

Branko Madžarevič

Resnica in lažbeseda v renesančni satiri

Ključne besede: enigma, esej, karikatura, norost, paradoksalna hvalnica, pasticcio, resnica, satira, utopija, Céline, Erazem Rotterdamski, Montaigne, Thomas More, Rabelais, Telemska opatija

»Fay ce que vouldras«:¹ prevod kot satirična izpeljava paradoksalne hvalnice in hipotetičnega pasticcia izvirnika?

V 40. poglavju prve knjige *Esejev* (1580–1588) Montaigne v svojem značilnem prostodušnem tonu izjavlja, da bi se čisto rad posvetil epistolarni dejavnosti, če bi se imel s kom dopisovati. Ob pretresu svojih slogovnih veščin ugotavlja, da je »v današnjih pismih več vezelih obrob in predgovorov kot vsebine«.

Potreben bi bil, kot se je dogajalo svojčas, takšnega drugovanja, ki bi me privlačilo, mi dajalo gotovosti in zanosa. Zakaj govoriti v veter, kot delajo drugi, ne bi znal razen v sanjah, pa tudi ne izbirati namišljenih dopisovalcev, da bi kramljal o resnih rečeh: sem zaklet sovražnik vsakršnega ponarejanja. (Montaigne, 2011)

Na drugem koncu tisočletja beremo v Célinovem *Potovanju na konec noči* (1932) odlomek, ki ga igra prevodnih naključij in jukstapozicij postavlja ob rob razmisleku o možnostih dialoga, humanističnih satiričnih hvalnicah in pismih mračnjakov. Ne da bi se ustavljali ob vidikih Célinove pisateljske identitete, estetike in etike, zaradi česar se njegova pisateljska in osebna pot še danes nista otresli sankcij prekletih pesnikov in satirikov, zapišimo, da s svojim pomenom še kar nadaljuje vlogo Proustovega *Iskanja izgubljenega časa*.

Po vrnitvi iz Amerike, kot nam poroča Célinov pripovedovalec v drugem delu romana, je junak Bardamu doštudiral za »zdravnika predmestne revščine«, ustali se in odziva poslej iz resignirane lucidnosti. Satiri enega tistih kritičnih položajev »v škarjah«, v kakršnih se javljajo protagonisti *Potovanja na konec noči*, smo priča ob epizodi z neozdravljivo bolnim dečkom Bébertom, ki mu dr. Bardamu ne ve pomagati. Tik pred mrakom »naredi bukinistki veselje« in kupi *Eseje* zgoraj omenjenega Michela de Montaigna. Domnevamo, da izbor, kakršen je na primer naš Kondor

1 »Delaj, kar hočeš« je vodilo Rabelaisove Telemske opatije.

iz leta 1960, saj celote ne bi bilo mogoče najti v drobni stari knjižici »pravega pravcatega Montaigna za en frank«, sèm pa lahko lociramo začetek satiričnega *pasticcia* epistolarnega konzilija s kolegom renesančnikom, ki je previharil kuge in verske vojne:

Na bulvarjih sem spil kapučin in odprl knjižico, ki mi jo je prodala. Odprlo se mi je gladko na strani s pismom, ki ga je pisal tale Montaigne ženi, ko jima je ravno umrl eden njunih sinov. Takoj me je zanimal ta pasus, najbrž zato, ker sem ga takoj povezal z Bébertyom. »Ah!« ji je rekel Montaigne nekako takole, soprogi. »Ne ženi si k srcu, draga žena! Potolaži se!... Vse bo še v redu!... Vse se v življenju uredi... Sicer pa,« ji je še rekel, »sem ravno včeraj med starimi prijateljevimi papirji naletel na pismo, ki ga je Plutarh tudi sam pošiljal ženi v okoliščinah, na las podobnih najinim ...

Črnemu humorju tega odlomka ob rob zapišimo, da je bil Montaigne oče šestih hčera, od katerih jih pet ni preživelo ranega otroštva.

In zazdelo se mi je tako dobro zadeto njegovo pismo, draga žena, da ti ga pošiljam!... Gre za krasno pismo! Ne bi rad, da bi bila še dlje prikrajšana zanj, odpiši mi, kako okreva tvoja žalost!... Draga soproga! Pošiljam ti to krasno pismo! Ni ga čez Plutarhovo pismo!... To pa lahko rečem! Sploh ne neha biti zanimivo!... Ah, kje pa! Seznan si z njim, draga žena! Temeljito ga preberi! Pokaži ga prijateljem. In beri še enkrat! Zdaj sem lahko miren! Prepričan sem, da te pri priči postavi nazaj na noge!... Tvoj dobri mož Miha.« Takole, si rečem, temu pa lahko rečeš lep izdelek. Njegova žena je bila gotovo ponosna, da ima moža korenjaka, ki se ne hodi sekirat, tale njen Miha. Navsezadnje je bila to njuna stvar. Mogoče se zmeraj motimo, ko gledamo drugim v srce. Mogoče sta bila res žalostna? Kot so bili takrat žalostni? – Ampak kar se tiče Bébertya, je bil zame zaklet dan. S tem Bébertyom nisem imel sreče, naj je bil mrtev ali živ. Zdelo se mi je, da ni ničesar zanj na tem svetu, celo ne v Montaignu. (Céline, 1976, 55–56)

V epizodi zdravnikove zadrege, kjer se satira napaja iz ostanatne lajne pogovornega jezika s tipično célinovsko interpunkcijo vred, najde Bardamu v Montaignu samo tisto, česar se je avtor *Esejev* vseskozi tako zavzeto izogibal: samo in zgolj besede. Bardamu se tu kot že tolikokrat prej znajde v položaju dopisovalca, ki se nima s kom dopisovati, saj je v tem odlomku topoumnega ponavljanja prijaznih floskul vse eno samo »govoričenje v veter«. Bolj malo »panurgovskega« ostaja Bardamujevi preživetveni viziji in njegovim ugotovitvam, da je »resnica tega sveta smrt«: Bardamu je kvečjemu cinična karikatura do kraja streznjenega Panurga, ki ne premore več opore dobrega velikana, kakršen je Pantagruel.

Kljub vsej багаži ogorčenja in lucidno resigniranega pesimizma z juvenalovskega roba satiričnega spektruma velja Céline za najpristnejše potomstvo Rabelaisove linije, pa naj je to linijo še tako težko v skupih besedah definirati. Spomnimo vendarle, da je oba, Céline in Rabelaisa, družila medicina, Montaigne, neprikrit občudovalec slednjega, pa se je pojmovnih raztelesen življenja in smrti udeleževal s svojimi specifičnimi prijemi. Kar nekam pobalinsko nespoštljiv, po meri novih časov, je Célinov satirični *pasticcio*, res pa je tudi, da če Montaigne, vsestransko razgledani humanist in »honneste homme«, ne bi bil hkrati tudi glas mesa in krvi, ki je dajal dejanjem prednost pred besedami, je iz Célinove »male muzike« ne bi odnesel tako poceni.

