötücül olduklarını sorar. Karşısındaki kişi de "Evet," diye cevap verir: "Cennetin şanı içinde hakarete uğramak istemezler. Kim bu dünyada yaşarken Aziz Cornelius'tan daha yumuşak kalpli, Aziz Anthony'den daha merhametli, Aziz Vaftizci Yahya'dan daha sabırlı olmuştur? Ve şimdi onlar yeterince onurlandırılmadığında kimbilir ne korkunç hastalıklar gönderirler!" Rabelais, alt

[15] Aziz Anthony bana çok pahalıya sattı
Hastalığını ve vücudumu ateşler sardı.

sınıftan vaizlerin de dinleyicilerine Aziz Sebastian'ı vebanın, Aziz Eutropius'u da su toplanmasının sebebi olarak gösterdiğini belirtir. Keza Henri Estienne de batıl itikatları bu minvalde yazmıştır. Dolayısıyla, onların varlığı apaçık ortadadır.

Azizlere saygının duygusal içeriği onların resimlerinin ve heykellerinin biçimlerine ve renklerine öylesine sıkı yapışmıştı ki salt estetik algı bile dinsel unsuru ortadan kaldırma tehlikesini daima taşıyordu. Göz kamaştırıcı yaldızları, görkemli kıyafetleri, sofuca veya esrik görünüşleriyle temsillerin (imgelerin) sunduğu canlı izlenim, çok gerçekçi bir sanat sayesinde öylesine hayran olunası bir şekilde yeniden üretiliyordu ki doktrinsel veya dogmatik düşünceye hiç yer bırakmıyordu. İman bu şanlı varlıklara doğru ateşli bir halde yönelirken, kilisenin koyduğu sınırlara kulak asmıyordu. Azizler halkın tahayyülünde birer tanrı olarak yaşıyordu. Dolayısıyla, Ortak Yaşam Kardeşliği ve Windesheim Kanunları gibi katı dinsel cemaatlerin azizlere gösterilen bu adeta tapınırcasına saygıda halkın imanına yönelik bir tehlike görmelerinde şaşılacak bir yan yoktur. Öte yandan, aynı düşünceye yüzeysel ve sıradan bir şair olan Eustache Deschamps'da da rastlamamız çok çarpıcıdır. Kendisi tam da bu sıradanlığından dolayı çağının özlemlerinin sadık bir aynası olmuştur.

Ne faictes pas les dieux d'argent,
D'or, de fust, de pierre ou d'arain,
Qui font ydolatrer la gent...
Car l'ouvrage est forme plaisant;
Leur painture dont je me plain,
Le beauté de l'or reluisant,
Font croire à maint peuple incertain
Que ce soint dieu pour certain,
Et servent par pensées foles
Telz ymages qui font caroles
Es moustiers ou trop en mettons;

C'est tresmal fait; a brief paroles,
Telz simulacres n'aourons.
.....
Prince, un Dieu croions seulement
Et aourons parfaictement
Aux champs, partout car c'est raisons,
Non pas faulz dieux, fer n'ayment,
Pierres qui n'ont entendement:
Telz simulacres n'aourons.[16]

Ortaçağın sonuna doğru ortaya çıkan koruyucu melek kültünün hummalı bir şekilde yayılmasını belki de azizler hakkında yazılan popüler kitapların rengârenk çokluğuna karşı bilinçsiz bir tepki diye değerlendirebiliriz. Yaşayan iman, azizlere duyulan tapınırcasına hürmette fazlasıyla billurlaştığı için, bir hürmet nesnesi ve koruma kaynağı olarak daha manevi bir şeye özlem duyuldu. İman belli belirsiz kavranan ve neredeyse biçimsiz olan meleğe yönelerek, doğaüstü ve gizemli olanla yeniden temas kurdu. Koruyucu melek kültünü sürekli önerense

[16] Gümüşten tanrılar yapmayın,
Altından, tahtadan, taştan ve tunçtan da,
Halkı puta taptıran...
Çünkü eserin biçimi hoştur;
Yakındığımsa onun renkleri,
Parlayan altının güzelliği,
Onca cahil insana inandırtıyor,
Bunların kesinlikle Tanrı olduğuna,
Ve ahmakça düşüncelerle hizmet ediyorlar
Bu suretlere
Onlardan çokça doldurdukları kiliselerde;
Ne kötü bir iştir bu; kısacası
Bu putlara tapmayalım.
.....
Prens, bırak da tek Tanrı'ya inanalım
Ve ona kusursuzca tapalım
Tarlalarda ve her yerde, çünkü doğrusu budur,
Demirden veya taştan sahte tanrılara değil:
Bu putlara tapmayalım.

yine iman saflığının yılmaz savunucu Jean Gerson oldu. Fakat bu noktada o da imanı sıradan bir ayrıntılar kümesinin içinde boğma tehlikesi taşıyan dizginlenemez merakla mücadele etmek zorunda kaldı. Az çok sağlam kalmış bir zemin olan bu melekler bahsiyle bağlantılı olarak bazı hassas sorular gündeme geldi. Melekler bizi hiç terk etmezler mi? Kurtuluşumuzu veya heba oluşumuzu önceden bilirler mi? Deccal'in de bir meleği var mıdır? Melekler görünmeden ruhumuzla konuşabilirler mi? Şeytan bizi kötülüklere sevk ettiği gibi, melekler de iyiliğe sevk edebilir mi? Gerson bu türden ince meselelerin ilahiyatçılara bırakılması, müminlerin sadece basit ve faziletli tapınmayla yetinmesi gerektiği sonucuna varır.

Gerson'dan yüzyıl sonra, Reform hareketi azizler kültüne saldırdı ve tartışma alanının her yerinde hatırı sayılır bir dirençle karşılaştı. Protestan ülkelerde zeminini olduğu gibi koruyan büyücülüğe, şeytana ve cinlere duyulan inançla güçlü bir tezat teşkil edecek şekilde, gerek ruhbanlar gerekse sıradan insanlar arasında azizler kendiliğinden gözden düşmüştür. Bunun muhtemel nedeni azizlerle ilgili neredeyse her şeyin *caput mortuum* [*değersiz bir kalıntı*] haline gelmiş olmasıdır. İman, kendini imgeler, efsaneler ve ayinler içinde tüketmiştir. Bütün içeriği öylesine eksiksiz ifade edilmiştir ki, artık mistik huşudan eser kalmamıştır. Azizler kültünün kökleri artık hayal edilemeyenin alanı içinde değildir. Oysa bu alanda şeytan ve cinlerle uğraşan ilmin kökleri eskisinden daha güçlü olarak duruyordu.

Dolayısıyla, Katolik Reform, azizler kültünü yeniden tesis etmek zorunda kalınca, ilk işi onu saflaştırmak oldu: Ortaçağa ait tahayyülün gürbüz gelişimini budamak ve onun tekrar filizlenmesini önlemek için katı bir disiplin kurmak.

ON ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DİNSEL HAYAT TÜRLERİ

Dinsel hayatın tarihini incelerken sınır çizgilerini fazla keskin çizmekten sakınmalıyız. Coşkulu dindarlık ile alaycı kayıtsızlık arasındaki çok çarpıcı tezatları yan yana koyduğumuzda, sanki onlar farklı gruplar oluşturuyormuş gibi, dünyevi olanı uhrevi olanın, entelektüeli cahilin, reformcuyu muhafazakârın karşısına koyarak onları açıklamak çok daha kolay olur. Ancak bunu yaparken, insan ruhunun ve kültürel yapıların fevkalade karmaşıklığının yeterli izahını da es geçmiş oluruz. Ortaçağın sonuna doğru, dinsel hayatın şaşırtıcı tezatlarını açıklamak için, gerek bireyleri gerekse kitleleri şiddetli çelişkilere ve ani değişimlere sürükleyen, dindar mizaçtaki genel denge yokluğunu tespit ederek işe başlamalıyız.

Ortaçağın sonuna doğru, Fransa'daki dinsel hayatın genel çehresi gayet mekanik ve çoğu zaman epey savsak bir uygulama içeriyordu; coşkulu dindarlık bu uygulamaya arada sırada sirayet ediyordu. Fransa, örneğin Hollanda'da da rastladığımız, ateşli müminlerin küçük çevreleriyle sınırlı kalan dindarlığın şu özel türüne yabancıydı: Thomas à Kempis figürünün öncülük ettiği "devotio moderna" [yeni dindarlık] hareketi. Yine de bu hareketi doğuran dinsel ihtiyaçlar Fransa'da hiç eksik değildi, sadece sofular bu ülkede özel bir örgütlenme yoluna gitmemişlerdi. Bu kişiler mevcut tarikatların içinde kendilerine bir sığınak bulmuşlar veya kendilerini inananlar kit-

lesinden ayırmaksızın seküler hayatın içinde kalmışlardı. Belki de Latin ruhu bu dünyadaki hayatın dindarların karşısına çıkardığı çelişkilere Kuzey halklarından daha kolay katlanabiliyordu.

Bu dönemin dinsel hayatının sunduğu bütün çelişkiler içinde belki de en çözümsüz olanı, ruhban sınıfına yönelik belirgin küçümsemedir. Ortaçağ boyunca devam eden bu küçümseme, papazlık görevinin kutsallığına gösterilen çok büyük saygıyla yan yana duruyordu. Henüz tamamen Hıristiyanlaşmamış ölen halk ruhu, ilkel insanın, savaşmayan ve iffetli kalması gereken insana karşı duyduğu tiksintiyi büsbütün unutmamıştı. Cesaret ve aşkın bayraktarlığını yapan feodal şövalyelik gururu da halkın ilkel içgüdüsüyle uyum içindeydi. Ruhban sınıfının üst kademelerinin dünyevileşmesi ve alt kademelerin bozulmasıysa işin geri kalanını halletti. Nitekim uzun zamandır soylular, şehirliler ve köylüler iradesiz keşişlere ve obur papazlara yönelik garezkâr şakalarla nefretlerini besliyorlardı. Bu bağlamda, nefret sözcüğünü kullanmak yerli yerindedir, çünkü nefret üstü örtük bile olsa umumi ve daimiydi. Halk itham edilen ruhbanların yaptığı kötülükleri duymaktan hiç usanmıyordu. Kilise kurumuna veryansın eden bir vaaz kesinkes alkışlanıyordu. Sienalı Bernardino onun dediğine göre, bir vaiz ruhbana saldırınca, dinleyiciler geri kalan her şeyi unutuyordu; cemaat uykuya daldığında veya sıcaktan ya da soğuktan rahatsızlık duyunca dikkati canlı tutmanın bundan daha etkin bir yolu yoktu. O zaman herkes anında dikkat kesiliyor ve neşeleniyordu.

Alaylar ve küçümsemeler özellikle dilenci tarikatlarında yürürlükteydi. *Cent Nouvelles Nouvelles* [*Yüz Yeni Hikâye*] kitabında yer alan, aşai rabbani ayinini üç kuruş üçret karşılığında yapan aç papaz veya kendi iaşe ve barınma ihtiyaçları için her yıl aileyi günah çıkarttırarak her şeyden aklayan papaz gibi değersiz papaz tiplerinin

hepsi dilenci papazlardı. Molinet bir dizi yeni yıl dileğini şu dizelerle dile getirir:

> Prions Dieu que les Jacobins
> Puissent manger les Augustins,
> Et les Carmes soient pendus
> Des cordes des Frères Menus.[1]

Dilenci tarikatların kurulması aynı zamanda halka verilen vaazların canlanmasına sebep oldu; bu da on beşinci yüzyılın dinsel hayatına çok güçlü şekilde damgasını vuran tövbe ve şevk patlamalarına yol açtı.

Dilenci papazlara karşı duyulan bu özel nefret önemli bir fikir değişikliğinin göstergesidir. Dilenci tarikatlar tarafından hayata geçirilen, Aziz Assisili Francis'in övdüğü resmi ve dogmatik fakirlik kavramı artık doğmakta olan toplumsal hissiyatla uyum içinde değildi. Fakirlik artık havarilere özgü bir erdem olmaktan çıkıp toplumsal bir kötülük olarak görülmeye başlanmıştı. İlahiyatçı Pierre d'Ailly gerçek fakirleri [vere puperes] dilenci tarikatların karşısına koyar. Diğer ülkelerden daha eski bir tarihten gelen İngiltere, nesnelerin ekonomik veçhesi konusunda hassaslaşmış ve on dördüncü yüzyılın sonuna doğru *The Vision of William concerning Piers Plowman* [*William'ın Piers Plowman'ı Görmesi*] adlı oldukça fantastik ve dokunaklı bir şiirde üretken emeğin kutsal olduğu anlayışının ilk ifadesini sunmuştur.

Yine de papazların ve keşişlerin bu genel suiistimalleri onların kutsal görevine duyulan köklü saygıyla el ele gidiyordu. Ghillebert de Lannoy, Rotterdam'da bir papazın *Corpus Domini*'yi [Katolik yortusu] öne sürerek bir halk ayaklanmasını yatıştırdığını görmüştür.

---

[1] Tanrı'ya yalvaralım ki Yakubiler
Augustiniyenleri yiyebilsinler,
Ve Karmelitler asılsınlar
Minoritlerin ipleriyle.

Cahil kitlelerin dinsel yaşamındaki şiddetli tezatlar ve ani geçişler kültürlü bireylerin dinsel yaşamında da ortaya çıkmıştır. Genelde aydınlanma bir gök gürültüsü gibi aniden gelivermişti. Nitekim aniden mutlak bir buyruk olarak İncil'in ayetlerini duyan Aziz Francis örneğinde olduğu gibi. Bir şövalye vaftiz töreni sırasında söylenen sözleri duyar; onları herhalde daha önce yirmi kez duymuştur, ama bu sözlerin mucizevi hikmeti ruhuna aniden işler ve bundan sonra şeytanı kovmak için sadece vaftiz törenini hatırlamaya karar verir. Kumandan Jean de Bueil bir düello seyretmek üzeredir; hasımlar kutsanmış mayasız ekmek üzerine haklı olduklarına dair yemin edeceklerdir. Onlardan birinin yalan yere yemin ettiği için sonsuza dek mahvolacağı düşüncesi kumandanın aklına düşünce şöyle bağırır: "Yemin etmeyin, yemin etmeden sadece beş yüz kronluk ödül için dövüşün."

Büyük senyörlere gelince, kibirli gösteriş ve kaçık eğlencelerin damgasını vurduğu hayatlarının temel bozukluğu dindarlıklarını da düzensizleştirmiştir. Onlar düzensiz surette ve ara sıra dindarca davranış sergilemektedirler, çünkü hayat fazlasıyla ayartıcıdır. V. Charles avlanmayı bazen en heyecanlı yerinde bırakarak ayin dinlemeye gidiyordu. Bedford'un karısı Burgonyalı Anne bazen nörtnala at koştururken bir dinsel geçit töreninin üzerine çamur sıçratarak, bazen de Celestinlerin sabah duasına katılmak üzere bir saray eğlencesinden geceyarısı ayrılarak Paris halkını şaşırtıyordu. Hôtel Dieu'daki hastaları ziyareti sırasında kaptığı bir hastalık yüzünden eceli gelmeden ölmüştür.

On beşinci yüzyılın hükümdarları ve lordlarının arasında bir tanesi dindarlıkla sefahatın neredeyse akıl almaz bir karışımını sunmuştur. Çılgın bir lüks ve zevk düşkünü ve ruh çağırma meraklısı olan Louis d'Orléans buna rağmen o kadar dindardı ki Celestinlerin ortak yatakhanesindeki hücresinde yatar, burada manastır ha-

yatının vecibelerini yerine getirir, geceyarısı kalkıp dua eder ve bazen de günde beş altı kez ayin dinler.

Sofulukla dünyeviliğin bir insanın zatında buluşmasının çarpıcı bir örneği de İyi Yürekli Philip'tir. Şatafatlı eğlencelerin adamı, sayısız gayrimeşru çocuğun babası olup kurnazlığa dayanan siyaseti ve hırçın mizacı kadar ölçüsüz gururuyla tanınan bu dük aynı zamanda sıkı bir dindardı. Ayinden sonra uzun bir süre kendi ufak mabedinde kalır, haftanın dört günü ağzına su ve ekmekten başka bir şey koymadan oruç tutar, Notre-Dame ve Havariler yortularının arefelerinde gece ibadetlerini eda ederdi. Bazı günler saat öğleden sonra dörde geldiğinde bile o hâlâ oruçlu olurdu. Cömertçe verdiği sadakaları kimseye duyurmazdı. Luxembourg baskınından sonra şükran dualarına ve ibadete o kadar uzun zaman ayırmıştı ki at sırtında onu bekleyen maiyetindekiler çarpışmalar henüz sona ermediği için sabırsızlanmıştı. Dük tehlike konusunda uyarılınca "Tanrı bana zaferi nasip etmişse, bunu yerine getirecektir" diye cevap vermişti.

Foix kontu Gaston Phébus, Kral René ve Charles d'Orléans insanın bağnazlık veya ikiyüzlülük diye yaftalamaktan çekineceği dindar bir ruhla, çok dünyevi ve çoğu zaman da havai bir mizacı birleştiren birçok değişik tipten sadece birkaçıdır. Doğrusu bu durum, modern zihnin anlamakta zorlanabileceği iki manevi kutup arasındaki bir tür uzlaşı olarak değerlendirilebilir. Bunun ortaçağda mümkün olması, tüm hayata ve düşünceye hâkim olan iki anlayış arasındaki tam bir ikiliğe dayanmaktadır.

On beşinci yüzyılın insanları çoğu zaman sade dindarlıkla acayip şaşaa düşkünlüğünü birbirine katıyorlardı. İnancı biçimlerin ve renklerin ihtişamıyla süslemek, dinsel sanat eserlerinin yanı sıra başka formlarda da kendini göstermiş; hatta bazen bizzat ruhsal yaşam biçimlerinde ortaya çıkmıştır. Philippe de Mézières Hıristiyan âlemini kurtaracak İsa'nın Çilesi tarikatını kurmayı planlarken,

bir renk cümbüşü hayal ediyordu. Şövalyeler mertebelerine göre kırmızı, yeşil, lal ve mavi kıyafetler giyecek, kırmızı haçlar ve aynı renkte başlıklar takacaklardı. Üstadı azamsa tamamen beyazlara bürünecekti. Tarikatını hiçbir zaman kuramadığı için bu görkemi hayata geçirmemiş olsa bile, sanatsal zevkini hiç değilse hayatının son yıllarında sığındığı Paris'teki Celestinler manastırında tatmin edebilmiştir. Gönüllü çalışan rahip olarak tarikatının kuralları katıysa da zamanın prenslerinin mozolesi olan manastır kilisesi altın ve değerli taşlarla bezenmiş çok ihtişamlı bir yapıydı. Paris'in en güzel kilisesi olarak nam salmıştı.

Bu lüks dindarlığın bir adım ötesi, abartılı bir tevazu içindeki tiyatro gösterileridir. Olivier de la Marche gençliğinde Azize Colette'in vaazları nedeniyle dünyadan elini eteğini çeken Napoli'nin sözde kralı Jacques de Bourbon'un şehre girişini gördüğünü hatırlar. Perişan bir kılıktaki kral "genelde hayvan ve insan dışkılarının taşındığı sedyelerden hiçbir farkı olmayan" bir tür el arabasında taşınıyor, ama zarif bir kortej onu takip ediyordu. "Rivayetlere ve söylenenlere göre, kral gittiği bütün şehirlere tevazusundan ötürü böyle girermiş" diyor La Marche.

Birçok aziz zatın kendi cenazelerine dair verdiği ayrıntılı talimatlar aynı abartılı tevazuya tanıklık eder. Assisili Aziz Francis'i kendine manevi üstad seçen mübarek Pierre Thomas ölümünün eli kulağında olduğunu hissederek kendini bir çuvala koydurtmuş, boynunu iple bağlatmış ve böylece toprağa yatırılarak ölümü beklemiştir. "Beni kilisenin ön tarafına gömün ki herkes, hatta köpekler ve keçiler bile cesedimin üstünde yürüsünler." Onun öğrencisi ve dostu olan Phillippe de Mézières ise fantastik tevazu konusunda üstadını aşmıştır. Ölüm döşeğindeyken boynuna demirden ağır bir zincir dolanmıştır. Ruhunu teslim eder etmez, onu çıplak ayaklarından tutarak kilisenin ön tarafına sürükleyecekler, burada kol-

ları kavuşmuş ve tahta döşemeye üç iple bağlanmış halde yerde yatırılacaktır. Böylece "kurtlar için bu güzel hazine" insanlar onu mezara götürene kadar orada bekleyecektir. Tahta döşemenin yerini "talihsiz hacının cenaze töreninde sergilenecek beyhude ve dünyevi armalarla süslenmiş lüks tabut alacaktır. Eğer Tanrı ondan çok nefret etseydi, bu dünyanın hükümdarlarının sarayında ölmesini takdir ederdi." Cesedi yeniden sürüklenecek ve mezar çukuruna anadan üryan bir halde atılacaktır.

Bu protokol ve tören meraklısının birçok vasiyetname yapmış olmasına şaşırmamak gerekir. Sonraki vasiyetnamelerinde bu türden ayrıntılara yer vermemiş ve 1405'te öldüğünde, Celestin keşişi kıyafeti içinde saygınca gömülmüş ve muhtemelen kendi elinden çıkma iki mezar yazısı kabrinin üzerine kazılmıştır.

Kutsallık ideali her zaman fazla değişim geçirmemiştir. Nitekim on beşinci yüzyıl da bu minvalde yeni bir ilham sunmamıştır. Bunun neticesinde, Rönesans da kutlu yaşam anlayışı üzerinde pek etkide bulunmamıştır. Değişen çağ, azizlere ve mistiklere hiç dokunmuyordu. Karşı Reform hareketinin aziz tipleri, hâlâ önceki çağların tiplerinden özünde farklı olmayan ortaçağ sonunun tipleridir. Büyük dönüşüm dalgasından önce ve sonra iki aziz tipi bariz öne çıkmıştı: Ateşli konuşmalar yapan ve enerji dolu eylemlerde bulunan Ignatius de Loyola, Francis Xavier, Charles Borromeo –ki önceki dönemde yaşamış Sienalı Bernardino, John Capistrano ve Aziz Vincent Ferrer de bu sınıftandır; ve dingin bir esriklik halinde olan veya abartılı bir tevazu gösterenler: On beşinci yüzyıldan Aziz Francesco de Paula ile Aziz Pierre de Luxembourg ve on altıncı yüzyıldan Aloysius Gonzaga ikinci sınıf aziz tipini temsil eden isimlerdir.

Ortaçağ düşüncesinin bir unsuru olarak şövalyelik romantizmi ile, erdem ve görevin ideali biçimine düşsel bir renklilik ve coşku söylemi katma anlamında azizlik

romantizmini kıyaslamak yerinde olur. Bu azizlik romantizminin her zaman dinsel politikanın hizmetinde parlak başarılar elde etmek yerine aşırı tevazu ve çilecilikle birlikte mucizelere yönelmiş olması dikkat çekicidir. Kilise dinsel kültürü canlandırmış veya arındırmış büyük eylem adamlarını bazen aziz ilan etmiştir, ama halkın hayal dünyası her zaman doğaüstü olandan ve akıldışı aşırılıktan etkilenmiştir.

Şövalyece fikirlere sahip, incelikli ve güç beğenir aristokrasinin, aziz yaşamı idealine yönelik tavrını açığa vuran hususlara değinmek ilginç olacaktır. Fransa'nın hükümdar aileleri, Aziz Louis'den sonra azizler çıkartmışlardır. Anne tarafından Valois soyundan gelen Charles de Blois bunlardan biridir. Brittany dükalığının varisi Jeanne de Penthièvre ile evlenince kendini, hayatının büyük kısmını dolduran taht veraseti savaşı içinde bulmuştur. Evlenmekle birlikte dükalığın armalarını ve savaş ilanını kabul etmiş demekti; yani tahtta hak iddia edip İngiltere'nin desteğini alan Jean de Monfort ile savaşmayı. Blois kontu zamanının en iyi şövalyeleri ve kumandanları gibi savaştı. İngiltere'de dokuz yıl esir kaldı ve 1364'te Aurai yakınlarında Bertrand de Guesclin ve Beaumanoir'yla yan yana çarpışırken öldü.

Şimdi askerlikten başka mesleği olmamış bu hükümdar gençliğinden itibaren bir çilekeş yaşamı sürmüştür. Daha çocukken ahlak kitaplarına dalmış ve babası gelecekte savaşçı olacak birine yakışmıyor diye onun bu huyunu törpülemek için elinden geleni yapmıştı. Daha sonraları evlilik yatağının yanında yerde samanların üstünde yatmıştır. Ölümünden sonra zırhının altında kıldan çile gömleği giymiş olduğu görülmüştür. Her gece yatmadan önce günah çıkartmakta ve hiçbir Hıristiyanın günahkâr olarak uyumaması gerektiğini söylemektedir. Londra'da esirken mezarlıkları ziyaret edip *De Profundis* duasını okumak için diz çökerdi. Bu duanın cevap bölümlerini

okumasını istediği Bröton şövalye yamağı bunu kabul etmeyip şöyle demiştir: "Hayır, burada yatanlar benim akrabalarımı ve dostlarımı öldürüp evlerini yakıp yıkan kişilerdir." Serbest bırakıldıktan sonra, esir düştüğü La Roche-Derrien'den Tréguier'deki Aziz Yves türbesine kar üstünde yalınayak yürüyerek hac ziyareti yapmaya karar vermişti. Bunu duyan halk geçeceği yolları saman ve örtülerle kaplamış, ama Blois kontu yolunu değiştirerek ayaklarını öylesine yaralamıştı ki haftalarca yürüyememişti.

Ölümünden hemen sonra başta damadı ve bir kralın oğlu olan Louis d'Anjou olmak üzere kraliyetten akrabaları onun kilise tarafından aziz ilan edilmesi için çaba sarf etmişlerdir ve 1371'de Angers'de yapılan oturum onun aziz ilan edilmesiyle sonuçlanmıştır.

Eğer Froissart'a inanacak olursak, bu Charles de Blois'nin bir gayrimeşru oğlu var gibidir. "Adı geçen Lord Charles de Blois burada yüzü düşmana dönük olarak usulünce öldürüldü ve onunla birlikte adı Jehans de Blois olan gayrimeşru oğluyla birçok Brittany şövalyesi ve yardımcısı da öldürüldü." Froissart yanılıyor muydu? Yoksa Louis d'Orléans ve İyi Yürekli Philip figürlerinde apaçık gördüğümüz dindarlıkla tenselliğin karışımı, onun zatında daha da şaşırtıcı derecede mi ortaya çıkmıştır?

Bu tür sorular, yine saray çevresinden çıkma başka bir çilekeş olan Luxembourglu Peter örneğinde karşımıza çıkıyor. Fransa ve Burgonya saraylarında emperyal saygınlığını ve üstün konumunu koruyan çeşitli kollarıyla birlikte, Luxembourg hanedanlığının bu evladı, William James'ın "yarım akıllı aziz" dediği, sadece sıkıca tecrit edilmiş sofuca bir dünyada yaşayabilen dar kafalı tipin çarpıcı bir örneğidir. Çocukluğundan itibaren on beş yaşında Metz piskoposu ve çok geçmeden kardinal olmak gibi kilise unvanlarına boğulan bu yeniyetme, 1387'de henüz on sekiz yaşındayken ölmüştür. Kişiliği aziz ilan

etme oturumundaki tanıkların anlattıklarından ayrı değerlendirildiğinde acınası bir portre çizer. Veremli ve daha büyümeden gücünü tüketmiş bir çocuk; çocuk yaşta bile kendini tamamen çileye ve sofuluğa adamış biriydi. Küçük erkek kardeşi güldüğünde ona kızar, çünkü İncil'de İsa'nın ağladığı yazılıdır, ama güldüğünden hiç söz edilmez. "Yumuşak, kibar, iyi yürekli, bedeni bakirdir, çok fazla sadaka dağıtmıştır. Günün ve gecenin büyük bölümünü duayla geçirmiş, hayatı boyunca tevazuyu elden bırakmamıştır," der Froissart. Soylu akrabaları ilk başta onu sofuca bir hayattan uzaklaştırmaya çalışmışlardı. Vaaz vermeye gideceğinden söz ettiğinde kendisine şöyle karşılık verilmişti: "Sen çok uzun boylusun, herkes seni anında tanıyacaktır. Soğuğa dayanamazsın. Hem Haçlı Seferinde nasıl vaaz vereceksin ki?" Bunun üzerine dar zihninin kıvrımları bir an için aydınlanan Peter şu cevabı vermiştir: "Beni doğru yoldan saptırıp kötü yola sevk etmek istediğinizi görüyorum; fakat ben bu yola bir kere girdim artık ve işimi layıkıyla yapacağım ki bütün dünya benden söz etsin."

Bir kez çilekeşlik hevesleri bütün engellemelere galebe çalınca akrabaları ailede bu kadar genç bir aziz olmasından kuşkusuz gurur duymuşlardır. Berry ve Burgonya saraylarının emsalsiz lüks ve şatafatının içinde, şahitlerin tanıklığına göre bu hasta, bitli ve pis yeniyetmeyi bir hayal edin. Günahları konusunda sürekli tetiktedir ve bunları her gün küçük bir deftere kaydetmektedir. Bir yoculuktan veya başka bir nedenden dolayı bunu yapamazsa bu ihmalini saatlerce yazı yazarak telafi etmektedir. Geceleyin bir mum ışığında yazarken veya defterini okurken görülmektedir. Geceyarısı birden yatağından kalkıp günah çıkartmak için papazları uyandırır; bazen onların kapısını ne kadar çalsa da boşunadır, çünkü papazlar onun bu gece çağrılarını duymazdan gelirler. Şayet olur da kendini dinleyecek birini bulursa, ona elindeki küçük

kâğıtlardan günahlarının listesini okur. Hayatının sonuna doğru günde iki kez günah çıkartıyor ve karşısındaki papazın onu bir an bile olsa yalnız bırakmasına izin vermiyordu. Ölümünden sonra küçük günah listeleriyle dolu koca bir sandık bulunmuştur.

Luxembourglular ve onların dostları hemen onu aziz ilan etmek için adım atmışlardır. Bizzat Fransa kralı Avignon'da onun aziz olmasını talep etmiş ve bu talebi hem Paris Üniversitesi hem de Notre Dame katedral kurulu tarafından desteklenmiştir. 1389'daki aziz ilan etme oturumunda, Fransa'nın en büyük lordları tanıklık etmişlerdir: André de Luxembourg, Louis de Bourbon, Enguerrand de Coucy. Aslında Avignon'daki papanın ihmali yüzünden aziz ilan edilmemiş (azizliği 1527'de ilan edilecektir) olsa da kendisine azizlere layık hürmet gösterilmeye başlanmıştır. Avignon'da mucizelerin gerçekleştiği yerde gömülmüştür. Orada kral, Paris'teki yüksek asilzadelerin gözde manastırı olan ve Peter'in de gençken sık sık ziyaret ettiği manastırı örnek alarak bir Celestin manastırını inşa ettirmiştir. Orléans, Berry ve Burgonya dükleri bu manastırın temelini atmışlardır.

Hükümdarlarla azizlerin ilişkilerini aydınlatmak için başka bir vakaya daha bakmakta fayda var: XI. Louis'nin sarayındaki Aziz Francesco de Paula. Bu kralın epey kendine has dindarlığı iyi bilindiğinden burada üzerinde uzun uzadıya durmaya gerek yok. "Tanrı'nın ve Bakire Meryem'in inayetini her kraldan daha fazla para ödeyerek satın alan" XI. Louis en kaba fetişizmin tüm özelliklerini sergilemiştir. Kutsal emanetlere, hac ziyaretlerine ve geçit törenlerine olan düşkünlüğü hakiki dindar duyarlığından, hatta saygıdan büsbütün yoksun görünmektedir. Kutsal emanetlere bunlar pahalı ilaçlarmış gibi muamele etmektedir. Ölümünün yaklaşması üzerine kendisine dünyanın her yerinden en değerli kutsal emanetleri göndertmiştir. Papa ona Aziz Petrus'un ayin örtüsü-

nü göndermiştir. Türk padişahı hâlâ İstanbul'da bulunan kutsal emanetlerin bazılarını ona yollamıştır. Yatağının yanındaki masada, daha önce Reims'ten hiç ayrılmamış olan ve içinde taç giyme merasimi için saklanan "Sainte Ampoule" [kutsal yağın bulunduğu kap] durmaktadır. Commines'e göre, kral bunun mucizevi etkisini denemek istemiş ve bu yağla bütün gövdesini ovdurtmuştur. Aziz Laud haçını Angers'ten özellikle yemin etmek için götürtmüştür, çünkü Louis kutsal emanetlerin üzerine yapılan yeminleri birbirinden ayırıyordu. Bunlar bize Merovenj dönemini hatırlatan âdetlerdir.

Kutsal emanetlere duyduğu abartılı hürmeti koleksiyon tutkusuyla birleştirmişti. Aziz Zenobio'nun yüzüğü ve *Agnus Dei*, yani aynı zamanda *Agnus Scythicus* veya tataristan kuzusu da denilen ve nadir görülen şifa özellikleri atfedilen bir Asya eğrelti otunun iplik iplik gövdesinden kesilen bu figürlerden birine dair Lorenzo de Medici'yle mektuplaşmıştı. Plessis-lès-Tours'daki şatosuna ruhbanlar kral için dua okusunlar diye çağrılır ve orada her nevi müzisyenle haşır neşir olurlardı: "Kral o zamanlar çok sayıda bas ve yumuşak sesli saz çalgıcısı getirtti, bunları Tours yakınındaki Saint-Cosme'a yerleştirdi, burada sayıları 120'yi buldu, onların arasına Poitou yöresinden birçok çoban da geldi. Bunlar çoğu zaman kralın konağının önünde çalar, ama onu görmezlerdi, böylece kral zikrettiğimiz çalgıcılardan keyif alır, uykuya dalmadan hoş zaman geçirirdi. Ayrıca ölmemesi ve daha uzun yaşaması için sürekli dua etsinler diye çok sayıda kadınlı erkekli keşiş ve evliya gibi dindar ve mübarek insanlar getirtirdi."

Minimi [Önemsizler] tarikatını kurarak tevazuda Minorit tarikatını geride bırakan Kalabriyalı münzevi keşiş Francesco de Paula koleksiyoncu kralın kelimenin tam anlamıyla bir velinimeti olmuştur. XI. Louis'nin diplomasisi Napoli kralının nezdinde başarısız olduktan sonra

papanın aracılığıyla mucizevi adamın getirtilmesini sağlamıştır. Kendisi razı olmasa da İtalya'dan soylu bir kafile ona eşlik etmiştir. Ateşli çileciliği Aziz Nilus ve Aziz Romuald gibi onuncu yüzyılın barbar azizlerini bize hatırlatmaktadır. Bir kadın görür görmez ondan kaçar. Gençliğinden beri eli paraya değmemiştir. Çoğu zaman ayakta veya bir yere yaslanarak uyur, saçını ve sakalını uzatır. Hayvani besin yemez, sadece bitki kökleriyle yetinir. Hasta düşmüş kral bu eşine pek rastlanılmayan azizine uygun yiyecek bulmak için epey uğraşmıştır. "Monsenyör de Genas bana limon ve tatlı portakalla küçük armut ve sulu karpuz gönderiniz; bunlar et ve balık yemeyen aziz adam içindir; bunları yaparsanız beni çok mutlu edersiniz." Sarayda kendisi sadece "kutsal adam" diye tanınıyordu; öyle ki onu sık sık görmüş olan Commines görünüşe bakılırsa adını bilmiyordu. Öte yandan alaycılar ve kuşkucular da ona "kutsal adam" diyorlardı. Hekimi Jacques Coitier'in kışkırtması üzerine kral bu Tanrı'nın adamının peşine casuslar takıp onu sınamak istemiştir. Commines de onun hakkında ihtiyatlıdır. Her ne kadar "bu kadar mübarek bir hayat yaşayan birini" hiç görmediğini ve "sanki Ruhül Kudüs'ün onun ağzından konuştuğunu" belirtse de şu sonuca varır: "O hâlâ hayatta, dolayısıyla iyi ya da kötü yönde değişebilir; bu yüzden birçoklarının 'kutsal adam' dediği bu münzevi keşişin gelişiyle alay etmeleri konusunda ben susuyorum." Paris'te bir Minorit manastırı kurulması konusunda azizle konuşmak için o şehirden gelen Jan Standonck ve Jean Quentin azize hayran kalarak geri dönmüşlerdir.

On beşinci yüzyıl hükümdarlarının siyasal meselelerde büyük gönül adamlarına ve çilekeşlere sık sık danışmaları kayda değer bir gerçektir. Nitekim İyi Yürekli Philip ile annesi Marguerite de Bavière, Azize Colette'e danışırlardı; ve bu azize Fransa, Savoy ve Burgonya sarayları arasındaki uyuşmazlıklarda arabuluculuk görevi

görürdü. Burgonya sarayı onun azize ilan edilmesi konusunda hep dindarca ısrarda bulunmuştur.

Denis le Chartreux'ün zamanının kamusal işlerinde oynadığı rol daha önemlidir. O da çoğu zaman Burgonya sarayıyla temas halindeydi. Roma'nın Türkler tarafından fethedilmesi gibi yakın felaketlerden korkan Denis, dükü bir Haçlı Seferi düzenlemeye yöneltmiştir. Hükümdarların yönetimi üzerine yazdığı bir incelemeyi düke atfetmiştir. Guelders düküne oğluyla yaptığı çatışmada danışmanlık etmiştir. Çok sayıda soylu, ruhban ve şehirli insan kuşkuları, güçlükleri ve vicdan meselelerini çözdüğü Ruremonde'daki hücresinde ona danışmaya gelmişlerdir.

Denis le Chartreux, ortaçağ sonundaki dinsel vecdle dolu insan tipinin en eksiksiz örneğidir. Zihinsel kapasitesi ve çok yönlü enerjisi inanılmazdır. Mistiklerde olan kendinden geçmeler, aşırı çileciliğe ve sürekli geçirdiği içgörü ve vahiylere muazzam bir teoloji yazarlığı emeğini de eklemiştir. Külliyatı ciltler dolusudur. Bütün ortaçağ ilahiyatı aynı kara parçasından doğup akarak onda buluşan nehirlere benzer. On altıncı yüzyılın ilahiyatçıları *Qui Dionysium legit nihil non legit*[2] der. Mevcut bilgileri özetlemekte, bazı sonuçlara varmakta, ama yaratmamaktadır. Kendisinden önce gelenlerin düşündükleri her şeyi basit ve kolay bir üslup içinde tekrarlamaktadır. Bütün kitaplarını bizzat kendisi yazmış, gözden geçirmiş, düzeltmiş, bölümlere ayırmış ve resimlemiştir. Hayatının sonundaysa kalemini bilinçli bir şekilde bırakmıştı. *Ad securae taciturnitatis portum me transfere intendo.*[3]

Dinlenmek nedir bilmez. Her gün Mezmurlar kitabının neredeyse tamamını, hiç olmadı yarısını ezbere okur. Giyinirken veya başka bir işle meşgulken hep dua okur. Sabah dualarından sonra, insanlar yatmaya gittiğinde o hâlâ ayaktadır. Cüsseli ve sağlam yapılıdır, bedenini hiç

---

[2] Dionysius'u okuyan, her şeyi okumuş demektir.

[3] O asude sükun limanına girmeye hazırlanıyorum artık.

sakınmadan her türlü mahrumiyete düçar eder. "Demirden bir kafam, bakırdan bir midem var" derdi. Tercihan bozulmuş gıdalarla beslenirdi.

Başarılı bir şekilde yürüttüğü muazzam ölçüde teolojik tefekkür ve faraziye, huzurlu ve dengeli bir çalışma hayatının ürünü değildi; bu çalışma yoğun duygular ve şiddetli sarsıntılar ortamında gerçekleşmişti. İçe doğmalar ve vahiyler onun sıradan deneyimleriyle el ele meydana geliyordu. Her fırsatta, özellikle müzik dinlerken, hatta bazen onun bilgece öğüdünü dinleyen soylu bir topluluğun arasında vecd haline kapılıyordu. Çocukken, okula gitme saatinin geldiğini sanarak parlak ay ışığında yataktan kalkıyordu. Kekemeydi. Ölüm döşeğinde olan bir kadının odasının iblislerle dolu olduğunu görmüş, bunlar onun sopasını elinden almışlardı. Ölülerle sürekli konuşurdu. Ölmüş insanların hayaletlerini sık sık görüp görmediği kendisine sorulduğunda, "Evet, yüzlerce kez gördüm" diye cevap vermiştir. Her ne kadar daima doğaüstü deneyimlerle meşgul olsa bile bunlardan söz etmeyi pek sevmezdi ve kendisine büyük ilahiyatçıların övgü dolu unvanları arasında *Doctor ecstaticus* [vecde gelmiş âlim] unvanını kazandıran vecd hallerinden mahcup olurdu.

XI. Louis'nin şifa verme yeteneği gibi, Denis le Chartreux gibi büyük bir zat da kuşku ve alaylardan kurtulamamıştır. Bu dünyanın iftiracıları ve istismarcıları onun peşini hiç bırakmamıştır. On beşinci yüzyılın, o çağın en yüksek dinsel tezahürlerine yönelik zihinsel yaklaşımı aynı derecede hem coşku hem de güvensizlik içermiştir.

ON DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DİNSEL DUYARLILIK VE DİNSEL TAHAYYÜL

On ikinci yüzyılda Aziz Bernard'ın incelikli mistisizminin İsa'nın Çilesi hakkında patetik bir şefkat eğilimini başlatmasından itibaren, dinsel duyarlılık veya ortaçağ ruhu giderek yükselmiştir. Zihinler İsa ve çarmıh kavramlarıyla doluydu. Erken çocukluk döneminde haç imgesi hassas kalbe öylesine azametli ve haşin yerleşiyordu ki kasvetiyle diğer bütün duyguları gölgede bırakıyordu. Jean Gerson çocukken, bir gün babasının kollarını haç şeklinde açıp duvara yaslanarak şöyle dediğini duymuştu: "Oğlum seni yaratan ve kurtaran Tanrı işte böyle çarmıha gerildi." Babasının bu görüntüsünün zihnine kazındığını ve yaşı ilerledikçe, hatta ihtiyarlık çağında bile giderek büyüdüğünü, bundan dolayı tam da Haç Yortusu gününde ölen dindar babasına hep hayırdua ettiğini belirtir. Azize Colette henüz dört yaşındayken annesinin her gün dua ederken İsa'nın çektiği acıyı, çileleri ve işkenceleri yüreğinde hissederek yakındığını duyuyordu. Bu hatıra Colette'in aşırı duyarlı kalbine öyle bir yoğunlukla yerleşmiş ki, hayatı boyunca her gün çarmıha gerilme saatinde kalbi çok feci sıkışmış ve konuyla ilgili ayetleri okurken doğum sancısından daha şiddetli bir sancı çekmiştir.

Bir vaizin bazen vaazını keserek on beş dakika boyunca kollarını haç şeklinde açıp sessizce ayakta durduğunu görmek nadir bir olay değildi.

Ruhlar İsa'nın Çilesi hissiyatıyla o denli doluydu ki en uzak benzerlikler bile İsa'nın anısının canlanmasına yetiyordu. Yoksul bir rahibe mutfağa bir kucak dolusu odun götürürken haçı taşıdığını hayal ederdi. Kör bir kadın bulaşık yıkarken leğeni, İsa'nın doğduğu ahırda kundağın sarılı olduğu yem teknesi, çamaşırhaneyi de o ahır olarak hayal ederdi.

Bu aşırı dinsel duyarlılık kendini hıçkıra hıçkıra ağlama şeklinde de dışavurur. Takva, der Denis le Chartreux, kolayca dindarlığın gözyaşlarına boğulabilen bir tür gönülden sevgidir. "Günlük gözyaşı vaftizi için" Tanrı'ya dua etmeliyiz. Gözyaşları duanın kanatlarıdır ve Aziz Bernard'a göre meleklerin de şarabıdır. Kendimizi övgüye değer gözyaşlarının affediciliğine teslim etmeliyiz, onlara hazır olmalıyız ve onların bütün bir yıl boyunca, özellikle de Paskalya Perhizi sırasında bizi heyecanlandırıp coşturmasına izin vermeliyiz, böylece duayla birlikte şöyle diyebiliriz: *Fuerunt mihi lacrimae meae panis die ac nocte*.[1] Bazen gözyaşları o kadar kolay gelir ki hıçkırıklar ve iç çekmeler eşliğinde dua ederiz. Ama eğer gözyaşları gelmezse, gelsin diye zorlamamalıyız; bu durumda gönlün gözyaşlarıyla yetinmeliyiz. Başkalarının yanındayken bu gibi aşırı takva işaretlerinden sakınmalıyız.

Vincent Ferrer mayasız ekmeği takdis ettiği her seferinde o kadar çok gözyaşı döküyordu ki, peşinden tüm cemaat de ağlamaya başlıyor ve sanki orası ölüeviymiş gibi bir ağlaşma sesi yükseliyordu.

Fransa'daki halk dindarlığı, Hollanda'da karşımıza çıkan özel bir biçime bürünmemişti. Nitekim Hollanda'da dindar Ortak Yaşam Kardeşliği hareketinin ve Windesheim Cemaati'nin muntazam kanunlarının belli ölçüler kazandırdığı bir halk dindarlığı söz konusuydu. Bu çevreden *Imitation of Christ* [*İsa'nın Taklidi*] adlı kitap çıkmıştır. Hollandalı müminlerin uyma gereği duydukları

[1] Gözyaşlarım gece gündüz ekmeğimdir.

düzenlemeler, onların dindarlığına geleneksel bir biçim kazandırıyor ve onları hararetliliğin tehlikeli aşırılıklarından koruyordu. Buna çok benzemekle birlikte, Fransız dindarlığı tutkulu ve istikrarsız karakterini koruyor ve hızla kendini tükettiği durumlardaki fantastik sapmalara daha kolay yönelebiliyordu.

Fransız dindarlığının karakterini en iyi Gerson'un yazılarında görüyoruz. Kendisi üniversite rektörü ve zamanının büyük doğmatiği ve ahlak denetçisiydi. Temkinli, titiz, biraz akademik ve iyi düşünen zihni gerçek dindarlıkla abartılı dinsel tezahürleri birbirinden mükemmelen ayırıyordu. Bu aslında onun gözde işiydi. İyiliksever, samimi ve temiz kapli olan Gerson iyi üslup ve biçim konusunda kılı kırk yaran bir titizliğe sahipti; bu da kendini yetiştirerek sıradan koşulların içinden aristokrat bir zihniyete yükselmiş bir adamın mütevazı kökenini bize hatırlatmaktadır. O doğuştan bir psikologdu ve Ortodoksluğa özlem duyan bir üslup duygusuna sahipti.

Constance ruhani meclisinde Gerson, Groningenli Dominiken Mathieu Grabow'un zındıklık suçlaması yöneltiği Hollandalı Ortak Yaşam Kardeşliği hareketini savundu. Yine de abartılı halk dindarlığının kilisenin başına açabileceği tehlikelerin gayet farkındaydı. Bu nedenle Hollanda'da *devotio moderna* [yeni dindarlık] suretinde yeniden ortaya çıkacak, kendi ülkesindeki dindarlık tezahürlerini çoğu zaman onaylamaması garip görünebilir. Fakat bunun bir açıklaması vardır: Fransa'daki dindarlar, onları kilisenin tahammül edebileceği sınırlar içinde tutacak güvenli bir örgütlenme ve disiplin şemsiyesinden mahrumlardı.

Gerson dünyanın sonuna yaklaştığını ve bir bunak gibi her tür fanteziye, düşe ve yanılsamaya teşne bir halde, çoğu insanın hakikat yolundan saptırdığını söyler. Mistisizm sokağa düşmüştür. Çoğu insan uygun bir istikamet tutturmadan mistisizme bulaşmakta ve kendini çok

çetin oruçlara, uzun uykusuzluklara ve sular seller gibi akan gözyaşlarına mâhkum etmekte, bütün bunlar da onların zihnini bozmaktadır. Bu insanlara ılımlı olmayı ve şeytanın tuzağına düşmemek için uyanık olmayı tavsiye etmeninse bir yararı yoktur. Gerson, Arras'da kocasının rızasına karşı gelip peş peşe üç dört gün yemek yemeyerek halkın hayranlığını kazanmış bir kadını ziyaret ettiğini, onunla konuştuğunu, ama onda beyhude ve kibirli bir inattan başka bir şey bulamadığını anlatır; çünkü bu kadın bu oruçların ardından doymaz bilmez bir oburlukla yemek yemiştir. Yüzü deli olduğunu ele vermektedir. Gerson ayrıyeten ayağındaki nasırın her ağrımasının bir ruhun cehenneme inişinin işareti olduğunu iddia eden saralı bir kadından da bahseder.

Gerson her yerde anlatılan yakın zamana ait içgörüleri ve vahiyleri pek kabul etmiyordu, hatta İsveçli Bridget ve Sienalı Catherina'nınkileri bile. Bu türden hikâyeleri o kadar çok dinlemişti ki, artık onlara inancını büsbütün kaybetmişti. Falancanın veya filancanın papa olacağının kendisine bildirildiğini çok duymuştu. Başka bir adam da kendisinin önce papa, sonra Deccal olacağının alnına yazıldığını, bu yüzden Hıristiyan âlemini böylesine bir kötülükten kurtarmak için kendini öldürmeyi düşünmüştü.

Gerson cahilce bir dindarlıktan daha tehlikeli bir şey olmadığını söyler. Meryem'in kalbinin Tanrısının içinde sevinçlere boğulduğunu öğrenen fakir dindar kadınlar sevinçten boğulmaya çabalarlar; gerçeği hayalden ayıramadan bütün imgeleri anımsar ve bunların hepsini kusursuz dindarlıklarının mucizevi kanıtları olarak benimserler.

Tefekkür hayatının büyük tehlikeleri vardır diye sözlerine devam eder Gerson; bu tür hayatın melankolik ve deli yaptığı çok sayıda insan vardır. Gerson oruç tutmakla halüsinasyon arasındaki bağlantıyı algılamıştı ve oruç tutmanın büyücülük alanında oynadığı rolü de biliyordu.

Gerson gibi psikolojik zekaya sahip bir insan, dindarlığın tezahürleri içinde kutsal ve takdire şayan olanla izin verilmeyen arasındaki sınır çizgisini nereye çizecektir? Dogmatik bakış açısı ona yetmez. İlahiyatçılığı meslek edinmiş biri olarak dogmadan sapmaları tespit etmek onun için kolaydır. Ancak dindarlığın tezahürleri söz konusu olduğunda, etik değerlendirmelerin yargılarımıza önderlik etmesi gerektiğini, bunun bir karar ve beğeni meselesi olduğunu düşünür. Gerson, bu sefil hizipleşme döneminde sağduyudan daha çok ihmal edilen bir erdem olmadığını söyler.

Ortaçağda kilise inanç esaslarında veya ahlak normlarında devrimci nitelikte bir yeniliğe yol açmadığı takdirde çoğu dinsel aşırılığa tahammül göstermiştir. Kendini abartılı hayaller veya vecd halleri içinde tükettiği sürece taşkın duygular bir tehlike kaynağı sayılmıyordu. Nitekim çoğu aziz cinsellikle ilgili her şeyden dehşete kapılma raddesine varan, bakireliği fanatik şekilde el üstünde tutma eğilimiyle dikkat çeker. Azize Colette bunun bir örneğidir. Kendisi William James'in esrik hal dediği durumun tipik bir temsilcisidir. Aşırı hassas bir duyarlılığa sahiptir. Ateşin ne ışığına ne de sıcaklığına dayanabilmekte, sadece mum ışığına tahammül edebilmektedir. Sinekler, sümüklüböcekler, karıncalar, her türden pislik ve kötü kokudan aşırı ölçüde dehşete kapılmaktadır. Cinsel ilişkiden iğrenmesi, onu evli azizlerden nefret etmeye ve bakir veya bakire olmayan kişilerin cemaate kabul edilmesine karşı çıkmaya sevk etmiştir. Kiliseyse bu tutumu her zaman eğitici ve yüceltici bularak takdirle karşılamıştır.

Öte yandan, bireysel anlanda kaldığı sürece zararsız olan bu iffet düşkünlüğü ilkelerini kiliseye ve toplumsal alana uygulamaya kalkıştığında tehlikeli bir hal alır. Nitekim kilise zina halinde yaşayan papazların yürüttüğü takdislerin geçerliliğine yönelik şiddetli eleştirileri tekrar

tekrar reddetmek zorunda kalmıştır, iki sebepten ötürü; birincisi makul Katolik doktrini her zaman görevin kutsallığını, görevi ifa edenin kişisel itibarından ayırmıştır; ikincisi de kilise kötülüğün kökünü kazıyacak kadar güçlü olmadığını biliyordu. Jean de Varennes bilgili bir ilahiyatçı ve ünlü bir vaizdi. Genç Luxembourg kardinalinin Avignon'da özel papazı olarak daha yüksek kilise görevlerine terfi etmesi beklenirken aniden bütün görevlerini bırakmış, sadece Notre Dame katedral kurulu üyeliğiyle yetinmiş, mütevazı bir hayat tarzı seçmiş ve doğduğu yer olan Saint Lié'ye çekilerek aziz hayatı yaşamaya ve vaaz vermeye başlamıştır. "Onun yaşadığı çok soylu ve çok dürüst hayatı görmek için her yerden gelen ziyaretçi akınına uğramıştır." Kısa bir süre sonra "Saint Lié'nin aziz adamı" lakabıyla anılmaya başlandı; kendisi artık geleceğin papası, Tanrı'nın gönderdiği bir elçi, mucizevi bir varlık olarak görülüyordu. Bütün Fransa ondan bahsediyordu.

Jean de Varennes'in şahsında cinsel saflık tutkusu devrimci bir boyut kazandı. Kilisenin bütün kötülüklerini tek bir kötülüğe indirgedi: Şehvet. İffeti yeniden tesis etmeye dönük aşırı uç nitelikteki programı sadece din adamlarını hedef almıyordu. Zina yapan papazların yürüttüğü takdis işlemlerinin caiz olmadığını savundu: Kilisenin geçmişte defalarca karşısına çıkan eski ve cesur bir görüş. Jean de Varennes'e göre, papazların kız kardeşleriyle veya yaşlı bir kadınla birlikte aynı evde oturmalarına izin verilmemeliydi. Dahası, genel olarak ahlaksızlığa savaş açmıştı. Evlilik durumuyla ilgili yirmi üç farklı günah tayin etmişti. Zinanın eski yasaya göre cezalandırılmasını talep ediyordu. Ona göre, bizzat İsa zina suçunu işlediği kesinkes ortada olan bir kadının taşlanmasını emretmişti. Fransa'da hiçbir kadının iffetli olmadığını ve gayrimeşru hiçbir çocuğun iyi bir hayat süremeyeceğini ve selamete eremeyeceğini iddia ediyordu. Coşkulu öfkesiyle, kilise yöneticilerine ve özellikle de Reims başpis-

koposuna direnmeyi vaaz ediyordu. "Kurt var! Kurt var!" diye halka bağırdığında, kurdun kim olduğunu gayet iyi bilen insanlar sevinçle tekrarlıyordu: "Hahay, aus les, mes bons gens, aus les." ["Hey kurtlar var, iyi insanlarım, kurtlar var."] Başpiskopos, Jean de Varennes'i korkunç bir hapishaneye attırdı.

Bir doktrinin tüm devrimci eğilimlerine karşı bu sertlik, kilisenin dinsel tahayyülün aşırılıklarına, özellikle de Tanrı sevgisine dair aşırı duyusal fantezilere gösterdiği hoşgörüyle tezat oluşturuyordu. Burada imanın ahlaki ve doktriner bir tehdit altında olduğunu fark edebilmek için Gerson'un psikolojik zekâsına gerek vardır.

Dulcedo Dei diye adlandırılan manevi durum, yani İsa'ya duyulan sevginin hoşluğu, ortaçağın sonunda dinsel hayatın en etkin unsurlarından biriydi. Hollanda'da "devotio moderna" ["yeni dindarlık"] hareketinin takipçileri bu anlayışı sistemleştirmiş ve az çok zararsız hale getirmişti. Ancak bu harekete güvenmeyen Gerson *De diversis diaboli tentationibus* [*Şeytanın Türlü Çeşit Ayartıları Hakkında*] adındaki incelemesiyle söz konusu hareketi tahlil etmiştir. "Âşıkların, hayır, çılgınların (*amantium, immo et amentium*)[2] onca budalalıklarını sayacak olsam zamanım yetmez" demiştir. Tecrübeleri sayesinde tehlikenin farkındadır. Çünkü bir rahibeyle, önce hiçbir tensel eğilim ve günah şüphesi içermeyen manevi bir aşk sürdüren, ama sonra araya ayrılık girince bu ilişkinin şehvetli doğasını anlayan bir tanıdığının hikâyesini anlatırken, muhtemelen kendinden söz etmektedir. Dolayısıyla bundan ders çıkararak, kendisinin ikaz edildiğini düşünmüştür: *Amor spiritualis facile labitur in nudum carnalem amorem*.[3]

Gerson, şeytanın bazen imana çok benzeyen engin ve harikulade bir hoşluk duygusu ilham ettiğini, böylece bu

[2] Âşıklar fazlasıyla akılsızdır.

