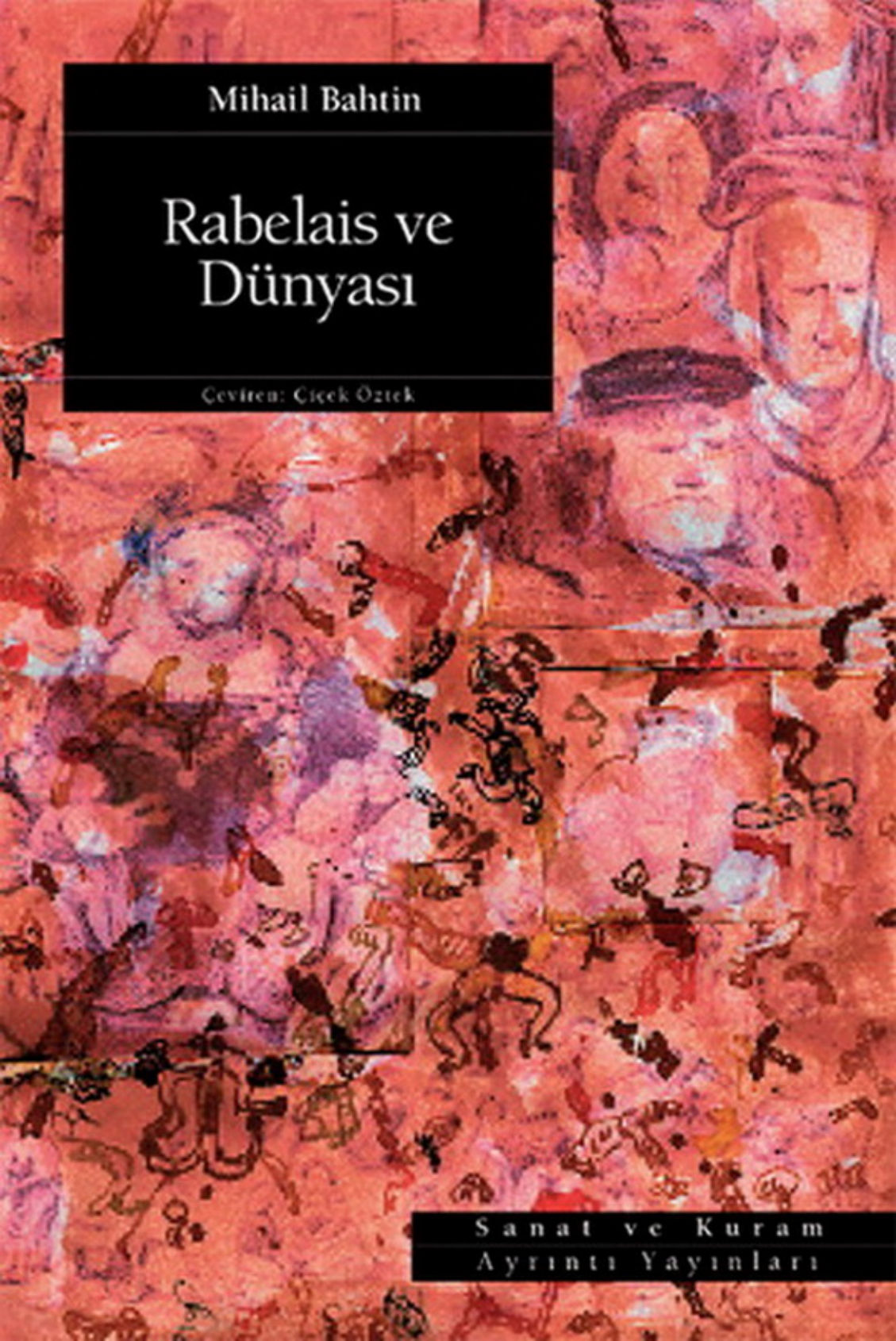

Mihail Bahtin
Rabelais ve Dünyası
Çeviren: Çiçek Öztek
Sanat ve Kuram
Ayrıntı Yayınları

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları

1895 yılında doğan Mihail Bahtin'in yaşamı üzerine bilinenler bölük pörçüktür. Birinci Dünya Savaşı yıllarında Jakobson, Tinianov, Tomaşevski gibi Rus biçimcilerinden etkilenmiş ve onların yazgılarına ortak olmuştur. Bahtin'in ilk önemli yapıtı *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, söz konusu yazın ve düşün adamlarının Sovyetler Birliği'nin 1917'den sonraki kültür politikası ve siyasal tercihine muhalif olmaları nedeniyle gözden düşmelerinden sonra yayımlanmıştı. 1929'da bir yargılamaya uğrayan Bahtin'in beş yıl bir toplama kampında kaldığı sanılıyor. 1938'de sağlık nedeniyle cezası sürgüne çevrilerek küçük bir kasabaya gönderilen Bahtin on beş yıl kadar Saransk Eğitim Enstitüsü'nde çalıştı. 1959'da yine sağlık sorunlarına bağlı olarak Moskova'ya yerleşen yazar, 1975 yılında bir yaşlılarevinde sessiz sedasız öldü. Yaşamı boyunca kendi imzasıyla ancak iki yapıtı yayımlanabilen Bahtin'in, takipçileri Medvedev ile Voloşinov'un adlarını da kullandığı öne sürülür; özellikle Voloşinov'un *Marksizm ve Dil Felsefesi* adlı kitabı ona mal edilir. Dil felsefesiyle çok yakından ilgilenen Bahtin, bu yapıtta oldukça geniş kapsamlı bir dilbilimsel çözümlemeye de girişmiş; yaşadığı dönem içinde metodolojik yönden en üst düzeyde bir yetkinliğe erişmiştir. Burada en can alıcı nokta Bahtin'in diyalog ve monolog içinde tek bir sözcüğün farklı durumlarını saptamasıdır. Çağdaşları genellikle bir cümlenin sınırları içinde kalırken, onun çözümlemesi "söylem" kavramını ortaya atar. Bahtin için söylem kadar söylemin oluşum koşulları da önemlidir. Bu saptama dilbilim ve göstergebilim bağlamında sözün gerçekleşim süreciyle, yani "sözceleme" olgusuyla ilgilidir. Bu süreç anlatım ayrılıklarını bir yana bıraktıktan sonra üç temel veriyi içerir: İki konuşucudan her ikisinin de paylaştığı ve her ikisi için de geçerli olan bir değerlendirme biçimi. Dilsel bildirişimin gerçekleşmesi için bu üç koşulun üçünün de gerekli olduğunu savunanlara göre sözceleme ya da sözce üretme ediminin ayırıcı nitelikleri ile dilsel bildirişimin ayırıcı nitelikleri özdeştir. Bundan da –Bahtin'e ait olduğuna inanılan– *Marksizm ve Dil Felsefesi* adlı yapıtta belirtilen şu sonuçlar çıkar: Hiçbir sözce, yalnızca söyleyene bağlı kalmaz; söyleyenle dinleyen arasındaki karşılıklı etkileşim sonucunda oluşur. Her söylem, belli bir kültürel çevrede üretilmiş ve üretilmekte olan tüm söylemlerle bağıntılıdır ve bağımsız söyleyen bulunmadığı gibi, bağımsız söylem de olmaz.

Bahtin yazınbilim bağlamı içinde "tür" sorununu da çözümlemeye çalışmıştır. Ona göre sanatçı gerçeği türün gözleriyle görmeyi öğrenmeli, değişik türler arasındaki ayrılıkları belirlemeli ve böylece her türün özgül niteliklerini ortaya çıkarmalıdır. Türler evrimler geçirir, ama her zaman "geçmişini anımsar." Evrimin birliğini ve sürekliliğini sağlayan, "yaratıcı bellek"tir. Türün hem tarihsel hem de toplumsal bir nitelik taşıdığını böylece saptayan Bahtin, "edebiyatın karnavallaştırılması" kavramını geliştirir.

Bahtin'e göre kutsal kitaplarda ve dinsel törenlerde temsil edilen resmi ortaçağ ideolojisi Tanrının merkez olarak kabul edildiği iç karartıcı bir eskatologya görüşüne sahipti. Bunun tam karşısında ise popüler törenler ve şenlikler, özellikle karnavallar, panayırlardaki komik gösteriler, yakası açılmadık küfürler ve yeminlerde kendini gösteren halkın mizah evreni vardı. Bütünüyle ele alındığında bu "karnaval" biçimleri, bazı panayır gösterilerinde İsa ya da Meryem yerine eşek yerleştirmek gibi oyunlarla Hıristiyan ideolojisinin evrenini "merkezsizleştiriyorlardı". Böylece halkın mizah duygusu resmi ideolojiden apayrı bir dünya oluşturuyor ve bir anlamda da resmi ideoloji törensel biçimde "taçsızlandırılıyordu."

Bahtin'in başlıca yapıtları şunlardır: *Problemı poetiki Dostoyevskogo*, 1929, [*Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çev.: Cem Soydemir, Metis Yay., 2004]; *Tvorçestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekov'ja i Renessansa*, 1965, [Rabelais ve Dünyası]; *Voprosı literaturı i estetiki*, 1975, [Edebiyat ve Estetik Sorunları]; *Estetika slovesnogo tvorçestvo*, 1979, [Sözsel Sanatın Estetiği]. Yazarın Türkçede Ayrıntı Yayınları'ndan çıkan *Karnavaldan Romana* adlı bir derlemesi de var. [*Karnavaldan Romana*, çev.: Cem Soydenmir, der.: Sibel Irzık, Ayrıntı Yay., 2001.]

Mihail Bahtin

Rabelais ve Dünyası

Ayrıntı: 464
Sanat ve kuram dizisi: 18

Rabelais ve Dünyası
Mihail Bahtin

Çeviren
Çiçek Öztek

Yayıma hazırlayan
Meltem Gürle

© Sevgei Bocharov Georgievich & Eleva Vladimirovna Ermilova ➛ Mihail Bahtin, Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa, Xudozhestvennaja literatura, Moskova, 1965.

Rabelais and His World, çev.: Helene Iswolsky, Indiana University Press, 1984

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak illüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak düzeni
Defne Kaya

Düzelti
Mehmet Celep

Baskı ve cilt
Sena Ofset (0 212) 613 38 46

Birinci basım *2005*
Baskı adedi *2000*

ISBN 975-539-431-1

.....

AYRINTI YAYINLARI
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr
Dizdariye Çeşmesi Sk. No.: 23/1 34400 Çemberlitaş-İst. Tel.: (0 212) 518 76 19 Faks: (0 212) 516 45 77

Rabelais ve Dünyası

Mihail Bahtin

İçindekiler

— ÖNSÖZ / Kristina Pomorska 9
— İNGİLİZCE BASKIYA ÖNSÖZ / Michael Holquist 15
— GİRİŞ 27
I. GÜLMENİN TARİHİNDE RABELAIS 87
II. RABELAIS'DE PAZAR MEYDANI DİLİ 171
III. RABELAIS'DE POPÜLER ŞENLİKLİ BİÇİMLER VE İMGELER 223
IV. RABELAIS'DE ŞÖLEN İMGE DOKUSU 307

V. BEDENİN GROTESK İMGESİ VE BUNUN KÖKENLERİ . 333
VI. MADDİ BEDENSEL ALT BÖLGELERE DAİR İMGELER . 399
VII. RABELAIS'NİN İMGELERİ VE DÖNEMİ 471
— DİZİN 510

Önsöz

Bahtin'in (1895-1975) İngilizceye çevrilen ilk kitabı *Rabelais and His World* [Rabelais ve Dünyası] 1968 yılında yayımlandığında yazar Batı'da hiç tanınmıyordu.[1] Dahası adı, hayat hikâyesi ve yazarlığı, kendi ülkesi Rusya'da bile bilinmezliğini koruyordu. Bugün ise Bahtin sadece edebiyat alanında değil beşeri bilimler genelinde de uluslararası bir üne sahiptir. Doğulu ve Batılı akademisyenlerin her gün keşfettikleri ve bir araya getirdikleri veriler sayesinde hayat hikâyesi yavaş yavaş gün ışığına çıkıyor. Daha önceleri yok sayılan veya bilinmeyen kitapları da yeniden yayımlanıyor. Elinizdeki kitap da bunlardan biridir.

1. Hélène Iswolski'nin Rusçadan çevirdiği kitap Kristina Pomorska'nın önsözüyle, Cambridge, MIT Press tarafından 1968'de yayımlanmıştı.

Öncü eserlerini yarım yüzyıl önce yazmış ve en büyük ilgi alanı, edebiyat gibi "muammalı" bir konu olan bu kuramcının son yıllarda bu kadar popüler olmasının ardında yatan neden nedir? Bu sorunun cevabını vermek için onun sanat, sanatın ontolojisi ve bağlamı hakkındaki temel fikirlerine bakmamız gerekir. Kaynaklarını geçtiğimiz yüzyıl dönümünün entelektüel hayatından alan Bahtin, sanatın iletişime yöneldiği konusunda ısrar ediyordu. Bu anlayışa göre sanatta "biçim," bir değerler sisteminin ifade edilmesi ve aktarılmasında özellikle etkindir; bu işlev, anlamlı mesajların alınıp verilmesi olan iletişimin tam da doğasının bir sonucudur. Bu tarz ifadelerle Bahtin şunu kabul ettiğini gösterir: Sanatta her gösterge ikili bir özelliğe sahiptir; içeriğin tamamı biçimseldir, her biçim de içeriğinden dolayı vardır.[2] Başka bir deyişle, herhangi bir yapının içinde "biçim", bir "mesaj"ın kendine has bir özelliği olarak faaliyet gösterir.

Bahtin'in, göstergelerin incelenmesinin, sanat alanı dışında veya onun ortaya koyduğu şekliyle, hayatın örgütlenmesinde oynadığı rolle ilgili düşünceleri daha da çarpıcıdır. Hayatın içsel olarak bir "kaos" olduğu ve sanat tarafından örgütlü bir "biçim"e dönüştürüldüğü şeklindeki yorumlara karşı çıkan Bahtin, hayatın kendisinin (ki bu geleneksel olarak "içerik" diye kabul edilen şeydir), insanın davranış ve bilişsel edimleri (*postupok i poznanie*) tarafından örgütlendiğini, dolayısıyla da sanatsal bir yapıya girdiği anda zaten bir değerler sistemiyle yüklü olduğunu iddia eder. Sanat sadece bu örgütlü "malzeme"yi, ayırt edici özelliği *yeni* değerler ortaya çıkarmak olan *yeni* bir sisteme dönüştürür. Bahtin'in göstergebilimsel yönelimi ve düşüncesinin öncü modernliği, insan davranışını *iletişim* olarak görmesinde ve bundan yola çıkan tüm insani mesajların bir hedefe yönelik olduğuna dair düşüncesinde yatar.

Michael Holquist'in ifadesiyle bir felsefeci ve edebiyat araştırmacısı olarak Bahtin'de bir "dil saplantısı" vardır; bunu başka bir şekilde ifade edersek Bahtin, bir sistem olarak dile dair mükemmel bir kavrayışa sahiptir. O, dili, sanat çözümlemelerinde, özellikle de roman sanatıyla ilgili olanlarda bir *model* olarak kullanabilmiştir.

2. *Voprosy literatury i estetiki*, Moskova, Khudozhestvennaia literatura, 1975.

Dostoyevski üzerine kaleme aldığı devrim niteliğindeki eserinin yanı sıra 1934-5 yıllarında yazdığı "Slovo v romane" [Romanda Söylem][3] başlıklı denemesi bugün hâlâ anlatı sanatı üzerine yazılan temel eserler arasındadır. Bu denemede Bahtin, şiirin aksine romanın örgütlenmesinin "rastgele" olduğu şeklindeki miadı dolmuş ama hâlâ hâkim olan fikre karşı çıkar en başta. Bu iddiasını eserlerinde, "roman" yaftası vurulmuş türün yaratılmasında gereken dilin geçirdiği özgül dönüşümleri göstererek kanıtlar. Bakthin romanı, şiirin karşıtı olarak, karşılıklı yankılanmalarla işleyen "bir biçemler çokluğu" (*mnozhestvo stilei*) olarak veyahut *yeniden ve yeniden diyaloga giren söz* olarak tanımlar (ki bunu da *romannoe slovo* yani "romansal söz" diye adlandırır). Bu diyalogda verilen her cevabın arkasında "konuşan bir insan" durur, dolayısıyla da bir romandaki söz her zaman toplumsallıkla yüklüdür, o nedenle de zorunlu olarak polemik barındırır. Teksesli roman diye bir şey yoktur, dolayısıyla her roman doğası gereği polemik barındırır.

Bahtin'i modern göstergebilimle ilişkilendiren bir başka önde gelen fikri de, *alıntılanan konuşmanın (chuzhaia rech')*, ister pratik hayatta ister sanatsal iletişimde olsun, tüm dilsel faaliyetlerimizin içine nüfuz ettiğidir. Bahtin bu fenomenin her yerde ve sürekli olduğunu göstermek için hayatın çeşitli alanlarından birçok örnek verir: Edebiyattan, etikten, siyasetten, hukuktan ve iç konuşmadan. Çoğu zaman aslında kendimizin değil bir başkasının sözüyle uğraştığımız olgusuna işaret eder. Çoğu zaman bir başkasının sözünü hatırlar, ona cevap veririz (örneğin etikte); ya da o söze karşı bir sav öne sürmek, ona karşı çıkmak veya onu savunmak için onu temsil ederiz (örneğin hukukta); veyahut içimizde yaptığımız bir diyaloğu, yine bir başkasının sözlerine verilen yanıtlar şeklinde yürütürüz (bunlara kendi sözlerimiz de karışır). Her örnekte bir başkasının konuşması, kendimizinkini üretmemizi mümkün kılar, böylece konuşma, dilin yaratıcı gücünün vazgeçilmez bir unsuru haline gelir.

Bahtin'in bir başka ilgi alanı ve metodolojisinin kaynağı halk

3. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M.Bakhtin* içinde, der. Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981, ss.259-422. [*Karnavaldan Romana, Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* içinde, der. Sibel Irzık, çev.: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, 2001, ss.33-80.]

kültürüdür. Halk kültürüne duyduğu merak, dilbilim ile göstergebilime duyduğundan daha güçlüdür ve gençliğine damgasını vuran Rus sözlü geleneğinden gelir.[4] Nasıl ki Rabelais zamanındaki Montpellier okulu, çeşitli gülme kuramları geliştirmiş, gülmenin önemine dikkat çekmişse, 1920'li yılların başında, Zelenin, Trubetzkoy, Jakobson, Bogatyrev ve Propp'un da aralarında bulunduğu Rus düşünürler de bir örnek, resmi "yüksek kültür"e karşıt olarak var olan "aşağı" kültür tabakalarının önemini vurgulamıştır. Gülmenin ve komik olanın, Rönesans öncesi devirde yasaklanması, II. Dünya Savaşı öncesinde "altkültürlerin" yasaklanmasıyla koşutluk gösterir. Hak ettiği ilgiyi göremeyen *Evropa i chelovechestvo* [Avrupa ve İnsanoğlu] adlı kitabında Trubetzkoy, bu kültürel "merkezcilik" sadece toplumsal değil, aynı zamanda etnik bir hiyerarşiye de ait olduğunu gösterir.[5] Avrupa'nın düştüğü kültürel "merkezciliği" tehlikesi, kültürel katmanların çokluğunun kabul edilmesi, bunlar arasındaki göreli hiyerarşi ve "diyalog" gibi meseleler Trubetzkoy'u tüm hayatı boyunca meşgul etmiştir.[6] Dostoyevski incelemesinden (1929) Rabelais kitabına (1965) kadar çeşitli eserlerine bakıldığında aynı şeyin Bakthin için de doğru olduğu görülebilir. Bu ilgi, *Rabelais ve Dünyası*'nın yazarını, Amerika ve Avrupa'daki modern antropolojiye bağlar.

Bahtin'in sanat kuramının önemli bir bölümü, ayrılmaz öğesi karnaval başta olmak üzere halk kültürüne dair fikirlerinden oluşur. Üzerinde önemle durduğu karnavalın özsel özellikleri, empatik ve kasti "heteroglossia"sı (*raznogolosost'*) ve biçemlerinin çokluğudur (*mnogostil'nost'*). O halde karnaval ilkesi, tam da romansal ilkeye denk düşer, hatta onun bir parçasıdır. Şöyle de denebilir: Nasıl ki diyalojikleşme, roman yapısı açısından olmazsa olmaz ise, karnavallaşma da "davranış ve kavrayış" tarafından oluşturulan "hayatın nihai yapısı"nın koşuludur. Roman hayatın tam da özünü

4. Bkz. V.N.Voloşinov, *Marksizm i filosofiia iazyka*, Leningrad, 1930; *Marxism and the Philosophy of Language*, New York, 1973. [*Marksizm ve Dil Felsefesi*, çev.: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, 2001.]

5. *Europa i chelovechestvo*, Sofya, 1920; *Europa und die Menschheit*, Münih, Drei Masken Verlag, 1922.

6. Bkz. *K probleme russkogo samopoznaniia*, Evraziiskoe knigoizdatel'stvo, 1927.

temsil ettiğinden, uygun bir şekilde dönüştürülmüş olan biçiminde karnavalesk olanı içerir. *Dostoyevski* kitabında Bahtin, "Karnavalda... insanın insanla ilişkisinin yeni bir kipi işlenmiştir," der.[7] Bu ilişkinin temel özelliklerinden biri, yanlış iddiaların örtüsü ardındaki, rastgele kişilerin elindeki çıplak hakikati gizleyen "maskeyi düşürmek" ve o hakikatleri dile getirmektir. Öyleyse diyalogun rolü de –hem tarihsel hem işlevsel olarak, hem bir sistem olarak dilde hem bir yapı olarak romanda– tamı tamına budur. Bakthin, hakikati ortaya çıkarmada, Sokratik diyalogun, söylemsel mekanizmanın bir prototipi olduğunu tekrar tekrar söyler. Bu şekilde kavranan diyalog, "otoriter söz"ün (*avtoritarnoe slovo*) karşısına konur; tıpkı karnavalın resmi kültürün karşısına konması gibi. "Otoriter söz" hiçbir konuşma türünün kendisine yaklaşmasına, ilişkiye geçmesine izin vermez. Başka söz türleriyle herhangi bir işbirliği hattından yoksun olan "otoriter söz," diyalogu bu şekilde dışlar. Benzer şekilde, kendini saygıya değer tek model olarak gören herhangi bir resmi kültür de, diğer tüm kültürel katmanları geçersiz veya zararlı görüp defeder.

Bahtin, Rabelais üzerine kitabını yayımlatmadan çok önce, karnavaleskin kendi ülkesinin edebi mirasındaki varlığını ve ilkesini, en kesin terimlerle tanımlamıştı.[8] Öte yandan Rus edebiyatında karnavalın varlığı Bahtin'den önce fark edilmişti; ondan önce yaşamış pek çok eleştirmen ve araştırmacı, bu fenomeni incelemeye ve kavramaya çalışmışlardı. XIX. yüzyılda yaşamış olan eleştirmen Vissarion Belinski'nin Gogol'ün evrenini "gülmekten ağlayan" şeklindeki meşhur deyişle nitelemesi, belki de bu tür gözlemlerin ilkiydi. O gün bu gündür mizahın Rus edebiyatındaki özel yeri ve özellikleri, tartışma konusu olagelmiştir. Kimi araştırmacılar, Rus edebiyatında Batılı anlamda mizahın olmadığını iddia etmişlerdir. Söz konusu araştırmacılar, buna, Rus kökenli olmayan, özellikle de güneyli olan Gogol, Mayakovski, Bulgakov gibi yazarların istisna teşkil ettiğini söylemişlerdir. Başta Çizevski ve özellikle de Trubetz-

7. *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moskova, 1963, s.164 (Pomorska'nın çevirisi). [Bkz. *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çev.: Cem Soydemir, Metis Yay., 2004.]
8. Bkz. *a.g.e.*

koy olmak üzere kimi eleştirmenler de Dostoyevski mizahının özgül karakterini irdelemişler, onun özünü anlamaya çok yaklaşmışlardır.[9] Ancak Bahtin'in eriştiği derinliğe ve kesinliğe ulaşamamışlardır.

Devrimden sonra Rus yazarların gülme, ironi ve yerginin belirli türlerinde eser vermeleri resmen yasaklandı. 1930'lu yıllarda, Aydınlanma Komiseri Anatoli Lunaçarski'nin kendisinin bu konu hakkında yazması ve yergisel türleri incelemek üzere özel bir hükümet komisyonu kurması dokunaklıdır. Gogol ve Dostoyevski geleneklerinin önde gelen takipçileri olan Mayakovski, Bulgakov ve Zoşçenko'nun yazgıları, Sovyet devletinin özgür yergiyi reddine ve ulusal ironiye dair endişesine tanıklık ederler, ki bu, Reformasyon sırasında hâkim olan durumla benzerlikler gösterir. Bu yasağa meydan okuyan Rabelais ve Bahtin, gülmenin, tıpkı dil gibi, insan türünün en özgün özelliği olduğunun farkındaydılar. Onlar, içinde bulundukları koşullarda gülmeyi yeşerttiler.

Kristina Pomorska

9. Bkz. I.I.Lapshin, "Komicheskoe v proizvedeniiakh Dostoevskogo", *O Dostoevskom*, der. A.L.Bem, Prag, 1933.

İngilizce baskıya önsöz*

Köken olarak Rusça olsa da, "entelijensiya" sözcüğünü en iyi tanımlayan kişi *Ideology And Utopia* [İdeoloji ve Ütopya] adlı eserindeki şu ifadesiyle Karl Mannheim olmuştur: "Her toplumda, görevi özel olarak o topluma dünyanın bir yorumunu sunmak olan gruplar vardır. Bu gruplara 'entelijensiya' diyoruz."[1] Bu kadar büyük bir görev her zaman zordur, ancak öyle dönemler vardır ki, olayların kendisi, onları yorumlamaya teşebbüs eden her türlü çabayı aşar. Çinliler, böyle dönemlerden söz edecek olduklarında,

* Bu giriş yazısının önceki bir versiyonu *boundary* 2'de yayımlandı. Bkz. cilt 11, sayı 1-2, 1982-3, ss. 5-19.

1. *Ideology and Utopia*, çev.: Louis Wirth ve Edward Shils, New York, Harvest Books, 1964, s.10. [Bkz. *İdeoloji ve Ütopya*, çev.: Mehmet Okyayuz, Epos Yay., 2002.]

dostlarına kibarca, "Dilerim siz de bunun gibi ilginç çağlarda yaşamazsınız," derlermiş. Rus Devrimi de işte böyle ilginç bir dönemdir. Devrimin başardığı siyasal anlamda alaşağı etme, o sıralarda gerçekleşen birkaç altüst oluş arasında en belirgin olanıydı, öyle ki "1917" homojenleştirici bir metafor haline geldi. Devrimi yaşayanlar, ister istemez tarihin çarklarının içine atıldılar. Hiç kimseye izleyici olma lüksü verilmedi. Köylüler, işçiler –belki özellikle– entelektüeller gibi normalde seyircilere ayrılan bölümde oturup, sahneyi işgal eden kralları, generalleri, peygamberleri ve diğer kamusal figürleri seyretmenin güvenliğini ve anonimliğini arayan kişiler, oturdukları yerde patlamış mısır yiyemeyeceklerini –veya kitap okuyamayacaklarını– anladılar ve Hegel'in tabiriyle "tarihin mezbahasında" kanlarını akıtmak üzere gönüllü olarak ileri atıldılar. Devrim, Joyce'un, "İşte herkes geliyor," ifadesine fazlasıyla Rus olan bir düğüm attı.

Devrim dediğimiz emsalsiz tarihsel olayın kendine has özelliği, her şeyin bir çırpıda değişmesinde yatar; buna değişimi ölçme ve şekillendirmede kullanılan kategoriler de dahildir. Bu yüzyılın ilk onyıllarında Rus kültürel sisteminin tamamı, bir kimlik bunalımı yaşadı. Bu yıllarda yetişen nesiller, içine atıldıkları son derece yeni ve şaşırtıcı evrenin anlaşılmasına yarayan yepyeni kategorileri anlamlandırmak üzere işe koyulmak zorunda kaldılar. Devrimi yapan yurttaşlardan hiçbirinin yarattıkları yeni düzeni deneyimlememiş olması devrimlerin doğasındandır. Değişim için savaşanlar kadar ona direniş gösterenler de hayatlarına, hükümdeki yeni fermana boyun eğip işe yaramayan bir geçmişle devam etmek gibi bir durumla karşı karşıya kalırlar.

Bahtin'in, *Rabelais ve Dünyası*'nda, pek çok şeyin yanı sıra yapmaya soyunduğu şey, zamanının bir Rus entelektüeli olarak tarihin ondan istediği şeydir: Toplumu adına dünyayı yorumlamak. Bahtin, Rabelais kitabında, kendini kozmolojiler arasında benzer bir uçurumda bulanlara yardım etmek amacıyla kavramsal kategoriler sağlamak için, kendi devrim deneyimi üzerinde çalışır. Bahtin'in yazdığı her şeyde olduğu gibi bu kitapta da iki ses vardır: Kitap iki –en azından iki– şeyi aynı anda yapar, zira devrim dediği-

miz sarsılmış bütünlükler çokluğu, özgül bütünlük biçimlerine sahip metinler üretir. *Rabelais ve Dünyası* bir düzeyde, zamanının bir meseli, bir rehber kitaptır; üretilmiş olduğu koşullarla ve Sovyet entelektüel ve siyasi tarihiyle arasındaki yakın bağlantıya referans verilmeden açıklanamaz. Herhangi bir zaman ve yerdeki araştırmacılara yönelen başka bir düzeyde ise, kökeni gereği belli bir zaman ve yerle sınırlı olmayan kuramsal etkileriyle tarihsel poetikaya bir katkıdır. Bu iki düzey, kitabın Sovyetler Birliği'nde gördüğü resmi tepkinin soğukluğu ile Batı'daki olağanüstü popülaritesi arasındaki tezatta kendini gösterir. Birbirinden bu kadar ayrı olan bu iki tutum, "bizim" açık görüşlülüğümüze karşı "onların" kapalılığının bir başka örneği şeklinde kolayca açıklanabilirdi (özellikle de 1984'te, gittikçe daha çok II. Soğuk Savaşa benzemeye başlayan bu ortamda, *fazlasıyla* kolaycı bir açıklama olurdu bu). Ancak böyle söylemek, kitabın ayrıksılığının büyük kısmını yanlış algılamak olur. Kitaba itiraz etmiş olan –ve hâlâ da itiraz eden– Sovyetler orada, yabancı araştırmacıların önce kitabın ortaya koyduğu kuramsal meselelerin üzerine eğilmek yerine Bahtin'in XVI. yüzyıldaki Katolik kilisesine yaptığı göndermelerle XX. yüzyıldaki Stalinizm arasındaki apaçık paralelliklere dikkat çekmek için acele ederken genelde gözden kaçırdıkları bir boyut görür. Kitabın önemini, özgül bir Sovyet gerçekliğiyle sınırlayan Sovyet eleştirmenler de elbette yanılırlar. Biz de aynı şeyi söylersek benzer bir hataya düşmüş oluruz. Ancak kitabın taşıdığı bu önemi tüm karmaşıklığı içinde kavramamak, *Rabelais ve Dünyası*'nın tarihsel ilgisinin değerini azaltmanın başka bir yoludur. Zira Rabelais ile Bahtin arasındaki apaçık farkların ötesinde, o Fransız yazar ile o Rus eleştirmen arasında temel bir ortak yan vardır: İkisi de özel bir tür açık metin yaratmışlar, bu metni, kendilerini yaşadıkları zamana nakşetmenin bir aracı olarak keşfetmişlerdir.