V navezi Rabelais–Céline bi pogrešali satirično referenčno avtoriteto Montaigna. Seveda pa je v *Esejih* kar preveč obravnavanih tem, vidikov in interesov, prevelika je nasičenost svobodoumnih prebliskov in protejske soli antike v streznjenem času zadnje tretjine 16. stoletja, da bi se mogli v teh uvodnih vrsticah ambicioznejše pomuditi ob satiri njegovih esejev. Vendar tudi Montaigne, občudovalec staroveških vzorov, predhodnikom ni ostajal dolžan.

Pri Ciceronu in Pliniju ml. /.../ lahko najdemo cel kup dokazov o njuni brezmejno častihlepni naravi. Na očeh in vpričo vseh sta od sodobnih zgodovinarjev zahtevala, naj ju ne pozabijo v svojih kronikah, ironija usode pa je hotela, da se je do danes dni ohranila nečimrnost njunih prošenj, medtem ko omenjenih bukvic ni več nikjer. Kar pa pri osebnostih tako imenitnega položaja prekaša sleherno podlost, je to, da sta se do slave hotela dokopati s čenčami in čvekanjem, pri čemer ju niso zaustavila niti zasebna pisma, ki sta jih pisala prijateljem: objavila sta celo nekatera, ki sta jih zamudila odposlati, vse to pa s trdnim izgovorom, da nista hotela zapraviti sadov minulega dela in prečutih noči. (Montaigne, 2011, I/40)

Mnogoglasje satiričnega dialoga je imenitna priložnost za komunikacijo med pisateljem in njegovim delom oziroma njegovo publiko. V skladu z navadami časa Montaignu marsikdaj ni treba navajati avtorjev citiranih odlomkov, saj jih načitani humanistični bralec bolj ali manj obvlada; tako Horacijevo ime v vseh treh knjigah zasledimo le štirikrat, Lucilijevo šestkrat, Juvenal, ki je s svojimi verzi tak stalni gost na straneh *Esejev*, pa ni po imenu nikoli omenjen. Mimogrede povejmo, da tudi Rabelais pred njim ni niti enkrat z imenom omenil ne Erazma Rotterdamskega, ne Thomasa Mora ...

»Moj junak Bardamu ni bolj resničen od Rabelaisovega Gargantue ali Pantagruela,« je izpovedoval Céline ob nadležnih vprašanjih o resnici in fikciji. Razmislek o treh renesančnih predstavnikih literarne satire, zlasti o Rabelaisu, pa o Montaignu in še kako

renesančnem Célinu, seveda noče zamolčati, da so podpisanega družila in še družijo z njimi naključja književno prevodnih projektov. Sploh pa, ker bi lahko zapisali, da prevod načeloma vedno izziva interpretacijska dvoumja telemsko-utopičnega vodila »Delaj, kar hočeš«, o katerem bo še tekla beseda. Kot satirično ogledalo vsakršnih avtorskih in prevajalskih obrazov se vedno giblje na robu paradoksalne erazmovske hvalnice, transgresivnosti *pasticcia* in mračnjaških sprevračanj izvirnika ... Da, odprta forma satire z vso svojo kritično neprizanesljivostjo, humornimi registri in kreativnimi zamahi je imeniten prostor njenega medsebojnega občevanja in obstajanja.

»Osemisedemdeset knjig«² Rabelaisove satire in smeha

Pojem satire je tako neobvladljivo vseobsegajoč in samoumeven, da je kot narejen za inventuro pisanj in dejanj François Rabelaisa, najzlahtnejšega in hkrati najbohotnejšega predstavnika zgodnje francoske renesanse in humanizma: izročilo satire in vsega tistega, čemur po Bahtinu rečemo srednjeveška »ljudska kultura smeha«, je v zlati dobi tiskarstva nadgradil z nanovo odkritimi antičnimi zgledi ter se v zgodovino književnosti zapisal z veseljaško angažiranimi in zabeljenimi petimi bukvicami *Gargantue in Pantagruela*. Teh pet romanov, ki so izhajali v letih 1532-1564, je eno samo izdatno vabilo k smehu, hkrati pa tudi vabilo k razmišljanju: kljub šaljivemu videzu obljublja bralcu razodeti »najvišje zakramente in najgrozovitejša svetotajstva, tako kar se tiče naše vere kot tudi političnega položaja in gospodarskega življenja« (Rabelais, 2003, 32–33). Takoj ko se sprijaznimo s prožnostjo meril in namenov, nam stvari začnejo polzeti iz rok, saj oblike in sporočila posameznih knjig še zdaleč ne vabijo h gotovosti vnaprejšnjih sodb in okusov.

Rabelais (1483-1553) je bil prekaljen v strokah, ki jih je zajel duh humanizma: v klasičnih jezikih (latinščini, grščini, hebrejščini), v antičnih in novoveških književnostih, zgodovini, moralni filozofiji, v pravu, medicini in teologiji. Pot ga je vodila od frančiškanov prek benediktincev do posvetnega duhovnika; postal je zdravnik in profesor medicine; v letih, ki so pripeljala do galikanske krize, je sodeloval v diplomatskih misijah pri Svetem sedežu. Njegove humanistične interese jasno kažejo resna dela, ki jih je objavil pred izidom *Pantagruela*, zlasti komentirani izdaji Hipokratovih in Galenovih razprav, duhovno pripadnost pa je izpovedal v pismih Guillaumeu Budéju (1521) in Erazmu Rotterdamskemu (1532).

Razmah tiskarstva je pomenil nove načine sporazumevanja, predvsem pa mrežo neštetihih sočasnih individualnih branj, ki so bila kot nalašč za žlahtni razcvet satirično komičnih zvrsti in Rabelaisove »večglasne enote nedovršene celote«, če

2 Na naslovnici *Tretje knjige* »Imenovani pisatelj naproša blagohotne bralce, naj svoj smeh zadržijo do osemisedemdesete knjige« (Rabelais, 2003, 339).

uporabimo izraz ruskega literarnega teoretika Mihaila Bahtina. Neusahljiv vir navdiha je renesančna satira našla v srednjeveških nazorih in ustanovah, zlasti pa se je oprla na satirične izrazne prijeme in oblike, ki sta ji jih ponujala izročilo antične literature in odmevna ustvarjalnost sodobnega časa. Pri tem imamo v mislih na eni strani priljubljene satirične dialoške spise grškega avtorja Lukijana z njegovim *Menipom* vred, na drugi pa hvaležno satirično tehniko paradoksalne hvalnice, ki se ji je stoletje bogato oddolžilo. Spomnimo na mojstrovino satire z največ občudovalci in posnemovalci, na *Hvalnico Norosti* (1511), verjetno najboljšo delo Erazma Rotterdamskega. Alegorični lik Norosti, ki se predstavlja občestvu kot največji blagor človeštva in ki se ne pozabi pohvaliti, da so vse nadloge tega sveta zrasle na njenem zelniku. Leta 1516 izide *Utopija* Thomasa Mora,³ katerega manifest krščanskega humanizma je brala vsa Evropa. In potem so tu še »težko berljiva«, a zato nič manj udarna anonimna nemška *Pisma mračnjakov* (1517), v katerih satira ni samo predmet in cilj, temveč tudi pisava sama; pisma so ubesedena v polomljeni makaronski latinščini, bridkem zrcalu duhovne ravni zasmehovanih sovražnikov humanizma.