[3] Manevi aşk kolaylıkla düpedüz tensel aşka dönüşebilir.

duyguya ulaşmayı amaç haline getirdiğimizi ve sırf bu amaca erişmek için Tanrı'yı sevdiğimizi söyler. Çoğu insan böyle duyguları ölçüsüzce büyüterek kendini kandırmıştır; kalplerinin çılgınca hezeyanını Tanrı sevgisi sanmış ve bu yüzden sefilce delalete düşmüşlerdir. Başkalarıysa Tanrı'nın mükemmel bir aracı olabilmek için duyarsızlığa veya tam edilgenliğe ulaşmaya çabalamaktadırlar.

İşte ölçülü ve sağduyulu bir mistisizmi destekleyen Gerson'un tahammül gösteremeyeceği şey, bütün mistiklerin tattığı, bireyin tamamen yok olması hissiyatıdır. Gerson'a içine doğan şeyleri anlatan bir kadın, Tanrı'yı tefekkür ederken ruhunun yok olduğunu, gerçekten yok olduğunu ve sonra yeniden yaratıldığını söylemiştir. Gerson ona "Bunu nasıl biliyorsun?" diye sorduğundaysa, "Onu yaşadım" cevabını almıştır. Gerson için bu cevabın mantıksızlığı, bu hayallerin doğasının kınanacak nitelikte olduğunu kanıtlamaya yetmiştir.

Bu duyguların apaçık ifadelerle dile getirilmesine izin vermek tehlikeliydi. Kilise onların ancak mecazi formda ifade edilmesine tahammül göstermiştir. Sienalı Catherina kalbinin İsa'nın kalbine dönüştüğünü söyleyebilir. Ancak Özgür Ruh Kardeşliği mezhebine katılan ve ruhunun Tanrı'nın ruhu içinde yok olduğuna inanan Marguerite Porete, Paris'te yakılmıştır.

Kilisenin kişiliğin yok olması fikrinde en çok korktuğu husus bütün dinlerin uç noktadaki mistiklerinin kabul ettiği şu sonuçtur: Tanrı'da eriyen ruhun iradesi olamayacağı için, tensel arzulara uyduğu zaman bile günah işlemeyeceği sonucudur. Onca zavallı cahil bu inanışlar yüzünden en iğrenç sefahatlerin içine sürüklenmiştir. Gerson ilahi aşkın tehlikelerine değindiği her seferde Bégardların ve Turlupinlerin aşırılıklarını hatırlar. Bir Chartreux rahibine, şehvet günahının kendisini Tanrı'yı sevmekten alıkoymadığını, aksine ilahi aşkın hoşluğunu daha iştiyaklı arama ve tatma arzusunu kamçıladığını iti-

raf eden bir soylunun sözlerini aktarırken, böylesi tamamen şeytani bir dindarlıktan korktuğunu da açığa vurur.

Mistiğin kendinden geçme hali sembolik yapıda tutkulu bir tahayyül olarak kaldığı sürece, ne kadar canlı renklere sahip olursa olsun ancak nisbi bir tehlikeye yol açar. Söz konusu ved halleri imgelerin içinde billurlaştığı zaman, muzırlığını kısmen kaybederler. Bu yolla zamanın abartılı tahayyülü dinsel hayatın en tehlikeli eğilimlerini bir ölçüde yönlendirmiştir; bu bize çok garip gelebilir. Hollandalı halk vaizi Jan Brugman, insan suretine bürünen İsa'yı kendini unutmuş, tehlike nedir bilmeyen, sahip olduğu her şeyi başkalarına veren bir sarhoşa rahatlıkla benzetir. "Aşk onu göklerin tepesinden yeryüzünün en alçak vadisine indirdiğinde, adamakıllı sarhoş değil miydi?" İsa'yı gökyüzündeki peygamberlere içki dağıtırken görür "ve çatlayıncaya kadar içtiler ve elinde harpıyla Davut sanki Tanrı'nın soytarısıymış gibi masanın önüne fırladı."

Sadece grotesk Brugman değil, dingin Ruysbroeck de ilahi aşkı sarhoşluk imgesiyle temsil etmekten hoşlanır. Sarhoşluğun yanında açlık da ruh ile İsa arasındaki ilişkileri ifade etmede bir metafor olarak kullanılmıştır. Nitekim Ruysbroeck *The Adornment of the Spiritual Marriage* [*Manevi Evliliğin Süsü*] adlı kitabında şöyle der: "Burada asla yatışmayan ebedi bir açlık başlar; bu sevme gücünün ve yaratılmamış bir iyilik için yaratılmış bir ruhun içsel özlemi ve arzusudur... Bu deneyimi yaşayanlar insanların en yoksullarıdır; çünkü onlar doyumsuz ve istekli olurlar, yatıştırılamaz bir açlık içindedirler. Ne yerlerse yesinler, ne içerlerse içsinler asla doymazlar, çünkü onların açlığı ebedidir." Bu açlık metaforu başka bir biçime sokularak İsa'nın açlığı şeklinde de kullanılabilir. Nitekim *The Mirror of Eternal Salvation* [*Ebedi Selamet Aynası*] adlı kitapta şunlar yazılıdır: "Ona açlığın ucu bucağı yoktur; bizi sonuna kadar tüketir, çünkü o doymak

bilmeyen pisboğaz bir oburdur; kemiklerimizi iliğine varana kadar yiyip tüketir... Önce yemeğini hazırlar ve bütün günahlarımızı, hatalarımızı aşkla yiyip bitirir. Sonra biz arınıp aşk ateşinde kızarınca, o doymak bilmeyen bir varlık gibi ağzını sonuna kadar açar."

Bu metaforun ayrıntıları üzerinde biraz ısrar etmek onu gülünçleştirir. Nitekim Jean Berthelemy, *Le Livre de Crainte Amoureuse* [*Aşk Kaygısı Kitabı*] adlı kitabında aşai rabbani ayininden söz ederken şunları söyler: "Onu [İsa'yı] ateşte yanmadan iyice kızartılmış halde yiyeceksiniz. Çünkü Paskalya kuzusu iki odun veya kömür ateşinin ortasında tam kıvamında pişirilip kızartılmıştır; anlayışlı İsa kutsal Cuma günü dehşet verici iki ateşin arasında çarmıha gerilmiş ve acı çekerek ölmüştür; ruhlarımız ve selametimiz için hissettiği çok büyük merhamet ve sevgiyle bizi kurtarmak için adeta kızartılmış ve yavaş yavaş pişirilmiştir."

İlahi lütfa mazhar olmak bir yiyeceğin yutulması ve yıkanma imgeleriyle anlatılır. Diepenveenli bir rahibe İsa'nın kanının içinde boğulduğunu hissedip bayılmıştır. Beş yaranın bütün o kırmızı ve sıcak kanı, Muhterem Henry Suso'nun ağzından kalbine doğru akmıştır. Sienalı Catherine, İsa'nın yan tarafındaki yaradan kan içmiştir. Keza Aziz Bernard, Henry Suso, Alain de la Roche gibi başkaları da Bakire Meryem'in sütünü tatmışlardır.

1428'de dolaylarında Brittany'de doğmuş bir Dominiken olan Alain de la Roche hem aşırı somut hem de aşırı fantastik olan bu dinsel tahayyülün çok tipik bir temsilcisidir. Meryem Ana Mezmurunun Evrensel Kardeşliği tarikatını kurmasına ilham veren bir fikirle tespih kullanımının ateşli bir savunucusuydu. İçine doğan şeyleri anlattığı yazılarına aşırı bir cinsel hayal gücü ve hakiki duyguların yokluğu damgasını vurmuştur. Büyük mistiklerde açlık, susuzluk, kan ve ihtiras gibi duyusal imgeleri katlanılabilir kılan tutkulu tavırdan onda eser yok-

tur. İlahi aşkın sembolizmi onda salt bir mekanik işleme dönüşür. Ortaçağ ruhunun bozulmasıdır bu. Bu mevzuya kısaca değinelim.

Alain de la Roche'un göksel sembolizmi yapay görünürken, şeytani görüleri korkunç bir gerçeklik taşır. Sözgelimi, çeşitli günahları temsil eden hayvanları, korkunç cinsel organlara sahip halde ve dünyayı dumanlarıyla karartan ateş sağanakları püskürtürken görür. Keza dinden dönme fahişesinin dönekler doğurup onları bazen yiyip kustuğunu, bazen de bir anne gibi öpüp sevdiğini görür.

Bu, ilahi aşkın tatlı fantezilerinin ters tarafıdır. İnsan tahayyülü göksel içgörülerin hoşluğunun kaçınılmaz tamamlayıcısı olarak şeytani görüşlerin karanlık ayinini de içerir; bu görüşler de dünyevi bir duyusallığın ateşli diliyle ifade edilir. Alain de la Roche, "yeni ibadet" hareketinin dingin ve zarif dindarlığı ile ortaçağ ruhunun son döneminde ürettiği en karanlık şeyler arasında bir bağlantı kurmuştur; büyücülük o zamanlar teolojik gayret ve adli katılıktan oluşan son derece tutarlı bir sistem haline geldi. 1475'te Zwolle'de onların evinde öldüğü Ortak Yaşam Kardeşliği ve Windesheim Kanunları adlı cemaatlerin sadık bir dostu olmakla birlikte, aynı zamanda kendi gibi Dominiken olan ve *Malleus maleficarum* [*Cadıların Çekici*] adlı kitabının iki yazarından biri olmakla kalmayıp, Almanya'da Alain tarafından kurulan Tespih Kardeşliği örgütünün de propagandacısı olan Jacob Sprenger'in hocasıydı.

ON BEŞİNCİ BÖLÜM

SEMBOLİZM GERİLERKEN

Dinsel hissiyat her zaman imgelere dönüşme eğiliminde olmuştur. Gizem ancak algılanabilir bir biçime kavuştuğunda zihin tarafından idrak edilir. Sözle anlatılamayana görünür şekillerle tapma ihtiyacı sürekli yeni figürler yaratmıştır. On dördüncü yüzyılda haç ve kuzu, İsa'ya yönelik taşkın sevginin dışavurumu için artık yeterli değildi; bu nedenle, onlara İsa'nın ismine tapınma da eklendi ki, bu bazen haç figürünü gölgede bırakma tehlikesi taşıyordu. İsa'nın ismini kalbine nakşeden Henry Suso kendini, sevgilisinin ismini giysilerine işleten âşığa benzetir. Sienalı Bernardino heyecan verici bir vaazının sonunda iki mum yakmış ve cemaate bir metre kadar uzunlukta bir levha göstermiştir; bu levha mavi bir zemin üzerine İsa'nın altın yaldızlı isminin işlendiği ve güneş ışığı desenleriyle çerçevelendiği bir levhaydı. Kiliseyi dolduran cemaat İsa'ya duyduğu sevgiden diz çöküp hisli hisli ağlamıştır. Bu âdet özellikle Fransisken vaizlerle yayılmıştır. Denis le Chartreux'yü bu tür bir levhayı eliyle havaya kaldırırken gösteren bir gravür günümüze kadar ulaşmıştır. Cenevre şehir armasının tepeliğinin güneş olması bu âdetten kalmadır. Kilise yöneticileri bu meseleye kuşkuyla yaklaşmışlardı; batıl inanışlar ve putperestlik üzerine bir tartışma yürütülüyordu; onların hem lehinde hem de aleyhinde gürültü koparılıyordu. Bernardino Roma'da mahkeme önüne çıkmak zorunda kalmıştı ve bu âdet Pa-

pa V. Martinus tarafından yasaklanmıştır. Ancak hemen hemen aynı günlerde, İsa'ya görünür bir simge altında tapmanın çok benzer bir formu olan kutsal ekmek kabı ritüel içinde kendine bir yer edinmeyi başarmıştı. Kilise, buna da ilk başta karşı çıktı ve kutsal ekmek kabının kullanılmasına başlangıçta sadece Katolik Yortusu [Corpus Christi] haftası boyunca izin verildi. Orijinali kule biçiminde olan bu ekmek kabı daha sonra ışık saçan güneş şeklini alınca, kilisenin onaylamadığı İsa'nın ismini taşıyan levhaya yine çok benzedi.

Şayet sembolik kavrayış her şeyi, her figürün kendi yerini bulduğu geniş bir sistemin içine almasaydı, dinsel düşüncenin onun içinde erime tehlikesiyle karşı karşı olduğu imge bolluğu sadece kaotik bir görüntü oyunu yaratırdı.

Ortaçağ zihninin en çok ayırdığında olduğu gerçek, Aziz Paul'un şu sözünde ifadesini bulur: *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem.*[1] Ortaçağ eğer şeylerin anlamı olgusal dünyadaki işlevleri ve yerlerinde tükenirse, eğer özleri itibarıyla bu dünyanın ötesine bir dünyaya ulaşamazlarsa her şeyin saçmalaşacağını asla unutmuyordu. Sıradan şeylerdeki derin anlama dair bu anlayış, dinsel kanaatlerden bağımsız olarak bizim de aşina olduğumuz bir anlayıştır: Yaprağa düşen yağmur damlasının çıkardığı sesle veya lambanın masaya vuran ışığıyla her an hatırlayabileceğimiz sınırsız bir duygu. Bu duygu bazen her şeyi, ne pahasına olursa olsun çözülmesi gereken sırlar ve tehditlerle dolu olarak gösteren ölümcül bir baskı biçimine bürünebilir. Yahut bu duygu kendi hayatımızın dünyanın bu gizli anlamı içinde yer aldığı hissiyle içimizi doldurarak bize sükûnet ve güven verebilir. Bu algı her şeyin ondan doğduğu Mutlak Bir'e ne kadar yaklaşırsa, bir berraklık anının ilhamı açık ve

[1] Şimdilik bir yansımadan hayal meyal görüyoruz, ama sonra yüzleşeceğiz.

kalıcı bir kanaate o kadar çabuk dönüşür. "Şeyleri oldukları gibi yaratan kudretle bağlantımıza dair duygumuzu sürekli pekiştirerek, onları öylece kabul etmeye daha yatkın hale geliriz. Doğanın dış yüzünün değişmeye ihtiyacı yoktur, ama ona içkin olan anlamın ifadeleri değişir. O ölür ve yeniden dirilir. Bu, birine sevgiyle bakmak ile sevgisiz bakmak arasındaki farka benzer... Her şeyi Tanrı'da gördüğümüzde ve ona atfettiğimizde, sıradan şeylerin içinde yüce anlamın ifadelerini okuruz."[2]

Sembolizmin üzerinde yükseldiği psikolojik zemin işte budur. Tanrı nezdinde hiçbir şey boş ve manasız değildir: *nihil vacuum neque sine signo apud Deum,* der Aziz Irenaeus. Dolayısıyla, her şeyin aşkın bir anlamı olduğuna dair kanaat kendini formüle etmeye uğraşacaktır. Tanrı figürünün çevresinde, her şeyin anlamını O'ndan aldığı için O'na atfedildiği, O'nunla ilintili figürlerin görkemli sistemi billurlaşır. Dünya adeta uçsuz bucaksız bir semboller bütünü, bir idealar katedrali gibi kendini açar. Bu, dünyanın en zengin ritme sahip anlayışı, ebedi uyumun çok sesli ifadesidir.

Ortaçağda sembolist tavır, nedensel veya kalıtımsal tavırdan çok daha belirgindi. Dünyayı bir evrim süreci olarak algılama yaklaşımı da kendini gösteriyordu elbette. Ne de olsa ortaçağ düşüncesi, şeyleri, kökenleri itibarıyla anlama peşindeydi. Fakat, bu alanda deneysel yöntemlerin yokluğu, gözlem ve analizin ihmal edilmesi yüzünden kalıtımsal ilişkilerin dile getirilmesi soyut çıkarsamalara indirgenmişti. Bir şeyin başka bir şeyden nasıl türediğine dair görüşler üreme veya dallanıp budaklanmanın safiyane biçimine bürünüyordu. Bir ağaç veya soyağacı resmi, kökensel veya nedensel ilişkileri temsil etmeye yetiyordu. Örneğin *arbor de origine juris et legum* [hukukun ve yasanın soyağacı] hukukun tümünü çok sayıda dalı olan bir ağaç suretinde sınıflandırıyordu. Ortaçağın evrimci dü-

[2] W. James, *Varietes of Religious Experience*, s. 474.

şüncesi ilkel yöntemleri sayesinde şematik, keyfi ve kısır kalmıştır.

Sembolizm, nedensel bakış açısından düşüncenin bir tür kısa devresi gibi görünmektedir. Düşünce, iki şey arasındaki ilişkiye bakmak yerine onların nedensel bağlantılarının gizli dolambaçlı yollarını izleyerek bir sıçrama yapar ve sebep sonuç bağlantısı içinde değil de anlam veya amaç bağlantısı içinde ilişkilerini keşfeder. Bu tür bir bağlantı, ancak iki şeyin genel bir değere atfedilebilen özsel bir niteliği paylaşması koşuluyla hemen inandırıcı görünecektir. Bunu deneysel psikolojinin diliyle ifade edecek olursak; herhangi bir nedensel benzerliğe dayanan her zihinsel ilişki hemen özsel ve mistik bir bağlantı fikrini oluşturur. Bu oldukça zayıf bir zihinsel işlev gibi görünebilir. Üstelik etnolojik bir bakış açısından bakıldığında, kendini çok ilkel bir işlev olarak da gösterebilir. İlkel düşünce, farklı kavramlar arasındaki kesin sınır çizgisini algılamadaki genel bir zayıflıkla nitelendirilir; bu nedenle belirli bir şeyin kavramına, ona herhangi bir ilişki ve benzerlikle bağlanan tüm kavramları dahil eder. İşte sembolleştirme işlevi de bu eğilimle yakından ilişkilidir.

Öte yandan, modern bilimin bakış açısını bir an için terk ettiğimizde sembolizmi daha olumlu bir ışık altında görmek mümkündür. Eğer sembolizmin, ortaçağda Gerçekçilik adı verilen, modern felsefeninse biraz yanılma payıyla Platoncu İdealizm dediği dünya görüşüne ayrılmaz bir şekilde bağlı olduğu gerçeği hesaba katılırsa, sembolizm işte o zaman bu keyfilik ve gelişmemişlik görüntüsünü kaybeder.

Ortak özelliklere dayanan sembolik benzeşme, bu özelliklerin şeylerin özünde yattığı fikrini önceden varsayar. Dikenlerin ortasında açmış beyaz ve kırmızı güllerin görülmesi, ortaçağ zihninde hemen sembolik bir benzeşim uyandırır; örneğin infazcılarının arasında şanlarıyla parlayan bakirelerin ve şehitlerin benzeşimi. Sıfatlar aynı ol-

duğu için benzeşim meydana gelir: Güzellik, sevecenlik, saflık, güllerin renkleri aynı zamanda bakirelerin özellikleridir; keza kırmızı renk aynı zamanda şehitlerin kanının rengidir. Fakat bu benzeşme ancak sembolik kavramın iki terimini birbirine bağlayan ortadaki terim, onların özsel bir ortak noktasını ifade ettiğinde mistik bir anlama sahip olur; başka bir deyişle eğer beyazlık ve kırmızılık niceliğe dayalı fiziksel bir farktan daha öte bir şeyse, eğer onlar özler, gerçeklikler olarak algılanırsa mistik bir anlama sahip olur. İlkelin, çocuğun ve şairin zihni onları asla başka türlü görmez.

Şimdi güzellik, sevecenlik, beyazlık hem birer gerçekliktir hem de birer varlık; bunun sonucunda, güzel, sevecen veya beyaz olan her şeyin ortak bir öze, aynı var oluş sebebine, Tanrı'ya nazaran aynı anlama sahip olması gerekir.

Sembolizm ile skolastik anlamda realizm arasındaki bu çok güçlü bağlara işaret ederken, tümeller tartışmasına fazla girmemeye dikkat etmemiz gerekir. *Universalia ante rem*[3] diye ilan eden ve genel mefhumlara özsellik ve önoluş atfeden gerçekçiliğin, ortaçağ düşüncesine hâkim olmak için ciddi ölçüde mücadele verdiğini gayet iyi biliyoruz. Hiç kuşkusuz bir de nominalistler [adcılar] vardı. Fakat radikal nominalizmin ortaçağ ruhunun temel eğilimleriyle boşu boşuna ihtilafa düşmüş bir tepkiden, bir muhalefetten, bir karşı akımdan daha ötesine hiçbir zaman geçemediğini kabul etmek gerekir. Felsefi kavramlar olarak gerçekçilik ve nominalizm daha baştan birbirlerine gerekli tavizleri vermişlerdir. On dördüncü yüzyılın yeni nominalizmi, yani Occamcıların ve modernlerin nominalizmi, sadece uç gerçekçiliğin bazı sakıncalarını ortadan kaldırdı ve inanç alanını aklın felsefesi mülahazalarının ötesindeki bir dünyaya taşımak suretiyle söz konusu gerçekçiliği bozulmamış halde bıraktı.

---

[3] Tümel nesneden önce gelir.

Yani nominalizm, artık gerçekçiliğin ele geçirdiği inanç alanının içindedir ve felsefi bir düşünceden ziyade bütün bir çağın zihinsel tavrı olarak değerlendirilir. Bu geniş anlamda o, ortaçağ uygarlığına içkindir ve bütün düşünce ve imgelem ifadelerine egemen olmuştur. Hiç kuşkusuz yeni-Platonculuk ortaçağ teolojisini büyük ölçüde etkiledi, ama o, genel anlamda "gerçekçi" düşünce eğiliminin tek sebebi değildi. Her ilkel zihin, tüm felsefi etkilerden bağımsız olarak ortaçağdaki anlamıyla gerçekçidir. Böyle bir zihniyete göre isim alan her şey, varlık katına çıkar ve kendini gökyüzüne yansıtan bir şekle bürünür. Bu şekil de çoğu durumda insan şeklidir.

Ortaçağdaki anlamıyla her gerçekçilik, sizi insanbiçimciliğe götürür. Zihin bir ideaya gerçek bir varlık atfederek o ideayı canlandırmak ister ve bunu ancak söz konusu ideayı kişileştirerek yapabilir. Bu yolla alegori doğar. Alegori sembolizmle aynı şey değildir. Sembolizm iki idea arasındaki gizemli bir bağlantıyı ifade ederken, alegori bu bağlantının kavranışına görünür bir biçim kazandırır. Sembolizm zihnin çok esaslı bir işleviyken, alegori yüzeysel bir işlevdir. O, sembolik düşüncenin kendini ifade etmesine katkıda bulunur, ama aynı zamanda canlı bir ideanın yerine bir figür koyarak ideayı tehlikeye atar. Sembolün gücü alegori içinde kolayca kaybolur.

Dolayısıyla, alegori başından beri kendi içinde normalleştirmeyi, bir yüzeye yansıtmayı, billurlaştırmayı ima eder. Dahası, ortaçağ edebiyatı alegoriyi yozlaşmış antik çağın kılıfına bürümüştür. Bunda Martianus Capella ve Prudentius model teşkil etmişlerdir. Alegori yaşlılık ve bilgiçlik havasını hiç kaybetmez. Yine de alegoriye başvurmak ortaçağ zihninin çok içten bir özlemini gidermiştir. Zaten alegorinin uzun süre tercih edilmesini başka nasıl açıklayabiliriz ki?

Bu üç düşünce biçimi –gerçekçilik, sembolizm ve kişileştirme– ortaçağ zihnini ışıl ışıl aydınlatmıştır. Dün-

yanın sembolik yorumunun etik ve estetik değerine paha biçilmedi. Sembolizm bütün doğayı ve tarihi kucaklayarak, modern bilimin sunduğundan daha sağlam bir birlik içeren bir dünya anlayışı sunar. Sembolizmin dünya imgesi kusursuz bir düzen, mimari bir yapı ve hiyerarşik bir bağlılıkla ayırt edilir. Çünkü her sembolik bağlantı bir mertebe veya kutsallık farkını ima eder; eşdeğer iki şeyin birbiriyle sembolik bir ilişki içinde olması zordur, her ikisi de daha üst düzeyde bir şeyle bağlantılı olmadığı sürece.

Sembolik düşünce, şeyler arasında sonsuz sayıda ilişkiye izin verir. Her şey kendi özel nitelikleri sayesinde bir dizi farklı ideaya işaret edebilir ve bir nitelik de birçok simgesel anlama sahip olabilir. En yüksek kavramların binlerce sembolü vardır. Hiçbir şey, yüce olanı temsil etmekten ve ululamaktan aciz değildir. Ceviz İsa'yı sembolize eder; tatlı içi İsa'nın ilahi yanını, yeşil ve etli dış kabuğu onun ilahi doğasını, kabuğunun odunsu kısmıysa haçı sembolize eder. Böylece her şey düşünceleri ebedileştirir; onların hepsi, en yücenin sembolleri olarak düşünüldüğünden, sürekli merhale katederek ilahi görkemle bir yerden başka bir yere aktarılır. Bu sayede, her nadide taş doğal pırıltısının yanı sıra sembolik değerleriyle birlikte ışıldar. Gül ve bekâretin benzeştirilmesi şiirsel bir kıyastan çok ötededir, çünkü onların ortak özünü açığa vurur. Her mefhum zihinde doğarken, sembolizm mantığı bir idealar uyumu yaratır. Onların her birinin özel niteliği bu ideal uyum içinde kaybolur ve rasyonal anlayışın katılığı, mistik bir birliğin sunulmasıyla yumuşatılır.

Bütün manevi alanlar arasında tutarlı bir uyum hüküm sürer. Eski Ahit, Yeni Ahit'in habercisidir ve dindışı tarih ikisini de yansıtır. Her ideanın çevresinde tıpkı kaleidoskoptaki gibi simetrik bir şekil oluşturan başka idealar toplanır. Nihayet tüm sembol kümeleri İsa'nın kanıyla etinin şarap ve ekmeğe dönüşmelerinin meydana

getirdiği merkezî gizemin etrafında toplanır; burada simgesel benzerlikten daha fazlası, özdeşlik vardır: Mayasız kutsal ekmek İsa'nın ta kendisidir ve papaz bunu yerken dosdoğru İsa'nın mezarı haline gelir.

Özünde nahoş olan dünya, sembolik anlamıyla kabul edilebilir hale gelir. Çünkü her nesnenin, her yaygın mesleğin onu yücelten en kutsal olanla mistik bir ilişkisi vardır. Aziz Bonaventura, zanaatları Kelam'ın ebedi tenasülü ve bedenselleşmesiyle ve Tanrı ile ruh arasındaki sözleşmeyle özdeşleştirir. Dünyevi aşk bile sembolik bağlantı aracılığıyla ilahi aşka bağlanır. Bu sayede, bütün bireysel acılar ilahi ıstırabın bir gölgesi olmaktan öteye geçemezler ve bütün erdemler de mutlak iyiliğin kısmen gerçekleşmesi olurlar. Sembolizm böylece kişisel acı ve erdemi bireyin dünyasından kopartıp evrensel âleme yükseltir, ortaçağın tipik özelliği olan kişisel selamete dayalı güçlü dinsel bireyciliğin karşısına hayırlı bir dengini koyar.

Dinsel sembolizm bir kültürel avantaj daha sunmuştur. Kendi içinde katı ve açık olan, formüle edilmiş dogmaların metninin üzerinde sembollerin filizlendiği tahayyülüne bir bakıma müzikal bir refakatçı eşlik etmiştir. Bu refakatçı mükemmel armonisiyle zihnin mantıksal ifadenin kusurlarını aşmasını sağlamıştır.

Sembolizm dinsel kavramların bütün zenginliğini renk ve melodiyle dolu olmasına rağmen, muğlak ve örtük olan biçimler içinde ifade edilsin diye sanatın hizmetine sunmuştur; böylece bunların aracılığıyla en esaslı sezgiler, kelimelerle ifade edilemeyene doğru kanatlanırlar.

Geç ortaçağda bu düşünce epey zamandan beri gerilemekteydi. Evrenin sembolik ilişkilerin büyük bir sistemi içinde temsili uzun zamandan beri tamamlanmıştı. Yine de sembolleştirme âdeti varlığını sürdürüyor, taşlaşmış çiçekler gibi hep yeni figürler öne sürüyordu. Sembolizm her zaman mekanik olma eğilimi göstermiştir. Bir ilke bir kez kabul edildiğinde sembolizm sadece şiirsel bir coşku-

nun değil, ayrıca ince bir akıl yürütmenin de ürünü olur ve böylece düşünceye yapışmış bir parazit gibi büyür ve onun bozulmasına yol açar.

Sembolik benzeştirme çoğu zaman salt bir sayı eşitliğine dayanır. İlişkilerin ideal dizisinin engin perspektifi bu yolla açılır, ama onlar aritmetik işlemlerden daha fazlasına karşılık gelmez. Böylece, on iki ay havarileri, dört mevsim İncil yazarlarını, yıl da İsa'yı sembolize eder. Yedili sistemlerden düzgün bir küme oluşmuştur: Yedi erdem, İsa'nın havarilerine öğrettiği yedi duaya, Kutsal Ruh'un yedi bağışına, yedi ahiret saadetine ve yedi mezmura karşılık gelir. Bütün bu yedili gruplar İsa'nın Çilesi'nin yedi anı ve yedi takdisle bağlantılıdır. Onların her biri yedi hayvan tarafından temsil edilen ve ardından yedi hastalık gelen yedi ölümcül günaha karşıttır.

Bu örnekleri alıntıladığımız Gerson gibi ruhlara hükmeden biri bu sembolizmlerin ahlaki ve pratik değerini vurgulamaya eğilimlidir. Alain de la Roche gibi gönül gözüyle gören biri içinse, estetik unsur öncelik taşır. Onun sembolik görüşleri çok ayrıntılı ve biraz da yapaydır. Gerson, Tespih Kardeşliği tarikatı için zorunlu kıldığı 150 Ave Maria ile 15 Pater duasını temsil eden on beş ve on sayılarının yer aldığı bir sistem elde etmek için yedi semavi küreyi ve dört elementi sisteme dahil eder ve sonra onları on kategoriyle (töz, nitelik vb) çarpar. Bu çarpımın sonucu olarak 150 doğal alışkanlık elde eder. Aynı şekilde on emiri on beş erdemle çarparak 150 ahlaki alışkanlığı elde eder. On beş erdem sayısına ulaşmak için üç teolojik erdemi, dört temel erdemi ve yedi esas erdemi sayar, ki toplam on dört etmektedir; geriye iki erdem kalır: Din ve tövbe. Bunlarla birlikte toplam on altı erdem olmaktadır, ki bu çok fazladır; ama temel erdemler arasındaki ılımlılık ile esas erdemler arasındaki yetingenlik özdeş olduğu için sonuçta on beş sayısı elde edilmektedir. Bu on beş erdemden her biri Rabbin Duasının bölümlerinin birin-

de gerdek yatağı olan bir kraliçedir. Ave Maria duasının her kelimesi Meryem'in on beş mükemmelliğinden birini ve aynı zamanda değerli bir taşı temsil eder; her kelime bir günahı veya o günahı temsil eden hayvanı defedebilir. Başka şeyleri de temsil ederler: Bütün mübarek kişileri taşıyan bir ağacın dallarını; bir merdivenin basamaklarını. Sadece iki örnek vermek gerekirse: *Ave* kelimesi Bakire Meryem'in masumiyetini ve elması işaret ederken, kibri ve onu temsil eden aslanı defeder. *Maria* kelimesiyse, Meryem'in bilgeliğini ve kırmızı yakutu temsil ederken, siyah bir köpekle simgelenen hasedi defeder.

Alain bazen bu çok girift sembolizm sistemi içinde yolunu kaybeder.

Aslında sembolizm zamanını doldurmuştu. Semboller ve alegoriler bulmak anlamsız bir zihinsel eğlenceye, tek bir kıyasa dayanan sığ bir fanteziye dönüşmüştü. Nesnenin kutsallığı ona hâlâ bir miktar ulvi değer veriyordu. Ancak sembolizm çılgınlığı, dünyevi alana veya basitçe ahlaki meselelere uygulandığında bozulma gözle görülür hale geliyordu. Froissart, *Li Orloge amoureus* [*Âşık Çalar Saat*] adlı şiirinde aşkın bütün ayrıntılarını bir çalar saatin değişik parçalarına benzetir. Chastellain ile Molinet siyasal sembolizm alanında rekabet ederler. Üç tabaka, Bakire Meryem'in özelliklerini temsil eder. İmparatorluğun yedi elektör prensi erdemleri temsil eder; 1477'de Burgonya hanedanlığına sadık kalmış Artois ve Hainault'nun beş şehri beş bilge bakireyi temsil eder. Aslında bu, başaşağı olmuş bir sembolizmdir; üst düzeydeki şeyleri, alt düzeydeki şeylerin sembolleri olarak kullanır, çünkü bu yazarlar aslında dünyevi şeyleri, salt onları süslemek için kutsal kavramlar kullanarak üst düzeye çıkarmaktadırlar.

Bazen yanlış yere Gerson'a atfedilen *Donatus moralisatus* [*Ahlakçı Donatus*] kitabı Latince grameriyle ilahiyatı birleştirmiştir: Ad insandır, zamir ise onun günahkâr

olduğunu işaret eder. Bu türden zihinsel faaliyetin en alt düzeyini, Olivier de la Marche'ın yazdığı *Le Parement et Triumphe des Dames* [*Kadınların İnşası ve Zaferi*] gibi eserler temsil eder. Zikrettiğimiz eserde kadın kıyafetinin her bir parçası bir erdemi simgeler. Bu tema Coquillart tarafından da işlenmiştir.

> De la pantouffle ne nous vient que santé
> Et tout prouffit sans griefve maladie,
> Pour luy donner tiltre d'auctorité
> Je luy done le nom d'humilité.[4]

Bu minvalde ayakkabılar özen ve bakım, çoraplar sebat, dizbağlarıysa kararlılık anlamına gelir, vesaire.

Bu türün on beşinci yüzyıl insanlarına, bize göründüğü kadar aptalca görünmediği ortada, aksi halde onu o kadar özenli geliştirmezlerdi. Bundan, ortaçağın sonundaki zihinlere göre sembolizm ve alegorinin canlı anlamlarını büsbütün yitirmediği sonucuna varabiliriz. Simgeleştirme ve kişileştirme eğilimi o kadar sertbestti ki, neredeyse her düşünce kendiliğinden mecazi bir biçime bürünüyordu. Denis le Chartreux içgörülerinde, Kiliseyi sahnedeki bir alegoride temsil edilirken tamamen insan suretinde görür. İçgörülerinden biri Kilisenin on beşinci yüzyıl teolojisinin umduğu gibi gelecekte ıslah edilmesiyle ilgilidir: Kilise onu kirleten kötülüklerden arınacaktır. Bu arınmış Kilisenin manevi güzelliği ona muhteşem renkler ve süslerle bezeli enfes bir kıyafet içinde ayan olmuştu. Bir başka seferinde Kiliseyi zulme uğramış halde görmüştür: Çirkin, kıllı, kansız ve güçsüz. Tanrı ona Kiliseyi dinlemesini buyurmuştur. Bunun üzerine Denis, Kilisede bulunan bir kişiden gelmesine rağmen, *quasi ex persona Ecclesiae*

---

[4] Pantufla bize yalnızca sağlık verir
Ve ciddi bir hastalık olmaksızın tüm faydaları,
Ona bir yetki unvanı vermek adına
Tevazu adını veriyorum ona.

(adeta Kilisenin şahsından gelen) içsel bir ses duyar. Burada düşüncenin aldığı mecazi biçim istenen çağrışımları uyandırmak için öylesine doğrudan ve yetkindir ki alegoriyi ayrıntılı şekilde açıklamaya gerek kalmaz. Muhteşem bir kıyafet imgesi, manevi saflığı ifade etmeye tastamam yeterlidir. Burada düşünce bir imgenin içinde erimiştir, tıpkı bir melodinin içinde eriyebildiği gibi.

Gelin, *Roman de la Rose* kitabındaki alegorik şahsiyetleri bir kez daha hatırlayalım. Hüsnükabul, Hoşgörü, Mütevazı Talep gibi figürleri zihnimizde canlandırmak için biraz çaba sarf etmemiz gerekecektir. Oysa ortaçağ insanının zihninde bu figürler çok canlı bir estetik ve duygusal değere sahipti; ki bu değer de onları Romalıların soyutlama yoluyla türettikleri Pavor [Dehşet], Pallor [Solgunluk], Concordia [Barış] vb gibi tanrılarla eşdüzeye getirir. Ortaçağ zihniyeti içinde Hoş Düşünce, Utanç, Anı ve diğerlerine yarı tanrısal bir var oluş bahşedilmiştir. Zaten böyle olmazsaydı *Roman de la Rose* okunamazdı. Figürlerden biri özgün anlamından bile daha somut bir anlam kazanmıştır: Aşk dilinde tehlike, kıskanç koca anlamına gelmektedir.

Çoğu zaman özel bir öneme sahip bir düşünceyi ifade etmek için alegoriye başvurulur. Örneğin İyi Yürekli Philip'e şiir aracılığıyla ciddi bir siyasal uyarıda bulunmak isteyen Chalons piskoposu bu uyarıya alegorik bir biçim vermiş ve 1437'de Aziz Andrew gününde Hesdin'de düke sunmuştur. İmparatorluktan kovulan "Haultesse de Signourie" önce Fransa'ya, sonra Burgonya sarayına sığınır. Orada teselli bulamaz ve "hükümdarın Umursamazlığından, meclisin Gevşekliğinden, hizmetkârların Hasedinden, tebanın Zulmünden" dolayı çektiği çileden yakınır. Bunları defetmek için "hükümdarın Uyanıklığını" onların karşısına çıkarmak gerekir. Kısacası, tüm siyasal argüman, bizim zamanımızda olduğu gibi bir gazete başyazısı yerine *canlı bir tablo* [*tableau vivant*] suretine bü-

rünmüştür. Besbelli ki bir izlenim yaratmanın yolu buydu ve anlaşılan, alegori hâlâ bizim hayal emekte zorlandığımız bir çağrışım gücüne sahipti.

Yazarın günlüğündeki "Paris Sakini," üslubunu süsleme kaygısı taşımayan yavan bir adamdır. Fakat anlatısındaki en korkunç olaylara, yani 1418 Haziranında Paris'te Burgonyalılar katliamına geldiğinde, hemen alegoriye başvurur: "Bunun üzerine Kötü Danışman'ın kulesinde yaşayan Nifak tanrıçası ayağa kalktı ve çılgın kadın Gazap'ı, Açgözlülük'ü, Kudurganlık'ı, İntikam'ı uyandırdı ve bunlar her nevi silahı kuşanarak Akıl, Adalet, Tanrı'yı Hatırlama ve Ilımlılık'ı çok utanç verici şekilde kovdular." İşlenen kötülüklere dair bu anlatısı tamamen sembolik bir üsluba sahiptir. "Derken kudurmuş haldeki Delilik, Cinayet ve Katliam hapiste buldukları herkesi öldürdüler, kılıçtan geçirdiler, infaz ettiler, katlettiler... Açgözlülük, kızı Talan ve oğlu Hırsızlık'la onları soydu. Sonra ismi geçen bu kişiler kendilerine yol gösteren tanrıçalarıyla, yani Gazap, Açgözlülük ve İntikam'la birlikte Paris'in bütün hapishanelerine gittiler..."

Yazar burada neden alegoriye başvurmaktadır? Anlatısına, genellikle gündelik olayları günlüğüne kaydederken kullandığı üsluptan daha görkemli bir hava katmak için. Bu feci olayların birkaç münferit suçlunun işlediği cinayetlerin daha ötesinde olduğunu vurgulama gereği duymuştur; alegori onun için trajedi duygusunu ifade etmenin yoludur.

Alegori bizi en fazla rahatsız ettiği zaman, ortaçağ zihni üzerindeki hâkimiyetini açığa vurur. Basmakalıp figürlerin gerçekdışı ve fantastik bir kisveye büründüğü canlı bir tabloda alegoriyi az çok hoş karşılayabiliriz. On beşinci yüzyıl, gerek alegorik figürleri gerekse azizleri zamanın kisvesine büründürür ve ifade etmek istediği her düşünce için yeni şahsiyetler yaratma yetisine sahiptir. Charles de Rochefort, *L'Abuzé en Court* [*Saraydaki Dalka-*

vuk] adlı öyküsünde, saray hayatının felakete sürüklediği delifişek bir gencin kıssadan hisse kabilinden hikâyesini anlatmak için *Roman de la Rose*'daki gibi bir dizi yeni şahsiyet icat eder ve bu sönük şahsiyetleri (Saf Deli, Çılgın Gösteriş ve diğerleri) öykünün içindeki minyatürlerde dönemin soyluları gibi gösterir. Zaman'ın sakala veya tırpana ihtiyacı yoktur ve iç entarisi ve ayakkabılarıyla belirir. Bu alegorilerin basmakalıp yanı tam da onların canlılığını yansıtan şeydir.

Erdemlere ve duygulara insan suretinin atfedilmesini anlayabiliriz, ama ortaçağ ruhu bu uygulamayı genişleterek, bize göre kişisel bir yanı olmayan kavramlara da uygular. Paskalya Perhizinin [Lent] kişileştirilmesi 1300 yılından itibaren yaygın şekilde biliniyordu. Biz ona *La Bataille de Karesme et de Charnage* [*Lent ile Charnage'ın Savaşı*] adlı şiirde rastlıyoruz; Bu temayı çok sonraları Peter Breughel uçarı hayal gücüyle resmedecektir. Mevcut bir atasözü şöyle der: *Quaresme fait ses flans la nuit de Pasques*.[5] Kuzey Almanya'nın bazı şehirlerinde Lent adı verilen bir oyuncak bebek kilisenin ön bölümüne asılmakta ve paskalyadan önceki çarşamba günkü aşai rabbani ayini sırasında oradan indirilmektedir.

Acaba insanların azizlere dair oluşturduğu fikir ile tamamen sembolik kişilere dair fikir arasında bir fark var mıydı? Hiç kuşkusuz birincisi kilise tarafından tanınmıştı, tarihsel bir niteliğe sahipti, ahşap ve taş heykellerle temsil ediliyordu; fakat ikincisi canlı bir hayal gücüyle temas halindeydi; halkın hayal dünyasında Talih veya Sahte Bahane'nin Azize Barbara ya da Aziz Christopher kadar gerçek kişiler olarak belirip belirmediğini pekâlâ kendimize sorabiliriz.

Öte yandan ortaçağ alegorisiyle Rönesans mitolojisi arasında gerçek anlamda bir zıtlık yoktur. Daha ziyade bir katışma söz konusudur. Mitolojik figürler Rönesans-

[5] Lent, pastalarını paskalya gecesinde yapar.

tan daha eskidir. Sözgelimi, Venüs ve Fortune [Talih] asla tam anlamıyla ölmemiştir. Öte yandan alegori on beşinci yüzyıldan sonra uzun bir süre modasını en güçlü şekilde İngiliz edebiyatında sürdürmüştür. Froissart'ın şiirlerinde Doux Semblant, Refus, Dangier ve Escondit, Atropos, Clotho ve Lachesis gibi mitolojik figürlerle bir bakıma mücadele etmektedir. İlk bakışta, ikinciler alegoriler kadar renkli ve canlı değil, sönük ve belirsizdir, ayrıca hiçbir klasik yanları yoktur. Ne var ki Rönesans duyarlılığı yavaş yavaş köklü bir değişim meydana getirmiştir. Olimpos tanrıları ve orman veya su perileri, antik dönemin şiirsel görkeminin giderek daha fazla hissedilmesiyle orantılı olarak alegorik şahsiyetlere galebe çalmışlardır.

Sembolizm, hizmetkârı alegoriyle birlikte sonunda düşünsel bir eğlence halini almıştır. Sembolik zihniyet, nedensel düşüncenin gelişmesinin önünde bir engel teşkil ediyordu, çünkü nedensel ve kökensel ilişkiler sembolik bağlantıların yanında önemsiz görünmek zorundaydı. Bundan dolayı iki lamba ve iki kılıcın kutsal sembolizmi papalık otoritesinin tarihsel ve hukuksal eleştirisinin yolunu uzun süre tıkamıştır. Çünkü Papalık ve İmparatorluğun güneş ve ay ile veya havarilerin getirdiği iki kılıçla sembolize edilmesi ortaçağ zihniyetine göre çarpıcı bir kıyaslamanın çok ötesindeydi: Bu iki gücün mistik temelini açığa vuruyor ve Aziz Peter'in önceliğini doğrudan ihdas ediyordu. Dante, papanın üstünlüğünün tarihsel temelini araştırmak için önce sembolizmin uygunluğuna karşı çıkar.

İnsanların sembolizmin tehlikelerinin farkına varmak zorunda kaldıkları zamanlar, keyfi ve içi boş alegorilerden iğrenilmeye başlandığı ve onların düşünceye engel sayıldığı zamanlar günümüzden fazla uzak değildir. Luther skolastik teolojinin en aydınlık zihinlerini hedef alarak sert eleştirilerde bulunmuştu: Bonaventura, Guillaume Durand, Gerson ve Denis le Chartreux bu eleşti-

rilerden nasibini alan zatlardı. "Bu alegorik çalışmalar," diyordu Luther, "işsiz güçsüz insanların eseridir. Yaratılmış herhangi bir şey üzerine alegori oyununa girişmede zorlanacağımı mı sanıyorsunuz? Akıldan bu denli yoksun herkes alegori yapabilir."

Sembolizm, müziğin bizde uyandırdığına benzer şekilde belli belirsiz hissedilen gizli bağlantıların imgesel diline yapılmış kusurlu bir çeviriydi. *Videmus nunc per speculum in aenigmate.*[6] İnsan zihni bir muammayla yüz yüze olduğunu düşünür, ama yine de imgeleri başka imgelerle açıklayarak aynadaki şekilleri ayırt etmeye çabalamayı sürdürür. Sembolizm bizzat olgusal dünyanın aynasına tutulmuş ikinci bir ayna gibidir.

[6] Şimdilik bir yansımadan hayal meyal görüyoruz.

ON ALTINCI BÖLÜM

GERÇEKÇİLİĞİN ETKİLERİ

Akla gelebilecek her şey imge suretine bürünebiliyordu; kavrayış imgelemden tamamen bağımsız hale gelmişti. Gerçekçiliğin ortaçağdaki anlamı olan fazlasıyla sistematik bir idealizm, dünyanın kavranışına belli bir katılık kazandırıyordu. Varlık olarak kavranan ve sadece Mutlak olanla ilişkisi hasebiyle önem kazanan idealar, düşüncenin göğüne serbestçe serpilmiş sayısız yıldız gibiydiler. Onlar bir kez tanımlandığında, salt çıkarsamacı biçimlere göre sınıflandırmaya, alt bölümlere ayrılmaya ve ayrıma elverişli hale geliyorlardı. Mantık kuralları dışında, sınıflandırmadaki hataları gösterecek hiçbir düzeltici yoktu elde ve bu durum kendi işleminin değeri ve sistemin kesinliği konusunda zihnin yanıltılmasına yol açıyordu.

Ortaçağ zihni bir şeyin doğasını veya nedenini bilmek istediğinde, ne o şeyin yapısını analiz etmek için içine bakıyor, ne de kökenini bulmak için ardına bakıyordu; sadece o şeyin bir idea olarak parladığı gökyüzüne bakıyordu. Söz konusu olan ister siyasal, ister toplumsal, isterse de ahlaki bir mesele olsun, ilk adım her zaman o sorunu evrensel ilkeye indirgemek oluyordu. En önemsiz ve sıradan şeyler bile bu ışığın altında değerlendiriliyordu. Sözgelimi, Paris Üniversitesi'nde şu soru tartışılıyordu: Lisans öğrencileri için sınav harcı alınmalı mıdır? Rektör alınması gerektiğini düşünüyordu; Pierre d'Ailly ise karşı görüşü savunmak için araya girdi; ama savunma-

sına hukuka veya teamüllere dayanan savlarla değil, bir metnin uygulamasıyla başladı: *Radix omnium malorum cupiditas.*[1] Ardından söz edilen harcın din sömürücülüğü ve sapkınlık olduğu, doğal ve ilahi yasaya ters düştüğü yönünde tamamen skolastik bir izahla haklılığını kanıtlamaya girişti. Ortaçağdaki ispat metinlerini okurken bizi çoğu zaman hayal kırıklığına uğratıp bunaltan şudur: Söz konusu ispatlar semaya yönelir ve daha en baştan itibaren ahlaki genellemelerin, kutsal kitaplardaki vakaların içinde kaybolur.

Bu köklü ve sistematik idealizm kendini her yerde ele verir. Ona bağlı olan her bireyin elinden geldiğince uyması gerektiği her meslek, her mertebe, her tabaka için apaçık tanımlanmış bir ideal ve anlayış vardı. Örneğin Denis la Chartreux bir dizi eserinde –*De vita et regimine episcoporum, archidiaconotum,* vd– her konumdan insana – piskoposlar, katedral kurulu üyeleri, papazlar, bilginler, prensler, soylular, şövalyeler, tüccarlar, kocalar, dullar, kızlar, keşişler– onların mesleki görevlerinin ideal haline ve bu ideale ulaşmak için mesleklerini ya da koşullarını nasıl yücelteceklerine işaret eder. Ne var ki, ahlaki kurallara dair izahı soyut ve genel kalır; bahsettiği meslek veya sınıfların gerçekleriyle bizi asla temasa geçirmez.

Her şeyi genel bir kalıba indirgemeye yönelik bu eğilim, bireysel özellikleri ayırt etme ve tanımlama yetisini hiç kazanamamış ortaçağ zihniyetindeki temel bir zayıflık olarak telakki edilmiştir. Bu öncülden yola çıkarak Rönesansı bilindik şekilde şöyle özetleyebiliriz: Bireyselciliğin gelişinin haklı çıkarılması. Ancak temelde bu antitez isabetsiz ve yanıltıcıdır. Ortaçağda spesifik özellikleri idrak etme melekesi ne düzeyde olursa olsun, insanlar her zaman bilinçli olarak ve bir amaca binaen onları genel bir ilke altında toplamak için tekil nitelikleri ve şeylerin ince ayrımını gözardı etmişlerdir. Bu zihinsel eğilim

[1] Bütün kötülüklerin kaynağı tamahkârlıktır.

köklü bir idealizmin sonucudur. İnsanlar her zaman ve münhasıran genel anlamı, mutlakla olan bağlantıyı, ahlaki idealliği, bir şeyin nihai anlamını idrak etmeye yönelik vazgeçilmez bir ihtiyaç duymuşlardır. Önemli olan kişisel olmayandır. Zihin tekil gerçekliklerin değil, modellerin, örneklerin ve normların peşindedir.

Dünya veya hayatla ilgili her kavramın ideaların devasa hiyerarşik sistemi içinde sabit bir yeri vardır ve bu sistem içinde daha üst ve daha genel bir düzenin idealarıyla bağlantılıdır, tıpkı efendisine bağlı bir köle gibi. Ortaçağ zihninin kendine has meşguliyeti bütün kavramları sanki onlar sayısız tözsel şeymiş gibi ayrı ayrı sergileyerek birbirinden ayırmaktır; bunun sonucunda bir kavramı, ait olduğu idea bütününden ayırma ve böylece onu kendi başına bir şeymiş gibi görme olanağı doğmaktadır. Foulques de Toulouse, Katharizm tarikatından bir kadına sadaka verdiği için kınandığında şu cevabı vermiştir: "Ben sapkına değil, fakir bir kadına [sadaka] verdim." Ve Fransa kraliçesi İskoçyalı Margaret, Alain Chartier'yi uyurken dudağından öpmüş olmasının özrünü şöyle dile getirmiştir: "Ben adamı değil, pek çok güzel kelimenin ve erdemli sözün çıktığı o değerli ağzı öptüm." Aynı zihinsel tutum, yüksek teoloji tartışmalarında Tanrı'nın herkesin kurtuluşunu istediği öncel iradesi ile sadece seçilmişleri kapsayan ardıl iradesi arasında ayrım yapar.

Deneysel gözlem kıstasından yoksun olan, şeyleri hep bir üst düzene bağlama ve alt bölümlere ayırma âdeti otomatik hale geldi ve kısırlaşarak salt numaralandırma işlemine dönüştü. Hiçbir konu bu işleme günahlar ve erdemler konusu kadar elverişli olmamıştır. Her günahın sabit bir neden sayısı, tür sayısı ve kötü etki sayısı vardır. Denis le Chartreux'ye göre, günahkârı aldatan on iki ahmaklık bulunmaktadır; ki bunların her biri kutsal metinler ve sembollerle resmedilmiş, kalıba dökülmüş, temsil edilmiştir, böylece bütün sav kendini bir kilisenin

kutsal metinlerle bezeli kapısı olarak sergiler. Günahın büyüklüğü yedi açıdan değerlendirilir: Tanrı, günahkâr, madde, koşullar, niyet, günahın cinsi ve sonuçları açısından. Sonra bu yedi açının her biri sekiz veya on dörde bölünür. Zihnin altı zayıflığı onu günaha yöneltir vb. Bu tarz ahlakı sistemleştirmenin çarpıcı benzerlerine Budizmin kutsal kitaplarında da rastlıyoruz.

Bu hiç bitmeyen sınıflandırma, günahın bu anatomisi, eğer kusurun ağırlığına ve cezanın dehşetine yönelmiş tahayyülün çabasına eşlik etmeseydi, günaha dair bilinci güçlendirmek yerine zayıflatırdı. Bütün ahlaki kavrayışlar abartılıydı, aşırılığa kaçıyordu, çünkü her zaman ilahi azametle doğrudan bağlantı içine sokuluyordu. En ufağından en büyüğüne varıncaya kadar her günahta evren söz konusuydu. Hiçbir insan ruhu günahın büyüklüğünün tastamam bilincinde olamazdı. Bütün azizler, hakşinaslar, semavi küreler, elementler, alt yaratıklar ve cansız nesneler günahkârdan intikam alınması çağrısında bulunur. Denis le Chartreux ayrıntılı izahlar ve korkutucu imgelerle günah ve cehennem korkusunu körüklemeye çalışır. Dante cehennemin karanlığını güzellikle aydınlatmıştır: Farinata ve Ugolino kahramanca davranır, Lucifer ise heybetlidir. Fakat şiirsel incelikten yoksun bu keşiş, Denis le Chartreux mahvedici bir azap tablosu çizer, hepsi bu; ve tam da yavanlığı dehşetin boyutunu artırır. "Akkor halde bir fırın hayal edelim," der Denis. "Ve çıplak bir adam bu fırınının içinde sürekli işkence çeksin. Bu işkencenin salt görüntüsü bile bize dayanılmaz gelmeyecek mi? Bu adam bize ne kadar da zavallı gözükecektir! Fırının içinde nasıl debeleneceğini, nasıl canhıraş feryatlar koparacağını, bangır bangır bağıracağını hayal edelim; kısacası, nasıl bir hayat yaşayacağını, bu dayanılmaz cezanın asla sona ermeyeceğini anladığında nasıl bir acı ve ıstırap çekeceğini düşünelim."

Tir tir titreten soğuk, miğde bulandıran toprak kurtları, kötü koku, açlık, susuzluk, karanlık, zincirler, tarif edi-

lemez pislik, ardı arkası kesilmeyen çığlıklar, iblislerin görüntüsü; Denis bütün bunları bir karabasan gibi önümüze getirir. Ruhsal acıya vurgu yapması daha da kaygı vericidir: Matem, endişe, Tanrı'dan ebediyen uzaklaşmaya dair beyhude his, Tanrı'ya duyulan tarifsiz nefret, seçilmişlerin selametine duyulan haset, her türden hatanın ve aldanışın beyinde yarattığı kargaşa. Zekice kıyaslamalarla varılan ve bu acıların ebediyen süreceği düşüncesi dehşeti dayanılmaz bir noktaya getirir.

Bu ayrıntıları alıntıladığımız *De quator hominum novissimis* [*İnsana İlişkin Son Dört Şey Hakkında*] adlı kitap, Windesheim manastırının yemek saatlerinin alışıldık okuma parçasıydı. Epey acı bir baharat! Ancak ortaçağ insanı her zaman şiddetli muameleyi tercih etmiştir. Tıpkı çok uzun süre tesiri güçlü ilaçlarla tedavi edilen bir hasta gibi; sadece en güçlü uyarıcılar onda bir etki yaratabilmektedir. Ortaçağ bir erdemi tüm parıltısıyla göstermek için, aklı başında bir ahlakçının herhalde bir karikatür olarak göreceği abartılı bir biçime sokar. Bir okla yaralanan ve yarasının iyileşmemesi için Tanrı'ya dua eden Aziz Giles sabır timsalidir. Yetinme erdemi modellerini yemeklerine kül karıştıran azizlerde; iffetlilik modellerini bir kadının yanında uyuyarak iffetini kanıtlayan azizlerde bulur. Azizin örnek seçilmesi ya abartılı bir eylemde bulunmasından veya çok genç olmasından dolayıdır. Sözgelimi Aziz Nicholas bayram günlerinde annesinin sütünü reddediyordu; keza dokuz aylıkken veya üç yaşındayken şehit olan Aziz Quiricus vali tarafından teselli edilmeyi reddetmiş ve uçuruma atılmıştır.

İnsanların erdemin mükemmelliğini bu denli yüksek dozda tatmalarına yol açan şey yine baskın idealizmdir. Erdem bir idea olarak algılanır; erdemin güzelliğiyse gündelik yetersiz uygulamadan ziyade özünün abartılı mükemmelliği içinde daha ışıltılı parlar.

Ortaçağda gerçekçilik diye adlandırılan hiper-idealist zihniyetin ilkel karakterini, hiçbir şey soyut kavramlara

bir tür tözsellik atfetme eğiliminden daha iyi gösteremez. Her ne kadar felsefi gerçekçilik bu materyalist eğilimleri hiçbir zaman kabul etmemiş ve bu tür çıkarımlardan hep uzak durmuş olsa bile, ortaçağ düşüncesinin saf idealizmden, soyutun somuta dönüştüğü bir tür sihirli ideale geçme eğilimine çoğu zaman teslim olduğunu kabul etmek gerekir. Bu noktada, ortaçağı çok uzak bir kültürel geçmişe bağlayan bağlar apaçık gösterilir.