Rabelais de Bahtin de, daha az sorunlu çağlarda verili kabul edilen hemen her şeyin kesinliğini yitirdiği, başka şeylerle yarışa girip akıntıya kapıldığı sıra dışı bir dönemde yaşadıklarını biliyordu. *A Tale of Two Cities*'deki [İki Şehrin Hikâyesi] meşhur açılış cümlesinin sahibi Dickens'ın aksine Bahtin, tüm tarihsel devirlerin,

özünde aynı *olmadığını* biliyordu.* Bazı nesillerin karşısına görülmedik tehlikelerin ve eşsiz fırsatların çıktığı dönemler vardı; tıpkı kendi dönemi gibi. Bahtin Rönesans'tan derinden etkilenmişti; çünkü orada, devrimci sonuçları ve ölen bir dünya ile doğmakta olan bir dünyaya dair uyandırdığı çarpıcı his açısından kendi çağına benzer bir çağ görmüştü. Dolayısıyla alçakgönüllü bir insan olduğu gayet iyi bilinen Bahtin, Rabelais'nin dört yüz yıllık anlaşılmama döneminden sonra nihayet kendi kitabında anlaşıldığını iddia ederken, sağlam gerekçeler öne sürer. Bu mübalağalı iddiayı, *Rabelais ve Dünyası* ile *Gargantua* arasındaki özgün benzerlik diye adlandırılabilecek şeye dayandırır. İki kitap da bir devrim çağından filizlenmiştir, ikisi de metne dair özgül bir açıklık duygusunu hayata geçirir. *Gargantua* ile uğraşan başka araştırmacıların aksine Bahtin, Rabelais'nin gülüşünü duyabilir; zira Bahtin, Rabelais'nin kitabını nasıl yazdığını bilir, keza o da o kitaba çok benzer bir tane yazmıştır. *Rabelais ve Dünyası* elbette, Rabelais'ci romanın yerleşik değerlerden sapma ve açıklık özelliği *üzerine* bir kitaptır, ama kendi de yerleşik değerlerden sapan açık bir kitaptır.

Örneğin *Gargantua*'nın dördüncü kitabında, Üstat Villon adlı bir derbederin hikâyesi anlatılır. Villon, bir pasyon oyununu gülünçleştirerek taklit eden bir oyun sahnelemek ister. Her şey hazırdır, tek eksik, Tanrı Baba'yı oynayacak kişinin kostümüdür. Villon'un niyeti karşısında küçük dilini yutan kasabanın papazı, herhangi bir kilise giysisini böyle şeytani bir amaçla kullanılmak üzere ödünç vermeyi reddeder. Dalgacı Villon, papazın atıyla geçtiği yolda oyunun bir provasını yaparak ondan intikam alır. Aktörler öyle bir gürültü patırtı yaparlar ki papazın atı ürker, papaz yere yapışır, bu arada kopan ayağı üzengiye takılı kalır. Bahtin bu hikâyeden, Rabelais'nin haylaz romanı boyunca yapmak istediği şeyi anlatmak üzere yapısal bir metafor kurar: Nasıl ki Villon karakteri, Kilise'nin şakadan anlamaz temsilcisiyle, bir oyunun parodisi yoluyla alay eder, onu mahvederse, yazar Rabelais de kısır toplumsal durgunluğun ve

* "Zamanların en iyisi, zamanların en kötüsüydü, akıl çağı, ahmaklık çağıydı, inanç dönemi, inanılmazlık dönemiydi, aydınlığın mevsimi, karanlığın mevsimiydi, umudun baharı, umutsuzluğun kışıydı." [*İki Şehrin Hikâyesi*, çev.: Gönül Suveren, Altın Kitaplar Yay., 7. Basım, 1982] (ç.n.)

resmi ideolojinin ardında yatan güçleri, bir romanın parodisi yoluyla yıkmak ister. Bahtin'in dediği gibi, "Rabelais, romanında ve romanı aracılığıyla, tamı tamına Villon... gibi davranır... hasmı olan Gotik Çağ'a ağır bir ceza vermek için... popüler şenlikli imgeler sistemini kullanır." (s. 297)

Bu pasaj, Bahtin'in kitaplarında açık bırakmak âdetinde olduğu mazgallardan biridir: Rabelais ile Villon arasındaki ilişkiye dair söylediği şey, aslında çok kesin bir şekilde Bahtin'in Rabelais ile kendi ilişkisini anlatır. Bahtin, Rabelais gibi kitabı boyunca, yukarıdan dayatılan kısır bir toplumsal durgunlukla, aşağıdan gelen değişim isteği arasındaki; eski ile yeni olan, resmi ile gayri resmi olan arasındaki ara yüzü keşfeder. 1530'lu yıllarda Rabelais cezalandırmayı gerektiren cürümler ile gerektirmeyenler arasındaki duvarlarda delik arayışlarının özgül yollarını incelerken Bahtin, 1930'larda var olan benzer sınırlardaki benzer gedikleri arıyordu.

Kitapta ele alınan özel konu başlıklarından biri de romanın, diğer edebi türler arasındaki özgüllüğüdür. Bu temanın 1930'larda özel bir aciliyeti vardı; çünkü roman, yönetimin Sovyet entelektüel kurumlarını hizaya sokmak için en başta mercek altına aldığı konu olmuştu. Biçemleri, siyasi görüşleri ne olursa olsun bütün yazarlar 1932 senesinde yeni Yazarlar Birliği'ne katılmaya zorlandılar. İki yıl sonra bu kurumsal birliği, Sovyet gerçekçi romanına dayanan bir biçemsel birliğin şemsiyesi altında toplamak yolunda planlı bir çabaya girişildi: Tek önder, tek parti, tek estetik anlayış. 1934 senesinde başlatılan toplumcu gerçekçiliği geliştirme amaçlı kampanyanın bir parçası olarak Komünist Akademi, romanın doğası üzerine bir dizi tartışma düzenledi; roman, bu yeni mecburi biçemin en önemli türü olarak görülüyordu. O sıralarda Sovyetler Birliği'nde yaşayan George Lukács dahil dönemin önde gelen birçok entelektüelinin katıldığı tartışmaların tutanakları 1935 senesinde, dönemin önemli kuramsal dergilerinden *The Literary Critic*'te yayımlandı. Bahtin'in roman türüne olan yeni ilgisinin de tam 1934-5 yıllarına denk gelmesi rastlantı değildir.

Bugün Bahtin her ne kadar roman kuramcısı olarak bilinse de, 1930'lardan önce bu alanda fazla bir çalışma yapmamıştır; elbette

1929 tarihli Dostoyevski kitabı hariç.[2] 1920'li yıllarda yayımladığı eserlerin büyük çoğunluğu roman bir yana, edebiyat eleştirisiyle bile alakalı değildir. Ancak, *Rabelais ve Dünyası*'nda zirveye ulaşacak çalışma dizisine başladığı 1934 senesinden itibaren romanlar onun için başlıca ilgi alanı olur. Aslında dilsel ve biçemsel çeşitliliği kucaklayan roman türü önerisi, Sovyet yönetiminin resmi sözcüleri tarafından roman (hatta başka edebi türler ve sinema, resim gibi başka alanlar) için önerilen katı kanonik formüllere bir karşı çıkıştı. Bu kitapta o denli üzerinde durulan "grotesk gerçekçilik," 1930'lu yıllarda toplumcu gerçekçiliği tanımlamak için kullanılan kategorilerle taban tabana zıtlık gösterir.

Bahtin Rabelais kitabında aynı zamanda, Sovyet kültürünün kurulmasına öncülük eden Aydınlanma Komiseri Anatoli Lunaçarski ile özel bir diyaloga girer. 1933'te ölümünden kısa süre önce Lunaçarski, yergi türlerini incelemek üzere bir hükümet komisyonu kurmuştu; kendisi de *The Social Role of Laughter* başlıklı bir kitap üzerinde çalışmaktaydı. Ondan iki yıl önce Bilimler Akademisi'ne hitaben yaptığı bir konuşmada yerginin tarihsel önemine, özellikle de karnaval gibi halk şenlikleriyle olan bağlantısına değinmişti. 1935'te yayımlanan bu konuşma metninin Bahtin üzerinde harekete geçirici bir etkisi oldu; o sıralar hâlâ Kazakistan'da sürgündeydi. Lunaçarski aslında Bahtin'in Dostoyevski kitabı hakkında olumlu bir yorum yazısı yazmıştır; bu yazı, Bahtin'in 1929'da tutuklanıp giydiği hükmü hafifletmeye yaradı. Lunaçarski'nin temel argümanı, Bahtin'in o sıralar Rabelais kitabının ilk taslakları için toplamakta olduğu verilerle bire bir örtüşüyordu. Karnavalın, sokaktaki insanın normalde devrime yönelteceği taşkınlıkları yumuşatan bir nevi emniyet supabı olduğu yolundaki argümandır bu.

Şüphesiz Bahtin'in bu kitaptaki en üretken kavramı olan karnaval, devrimin getirdiği değişimler karşısında engel olmak bir yana, devrimci bir kavramdır. Karnaval salt tatille veya daha da kötüsü,

2. *Problemy tvorchestva Dostoevskogo*, Leningrad, 1929; *Problemy poetiki Dostoevskogo*, 2. genişletilmiş basım, Moskova, 1963; *Problems of Dostoevsky's Poetics*, der. ve çev.: Caryl Emerson, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

ister laik ister teokratik olsun yönetimlerin çıkarlarına hizmet etmek üzere düzenlenen şenliklerle karıştırılmamalıdır. Nihayetinde karnavalın izni kilise veya devletin uyguladığı bir takvimden çıkmaz; karnaval, rahiplerden de krallardan da önce var olan bir güçten kaynaklanır; rahipler ve krallarsa karnavala kendileri izin veriyorlarmış gibi yaparken, aslında o gücün daha büyük iktidarına boyun eğmektedirler.

Karnaval tartışması, 1930'larda kaçınılmaz olarak başka bir ateşli tartışmaya neden oldu: Tarihte adsız kitlelerin, yani halkın doğası tartışmasına. *Rabelais ve Dünyası,* sıradan insana bir methiyedir; yer yer, halk hakkında aşırıya varan iddialarda bulunur. Fakat Bahtin'in halk hakkındaki ütopik görüsü, o sıralarda ortada dolaşan tek görü değildi; onun görüsünü olduğu gibi anlayıp takdir etmek için Bahtin'in, halkın doğası hakkındaki diyalogun taraflarından sadece biri olduğunu unutmamalıyız. Bahtin'in görüsünün, bu diyalogun gayri resmi tarafı olduğunu belirtmeye gerek yok herhalde. Resmi tarafıysa, Sovyet kültürünün, son derece büyük nüfuz sahibi duayeni Maksim Gorki tarafından temsil ediliyordu. 1934'te toplanan şu vahim Sovyet Yazarlar Birliği'nin birinci kongresinde, orada toplanan "kültür işçileri"ni, folklor kahramanlarını olumlu karakterler olarak örnek almaya teşvik eden Gorki'ydi. O toplantıdan itibaren, Rus folklorunun hızlı bir Stalinleştirilme sürecine girdiğini söyleyebiliriz: Palek'in folk sanatçıları, geleneksel tarzda yeni mine işleri yapmakla görevlendirildiler; ne var ki, daha önceki Rus destanının bahadırlarını taşımış olan ateşkuşları ve uçan atlar bu kez Lenin ile Stalin'i taşıyacaklardı. Tundralarda avare gezen ozanlar toplanıp Moskova'ya getiriliyor, traktör sürücüleri, Kuzey Kutbu pilotlarını kutlayan yeni destanlar yazma işine koşuluyorlardı. Stalin'in gözdelerinden Lubov Orlova'nın başrol aldığı filmlerde, destan kahramanı Sadko'nun gittiği harika sualtı şehri Kitez gibi tasvir edilmiş stilize bir Moskova dekorunun önünde düzenlenen Sovyet yetenek yarışmalarında güya kırdan gelmiş köylüler Batılı olmaya özenen şehirli uyanıkları alt ediyordu.

Bahtin'in halk imgesi de halkı idealleştirme suçlamasına açıktır; ancak o, Sovyet *folklorico*'sunda kucaklanan özelliklerle taban

tabana zıt özellikleri vurgulamak için en parlak renkleri kullanır. Onun halkı ayran budalasından ziyade kâfirdir; akıllıdan ziyade kurnazdır; kaba sabadır, pistir ve fizikselliği sınır tanımaz; sular seller gibi içerek, tepsi tepsi sosis yiyerek cümbüş eder, dur durak bilmeden çiftleşir. Stalinist Biedermeier'in seçkin dünyasında, o ipek perdeler, gösterişli kristal sürahiler ve saldırgan adabımuaşeret dünyasında; halkın burnunu karıştırmakla, osurmakla kalmayıp bundan bir de zevk aldığını iddia eden Bahtin'in duruşu, düpedüz günahkârlık gibi görünüyordu. Buradaki tezat, sıradan insana dair iki farklı kavramda değil, aralarında tek bir ortak yön olmayan taban tabana zıt iki dünya görüşünde yatar; bu iki dünya görüşünün tek ortak yönü, en kapsamlı metaforlarını "halk"ta bulmaktır, o kadar.

O zaman şöyle bir soru akla geliyor: Şayet bu kitap, yazıldığı yer ve zamanda hüküm süren resmi kültürle bu kadar bariz şekilde çelişiyorsa, daha baştan basılmasına nasıl izin verildi? Bu sorunun cevabı, "Neredeyse basılamayacaktı"dır. Bahtin, 1930'ların sonlarında Rabelais hakkındaki notları doldurduğu defterlerini, 1940 senesinde tek bir metin halinde bir araya getirdi ve Moskova'daki Gorki Dünya Edebiyatı Enstitüsü'ne doktora tezi olarak sundu. Tezini savunması çeşitli etmenlerden dolayı gecikti, bunların başında II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi geliyordu. Bahtin sonunda 1947 senesinde tezini savunmak üzere davet edildi. Akademik Derecelerden Sorumlu Devlet Komisyonu'ndan yollanan mektubun ürpertici tonuna bakılırsa bu savunma, bir akademik faaliyetin ötesinde bir şey olacaktı; ortada, güvenilmezlik gerekçesiyle zaten bir defa tutuklanmış olan bir adamın akademik derecesinden başka bir mesele söz konusuydu. Savunma, "kozmopolitlik karşıtı bir kampanya"nın zirvesinde gerçekleşti; savaş sonrası yabancı düşmanlığı çılgınlığı içinde yürütülen kampanyanın amacı, Sovyet entelektüellerine, savaş yıllarına damgasını vuran görece liberal yılların sona erdiğini göstermekti. Merkez Komite, 14 Ağustos 1946'da, Sovyet edebiyatı ve akademisinde baş gösteren ideolojik gevşekliği kınayan bir karar yayımlamıştı. Özellikle burjuva Batı'ya yaltaklananlara (*nizkopoklonstvo*) saldırılıyordu; bu eğilime "Veselovskicilik"

adı takılmıştı. Alexander Veselovski Rusya'nın en önde gelen akademisyenlerinden biriydi, romans dilleri üzerinde çalışıyordu ve modern karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının kurucularındandı. 1906'da ölmüş olmasına rağmen, 1940'larda hâlâ pek çok Sovyet entelektüeline esin kaynağı olan bir kişiydi; bu kimselerin şimdi Batı dekadansına kol kanat germiş oldukları ilan ediliyordu. Veselovskiciliğe karşı taarruza öncülük eden belli başlı figürlerden biri, toplumcu gerçekçiliğin kuramcısı, sabık Dostoyevski uzmanı Valeri Kirpotin'di. Bahtin'in tezinin bir Fransız yazar üzerine olması ve "biçimcilik" mirasından gelme suçunu işlemesi bir yana, jürisinde Kirpotin vardı; Bahtin'in savunmasına karşı resmi görüşü temsil eden kişi oydu.

Her şey Bahtin'in aleyhine görünüyordu. Ama iş fiiliyata gelince Bahtin tezini öyle bir retorik maharetle sundu ki, jüri ona sadece normal *kandidat* derecesini vermekle kalmadı, daha üst bir unvan olan Doktor unvanını da önerdi. Öncülüğünü Kirpotin'in yaptığı jürideki muhafazakârlar, bu önerinin önünü kesmeyi başardılar ve Bahtin, 1951 senesine kadar daha düşük bir derece olan *kandidat*'ı bile alamadı. 1960'ların başlarında Gorki Enstitüsü'nden bir grup genç akademisyenin Bahtin'i "keşfetmesi"nden sonra, Vadim Kozinov ve diğer Bahtin hayranları tarafından, Rabelais tezinin kitap olarak basılması için bir kampanya başlatıldı. Bunun için çok ince taktiklere başvuruldu: Bahtin ilk önce, 1963 senesinde, ilk baskısı 1929'da yapılan Dostoyevski kitabının ikinci baskısıyla Sovyet sahnesine yeniden çıkacaktı. Bahtin'in dostları, bu kitabın basılmasının daha kolay olacağını varsayıyorlardı, ki haklıydılar; daha sonra bu kitabın yaratacağı heyecan dalgasını, yirmi yıl önceki tezini de ortaya sürmek için bir argüman olarak kullanacaklardı. Tezi hemen bastırmak için mücadele etmekten daha iyi bir yol gibi görünmüştü bu. Yine de 1963 ile 1965 arasında çeşitli badireler atlatmak zorunda kaldılar ve sonunda 1965'te *Rabelais ve Dünyası* (veya Rusça basımındaki adıyla *François Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance*) gün ışığına çıktı.

Her ne kadar Batı'da yaygın olarak folklorcular, edebiyat eleştirmenleri ve düşünce tarihçileri arasında takdir görse de Bahtin'in

karnaval görüsü, tek tek bu disiplinlerin uygulama alanlarının ötesinde bir önem taşır; zira bu kitap sonuçta özgürlük hakkındadır; onu kurmak için gereken cesaret, onu devam ettirmek için gereken maharet ve her şeyin ötesinde onun son derece kolay kaybedilebileceği hakkındadır. Bu özgürlük kutlamasını basmakalıp olmaktan kurtaran şey, beden, dil ve siyasi pratik arasında açığa çıkardığı yeni ilişkilerin daha ilk elden akla yatkın olmasıdır. Rönesans'ta özgürlüklerin gerileyişi, onunla orantılı olarak sadece bedenin değil, dilin de kimi yönlerini baskı altına almaya yönelik yeni pratiklerde ortaya çıktı. Bahtin konu olarak Rabelais'yi seçmişti çünkü onda, edebiyatta son defa, karnavalın popüler, cehennemi bir ifade bulma olasılığını görmüştü. Rabelais'den sonra, "Pazar meydanına özgü grotesk gelenek ve akademik edebiyat geleneğinin yolları ayrılmıştır ve bundan böyle bir araya gelmeleri mümkün değildir... Varlığın temel yönleriyle, popüler şenliklerin organik imge sistemiyle olan bağlantı kopmuştur. Müstehcenlik dar anlamda cinsel bir hale dönüşmüş, tecrit edilmiş ve bireyselleştirilmiştir; bunun felsefe ve imgelerin yeni resmi sisteminde yeri yoktur." (s.135) Bu gerileyiş her şeyden önce siyasidir; resmi ve gayri resmi güçler arasındaki çatışma sadece simgeler düzeyinde olmamıştır. Bahtin, ortaçağ kilisesi/devleti bağlantısı ile karnaval arasındaki alışverişin, çok gerçek bir iktidar mücadelesi olduğunu açıkça ifade etmiştir. Devlet, tıpkı karnaval gibi, kendine has uzamsal ve zamansal sınırlara sahipti. Bahtin'in kitabı, bu birbirine düşman iki ülke arasındaki sınır savaşlarını anlatır. Karnaval gülmesi, "resmi dünyaya karşı kendi dünyasını, resmi kiliseye karşı kendi kilisesini, resmi devlete karşı kendi devletini" kurar (s.115). Ve bu ikisinin tipik yönetim biçimleri bellidir. Giriş bölümünde Bahtin'in dediği gibi, karnaval gülmesinin başka bir çarpıcı özelliğini "vurgulaması" gerekir: "Özgürlükle olan ayrılmaz ve temel ilişkisi"ni yani. (s.116)

Bu görüşe göre Rabelais'nin taşıdığı önem sadece edebiyat tarihinde işgal ettiği özgün yer değil, siyasi tarih açısından verdiği derslerdir: "Rabelais'nin temel hedefi, olaylar hakkında verilen resmi manzarayı bozmaktı... [Rabelais] ölçülü popüler imge dokusunun bütün kaynaklarını, resmi yalanları ve egemen sınıfların dikte

ettiği dar kafalı ciddiyeti dağıtmak için çağırmıştır. Rabelais, yaşadığı dönemin 'kendi hakkında ne dediğine ve kendini nasıl hayal ettiğine' körü körüne inanmamıştır; bunun, halk açısından gerçekte ne anlama geldiğini ifade etmeye çabalamıştır." (s. 473)

Bahtin, kitabını Puşkin'in *Boris Godunov*'undan yaptığı bir alıntıyla bitirir. Rus tahtında hak iddia eden Dimitri şöyle bir kâbus görür:

> Halk böcek sürüsü gibi kaynaşıyordu meydanda
> Ve gülerek beni işaret ediyorlardı
> Ve ben, utanç ve korku içindeydim.

Bahtin, tahtta hak iddia eden kahramanın kaderiyle, Rabelais'nin tarih sahnesinden baskıyı gülme yoluyla atma girişimi arasındaki ilişkinin, "salt metaforik olmadığı"nın altını çizer. Bunu yaparak da, kitabının, sadece romanın poetikası üzerine akademik bir çalışma olmadığını açıkça ifade eder; "sadece" diyoruz, zira bu işi de oldukça parlak bir şekilde yerine getirir bu kitap. Öte yandan kitabı, Rus Devrimi'nin halkta yatan kökleriyle bağlantısını nasıl kaybettiğini göstermek isteyen bir girişim ve o aşındırıcı gülmesiyle halkı siyasi işlere geri çağırmak için sarf ettiği kahramanca bir çabadır. Dünya tarihi, der Bahtin, tüm perdeleri "gülen insanlar korosunun huzurunda sahnelenen" bir tiyatrodur. Fakat diye ekler, her çağ, bu gülmenin gücünü yoğunlaştıracak bir Rabelais'ye sahip olacak kadar şanslı olmamıştır. Bahtin'in Rabelais'ye atfettiği koro şefliği rolünün bir sonucu olarak Rabelais, "Gülen halkın kendine özgü, zor dilini öyle bütünsel, öyle açık bir şekilde gözler önüne sermiştir ki, eseri, başka çağların halk mizah kültürüne de ışık tutar." (s. 509)

Öyleyse Bahtin'in kitabı bugünü karnavallaştırır, çünkü bugün geleceğe yönelik bir umuttur: Karnaval biçimleri, "bu geleceğin, altın çağın, geçmiş karşısındaki zaferini temsil eder... Yeninin... doğumu, en az eskinin ölümü kadar zaruri ve kaçınılmazdır... Dünyanın bütününde ve halk arasında korkuya yer yoktur. Zira korku ancak bütünden ayrılmış bir parçanın içine girebilir; bu, yeni doğmuş

bir bağlantıdan kopan ölmekte olan bağlantıdır." (ss. 284-5) Stalinist gecenin yarattığı büyük tedhiş günlerinde yazılmış olan bu sözlerin arasında halk korosunun sesini işitemeyebiliriz ama en azından diğerlerine, gülme cesaretinin özgürlük arayışında ne kadar gerekli olduğunu hatırlatan tek bir sesi fark edebiliriz kesinlikle.

Michael Holquist

Giriş

Dünya edebiyatının bütün büyük yazarları arasında en az popüler olanı, anlaşılanı ve takdir edileni Rabelais'dir.

Ama yine de tüm Avrupa edebiyatının en büyük yaratıcıları arasında Rabelais ön sıralarda yer alır. Belinski, Rabelais'yi bir deha, XVI. yüzyılın Voltaire'i, romanınıysa geçmiş zamanların en iyilerinden biri diye nitelemiştir. Edebi gücü ve tarihsel öneminden dolayı Batılı edebiyat eleştirmenleriyle yazarlar onu Shakespeare'den hemen sonra ya da hatta bazen onunla beraber anarlar. Başını Chateaubriand ile Hugo'nun çektiği Fransız Romantikleri, onu tüm zamanlar boyunca, gelmiş geçmiş bütün milletler arasında, insanoğlunun yetiştirdiği en büyük "dehalar" arasına koymuşlardır. O, sadece kelimenin doğrudan anlamıyla büyük bir yazar kabul edilme-

miş, bir bilge, hatta bir peygamber olarak da görülmüştür, hâlâ da öyle görülmektedir. Tarihçi Michelet'nin şu ifadesi, Rabelais hakkındaki tipik kanaatlerden birini gösterir:

> Rabelais, bilgeliğini eski Provence lehçesinin, deyişlerinin, özdeyişlerinin, okul farslarının temel popüler güçlerinden, soytarıların, palyaçoların ağızlarından almıştır. Fakat, çağının dehası ve o çağın kehanet gücü, bu soytarılığın merceğinden kırılıp geçerek tüm görkemiyle ortaya çıkar. Keşfetmediği yerde, öngörür, vaat eder, yönlendirir Rabelais. Bu düşler ormanının her bir yaprağının altında, geleceğin toplayacağı meyve saklıdır. Bu kitabın tamamı bir altın dalıdır.[1]

Bu tür yargı ve övgülerin tümü elbette görelidir. Biz burada, Rabelais'nin adı Shakespeare'inkiyle beraber anılabilir mi ya da Rabelais Cervantes'ten üstün müdür, değil midir gibi sorulara cevap aramak niyetinde değiliz. Ancak onun tarihte Dante, Boccaccio, Shakespeare ve Cervantes gibi modern Avrupa yazınının yaratıcıları arasındaki yeri tartışılmaz. Rabelais sadece Fransız edebiyatının ve edebi Fransız dilinin değil, tüm dünya edebiyatının kaderini etkilemiştir (belki en az Cervantes kadar). Onun, tüm bu yeni edebiyatları başlatanlar arasında en demokratik yazar olduğu da şüphe götürmez. O, popüler kaynaklarla daha yakından ve özünden ilintilidir, dahası bu kaynakların özellikle bazılarıyla. (Michelet bu kaynakları büyük bir titizlikle sıralar.) Bu kaynaklar, Rabelais'nin imgeler sisteminin tümünü ve onun dünyaya sanatsal bakışını belirlemiştir.

Bu imgelerin gelecekle bu derece örtüşmesini en iyi Rabelais'nin imgelerinin bu özel ve radikal popüler karakteri çok iyi açıklar; Michelet'den yapılan bu alıntıdaki takdir ifadesi de bu örtüşmeyi çok yerinde bir şekilde vurgular. İmgelerinin bu popüler karakteri Rabelais'nin "edebiyat dışı" doğasını da açıklar; yani onun imgelerinin XVI. yüzyılda –içeriklerindeki bütün değişimlere rağmen bugün de– hüküm süren edebi normlara ve kanonlara uyumsuzluğunu. Rabelais'nin uyumsuzluğu, Shakespeare ya da Cervantes'in-

1. Jules Michelet, *Histoire de France*, cilt 10, s. 355, Paris, L.Hachette, 1852-1867. Altın dal, Aeneas tarafından, Cumealı falcı kadınla girdiği iddiada kırılır. Yeraltı dünyasına giriş için paroladır.

kilerle karşılaştırıldığında çok daha uç noktalara gider, zira onlar sadece dar klasik kanonlara itaatsizlik etmişlerdi. Halbuki Rabelais'nin imgelerinin çok belirgin ve sağlam bir gayri resmi doğası vardır. Dogma, otoriterlik, dar görüşlü ciddiyet Rabelais'ci imgelerle kesinlikle bir arada var olamaz; bu imgeler düşünce alanında ve dünya görüşünde bitmiş ve cilalanmış olan her şeyin, bütün azametli tavırların, bütün hazırlop çözümlerin karşısına dikilir. Bu da, Rabelais'nin daha soraki çağlarda neden böyle tuhaf bir şekilde tecrit edildiğini açıklar. Onu bizden ayıran dört yüzyıl boyunca, Avrupa burjuva edebiyat yaratısının ve ideolojisinin, üzerinde yürüye yürüye aşındırdığı geniş yollardan ona yaklaşılamamıştır.

Bu dört yüzyıl boyunca birçok hevesli Rabelais hayranı gelmiş geçmiş olsa da, onun anlaşıldığına dair tek bir kapsamlı ifade bulamayız. Tıpkı Shakespeare ile Cervantes'i keşfettikleri gibi onu da keşfeden Romantikler, onun özünü ortaya çıkarmayı becerememiş, huşu içinde bir şaşkınlığın ötesine geçememişlerdir. Pek çoğu onu itici bulmuştur; hâlâ da itici bulanlar vardır. Öte yandan çok geniş bir kitle tarafından düpedüz anlaşılamamıştır. Aslında onun imgelerinin çoğu bugün bile birer muammadır.

Bu muamma ancak Rabelais'nin popüler kaynakları üzerine derinlemesine yapılacak bir inceleme sayesinde çözülebilir. Eğer o, son dört yüzyıllık tarihin "büyük edebiyatı"nın tüm diğer temsilcileri arasında bu kadar tecrit edilmiş, bu kadar ayrıksı duruyorsa, aslında halk geleneği arka planıyla bakıldığında tam da edebi gelişimin bu döneminin garip göründüğü üzerinde düşünmeliyiz. Rabelais'nin imgeleri, popüler kültürün son bin yıllık gelişimiyle tamamen uyumludur.

Rabelais, dünya edebiyatının en zor klasik yazarıdır. Onu anlamak için, sanatsal ve ideolojik algımızın tamamını esaslı bir şekilde yeniden kurmamız, edebi zevkin çok derinlere kök salmış pek çok talebini terk etmemiz ve pek çok kavramı gözden geçirmemiz gerekir. Her şeyden öte, Rabelais'yi anlamak, şu ana kadar çok az bir bölümü, o da yüzeysel bir şekilde incelenmiş bir alanın, yani halk mizah geleneğinin derinlemesine keşfini gerektirir.