Rabelaisova največja zasluga je, da je prefinjene humanistične zglede satire v latinščini, jeziku izobražencev, križal s prvinami srednjeveškega ljudskega izročila in iz tega ustvaril virtuozne mojstrovine drznega humorja in izvirnega pripovednega naboja v domačem francoskem jeziku. Treba je omeniti, da je satira Rabelaisovega časa za razliko od antičnih vzornikov izrazito aktivistična promocija humanističnih vrednot in idealov. Cilji njene kritike niso zasmehovanje pomanjkljivosti in atributov človeške narave ali navad časa, pač pa prevladujočih nazorov in ustanov, ki se niso prilagajale spremembam časa ter pričakovanjem vsestransko razgledanih in mednarodno dejavnih posameznikov.

Tarče satirika, ki mu nenehno grozijo sankcije mračnjaškega enoumja, ki ne pozna šale, so panorama zgodnje francoske renesanse. Neživljenjski učni načrti srednjeveške univerze, sholastična filozofija in teologija takratne Sorbone, legla nazadnjaštva, pa netransparentni svet samostanov, menišтва, slepo oboževanje svetnikov, globoko zakoreninjenega sistema romarstva in odpustkarstva, pa nasilje posvetnih apetitov papeške oblasti, da niti ne omenjamo nenehnih groženj francoski kroni in vojaškega merjenja moči z zavojevalskimi ambicijami Karla V. Da, Rabelaisa satirika, nekdanjega redovnika, zdravnika, humanista, poznavalca starih jezikov, prava, teologije, astrologije, matematike in arhitekture, Nostradamusovega sošolca in Paracelzovega sodobnika niso marali ne protestanti iz kalvinističnih vrst ne katoliki. Občudovanja je bil deležen v uglajenem, s humanističnimi idejami prežetem krogu Margarete Navarske, kraljeve

3 Zaradi zanimivosti opozorimo, da je *Hvalnica Norosti* hudomušno povezana z imenom in osebo Thomasa Mora; izvirni naslov *Encomium Morias* ne samo, da meri na Angleža, pač pa sta More in Erazem s skupnimi močmi prevedla v latinščino Lukijanove *Satire*, v katerih se pojavlja Menip. Samo malo manjka, pa bi lahko *Hvalnico Norosti* prevedli kot *Hvalnico Morósti* ...

sestre, na dvoru Franca I. in njegovega naslednika Henrika II. Ne pozabimo vplivnih zaščitnikov, škofa Geoffroya d'Estissaca, pa tabora bratov du Bellay, od katerih je bil prvi kardinal, diplomat in pogajalec, drugi pa vojskovodja in guverner Piemonta. Kolikor lahko sledimo življenjepisu, je Rabelais kot svetovalec, strateg ali zdravnik deloval v sami areni takratnega sveta. Ne nazadnje je bil avtor satire o pikroholovskih imperialističnih vojnah navzoč tudi pri zgodovinskem srečanju med francoskim kraljem Francem I. in cesarjem Karlom V. na jugu Francije!

Da lahko govorimo o njegovi vlogi historiografa, pamfletista, kronista in vsestransko lucidnega satirika, ne moremo mimo njegove vloge humanista, ki so ga vznemirjala prelomna dogajanja v znanosti in tehniki. V izvirniku se je spopadal s filozofskimi besedili antičnih in sodobnih avtorjev, kar priča, da je kot človek novega časa obvladal jezike. Prav tako mu ni manjkalo radovednosti za vprašanja teologije in prava, čeprav slednjega najbrž ni študiral. Od vpisa na medicinsko fakulteto do trenutka, ko je smel sam predavati, je minilo pičlo leto. V istem letu je izdal leposlovni prvenec.

Pantagruel (1532)

Na prvi pogled se izdaji *Pantagruela* in *Gargantue* ne razlikujeta kdove kako od običajne sejemske ponudbe pratik in almanahov v starinski gotici; njun avtor je anagramsko psevdonimni Alcofribas Nasier. Šele mnogo poznejši *Tretja* in *Četrta knjiga* izideta v novi pisavi humanistov ter z Rabelaisovim polnim imenom na naslovnici. *Pantagruel, kralj Dipsodov, v svojo pravo naravo postavljen z grozovitimi dejanji in junaštvi*, je njegova prva knjiga o velikanih, ki jo logika pripovedi postavlja na drugo mesto. Ponuja se kot nadaljevanje *Velikih in neprecenljivih kronik velikega in orjaškega velikana Gargantue* anonimnega pisca, ki seveda nima nič skupnega z Rabelaisovim *Gargantuom*: nanjo se sklicuje uvod, češ da so je »knjigarji v dveh mesecih prodali več, kot bo kdaj kupljenih Biblij v devetih letih« (Rabelais, 2003, 200).

Pantagruel je izšel v času avgustovskega sejma leta 1532 v Lyonu in požel lep uspeh. Dogajanje je postavljeno v Utopijo. Ko v Gargantuovo kraljestvo vdre samodržec Anarh, sin Pantagruel premaga zavojevalce in zasnuje novo zlato dobo, ki spominja na Kristusovo nebeško kraljestvo. Po jalovem obhodu mračnjaških univerz tedanje Francije Pantagruel pokaže hrbet učenjakom Skotovega in Ockhamovega kova ter se posveti učnemu programu obnovljenih humanističnih ved, naštetih v znamenitem Gargantuovem pismu iz 8. poglavja *Pantagruela*.

V času zmagovitega humanizma se Rabelais veže na izročilo poznosrednjeveških pikareskno-makaronskih in junaško-komičnih pripovedi renesančne Italije. Lik

velikana je znan že vse od Arturjevega cikla, zgodbo pa vodijo prijemi viteškega romana: čudežno rojstvo, otroštvo, šolanje, grozoviti podvigi junaškega velikana in končna vzpostavitev reda. Njegovo satiro zaznamuje karnevalsko radoživ odnos do sveta in jezika z vsemi značilnostmi renesančnega duha, fantastike in verizma. V navidez resne teme nenehno posega veselo-kosmata robotost in opozarja na nesmisle priučenih in podedovanih vrednot družbenega, političnega in verskega reda.