İsa'nın ve azizlerin mebzul eserler hazinesi doktrini [thesaurus ecclesiae] 1300 dolaylarında sabitlenmiş bir biçim kazanmıştır. Bu tür bir hazine fikri, İsa'nın mistik bedeninin, yani Kilise'nin üyesi olan bütün müminlerin ortak mülkiyeti olan bu hazine fikri ortaçağda bile çok eskiydi. Fakat bu fikrin uygulanış şekli, tükenmez bir hazine oluşturan aşırı bol eserlerin Kilise tarafından piyasaya sürülmesi, on üçüncü yüzyıldan önce ortaya çıkmış bir uygulama değildi. İlk kez Alexandre de Hales *thesaurus* [hazine] kelimesini teknik anlamında kullanmış ve bu anlam o günden bugüne kadar gelmiştir. Söz konusu doktrine karşı kuşkusuz bir direniş gösterilmiştir. Yine de sonunda üstün çıkmış ve 1343'te papa VI. Clementius'un *Unigenitus* fermanıyla resmi biçimine kavuşmuştur. Bu fermanda hazine İsa tarafından Aziz Peter'e emanet edilen ve günden güne büyüyen bir sermaye yapısına sahiptir. Bu hazinenin dağıtılmasıyla insanların daha fazla adelete çekilmesi ölçüsünde, hazineyi oluşturan meziyetler artacaktır.

Etik kategorilerin bu maddi kavranışı, kendini erdemden ziyade günah alanında gösteriyordu. Kilisenin günahın bir şey veya varlık olmadığını her zaman açıkça dile getirdiği doğrudur. Fakat her şey hatayı zihinlere sokmak için işbirliği yapmışken, kilise onu nasıl önleyebilirdi? Günahı kirleten veya bozan ve dolayısıyla da yıkanması ya da yok edilmesi gereken bir şey olarak telakki eden ilkel içgüdüler, günahların aşırı sistemleştirilmesi figü-

ratif temsili hatta kilisenin günah çıkartma yöntemiyle güçlendirilmiştir. O nedenle Denis le Chartreux günahı bir humma, bir soğuk algınlığı ve bozulmuş bir sıvı olarak adlandırdığında bunun bir kıyas olduğunu istediği kadar hatırlatsa bile, halkın düşüncesi dogmacıların kısıtlamalarını unutuyordu kuşkusuz. Doktrinin saflığı konusunda teoloji kadar kaygılı olmayan hukuk terminolojisi, İngiltere'de hıyanet suçunu kanın bozulması fikriyle ilişkilendirmekten çekinmiyordu; bu, doğal biçimiyle gerçekçi anlayıştı.

Dogma da özel bir hususta, yani Kurtarıcı'nın kanı hususunda bu tamamen gerçekçi anlayışı talep ediyordu. İnananların onu kesinkes maddi bir şey olarak algılaması gerekiyordu. Bu değerli kanın bir damlası bile dünyaya kurtarmaya yeterdi, ama bol bol akıtıldı diyordu Aziz Bernard. Aziz Thomas Aquinas da bunu bir ilahisinden şöyle ifade etmiştir:

> Pie Pelicane, Jesu domine,
> Me immundum munda tuo sanguine,
> Cuius una stilla salvum facere
> Totum mundum quit ab omni scelere.[2]

[2] Dindar Baba, Efendi İsa,
Beni temizle, arındır kanınla,
Ki onun tek damlası bile kurtarabilir
Bütün dünyayı haksızlıktan.
Bu ilahiyi Marlowe'un *Faustus*'undaki şu satırla karşılaştırın: "Bakın, İsa'nın kanı nasıl da akıyor gökyüzünde! Onun bir damlası bile beni kurtarır."

ON YEDİNCİ BÖLÜM

HAYAL GÜCÜNÜN SINIRLARINI AŞAN DİNSEL DÜŞÜNCE

Hayalgücü, söze dökülemez olanı, ona şekil ve figür vererek ifade etmek için sürekli uğraşsa da nafileydi. Mutlak olanı hatırlatmak için her zaman mekânda yayılma terminolojisine başvuruluyor ve bu yöndeki çabalar hep boşa çıkıyordu. Sahte Dionysius Areopagite'den itibaren mistik yazarlar enginlik ve sonsuzluk terimlerini ağızlarına sakız etmişlerdi. Sonsuz uzam, aklın ebedi olana erişimini sağlamaya hizmet etmek zorundaydı. Mistikler fikir veren imgeler bulmaya uğraşıyorlardı. Evren kadar büyük, kumdan bir dağ hayal edin, diyordu Denis de Chartreux; her yüz bin yılda bir ondan bir kum tanesi alınsa bile dağ sonunda yok olur gider. Fakat aklın alamayacağı kadar uzun bir zaman diliminden sonra bile cehennem azabı azalmayacak ve ilk kum tanesi alındığında sona yaklaşılmış olmayacaktır. Eğer lanetliler bu dağ yok olunca serbest kalacaklarını bilselerdi, bu onlar için büyük bir teselli olurdu.

Hayal gücü kaygı ve dehşet aşılamak için müthiş zenginlikteki kaynakları kullansa da semavi sevincin ifadesi her zaman son derece ilkel ve tekdüze kalmaktaydı. İnsan dili mutlak saadetin ne menem bir şey olduğunu gösteremez. İdeayı aritmetiksel açıdan güçlendirmekten başka bir şey yapamayan yetersiz üstünlük derecelerini kullanır sadece. Yüksekliği, genişliği ve tükenmezliği ifa-

de eden terimler icat etmenin faydası nedir ki? İnsanlar asla hayal gücünün ötesine geçemezler, kaçınılmaz olarak sonsuzu sonluya indirger ve bunun neticesinde mutlağın duygusunu zayıflatırlar. Her duygu ifade edilirken ani etkisinden bir şey kaybeder; Tanrı'ya atfedilen her sıfat O'nun yüceliğinden bir şeyler alıp götürür.

Böylece hayal gücünün üzerine çıkmaya heveslenen ruhun muazzam mücadelesi başlar. Bu mücadele bütün çağlarda ve bütün ırklarda aynıdır. Mistiklerin ne doğum günü ne de memleketi vardır derler. Hayal gücünün yardımından birdenbire vazgeçmek mümkün değildir. Bütün ifade biçimlerinin yetersizliği adım adım kabul edilir. Önce sembolizmin parlak tahayyülü terk edilir ve dogmanın fazlasıyla somut kalıplarından uzak durulur. Ancak yine de mutlak Varlık üzerine tefekkür, uzam ve ışık mefhumlarıyla bağlantısını hep sürdürür. Sonra bu mefhumlar karşıtlarına dönüşür – sessizlik, boşluk ve karanlık. Ve bu ikinci formsuz kavramların sonuç itibarıyla yetersiz olduğu anlaşılınca, her birini karşıtıyla eşleştirme denemesine girişilir. Sonunda tanrısallık kavramını ifade etmek için sadece salt olumsuzlama işlemi kalır.

İmgelemin terkindeki bu ardıl evreler hiç kuşkusuz katı bir kronolojik sırada gerçekleşmez aslında. Sahte Dionysos Aeropagite bu evrelerin hepsinden geçmiştir. Şu pasajında Denis la Chartreux bu ifade biçimlerinin çoğunu bir arada sunmaktadır. Bir içgörü sırasında Tanrı'nın kızgın sesini duyar: "Bu cevabı duyan keşiş kendini toparlar ve kendini engin bir ışık bölgesine doğru taşınırken bulur; son derece latif, tarifsiz bir sükûnet içinde harici bir ses duymaksızın gizli bir çağrıyla, en esrarlı ve en saklı olana, aklın idrak edemediği Tanrı'ya yakardı: Ey en sevgili Tanrı, sen bizzat ışıksın ve seçtiklerinin tatlı tatlı huzura, sükûnete ve uykuya kavuştukları ışık bölgesisin. Hakiki dindar kalbin bireysel sevgilerden tamamen arındığı, yukarıdan aydınlatıldığı, kutsal bir ateşle tutuştuğu,

kaybolmadan dolaştığı ve dolaşmadan kaybolduğu, mutlu halde yorulduğu ve yeniden yürümeye başladığı, ucu bucağı olmayan, aşılmaz bir çöl gibisin."

Bu alıntıda ilkin ışık imgesine, sonra uyku imgesine, ardından çöl imgesine ve nihayet birbirini silen karşıtlara rastlıyoruz. Mistik hayalgücü çöl imgesine, yani yüzeyin uzamına çok etkileyici bir kavram ekliyor: Uçurum, yani derinliğin uzamı. Sonsuz uzam duygusuna bir baş dönmesi eşlik ediyor. Gerek Alman mistikleri gerekse Ruysbroeck bu çarpıcı imgeyi çok estetik bir tarzda kullanmışlardır.

Üstat Eckhart "sessiz ve çorak tanrısallığın tarzında ve biçiminde olmayan bir uçurum"dan söz eder. "İlahi saadetin tahakkuku," der Ruysbroeck, "öylesine engindir ki bizzat Tanrı bile bütün kutlu zatlarla birlikte ... bir bilmeme ve ebediyen kendini kaybetme hali olan bütün biçimlerin yokluğu içine gömülmüştür." Keza başka bir yerde de şöyle der: "Sonra gelen yedinci mertebeye ... bütün bilgilerin ve bilginin ötesinde kendimizde dipsiz bir bilmemeyi keşfettiğimizde; Tanrı'ya ve yaratıklara verilen her ismin ötesinde, kendimizi kaybettiğimiz ebedi isimsizliğin içinde nefes aldığımızda; ... esasında biçimsiz ve bilinmeyen bir karanlığın içinde üst-özlerinde erimiş, birleşmiş ve kaybolmuş bütün bu kutlu ruhları tefekkür ettiğimizde ulaşırız."

İmgelerden vazgeçme ve "imgelerin salt yokluğu olan bir boşluk haline" (sadece Tanrı'nın bahşedebileceği) ulaşmaya yönelik çaba her zaman için umutsuzdur. "Tanrı bizi bütün imgelerden arındırır ve sadece kıraç, engin bir mutlaklığı, ebediyete tekabül eden bütün formların ve imgelerin yokluğunu bulduğumuz başlangıç haline bizi geri döndürür."

Tanrı'yı tefekkür ederken, der Denis le Chartreux, doğrulamadan ziyade olumsuzlamaya başvurmak evladır. "Zira ben Tanrı iyilik, öz ve hayattır dediğimde, Tanrı'nın

ne olduğunu, sanki bu olduğu şey yaratılmış olanla ortak bir şeye sahipmiş veya ona benziyormuş gibi işaret etmiş olurum; oysa şurası kesindir ki Tanrı anlaşılmaz ve bilinmezdir, sırrına erişilmez ve tarif edilemezdir, ölçülemez ve asla kıyaslanamaz bir farklılık ve mükemellikle eserlerinden ayrılır." İşte bu yüzden de "birlikçi hikmet"i akıldışı, anlamsız ve çılgınca diye nitelendirir Areopagite.

İster Denis isterse de Ruysbroeck olsun karanlığa dönüşen ışıktan (bu, Eski Ahit'e dayanan ve sahte Areopagite'nin geliştirdiği bir temadır), cehaletten, ıssızlıktan veya ölümden söz ederken imgelerin ötesine asla geçmez.

Metafor olmaksızın tek bir düşünceyi bile ifade etmek imkânsızdır. İmgeleri aşmaya yönelik bütün çabalar boşa çıkmaya mahkûmdur. İnsanın en yakıcı özlemlerinden ancak olumsuz terimlerle söz edebilmesi gönlün ihtiyaçlarını karşılamaz ve felsefenin artık ifade olanağı bulamadığı yerde devreye şiir girer. Mistisizm yüce tefekkürün baş döndürücü tepelerinden sembolizmin çiçekli çayırlarına inen yolu her zaman yeniden keşfetmiştir. Bütün ifade biçimleri tükendiğinde Aziz Bernard ve Aziz Victor ekolü gibi eski Fransız mistiklerinin tatlı lirizmi mistiklerin imdadına her zaman koşar. Vecd hallerinde alegorinin renkleri ve şekilleri yeniden belirir. Henry Suso, Ebedi Hikmeti nişanlısı olarak görür: "Bulutlarla kaplı bir gökyüzünün yükseklerinde süzülüyordu [nişanlısı], Venüs veya ışıklarını saçan güneş gibi parlıyordu; tacı ebediyet, entarisi ahiret mutluluğu, sözü letafet, öpücüğü mutlak zevkti; uzakta ve yakında, çok yukarıda ve aşağıdaydı; hem ortadaydı hem de saklı; kendine yaklaşılmasına izin veriyor, ama yine de kimse onu yakalayamıyordu."

Kilise, mistisizmin aşırılıklarından haklı olarak her zaman korkmuştur. Çünkü bütün biçim ve imgeleri yakıp kül eden esrikliğin ateşi bütün terkip, kavram, dogma ve takdislere de aynı şeyi yapacaktır. Öte yandan mistik

vecd halinin doğası kilise için bir korunma unsuru içerir. Coşkunun aydınlığına yükselmek, biçimler ve imgelerden sıyrılmış tefekkürün münzevi tepelerinde gezinmek, tek ve mutlak ilkeyle birliği tatmak, bütün bunlar mistiğin gözünde tek bir anın ender rastlanan lütfundan ibarettir. O mutlaka zirvelerden aşağı tekrar inmelidir. Uç noktadakilerin, peşlerindeki "enfants perdus" [kayıp çocuklar] ile birlikte panteizme ve uçukluklara saptığı doğrudur. Fakat diğerleri –ki büyük mistikler bunların arasından çıkar– ibadet usullerinin içine bilgece ve ölçülü şekilde yerleştirilmiş gizemler sistemiyle, kendilerini bekleyen kilisenin yolunu her zaman buluyorlardı. Kilise herkese belli bir anda bireysel aşırılıklara kaçma tehlikesine girmeden, tam bir güven içinde ilahi ilkeyle temasa geçme yolunu sunuyordu. Mistik enerjiyi idareli kullanıyor ve işte bundan dolayı dizginsiz mistisizmin onu tehdit eden tehlikelerinden korunabiliyordu.

"Birlikçi bilgelik akıldışı, anlamsız ve çılgıncadır." Sonsuza açılan mistiğin yolu bilinçsizliğe götürür. Tanrı ile adı ve biçimi olan her şey arasındaki olası tüm olumlu bağlantıları reddetmek suretiyle aşkınlık işlemi gerçekte iptal edilir. "Yaratılmış olan her şey birer hiçtir sadece; azdır veya zerredir demiyorum, hiçtir diyorum. Yani varlıkları yoktur, var değillerdir. Bütün yaratıklar varlıktan yoksundur, çünkü varlıkları Tanrı'nın varlığına bağlıdır." Yoğun mistisizm akıl-öncesi zihinsel yaşama geri dönüşü temsil eder. Kültürel olan her şey silinip feshedilir.

Şayet mistisizm her zaman uygarlığa bol gıda temin etmekten geri durmamışsa, bunun nedeni daima derece derece yükselmesi ve ilk evrelerinde güçlü bir ruhsal gelişim unsuru olmasıdır. Tefekkür bir hazırlık koşulu olarak ciddi bir manevi olgunlaşma kültürünü gerektirir. Mistik çevrelerde tecrübe edilen bağışlayıcılık, arzulara gem vurma, sadelik, ılımlılık, çalışkanlık hali, mistiklerin çevresinde bir huzur ve dindarca gayret atmosferi yaratır.

Bütün büyük mistikler alçakgönüllükle çalışmayı ve yardımseverliği takdir etmişlerdir. Hollanda'da mistisizmin bu olmazsa olmaz özellikleri –ahlaklı ve dindar olma– çok önemli bir manevi hareketin özü haline gelmişti. Az sayıda insanın yoğun mistisizminin hazırlık evrelerinden, çok sayıdaki "modern dindar"ın yaygın mistisizmi doğmuştur. Kutlu anın münzevi vecdinin yerini, Kardeşlik ve Windesheim manastırlarının cana yakın ortamında sıradan şehirlilerin içtenlik ve şevkle yürüttükleri kolektif ve süregelen bir alışkanlık aldı. Onlarınki perakende mistisizmdi. Onlara "sadece bir kıvılcım gelmişti." Fakat onların çevresinden, ortaçağın sonundaki ruhun gelecek için en verimli ifadesini bulduğu bir eser ortaya çıkmıştır: *The Imitation of Christ* [*İsa'nın Taklidi*]. Thomas à Kempis ne ilahiyatçı, ne hümanist, ne filozof, ne de şairdi; hatta ne de hakiki bir mistik olduğu söylenebilirdi. Yine de ruhları yüzyıllar boyunca teselli edecek bu kitabı yazmıştır. Belki de bu kitapta ortaçağ zihninin zengin hayal dünyası en yüksek anlamda fethedilmiştir.

Thomas à Kempis bizi günlük yaşama geri götürür.

ON SEKİZİNCİ BÖLÜM

DÜŞÜNCE BİÇİMLERİ VE GÜNDELİK HAYAT

Bir çağın belirli düşünce biçimlerini sadece teoloji ve felsefi değerlendirmeler veya inanç kavramları açısından değil, ayrıca fiili bilgelik ve gündelik hayat açısından da incelemek gerekir. Hatta bir çağın ruhunun asıl karakterinin, en iyi şekilde, felsefe ve bilimin yüksek tezahürlerinden ziyade, önemsiz ve sıradan şeylerin ele alınıp ifade edilmesi tarzında açığa çıktığını söyleyebiliriz. En azından Avrupa'da bütün bilimsel mülahazalar çok karmaşık bir yoldan Eski Yunan, İbranilik, hatta Babil ve Mısır'a bağlanırken, gündelik hayatta bir ırkın veya bir çağın ruhu kendini safiyane ve kendiliğinden ifade eder.

Ortaçağa dair yüksek yorumların ayırt edici nitelikleri olan zihinsel alışkanlıklar ve biçimlerin neredeyse tümü gündelik hayat alanında yeniden açığa çıkar. Bu noktada okullarda gerçekçilik diye anılan ilkel idealizmin tüm zihinsel faaliyetlerin temelinde yattığını söyleyebiliriz. Her fikri kendi başına ele alıp onu formüle etmek, ona bir varlık atfetmek ve ardından onu başka fikirlerlerle birleştirmek, onları sınıflandırıp, hiyerarşik bir sistem içinde düzenlemek, onlarla büyük yapılar inşa etmek; işte bütün bunlar fiili hayatta ortaçağ zihninin işleyiş tarzını oluşturmaktadır.

Hayat içinde sabit bir yer edinen her şey ilahi düzlemde nedeni olan bir şey olarak telakki edilmektedir. En sı-

radan âdetler bu onuru en yüce şeylerle paylaşır. Bunun çok yalın bir örneği, başka bir bağlamda değindiğimiz saray adabı muaşeretidir. Aliénor de Poitiers ve Olivier de la Marche eski krallar tarafından ihdas edilen bu bilgece yasaları gelecek bütün asırlar için bağlayıcı nitelikte olacağını düşünüyorlardı. Aliénor bu yasalardan asırların bilgeliğinin kutsal abidesiymiş gibi söz etmektedir: "Ve bilge eskilerin böyle söylediklerini duydum..." Kendisi çöküşün işaretlerini üzülerek görmektedir. Uzun yıllardan beri Flandersli kadınlar loğusa yatağını ateşin önüne koyagelmişlerdi, "insanlar bununla çok alay etti," çünkü eskiden bu hiç yapılmazdı. Bu gidişat nereye? "Fakat günümüzde herkes keyfince davranıyor, bu yüzden her şeyin kötüye gideceğine endişe duysak yeridir." La Marche adabı muaşeret kurallarının varlık nedenine dair çetin sorular sorar: "Meyve ustası" neden aynı zamanda "aydınlatma" görevini üstlenir, yani aydınlatma neden onun görevleri arasında yer alır? Bu soruyu aynı ciddiyetle cevaplandırır: çünkü balmumu meyvelerin çıktığı çiçeklerden elde edilir. "İşte bu nedenle bunun böyle olması gayet isabetlice kararlaştırılmıştır."

Ortaçağ otoritesi yararlılık veya tören gibi meselelerde de her işlev için özel bir organ tesis etmiştir; çünkü işleve bir fikir gözüyle bakar ve onun fiili bir şey olduğunu düşünür. İngiltere kralının "büyük çavuşluğu" altında, kral Manş'ı geçerken deniz tutmasından rahatsız olduğu için onun başında duracak bir görevli de yer alıyordu. 1442'de bu görevi John Baker adında bir adam yerine getiriyordu ve onun ölümünden sonra bu görev iki kızına devredilmiştir.

Cansız nesnelere özel ad verme gibi çok eski ve çok ilkel bir âdet için de aynı şey geçerlidir. Birinci Dünya Savaşı sırasında büyük toplara ad verilmesiyle birlikte bu âdetin canlanışına tanık olduk. Bu olguya ortaçağda daha sık rastlanıyordu. *Chansons de geste*'deki [kahramanlık şansonları] kahramanların kılıçları gibi, on dört ve on beşin-

ci yüzyıllardaki savaşlarda kullanılan topların bile kendi isimleri vardı. "Orléans Köpeği, Yabancı Kadın, Burjuva Kadın, Çılgın Meg." Bugün bazı ünlü elmasların taşıdığı özel adlar hâlâ çok yaygın olan bu âdetten kalmadır. Yiğit Charles'a ait mücevherlerden çoğunun bir adı vardı: "Üç birader [les trois frères], konuk kadın [la hôte], Flanders balyası [la balle de Flanders]." Günümüzde gemiler hâlâ isimlerini korurken, çanlar ve evlerin çoğu isimlerini kaybetmişse bunun nedeni, gemilerin İngilizcede dişil kipte ifade edilmesinden de anlaşılacağı gibi, bir tür kişiliği muhafaza etmesidir. Ortaçağda nesneleri kişileştirme eğilimi çok daha güçlüydü; her evin ve her çanın bir ismi vardı.

Ortaçağ zihniyeti içinde, ister hayali ister tarihî olsun her olay, her durum genel ahlaki doğruluğun daimi bir örneği olarak hayata geçmek için billurlaşma, bir mesel, örnek veya kanıt olma eğilimi gösterir. Aynı şekilde her söz bir vecize, atasözü veya metin haline gelirdi. Her davranış meselesi için kutsal metinler, efsaneler, tarih, edebiyat bir sürü örnek sunar, söz konusu meselenin ait olduğu bir çeşit ahlaki aile oluşturur. Birini bir kabahati affetmesi için ikna etmek istenildiğinde, İncil'deki bütün af örnekleri sıralanır; birini evlenmekten vazgeçirmek istenildiğindeyse, antik dönemin bütün mutsuz evlilikleri sayılır. Orléans dükünü katlettirdiği suçlamasından aklanmak isteyen Korkusuz Jean kendini Yoab'a, kurbanını da Abşalom'a benzeterek, kendini Yoab'dan daha suçsuz sayar, çünkü kendisi kraliyet uyarısına açıkça karşı gelmemiştir. "Ainsy avoit le bon duc Jehan attrait ce fair à moralité."[1]

Ortaçağda herkes ciddi bir savı temellendirmek için onu bir metne dayandırmaktan hoşlanırdı. 1406'da Paris'te toplanan ulusal ruhani mecliste, kilisenin içindeki bölünme tartışılırken, Avignon'daki papaya itaatin sona erdirilmesinin lehinde veya aleyhinde olan on iki önerinin her

[1] Böylece iyi dük Jehan'ın bu davranışı ahlaklıdır.

biri İncil'den bir alıntıyla başlıyordu. Kilise dışındaki hatipler de tıpkı vaizler gibi metinlerini seçiyorlardı.

Zikrettiğimiz özelliklerin tümü ilahiyatçı, vaiz ve şair olan Üstat Jean Petit'nin, Louis d'Orléans'ın katli olayında Burgonya dükünün suçsuz olduğunu göstermek için 8 Mart 1408'de Hôtel d Saint Pol'de yaptığı ünlü savunmada çarpıcı bir şekilde bir araya getirilmişti. Metinde ciddi bir üslup ve mükemmel bir hünerle siyaset alanındaki kötülüğün şaheserini yazmıştır: *Radix omnium malorum est cupiditas.*[2] Tüm savunma skolastik ayrımların ve tamamlayıcı kutsal metinlerin şemasına zekice oturtulmuş, Kitabı Mukaddes ve tarihten alınan örneklerle aydınlatılmış, şeytani bir coşkuyla canlandırılmıştır. Üstat Petit, Burgonya dükünü Fransa kralını sevmeye, onurlandırmaya ve intikamını almaya zorlayan on iki sebebi saydıktan sonra metninden iki sonuç çıkarır: Açgözlülük dönekler yaratır ve açgözlülük hainler yaratır. Döneliklik ve ihanet bölümlere ve alt bölümlere ayrıldıktan sonra, üç örnekle açıklanmıştır: Lucifer, Abşalom ve Athaliah dinleyicilerin tasavvurlarına ihanetin pirleri olarak sunulmuştur. Tiran cinayetlerini haklı göstermek için sekiz hakikati sıralar. Bu hakikatlerin birinden şöyle bahseder: "Bu hakikati on iki havarinin şerefine on iki nedenle kanıtlıyorum." Ve ilahiyat doktorlarından üç, filozoflardan üç, hukukçulardan üç ve Kitabı Mukaddes'ten de üç hüküm zikreder. Sekiz hakikatten sekiz sonuç çıkarır ve dokuzuncusuyla bunları tamamlar. İmalar ve kinayeler yardımıyla muhteris ve sefahata düşkün prensin anısı üzerinde dolaşan bütün o eski kuşkuları canlandırır: "ateşliler balosu" felaketindeki sorumluluğu, bu felakette genç kralın vahşi adamlar kılığına girmiş maiyetindekiler acınası bir halde ateşte yanıp kül olurken, kral zor bela kurtulmuştu; "büyücü" Philippe de Mézières ile yaptığı görüşmeler sürecinde Celestine manastırında

[2] Bütün kötülüklerin kaynağı tamahkârlıktır.

tezgâhladığı cinayet ve zehirleme planları. Orléans dükünün ruh çağırmaya yönelik meşhur eğilimi Petit'ye çok etkileyici dehşet sahnelerini betimleme olanağı vermiştir. Hatta Üstat Petit Orléans dükünün çağırdığı şeytanları da iyi tanıyordu; onların isimlerini ve giyinme tarzlarını dahi biliyordu. Kralın deliyken söylediği sözlere sinsi bir anlam yükleyecek kadar ileri gitmişti.

Bütün bunlar genel kıyas terimi altında toplanır. İkincil unsurlarsa madde madde onu izlerdi. Vakayı temel etik düzlemine çıkaran ve tüyler ürpertici dehşet duygusunu ustaca uyandıran genel önermeler temeline dayanan doğrudan suçlamalar taşkın bir nefret ve hakaret selini koparır. Savunma dört saat sürmüş ve sonunda Korkusuz Jean şunu söylemiştir: "Size itiraf ediyorum" (Je vous avoue). Savunma dük ve en yakın akrabaları için lüks dört nüsha halinde yazdırılmış ve preslenmiş deriyle ciltlenmiştir. Başka nüshalar da satışa çıkarılmıştır.

Her özel duruma ahlaki bir yargı veya emsal karakterini verme eğilimi öylesine önemli ve değişmezdi ki düşüncenin billurlaşması en genel ve doğal ifadesini kısaca atasözlerinde buluyordu. Ortaçağ düşüncesinde atasözleri çok canlı bir işlev görmüştür. Her ülkede kullanımda olan yüzlerce atasözü vardı. Bunların çoğu doğru ve uyarıcı nitelikteydi. Atasözlerinin tonu çoğu zaman ironik, vurguları babacan ve kaderciydi. Bu sözlerden çıkan bilgelik bazen derin ve iyiliğe sevk ediciydi. Asla direnmeyi öğütlemiyorlardı. "Les grans poissons mangent les plus petis." "Les mal vestus assiet on dos ou vent." "Nul n'est chaste si ne besongne." "Au besoing on s'aide du diable." "Il n'est si ferré qui ne glice."[3] Ahlakçılar insanların ahlak bozukluğundan yakınırken, atasözleri güleryüzlü bir ilgisizlik sunar. Atasözleri her zaman adeletsizliği örtbas eder. On-

[3] "Büyük balık küçük balığı yutar." "Hırpaniler rüzgâra sırtını döner." "İşi olmayan iffetli olamaz." "Gerekirse şeytandan yardım istenir." "Hiçbir at kaymayacak kadar iyi nallanamaz."

lar bazen safçasına putperest, bazen de neredeyse İncil gibidir. Çok atasözü kullanan bir halk daha az gevezelik eder, böylece karışık akıl yürütmeleri ve boş sözlerden uzak durur. Akıl yürütme işini kültürlü insanlara bırakarak ve her durumu bir atasözünün otoritesine başvurarak karara bağlamakla yetinir. Dolayısıyla, düşüncenin atasözlerinde billurlaşması toplum için faydalıdır.

Kaba yalınlığıyla atasözleri o dönemin edebiyatının genel ruhuyla tamamen uyum içindeydi. Yazarların ulaştığı seviye atasözlerinin seviyesinin çok değil, biraz üstündeydi. Froissart'ın şu sözü çoğu zaman atasözü gibi okunur: "Silahın marifeti işte budur: Kişi bazen kaybeder, bazen de kazanır." "İnsanın usanmayacağı hiçbir şey yoktur." Dolayısıyla, kişinin kendi ahlaki yargılarının riskine girmesi yerine yerleşik atasözlerini kullanması daha güvenlidir. Nitekim Geffroi de Paris manzum vakayinamesini atasözleriyle süslemiştir. Zamanın edebiyatı her kıtası bir atasözüyle biten baladlarla doluydu. Örneğin Alain Chartier'in *Ballade de Fougères* [*Fougères Baladı*], Coquillart'ın *Complaincte de Eco* [*Eco'nun Şikayeti*], Jean Molinet'in bazı şiirleri ile Villon'un tamamen atasözlerinden oluşan o meşhur baladı. Robert Gaguin'in kaleme aldığı *Passe Temps d'Oysiveté* [*Tembellik Uğraşı*] şirinin 171 kıtasının neredeyse hepsi atasözü havasında bir mısrayla biter; her ne kadar bu sözlerin çoğunu bilinen atasözleri derlemelerinde bulmak mümkün olmasa da. Acaba Gaguin bunları uydurmuş muydu? Eğer öyleyse, atasözlerinin bu dönemdeki hayati işlevinin daha ilginç bir göstergesiyle karşı karşıyayız demektir. Çünkü atasözlerinin münferit bir zihinden bir bakıma *in statu nascendi* [*nüve halinde*] çıktığını görüyoruz.

Siyasal söylevler ve vaazlarda atasözleri sık sık kullanılıyordu. Gerson, Jean de Varennes, Jean Petit, Guillaume Fillastre ve Olivier Maillard savlarını en çok bilinen atasözleriyle güçlendirmeye çalışırlar: "Qui de tout se ta-

it, de tout a paix. – Chef bien peigné porte mal bacinet. – Qui commun sert, nul ne l'en paye."[4]

Düşüncenin billurlaşmış biçimi olarak atasözüyle akraba olan düstur da ortaçağın sonlarında belirgin şekilde revaçtaydı. Düstur genel bir bilgelik değil de kişisel bir vecize veya öğüt olmasıyla atasözünden ayrılır. Bir düsturu benimsemek, deyim yerindeyse, hayatın anlamına ilişkin bir metin seçmek demektir. Düstur bir simge ve bir işarettir. Her elbisenin ve silahın üzerine altın harflerle işlenen düstur, önemli bir hatırlatma etkisinde bulunur. Bu düsturların ahlaki tonu çoğunlukla atasözlerindeki gibi tevekkül veya umut içerir. Düsturun gizemli olması gerekir. "Quand sera ce? – Tost ou üard vienne. – Va oultre. – Autre fois mieulx. – Plus deuil que joye."[5] Çok sayıda düstur aşktan söz eder: "Aultre naray. – Vostre plaisir. – Souvienne vous. – Plus que toutes."[6] Bunlar zırhların ve koşumların üzerine yazılan düsturlardır. Yüzüklerin içine kazıtılanlar daha mahremdir: "Mon cuer avez. – Je le desire. – Pour toujours. – Rout pour vous."[7]

Düsturların tamamlayıcı unsuru amblemde bulunur. Örneğin Louis de O'rléans'ın üzerinde bir kağıt oyunu terimi olan "Meydan okuyorum" yazan boğumlu asası; ve buna cevaben Korkusuz Jean'ın üzerinde "Kabul edildi" yazan rendesi. İyi Yürekli Philip'in ateş yakmakta kullanılan aleti bunun başka bir örneğidir. Amblem ve düsturla birlikte psikolojik boyutu henüz araştırılmayı bekleyen arma düşüncenin alanına giriyoruz. Ortaçağ insanına göre arma, soy veya kibir meselesinin ötesindeydi kuşkusuz. Onların zihninde arma figürü toteminkine benzeyen

[4] "Her konuda suskun kalanın canı hiçbir şeye sıkılmaz – İyi taranmış kafada külah kötü durur. – Kamu yararına hizmet edene kimse ücret ödemez."

[5] "Ne zaman olacak? Ergeç gelecek. – İleri. – Gelecek sefer daha iyi. – Sevinçten çok keder."

[6] "Başkasını almam. – Zevkiniz. – Hatırla. – Her şeyden çok."

[7] "Kalbim senin. – Onu arzuluyorum. – Ebediyen. – Her şey senin için."

bir değer kazanmıştı. Aslanlar, zambaklar ve haçlar gurur, tutku, dayanışma ve sadakat gibi değişik duyguları resmeden, böylece bir imge aracılığıyla karmaşık zihinsel durumları ifade eden simgelerdir.

Ortaçağda iyiden iyiye gelişen vicdan muhasebesi ruhu her şeyi özel bir varlık olarak ayrı tutmaya yönelik aynı eğilimin bir başka ifadesidir. Bu, baskın idealizmin başka bir etkisidir. Ortaya çıkan her sorunun ideal bir çözümünün olması gerekir ve bu çözüm, formal kuralların yardımıyla söz konusu durumun ebedi hakikatlerle ilişkisi kurulduğu anda belirir. Vicdan muhasebesi her zihinsel alanda hüküm sürer: Gerek ahlak ve hukuk alanlarında gerekse törenler, adabı muaşeret, turnuvalar, av ve özellikle aşk alanlarında. Şövalyece vicdan muhasebesinin savaş yasalarının kökenleri üzerindeki etkisinden daha önce bahsetmiştik. Honoré Bonet'nin *Arbre des Batailles* [*Çatışmaların Soyağacı*] adlı kitabından bazı örnekleri alıntılayalım: Ruhban sınıfından biri babasına mı, yoksa piskoposuna mı yardım etmelidir? Ödünç alınan bir silah, savaş sırasında kaybedilirse onu geri verme zorunluluğu var mıdır? Bayram günlerinde savaş yapılır mı? Aç mı, yoksa tok mu savaş edilmeli?

Vicdan muhasebesinin ayrımlarına en uygun konuysa savaş esirleriydi. Soylu ve zengin esirler almak o zamanlarda askerlik mesleğinin can alıcı noktasıydı. Hangi koşullarda esaretten kaçılabilirdi? Geçiş izninin değeri nedir? Kaçmış, ama tekrar yakalanmış bir esir kime aittir? Şeref sözü veren bir esir, eğer galip gelen onu zincire vurmuşsa kaçma hakkına sahip midir? Yahut esir alan taraf esire şeref sözünü sormayı unutmuşsa esir kaçabilir mi? *Le Jouvencel* [*Genç Adam*] kitabında iki komutan, başkomutanın önünde bir esir yüzünden tartışmaktadır. "Onu kolundan ve sağ elinden ilk ben yakaladım ve eldivenini çıkartıp aldım" der biri. Buna cevaben diğeri, "Ama o bana bu aynı sağ elini verirken şeref sözü de verdi" der.

Saydığımız bütün özelliklerin temelinde idealizmin yanı sıra güçlü bir biçimcilik de vardı. Şeylerin aşkın gerçekliğine ilişkin yaratılıştan gelen inanç, her kavramın bir bakıma plastik bir form içinde enikonu tanımlanıp sınırlandırılarak ayırt edilmesi ve bu formun hayati öneme sahip olması sonucunu doğurmuştur. Ölümcül günahlar bağışlanabilir günahlardan sabit kurallarla ayrılır. Hukukta suç öncelikle eylemin biçimsel doğasıyla belirlenir. "İşleri, insanı yargılar" diyen kadim hukuk hükmü gücünden hiçbir şey kaybetmemiştir. Her ne kadar hukuk sistemi, taammüden suçla istemsiz suç arasında ayrım gözetmeyen ve sonuca ulaşmayan bir girişimi cezalandırmayan ilkel hukukun aşırı biçimciliğinden uzun zamandan beri kurtulmuş olsa da, ortaçağ sonlarında katı bir biçimciliğin izlerine çokça rastlanıyordu. Sözgelimi, uzun zamandan beri yürürlükte olan bir kural vardı: Yemin kutsal bir şey sayıldığı için, yeminin söylenişinde bir dil yanlışı yemini bozup geçersiz kılmaya yetiyordu. Ancak on üçüncü yüzyılda ülkenin dilini iyi bilmeyen yabancı tüccarlar bu kuralın istisnası sayılmış ve onların yemin ederken yaptıkları dil yanlışlarının haklarını kaybettirmeyeceği kabul edilmiştir.

Şerefe dair her şey konusunda aşırı duyarlılık da genel bir biçimciliğin bir etkisiydi. Sözgelimi, soylu bir adam, armasını atının koşumlarına işlettiği için kınanmıştır, çünkü at "vahşi bir hayvan" olduğu için düello esnasında sendeler, arma yere sürünür ve tüm ailenin şerefi lekelenirdi.

Biçimsellik unsuru intikam, kefaret, zedelenmiş şerefin onarımıyla ilgili bütün konularda geniş bir yer tutuyordu. On beşinci yüzyılda Fransa ve Hollanda âdetlerinde çok canlı bir unsur olan intikam hakkı, az çok sabit kurallara göre icra ediliyordu. İnsanları intikam alma dürtüsüyle şiddet eylemlerine yönelten şey her zaman kudurmuş bir öfke değildir; halel getirilmiş şeref iyi düşünülmüş bir plana göre onarılıyordu. Mesele her şeyden

önce öldürmek değil, kan dökmektir; bazen kurbanı sadece yüzünden, kollarından veya kalçasından yaralamaya özen gösterilir.

Tatmin biçimsel olduğu için semboliktir. On beşinci yüzyıldaki siyasal arabuculuklarda sembolik eylemlerin payı büyüktü: Cinayeti hatırlatan evlerin yıkılması, ölenin anısına haç veya şapel dikilmesi, bir kapı boşluğunun kapatılmasının emredilmesi vb. Ölüler için düzenlenen kefaret kabilinden geçit törenlerinden ve ayinlerden bahsetmiyoruz bile. XI. Louis 1469'da Rouen'de kardeşiyle barıştıktan sonra ilk yaptığı şey, Lisieux piskopusunun Charles'a, onu Normandiya dükü olarak evlendirirken verdiği nikâh yüzüğünü, şehrin önde gelenlerin gözü önünde bir örs üzerinde parçalamak oldu.

Jean de Roye'un kroniği sembollere ve biçimlere duyulan bu hevesin çarpıcı bir örneğini kaydetmiştir. Laurent Guernier adında biri 1478'de Paris'te yanlışlıkla asılmıştı; daha önceden cezasının ertelenmesini sağlamış, ama af kararı çok geç gelmişti. Bir yıl sonra erkek kardeşi onun cesedinin saygın bir şekilde gömülmesi iznini çıkardı. "Ve adı geçen kişinin tabutunun etrafında, adı geçen şehirden dört tellal, göğüslerinde Grenier'in silahlarını taşıyarak çıngırak çalıyordu ve tabutunun etrafında matem kıyafeti giymiş kişiler tarafından taşınan dört mum ve sekiz meşale vardı. Ve adı geçen kişi Paris şehrinden bu halde geçirilerek, Saint-Antoine kapısına kadar götürüldü. Naaş burada karalara bürünmüş bir arabaya konularak gömülmek üzere Provins'e götürüldü. Ve naaşın önünden giden tellallardan biri şöyle bağırıyordu: "Ey iyi insanlar, sağlığında Provins'te oturan, yakınlarda *bir meşenin altında ölü olarak* bulunan merhum Laurent Guernier için Rabbin duasını okuyun."

Ortaçağ sonlarındaki zihniyet bize çoğu zaman inanılmaz yüzeysel ve zayıf görünür. Şeylerin karmaşıklığı sahiden hayret verici bir şekilde gözardı edilir. Tek bir

örnek üzerinden giderek hiç tereddüt etmeden genellemelere varır. Yanlış hüküm vermeye yatkınlığı uç noktalara varmıştır. Yanlışlık, bönlük ve ciddiyetsizlik ortaçağ mantığının yaygın özellikleridir. Bütün bu kusurlar onun temel biçimciliğinde kök salmıştır. Bir durumu veya olayı açıklamak için tek bir saik yeterli gelir ve en genel, en doğrudan veya en kaba saik tercih edilir. Örneğin Burgonyalıların kanaati, Orléans dükünün katlini açıklamada tek bir nedenin Burgonya düküne yeterli geldiği yönündedir: kral, Korkusuz Jean'dan Orléans ile kraliçenin işlediği (varsayılan) zina suçunun intikamını almasını istemiştir. Her tartışmada insanlar bir vakanın çoğu boyutunu gözardı edip, sadece birkaç boyutuna bakar ve o boyutların önemini de keyiflerince abartırlar. Bu nedenle, o çağın zihinlerinde bir olayın sunumu her zaman kalın ve basit çizgileri ve çok belirgin dış hatlarıyla ilkel bir ahşap oymaya benzer.

Zihninin "basitleştirici" alışkanlıkları için bu kadar söz yeter. Gelelim şimdi düşüncesizce yapılan genellemelere. Bu tür genellemeler o zamanın edebi eserlerinin her sayfasında karşımıza çıkmaktadır. Eski İngilizlerin kaydedilmiş yegâne tarafsızlık örneğinden hareket eden Olivier de la Marche, o dönemde İngilizlerin erdemli oldukları ve Fransa'yı bu sayede fethedebildikleri sonucuna varır. Münferit bir olay ideal bir ışık altında görüldüğünden önemi abartılır. Dahası, her vaka kutsal tarih içinde değerlendirildiğinden yüksek bir önem atfedilir. 1404'te Paris'te öğrenciler tarafından düzenlenen bir geçit töreninde karışıklık çıkmış, iki öğrenci yaralanmış ve bir üçüncüsünün de kıyafetleri yırtılmıştı. Bu olay, üniversite rektörünün öfkesini taşırmaya yetmiş ve basit bir akıl yürütmeyle "çocukları, masum kuzular gibi güzel öğrencileri" geçmişin Beytüllahim katliamıyla kıyaslamıştır.

Her tekil olaya dair bir açıklama bu kadar kolay kabul edilir ve kabul edildiğinde zihinlerde fazla dirençle

karşılaşmadan kök salabilirse, yanlış hükümde bulunulma tehlikesi de o nispette büyük olur. Nietzsche yanlış hükümde bulunmaktan sakınmanın hayatı çekilmez kılacağını söylemişti ve bazen geçmiş asırların imrendiğimiz yoğun yaşamının kısmen bu yanlış hükümler vermenin kolaylığından kaynaklanmış olması muhtemeldir. Günümüzde de ulusal gücün azami ölçüde kullanılmasını gerektiren dönemlerde sinirler, yanlış hüküm vermenin yardımına ihtiyaç duyar. Ortaçağın insanları sürekli bir zihinsel bunalımın içinde yaşıyorlardı. Bu nedenle, en kallavisinden yanlış hükümlerden bir an için bile vazgeçemiyorlardı. On beşinci yüzyılda Burgonya düklerinin güttüğü dava çok sayıda Fransızı önce vatanlarına karşı sadakatsizlik, sonra da husumet duymaya ikna edebildiyse, bu siyasal duygu ancak duygusal ve karmaşık fikirler silsilesiyle açıklanabilir.

Çarpışmada öldürülen düşman sayısını gülünç bir şekilde abartma konusundaki genel ve sürgit alışkanlığı da bu bakış açısından ele almak gerekir. Chastellain'e göre, Gavre çarpışmasında dükün tarafından beş soylu ölmüşken, Ghentli asilerden yirmi ya da otuz bini ölmüştür.

Nihayetinde çoğu zaman zihinsel gücün kesinkes yokluğunu işaret eden, ortaçağ sonlarındaki yazarların garip bönlükleri için ne demeli? Görünen o ki bazen okurlarına belli belirsiz resimler sunmakla yetinmişler ve hiçbir surette gerçekten sağlam düşünme gereği duymamışlardır. Harici durumların yüzeysel tasvirleri, Froissart ve Monstrelet gibi yazarlardan edindiğimiz tek şey budur işte. Herodotos'la kıyaslandığında, Thukydides, hakkında hiçbir şey söylemeyen anlatıları tutarsız, boş, ruhtan ve anlamdan yoksundur. Asli olanı arizi olandan ayırt etmezler. Kesinlikten yoksun olmaları acınacak düzeydedir. Monstrelet, Burgonya dükünün esir Jeanne d'Arc ile görüşmesine katılmıştı, ama konuşulanları hatırlamı-

yordu. İtibar iadesi davasını bizzat yürütmüş olan Thomas Basin ise kroniğinde, Jeanne'ın Domremy'de değil de Vaucouleurs'de doğduğunu, onu Tours'a getirenin Baudricourt olduğunu, komutan yerine şehrin senyörünü çağırdığını söylemekte ve Fransa veliahtıyla ilk görüşmesinin tarihinde üç aylık bir yanılgıya düşmektedir. Tören nazırı ve kusursuz bir saraylı olan Olivier de la Marche ise dük ailesinin soyağacını sürekli karıştırmakta ve Yiğit Charles'ın Yorklu Margaret'le olan evliliğinin tarihini, 1468'deki düğün törenine katılmış olmasına rağmen, 1475 tarihli Neuss kuşatmasından sonraya koyacak kadar ileri gitmiştir. Commines bile şaşırtıcı yanlışlardan azade değildi.

Eleştirel zihniyet yokluğu ve bönlük o denli bilindik ve geneldi ki buna örnek vermeye bile gerek kalmamaktadır. Burada bilgi düzeyinin büyük bir fark yarattığını söylemeye gerek yok. Basin ve Molinet, halkın Yiğit Charles'ın geri döneceğine inanmasını masal olarak değerlendirmiştir. Nancy çarpışmasından on yıl sonra halk hâlâ dükün geri dönüşü üzerine ödenmek şartıyla borç para veriyordu.

> J'ay veu chose incongneue:
> Ung mort ressusciter,
> Et sur sa revenue
> Par milliers achapter.
> L'un dit: il est en vie,
> L'autre: ce n'est que vent.
> Tous bons cueurs sans envie
> Le regrettent souvent.[8]

[8] Bilinmeyen bir şey gördüm:
Ölü bir adamın hortladığını,
Ve onun geri dönüşü üzerine
Binlerce satın almayla.
Biri dedi: Yaşıyor o,
Diğeri: Sadece bir esinti.

Ortaçağın sonunda canlı bir hayal gücünün, naif bir idealizmin ve güçlü bir duygusallığın hâkim olduğu bir zihniyet kendisine sunulan her kavramın gerçekliğini kolayca kabul ediyordu. Bir kez bir fikre bir isim ve biçim verildi mi onun doğru olduğu farzediliyordu; böylece deyim yerindeyse, manevi figürler sisteminin içine giriyor ve onların inandırıcılığını paylaşıyordu.

Bir yandan söz konusu fikirlerin keskin hatları ve çoğu zaman insanbiçimli karakteri onlara belirgin bir sabitlik ve hareketsizlik derecesi kazandırmıştır; öte yandan bir kavramın *anlamının* fazlasıyla canlı *biçim* içinde kaybolma riski her zaman söz konusuydu. Eustache Deschamps'ın evliliğin sakıncaları hakkında yazdığı uzun alegorik ve hicivli şiiri *Le Miroir de Mariage*'ın [*Evliliğin Aynası*] başkarakteri Sadık İrade'dir [Franc Vouloir]. Delilik ve Arzu ona evlenmesini tavsiye ederlerken, İlim Hazinesi ise onu bu işten vazgeçirir. Şimdi, Deschamps'ın Dobra İrade soyutlamasıyla ne ifade etmek istediğini kendimize sorduğumuzda, ana fikrin bekâr erkeğin kaygısız özgürlüğüyle felsefi anlamda özgür irade arasında salındığını söyleyebiliriz. Kişileştirme onu doğuran fikri az çok yutmuştur. Merkezî figürün karakteri kadar belirsiz olan şey, şiirin ahlaki tonudur. Ruhani evliliğin ve tefekkür hayatının dindarca övülüşüyle kadınlara ve dişil erdemlere yönelik alışıldık ve oldukça kaba alay, keskin bir tezat oluşturmaktadır. Yazarın aslında şeytanın avukatlığını yapan Delilik ve Arzu'ya bazen yüce hakikatleri söylettirmesi de garip kaçmaktadır. Bu durumda şairin kişisel kanaatini ve ciddiyet derecesini kestirmek oldukça zordur.

Ciddiyet unsurunu poz ve oyunbazlıktan apaçık ayırt etmek ortaçağ zihniyetinin neredeyse bütün tezahürleriyle bağlantılı olarak ortaya çıkan bir sorundur. Bu so-

---

Bütün iyi yürekler, hasetsiz
Onun gidişine hep üzülürler.

runun şövalyelik, aşk ve dindarlık biçimleri bağlamında belirdiğini görüyoruz. Kültürün bizimkinden daha ilkel evrelerinde içten kanaat ile "yapmacıklık" arasındaki sınır çizgisinin çoğu zaman ortadan kalktığını daima akılda tutmalıyız. Modern zihnin nazarında ikiyüzlülük gibi görünen şey ortaçağ zihninde her zaman öyle değildir.

O çağın ruhunu niteleyen, fikirlerin belirgin biçimlerine rağmen, genel anlamda denge eksikliği özellikle batıl inançlarda kendini gösterir. Büyücülük söz konusu olduğunda, kuşku ve akılcı yorumlar en kör inanışlarla yer değiştiriyordu. Hangi inancın ne ölçüde samimi olduğunu asla tam olarak kestiremiyorduk. Philippe de Mézières *Songe du Vieil Pelerin* [*İhtiyar Hacının Rüyası*] adlı kitabında büyücülük sanatını bir İspanyol'dan öğrendiğini söyler. Adı kötüye çıkmış büyücülük bilgisini ise on yıl boyunca unutamadığını itiraf eder. "A sa volenté ne povoit pas bien extirper de son cuer les dessusdits signes et l'effect d'iceulx contre Dieu."[9] Sonunda "Tanrı'nın lütfuyla günah çıkartıp direnme sayesinde, Hıristiyan ruhunun düşmanı olan bu büyük çılgınlıktan kurtulmuştu."

"Arras'daki Büyücü Avı" diye bilinen, 1461'de büyücülere karşı düzenlenen korkunç infaz kampanyası sırasında hem halk hem de yargıçlar iddia edilen suçların doğruluğundan ciddi ölçüde kuşkulanıyordu. Arras şehrinin dışında, "bin kişiden biri bile sözü edilen büyücülüğe başvurduklarına inanmıyordu. Bu şehirlerde böyle şeylerin olduğu hiç duyulmamıştı" der Jacques du Clerq. Yine de Arras şehri bundan büyük zarar gördü, insanlar ertesi gün belki de büyücülükle itham edilerek bütün mallarımı hacizle kaybederim korkusuyla artık tüccarlara ne yatacak yer veriyor ne de kredi açıyorlardı. Suçluları bir görüşte tanıyabildiğini iddia eden ve bir insanı yanlışlıkla büyücülükle suçlamanın imkânsız olduğunu söyle-

[9] "Tanrı'ya karşı olan bu uygulamanın izlerini ve etkilerini istese de zihninden atamamıştı."

yebilecek kadar ileri giden bir engizisyon görevlisi daha sonra delirmiştir. Nefret dolu bir şiir, infazcıları her şeyi açgözlü olmalarından ötürü yapmakla itham eder ve bizzat piskoposun kendisi infazları "bazı kötü niyetli insanların düzenlediği bir şey" olarak niteler. İyi Yürekli Philip, Louvain Fakültesi'nin tavsiyesini isteyince, fakülte üyelerinin bazıları büyücülüğün gerçek olmadığını bildirir. Bunun üzerine eski kafalı olmasına rağmen hurafelere inanmayan dük Altın Post tarikatının ulakbaşını Arras'ya göndermiş, böylece infazlar ve hapisler sona ermiştir. Daha sonra bütün davalar feshedilmiş, şehir de bunu ahlak dersi veren kıssaların temsil edildiği neşeli bir bayramla kutlamıştır.

Havada gezmelerin ve cadıların çılgınca Şabat eğlencelerinin, şeytanın zavallı ahmak kadınlara fısıldadığı kandırmacalardan başka bir şey olmadığı fikri on beşinci yüzyılda oldukça yaygındı zaten. Froissart, bir Gaskon soylusuyla onun meşhur şeytanı Horton'un çarpıcı vakasını anlatırken (anlatının doğruluğu ve canlılığı bakımından burada kendini aşmaktadır) vakayı "hata" diye nitelendirir. Ama şeytanın yol açtığı bir hatadır bu ve dolayısıyla akılcı yorumu sonuçta yarı yolda kalır. Gerson bir beyin hasarı fikrini öne atacak kadar ileri gider, başkalarıysa olayın şeytanın ilham verdiği hayallerden kaynaklandığı yönündeki görüşü savunurlar. Lozan Kilisesinin yöneticisi Martin Lefranc, 1440'da İyi Yürekli Philip'e adadığı *Le Champion des Dames* [*Hanımların Şampiyonu*] adlı eserinde bu son görüşü destekler:

Je ne croiray tant que je vive
Que femme corporellement
Voit par l'air comme merle ou grive,
– Dit le Champion prestement –
.....
Quant la pourelle est en sa couche,
Pour y dormir et reposer,

L'ennemi qui point ne se couche
Se vient encoste allé poser.
Lors illusions composer
Lui scet sy tres soubtillement
Qu'elle croit faire ou proposer
Ce qu'elle songe seulement.
Force la vielle songera
Que sur un chat ou sur un chien
A l'assemblée s'en ira;
Mes certes il n'en sera rien:
Et sy n'est baston ne mesrien
Qui le peut ung pas enlever.[10]

Genelde doğaüstü olaylara karşı takınılan zihinsel tavır kararsızdı; akılcı açıklama, çekingen bönlük ve şeytani tuzak şüphesi arasında gidip geliyordu. Kilise batıl inanışlarla mücadele için elinden geleni yaptı. Aynı zamanda Paris'in sevilen vaizi olan papaz Richard yaktırmak üzere büyücüler getirtmişti, "ki bunlar birçok aptal kişinin güvenli yerlerde barındırdığı ve büyük inanç beslediği

[10] Yaşadığım sürece inanmayacağım
Bir kadının bedenen havada gideceğine
Karatavuk veya ardıçkuşu gibi,
– Diyor Champion hemencecik.
.....
Fakir kadın yatağındayken
Uyumak ve dinlenmek için,
Hiç yatmayan düşman
Onun karşısına gelir ve yanında durur.
Hayaller yaratmak için
Kadının önünde nezaketle bekler.
Bunun üzerine kadın yaptığına veya önerdiğine inanır
Yalnızca düşünü gördüğünün.
Belki de düşünde görür,
Bir kedinin veya köpeğin üzerinde
Toplantıya gittiğini;
Ama kuşkusuz hiçbir şey olmayacak:
Ne sopa ne de ışık demeti olacak
Onu bir adımcık havaya kaldıracak.

pisliklerdir, onlar yaşadığı sürece (ve onlara kendilerinin hiç sahip olmadığı çok zarif ipekli ve keten kıyafetler giydirildiği takdirde) kendilerinin asla yoksul olmayacağına canı gönülden inanırlar."

Dogmatik teoloji inanç meseleleri ile hurafe arasındaki kesin ayrımı vurgulamaya her zaman özen göstermiştir. Denis le Chartreux, *Contra vitia superstitionum* [*Batıl İnançların Ahlaksızlığına Karşı*] adlı incelemesinde, muskalar ve büyülerin kendi başlarına bir etkiye sahip olmadığını belirtir. Bunlar ancak dindarca bir niyetle Tanrı'ya kalpten gelen mütevazı bir duayla söylendiğinde etkili olur. Yine de halkın inancı onlara sihirli bir güç atfettiği için ruhban sınıfının bütün bu uygulamaları toptan yasaklaması evladır.