Rabelais zordur. Ancak onun eseri, doğru anlaşıldığında, bu bin

yıllık halk mizah kültürünün gelişimine geriye dönük bir ışık tutar; bu kültür, onun eserlerinde en büyük edebi ifadesini bulmuştur. Bu bağlamda Rabelais'nin aydınlatıcı rolü çok büyük önem taşır. Onun romanı, şu ana kadar çok az incelenmiş ve pek de anlaşılmamış olan müthiş halk mizah hazinesini açan bir anahtar görevi görür. Fakat her şeyden önce, bu anahtarı ele geçirmek gerekir.

Bu giriş yazısının amacı, ortaçağ ve Rönesans'ta halk mizah kültürü meselesini ortaya koymak ve bunun özgün özelliklerinin bir betimlemesini yapmaktır.

Gülme ve gülmeye ilişkin formlar, daha önce de söylediğimiz gibi, insan yaratısı alanının en az incelenen kesimini oluşturur. Popüler karakter ve folklora ilişkin dar bir kavram Romantik dönemden önce doğmuş, temel olarak von Herder ile Romantikler tarafından tamamlanmıştır. Bu kavramda, özgül pazar meydanı kültürünün ve halkın gülüşünün büyük bir zenginlik içeren tezahürlerine yer yoktu. Bu pazar meydanından gelip geçen nesiller, tarihsel, edebi ya da folklorik çalışmaların nesnesi de olmamışlardır, eski kültürlere dair çalışmalar her zaman yapılmış olsa da. Mitoslara, halk şarkılarının sözlerine ve destanlara adanan o devasa literatüre bakıldığında, gülme unsurunun en az incelenen şey olduğu görülür. Daha da büyük bir bahtsızlık, halkın gülüşünün özgül doğasının tamamen bozulmuş olduğu gerçeğidir; bunun yorumlanmasında, modern burjuva kültürü ve estetiği çerçevesinde şekillenen, halk mizahına tamamen yabancı nosyonlar ve kavramlar kullanılmıştır. Dolayısıyla, geçmişte halk mizah kültüründe ifade bulan o engin özgünlük, bugüne kadar keşfedilmemiştir demek hiç de abartılı olmaz.

Ama yine de, bu kültürün Rönesans ile ortaçağda çok geniş bir ufku ve büyük bir önemi vardı. Mizah biçimlerinin ve tezahürlerinin uçsuz bucaksız dünyası, ortaçağ kilise ve feodal kültürünün resmi ve ciddi tonuna karşı durmuştur. Halkın karnaval şenlikleri, komik ayinler ve kültler, palyaçolarla soytarılar, devlerle cüceler, hokkabazlar, engin ve çok katmanlı parodi edebiyatı, bütün bu biçimler, büyük çeşitlilikleri bir yana, ortak bir tarza sahiptirler: Bunlar, halkın karnaval mizah kültürüne aittirler.

Bu halk kültürünün tezahürleri üç biçime ayrılabilir:

1. *Ritüel gösterileri:* Karnaval geçitleri, pazar meydanında yapılan komik temaşalar.

2. *Komik, sözlü terkipler:* Sözlü ve yazılı, hem Latince hem gündelik dilde parodiler.

3. *Çeşitli edepsiz türler:* Beddualar, küfürler, popüler *blazon*'lar.*

Bütün çeşitliliklerine rağmen dünyanın tek bir mizahi özelliğini yansıtan halk mizahının bu üç biçimi, birbirine sıkı sıkıya bağlıdır ve pek çok açıdan iç içe örülüdür.

İşe, bu biçimlerin her birini betimlemekle başlayalım.

Karnaval şenlikleri, komik gösteriler ve bunlarla ilişkili ritüellerin, ortaçağ insanının hayatında önemli bir yeri vardı. Bütün o geçitleri ve yürüyüşleriyle normal karnavalların yanı sıra "deliler bayramı" (*festa stultorum*) ve "eşek bayramı" gibi bayramlar ve yöresel geleneklere göre bir "Paskalya gülüşü" (*risus paschalis*) eğlencesi vardı. Ayrıca, neredeyse tüm Kilise bayramlarının bir de geleneksel olarak kabul görmüş, komik halk versiyonu bulunuyordu. Panayırların kurulduğu ve açık hava eğlencelerinin düzenlendiği, devlerin, cücelerin, hilkat garibelerinin, eğitimli hayvanların katıldığı yöresel kilise bayramları işte bu versiyonun genel örnekleridir. Gizem oyunlarının [mystery play],** *sotie*'lerin*** sahnelendiği bu günlere bir karnaval havası egemendi. Buna benzer bir hava, örneğin üzüm gibi (*vendange*) çeşitli tarım ürünlerinin hasatlarında da hâkimdi; bunlar şehirlerde de düzenlenirdi. Sivil ve toplumsal törenler ile ritüeller, bu şenliklerin sürekli müdavimleri olan palyaçolarla soytarıların katılımıyla komik unsurlar kazanırdı; bu figürler örneğin müsabakalardan galip çıkanların ödüllendirilmesi, feodal hakların

* Bir kadının bedeninin çeşitli yerlerini betimleyen, fiziksel özelliklerinin bir nevi kataloğunu veren bir nazım türü. Pertrarca'nın takipçilerinin geliştirdiği bir türdür. (ç.n.)

** Ortaçağda ortaya çıkan, İsa'nın yaşamından sahneleri ele alan dinsel oyun. (ç.n.)

*** Soti, tiyatroda çılgınlık oyunu; XV. ve XVI. yüzyıllarda Fransa'da eğlence amacıyla yazılmış, kişileri çılgınlıkları içinde gösteren, çoğunlukla temel bir olayı bulunmayan dinsel, siyasal taşlama oyunu. (ç.n.)

devredilmesi ya da şövalyeliğe kabul gibi ciddi törenleri taklit ederlerdi. Örneğin "sırf gülmek uğruna" (*roi pour rire*) şölen sofrasında baş köşeye geçecek bir kral ve kraliçenin seçilmesi gibi sahneler de komik protokolde zaman zaman canlandırılırdı.

Gülmeye dayanan ve geleneğin onayladığı bütün bu protokol ve ritüel biçimleri, ortaçağ Avrupa'sının bütün ülkelerinde mevcuttu; bunlar, ciddiyet ve resmiyet taşıyan kilise, feodal ve siyasi kült biçim ve törenlerinden çok keskin bir biçimde ayrılıyordu. Bu komik biçimler dünyanın, insanın ve insan ilişkilerinin tamamen farklı, gayri resmi, kilisenin ve siyasetin ötesindeki yönlerini sergiliyordu; bunlar resmiyetin dışında ikinci bir dünya, ikinci bir hayat kuruyorlardı; az ya da çok tüm ortaçağ insanının katıldığı, yılın belli bir zamanında içinde yaşadıkları bir dünya. Bu iki dünyalılık halini dikkate almazsak, ne ortaçağ kültürel bilincini ne de Rönesans kültürünü anlayabiliriz. Ortaçağın gülen insanlarını yok saymak ya da bunların önemini azımsamak, aynı zamanda Avrupa kültürünün tarihsel gelişiminin resmini de çarpıtır.

Dünyanın ve insan hayatının bu ikili özelliği, kültürel gelişimin en erken evrelerinde bile mevcuttu. İlkel halkların folklorunda, hâkim olan ton ve örgütlenme açısından ciddi olan kültlerin yanı sıra gülen ve ilahilerle alay eden diğer komik kültler ("ritüel gülüşü") de yer alıyordu; ciddi mitosların yanı sıra komik ve küfürbaz olanlar vardı; kahramanlarla birlikte onların parodileri ve komik ikizleri vardı. Bu komik ritüellerle mitoslar kimi folklor uzmanlarının da ilgisini çekmiştir.[2]

Ancak sınıf öncesi ve siyaset öncesi toplumsal düzenin erken evrelerinde, dünyanın ve tanrıların ciddi ve komik unsurları eşit düzeyde kutsal, eşit düzeyde "resmi"ymiş gibi görünüyor. Bu benzerlik, tarihin daha sonraki dönemlerindeki ritüellerde de korunmuştur. Örneğin, Roma devletinin erken dönemlerinde, zafer alayının tören âdetleri, galibi hem yücelten hem onun sakalına gülen unsurlar içerirdi. Cenaze ritüeli, ölüye yakılan ağıtla (yüceltme) arkasından edilen alayı bir arada barındırırdı. Fakat çok kesin sınırlarla

2. Komik çiftlerin ilginç bir analizi için bkz. *Proiskhozhdenie geroicheskogo eposa* [Kahramanlık Destanlarının Kökeni], E.M.Meletinski, Moskova, 1963, ss. 55-8. Kitapta bir bibliyografya da var.

güçlendirilmiş bir devlet ve sınıf yapısında, bu iki unsurun böylesi bir eşitlik içinde bulunması artık olanaksız hale gelmiştir. Böyle bir düzende tüm komik biçimler, er ya da geç, gayri resmi bir düzleme aktarılmıştır. Bu düzlemde bu biçimler yeni bir anlam kazanmıştır, daha derinleşmiş, daha karmaşık hale getirilmiştir, ta ki halk bilincinin, halk kültürünün ifadeleri haline gelene kadar. İşte eski dünyanın karnaval şenlikleri böyleydi, özellikle de Roma Satürn Bayramı ve ortaçağ karnavalları. Bunlar elbette, ilkel cemaatlerin ritüel gülüşünden çok uzaklaşmıştı.

Ortaçağın komik ritüelleri ve gösterilerinin kendilerine has özellikleri neydi? Tabii bunlar dinsel ritüeller değildir, mesela uzaktan genetik bir bağla bağlı oldukları Hıristiyan ekmek ve şarap ayini gibi. Karnaval ritüellerine şekil veren gülüşün temeli, bu ritüelleri kiliseye ait dinsel dogmatizmin, mistisizmin ve dindarlığın tekelinden çıkarıp özgür kılar. Bu ritüeller, büyü ve dua karakterinden de tamamen sıyrılmıştır; bunlar ne bir şey buyururlar ne de talep ederler. Hatta kimi karnaval biçimleri Kilise kültünün parodisini yapar. Bu biçimlerin hepsi, sistematik olarak Kilise ve dinselliğin dışında konumlanırlar. Bunlar tamamen farklı bir alana aittir.

Karnaval imgeleri, duygulara hitap eden yönünün açık ve oyun unsurunun çok güçlü olmasından dolayı, kimi sanatsal biçimlerdeki, özellikle gösteri sanatlarındaki imgelere çok benzer. Buna karşılık, ortaçağ gösterileri genelde halkın karnaval kültürüne, pazar meydanı kültürüne eğilim göstermiş, belli bir düzeyde de halk kültürünün bileşenlerinden biri haline gelmiştir. Ancak bu kültürün temel karnaval çekirdeği hiçbir şekilde yalnızca sanatsal bir form olarak gösteriden ibaret de değildir; genel anlamda sanat alanına ait değildir. Sanat ile hayat arasındaki sınıra aittir. Gerçekte hayatın ta kendisidir, ancak onun belirli bir oyun kalıbına göre şekillenmiş halidir.

Aslında karnaval, sahne ışığı nedir bilmez; başka bir deyişle aktörler ile seyirciler arasında herhangi bir ayrım kabul etmez. Sahne ışıkları bir karnavalı yok ederdi; tıpkı bir tiyatro oyununun ışıklar olmadan sahnelenememesi gibi. Karnaval insanlar tarafından seyredilen bir gösteri değildir; insanlar onun içinde yaşarlar, herkes

ona katılır, zira karnaval fikrinin kendisi bütün insanları kucaklar. Karnaval olduğu sürece, onun dışında başka bir hayat yoktur. Karnaval zamanında hayat sadece onun yasalarına tabidir, yani onun kendi özgürlüğünün yasalarına. Karnavalın evrensel bir ruhu vardır; o, tüm dünyanın, dünyanın yeniden hayat buluşunun, yenilenişinin, herkesin katıldığı özel bir durumudur. İşte karnavalın özü budur; katılımcıların hepsi bu özü canlarıyla kanlarıyla hisseder. Bu öz, en açık şekliyle Roma Satürn Bayramı'nda, yani Satürn'ün altın çağının dünyaya kısa bir süreliğine de olsa en hakiki ve tamamlanmış haliyle geri dönüşünde ifadesini bulmuş ve deneyimlenmiştir. Bu evrensel yenilenişi ifade eden Satürn Bayramı geleneği ortaçağda da kırılmamış, aynı canlılıkta devam etmiş; çok canlı bir şekilde, sıradan resmi hayat biçiminden bir kaçış olarak yaşanmıştır.

Rabelais'nin romanında tasvir edilen palyaçolarla soytarılar, ortaçağ mizah kültürünün tipik bir özelliğidir. Palyaçolarla soytarılar, karnaval mevsimi dışında süregiden gündelik hayatta karnaval ruhunun daimi ve kabul edilmiş temsilcileriydi. I. François zamanındaki Triboulet[3] gibi bunlar sahnede rollerini oynayan aktörler değillerdi; onları daha ileri dönemlerde Arlekino, Hanswurst, gibi figürleri canlandıran komedyenlerle karıştırmamak gerekir. Palyaçolarla soytarılar ortaya çıktıkları her yerde ne iseler hep öyle kalmışlardır. Bu halleriyle de belirli bir hayat biçimini temsil etmişlerdir; bu biçim hem gerçek hem idealdi. Palyaçolarla soytarılar sanatla hayat arasındaki sınır çizgisinin üzerinde durmuşlardır, adeta garip bir ara bölgede; onları ne eksantrik insanlar ne ahmaklar ne de komedyenler olarak düşünebiliriz.

Öyleyse karnaval, halkın, gülmeye dayanarak örgütlenen ikinci hayatıdır. Şenlikli bir hayattır. Şenlik, ortaçağın tüm komik ritüel ve gösterilerinin kendine has bir niteliğidir.

Bütün bu karnaval biçimleri aynı zamanda Kilise bayramlarıyla da dıştan bağlantılıydı. (Kilise tarihinde geçen bir olay ya da azizi anmayla örtüşmeyen bir karnaval vardı; Büyük Perhiz'den önceki birkaç gün kutlanan, bu nedenle de Fransa'da *Mardi gras* [Yağlı

3. Fevrial ya da Le Feurial, I. François ile XII. Louis'nin saray soytarısıydı. Rabelais'de, Triboulet adıyla sık sık karşımıza çıkar (İngilizce çevirmenin notu).

Salı veya Tövbe Salısı]* ya da *carême-prenant*, Almanya'da *Fastnacht* adını alan karnaval.) Bundan daha da önemli bir özellikse, bu karnavalların, tarım kökenli, ritüellerinde komik unsur barındıran eski pagan şenlikleriyle olan genetik bağlarıydı.

Bayram (bütün bayramlar) insan kültürünün önemli temel formlarından biridir. Bayram, sadece cemaatin işlerinin pratik koşullarıyla açıklanamaz; bunu, düzenli dinlenme gibi fizyolojik bir ihtiyaçla açıklamak daha da yüzeysel bir yaklaşım olur. Bayramın her zaman özsel bir anlam taşıyan felsefi bir içeriği olmuştur. Hiç bir dinlenme dönemi ya da teneffüs kendiliğinden bayram olmaz; ruhani ve ideolojik boyuttan bir şeyler eklenmelidir buna. Bunlar pratik koşulların dünyası değil, insan varoluşunun en yüce amacı tarafından tasdik edilmelidir, yani idealler dünyası tarafından. Bu tasdik olmaksızın, şenlik olamaz.

Bayram hep esas olarak zamana bağımlı olagelmiştir, yani ya doğal (kozmik) döngüde tekrar eden bir olaya ya da biyolojik veya tarihsel bir zamana. Dahası, tarihsel gelişimin her aşamasında bayramlar kriz anlarıyla ve doğa döngüsünün veya toplumsal ya da bireysel yaşamların kırılma noktalarıyla ilişkili olmuştur. Ölüm ve diriliş, değişim ve yeniden teşekkül anları her zaman dünyanın şenlikli bir algılanışına yol açmıştır. Somut bir ifade bulan bu anlar, bayramların kendilerine has karakterlerini yaratmıştır.

Sınıfsal ve feodal siyasi yapı çerçevesinde bu özel karakterin bozulma uğramadan gerçekleşmesi ancak karnaval ve benzeri pazar meydanı şenliklerinde olabilmiştir. Bunlar halkın ikinci hayatıydı; halk bu zamanlarda cemaatin, özgürlüğün, eşitliğin ve bolluğun ütopik alanına girerdi.

Öte yandan ortaçağın resmi bayramları, kiliseye ve feodal düzene ait olsalar ya da devlet tarafından desteklenseler bile, ne halkı var olan dünya düzeninden çıkarabilir, ne de ona ikinci bir hayatın kapılarını açardı. Tam tersine, bu resmi bayramlar şeylerin var olan kalıplarını onaylar, onları güçlendirirdi. Ortaçağda zamanla ilişki,

* Fransızcada "Yağlı Salı" anlamına gelir. Katoliklerin Büyük Perhiz'inin ilk günü olan "Küllenme Çarşambası"ndan bir önceki gün. Bugünü de kapsayan on günlük sürede Avrupa'nın çeşitli yerlerinde karnaval şenlikleri düzenlenir. "Yağlı Salı," Büyük Perhiz öncesi evdeki tüm yağların kullanılması geleneğinden gelir. (ç.n.)

biçimsel bir hale gelmişti; değişimler ve kriz anları geçmişe havale edilmişti. Aslında resmi bayramlar geçmişe dönüp bakar, onu şimdiyi takdis etmek için kullanırdı. Daha eski zamanlardaki arı bayramların aksine ortaçağın resmi bayramı durağan olan, değişmez olan, daimi olan her şeyi bir daha teyit ederdi: Var olan hiyerarşiyi, geçerli olan dinsel, siyasi, ahlâki değerleri, normları, yasakları. Bu bayramlar çoktan kurulmuş olan, ebedi ve tartışılmaz bir şey olarak ortaya konan egemen hakikatin zaferiydi. Resmi bayramın tonunun yekpare ciddiyeti ve gülme unsuruna bu kadar yabancı duruşunun nedeni de buydu. O bayramlarda, insanın hakiki şenlikli doğası ihanete uğramış, bozulmuştu. Ancak bu hakiki şenlikli karakter tamamıyla yok edilebilir bir şey değildi; katlanılır bir hale sokulmalı, hatta resmi alanın dışında yasal bir hale getirilmeli, pazar meydanının popüler alanına devredilmeliydi.

Denebilir ki karnaval, resmi bayramın aksine, egemen hakikatten ve kurulu düzenden geçici bir özgürleşmeyi kutlardı; tüm hiyerarşik rütbelerin, ayrıcalıkların, normların ve yasakların askıya alınışının altını çizerdi. Karnaval, zamanın hakiki bayramıydı; oluşumun, değişimin ve yenileşmenin bayramı. Ölümsüzleştirilmiş ve tamamlanmış olan her şeye düşmandı.

Karnaval zamanı tüm hiyerarşik önceliklerin askıya alınmasının özel bir önemi vardı. Resmi bayramlarda rütbe özellikle öne çıkan bir şeydi; bu bayramlarda herkesten, sınıfına, rütbesine ve niteliklerine göre tamamen belli kurallar içinde hareket etmeleri beklenirdi; herkesin yeri belliydi. Bu bayramlar eşitsizliğin takdis edilmesiydi. Halbuki karnavalda her şey birbirine eşit kabul edilirdi. Normalde kast, mülkiyet, meslek ve yaş bariyerleriyle birbirinden ayrılan insanlar arasında, karnaval zamanı kent meydanında bu etkinliğe has özgür ve dostane bir ilişki biçimi egemen olurdu. Ortaçağ toplumsal düzeninde çok güçlü bir hiyerarşik yapı ve aşırı uçlara varmış bir kast sistemi vardı, bu muazzam güçlü bir yapıydı. Dolayısıyla, bu tür özgür ve dostane ilişkiler karnaval zamanı çok derinden hissedilir, bu da karnaval ruhunun önemli bir unsurunu oluştururdu. Aslında halk sanki saf insani ilişkilerin içine yeniden doğar gibi olurdu. Bu hakiki insan ilişkileri sadece hayal gücünün ya da

soyut düşüncenin bir ürünü değildi; bunlar hayata geçirilirdi. Ütopik ideal ile gerçek olan, türünün eşsiz bir örneği olan bu karnaval tecrübesinde iç içe geçer, birbirine karışırdı.

Hiyerarşik rütbelerin hem gerçekten hem de ideal olanı gözeterek böyle geçici bir şekilde askıya alınışı, karnaval sırasında, gündelik hayatta mümkün olmayan özel bir tür iletişim yaratırdı. Bu da pazar meydanına özgü konuşma ve davranış biçimlerinin yaratılmasına yol açardı; bu açık ve rahatça sürdürülen konuşmalarla davranışlar, birbiriyle temasa geçenler arasında herhangi bir mesafeye izin vermez, insanları, başka zamanlarda dayatılan görgü kuralları ve kibarlık normlarının bağlayıcılığından uzaklaştırırdı. Bu zamanlarda pazar meydanına özgü karnavalesk bir ifade üslubu ortaya çıkmıştı; bu üslup da Rabelais'nin romanında bolca temsil edilmiştir.

Roma Satürn Bayramı dahil olmak üzere, binlerce yıl öncesine giden pek çok eski komik ritüele dayanan ortaçağ karnavalının yüzyıla yayılan gelişiminde özel bir biçimler ve semboller dili oluşmuştu; bu, halkın eşsiz ama kompleks karnaval yaşantısını ifade eden son derece zengin bir dildi. Hazır verili ve tamamlanmış olan, değişmez olmaya heves eden her şeyin aksine bu deneyim, kendine dinamik bir ifade arardı; sürekli değişen, tarife gelmeyen, oyuncu biçimler talep ederdi. Karnaval dilinin tüm sembolleri, bu değişim ve yeniden teşekküle duyulan sempatiyle, geçerli olan hakikatlerin ve otoritelerin aslında göreceli olduğu şeklindeki neşe hissiyle doluydu. Bu dilin özgül bir mantığı vardır: Bir "tersyüz" olma (*à l'envers*) mantığı, sürekli bir "ters yöne dönme," sürekli bir yukarıdan aşağıya, önden arkaya kayma hali, sayısız parodiler, gülünçleştiren taklitler [travesty], hakaretler, zındıklıklar, komik taç giyme, tacı geri alma törenleri. İşte ikinci bir hayat, halk kültürünün ikinci dünyası böyle kurulur; bu, belli bir dereceye kadar karnaval dışı hayatın bir parodisi, "tersyüz olmuş bir dünya"dır. Ancak şunun da altını çizmek gerekir: Karnaval, modern zamanların olumsuz ve biçimsel parodisinden fersah fersah uzak bir şeydir. Halk mizahı, inkâr eder, ama aynı zamanda yeniden hayat verir, tazeler. Salt olumsuzlama, halk kültürüne tamamen yabancıdır.

Buraya kadar yaptığımız giriş, karnaval biçim ve sembollerinin muazzam zengin ve özgün diline sadece şöyle bir değindi. Bu kitabın temel amacı, yarı yarıya unutulmuş, pek çok açıdan bizim için karanlıkta kalan bu dili anlamaktır. Zira Rabelais tarafından kullanılan dil, tamı tamına bu dildir ve onu anlamaksızın Rabelais'nin imgeler sistemini anlamamız mümkün değildir. Farklı şekillerde ve derecelerde de olsa bu karnavala özgü imge dokusu Erasmus, Shakespeare, Lope de Vega, Guevara ve Quevedo, Alman "soytarılar edebiyatı" (*Narren-literatur*) ile Hans Sachs, Fischart, Grimmelshausen ve benzerlerinde de bulunur. Dolayısıyla bu dili anlamadan Rönesans ile grotesk edebiyatın tam olarak hakkını vermek mümkün değildir. Karnaval ruhu, sadece güzel sanatların bir kolu olarak edebiyatın değil, Rönesans ütopyaları ve Rönesans'ın evreni algılayışının ta kendisinin de en derinlerine kadar nüfuz etmiş, bunlara biçim ve sembollerini benimsetmiştir.

Karnaval gülüşünün kompleks doğası hakkında giriş niteliğinde bir iki söz söyleyerek işe başlayalım. Bu, her şeyden önce şenliğe özgü bir gülüştür, dolayısıyla da herhangi tek bir "komik" olaya verilen bireysel bir tepki değildir. Karnaval gülüşü, tüm halkın gülüşüdür. İkincisi, ufku evrenseldir; karnavala katılan katılmayan herkese yönelen bir gülüştür. Tüm dünya, gülünç yüzüyle, neşeli göreceliği içinde görülür. Üçüncüsü, bu gülüş müphemdir; hem neşeli ve zafer dolu hem alaycı ve taklitçidir. Söyler ve inkâr eder, gömer ve hayat verir. Karnaval gülüşü işte böyle bir şeydir.

Halkın şenliğe özgü gülüşünün ikinci önemli özelliğini biraz açalım, yani gülüşün gülen kişiye de yönelmesi özelliğine. İnsanlar karnavalda kendilerini dünyanın bütünselliğinin dışına atmazlar. Onlar da tamamlanmamıştır, onlar da ölür ve yeniden hayat kazanır, tazelenirler. Halkın şenliğe özgü gülüşünü, modern zamanların salt yergilerinden ayıran en temel özelliklerden biri budur. Gülüşü olumsuz olan modern yergici kendini alay nesnesinin yukarısında bir yere yerleştirir, ona karşıdır. Dünyanın komik yüzünün bütünselliği böylece yıkılır ve komik olarak ortaya çıkan şey kişisel bir tepki haline gelir. Halbuki halkın komik müphem gülüşü, tüm bir dünyanın bakış açısını ifade eder; ona gülen adam aynı zamanda

onun bir parçası olur.

İsterseniz bu noktada şenliğe özgü gülüşün ve onun en yüksekteki yerlere yönelişinin kendine has felsefi ve ütopik karakterinin altını çizelim. İlahların alaya alındığı en eski ritüeller bu gülüşün içinde yaşamaya devam ediyordu, ama yeni bir özsel anlam kazanarak. Kültsel ve sınırlı olan her şey burada sönmüş gitmiş, tamamen insana ait olan, evrensel, ütopik unsurlar hayatta kalmıştır.

Halkın karnaval gülüşü döngüsünü tamamlayan ve bunu dünya edebiyatına taşıyan en büyük yazar Rabelais'ydi. Onun eseri, bu fenomenin kompleks ve derin doğasına girmemizi sağlayacaktır.

Halk mizahı meselesi doğru bir şekilde ortaya konmalıdır. Bu konuyu ele alan çağdaş literatür, devasa modernleşme projelerinden başka bir şey sunmuyor. Günümüzde gülme çözümlemeleri, onu ya salt olumsuz bir yergi şeklinde açıklıyor (Rabelais'yi de salt bir yergici olarak betimliyor) ya da felsefi içeriğinden uzaklaştırıp yalnızca neşeli, eğlenceli, boş vakit geçirmeye yarayan maskaralıklar olarak ele alıyor. Biraz önce işaret ettiğimiz önemli nokta, yani halk mizahının müphem doğasıysa hep gözden kaçıyor.

Şimdi de ortaçağda halk mizahının ikinci biçimine geçelim, yani Latince ya da gündelik dilde komik, sözlü terkiplere.

Bu terkiplerin gündelik dilde yapılanlarından bazıları bu kategoriye sokulabilse de bu elbette standart folklora girmez. Fakat komik edebiyat, karnaval ruhundan ilham almış, karnaval biçim ve imgelerini çok yaygın bir şekilde kullanmıştır. Bu edebiyat, karnavalın resmen kabul edilen şehvet düşkünlüğü kisvesi altında gelişmiş, hatta çoğu kez de sistematik olarak bu tür kutlamalarla ilintili olmuştur.[4] Bu edebiyatın gülüşü hem müphem hem şendi; bu, ortaçağın tüm bir eğlence edebiyatıydı.

Karnaval tipi kutlamalar, ortaçağ insanının hayatının önemli bir bölümünü temsil ederdi, sırf bu kutlamalara ayrılan zaman bile bunun bir göstergesidir. Büyük ortaçağ şehirleri, bu şenliklere yılda

4. Benzer bir durum eski Roma'da da vardı. Orada da komik edebiyat Satürn Bayramları'nın şehvet düşkünlüğünü yansıtırdı, zaten doğrudan bu bayramla ilintiliydi.

ortalama üç ay ayırırdı. Karnaval ruhunun etkisi karşı konulmaz bir şeydi: İnsana, keşiş, rahip, akademisyen gibi resmi konumlarını terk ettirir, dünyayı bir de gülen yüzüyle algılamaya zorlardı. Sadece üniversite hocaları ile orta dereceli rahipler değil, başrahiplerle üst düzey din bilginleri de neşeli eğlencelere teslim olur, ciddi dindarlıklarından uzaklaşıp rahatlarlardı. "Keşiş şakaları" (*Joca monacorum*), ortaçağın en popüler komik oyunlarından birinin adıydı. Hücrelerine kapanmış keşişler bilge yazıların ve diğer tüm tuhaf Latince terkiplerin parodilerini, yarı parodilerini yapmışlardır.

Ortaçağın komik edebiyatı belki bin yıl, belki daha uzun bir zaman zarfında gelişti, zira kökleri Hıristiyan antikitesine kadar uzanır. Elbette bu uzun hayatı boyunca önemli dönüşümlere uğradı; bu değişikliklere en az maruz kalan Latince terkiplerdir. Birçok tür ve biçem geliştirilmişti. Ancak istediği kadar çeşitlenmiş olsun bu edebiyat, öyle ya da böyle popüler karnaval ruhunun bir ifadesi olarak kalmış, bu ruhun biçim ve sembollerini kullanmıştır.

Latince parodi ya da yarı parodi o zamanlar yaygındı. Bu kategoriye giren el yazması sayısı inanılmazdır. Tüm bir resmi ideoloji ve ritüel bu türde komik yüzüyle gösterilir. Burada gülme, en yüksek dinsel kült ve düşüncenin içine nüfuz eder.

Bu edebiyata verilebilecek en eski, en popüler örneklerden biri olan "Aziz Cyprianus'un Akşam Yemeği" (*Coena Cypriani*), Kitabı Mukaddes'in tamamının özgül, şen ve karnavalesk bir gülünçleştiren taklididir. Bu eser, "Paskalya gülüşü" (*risus paschalis*) geleneği tarafından takdis edilmiştir; onda eski Roma Satürn Bayramı'nın uzak yankıları duyulabilir. Başka bir eski parodi olan "Gramatik Vergilius Maro" (*Vergilius Maro Grammaticus*) da Latince grameri üzerine yapılan akademik bir çalışmanın yarı parodisidir; eser aynı zamanda ortaçağın akademik bilgeliği ve bilimsel yöntemlerinin bir parodisini yapar. Her ikisi de tam antik dünya ile ortaçağ arasındaki sınırda yaratılmış olan bu eserler, bu mizah biçimini başlatmış, bu biçimin gelecekte alacağı biçimleri de derinden etkilemiştir. İtibarlarını neredeyse Rönesans'a kadar korumuşlardır.