Zaradi nenavadne podvojitve velikana Pantagruela z mnogoličnim, težko ulovljivim Panurgom celota deluje nekoliko neenotno. Naključje dogajanja proti koncu dogodivščin položi pripovedovalca Alcofribasa Pantagruelu »na jezik«, v dobesednem smislu glavni junak pripovedovalca pogoltno, in ta v ustih in še globlje odkrije nov svet, na las podoben našemu. Logika rodoslovja velikanov v naslednji knjigi, *Gargantui*, Panurga izključi, a kot ključna figura se spet oglasi v *Tretji knjigi*. Ta Pantagruelov sopotnik, utelešenje odisejevske prefriganosti, je že romaneskni junak modernega časa: junak, ki se išče, za razliko od junaka srednjeveškega romana, ki se utemeljuje s svojimi dejanji. Ko ima Pantagruel učna leta za sabo, postane glas krščanskega humanizma, medtem ko je vsestranski Panurg trobilo zemeljskih apetitov. Prava satirična slika nepomirljive dvojnosti renesančnega sveta, ki poskuša zediniti antične ideale in nanovo odkrito telesnost.

Gargantua (1534)

Uspehu *Pantagruela* je sledila zgodba Pantagruelovega očeta, *Pregrozovito življenje velikega Gargantue*, ta že z mojstrsko izpeljano zgradbo. Obe pripovedi s tematiko velikanov, svobode in poudarjene telesnosti človekove narave ostajata parodija viteškega pripovedništva, satira zoper cerkev kot ustanovo srednjeveškega duha in ostra kritika sholastike, ki kliče po antično-renesančnih humanističnih zgledih. *Gargantua*, ki s svojim poučnim poslanstvom učinkuje mnogo bolj obvladano, je najbrž najbolj renesančna knjiga v vsej francoski renesansi: knjiga optimizma, glasno donečega smeha ob poslavljanju od starega sveta. Če Rabelais preigrava Pantagruelovo zgodbo po preverjenih obrazcih uspešnega prvenca, pa vendarle ustvarja popolnoma nove satirične poudarke. Kot zvest učenec Erazma Rotterdamskega, ki se je zavzemal za mir med narodi, za zvestobo evangelijskemu nauku, poskušal združiti obe modrosti, antično in krščansko, napadal zlorabe v Katoliški cerkvi – a zavračal reformacijo Martina Luthra – se tudi Rabelais čuti poklicanega izreči besedo o vsem: o človekovi naravi, o vzgoji in šolstvu, o veri, o resnici, o vojni in miru, o dobrem vladarju, o vraževerjih vseh vrst, o božji milosti in svobodni volji, o moškem in ženski, o idealni družbi. Nikogar ne pusti ob strani, na mednarodnem prizorišču obračunava s stegovanjem prstov Karla V., vladarja Svetega rimskega cesarstva, ki ogroža Franca

I., doma pa s staro sholastično gardo, ki jo predstavljajo sorbonski sofisti, katerih polomljeno latinščino tako lepo parodira magister Janotus Bavtardo. Tem priljubljenim tarčam se v Gargantui pridruži satira meništva; vloga simpatičnega antimeniha, brata Janža z Betičem, ki ga je en sam živec in akcija, je kruto nasprotje samostanskega ideala življenja, posvečenega premišljevanju in utesnjujočim pravilom. Medtem ko se Pantagruel izteče z burkaškim obiskom pekla v velikanovem žrelu, Gargantuo končuje ustanovitev utopičnega antisamostana, Telemske opatije, kjer se mora nauk benediktincev umakniti Pavlovemu načelu krščanske svobode, povzetem v besedah »Delaj, kar hočeš«.

Da branje ne bi bilo preveč preprosto, spremlja telesko epizodo *Preroška uganka*, odmev *Imuniziranih fizlarij* z začetka knjige. Zlasti daljnosežna je vključitev avtorjeve »podaljšane roke« – pripovedovalca, mojstra Alcofribasa Nasierja, ki podpisuje knjigo kot »abstraktor kvintesence«, pete esence, čistega bistva, se pravi kot alkimist. Besedilo, ki na pogled preseneča z realizmom in obiljem aktualnih stvarnih podrobnosti, se izkaže za bolj ali manj avtonomen prostor dogajanja romana, katerega pisava učinkuje, kot da je sama sebi zadosti.

Gargantua je nastal med koncem leta 1532 in sredino januarja 1534. Za francosko evangeličanstvo kot reformacijsko gibanje, ki je izhajalo iz Erazma in zapolnjevalo vmesni prostor med odkrito herezijo in dosledno pokorščino zapovedanim naukom, je bilo leto 1533 čas velikih pričakovanj, vsekakor pa tudi prvih razočaranj. Kralja Franca I. je med odsotnostjo nadomeščala sestra, Margareta Navarska, zagovornica evangeličanstva. Na postne pridige njenega pridigarja se je ogorčeno odzvala Sorbona, teološka fakulteta. Ko je kralj zvedel, da sta s sestro Margareto tarči gonje, je sorbonsko veličino izgnal »dvajset milj iz Pariza«. Za evangeličanstvo je bilo to srečno, a žal kratkotrajno zmagoslavje. Konec maja 1533 so Pariz preplavili razglasi; nov plaz v oktobru naslednjega leta je dosegel vrata kraljevske spalnice. Po tem plakatarskem škandalu ni več sledu o viteškem kralju humanistične omike, nastopijo znane metode represivnega katolištva: po sežigu dobrega ducata krivovercev se za nekaj časa ustavijo tudi tiskarski stroji.

Rabelais se je kot dober strateg zavedal satirično narativnih koristi vsega zmožnega faktotuma in slamnatega zaupnika. Tako je izpraznjeno vlogo, ki jo je v *Pantagruelu* igral Panurg, prevzel Alcofribas, pripovedovalec s pisateljevim anagramom. Že v predgovoru se ta sprenevedavo distancira od svojih besed, češ da ni »bolj nanje mislil kot vi, ki ste morda kot jaz v kozarec gledali« (Rabelais, 2003, 33), vendar hkrati spomni, da so tudi Homerju »prismolili« nepredvidljive prispodobe. Kot vrhunec satire se v tej svoji vlogi Alcofribas, ki od vsega začetka deluje kot oseba preteklega časa, ne razlikuje kdove kako od sofista, ki Gargantuo uči latinščine! Na namerni anahronizem

naletimo že ob *Pantagruelovem* besedilu, zanimiv pa je podatek, da je Rabelais v vseh zaporednih ponatisih dosledno zavračal tiskarske in pravopisne posodobitve; še več, iz redakcije v redakcijo je arhaiziral jezik in skladnjo besedila. S tako francoščino je hotel doseči prav posebne izrazne učinke, saj starinska patina ni mogla uiti bralcu ali poslušalcu 16. stoletja. Alcofribas se v bistvu izdaja za kolega iz zloglasnih *Pisem mračnjakov*, za človeka pozne sholastike, ki je čisto esenco abstrahirala, se pravi, da se je ukvarjala z besedo in človekovim mišljenjem kot z alkimijo.