Kilisenin imanın saflığı uğruna gösterdiği çaba, ne yazık ki kötü ruhların (şeytan ve cinlerin) etkisine duyulan inanışı sarsamadı. Kilisenin kendi doktrini, söz konusu inanışı kökünden kazımaya engel olmuştu. Çünkü Aziz Augustinus ve Aziz Thomas'un otoritesiyle bu inanış, bir norma uydurulup sabitlenmişti: *Omnia quae visibiliter fiunt in hoc mundo, possunt fieri per daemones.*[11] Az evvel değindiğimiz savına devam eden Denis, şeytanın bu konuda bir parmağı olduğu için dindarca bir niyet olmasa bile büyücülüğün çoğu zaman etkili olduğunu söyler. Bu ikircikli durum belirsizliğe geniş bir alan açar. Büyücülük korkusu ve körce infaz furyası ortaçağın düşünsel atmosferini karartmaya devam etmiştir. İnfazların hem teoride hem de uygulamada resmen onaylanması, on beşinci yüzyılın son çeyreğinde iki Alman Dominiken rahibinin 1487'de çıkardığı *Malleus maleficarum* [*Cadıların Çekici*] kararnamesi ve Papa VIII. Innocent'ın 1484'te yazdığı *Summis desiderantes* başlıklı papalık fermanıyla yürürlüğe girmiştir.

[11] Bu dünyada meydana geldiğine şahit olunan her olay, iblisler sayesinde olur.

Böylece ortaçağın sonuna doğru, bu karanlık kandırmaca ve gaddarlık sistemi de yavaş yavaş sonuna geliyordu. Ortaçağ düşüncesinin bütün kusurları ve galiz hatalara yönelik doğal eğilimi, zikrettiğimiz sistemin inşasına katkıda bulunmuştu. On beşinci yüzyıl bu sistemi gelecek çağa dehşetengiz bir hastalık olarak devretti ve uzunca bir süre bu hastalığı ne klasik kültür, ne Protestan Reformu ne de Katolik canlanış tedavi edemediği gibi, etmek bile istemedi.

ON DOKUZUNCU BÖLÜM

SANAT VE HAYAT

1840 yılının kültürü içinde yetişmiş bir insana on beşinci yüzyıldaki Fransız uygarlığını birkaç sözle tarif etmesi istendiğinde, cevabı muhtemelen Barante'ın *Histoire des Ducs de Bourgogne* [*Burgonya Dükleri Tarihi*] ve Hugo'nun *Notre Dame'ın Kamburu* adlı kitaplardan edindiği izlenimleri büyük ölçüde yansıtacaktır. Bu kitapların sunduğu manzara huzur ve güzellik ışığının pek aydınlatmadığı sıkıcı ve karanlık bir manzaradır.

Aynı deneyi bugün tekrarladığımızdaysa çok farklı bir sonuç elde ederiz. Günümüzde insanlar Jeanne d'Arc'a, Villon'un şiirlerine, ama her şeyden önce sanat eserlerine atıfta bulunmaktadır. Güya ilkel denilen Flaman ve Fransız ustalar –van Eyck, Rogier van der Weyden, Foucquet, Memling, heykeltıraş Claus Sluter ve büyük müzisyenler– o döneme dair genel fikre damgasını vuracaktır. Böylece, o dönemin manzarasının rengi ve tonu tümden değişmiş olur. Esasen bilgilerini kroniklerden devşiren romantizmin algıladığı katıksız gaddarlık ve sefalet manzarası artık yerini saf ve naif güzelliğin, dinsel coşkunun ve esaslı bir mistik huzurun çizdiği tabloya bırakır.

Sanat eserlerinin bir çağa dair sunduğu fikrin, kronikler, belgeler, hatta edebiyatın sunduğu fikirden çok daha dingin ve sevinçli olması genel bir olgudur. Plastik sanatlar yakınmazlar. Acıyı veya ıstırabı ifade ederken bile onları ıstırabın acı tadının kaybolduğu içli bir ağıt düzle-

mine aktarırlar. Öte yandan hayatın bitmeyen elemlerini dillendiren şairler ve tarihçiler her zaman bu elemlerinin yakinen hissedilen acılığını muhafaza eder ve geçmiş sefaletin sert gerçeklerini canlandırırlar.

Geçmiş zamanlara dair algımız, deyim yerindeyse tarihsel organımız giderek daha görselleşiyor. Günümüzün en eğitimli insanları Mısır, Yunan ve ortaçağ hakkındaki kavrayışını genelde okuduklarından çok oraların ya kendi gözüyle gördüğü veya fotoğraflarından tanıdığı anıtlarından edinmiştir. Ortaçağ hakkındaki fikrimizin değişmesi, romantik duygunun zayıflamasından ziyade düşünsel değerlendirmenin yerini sanatsal değerlendirmenin almış olmasından kaynaklanır.

Oysa, sanat eserleri üzerine düşünmekten kaynaklanan bir çağın kavranışı, yine de her zaman eksik, fazlasıyla olumlu ve dolayısıyla hatalı kalacaktır. Bu kavranışın birçok açıdan düzeltilmesi gerekir. Kendimizi söz konusu dönemle sınırlandıracak olursak, öncelikle korunmuş sanat eserleriniden ve yazılı belgelerden çok daha fazlasını hesaba katmak zorundayız. Ortaçağın sonundaki edebiyatı birkaç istisna dışında tümüyle biliyoruz. Bu edebiyatın en yükseğinden en sıradanına, en ciddisinden en komiğine, en dindarından en dünyevisine kadar bütün türlerine sahibiz. Edeebiyat geleneğimiz söz konusu çağın tüm yaşamını yansıtıyor. Bununla beraber yazılı gelenek edebiyatla sınırlı değildir; onun yanı sıra sayılamayacak kadar çok resmi kayıt, o döneme dair tablomuzun doğruluğunu iyice pekiştirmektedir.

Bunun tersine sanat, doğası gereği hayatın daha eksik ve daha dolaylı bir ifadesini vermekle sınırlıdır. Üstelik biz o dönemde üretilmiş sanat eserlerinin sadece çok küçük bir bölümüne sahibiz. Geriye kilise sanatının dışında pek bir şey kalmamış; dindışı sanat ve uygulamalı sanat ancak birkaç nadide örnekte muhafaza edilmiştir. Bu çok ciddi bir eksikliktir, çünkü toplumsal hayatla sanatsal ü-

retim arasındaki ilişkileri bize açıkça gösterecek olan tam da bu sanat türleridir. Az sayıdaki sunaklar ve mezarlar bu bağlamda bize fazla bilgi vermez; o dönemin sanatı bizim için tarihten soyutlanmış gibi kalmaktadır. Şimdi sanatı sahiden anlamak için onun hayattaki işlevine dair bir fikir geliştirmek büyük önem taşıyor; bunun için günümüze kadar ulaşmış yapıtlara hayranlık duymak yeterli değil, dikkatimizi bütün o kaybolanlara da çevirmeliyiz.

Ortaçağ sanatı hâlâ hayatla bütünleşmiş haldeydi. Sanatın işlevi hayatın aldığı biçimleri güzellikle doldurmaktı. Bu biçimler belirgin ve yetkindi. Hayat, ibadetlerin ve ayinlerin gelişip zenginleşmesinin kuşatması altındaydı ve onlarla değerlendiriliyordu: Takdisler, günün ibadet saatleri ve dini bayramlar. İster dine, ister şövalyeliğe, ister ticarete, isterse de aşka dayansın, hayatın bütün neşeleri ve işleri kendi belirgin biçimine bürünmüştü. Sanatın işleviyse bütün bu kavramları tılsım ve renkle donatmaktı; sanat sanat için değildi, hayatı bahşedebileceği görkemle donatmak içindi. Sanat şimdi olduğu gibi gündelik hayatın rutininden dışarı adım atıp bazı anları tefekkür içinde geçirmenin bir aracı değildi: Ondan bizzat hayatın bir unsuru olarak, hayatın anlamının bir ifadesi olarak keyif almak gerekiyordu. İster merhamet uyandırmaya, isterse de dünyevi zevklere eşlik etmeye yarasın, sanat henüz salt güzellik olarak algılanmıyordu.

Netice itibarıyla ortaçağın yalnızca uygulamalı sanatı bildiği yönünde bir paradoksu öne sürme cesaretini gösterebiliriz. Onlar sanat eserlerini sadece pratik bir kullanıma hizmet etsin diye istiyorlardı. Sanat eserlerinin anlamı ve amacı her zaman salt estetik değerlerinden üstündü. Zaten sanat için sanat sevgisinin, güzellik isteğinin uyanmasıyla değil de sanatsal üretimin aşırı bollaşmasıyla geliştiğini de ekleyelim. Hükümdarların ve soyluların hazinelerinde sanat objeleri koleksiyon oluşturacak kadar birikmişti. Daha sonrasındaysa, bunlar pratik bir

faydaya hizmet etmekten çıkmış, lüks eşyalar ve merak nesneleri olarak hayranlık uyandırmıştır; böylece Rönesansın bilinçli bir şekilde geliştireceği sanat zevki doğmuş oldu.

On beşinci yüzyılın büyük sanat eserlerinde, özellikle de sunaklar ve mezarlarda konunun içeriği güzellik meselesinden çok daha önemliydi. Konu kutsal olduğu veya sanat eseri yüce bir amaca hizmet ettiği için güzellik gerekiyordu. Bu amaç her zaman az çok uygulamaya yönelikti. Üç kanatlı bir tablo büyük bayramlarda ibadetlerin pekiştirilmesine ve dindar bağışçıların anısının sürdürülmesine yarıyordu. Van Eyck kardeşler tarafından yapılan Kuzu adlı sunak panosu sadece büyük bayramlarda açılıyordu. Uygulamaya yönelik bir amaca hizmet eden resimler sadece dini resimler değildi. Şehir hâkimleri, yargıçların görevlerini ciddiyetle yerine getirmesini salık vermek için ünlü davaların mahkemeleri süsleyen resimlerini sipariş ediyorlardı. Sözgelimi, Gerard David'in Bruges'deki Cambyses Davası tablosu, Dirk Bouts'un Louvain'deki İmparator Otto Davası tablosu ve Rogier van der Weyden'in Brüksel'deki kayıp tabloları bu tür tablolardandır.

Birazdan vereceğimiz örnek, temsil edilen konulara atfedilen önemi ortaya koymaya yarayabilir. İngiltere ile Fransa arasında ateşkes sağlamak amacıyla 1384'te Lelinghem'de bir müzakere yapılmıştır. Berry Dükü, müzakere yapacak prenslerin buluşacağı eski şapelin çıplak duvarlarını antik savaşları resmeden halılarla kaplatmıştı. Fakat Lancaster Dükü Gaunt'lu John içeri girip savaş resimlerini görür görmez, onların kaldırılmasını istemiştir, çünkü barışa özlem duyan insanların gözlerinin önünde çatışma ve yıkım sahneleri yer almamalıydı. Bunun üzerine, duvar halılarının yerine İsa'nın Çilesi'ni temsil eden başka resimler konuldu.

Konunun önemi, aile yadigârı veya hatırası olarak şimdi bile manevi değerini koruyan portrelerin sanatsal

değeriyle sıkı sıkı bağlıdır, çünkü bu portrelerin kullanımını belirleyen hissiyat her zaman canlıdır. Ortaçağda her türlü amaçla portre ısmarlanıyordu, ama bir sanat şaheserini elde etmek nadiren gerçekleşen bir durumdu. Portreler, aile sevgisini ve şerefini yüceltmenin yanı sıra nişanlıların birbirlerini tanımalarına da yardım ediyordu. İyi Yürekli Philip'in bir prensese evlilik teklifi için 1428'de Portekiz'e gönderdiği elçilik kuruluna, gelin adayının portresini yapmakla görevlendirilen Jan van Eyck da eşlik etmiştir. Saray kronikçileri, damat adayı kralın, portresini gördükten sonra meçhul prensese âşık olduğu yönünde uydurulan hikâyeden hoşlanmışlardı; örneğin İngiltere kralı II. Richard'ın henüz altı yaşında olan Isabelle de France ile flört ettiği yönünde uydurulan hikâye gibi. Hatta bazen farklı adayların portrelerini karşılaştırarak seçim yapmanın söz konusu olduğu söylenir. *Religieux de Saint Denis* [*Sofu Saint Denis*] adlı kitaba göre, genç VI. Charles evlendirilmek istenildiğinde, biri Bavyeralı, biri Avusturyalı, diğeriyse Lorenli olan üç düşes arasında kararsız kalmıştı. Yetenekli bir ressam her üç saraya da gönderilmiş; krala üç portre sunulmuş, o da en güzelleri olduğuna karar verdiği Bavyeralı Isabella'yı seçmiştir.

Sanat eserlerinin pratik kullanımı, dönemin heykelciliğinin en önemli alanı olan mezarlarda, başka hiçbir yerde olmadığı kadar öne çıkmıştır. Ölen kişinin bir suretine sahip olma isteği öylesine güçlüydü ki bunun için mezarın yapılması bile beklenmiyordu. Yüksek tabakadan biri gömülürken canlı biri veya bir sureti tarafından temsil ediliyordu. Bertrand du Guesclin'in Saint Denis'deki cenaze töreni sırasında, "iyi koşumlu ve süslü dört ata binmiş, tepeden tırnağa silahlı dört asker, ölüyü yaşarkenki haliyle temsil ederek" kiliseye girdiler. Polignacs ailesinin bir cenaze töreniyle ilgili 1375 tarihli muhasebe kaydı şu ibareyi içeriyordu: "Cenazede ölü şövalyeyi temsil ettiği

için Blaise'e altı şilin." Kralların cenaze törenlerinde, tören elbisesi giydirilmiş, deriden bir heykel ölüyü temsil ederdi. Ölüye tam bir benzerlik sağlaması içinde çok uğraşılırdı. Cenaze alayında bazen birden fazla bu türden figür bulunurdu. Westminster Manastırını ziyaret edenler bu figürleri iyi bilirler. Fransa'da on beşinci yüzyılda yapımı başlamış olan mezar maskelerinin kökeni belki de burada bulunabilir.

Her sanat az çok uygulamalı sanat olduğu için sanatçılar ile zanaatkârlar arasında bir ayrım yapılmadı. Flanders, Berry ve Burgonya saraylarının hizmetinde olan büyük ustalar –ki herbiri de çok mümtaz bir şahsiyete sahipti– resim yapmak ve elyazmalarına tezhip yapmakla yetinmiyorlardı. Heykel boyamak, arma ve kalkanlara resim yapmak, hatta turnuva veya tören kıyafetleri çizmekten de çekinmiyorlardı. Sözgelimi, önce Flanders kontu olan kayınpederinin saray ressamlığını yapmış, sonra da aynı işi ilk Burgonya dükünün sarayında sürdürmüş olan Melchior Broederlam, kontların sarayı için yapılmış beş oyma koltuğu boyamıştır. Hesdin şatosunda sürpriz olsun diye misafirleri ıslatmaya yarayan bazı mekanik aletleri de onarıp boyuyordu. Düşesin arabası için de çalışmıştır. Dükün İngiltere'ye yapmayı planladığı, ama gerçekleştiremediği sefer için 1387'de Sluys'de topladığı donanmanın muhteşem bir şekilde süslenmesini yönetmiştir. Hakeza saray ressamları düğünler ve cenaze törenlerinde de yardıma koşardı. Jan van Eyck'in atölyesinde heykeller boyanırdı. Üstadın kendisi dük Philip için ülkelerin ve şehirlerin harikulade bir doğrulukla resmedildiği bir dünya haritası yapmıştır. Hugo van der Goes papanın Ghent şehrindeki günah affının tanıtımı için bir poster tasarlamıştır. Arşidük Maximilian 1488'de Bruges'de esirken, ressam Gerard David onun hücresinin parmaklıklarını ve pencere kanatlarını resimlerle süslemesi için hapishaneye gönderilmiştir.

On beşinci yüzyılın ustalarının elinden çıkma eserlerin sadece çok özel nitelikte bir bölümü günümüze kadar ulaşmıştır: Bazı mezarlar, bazı sunak panoları ve portreler, sayısız minyatür, belli sayıda endüstriyel sanat ürünü ki bunların arasında ibadet için kullanılan kaplar, papazlık kıyafetleri ve kilise mobilyaları vardır; dindışı sanat üretimindense ahşap oymalar ve ocaklıklar dışında pek bir şey kalmamıştır geriye. Eğer Jan van Eyck ve Rogier van der Weyden'in banyo ve av aletlerini, Meryem Ana resimleri ve heykelleriyle karşılaştırabilseydik, on beşinci yüzyıl sanatına dair kimbilir ne çok şey öğrenebilirdik. Eksik olan sadece dindışı resimler değildir. Bazı uygulamalı sanat dallarının bütünü hakkında sağlıklı bir fikre pek ulaşamıyoruz. Ulaşabilmemiz için günümüze kadar ulaşabilmiş papaz kıyafetlerinin yanında, değerli taşlar ve çıngıraklarla süslü saray kıyafetlerini de görmemiz gerekirdi. Minyatürlerin basmakalıp ve beceriksizce bir temsilini sunduğu parıl parıl süslenmiş savaş gemilerinin de gerçek görüntüsünden yoksunuz. Genellikle güzellikten pek etkilenmeyen Froissart iyi donatılmış bir filonun görüntüsünün ihtişamını tasvir ederken bir epeyce kendinden geçer; direklerin tepesinden dalgalanarak bazen sulara kadar inen, üzerine arma her işlenmiş flamalar. Cesur Philippe'in Broederlam tarafından süslenmiş gemisi mavi ve altın sarısı renklere boyanmıştı; arkadaki kaptan köşkünü büyük kalkanlar çevreliyordu; yelkenlerin üzerine papatyalar ve dük ile düşesin adlarının başharfleri işlenmiş ve *Il me tarde* [*Bekliyorum*] yazılmıştı. Soylular gemilerinin süslemesi için para harcamada birbirleriyle yarışıyorlardı. Froissart, şimdi ressamların devri diyordu. Çevrede fazla ressam olmadığı için istedikleri parayı kazanabiliyorlardı. Froissart'a göre pek çok soylu gemisinin direğini tamamen altın yaldızla kaplatmıştı. Guy de la Trémoille süsleme işi için 2000 sterlin harcamıştı. "Ve bunun bedelini tamamen Fransa'nın fakir halkı ödedi..."

Süsleme sanatının bu kayıp ürünleri bize her şeyden önce savurganca bir lüksü ifşa ediyor. Bu tutum o dönemin ayırt edici özelliğidir; bizim sahip olduğumuz sanat eserlerinde de ona aynı ölçüde rastlıyoruz, ama biz onları sadece içsel güzellikleri açısından incelediğimiz için artık bizi ilgilendirmeyen, ama o zamanın insanlarının el üstünde tuttuğu bu ihtişam unsuruna pek aldırış etmiyoruz.

Ortaçağın sonundaki Fransız-Burgonya kültürü güzelliği ihtişamla ikame etmeye eğilimlidir. Bu dönemin sanatı bu ruhu olduğu gibi yansıtır. O dönemin zihinsel süreçlerinin ayırt edici özellikleri olarak az evvel belirttiğimiz her şey: Tüm fikirlere belirgin bir biçim verme ihtiyacı, zihnin sistematik şekilde düzenlenmiş figürler ve formlarla dolu oluşu, bütün bunlar sanatta da karşımıza çıkmaktadır. Nitekim sanatta da biçimsiz, figürsüz veya süssüz hiçbir şey yoktur. Gözalıcı mimari üslup sonu olmayan bir kapanış müziğini andırır. Bütün biçimsel unsurları biteviye ayrıştırır; bütün ayrıntıları ağ gibi örer; hiçbir çizgi yoktur ki karşı çizgiye sahip olmasın. Biçim fikir pahasına gelişir, süsleme bütün çizgileri ve yüzeyleri gizleyerek öne çıkar. *Boşluk korkusu* [*horror vacui*] her zaman sanatsal çöküşün bir işareti olagelmiştir.

Bütün bunlar güzellik ile gösteriş arasındaki sınır çizgisinin silindiği anlamına geliyordu. Dekor ve süsleme artık bir şeyin doğal güzelliğini yüceltmeye hizmet etmiyor, onu fazla büyüterek boğma tehlikesi taşıyordu. Saf plastik sanattan ne kadar uzaklaşırsak, biçimsel süsleme motifleri o kadar galebe çalar. Bunu heykel alanında apaçık şekilde görmek mümkündür. Birbirinden ayrı figürlerin yaratımında bu biçim bolluğuna rastlamayız. Musa çeşmesindeki heykeller ve mezarlardaki "ağlayan" figürler Donatello'nun figürleri kadar sadedir. Ancak heykelin dekoratif işlev görmeye başladığı yerde, aşırı büyüme karşımıza çıkar. Dijon tapınağına bakan herkes, Jacques

de Baerze'in heykeli ile Broederlam'ın resmi arasındaki uyumsuzluğu hemen fark eder. Sırf kendisi için yapılmış resim basit ve yalındır; dekoratif amaçlı yapılmış rölyeflerse aksine karmaşık ve aşırı yüklüdür. Aynı tezatı resim ile halı arasında da görüyoruz. Dokumacılık sanatı sahneleri ve figürleri temsil ederken bile tekniğinden dolayı dekoratif kavrayış ve ifadeyle sınırlıdır; bu yüzden aşırı süsleme özlemini bu sanat dalında da söz konusudur.

Kıyafet sanatına gelince, katıksız sanatın temel unsurları, yani ölçü ve uyum burada tamamen yok olmuştur, çünkü tek hedeflenen şey görkem ve süslemedir. Kibir ve gösteriş saf sanatla bağdaşmayan duyusal bir unsuru devreye sokar. 1350-1480 dönemindeki kadar büyük bir moda çılgınlığına tarihin hiçbir döneminde tanık olunmamıştır. Burada o zamanın estetik anlayışının dizginsiz şekilde yayıldığını gözlemleyebiliyoruz. Giysilerin şekilleri ve ebatları gülünç şekilde abartılıyordu. Kadın başlığı, saçı peçenin altında toplu tutan küçük boneden evrilmiş bir form olan *hennin* adındaki dondurma külahı şeklini alıyordu. Açık ve çıkık alınlar modaydı; bu nedenle şakaktaki ve alındaki saçlar kazıtılıyordu. Dekolte yakalar ortaya çıkmıştı. Erkek kıyafetleri daha da garip hatlar taşıyordu. Niğbolu'da yenilen şövalyelerin kaçabilmek için kesmek zorunda kaldıkları *poulaines* denilen burnu ölçüsüzce uzun ayakkabılar; dantelli yelekler; omuzlarda duran balon gibi kol ağızları; çok uzun kaftanlar ve çok kısa iç ceketler; silindir şeklinde veya ucu sivri şapkalar; şapkanın etrafına horoz ibiği veya yanan alev şeklinde iliştirilmiş kukuletalar. Saray kıyafetleri yüzlerce nadide taşla bezeniyordu.

Bu çılgınca lüks tutkusu saray eğlencelerinde zirve noktasına varıyordu. Davetlilerin Haçlı Seferine çıkma yemini ettiği 1454'te Lille'de ve 1468'de Bruges'teki Yiğit Charles ile Yorklu Margaret'in düğünlerinde Burgonyalılar tarafından düzenlenen eğlenceleri tasvir etmiştik. Bu

barbarca dışavurumların kibirli gösterişi ile Van Eyck kardeşler, Dirk Bouts ve Rogier van der Weyden'in tatlı, sakin huzuru arasındaki kadar bariz bir tezatı hayal etmek zordur. İçinde dört başı mamur orkestraları çevreleyen dev pastalar, donatılmış gemiler, şatolar, maymun ve balinalar, devler, cüceler ve alegorinin bütün o sıkıcı saçmalıklarının bulunduğu eğlencelerden daha çirkin ve tatsız bir şey olamaz. Bu eğlenceler inanılmaz kötü bir zevkin sergilenmesinden başka bir şey biçimini birbirinden ayıran mesafeyi abartmamak gerekir. Öncelikle söz konusu şenliklerin o zamanlar toplumda gördüğü işlevi anlamak önemlidir. Onlar ilkel toplumda sahip oldukları anlamı, kültürlerinin yüce ifadesini, ortak sevincin en üst modunu ve dayanışma iradesini hâlâ kısmen de olsa koruyorlardı. Fransız devrimi gibi büyük yenilik dönemlerinde şenliklerin bu toplumsal ve estetik işlevi yerine getirdiğini görüyoruz.

Modern insan şahsen canı istediği gibi zamanını kitaplar, müzik, sanat veya doğayla geçirme tercihinde özgürdür. Ne var ki yüksek zevklerin çok sayıda olmadığı ve bunlara herkesin ulaşamadığı bir dönemde, insanlar bayramlardaki bu tür ortak neşeye ihtiyaç duyarlar. Günlük hayatın sefaleti ne kadar ezici olursa, hayatın olmazsa olmazları olan güzellik ve keyifle mest olma dürtüsü o kadar güçlenir. Sürgit devam eden bir bunalımın pençesinde derinlemesine karamsar olan on beşinci yüzyıl, bu şatafatlı ve görkemli eğlencelerin hayatı çekilebilir kılmasından feragat edemezdi. Kitaplar pahalıydı, ülke güvende değildi, sanata nadiren rastlanıyordu ve sanatsal zevkler festivallerle az çok yakından ilintiliydi.

Festivaller bir kültür unsuru olma hasebiyle salt neşeden başka şeyleri de gerekli kılar. Ne oyun, içki ve aşk gibi birincil zevkler, ne de lüks ve gösteriş, bu festivallerin belkemiğini oluşturmaktadırlar. Festival usul gerektirir. Modern zamanlarda festivaller kültürel değerlerini yi-

tirmişse, bunun nedeni usullerini kaybetmiş olmalarıdır. Ortaçağın dinsel bayramları, ibadete dayalı yüksek usul özellikleri dolayısıyla uzun bir süre bütün kolektif şenlik biçimlerine egemen olmuştur. Şarkı ve dansta kendi güzellik unsurlarını barındıran halk eğlenceleri, kilise bayramlarının bir parçasıydı. On beşinci yüzyıla doğruysa kendine özgü usulüyle halk eğlencelerinin bağımsız yapısı, kilise bayramlarından ayrışmıştır. Kuzey Fransa ve Hollanda'nın "belagat ustaları" bu evrimin temsilcileriydi. Bu tarihe kadar sadece hükümdarlar sarayları, zenginlikleri ve saray yaşamı ideali sayesinde formu ve usulü olan seküler eğlenceler düzenleyebilmişlerdir.

Yine de saray eğlencesinin tarzı dinsel bayramların tarzından çok daha düşük düzeyde kalmıştır. Dinsel bayramlarda ortak olan tapınma ve sevinç her zaman yüce bir düşüncenin ifadesiydi; bu düşünce bayramlara öyle bir saygınlık ve zarafet katıyordu ki, çoğu zaman gülünç olan ayrıntıların aşırılığı bile bayramın yüce saygınlığına halel getiremiyordu. Öte yandan seküler eğlencenin yücelttiği fikirler şövalyelik ve saray aşkından ibaretti. Şövalyelik ritüeli hiç kuşkusuz bu eğlencelere saygın ve görkemli bir tarz katacak kadar zengindi. Bu ritüelin içinde el sıkışma, yemin, tarikat hükümleri, turnuva kuralları, saygı formaliteleri, hizmet ve öncelik, başhaberciler ve ulakların bütün o ağırbaşlı işlemleri, arma ve silahların tüm parlaklığı vardı. Ancak bunlar tüm hevesleri tatmin etmiyordu. Bütün o şatafatıyla saray eğlencelerinin kahramanca hayat düşünü yansıtması bekleniyordu, ama buna uygun bir usul bulunmuyordu. Çünkü on beşinci yüzyılda şövalyelik düşünün tüm sistemi artık beyhude bir uzlaşı ve edebiyattan ibaretti sadece.

Lille veya Burges'deki şaşırtıcı eğlencelerin sahnelenmesi, deyim yerindeyse uygulamalı edebiyattır. Ve maddi temsilin ağırlığı, edebiyatın neşeli hülyalarının hafifliğiyle şimdiye dek muhafaza ettiği cazibenin son kalıntısını da

tahrip etmiştir. Muazzam gösteriler hazırlanmasına eşlik eden kararlı ciddiyet tamamen Burgonyalılara özgüdür. Düklerin sarayı Kuzey ile olan teması nedeniyle Fransız ruhunun bazı özelliklerini kaybetmiştir. Debdebe konusunda birbirleriyle yarışan soyluların düzenledikleri eğlence serisinin şahikası ve sonuncusu olan Lille ziyafetini hazırlamak için İyi Yürekli Philip, başkanlığını Altın Post tarikatından Jean de Lannoy adlı bir şövalyenin üstlendiği bir komisyon atamıştır. Dükün en çok güvendiği danışmanları olan Antoine de Croy ve saray nazırı Nicolas Rolin, Olivier de la Marche'ın da yer aldığı komisyon toplantılarına sık sık katılırlardı. La Marche anılarında bu konuya geldiğinde bir huşu duygusuyla şöyle der: "Büyük ve şanlı başarılar uzun süre anılmayı ve hep akılda tutulmayı hak eder..." Böylece hatırlatmayı hak eden şeyleri anlatmaya başlar. Onlar tarih literatürünün *loci communes*'i [*basmakalıp sözler*] olduğu için burada tekrar dillendirmenin gereği yoktur.

Bu göz kamaştırıcı gösteriyi izlemek üzere denizaşırı ülkelerden bile gelenler olmuştur. Davetlilerin dışında, çoğu kılık değiştirip kendini gizleyerek eğlenceye katılan çok sayıda soylu da vardı. İlkin herkes sabit şekilde kurulmuş ve görülmeye değer objelere bakmak için etrafta dolaştılar; sonra "yemek arası," yani "kişilerin" temsili ve canlı tablolara sıra geldi. Bizzat Olivier de la Marche önemli bir rol olan Kutsal Kilise'yi oynayarak bir kulenin içinde devasa bir Türk'ün güttüğü bir filin sırtında sahneye girmiştir. Masalar en uçuk süslemelerle bezeliydi. Bunların arasında tam teçhizatlı ve silahlı bir gemi, ağaçlarla çevrilmiş ve bir çeşmesi bile olan bir çayır, kayalıklar, Aziz Andrew büstü, peri Mélusine'le birlikte Lusignan şatosu, bir yeldeğirmeninin yanında kuş avı sahnesi, vahşi hayvanların dolaştığı bir koru ve son olarak da devasa bir pastanın içinde yer alan yirmi sekiz kişilik orkestrayla dönüşümlü olarak şarkı söyleyen şarkıcıları ve orguyla bir kilise.

Bizim için sorun bütün bunların tanıklık ettiği zevkin veya zevksizliğin derecesini saptamaktır. Bu "yemek araları"nın mitolojik ve alegorik havasının bizi ilgilendirmediğini söylemeye gerek yok. Peki sanatsal icranın değeri nedir? İnsanların en çok istedikleri şey uçukluk ve kocaman ebatlardı. 1468'deki Bruges şöleninde yemek masasının üzerine kurulan Gorcum Kalesi maketinin yüksekliği 14 metreydi. Yine bu şölende bulunan bir balina için La Marche şöyle demiştir: "Hiç kuşkusuz çok güzel bir yemek arasıydı, çünkü içinde kırkı aşkın insan vardı." İnsanlar ayrıca harika mekanik otomatların cazibesine kapılıyordu: Herkül tarafından zaptedilen bir ejderin ağzından uçarak çıkan canlı kuşlar ve bize göre hiçbir sanat değeri taşımayan başka tuhaf şeyler. Gülünçlük unsurunun seviyesi çok düşüktü. Gorcum Kulesinde yabandomuzları trompet çalıyordu; başka yerlerdeyse keçiler türkü yakıyor, kurtlar flüt çalıyor, dört iri eşek şarkı söylüyordu; ve bütün bunlar iyi bir müzisyen olan Yiğit Charles'ın onuruna düzenlenmişti.

Öte yandan bu fiyakalı ve gülünç merak objeleri arasında bazı sanat şaheserleri de bulunmuyor değildi. Bu devasa dekorlardan zevk alan adamların, Van Eyck kardeşler ve Rogier van der Weyden gibi sanatçıları himaye ettiğini unutmayalım. Bu hamiler arasında bizzat dükün kendisi, Beaune ve Auton sunaklarını yaptıran Rolin ve Roger de la Pasture'e şimdi Antwerp'te bulunan "Yedi Takdis"i ısmarlayan Jean Chevrot da bulunur. Üstelik bu gösteri objelerini tasarlayanlar bizzat ressamlardı. Belgeler Jan van Eyck ve Rogier adlarının bu şenliklere katkıda bulunduğunu belirtmese de; Colard ve Simon Marmion ile Jacques Daret adları zikredilmektedir. 1468 eğlenceleri için ressamlar locasının tümü seferber edilmiştir. Ghent, Brüksel, Louvain, Tirlemont, Mons, Quesnoy, Valenciennes, Douai, Cambrai, Arras, Lille, Ypres, Courtrai ve Oudenarde'deki ressamlar Bruges'de çalışmak üzere

alelacele çağrılmışlardı. Onların elinden çıkan eserlerin çirkin olacağına ihtimal veremeyiz. Dükün ülkesinin armalarını taşıyan otuz tekne, yöre kıyafetleri giydirilmiş "sepetlerde meyveler ve kafeslerde kuşlar taşıyan" altmış kadın manken. Onları görebilmek için vasat bir kilise tablosundan fazlasını verirdim.

Şayet Claus Sluter'in sanatını etraflıca anlamak istiyorsak, çelişkili düşünme riskini göze alarak, ardında hiçbir iz bırakmadan ortadan kaybolan bütün bu gösteri objeleri sanatını da hesaba katmak zorunda olduğumuzu kabul etmeliyiz.

Bütün sanat dalları arasında amacının gerekleri tarafından en fazla engellenen dal mezar heykelciliğidir. Düklerin mezarlarını yapmakla görevlendirilen heykeltıraşlar özgürce güzel eserler yaratma değil, ölünün şanını yüceltme işlevine sahip olmuşlardır. Ressam hayal dünyasını serbest bırakabilirdi ve asla ısmarlanan eserlerle sınırlı kalmak zorunda değildi. Ne var ki bu dönemin heykeltıraşlarının ısmarlama eserler dışında başka şeyler üzerinde çalışma imkânı pek yoktu. Hem zaten sanatlarının konuları sınırlı sayıdaydı ve katı bir gelenekle sabitleştirilmişti. Gerek ressamlar gerekse heykeltıraşlar dükün hanesinin eşit düzeydeki hizmetkârlarıydı. Örneğin Jan van Eyck, Sluter ile yeğeni Claus de Werve gibi "oda uşağı" unvanını taşıyordu; ama hizmet etmek kavramı heykeltıraşlar için ressamlarınkinden daha gerçekti. Fransız sanat hayatının karşı konulmaz cazibesinin doğdukları topraktan ebediyen kopardığı iki büyük Hollandalıyı, Burgonya dükü tamamen tekeline almıştı. Claus Sluter, Dijon'da dükün ona tahsis ettiği bir evde senyör gibi yaşıyor, ama aynı zamanda saray hizmetkârı görevini ifa ediyordu. Yeğeni ve halefi olan Claus de Werve hükümdarların hizmetindeki trajik bir sanatçı tipiydi. Korkusuz Jean'ın mezarını bitirmesi için Dijon'da yıllar boyunca doğru düzgün para verilmeden tutulmuş ve bu yüzden

çok parlak başlayan sanat kariyeri verimsiz bir bekleyiş içinde sönüp gitmiştir.

Görüldüğü gibi o dönemde heykeltıraşlık sanatı köle bir sanattır. Öte yandan heykeltıraşlık o dönemin beğenisinden genelde pek etkilenmemiştir; çünkü araçları, malzemesi ve konuları sayıca sınırlı ve değişime pek açık değildi. Ortaya büyük bir heykeltıraş çıktığında, bizim klasik diye adlandırdığımız saflık ve yalınlığı *azami ölçüde* her yerde ve her zaman yaratırdı. İnsan sureti ve onun kıvrımları fazla bir değişim sergilemez. Farklı çağların şaheser heykelleri birbirlerine çok benzer ve bizim nazarımızda Sluter'in eserleri, heykelciliğin bu ebedi kimliğini paylaşır.

Ancak daha yakından incelendiğinde, Sluter'in sanatının, zamanının zevkinin (Burgonya zevki denmiyordu) izlerini, heykelciliğin doğasının izin verdiği ölçüde taşıdığı görülecektir. Sluter'in eserleri ustanın tasarladığı gibi orijinal halleriyle muhafaza edilmemiştir. Papanın temsilcisi, 1418'de Musa'nın Kuyusu heykelini dindar bir ruhla ziyarete gelen herkese bir af belgesi vermişti. Ancak bir parçası zamanımıza kadar gelmiş olan bu kuyu heykeli, Valois hanesinden ilk Burgonya dükünün Champmol'deki Chartreuse manastırını taçlandırmak için yaptırdığı İsa'nın çarmıha gerilmesini temsil eden heykelin sadece bir parçasıydı. Bu eserin esas bölümü, yani çarmıha gerilmiş İsa'yı, Bakire Meryem, Aziz Yahya ve Magdalalı Meryem'le temsil eden bölüm Fransız Devriminden önce tamamen yok olmuştur. Geriye sadece saçağını meleklerin taşıdığı kaide kalmıştır. Bu kaide, Mesih'in ölümünü haber vermiş olan altı peygamberin heykelleriyle çevrelenmiştir. Kompozisyonun tamamı en yüksek dereceden bir temsil, "konuşan bir eser"dir; şehre giriş törenlerinde ve şölenlerdeki canlı tablolar ve "kişilerler"le yakından ilişkili bir gösteridir. Konular burada da tercihen İsa'nın geleceğine dair kehanetlerden alınmıştır. Tıpkı şu "kişiler"de

olduğu gibi, Musa'nın Kuyusu'nun çevresindeki figürler de kehanetlerin metnini içeren flamalar taşırlar. Heykelde yazılı bir sözün bu kadar önem taşımasına ender rastlanır. Söz konusu eser ancak bu ulvi ve görkemli sözler *anlaşıldıktan sonra* layıkıyla kavranabilir. *Immolabit eum universa multitudo filiorum Israel ad vesperum;*[1] bu, Musa'nın sözüdür. *Foderunt manus meas et pedes meos, dinumeraverunt omnia ossa mea;*[2] bu da Davud'un sözüdür. Yeremya şöyle der: *O vos omnes quit transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus.*[3] İşaya, Danyal ve Zekeriya, hepsi de İsa'nın ölümünü haber verirler. Haça doğru yükselen altı sesli bir yakarışa benzer bu. İşte eserin özü bu figürde yatar. Dikkati metinlere çeken ellerin hareketi göze çarpmaktadır. Yüzler dokunaklı bir keder ifadesine sahiptir ve bütün büyük heykellere damgasını vuran *ataraxia* [*dinginlik*] özelliğini kaybetme tehlikesi içindedirler. Bu heykeller seyirciye fazlasıyla doğrudan hitap etmektedir. Michelangelo'nun figürleriyle kıyaslandığında Sluter'in figürleri fazlasıyla dışavurumcu, fazlasıyla kişisel durmaktadır. Eğer bize peygamberlerce desteklenen İsa'nın Çarmıha Gerilmesi heykelinden kaskatı haşmetiyle İsa'nın başı ve gövdesinden daha fazlası kalmış olsaydı, bu dışavurumcu karakter daha da belirgin olurdu.

Champmol'deki İsa'nın Çarmıha Gerilmesi heykelinin seyirlik karakteri eserin lüks süslemeleriyle de öne çıkmaktadır. Onu çokrenkliliğin ihtişamı içinde hayal etmek gerekir, çünkü ressam Jean Malouel ve yaldızcı Kölnlü

---

1 Çıkış 12:6: "Ve onu bu ayın on dördüncü gününe kadar saklayacaksınız; ve İsrail cemaatinin bütün cümhuru onu akşam üstü boğazlayacaklar."

2 Mezmurlar 22:16-17: "Ellerimi ve ayaklarımı deldiler. Bütün kemiklerimi sayabilirim."

3 Yeremya'nın Mersiyeleri 1:12: "Ey bütün sizler, yoldan geçenler, sizin için bu bir şey değil mi?/İyi bakın da görün, başıma getirilen dert gibi bir dert var mı?"

Herman canlı renkler ve parlaklık etkilerinden tasarruf etmemişlerdir. Yeşil kaidenin üzerinde, altın yaldızlı kırmızı ve gökmavisi kaftanlar giydirilmiş peygamberler duruyordu. Hepsinin en hüzünlüsü olan İşaya altından bir kıyafet giymişti. Boş yerler altın güneşler ve adların başharfleriyle doldurulmuştu. Gösterişli gurur kendini sadece figürlerin altındaki kaidelerin çevresinde değil, ayrıca tamamen altın yaldız kaplı haçın üzerinde de sergiliyordu. Haçın iki kanadının sütun başlığı şeklindeki kolları Burgonya ve Flanders armalarını taşıyordu. Dükün, dindarlığının bu büyük abidesinde algıladığı ruhun bundan daha iyi bir kanıtı olabilir mi? Garip bir ayrıntı: Yeremya'nın burnunun üstünde, Hannequin de Hact tarafından yapılmış altın kaplamalı pirinç bir gözlük vardı.

Krallık soyundan gelen hamisinin iradesinin kontrol ettiği bu büyük sanatın köleliği trajiktir, ama aynı zamanda büyük heykeltıraşın kendine dayatılan engellerden kahramanca kurtulma çabalarından ötürü övgüye değerdir. Lahtin etrafında "ağlayan" figürler Burgon mezar sanatında uzun zaman zorunlu bir motif olarak kalmıştır. Bu ağlayan figürler genel anlamda kederi ifade etme gayesiyle yapılmamıştı; heykeltıraş cenaze törenine katılmış yüksek rütbeden kişilerle birlikte, cenaze alayının da aslına uygun bir temsilini sunmak zorundaydı. Ancak Sluter ve tilmizlerinin dehası bu motifi sanatta bilinen matemin en derin ifadesine dönüştürmeyi ve taştan bir cenaze alayı haline getirmeyi başardılar.

Her şeyden önce burada sanatçının, hamisinin zevksizliği ve kısıtlamalarıyla mücade ederken düşünmek o kadar doğru mudur? Bizzat Sluter'in Yeremya'nın gözlüğünü çok sevindirici bir buluş olarak görmesi pekâlâ mümkündür. O dönemin sanatsal beğeni hâlâ nadir veya parıltılı şeylere düşkünlükle iç içeydi. Yalınlıkları içinde sanatçılar garip olan şeylerden sanki onlar güzelmiş gibi zevk alabiliyorlardı. Saf sanat eserleri ile lüks ve merak

objeleri aynı ölçüde hayranlıkla karşılanıyordu. Ortaçağdan çok zaman önce, hükümdarların koleksiyonlarında denizkabuklarından ve saçlardan yapılan süs eşyalarıyla, ünlü cücelerin balmumu heykelleri ve benzeri şeyler sanat eserleriyle karışık şekilde bir arada bulunabiliyordu. Sanat hazinelerinin, hükümdarların eğlence yerlerinde bolca bulunan "engines d'esbatement" [şaka yapmaya yarayan âletler] ile yan yana durduğu Hesdin şatosunda Caxton, Altın Post kahramanı Iason'un öyküsünü anlatan tablolarla süslenmiş bir oda keşfetmiştir. Tabloların ressamı bilinmiyor, ama muhtemelen seçkin bir usta ressamdı. Çünkü etkiyi artırmak için Medea'nın sihir sanatının anısına şimşek, gök gürültüsü, kar ve yağmur efektleri yapabilen bir "düzenek" de eklenmişti tablolara.

Hükümdarların bir şehre girişleri esnasında yapılan gösterilerde yaratıcı fantezi sınır tanımıyordu. Sözgelimi Bavyeralı Isabella'nın 1389'da VI. Charles'ın karısı olarak Paris'e girişi sırasında bir "adalet yatağına" uzanmış halde gözlerini, boynuzlarını, ayaklarını oynatan ve sonunda bir kılıcı havaya kaldıran, boynuzları yaldızlanmış ve boynunda bir taç olan beyaz bir geyik görülmüştür. Kraliçe Notre Dame Kilisesinin solundaki köprüden geçerken, bir melek "iyi yapılmış âletler sayesinde" kulelerin birinden inmiş, köprüyü kapladıkları ve üzerine zambak resmi işlenmiş mavi bir tafta örtünün aralıklarından birinden geçerek, kraliçenin başına bir taç koymuştur. Sonra bu melek "sanki kendi isteğiyle dönüyormuş gibi tekrar gökyüzüne yükselmiştir." İyi Yürekli Philip ve VIII. Charles için de benzer inişler yapılıyordu. Lefévre de Saint Rémy yapma atlar üzerinde "ileriye atılıp ustaca binicilik hareketleri yaptıkları için görülmeye değer" dört trompetçi ve on iki soylunun gösterisine hayran kalmıştır.

Yok edici zaman saf sanatı, sonradan büsbütün kaybolan tüm bu incik boncuk ve süslerden ayırt etmemizi kolaylaştırmıştır. Estetik beğenimizin dayandığı bu ayrım

o zamanın insanlarında yoktu. Onların sanat hayatı hâlâ toplumsal hayatın yapılarıyla kuşatılmıştı. Sanat hayata hizmet ediyordu. Sanatın toplumsal işlevi bir bağışçının, haminin, şapelin veya şenliğin öneminin pekiştirilmesiydi, ama asla sanatçının değil. Bu bağlamda sanatın konumunu ve kapsamını tamamen kavramak şimdi pek mümkün değildir. Sanatın içinde geliştiği maddi ortam hakkında çok az şey bildiğimiz gibi, günümüze kadar gelebilmiş sanat eserleri de çok azdır. Bundan dolayı saray ve kilise dışındaki özel hayatları bize ifşa eden az sayıdaki eser paha biçilmez değerdedir. Bu bağlamda hiçbir resim Jan van Eyck tarafından yapılan ve Ulusal Galeri'de bulunan Jean Arnolfini ve karısının portresiyle boy ölçüşemez. Kendini ne ilahi varlıkların yüceliğini resmetmek ne de aristokratik gurura hizmet etmek zorunda hissetmeyen usta ressam burada kendi ilhamının peşinden özgürce gitmiştir; resimlerini yaptığı kişiler, yeni evlenen dostlarıydı. Resimdeki kişi acaba gerçekten Luccalı tüccar, Flanders'de çağrıldığı adıyla Jean Arnoulphin miydi? Jan van Eyck'in iki kere resmettiği bu yüz (bir portresi Berlin'dedir) ancak bu kadar İtalyan fizyonomisinden yoksun olabilirdi, ama Avusturyalı Margaret'in envanterindeki tablo için kullanılan şu ibare geriye bir kuşku bırakmıyor:"Zeki Hernoul karısıyla bir odanın içinde." Her hâlükarda o temsil edilen kişiler Van Eyck'in dostlarıdır. Bizzat kendisi özgün olduğu kadar zarif bir imzalama uslubuyla aynanın üzerine koyduğu şu ibare bunun kanıtıdır: *Johannes de Eyck fuit hic, 1434.*[4]

"Jan van Eyck buradaydı." Sanki bunu az önce yazmış gibi. Onun sesi hâlâ bu odanın sessizliği içinde yankılanmaktadır. Söz konusu tablo sadece Rembrandt'ta görebileceğimiz şu saf sevecenliği ve derin huzuru etrafa yaymaktadır. Bir çağın ruhunun bir sürü tezahürleri içinde boşuna aradığımız o dingin şafağı işte burada bulmakta-

[4] Jan van Eyck buradaydı, 1434.

yız. Ve burada sonunda o ruh, zamanının ulvi kilise müziği ve dokunaklı halk şarkılarıyla ahenk içinde mutlu, sade, soylu ve saf bir halde kendini ortaya koyar.

O halde belki de saray hayatının kaba tutkularından ve gürültülü neşesinden kaçan bir Jan van Eyck'i, sade ruhlu ve hayalperest bir Jan van Eyck'i zihnimizde canlandırabiliriz. Büyük lordlara istemeden hizmet eden, şölenlerin mekanik tertibatının hazırlanmasına katkıda bulunarak yüce sanat idealine ihanet etmek zorunda kalmış bir sanatçının bütün tiksintisini acıyla hisseden, dükün "oda hizmetkârını" hayal etmek için fazla çaba sarf etmek gerekmez.

Öte yandan hiçbir şey onun kişiliğine dair böyle bir fikir oluşturmakta bize haklı çıkarmaz. Hayranlık duyduğumuz sanatı, bizi iğrendiren o aristokrat yaşamın ortasında filizlenmişti. On beşinci yüzyıl ressamlarının hayatlarına dair bildiğimiz çok az şey onları bize birer dünya ve saray insanı olarak sunmaktadır. Berry Dükü himayesindeki sanatçılarla çok iyi geçiniyordu. Froissart onu Yevre üzerindeki muhteşem Mehun şatosunda André Beauneveu ile samimi bir sohbet halinde görmüştür. Büyük tezhip ustaları olan üç Limburg kardeşler, düke yeni yıl hediyesi olarak yeni tezhip edilmiş elyazması bir kitap suretinde bir sürpriz sunmuşlardır; ama bu hediyenin, "bir kitabı andıracak şekilde boyanmış, ama içinde ne sayfa ne de yazılı bir şey bulunan beyaz ahşap bir blok, bir kitap maketi" olduğu sonradan ortaya çıktı. Jan van Eyck hiç kuşkusuz saray çevrelerine sık sık uğruyordu. Dükün ona verdiği gizli diplomatik görevleri yerine getirebilmesi için saray çevresinde takılması gerekiyordu. Üstelik, klasik yazarları okuyan ve geometri incelemeleri yapan mürekkep yalamış biri sayılıyordu. En mütevazı icadını masum bir hevesle Yunan harfleriyle yazarak –*Als ik kan* (yapabildiğim kadar)– gizlememiş miydi?

On beşinci yüzyılın düşünsel ve manevi hayatı birbirinden net çizgilerle ayrılmış iki alana bölünmüştü. Bir yanda sarayın, soyluların ve zengin orta sınıfların gururlu, ihtiraslı, açgözlü ve lüks düşkünü hayatı; diğer yanda Ruysbroeck'un ve Azize Colette'in, *İsa'nın Taklidi*'nin, "modern dindarlığın" dingin hayatı. Van Eyck kardeşlerin huzurlu ve mistik sanatını bu ikinci alana yerleştirmek isterdik, ama bu sanat daha çok birinci alana aittir. Müzikte onlar kontrpuanı, hatta orgları reddediyorlardı. Windesheim tarikatının kuralları şarkının perde değişimleriyle süslenmesini yasaklamıştı ve Thomas à Kempis şöyle diyordu: "Eğer bülbül ve tarlakuşu gibi şakıyamıyorsanız, Tanrı'nın lutfettiği kadar ötebilen kargalar ve kurbağalar gibi şarkı söyleyiniz." Dufay, Busnos ve Okeghem'in müziği saray şapellerinde gelişmiştir. Resme gelince, "modern dindarlığın" yazarları ondan söz etmezler, çünkü bu konu düşünce alanlarının dışındadır. Kitaplarının sade ve tezhipsiz olmasını isterlerdi. Kuzu adındaki sunak panosunu muhtemelen salt bir gurur eseri olarak değerlendiriyorladı; keza Utrecht Katedrali'nin kulesine de aynı gözle gözle bakıyorlardı.

Büyük sanatçılar genellikle dindar kentsoylu çevrelerden ziyade başka çevreler için çalışıyorlardı. Van Eyck ve takipçilerinin sanatını, şehir ortamında doğmuş ve şehirliler tarafından desteklenmiş olmasına rağmen, burjuva sanatı diye adlandırmak mümkün değildir. Saray ve soylular çok güçlü bir çekim gücüne sahipti. Minyatür sanatını, Limburg kardeşlerin ve *Torino Saatleri* adlı elyazmasına emeği geçen sanatçıların eserlerini nitelendiren sanatsal incelik mertebesine çıkan yegâne şey prenslerin himayeleriydi. Büyük ressamlara işverenlerse prenslerin yanı sıra dindar olan ya da olmayan büyük lordlar ve Burgonya döneminde çoğalan türedi zenginlerdi; bunların hepsi sarayın yörüngesine girmişlerdi. Bu dönemde Franko-Flaman sanatı ile Hollanda sanatı arasındaki

fark, ikincisinin doğduğu Haarlem gibi kuş uçmaz kervan geçmez küçük şehirleri anımsatan sade ağırbaşlılıktan hâlâ izler taşımasıydı. Hatta Dirk Bouts bile güneye gidip Louvain ve Brüksel'de resim yapmıştır.

On beşinci yüzyıl sanatının işverenleri arasında Tournai piskoposu Jean Chevrot'yu da zikretmeliyiz; kendisini, şimdi Antwerp'te bulunan Yedi Takdis adlı dokunaklı ve samimi dindarlık eserinin bağışçısı olarak gösteren bir arma tasarlanmıştır. Chevrot saraylı din adamının tipik örneği ve dükün güvenilir danışmanıydı. Altın Post tarikatının işleri ve Haçlı Seferi konusunda epey gayretkeşti. Diğer bir bağışçı tipiniyse Pierre Bladelin temsil etmektedir; bu zatın sert ve soğuk görüntüsü şimdi Berlin'de bulunan Middelburg sunak panosunda görülebilir. O zamanın büyük bir kapitalistiydi; doğduğu şehir olan Bruges'teki tahsildarlıktan dükün başhazinedarlığını görevine terfi etmiştir. Dükalık maliyesine denetim ve tasarruf getirmiştir. Altın Post tarikatının hazinedarlığına atanmış ve şövalyelik unvanı almıştır. Charles d'Orléans'ı fidye ödeyerek kurtarması için İngiltere'ye gönderilmiştir. Dük, onu Türklere karşı yürütülecek seferin mali yönetimiyle görevlendirmeyi istemişti. Pierre Bladelin çağdaşlarını şaşırtan servetini set inşalarında ve Flanders'da ismini o zamanın bir Zeeland şehrinden alan Middelburg adlı yeni şehrin kurulmasında harcamıştır.

Diğer itibarlı bağışçılar arasında Judocus Vydt, piskoposluk kurulu üyesi Van de Paele, Croylar ve Lannoylar vardı, ki bunların hepsi o zamanının soylu veya burjuva, eski veya yeni büyük zenginleri arasında yer alıyordu. Hepsinin en ünlüsüyse, "küçük bir yerden gelmiş" hukukçu, maliyeci, diplomat ve şansölye Nicolas Rolin'dir. Düklerin 1419 ila 1435 arasında yaptıkları tüm büyük antlaşmalar onun eseridir. "Her şeyi tek başına yönetmeye ve ister savaş, ister barış, isterse de maliye konusu olsun bütün işi üstlenip yürütmeye alışmıştı." Şüphe götürür

yöntemlerle muazzam bir servet biriktirmiş ve bu serveti her türden dinsel ve hayır kurumunun kurulmasında harcamıştır. Ne var ki insanlar onun tamahkârlığı ve gururundan nefretle söz ediyorlardı; ve kendisinin dindarca eserlerine ilham veren dinsel duygulara hiç inancı yoktu. Gerek doğduğu Autun şehrinin katedrali için Jan van Eyck'e ısmarladığı ve bugün Louvre Müzesinde bulunan tabloda, gerekse Beaune hastanesi için Roger de la Pasture'e yaptırdığı tabloda gayet dindarca bir tavırla diz çökmüş olan bu adam, bir zevk düşkünü sayılıyordu. Nitekim Chastellain onun için "Her zaman toprağı hasat ederdi" demiştir, "sanki toprak ona ebediyen verilmiş gibi; oysa zihniyeti yanlıştı ve ihtiyatlılığı onu gözden düşürdü ve bunlara sınır koymadığı zaman da ileri yaşı ona kaçınılmaz sonun yakın olduğunu göstermiştir." Jacques du Clercq de bunu şu sözlerle doğrulamıştır: "Adı geçen şansölye dünyevilik açısından krallığın en bilgelerinden biri olmakla ün yapmıştı; lakin ruhani yanı söz konusu olduğunda susmayı tercih ederim."

O halde Şansölye Rolin'li Bakire Meryem tablosunu bağışlayan kişinin yüzünde bir ikiyüzlülük ifadesi mi arayacağız? Onu itham etmeden önce, yaşadığı zamanda tıpkı onun gibi katı bir dindarlıkla aşırı gururu, tamahkârlığı ve şehveti birleştiren pek çok insanın dinsel şahsiyetini hatırlamakta fayda vardır. Geçmiş bir çağın bu mizaçlarının derinliğine inmek kolay değildir.

On beşinci yüzyıl sanatının yorumladığı dindarlığın içinde, mistisizmin aşırılıkları ile kaba maddecilik buluşmuştu. Burada ortaya serilen inanç o kadar doğrudandır ki onu ifade edemeyecek kadar aşırı duyusal veya ağır bir dünyevi figür bulmak imkânsızdır. Van Eyck meleklerine ve ilahi zatlarına altın ve değerli taşlarla bezenmiş, hantal ve sıkı brokar kumaşlar giydirebilir ama semavi âlemi akla getirmek için, barok tarzın uçuşan tüllerine ve yayılan hatlarına ihtiyacı yoktur.

Yine de ne bu sanat ne de bu inanç ilkeldir. On beşinci yüzyıl ustalarını ifade etmek için "ilkel" sıfatını kullanmak yanlış anlaşılmaya yol açabilir. Salt kronolojik açıdan bakıldığında, evet, ilkeldir; çünkü bize göre ilk onlar gelmişti ve onlardan daha öncesine dayanan bir resim sanatı bilinmemektedir. Fakat bu ilkel ibaresine, ilkel bir ruh anlamı yüklersek büyük bir hataya düşmüş oluruz. Çünkü bu sanatın işaret ettiği ruh, dinsel hayat kapsamında incelediğimiz ruhla aynıdır: İlkelden ziyade bozulan bir ruh, dinsel düşüncenin tayahhül yoluyla son noktasına kadar incelip çözülmesini içeren bir ruh.