Latince mizah edebiyatının daha sonraki gelişiminde, her kilise kültünün ve öğretisinin parodik eşleri yaratılmıştır; bu, kutsal paro-

di anlamına gelen *parodia sacra* türü ortaçağ edebiyatının en özgül ve en az anlaşılan tezahürlerinden biridir. Önemli sayıda kilise ayin kitabı parodisi ("Sarhoşların Ayin Kitabı", "Kumarbazların Ayin Kitabı" gibi); Dört İncil'in tefsirlerinin, en kutsal sayılan duaların (Tanrının Duası, Ave Maria gibi), münacatın, ilahilerin, Mezmurlar kitabının hatta Dört İncil'in parodileri mevcuttur. Vasiyetlerin ("Domuzun Vasiyeti", "Eşeğin Vasiyeti" gibi), mezar yazılarının, kilise mahkeme kararlarının bile parodisi yapılıyordu. Bu edebiyatın ufku neredeyse sınırsızdır; tamamı gelenek tarafından takdis edilmiştir ve bu edebiyata, belli bir dereceye kadar Kilise tarafından göz yumulmuştur. Bu edebiyat, "Paskalya gülüşü" ya da "Noel gülüşü"nün himayesi altında yaratılmış ve saklanmıştı; kilise ayin kitapları ve duaların parodilerinde olduğu gibi bu edebiyat da kısmen de olsa "deliler bayramı" ile doğrudan ilintiliydi ve bayram zamanı geldiğinde kimi örnekleri okunabilir, bunlardan yola çıkan gösteriler düzenlenebilirdi.

Latince başka parodiler de vardır: Tartışmaların, diyalogların, vakayinamelerin parodileri mesela. Bu biçimlerin hepsi yazarının belli bir düzeyde eğitimli olmasını gerektirirdi, hatta bazen bu eğitimin en üst seviyede olması şarttı. Bunların hepsi, karnaval gülüşünün yankılarını, manastırların, üniversitelerin, okulların duvarlarından içeriye taşımışlardır.

Ortaçağ Latince mizahı son ve tamamlanmış ifadesini, dünya edebiyatında karnaval gülüşünün en büyük yaratılarından biri olan Erasmus'un "Deliliğe Övgü"sü ve von Hutten'in "Karanlık Adamların Mektupları"yla, Rönesans'ın zirvesinde bulmuştur.

En az Latince mizah kadar zengin, hatta ondan daha çok çeşitlemesi olan bir edebiyat da gündelik dilde yaratılan ortaçağ mizah edebiyatıydı. Burada da *parodia sacra*'ya benzer biçimler buluyoruz; duaların, vaazların (Fransa'da *sermon joyeux* örneğin), Noel şarkılarının ve azizlere ait efsanelerin parodileri. Ancak bu edebiyatta egemen olan biçimler, feodal sistemin ve bu sistemde geçerli olan abartılı konuşma tarzının gülünç yönlerini anlatan dindışı parodiler ve gülünçleştiren taklitlerdi. Ortaçağ destan parodileri hayvansı, şakacı, derbeder ve deliceydi; bunlar kahramanlığın gerektir-

diği davranışlarla, destan kahramanlarıyla (komik Roland gibi) ve şövalye hikâyeleriyle ("Eyersiz Katır", "Aucassin ile Nicolette" gibi) uğraşırdı. Alaycı retoriğin farklı farklı türleri vardı: Karnavalesk tartışmalar, komik diyaloglar ve methiyeler. Karnavalesk mizah, *fabliaux*, yani manzum masalda ve gezgin rahiplerin kendine has komik şarkı sözlerinde de ortaya çıkardı.

Tüm bu türler, karnavalesk biçim ve sembollerle, Latince parodilere nazaran daha ilintilidir. Ancak karnavala en göbekten bağlı tür ortaçağ komedi tiyatrosudur. Günümüze ortaçağın en erken döneminden kalan komedi Adam de la Halle'in *Jeu de la feuillé* adlı eseridir; bu, dünyanın saf karnavalesk açıdan görünüşü ve algılanışına önemli bir örnek teşkil eder. De la Halle'in oyunu, Rabelais'nin kendine ait dünyasından pek çok unsuru embriyo şeklinde barındırır. Mucize oyunları [miracle plays] ve ahlâki kıssalar içeren oyunlar [morality plays],* belli bir dereceye kadar karnavalesk bir doğaya sahiptir. Gizem oyunlarına gülme unsuru da sızmıştır; bu gösterilerin bir başka unsuru olan *diablerie*'lerde** yine karnavalesk ruhun bariz izleri görülür, tıpkı geç ortaçağda yapılan *sotie*'lerde olduğu gibi.

Burada mizah unsurları içeren edebiyatın sadece birkaç tane çok iyi bilinen tezahüründen söz ettik, ki bu kadarı bile meselemizi ortaya koymaya yetecektir. Rabelais'nin eserini çözümlememizde ilerledikçe, ortaçağın daha az bilinen mizah türlerinin yanı sıra bu türleri de daha derinlemesine inceleyeceğiz.

Şimdi de halk mizah kültürünün üçüncü biçimine bakalım: Ortaçağ ve Rönesans'ta pazar meydanında yapılan teklifsiz konuşmaların belirli özel tezahürleri ve türleri.

* Mucize oyunu, gizem oyunundan sonra gelişen dramatik bir türdür. Bu oyunlar, azizlerin hayatlarını, ilahi mucizeleri ve Kutsal Bakire'nin mucizelerini anlatan efsaneleri canlandırırlardı. Ahlâki oyunlar da kökleri ortaçağ gizem ve mucize oyunlarına dayanan, dramatik alegorilerdir. Bunlar temel olarak insan ruhundaki iyi ve kötüyü dramatize eden, böylece bu en temel içsel mücadeleyi dışsallaştıran oyunlardı. (ç.n.)

** Gizem oyunları kapsamında sergilenen, şeytan ve ona ait hikâyelerin anlatıldığı sahneler. (ç.n.)

Daha önce de söylediğimiz gibi karnaval zamanı insanlar arasındaki tüm hiyerarşik ayrımlar ve engeller, gündelik hayatın belli norm ve yasakları, geçici de olsa askıya alınır. Ayrıca, gündelik hayatta mümkün olmayan ideal, aynı zamanda gerçek bir tür iletişimin kurulduğunu da söylemiştik.

Yeni bir tür iletişim her zaman yeni konuşma biçimleri yaratır ya da eski biçimlere yeni anlamlar atfeder. Örneğin, iki kişi dostane bir ilişki kurduğunda, bu kişilerin sözlü iletişimlerinin şekli de radikal bir şekilde değişir; bu kişiler birbirlerine gayri resmi bir tarzda hitap etmeye başlarlar; küfürler sevgi dolu bir tarzda söylenir ve karşılıklı alaya izin vardır. (Halbuki resmi bir konuşmada sadece üçüncü bir kişiyle alay edilebilir.) İki dost konuşurken birbirinin omzuna hatta karnına vurabilir (bu, tipik karnavalesk bir jesttir.) Böyle bir konuşmada sözel görgü kuralları ve disiplin bir miktar gevşer, müstehcen sözler ve ifadeler sarf edilebilir. Fakat elbette günümüzde bu tür teklifsiz ilişkiler, karnaval zamanında insanlar arasında var olan özgür ve teklifsiz iletişimden çok çok uzaktır. Bugünküler temel unsurlardan yani tamamen insani olan bir karakterden, şen bir ruh halinden, ütopik anlamdan ve felsefi derinlikten yoksundur. Şunu da belirtelim ki, arkadaşlık etmenin eski ritüellerine ait unsurlar karnavalda korunurdu; orada bu unsurlara daha derin anlamlar atfedilirdi. Bu unsurların bazıları modern hayata da girmiştir, ancak bunlar eski yananlamlarını tamamen kaybetmiştir.

Karnavala ait bu yeni teklifsizlik tipi, bir dizi konuşma kalıbında yansıtılmıştı. Bunların bazılarını inceleyelim.

Pazar meydanında yapılan teklifsiz konuşmaların tipik bir özelliği, sövgüsel bir dil, hakaret dolu söz ve ifade kullanımlarıdır; bunların bazıları oldukça uzun ve karmaşıktır. Sövgü, gramatik ve semantik olarak bağlamdan koparılırdı; bu, kendi içinde bütünsel bir birim, atasözüne benzer bir şey olarak görülürdü. Sövgüsel bir dili, edepsiz konuşmaların [billingsgate] özel bir türü olarak görebilmemizin nedeni budur. Sövgüsel ifadeler köken olarak homojen değildir; bunların ilkel iletişimde farklı farklı işlevleri vardı, hatta pek çok örnekte büyü ve efsun karakteri taşırlardı. Ancak bizi özel olarak ilgilendiren, ilahları alaya alan, onları küçümseyen dildir, ki bu,

eski zamanlara ait komik kültlerin bir unsuruydu. Bu sövgüler müphemdi: Bir yandan hakaret edip küçük düşürürken, bir yandan da hayat ve tazelik verirlerdi. İşte karnaval ilişkilerindeki konuşma türünü belirleyen tam da bu müphem sövgüydü. Ancak bunun anlamı karnavalda kökten bir dönüşüme uğramıştır; büyüsünü ve kendine has pratik yönünü kaybetmiş, içsel ve evrensel bir karakter ve derinlik kazanmıştır. Bu yeni biçiminde sövgü, özgür karnaval atmosferinin, dünyanın ikinci, gülünç yüzünün yaratılmasına katkıda bulunmuştur.

Hürmetsiz sözler ve küfürler (*jurons*), pek çok açıdan sövgüsel dile benzerler. Bunlar da, edepsiz konuşmaları istila etmişlerdir. Hürmetsiz sözler de, sövgüyle aynı özelliklere sahip özel bir tür olarak ele alınmalıdır; yani bunların da bağlamdan kopukluk ve içsel bir özellik taşımak gibi yönleri vardır. Hürmetsiz sözlerle küfürler, başlangıçta gülmeyle ilişkili değildiler; bunlar, resmi konuşma alanından, bu alanın normlarını ihlal ettikleri için dışlanmışlardı; dolayısıyla pazar meydanının teklifsiz alanına gönderilmişlerdi. İşte orada, o karnaval atmosferinde gülme karakteri kazandılar ve müphemleştiler.

Diğer konuşma kalıplarının, örneğin çeşitli müstehcen ifadelerin kaderi de yukarıda sözü edilen türlere benzer oldu. Pazar meydanının teklifsiz dili, resmi ilişkilerden dışlanan çeşitli konuşma kalıplarının özgürce dolaştığı bir depo haline geldi. Genetik kökenlerine bakıldığında çok farklı olan bu türlerin hepsi karnaval ruhuyla doluydu; hepsinin başlangıçtaki sözel işlevleri dönüşüme uğradı; hepsi genel bir gülme tonu kazandı, hepsi dünyayı tazeleyen karnaval ateşinin birer kıvılcımı haline geldi.

Pazar meydanının kendine has sözel biçimlerini ileride tartışacağız. Burada sonuç olarak tüm bu konuşma tür ve kalıplarının, Rabelais'nin edebi üslubunda önemli bir etkisi olduğunu vurgulamakla yetinelim sadece.

Halk mizah kültürünün ortaçağda ifade bulan üç temel biçimi işte bunlardı. Çözümlediğimiz tüm etkiler konuya eğilen akademisyen-

ler tarafından incelenmişti, biliniyordu, özellikle de gündelik dilde yapılan mizah edebiyatı. Ancak bu etkiler, içinden çıktıkları ana rahminden, yani karnavaldan, ritüelden ve gösteriden, tamamen koparılmış ve tecrit edilmiş şekilde incelenmiştir. Başka bir deyişle, bu incelemeler halk kültürünün bütünselliğinin dışında yapılmıştır; bu kültüre dair bir mesele ortaya konmamıştır. Bundan dolayı, bu fenomenlerin çok çeşitli ve heterojen karakteriyle uğraşan akademisyenler, dünyanın derinde yatan kendine has tek –ama birbirinden yalıtılmış parçalar halinde kendini sunan– mizahi yüzünü görmemişlerdir. Sözü edilen etkiler, modern zamanların kültürel, estetik ve edebi normlarıyla yorumlanmıştır; bu etkiler, kendilerine ait boyut içinde değil, kendilerine tamamen yabancı ölçütler kullanılarak değerlendirilmişlerdir. Bu etkilere modern unsurlar atfedilmiştir, ki bu da aslında tamamen yanlış değerlendirildikleri anlamına gelir. Onca çeşitliliğine rağmen tek olan ve ortaçağ halk kültürünün doğasında var olup genelde modern zamanlara (özellikle de XIX. yüzyıla) yabancı olan komik imge dokusunun kendine has özellikleri de anlaşılmamıştır. O halde şimdi, bu komik imge dokusunun özelliklerini incelemeye girişmeliyiz.

Maddi bedensellik ilkesinin, yani insan bedenini, yeme, içme, dışkılama gibi edimlere ve cinsel hayata ait imgelerle temsil etmenin Rabelais'nin eserinde önemli bir rol oynadığı pek çok kişi tarafından söylenmiştir. Dahası onun eserinde beden imgeleri son derece abartılı bir şekilde verilmiştir. Rabelais, Victor Hugo tarafından, "et"in ve "belden aşağısı"nın şairlerinin en büyüğü olarak nitelendirilmiştir; başkalarıysa onu, "abartılı bir fizyolojizm" ya da "biyolojizm" ya da "natüralizm" ile suçlamıştır. Benzer özellikler, daha az düzeyde de olsa, Rönesans edebiyatının, Boccaccio, Shakespeare ve Cervantes gibi temsilcilerinde de bulunur; bu özellikler, çileci ortaçağa bir tepki olarak Rönesans'ta geliştirilen "etin rehabilitasyonu" özellikleri olarak yorumlanır. Kimileri tarafındansa bu özellikler, Rönesans'ın burjuva karakterinin, yani onun "ekonomi

yönelimli insanı"nda yatan maddi çıkarlarının tipik bir tezahürü olarak yorumlanır.

Bu ve benzeri açıklamalar, modern ideolojinin, özellikle de XIX. yüzyıl ideolojisinin "maddesellik" ile "beden"e atfettiği dar ve kendine uydurarak değiştirdiği anlamı temel alan yorumlardan başka bir şey değildir.

Aslında Rabelais'nin eserindeki (ve diğer Rönesans yazarlarındaki) maddi bedensellik ilkesine ait imgeler, halk mizah kültürünün mirasıdır; bu mirasın, Rönesans'ta sadece bir miktar değişime uğramış halidir. Evet bu, halk kültürünün kendine has imge dokularından, daha geniş anlamda söylemek gerekirse, o kendine has estetik kavramından miras kalmıştır; bu kavram, kendisinden sonra gelen yüzyılların estetik kavramından radikal bir şekilde ayrılır. Buna, koşullu olarak, grotesk gerçekçilik kavramı diyeceğiz.

Grotesk gerçekçilikteki maddi bedensellik ilkesi, onun tamamen popüler şenlikli ve ütopik veçhesinde ifadesini bulur. Kozmik, toplumsal ve bedensel unsurlar, burada bölünmez bir bütün olarak verilir; bu bütün, neşeli ve cana yakın bir şeydir.

Dolayısıyla grotesk gerçekçilikte, bedensel unsur son derece olumludur. Bu, hayatın diğer alanlarından kopuk, mahrem ve hodbince değil, tüm bir halkı temsil eden evrensel bir şey olarak sunulur. Böyle oluşuyla, dünyanın maddi ve bedensel köklerinden kopukluğunun karşısında durur; kaba saba olan şeylerle alakası yokmuş numarası yapmaz ya da dünya ile bedenin bağımsız iki şey olduğunu iddia etmez. Tekrar edelim: Beden ve bedensel hayat grotesk gerçekçilikte, kozmik ve tüm bir halka ait olma gibi bir karaktere bürünür; burada sözü edilen, modern anlamda beden ve onun fizyolojisi değildir, zira bireyselleştirilmiş bir şey söz konusu değildir. Maddi bedensellik ilkesi biyolojik anlamda bireyde ya da burjuva egosunda değil, halkta, sürekli büyüyen ve yenilenen bir halkta barınır. İşte bedensel olan her şeyin heybetli, abartılı ve ölçüye gelmez oluşu da bundandır.

Bu abartma, olumlu ve iddiacı bir karaktere sahiptir. Bu bedensel hayata ait imgelerin önde gelen temaları doğurganlık, büyüme, bardaktan taşarcasına bir bolluktur. Bu hayatın tezahürleri tecrit

edilmiş biyolojik bireye, mahrem egoist "ekonomik insana" değil, tüm bir halkın kolektif geçmişine işaret eder. Bolluk ve tüm bir halka ait olma unsuru da, gündelik hayatın kasvetini değil, bedensel hayatın bütün imgelerinin neşeli ve şenlikli karakterini belirler. Maddi bedensellik ilkesi muzaffer şenliklilik ilkesidir, "herkesin davetli olduğu bir ziyafettir."[5] Bu karakter, Rönesans edebiyatında büyük ölçüde, Rabelais'deyse elbette etraflıca korunmuştur.

Grotesk gerçekçiliğin temel ilkesi itibarsızlaştırmak, yani yüksek, ruhani, ideal, soyut olan her şeyi yukarıdan aşağıya indirmektir; yukarıdakileri maddi düzeye, çözülmez bütünlükleri içinde dünya ve bedenin alanlarına aktarmaktır. Dolayısıyla *Coena Cypriani* ve ortaçağın buna benzer Latince parodileri; Kitabı Mukaddes, İncili Şerifler ve benzeri kutsal kitaplardan alınan itibarsızlaştırıcı, kaba saba ayrıntıların birer derlemesinden başka bir şey değildir. Ortaçağda pek popüler olan Süleyman ile Morolf'un komik diyaloglarında Kral Süleyman'ın tumturaklı beyanları, palyaço Morolf'un küstah ve itibarsızlaştıran hükümleriyle karşı karşıya getirilir; Morolf, konuşmayı şiddetle vurgulanan bedensel bir düzeye, yeme, içme, hazım ve cinsel hayata indirir.[6] Ortaçağ palyaçosunun pek çok özelliğinden biri tam da budur, yani her bir yüce törensel jesti, ritüeli maddi alana aktarma. Ortaçağ dövüş müsabakalarında, erkeklerin şövalyeliğe kabul törenlerinde vs. palyaçonun rolü işte buydu. Don Quijote'nin şövalyeliği ve törenselliği itibarsızlaştırdığı sahnelerin kaynağını, işte bu grotesk gerçekçilik geleneğinde buluyoruz.

Ortaçağın bilgelikle dolu akademik ortamında, gramatik hafif parodiler [ars grammatica] popülerdi.* Bu gelenek, daha önce de değindiğimiz *Vergilius Maro Grammaticus*'ya gider; ortaçağ ve

5. Eski Rus masallarında ve destanlarında geçen bir deyiş. Bu hikâyelerin sonunda, genelde mutlu sona işaret eden, herkesin davetli olduğu büyük bir ziyafet verilirdi. (İngilizce çevirmenin notu).

6. Süleyman ile Morolf'un bu diyalogları kaba sabalıklarıyla, Don Quijote ile Sancho'nun pek çok diyaloguna benzer.

* Harf, hece, kelime, cümle düzeyinde çözümlemeler yapan, konuşma metinlerini gramatik açıdan irdeleyen didaktik bir tür olan *ars grammatica* geç antikiteden X. yüzyıllara uzanır. Bunların parodileri de VII. yüzyıl sularında İrlandalı gizemli Vergilius'la başladı. Kelimeler uydurur, uydurma karakterlerden alıntılar yapar, bilinen kişilere uydurma sözler atfederdi; on iki farklı Latinceye ait iki uydurma listesi vardır. (ç.n.)

Rönesans boyunca da devam ettirilmiş olan bu geleneğin sözlü biçimleri Batı Avrupa'nın din okullarında, kolejlerinde, ilahiyat fakültelerinde yaşamaya devam etmiştir. Bu küstah gramer, tüm gramatik kategorilerin yukarıdan alınıp bedensel, özellikle erotik düzeye indirildiği tersyüz edilmiş bir versiyonuydu.

Dar anlamıyla parodi değil, grotesk gerçekçiliğe giren bütün diğer biçimler, işledikleri konuyu itibarsızlaştırır, onları yukarıdan alıp dünyaya indirir, ete kemiğe büründürür. Bu, bu türü, ortaçağın bütün yüksek sanat ve edebiyat biçimlerinden ayıran kendine özgü bir özelliktir. En eski zamanlardan beri grotesk gerçekçiliğin bütün biçimlerini belirleyen halkın gülüşü, bedenin alt bölgeleriyle ilintiliydi. Gülüş itibarsızlaştırır, dünyevileştirir.

Peki bu itibarsızlaştırma sürecinin özelliği nedir? Burada bu soruya kısaca yanıt vermeye çalışacağız. Rabelais'nin eseri sonraki bölümlerde çözümlememizi daha iyi tanımlamamıza, genişletmemize ve derinleştirmemize olanak tanıyacak.

Grotesk gerçekçilikte, yukarıdakinin itibarsızlaştırılması ve aşağı indirilmesinin biçimsel ve göreceli bir karakteri yoktur. Burada "yukarı" ile "aşağı"nın mutlak ve tamamen topografik bir anlamı vardır. "Aşağı," dünyadır, "yukarı" ise sema. Dünya yiyip yutan bir öğedir (mezar, rahim); aynı zamanda da bir doğum ve yeniden doğum öğesi (anne memesi). Kozmik veçheleriyle "yukarı" ile "aşağı"nın anlamı işte budur. Öte yandan bunların saf bedensel veçhelerinde –ki kozmik olandan çok net bir şekilde ayrılamaz– yukarı bölge yüz ya da kafa, aşağı bölgeyse üreme organları, karın ve kaba etlerdir. Bu mutlak anlamda topografik yananlamlar, ortaçağ parodisi dahil grotesk gerçekçiliğin çeşitli biçimleri tarafından kullanılır. Burada itibarsızlaştırma, dünyaya inmek, hem yiyip yutan hem doğuran öğe olarak dünyayla temasa geçmektir. İtibarsızlaştırmak, aynı anda hem gömmek hem tohum atmak hem de öldürmektir, fakat ortaya daha bol ve iyi bir şey çıkarmak için. İtibarsızlaştırmak aynı zamanda bedenin aşağı bölgeleriyle, karnın içindeki hayatla ve üreme organlarıyla meşgul olmaktır; dolayısıyla dışkılama, çiftleşme, ana rahmine düşme, gebelik ve doğum gibi edimlerle ilişkilidir. İtibarsızlaştırma, yeni bir doğum için bedensel bir me-

zar kazar; sadece yıkıcı ve olumsuz değil, aynı zamanda yenileyen bir özelliği vardır. Bir nesneyi itibarsızlaştırmak onu sadece yokluğun uçurumlarına, mutlak yıkıma doğru değil, üremenin gerçekleştiği aşağı bölgelere, ana rahmine düşülen ve doğumun gerçekleştiği yöreye doğru fırlatıp atmaktır. Grotesk gerçekçiliğin aşağı bölgeden anladığı sadece budur: Bereketli bir dünya ve ana rahmi. Orada her zaman bir rahme düşmedir gider.

Ortaçağ parodisi işte bundan dolayı eşsizdir; modern zamanların, sadece olumsuz bir özelliğe sahip, müphem bir şekilde yenileme özelliğinden yoksun olan salt biçimci edebi parodisinden oldukça farklı bir şeydir bu. Bu tür ve itibarsızlaştırma özelliğine sahip buna benzer bütün diğer modern biçimler, elbette eskiden sahip oldukları son derece önemli anlamı koruyamamışlardır.

İster parodiye dayalı, ister başka şekilde olsun itibarsızlaştırma, Rönesans edebiyatının tipik bir özelliğidir. Bu edebiyat, işte bu bağlamda halk mizah kültürünün en iyi geleneğini sürdürmüştür (ki bu da Rabelais'de çok incelikli ve tam bir ifadesini bulmuştur). Ancak geldiği o noktada dahi maddi bedensellik ilkesi, belli bir değişime ve daralmaya uğramış; evrensel ve şenlikli karakteri bir şekilde zayıflamıştı. Evet doğru, o dönemde bu daralma süreci daha sadece başlangıç aşamasındaydı; bu, örneğin *Don Quijote*'de gözlenebilir.*

Cervantes parodilerinin temel çizgisi bir tür "dünyaya inme," dünyanın ve bedenin bereketli ve yenileyen gücüyle bir temastı. Bu, grotesk geleneğin bir devamıydı. Fakat öte yandan, daha o zamandan maddi bedensellik ilkesi daralmıştı. Garip bir ikiye ayrılma krizi yaşamaktaydı; Cervantes'in bedensel hayata ait imgeleri, ikili bir varoluşun izini sürmeye başlamıştı.

Sancho, o şişko göbeği (*panza*),** o iştahı, o susuzluğuyla, hâlâ güçlü bir karnavalesk ruh taşımaktaydı. Bolluk ve varlığa duyduğu sevgi henüz, özünde mahrem, egoist ve yabancılaştırıcı bir karaktere sahip değildi. Sancho, ünlü Korint vazolarını süsleyen koca göbekli antik iblislerin birinci dereceden akrabasıdır. Cervantes'in

* Bkz. *Don Quijote, La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade,* çev.: Roza Hakmen, Ahmet Güntan, YKY Yay., 6. Basım, 2004.

** Sancho'nun ikinci adı olan Panza, İspanyolca karın demektir. (ç.n.)

yeme içmeye ait imgelerinde hâlâ popüler ziyafetlerin ruhu vardır. Sancho'nun dünyeviliği, koca göbeği, iştahı, bol bol dışkılaması-sa, neşe dolu bedensel mezarın (karın, iç organlar, dünya) grotesk gerçekçiliğinin mutlak anlamda aşağı bölgelerine işaret ediyordu; bu mezar, Don Quijote'nin soyut ve zayıflamış idealizmi için kazılmıştı. Biri çıkıp, mahzun yüzlü şövalyenin, daha iyi ve büyük bir adam olarak yeniden doğmak üzere ölmesi gerektiğini söyleyebilir. Bu, bireysel idealist ve ruhani bir sahteliğe yapılmak istenen bedensel ve popüler bir düzeltme girişimidir. Dahası bu, dar görüşlü ruhani sahteliği düzeltmek için kullanılan popüler gülüştür (mutlak aşağı bölgeler zaten hep gülerler); bu, yeniden vücut bulan ve gülen bir ölümdür. Sancho'nun, Don Quijote ile ilişkisi içindeki rolüyle, parodinin, ortaçağdaki yüksek ideoloji ve kültle ilişkisi içindeki rolü karşılaştırılabilir; ya da palyaçonun, ciddi yüzlü törensellikle ilişkisini temsil eden *charnage*'ın *carême* ile ilişkisi içindeki rolü.* Neşeli yeniden hayat bulma ilkesi, bir ölçüde de olsa gözlenir *Don Quijote*'de: Değirmenlerde (devler), hanlarda (şatolar), koç ve koyun sürülerinde (ordular), hancılarda (şatoların lordları), fahişelerde (asil leydiler), vs. Bu imgelerin hepsi, bir mutfağı ya da ziyafeti meydan savaşına, mutfak gereçlerini silahlara, tıraş kâsesini miğfere, şarabı kana dönüştüren tipik grotesk bir karnaval yaratır. *Don Quijote*'nin maddi bedensel imgelerinin birinci karnaval veçhesi işte budur. Öte yandan Cervantes gerçekçiliğinin büyük üslubunu, Cervantes'in evrensel doğasını ve derinlerde yatan popüler ütopyacılığını yaratan, tam da bu veçhedir.

Cervantes'in kaleminde, bedenler ve nesneler mahrem ve bireysel bir doğa kazanırken, ikinci bir veçhe ortaya çıkar: Bunlar küçük çıkarlar peşinde koşan evcimen şeyler olurlar, mahrem hayatın ayrılmaz parçaları, egoist bir hırsa ve sahip olma hedefine dönüşürler. Burada artık olumlu, yeniden hayat veren, tazeleyen aşağı bölgeler söz konusu değildir; bunlar ideal tutkuların önünde duran pervasız ve ölümcül engellerdir. Tecrit edilmiş bireylerin mahrem alanlarında, bedenin aşağı bölgelerine ait imgeler, olumlu yeniden hayat

* Carême: Hıristiyanlıkta kırk altı gün süren Büyük Perhiz; oruç, perhiz. Charnage: Yılın, her türlü eti yemenin serbest olduğu günleri. (ç.n.)

verme güçlerini neredeyse tamamen kaybederken, olumsuz öğelerini korurlar. Bunların hayatla ve kozmosla bağlantıları artık kopmuştur; natüralist erotik imgelere kadar indirgenmişlerdir. Ancak *Don Quijote*'de bu süreç daha henüz başlangıç aşamasındadır.

Maddi bedensel imgenin bu ikinci veçhesi, birincisiyle karışarak karmaşık ve çelişkili bir kombinasyon oluşturur. Tam da bu ikili, gerilimli ve çelişkili hayatta yatar bu imgelerin gücü ve gerçekçiliği. Maddi bedensellik ilkesinin Rönesans edebiyatında içine düştüğü garip dram tam da budur: Bedenin, hâsıl eden tekil dünyadan koparılıp alınmasına, halkın kolektif, her daim büyüyen ve tazelenen –onun kanalıyla halk kültürüyle ilişki içinde olan– bedeninden koparılıp alınmasına neden olan dram. Ancak bu süreç Rönesans'ın sanatsal ve ideolojik bilinci açısından bakıldığında henüz tamamlanmamıştı. Grotesk gerçekçiliğin bedensel aşağı bölgeleri hâlâ birleştirme, itibarsızlaştırma, kralın tacını elinden alma ve aynı zamanda yeniden hayat verme işlevlerini yerine getirmekteydi. "Mahrem" bedenler istedikleri kadar bölünmüş, atomize olmuş, bireyselleştirilmiş olsun, Rönesans gerçekçiliği, bedenleri dünyanın bereketli rahmine bağlayan göbek bağını henüz kesmemişti. Bedenler kendilerinden menkul bir şey olarak alınamıyorlardı henüz; bir maddi bedensel bütünlüğün temsilcileriydi onlar, böylece de tecritlerinin sınırlarını ihlal ediyorlardı. Mahrem ve evrensel olan hâlâ çelişkili bir bütün içinde birbirine karışmış durumdaydı. Karnaval ruhu, Rönesans edebiyatının derinliklerinde hâlâ hüküm sürmekteydi.

Rönesans gerçekçiliğinin karmaşık doğası henüz yeterince açıklanmamıştır. Dünyanın algılanışını yansıtan iki tip imge dokusu o kavşakta birleşir: Bunlardan biri halk mizah kültürüne uzanır, ikincisiyse burjuvazinin tamamlanmış ve atomize olmuş varoluş algısına işaret eder. Bedensellik ilkesinin yorumunda bu iki çelişkili eğilimin çarpışması, Rönesans gerçekçiliğinin tipik bir özelliğidir. Her daim büyüyen, tüketilemeyen, hep gülen, kralın tacını elinden alan ve tazeleyen ilke tam karşıtıyla bir arada bulunur: Küçük çıkarlar peşinde koşan sınıflı toplumun nüvesinde olan "maddiyat ilkesi"yle yani.