Gargantua je veljal za zgled poučne pripovedi, ki v menjavanju šaljivih in resnih odlomkov ponuja jedro pisateljevih pogledov na ključna vprašanja časa. Kot učencu Erazma Rotterdamskega mu gre za stvarnejše humanistično šolanje, za odpravo poneumljajočih in zastarelih sholastičnih metod; zavzema se za mir, strpnost in sožitje, za kralja filozofa in ne brezbožnega samodržca; ne nazadnje se zavzema za svet pristne krščanske svobode, daleč od sužnosti starih postav, za svet človeških institucij. A pozor: navzočnost mojstra Alcofribasa briše prosojnost, kot alkoholni hlapi meglijo treznost. Za njegovo najmočnejše orožje se izkaže igra dvoumja. Mračnjaški pripovedovalec se panurgovsko poigrava z besedami in vsemi mogočimi lestvicami pomenov. Beseda mu je vznemirljiva, obetavno prazna posoda, nasladno sposobna vsakršnega pomena, vsakršne rabe in vsakršnih zasukov, odvisno od okoliščin besedila. In ker ima bralec ves čas opraviti z dejavnostjo posrednika, pri katerem ni jasno, v čigavem imenu naslavlja bralca, ustvarja ta distanca pretanjeno, težko ulovljivo igro razlik, prag resnice, resnosti in gotovosti pa mora poiskati bralec sam. Samo na tak način se je mogoče dokopati do resničnejšega obraza pisateljevih namer in vzpostaviti resne razsežnosti dela, ki jih vseskozi kali besedno rogoviljenje mračnjaškega alkimista. Bralcu v precepu kratilsko-kabalističnih dvoumij pantagruelovske satire ne preostane drugega, kot da se tolaži s paradoksom, da je najresnejši pri vsem skupaj prav smeh.

Lahko bi sklepali, da je na koncu knjige mračnjaštvo premagano in da je udejanjenje Gargantuove vzgoje, skladne telesu in duhu, zmaga nad jalovim formalizmom sholastike. A po logiki Alcofribasove satire spodrezanih žogic v marmorni idili svobodne volje ni več priložnosti za humanistični dialog. Si upamo namigniti, da je to že slutnja neke poznejše oblike svobode, kjer telesko geslo »Delaj, kar hočeš« nadomesti fraza »Anything goes«, vse je dobro, vse je dovoljeno? Tako kot se opatija v razpletu *Gargantue* čudežno pojavi, tako tudi brž in za vedno izgine na pragu vse hujših verskih vojn.

Gargantuo uokvirjata nenavadni uganki z *Imuniziranimi fizlarijami* na začetku in s *Preroško uganko na koncu*: medtem ko v tem primerku interpretacijske satire Gargantua vidi alegorijo, presunljiv poziv k uporabi zoper preganjanje »ljudi evangeljske vere«, pa je za zdravo pamet pragmatičnega meniha brata Janža samo opis žoganja.

Bralčeva resnica se lomi v prepletanju zornih kotov, ki jih na eni strani ponuja alegorična interpretacija, preneseni pomen, na drugi pa razumevanje dobesednih pomenov. *Gargantua* tako v tem satiričnem manifestu izkazuje svojo »silénsko« naravo z uvodnih strani knjige. Skrivnostna posoda grotesknih oblik in neobetavnega videza, v kateri se v soočenju krešeta dobesedni pomen (»šale, burke in šegave lažbesede«) in prikriti, presegajoči pomen (»nebeška in neprecenljiva žavba: razum, kot ga nima človek, čudežna krepost, nepremagljiv pogum, treznost brez primere, nesporna vedrina, popolna gotovost, neverjeten prezir do vsega, zaradi česar ta naš rod človeški toliko prebedi« [Rabelais, 2003, 32]). Čeprav bi bilo mogoče iz besedila izluščiti tisto, čemur je rečeno »bistveni mozeg«, in poiskati odlomke povsem očitnih, nedvoumnih sporočil, sposojenih večidel pri sodobnih humanistih, pa ga je prav tako lahko opredeliti kot satiro »jezikov«, paradoks zbeganega bralca, dolžnega sodelovati v igri, ki je kot »igra resnice« vabilo k dialogu.

Rabelais se pisanja loteva po logiki velikanov z megalomanskimi povečavami, pretiravanji, kopičenji, deformacijami in improvizacijami. Njegovi nazori o vzgoji kot oblikovanju vsestransko razvitega človeka na primer resda še danes veljajo za pedagoško zgledne, a *Gargantuovo* šolanje pri Holofernu, nato pa pri Ponokratu je navsezadnje le dvoje namerno izkrivljenih skrajnosti v službi satire. Tako kot je tudi krepko zamaknjen realizem Pikroholovih zavojevalskih pohodov: pogačarska vojna se dogaja na nekaj podeželskih zaplatah v bližini Rabelaisove domačije. Imena oseb, vezanih na to vojno, so izpričana imena, imena krajev pa seveda tudi. Chaplinovska satira kaže Pikrohola kot poosebljenje zla v cesarski vlogi Karla V., najbrž pa gre v prvi vrsti za graščaka in osebnega zdravnika tamkajšnje opatinje, saj je v arhivih zabeleženo, da se je zaradi ribjih lovišč na reki Loiri ta pravdal s čolnarji, ki jih je zastopal pisateljev oče.

Tretja knjiga (1546, 1552)

V zgodnji humanistični optimizem, kjer je že slišati grmenje na kopnem in na morju, pade *Tretja knjiga* kot prava filozofska medigra. Pod vplivom aktualnih prerekanj o naravi ženskega spola se odpre tema poroke in iskanja zagotovil za srečo v zakonu: zazdi se, kot da se ves takratni omikani svet v okviru svojih pravnih, filozofskih in vedeževalsko-preroških instanc ukvarja s problemom Panurgove poroke. Satira humanističnih vednosti spodriva, kar je še ostalo glasnega ljudskega smeha. Šaljivi učinki so poslej manj odvisni od bralčevega prepoznavanja dobro znanih svetopisemskih in vergilijevskih iztočnic. Rabelais iz prve roke obvladuje dela moralne filozofije antičnih avtorjev, kot so Plutarh in Lukijan, Ciceron in Seneka, pa snov hebrejskega *Svetega pisma* in grške *Nove zaveze*, Plinijevo *Naravoslovje* in Justinijanove *Digeste*.