Çok eski zamanlarda kutsal figürler alabildiğine uzak görünüyorlardı: ürkünç ve katı. Sonra on ikinci yüzyıldan itibaren, Aziz Bernard'ın mistisizmi, orada bulacağı büyük imkânla serpilip gelişecek patetik bir unsuru dine katmıştır. Yeni ve taşkın bir dindarlığın vecdi içinde insanlar hayal gücünün yardımıyla İsa'nın ıstıraplarını paylaşma gayreti içine girdiler. İnsanlar Roma sanatının İsa ve annesini onlarla temsil ettiği katı, hareketsiz ve alabildiğine uzak figürlerle artık yetinemiyorlardı. Tahayyül dünyevi gerçeklikten devşirdiği bütün biçimleri ve renkleri şimdi semavi varlıklara yüklemişti. Dindarca fantezi bir kez serbest kalınca bütün inanç alanını istila etti ve her kutsal şeye özenle şekillendirilmiş bir biçim verdi.

İlk başta sözel ifade resim ve plastik sanatlardan ilerideydi. Edebiyat haçın dramının gerek bedensel gerekse ruhsal tüm ayrıntılarını tasvir etmeye giriştiğinde, heykel hâlâ önceki çağların biçimsel katılığını koruyordu. Daha 1400'lü yıllarda ortaya çıkan ve Aziz Bonaventura'ya atfedilen *Meditationes vitae Christi* [İsa'nın Hayatına Dair Düşünceler] adlı kitabın model teşkil ettiği bir tür patetik doğacılık oluşmuştu. İsa'nın doğumu, çocukluğu, haçtan indirilmesi, bunların her biri sabit bir biçime ve canlı bir renge bürünmüştü. Aramatyalı Yusuf'un merdivene çıka-

rak, çiviyi çıkarmak için İsa'nın eline nasıl bastırdığı en küçük ayrıntısına varıncaya kadar anlatılmaktaydı.

On dördüncü yüzyılın sonlarına doğru resim tekniği o kadar gelişmişti ki, bu tür ayrıntıları sunma konusunda edebiyatı geçmişti. Van Eyck kardeşlerin aynı anda hem naif hem de incelmiş natüralizmi resimsel ifadenin yeni bir formuydu; ancak genel anlamda kültür açısından bakıldığında bu natüralizm, ortaçağ sonundaki zihniyetin bütün veçhelerinde dikkatimizi çeken, düşüncenin billurlaşma eğiliminin başka bir tezahürüydü. Genelde sanıldığı gibi Rönesansın gelişini haber vermekten ziyade, ortaçağ zihninin nihai gelişim biçimlerinden biriydi. Gerson'da, *Roman de la Rose* kitabında ve Denis le Chartreux'da gördüğümüz gibi, her kutsal kavramı kesin bir imgeye dönüştürme ve ona hatları belirgin bir biçim verme hevesi halkın inançlarını ve teolojiyi kontrol altına almıştı. Van Eyck kardeşlerin sanatı bir dönemi sona erdirmişti.

YİRMİNCİ BÖLÜM

ESTETİK DUYGU

Bir çağın sanatı üzerine yapılan araştırmalar, söz konusu sanatın o çağın insanlarınca nasıl değerlendirildiği bilinmediği sürece hep eksik kalır; insanlar bulundukları çağın sanatında neyi beğeniyorlar ve güzellik kıstasları nelerdir? Geçmiş çağların estetik duygusu olarak geleneğin çok noksan kaldığı bazı konular vardır. Güzellik duygusu ve bunu kelimelerle ifade etme ihtiyacı ancak geç tarihlerde gelişmiştir. On beşinci yüzyıl insanı zamanının sanat eserleri karşısında ne tür bir beğeni sergilemiştir? Genel anlamda konuşacak olursak, özellikle iki şeyin onları etkilediğini söyleyebiliriz: Birincisi konunun kutsallığı ve saygınlığı; ikincisi hayret verici ustalığı ve bütün ayrıntıların son derece doğal bir şekilde işlenmesi. Dolayısıyla, bir yanda, sanatsal olmaktan ziyade dinsel olan bir beğeni varken, diğer yanda sanatsal duygu diye nitelendirilmeye pek uygun olmayan naif bir hayret vardır. Van Eyck kardeşler ile Rogier van der Weyden'in resimleri üzerine ilk eleştirel yorumlarda bulunan kişi on beşinci yüzyılın ortalarında Cenevizli bir yazar olan Bartolommeo Fazio'dur. Onun bahsettiği resimlerin çoğu kaybolmuştur. Güzel ve iffetli Bakire Meryem figürünü, başmelek Cebrail'in "gerçek saçtan üstün" saçını, Vaftizci Yahya'nın çilekeş yüzünü ve "canlıymış gibi görünen" Aziz Jerome'yi beğenir. Jerome'nin hücresinin perspektifi, bir duvar yarığından yere düşen günışığı, banyodaki bir kadının bedenindeki ter damlaları, aynada

yansıyan bir görüntü, yanan bir lamba, dağlar, ormanlar, köyler, şatolar, insan figürleri, uzaktaki ufuk ve yine bir aynanın bulunduğu bir manzaranın karşısındaki hayranlığını dile getirir. Coşkusunu ifade etmek için kullandığı terimler bütünün güzelliğine dair bir yargıya varmadan, ayrıntıların sınırsız zenginliğinde kendini kaybeden naif bir merak duygusunu ele verir sadece. İşte bu, ortaçağda yaşayan bir zihnin yine ortaçağa ait bir sanat eseri hakkındaki değerlendirmesidir.

Bundan bir asır sonra, Rönesansın zaferinin ardından, ince ayrıntıları işlemeye yönelik bu özen Flaman sanatının temel kusuru olarak eleştirildi. Portekizli ressam Francesco de Holanda'ya göre Michelangelo bundan şöyle bahsediyordu:

> "Flaman resmi bütün dindarlara İtalyan resminden daha hoş gelir. İtalyan resmi onlara gözyaşı döktürmezken, Flaman resmi hüngür hüngür ağlatır. Ve bu, Flaman sanatının bir meziyeti değildir; sadece dindarların aşırı duyarlılığı buna yol açmaktadır. Flaman resmi kadınların, özellikle yaşlı ve çok genç olanlarının, aynı zamanda rahibelerin ve keşişlerin ve nihayet gerçek ahengi anlama kapasitesine sahip olmayan dünyevi insanların hoşuna gider. Flanders'de her şeyden önce şeylerin dış görünüşünü olduğu gibi ve yanıltıcı bir şekilde resmederler. Ressamlar tercihen azizlerin ve peygamberlerin figürleri gibi dindarca bir vecd duygusu uyandıracak konuları seçerler. Fakat çoğu zaman çokça figürün olduğu manzara denilen şeyin resmini yaparlar. Her ne kadar bu resimler pek tabii göze hoş gelse bile ne sanata, ne akla, ne simetriye, ne orantılara, ne değerler seçimine ne de büyüklüğe sahiptir. Kısacası bu sanatın ne gücü ne de özgünlüğü vardır; pek çok şeyi aynı anda aktarmak ister; oysa onlardan bir tanesi bile ressamın yapmak istediğini ortaya sermeye yeter."

Michelangelo burada ortaçağ ruhunu yargılamaktadır. Onun dindar dediği kişiler, ortaçağ ruhuna sahip insan-

lardı. Bu büyük ustaya göre eski güzellik küçük ve zayıf insanların ilgi alanına giriyordu. Ancak onun tüm çağdaşları meseleye böyle bakmıyor. Kuzey ülkelerinde birçok ressam atalarının sanatına hürmet göstermeye devam ediyordu; bunlar arasında Dürer, Quentin Metsys ve Kuzu adlı sunak panosunu öptüğü söylenilen Jan Scorel de vardı. Fakat burada Michelangelo ortaçağın karşısında Rönesansı layıkıyla temsil etmektedir. Onun Flaman sanatında eleştirdiği hususlar tam da ortaçağın sonunun başat özellikleridir: Şiddetli duygusallık, her şeyi ayrı bir varlık olarak görme eğilimi, kavram çokluğu içinde kaybolma eğilimi. Rönesans ruhu buna karşı çıkar ve her zaman olduğu gibi, ancak önceki çağın güzelliklerini ve hakikatlerini geçici olarak yanlış değerlendirmek suretiyle, kendi yeni sanat ve hayat anlayışını gerçekleştirir.

Estetik zevk bilinci ve bunun ifadesi gecikmeli gelişmiştir. Fazio gibi bir on beşinci yüzyıl yazarı sanat eseri karşısındaki beğenisini ifade etmeye çalışırken, sıradan bir şaşkınlık söyleminden öteye geçemiyor. Sanatsal güzellik kavramı hâlâ yoktu. Sanat üzerine düşünmekle kazanılan estetik duygu her zaman ya dindarlık duygusu veya belli belirsiz hissedilen yaşama sevinci içinde birden kayboluyordu.

Denis le Chartreux, *De venustate mundi et pulchritudine Dei* [*Dünyanın Cazibesi ve Tanrı'nın Güzelliği Üzerine*] adında bir inceleme yazmıştır. Başlıktaki *venustate* [cazibe] ve *pulchritudine* [güzellik] sözcükler arasındaki fark, yazarın bakış açısını göstermektedir: Hakiki güzellik bir tek Tanrı'ya aittir ve dünya olsa olsa *venustus* – güzel olabilir. Yazar yaradılışın bütün güzelliklerinin yüce güzellik kaynağından akan dereler olduğunu söyler. Bir yaratığa ilahi özün güzelliğini paylaştığı ve bu sayede onunla bir uyum yakaladığı ölçüde güzel denebilir. Estetiğin başlangıç noktası olarak bu geniş ve yüce bir noktadır ve güzelliğin tüm tekil tezahürleri-

nin tahlili için bir temel olma işlevini pekâlâ görebilir. Denis temel fikrini kendi icat etmiş değildir: Bunu Aziz Augustinus'ta, Sahte Areopagite'de, Hugues de Saint-Victor ve Alexandre de Halès'de bulmuştu. Fakat güzelliği adamakıllı tahlil etmeye kalkışınca, gözlem ve ifade noksanlığı kendini belli eder. Dünyevi güzellik örneklerini bile seleflerinden, özellikle Hugues ve Richard de Saint-Victor'dan almıştır: Bir yaprak, değişen renklerde dalgalı deniz vs. Çözümlemeleri çok yüzeyseldir. Otlar güzeldir, çünkü yeşildir; değerli taşlar güzeldir, çünkü parlarlar; insan vücudu, tek hörgüçlü ve çift hörgüçlü develer güzeldir, çünkü kullanım amaçlarına uygundurlar; dünya güzeldir, çünkü uzun ve geniştir; göksel cisimler güzeldir, çünkü yuvarlak ve aydınlıktırlar. Dağlar büyüklüklerinden dolayı, nehirler yataklarının uzunluğundan dolayı, tarlalar ve ormanlar geniş yüzeylerinden dolayı ve nihayet dünya da ölçülemez kütlesinden dolayı hayranlık uyandırır.

Ortaçağ kuramı güzellik kavramını mükemmellik, orantı ve ihtişam kavramlarına indirgedi. Aziz Thomas güzellik için üç şeyin gerekli olduğunu vurgular: Birincisi bütünlük veya mükemmellik, çünkü tam olmayan şeyler çirkindir; ikincisi tam orantı veya uyum; ve son olarak da parlaklık, çünkü parlak bir rengi olan şeylere güzel deriz. Denis le Chartreux bu ölçütleri uygulamaya çalışsa da pek başarılı olamaz: Uygulamalı estetik nadiren başarıya ulaşır. Güzellik kavramı fazlasıyla idealize edildiğinde zihnin dünyevi güzellikten meleklerin ve semavatın veya soyut kavramların güzelliğine hemen geçişi şaşırtıcı olmaz. Bu sistemde etkileriyle özgül nitelikte bir güzellik kavramı telkin eden müzikle bağlantılı olarak bile bir sanatsal güzellik kavramına yer yoktur.

Müzik duygusu dinsel duygunun içinde hemen eriyip kaybolur. Denis müzikte veya resimde kutsal şeylerin güzelliğinden başka bir güzelliğe asla hayran kalmaz.

Aynı Denis le Chartreux bir gün Hertogenbosch'daki Aziz John Kilisesine orglar çalarken girdiğinde, melodinin etkisiyle hemen uzun bir vecd haline girmiştir.

Denis kiliseye çoksesli müziğin sokulmasına karşı çıkanlar arasındaydı. Sesin kırılması (*fractio vocis*) yıkık bir ruhun işareti olduğunu söyler; bir adamın kıvırcık saçı veya bir kadının plili elbisesi gibi: Beyhudelik, başka bir şey değil. Melodinin onları tefekküre sevk ettiği dindar insanların olduğunu kabul eder, ama sadece dinleyicileri büyülemeye ve özellikle kadınları eğlendirmeye yarayan sanatsal müziği reddeder. Partisyon söyleyen bazı kişiler bundan keyifli bir gurur duyduklarını, hatta bir tür ruhani şehvet (*lascivia animi*) yaşadıklarını ona söylemişlerdir. Başka bir deyişle, müzikal duygunun asıl doğasını tanımlamak için onun bulabildiği yegâne terimler tehlikeli günahları işaret eden terimlerdir.

Ortaçağın başlarından itibaren müzik estetiği üzerine birçok kitap yazılmıştır, ama antikitenin artık anlaşılmayan müzik kuramları üzerine inşa edilen bu kitaplar, ortaçağ insanının müzikten nasıl sahiden zevk aldığı konusunda bize pek fazla bilgi vermiyor. On beşinci yüzyıl yazarları müzikal güzelliği tahlil ederken, resme karşı hayranlıklarına da damgasını vuran muğlaklığın ve naifliğin ötesine geçemiyorlar. Nasıl ki resme yaklaşırken sadece konunun işlenişinin ulvi niteliğini ve doğanın mükemmel aktarımını övgüye değer buluyorlardıysa, aynı şekilde müzikte de kutsal saygınlık ve taklitte ustalık takdir topluyordu. Ortaçağ ruhuna göre müzikal duygu göksel sevincin bir yankısı formuna bürünmüştür. Yiğit Charles gibi, müziği çok seven dürüst belagat ustası Molinet şöyle der: "Çünkü müzik göklerin titreşimi, meleklerin sesi, cennet sevinci, göklerin umudu, kilisenin orgu, kuşların cıvıltısı, bütün kırık ve hüzünlü kalplerin teselisi, iblislerin infazı ve kovulmasıdır." Müzik duygusunun coşkusal niteliği elbette fark ediliyordu. Nitekim Pierre

d'Ailly şöyle der: "Armoni öyle tesirlidir ki, ruhun diğer tutkularını ve kaygılarını, hatta kendini bile unutturur."

Sanatta taklit unsurunun yüksek değeri müzikte resimdekinden daha tehlikelidir. On dördüncü ve on beşinci asırların besteleri natüralist müzik çılgınlığından adamakıllı zarar görmüştür; bunun en iyi örneklerinden biri başlangıçta köpeklerin kesik ve acı havlamalarının ve boru seslerinin eşlik ettiği bir avı temsil eden *caccia*[1] adlı şarkı türüdür. On altıncı yüzyılın başlarında Josquin des Prés'in öğrencilerinden biri olan Jannequin bu türden birçok "icat" bestelemiştir; bunların arasında Marignano savaşı, Paris sokaklarından gelen sesler, kuşların ötüşü ve kadınların dedikodusu gibi şeyler de vardır. Neyse ki o dönemin müzikal ilhamı, böyle yapay bir kuramın boyunduruğu altına girmeyecek kadar zengin ve canlıydı. Dufay, Binchois veya Okeghem gibi ustaların şaheserleri taklit oyunlarından bağımsızdı.

Güzelliği ölçü, düzen ve uygunluk kavramlarıyla ikâme etmek, güzelliğin çok kusurlu bir açıklamasını sundu. Başka bir yol en azından daha derin estetik güdüleri tatmin etti: Güzelliğin ışık ve görkeme indirgenmesi. Denis le Chartreux manevi şeylerin güzelliğini tanımlamak için onları her zaman ışığa benzetmiştir. Bilgelik, ilim ve sanat insanın zihnini ışıklarıyla aydınlatan aydınlık özlerdir.

Güzelliği ışıkla açıklamaya yönelik bu eğilim ortaçağ zihninin çok bariz bir tercihiydi. Güzellik kavramının tanımlarını bir kenara bırakıp, o dönemin estetik duygusunu doğal ifadeleri içinde inceleyecek olursak şunu fark ediyoruz ki, ortaçağ insanının estetik tadı ifade etmek istediği hemen hemen her seferinde, duygularının ışıltılı parıltılar veya canlı hareketler tarafından uyandırıldığını görüyoruz.

Örneğin Froissart saf güzellik izlenimlerinden pek etkilenmez. Onun bir türlü sonu gelmeyen anlatıları bunun

[1] İngilizcede "yakalamak" anlamına gelen *catch* sözcüğünden geliyor –çn.

için ona zaman bırakmaz. Bununla beraber bir iki manzara var ki onu kendinden geçirir: Güneş ışığında parıldayan rengârenk armalar ve flamalarla zengin bir şekilde donatılmış bir filonun deniz üstündeki manzarası; zırhlar, başlıklar ve mızrak uçlarından yansıyan güneş ışığının oynaşması; yürüyüş halindeki bir süvari birliğinin sancaklarının ve flamalarının insanı neşelendiren sıcak renkleri. Eustache Deschamps dönen değirmenlerin ve bir çiğ tanesinden yansıyan güneş ışığının onda uyandırdığı güzellik duygusunu ifade etmiştir. La Marche ise Alman ve Bohemya soylularının at koştururlarken uçuşan sarı saçlarının üzerinden yansıyan güneş ışığının güzelliğine vurulmuştur. Bu estetik duygu gösterileri önemlidir, çünkü on beşinci yüzyılda bu tür şeylere çok ender rastlıyoruz.

Parıldayan her şeye duyulan bu düşkünlük süslü elbiseler, özellikle haddinden fazla değerli taşla bezenmiş elbiselerde kendini gösterir. Ortaçağdan sonra bu süsleme tarzının yerini kurdeleler ve rozetler olacaktır. Parlak şeylere yönelik bu tutku, işitsel alana aktarıldığındaysa tıngırtı ve şıngırtı seslerinden safiyane zevkle kendini belli eder. La Hire ineklere takılan türden küçük gümüş çıngırakların her tarafını kapladığı kırmızı bir manto giyer. 1465 yılında bir şehre giriş töreni sırasında Kaptan Salazar'a, koşumları büyük gümüş çıngıraklarla süslenmiş atların sırtında yirmi silahlı adam eşlik etmiştir. Charolais ve Saint-Pol kontlarının atları da aynı şekilde süslenmişti; keza XI. Louis'nin Paris'e girişi sırasında Croy lordunun atları da. Bayramlarda soyluların kıyafetlerinin üzerine genellikle şıngır mıngır paralar dikilirdi.

O döneme özgü renk zevkini belirlemek için kapsamlı istatiksel bir araştırma yapmak gerekir; ki bu araştırma resmin renk yelpazesinin yanı sıra kıyafet renklerini ve süsleme sanatını da kapsamalıdır. Renk zevkini en iyi tanıtacak şey herhalde kıyafet olurdu, çünkü bu zevk

kendini en doğal haliyle kıyafette açığa vurur. Ne var ki kilise kıyafetleri hariç, o dönemde kullanılan kumaşlara dair çok az örnek günümüze kadar gelmiştir. Bununla beraber bayram ve turnuvalarda giyilen kıyafetlere ilişkin tasvirlerin sayısı epey çoktur. Bu tasvirlere ilişkin bir incelemeye dayanan bir özet size ancak geçici bir izlenim sunmayı amaçlar. Söz konusu tasvirler renk açısından sıradan kıyafetlerden farklı olan, ama estetik duyguyu daha serbest dışavuran lüks resmi kıyafetlere atıflarda bulunur. On beşinci yüzyılın Parisli usta terzisi Monsenyör Couderc'in yayımladığı envanterlere bakacak olursak, sıradan kıyafetlerde dingin renkler olan gri, siyah ve morun büyük yer kapladığını; eğlence kıyafetlerindeyse en canlı renklere ve en keskin kontrastlara bolca rastlanıldığını öğreniriz. Kırmızı baskındır; bazı şehre giriş törenlerinde bütün kıyafetler kırmızıdır. Ondan sonraki en yaygın renk beyazdır. Her türlü renk bileşimi kabul görmektedir: kırmızıyla mavi, maviyle mor. La Marche'ın anlattığı bir bayramda yeşil ipek şapka ve kızıl ipek kıyafetler giymiş üç adamın çektiği, mavi ipek koşumları olan bir atın sırtında mor ipek elbiseli bir hanım belirmiştir.

Siyah gözde bir renkti, özellikle siyah kadife resmi giysilerde tercihe şayandı. İyi Yürekli Philip son yıllarında hep siyah giymiş, maiyetini ve atlarını da aynı renge büründürmüştür. Hep incelikli ve seçkin şeylerin peşinde olan Kral René siyahı gri ve beyazla birleştirmiştir. Gri ve morla birlikte siyah, mavi ve yeşilden çok daha modayken, sarı ve kahverengiye henüz neredeyse hiç rastlanmıyordu. Mavi ve yeşilin nispeten nadir olmasıysa sadece estetik tercihe bağlanamaz. Mavi ve yeşile atfedilen sembolik anlam çok belirgin ve müstesna olduğu için bu renkler sıradan kıyafetlere uygun düşmüyordu. Bu renkler aşkın özel renkleriydi. Mavi sadakati, yeşilse tutkulu aşkı simgeliyordu.

Il te fauldra de vert vestir,
C'est la livrée aux amoureux...[2]

Böyle diyor on beşinci yüzyılın bir şarkısı. Deschamps da bir hanımın âşıklarından şöyle bahsediyor:

Li uns se vest pour li de vert,
L'autre de bleu, l'autre de blanc,
L'autre s'en vest vermeil com sanc,
Et cilz qui plus la veult avoir
Pour son grant dueil s'en vest de noir.[3]

Her ne kadar başka renkler de aşk sembolizminde kendine has anlamlara sahip olsa da mavi veya yeşil giyinen bir adam alay konusu olurdu, çünkü mavi, her şeyden önce ikiyüzlülüğe işaret ederdi. Âşık delikanlı, genç kadına mavi elbise giydiğini söyleyince, Christine de Pisan, kadına şu cevabı verdirtir:

Au bleu vestir ne tient mi ele fait
N'a devises porter, d'amer sa dame,
Mais au servir de loyal cuer parfait
Elle sans plus, et la garder de blasme.
... Là gist l'amour, non pas au bleu porter,
Mais puet estre que plusieurs le meffait
De faulseté cuident couvrir soubz lame
Par bleu porter...[4]

---

[2] Yeşil giymelisin,
Âşıkların kıyafetidir...

[3] Bazıları onun için yeşil giyerler,
Başkası mavi, diğerleri beyaz,
Ötekiler kan kırmızısı,
Ve onu en çok arzulayan âşık
Büyük hicranından elbette siyah giyer.

[4] Mavi giymek kanıtı değildir,
Vecizeler söylemek de, hanımını sevdiğinin,
Ona tamamen sadık bir kalple hizmet etmek gerek
Ve başkalarını değil, sadece onu korumak gerek kınamalardan.
... Aşk buradadır, mavi giymekte değil.

İşte başlangıçta sadık aşkın rengi olan mavi garip bir geçişle sadakatsizlik anlamına gelmeye başlamış, sonra da sadakatsiz eşin yanı sıra enayiyi de imler hale gelmiştir. Hollanda'da mavi manto kocasını aldatan kadını işaret ederken, Fransa'da "mavi kabartı" boynuzlu kocayı ele verir. Nihayet mavi genel olarak salakların rengi haline gelmiştir.

Sarı ve kahverenginin revaçta olmamasının nedeninin estetik tiksinti mi yoksa sembolik anlamları mı olduğuysa muallakta kalmıştır. Belki de onlara olumsuz bir anlam yüklenmişti, çünkü bu renklerin çirkin olduğu düşünülüyordu.

> Gris et tannée puis bien porter
> Car ennuye suis d'espérance.[5]

Gri ve kahverengi hüznün renkleriydi; gri bayram kıyafetleri için aranan renkken, kahverenginin esamesi okunmazdı.

Sarı düşmanlık anlamına geliyordu. Heinrich von Wurtenberg, Philippe de Bourgogne'un önünden tepeden tırnağa sarılara bürünmüş maiyetiyle geçmiş ve "dük onun kendine karşı olduğu konusunda uyarılmıştı."

On beşinci yüzyılın ortasından itibaren siyah ve beyazın yerlerini geçici olarak mavi ve sarıya kaptırdığı görülür. On altıncı yüzyılda sanatçılar ana renklerin naif kontrastından kaçınmaya başladıkları sırada, kıyafetlerdeki garip ve cüretkâr renk bileşimleri âdeti de kayboluyordu.

Sanat söz konusu olduğu sürece bu değişimin İtalya etkisinden kaynaklandığı ileri sürülebilir, ama gerçekler

---

Ama çok kimse düşünebilir
Sahtekârlığı bir mezar taşının altına gömmeyi
Maviler giyinerek...

5 Gri ve bronz rengi bana yakışır
Çünkü umut bana sadece acı verir.

bunu doğrulamıyor. İlkel ekol geleneğinin en doğrudan takipçisi olan Gerard David renk duygusundaki bu incelmeyi zaten gözler önüne sermiştir. Dolayısıyla buna, daha genel karaktere sahip bir eğilim gözüyle bakılabilir. İşte bu alanda sanat tarihi ile uygarlık tarihi hâlâ birbirinden çok şey öğrenebilirler.

YİRMİ BİRİNCİ BÖLÜM

SÖZEL VE GÖRSEL İFADELERİN KIYASLANMASI I

Ortaçağ ile Rönesans arasına bir sınır çizgisi çizilmeye çalışıldığı her seferinde bu çizgi giderek daha da geriye çekilmiştir. Rönesansın ayırt edici özelliği olarak görülegelen fikirler ve biçimlerin on üçüncü yüzyıl gibi erken bir dönemde ortaya çıktığı kanıtlanmıştır. Buna göre Rönesans sözcüğünün kapsamı bazılarınca Assisili Aziz Francis'i bile içine alacak şekilde genişletilmiştir. Ne var ki söz konusu terim böyle anlaşıldığında gerçek manasını yitirir. Öte yandan peşin hükümlü fikirlere başvurmaksızın incelendiğinde Rönesansın, bütün veçheleriyle ortaçağ ruhunun ayırt edici özelliği olan unsurlarla dopdolu olduğu fark edilecektir. Bu nedenle antitezi sürdürmek neredeyse imkânsızdır, ama onsuz da yapamayız, çünkü yarım asırdır kullanılan anlamlarıyla ortaçağ ve Rönesans iki çağ arasındaki farklılığı bize anımsatan terimler haline gelmiştir; nasıl ki elma ile çilek arasındaki tat farkını anlatmak imkânsızsa zikrettiğimiz farklılığı da tanımlamak zor olsa bile onun özsel bir farklılık olduğunu seziyoruz.

Ortaçağ ve Rönesans terimlerinin yüzergezer doğalarına içkin olan sakıncalardan uzak durmak için en güvenilir yol, onları olabildiğince özgün anlamlarına indirge-

mektir; sözgelimi Assisili Francis veya ojival üsluba atıf yaparak Rönesanstan bahsetmemektir.

Ne de Claus Sluter ve Van Eyck kardeşlerin sanatı Rönesans sanatı olarak değerlendirebilir. Çünkü bunlar gerek biçim gerekse fikir açısından ortaçağın sonunun ürünüdür. Şayet bazı sanat tarihçileri onlarda Rönesans unsurları keşfetmişlerse, bunun nedeni büyük bir hataya düşerek realizm ile Rönesansı birbirine karıştırmış olmalarıdır. Bu titiz realizm, bu bütün doğal ayrıntıları olduğu gibi aktarma hevesi, ortaçağın sonundaki ruhun ayırt edici özelliğidir. O çağın bütün düşünce alanlarında aynı eğilimle karşılaşırız ve bu bir gençleşme değil, çöküş alametidir. Zaten Rönesansın zaferi de bu titizm realizmi yalınlık ve genişlikle ikame etmekti.

Fransa ve Hollanda'da on beşinci yüzyılın sanat ve edebiyatı uzun zamandır gelişimini kesintiye uğratmış bir fikirler sistemine tam bir biçim verip onu süslemekten başka bir şey yapmamıştır. Onlar tükenmiş bir düşünce tarzının hizmetkârlarıydı. Sanatsal yaratımın neredeyse önceden enikonu tasarlanmış fikirlerin açıklanmasına indirgendiği bir çağın sanatı ve edebiyatı, gelecek çağların nezdinde taşıyacakları değer açısından birbirlerinden büyük ölçüde farklılaşacaklardır. Gelin şimdilik, bir yandan on beşinci yüzyıl edebiyatının, diğer yandan da resminin bizim üzerimizde bıraktığı izlenimi kabaca ele alalım. Villon ve Charles d'Orléans hariç, çoğu şair bize yüzeysel, tekdüze ve sıkıcı geleceklerdir. Hep tatsız tuzsuz kişiliklerle yapılan alegoriler ve klişe ahlak dersleri, hep bezdirene kadar tekrarlanan aynı temalar: Meyve bahçesinde uykuya dalan adam rüyasında simgesel bir kadın görür; mayıs ayında seher vakti yürüyüş; bir aşk davası üzerine "çekişme;" kısaca insanı çileden çıkaran bir sığlık, bıktırıcı bir romantizm, yavan bir imgelem. Orada biz hatırlanmaya değer bir düşünceyle veya hafızamıza kazınacak bir ifadeyle çok nadiren karşılaşırız. Öte yandan

Van Eyck, Foucquet veya "Şarap Kadehli Adam" tablosunu yapan, ismi bilinmeyen ressam gibi sanatçılar büyük usta olmakla kalmazlar, hemen hemen hepsi, vasatları bile, eserlerinin her bir ayrıntısına dikkatimizi çeker özgünlükleri ve tazelikleriyle bizi etkilerler. Ne var ki onların çağdaşlarıysa ressamlardan ziyade şairlere hayranlık göstermişlerdir. Neden bir tarafa duyulan beğeni muhafaza edilirken, diğer tarafta kaybolmuştur?

Bunun açıklamasıysa sözcükler ile görüntülerin tamamen farklı bir estetik işleve sahip olmasıdır. Ressam çizgi ve renk aracılığıyla sadece bir nesnenin dış görünüşünü olduğu gibi aktarıyorken bile, her zaman bu salt biçimsel yeniden üretime anlatılamaz bir şey ekler. Buna karşın şair, eğer sadece daha önce ifade edilmiş bir kavramı yeniden ifade etmeyi veya gözle görünür bir gerçekliği anlatmayı amaçlıyorsa, anlatılamaz olanın bütün hazinesini tüketecektir. Ritim ve vurgu kendilerine özgü cazibeleriyle onu korumadığı sürece, şiirin etkisi sadece konunun ve düşüncenin kendisini dinleyenin ruhunda uyandırdığı yankıya bağlı olacaktır. Çağdaşı olan kişi, şairin sözü karşısında heyecana kapılacaktır, çünkü şairin ifade ettiği düşünce aynı zamanda çağdaşının hayatının bütünleyici bir parçasını da oluşturur ve biçiminin parlaklığı ölçüsünde çağdaşa çarpıcı gelecektir. Sözcüklerin uygun seçimi okurun nezdinde ifadeyi kabul edilebilir ve cazip kılmaya yeter. Öte yandan düşünce eskiyip de artık dönemin ruhunun meselelerine cevap veremez hale gelirse, şiirden geriye değerli hiçbir şey kalmaz, biçimi hariç. Kuşkusuz bu husus son derece önemlidir. Bazen biçim öylesine yeni ve tesirlidir ki, içeriğin anlamsızlığını dahi bize unutturabilir. Yeni bir biçimin güzelliği on beşinci yüzyıl edebiyatı içinde kendini gösteriyordu; ne var ki çok sayıda örneği üretilen bu biçim artık eskimiş, ritim ve ses zayıflamıştı. Böyle bir durumda düşünce veya biçim yeniliği olmazsa, eskimiş temalar üzerine bitmek bilmeyen

bir kapanış müziği kisvesine bürünecek şiirin geleceği olmayacaktır.

Şairle aynı zihniyete sahip olan aynı çağın ressamınınsa zamandan korkması için hiçbir sebep yoktur. Çünkü eserinin içine koyduğu tarif edilemez şey her zaman ilk günkü gibi yeni olacaktır. Sözgelimi, Jan van Eyck'in yaptığı portrelere bakalım: İşte karısının biraz sivri ve sıska çehresi; Bauduin de Lannoy'nın o hissiz ve somurtkan aristokrat kafası; Arnolfini'nin acılı ve içine kapanık yüzü (tablo bugün Berlin'dedir); "Leal Souvenir"in esrarlı saflığı (tablo bugün Ulusal Galeri'dedir). Bu fizyonomilerin her birinde şahsiyetin en derinlerine kadar inilmiştir. Olabilecek en esaslı karakter çizimidir bu. Bu karakterler ressam tarafından tahlil edilmemiş, ama bir bütün olarak *görülüp* daha sonra resim aracılığıyla bize ifşa edilmiştir. Aynı zamanda yüzyılın en büyük şairi olsaydı bile onları kelimelerle tasvir edemezdi. Resim şeylerin dış görünüşünü aktardığını iddia ettiğinde bile, gelecek tüm zamanlar için esrarını korur.

Dolayısıyla on beşinci yüzyılın resim ve edebiyatı aynı ilham ve ruhtan doğmuş olmasına rağmen, bizde kaçınılmaz olarak epey farklı etkiler uyandırır. Kimi örnek eserlerin karşılaştırılması suretiyle ortaya koyulacak bu temel farklılıktan ayrı olarak, edebiyat ve resim bizim sandığımızdan daha fazla ortak özelliklere sahiptir.

Gelin dönemin sanatının en seçkin temsilcileri olarak Van Eyck kardeşleri ele alalım. İlham kaynaklarını ve ifade tarzlarını karşılaştırmak için onların karşısına hangi yazarlar çıkartılabilir? Onları büyük ressamların çıktığı aynı çevrede, yani daha önce de belirttiğimiz gibi saray, soylular ve zengin orta sınıf çevrelerinde aramalıyız. Bu çevrelerde zihniyette bir yakınlık olduğunu varsayabiliriz. Van Eyck kardeşlerin sanatıyla atbaşı giden edebiyatsa resim hamilerinin koruyup hayranlık duyduğu edebiyattı.

İlk bakışta karşılaştırma esaslı bir farklılığı gün ışığına çıkarıyor görünmektedir. Ressamların konusu neredeyse tümüyle dinselken, edebiyata dindışı tür egemendir. Dindışı unsurun resimde, bize kadar gelen örneklerin düşündürdüğünden çok daha büyük bir yere sahip olduğunu hatırlayalım. Öte yandan dindışı edebiyatın baskınlığını biraz abartma riskiyle karşı karşıyayız. Doğal olarak hikâye, roman, hiciv, şarkı ve tarihsel yazılarla ilgilenen edebiyat tarihi o dönemin kütüphanelerinde her zaman öncelikli ve en geniş yeri işgal eden dinsel eserleri kolayca unutmamıza yol açabilir. On beşinci yüzyıl resmi ile edebiyatı arasında yerinde bir karşılaştırma yapmak için, günümüze kadar ulaşmış sunak panolarıyla her türden dünyevi portreyi, hatta av ve banyo sahneleri gibi önemsiz resimleri bile yan yana hayal etmekle işe başlamamız gerekir. Daha önce ismini zikrettiğimiz Fazio, Rogier van der Weyden'in bir resminden söz eder. Bu resimde küvetteki bir kadın, küçük bir yarıktan onu gülerek dikizleyen iki genç adamla birlikte gösterilir.

On beşinci yüzyılda sanat ve edebiyat ortaçağın sonundaki ruhun genel ve esas eğilimini paylaşıyordu: Her ayrıntıyı belirtme, her düşünceyi ve imgeyi sonuna kadar geliştirme, zihnin her kavramına somut bir biçim verme eğilimini Erasmus bir keresinde Paris'teyken, bir papazın İncil'deki yuvasına geri dönen çocuk meseli hakkında kırk gün boyunca vaaz verdiğini duyduğunu söyler. Papaz gidiş ve dönüş yolculuklarını, hanlarda yediği yemeklerin faturalarını, önünden geçtiği değirmenleri, oynadığı zar oyunlarını bile anlatmış ve görünüşe bakılırsa saçma sapan laflarına destek bulmak için peygamberlerin ve İncil yazarlarının metinlerini çarpıtmıştı. "Ve bu yüzden cahil kalabalık ve şişman kodamanlar onu neredeyse tanrı addetmiştir."

En ince ayrıntıların bile titizlikle işlenmesinin ressamlardaki yerini anlayabilmek için, Jan van Eyck'in bazı

tablolarını incelemek yeterlidir. Gelin, ilkin günümüzde Louvre Müzesinde bulunan ve içinde Şansölye Rolin'in de yer aldığı Meryem Ana tablosuna bakalım. O değil de başka bir ressam olsaydı, elbiselerin kumaşlarının, döşeme ve sütun mermerlerinin, cam panellerden yansıyanların ve şansölyenin dua kitabının resmedilmesindeki zahmetli doğruluk bilgiçlik gösterisi sayılabilirdi. Kitabı Mukaddes'ten alınan bir dizi sahnenin temsil edildiği aütun başı süslemelerinde olduğu gibi, ayrıntıların abartılı tamlığı onda bile genel etkiye zarar verir hale gelmektedir. Fakat ressamın ayrıntı tutkusu özellikle Bakire Meryem ile bağışçının figürlerinin gerisinde açılan harika perspektifin içinde kendine serbest alan bulmaktadır. Monsenyör Durand-Gréville bu resmi tasvir derken şöyle diyor: "Eğer şaşkına düşmüş seyirci ilahi çocuğun başı ile Bakire Meryem'in omuzları arasında, sivri çatı duvarları ve zarif çan kuleleriyle dolu bir şehirde, çok sayıda payandası olan büyük bir kilise, boylu boyunca uzanan ve her biri birer canlı figür olup, üzerinde sayısız küçük fırça darbesinin koşuştuğu bir merdiven tarafından ikiye bölünen geniş bir meydan keşfeder; sonra resme bakanın gözünü, üzerinden insan kümelerinin habire geçip gittiği, iki yakayı birleştiren kıvrımlı köprü cezbeder; ondan sonraysa üzerinde minik kayıkların dalgacıklar oluşturduğu ve ortasında bir çocuk parmağından daha küçük bir adanın üzerinde küçük çan kuleleri olan ve etrafı ağaçlarla çevrili bir senyör şatosunun yükseldiği bir nehrin kıvrımları gelir; gözümüz sol tarafta, üzerine ağaç dikilmiş, yaya yolcularla dolu bir rıhtım görür; hatta daha da uzağa gider, yeşil tepelerin yamaçlarını bir bir geçer; karlı dağların uzak ufuklarında bir an dinlendikten sonra belli belirsiz bulutların yüzdüğü çok açık mavi bir gökyüzünün sonsuzluğunda kaybolur."

Michelangelo'nun genel olarak Flaman resmi için söylediğinin aksine, bu ayrıntı zenginliği içinde birlik ve u-

yum kaybolmamıştır. Bu resmi yakın zamanda tekrar gördüğümde, bu gerçeği artık inkâr edemezdim, onca yıllık anıların gücünü inkâr edemediğim gibi.

Sonsuz ayrıntının tahliline özellikle elverişli olan bir başka usta işi eser de Saint Petersburg'daki Hermitage Müzesinde bulunan "Tebliğ" tablosudur. Sağ kanadını oluşturan resim de var olsaydı, bu üç kanatlı tablo bir bütün olarak muhteşem bir eser olurdu. Van Eyck burada bütün zorlukları aşma gücünün bilincinde olarak ustalığını sonuna kadar konuşturmaktadır. Bütün eserleri içinde bu tablosu hem en dinsel hem de en incelikli tablodur. Sahnenin zarafet ve şefkatle dolu olduğu Kuzu'nun sunak panosunda yaptığı gibi, meleğin tecellisi için bir yatak odasının mahremiyetini değil de bir kilisenin geniş mekânını arkaplan olarak kullanarak geçmişin ikonografi kurallarına uymuştur. Bunun aksine burada melek, Bakire Meryem'i törensel bir şekilde selamlar; kendisi elinde bir zambak dalı ve başında ince bir taçla temsil edilmez; bir asa ve görkemli bir taç taşır, dudaklarının kenarında Aegina heykelinin donuk gülümsemesi belirmiştir. Renklerin ihtişamı, incilerin, altının ve değerli taşların parlaklığı Van Eyck'in resmettiği diğer bütün meleksi figürleri aşar. Kıyafeti yeşil ve altın sarısıdır, brokar mantosu kırmızı ve altın sarısıdır, kanatları tavuskuşu tüyleriyle kaplıdır. Bakire Meryem'in kitabı ve önündeki yastık kılı kırk yaran bir titizlikle resmedilmiştir. Kilisenin içi anekdotsal ayrıntılarla doludur. Döşeme taşları burç işaretleriyle Samson ve Davud'un hayatlarından sahnelerle süslüdür. Kilise sunağının arkasında yer alan çıkıntılı bölümün duvarı, kemerler arasındaki yuvarlak İshak ve Yakup figürleriyle bezenmiştir; bir vitrayda iki yüce melek figüründe arasında bulunan göksel kürede İsa yer alır; sonra çocuk Musa'nın bulunmasını ve Yasa levhalarının verilmesini temsil eden başka duvar resimleri ve der, ki bunların hepsi okunaklı ibarelerle açıklanır. Sadece ah-

şap tavanın süslemesi bir parça fark edilse de açık seçik değildir.

Bu sefer birlik ve uyum ayrıntıların birikimi içinde kaybolmamıştır. Bu yüksek binanın günbatımı her şeyi esrarlı bir gölgeyle kuşatmakta, bu yüzden göz anekdotsal ayrıntıları ancak zorlukla fark edebilmektedir.

Genel etkiyi feda etmeksizin, ayrıntıları bitmeyen incelikleriyle sunma hevesini tatmin edebilmesi (belki de cahil bir bağışçının en zor taleplerini layıkıyla karşılayabilmesi) ressamın ayrıcalığıdır. Bu ayrıntı zenginliğinin görüntüsü bizi gerçekliğin görüntüsünden daha fazla yormamaktadır. Bu ayrıntıları ancak dikkatimizi onlara yönelttiğimizde fark edebiliriz; onlar kısa bir süre sonra gözden kaybolur, böylece sadece renk ve perspektif etkisini güçlendirmeye yararlar.

Aynı dizginlenemez ayrıntı tutkusu edebiyatta ortaya çıktığındaysa etkisi tamamen farklı olur. Öncelikle edebiyat farklı bir yolla ilerler; şairin zihninin konuyla ilişkilendirdiği bütün fikirler ve nesneler bir bir sayılıp dökülür. On beşinci yüzyılın yazarlarının çoğu sözü gereğinden fazla uzatırlar. Çıkarmanın, eksiltmenin değerini bilmezler; kompozisyonlarının tuvalini, resmin yaptığının aksine belirli özelliklerin doğru bir görüntüsünü sunmaksızın, tüm ayrıntılarla doldururlar. O özellikleri sayıp dökmekle kendilerini sınırlandırırlar. Resmin yöntemi niteliksel bir yöntemken, bu yöntem gayet nicelikseldir.

İki ifade biçimi arasındaki diğer bir fark da temel oranla arizi olan arasındaki ilişkinin her ikisinde aynı olmamasıdır. Resimde birinci dereceden unsurları ikinci dereceden unsurlardan pek ayırt edemeyiz. Her şey temeldir. Bu nedenle ana konu, resme bakanın ilgisini çekmese veya kötü yorumlandığı düşünülse bile resim tılsımını kaybetmez. Dinsel duygu estetik beğeniye galebe çalmadığı sürece, Kuzu adlı sunak panosunu seyreden kişi, ana sahnedeki çiçekli tarlaya, Kuzu'ya tapınanların

oluşturduğu kafileye, dipteki ağaçların arasındaki kulelere, yüce tanrısallıklarıyla kompozisyonun ana figürlerine aynı, hatta belki de daha büyük bir heyecanla bakacaktır. Bakışı pek fazla ilgi çekici olmayan Tanrı, Bakire Meryem ve Vaftizci Yahya figürlerinden Âdem ve Havva figürlerine, bağışçıların portrelerine, güneşin aydınlattığı caddenin nefis perspektifine ve beziyle birlikte küçük bakır bakraça yönelecektir. İsa'nın etinin ve kanının ekmeğe ve şaraba dönüşmesinin gizeminin burada en uygun ifadesini bulup bulmadığını kendine sormayacak, şaheseri yapan ve ısmarlayanın nezdinde tamamen tali olan bütün bu ayrıntıların fevkalade dokunaklı içtenliği ve inanılmaz mükemmelliği karşısında büyülenecektir.

Öte yandan ressam ayrıntıların ifadesinde tamamen özgürdür. Ana temanın kompozisyonunda katı kurallara bağlı olsa bile geriye kalan her konuda hayal gücünü serbest bırakabilir. Kumaşları, bitkileri, ufku ve yüzleri dehasının ona ilham ettiği tarzda resmedebilir. Nasıl ki çiçek desenleri süsledikleri elbiseye ağırlık yapmazsa, aynı şekilde ayrıntı zenginliği de resme ağırlık yapmaz.

On beşinci yüzyıl şiirinde asli olanın arizi olanla ilişkisiyse resimdekinin tersidir. Şair ana konuyu seçme özgürlüğüne sahiptir ve ondan yeni bir fikir beklenir. Bununla birlikte ikinci dereceden hususlarda gelenekle sınırlanmıştır; her ayrıntının ifade biçiminin yerleşik bir üslubu vardır ve şairin kendisi farkında olmasa bile bu üslubun dışına pek çıkamaz. Çiçekler, doğanın zevkleri, acılar ve sevinçler, bütün bunlar ancak birazcık değişen bir üslupla dile getirilir. Üstelik, resmin boyutunun ressama dayattığı faydalı kısıtlama genellikle şair için söz konusu değildir. Bu nedenle, bu özgürlüğü hak edebilmesi için şairin ressamınkinden nispeten daha büyük bir deha sergilemesi gerekir. Vasat ressamlar bile sonraki nesiller tarafından beğenilirken, vasat şairler unutulurlar.

On beşinci yüzyıl şiirinde ayrıntı bolluğunun etkilerini hissettirmek için bütün bir şiiri alıntılamak gerekir. Bu imkânsız olduğu için birkaç parça örnekle yetinmek zorundayız.

Alain Chartier kendi döneminde büyük bir şair olmakla nam salmıştı. Petrarca'yla kıyaslanıyor ve Clement Marot bile onu birinci sınıf şairler kategorisine sokuyordu. Bu nedenle onun şiirlerini döneminin en büyük ressamlarının eserleriyle kıyaslama hakkımız vardır. Nitekim *Livre des Quatre Dames* [*Dört Hanımın Kitabı*] adlı şiirinin açılışındaki doğa tasvirini, Kuzu adlı sunak panosunun manzarasının karşısına koyabiliriz.

Şair bir ilkbahar sabahı müzmin melankolisinden kurtulmak için gezintiye çıkar:

> Pour oublier melencolie,
> Et pour faire chiere plus lie,
> Ung doulx matin aux champs issy,
> Au premier jour qu'amours ralie
> Les cueurs en la saison jolie...[1]

Bütün bu dizeler yerleşik kalıplara uygundur, ritim ve ses itibarıyla özel bir cazibe taşımamaktadır. Peşinden ilkbahar sabahının tasviri gelir:

> Tout autour oiseaulx voletoient,
> Et si très-doulcement chantoient
> Qu'il n'est cueur qui n'en fust joyeulx.
> Et en chantant en l'air montoient,
> Et puis l'un l'autre surmontoient
> A l'estrivée à qui mieulx mieulx.
> Le temps n'estoit mie nueux,

[1] Melankoliyi unutmak için,
Ve neşeyle dolmak için,
Hoş bir sabah tarlalara gittim,
Âşıkların bağlandığı o ilk günde
Kalpler güzel mevsimdeyken...

De bleu estoient vestuz les cieux,
Et le beau soleil cler luisoit.[2]

Eğer şair bir yerde durmayı bilseydi, bu tatların zikredilmesinin bir albenisi olurdu. Lakin dilini tutamayan şair öten kuşları bir bir saydıktan sonra bile nefes almadan sıralamaya devam eder:

Les arbres regarday flourir,
Et lièvres et connis courir.
Du printemps tout s'esjouyssoit.
Là sembloit amour seignourir.
Nul n'y peult viellir ne mourir,
Ce me semble, tant qu'il y soit.
Des erbes ung flair doulx issoit,
Que l'air sery adoulcissoit,
Et en bruiant par la valee
Ung petit ruisselet passoit,
Qui les pays amoitissoit,
Dont l'eaue n'estoit pas salee.
Là buvoient les oysillons,
Après ce que des grisillons,
Des mouschettes et papillons
Ilz avoient pris leur pasture.
Lasniers, aoutours, esmerillons
Vy, et mouches aux aguillons,
Qui de beau miel paveillons
Firent aux arbres par mesure.
De l'autre part fut la closture

[2] Her tarafta kuşlar uçuşuyor
Ve çok tatlı ötüşüyorlardı
Bundan mutluluk duymayacak gönül yoktur.
Ve öterken göğe yükseliyorlardı
Birbirlerini geçiyor ve tekrar geçiyorlardı
Ve bu yarış içinde en yükseğe çıkıyorlardı.
Havada hiç bulut yoktu,
Gökyüzü mavilere bürünmüştü,
Ve güzelim güneş pırıl pırıl parlıyordu.

D'ung pré gracieuz, ou nature
Sema les fleurs sur la verdure,
Blanches, jaunes, rouges et perses.
D'arbres flouriz fut la ceinture,
Aussi blancs que se neige pure
Les couvroit, ce sembloit paincture,
Tant y eut de couleurs diverses.[3]

Bir dere çakıltaşlarının üzerinden şırıldayarak akmakta ve içinde balıklar yüzmekte, bir koruluk kıyı boyunca dallarıyla yeşil perdesini çekmektedir. Sonra yeniden kuşlar belirir: Ördekler, kumrular, sülünler, balıkçıllar; Villon,

[3] Gördüm ağaçların tomurcuklanışını
Ve tavşanların koşuşturmasını,
Her şey coşuyordu ilkbaharda
Görünen o ki aşktı hüküm süren orada
Ne kimse yaşlanır ne de ölürdü,
Orada olduğu sürece.
Otlardan hoş bir koku yayılıyor,
Temiz hava onu daha da hoşlaştırıyor,
Ve vadi boyunca şırıl şırıl
Küçük bir dere akıyor
Toprakları nemlendirerek,
Tuzlu olmayan suyuyla.
Minik kuşlar buradan su içiyorlardı.
Ardından cırcırböceklerinin,
Sinekçiklerin ve kelebeklerin
Çayırlarına uçuyorlardı.
Doğanlar, şahinler ve bozdoğanlar
Gördüm orada ve iğneli sinekler (yabanarıları)
Şahane balın içine yuva yapan
Ağaçların üzerinde ölçüyle.
Çitlerin öbür tarafında
Büyüleyici bir çayır, doğanın
Yeşilliğin üzerine çiçek serptiği,
Beyaz, sarı, kırmızı ve mor.
Çiçek açmış ağaçlarla çevrelenmiş,
Lekesiz kar kadar beyaz
Bir resim gibi onu örtüyordu
Rengârenkti orası.

nasıl ki Babil kulesinde bütün insanlar toplanmışsa burada da bütün kuşlar toplanmış diyecektir.

Her ikisi de doğanın güzelliğini aktarma çabası içinde tek tek tüm ayrıntıları işleme eğiliminde olan şair ve ressam, yöntemlerinin farklılığından dolayı çok ayrı sonuçlara ulaşırlar. Resimde ayrıntı kümesine rağmen birlik ve uyuma, şiirdeyse tekdüzelik ve biçimsizliğe.

Fakat şiir ile resmi ifade gücü açısından karşılaştırmakla doğru bir şey mi yapıyoruz? Gerçekliğin daha doğru bir temsilini sunmak için, zorunlu temalara daha az bağlı olup ve ifade araçlarının seçiminde çok daha özgür olan düzyazıyı seçmek daha isabetli olmaz mı?

Ortaçağ sonundaki zihniyetin temel özelliklerinden biri de görme duyusunun önceliğidir, ki bu, düşüncenin körelmesiyle yakından bağlantılı bir önceliktir. Düşünce, bir görsel imgeler biçimine bürünür. Bir kavramın zihne yerleşmesi için gerçekte önce görünür bir şekle bürünmesi gerekiyordu. Zihnin tatmini görsel olanda yattığı için alegoriler tatsız tuzsuz bir hal almıştı. Görsel olanı ifade etmeye yönelik bu sürgit ihtiyacı en iyi karşılayansa, edebi araçlardan ziyade resimsel araçlardı. Ayrıca zihnin görselleştirme eğilimine, düzyazı şiirden daha kolay uyum sağladığı için düzyazı daha iyiydi. Nitekim on beşinci yüzyılda düzyazı genelde şiirden üstündür; çünkü düzyazı, şiirin gelişme evresi ve bizzat doğasından ötürü kendine yasakladığı güçlü bir gerçekçiliğin doğrudan ve yüksek bir derecesine ulaşabilmişti, tıpkı resim gibi.

Özellikle bir yazar var ki harici şeylere dair görüşünün apaçıklığıyla bize Van Eyck'i hatırlatmaktadır: Georges Chastellain. Kendisi Alost ilinden bir Flamandı. Kendisini "doğuştan bir Fransız" veya "has Fransız" diye nitelendirmesine rağmen, anadilinin Flemenkçe olması kuvvetle muhtemeldir. La Marche onun için "Fransız dilinde yazmasına rağmen, Flaman asıllıdır" demektedir. Kendisi de köylülüğünü vurgulamaktan hoşlanır; "kaba lisanı"ndan

söz eder; kendini "Flaman bir adam, çobanlık yapılan sınırların adamı, kaba, cahil, kekeleyerek konuşan, ağzı ve damağı yağlı ve toprağın doğasına uygun diğer kusurlara bolca sahip" biri olarak anlatmaktadır. Flaman kökenli oluşu tumturaklı konuşmasının ağırlığını ve kendinden emin bir halde lafı gediğine koymasını; kısacası Fransız okurun tahammül edemediği bir şey olan hakiki "Burgonya" üslubunu açıklar. Bu biraz azametli bir biçimsel üsluptur. Ancak berrak ve nüfuz edici bakışını ve renk zenginliğini de Flaman kökenli olmasına borçludur.

Chastellain ile Jan van Eyck arasında yadsınamaz yakınlıklar vardır. Chastellain'in en iyi anları Van Eyck'in en kötü anlarına eştir; ki bu hiç de azımsanmayacak bir şeydir. Sözgelimi Kuzu adlı sunak panosundaki şarkı söyleyen melekler grubunu ele alalım. Değerli taşlarla süslü kırmızı ve altın sarısı brokardan o ağır elbiseler, çok fazla ifade taşıyan yüz mimikleri, rahlenin biraz çocukça süslemesi; resimde bütün bunlar gösteriş meraklısı Burgonya düzyazısına eştir. Bu, resme aktarılmış retorik üslubudur. Fakat bu retorik unsuru resimde küçük bir yere sahipken, Chastellain'in düzyazısı içinde esas unsurdur. Onun düzyazısında net gözlem ile canlı gerçekçilik, cafcaflı tabirlerin ve şişirilmiş terimlerin dalgalarında boğulurlar.

Ancak Chastellain, görsel işleyen zihninin ilgisini çeken bir olayı tasvir ettiğinde, sahip olduğu güçlü hayal gücü anlatısına çok etkileyici bir hava katar. Düşünce açısından çağdaşlarından ve meslektaşlarından hiç de zengin değildir; çağdaşları gibi onun da düşünce hazinesi dinsel, ahlaki ve şövalyece beylik sözlerden oluşur, yorumlarıysa yüzeysellikten hiç kurtulamaz. Lakin gözlem gücü keskin ve betimlemeleri gayet canlıdır.

Dük Philip'i resmettiği portre neredeyse Van Eyck'in dinçliğine sahiptir. Sahici ve yalın bir gerçekçilik sergileyerek aksiyon ve tutku sahnelerini tasvir etmekten keyif alır; ki bu da bu kronikçiye bir hikâyeci vasfı kazandırır.

Örneğin 1457'de dük ile oğlu Charles arasında meydana gelen bir kavgayı nasıl anlattığına bakalım. Görsel algısı hiçbir yerde burada olduğu kadar canlı değildir; olayın bütün dış koşullarını tam bir netlik içinde aktarmıştır. Bu anlatıdan birkaç uzun alıntı yapmak bu noktada kaçınılmazdır.

Genç Charolais kontunun konağındaki bir saray görevi yüzünden anlaşmazlık çıkmıştır. Yaşlı dük verdiği sözü tutmayarak bu görevi, o sırada çok gözde olan Croy ailesinden birine vermek istemektedir. Babasının bu aileye karşı beslediği duyguları paylaşmayan Charles ise o görevi dostlarından biri için düşünmektedir.