Grotesk gerçekçiliği yok saymak, sadece onun Rönesans sırasındaki gelişimini değil daha sonra ortaya çıkan tezahürlerine ait bir dizi önemli fenomeni de doğru anlamamızı engeller. Geçmiş üç yüzyıla yayılan tüm bir gerçekçi edebiyata bakıldığında, her tarafına grotesk gerçekçiliğe ait parçaların dağıldığı görülür. Bu parçalar bazen salt geçmişten kalan kırıntılar değil, tazelenmiş bir canlılığın tezahürleridir. Pek çok örnekte, olumlu unsurları ya zayıflamış ya da tamamen kaybolmuş grotesk imgeler vardır; bunlar, tek bir bütün olan evrensel dünyayla olan bağlarını kaybetmişlerdir. Bu, yarı ölü biçim parçalarının anlamını kavramak, ancak grotesk gerçekçiliğin arka planını aklımızın bir köşesinde tutmakla mümkün olabilir.

Grotesk imge, dönüşüm halinde olan bir fenomeni yansıtır: Doğumdan ölüme, büyümeden oluşa doğru giden henüz tamamlanmamış bir metamorfoz. Zamanla ilişkisi, grotesk imgenin belirleyici özelliklerinden biridir. Bir diğer kaçınılmaz özellikse müphemliktir. Zira bu imgede, dönüşümün iki kutbunu bir arada görürüz: Eskiyle yeniyi, ölmekte olanla döllenmekte olanı, metamorfozun başını ve sonunu.

Bu biçimlerin temelinde yatan zamanla olan ilişkileri, zamanı algılayışları ve deneyimleyişleri, binlerce yıllık gelişimleri boyunca değişime uğramıştır. Groteskin en arkaik dönemlerinde zaman, gelişimin birbirine paralel (aslında eşzamanlı) iki aşaması olarak verilirdi: Başlangıç ve son, kış ve bahar, ölüm ve doğum. Bu ilkel imgeler, döngüsel değişimlerin biyokozmik döngülerinde, yani doğanın ve insanın üremeye ait hayatının evrelerinde hareket ederdi. Bu imgelerin bileşenleri değişen mevsimlerdi: Döllenme, gebelik, büyüme, ölüm. Bu antik imgelerin içeriğini oluşturan kavram, doğal ve biyolojik hayatın döngüsel zamanıydı. Elbette grotesk imgeler, gelişimlerinin bu ilkel evresinde kalmadı. Zaman ve değişim algısı genişledi ve derinleşti, döngüsü içine toplumsal ve tarihsel fenomenleri de aldı. Tarihsel zaman algısı, bu döngüsel karakterin önüne geçti. Değişen zamanla ilişkileri içinde ve müphemlikleriyle grotesk imgeler, Rönesans'ta ortaya çıkan tarihe ve tarihsel değişime yönelen fevkalade büyük bir farkındalığın sanatsal ve ideolojik ifadesinin araçları haline geldiler.

Ancak gelişimlerinin bu evresinde bile, özellikle Rabelais'de grotesk imgeler, verili, tamamlanmış olan bir varoluştan farklı olarak kendilerine has özelliklerini korudular. Hep müphem ve çelişkili kaldılar; onlar "klasik" estetik açısından, yani hazır verili, tamamlanmış olanın estetiği açısından bakıldığında çirkindir, canavarsıdır, korkunçtur. Bu imgelere nüfuz eden yeni tarihsel algı, onlara yeni bir anlam vermiş, ancak onların geleneksel içeriklerine de el sürmemişti: Çiftleşme, hamilelik, doğum, büyüme, ihtiyarlık, bedensel çürüme, uzuvların bedenden ayrılması... Doğrudan maddi olma özellikleriyle tüm bunlar, grotesk imgeler sisteminin temel unsurunu oluştururlar. Bunlar, tamamlanmış, gelişimi bitmiş insana, doğumun ve büyümenin tüm pisliklerinden arınmış insana ait klasik imgelerin karşıtıdırlar.

Kırım'daki Miletos kolonisi Kerç'ten günümüze kalan meşhur çömlek koleksiyonunda ihtiyar hamile acuze figürleri vardır. Dahası bu acuzeler gülmektedir.[7] Bu, çok güçlü bir şekilde ifade edilen tipik bir grotesk anlatımdır. Müphemdir. Burada gebe bir ölüm vardır; doğum yapan bir ölüm. Bu ihtiyar acuzelerin bedenlerinde tamamlanmış, sükûnete ermiş, kararlı hiçbir şey yoktur. Bu bedenler kendilerinde pörsümüş, çürümekte olan, şeklini kaybetmiş etle, yeni bir hayata ait, gebe bırakılmış ama henüz bir şekle bürünmemiş eti birleştirirler. Yaşam bu bedenlerde, iki katmanlı çelişkili süreci içinde gösterilir; bunlar, tamamlanmamışlığın özüdür. İşte bedenin grotesk algısı tam da budur.

Modern kanonlardaki bedenlerin aksine, grotesk beden dünyanın geri kalanından ayrılmaz. O, ucu kapanmış, tamamlanmış bir birim değildir; o, henüz bitmemiş bir şeydir, kendine büyük gelir, kendi sınırlarını ihlal eder. Vurgu, bedenin dış dünyaya açılan, dış dünyanın bedene girdiği ve oradan yine dışarı fışkırdığı kısımlarınadır; yani bedenin dışarıyla bağlantı kuran yerleriyle. Başka bir deyişle, deliklerin veya tümseklerin ya da dallanıp budaklanan çeşitli uzantıların altı çizilir: Açık ağız, üreme organları, göğüsler, penis, göbek, burun. Beden özünü, bir büyüme ilkesi olarak ifşa eder;

7. Bkz. H.Reich, *Der Mimus, ein literarentwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Berlin, 1903, ss.507-598. Reich burada, acuze figürlerine yüzeysel bir yorumla natüralist bir ruh atfeder.

sadece çiftleşme, hamilelik, doğum, ölüm ıstırapları, yeme içme, dışkılama sırasında sınırlarının ötesine geçer. Bu, her daim tamamlanmamış, her daim yaratma halinde olan bir bedendir; genetik gelişim zincirinde bir halka ya da daha doğru bir ifadeyle bu zincirde birbirinin içine geçen iki halkadır. Bu, özellikle arkaik groteskte göz kamaştırıcı bir şekilde görünür.

Bedenin grotesk imgesinde en temel eğilimlerden biri, iki bedeni bir bedende göstermektir: Biri doğum yaparken ölen, öteki gebe kalan, yenilenen ve doğan iki beden. Bu, gebe kalan ve gebe bırakan iki bedenin tek bedende birleşmiş halidir; ya da en azından gebe kalmaya ve döllemeye hazır iki bedenin. Burada vurgu peniste ya da üreme organlarındadır. Bir bedenden her zaman, şu veya bu şekilde başka bir yeni beden çıkar.

Burada, modern kanonlardakinin aksine, bedenin yaşı genelde, hemen doğuma ya da ölüme yakın bir yaş olarak temsil edilir; bebekliğe ya da ihtiyarlığa; ana rahmine ya da mezara; hayat veren ya da içine alıp yutan göğüse çok yakın bir mesafe söz konusudur. Ancak bu iki beden, en uç sınırlarında tek bir bedende birleşir. Groteskte kişi, yeni bir kalıba girmek üzere olduğu evrede gösterilir. Ölmektedir ama henüz tamamlanmamıştır; grotesk beden, mezarla beşik arasındaki eşikte durur. Orada artık ne tek bir beden vardır ne de iki. İki kalp atışı bir arada duyulur; bunlardan biri, artık biraz ağırlaşmış olan anneninkidir.

Henüz tamamlanmamış, ucu açık (ölmekte olan, doğurmakta ve doğmakta olan) beden, dış dünyadan, net bir şekilde tanımlanan sınırlarla ayrılmaz; o, dünyayla, hayvanlarla, nesnelerle harmanlanmıştır. Kozmiktir, tüm unsurlarıyla beraber tüm bir maddi bedensel dünyayı temsil eder. O, dünyanın, mutlak anlamda alt bölgelerde ete kemiğe bürünmüş halidir; burada, içine alıp yutma ve yenileme ilkesine dayanan, mezar ve sineye gönderme yapan, tohum ekilmiş, bağrından taze filizlerin fışkırmaya hazırlandığı bir tarlayı hatırlatan bir ete kemiğe bürünme söz konusudur.

Böylece, grotesk beden kavramının ana hatlarını kabaca çizmiş olduk. Bu kavram, Rabelais'nin romanında olabildiğince etraflıca ve ustaca ifade edilmiş, Rönesans edebiyatının diğer örneklerin-

deyse sulandırılmıştır. Grotesk beden resimde, Hieronymus Bosch ile geç dönem Breughel tarafından temsil edilmiştir. Bu bedene ait kimi unsurlar kimi XII. ve XIII. yüzyıl katedrallerinde hatta kasaba kiliselerindeki fresklerde ve yarım kabartmalarda bulunur.[8]

Beden'n bu imgesi, ortaçağın popüler, şenlikli, gösteri biçimlerinde önemli ve büyük ölçekli bir gelişim göstermiştir. Örneğin deliler bayramında, *charivari** ve karnavalda, *Corpus Christi* Yortusu'nun** popüler versiyonunda, gizem oyunları kapsamında sahnelenen *diablerie*'lerde, *sotie*'lerde ve farslarda.

Edebiyat alanında, ortaçağ parodisinin tamamı, bedenin grotesk kavranışı üzerine oturur. "Hint Mucizeleri" ya da Batı kaynaklı Kelt denizi mucizeleriyle ilişkili muazzam sayıda efsane ve edebi eserdeki beden imgelerine şekil veren de yine bu kavramdır. Bu kavram, hayalet imgelerine ve devlere ait efsanelere de şekil vermiştir. Benzer unsurlara, *fabliaux* ve *Schwänke* gibi hayvanları anlatan destanlarda da rastlıyoruz.

Son olarak, bedenin grotesk kavranışı, sövgülerin, küfürlerin, bedduaların da temelini oluşturur. Sövgüsel dilin önemini anlamak, grotesk edebiyatı anlamak için şarttır. Sövgü, bu tür edebiyatın hem dili hem imgeleri üzerinde doğrudan bir etki yapar; bu, grotesk ve Rönesans edebiyatının diğer bütün "itibarsızlaştıran" ve "yeryüzüne indiren" biçimleriyle doğrudan ilişkilidir. Modern edepsiz sövgü ve beddualar, bedenin grotesk kavranışının ölü ve salt olumsuz kalıntılarını benimsemiştir. Bizim "üç katlı" küfürlerimiz[9] ya da diğer ağza alınmaz ifadeler, nesneyi grotesk yönteme göre itibarsızlaştırır; onu, bedenin aşağı bölgelerine, üreme organlarının oraya, bedensel mezara gönderir, orada yok edilsinler diye. Fakat taze hayat bulabilecekleri müphem anlamdan neredeyse hiç iz görülmez;

8. Emile Mâle, kapsamlı eserinde, ortaçağ sanatında grotesk temalar hakkında bol miktarda ve değerli bir malzeme sunar. Bkz. *L'Art Religieux du XIIème siècle, du XIIIème et de la fin du Moyen Age en France*, c.1, 1902, c.2, 1908, c.3, 1922.

* (İt.)Düğünden sonra kap kacak ve tenekelerle yapılan gürültü patırtı. (ç.n.)

** Katolik Kilisesi'nde, Komünyon ayininde kutsanan ekmek ve şarapta İsa'nın bedeninin (corpus) gerçekten var oluşunu kutlamak amacıyla düzenlenen yortu. İlk kez 1246'da Liège'de kutlanmaya başlamış. (ç.n.)

9. Rusça konuşma dilinde, sert ve galiz sövgü için söylenen bir deyiş. (İngilizce çevirmenin notu)

geriye kala kala salt bir kinizm ve hor görme kalmıştır. Dolayısıyla bu tür deyişler, modern dillerin anlam ve değerler sisteminden ve modern dünyanın resminden tamamen tecrit edilmişlerdir; bunlar artık yabancı bir dilin fragmanlarından başka bir şey değildir. Bir zamanlar bir şeyler ifade ediyorken bugün yalnızca anlamsız birer sövgüdürler.

Öte yandan, bu tür deyişlerden erotik yananlamları olmayanların bile bugün hâlâ belli bir çekiciliğe sahip olduğunu inkâr etmek saçma, hatta ikiyüzlüce bir şey olur. Geçmiş karnavalların özgür ruhuna ve hakikatine ait belli belirsiz hatıralar, bu modern sövgü biçimlerinde uyuklar dururlar. Bunların bastırılamaz dilsel canlılığı meselesi henüz ciddi bir şekilde ortaya konmamıştır. Rabelais'nin çağında sövgüler ve beddualar, hâlâ popüler dilde tam anlamlarını, her şeyden öte, olumlu ve yenileyici özelliğe sahip eksenlerini korumaktaydılar. Zaten Rabelais'nin romanı da bu popüler dilden filizlenmiştir. Bu tür deyişler, kaynaklarını grotesk gerçekçilikten alan tüm itibarsızlaştırıcı biçimlerle de yakından ilişkilidir; bu deyişler, karnavala ait popüler şenlikli gülünçleştiren taklitlerin, *diablerie*'lerin, yeraltının, *sotie*'lerin imgelerine aittiler. Sövgüsel dilin Rabelais'nin romanında önemli bir rol oynaması da bundandır.

Bu giriş bölümünde tartışıldığı şekliyle grotesk gerçekçiliğin beden kavramı, elbette antikitenin edebiyat ve sanat kanonuyla[10] son derecede çelişir, ki bu kanon Rönesans estetiğinin temelini oluşturmuş ve sanatın daha sonraki gelişimini doğrudan etkilemiştir. Rönesans, bedeni, ortaçağdan çok farklı bir açıdan, hayatın farklı bir veçhesinden, bedensel olmayan dış dünyayla farklı bir ilişki içinde görmüştür. Birincisi, bu kanonlarda kavrandığı şekliyle beden mutlak şekilde tamamlanmış, oluşumu bitmiş bir üründü. İkincisi, tüm diğer bedenlerden tecrit edilmiş, yalnızlaşmış, onlarla arasına çitler çekilmişti. Tamamlanmamışlığına, büyümesine ve to-

10. Elbette antikitenin bütünü için söylenemez bu. Eski Dorik komedide, yergi tiyatrosunda, Sicilya'daki komik biçimlerde, Aristophanes'in eserlerinde, pandomimde ve Atellan farsında da benzer grotesk kavrayışlar görüyoruz; aynı şekilde, Hippokrates'te, Galen'de, Plinius'ta, şölen sofrası diyalog türünde, Athenaios'ta, Macrobius'ta, Plutarkhos'ta ve klasik dışı antikitenin diğer yazılı eserlerinde de bu kavrayışa rastlıyoruz.

murcuklanmasına işaret eden her şey yok edilmiş; yumruları, çıkıntıları kesilip atılmış; tümsekleri (yeni sürgünlerin, tomurcukların işaretleri) düzeltilmiş; delikleri kapatılmıştı. Bedenin tamamlanmak bilmeyen doğası gizlenmiş, sır gibi saklanmıştı; gebe kalma, gebelik, doğum, ölüm ıstırapları neredeyse hiç gösterilmez olmuştu. Artık bu kanonlarda temsil edilen yaşlar anne rahminden de mezardan da, bir bireyin hayatındaki bu iki önemli eşikten de mümkün olduğunca uzak yaşlardı. Vurgulanan, bedenin taşıdığı tamamlanmış, kendine yeten bir bireysellikti. Bedensel edimler ancak bedenle dış dünya arasındaki sınırların keskin bir şekilde çizildiği durumlarda gösteriliyordu. İçine alma ve fışkırtma gibi içsel süreçler ifşa edilmiyordu. Bireysel beden, halkın atalarından kalma bedeniyle ilişkisinden ayrı olarak sunuluyordu.

Klasik kanonların temel eğilimleri işte bunlardı. Bu kanonların bakış açısından, grotesk gerçekçilikteki bedenin çirkin ve şekilsiz bir şey olarak algılanması oldukça anlaşılabilir bir şey. Bu beden, Rönesans kavrayışındaki "güzelin estetiği" çerçevesine oturmaz.

Bu girişte olduğu gibi ileriki bölümlerde de (özellikle 5. Bölüm'de), groteskle klasik kanonu karşı karşıya getirirken, birinin öbürü karşısında üstün olduğu gibi bir iddiada bulunmayacağız. Sadece aralarındaki temel farkları ortaya koyacağız. Ama elbette grotesk kavramı çalışmamızda daha ön planda olacak, zira halk mizah kültürü ile Rabelais'deki imgeleri bu kavram belirlemiştir. Sanatsal açıdan bakıldığında klasik kanon bizim için anlaşılabilir bir şeydir; belli bir dereceye kadar bugün de hâlâ o estetik anlayışına göre yaşıyoruz. Fakat grotesk kanonu anlama çabasını bırakalı çok oldu ya da başka bir deyişle artık bu kanonu sadece bozulmuş biçimiyle kavrıyoruz. Edebiyat ve sanat tarihçileriyle kuramcılarının görevi bu kanonu hakiki anlamda yeniden kurmaktır. Bu kanon, modern zamanların normlarına göre yorumlanmamalıdır; ne de bugünün kavramlarından bir sapma olarak görülmelidir. Grotesk kanon, kendi ölçütlerine göre takdir edilmelidir.

Burada bir miktar daha açıklık getirmemiz gerekiyor. Kanon sözcüğünü dar anlamıyla, yani insan bedeninin temsili için bilinçli olarak konan özel bir grup kural, norm ve oranlar bütünü olarak al-

mıyoruz (ki gelişiminin belirli evrelerinde klasik kanondan böyle dar bir anlamda söz etmek elbette mümkündür). Grotesk imgenin hiçbir zaman böyle bir kanonu olmamıştır. Grotesk, doğasının özünde bir kanona dahil edilemezlik özelliği barındırır. Biz burada kanon sözünden geniş anlamıyla, insan bedeninin ve bedensel hayatın temsilinde belli bir tavrı anlıyoruz. Geçmiş zamanların edebiyatında ve sanatında bu tür iki tavır gözlemliyoruz: Bunlara koşullu olarak grotesk ve klasik diyoruz. Bu iki kanonu en saf, hani denebilir ki, en aşırı uçlardaki şekliyle tanımladık. Halbuki tarihin yaşayan gerçekliğinde bu iki kanon asla sabit ve değişmez olmadı. Dahası, bu iki kanon genelde çeşitli etkileşim biçimlerini tecrübe etti: Mücadele, karşılıklı etkilenme, sınırları geçme ve kaynaşma. Bu özellikle Rönesans için geçerlidir. Bedenin grotesk kavranışının en saf ve en tutarlı temsilcisi olan Rabelais'de bile kimi klasik unsurlar buluruz, örneğin Gargantua'nın Ponokrates'ten aldığı eğitimle ilgili epizotta ve Thélème epizodunda. Ancak araştırmamızın salahiyeti için, iki kanon arasındaki temel farklar önemli. Dikkatimizi bu farklar üzerine yoğunlaştıracağız.

Halk mizah kültürüne içkin olan özel imge dokusunu bütün biçim ve tezahürleriyle, koşullu olarak grotesk gerçekçilik diye tanımladık. Şimdi de terminoloji seçimimizi gerekçelendirmemiz gerekiyor.

En başta grotesk terimini ele alalım, bu terimin, grotesk kavramının kendisinin ve kuramının gelişimiyle ilişkili olarak küçük bir tarihçesini verelim.

Grotesk imge dokusu (yani grotesk imge kurma yöntemi) son derece eski bir şeydir; bunu, mitolojide ve tüm halkların arkaik sanatlarında buluyoruz. Bunlar arasında elbette klasik öncesi Yunan ve Roma halkları da var. Klasik dönemdeyse grotesk ölmedi, sadece resmi sanatın alanından atıldı, "aşağı," klasik olmayan belirli alanlarda yaşamak ve serpilmek üzere. Bunlara örnek olarak, genelde küçük bir ölçekte de olsa plastik komik sanat, daha önce söz edilen Kerç çömlekleri, komik masklar, Sileni, doğurganlığı temsil

eden acuze figürleri ve küçük canavar Tersitus'un popüler figürleri verilebilir. Mizah unsurları taşıyan vazo süslemeleri, grotesk "çift" imgeleri (Herakles ve Odysseus'un komik çiftleri), komedilerden sahneler ve doğurganlık simgeleri sunar. Nihayet, biçimleri karnaval tipi şenliklerle ilişkili olan daha geniş bir alana yayılan mizah edebiyatı altında, "yergi" tiyatrosu, eski Attika komedisi, *mimesis* ve diğerlerini sayabiliriz. Grotesk imge dokusu, geç antikite döneminde yeşermiş, yenilenmiş, sanat ve edebiyatın neredeyse her alanını kucaklamıştı. Doğu halklarının sanatının etkisi altında yeni bir tür grotesk oluşturulmuştu, ancak estetik ve sanatsal düşünce klasik gelenek çizgisini izleyerek gelişmekteydi. Dolayısıyla o zamanlar grotesk imge dokusu için tutarlı bir tanım verilmemişti, ne de anlamı kuramsallaştırılmıştı.

Gerçekçiliğin asıl unsuru, gerçekçiliğin üç gelişim evresi –yani arkaik, klasik ve geç dönem– boyunca yavaş yavaş şekillenmiştir. Zaman zaman yapıldığı gibi groteskte, salt "grotesk natüralizm" görmek hata olur. Öte yandan, antik evredeki grotesk imge dokusu bu çalışmanın kapsamı dışındadır.[11] İlerideki bölümlerde, sadece Rabelais romanını etkileyen antik grotesk tezahürleri tartışacağız.

Grotesk gerçekçilik, ortaçağ halk mizah kültürünün yarattığı bir imgeler sistemiyle yeşermiş ve Rönesans edebiyatıyla zirvesine ulaşmıştır. Grotesk terimi de ilk defa o zaman, XV. yüzyılın sonunda, önceden bilinmeyen belli bir tip Roma süslemesinin bulunması vesilesiyle sahneye çıkmış ve dar anlamıyla kullanılmıştır. Bu süslemeler, Titus hamamları kazısında gün ışığına çıkmış, bunlara, İtalyanca *grotta* kelimesinden gelen *grottesca* denmiştir. Daha ileri bir tarihte, İtalya'nın başka bölgelerinde de benzer süslemeler bulunmuştur.

Bu süslemelerin özelliği nedir? Bunlar uzmanları; bitki, hayvan ve insan biçimlerini son derece hayalci, özgür ve oyuncu bir tarzda ele almalarıyla etkilediler. Bu biçimler sanki birbirlerini doğuru-

11. Antikite ve bir ölçüye kadar ortaçağ ve Rönesans'ta grotesk üzerine ilginç bir malzeme ve değerli gözlemler, A. Dieterich'in *Pulcinella, Pompeyanische Wandbilder und Romische Satyrspiele,* Leipzig, 1897, adlı eserinde bulunabilir. Ancak yazar, "grotesk" kelimesini kullanmaz. Dieterich'in kitabı pek çok açıdan miadını doldurmamıştır.

yormuş gibi örülüydüler. Dünyanın alışılagelmiş resminde doğanın krallıklarını ayıran sınırlar, cesurca ihlal ediliyordu. Bu biçimlerde gerçekliğin alışılagelmiş durağan sunumları da yoktu. Burada artık bitkilerin, hayvanların tamamlanmış biçimlerinin, tamamlanmış ve durağan bir dünyadaki hareketi yoktu; onun yerine, varoluşun içsel hareketinin ta kendisi, bu bir biçimden ötekine geçişlerde, varoluşun her daim yarım kalan karakterinde ifade bulmuştu. Bu süsleme oyunu, sanatsal hayal gücünde son derece büyük bir hafiflik ve özgürlüğü, şen, neredeyse gülen bir iplerinden kopuşu serbest bırakmıştı. Bu yeni süslemenin şen tonu, Raffaello ve çömezleri tarafından kavrandı ve Vatikan logalarına yaptıkları grotesk süslemelerde çok parlak bir biçimde icra edildi.[12]

Grotesk teriminin ilk kullanıldığı örnek olan Roma süslemesinin temel özelliği işte buydu. Görünürde yeni olan bir tezahür için yeni bir kelime. Terimin başlangıçtaki anlamı son derece dardı, sadece yeniden keşfedilen Roma süsleme biçimini betimliyordu. Halbuki bu biçim gerçekte, tüm antikite boyunca var olmuş olan ve ortaçağ ve Rönesans'ta varlığını sürdüren grotesk imgenin muazzam dünyasının bir parçasından başka bir şey değildi. Bu parça, bu muazzam dünyanın tipik özelliklerini yansıtıyordu. Böylece yeni terime daha da üretken olan bir hayat eklenecek, bu da grotesk imge dokusunun belki de ölçülemeyecek kadar büyük alanına doğru ağır ağır genişleyecekti.

Ancak terimin anlamlarının böylesine genişlemesi çok yavaş oldu; grotesk dünyanın özgül karakteri ve biricikliği, kuramsal anlamda açık bir şekilde yorumlanamadı. Bu türün kuramsal analizi ya da daha doğru söylemek gerekirse tasviri ve takdir edilmesi yolunda yapılan ilk girişim Vasari'den geldi; Augustus zamanı mi-

12. Burada groteskin başka bir mükemmel tanımını verelim. L.E.Pinsky şöyle demiş: "Groteskte hayat, en aşağı, hareketsiz, ilkelden, en üst, en hareketli ve ruhanileşmişe kadar tüm derecelerden geçer; bu çeşitli biçimlerden oluşan çelenk, kendi biricikliğine tanık olur, birbirinden ayrı düşen şeyleri bir araya getirir, birbirini dışlayan unsurları birleştirir, geçerli olan tüm kavrayışlarla çelişkiye düşer. Sanatta grotesk, mantıkta paradoks ile ilintilidir. İlk bakışta grotesk sadece nükteli ve eğlenceli gibi görünür, halbuki çok büyük potansiyeller barındırır." Bkz. L.E.Pinsky, *Realism Epochy Vozrozhedenya* [Rönesans Dönemi Gerçekçiliği], Goslitizdat, Moskova, 1961, ss.119-120.

marlarından ve sanat uzmanlarından Vetruvius'un görüşüne dayanarak Vasari, olumsuz bir yargıda bulundu. Vasari'nin olumlar şekilde gönderme yaptığı Vetruvius, duvarları, "nesnelerin dünyasının parlak yansımalar"ıyla süslemek yerine canavarlarla kaplayan bu yeni "barbar" modayı lanetlemişti. Başka bir deyişle Vetruvius, groteski, doğal biçimlerin ve oranların korkunç bir şekilde ihlali olarak gören klasik duruşa sadık kalarak lanetlemişti. Vasari'nin dile getirdiği benzer bir görüş de uzun zaman geçerli oldu. Groteskin daha derin ve kapsamlı bir şekilde anlaşılması için XVIII. yüzyılın ikinci yarısını beklemek gerekecekti.

Klasik kanonun, XVII. yüzyıl ve XVIII. yüzyılın ilk yarısının sanat ve edebiyatının tüm alanlarında sürdüğü egemenlik sırasında, halk mizah kültürüyle ilişkili görülen grotesk, büyük edebiyattan dışlanmıştı; aşağı komik düzeye indirilmiş ya da daha önce de değindiğimiz gibi "gross [grotesk anlamında-ç.n.] natüralizm" sıfatına maruz kalmıştı. XVII. yüzyıldan başlamak üzere bu dönem boyunca, halk kültürünün ritüel, gösteri ve karnaval biçimlerinde istikrarlı bir daralma gözlemliyoruz. Bu dönemin sonuna doğru bu biçimler iyice küçülmüş ve önemsizleşmişti. Bir yandan devlet, şenlikli hayata tecavüz edip onu bir resmi geçide dönüştürmüştü; öte yandan bu şenlikler kapalı kapılar ardında yapılır olmuş, ailenin mahrem hayatının bir parçası haline gelmişti. Önceden pazar meydanına tanınan ayrıcalıklar, artık yavaş yavaş sınırlanmaktaydı. İçinde barındırdığı özgürlükle, yüzü geleceğe dönük ütopik karakteriyle karnaval ruhu azar azar bir tatil havasına dönüştürülmekteydi. Bayram, halkın ikinci hayatı, geçici yeniden doğuşları ve tazelenişleri olmaktan neredeyse tamamen çıkmıştı. Burada "neredeyse" sözcüğünün altını çizmek istiyoruz, zira popüler şenlikli karnaval ilkesi tamamen yok edilemez. İstediği kadar daraltılmış, zayıflatılmış olsun, bugün bile hayatın ve kültürün çeşitli alanlarına can katmaya devam ediyor.

Bu sürecin belli bir yönü önemli gibi görünüyor. Söz edilen yüzyılların edebiyatı, popüler şenlikli kültüre doğrudan maruz kalmamış, hatta bu kültürden neredeyse hiç etkilenmemişti. Karnaval ruhu ve grotesk imge dokusuysa yaşamaya devam etti ve saf bir

edebi gelenek –özellikle Rönesans'tan kalma bir gelenek– olarak daha sonra gelen kuşaklara iletildi.

Halk kültürüyle olan canlı bağlarını kaybeden ve bir edebi tür haline gelen grotesk, belirli değişimler geçirdi. Grotesk-karnaval imgelerinin biçimselleşmesi gibi bir şey söz konusuydu; bu da bu imgelerin farklı yollarla ve farklı amaçlar için kullanılmasına izin verdi. Bu biçimselleşme sadece dışsal değildi; grotesk-karnaval unsurun içeriği, sanatsal, anlamaya vesile olan ve birleştiren güçleri, XVII. ve XVIII. yüzyıllardaki tüm önemli tezahürlerinde korunmuştur. Bunlar arasında, karnaval kökeniyle sıkı bağlarını koruyan *commedia dell'arte; commedia dell'arte* ile ilişkili olan Molière komedileri; XVII. yüzyılın komik romanı ve gülünçleştiren taklitleri; Voltaire'ın kimi hikâyeleri ve Diderot'nun *Les bijoux indiscrets* [Patavatsız Mücevherler], *Jacques la fataliste* [Kaderci Jacques ile Efendisi] gibi eserleri; Swift ve benzerlerinin eserleri vardır. Karakterleri ve eğilimleri ne kadar farklı olsa da tüm bu eserlerde grotesk-karnaval biçim aynı işlevi üstlenir: Yaratıcı özgürlüğü takdis etmek, farklı unsurların kombinasyonlarına ve uzlaşmalarına izin vermek, dünyaya ait hâkim olan bakış açısının konvansiyonlardan ve sabitleşmiş hakikatlerden, klişelerden, yavanlıklardan ve evrensel olarak kabul gören şeylerden özgürleşmesini sağlamak. Bu karnaval ruhu, dünyaya yeni bir bakışla bakma, var olan her şeyin göreceli doğasını fark etme ve şeylere tamamen yeni olan bir düzene girme şansı verir.