Ključna oseba *Tretje knjige* je Panurg, prebrisani kljukec, ki preroško, »bančništvu dolžniškega krča« v brk, zagovarja zapravljivost s pravo erazmovsko hvalnico dolgovom in dolžnikom kot gonilu sveta. Zgodba je preprosta, da bolj ne bi mogla biti. Panurg se je pripravljn oženiti, a pod pogojem, da ga žena ne bo varala: že sklepno poglavje *Pantagruela* je obljubljalo v nadaljevanju povedati, »kako se je Panurg oženil, dobil roge prvi mesec po poroki in kako je našel Pantagruel kamen modrosti« ... Satira se oplaja iz samih dialogov, uokvirjata pa jo paradoksalni hvalnici, na začetku dolgovom, na koncu pa *pantagrueljonu*, čarobnemu zelišču, ki ni nič drugega kot konoplja.

Tretja knjiga je satira nanovo osvobojenega človeka, ki za svojo svobodo in emancipacijo plačuje v valuti negotovosti, saj je njegov svet brez jamstev, brez trdnih vrednot. Panurg še kar pričakuje resnico na stari način, resnico »o številu konjskih zob« hoče servirano na pladnju, ne da bi mu bilo treba pogledati v konjski gobec. Kot da bi se držal meniških pravil, po katerih se ne spodobi zdraviti »z dotikanjem celovitosti telesa«, noče tvegati poroke brez zavarovalne police. Trdnost njegovih stališč je kot na dobro naoljenih ležajih: kot nakazuje že etimologija njegovega imena, uteleša ambicije, krhkost in protislovja renesančnega človeka. Kot da bi ga utesnjevala lepota težko pridobljene svobodne volje, kristalizirane v teleskem vodilu »Delaj, kar hočeš«. Panurg si v bistvu ni na jasnem, kaj hoče, njegova pomanjkljiva samozavest potrebuje pomoč avtoritet: s Pantagruelom zato zavijeta po preroško resnico najprej k Homerju in Vergiliju, pa v sanje, posvetujeta se s sibilo, pa s pesnikom in astrologom, pa še s teologom, zdravnikom, pravnikom in filozofom; ker blagoslova noče biti od nikoder, ne v knjigah ne v znamenjih narave, se Pantagruelova burkaška ladja odpravi še na arbitražo k preročišču božanske Steklenice.

Izbruhom burkaštva, seveda nič več takšnega kot v prvih dveh bukvicah, se v *Tretji knjigi* pridruži satirična moč dialoga. Predvsem pa ne gre spregledati bistva v humanizmu tako cenjene retorične zvrsti, kakršna sta Erazmova *Hvalnica Norosti* in *Paradoks o negotovosti in ničevosti učenosti* Agrippe von Nettesheima. Ta oblika, na kateri temelji dovršen del Rabelaisovega satiričnega naboja, v skladu s pravili zvrsti »izreče nekaj za šalo, nekaj zares /.../, nekaj v svojem imenu, nekaj v tujem, včasih po resnici, včasih po laži, včasih v dvomu« (Céard, 1994).

Četrta knjiga (1552)

Četrta knjiga junaških dejanj in povedanj dobrega Pantagruela je nastala v času galikanske krize, ko je hotel papež izobčiti francoskega kralja Henrika II., naslednika Franca I., in ko se je ta pripravljn na razkol po angleškem vzoru. Rabelais se je znašel med kladivom in nakovalom katolikov in kalvinističnih protestantov. *Četrta knjiga*, ki je najbrž najdrznejša in najbolj politična od Rabelaisovih avtentičnih knjig,

se od učenjaške komike predhodne knjige vrača k živahnemu burkaštvu: satira popelje družčino pantagruelovcev na obešenjaško alegorično odisejado, Panurgova osebna dilema je spričo političnih in verskih dogajanj potisnjena na stranski tir. Po Lukijanovem vzoru našteva, kaj je Pantagruel doživel pri prebivalcih štirinajstih otokov. Najostrejšje epizode te neusmiljene satire družbenopolitičnih ustanov obtožujejo tridentinski koncil, pa čaščenje relikvij, malikovanje in sistem odpustkov, skratka vse cerkve, ki utesnjujejo svobodo duha in človekovih nazorov. Rabelais je seveda na strani galikanskega humanizma in ohranjanja gospodarsko-politične samobitnosti francoske krone.

Prolog prinaša znamenito opredelitev pantagruelovstva kot »posebne veselósti duha, ki ji ni mar udarcev usode« (Rabelais, 2003, 535). Prav o tej sposobnosti kljubovanja naključju pa ni najti sledi v Panurgu, ki ostaja človek egoistične vklenjenosti v monolog, skregan z vsakršno obliko dialoga. Črni humor satire Panurgovih ovc je dobil pregovorne razsežnosti, še vedno pa vznemirja krutost epizode, ki se lahko kosa samo še z anatomskimi opisi pogačarske bitke in reševanja vinograda (Rabelais, 2003, 110) ali z zgodbo o tepenem Šikanuju (prav tam, 580). V nobeni od knjig se ni Rabelaisova satira tako slikovito in tako sugestivno dotaknila vprašanja materialnosti jezika kot prav v epizodi »zamrznjenih besed«, ki jih Pantagruel v 56. poglavju »jemlje v roke« in ki polzijo iz dlani ter okvirjev ene same interpretacije (Rabelais, 2003, 699).

Peta knjiga (1564)

Sredi morja *Četrte knjige* Panurg resda najde »besedo Steklenice«, a ker se tega ne zave, je potrebna še vsa plovba *Pete knjige junaških dejanj in povedanj dobrega Pantagruela* do preročišča božanske Steklenice, ki s prijazno kozmopolitskim »Trink!« svetuje, naj si vsak sam razlaga svoja početja. Rabelaisova božanska Steklenica je orakelj posebne vrste, drugačen od običajnih preročišč, človeku ne izreka usodnega smisla in cilja njegovega življenja. Satira steklenice, ki izpoveduje ničevost vsakršnega preroštva, je morda podoba sveta, iz kakršnega naj nastane knjiga, vsekakor pa ne takšnega, ki bi dajal človeku odgovore ene same resnice.