"Böylece dük, Aziz Antoine gününe denk gelen bir pazartesi, aşai rabbani ayinini yaptıktan sonra, evinin huzur içinde kalması, hizmetkârlarının arasında anlaşmazlık çıkmaması ve oğlunun da onun isteğine ve keyfine uymasını arzulayarak, dularının büyük bir kısmını okuduktan ve şapel insanlardan boşaldıktan sonra, oğlunu yanına çağırdı ve ona kibarca şöyle dedi: 'Charles, mabeyincilik görevi yüzünden Sempy lordları ile Hémeries lordları arasında çıkan kavgaya son vermeni ve açıkta bulunan bu görevin Sempy lorduna verilmesini istiyorum.'

Bunun üzerine kont şu karşılığı verdi: 'Efendimiz, sizin vaktiyle bana verdiğiniz emirde Sempy lordunun adı hiç geçmiyordu ve efendimiz, lütfen, size yalvarıyorum, o emrinize uyayım.'

Bunun üzerine dük çıkıştı: 'Emirlerimi dert etme; eklemek ve silmek benim işim. Sempy lordunun bu göreve getirilmesini istiyorum.'

'Hahanı' dedi kont (çünkü hep böyle nida ederdi). 'Efendimiz, yalvarırım, beni affediniz, zinhar ben bunu yapamam, ben sizin bana emretmiş olduğunuz şeyi yapmakla mükellefim. Bana bu oyunu oynayanın Croy lordu olduğuna adım gibi eminim.'

Dük hiddetlenerek, 'Ne yani, bana itaatsizlik mi ediyorsun? İstediğimi yapmayacak mısın?' dedi.

'Efendimiz, size memnuniyetle itaat edeceğim, ama bunu asla yapmayacağım.'

Ve dük bu sözler üzerine öfkeden küplere binerek şu cevabı verir: 'Ha! Evlat, demek irademe itaat etmeyeceksin, öyle mi? Defol git, gözümün önünden!'

Ve bu sözlerle birlikte kanı kalbine akın etti, beti benzi attı, sonra birden yüzü korkunç bir ifadeyle parladı ve o sırada yanında bulunan tek kişi olan şapel papazından duyduğuma göre, yüzüne bakılamayacak bir gudubete dönüştü...

Bu tartışma esnasında orada bulunan düşes, kocasının bakışından dolayı o kadar dehşete düşer ki, oğlunu şapelin dışına götürüp kocasının gazabından kurtarmak ister. Ne var ki anahtarı papazda olan kapıya ulaşmak için birçok köşeyi dönmeleri gerekmektedir. 'Caron, aç kapıyı,' der düşes, ama papaz onun ayaklarına kapanır ve oğlunu şapelden çıkmadan af dilemeye ikna etmesi için yalvarır. Annesinin rica minnetine karşılık Charles gür bir sesle bağıracaktır:

"Madam, efendimiz, gözüne görünmemi yasakladı ve bana öfkelendi, neticede bu yasaklamadan sonra ona bu kadar çabuk geri dönmeyeceğim, Tanrı'nın inayetiyle nereye olursa oraya gideceğim."

Bunun üzerine öfkeden felç olarak oturduğu yerde kalakalmış durumdaki dükün haykırışı duyulur... korkudan ödü patlayan düşes papaza dönerek, "Dostum, çabuk aç kapıyı, çabuk, gitmemiz gerek, yoksa öleceğiz," der.

Öfkesi dinmeyen yaşlı dük dairesine geri döndüğünde bir parça dalgınlığa düşer; gece çöktüğünde Brüksel'den tek başına at sırtında ayrılır; üstünde yeteri kadar kıyafet yoktur ve bu yaptığından hiç kimseye de haber vermemiştir.

'O sıralar günler kısaydı, prens atına bindiğinde akşam çökmüştü ve prensin tek dileği kırlarda yalnız kalmaktı. Böylece serüvene atıldığının ertesi günü uzun ve sert bir

dondan sonra buzlar çözüldü ve neredeyse bütün gün süren kalın bir sisin ardından akşam olunca, ince ama çok tesirli bir yağmur başladı; bu yağmur toprakları çamura çevirdi ve esen rüzgârla birlikte buzları kırdı."

Gerek bu pasaj gerekse bir önceki kesinlikle yalın ve doğal bir etki uyandırmaktadır. Ardından, dükün korular ve tarlalar boyunca başıboş bir halde geceleyin at koşturmasının tasviri gelir. Chastellain bu tasvirde çok doğal bir natüralizmle tumturaklı bir hitabeti birleştirerek oldukça garip bir etki yaratır. Aç ve yorgun düşen yaşlı dük yolunu kaybetmiştir ve boşuna yardım çağırmaktadır. Az kalsın yol sandığı bir nehre düşecektir. Atıyla birlikte düşünce yaralanmıştır. Öten bir horoza veya havlayan bir köpeğe, ona kalacak bir yer işaret etmesi için boşuna kulak kabartmaktadır. Nihayet cılız bir ışık fark etmiş ve ona yaklaşmaya çabalamaktadır; sonrasında ışığı gözden kaybetmiş, ama yeniden bulmuş ve sonunda ona ulaşmıştır.

"Fakat ne kadar yaklaşırsa, burası o kadar çirkinç ve korkunç görünüyordu, çünkü tepenin binden fazla tümseğinden kesif dumanlar yayan ateşler çıkıyordu; bu saatte kimse buranın ya bazı ruhların arafı veya şeytanın bir kandırmacası olduğundan başka bir şey düşünemezdi..."

Bunun üzerine dük durakladı, ama birdenbire kömürcülerin korunun dibinde ateş yakma âdeti olduğunu hatırladı. Ne var ki civarda tek bir ev bile yoktu ve tekrar başıboş dolaşmaya başladı. Sonunda bir köpeğin havlamasını kendine rehber edinerek fakir bir adamın kulübesine ulaşarak orada dinlenme ve karnını doyurma imkânı buldu.

Başka hadiseler Chastellain'e çarpıcı tasvirler için temalar sunmuştur, örneğin daha önce sözünü ettiğimiz Valenciennesli iki burjuva arasındaki adli düello; Lahey'de ayaklarında takunya olduğu halde üst katta esir almaca oyunu oynarken Burgonyalı soyluları uykudan uyandıran Frizya elçileri ile zikrettiğimiz soylular arasında çıkan ge-

ce dalaşı; halkın âdet üzere geçit töreninde Aziz Liévin'in sandukasını taşıdığı neşeli Houthem panayırıyla çakışan, dük Charles'ın Ghent şehrine 1467'deki girişi sırasında çıkan kargaşa. Bütün bu sayfalar boyunca yazarın gözlem becerisine hayran kalıyoruz. Kendiliğinden verilen bir dizi doğal ayrıntı, onun güçlü görsel algısını gözler önüne sermektedir. İsyancılarla karşı karşıya gelen dük, önünde "paslanmış miğferlerinin içinde dudaklarını ısıran sakallı köylülerin suratlarını" gördü. Dükün yanında cama yapışan bir köylü, üzerine siyah boya çekilmiş demirden bir zırh eldiveni giymişti ve bu eldivenle pencere eşiğine vurarak sessiz olunması için emir veriyordu.

Görülen şeyleri dosdoğru betimlemek için doğru ve basit sözcüğü bulma becerisi, Van Eyck'in portrelerine mükemmel ifade vermesini sağlayan görüş gücüyle temelde aynıdır. Ancak edebiyatta bu realizm, yerleşik yapıların boyunduruğu altına girer ve kuru bir belagat yığınının altında boğulmaktadır.

Bu açıdan bakıldığında resim edebiyattan çok ileridedir. Daha o zamanlar bile ışığın etkilerini aktarma yönteminde ustalığını göstermişti. Özellikle minyatürcüler, bir anın ışık etkisini saptama meselesiyle meşguldüler. Resimde karanlığın içindeki ışığın etkisi, ilk defa Haarlemli Geertjen de Saint-Jean tarafından "İsa'nın Doğumu" adlı tabloda başarıyla aktarılmıştır, ama bundan uzun zaman önce minyatürcüler İsa'nın yakalanması sahnesinde zırhların üzerinden yansıyan meşalelerin ışığını aktarmaya çalışmışlardı. Kral René'ye ait olan *Cuer d'Amours espris* [*Aşka Tutulmuş Kalp*] adlı romanını resimleyen usta, daha o zaman bir gündoğumunu ve çok gizemli alacakaranlığı resmetmeyi başarmıştı; keza "Heures d'Ailly"in ustasıysa bir fırtınadan sonra bulutları delen bir güneşi resmetmişti. Öte yandan ışığın etkilerini aktarmaya yarayan edebi araçlar hâlâ ilkeldi. Fakat bir anın izlenimini saptama yeteneğinin edebiyattaki karşılığını, belki de başka bir yerde aramalıyız.

Bu daha çok on dördüncü ve on beşinci yüzyılların edebiyatında kullanılan *dolaysız ifadede* [*oratio recta*] yatıyordu. Başka hiçbir çağda dolaysız konuşmanın peşinden bu kadar hevesli gidilmemiştir. Froissart'ın kullandığı bitmek bilmeyen diyaloglar, siyasal bir meselenin aydınlatılmasının söz konusu olduğu durumlarda bile çoğu zaman boş, hatta sıkıcıdır; yine de bazen dolaysız ve kendiliğinden olan bir şeyin ifadesi çok canlı bir tarzda üretilir; örneğin şu diyalogda bunu bariz şekilde görmekteyiz:

> "Sonra şehirlerinin alındığı haberini duydu ve 'Kimler tarafından?' diye sordu. Onunla konuşanlar cevap verdiler: 'Brötonlar!' 'Ha' dedi, 'Brötonlar kötü insanlardır, şehri yağmalayıp yakacak, sonra da basıp gidecekler.' Şövalye, 'Nasıl bağırıyorlardı?' diye sordu. 'Tabii ki, senyörüm, Trimouille'u haykırıyorlardı.'

Froissart diyaloğun akışını hızlandırmak için, iki kişi arasındaki konuşmada, birinin son sözünü diğerine hayretle tekrarlattırmasına dayalı oyuna haddinden fazla başvurur."

> 'Efendimiz, Gaton öldü.' 'Öldü mü?' dedi kont. 'Gerçekten öldü efendimiz.'"

Ve başka bir yerde:

> "Böylece ona aşk ve soy konularında danıştı. 'Danışmak için, güzel yeğenim, artık çok geç,' dedi başpiskopos. 'Ahırı, at kaybolduktan sonra kapatmak istiyorsun.'"

Şiir de karşılıklı kısa cümlelerden çokça yararlanmıştır.

> Mort, je me plaing – De qui? – De toy.
> – Que t'ay je fait? – Ma dame as pris.
> – C'est vérité. – Dy moy pour quoy.
> – Il me plaisoit – Tu as mespris.[4]

[4] Ölümünden dert yanıyorum – Kimin? – Senin.

Burada araç artık amaç haline gelmiştir. Bu kesiklik ve diyaloglardaki ustalık, Jean Mechinot'nun Fransa'nın XI. Louis'yi itham ettiği baladında zirve noktasına ulaşmıştır. Otuz dizenin her birinde sorular ve cevaplar bazen birçok defa yer değiştirmekte; ama yine de bu garip biçem siyasal hicvin etkisini azaltmamaktadır. İşte bu şiirin ilk kıtası:

Sire... – Que veux? – Entendez... – Quoy? – Mon cas.
– Or dy. – Je suys... – Qui? – La destruicte France!
– Par qui? – Par vous. – Comment? – En tous estats.
– Tu mens. – Non fais. – Qui le dit? – Ma souffrance.
– Que souffres tu? – Meschief – Quel? – A oultrance.
– Je n'en croy rien. – Bien y pert. – N'en dy plus!
– Las! si feray. – Tu perds temps. – Quelz abus!
– Qu'ay-je mal fait? – Contre paix – Et comment?
– Guerroyant... – Qui? – Vos amys et congnus.
– Parle plus beau – Je ne puis, bonnement.[5]

Froissart'da dış koşulların kesin ve sade anlatısı bazen trajik bir güç kazanır; çünkü örneğin öfke patlaması yaşayan babası tarafından öldürülen genç Gaston Phébus olayını anlatırken olduğu gibi, her nevi psikolojik mülahazayı es geçer. Froissart'ın ruhu bir fotoğraf plakası gibidir. Kişisel üslubunun tekdüze yüzeyinin altında, ona sonsuz

– Sana ne yaptım? – Hanımımı elimden aldın.
– Bu doğru. – Neden yaptığını söyle.
– Hoşuma gidiyordu – Yanlış yaptın.

5 Efendim... – Ne istiyorsun? – Dinleyiniz... Neyi? – Durumumu.
– Haydi söyle. – Ben... – Kimsin? – Harap Fransa!
– Kimin yüzünden? – Sizin yüzünüzden – Nasıl? – Her türlü.
– Yalan söylüyorsun – Hayır – Bunu kim söylüyor? – Acılarım.
– Neden acı çekiyorsun? – Sefaletten – Hangi sefalet? – Aşırı sefalet.
– Hiçbirine inanmıyorum. – Belli. – Bana bu konuda bir şey söyleme!
– Heyhat! Söyleyeceğim. – Faydası yok bunun – Yazıklar olsun!
– Neye kötülük yaptım ben? – Barışa – Nasıl?
– Savaşarak... – Kiminle? – Dostlarınız ve akrabalarınızla.
– Daha güzel şeyler söyle – Bunu sahiden yapamam.

sayıda haber aktaran çeşitli anlatıcıların niteliklerini ayırt etmek mümkündür. Sözgelimi yolculuk arkadaşı şövalye Espaing de Lyon'un ona anlattığı her şeyi hayranlık uyandıracak derecede aktarmıştır.

Kısacası, o dönemin edebiyatı ne zaman yerleşik kurallar tarafından engellenmeden doğrudan gözlem aracılığıyla işlerse, resme yetişemese bile yaklaşmaktadır. Bu nedenle resmedilen manzaraların veya iç mekânların benzerlerini doğanın edebi tasvirlerinden bulmaya çalışmamalıyız. On beşinci yüzyılın resmi harika perspektif örnekleri üretti çünkü ustalar, manzara ikinci dereceden önem arz ettiği için kendilerini alabildiğine özgür bırakmış ve ana konudaki katı kısıtlamalara maruz kalmamışlardır. Örneğin *Très riches heures de Chantilly*'deki "Müneccim Kralın Tapınması" sahnesinde önplan ile arkaplan arasındaki tezata dikkat edin. Önplandaki figürler yapmacık ve garip görünürken, sahne kalabalıktır; oysa uzaktaki Bourges şehrinin manzarası kusursuz bir dinginlik ve uyum içindedir.

Öte yandan edebiyatta ne doğa duygusu ne de onu ifade etme tarzı serbestti. Doğa sevgisi pastoral bir biçime bürünüyordu, dolayısıyla da duygusal ve estetik kalıpların kontrolü altındaydı. Çiçeklerin ve kuşların ötüşünün güzelliğini anlatan şiirler resimli manzaraların doğmasına yol açan ilhamdan oldukça farklıydı. Edebiyat doğayı tasvir ederken resimden farklı bir düzlemde hareket etmiştir.

Yine de pastoral olanın içinde edebi doğa sevgisinin gelişiminin izlerini sürebiliriz. Alain Chartier'nin az önce zikrettiğimiz dizelerinin yanına, çoban Kral René'nin Jeanne de Laval'e olan aşkını pastoral tarzda terennüm ettiği *Regnault et Jehanneton* şiirini koyabiliriz. Burada özgün bir neşe ve tazelik bulabiliyoruz: Kral yaklaşan gecenin etkisini vermeye çalışmış ve bunda epey başarılı olmuştur, ama bütün bunlar dua kitaplarındaki takvimler gibi büyük sanat eseri olmaktan çok uzaktır.

Trés riches heures de Chantilly'nin takvimindeki ayların resimleri bize aynı konunun resimdeki ve edebiyattaki ifadesini karşılaştırma olanağını verir, tabii birincisinin lehine. Okurlarımız Limburg kardeşlerin yaptıkları minyatürlerin arkaplanını süsleyen görkemli şatoları hatırlayacaktır; takvimdeki eylül ayına ait yaprakta Saumur şatosu, bağbozumu sahnesinin arkasında bir düş gibi yükselmektedir; üstlerinde rüzgârgülleriyle kulelerin okları, kiliselerin tepeleri, zarif bacalar, bütün bunlar göğün koyu mavisine karşı uzun beyaz çiçekler gibi yükselmektedir. Aralık ayının yaprağındaysa, ağaçlarının yaprakları dökülmüş bir korunun arkasında Vincennes şatosunun kasvetli kuleleri tehditkâr bir şekilde yükselmektedir. Eustache Deschamps gibi bir şair bu tür manzaralara bir tür edebi karşılıklarını, Kuzey Fransa'nın yedi şatosuna övgü düzdüğü bir dizi şiirde yaratırken elinde hangi araçlar veya yöntemler vardı? Bière şatosuna adadığı dizelerde giriştiği mimari yapı tasviri hiçbir surette başarılı olmamıştır. Bu nedenle kendini bu şatoların sunduğu zevkleri saymakla sınırlandırmıştır. İşte Beauté şatosunun şair tarafından tasviri:

> Son filz ainsné daulphin de Viennois,
> Donna le nom à ce lieu de Beauté.
> Et c'est bien drois, car moult est delectables:
> L'en y oit bien le rossignol chanter;
> Marne l'ensaint, les haulz bois profitables
> Du noble parc puet l'en veoir branler...
> Les prez sont pres, les jardins deduisables,
> Les beaus preaulx, fontenis bel et cler,
> Vignes aussi et les terres arables,
> Moulins tournans, beaus, plains à regarder.[6]

[6] Büyük oğlu, Viennois kontluğunun varisi,
Buraya Güzellik adını verdi.
Ve bunda haklıydı, çünkü burası enfestir:
Burada bülbülün ötüşü duyulur;

Bu dizelerin etkisiyle minyatürün bıraktığı etki ne kadar da farklı! Oysa yöntem aynıdır: Görülen (veya şairin durumunda duyulan) şeylerin bir bir sayılıp dökülmesi. Ancak ressamın bakışı belirli ve sınırlı bir alanı kapsamaktadır ve bu alanda birçok şeyi toplamakla kalmaz, aynı zamanda onları uyumlu kılarak bir bütün içinde birleştirmek zorundadır. Paul de Limbourg, şubat minyatüründe kışın bütün özelliklerini bir araya getirmiştir: Ocağın önünde ısınan köylüler, kuruyan çamaşırlar, karın üzerindeki kargalar, ağıl ve arı kovanları, fıçılar, at arabası, ve arkaplanda sakin köy ile tepenin üzerindeki ıssız evle bir kış perspektifi. Bütün bu ayrıntı yığını manzaranın dingin uyumunun içinde erir ve resmin birliği kusursuzdur. Buna karşın şair, bakışlarını sabitleştirmeden keyfince etrafta gezdirir ve onu eserine birlik kazandırmaya zorlayan herhangi bir çerçeve de yoktur.

On beşinci yüzyıl gibi görsel ilhamın en üst düzeyde olduğu bir çağda, resimsel ifade edebi ifadeyi kolaylıkla geçer. Resim şeylerin sadece görünür biçimlerini aktarsa bile derin bir anlamı ifade eder, ki kendini sadece dışsal şeyleri betimlemekle sınırlandıran bir şiir bunu beceremez.

On beşinci yüzyıl şiiri çoğu zaman bizde yeni fikirlerden yoksunmuş izlenimini bırakır. Yeni kurgular icat etmedeki güçsüzlük genel mahiyettedir. Yazarlar nadiren eski konuları elden geçirmenin, süslemenin veya modernleştirmenin ötesine geçer. Bu duruma bir düşünce durgunluğu adı verilebilir; sanki zihin ortaçağın manevi kumaşını dokuduktan sonra tükenip atalete düşmüş gibidir. Bizzat şairlerin kendileri de bu bitkinliğin farkındadır. Nitekim Deschamps şöyle yakınır:

Marne nehri burayı kuşatır, faydalı yüksek ağaçları
Soylu parkın, rüzgârda savrulur...
Çayırlar yakındır, hoş bahçeler,
Güzelim çimenler, leziz ve berrak çeşmeler,
Ayrıca bağlar ve verimli tarlalar,
Dönen değirmenler, seyri hoş ovalar.

Hélas! on dit que je ne mès rien,
Qui jadiz fis mainte chose nouvelle;
La raison ets que je n'ay pas merrien
Dont je fisse chose bone ne belle.[7]

On beşinci yüzyılda eski şövalyelik romanları, manzum biçimden, lafı çok uzatan düzyazı biçimine aktarıldılar. Ne var ki bu "uyak çözülmesi" (*dérimage*) hayal gücünün genel durgunluğunun başka bir işaretiydi; ama yine de genel edebiyat anlayışında önemli bir açılmayı da işaret etmektedir. Edebiyatın daha ilkel evrelerinde dize başta gelen ifade biçimidir. Ta on üçüncü yüzyılda bile doğa tarihi ve tıp da dahil olmak üzere her konu manzum biçimde işlenebiliyordu, çünkü yazılı bir sözü özümsemenin başlıca yolu, onu ezbere okunurken dinlemek ve yürekten hissetmekti hâlâ. Kahramanlık hikâyeleri bile tekdüze bir melodiyle okunuyordu. Bizim anladığımız anlamda bireysel ve anlatımcı konuşma sanatı veya belagat ortaçağda bilinmiyordu. Düzyazının giderek rağbet görmesiyse sayfadan okumanın ezberden okumanın yerini aldığı anlamına gelir. Aynı çağın bu geçişe tanıklık eden bir başka âdeti de bir eserin özetleriyle birlikte küçük bölümlere ayrılmasıydı; oysa eskiden eserlerin bölünmelere ayrılması gerekli görülmüyordu. On beşinci yüzyıl edebiyatında düzyazı bir ölçüde daha sanatsal ve incelikli bir biçime bürünmüştür.

Öte yandan düzyazının üstünlüğü tamamen biçimseldir; o da tıpkı şiir gibi düşünce yeniliğinden yoksundur. Froissart düşünceyi aktarma ve ifade biçimindeki bu aşırı sığlığın tipik bir örneğidir. Onun fikirlerinin basitliği şaşırtıcı boyuttadır. Hepitopu üç veya dört tane ahlaki veya duygusal konu bilmektedir: Sadakat, şeref, tamahkârlık

[7] Heyhat! Uzun zamandır bir şey yapmadığım söyleniyor,
Eskiden bir sürü yeni şey yapmış olan benim;
Nedeniyse konumun olmayışı, ki ondan
Güzel veya nitelikli şeyler çıkartabileyim.

ve cesaret; üstelik bunları da en basit halleriyle tanımaktadır. Ne alegori ne de mitolojik figürler kullanır; ilahiyata asla bulaşmaz, hatta ahlaki düşünceleri bütünüyle eksiktir. Olayı hiçbir çaba sarf etmeden aslına uygun şekilde anlatsa bile, anlatısı kofluktan kurtulmaz, çünkü bir sinematografinin mekanik kesinliğine sahiptir. Nadir de olsa rastlanan ahlaki fikirleriyse şaşırtıcı ölçüde sıradandır. Onda bazı kavramlara her zaman sabit yargılar eşlik eder. Açgözlülüklerini ve esirlere kötü muamelede bulunmalarını hatırlatmadan Almanlardan söz edemez. Froissart'ta iğneleyici bir üslupla sunulan alıntılar bile metnin bağlamı içinde onlara atfedilen sivrilikte değildir. Valois hanedanının ilk Burgonya düküne ilişkin "sage, froid et imaginatif, et qui sur ses besognes veoit au loin"[8] cinsinden yorumunu okuduğumuzda nüfuz edici ve esaslı bir karakter çözümlemesiyle karşı karşıya olduğumuzu sanıyoruz. Oysa Froissart başka pek çok kişiyi de tarif ederken aynı terimleri kullanmaktadır.

Chastellain'in zihniyle kıyaslandığında Froissart'ın zihninin yoksunluğu ve kısırlığı apaçık ortadadır, tıpkı üslubunun belagattan tümüyle yoksun olması gibi. Belagat on beşinci yüzyıl edebiyatının yeni bir ruhun geldiğini haber verdiği alandı. Yeni konulardan yoksun bir çağın okurları, bunu süslü üslubun estetik keyfiyle telafi ediyorlardı. Zorlama ve tumturaklı ifadelerle anlatılan her şey onlara yeniymiş gibi görünüyordu. Bu süslü üslubu bir tek edebiyatın geliştirdiğini düşünmek hata olur, ama sanat bundan muaftı. Sanat da zengin ifade olanakları ve yenilik peşindeydi. Van Eyck kardeşlerin resimlerinde "belagatvari" diye nitelendirilebilecek bir sürü parça vardır; örneğin katedral kurulu üyesi Van de Paele'yi Bruges'de Bakire Meryem'e takdim eden Aziz Georges figürü. Naif klasizmin açığa çıktığı muhteşem miğfer, altın kaplama zırh ve azizin dramatik

[8] Bilge, soğuk, hayalci ve iş konusunda ileri görüşlü.

mimiği, tüm bunlar Chastellain'in tumturaklı konuşmasına yakından benzer. Aynı eğilimi, Dresden'deki küçük üç kanatlı tabloda yer alan başmelek Mikail figüründe ve Kuzu adlı sunak panosundaki şarkı söyleyip oynayan melek gruplarında da görüyoruz. Keza Limburg kardeşlerin eserlerinde de aynı eğilime rastlıyoruz; örneğin *Üç Müneccim Kralın Tapınışı* [*Adoration of the Three Magi*] adlı tablolarındaki garip ihtişamda.

Süslü form bir şiire hayat vermeye yetecek kadar cezbedici ve yeni olmadığı sürece, on beşinci yüzyılın şiiri, önemli bir düşünceyi ifade etme veya zarif bir üslubu kullanma hevesinde olmadığında halinden gayet memnundur. Basit bir imgeyi veya sahneyi hatırlatmakla veya yalın bir duyguyu aktarmakla yetindiği zamanlarda tazelik barındırır. Bu nedenle uzun soluklu kompozisyonlar ve ağır konulardan ziyade kısa eserlerde daha başarılıdır. Hafif bir tema üzerine kurulan roundel[9] ve balad gibi türlerde bütün incelik ses, ritim ve imgeye bağlıdır; aslına bakarsanız, o dönemin sanatsal şarkısı popüler şarkıya ne kadar yaklaşırsa cazibesi o kadar artar.

On dördüncü yüzyılın sonu müzik ile lirik şiir arasındaki ilişkilerde bir dönüm noktasıydı. Önceki dönemin şarkısı müzikal icraya sıkı sıkıya bağlıydı. Ortaçağın lirik şairinin yaygın tipi her zaman şair-besteci olmuştur. Guillaume de Machaut şiirlerinin melodilerini bestelemeyi alışkanlık edinmişti. Kendisi aynı zamanda zamanının yerleşik lirik biçimlerini de belirlemiştir: Roundel, balat vb. İhtilaflı bir konu üzerine farklı tarafların fikir beyan ettiği «tartışmayı» da (*débat*) icat etmiştir. Roundel ve balatları biçim ve düşünce itibarıyla çok basit, epeyce de renksizdir; ki bütün bunlar terennüm edilen bir şiirin fazla anlam yüklü olmaması için gereken özelliklerdi. İşte size bunlardan bir örnek:

---

[9] Roundel: Dokuz mısralı ve iki uyaklı şiir –çn.

Au departir de vous cuer vous lais
Et je m'en vois dolans et esploures.
Pour vous servir, sans retraire jamais,
Au departir de vous mon cuer vous lais.
Et par m'ame, je n'arai bien ne pais,
Jusqu'au retour, einsi desconfortés.
Au departir de vous mon cuer vous lais
Et je m'en vois dolans et esploures.[10]

Eustache Deschamps ise artık besteci değil, sadece şairdir. Bu nedenle balatları Machaut'nunkilerden çok daha canlı ve renklidir, buna binaen çoğu zaman daha düşük bir şiirsel üsluba sahip olsalar bile daha ilgi çekicidirler.

Bizatihi yapısından ötürü roundel türü, şairlerin besteci olmaktan çıkmalarından sonra bile bestelenmek için yazılmış bir şarkının hafif ve dalgalı yapısını korumuştur.

M'aimerez-vous bien,
Dictes, par vostre ame?
Mais que je vous ame
Plus que nulle rien,
M'aimerez-vous bien?
Dieu mit tant de bien
En vous, que c'est basme
Pour ce j eme clame
Vostre. Mais combien
M'aimerez-vous bien?[11]

---

[10] Sizden ayrılırken kalbimi size bırakıyorum
Ve acılar içinde ağlayarak gidiyorum.
Hiç usanmadan size hizmet etmek için,
Sizden ayrılırken kalbimi size bırakıyorum.
Ve ruhum asla huzur nedir bilmeyecek
Geri dönene kadar rahat yüzü görmeyeceğim.
Sizden ayrılırken kalbimi size bırakıyorum
Ve acılar içinde ağlayarak gidiyorum.

[11] Beni sahiden sevecek misiniz?
Bunu içten söyleyiniz.
Eğer sizi seversem

Bu dizeler Jean Meschinot'ya aittir. Christine de Pisan'ın sade ve saf yeteneği, bu uçucu etkilere harikulade elverişliydi. Düşünce ve biçimi fazla değiştirmeden, çok fazla renk katmadan, hafif bir melankolik tonla o döneme özgü kolaylıkta şiirler yazıyordu. Bu şiirler bize on dördüncü yüzyılın fildişinden tabletlerini anımsatır ve dönüp dolaşıp hep aynı temaları işlerler: Av sahnesi, *Roman de la Rose* veya Tristan ve Isolde efsanesinden bölümler. Alışılageldik olsalar bile belli ölçüde tazelik, güzellik ve mükemmellik taşırlar. Christine'in şiirlerinde saraysal hoşluk ile halk şarkısının sadeliği ele ele giderken, son derece zarif bir saflığın sesini duyarız.

İşte bir ayrılıktan sonra buluşan iki âşık arasındaki konuşma:

Tu sois le très bien venu,
M'amour, or m'embrace et me baise
Et comment t'es tu maintenu
Puis ton départ? Sain et bien aise
As tu esté toujours? Ça vien
Costé moy, te sié et me conte
Comment t'a esté, mal ou bien,
Car de ce vueil savoir le compte.

– Ma dame, a qui je suis tenu
Plus que aultre, a nul n'en desplaise,
Sachés que desir m'a tenu
Si court qu'oncques n'oz tel mesaise,
Ne plaisir ne prenoie en rien
Loings de vous. Amours, qui cuers dompte,

Her şeyden daha çok,
Beni sahiden sevecek misiniz?
Tanrı bahşetsin bol bol iyilikler
Güzel bir koku var üstünüzde.
Artık ilan ediyorum; size aitim.
Ama ne kadar
Seveceksiniz beni?

Me disoit; 'Loyauté me tien,
Car de ce vueil savoir le compte.'

– Dont m'as tu ton serment tenu,
Bon gré t'en sçay, par Saint Nicaise;
Et puis que sain es revenu
Joye arons assez; or t'apaise
Et me dis se scez de combien
Le mal qu'en as eu a plus monte
Que cil qu'a souffert le cuer mien,
Car de ce vueil savoir le compte.

– Plu mal que vous, si com retien,
Ay eu, mais dites sanz mesconte,
Quans baisiers en aray je bien?
Car de ce vueil savoir le compte.[12]

[12] Hoş geldin, sefalar getirdin,
Aşkım bana sarıl, beni öp;
Ve nasılsın
Gittiğinden beri? Sağlıklı ve rahat
Oldun mu hep? Buraya gel
Yanıma otur ve söyle bana
İyi mi, kötü mü olduğunu
Çünkü bunu bilmek istiyorum.

Diğer herkesten çok,
Bağlandığım kadını, herkes beğenir,
Biliniz ki arzu elimi kolumu bağladı
Öyle ki hiç böyle rahatsız olmamıştım,
Hiçbir şeyden de zevk almadım
Sizden uzaktayken. Kalpleri terbiye eden aşk,
Bana dedi ki: 'Bana sadık kal,
Çünkü bunu önemsiyorum.'

– Demek bana verdiğin sözü tuttun,
Bunun için Aziz Nicaise'e çok teşekkür ederim,
Ve sonra sağ salim dönmene
Yeterince sevindik, şimdi sakin ol
Ve bana söyle, kaç kere kedere boğulduğunu
Kalbine acı çektireni?
Çünkü bunu bilmek istiyorum.

Şimdi de bir kızın, sevgilisinin yanında olmayışına hayıflanışı:

Il a au jour d'ui un mois
Que mon ami s'en ala.

Mon cuer remaint morne et cois,
Il a au jour d'ui un mois.

'A Dieu,' me dit, 'je m'en vois';
Ne puis a moy ne parla,
Il a au jour d'ui un mois.[13]

İşte bir âşığa söylenen teselli sözleri:

Mon ami, ne plourez plus;
Car tant me faittes pitié
Que mon cuer se rent conclus
A vostre doulce amistié.

Reprenez autre maniere;
Pour Dieu, plus ne vous doulez,
Et me faittes bone chiere:
Je vueil quanque vous voulez.[14]

– Sanırım sizinkinden daha fazla keder
Duydum, ama bana apaçık söyleyiniz,
Bunun için kaç öpücük vermeliyim?
Çünkü bunu bilmek istiyorum.

[13] Bugün bir ay oldu
Sevgilim gideli.

Kalbim üzgün ve sessiz,
Bugün bir ay oldu.

"Elvada," dedi bana, "gidiyorum;"
O zamandan beri benimle konuşmadı,
Bugün bir ay oldu.

[14] Ağlamayın, dostum;
Çünkü acımaktan paralanıyor
Kabaran yüreğim
Sizin tatlı dostluğunuza.

Bu dizelere bitimsiz kadınsı cazibeyi katan şey ise doğal sevecenlik, her tür gösteriş ve iddiadan arınmış sadeliktir. Christine yüreğinden gelen ilhamın peşinden gitmekten hoşnuttu. Fakat bu aynı zamanda bu, onun şiirlerinin, ilhamı zayıf olan bütün dönemlerin şiirine ve müziğine özgü olan kusuru sergilemesinin, daha açılış dizelerinde bile çoğu zaman bütün canlılığını tüketmesinin de sebebidir. Taze ve çarpıcı bir temayla ardıç kuşunun ötüşü gibi başlayan kimbilir kaç şiiri, daha ilk kıtanın sonunda cılız bir belagat içinde kendini kaybetmektedir. Şair (veya müzikte besteci) konusunu dile getirdikten sonra, ilhamını tüketmektedir. Nitekim on beşinci yüzyıl şairlerinin çoğu hep bu şekilde bizi hayal kırıklığına uğratmaktadır.

İşte size Christine de Pisan'ın baladlarından alınma bir örnek:

> Quant chacun s'en revient de l'ost
> Pour quoy demeures tu derrriere?
> Et si scez que m'amour entiere
> T'ay baillée en gadre et depost.[15]

Öldü sanılıp ortaya çıkan âşık temasını işlemesini bekliyor, ama aldanıyorsunuz: İki eften püften kıtadan sonra şiir bitiyor. Buna mukabil Froissart'ın *Débat dou Cheval et dou Levrier* [*At ile Tazının Tartışması*] adlı şiirinin ilk dizeleri nasıl da tazedir:

> Froissart d'Escoce revenoit
> Sus un cheval qui gris estoit,

Değiştiriniz şu halinizi;
Tanrı aşkına artık üzülmeyin,
Ve bana şen yüzünüzü gösterin:
Sizin isteğiniz neyse benimki de odur.

[15] Herkes askerden dönerken
Sen neden arkada kalıyorsun?
Biliyorsun ki sadık aşkımı
Sana emanet etmeye söz verdim.

Un blanc levrier menoit en lasse.
'Las,' dist le levrier, 'je me lasse,
Grisel, quant nous reposerons?
Il est heure que nous mengons.'[16]

Bu noktadan sonraysa şiirin albenisi kaybolmaktadır; kısacası şair, konuşan iki hayvanın bir anlık görüntüsünden başka bir ilhama sahip değildi.

Temalar bazen benzersiz bir görkem ve ima gücü kazansa da gelişim çok zayıf kalmaktadır. Pierre Michault'nun *Danse aux Aveugles* [*Körlere Dans*] adlı şiirinin teması ustacadır; insan ırkı üç kör tanrının (Aşk, Talih ve Ölüm) tahtlarının çevresinde ebediyen dans etmektedir. Ne var ki şair bu temayı çok vasat bir şekilde işlemiştir. Şairi belli olmayan *Exclamacion des Os Sainct Innocent* [*Aziz Innocent'in Kemiklerinin Haykırışı*] adlı şiir ünlü bir kilise mezarlığında kemiklerin haykırışıyla başlamaktadır:

Les os sommes des povres trespassez.
Cy amassez par moncealx compassez,
Rompus, cassez, sans reigle ne compas...[17]

Ne kadar duygulandırıcı bir yakınma malzemesi! Oysa peşinden gayet sıradan bir *memento mori* [öleceğini hatırla] teması geliyor.

Bütün bu temalar sadece görsel olarak işlenmiştir. Bu görüş açısı ressama büyük bir fikir verip işini tamamlayabilir, ama şair için yeterli değildir.

---

[16] Froissart İskoçya'dan dönüyordu
Boz bir atın sırtında ve
Tasmalı beyaz bir tazının önünde.
"Dur," dedi tazı, "yoruldum,
Grisel, ne zaman dinleneceğiz?
Yemek vaktimiz geldi."

[17] Biz fakir ölülerin kemikleriyiz
Burada düzgün tepeler halinde yığılan,
Ölçü ya da kural tanımadan çatlatılan ve kırılan...

YİRMİ İKİNCİ BÖLÜM

SÖZEL VE GÖRSEL İFADELERİN KIYASLANMASI II

Resmin edebiyata kıyasla sahip olduğu ifade üstünlüğü yine de mutlak ve tam değildir. Bu üstünlüğün söz konusu olmadığı yerler vardır; işte şimdi o yerlere bakacağız.

Komiğin alanı, edebiyata plastik sanatlara olduğundan çok daha açıktır. Resim karikatür düzeyine inmediği sürece, komiği ancak düşük bir seviyede ifade edebilir. Resimde komik hemen tekrar ciddileşme eğilimi gösterir. Breugel'in resimlerine bakarken gülmeyiz, her ne kadar onun sahip olduğu ve Rabelias okurken gülmemize yol açan aynı gülünç fantezi gücüne hayranlık duysak bile. Resimsel ifade ancak komiğin hafif bir çeşni olarak kaldığı yerde yazılı sözle rekabete girişebilir. Bunu, komiğin en seyreltilmiş formu olarak kabul edilebilecek "tür" [janr] resmi alanında gözlemliyoruz.

On beşinci yüzyıl resminin ayırt edici özelliği olarak az evvel değindiğimiz ayrıntıların haddinden fazla işlenmesi, küçük ilginç olayları anlatma zevkine doğru hafifçe evrilmiştir. Arnolfini'nin odasında ayrıntılar resmin ağırbaşlı içtenliğine katiyen halel getirmezken, aynı ayrıntılar Flémalle'in ustalığında salt ilginçliklere dönüşür. Sözgelimi "Merode Sunağı"nda onun Joseph'i fare kapanı yapmakla meşguldür. Flémalle'de bütün ayrıntılar, onlara dair gü-

lünçlüğün belli belirsiz tadıyla "tür"e dönüşür. Onun açık bir pencere kanadını, bir tabak dolabını, bir ocağı resmetme tarzıyla Van Eyck'in tarzı arasında, salt resimsel görüş ile "tür" resmi arasındaki bütün farklar yer almaktadır.

Şimdi sözün resimsel temsile nazaran belirgin avantajı da açıklığa kavuşmaktadır. Salt görüşten daha fazlasının ifade edilmesinin gerektiği anda, edebiyat ruh hallerini apaçık ifade edebilme becerisi sayesinde işin başına geçer. Deschamps'nın şatoların güzelliğini öven balatlarına, Limburg kardeşlerin mükemmel minyatürleriyle kıyaslayıp onlardan daha düşük seviyede bulduğumuz balatlara tekrar dönelim. Deschamps'nın bu şiirleri tesir ve parlaklıktan yoksundur; görkemli konakların manzarasını yeniden üretmeyi başaramamışlardır. Fakat şimdi Fismes'deki küçük şatosunda hastayken kendini tasvir ettiği baladını okuyalım; şatonun kulesine yuva yapmış sığırcıklar, kukumav kuşları, kargalar ve serçelerin ötüşleri onu günboyu uyanık tutar:

C'est une estrange melodie
Qui ne semble pas grant deduit
A gens qui sont en maladie.
Premiers les corbes font sçavoir
Pour certain si tost qu'il est jour:
De fort crier font leur pouoir,
Le gros, le gresle, sanz sejour;
Mieulx vauldroit le son d'un tabour
Que telz cris de divers oyseaulx,
Puis vient la proie; vaches, veaulx,
Crians, muyans, et tout ce nuit,
Quant on a le cervel trop vuit,
Joint du moustier la sonnerie,
Qui tout l'entendement destruit
A gens qui sont en maladie.[1]

[1] Tuhaf bir melodi,
Büyük bir eğlence gibi hissedilmeyen

Gece çöktüğündeyse baykuşlar, o uğursuz cırlamalarıyla ölüm düşüncesini hatırlatırlar:

> C'est froit hostel et mal reduit
> A gens qui sont en maladie.[2]

Bir sürü ayrıntıyı tek tek sayma oyunu, içine bir nebze komik unsur katılır katılmaz yorucu olmaktan çıkar. Froissart *L'Espinette amoureuse* [*Aşk Çalgıları*] adlı uzun alegorik şiirinin ortasında, çocukken Valenciennes'de oynadığı altmış kadar oyunu sıralayarak bizi eğlendirir. Burjuva âdetlerinin veya kadın tuvaletinin tasviri çok uzun olsa da bizi sıkmaz, çünkü bütün bunlar baharın güzelliğinin şiirsel tasvirinde eksik olan hiciv unsurunu içermektedirler.

"Tür"ün bir adım ötesi hicivdir. Fakat burada da resim ifade gücü açısından edebiyatla yarışır. 1400 yılından önce sanat, on altıncı yüzyılda Pieter Breugel'de iyice serpilecek alaycı bakışü meselesinde bir miktar ustalık kazanmıştı zaten. Buna, Broederlam'ın Dijon'da bulunan "Mısır'a Kaçış" tablosundaki Yusuf figüründe ve bir zamanlar Hubert van Eyck'e atfedilen "Mezarda Üç Meryem" tablosundaki uyuyan üç askerde de rastlıyoruz. O döne-

---

Hasta insanlar tarafından.
Önce kuzgunlar haber verir bize
Bazıları için günün erkenden doğduğunu:
Avazları çıktığı kadar haykırırlar,
Pes ve tiz tonlardan, durmaksızın;
Öyle ki davulun sesi bile daha güzeldir
Çeşit çeşit kuşların o çığlıklarından.
Sonra otlamaya giden inekler, danalar
Bağrışarak ve böğürerek gece boyunca
İnsanın beyni boş olunca
Kilisenin çanları
Yok eder tüm anlayışını
Hasta insanların.

[2] O soğuk bir barınak, kötü bir sığınaktır
Hasta olan insanlara.

min sanatçıları içinde tuhaf alaycılığın etkilerinden Paul de Limbourg kadar hoşlananı çıkmamıştır. "Meryem'in Arınması"nı seyredenlerden biri, bir arşın uzunluğunda bir külah giymiştir ve kolağızları aşırı geniştir. Vaftiz kurnalarının üzerinde dilini çıkartmış canavar suratlı üç maske vardır. Bakire Meryem'in Azize Elizabeth'i "Ziyaret"i tablosunda kulenin içinde bir sümüklüböcekle dövüşen bir savaşçı, gayda çalan domuzu bir el arabasıyla taşıyan bir adam görülmektedir.

O dönemin edebiyatı neredeyse her sayfasında tuhaftır ve alaycılığa çok düşkündür. Deschamps, Sluys şatosunun kulesindeki nöbetçiyi anlattığı baladında Breugelvari bir manzara çizer; İngiltere'ye karşı sefere çıkacak birliklerin kumsalda toplandığını görür; onlar gözüne adeta bir sıçan ve fare ordusu gibi görünmüştür:

> Avant, avant! Tirez-vous ça.
> Je voy merveille, ce me semble.
> – 'Et quoy, guette, que vois-tu là?'
> Je voy dix mille rats ensemble
> Et mainte souris qui s'assemble
> Dessus la rive de la mer...[3]

Bir başka seferinde Deschamps masa başında dalgın ve üzgün bir halde otururken, aniden saraylıların yemek yeme usüllerini fark eder: Bazıları domuz gibi çiğnemekte, bazıları fare gibi kemirmekte, bazıları dişlerini testere gibi kullanmakta, bazılarıysa sakallarını yukarı aşağı oynatmaktaydı ve bu korkunç çehreler adeta birer şeytana benziyordu.

---

[3] İleri, ileri! Buraya gelin.
Harika bir şey görüyor gibiyim.
– 'E ne görüyorsun nöbetçi?'
On bin sıçanın toplandığını
Ve bir yığın farenin toplandığını
Denizin kıyısında...

Edebiyat kitlelerin hayatını resmetmeye koyulur koyulmaz, resimde ancak sonraları gür bir şekilde gelişecek olan iyi mizah ve canlılıkla dolu şu gerçekçiliği yakalar. Yolunu kaybeden Burgonya dükünü evinde ağırlayan köylünün Chastellain tarafından çizilen portresi, bize Breugel'in tiplerini hatırlatmaktadır. Pastoral eser, duygusal ve romantik olan ana temasından uzaklaşarak, yemek yiyen, dans eden ve birbirlerine kur yapan çobanların tasvirinde taşlama izi taşıyan naif bir natüralizm için malzeme arar.

Bakışın ne kadar havai olursa olsun gülünçlük duygusunu aktarmaya yeterli olduğu her yerde, sanat bunu edebiyat kadar, hatta ondan daha iyi ifade etme gücüne sahiptir. Ne var ki bundan ayrı olarak, resim sanatı komik olanı asla resmedemez. Komik etkinin bir nüktede yattığı her yerde çizgiler ve renkler yetersiz kalır. Edebiyat gerek kaba komedi ve manzum mizahi hikâyeler gibi düşük komedi türünde, gerekse yüksek ironi alanında tartışmasız bir şekilde üstündür.

Özellikle erotik şiirde ironi gelişmiştir. Alaycı tadını erotik türe ekleyerek onu inceltmiştir; aynı zamanda bir ciddiyet unsurunu da katarak onu saflaştırmıştır. Aşk şiirlerinin dışında ironi hâlâ hantal ve acemi kalıyordu. İronik tarzda konuşan bir on dördüncü veya on beşinci yüzyıl Fransız yazarı, okurunu olan biten konusunda bilgilendirmeye çoğu zaman özen gösterir. Deschamps kendi zamanını göklere çıkarır; her şey yolundadır, her yerde barış ve adalet hüküm sürmektedir:

L'en me demande chascun jour
Qu'il me semble due temps que voy,
Et je respons: c'est tout honour,
Loyauté, verité et foy
Largesce, prouesce et arroy,
Charité et biens qui s'advance

Pour le commun; mais, par mal oy,
Je ne di pas quanque je pence.[4]

Aynı muhtevaya sahip başka bir baladın nakaratıysa şudur: "Tous ces poins a rebours retien."[5]

Bir üçüncü balatsa şu dizelerle biter:

Prince, s'il est par tout generalment
Comme je say, toute vertu habonde;
Mais tel m'orroit qui diroit: 'Il se ment'...[6]

On beşinci yüzyılın sonunda yaşamış nüktedan biri, iğneleyici bir şiirin adını şöyle koyar: Soubz une meschante paincture faicte de mauvaises couleurs et ud plus meschant peinctre due monde, par manière d'yronnie par maître Jehan Robertet.[7]

Öte yandan aşk söz konusu olduğunda ironi yüksek derecede bir inceliği zaten kazanmıştı. On beşinci yüzyıl erotik şiirini yenilemiş olan narin hüzün ve hasret dolu şefkatle harmanlamıştı aşkı. İlk kez kendi talihsizliğine gülümseyen bir şairin melankolisini dillendirdiğini duyarız; sözgelimi Villon kendine "terk edilmiş ve itilmiş" âşık [l'amant remis et renié] havası verir; keza Charles d'Orléans kendi küçük hayal kırıklığı şarkılarını terennüm eder. Yine de "Je riz en pleurs" ["Gülerken ağlıyo-

[4] İnsanlar sorar bana her gün
Şimdiki zaman hakkında ne düşündüğümü
Ben de cevap veririm: Her şey onur,
Sadakat, hakikat ve iman,
Cömertlik, cesaret ve düzen,
Merhamet ve ilerleme
Halk için; ama inancım gereği
Düşündüğümü söylemiyorum.

[5] "Bütün bunların tersini aklında tut."

[6] Prens, eğer genelde her yerde
Bildiğim gibi her erdem bolsa;
Ama beni duyan çok kimse diyecektir: "Yalan söylüyor"...

[7] "Üstat Jehan Robertet, yani dünyanın en önemsiz ressamı tarafından alaycı bir üslupla kötü renklerle yapılmış kötü bir resmin altında."

rum"] hali Villion'un amacı değildi. Ondan çok önce Kitabı Mukaddes'teki, *risus dolore miscebitur et extrema gaudii luctus occupat*[8] sözü metne şiirsel bir hava katar. Örneğin Othe de Granson şöyle söylemiştir:

> Veillier ou lit et jeuner à la table
> Rire plourant et en plaignant chanter.[9]

Başka bir yerde:

> Le prins congié de ce tresdoulz enfant
> Les yeulx mouilliez et la bouche riant.[10]

Alain Chartier aynı temayı çeşitli şekillerde işler:

> Je n'ay bouche qui puisse rire,
> Que les yeulx ne la desmentissent:
> Car le cueur l'en vouldroit desdire
> Par les lermes qui des yeulx issent.[11]

Kederli bir âşık içinse şunları şöylüyor:

> De faire chiere s'efforçoit
> Et menoit une joye fainte,
> Et à chanter son cueur forçoit
> Non pas pour plaisir, mais pour crainte,
> Car tousjours ung relaiz de plainte
> S'enlassoit au ton de sa voix,
> Et revenoit à son attainte
> Comme l'oysel au chant du bois.[12]

---

8 Gülme elemle karışıktır ve sevincin sonunda keder ortaya çıkar.

9 Yatakta uyanık uzanmak ve sofrada oruç tutmak,
Gözyaşları içinde gülmek ve yakınarak şarkı söylemek.

10 Bu çok tatlı çocuktan izin aldım,
Yaşlı gözler ve gülen dudaklarla.

11 Gülebilecek bir ağzım yok
Onu yalanlayan gözlerim olmasa:
Çünkü kalp bu, inkâr etmek istiyor
Gözden dökülen yaşlarla.

12 Kendini neşeli olmaya zorluyordu

Ağlarken gülme temasına çok yakın bir tema da şiirinin sonunda acısını inkâr eden şairin temasıdır; örneğin Alain Chartier gibi:

> Cest livret voult dicter et faire escripre
> Pour passer temps sans courage villain
> Ung simple clerc que l'en apelle Alain
> Qui parle ainsi d'amours pour oyr dire.[13]

Othe de Granson daha önce gizli aşktan sadece "par devinaille" ["tahmin yoluyla"] söz ettiğini iddia etmişti. Kral René bu temayı *Cuer d'Amours espris* [*Aşka Tutulmuş Kalp*] adlı şiirinin sonunda fantastik bir tarzda işler. Mabeyincisi elinde mumla kralın kalbini gerçekten kaybedip kaybetmediğine bakmaya gelir, ama göğsünde bir delik göremez.

> Sy me dist tout en soubzriant
> Que je dormisse seulement
> Et que n'avoye nullement
> Pour ce mal gadre de morir.[14]

Erotik şiirin eski yerleşik yapıları önceki dönemlerdeki ayırt edici özelliği olan kusursuz ciddiyetini kaybetme suretiyle yeni bir anlam kazandı. Charles d'Orléans

---

Ve güya sevinçliymiş gibi yapıyordu
Ve gönlünü şarkı söylemeye zorluyordu
Zevkten değil, kaygıdan.
Çünkü her zaman bir yakınma kalıntısı
Sesinin tonuna dolaşmaktaydı
Tıpkı koruda öten bir karatavuk gibi.

[13] Bu kitapçık anlatıp betimlemek içindir
Zamanı hoyrat bir ruhla geçirmemiş
Alain adında basit bir rahibi,
Böylece aşk üzerine kulaktan dolma konuşur.

[14] Bana gülümseyerek söyledi
Yatıp uyumam gerektiğini
Ve hiçbir surette
Bu kötülükten ölmekten korkmamam gerektiğini.

kendinden öncekiler gibi kişileştirmelere ve alegorilere başvurmuştu, ama belli belirsiz bir alaycılık çeşnisini de katarak; bu onun şiirlerine *Roman de la Rose*'un zarif figürlerinde olmayan bir etkileyicilik kazandırmıştır. Kalbini, kendinin bir ikizi olarak görmektedir:

> Je suys celluy au cueur vestu de noir...[15]

Abartılı kişileştirmelerinde zaman zaman gülünç unsur ön plana çıkar:

> Un jour à mon cueur devisoye
> Qui en secret à moy parloit,
> Et en parlant lui demandoye
> Se point d'espargne fait avoit
> D'aucuns biens quant Amours servoit:
> Il me dist que très voulentiers
> La verité m'en compteroit,
> Mais qu'eust visité ses papiers.
>
> Quand ce m'eut dit, il print sa voye
> Et d'avecques moy se partoit.
> Après entrer je le véoye
> En ung comptouer qu'il avoit:
> Là, de ça et de là quéroit,
> En cherchant plusieurs vieulx caïers
> Car le vray monstrer me vouloit,
> Mais qu'eust visitez ses papiers...[16]

---

[15] Ben kalbi karalar bağlamış biriyim.

[16] Bir gün kalbimle konuşuyordum
O da benimle gizlice hasbihâl ediyordu
Ve konuşurken ona sordum
Hiç tasarruf yaptı mı diye
Aşka hizmet ederken:
Bana dedi seve seve
Gösteririm sana gerçeği,
Ama kâğıtlarıma baktıktan sonra.

Bunu söyledikten sonra gitti

Gülünç unsur her zaman ön planda değildir ama; nitekim takip eden dizelerde yerini ciddiyete bırakır:

> Ne hurtez plus à l'uis de ma pensée,
> Soing et Soucy, sans tant vous travailler;
> Car elle dort et ne veult s'esveiller,
> Toute la nuit en peine a despensée.
>
> En dangier est, s'elle n'est bien pansée;
> Cessez, cessez, laissez la sommeiller;
> Ne hurtez plus à l'uis de ma pensée,
> Soing et Soucy, sans tant vous travailler...[17]

O dönemin ruhu için hüzünlü ve duyarlı aşkın kekremsi tadını, hiçbir şey dünyevileşme unsurunun eklenmesi kadar lezizleştirmemiştir. Aşkın dinsel kılığa bürünmüş hali *Cent Nouvelles Nouvelles*'in müstehcenliklerinden daha iyi bir şey yaratmıştır; biçimi bu çağın yarattığı en yumuşak aşk şiirine uygun hale getirmiştir: *L'Amant rendu Cordelier à l'Observance d'Amours* [*Aşk Tarikatının Rahibi Olmuş Âşık*].

Daha önceleri Charles d'Orléans'ın şiir çevresi, üyelerinin kurala uyan din adamlarına öykünerek ken-

---

Ve benden ayrıldı.
Sonra onu tekrar gördüm
Ofisine girerken
Karıştırıp duruyordu:
Şurada burada aranıyordu,
Birkaç eski defteri
Çünkü gerçeği gösterecekti bana,
Ama kâğıtlarına baktıktan sonra...

[17] Artık aklımın kapısını çalmayın,
Özen ve Kaygı, bu kadar dert etmeyin;
Çünkü o uyuyor ve uyanmak istemiyor,
Bütün geceyi kaygılar içinde geçirdi.

Ona iyi bakılmazsa, tehlikeye girecek;
Durun, durun, bırakın uyusun;
Artık aklımın kapısını çalmayın,
Özen ve Kaygı, bu kadar dert etmeyin...

dilerine "kurala uyan âşıklar" dediği bir edebi kardeşlik cemiyeti kurmayı hayal etmişlerdi. *L'Amant rendu Cordelier*'nin şairi de bu temayı geliştirmişti. İyi, ama kimdi bu şair? Martial Auvergne miydi sahi? Buna inanmak zor, çünkü bu şiirin seviyesi onun eserlerininkinin çok üzerinde.

Hayal kırıklığına uğrayan âşık, sadece "aşk şehitleri"nin kabul edildiği garip bir manastıra girerek dünyadan elini eteğini çeker. Horgörülen aşkının dokunaklı hikâyesini başrahibe anlatır; bunun üzerine başrahip ona bu aşkı unutmasını öğütler. Ortaçağ kılıfının altında Watteau türünü daha şimdiden görüyoruz. Bize Pierrot'yu hatırlatacak bir tek ayışığı eksik. "O kadının size güzel bir bakış fırlatma veya geçerken 'Tanrı sizi korusun' deme alışkanlığı yok muydu?" diye sorar Başrahip. Bunun üzerine âşık da şu cevabı verir: "Onun lütuflarını elde etme konusunda bu kadar ileri gitmemiştim, ama geceleri evinin eşiğinde dikiliyor ve gözlerimi damın saçağına çeviriyordum."

> Et puis, quant je oyoye les verrières
> De la maison qui cliquetoient,
> Lors me sembloit que mes prières
> Exaussées d'elle sy estoient.[18]

"Sizi fark ettiğine kesinlikle emin misiniz?" diye sordu Başrahip.