Fakat grotesk olarak bilinen tüm bu tezahürlerin aslında tek bir şey olduğunu ve kendine has sanatsal özellikler barındırdığını açık ve net bir şekilde dile getiren kuramsal bir anlayış yavaş yavaş gelişti. Grotesk teriminin yerine, daha çok süslemeyle ilişkili düşünülen arabesk ya da edebiyattaki bürlesk* gibi kelimeler kullanıldığı da oldu. Estetiğe hâkim olmaya devam eden klasik bakış açısı yüzünden, kuramsal bir yorum o zamanlar henüz mümkün değildi.

* Edebiyatta bir konu ile işlenişi arasındaki aşırı uyumsuzluğa dayanan, ciddi bir edebi ya da sanatsal biçimin komik öykünmesi. Bürleskte ciddi şeyler gülünçleştirilir, saçma şeyler ciddiye alınır; gerçek duygular aşırı duygusallığa indirgenirken saçma duygusallıklar soyluluk düzeyine yükseltilir. Bu tür, bir yazarın ya da herhangi bir yapıtın dil ve üslubuna alaycı bir şekilde öykünen parodi türüne yakın olmakla birlikte, ton ve üslup açısından daha kapsamlı ve kabadır. (ç.n.)

XVIII. yüzyılın ikinci yarısında hem edebiyatta hem de estetik düşünce alanında önemli bir değişim gerçekleşti. Almanya'da, Arlekino* karakteri etrafında bir edebiyat tartışması patlak verdi; bu karakter, zamanın tüm dramatik performanslarının daimi müdavimiydi, en ciddi olanlarının bile. Gottsched ile diğer klasikçiler, bu karakterin, "ciddi ve saygın sahne"den atılmasını istediler, bir süreliğine başarılı da oldular. Lessing ise bu Arlekino tartışmasında, onun savunucusu olarak yer aldı. Bu tartışmanın dar ufkunun ötesinde daha büyük bir sorun vardı, bir ilke sorunu. Yüce olanın taleplerine karşılık vermeyen grotesk gibi tezahürler sanat olarak kabul edilebilir miydi? Bu sorun, Justus Möser tarafından 1761 senesinde yazılan "Harlequin, oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen" başlıklı kısa bir denemede tartışılmıştı. Bu savunma Arlekino tarafından da dillendirilmişti. Möser, bu grotesk karakterin, Colombina, Kaptan, Doktor vs gibi karakterlerin de dahil olduğu kendine has dünyanın ya da mikrokozmosun bir mensubu oluşunun altını çizmişti, yani *commedia dell'arte* dünyasının. Bu dünya bir bütün oluşturur; kendine ait meşru bir düzeni, güzelin ve yücenin estetik kurallarına boyun eğmeyen kendine göre mükemmeliyet kriterleri vardır. Ancak Möser aynı zamanda bu dünyayı, pazar meydanının "aşağı" gösteri dünyasına karşı bir şey olarak kabul eder; dolayısıyla tam da grotesk kavramını daraltmış olur. Möser, bu özgül dünyanın başka özelliklerini de keşfeder: Bu dünyayı "hayali" diye adlandırır. Bu dünya, heterojen unsurları bir araya getiren, doğal oranları ihlal ederek karikatür ve parodi unsurlarını içine alan bir dünyadır. Son olarak Möser, groteskteki mizah unsurunun altını çizer ve gülmenin kökenini, insan ruhunun neşe ve şenlenme ihtiyacına kadar izler. Grotesk türünün ilk ve oldukça sınırlı savunusu işte böyleydi.

1788 senesinde, *History of the Comic Grotesque*[13] adlı bir eser

* İtalyanca Arleccino, İngilizce Harlequin, Fransızca Arlequin; *commedia dell'arte*'nin başlıca tiplerinden biri. Beyefendinin sevimli, zeki, hazırcevap uşağı, hizmetçi kızın da kaprisli âşığıdır. Çağlar boyu çeşitli değişimler geçiren Arlekino tipinin başı hep belaya girer, bu güçlüklerden zekâsı sayesinde sıyrılır; ahlâkla hiç ilgisi yoktur, ama kötü niyetli değildir. Rengârenk yamalarla bezeli bir köylü gömleği giyer, siyah bir maske takar, elinde bir şakşak taşır. (ç.n.)

13. Flögel'in kitabı 1862 senesinde bir miktar gözden geçirilip genişletilerek, Fr.W.

yayımlandı. Kitabın yazarı Carl Friedrich Flögel ayrıca, bir komik edebiyat tarihi ile saray soytarıları tarihi de kaleme aldı. Flögel groteski tartışırken, ne tarihsel açıdan ne de sistematik bakış açısından grotesk kavramını tanımlar ve sınırlar. Genel kabul gören estetik biçimlerden sapan ve maddi bedensellik unsurunun abartılmasının keskin bir şekilde altını çizen tüm biçimleri bu türe alır. Flögel'in kitabının önemli bir bölümü ortaçağ groteskine ayrılmıştır. Ortaçağ halk şenlikleri ("deliler bayramı", "eşek bayramı", *Corpus Christi* kutlamalarının komik versiyonları), geç ortaçağ dönemine ait *bouffon** edebiyat cemiyetleri ("Queen Basoche", "Carefree Lads"), *sotie*'ler, farslar, Büyük Perhiz arifesi oyunları ve benzeri çeşitli popüler komik performanslar. Genel anlamda söylersek Flögel'in incelemesi bir şekilde sınırlıdır; groteskin saf edebi tezahürlerini incelememiştir. Örneğin ortaçağ Latin parodisini. Sistematik tarihsel bir bakış açısının eksikliği, biraz rastgele bir malzeme seçimi yapmasına ve groteski biraz yüzeysel anlamasına yol açmıştır. Aslında Flögel'in çalışmasında hakiki bir kavrayıştan söz edemeyiz; onunki daha çok ilginç nesnelerin koleksiyonunu yapmak gibi bir iş olmuştur. Yine de Flögel'in kitabı, sunduğu malzemeden dolayı hâlâ ilgi görmektedir.

Möser de Flögel de sadece mizah ilkesine dayanan komik grotesk biçimin farkındadırlar ve bu ilkeyi de şen ve neşeli bir şey olarak algılamışlardır. Möser'in *commedia dell'arte*'si ve Flögel'in ortaçağ groteski bu türden malzemelerdi.

Möser ile Flögel, bu alana yönelik eserlerini yayımladıkları sıralarda, grotesk, gelişiminin yeni bir aşamasına giriyordu. Romantizm öncesi ile Romantizm, grotesk türünün yeniden canlanışına tanık oldu; ancak groteskin anlamı radikal bir şekilde dönüşmüştü artık. Grotesk, hâlâ kimi karnaval unsurlarını barındırsa da, geçmiş çağ-

Ebeling tarafından, *Flögel's Geschichte des Grotesk-Komischen* adıyla Leipzig'de yeniden basıldı. Bu gözden geçirilmiş baskı, beş baskı daha yaptı. Bundan sonra yapılacak alıntılar, Ebeling'in birinci baskısından alınmıştır. Kitabın Max Brauer tarafından yapılan yeni baskısı ise 1914 senesinde yayımlandı.

* Ortaçağda Fransa'da yaygın olan bir tür dramatik güldürü. (ç.n.)

ların halk karnaval kavramından çok farklı olan öznel ve bireyselci bir dünya görüşünün ifadesi haline gelmişti. Yeni öznel groteskin ilk önemli örneği, Sterne'ün *Tristram Shandy* adlı eseriydi. Bu, Rabelais ile Cervantes'in dünya kavrayışının, yeni çağın öznel diline özgü bir aktarımıydı. Yeni groteskin başka bir çeşitlemesi de Gotik ya da kara romandı. Bu öznel biçim, belki de en güçlü ve ilginç gelişimini Almanya'da göstermiştir: *Sturm und Drang** dramaları ile erken dönem Romantizmi (Lenz, Klinger, genç Tieg), Hippel ile Jean Paul'ün romanları, son olarak, dünya edebiyatının içine girdiği dönemde yeni groteskin gelişimini güçlü bir şekilde etkileyen Hoffmann'ın eserleri. Friedrich Schlegel ile Jean Paul ise yeni groteskin kuramcıları olmuşlardır.

Romantik grotesk, dünya edebiyatının önemli bir tezahürüydü. Bir dereceye kadar klasisizmin, Aydınlanma'nın kendine atfettiği önemi karakterize eden unsurlarına bir tepkiydi. Soğuk akılcılığa, resmi, şekilci ve mantığa dayalı otoritaryenliğe karşı bir tepkiydi; bitmiş olan, tamamlanmış olan şeylere, dar görüşlü yapay iyimserlikleriyle öne çıkan Aydınlanmacılar'ın faydacı ruhuna karşı bir reddiyeydi. Bu ruhu reddederken Romantik grotesk, en başta Rönesans geleneğine, özellikle de yeniden keşfedilen Shakespeare ile Cervantes'e bel bağladı. Ortaçağ groteski de bu iki yazarın ışığında yorumlandı. Bu alanda en çok etkilenenlerden biri de Sterne'dü; hatta o, bir anlamda bu yeni türün kurucusu olarak bile görülür. Halbuki o sıralar, her ne kadar dejenere olmuş da olsa hâlâ hayatta olan halk gösterileri ve karnaval biçimlerinin doğrudan etkileri, pek ciddiye alınmıyordu. O sıralar, saf edebi gelenek egemendi. Oysa halk tiyatrosunun, özellikle panayırlarda yapılan kukla gösterileriyle çeşitli performansların etkilerinin de üzerinde durmalıyız.

Doğrudan halk kültürüyle ilişkili olan, dolayısıyla tüm insanlara ait olan ortaçağ ve Rönesans groteskinin aksine, Romantik grotesk, mahrem bir "salon" özelliği kazanmıştı. Sanki yoğun bir tec-

* Almanya'da XVIII. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan Coşkunluk Akımı. *Sturm und Drang*, Almanca fırtına ve şiddet anlamına gelir. Bu edebiyat akımı, doğayı, duyguları ve insanın bireyselliğini yüceltmiş, Aydınlanma çağının akılcı kültüne karşı koymuştur. Goethe ve Schiller, edebiyat yaşamlarına bu akımın önde gelen üyeleri olarak başlamışlardır. (ç.n.)

rit duygusunun baskın olduğu bireysel bir karnavala dönüşmüştü. Karnaval ruhu, öznel, idealist bir felsefeye aktarılmıştı. Artık ortaçağ ve Rönesans'ta olduğu gibi tek, tüketilemez bir varoluşun (bedensel de diyebileceğimiz) somut deneyimi değildi.

Ancak Romantik groteskin geçirdiği en önemli dönüşüm, gülme ilkesiyle ilgili olandı. Bu unsur elbette hayatta kalmıştı, zira grotesk hiçbir şekilde, en utangaç versiyonu söz konusu olsa bile, mutlak bir ciddiyet atmosferi içinde düşünülemez. Fakat gülme artık soğuk bir mizah anlayışına, ironi ve iğneleyici istihzaya indirgenmişti. Artık sevinçli ve muzaffer bir neşenin ifadesi değildi. Yeniden hayat veren olumlu gücü asgariye inmişti.

Romantik groteskin en dikkat çekici eserlerinden birinde gülmeyle ilgili tipik bir tartışma buluruz: Bonaventura'nın (bu, bilinmeyen bir yazarın mahlasıdır; bu yazar belki de Wetzel'dir) *Nachtwachen* adlı eserinde.[14] Kitap, bir gece bekçisinin hikâyeleriyle düşüncelerini anlatır. Anlatıcı, gülmenin anlamını şöyle tarif eder: "Dünyanın ve kaderin alaylarına karşı durmak için dünyada daha güçlü bir yol var mıdır? En güçlü düşman bile, bu yergi maskesinin karşısında dehşete düşer; kör talih bile, şayet ona gülmeye cüret edebilirsem, karşımdan çekilir. Bu dünya, gülme değil de neyi hak eder? Şeytan görsün yüzünü! Onun da, o çıtkırıldım eşi, ayın da."

Bu cümleler gülmenin felsefesini ve evrensel karakterini ifşa eder, yani groteskin her bir ifadesinin tipik özelliklerini. Bu cümleler, gülmenin özgürleştirici gücünü över, ancak yeniden hayat veren gücüne dair bir ipucu yoktur onlarda. Gülme, o dönemde neşeli ve sevinç dolu tonunu yitirir.

Yazar, anlatıcı, yani gece bekçisinin ağzından, gülmeyle onun mitolojik kökeninin ilginç bir açıklamasını verir. Gülme dünyaya şeytan tarafından gönderilmiş, ancak insanın karşısına neşe maskesiyle çıkmıştır, onlar da onu olduğu gibi kabul etmişlerdir. Daha sonra gülme, maskesini çıkarıp atmış, insana ve dünyaya öfkeli yergicinin gözleriyle bakmıştır.

Groteske nüfuz eden gülme ilkesinin dönüşümü, yani yeniden hayat veren gücünün yitirilmesi, Romantik groteskle ortaçağ ve

14. *Nachtwachen*, 1804. (Bkz. R.Steinert'in *Nachtwachen des Bonawentura*, Leipzig, 1917).

Rönesans groteskleri arasında bir dizi başka önemli farka yol açmıştır. Bu farklar en çarpıcı şekilde dehşetle ilgili unsurlarda ortaya çıkmıştır. Romantik grotesk dünyası bir dereceye kadar dehşet dolu, insana yabancı bir dünyadır. Sıradan, bildik, gündelik olan, herkes tarafından kabul edilen her şey, aniden anlamsız, şüpheli ve düşmanca olur. Kendi dünyamız yabancı bir dünya olur. Alışkın olunan, güven duyulanın içinden korkunç bir şey açığa çıkar. En uç ifadesinde Romantik groteskin eğilimleri işte bunlardır. Dünya ile bir uzlaşmaya varılacaksa bu, öznel, lirik hatta mistik bir uzamda gerçekleşir. Halbuki ortaçağ ve Rönesans halk kültürü, dehşet unsurunun, ancak komik canavarlar tarafından temsil edildiği şekline aşinadır, onlar da gülme tarafından alt edilir. O kültürde dehşet, neşeli ve komik bir şeydir. Halk kültürü dünyayı insana yaklaştırmış, ona bedensel bir şekil vermiş, bedenle bedensel hayat arasında bir ilişki kurmuştu. Bu, Romantizmin peşinde olduğu soyut, ruhani ustalıkla bir tezat oluşturur. Bedensel hayatın, yeme içme, çiftleşme, dışkılama gibi imgeleri, Romantizmde yeniden hayat veren güçlerinin neredeyse tamamını kaybetmiş, bir takım "kabalıklar" haline gelmiştir.

Romantik grotesk imgeleri genelde dünyaya karşı duyulan korkuyu ifade eder ve okuruna bu korkuyu geçirmeyi hedefler. Halk kültürü imgeleriyse tam tersine tamamen korkudan aridir, tüm insanlara da bu korkusuzluğu iletir. Bu, Rönesans edebiyatı için de geçerlidir. Bu ruh, en yüksek noktasına Rabelais'nin romanında ulaşmıştır; orada korku, daha ilk ortaya çıktığı yerde yıkılır ve her şey neşeye bürünür. Onunki, dünya edebiyatının en korkusuz kitabıdır.

Romantik groteskte gülmenin yeniden hayat veren gücünün yitirilmesiyle ilişkili başka özellikler de vardır. Örneğin delilik teması tüm grotesk biçimlerde içseldir, zira delilik insanın dünyaya başka gözlerle bakmasını sağlar; o gözler "normal," yani sıradan fikirler ve yargılar tarafından gölgelenmemiştir. Halk groteskinde delilik, resmi aklın, resmi "hakikat"in dar kafalı ciddiyetinin neşeli bir parodisidir. Bu, "şenlikli" bir deliliktir. Romantik groteskteyse delilik, bireysel tecridin kasvetli ve trajik bir veçhesine bürünür.

Daha önemli bir temaysa maskedir; halk kültürünün en karmaşık temasıdır bu. Maske, değişim ve dirilişin sevinciyle, neşeli bir görecelilikle, bir örnekliğin ve benzerliğin şen şakrak bir reddiyle ilintilidir; kendine benzeyişi reddeder. Maske, geçişle, metamorfozla, doğal sınırların ihlaliyle, alayla ve bildik takma adlarla ilişkilidir. Hayatın oyunsu unsurlarını barındırır; gerçeklik ile imgenin karşılıklı özgül bir ilişkisine dayanır, ki bu da, en eski ritüellerin ve gösterilerin en temel özelliğidir. Elbette maskenin biçimden biçime giren karmaşık sembolizmini tüketmek mümkün değildir. Sadece şunu söyleyelim: Parodi, karikatür, yüz şekilleri, eksantrik duruşlar ve komik jestler maskenin ta kendisinden gelmiştir. Maske, groteskin özünü ifşa eder.[15]

Maske, Romantik biçiminde, halkın karnaval kavramının bütünlüğünden çekilip koparılmıştır. Kökeninde yatan zenginliğinden sıyrılmış, ilkel doğasına yabancı başka anlamlarla yüklenmiştir. Şimdi artık maske, bir şeyler gizlemekte, bir sır saklamakta, aldatmaktadır. Maske, halk kültürünün organik bütünlüğü içinde işlemeye devam etseydi böyle bir anlamın var olması mümkün olmazdı. Romantik maske, neredeyse tamamen yeniden hayat veren ve yenileyen unsurunu kaybetmiş, kasvetli bir tona bürünmüştür. Korkunç bir boşluk, bir hiçlik pusuya yatar ardında. (Bu tema, Bonaventura'nın *Nachtwachen*'inde çarpıcı bir şekilde işlenmiştir.) Halbuki, halkın grotesk maskesinin ardında her zaman çokrenkli, tüketilemez bir hayat tasvir edilebilir.

Ancak Romantik maske, bir yandan popüler karnaval doğasından bir şeyler barındırmaya devam etmiştir. Modern hayatta bile, tuhaf bir atmosferin içinde paketlenmiştir, bir başka dünyadan gelen küçük bir parçacık gibi. Maske, asla herhangi bir nesne olamaz.

Marionette [kukla] teması da Romantizmde önemli bir rol oynar. Bu tema elbette halk kültüründe de bulunur, ancak Romantizmde kukla, yabancı, insanlık dışı gücün kurbanı olarak vurgulanır; bu güç, insanları kuklalara çevirip onlara hükmeder. Bu imge,

15. Burada kastedilen, antikite ve ortaçağ halkının şenlikli kültüründeki maske ve onunla ilişkili anlamlardır. Daha eski zamanlara uzanan kültsel anlamları kastetmiyoruz.

halk kültürüne tamamen yabancıdır. Dahası, grotesk trajik bebek teması da yalnızca Romantizme özgüdür.

Romantizmin şeytanı algılama biçimi de, popüler grotesk algıdan tamamen farklıdır. Ortaçağın gizem oyunları kapsamında sahnelenen *diablerie*'lerde, parodik efsanelerde ve *fabliaux*'larda şeytan, gayri resmi bakış açısını, maddi bedensel bölgeleri ifade etmekte kullanılan neşeli ve müphem bir figürdür. Onda dehşet uyandıran ya da yabancılık hissi veren hiçbir şey yoktur. Rabelais'nin, Epistemon'un hayaletimsi görüntülerini tasvirinde şeytanlar mükemmel ve neşeli dostlardır. Kimi zaman şeytanlar, hatta cehennemin kendisi komik canavarlar olarak ortaya çıkar. Oysa Romantiklere göre, şeytan dehşet verici melankolik, trajik bir şeyken, kahkahası da elbette karanlık ve müstehzidir.

Romantik groteskte müphemliğin, keskin ve süreklilik arz eden bir tezat teşkil ettiğini söylemeliyiz. Bundandır ki, *Nachtwachen*'in anlatıcısı şeytanın oğludur; annesiyse kilisece kabul edilmiş bir azize. Gece bekçisi kilisede güler, genelevde ağlar. Yani eski çağların kutsallığa yönelen popüler alayı ve ortaçağ mizahı, XIX. yüzyılın başlarında, yalnız bir eksantriğin kilisedeki acı gülüşüne dönüşmüştür.

Son olarak Romantik groteskin kendine has bir başka özelliğinden söz edelim. Bu türün pek çok örneğine gece hâkimdir. (Bonaventura'nın gece bekçisi, Hoffmann'ın gece hikâyeleri gibi). Işık değil karanlıktır bu türün tipik özelliği. Işıksa tam tersi halk groteskinin özelliğidir. O bir bahar, bir gün doğumu, bir sabah şenliğidir.[16]

Friedrich Schlegel, 1800 tarihli *Gespräch über die Poesie* adlı eserinde groteske, herhangi açık bir terminolojik tanım vermeksizin değinir. Grotesk için "arabesk" terimini tercih eder ve onu, "insan fantezisinin en eski biçimi" ve "şiirin doğal biçimi" kabul eder. Shakespeare'de, Cervantes'de, Sterne'de ve Jean Paul'de grotesk unsurlar bulur. Groteskin özünü, gerçekliğin heterojen unsurlarının fantastik bileşiminde; kurulu dünya düzeninin bozulduğu yerlerde; imgelerinin özgür oyunlarında ve "coşku ile ironinin birbiri ardından gelişinde" görür.

16. Daha kesin bir şekilde söylemek gerekirse halk groteski, tam da ışığın karanlığın yerini aldığı, gecenin sabaha, kışın bahara dönüştüğü ânı yansıtır.

Jean Paul Romantik groteski, *Vorschule der Äesthetik* adlı eserinde daha da keskin ifadelerle tanımlar. O da grotesk terimini kullanmaz; groteski "yıkıcı mizah" olarak görür. Jean Paul onu, oldukça geniş anlamda yorumlar; edebiyatla ve sanatla sınırlamaz, "deliler bayramı" ile "eşek bayramı"nı yani ortaçağın komik ritüelleriyle geçitlerini de o kategoriye alır. Groteskin Rönesans'ta edebi tezahürleri arasında en çok Rabelais ile Shakespeare'e gönderme yapar. Özellikle Shakespeare'de *Weltverlachung*, yani "tüm dünyanın sakalına gülme" diye adlandırdığı unsura dikkat çeker; bunu özellikle "melankolik palyaçolar" ile *Hamlet*'te gözlemler.

Jean Paul, gülmenin evrensel karakterini çok iyi anlamıştır. "Yıkıcı mizah," gerçekliğin tecrit edilmiş olumsuz veçhelerine değil, gerçekliğin tamamına, bir bütün olarak sonlu dünyaya yönelir. Sonlu olan her şey aslında mizah tarafından yıkılır. Jean Paul, mizahın radikalliğinin altını çizer. Mizah kanalıyla tüm dünya yabancı bir şeye, dehşet verici, gerekçelendirilemez bir şeye dönüşür. Yer ayaklarımızın altından kayar; kafamız karışır, çünkü çevremizde dengeli tek bir şey bulamayız. Jean Paul, ortaçağın komik ritüelleriyle gösterilerinde, benzer bir evrensellik ile tüm bir ahlâki ve toplumsal dengenin yıkılışının radikalliğini görür.

Jean Paul, groteskle gülmeyi birbirinden ayırmaz. Gülme ilkesi olmadan bu türün mümkün olamayacağını bilir. Ancak onun kuramı, gülmenin sadece daraltılmış bir biçimiyle, olumlu yeniden hayat veren gücünden yoksun soğuk bir mizahla meşguldür. Jean Paul, yıkıcı gülmenin melankoli niteliğinin altını çizer, bütün zamanların en büyük mizahçısının şeytan olabileceğini söyler (elbette burada kelimenin Romantik anlamı söz konusudur.)

Jean Paul, ortaçağ ve Rönesans groteskerinin çeşitli tezahürlerine ilgi duyar, özellikle de Rabelais ile Shakespeare'e. Ancak sunduğu, Romantik bir kuramdan öteye gitmez; groteskin geçmişte geçtiği evreleri ancak bu prizmadan görebilir. Bu evreleri "romantize" eder (en çok da Sterne'ün yorumu kanalıyla.)

Groteskin olumlu unsuru, son sözü, tıpkı Schlegel gibi Jean Paul tarafından da gülme ilkesinin dışında, sonlu olan ve mizah tara-

fından yıkılan her şeyden bir kaçış olarak, ruhsal evrene bir geçiş olarak algılanır.[17]

Grotesk imge dokusu, 1820'lerin başlarında Fransız Romantizmi'nde de yeniden canlanır. Meselenin ilginç bir sunumunu, tipik Fransız Romantik ruhu yansıtan bir örneğini Victor Hugo'da buluruz; ilk önce *Cromwell* adlı eserinin önsözünde sonra Shakespeare üzerine kaleme aldığı kitabında.

Hugo, grotesk imge dokusunun geniş bir yorumunu verir. Bu imgeleri klasik öncesi antikitede gözlemler (hydra, harpy'ler, tepegözler ve benzeri arkaik imgelerde*); bu kategoriye ayrıca, ortaçağ biçimlerinden başlayarak tüm antikite sonrası edebiyatları da katar. "Grotesk," der Victor Hugo, "her yerdedir: Bir taraftan şekilsiz ve dehşet verici olanı yaratır, öte taraftan komik, maskaraca olanı." Bu biçimin temel özelliği canavarsılığıdır; grotesk estetik bir dereceye kadar canavarsı olanın estetiğidir. Fakat Hugo aynı zamanda groteskin içsel değerini, onu yüce olanla tezat bir konuma yerleştirip azaltır. Bu ikisi birbirini tamamlar; bunların birliği, ki en bütünsel şekilde Shakespeare'de yaratılmıştır, hakiki güzeli ortaya çıkarır; klasisizm bunu yakalayamamıştır.

Shakespeare hakkındaki kitabında Hugo grotesk imge dokusunun, özel olarak da komik ve maddi bedensel ilkenin en ilginç çözümlemesini yapar. Bu eseri daha sonra tartışacağız, zira Hugo orada Rabelais'yi de takdir etmiştir.

Groteske ve gelişiminin erken evrelerine başka Fransız Romantikleri de ilgi duymuştur; bunlar groteski, ulusal geleneklerinin bir parçası olarak algılamışlardır. Théophile Gautier, 1853 senesinde *Les Grotesques* başlıklı bir antoloji derlemiştir. Groteski oldukça geniş anlamda yorumlayan Gautier, bu antolojiye bir grup Fransız yazarı almıştır. Örneğin Villon ve XVII. yüzyılın, Théophile Viau,

17. Jean Paul'ün kendisi de tipik Romantik grotesk imgeler kullanmıştır, özellikle *Träume* ve *Visionen*'de (Bkz. Bu türe ait eserlerin P.Bentz edisyonu: *Jean Paul, Träume und Visionen*, Münih, 1954.) Bu edisyonda pek çok çarpıcı geceye ait, hayaletimsi grotesk örneği bulabilirsiniz.

* Hydra, Yunan mitolojisinde Ekhidna'nın Typhon'dan gebe kalarak doğurduğu dokuz başlı canavar; Harpy, mitolojide yüzüyle vücudu kadına, kanatlarıyla ayakları kuşa benzer canavar; Tepegöz, eski Yunan efsanelerinde tek gözlü devdir. (ç.n.)

Saint-Amant, Scarron, Cyrano de Bergerac ve hatta Scudéry gibi kimi liberten şairlerini de almıştır.

Groteskin gelişiminde Romantik evre işte böyleydi. Sonuç olarak iki olumlu unsur vurgulanmalıdır: Birincisi, Romantikler popüler köklerin arayışındaydılar; ikincisi, groteske asla salt bir yergi işlevi atfetmediler.

Romantik evreyle ilgili bu çözümlememiz elbette kapsayıcı olmaktan çok uzak. Dahası, oldukça tek taraflı ve polemiğe açık, zira burada tek baktığımız şey groteskin Romantik veçhesiyle, halk mizah kültürünün imge dokusu arasındaki farklılık. Fakat Romantizm kendine ait önemli bir keşif yapmıştır: Tüm derinliği, karmaşıklığı ve tüketilemez kaynaklarıyla öznel insanın içselliği.

Bireyin bu *içsel sonsuzluğu*, ortaçağ ve Rönesans groteski tarafından bilinmiyordu; Romantizm tarafından yapılan keşif, Romantiklerin grotesk yöntemini ve onun dogmatizmden, tamamlanmışlıktan ve sınırlılıktan özgürleştirici gücünü kullanmaları sayesinde mümkün olmuştur. *İçsel sonsuzluk*, kapalı ve tamamlanmış, bütün fenomenleri ve değerleri, birbirinden ayrı ve sabit sınırlarla ayıran bir dünyada keşfedilemezdi. İçsel deneyimin klasisizm tarafından yapılan akılcı ve kapsamlı çözümlemesiyle, Sterne ve Romantiklerin sundukları içsel hayatın imgelerini karşılaştırmak, bunu anlamak için yeterli olur. Orada, grotesk yöntemin sanatsal ve keşfe yol açan gücü açıkça gösterilir. Ancak bu özellik, bizim çalışmamızın ufkunun dışında kalıyor.

Hegel ile Fischer'in grotesk kavrayışları üzerine birkaç söz söyleyelim.

Hegel sadece arkaik groteskle ilgilenmiş, onu, ruhun klasik öncesi ve felsefe öncesi durumunun bir ifadesi olarak tanımlamıştır. Daha çok arkaik Hint formlarına dayanarak Hegel, groteski üç özelliğiyle tanımlar: Farklı doğal evrenlerin birbirinin içinde erimesi; ölçülemez, abartılmış boyutlar ve insan bedeninin farklı uzuv ve organlarının çoğalması (Hint tanrılarının elleri, ayakları, gözleri). Hegel, komiğin groteskin yapısı içindeki rolünü tamamen göz ardı eder, hatta groteski, komikten oldukça bağımsız bir şeymiş gibi inceler.

E.K. Fischer'in yaklaşımı Hegel'inkinden farklıdır. Bürleski, komiği, türün özü ve itici gücü olarak görür: "Grotesk... mucize biçimindeki komiktir, mitolojik komiktir." Fischer'in tanımında belli bir derinlik vardır.

Şunu da eklemek lazım ki felsefi estetik o günden günümüze gelişiminde, groteski layıkıyla anlamamış ve değerlendirmemiştir; estetik sistemde groteske yer yoktur.

Romantizmin gerileyişinden sonra, yani XIX. yüzyılın ikinci yarısında, hem edebiyatın hem edebi düşünce ve çalışmaların groteske olan ilgisi büyük ölçüde azaldı. Grotesk, ondan söz edildiği çok nadir durumlarda ya kaba, komik türler arasında sıralandı ya da yerginin, tecrit edilmiş, sadece olumsuz özellikler gösteren nesnelere yönelen kendine özgü bir biçimi olarak yorumlandı. Bu tür yorumlardan dolayı grotesk imgelerin derin ve evrensel doğası tamamen karanlığa itildi.