Satira resnice, resnobe in zaresnosti

V ne tako odmaknjeni preteklosti je kritika udinjala *Gargantuo in Pantagruela* tej ali oni resnici, pa če so se črke še tako upirale. Koncept resnega, treznega, konstruktivnega Rabelaisa odpove, brž ko si upamo brati med vrsticami, sprejeti igro negotovosti in kot bralci prevzeti svoj delež odgovornosti. Ko ugotavljamo, da se pripovedovalec dosledno omejuje od povedanega, se izkaže vsa ironija v knjigi

nakopičenega gradiva, ki marsikdaj ni samo izposojeno in prepisano iz druge roke, a za povrh tudi netočno, če ne gladko izmišljeno. Ko se zavemo, da vse te poteze niso ne tiskarski škrti ne predkartezijska misel, temveč premišljena kanonada »šal, burk in šegavih lažbesed«, začnemo okušati satiro prefinjene rabelaisovske igre razlik, ki jim moramo kot bralci sami loviti obrise. Kaj ni Lukijan izjavljal, da govori resnico, samo kadar laže? Sredi satire preigravanja najrazličnejših resnic, ko pripovedovalčevo osebno mnenje ostaja neopredeljeno, si Rabelais privoščiči uperjati puščice zoper Sorbono in »kritiko nadutosti, ničevosti in brezdanje norosti človeške učenosti«. Če se spomnimo le epizode o pomenu bele in modre barve (Rabelais, 2003, 59): kakšna vojska dokazov in avtoritet pomaga zmagovati resnici po okusu enega! Barve in simboli pa zato vseeno ne premorejo nikakršnih višjih pomenov, tako kot ne jeziki, če prisluhnemo Pantagruelovemu zagovoru poljubnosti besed v 19. poglavju *Tretje knjige*. Po mnenju raziskovalcev ni treba v višjem smislu, o kakršnem je govor v prologu h *Gargantui*, iskati simbolnih razlag. Cilj satire je vabilo bralcu, naj se sam prepriča, naj bere med vrsticami, naj ničesar ne jemlje čisto zares in naj se ne pusti zapeljati iluziji preprostih enoumnih resnic.

Karikatura, parodija, pasticcio, to so obrazi in orodja Rabelaisove satire v kateri koli od petih knjig, kjer se nam oglašajo vse mogoče zvrsti od viteškega romana prek pogovorov in napitnic, pa potopisov, pisem vse do ciceronskega govora, junaške pesnitve ali kar vsakršne *lapalisade*. »Odtajane besede« potrebujejo toploto bralčeve sapa, da zaživijo ter da se v kontrapunktu satire »resničnosti laži« zasvetijo obzorja Rabelaisovega sveta v vsem popru in neslanosti. To je satira vsakršne samopašnosti: frustriranih togotnih kraljev, filozofov, enkrat tankoumnih enkrat neumnih, pa nestrpnih bogoslovcev, ki napovedujejo krutost prihajajočih državljanskih verskih vojn, pa podkupljivih sodnikov, zakrnelih vzgojiteljev, pobožnjakarskih svetohlincev, najemniških romarjev, nepismenih menihov in zvutih odpustkarjev. Ali gostobesednost mračnjaštva, nenehno sklicevanje na avtoritete, ki ne dopuščajo kritičnega razmisleka, ni še najbolj podobna samoumevnosti *lapalisad*, ki ne zmorejo v sebi nobenega odseva, nobene zrcalne podobe, nobene distance, nobene samoironije? Za sofista – humanistom erazmovske širine sta izraza teolog in sofist enakovredna – je resnica zanemarljiva v primerjavi z zmagovitostjo razpravljanja, ki je vseskozi samo sebi namen. »Človek toliko velja, kolikor sam nase da,« je slišati Panurga v 29. poglavju *Pantagruela*, ko je govor o čem drugem kot o hlačah. Tako zamišljena učenost ni zgolj besedna veselica, temveč v prvi vrsti blokada: samo pomislimo, kakšno sprenevedanje je v natančnem citiranju avtoritet s pomočjo težko prebavljivih kratic in referenc, ki včasih držijo, včasih pa ne. Alcofribas, mojster satirične alkimije, si pomaga s kopičenjem in naštevanjem, takšna navlaka pa služi le utrjevanju oblasti: naj bo problem še tako neznaten, uporabljena je vsa orožarna prepričevalnih sredstev.

V satiri odgovorov na vprašanja, še preden so ta sploh zastavljena, nikoli ne zmanjka tistega, čemur Raymond Queneau pravi: »bedarije, klobuštrije in trapanje, jecljarije in burkaštvo, oslarije in čenče, brbljež in čvek«, ne prav daleč od creda *Tretje knjige*: »Kaj pa škodi, če vedno kaj zveš, se vedno česa naučiš, pa če še od take budale, cepca, bebčka, tepčka, pepčka?« (Rabelais, 2003, 399) Lapalisade, kontaminirane z lapalijami, bebavim premlevanjem in ponavljanjem vesoljno znanih floskul, so praznik zdravorazumarske satire »odkrivanja Amerike« znotraj enega in istega stavka. V nesrečni bitki pri Pavii (1525), nekdanji prestolnici Lombardije, ki se je končala s francoskim porazom in ujetništvom kralja Franca I., je padel maršal Jacques de La Palice iz mesta Lapalisse. Vojaki, ki so ostali brez vojskovodje, so menda zapeli: »Četrte ure pred smrtjo bil še kako je živ!« Iz črnega humorja tega naivno formuliranega nekrologa, češ »vse do zadnjega se je boril«, izhaja pregovorni pojem *lapalisade*, katere antologijske globokoumnosti najdemo na vsaki strani Rabelaisa in katerih pomen je gotovo globlji, kot se zdi. Prav tako tu nismo daleč od satire srednjeveških *fatrazij*, ki so v etimološkem sorodstvu s *farso* in katerih namen je znotraj stavka razbiti pričakovana ujemanja med glagolom in samostalnikom, med dvema glagoloma ali samostalnikoma, med samostalnikom in pridevnikom, učinek teh skladenjskih premikov in prelomov pa je seveda ponavadi čisti nesmisel. Ti izraziti samostalniški nizi se pri Rabelaisu izražajo npr. v neskončnih naštevalnih paradigmah »norcev« in »modetin« v *Tretji knjigi*.