> Se m'aist Dieu, j'estoye tant ravis,
> Que ne savoye mon sens ne estre,
> Car, sans parler, m'estoit advis
> Que le vent ventoit sa fenestre
> Et que m'avoit bien peu cognoistre,
> En disant bas: 'Doint bone nuyt,'

[18] Ve sonra duyduğumda
Evin pencerelerinin tıkırdadığını,
O zaman anladım dualarım
Onun tarafından duyulmuş.

Et Dieu scet se j'estoye grant maistre
Après cela toute la nuyt.[19]

Âşık bunun ardından da mışıl mışıl uyumuştur:

Tellement estoie restauré
Que, sans tourner ne travailler,
Je faisoie un somme doré,
Sans point la nuyt me resveiller,
Et puis, avant que m'abiller,
Pour en rendre à Amours louanges,
Baisoie troys fois mon orillier,
En riant à par moy aux anges.[20]

Âşığın tarikata resmen kabulü sırasında, onu horgören hanım aniden bayılıverir ve âşığın ona vermiş olduğu, gözyaşlarıyla sırlanmış altın sarısı küçük bir kalp elbisesinden düşer:

Les aultres, pour leur mal couvrir
A force leurs cueurs retenoient,
Passans temps a clorre et rouvrir
Les heures qu'en leurs mains tenoient,
Dont souvents les feuillès tournoient

[19] Yardım et bana Tanrım, mest oldum
Kendimden geçtim,
Çünkü konuşmadan göründü bana
Rüzgâr penceresini oynattığında
Ve beni pek tanıyamadı
Ve yumuşak bir sesle: "İyi geceler" dedi.
Ve Tanrı bilir ya kendimi prensler gibi hissettim
Ondan sonra, bütün gece boyunca.

[20] O kadar ferahlamıştım ki
Hiç sağa sola dönmeden, kıpırdamadan
Deliksiz bir uyku çektim
Gece boyunca hiç uyanmadan;
Ve sonra giyinmeden önce,
Aşkı övmek için
Yastığımı üç kez öptüm
Meleklere sessizce gülerek.

En signe de devocion;
Mais les deulz et pleurs que menoient
Monstroient bien leur affection.[21]

Başrahip, âşığa yeni görevlerini sayar, asla bülbül ötüşünü dinlememesi, "yabangülü ve akdiken" altında uyumaması ve özellikle de bir kadının gözlerinin içine bakmaması hususunda onu uyarır. Öğütleri sekiz mısralı uzun bir kıta dizisiyle sona erer, burada "Tatlı gözler" teması üzerine çeşitlemeler birbirini izler:

Doux yeulx qui tousjours vont et viennent;
Doux yeulx eschauffans le plisson,
De ceulx qui amoureux deviennent...

Doux yeulx a cler esperlissans,
Qui dilent: C'est fait quant tu vouldras,
A ceulx qu'ils sentent bien puissans...[22]

On beşinci yüzyılın ortasına doğru erotik şiirin bütün yerleşik türleri mahzun bir tona bürünmüştü ve yumuşamış bir melankolinin damgasını taşıyordu. Öyle ki kadınlara karşı alaycı yakınmalar dahi incelik kazanmıştı. *Quinze Joyes de Mariage* [*Evliliğin On Beş Zevki*] adlı iğleneyici metinde bile muzır ve kaba amaç, hüzünlü bir duygusal-

[21] Diğerleri kederlerini gizlemek için
Kalplerini zorla tutuyorlardı,
Zamanlarını geçiriyorlardı açıp kapayarak,
Ellerinde tutukları dua kitaplarını,
Sayfalarını sık sık çevirdikleri
İman işareti olarak;
Ama hüzün ve gözyaşları
Duygularını apaçık eleveriyordu.

[22] Hep gidip gelen tatlı gözler,
Kürk ceketi ısıtan tatlı gözler
İnsanı kendilerine âşık eden...
İnci duruluğunda tatlı gözler,
Der ki: İstediğin an hazırım,
Kendini güçlü hissedenlere...

lıkla yumuşatılmıştır. Bu eser ölçülü gerçekçiliği, zarif biçemi ve derin psikolojisiyle modern zamanların "görgü romanlarının" öncülüdür.

Aşkın ifade edilmesiyle ilgili her şeyde, edebiyat geçmiş asırların uzun deneyimler ve modeller silsilesinden yararlanmıştı: Platon ve Ovidius, gezgin ozanlar ve rahipler gibi iç dünyası zengin üstatların deneyimlerinden. Dante ve Jeaṅ de Meun edebiyata mükemmel bir araç bırakmışlardı. Buna karşın ne modeli ne de geleneği olan resim sanatı erotik ifade açısından kelimenin tam anlamıyla "ilkel" kalmıştır. Resim aşkın incelikle ifade edilmesi konusunda edebiyatı ancak on sekizinci yüzyılda yakalayabilecekti. On beşinci yüzyıl ressamları henüz ne uçarı ne de duygusal olmayı öğrenmişlerdi. O zamanın minyatürlerinde kucaklaşan âşıkların duruşu ağırbaşlı ve kutsal bir hava taşır. Adı bilinmeyen bir ustaya ait olan 1430 öncesinde yapılmış bir portre, soylu bir Hollandalı kadın olan Lysbet van Duvenvoorde'yi temsil etmektedir; figür o kadar ciddi bir saygınlığa bürünmüştür ki modern bir araştırmacı onu bir bağışçının portresi sanmıştır, kadının elinde tuttuğu şeritte yazılanı görmeden: "Mi verdrier lange te hopen, Wie is hi die sayn hert hout open?"[23] Resimsel ifade müstehcen ile iffet arasındaki vasatı bilmiyordu. Erotik konuları nadiren işliyor ve işlediğiyse de bunu safiyane ve masumca yapıyordu. Bununla beraber dindışı eserlerin çoğunun zaman içinde kaybolduğunu da hatırlamakta fayda var. Van Eyck'in "Kadınlar Hamamı" tablosundaki çıplak (Fazio'nun gördüğü) ile "Âdem ve Havva" tablosundaki çıplağı kıyaslamak çok ilginç olurdu. İkinci tabloda erotik unsurun bulunmadığını düşünmek hata olur. Ressamımız zamanının kadın güzelliği kıstaslarına uyarak göğüsleri küçük ve çok yukarıda, kolları uzun ve ince, karnıysa çıkık resmetmiştir. Lakin bunu

[23] (Hollandaca) "Bunca zamandır umutla beklemekten usandım. Onun kalbini bana kim açacak?"

duyusal bir haz verme niyeti taşımadan oldukça doğal bir şekilde yapmıştır. Leipzig müzesinde bulunan ve bazen "Jan van Eyck ekolüne" ait olduğu söylenen küçük bir resim, genç bir kızı yatak odasında gösterir; kız büyü uygulamasının gerektirdiği şekilde çıplaktır ve sevgilisini ortaya çıkmaya zorlamak için büyü yapmaktadır. Burada niyet bellidir ve ressam erotik bir duyguyu aktarmayı başarmıştır; çıplak figür, Cranach'ın çıplaklarından yayılan şu çekingen şehvete sahiptir.

On beşinci yüzyıl resminde erotik ifade konusundaki kısıtlamanın edep duygusundan kaynaklanmış olması pek muhtemel değildir, çünkü genelde aşırı bir serbestliğe hoşgörü gösteriliyordu. Resim sanatında henüz pek gelişkin bir tema olmasa bile çıplak kadın canlı tablolarda büyük bir yere sahipti. Gerçek kadınlar tarafından temsil edilen tanrıça veya su perisi "kişilikleri" hükümdarların şehre girişinde pek eksik olmazdı. Bu gösteriler platformların üzerinde, hatta bazen su içinde yapılırdı; tıpkı Dük Philip'in 1457'de Ghent şehrine giriş töreninde üzerinden geçmek zorunda olduğu köprüye yakın yerde, "resimlerdeki gibi çıplak ve saçları açık denizkızlarının" Lys nehrinde yüzdükleri gösteride olduğu gibi. Paris'in yargılanması en gözde konuydu. Bu temsiller ne yüksek bir estetik beğeninin kanıtı ne de kaba bir müstehcenlik olarak telakki edilebilir, olsa olsa safiyane ve popüler duyumsallık diye değerlendirilebilir. Jean de Roye, XI. Louis'nin 1461'de Paris'e giriş töreninde bir çilehaneden çok uzakta olmadıklarını gördüğü denizkızlarından söz ederken şöyle der: "Ve burada ayrıca anadan üryan denizkızlarını temsil eden üç tane güzel mi güzel kız da vardı; onların birbirinden ayrık, dik, yuvarlak ve sert memeleri de görülüyordu ve bu gayet hoş bir manzara sunuyordu; kısa şarkı ve türküler terennüm ediyorlardı; ve onların yanında deruni sesli değişik çalgılar güzel melodiler çalıyordu." Keza Molinet de kendi cephesinden Yakışıklı

Philip'in 1494'te şehre girişi sırasında, Antwerp halkının Paris'in Yargılanması sahnesinden aldıkları zevki şöyle anlatır: "Fakat insanın büyük bir zevkle izledikleri sahneyse kanlı canlı çıplak kadınlar tarafından temsil edilen üç tanrıçanın hikâyesi oldu."

Yiğit Charles'in 1468'de Lille şehrine girişi esnasında bu tema üzerine yapılan bir parodide, güzelliğin eski Yunan'daki anlamından epey uzaklaşılmıştı; burada etli butlu bir Venüs, sıska bir Junio, kambur bir Minevra arzı endam etmişti ve her birinin kafasında altın bir taç vardı.

Çıplak kızların sunduğu bu gösteriler on altıncı yüzyılda da devam etti. Dürer, Hollanda'ya yaptığı yolculuk sırasında tuttuğu günlükte, V. Charles'in 1521'de Antwerp şehrine giriş töreni sırasında gördüğü bu tür bir gösteriyi anlatır. Nihayet Orangeli William 1578'de Brüksel'e törenle girerken başka şeylerin yanı sıra zincire vurulmuş çıplak bir Andromeda görmüştür, ki "sanki mermerden bir heykel gibiydi."

Resimsel ifadenin edebi ifadeye kıyasla yetersizliği komik, duygusal ve erotik alanlarla sınırlı değildi. Bu dönemdeki sanatın ifade gücü, resimlerin harikulade olmasını açıklayan görselliğe yönelik sıradışı eğilimle desteklenmediği anda zayıflar. Gerçekliğin doğrudan ve realist sunulmasından daha fazlasının gerektiği anda resimsel ifadenin üstünlüğü birden yok olur ve işte o zaman Michelangelo'nun şu eleştirisinin haklılığı anlaşılır: Bu sanat aynı anda birçok şeyi eksiksiz bir şekilde göstermeyi amaçlamaktadır, oysa onlardan biri bile tüm gücünün ona yöneltilmesini talep edecek kadar önemli olabilir.

Gelin yine Jan van Eyck'in bir tablosuna bakalım. Doğru gözlem yeterli olduğu sürece, onun sanatı mükemmeldir, özellikle yüz ifadesinde, kumaşlar ve mücevherlerde. Ne var ki binaları ve manzaraları resmederken olduğu gibi, gerçekliği bir tür şemaya indirgemesi gerektiğin-

de, belli ölçüde bir zayıflık ortaya çıkmaktadır. Perspektifinin çekici yakınlığına rağmen, belli bir tutarsızlık ve hatalı bir gruplandırma göz konusudur. Konu ne ölçüde serbest bir kompozisyon ve yeni bir biçimin yaratılmasını gerektirdiğinde, becerisi o ölçüde yetersiz kalmaktadır.

Resimli dua kitaplarındaki takvim yapraklarının kutsal konuları temsil eden sayfalardan daha güzel olduğu inkâr edilemez. Bir ayı resmetmek için onu gözlemleyip olduğu gibi aktarmak yeterlidir. Buna karşın, birçok kişinin bulunduğu ve hareketle dolu önemli bir sahneyi resmetmek için, Giotto'nun sahip olduğu ve Michelangelo'nun yeniden bulacağı şu ritim ve birlik duygusuna sahip olmak gerekir. Oysa on beşinci yüzyıl sanatının ayırt edici özelliği çoğulluktu. Bu sanat uyum ve birliği çok nadiren başarabilmiştir. Kuzu adlı sunak panosunun merkezî kısmı sunağa doğru ilerleyen muhtelif kafilelerin güçlü ritmiyle aslında bu uyumu sergiler; fakat bu etki, deyim yerindeyse, tamamen aritmetik bir koordinasyonla sağlanmıştır. Van Eyck kişilerini çok basit bir figür içinde gruplandırarak kompozisyonun zorluklarından kaçınır; onun uyumu dinamik değil statiktir.

Van Eyck'i Rogier van der Weyden'den ayıran büyük mesafe, ikincisinin ritmik kompozisyon sorununun farkında olduğu gerçeğinde yatar. Birliği bulma amacı doğrultusunda ayrıntıları kullanmada kendini sınırlandırmıştır; ama bunda her zaman başarılı olmadığı da doğrudur.

O çağda en önemli kutsal konuların temsilini düzenleyen saygın ve ciddi bir gelenek vardı. Ressam tablosunun kompozisyonunu icat etmek zorunda değildi; bazı konularda ritmik kompozisyon, deyim yerindeyse, kendiliğinden ortaya çıkıyordu zaten. Çarmıhtan İndirilişi, bir *pietà*'yı [kucağında ölü İsa'yla Meryem Ana] ve Çobanların Tapınmasını belli bir ritmik yapı taşıyan bir kompozisyon olmadan resmetmek imkânsızdı. Bunu anlamak

için Rogier van der Weyden'in Escurial'de bulunan Çarmıhtan İndiriliş tablosuna, Madrid'de bulunan *Pietà*'sına, Avignon ekolünün Louvre ve Brüksel'de bulunan Meryem Ana resimlerine Petrus Cristus ve Gérard Saint-Jean'ın Meryem Ana tablolarına veya "Belles heures d'Ailly" resmine bakmak yeterlidir. Bizatihi konunun doğası yalın ve ciddi bir kompozisyonu gerektirir.

Sözgelimi, İsa'nın alaya alınması, çarmıhını taşıyan İsa veya müneccim kralların tapınması gibi konularda olduğu gibi, resmedilecek sahne daha fazla hareket gerektirdiğinde, kompozisyonun zorlukları açığa çıkar ve bunu neticesinde çoğu zaman belli ölçüde bir uyumsuzluk ve karışıklık doğar. Öte yandan bu noktada ikonografik gelenek yine bir tür model sağlar, ama bu geleneğin yetersiz kaldığı durumlarda, on beşinci yüzyıl sanatçısı tamamen umutsuz kalmaktadır. Dirk Bouts ve Gerard David'in adalet mahkemelerinde geçen yargılama sahnelerindeki kompozisyonun zayıflığına dikkat etmeliyiz; oysa bu konunun yüceliği ciddiyet unsurunu gerektirmektedir. Örneğin Louvain'de bulunan, Aziz Erasmus'un Şehadeti veya Bruges'de bulunan, Aziz Hippolytus'un atlara bağlanarak parçalatılıp şehit edilmesi sahnelerinde kompozisyon rahatsız edici bir beceriksizlik noktasındadır.

Yine de burada hâlâ gerçeklikten alınma sahnelerin temsiliyle ilgileniyoruz. Bütün bir eser tek başına hayal gücüyle yaratılmak zorunda kaldığında, dönemin sanatı gülünç olmaktan kurtulamaz. Büyük ölçekli resimler konularının ciddiyeti sayesinde bundan kurtuluyordu, ama kitap resmedenler edebiyat alanını dolduran tüm o mitolojik ve alegorik fantezilere bir şekil verme görevinden kaçamazdılar. Jean Miélot'nun, Christine de Pisan'ın *Epitre d'Othéa à Hector* [*Othéa'nın Hector'a Mektubu*] adlı mitolojik fantezisi için yaptığı resimler bu bağlamda bir örnek teşkil edebilir. Bunlardan daha beceriksiz bir resim hayal etmek imkânsızdır. Yunan tanrıları kürk mantoları

ve brokar elbiselerinin üzerinde kocaman kanatlara sahiptir. Çocuklarını yiyen Satürn, ödül veren Midas; hepsi de birbirinden gülünç olup albeniden tamamen yoksundu. Öte yandan kitabı resmeden sanatçı koyunuyla bir çoban gibi küçük sahneleri resmetme olanağı bulduğunda, dönemine özgü yeteneğini sergiler ve kendi çapında becerisini konuşturur. Burada bu sanatçıların yaratıcı yeteneklerinin sınırına geliyoruz. Gerçekliğin gözlemlenmesini rehber edindikleri sürece sanatlarında kolayca ustalık kazanırlarken, hayal gücüyle yeni temalar yaratma söz konusu olduğunda ustalıkları hemen sönüyordu.

İster edebi ister sanatsal olsun hayal gücü, alegorinin çıkmaz sokağına sürüklenmişti. Zihin kendine sunulan alegorik fikirleri resimsel sunular haline dönüştürmeye iyiden iyiye alışmıştı. Alegori sunumu düşünceye, düşünceyi de sunuma bağlarken; alegorik görüntüyü olduğu gibi tasvir etme arzusu, sanatsal üslubun bütün taleplerini gözden kaçırıyordu. Ölçülülük figürünün başlıca meziyetiyse kuralı ve ölçüyü temsil eden bir saat taşımaktı. Onu bu vasfıyla, Michel Colombe'un eseri olup Nantes Katedralinde bulunan bir kabrin üzerinde ve Rouen'deki Amboise kardinallerinin kabirlerinde görüyoruz. *Epitre d'Othéa* kitabını resmeden sanatçı bu kurala uymak için basitçe İyi Yürekli Philip'in yatak odasını süslemek için yaptığı saate benzeyen bir saati, Ölçülülük figürünün başına koymakla yetinmiştir.

Alegorik figür kendini ancak saygınlık kazanmış bir gelenek aracılığıyla meşru kılabilirdi. Eğer o baştan ayağa icat edilseydi nadiren tatmin edici olurdu. Onu yaratan zihin ne kadar gerçekçi olursa, onun biçimi de o kadar tuhaf ve yapmacık olur. Chastellain *Exposition sur Vérité mal prise* [*Acı Gerçeğin Sergilenmesi*] adlı şiirinde kendisini suçlamaya gelen dört kadın görür. Bu kadınlar kendilerine "Kızgınlık, Ayıplama, İtham, Kin" adlarını takmışlardır. Bunlardan Ayıplama'yı şöyle betimler: "Bu hanım

acı koşullar içinde çok ağır ve yakıcı dertlere sahip gibi görünüyordu; dişlerini gıcırdatıyor, dudaklarını ısırıyordu; sık sık kafasını sallıyor ve münakaşacı olduğunun işaretlerini sergiliyor, ayaklarının üzerinde sallanıyor, bir sağa bir sola dönüyordu; sabırsız ve çelişkiye yatkın olduğu ortadaydı, sağ gözü kapalı, sol gözü açıktı; önünde içi kitap dolu bir çanta vardı; bunların bir kısmını, sevdiğinden olsa gerek önüne almış, diğerlerini de sevmeyerek uzağa atmıştı. Bazılarına güldü ve onları öptü; diğerlerine arsızca tükürdü ve tekme attı; elinde mürekkep dolu bir kalem vardı, onunla birçok önemli şey yazdı...; sonra elindeki bir süngerle bazı resimleri siyaha boyadı, bazılarını da tırnaklarıyla tırmaladı; diğerlerini de sanki unutturmak istercesine tamamen kazıdı ve aklına değil de keyfine uyarak, birçok saygın insana kendini zorlu ve acımasız bir düşmanmış gibi gösterdi." Chastellain şiirinin başka bir yerinde, Huzur Hanım'ı, mantosunu açıp dört yeni hanıma dönüşürken görür: Kalp Huzuru, Ağız Huzuru, Zahiren Huzur, Gerçek Etki Huzuru. Yahut sanki siyaset onları alegoriye itmiş gibi, "Senin Topraklarının Önemi, Senin Çeşitli Halklarının Değişik Durumları ve Nitelikleri, Fransızların ve Komşularının Haset ve Kinleri" adlarını verdiği kadın figürler icat eder. Onu bu acayip figürleri hayal etmeye iten şey, canlı tahayyül değil, düşüncedir sadece. Hepsinin adları şeritlerin üzerine yazılmıştır; besbelli ki bu figürleri bir halı, resim veya gösteri için tasarlamıştı.

Burada hakiki ilhamdan eser yoktur. Tükenmiş bir zihnin eğlencesi söz konusudur sadece. Her ne kadar yazarlar eylemlerini bir rüya çerçevesine oturtsalar da, hayalleri asla Dante ve Shakespeare'de olduğu gibi gerçek rüyaya benzemez. Hatta bunları gerçekten gördükleri sanısını bile yaratmazlar: Chastellain şiirlerinin birinde safiyane bir şekilde kendini "bu rüyanın mucidi ve hayalcisi" diye nitelendirmiştir.

Alaycı vurgu ancak alegorinin çorak toprağında yeniden çiçek açar, tıpkı Deschamps'ın şu dizelerinde olduğu gibi:

> Phisicien, comment fait Droit?
> – Sur m'ame, il est en petit point...
> – Que fait Raison?...
> Perdu a son entendement,
> Elle parle mais faiblement,
> Et Justice est toute ydiote...[24]

Edebi fantezinin farklı alanları üslubun homojenliği kaygısı gütmeden birbirine karışmıştır. *Pastoralet* adlı kroniğin yazarı, siyasal çobanlarını, zambak ve aslanlarla süslediği bir kisveye büründürür; "uzun etekli çobanlar" ruhban sınıfını temsil eder. Molinet, Tanrı'nın gerçek âşıklara bir seslenişinde dini, askeri, idari ve aşki terimleri karman çorman eder:

> Nous Dieu d'amours, créateur, roy de gloire,
> Salut à tous vrays amans d'humble affaire!
> Comme il soit vrays que depuis la victoire
> De nostre filz sur le mont de Calvaire
> Plusieurs souldars par peu de cognoissance
> De noz armes, font au dyable allyance...[25]

Böylece hakiki hanedan arması tasvir edilir: *gümüş* arma, armanın üstü, yani beş yara – ve muharip Kiliseye, bu

---

[24] Hekim, Hukuk nasıl?
– Ruhum adına, pek iyi değil...
– Akıl nasıl peki?...
İdrakini kaybetti,
Konuşuyor, ama cılız bir sesle,
Ve Adalet büsbütün çıldırmış...

[25] Biz aşkın Tanrı'sı, yaratıcı ve şanın kralı,
Selamlıyoruz, mütevazı ruhun tüm gerçek âşıklarını!
Doğrusu oğlumuzun zaferinden beri
Cefa Dağındaki
Bazı askerler şeytanla birlik kurdu
Silahlarımızın kudretini bilmediği için...

armaya dönmek isteyen herkesi hizmetinin altına alma serbestliği verilir.

Molinet'ye mükemmel bir "retorikçi" ve şair ünü kazandıran marifetler bize daha ziyade edebi bir biçimin nihai sonuna yaklaştığını haber veren aşırı bozulma olarak görünmektedir. En yavan kelime oyunları yapmaktan zevk alır:

> "Et ainsi demoure l'Ecluse en paix qui fut incluse, car la guerre fut d'elle excluse plus solitaire que rencluse."[26]

Roman de La Rose'un düzyazı versiyonuna yazdığı girişte kendi adı Molinet üzerine oyunlar oynar:

> "Et affin que je ne perde le froment de ma labeur, et que la farine que en sera molue puisse avoir fleur salutaire, j'ay intencion, se Dieu m'en done la grace, de tourner et convertir soubz mes rudes meulles le vicieux au vertueux, le corporel en l'espirituel, la mondanité en divinité, et souverainement de la moraliser. Et par ainsi nous tirerons le miel hors de la dure pierre, et la rose vermeille hors de poignans espines, où nous trouverons grain et graine, fruict, fleur et feuille, très souefve odeur, odorant verdure, verdoyant floriture, florissant nourriture, nourrissant fruict et fructifiant pasture."[27]

Sözcüklerle oynamadığı zamansa fikirlerle oynar. Meschi-

---

[26] "Ve böylece Sluys onunla birlikte barış içinde yaşadı, çünkü savaş bir münzeviden daha yalnız olan ondan uzaktı." Burada *escluse*, *incluse* ve *rencluse* sözcüklerinin ses benzerliğinden yararlanılarak yapılan bir kelime oyunu söz konusudur –çn.

[27] "Ve emeğimi, buğdayı ve ondan yapılacak yemek lezzetini kaybetmesin diye, Tanrı'nın lütfuyla, sert değirmen taşlarında kötü olanı erdemliye, maddi olanı maneviye, dünyevi olanı ilahi olana çevirmek ve en önemlisi, onun ahlakını düzeltmek niyetindeyim. Ve bu yolla sert taştan bal ve sivri dikenden kırmızı gül elde edeceğiz; orada ekinler ve tohumlar, meyve, çiçek ve yaprak, çok hoş kokular, güzel kokulu otlar, taze çiçekler, serpilmiş gıdalar, besleyici meyveler ve verimli çayırlar bulacağız."

not, *Lunettes des Princes* [*Prenslerin Gözlüğü*] adlı eserinin camlarına İhtiyat ve Adalet, çerçevesine Güç, hepsini bir arada tutan çiviye ise Ilımlılık adlarını verir. Şair bu gözlüğü, kullanma talimatlarıyla birlikte Akıl'dan almıştır. Tanrı tarafından gönderilen Akıl onun zihnine girer ve orada kendine ziyafet çekmek ister; ama "leziz bir ziyafet" için gereken hiçbir şey bulamaz, çünkü Umutsuzluk her şeyi bozmuştur.

Bu tür eserler katıksız bozulma ve halsiz çöküşü ele vermektedir. On beşinci yüzyılın İtalyan edebiyatını, aşk dolu taze şiirini düşündüğümüzde, Rönesans ruhunun ve üslubunun Alplerin eteklerindeki bu bölgelerden ne denli uzak olduğunu görüp hayret edebiliriz.

Tam da üslup ve akıl marifetlerini sergileyen bu eserlerde, İtalya dışında aldığı şekliyle Rönesansın gelmekte olduğunu fark etmek için biraz çaba ve anlayış gerekir. O zamanın insanlarına göre, bu zorlama biçim, sanatın yenilenmesi anlamına geliyordu.

YİRMİ ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YENİ BİÇİMİN ORTAYA ÇIKIŞI

Ortaçağın sonunun ruhundan hümanizme geçiş, bizim sandığımızdan çok daha basittir. Hümanizmi ortaçağın karşısına koymaya alışık olduğumuzdan, birini benimsemek için diğerini terk etmemiz gerektiğine memnuniyetle inanıyoruz. Ortaçağ düşüncesinin ve ifadesinin eski biçimlerini geliştirmeye çalışırken, aynı zamanda kadim bilgelik ve güzelliğe de özlem duyan bir zihni hayal etmekte zorlanıyoruz. Ne var ki bu, tam da zihnimizde canlandırmamız gereken tablodur. Klasizm anlık bir ilham gibi doğmadı, ortaçağ düşüncesinin bereketli topraklarında boy attı. Hümanizm bir ilham olmadan önce bir biçimdi. Öte yandan ortaçağ düşüncesinin karakteristik düşünce biçimleri Rönesanstan çok sonrasına kadar bile varlıklarını sürdüreceklerdi.

İtalya'da hümanizm meselesi kendini en basit biçimde ortaya koymuştur, çünkü insanların zihni antik kültürü alılmamaya öteden beri yatkındı. İtalyan ruhu klasik uyum ve yalınlıkla temasını hiç koparmamıştı. Klasik ifadenin yenileştirilmiş biçimlerinde doğal olarak serbestçe yayıldı. Bütün o dinginliğiyle birlikte on beşinci yüzyıl İtalya'sı yenilenmiş bir kültürün izlenimini uyandırır: Ortaçağ düşüncesinin zincirlerini kırmış, ama Savonarola'nın bize hatırlattığı gibi, alttan alta varlığını sürdürmüş bir kültür.

Buna karşılık, on beşinci yüzyıldaki Fransız uygarlığının tarihi bizlerin ortaçağı unutmasına izin vermez.

Fransa, ortaçağ ruhunun ürünleri arasında en güzel ve en güçlü olanların tümünün anavatanıydı. Ortaçağın bütün yapıları –feodalizm, şövalyelik ve saray hayatı, skolastisizm, Gotik mimari– bunların hepsi, İtalya'dan önce Fransa'da iyiden iyiye kök salmıştı. On beşinci yüzyılda bile hâkimiyetlerini sürdürüyorlardı. İtalya ve Rönesansın ayırt edici özellikleri olan üslup zenginliği, neşe ve uyum yerine burada tuhaf bir gösteriş, hantal ifade biçimleri, miadını doldurmuş fantezi ve melankolik bir ağırlık atmosferi hâkimdi. Bu durumda kolayca unutulabilecek olan ortaçağ değil, gelmekte olan yeni kültürdür.

Edebiyatta ruh değişmeksizin klasik biçimler ortaya çıkabiliyordu. Görünüşe bakılırsa, hümanizmin doğması için Latin tarzının geliştirilmesiyle uğraşmak yeterliydi. Bunun kanıtıysa 1400 dolaylarında Fransa'da oluşan bir ilim çevresiydi; aralarında kilise görevlileri ve yargıçlar, Lille katedral kuyusu üyesi ve kralın kâtibi Jean de Montreuil, kilisenin suiistimallerini ifşa etmekle ünlü Nicolas de Clemanges, Pierre ve Gontier Col ile kıdemli kraliyet kâtibi Milanolu Amboise de Miliis gibi isimler vardı. Birbirlerine gönderdikleri zarif ve ağırbaşlı mektuplar, ne düşüncenin muğlaklığında, ne kibirli havada, ne karmaşık cümlelerde, hatta ne de güya bilgince lakırdılarda, sonraki hümanistlerin mektuplarından geri kalır. Jean de Montreuil Latince yazım kuralları konusunda uzun nutuklar atar. Cicero'yu çelişkiye düşmüş olmakla suçlayan ve Ovidius'u Vergilius'a tercih eden dostu Ambrose de Miliis'i eleştirir. Mektuplarının birinde Clemanges'e şöyle seslenir:

> "Sevgili üstadım ve kardeşim, eğer yardımıma koşmazsanız, ünümü kaybedecek ve ölüm mahkûmu gibi olacağım. Efendim ve babam Cambray piskoposuna yazdığım son mektupta, kıyas sözcüğü *propior* yerine *proximior* yazdığımı fark ettim; kalemim işte böylesine düşüncesiz ve

ihmalkâr. Lütfen bunu iyi yüreklilikle düzeltin, aksi halde aleyhimizdekiler bir sürü iftira atacaklar."

Bu mektupta bundan daha çekici pasajlar var, örneğin Senlis yakınındaki Charlieu manastırını tasviri: Serçelerin oraya keşişlerin yemeğini paylaşmaya gittiğinden, çalıkuşunun başrahip havalarına girdiğinden ve nihayet yazara mektubunda kendisini unutmamasını rica eden bahçıvanın eşeğinden söz eder. Bunları ortaçağ naifliği mi yoksa hümanist bir zarafet mi diye tanımlamakta tereddüt edebiliriz.

Jean de Montreuil ile Col kardeşlere, *Roman de la Rose*'un hararetli hayranları ve 1401'de kurulan Aşk Sarayı'nın üyeleri arasında rastladığımızı hatırlarsak, bu erken Fransız hümanizminin onların kültürünün ikincil bir unsurundan, önceki asırların, özellikle de dokuzuncu ve on ikinci yüzyılların klasik Latin kültürünün yeniden doğuşu diye adlandırılan olguya benzer bir bilimsel gelişmenin meyvesinden ibaret olduğunu idrak ederiz. Jean de Montreuil'in çevresinin, yetiştirdikleri takipçileri yoktu ve bu erken Fransız hümanizmi onu başlatanlarla birlikte yok olmuştur. Yine de bu hareket, kökenleri itibarıyla bir ölçüde edebi yeniliğin büyük uluslararası hareketiyle bağlantılıydı. Jean de Montreuil ve dostlarının gözünde Petrarca ünlü bir öncüydü ve resmi üsluba klasizmi sokmuş olan Floransalı şansölye Coluccio Salutati onlar tarafından tanınıyordu. Klasik incelik yönündeki çabaları, İtalya'nın dışında ne hatibin ne de şairin bulunduğunu söyleyen Petrarca'nın iğneleyiciliğinden epey nasibini almıştır hiç kuşkusuz. Fransa'da Petrarca'nın eseri, deyim yerindeyse, ortaçağ ruhu içinde kabul görmüş ve ortaçağ düşüncesiyle birleştirilmiştir. Petrarca on dördüncü yüzyılın ikinci yarısının düşünce önderlerini şahsen tanıyordu; şair Philippe de Vitri, düşünür, siyaset adamı ve veliahtın lalası Nicolas Oresme ve ayrıca belki de Philippe de Mézières. Oresme'i modern bilimin öncülerinden biri

kılan fikirlerine rağmen, bu kişiler hümanist değillerdi. Petrarca'ya gelince, onun zihninde ve eserlerindeki modern unsuru abartmaya her zaman teşneyiz, çünkü onu özellikle yenilikçilerin ilki olarak görmeye alışkınız. Onu yaşadığı asrın düşüncelerinden kurtulmuş olarak hayal etmek kolaydır. Hakikatten öte yol yoktur. O kesinkes kendi zamanının insanıdır. Nitekim işlediği temalar ortaçağ temalarıdır: *De contemptu mundi* [*Dünyanın Küçümsenmesi Hakkında*], *De otio religiosorum* [*Ruhbanların İnzivası Hakkında*], *De vita solitaria* [*Münzevi Hayat Üzerine*]. Eserlerinin sadece tonu ve biçimi farklı ve hayli gelişmiş durumdaydı. *De viris illustribus* [*Ünlü Kişiler Hakkında*] ve *Rerum memorandarum* [*Hatırlanmaya Değer Şeyler*] adlı kitaplarında antik erdemi yüceltmesi az çok şövalyece Dokuz Kahraman kültüne benzer. Onun Ortak Yaşam Kardeşliği tarikatının kurucusuyla temas halinde bulmanın veya fanatik Jean de Varennes tarafından dogmatik bir konuda otorite olarak anılmasının şaşırtıcı bir yanı yoktur. Denis le Chartreux, tipik bir ortaçağ konusu olan İsa'nın kabrinin kaybı üzerine yakınmaları ondan ödünç almıştır. İtalya'nın dışındaki çağdaşlarının Petrarca'da buldukları şey, bir sone veya *Trionfi* şairi değil, bir ahlak felsefecisi ve Hıristiyan bir Cicero'dur.

Boccaccio daha sınırlı bir alanda Petrarca'nınkine benzer bir etkide bulunmuştur. O da bir ahlak düşünürü olarak tanınmıştı ve ünü hiçbir surette *Decameron*'a dayanmıyordu. "Müşkül bir durumda sabır hekimi" olarak, *De casibus virorum illustrium* [*Ünlü Kişilerin Akibetleri Hakkında*] ve *De claris mulieribus* [*Ünlü Kadınlar Hakkında*] kitaplarının yazarı olarak itibar kazanmıştı. İnsan kaderinin değişkenliğini ele aldığı bu acayip kitaplarıyla "Üstat Giovanni Boccacio" kendisini bir tür Talih *impresari*'su [*düzenleyici*] kılmıştır. Chastellain onu böyle tanımış ve İngiltere'den kaçan Kraliçe Margaret'i, zamanının bütün acıklı olaylarını anlatarak teselli etmeye çalıştığı garip bir kitabına

Le Temple de Bocace [*Boccacio Tapınağı*] adını vermiştir. Boccaccio'da güçlü bir ortaçağ ruhu bulan, bir sonraki asrın Burgonyalı bu kişilerinin yanıldığı söylenemez.

Fransa'daki yeni ortaya çıkan hümanizmi İtalyan hümanizminden ayıran şey, üslup veya amaçtan ziyade bilgi, beceri ve zevk farklılığıdır. Antik biçimi ve duyarlılığı ulusal edebiyata aktarma konusunda, Fransızlar, Toskana göğünün altında veya Kolezyum'un gölgesinde doğmuş olanlara kıyasla çok daha fazla engeli aşmak zorundaydılar. Fransa da Latince yazan ve erkenden mektup türünün zirvesine ulaşabilmiş bilgili ruhbanlara sahipti. Fakat Boccaccio gibi klasisizm ile ortaçağcılığı anadilinde harmanlamak Fransa'da uzun zaman mümkün olmadı. Eski biçimler çok güçlüydü ve genel kültür hâlâ İtalya'nın sahip olduğu mitoloji ve antik tarih uzmanlığından yoksundu. Machaut bir din adamı olmasına rağmen yedi bilgenin adlarını acınacak şekilde yanlış yazmıştır. Keza Chastellain, Peleus ile Pelias'ı; La Marche, Proteus ile Pirithous'u karıştırmaktadır. *Pastoralet*'in yazarıysa "Afrika'nın iyi kralı Scipio"dan söz etmektedir. Ama aynı zamanda konusu ona iyi Silvanus'un tasvirini ve Pan'a bir duayı ilham eder; burada Rönesansın şiirsel tahayyülü patlama noktasına gelir. Kronik yazarları daha şimdiden Livius'un tarzında askeri söylevler yazmaya çalışıyor ve tıpkı Latin tarihçi gibi, önemli olayları anlattıkları metinlerini mucizeleri veya kehanetleri zikrederek süslüyorlardı. Onların klasik tarzı yakalamaya yönelik çabaları her zaman başarılı olmadı. Jean Germain'in 1435'de yapılan Arras kongresine dair tasviri antik düzyazının tam bir karikatürüdür. Antik döneme dair görüş hâlâ çok tuhaftı. Yiğit Charles'ın Nancy'deki cenaze töreninde, onu yenmiş olan genç Lorraine dükü, düşmanının naaşına saygısını göstermek için "antik tarzda" giyinmiş, yani beline kadar inen uzun bir altın sakalla gelmişti. Dokuz Kahraman'dan birini temsil etmek için bu kıyafeti giymiş olan dük, çeyrek saat boyunca dua etmiştir.

1400 yılı dolaylarında Fransa'da anlaşıldığı manasıyla "antik" sözcüğü, "belagat, hatip, şiir" gibi aynı kavramlar kümesine aittir. Hiç kimse bir balad veya eski Fransız türünde bir şarkı için "şiir" sözcüğünü kullanmayı düşünmezdi. Eskilerin hayran olunan mükemmellik fikrini anımsatan bu klasik sözcük, her şeyden önce yapay bir biçim anlamına geliyordu. Bu dönemin şairleri yürekten hissedilen duyguları basit bir formda ifade etmekte ustaydılar, ama üstün güzelliği elde etmeyi istediklerinde mitolojiden medet umar, uydurma Latince terimler kullanır, sonra da kendilerini "belagatçı" sayarlardı. Christine de Pisan "şiirsel balat" adını verdiği mitolojik bir şiirini, diğer sıradan eserlerinden kesinkes ayırır. Eustache Deschamps meslektaşı ve hayranı Chaucer'a gönderirken yeteneğini sergilemek istercesine şu satırları eklemiştir:

O Socrates plains de philosophie,
Seneque en meurs et Anglux en pratique,
Ovides grans en ta poeterie,
Bries en parler, saiges en rethorique
Aigles tres haulz, qui par ta théorique
Enlumines le renge d'Eneas,
L'Isle aux Geans, ceuls de Bruth, et qui as
Semé les fleurs et planté le rosier,
Aux ignorans de la langue pandras,
Grant translateur, noble Geoffroy Chaucier!
.....
A toy pour ce de la fontaine Helye
Requier avoir un buvraige autentique,
Dont la doys est du tout en ta baillie,
Pour rafrener d'elle ma soif ethique,
Qui en Gaule seray paralitique
Jusques a ce que tu m'abuveras.[1]

[1] Ey felsefeyle dolu Sokrates,
Ahlakta Seneca ve uygulamada bir İngiliz,
Şiirinde büyük Ovidius,

Bu, Villon ve Rabelias'nin ileride hicvedecekleri gülünç Latin tarzı söyleyişin henüz mütevazı olan başlangıcıdır. Bu katlanılamaz tarz, yazarların fevkalade parlak olmak istedikleri ithaflar, söylevler ve edebi mektuplaşmalarda kendini göstermektedir. Bu damardan giden Chastellain şöyle ifadelerde bulunur: "Vostre très humble et obéissante serve et ancelle, la ville de Gand,"[2] "la viscérale intime douleur et tribulation."[3] La Marche ise şöyle der: "Nostre francigène locution et langue vernacular."[4] Molinet ise: "Abreuvé de la doulce et melliflue liqueur procédant de la fontaine caballine,"[5] "ce vertueux duc scipionique,"[6] "gens de mulièbre courage."[7]

Bu imbikten geçirilmiş belagat hem edebi bir konuşma idealini hem de bir üslup idealini yansıtır. Eski zamanların halk ozanları gibi, belagatçılar ve hümanistler de edebiyatı her bakımdan oyun olan bir biçim içinde geliştirdiler. Oldukça farklı bir edebi mektuplaşma türü

Az ve öz konuşan, belagatta bilge,
Senin bilginle çok yüksekten uçan kartal,
Eneas krallığını aydınlattı,
Devler adası, vahşiler adası ve
Çiçek eken, gülağacı eken,
Dil cahillerine kendini göster,
Büyük çevirmen, soylu Geoffrey Chaucer!
.....
Senden, yani bu Helye çeşmesinden
Hakiki bir içecek istiyorum,
Ki onun oluğu senin elinde.
Hararetli susuzluğumu onunla gidermek için,
Galya'da felce uğrayacağım ben
Ta ki sen bana o içeceği verene dek.

2 "Bir hayli mütevazı ve itaatkâr hizmetkârınız ve köleniz Ghent şehri."

3 "İç organlardan gelen samimi bir acı ve üzüntü."

4 "Bizim Fransız söyleyişimiz ve halk dilimiz."

5 "At çeşmesinden çıkan bal gibi tatlı içkiden içerek."

6 "Şu Scipione gibi erdemli dük."

7 "kadınsı cesarete sahip erkekler."

ortaya çıktı. Georges Chastellain'nin ateşli bir hayranı olup üç Bourbon dükünün yanı sıra üç Fransa kralının da kâtipliğini yapmış olan Jean Robertet, Bruges'de yaşayan Montferrant adında birini aracı yaparak, Burgonya sarayının şair-kronikçisiyle mektuplaşmaya girişmiştir. İlk başta buna tereddütle bakan şair-kronikçiyi ikna etmek için Montferrant eski alegori aracına başvurur. "Belagatın on iki hanımını hatırlatır": Bilim, Güzel Konuşma, Anlamın Ağırlığı, Derinlik vs. Bu hanımlar ona görünmüş ve Robertet'nin arzuladığı mektuplaşma için harekete geçmesini söylemişlerdir. Peşinden gelen karşılıklı şiirsel ve retorik iltifatlarda, Chastellain'in dizeleri, Robertet'nin abartılı coşkunluğuyla kıyaslandığında sade kalmaktadır:

Frappé en l'oeil d'une clarté terrible
Attaint au coeur d'eloquence incrédible,
A humain sens difficile à produire,
Tout offusquié de lumière incendible
Outre perçant de ray presqu'impossible
Sur obscur corps qui jamais ne peut luire,
Ravi, abstrait me trouve en mon déduire,
En extase corps gisant à la terre,
Foible esperit perplex à voye enquerro
Pour trouver lieu et oportune yssue
Du pas estroit où je suis mis en sere,
Pris à la rets qu'amour vraye a tissue.[8]

[8] Müthiş bir ışık gözüme çarptı,
İnanılmaz güzel bir belagat kalbime dokundu
İnsan aklı için yaratması zor,
Yakıcı ışıklarla tamamen kararmış
Adeta dayanılmaz ışınlarla delen
Asla parlamayan karanlık bir bedeni,
Zevten mest olmuş, çılgına dönmüş buldum kendimi,
Bedenim yerde uzanıyor, vecd içinde,
Biçare ruhum bir yol arıyor, şaşkın halde
Bir yer ve uygun çıkış bulmak için
İçine sıkıştığım dar geçitte,
Gerçek aşkın ördüğü tuzaklara yakalandım.

Bu dizelerde Chastellain'den aldığı bir mektubun onda uyandırdığı duyguları anlatır. Sonrasında düzyazıyla devam ederek, ("ölümsüz tanrıların dostu ve insanların sevgilisi, Ulysses kalpli, bal gibi tatlı belagatı olan") dostu Montferrant'a şu soruları sorar: "N'est-ce resplendeur équale au carre Phoebus?"[9] Orpheus'un harpını,Amphion'un kavalını, Argus'u uyutan Merkür'ün flütünü geride bırakmıyor mu? "Où est l'oeil capable de tel objet visible, l'oreille pour ouyr le haut son argentin et tintinabule d'or?"[10]

Chastellain bu heyezana dönüşen coşkuya şüpheyle yaklaşır. Çok geçmeden bundan sıkılır ve "Kibir Hanımı"na uzun zamandır ardına kadar açık olan kapıyı kapatmak ister:

> "Robertet damlaları dolu gibi yağan bulutuyla beni sırılsıklam etti, üstümü başımı inciyle süslenmiş gibi parıldattı; ama giysim seyredenleri aldattıktan sonra altındaki karanlık bedenin ne faydası olabilir ki?"

O halde Robertet bu tarzda yazmaya bir son vermeliydi, aksi halde Chastellain onun mektuplarını hiç okumadan ateşe atardı. Arkadaşlara yaraşır şekilde konuşmak isterse, Georges'un ona olan sevgisi konusunda müsterih olabilir.

Yoğun emek isteyen bu tür eserler hiçbir surette bize Rönesansın ölçü ve uyum duygusunu vermiyor. Hepsi duygu ve üslup açısından antik tarzdaymış gibi geliyor bize. Öte yandan bu kişilerin kendilerini son derece modern olarak gördüklerine de şüphe yok. Bu Robertet İtalya'ya gitmiş ve oraya dair şu satırları yazmıştı:

> "Bütün hava koşullarının süslü konuşmaya hizmet ettiği ve onları bir ahenge sokmak için bütün başat hoşlukları kendine çeken ... yeniliğe hasret bir ülke."

---

[9] "Bu, Phoebus'ün arabasına denk ihtişam değil midir?"

[10] "Böylesine görünür bir nesneyi görebilecek göz, böyle yüksek gümüşi sesi ve altın şıngırtısını duyabilecek kulak nerede?"

Bu ahengin sırrının "süslü konuşma"da yattığına ve İtalyanlarla yarışmak için Fransız üslubunu klasizmin süsleriyle bezemenin yeterli olacağına apaçık inanıyordu. Dilin ve düşüncenin katıksız Latin üslubundan hiçbir zaman bütünüyle uzaklaşmadığı İtalya'da sosyal ortam ve düşünce tarzı, hümanist eğilimlere Fransa'da olduğundan çok daha uygundu. İtalyan uygarlığı doğal olarak hümanist tipi geliştirmişti. İtalyan dili, Latincenin sızmasıyla Fransızca gibi bozulmamış, hatta Latinceyi hiç zorlanmadan kendine mal etmişti. Bunun aksine Fransa'da toplumsal hayatın ortaçağa uzanan temelleri hâlâ sağlamdı; Latinceden İtalyancaya nazaran daha fazla uzaklaşmış olan Fransızca, Latinceleşmeye karşı çıkmıştı. Eğer Latince bilimsel deyimler İngilizceye kolayca sızmışsa bunun nedeni, İngilizcenin Latince kökenli olmaması, dolayısıyla ifade uyuşmazlığının kendini göstermemesidir.

On beşinci yüzyılın Fransız hümanistleri Latince yazdıklarında, kültürlerinin ortaçağ tabanı pek ortaya çıkmaz. Klasik üslup ne kadar eksiksiz taklit edilirse, asıl ruh o kadar gizlenir. Nitekim Robert Gaguin'in mektupları ve söylevleri diğer hümanistlerin eserlerinden ayırt edilemez. Ancak Gaugin aynı zamanda tamamen ortaçağdan esinlenen ve bütünüyle ulusal üsluba sahip bir Fransız şairidir. Latince yazmamış ve belki de yazamamış olanlar, Latinceleştirilmiş yapılarla Fransızcalarını bozarken, tam bir Latince uzmanı olan Gaguin, Fransızca yazarken belagatın etkilerini küçümser. Onun *Débat du Laboureur, du Prestre et du Gendarme* [*Çiftçi, Din Adamı ve Jandarma Tartışması*] adlı kitabı gerek konusu gerekse üslubu itibarıyla ortaçağa özgüdür; Villon'un şiiri ve Deschamps'ın en iyi eseri gibi yalın ve coşkuludur.

On beşinci yüzyıl Fransız edebiyatının hakiki modernleri kimlerdir? Hiç kuşkusuz eserleri, bir sonraki yüzyılın en güzel eserlerine en yakın olanlardır. Meziyetleri ne olursa olsun bunlar, kesinlikle ağır ve gösterişli Burgonya

tarzının temsilcileri –Chastellain, La Marche ve Molinet– değillerdi. Bunların sevdikleri biçim yenilikleri çok yüzeyseldi, klasik hevesleri çok safiyaneydi. Acaba modern unsuru biçimin incelmesinde mi aramalıyız? Bu biçim bazen fazlasıyla özentili olsa bile o kadar zarifti ki melodinin tatlılığı anlam boşluğunu unutturuyordu:

> Plusiers bergiers sont en lacz mortelz telz
> Heurtez, boutez, que pou leur déduit duyt.
> Et leurs moutons en maux fortunez nez,
> Venez, vanez, de fers mal parez rez,
> Leurs bledz emblez, ayans sauf conduit vuyd,
> La nuit leur nuit, la mort qui destruit ruit,
> Leur fruit s'en fuit venant aperte perte:
> Mais Pan nous tient en asseurance experte.[11]

Bu dizeler Jean Lemaire de Belges'e aittir. Şiirdeki saf biçimsel güzelliğin bu inceliği konusunda çok fazla şey söylenebilir. Ama genel anlamda konuşacak olursak, edebiyatın geleceği burada yatmamaktadır. Eğer modern olarak Fransız edebiyatının sonraki gelişimiyle en fazla ilgisi olanları anlarsak, o zaman modern olan isimler Villon, Charles d'Orléans ve *L'Amant rendu Cordelier*'nin [*Aşk Tarikatının Rahibi Olmuş Âşık*] şairidir; yani klasisizmden en çok uzak duranlar ve son derece hoş biçimlerin peşine düşmeyenlerdir. Temalarının ortaçağa özgü olması, onları kesinlikle umut vaat eden gençlikten yoksun bırakmaz. Onları moden kılan şey ifadelerinin kendiliğinden olmasıdır.

---

[11] Birkaç çoban böylesine ölümcül tuzaklara düştüğünde
Epeyce itilmiş kakılmış olmak onların keyfini kaçırmaz.
Ve koyunları uğursuz bir saatte doğmuş,
Avlanmış, telef edilmiş, kör makasla kırpılmış,
Ekinleri çalınmışlar izin belgesi olanlarca.
Gece onlara zarar verir, bozguncu ölüm saldırır,
Meyveleri savrulur, apaçık bir felaket gelir:
Ama Pan bizi ustaca korur.

Dolayısıyla, klasisizm edebiyatta yeni ruhun gelişmesinde kontrol edici bir faktör değildi. Paganizm de öyle. Pagan ifadelerin ve mecazların sık sık kullanılması genellikle Rönesansın başlıca ayırt edici özelliği sayılmıştır. Oysa bu edebi paganlık çok daha eskilere dayanır. Daha on ikinci yüzyılda Hıristiyan inancının kavramlarını ifade etmek için mitolojik terimler kullanılıyor ve bu kesinlikle zındıklık veya saygısızlık addedilmiyordu. Nitekim Deschamps "cennetten gelen Jüpiter"den söz ederken, Villon Bakire Meryem'e "ulu tanrıça" derken ve hümanistler Tanrı'yı "princeps superum" [yüce hükümdar] diye anarken hiçbir surette pagan değillerdi. Pastoral eserler verenler okurun pekâlâ farkında olduğu masum bir paganizm çeşnisine ihtiyaç duyuyorlardı. Paris'teki Celestin Kilisesini "insanların tanrılara dua ettikleri, ormanın tepesindeki tapınak" diye tarif eden *Pastoralet*'nin yazarı tüm yanlış anlamaları gidermek için şu açıklamayı yapar: "Bunu söylemekle ilham perimi yadırgatacak olsam bile, pagan tanrılardan bahsederken, aslında Hıristiyan papazları ve kendimi kastediyorum." Aynı şekilde Molinet işe Mars ve Minerva'yı dahil ettiği için özür dilerken, kendisine konuşan "Akıl ve İdrak"in sözlerinden alıntı yapar: "Tanrı ve tanrıçalara inanmak için değil, bi, tek Efendimizin insanlara keyfince türlü türlü ilhamlar vermesi için onu yapmalısın."

Aşağıdaki dizelerde olduğu gibi, pagan âdetlere, özellikle de adaklara belli bir saygı gösterildiğinde, İmanın saflığı ciddi ölçüde zarar görmektedir:

> Des dieux jadis les nations gentiles
> Quirent l'amour par humbles sacrifices,
> Lesquels, posé que ne fussent utiles,
> Furent nientmoins rendables et fertiles,
> De maint grant fruit et de haulx bénéfices,
> Monstrans par fait que d'amour les offices

Et d'honneur humble, impartis où qu'ils soient
Pour percer ciel et enfer suffisoient.[12]

Bu, Chastellain'in en iyi şiiri olan *Dit de Vérité*'nin [*Gerçeğin Hikâyeleri*] kıtalarından biridir. İlhamını Burgonya düküne olan sadakatinden alan şair burada, olağan tumturaklılığını unutarak siyasal öfkesini serbest bırakmıştır.

Ortaçağın sonundaki zihinlerin paganlığı bulmak için klasik edebiyata başvurmalarına gerek yoktu. Nitekim pagan ruh kendini *Roman de la Rose*'da bolca gösteriyor ve gerçek paganlık tehlikesi bazı mitolojik kisvelerde değil de bu en popüler eserin erotik ilham ve anlayışında yatıyordu. Venüs ve Cupid ortaçağın başından beri bu alana sığınagelmişti. Fakat onları coşkulu hayata çağırıp göklere çıkaran büyük pagan Jean de Meun idi. Ebedi kurtuluş gibi Hıristiyan kavramlarını, şehvetin en cüretkâr methiyesiyle harmanlayarak, birçok nesle, imana yönelik çok kuşkulu bir yaklaşım aşılamıştır. Hıristiyanlığa aykırı amaçları doğrultusunda, çoğalma emrine uymadığı için doğayı insandan şikâyet ettirmek suretiyle Tekvin metnini çarpıtmaya bile cüret etmiştir, şu dizelerde:

Si m'aïst Diex li crucefis,
Moult me repens dont homme fis.[13]

Spekülatif bir niteliğe sahip dogmadan en ufak sapmayı bile çok sert cezalandıran kilisenin, aristokrasinin bu du-

[12] Eskiden pagan halklar, tanrılardan
Mütevazı adaklarla sevgi istediler,
İşe yaramadıklarını bile bile,
Yine de kârlı ve verimli oldular,
Çok önemli meyveler ve büyük faydalarla,
Böylece gösterdiler sevgi ibadetinin
Ve mütevazı saygının, nerede olursa olsun
Göğü ve cehennemi delmeye yettiğini.

[13] Öyleyse yardım et bana çarmıha gerilmiş Tanrı,
Çok pişmanım insanı yaratmış olmaktan.

a kitabının (*Roman de la Rose* tam da böyle bir metindir) cezalandırılmadan zihinlerde yayılmasına izin vermiş olması da şaşırtıcıdır.

Ancak büyük yeniliğin özü paganlıktan ziyade saf Latinlikte yatar. Dinsiz antikiteden alınmış klasik ifade, tahayyül, hatta duyarlılık kültürel yenilik sürecinde güçlü bir saik veya vazgeçilmez bir destek olmuş olabilir, ama asla onun itici gücü olmadı. Batı Hıristiyanlığının ruhu, sonradan onun prangasına dönüşecek olan ortaçağın palazlanmış düşünce biçimleri ve modlarıydı. Ortaçağ her zaman antik dönemin gölgesinde kaldı, hep onun hazinelerini ve onlardan elinde kalanları kullandı, onları tamamen ortaçağa özgü ilkelere –skolastik teoloji, şövalyelik, çilecilik ve saraylılık– göre yorumladı. Şimdi de içe doğru bir olgunlaşmayla bu anlayış, antik dönemin biçimleriyle uzun zamandan beri içlidışlı olduktan sonra onun ruhunu kavramaya başlıyordu. Antik kültürün eşsiz saflığı ve yalınlığı, anlayış ve ifadesinin kesinliği, düşüncesinin rahatlığı ve doğallığı, insana ve hayata olan güçlü ilgisi, bütün bunlar insanların kafasına dank etmeye başlamıştı. Avrupa antik dönemin gölgesinde yaşadıktan sonra bir kez daha onun günışığında varlığını sürdürdü.

Öte yandan klasik ruhun bu özümsenme süreci çelişkilerle dolu karmaşık bir süreçti. Yeni biçim ve yeni ruh henüz örtüşmemişti. Klasik biçim eski kavramların ifade edilmesine hizmet edebilirdi; birçok hümanist tamamen ortaçağdan ilhamını alan dindar bir şiir için Sappho tarzı kıtaları seçebiliyordu. Öte yandan geleneksel biçimler gelmekte olan çağın ruhunu içerebilirdi. Klasisizim ile modern kültürü özdeşleştirmekten daha yanlış bir şey olamaz.