Bu konuyla ilgili en kapsamlı çalışma, 1894 senesinde yayımlanan Alman bilim adamı G. Schneegans'ın *Geschichte der Grotesken Satyre* adlı eseridir. Kitabın büyük bölümü Rabelais'ye ayrılmıştır, zira Schneegans onu, türün en büyük temsilcisi olarak görür. Yazar aynı zamanda benzer ortaçağ imge doku tiplerinin kısa bir tasvirini verir. Saf yergisel groteskin en tutarlı yorumcusudur. Onun kafasında grotesk, her zaman olumsuz bir şeydir, anormal olanın abartılmasıdır; bu abartma o kadar uç boyutlara taşınır ki fantastik olur. Anormal olanın abartılması yoluyla, ahlâki ve toplumsal bir bela, iyice marjinalleştirilerek başa çıkılacak hale getirilir. Schneegans'ın çözümlemesinin özü budur.

Schneegans, ortaçağın ve Rabelais'nin maddi bedensellik ilkesinin olumlu şişirmeciliğini [hyperbolism] görmekte tamamen başarısızdır. Gülmenin yeniden hayat veren olumlu gücünü algılamakta da tamamen başarısızdır. O sadece XIX. yüzyılın olumsuz, retorik yergisini görür; gülmeyen bir gülüş. Bu, gülmenin edebi çözümlemede modernleşmesinin en uç ifadesidir. Schneegans, bu imgelerin evrensel karakterini de göremez. Onun bu miyopluğu, XIX. yüzyılın ikinci yarısı ile XX. yüzyılın ilk on yıllarında ortaya çıkan edebi yaklaşımların tipik bir özelliğidir. Günümüzde bile groteski,

özellikle de Rabelais'nin eserini salt yergi özellikleriyle yorumlamak, geçerliliğini yitirmekten çok uzaktadır.

Schneegans, eserini temel olarak Rabelais üzerine kurduğundan, V. bölümde onun tartışmasına tekrardan döneceğiz.

Grotesk, XX. yüzyılda güçlü bir şekilde yeniden canlandı; ancak "yeniden canlandı" ifadesi, pek çok yeni biçime tam olarak uymaz.

Bu türün geçirdiği en son gelişim oldukça karmaşık ve çelişkilidir. Genel anlamda söylersek iki ana gelişim hattı vardır. Bunlardan birincisi modernist hattır (Alfred Jarry); bu hat, çeşitli düzeylerde Romantik gelenekle ilişkilidir ve varoluşçuluk etkisi altında evrimleşmiştir. İkinci hat ise gerçekçi grotesktir (Thomas Mann, Bertold Brecht, Pablo Neruda ve diğerleri); bu hat, gerçekçilik geleneği ve halk kültürüyle ilişkilidir; kimi zaman karnaval biçimlerinin doğrudan etkisini yansıtır, Neruda'nın eserlerinde olduğu gibi.

Bu gelişmelerin çözümlenmesi, ilgi alanımızın dışında kalıyor. Biz sadece modernist eğilimlere göre en yeni grotesk kuramını tartışacağız. Aklımızın bir köşesinde, önde gelen Alman edebiyat eleştirmeni Wolfgang Kayser'in *Das Grotesk in Malerei und Dichtung* adlı eseri olacak.[18]

Kayser'in kitabı, grotesk kuramı hakkında yazılmış ilk ve bugünün edebiyat dünyasında ortaya konan tek ciddi eserdir. Kitapta pek çok değerli gözlem ve incelikli çözümleme var. Ancak kitap sadece Romantik ve modernist formların kuramını ya da daha doğru söylemek gerekirse, yalnızca modernist biçimleri veriyor; zira yazar, Romantik çağı kendi zamanının merceğinden görüyor, dolayısıyla da bir şekilde bozuluma uğramış bir yorum yapıyor. Kayser'in kuramı, bin yıllık bir dönemi kapsayan Romantik öncesi çağın gelişimine, yani halk mizah kültürüyle ilintili olan arkaik ve antik groteske (örneğin yergi tiyatrosuna ya da Attika komedisine) veya ortaçağ ve Rönesans groteskine uygulanamaz. Kayser kitabında, bu

18. W. Kayser, *Das Grotesk in Malerei und Dichtung* [Resim ve Şiirde Grotesk], 1957. Bu kitap, yazarın ölümünden sonra *Rowöhlts deutsche Enzyclopädie* serisinden 1961 senesinde yeniden yayımlandı.

tezahürleri tartışmıyor bile. Onun yerine çıkarsamalarını ve genellemelerini, Romantik ve modernist formların çözümlemesi üzerine oturtuyor ve daha önce söylediğimiz gibi, kavramlarını aslında modernist biçim çözümlemesi belirliyor. Halk mizah kültürü ile karnaval ruhundan ayrılamaz olan groteskin hakiki doğası, Kayser'in eserinde açıklanmadan bırakılıyor. Romantik biçimde, bu bağlantı gevşemiş, oldukça daralmıştır; belli bir dereceye kadar yeni bir anlam kazanmıştır. Halbuki bu evrede bile, açık bir şekilde karnaval kökenine dayanan bütün temel unsurlar, çok eski zamanlarda ait oldukları o fevkalade bütüne ait belli bir hafızayı devam ettirmiştir. Bu hafıza, Romantik groteskin en güzel eserlerinde uyanmıştır, en güçlü şekilde de her ne kadar ikisi bu hafızayı farklı şekillerde ifade etmiş olsalar da Sterne ile Hoffmann'da. Bu yazarların eserleri, ifade ettikleri nesnel felsefi düşüncelerin kendisinden daha güçlü, derinlikli ve neşelidir. Kayser, uyanmakta olan bu gelenekten habersizdir, zaten aradığı şey de o değildir. Onun kavrayışını esinleyen modernist grotesk, neredeyse tamamen kendi hatıralarını yitirmiştir. Modernist grotesk, karnaval tema ve sembol mirasını biçimselleştirir.

Kayser'e göre grotesk imge dokusunun temel özellikleri nedir?

Kayser'in grotesk dünya tanımları, daha en baştan, yazarın sadece kendisinin gördüğü o kasvetli ve dehşet verici tonlarıyla bizi şaşırtır. Aslında kasvet, Romantik döneme kadar, bu dünyanın gelişimine tamamen yabancı bir şeydir. Daha önce gösterdiğimiz gibi, karnaval ruhuyla dolu olan ortaçağ ve Rönesans groteski, dünyayı karanlık ve dehşet verici olan her şeyden kurtarır; bütün korkuları alır götürür, dolayısıyla tamamen neşeli ve ışıklıdır. Gündelik hayatta korku veren her şey, eğlendiren, gülünç canavarsılıklara dönüşür.

Korku, dar kafalı ve aptal ciddiyetin en uç ifadesidir, bu da gülmeyle alt edilir. (Bu temanın mükemmel şekilde işlenişini Rabelais'nin romanında bulacağız, özellikle Malbrough temasında). Tam bir özgürlük ancak, korkudan tamamen arınmış bir dünyada mümkündür.

Kayser'e göre groteskin en temel özelliği, "Düşmanca, yabancı

ve insanlık dışı bir şeydir" (*das Unheimliche, das Verfremdete und Unmenschliche*).

Kayser, yabancılaşma unsurunun altını özellikle çizer: "Grotesk, yabancılaşmış bir dünyadır." Yazar bu tanımı, masal dünyasıyla yaptığı bir karşılaştırmayla açıklar. Masal dünyası tuhaf ve sıra dışı diye tanımlanabilir; ancak o, yabancı bir *hale gelmiş* bir dünya değildir. Masal dünyasının aksine grotesk dünyada, önceden bize aşina olan, dost olan her şey düşman kesilir. Bu değişime uğrayan bizim kendi dünyamızdır.

Kayser'in tanımı, groteskin sadece belli modernist tezahürlerine uygulanabilir; Romantik döneme tamamen uymaz, groteskin gelişiminin daha önceki evrelerineyse hiçbir şekilde uygulanamaz.

Aslında Romantik biçimi de dahil olmak üzere grotesk, tamamen farklı bir dünyanın, başka bir düzenin, başka bir yaşam biçiminin olanaklılığını ifşa eder. İnsanı, görünürde olan (sahte) birliğin sınırlamalarından, tartışılmaz olandan, sabit olandan kurtarır. Halk mizahından doğmuş olan grotesk, şu veya bu biçimde, şu veya bu yolla, Satürn'ün altın çağının dünyaya geri dönüşünü temsil eder her zaman; ya da en azından dönüşünün hep canlı kalan olasılığını. Romantik grotesk de bunu yapar, ancak kendi öznel biçiminde. Var olan dünya birden yabancı olur (Kayser'in terimleriyle söylersek); çünkü kesinlikle dostane bir dünyanın, altın çağın, karnaval hakikatinin olanaklılığı söz konusudur. İnsan kendine döner. Dünya, yeniden hayat bulmak, yenilenmek için yıkılır. Ölürken doğurur. Var olan her şeyin göreceli doğası her zaman neşelidir; bu, değişim sevincidir, Romantizm'de sevinç ve neşe asgariye indirgenmiş olsa bile.

Bir kez daha vurgulayalım: Ütopyacı unsur, yani "altın çağ" fikri, Romantik öncesi dönemde, soyut düşünce ya da içsel deneyim lehinde bir ifade bulmamıştır; bu fikir, bütün insanlar tarafından, hem düşünsel hem bedensel anlamda bizzat tecrübe edilmiştir. Başka bir dünyanın olanaklılığına yönelen bu bedensel katılım, yani başka bir dünyaya yönelen bu bedensel farkındalık, grotesk açısından çok büyük önem taşır.

Kayser'in kavrayışında, tüketilemez zenginliği ve sonsuz yeni-

lenişiyle maddi bedensellik ilkesine yer yoktur. Onun kuramında, herhangi bir zaman, değişim ve kriz kavramı da göremeyiz, yani güneşin, dünyanın, insanın, insan toplumlarının, kısacası hakiki groteskin gerçekte beslendiği şeylerin başına gelenler yoktur onun kuramında.

Kayser'in tanımlarından başka biri de modernist yoruma tipik bir örnektir: "Grotesk, *id*'i ifade eden bir biçimdir."

Yazar *id*'i, Freud'çu anlamdan ziyade varoluşçu anlamda alır. Ona göre *id*, dünyayı, insanları, yaşamlarını ve davranışlarını yöneten yabancı, insanlık dışı bir güçtür. Kayser, temel grotesk temaların çoğunu, bu gücün gerçekleşmesine indirger, örneğin kukla temasını. Delilik temasını da aynı şekilde bu güce indirger. Yazara göre biz, deli insanda yabancı bir şeyler olduğunun her zaman farkındayızdır; sanki ironinin bir nevi insanlık dışı ruhu girmiştir delinin içine. Halbuki daha önce belirttiğimiz gibi delilik teması, groteskte oldukça farklı bir şekilde kullanılmıştır; "bu dünyanın" yanlış "hakikati"nden kaçmak, böylece dünyaya bu "hakikat"ten bağımsız kılınmış gözlerle bakabilmek için.

Kayser'in kendisi de sık sık groteskin fantezi özelliğinin özgürlüğünden söz eder. Fakat, *id*'in yabancı gücünün egemenliğinde olan bir dünyayla ilişkili düşünüldüğünde böyle bir özgürlük nasıl mümkün olabilir? Kayser'in kavrayışındaki çelişki işte burada yatar.

Aslında grotesk, insanı, dünyaya ait egemen kavrayışı yöneten tüm insanlık dışı gereklilik biçimlerinden özgürleştirir. Bu kavrayışın tacı elinden grotesk tarafından alınır; bu kavrayış böylece görece ve sınırlı bir kavrayışa indirgenir. Herhangi bir zamanda egemen olan herhangi bir kavrayışa göre gereklilik, her zaman tek parçalı, ciddi, koşulsuz ve tartışılmaz bir şeydir. Halbuki gereklilik fikrinin kendisi tarihsel olarak göreceli ve değişkendir. Groteskin dayandığı gülme ilkesi ve karnaval ruhu, bu sınırlı ciddiyeti, zaman ötesi bir anlam ile gerekliliğin koşulsuz değerine yönelik bütün niyetleri alaşağı eder. İnsan bilincini, düşüncesini ve hayal gücünü yeni olanaklılıklara açılmak üzere özgürleştirir. Bu nedenle bilim alanında olanlar da dahil bütün büyük değişimler, kendilerine yolu açan belli bir karnaval ruhunu takip ederler her zaman.

Grotesk dünyada *id*'in tacı elinden alınır; o, "komik bir canavar"a dönüştürülür. Bu yeni boyuta girerken –ki buna Romantik grotesk de dahildir– her zaman neşeli bir düşünce ve hayal gücü özgürlüğü yaşarız.

Kayser'in kuramındaki iki noktayı daha inceleyelim.

Çözümlemesini özetlerken şunu öne sürer: "Grotesk, ölüm korkusunu değil yaşam korkusunu ifade eder." Varoluşçuluk ruhuyla söylenen bu iddia, en başta ölümle yaşam arasında bir karşıtlık sunar. Böylesi bir karşıtlık, grotesk imgeler sistemine tamamen karşıdır; o sistemde ölüm, bütün insanları içine alan beden anlamındaki yaşamın bir olumsuzlaması değil, bütünsel anlamda yaşamın bir parçası, onun kaçınılmaz bir bileşeni, onun sürekli tazelenmesinin, gençleşmesinin bir koşuludur. O sistemde ölüm, her zaman doğumla ilişkilidir; mezar, dünyanın hayat veren rahmiyle ilişkilidir. Doğum-ölüm, ölüm-doğum. Yaşamın ta kendisinin bileşenleridir bunlar, tıpkı Goethe'nin *Faust*'unda Dünyanın Ruhu'nun meşhur sözlerindeki gibi.[19] Ölüm yaşamın içindedir, doğumla birlikte yaşamın sonsuz hareketini belirler. Tek bir bedenin içinde süren yaşamla ölüm arasındaki mücadele bile grotesk imge dokusu tarafından, eski yaşamın, doğmakta olan yeni yaşam karşısında inatçı bir şekilde direnmesi olarak, bir değişim krizi olarak algılanır.

Leonardo da Vinci şöyle demiş: "İnsan gelecek baharı, gelecek yılı, neşeli bir sabırsızlıkla beklerken, dört gözle kendi ölümünü beklediğini fark etmez bile." Da Vinci'nin vecizesi her ne kadar grotesk biçimde söylenmemişse de, karnaval ruhuna dayanır.

Öyleyse grotesk imge sisteminde ölümle yeniden teşekkül, bir

19. Geburt und Grab, / Ein ewiges meer / Ein wechselnd Weben, / Ein glühend Leben.
Doğum ve mezar / ölümsüzlük denizi uçsuz bucaksız / her an yeni bir ufka varış / ateşli, coşkulu bir yaşayış [Alıntı, Hasan İzzettin Dinamo çevirisinden Yazko, 1983].
Burada yaşamla ölüm arasında bir karşıtlık görmeyiz; burada, yaşamla mezar arasında bir karşılaşma vardır, her ikisi de dünya ile bedenin içine alıp yutan rahmiyle ilintilidir. Her ikisi de, her dem değişen, tazelenen yaşamın yaşayan bütününe, onun vazgeçilmez unsurları olarak girerler. Bu aynı zamanda, Goethe'nin evren algısında da tipik bir özelliktir. Yaşamla dünyanın karşıt olduğu bir dünyayla, doğumla mezarın karşı karşıya geldiği bir dünya birbirinden tamamen farklıdır. İkincisi halk kültürünün, aynı zamanda Goethe'nin dünyasıdır.

bütün olarak yaşamdan ayrılamaz şeylerdir; bir bütün olarak yaşamınsa esinleyeceği en son şey korkudur.

Ortaçağ ve Rönesans groteskinde ölüm imgesinin neredeyse komik bir canavarsılık taşıdığını hatırlayalım. Bu, o dönem resminde de vardır, örneğin Holbein'in ya da Dürer'in "ölüm dansı" resimlerinde. Rönesans'ı izleyen çağlarda, özellikle XIX. yüzyılda, genel anlamda kamu, ölümü anlatan imgelerdeki gülme ilkesini neredeyse tamamen unutmuştur. Bu imgeler kasıntılı, ciddi yaklaşımlarla yorumlanmış, dümdüz ve bozulmuş imgeler haline gelmişlerdir. Burjuva XIX. yüzyılı, sadece yergi içeren gülmeye saygı göstermiştir, ki bu aslında gülme değil, retoriktir. (Bu gülüşün kamçı ya da kırbaçla karşılaştırılmasına hiç şaşmamak gerek.) Salt eğlenceye yönelik, anlamsız ve zararsız gülme de hoşgörüyle karşılanmıştır, fakat ciddi olması gereken şeylerin ciddiyetinin bozulmasına izin verilmemiştir, onlar hep sıkıcı ve monoton kalmalıdır.

Yenileme olarak ölüm teması, ölümle doğumun kombinasyonu ve neşeli ölüm resimleri, Rabelais'nin romanındaki grotesk imge sisteminin önemli bir kısmını oluşturur. Kitabımızın ilerleyen bölümlerinde bu imgeleri ayrıntılı bir çözümlemeye tabi tutacağız.

Kayser'in kuramının burada tartışacağımız son noktası, onun grotesk gülmeyi ele alışıdır. Bu gülmeyi şu şekilde formüle eder: "Buruklukla birleşen gülme, grotesk bir biçim alır; bu da alay ve iğneli istihza özellikleri kazanır, son olarak da şeytansılaşır."

Görüyoruz ki Kayser gülmeyi, Bonaventura'nın gece bekçisi ile Jean Paul'ün "yıkıcı mizah"ının ruhuyla, yani Romantizmin ruhuyla yorumlar. Gülmenin neşeli, özgürleştirici ve yeniden hayat veren unsuru –ki bu, tamı tamına yaratıcı olan unsurdur– bu formülde tamamen noksandır. Ancak Kayser, bu sorunun karmaşıklığının farkındadır ve rastgele bir çözüm önermekten kaçınır.[20]

Daha önce de söylediğimiz gibi grotesk, çeşitli modernist hareketlerin başını çeken biçimlerinden biri olmuştur; bu hareketlerin kuramsal temeli de Kayser'in kavrayışında bulunabilir. Onun kuramı, birkaç çekince konularak, Romantik groteskin kimi yönlerini açıklığa kavuşturabilir. Ancak grotesk imge dokusunun gelişiminin diğer dönemlerine uygulanamaz.

20. Kayser, 18. dipnot, s.139.

Grotesk ile onun estetik doğası meselesi, ancak ortaçağ halk kültürü ve Rönesans edebiyatı ile ilişkisi içinde ortaya konup çözülebilir. Çeşitli grotesk temaların derinliği, çeşitliliği ve gücü ancak halk ve karnaval ruhunun bütünselliği içinde anlaşılabilir. Bu bütünselliğin dışında incelendiğinde bunlar tek yönlü, küt, zengin içerikleri boşaltılmış bir hale gelirler.

Grotesk teriminin, ortaçağ halk kültürü ile Rönesans'a –ki bunlar zaten birbiriyle ilişkilidir– uygulanmasının doğru bir yaklaşım olduğu su götürmez. Fakat grotesk gerçekçilik terimimizi nasıl gerekçelendireceğiz?

Bu soruya burada ancak olgunlaşmamış bir cevap verebiliriz.

Ortaçağ ve Rönesans groteskini Romantik ve modernist groteskler den keskin bir şekilde ayıran tipik özellik, en başta varoluşa dair materyalist bir kavrayışa sahip oluşudur; ya da daha yeterli bir tanımla gerçekçi denebilir buna. Grotesk imgeler üzerine bir miktar daha somut çözümleme, bu iddiayı tasdik edecektir.

Doğrudan ortaçağ halk karnaval kültürüyle ilişkili olan, Rabelais, Cervantes ve Shakespeare'de gördüğümüz Rönesans grotesk imge dokusu, ardından gelen yüzyılların tüm bir gerçekçi edebiyatını etkilemiştir. Stendhal, Balzac, Hugo, Dickens gibi gerçekçiliğin büyük kalemleri her zaman ya doğrudan ya dolaylı olarak Rönesans geleneğine bağlı kaldılar. Bu gelenekten kopuş, gerçekçiliğin ufkunun sönmesine neden olmuş, onu natüralist ampirizme dönüştürmüştür.

Daha XVII. yüzyılda groteskin kimi biçimleri, durağan "karakter" sunumlarına, dar bir "türcülüğe" doğru dejenere olmaya başlamıştı. Bu dejenerasyon, burjuva dünya görüşünün kendine özgü sınırlamalarıyla ilişkiliydi. Halbuki gerçek grotesk hakkında söylenebilecek son şey, durağan olduğudur; tam tersine grotesk, imge dokusunda, tam da oluş ve büyüme edimlerini, varoluşun ebedi, tamamlanmamış, bitmemiş doğasını ele geçirmeye çalışır. Grotesk imgeler, oluşun iki kutbunu aynı anda sunar: Uzaklaşan, ölmekte olanla yeni doğmakta olanı. Bu imgeler, iki bedeni bir beden için-

de gösterir: Tomurcuklananla, bölünmekte olan hücreyi. Grotesk ile folklor gerçekçiliğinin zirvesinde, geriye ölü bir beden kalmaz, tıpkı tek hücreli organizmaların ölümlerinde olduğu gibi. (Yani tek hücre iki yeni organizmaya bölündüğünde bir anlamda ölür fakat aynı zamanda bir şey üretmiş olur; orada yaşamdan ölüme doğru bir hareket yoktur.) İleri yaş gebedir, ölüm hamiledir; sınırlı olan, dar bir şekilde karakterize edilen ve tamamlanmış olan her şey, bedenin alt bölgelerine, yeni düzenleme ve yeni bir doğum yapmak üzere ite kaka gönderilir.

Öte yandan dejenerasyon ve çözülme sürecinde grotesk gerçekçiliğin pozitif kutbu (yani oluşun ikinci bağlantısı) sahneden çekilir, onun yerini ahlâki duygusallık ve soyut kavramlar alır. Geriye kalansa bir cesetten, gebeliği elinden alınmış, sadece kendine eşit olan ileri yaştan başka bir şey değildir; yabancılaşmış, büyüme ve gelişme zincirindeki genç olan halkaya bağlandığı bütünden sökülüp alınmıştır. Sonuç, kırık dökük bir grotesk figür, fallusu kesilip alınmış, karnı deşilmiş bir bereket iblisidir. Yani "karakter"i temsil eden bütün o kısır imgeler, bütün o profesyonel avukatlar, tacirler, çöpçatanlar, ihtiyar adamlar, kadınlar, dejenere, güdük gerçekçiliğin sunduğu tüm o maskeler... Bu tipler grotesk gerçekçilikte de vardı, ancak onlardan, hayatın bütünsel bir resmini çizmeleri beklenmiyordu; onlar, hayatın ölmekte olan ama doğum yapan kısmından başka bir şey değildiler. Durum şuydu: Yeni gerçekçilik kavramının, bedenlerle nesneler arasında sınırlar çizmede farklı bir yordamı vardır. İkili bedeni ikiye böler; daha önce bedenle bütünleşmiş olan grotesk ve folklor gerçekçiliğinin nesnelerini, bedenden ayırır. Bu yeni kavram, her bireyi, nihai bütünle bağlantısının dışında tamamlamaya çalışır; bu bütün, eski imgesini kaybetmiş, yenisini de henüz bulamamıştır. Zaman nosyonu da dönüşmüştür.

"Realism of manners" adıyla bilinen edebiyat,* daha o zamandan, otantik karnaval temalarıyla birlikte, zamanın ana akışından ve

* XVII., XVIII., İngiliz Restorasyon Dönemi Edebiyatı'nda üst sınıfların yapmacıklığını yeren bir türdür. Adabımuaşeret kurallarına ve toplumsal kabule verilen aşırı bir önemle, kişisel ve maddi çıkarların çatışmasından doğan komiklikler yergisel ve gerçekçi bir tonda ele alınır. Bu türü "adabımuaşeret edebiyatı" diye çevirebiliriz. (ç.n.)

oluşun akışından tamamen kopuk, durağan bir groteskin imgelerini sunuyordu. Bu, ikiliği ya içinde donan ya da ikiye bölünen bir biçimdir. Kimi akademisyenler (örneğin Régnier), bu türü, gerçekçiliğin ilk aşaması olarak tanımlama eğilimindedir. Gerçekte bu türde yazılanlar, gür ve derin grotesk gerçekçilik akışının cansız, kimi zaman anlamsız fragmanlarından başka bir şey değildiler.

Ortaçağ halk kültürü ile grotesk gerçekçiliğin tezahürleri üzerinde fazlasıyla çalışılmıştır, ancak bu çalışmalar, sadece XIX. yüzyıl ile XX. yüzyılın ilk on yıllarında egemen olan tarihsel ve edebi yöntemlerin bakış açısıyla yapılmıştır. Bu çalışmalar sadece edebi eserleri ele almamış, "deliler bayramı" (F.Bourquelot, Drevs, P.Villetard), "Paskalya gülüşü" (J.Schmidt, S.Reinach), "kutsal parodi" (F.Novati, E.Ilvonen, P.Lehmann) gibi sanat ve edebiyat alanının dışındaki özel fenomenlere de eğilmişlerdir. Antik mizah kültürü de incelenmiştir. (A.Dieterich, H.Reich, F.Cornford). Folklor araştırmacıları, halk mizah kültürüne ait çeşitli tema ve sembollerin köken ve özelliklerinin incelenmesinde önemli bir görev üstlenmişlerdir. (Frazer'ın anıtsal eseri *The Golden Bough*'u [Altın Dal] anmak yeterli olacaktır.) Genel anlamda söylersek, bu konuyu inceleyen akademik çalışmalar neredeyse sayısızdır.[21] Bu kitabın ilerleyen sayfalarında, bu malzemeyi ele alan uzmanlaşmış eserlere başvuracağız.

Fakat bu inanılmaz literatür, birkaç istisna dışında, kuramsal bir *pathos*'tan yoksundur, sağlam temele oturan herhangi bir geniş genelleme yapma derdinde değildir. Dikkatle seçilmiş, ince eleyip sık dokuyarak çözümlenmiş sayısız malzeme, ne birleştirilmiş ne de doğru şekilde anlaşılmıştır. Halk mizah kültürünün biricik dünyası diye adlandırdığımız şey, bu çalışmalarda, merak uyandıran nesneler koleksiyonu gibi ele alınmış, o geniş ufkuna rağmen, ciddi Avrupa kültür ve edebiyat tarihine dahil edilmemiştir. Bu merak uyan-

21. Örneğin Sovyet çalışmaları arasında O.Freidenberg'in, *Poetica Sujeta i Zhanra* [Özne ve Tür Poetikası], Goslitizdat, 1936 adlı eseri çok değerlidir. Bu eser, doğrudan halk mizah kültürüyle ilişkili muazzam miktarda folklorik malzeme içerir, özellikle de antik türler üzerine. Ancak bu malzeme, temel olarak mantıköncesi bir düşüncenin ruhuyla yorumlanır. Kitapta, halk mizah kültürü sorunsalı ortaya konmamıştır.

dıran, uygunsuz nesnelerin biriktirilmesi, yaratıcı sorunlar alanının dışında kalır. Böylesi bir yaklaşımla, halk mizahının, güzel sanatın bir kolu olarak edebiyat ile insan düşüncesinin yarattığı belli başlı imgeler üzerindeki muazzam etkisi, neredeyse hiç keşfedilmeden kalır.

Burada sadece, kuramsal sorunu ortaya koyan iki eseri kısaca tartışacağız; bunu da, halk mizah kültürünün iki veçhesine kısaca değinerek yapacağız.

H.Reich, 1903 senesinde, edebiyatın gelişiminin tarihsel bir incelemesini yaptığı hacimli eseri *Der Mimus*'u yayımladı (bkz. 7. dipnot). Reich'ın araştırmasının amacı temel olarak mizah kültürünün antik ve ortaçağ biçimlerini incelemekti. Yazar eserinde büyük ölçekte, çok ilginç ve değerli bir malzeme sunar. Antikiteden ortaçağa uzanan mizah geleneğinin birliğini doğru bir şekilde gösterir. Gülmeyle bedenin alt bölgeleri arasındaki çok temel ve yüzyıllar öncesine dayanan ilişkiyi kavrar. Tüm bunlar Reich'ın, meseleye doğru ve pratik bir yaklaşım benimsemesini mümkün kılar.

Fakat doğrusu o, bu meseleyi ortaya koyamaz. Bunu yapmaktan onu alıkoyan iki sınırlama olmuş olabilir.

Birincisi, Reich, tüm bir mizah kültür tarihini, pandomim tarihine, yani tek bir türe indirgemeye çalışır. Evet doğrudur, pandomim tipik bir türdür, özellikle de antikitenin ileri dönemlerinde. Reich'ın kafasında pandomim, merkezdedir, hatta bu geleneğin neredeyse tek temsilcisidir. Yazar, daha da ileri giderek ortaçağın bütün şenliğe özgü biçimlerini ve komik edebiyatını, antik dünya etkisine indirger. Araştırmasını Avrupa kültürünün ötelerine taşımak ister, bu da onun kimi zorlama yorumlar yapmasına ve pandomim kalıplarına uymayan her şeyi yok saymasına neden olur. Şunu da ekleyelim, Reich kendi kavramıyla her zaman başa çıkamaz. Aşırı bol malzemesi kabına sığmayıp taşar ve Reich'i, pandomime ayrılmış belli sınırların ötesine taşır.

İkincisi, Reich, gülmenin ve ona sıkı sıkıya bağlı olan maddi bedensellik ilkesinin değerini modernleştirir ve yok eder. Gülmenin olumlu unsurları, bu unsurların özgürleştirici ve yeniden hayat veren gücüne dair kavrayışı, alçak bir sesle dile getirilir; oysa Reich,

gülmeye dair antik felsefeden kesinlikle haberdardır. Reich'ın eserinde, gülmenin evrensel karakteriyle felsefi ve ütopik doğası da düzgün bir şekilde anlaşılmamış ve değerlendirilmemiştir. Ancak kuramının en kısır yönü, maddi bedensellik ilkesini sunduğu bölümdür. Reich bu ilkeyi, modern zamanların soyut, ayrımlara dayanan düşüncesinin merceğinden görür, dolayısıyla da neredeyse natüralist bir yorumunu verir.

Bize göre Reich'ın kuramının iki zayıf noktası bunlardır. Ancak, halk mizah kültürü sorunsalına doğru yaklaşımın benimsenmesi yönünde önemli bir katkısı olduğunu kabul etmek gerekir. Onca malzemeyi derleyen, o denli cesur ve özgün olan eserinin, zamanında hak ettiği ilgiyi görmemesi de üzüntü vericidir.

Ele alacağımız ikinci eser, Konrad Burdach'ın, *Reformation, Renaissance, Humanismus* adlı kısa çalışmasıdır.[22] Bu kitap da halk kültürü meselesini inceler, fakat farklı bir açıdan. Burdach hiç bir şekilde gülme ya da maddi bedensellik ilkesinden söz etmez. Onun kitabının tek kahramanı "yeniden yaratılışın", "yenilenmenin" ve "reformasyonun" "fikir-imgesi"dir [idea-image].