V petih knjigah je Rabelais živahno, življenju odprto, ljudsko kulturo smeha cepil z visokim umetniškim izročilom. Kot je renesansa rada na istem platnu soočala senco in svetlobo kot simbola preteklosti in prihodnosti, tako ta *summa* povzema renesanso z vsemi njenimi skušnjami in skušnjavami, z njeno nepotešljivostjo in žejo, tolerantnostjo in nestrpnostjo, s pametjo in norostjo. Pa z resnostjo in neresnostjo, ki v našem jeziku kot zanalašč spajdašita renesanso in *neresanso*. V njihovi celoti je satira od »skatologije do eshatologije«: »Kar na lepem se srečamo z nenavadnimi, grotesknimi bitji, pošastnimi alegorijami, in brž ko pritegnejo našo pozornost, se zmrdejo, zdrznejo, sprdnejo in pomežiknejo, in že jih ni več. Bralec, ujet v vrtincu, je končno rešen resnobe, ki ga je vezala na moraste sanje in v imenu katere je potrpežljivo čakal na prihod belih vran ...« (Demerson, 1973)

Rabelaisove bukvice so resda sad zlate dobe tiskarstva, a zato ni v njih nič manj prvin oralne literature. Da je smeh vse kaj več kot odgovor človekovega telesa, nesposobnega resnico zamolčati, obdržati zase ali požreti, dokazujejo sistematične razčlenbe Rabelaisove komike. Tu je satira velikanstva, ki se poraja ob soočenju velikana in človeka; pa neukrotljiva komika potegavščin in falotarij Panurgovega kova, ki s svojo robotostjo vzdržuje ljudskega duha fars in fabliaujev; satira telesnih apetitov in užitkov, ki jim je posvečena izrazita pozornost; skatološka, pogosto opolzka komika;

satira znanja, učenosti in načitanosti s komiko bistrumnosti, paradoksov, nesmislov in prenapete domišljije; in ne nazadnje je tu satira besede z besednimi igrami vseh vrst, z asonancami, aliteracijami, pa satira paronomazij, ki so tako cvetele v renesansi, preprostih jukstapozicij, pa anagramov (*contrepèteries*) in palindromov.

Rabelaisova satira ne pozna ne konca ne mere smeha, kruto zna uživati v črnem humorju na skrajnih mejah okusa, prav panurgovsko »vrača stoterno«. Njegovim besednim raztelesenjem sveta ne primanjkuje ne meniške soli, ne secirniškega humorja medicincev. Ne nazadnje je grobost druga plat srednjeveškega idealizma, nenaravne in nesmiselne askeze, je odziv čutnosti, prebujene telesnosti renesančnega človeka, razbremenjenega božanskih pooblastil, pa tudi še brez spon metafizičnih projekcij lastnega jaza. Kje naj bodo torej meje satire, ko ni več nič nemogoče in ko osli plunkajo na liro, pri plesu pa ne volijo dame, pač pa »govedo«?

Če pri tem veličastnem humanističnem projektu tako zelo izstopa vloga besed in jezika, je jasno, da filološko-filozofska satira kratilsko kabalističnih razsežnosti ni sama sebi namen. Naj je beseda videti še tako lahkomišlno podrejena nalogi smeha, pa je le na ta način mogoče uzreti poglobitve vidike Rabelaisove kompleksne vedrine. Današnja kritika ob njem ne govori o jeziku, ampak le še o jezikih. Zavest, da množstvu svetov ustreza množstvo jezikov, subsumira jezik pravljicarja, jezik humanista, medicinca, govornika, kronista, pa uprizoritelja burk, sofističnega frazerja, sejemskega leksikografa, ki se ukvarja z besednimi paradigmami in lematiziranjem kot učinkovitim satiričnim sredstvom. Ob vprašanih ujemanja besed in stvari se odpira prostor satire besede in literature, ki spodbuja k razmišljanju, ali so besede stvar dogovorne samovolje, naključja, ali pa izvirajo iz narave stvari, ki jih označujejo. Ali da ponovimo za Pantagruelom: »Besede nimajo pomena same po sebi, ampak po mili volji.« Menjalna vrednost besed, ki nimajo podrejene posredniške, sporočilne funkcije, je ena temeljnih tarč Rabelaisove satire. Vsako prisposodbo, vsak preneseni pomen, vsako besedno igro je treba za začetek potežkati v dobesednem smislu. Med gostobesednostjo in konciznostjo se satira pantagruelovske renesanse tre v primežu dobesednih in prenesenih pomenov. Sprašuje se o robovih besed in o materialnosti jezika: besedam se čudi, premika jim zloge in se poskuša prepričati, kako polna je posoda »roga izobilja«. Če spomnimo, da je Rabelais v francoščino uvedel pojem »enciklopedije«, v obtok humanizma pa poslal trideset tisoč besed, se ne gre čuditi, da ga kljub vsemu minimalizmu svojega pluralnega sveta sprejemamo kot sodobnika in zaveznika.

Viri

Céline, L.-F., *Potovanje na konec noči* (Voyage au bout de la nuit), prev. B. Madžarevič, Ljubljana 1976.

Erazem Rotterdamski, *Hvalnica Norosti*, prev. A. Sovre, uv. M. Uršič, Ljubljana 2010.

Montaigne, M. de, *Eseji I-III*, prev. B. Madžarevič, 2011 (v delu).

Rabelais, F., *Gargantua, Pantagruel, Le Quart Livre*, ur. G. Defaux, Pariz 1994.

Rabelais, *Gargantua in Pantagruel* (I-II), prev. B. Madžarevič, Ljubljana 1981;
Gargantua in Pantagruel (nova, pregledana izdaja), Ljubljana 2003.

Rabelais, *Le Tiers Livre*, ur. J. Céard, Pariz 1994.

Rabelais, *Œuvres complètes*, ur. G. Demerson, Pariz 1973.

Branko Madžarevič

Truth and Fibble-Fable in Renaissance Satire

Keywords: caricature, enigma, essay, folly, paradoxical encomium, pasticcio, reality, satire, truth, utopia; Céline, Erasmus, Montaigne, Sir Thomas More, Rabelais, Thelema

Throughout the years of my close involvement with wor(l)ds' transactions, as a translator, in the triangle of the Renaissance doctors Rabelais, Montaigne, and, yes, Louis-Ferdinand Céline, the French author of the novel *Journey to the End of Night* (1932), their views on satire can be considered from a rather unconventional angle. By means of an imaginary morbid epistolary medical council, the impromptu introduction tries to entangle this peculiar trio in a freewheeling alliance, leading to the assumption that every translation defies the interpretational ambiguities of the utopian Thelema motto "Do as you will". In the satirical context of all source and target faces, it is always acting on the verge of the paradoxical *encomium*, the hypothetical *pasticcio*, and obscurantist reversals of the original text. Of course, the issue at stake here is one of the convolutions of Erasmus' *Praise of Folly*, Rabelais' utopian Thelema Abbey, and the German *Epistles of Obscure Men* in pathetically wretched Latin. This paper deals with Renaissance and humanist satire, focusing on Rabelais' five books of *Gargantua and Pantagruel* (1532–1564) and the interplay between the ideas of truth, truthfulness, and seriousness. In addition, the paper deals with how the Renaissance spirit of this satirical contemporary and ally of ours challenges the issue of verbal boundaries and the materiality of language.