Fransa ve Hollanda'da On beşinci yüzyıl hâlâ özünde ortaçağı yansıtıyordu. Hayatın başta giden melodisi henüz değişmemişti. Sembolizmi ve güçlü biçimciliği, ya-

şamı ve dünyayı çepeçevre düalist anlayışı hâkimiyetini sürdürüyordu. Zihnin iki kutbu şövalyelik ve hiyerarşi olmaya devam ediyordu. Köklü karamsarlık hayatın üzerine genel bir kasvet yayıyordu. Sanatta gotik ilke egemendi. Fakat bütün biçimler ve tarzlar kendi günbatımlarını yaşıyordu. Yüksek ve güçlü bir kültür çöküşteydi, ama aynı zamanda ve aynı yerde yeni şeyler doğuyordu. Eli kulağında olan dalga, hayatın gidişatını değiştirmek üzereydi.

KAYNAKÇA

Achéry, Luc d', *Spicilegium, yeni baskı*, Paris, 1723, III, s. 730: *Statuts de l'ordre de l'Etoile.*

Acquoy, J. G. R., *Het klooster van Windesheim en zijn invloed*, 3 cilt, Utrecht, 1875-80.

Acta Sanctorum, bkz. Colette, Francois de Paule, Pierre de Luxembourg, Pierre Thomas, Vincent Ferrer.

Ailly, Pierre d', *De falsis prophetis*, Gerson, *Opera* I, içinde, s. 538, *De Reformatione*, age. II, s. 911, *Traciatus I adversur cancellarium Parisiensem*, age. I, s. 723.

Alain de la Roche = Alanus de Rupe, *Beatus Alanus redivivus*, ed. J. A. Coppenstein, Napoli, 1642.

Amant rendu cordelier à l'observance d'amours, L', poème attribué à Martial d'Auvergne, publié par A. de Montaiglon, Société des anciens textes français, 1881.

Anitchkof F, E., L'esthétique au moyen âge, *Le Moyen Âge*, vol. xx (1918), s. 221.

Baisieux, Jacques de, *Des trois chevaliers et del chainse*, Scheler, Trouvères belges, cilt I, 1876.

Basin, Thomas, *De rebus gestis Caroli VII et Dudovici XI historiarum libri XII*, ed. Quicherat, Société de L'histoire de F'rance, 4 cilt, 1855-9.

Baude, Les vers de maître Henri, ed. Quicherat, Trésors des pièces rares ou inédites, 1856.

Beatis, Antonio de. *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona*, ed. L. von Pastor, Freiburg, 1905.

Becker, C. H., Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere, *Islamstudien* I, 1924, s. 501.

Bertoni, G., *L'Orlando furioso e la rinascenza a Ferrara*, Modena, 1919.

Blois, Extraict de l'enqueste faite pour la canonization de Charles de, André Du Chèsne, *Histoire de la maison de Chastillon sur Marne*, içinde, Paris, 1621, Preuves, s. 223.

Bonaventura, Saint, *Opera*, Paris, 1871.

Bonet, Honoré, *L'arbre des batailles*, Paris, Michel Ie Noir, 1515.
Boucicaut, *Le livre des faicts du mareschal de*, ed. Petitot, Collection de memoires, VI.
Bourquelot, F., *Les Vaudois du quinzième siècle*, Bibliothèque de l'école des chartes, ikinci seri, III, s. 109.
Burckhardt, J., *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 10. baskı, Leipzig, 1908.
– *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, Berlin-Stuttgart, 1905.
Byvanck, W. G. C., *Spécimen d'un essai critique sur les oeuvres de Villon*, Leyden, 1882.
– *Un poète inconnu de la société de Francois Villon*, Paris, 1891.
Carnahan, D. H., *The 'Ad Deum vadit' of Jean Gerson*, Illinois Üniversitesi dil ve edebiyat araştırmaları, 1917, III. No. I.
Caroli ducis Burgundiae, De laudibus, De Morte, etc., Chroniques relatives à l'histoire de la Belgique sous la domination des ducs de Bourgogne, ed. Kervyn de Lettenhove, cilt III, Brüksel, 1873.
Cartellieri, O., *Geschichte der Herzöge von Burgund, I Philipp der Kühne*, Leipzig, 1910.
– *Beiträge zur Geschichte der Herzöge von Burgund*, Sitzungsberichtc der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 1911, etc.
Cent balades, Le livre des, ed. G. Raynaud, Société des anciens textes français, 1905.
Cent nouvelles nouvelles, Les, ed. Th. Wright, Bibliothèque elzévirienne, 2 cilt, Paris, 1857-8.
Champion, P., *Vie de Charles d'Orléans, 1304-1465*, Paris, 1911.
– *Francois Villon, sa vie et son temps*, Bibliothèque du XVe siècle, 2 cilt, Paris, 1913.
Chansons françaises du quinzième siècle, ed. G. Paris, Société des anciens textes français, 1875.
Charny, Geoffrey de, bkz. Piaget.
Chartier, Les oeuvres de maistre Alain, ed. A. Du Chesne Tourangeau, Paris, 1617.
Chartier, Jean, *Histoire de Charles VII*, ed. D. Godefroy, Paris, 1661.
Chastellain, Oeuvres de Georges, ed. Kervyn de Lettenhove, 8 cilt, Brüksel, 1863-6. Özellikle Chronique i-v; Le miroer des nobles hommes en France, Le dit de vérité, Exposition sur vérité mal prise, La mort du roy Charles VII, cilt v; L'entrée du roy Loys en nouveau règne, Advertissement au duc Charles, Le livre de la paix, Recollection des merveilles, Le temple de Bocace, Les douze Dames de rhétorique, Le lyon rampant, Les hauts faits du duc de Bourgongne, La mort du duc Philippe, cilt VII, vs.
Chesne, André du, *Histoire de la maison de Chastillon sur Marne*, Paris, 1621.

Chmelarz, E., *König René der Gute und die Handschrift seines Romanes 'Cuer d'amours espris' in der K.K. Hofbibliothek*, Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses, XI, Viyana, 1890.

Chopinel, Jean, bkz. Roman.

Chronique de Berne, ed. H. Moranvillé, Société de l'histoire de France, 3 cilt, 1891-7.

Chronique scandaleuse bkz. Roye.

Clemanges, Nicolas de, *Opera*, ed. Lydius, Leyden, 1613.

Clercq, Jacques du, *Mémoires (1448-67)*, ed. de Reiffenberg, 4 cilt, Brüksel, 1823.

Clopinel, Jean bkz. Roman.

Colette, Sainte, *Acta Sanctorum Martii*, cilt I, 532-623.

Commines, Philippe de, *Mémoires*, ed. B. de Mandrot, Collection de textes pour servir à l'enseignement de l'histoire, 2 cilt, 1901-03.

Complainte du povre commun et des povres laboureurs de France, La, Monstrelet, *Chronique*, içinde, cilt VI, s. 176.

Cooplands, G. W., *The Tree of Battles and some of its Sources*, Revue d'histoire du droit, V, 173, Haarlem, 1923.

Coquillart, G., *Oeuvres*, ed. Ch. d'Héricault, Bibliothèque elzévirienne, 2 cilt, 1857.

Couderc, C., *Les comptes d'un grand couturier paristen au XVe siècle*, Bulletin de la société de l'histoire de Paris, cilt XXXVIII (1911), s. 118.

Coville, A,, *Les premiers Valois et la guerre de cent ans, 1328-1422*, Lavisse, *Histoire de France*, içinde, cilt IV, I.

– *Le véritable texts de la justification du duc de Bourgogne par Jean Petit*, Bibliothèque de l'école des chartes, 1911, s. 57.

Débat des hérauts d'armes de France et d'Angleterre, Le, ed. L. Pannier ve P. Meyer, Société des anciens textes français, 1887.

Denifle, H., *La désolation des églises, etc., en France*, 2 cilt, Paris, 1897-9.

Denifle, H. ve Chatelain, Ae., *Chartularium universitatis Parisiensis*, 4 + 2 cilt, Paris, 1889-97.

Déprez, E., *La bataille de Najera, 3 avril 1367*, Revue historique, cilt CXXXVI (1921), s. 37.

Deschamps, Eustache, *Œuvres complètes*, ed. De Queux de Saint Hilaire ve G. Raynaud, Société des anciens textes français, II cilt, 1878-1903,

Dionysius Cartusianus (veya of Ryckel), *Opera omnia, cura et labore monachorum sacr. ord. Cart.*, 41 cilt, Montreuil ve Tournay, 1896-1913. Özellikle Dialogion de fide catholica, cilt 18; De quotidiano baptismate lacrimarum, cilt 29; De munificentia et

beneficiis Dei, cilt 34; De laudibus sanctae et individuae trinitatis, De passione domini salvatoris dialogus, cilt 35; De mutua cognitione, De modo agendi processiones. Contra vitia superstitionum quibus circa cultum veri Dei erratur, cilt 36; De vita et regimine episcoporum, nobilium, etc., etc., cilt 37 ss; Inter Jesum et puerum dialogus, cilt 38; Directorium vitae nobilium, cilt 37; De vitiis et virtutibus, cilt 39; De contemplationc, De quatuor hominum novissimis, cilt 41.

Dixmude, Jan van, *Chronike*, ed. J. J. Lambin, Ypres, 1839.

Douet d'Arcq, *Choix de pièces inédites relatives au règne de Charles VI*, Société de l'histoire de France, 2 cilt, 1863.

Doutrepont, G., *La littérature française à la caur des dues de Bourgogne*, Bibliothèque du XVe siècle. Paris, 1909.

Durand Gréville, F., *Hubert et Jean van Eyck*, Brüksel, 1910.

Durrieu, P., *Les très riches heures de Jean de France, duc de Berry*, Paris, 1904.

Les belles heures du duc de Berry, Gazette des beaux arts, 1906, cilt XXXXV, s. 283.

La Miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne (1415-1530), Brüksel, 1921.

Un barbierde nomfrançais à Bruges, Comptes rendus de l'Acadérnie des inscriptions el belles-lettres, 1917, s. 542.

Eckhart, Meister, *Predigten*, ed F. Pfeiffer, *Deutsche Mystiker des XIV. Jahrhunderts*, 2 cilt, Leipzig, 1857.

Elisabeth, Saint, *Report of an autopy of the body of – of Hungary by bishop Konrad of Hildesluim and abbot Hermann of Georgenthal*, Historisches Jahrbuch der Görresgesellschaft, cilt XXVIII, s. 887.

Erasmus, Desiderius, *Opera omnia*, ed. J. Clericus, 10 cilt, Leyden, 1703-06.

Opus epistolarum... denuo recognitum et auctum, P. S. ve H. M. Allen, 5 cilt, Oxford 1906-24 (-1524).

Ratio seu methodus compendio perveniendi ad veram theologiam, ed. Basileae. 1320.

Colloquia, ed. Elzevier, 1636.

Escouchy, Mathieu d', *Chronique*, ed. G. du Fresne de Beaucouit, Société de l'histoire de France, 3 cilt, 1863-4.

Estienne, Henri, *Apologie pour Hérodote*, ed. Ristelhuber, 2 cilt, 1879.

Facius, Bartholomaeus, *De Viris illustribus liber*, ed. L. Mehus, Floransa, 1745.

Fenin, Pierre de, *Mémoires*, Petitot, Collection de mémoires, VII.

Ferrer, bkz. Vincent.

Fierens Gevaert, *La renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres*, Brüksel, 1905.

Fillastre, Guillaume, *Le premier et Le second volume de la toison d'or*, Paris, Franc. Regnault, 1315-16.

François de Paule, Saint, *Acta sanctorum Aprilis*, cilt I, s. 103-234.

Fredericq, P., *Codex documentorum sacratissimarum Indulgentiarum Neerlandicarum*, Rijks geschiedkundige Publicatiën (küçük dizi). No. 21, Lahey, 1922.

Fresne de Beaucourt, G. du, *Histoire de Charles VII*, 6 cilt, Paris, 1881-91.

Froissart, Jean, *Chroniques*, ed. S. Luce ve G. Raynaud, Société de l'histoire dc France, II cilt, 1869-99 (- 1385).

Chroniques, ed. Kervyn de Lettenhove, 29 cilt, Brüksel, 1867-77.

Poésies, ed. A. Scheler, Académie royale de Belgique, 3 cilt, Brüksel, 1870-72.

Méliador, ed, A. Longnon, Société des anciens textes français, 3 cilt, 1895-9.

Gaguin, Robert, *Epistolae et orationes*, ed. L. Thuasne, Bibliothèque littéraire de la Renaissance, 2 cilt, Paris, 1903.

Compendium super Francorum gestis, Paris, 1500.

Geffroi de Paris, *Chronique*, ed. De Wailly ve Delisle, Bouquet, Recueil des historiens, cilt XXII.

Germain, Jean, *Liber de virtutibus Philippi ducis Burgundiae*, ed. Kervyn de Lettenhove, *Chron. rel. à Phid, de la Belgique sous la dom. des ducs de Bourgogne*, cilt II.

Gerson, Jean, *Opera omnia*, ed, L. Ellies du Pin, ed. II, Hagae Comitis, 1728, 5 cilt. Özellikle cilt I, De examinatione doctrinarum, De probatione spirituum, De distinctione verarum visionum a falsis, Epistola super librum Joh. Ruysbroeck, etc., Ep. contra libellum Joh. de Schonhavia, id. contra defensionem Joh. de Schonhavia, Contra vanam curiositatem, De libris caute legendis, De consolationc theologiae. Contra superstitionem praesertim Innocentum, De erroribus circa artem magicam. Compendium theologiae, De decem praeceptis, De praeceptis decalogi, De susceptione humanitatis Christi, De falsis prophetis; cilt II, De nuptiss Christi et ecclesiae, Exposulatio adv. eos qui publice volunt dogmatizare, etc., Contra impugnantes ordinem Carthusiensium; cilt III, Liber de vita spirituali animae, Regulae morales, De passionibus animae, Centilogium de impulsibus, Contra foedam tentationem blasphemiae, De parvulis ad Christum trahendis, Expostulatio adversus corruptionem juventutis per lascivas imagines, Discours de l'excellence de virginité, Oratio ad bonum angelum suum, De monte contemp-

lationis, De via imitativa. Considérations sur Saint Joseph, De triplici theologia. Considérations sur le péché de blasphème, Contra gulam sermo, Sermo contra luxuriem, Sermo de nativitate Domini, Sermo de natalitate b. Mariae Virginis, Sermones in die S. Ludovici, Sermo de Angelis, Sermones de defunctis, Sermo de S. Nicolao; cilt IV, Meditatio super VIImo psalmo poenitentiali, Tractatus super Magnificat, Querela nomine Universitatis, Sermo coram rege Franciae, Oratio ad regem Franciae, Josephina.

Godefroy, Th., *Le cérémonial françois*, 2 cilt, Paris, 1649.

Grandes chroniques de France, Les, ed. Paulin Paris, 6 cilt, Paris, 1836-38.

Gratia Dei, Oratio Antonii, ed. Kervyn de Lettephove, *Chron, rel. à l'hist. de Belg. sous la dom, des ducs de Bourgogne*, cilt III.

Hanotaux, G., *Jeanne d'Arc*, Paris, 1911.

Hefele, K., *Der heilige Bernhardin von Siena und die franziskanische Wanderpredigt in Italien*, Freiburg, 1912.

Hintzen, J. D., *De kruistochtplannen van Philips den Goede*, Rotterdam, 1918.

Histoire littéraire de la France, XIVe siècle, cilt XXIV, 1862.

Hoepffner, E., *Frage- und Antwortspiele in der französischen Literatur des 14, Jahrhunderts*, Zeitschrift für romanische Philologie, cilt XXXIII, 1909.

Hospinianus, R., *De templis, hoc est de origine, progressu, usu et abusu templorum, etc.*, 2. baskı, Zürih, 1603.

Houwaert, J. B., *Declaratie van die triumphante incompst van den Prince van Oraingnien, etc.*, Antwerp, Plantijn, 1579.

Huet, G., *Notes d'histoire littéraire III*, Le Moyen Age, içinde, cilt XX, 1918.

Huizinga, J., *Uit de voorgeschiedenis van ons nationaal besef*, De Gids, 1912, III.

Renaissancestudiën: Het probleem, De Gids, 1920, cilt IV.

James, W., *Dinsel Deneyim Çeşitleri*, çev. İsmail Hakkı Yılmaz, Pinhan Yayıncılık, 2017, İstanbul.

Jorga, N., *Philippe de Mézières et la croisade au XIe siècle*, Bibliothèque de l'école des hautes études, Fasc. CX, 1896.

Jouffroy, Jean, *De Philippo duce oratio*, ed. Kervyn de Lettenhove, *Chron, rel. à l'hist. de Belg. sous la dom. des ducs de Bourgogne*, cilt III.

Journal d'un bourgeois de Paris, 1405-449, ed. A. Tuetey, Publications de la société de l'histoire de Paris, doc. No. III, 1881.

Jouvencel, Le, ed. C. Favre ve L. Lecestre, Société de l'histoire de France, 2 cilt, 1887-92.

Jouvenel des Ursins, Jean, *Chronique*, ed. Michaud ve Poujoulat, Nouvelle collection des mémoires, II.

Kempis, Thomas à, *Opera omnia*, ed. M. J. Pohl, 7 cilt, Freiburg, 1902-10.

Kleinclausz, A., *Histoire de Bourgogne*, Paris, 1909.

L'art funéraire de la Bourgogne au mojen âge, Gazette des beaux arts, cilt XXVII, 1902.

Un atelier de sculpture au XVe siècle, Gazette des beaux arts, cilt XXIX, 1903.

Krogh-Tonning, K., *Der letzte Scholastiker, eine Apologie*, Freiburg, 1904.

Kurth, Betty, *Die Blütezeit der Bildwirkerkunst zu Tournay und der burgundische Hof*, Jahrbuch der Kunstsammlungen des Kaiserhauses, XXXIV, 1917.

Laborde, L. de, *Les ducs de Bourgogne, Etudes sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle*, 3 cilt, Paris, 1849-53.

La Curne de Sainte Palaye, J. B., *Mémoires sur l'ancienne chevalrie*, 1781.

Lalaing, Le livre des faits du bon chevalier messire Jacques de, ed. Kervyn de Lettenhove, Oeuvres de Chastellam, vol,VIII.

La Marche, Olivier de, *Mémoires*, ed. Beaune ve d'Arbaumont, Société de l'histoire de France, 4 cilt, 1883-8.

Estat de la maison du duc Charles de Bourgogne, age, cilt IV.

Rationarium aulae et imperii Caroli Audacis ducis Burgundiae, ed. A. Matthacus, Analecta I, s. 357-494 (önceki eserin Ortaçağ Almancasına çevirisi).

Le parement et triumphe des dames, Paris, Michel Ie Noir, 1520.

Langlois, E., *Anciens proverbes français*, Bibliothèque de l'Ecole des chartes, cilt LX (1899), s, 569.

Recueil d'arts de seconde rhétorique, Documents inédits sur l'histoire de France, Paris, 1902.

Lannoy, Ghillebert de. *Oeuvres*, ed. Ch. Potvin, Louvain, 1878.

La Roche, bkz. Alain.

La Salle, Antoine de la, *Salade*, Paris, Michel le Noir, 1521.

Le reconfort de Madame du Fresne, ed. J. Nève, Paris, 1903.

La Tour Landry, Le livre du chevalier de, ed. A. de Montaiglon, Bibliothèque elzévirienne, Paris, 1854.

Lefevre de Saint Remy, Jean, *Chronique*, ed. F. Morand, Société de l'histoire de France, 2 cilt, 1876.

Leroux dc Lincy, A., *Le livre des proverbes français*, 2. baskı, 2 cilt, Paris, 1859.

Liber Karoleidos, ed. Kervyn de Lettenhovc, *Chron, rel. à l'hist. de Belg. sous la dom. des ducs de Bourgogne*, cilt III.

Livre des trahisons, Le, ed. id., age, cilt II.

Loër, Theodericus, *Vita Dionysii Cartusiani*, Dionysii Opera I, içinde, s. xlii.

Lorris, Guillaume de, bkz. Roman.

Louis XI, Lettres de, ed. Vaesen, Charavay, De Mandrot, Société de l'histoire de France, II cilt, 1883-1909.

Luce, S., *La France pendant la guerre de cent ans*, Palis, 1890.

Luther, Martin, *De capivitate babylonica ecclesiae praeludium*, Werke, Weimar edisyonu, cilt VI.

Luxembourg, bkz. Pierre.

Machaut, Guillaume de, *Le livre du Voir-Dit*, ed. Paulin Paris, Société des bibliophiles françois, 1875.

Oeuvres, ed. E. Hoepffner, Société des anciens textes français, 2 cilt, 1908-11.

Poésies lyriques, ed. V. Chichmaref, Zapiski istoritcheski fil. fakulteta imp. S. Peterb. univers., cilt XCII, 1909.

Magnien, Ch., *Caxton à la cour de Charles le Téméraire*, Annuaire de la société d'archélogie de Bruxelles, cilt XXIII, 1912.

Maillard, Olivier, *Sermones dominicales*, etc., Paris, Jean Petit, 1515.

Mâle, E., *L'art religieux du treizième siècle en France*, Paris, 1902.
L'art religieux à la fin du moyen âge en France, Paris, 1908.

Mangeart, J., *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de Valenciennes*, 1860.

Martial (d'Auvergne), *Les poésies de Martial de Paris dit d'Auvergne*, 2 cilt, Paris, 1724. Bkz. Amant.

Meschinot, Jean, sa vie et ses oeuvres, par A. de la Borderie, Bibliothèque de l'Ecole des chartes, cilt LVI, 1895.

Meyer, P., *Les neuf preux*. Bulletin de la société des anciens textes français, 1883, s. 45.

Michault, Pierre, *La dance aux aveugles et autres poésies du XVe siècle*, Lille, 1748.

Michel, André, *Histoire de l'art*, cilt III ve IV, Paris, 1907 etc.

Molinet, Jean, *Chronique*, ed. J. Buchon, Collection de chroniques nationales, 5 cilt, 1827-8.

Les faicts et dictz de messire Jehan, Paris, Jehan Petit, 1537.

Molinier, A., *Les sources de l'histoire de France, des origines aux guerres d'Italie (1494)*, 6 cilt, Paris, 1901-06.

Moll, W., *Kerkgeuhiedenis van Nederland voor de hervorming*, 5. bölüm, Utrecht, 1864-9.

Johannes Brugman en het godsdienstig leven onzer vaderen in de vijftiende eeuw, 2 cilt, Amsterdam, 1854.

Monstrelet, Enguerrand de, *Chroniques*, ed. Douet d'Arcq, Société de l'histoire de France, 6 cilt, 1857-62.

Montreuil, Jean de, *Epistolae*, ed. Martenc ve Durand, Amplissima collectio, II col., 1398.

Mougel, D. A., *Denys le Chartreux, sa vie*, etc., Montreuil, 1896.
Nys, E., *Le droit de guerre et les précurseurs de Grotius*, Brüksel ve Leipzig, 1882.
Etudes de droit international et de droit politique, Brüksel ve Paris, 1896.
Ordonnanecs des rois de France, Paris, 1723-77.
Orléans, Charles d', *Poésies complètes*, 2 cilt, Paris, 1874.
Oulmont, Ch., *Le verger, le temple et la cellule, Essai sur la sensualité dans les oeuvres de mystique religieuse*, Paris, 1912.
Pannier, L., *Les joyaux du duc de Guyenne, recherches sur les goûts artistiques et la vie privée du dauphin Louis*, Revue archéologique, 1873.
Pastoralet, Le, ed. Kervyn de Lettenhove, *Chron. rel. à l'hist. de Belg. sous la dom. des ducs de Bourgogne*, cilt II.
Pauli, Theodericus, *De rebus actis sub ducibus Burgundiae compendium*, ed. id., age, cilt III.
Petit Dutaillis, Ch., *Charles VII, Louis XI et les premières années de Charles VIII (1422-92)*, Lavisse, Histoire de France, içinde, cilt IV. 2.
Documents nouveaux sur les moeurs populaires et le droit de vengeance dans les Pays-Bas au XVe siècle, Bibliothèque du XVe siècle, Paris, 1908.
Petit Jehan de Saintré, L'histoire et plaisante cronicque du, ed. G. Hellény, Paris, 1890.
Petrarca, Francesco, *Opera*, Basle edisyonu, 1581.
Piaget, A., *Oton de Granson et ses poésies Romania*, cilt XIX, 1890.
La cour amoureuse dite de Charles VI, Romanya, cilt XX, 1891; XXI, 1892.
Le livre messire Geoffrey de Charny, Romanya, cilt XXVI, 1897.
Le chapel des fleurs de lis, par Philippe de Vitri, Romanya, cilt XXVI-I, 1898.
Chronologie des épistres sur le Roman de la rose, Etudes romanes dédiées à Gaston Paris, 1891, s. 113.
Pierre de Luxembourg, The Blessed, *Acta sanctorum Julii*, cilt I, s. 509-628.
Pierre Thomas, Carmelite, Saint, *Acta sanctorum Januarii*, cilt XX (hayatını yazan: Philippe de Mézières).
Pirenne, H., *Histoire de Belgique*, 5 cilt, Brüksel, 1902-21.
Pisan, Christine de, *Oeuvres poétiques*, ed. M. Roy, Société des anciens textes français, 3 cilt, 1886-96.
Epitre d'Othéa à Hector, Manuscrit 9392, de Jean Miélot, ed. J. van den Gheyn, Brüksel, 1913,
Poésies françoises des XVe et XVIe siècles, Recueil de, ed. A. de Montaiglon, Bibliothèque elzévirienne, Paris, 1856.

Poitiers, Aliénor de, *Les honneurs de la cour*, ed. La Curne de Sainte Palaye, *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*, 1781, II.

Polydorus Vergilius, *Anglicae historiae libri XXVI*, Basle, 1546.

Pool, J. C., *Frederik van Heilo en zigne schriften*, Amsterdam, 1866.

Quinze joyes de mariage, Les, Paris, Marpon ve Flammarion, tarihsiz.

Ramsay, J. H., *Lancaster and York, 1399-1485*, 2 cilt, Oxford, 1892.

Raynaldus, *Annales ecclesiastici*, cilt III (= Baronius, cilt XXII).

Raynaud, G., *Rondeaux, etc., du XVe siècle*, Société des anciens textes français, 1889.

Religieux de Saint Denis, Chronique du, ed. Bellaguet, Collection des documents inédits, 6 cilt, 1839-52.

Renaudet, A., *Préréforme et humanisme à Paris, 1494-1517*, Paris, 1916.

René, Oeuvres du roi, ed. De Quatrebarbes, 4 cilt, Angers, 1845,

Roman de la Rose, Le, ed. M. Méon, 4 cilt, Paris, 1814.

ed. F. Michel, 2 cilt, Paris, 1864.

ed. B. Langlois, Société des anciens textes français, 1914, I.

Rousselot, P., *Pour l'histoire du problème de l'amour*, Beiträge zur Geschichte der Philosophie im Mittelalter, ed. Bäumker ve von Hertling, cilt VI, 1908.

Roye, Jean de, *Journal dite Chronique scandaleuse*, ed. B. de Mandrot, Société de l'histoire de France, 2 cilt, 1894-96.

Rozmital, Leo von, *Reise durch die Abendlande, 1465-7*, ed. Schmeller, Bibliothek des literarischen Vereins zu Stuttgart, cilt VII, 1844.

Ruelens, Ch., *Recueil de chansons, poèmes, etc. relatifs aux Pays-Bas*, 1878.

Ruusbroec, Johannes, *Werken*, ed. David ve Snellaert, Maetschappij der Vlaemsche bibliophilen, 1860-8. Özellikle II, Die chierheit der gheesteleker brulocht, Spieghel der ewigher salicheit; IV, Van seven trappen in den graet der gheestelicker minnen, Boec van der hoechster waerheit, Dat boec van seven sloten, Dat boec van den rike der ghelieven.

Ruysbroeck l'Admirable, Oeuvres de, Traduction du flamand par les Bénédictins de Saint Paul de Wisques, cilt I-III. Brüksel ve Paris, 1917-20.

Salmon, Pierre le Fruictier dit, *Mémoires*, ed. Buchon, Collection de chroniques nationales, 3e supplément de Froissart, cilt XV.

Schafer, D., *Mittelalterlicher Branch bei der Ueberführung von Leichen*, Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften, 1920, s. 478.

Schmidt, C., *Der Prediger Olivier Maillard*, Zeitschrift fur historische Theologie, 1856.

Seuse, Heinrich (Suso), *Deutsche Schriften*, ed. K. Bihlmeyer, Stuttgart, 1907.

Sicard, *Mitrale sive officiis ecclesiasticis summa*, Migne, Patr. lat., cilt CCXIII.

Stavelot, Jean de, *Chronique*, ed. Borgnet, Collection des chroniques belges, Brüksel, 1861.

Stein, H., *Etude sur Olivier de la Marche*, Mémoires couronnés de l'Académie royale de Belgique, cilt XLIX, 1888.

Tauler, Johannes, *Predigten*, ed. F. Vetter, *Deutsche Texte des Mittelalters*, içinde, cilt XI, Berlin, 1910.

Thomas Aquinas, Saint, *Hisioria translationis corporis sanctissimi ecclesiae doctoris divi Th. de Aq.*, 1368, auct. fr. Raymundo Hugonis O.P., Acta sanctorum Martii, cilt I, s. 725.

Thomas, bkz. Pierre.

Trahisons, bkz. *Livre des*.

Uhrig, H., *Die vierzehn heiligen Nothelfer (XIV Auxiliatores)*, Theologische Quartalschrift, cilt LXX, 1888.

Upton, Nicolas, *De officio militari*, ed. E. Bysshe, Londra, 1654.

Valois, Noël, *La France et le grand schisme d'occident*, 4 cilt, Paris, 1896-1902.

Varennes, Jean de, *Responsiones ad capitula accusationum, etc.*, Gerson, *Opera*, içinde, I, s. 906-43.

Vigneulles, Philippe de, *Mémoires*, ed. H. Michelant, Bibliothek des lit. Vereins zu Stuttgart, cilt XXIV, 1852.

Villon, François, *Oeuvres*, ed. A. Longnon, Les classiques français du moyen âge, cilt II, Paris, 1914.

Vincent Ferrer, Saint, *Vita, auct.* Petro Ranzano O. P., 1455, *Acta sanctorum Aprilis*, cilt I, s. 82-512.

Sermones quadragesimales, Köln, 1482.

Vitri, Philippe de, *Le chapel des fleurs de lis*, ed. A. Piaget, Romanya, cilt XXVII, 1898.

Voeux du héron, Les, ed. Société des bibliophiles de Mons, No. 8, 1839.

Walsingham, Thomas, *Historia Anglicana*, ed. H. T. Riley, *Rer. brit. medii aevi scriptores* içinde (Rolls dizisi), 5 cilt, Londra, 1864.

Weale, W. H. J., *Hubert and John van Eyck, their Life and Work*, Londra ve New York, 1908.

Wielant, Philippe, *Antiquités de Flandre*, ed. De Smet, Corpus chronicorum Flandriae, cilt IV.

Wright, Th., *The Anglo-Latin Satirical Poets and Epigrammatists of the Twelfth Century, Rerum britannicarum medii aevi scriptores* içinde (Rolls dizisi), 2 cilt, Londra, 1872.

Zöckler, O., *Dionys des Kartäusers Schrift De venustate mundi, Beitrag Zur Vorgeschichte der Aesthetik*, Theologische Studien und Kritiken, 1881.

DİZİN

I. Francis, Fransa Kralı 83
I. George, İngiltere Kralı 98
I. James, İngiltere Kralı 62
II. Richard, İngiltere Kralı 19, 62, 111, 283
III. Edward, İngiltere Kralı 18, 104, 113
III. Henry, Fransa Kralı 62
IV. Edward IV, İngiltere Kralı 22, 48, 178
IV. Henry, İngiltere Kralı 111
V. Henry, İngiltere Kralı 81, 110, 111, 113
VI. Charles, Fransa Kralı 18, 19, 56, 111, 118, 119, 126, 187, 193, 283, 296
VII. Amadeus, Savoy kontu 113
VII. Charles, Fransa Kralı 15, 36, 56
VIII. Charles, Fransa Kralı 296
XI. Louis, Fransa Kralı 12, 15, 22, 57, 60, 100, 149, 172, 178, 215, 216, 219, 269, 310, 334, 361
XIV. Louis 57

Abbeville 24
Achatius, Aziz 199
"Âdem ve Havva", van Eyck tablosu 360
Adolphe de Cleves 59
Adolphus, Aziz 185
Adrian, Aziz 200
Aeneas Sylvius Piccolomini, 23
Agincourt çarpışması 113
Ailly, Pierre d' 154, 177, 178, 193, 207, 247, 308
Alain, *bkz.* La Roche 229, 230, 239
Alexandre de Hales 252
Alost 327
Aloysius Gonzaga, Aziz 211
Altın Pösteki tarikatı 99, 100, 101, 102, 275, 290, 300
Amadis de Gaule 92
Amboise kardinalleri 365
Andrew, Aziz 25, 29, 242, 290
Angers 213, 216
Anthony, Aziz 200, 201
Antoine 13, 126, 134, 173
Antwerp 106, 183, 291, 300, 362
Ardres Buluşması 15
Areopagite, Sahte Dionysius 254
Ariosto, Ludovico 93, 157
Armagnaclar 25, 29
Armentières, Peronnelle d' 141
Arnolfini, Giovanni 297, 318, 347
Arras 15, 30, 223, 274, 275, 291
Arras antlaşması 23
Arras Barış Kongresi 374
Artevelde, Philip van 148
Arthur, Kral 19
Assisili Aziz Francis 210, 315
Aubriot, Hugues 190
Augustine, Aziz 277, 307
Aurai Çarpışması 212

Autun Atları 301
Auxerre 177
Avignon 25, 105, 163, 215, 225, 262, 364
Avusturyalı Margaret 297
Avys dini 99
"Aziz Erasmus'un Şehadeti", Dirk Bouts tablosu 364
Aziz IX. Louis, Fransa Kralı 84, 212
Aziz Laud haçı 216
Aziz Peter manastırı 194
Aziz Victor ekolü 257

Baerze, Jacques de 286
Baker, John 261
Ball, John 72
Balue, Jean, Evreux piskoposu 50
Bamborough, Robert 80, 114
Barbara, Azize 200, 244
Bascle, Monne de 50
Basin, Thomas, Lisieux piskoposu 137, 269
Baudricourt, Robert de 272
Bavyeralı Isabella, bkz. Isabella 126, 187, 283, 296
Bayard, Pierre de Terrail 96, 115
Beaugrant, Madame de 29, 61
Beaumanoir, Robertide 80, 212
Beaumont, Jean de 107
Beaune Sunağı 291
Beauneveu, André 298
Beauté şatosu 336
Beauvaisli Vincent 130
Bégards 227
belagat 289, 308, 338, 339, 345
Belles heures d'Ailly 364
Berlin 183, 297, 300, 318
Bernard, Aziz 220, 221, 229, 253, 257, 302
Berthelemy, Jean 229
Bertulph, Aziz 194
Bétisac, Jean 190
Beytüllahim 178, 270
Bière şatosu 336
Binchois, Gilles 309
Bir Paris sakininin günlüğü 32
Bladelin, Pierre 300
Blaise, Aziz 199
Blois eyaleti 29, 71
Blois, Jehans de 213
Boccaccio, Giovanni 373
Boiardo, M. M. 93
Bois, Mansart du 12
Bonaventura, Aziz 238, 245, 302
Bonet, Honoré 114, 120, 121, 267
Boniface, Jean de 106
Borgia, Cesare 112
Borromeo, Aziz Charles 211
Boucicaut, Jean le Meingre 84
Boulogne 96
Bourbon, Jacques de 210
Bourbon, Louis de 134, 215
Bourg en Bresse 113
Bourges 335
Bourgogne, Antoine de 126
Bouts, Dirk 282, 288, 300, 364
Breugel, Pieter 349
Broederlam, Melchior 195, 284
Bruges 25, 27, 158, 168, 282, 284, 287, 291, 300, 339, 364, 377
Brugman, Jan 228
Brüksel 12, 15, 19, 51, 182, 282, 291, 300, 330, 362, 364
Bueil, Jean de 84, 86, 208
Bunyan, John 189
Burckhardt, Jacob 79, 80
Burgonya dükleri 39, 45, 47, 50, 66, 84, 101, 109, 193, 215, 271, 279
Burgonyalı Anne, Bedford düşesi 208

Burgonyalılar 12, 22, 23, 25, 188, 243, 270, 287, 290
Burgonya sarayı 15, 21, 47, 52, 55, 117, 218, 242, 377
Burne-Jones, Edward 91
Bussy, Oudart de 12
Büyük İskender 81, 83
Byron 161

Caesar 81, 82, 83
Cambaz Hans 29
Cambrai 291
"Cambyses Davası", Gerard David tablosu 282
Capistrano, John 211
Cassinella, La 139
Caxton, William 296
Celestines manastı 163
Ceneviz 85, 304
Cenevre 231
Cephalus ile Procris 124
Cesur Philippe 30
Chaise-Dieu, La 168
Chalons piskoposu Jean Germain 15, 182
Champion, Pierre 32
Charlemagne 83
Charles, İmparator V. 27, 62, 112, 208, 362
Charlieu manastırı 372
Charny, Geoffroi de 120
Charolais 51, 59, 61, 102, 310, 329
Charolais Kontu, bkz. Yavuz Charles 16
Chartier, Alain, şair 71, 101, 154, 249, 265, 324, 335, 353, 354
Chartreuse manastırı 293
Chartreux 160, 162, 185, 218, 219, 221, 227, 231, 241, 245, 248, 249, 250, 253, 254, 255, 256, 277, 303, 306, 307, 308, 309, 373
Chastellain, Georges 39, 327, 377
Chatelier, Jacques du, Paris piskoposu 32
Chatti 105
Chaucer, Geoffrey 375
Chevalier, Étienne 183
Chevrot, Jean, bkz. Tournai piskoposu 300
Chopinel 131
Chopinel, Jean 125, 131, 132
Christopher, Aziz 199, 200, 244
Cicero 73, 96, 135, 371, 373
Claus Sluter 279, 292, 316
Clemanges, Nicolas de 70, 135, 154, 177, 184, 186, 371
Clercq, Jacques du 32, 69, 190, 301
Cœur, Jacques 149
Coitier, Jacques 217
Colchis 101
Colette, Azize 210, 217, 220, 224, 299
Col, Gontier 154, 371
Colombe, Michel 365
Col, Pierre 135, 136
Coluccio Salutati 372
Commines, Philippe de 77, 149
Constance ruhani meclisi 222
Coquillart, Guillaume 201, 241, 265
Cornelius, Aziz 201
Coucy şatosu 83
Couderc, C. 311
Courtenay, Pete 114
Courtrai 291
Coïmbreli John 15
Cranach, Lucas 361
Craon, Pierre de 27
Crécy çarpışması 49
Croy ailesi 329
Croy, Antoine de 290

Cyriac, Aziz 199

"Çarmıhtan İndiriliş", Rogier van der Weyden tablosu 363

Danse Macabre 168
Dante 30, 40, 124, 125, 245, 250, 360, 366
David, Gerard 282, 284, 314, 364
Davud, Kral 294, 321
Davut 83, 228
Denis, Aziz 199
Denis Le Chartreux 160, 162, 218, 219, 221, 231, 241, 245, 249, 250, 253, 254, 256, 277, 303, 306, 307, 308, 309, 373
Deschamps 83, 119, 126, 154, 162, 184, 187, 188, 195, 199, 201, 312, 337, 348, 350, 351, 367, 379, 381
Deventer 50
Dijon 48, 195, 286, 292, 349
Dokuz Kahraman 82, 83, 373, 374
Dominikenler 222, 229, 230
Domremy 272
Douai 291
Dresden 340
Dufay, Guillaume 299, 309
Durand-Gréville, E. 320
Durand, Guillaume 245
Dürer, Albrecht 306, 362

Eckhart, Master 256
Eck, Johannes 197
Edirne 109
Edward, Galler Prensi 18
"Ejderhanın El Koyması" 97
Elizabeth, Macaristanlı Azize 193
Emerson, R. W. 52, 122
Erasmus, Aziz 199, 364
Erasmus, Desiderius 36, 201, 319
Escouchy, Mathieu d' 33
Escurial 364
Estavayer, Gerard d' 113
Estienne, Henri 202
Eustace, Aziz 200
Eustache Deschamps 37, 39, 55, 73, 83, 122, 152, 202, 273, 310, 336, 341, 375
Eutropius, Aziz 202
Evreux piskoposu Jean Balue 50
Eyck, Hubert van 349
Eyck, Jan van 283, 284, 285, 291, 292, 297, 298, 301, 318, 319, 328, 361, 362

Farinata degli Uberti 250
Fastolfe, Sir John 166
Fazio, Bartolommeo 304
Fénelon, Francois de la Mothe 72, 92
Fenin, Pierre de 28
Ferrer, Vincent 211, 221
Fiacre, Aziz 201
Fillastre, Guillaume, Kardinal 100, 102, 265
Fismes Şatosu 348
Flémalle, Robert Campin 347
Floransa 14, 45, 372
Foucquet, Jehan 183, 279, 317
Foulques de Toulouse 249
Fradin, Antoine 13
Francis de Paule, Aziz 54
Francis Xavier, Aziz 211
Frankenthal 194
Fransa kralları ve kraliçeleri 15, 47, 52, 58, 60, 249
Fransa sarayı 55
Fransız Protestanları 92
Fransiskan tarikatı 128
Frederick, III. İmparator 182
Fresne de Beaucourt 33
Froissart, Jean 39, 49, 77, 78, 79, 80, 91, 104, 113, 114, 118, 126, 213, 240, 245, 265, 271,

275, 285, 298, 309, 333, 334, 338, 339, 345, 349
Froment, Jean 33

Gaguin, Robert 71, 154, 201, 265, 379
Galois 103
Garin le Loherain 84
Gaston Phébus, Foix Kontu 209
Gavre çarpışması 271
Gawain 81
Genas, Francois de 217
George, Aziz 84, 199, 339
Germain, Jean, Chalons piskoposu 242
Gerson, Jean 42, 135, 204, 220
Ghent 59, 118, 185, 194, 271, 284, 291, 332, 361, 376
Gideon 101, 102
Giles, Aziz 199, 200, 251
Gilles le Bouvier 79
Giotto 363
Glasdale, William 166
Godeforid de Bouillon 83
Godefroy, Denis 183
Goes, Hugo van der 284
Goethe 52, 169
Gonzaga, Francesco 112
Gorcum 17, 291
Granada 107
Granson, Othe de 99, 113, 133, 353, 354
Groningen 222
Guelders dükü 218
Guernier, Laurent 269
Guesclin, Bertrand du 83, 105, 115, 283
Guillaume 245
Guillaume Dufay 181
Guinevere 156

Hacht, Hannequin de 295
Hagenbach, Pierre de 18
Hainault hanedanı 87, 95, 134
"Halkın refahı" savaşı 86
Hamam Şövalyeleri 98
Hannibal 82
Hauteville, Pierre d' 134
Hector 364
Hémeries, Seigneur de 329
henouars 56
Herkül 81, 291
Hesdin 112, 242, 284, 296
Heures d'Ailly, Les belles 332
Hippolytus, Aziz 364
Holanda, Francesco de 305
Holbein, Hans 168, 169
Hôtel Dieu 208
Houthem 185, 332
Huet, Gédéon 168
Hugo 279
Huguenin, Squire 85
Hugues de Saint-Victor 30, 307
Humphrey, Gloucester Dükü 102, 111
Hutten, Ulrich von 35

Iason 101, 296
Ignatius, Aziz, bkz. Loyola 211
Isabelle de Bourbon 61
Isabelle de France 283

"İmparator Otto Davası", Dirk Bouts tablosu 282
İsa'nın Çilesi Tarikatı 119, 209
"İsa'nın Doğumu", Geertjen de Saint-Jean tablosu 332
İskoçyalı Margaret, Fransa Kraliçesi 249
İsveçli Bridget 223
İyi Yürekli John 99
İyi Yürekli Philip 15, 18, 23, 29, 30, 36, 50, 52, 58, 59, 68, 100, 102, 106, 110, 111, 209, 213, 217, 242, 266, 275, 283, 290, 296, 365

Jacques de Longuyon 83
James, Aziz 192
James, William 89, 213, 224
Jason 101, 296
Jean de Bourbon 105
Jeanne d'Arc, Aziz 194, 271, 279
Jeanne de Laval 335
Jerome, Aziz 304
Joab 262
John, Bavyera dükü 55
John, Bedford dükü 100
John, Berry dükü 167, 172, 282, 298
John, Lancaster Dükü 282
Judas Maccabaeus 83
Judocus Vydt 300

Kardinal d'Este 157
Katherine, Azize 194, 200
Kempis, 'I'homas à 187, 205, 259, 299
Kılıç tarikatı 100
Konstantinopolis 20
Korkusuz Jean 12, 19, 30, 50, 58, 59, 134, 157, 182, 262, 264, 266, 270, 292
Kölnlü Herman 294
Kral René 81, 97, 154, 156, 163, 209, 311, 332, 335, 354
Kudüs 21, 109, 110, 217
Kutsal Şehitler 194, 198
"Kuzu'ya Tapınma", van Eyck kardeşlerin tablosu 322

La Borde, L. de 112
La Bruyère, Jean de 72
La Curne de Sainte Palaye 105
Lahey 18, 331
La Hire 310
Lalaing, Jacques de 84, 87, 149
La Marche, Olivier de 16
Lancaster hanedanı 21
Lancelot 81, 92, 97, 156
Lannoy Ailesi 300
Lannoy, Baudouin de 318
Lannoy, Ghillebert de 207
La Noue, François de 92
La Roche, Alain de 229, 230, 239
La Roche-Derrien 213
La Salle, Antoine de 173
La Tour Landry 103, 146, 186, 197
La Tour Landry, Chevalier de 144
La Trémoïlle, Guy de 114, 285
Lazarus 169
"Leal Souvenir", Jan van Eyck tablosu 318
Lefèvre de Saint Remy, Jean 79
Le Févre, Jean 167, 168
Lefranc. Martin 275
Legris, Estienne 137
Leipzig 361
Lelinghem 282
Lemaire de Belges, Jean 380
Léon de Lusignan, Ermenistan Kralı 58
Liévin, Aziz 185, 332
Lille 18, 69, 135, 181, 287, 289, 290, 291, 362, 371
Limburg kardeşler 298, 299, 336, 340, 348
Lisieux 137, 269
Litvanya 110
Livy 84, 374
Loches ormanı 60
Londra 22, 212
Lorris, Guillaume de 125, 130, 131
Louis d'Anjou 213
Louis, Flanders kontu 149, 284
Louis, Orléans dükü 154, 262, 264, 270
Louvain 275, 282, 291, 300, 364
Louvre 172, 301, 364

Luka, Aziz 137
Lusignan, Pierre de 100
Lusignan şatosu 290
Luxembourg, André de 215
Lüksemburg 112
Lys nehri 361

Macaristan Tahtı 21
Machaut, Guillaume de 138, 141, 340
Madrid 364
Mahâbhârata 89, 102
Mahuot 117
Maillard, Olivier 14, 180, 265
Mâle, Émile 168
Malouel, Jean 294
Marchant, Guyot 168
Margaret, Azize 194, 200
Margaret, Burgonya düşesi 126
Margaret, İngiltere Kraliçesi 97
Marie de Bourgogne 61, 182
Marignano savaşı 309
Marmion, Colard 291
Marot, Clément 137
Martial d'Auvergne 141, 169, 173
Martianus Capella 236
Masumlar Günü 178
Maur, Aziz 200
Maximilian, Roma Kralı 27
Medea 296
Medici ailesi 45
Medici, Lorenzo de 216
Mélusine 290
Menot 186
"Merode Altarı" 347
"Meryem'in Arınması", Limburg kardeşlerin tablosu 350
Meschinot, Jean 38, 342
Metsys, Quentin 306
Metz 32, 213
Meun, Jean de, bkz. Chopinel 131, 133, 135, 136, 141, 360, 382
Mezarda Üç Maria 349
Mézières, Philippe de 27, 99, 105, 119, 209, 263, 274, 372
"Mısır'a Kaçış", Broederlam tablosu 349
Michael, Aziz 194
Michault, Pierre 346
Michelangelo 294, 305, 306, 320, 362, 363
Michelle de France, Burgonya Düşesi 59
Middelburg, Flanders'de 300
Middelburg, Zeeland'da 300
Miélot, Jean 364
Miliis, Ambrose de 154, 371
Minimler Tarikatı 216
Molinet, Jean 77, 137
Mons 26
Montaigu, Jean de 12
Montereau cinayeti 109
Montferrant 377, 378
Montlhéry savaşı 149
Montreuil, Jean de 135, 154, 371, 372
Moulins, Denys de, Paris piskoposu 32
Musa 286, 294

Najera Savaşı 115
Nancy 272, 374
Nantes 365
Navarrete, bkz. Najera 115
Neuss kuşatması 272
Nicholas, Aziz 251
Nicopolis Savaşı 20
Nilus, Aziz 217
Notre Dame'ın Kamburu 279

Occamcılar 235
Okeghem 299, 309
Orangeli William 362
Oresme, Nicolas 372
Orgemont, Pierre d' 27
Orléans 100, 166

Orléans, Charles d' 128, 209, 300, 316, 352, 354, 356, 380
Orléans eyaleti 71
Orléans hanedanlığı 157
Ortak Yaşam Kardeşliği 202, 221, 222, 230, 373
Otuzlar Çarpışması 80, 114
Oudenarde 291
Ovidius 360, 371

Özgür Ruh Kardeşliği 227

Paele, George van de 300, 339
Palamedes 97
Pantaleon, Aziz 200
Papa Büyük Gregory 73
Papa VI. Clement 252
Papa VIII. Boniface 166
Papa VIII. Innocent 277
Papa V. Martin 231
Papa X. Leo 84
Paris 11, 12, 13, 18, 20, 25, 29, 32, 33, 55, 56, 57, 70, 83, 110, 121, 134, 167, 168, 171, 172, 180, 208, 210, 215, 217, 243, 269
Paris, Geffroi de 265
Paris parlamentosu 33, 69
Paris Üniversitesi 135, 215, 247
Paul, Aziz 232
Pays de Vaud 113
Pelias 374
Penthesilea 83
Penthièvre, Jeanne de 212
Péronne 33, 100
Peter, Aziz 245, 252
Petit, Jean 263, 265
Petrarch 96, 124, 143, 150, 154, 324, 372, 373
Petrus Cristus 364
Pierre Thomas 210
Pisa 167
Pisan, Christine de 55, 85, 133, 135, 147, 156, 186, 312, 342, 345, 364, 375
Pius, Aziz 201
Platon 360
Platonculuk 125, 234, 236
Plessis-lès-Tours 216
Ploërmel 114
Plouvier, Jacotin 117
Poitiers, Aliénor de 52, 61, 261
Poitiers Savaşı 83, 109, 120
Polignac Hanedanlığı 283
Ponchier, Étienne, Paris piskoposu 27
Porete, Marguerite 227
Pot, Philippe 19, 106, 107
Praguerie 86
Prés, Josquin de 309
Provins 269
Prudentius 236
Pyramus ile Thisbe 124

Quentin, Jean 217
Quesnoy 291

Rallart, Gaultier 50
Ravestein, Philippe de 159
Raynaud, Gaston 154
Rebreviettes, Jennet de 107
Reims 57, 143, 216, 225
Rembrandt 297
Rene, Lorraine Dükü 374
Ribemont 33
Richard de Saint-Victor 307
Richard, Fransiskan rahibi 13
Robert de Artois 103
Robertet, Jean 377
Roch, Aziz 192, 198, 200
Rochefort, Charles de 243
Rodolph Agricola 184
Rodos şövalyeleri 90
"Rolinli Bakire Meryem", Jan van Eyck tablosu 301
Rolin, Nicolas 59, 290, 300

Roma 19, 25, 81
Roman de la Rose 125, 130, 132, 135, 136, 137, 146, 159, 183, 242, 244, 303, 342, 355, 368, 372, 382
Romuald, Aziz 193, 217
Romulus 81, 161
Rosebeke savaşı 118
Rotterdam 19, 207
Rouen 269, 365
Roye, Jean de 50, 269, 361
Ruremonde 218
Ruysbroeck, Jan 228, 256, 257, 299

Saint-Cosme 216
Saint Denis 13, 142, 283
Sainte Ampoule 216
Saint Lié 225
Saint Omer 96
Saint-Pol, Hôtel de 310
Saksonya dükü 112
Salmon, Pierre 25
Samson 321
Sancerre, Louis de 133
Satürn 365
Saumur şatosu 336
Savonarola, Girolamo 14, 370
Scipio 96, 374, 376
Scorel, Jan 306
Sebastian, Aziz 200, 202
Selonnet 120
Semiramis 83
Sempy 329
Seneca 375
Senlis 372
Shakespeare 366
Sicilya Tahtı 21
Sicily, Herald 138
Sienalı Bernardino 206, 211, 231
Sienalı Catherina 223, 227
Sluys 17, 284, 350, 368
Sotomayor 115
Sprenger, Jacob 230
Standonck, Jan 217
Stephen, Aziz 183
Strasbourg 185
Suso, Henry 176, 229, 231, 257
Sülün Yeminleri 103, 106, 107

Şarap Kadehli Adam 317

Tacitus 105
Taine, Hippolyte 121
Tapınak Şövalyeleri 90, 98
Tatarlar 120
"Tatlı yeni üslup" 124
"Tebliğ", Jan van Eyck tablosu 321
Tespih Kardeşliği 230, 239
Tewkesbury savaşı 21
Theocritus 44
Thomas Aquinas, Aziz 193, 253
Tirlemont 291
Torino Saatleri 299
Tournai piskoposu 59, 300
Tours 71, 216, 272
Tours eyaleti 71
Töton şövalyeleri 90, 98
Trastamara, Don Henri de 115
Trazegnies, Gillon de 84
Tréguier 213
Trent ruhani meclisi 144
Tristram 84, 92
Troilus 81
Troyes 58
Tuetey, A. 32
Türkler 99, 109, 110, 120, 218, 300
Türk padişahı 107, 112, 216

Ugolino della Gherardesca 250
Ulusal Galeri 297, 318
Upton, Nicolas 102
Utrecht 18, 25, 299

"Üç Kralın Tapınması", Limburg kardeşlerin tablosu 340

Vaftizci Yahya 180, 201, 304, 323
Valenciennes 11, 117, 126, 158, 291, 331, 349
Valentine, Aziz 200
Valois hanedanlığı 67
Van Eyck kardeşler 282, 288, 291, 299, 303, 304, 316, 318, 339
Varennes, Jean de 225, 226, 265, 373
Vaucouleurs 272
Venedikliler 84
Venüs 126, 131, 132, 136, 245, 257, 362, 382
Vere, Robert de 62
Vergilius 371
Vienne ruhani meclisi 27
Villiers, George 62
Villon, François 32, 159, 162, 165, 170, 191, 279, 316, 326, 352, 376, 379, 380, 381
Vincennes şatosu 336
Viterbolu Rose, Aziz 166
Vitri, Philippe de 75, 150, 152, 372
Vitus, Aziz 200

Watteau, Antoine 357
Wenzel, Roma kralı 19
Werve, Claus de 292
Westminster Manastırı 284
Weyden, Rogier van der 279, 282, 285, 288, 291, 304, 319, 363, 364
Windesheim Kanunları 202, 230

Yakışıklı Philip 52, 182, 361
Yardımcı Azizler, bkz. Kutsal Şehitler 198
Yedi Takdis 239, 291, 300
"Yeni İbadet" 187, 205, 226, 230
yeni-Platonculuk 236
Yıldız Tarikatı 113, 120
Yiğit Charles 16, 30, 47, 59, 81, 82, 100, 126, 158, 262, 272, 287, 291, 308, 362, 374
York 21, 111, 166
Yoşuha 83
Ypres 291
Yuvarlak Masa Şövalyeleri 120
Yüzyıl Savaşları 166
Yves, Aziz 213

Zeeland 300
Zenobio, Aziz 216
Zwolle 230



ORTAÇAĞIN SONBAHARI

Modern kültür tarihinin kurucularından Hollandalı Johan Huizinga'nın 1919 tarihli kitabı Ortaçağın Sonbaharı, 14 ve 15. yüzyıl Fransa ve Hollanda'sının gündelik yaşamının, düşünce ve sanat dünyasının kapsamlı bir portresini çizerken ortaçağın en zekice analizlerden birini sunuyor.

Ortaçağın son dönemlerini sanatçıların, ilahiyatçıların, şairlerin, vakanüvislerin, prenslerin ve dönemin devlet adamlarının düşünce ve duyguları aracılığıyla inceleyen Huizinga, bu çalışmasında okuru ortaçağ yaşamının ihtişam ve sadeliğine, nezaket ve vahşiliğine, pastoral yaşam biçimine, acılarına, sanat ve gündelik yaşamına dair bilimsel olduğu kadar da edebi bir yolculuğa çıkarıyor.

"Yirminci yüzyılın en muhteşem ve en büyüleyici tarihi klasiklerinden biri."
—Francis Haskell

"Yazıldığı dönem için çığır açıcı bir tarihi yorum."
—Rosamond McKitterick

THG
0983440
PZE

ALFA
alfakitap
alfakitap
alfakitap
www.alfakitap.com
9 786050 381191
ARAŞTIRMA