Burdach, pek çok değişkesiyle yeniden hayat bulmanın bu fikir-imgesinin –her ne kadar Doğulu halkların ve antikitenin en eski mitolojik düşüncesinden doğmuş olsa da– ortaçağlarda da hayatına devam ettiğini ve geliştiğini ispatlamaya çalışır. Bu, kilise kültünde de (örneğin ekmek şarap ayininde ya da vaftiz töreninde) korunmuştur, fakat yalnızca dogmatik bir fosil olarak. XII. yüzyılda yaşanan dinsel canlanma dönemiyle birlikte (Floris'li Joachim, Assisi'li Francis, *Ruhaniler* gibi figürler çevresinde) bu fikir-imge de canlanmıştır; geniş popüler çevrelere girmiş, saf insani duyguların renklerine bürünmüş, şiirsel ve sanatsal imgelemi harekete geçirmiştir. Bu imge, saf dünyasal alanda yeniden hayat bulmaya ve yenilenmeye duyulan, gittikçe artan susuzluğun bir ifadesi olmuştur.

Burdach; Dante, Petrarkhus, Boccaccio ile Rienzo'nun düşünce ve eylemlerinde ortaya çıkan yavaş ve istikrarlı sekülerleşme sürecinin izini sürer.

Rönesans gibi tarihsel bir fenomenin, salt bilimsel araştırmanın ya da bireylerin entelektüel çabalarının sonucu olarak doğamayaca-

22. Konrad Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus*, Berlin, 1918.

ğı gibi bir şüpheye düşer, ki bu şüphesinde haklıdır. Burdach şöyle yazar:

> Hümanizm ve Rönesans, bilginin ürünü değildir. Bu ikisi, antik edebiyatla sanatın kayıp anıtsal eserlerini keşfeden, onları hayata döndürmeye çabalayan akademisyenler sayesinde ortaya çıkmamıştır. Hümanizm ve Rönesans, yaşlanmakta olan bir devrin tutkulu ve sınırsız beklentisi ve çabası sonucu doğmuştur; paramparça olan bu devrin ruhu yeni bir gençliğe susamıştı.

Burdach, Rönesans'ın izini sadece kitaplardan, akademik kaynaklardan, bireysel ideolojik bir arayış ve "entelektüel bir çaba"yla sürmeyi reddetmekte elbette haklıdır. Rönesans'ın, ortaçağ sırasında, özellikle de XII. yüzyıldan itibaren hazırlanmakta olduğunu söylerken haklıdır. Son olarak, *rönesans* kelimesinin, eski sanatların ve bilimlerin yeniden hayat bulması anlamına gelmediğini söylerken de doğru bir şeye işaret eder. Bu, son derece önemli ve çarpıcı bir kelimeydi; insanoğlunun törensel, ideolojik ve görsel imge dokusunun en derinlerinde kök salmış olan bir kelime. Ancak Burdach, Rönesans fikir-imgesinin varoluşunun temel alanını, yani ortaçağ halk mizah kültürünü görmemiş, kavramamıştı. Yenilenmeye, yeniden doğuşa duyulan özlem, "yeni bir gençliğe susamışlık," ortaçağın karnaval ruhunu istila etmiş, halk kültürünün somut tensel unsurlarında –hem ritüelde hem gösteride– çokbiçimli bir ifade bulmuştur. Bu, ortaçağın ikinci, şenlikli hayatıydı.

Burdach tarafından Rönesans'ı hazırlayanlar olarak tasvir edilen figürlerin çoğu, halk mizah kültürünün etkisini yansıtmıştır; onlar, gelmekte olan devrin müjdecisiydiler. Floris'li Joachim ile özellikle de Assisi'li Francis ve başlattığı hareket bunlardandı. Francis kendisini ve arkadaşlarını "Tanrının hokkabazları" (*ioculatores Domini*) diye adlandırmıştı. Francis'in garip hayat görüşü, "ruhani neşesi" (*laetitia spiritualis*), maddi bedensellik ilkesini kucaklayışı ve tipik Fransisken bir özellik olan kutsal şeyleri itibarsızlaştırma ve dünyevileştirmesi, biraz da belki abartarak, karnavallaşmış bir Katoliklik olarak tanımlanabilir. Karnaval unsurları, Rienzo'nun bütün faaliyetlerinde de çok güçlüydü. Burdach'a göre

Rönesans'ı hazırlayan bu hareketlerin hepsi, gülmenin özgürleştiricilik ve yenileyicilik ilkesini, kimi zaman son derece indirgenmiş bir şekilde olsa da ifade etmiştir. Ancak yazar bu ilkeyi tamamen reddeder. Onun fark ettiği şey ciddi bir tondan başka bir şey değildir.

Yine de Rönesans ve ortaçağ arasındaki ilişkiye dair daha doğru bir anlayışa ulaşmak için gösterdiği çabayla Burdach, halk mizah kültürü meselesinin ortaya konmasına katkıda bulunmuştur.

Böylece meselemizi ortaya koymuş oluyoruz. Fakat çalışmamızın birinci amacı halk mizah kültürü değil Rabelais'nin eseridir. Halk mizahı alanı sınırsızdır ve önceden de söylediğimiz gibi, tezahürleri büyük bir çeşitlilik gösterir. Mesele bu kültür olduğu sürece sorduğumuz soru tamamen kuramsaldır: Amacımız, halk mizahının birliğini ve anlamını, genel ideolojik, felsefi ve estetik özünü göstermektir. Bu sorun en iyi, halk geleneğinin içinde toplandığı, yoğunlaştığı ve sanatsal anlamda en üst düzeyine ulaştığı somut malzeme yardımıyla çözülebilir; bu da Rabelais'nin eserinde bulunabilir. Bu konunun en derinlerine nüfuz etme konusunda Rabelais eşsizdir. Onun yaratıcı dünyasında, bütün heterojen unsurların içsel birliği, muazzam bir berraklıkla ortaya çıkar. Onun eseri bir halk kültürü ansiklopedisidir.

Ancak bu kültürü anlamak için Rabelais'nin eserini kullanırken, onu, yazılarının evreni dışındaki bir amaca ulaşmak için salt bir araca dönüştürmek istemiyoruz. Tam tersine, ancak bu araştırma yöntemi sayesinde hakiki Rabelais'yi keşfedebileceğimize, sanki Rabelais'nin içindeki Rabelais'yi göstereceğimize inanıyoruz. Şu ana kadar o sadece modernleştirildi; yeni çağın gözlüğüyle, özellikle de Rabelais konusunda en miyop olan XIX. yüzyılın gözlüğüyle okundu. Eserinin, kendisi ve çağdaşları açısından en az önemli olan kısmı seçilip okundu; ki bu, nesnel olmak gerekirse, eserinin en önemsiz kısmıydı. Hepimizin hissettiği, Rabelais'nin sıra dışı cazibesi bugüne kadar açıklanmadan kaldı. Bu cazibeyi açıklamak için her şeyden önce onun emsalsiz dilini anlamak gerekir, yani halk mizah kültürünün dilini.

I

Gülmenin tarihinde Rabelais*

Gülmenin tarihini yazmak
son derece ilginç olurdu.
A. I. HERZEN

Rabelais'nin anlaşılmasının, etkisinin ve yorumlanmasının dört yüz yıllık tarihi, bizzat gülmenin tarihiyle yakından bağlantılıdır.

Rabelais'nin çağdaşları, hatta aslında tüm XVI. yüzyıl insanları, her nasılsa yazarımızı anlamış ve değerini bilebilmişti. Bunu, Rabelais'nin yapıtlarının XVI. yüzyılda ve XVII. yüzyılın ilk çeyreğinde birçok kereler basılması kadar, beyanları günümüze dek varlığını korumuş olan çağdaşlarının ve ardıllarının fikirlerinden biliyoruz. Rabelais'nin yapıtları yalnızca hümanist çevrelerde, saray çevresinde ve yüksek burjuvazide takdir toplamamıştı. Rabelais'nin daha genç çağdaşlarından biri, ünlü tarihçi Etienne Pasquier,

* Bu bölüm çok az değişiklikle, Cem Soydemir'in çevirisinden alınmıştır. Bkz. *Karnavaldan Romana,* çev.: Cem Soydemir, Ayrıntı Yay., 2001, ss. 80-163.

Ronsard'a yazdığı bir mektupta Rabelais hakkında şöyle diyordu: "Aramızda, Rabelais'nin *Gargantua* ve *Pantagruel*'de zekice komiklik yaparak (*en folastrant sagement*) halkın sevgisini ne kadar çok kazandığını (*gaigna de grace parmy le peuple*) bilmeyen yok."[1]

Rabelais'nin etkisinin sayısız, derin izleri ve yapıtından esinlenen taklitlerin sayısı, o dönemde Rabelais'nin insanlar tarafından anlaşılıp sevildiği gerçeğini en açık biçimde kanıtlıyor.[2] XVI. yüzyıl düzyazı yazarlarının neredeyse tümü (Bonaventure Des Périers, Noël du Fail, Guillaume Boucher, Jacques Tahureau), Rabelais'den sonra (ya da daha doğru bir deyişle, romanlarının ilk iki cildinin yayımlanmasından sonra) az ya da çok Rabelais'ci olmuşlardı. Rabelais'nin etkisi, döneminin tarihçileri tarafından (Pasquier, Brantôme) göz ardı edilmediği gibi, Protestanlık savunucuları ve risalecilerince de dikkate alınmıştı (Pierre Viret, Henri Estienne ve diğerleri). XVI. yüzyıl edebiyatı, tabir caizse, Rabelais'yle sona erdi: Siyasal yergi alanında, dünya edebiyatının en iyi siyasal yergilerinden biri sayılan ve engizisyona karşı yöneltilmiş olan olağanüstü *Satyre Menippée de la Vertue du Catholikon d'Espagne*[3] (1594) ve güzel sanatların bir kolu olarak edebiyat alanında da 1612'de Béroalde de Verville'in[4] *Le moyen de parvenir*'i ile sona ermişti. Yüzyılın sonuna damgasını vuran bu yapıtların her ikisi de, Rabelais'nin etkisinin izlerini taşır; aralarındaki farklılıklara rağmen, imge dokuları neredeyse Rabelais'ci bir grotesk yaşamla doludur. Bağımsızlıkla-

1. Etienne Pasquier, *Lettres*, 2. Cilt; alıntı Lazare Sainéan, *L'Influence et la Réputation de Rabelais* (*Interprètes, lecteurs et imitateurs*), Paris, J. Gamber, 1930, s. 100.

2. Rabelais'nin yapıtının takdir edilmesi, yorumlanması ve etkisinin tarihi dört yüz yıl boyunca olgusal bakış açısından bir hayli iyi bir şekilde incelenmiştir. *Revue Rabelaisienne* (1903'ten 1913'e değin) ve *Revue du Seizième Siècle*'deki (1913'ten 1932'ye değin) uzun bir dizi değerli makalenin dışında bu tarihi konu alan iki özel kitap bulunmaktadır: Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les ages*, Paris, le Divan, 1923; Lazare Sainéan, *L'Influence et la Réputation de Rabelais* (*Interprètes, lecteurs et imitateurs*), Paris, J. Gamber, 1930. Bu kitaplar ayrıca Rabelais'nin çağdaşlarının yorumlarına da yer vermektedir.

3. *Satyre Menippée de la Vertue du Catholikon d'Espagne,* der., Frank Oppeln, 1884. 1594 tarihli ilk baskıdan yeniden basılmıştır.

4. Béroalde de Verville, *Le moyen de parvenir, oeuvres contenants la raison de ce qui a été, est et sera*, Charles Royer'in yorumları, değişkeleri ve sözcük açıklamalarıyla, Paris, 1876.

nını korurken bir yandan da Rabelais'nin etkisini farklı biçimlerde barındırmayı başaran önemli yazarlar dışında, kendi dönemlerinin vakayinamelerinde hiçbir bağımsız kayıt bırakmayan çok sayıda önemsiz taklitçiye rastlarız.

Başarı ve itibarın Rabelais'ye tam da *Pantagruel*'in yayımlanmasını izleyen ilk birkaç ayda bir anda gelmiş olduğunu vurgulamak gerekir.

Peki ama, Rabelais'nin kazandığı bu itibar, çağdaşlarının hayranlık dolu ama kesinlikle şaşkınlık içermeyen yorumları ve romanının, o dönemin büyük ciddi edebiyatı üzerindeki –eğitimli hümanistler, tarihçiler, siyasal ve dini risaleciler ve son olarak da bu denli çok taklitçi üzerindeki– muazzam etkisi ne anlatır?

Rabelais'nin çağdaşları, Rabelais'nin yapıtını canlı ve hâlâ güçlü bir geleneğin art alanı çerçevesinde kavramışlardı. Rabelais'nin biçeminden ve imgelerinden değil yapıtının güçlü yapısı ve başarısından etkilenmişlerdi. Rabelais'nin dünyasının bütünlüğünü algılamış, o dünyanın XVII. yüzyılda heterojen, XVIII. yüzyıldaysa tümüyle aykırı görünecek olan öğelerini bir araya getiren temel ilişkileri ve bağlantıları kavramışlardı. Bizim gözümüze böylesine farklı görünen tüm bu öğelere tek bir mantığın hâkim olduğunu bildikleri için de, romanın sıradan, kaba saba, edepsiz, bilgiçlik taslayan ve maskaraca konuşmaları kadar yemek sohbetlerinde ifade edilen sorunların ve fikirlerin yüksek düzeyi de ilgilerini çekmişti. Ayrıca, Rabelais'nin imgeleriyle halk gösteri biçimleri arasındaki bağı, bu imgelerin cümbüşünü, çevrelerine derinden derine sızan karnaval atmosferini güçlü bir biçimde hissetmişlerdi.[5] Başka bir deyişle, o dönemde insanlar aynı dünya görüşüyle, tek bir büyük biçemle beslenmekte olduklarından Rabelais'ci estetik ve ideolojik dünyanın bütünlüğüyle düzenini, Rabelais'nin biçeminin tutarlılığını ve bu biçemi oluşturan tüm öğelerin ahengini kavramışlardı.

5. Örneğin elimizde, Rouen'da 1541'de yapılan karnaval tipi grotesk bir kutlamanın tuhaf bir tasviri var. Bu kutlamada Rabelais'nin cenazesini temsil eden bir cenaze alayı yapılmış. Taşınan sahte tabutta asılı bir pankartta Rabelais adının anagramı [harflerin sırası değiştirilerek elde edilen yeni kelime (ç.n.)] varmış. Ardından düzenlenen şenlikte, rahip cüppesi giymiş bir davetli İncil yerine, "Gargantua Vakayinamesi"ni okumuş (Bkz. a.g.e., 2. dipnot, J. Boulenger, s. 17 ve L. Sainéan, s. 20).

Rabelais'nin yapıtlarının XVI. yüzyılda ve müteakip yıllarda değerlendirilmesindeki temel farklılık budur. Çağdaşları bu tek büyük biçemi kavramıştı; oysa sonraki iki yüzyılın insanları, bu biçemi, tuhaf bir bireysel aykırılık olarak veya bir tür gizli şifre, yazarın döneminin olay ve kişilerine atıf sistemi içeren bir kriptogram olarak görmeye başladı.

Öte yandan, Rabelais'nin çağdaşlarının tepkisi nahif ve içgüdüseldi. Daha sonraki kuşaklar için açık bir soru olarak kalan birçok şey, XVI. yüzyıl insanı için hiçbir belirsizlik taşımıyordu. Bizim sorularımızı yanıtlayabilmeleri mümkün değildi elbette çünkü bu sorular onlar için henüz mevcut değildi.

Öte yandan, Rabelais'nin taklitçilerinin yapıtlarında, Rabelais'ci biçemin ilk çözülme belirtilerini görürüz. Sözgelimi, Des Périers'in ve özellikle de Noël du Fail'in yapıtlarında Rabelais'ci imgeler ucuzlamıştır; hem sulandırılmışlardır hem de türün ve kuralların karakterine bürünmeye başlamışlardır. Evrenselcilikleri büyük ölçüde zayıflamıştır. Söz konusu imgeler yergi amacına hizmet etmeye başladığında ise, bu çözülme sürecinin başka bir boyutu belirginlik kazanır. Bu durumda, zıt değerler barındıran imgenin pozitif kutbunun zayıflaması söz konusu olur. Grotesk, soyut bir fikri aydınlatmak amacıyla kullanıldığında, mahiyeti de kaçınılmaz olarak çarpıtılır. Groteskin özü tam da yaşamın çelişkili ve çift taraflı bütünlüğünü sergiler. Olumsuzlama ve ölüm (yaşlının ölümü), onaylamadan, yeni ve daha iyi bir şeyin doğumundan ayrılmaz temel bir evre olarak içerilir. Grotesk imgenin maddi bedensel alt bölgesi (yiyecek, şarap, cinsel organın gücü, bedenin organları) son derece olumlu bir nitelik taşır. Bu ilke zafer kazanır, çünkü nihai sonuç hep bolluktur, artıştır.

Soyut fikir, grotesk imgenin bu mahiyetini çarpıtır. Ağırlık merkezini "ahlâki" bir anlama dönüştürür. Dahası, imgenin alt bölgesini negatif öğeye teslim eder. Abartı, bir karikatür olur çıkar. Bu sürecin başlangıcına, erken dönem Protestan yergide ve daha sonraları yukarıda değindiğimiz "Menippos Yergisi"nde rastlanabilir. Ama çözülme burada hâlâ başlangıç aşamasındadır. Soyut bir fikre hizmet etmek üzere seçilmiş grotesk imgeler hâlâ çok güçlüdür; yaza-

rın niyetlerinden bağımsız olarak ve bazen bu niyetlere karşı kendi mantıklarını yürütürler.

Fischart'ın Almanca'ya, *Affenteurliche und Ungeheurliche Geschichtsklitterung* (1575) diye grotesk bir başlıkla yaptığı serbest *Gargantua* çevirisi, bu çözülmeyi açığa vuran ilginç bir belgedir.*

Fischart, ahlâkçı bir Protestan'dı; edebi yapıtları "grobianizm"** ile bağlantılıydı. Alman grobianizmi kökenlerinde Rabelais ile ilişkiliydi. Bu ekolün temsilcileri, maddi bedensel yaşam imgelerini grotesk gerçekçilikten miras almışlardı. Folk festival ve karnaval biçimlerinin doğrudan etkisi altındaydılar; dolayısıyla bedensel imgelere, özellikle de yeme ve içmeye ilişkin imgelere dair belirgin bir şişirmeciliğin [hyperbolism] etkisini taşıyorlardı. Abartı, hem grotesk gerçekçiliği hem de halk festival biçimlerini karakterize ediyordu: Sözgelimi, XVI. ve XVII. yüzyıllarda Nuremberg karnavallarında düzinelerce insan dev sosisler taşırdı. Bununla birlikte, grobianistlerin (Dedekind, Scheidt, Fischart) ahlâki ve siyasal fikirleri, bu imgelere edepsizlik gibi olumsuz bir yananlam kazandırmıştı. *Grobianus*'una yazdığı sunuş yazısında Dedekind[6], çocuklarını alkolizmden tiksindirerek caydırmak için sarhoş kölelerini çocuklarına sergileyen Lakedaimonlulara değinir. Bu tiksinti veya korku uyandırma amacı Aziz Grobianus ve grobianistlere ilişkin imgelerde Fischart tarafından da güdülür. Böylece, imgenin pozitif doğası, yergisel alay ve ahlâki kınamaya yönelik negatif amaç uğruna kurban edilir. Bu yergi, *bürger* [taşralı] ve Protestan bir bakış açısından kaleme alınmıştı ve miskinlik, pisboğazlık, sarhoşluk ve ahlâksızlık çamuruna batmış feodal *junker*e [soyluluğa] karşı yö-

* Burada bir sözcük oyunu var. Almanca "macera" anlamına gelen "Abenteuer" sözcüğü ile "maymun" anlamına gelen "Affe" sözcüğü arasında bir benzerlik kurularak "Maymunca bir macera olarak" çevrilebilecek melez bir sözcük yaratılmış: "Affenteuer". (y.h.n.)

** Grobian kelimesi, Almanca "kabalık" anlamında *Grobheit*'ten gelir. Grobian, XV. ve XVI. yüzyılda Alman yazarların, yontulmamış kabalığı anlatmak için sık sık kullandıkları hayali bir kişidir. Bu karakter sayesinde yazarlar, dönemin görgü kurallarını alaya almışlardır. Daha sonraki yıllarda ve farklı ülkelerde bu yergi türünün pek çok takipçisi çıkmıştır. (ç.n.)

6. Dedekind, *Grobianus et Grobiana Libri tres* (birinci basım 1549, ikinci basım 1552). Dedekind'in kitabı Almanca'ya Fischart'ın hocası Kaspar Scheidt tarafından tercüme edilmiştir.

nelmişti. Kısmen de olsa, Fischart'ın serbest Rabelais çevirisinin temelini, tam da (Scheidt'in etkisi altındaki) bu grobianist bakış açısı biçimlendirmişti.[7]

Ama Rabelais'ci imgeler yüzyıllık yaşamlarını, Fischart'ın hayli basit fikirlerinden bağımsız olarak sürdürdü. Maddi bedensel imgelere (özellikle de yeme ve içmeye ilişkin imgelere) dair şişirmecilik, Fischart'ın çevirisinde daha da arttı. Tüm bu abartıların içsel simgeselliği, aynen orijinal metinde olduğu gibi, büyümeye, üretkenliğe, dolup taşan bir bolluğa ilişkindir. Bu imgeler silip süpüren ve üreten alt bölgeyi sergiler. Maddi bedensel ilkenin kendine özgü şenlikli niteliği de korunur. Soyut fikir, imgenin derinliklerine nüfuz etmez ve onun düzenleyici ilkesine dönüşmez. Keza gülme de, henüz tümüyle alaya dönüşmemiştir; hâlâ görece bütünsel bir nitelik taşır ve yaşama sürecinin her iki kutbuyla da ilişkisini muhafaza eder. Doğum ve yenilenmenin muzaffer tınıları hâlâ duyulabilir. Dolayısıyla soyut olan, henüz Fischart'ın çevirisindeki tüm imgeler üzerinde hâkimiyet kurmamıştır, ama imgeleri, bir noktaya kadar, ahlâki bir vaazın eğlendirici ilavesine dönüştürmüştür. Gülmenin anlamını değiştiren bu süreç ancak daha sonra tamamlanabilirdi; türler hiyerarşisinin kurulmasıyla, bu hiyerarşide gülmenin yeriyle yakından ilişkiliydi.

Ronsard ve Pleyad sanatçı topluluğu, türler hiyerarşisinin mevcudiyetine çoktan kanilerdi. Antikiteden ödünç alınan ama Fransız topraklarında gözden geçirilen bu teori, hemen kök salamazdı elbette. Pleyad Topluluğu bu sorunlar bakımından hâlâ liberal ve demokratikti. Üyeleri Rabelais'ye hürmetle yaklaşıyordu ve onu gerçek değeriyle takdir edebiliyordu; özellikle de Du Bellay ve Baïf. Ama yazarımızın gördüğü bu büyük takdir ve dilinin Pleyad Topluluğu üzerindeki güçlü etkisi, türler hiyerarşisindeki yeriyle çarpıcı bir çelişki sergiliyordu; yeri hiyerarşinin en altıydı, neredeyse edebi sı-

7. "Kısmen" diyoruz çünkü Rabelais'nin romanının çevirisinde Fischart katı anlamda bir grobianist değildir. Karl Marx XVI. yüzyıl grobian edebiyatına ilişkin keskin ama haklı bir eleştiri kaleme almıştı. Bkz. K. Marx: "Moralizing Criticism and Critical Morals", içinde K. Marx ve F. Engels, *Works*, 4. Cilt, s. 291-5.

nırların dışındaydı. Ama bu hiyerarşi henüz sadece soyut ve bulanık bir fikirden ibaretti. Hâlâ bazı toplumsal, siyasal ve ideolojik dönüşümlerin gerçekleşmesi gerekiyordu; hiyerarşinin türlerin karşılıklı bağlantılarını ifade edip düzenleyici bir güç olabilmesi için, okuyucu ve edebi uzman çevrelerinin ayrışması ve daralması gerekiyordu.

Bu sürecin XVII. yüzyılda tamamlandığını biliyoruz, ama XVI. yüzyılda bile etkisini hissettirmeye başlamıştı. Rabelais'nin sırf eğlendirici ve şen şakrak bir yazar olarak değerlendirilmesi daha o zamandan şekillenmeye başlamıştı. Bunun, *Don Quijote*'yi uzun bir süre hafif edebiyatın eğlence kitapları arasında yer alan Cervantes'in de yazgısı olduğunu biliyoruz. XVI. yüzyılın sonunda Rabelais daha da aşağılara, yüksek edebiyatın alt sınırlarına kadar düştü ve sonunda bu sınırların dışına itildi.

Rabelais'den kırk yaş küçük olan Montaigne, denemelerinde şöyle yazıyordu: "Sırf eğlendirici yapıtlara (*simplement plaisants*) gelince, yeni kitaplar arasında Boccaccio'nun *Decameron*'unu, Rabelais'yi ve Jean Second'un *Basia*'sını, şayet bu kategori altında kabul edilebilirlerse tabii, bizi eğlendirmeye değer addediyorum (*dignes qu'en s'amuse*)."[8]

Ama Montaigne'in "sırf eğlendirici" tanımı hâlâ, edebi yapıtlara yakıştırılan ve XVI. ile XVII. yüzyıllarda çoğu kez bu yapıtların başlıklarına eklenen "eğlendirici" (*plaisant*), "neşeli" (*joyeux*), "oyalayıcı" (*recréatif*) gibi sıfatlara ilişkin eski anlayışla yeni anlayış arasındaki ayrım çizgisinde bulunuyordu.[9] Eğlendirici ve neşeli kavramının kapsamı Montaigne için henüz daralmamış, düşük, seviyesiz, yersiz bir şey niteliğine bürünmemişti. Montaigne'in kendisi *Denemeler*'inin başka bir bölümünde şöyle diyordu: "Şahsen, beni eğlendiren eğlenceli ve hafif kitapları veya içimi rahatlatıp bana hayatımı ve ölümümü nasıl düzenleyeceğim (*à regler ma vie et ma mort*) konusunda öğütler veren kitapları beğeniyorum en çok." (1. Kitap, 38. Bölüm)

Kelimenin tam anlamıyla güzel sanatların bir kolu olarak yüksek

8. Montaigne, *Essais*, II. Kitap, 10. Bölüm. Bu pasaj 1580 civarında kaleme alınmıştır.

9. Sözgelimi, XVI. yüzyılın dikkat çekici kitaplarından birinin başlığı şöyledir: Bonaventure Des Périers, *Nouvelles recréations et joyeux Devis*.

edebiyata ait yapıtların tümü arasında Montaigne'in tam da eğlendirici ve neşeli olan kitapları tercih ettiği bu satırlardan da açıkça anlaşılıyor; çünkü iç rahatlatan ve öğütler veren kitaplar sözüyle, güzel sanatların bir kolu olarak edebiyat yapıtlarını değil, felsefi, teolojik yapıtları ve her şeyden önce de kendi *Denemeler*'ine benzeyen yapıtları (Marcus Aurelius, Seneca, Plutarkhos) kastediyor. Bu tür edebiyatı temelde eğlendirici, neşeli, güldürücü bir edebiyat türü olarak kabul ediyor.[10] Bu anlamda Montaigne, hâlâ bir XVI. yüzyıl insanıdır, ama yaşamın ve ölümün düzenlenmesi sorununun daha o zamandan kesin bir biçimde neşeli gülmenin alanının dışına çıkartılması da karakteristiktir. Boccaccio gibi Rabelais de "eğlendirici olmaya değerdir" ama yaşamı ve ölümü düzenleyen birtakım iç rahatlatıcılar ve öğüt vericilerden biri değildir kesinlikle. Oysa Rabelais, kendi çağdaşlarının gözünde tam da iç rahatlatan ve öğüt veren biriydi. Rabelais ve çağdaşları bu sorunları neşe düzeyinde, gülme düzeyinde değerlendirmeyi hâlâ beceriyordu.

Rabelais, Cervantes ve Shakespeare gülmenin tarihinde önemli bir dönüm noktasını temsil eder. Rönesans'ı XVII. yüzyıldan ve bu yüzyılı izleyen dönemden ayıran çizgilerin böylesine kesin bir biçimde çizildiğini başka hiçbir yerde göremeyiz.

Rönesans'ın gülme anlayışı kabaca şu şekilde tarif edilebilir: Gülmenin derin felsefi bir anlamı vardır, bir bütün olarak dünyaya ilişkin, tarih ve insana ilişkin temel hakikat biçimlerinden biridir; dünyaya dair özel bir bakış açısıdır; dünya yeni bir şekilde görülür, ama ciddi bir bakış açısından görüldüğünden daha derinliksiz değildir bu (hatta belki de daha derinliklidir). Bu nedenle gülme, evrensel sorular ortaya atan yüksek edebiyatta ciddiyet kadar kabul görür. Dünyanın bazı temel vehçelerine ancak gülme aracılığıyla ulaşılabilir.

XVII. yüzyılın ve müteakip yılların gülme karşısındaki tutumu

10. *Plaisant* [hoşa giden] sıfatı, XVI. yüzyılda, türlerinden bağımsız olarak, genelde güzel sanatların bir kolu olarak edebiyatın tümüne atfediliyordu. Rönesans'ın bakış açısından, eski dönemlerin en kayda değer yapıtı *Roman de la Rose* idi. 1527'de Clément Marot dünya edebiyatının bu büyük eserinin bir noktaya kadar modernleşmiş bir uyarlamasını yayımladı ve bunu da şu sözlerle övdü: "C'est le plaisant livre du 'Roman de la Rose'". [Bu, "Roman de la Rose"un hoş kitabıdır.]

şöyle tarif edilebilir: Gülme evrensel, felsefi bir biçim değildir. Toplumsal yaşamın tek tek ve tipik tekil olgularına gönderme yapabilir yalnızca. Önemli ve temel olan komik olamaz. Tarih ve tarihi temsil eden kişiler de –krallar, generaller, kahramanlar– komik bir şekilde resmedilemez. Komiğin alanı dar ve özgüldür (özel ve toplumsal erdemsizlikler); dünyaya ve insana dair temel hakikat gülmenin diliyle ifade edilemez. Bu nedenle, gülmenin edebiyattaki yeri yalnızca aşağı türlere, özel bireylerin yaşamını ve alt toplumsal tabakaları resmeden türlere özgüdür. Gülme hafif bir eğlence veya ahlâksız ve aşağı kişilerin yararlı toplumsal cezalandırılma biçimidir.

Rönesans, gülme karşısındaki tutumunu tam da edebi yaratım ve takdir pratiğinde sergiliyordu. Ama gülmeyi evrensel, felsefi bir biçim olarak onaylayan teorik fikirler de yok değildi. Gülmeye ilişkin bu teori, neredeyse münhasıran antik kaynaklara yaslanıyordu. Bizzat Rabelais, romanının dördüncü kitabının, büyük ölçüde bir gülme teorisyeni olarak o sıralarda önemli bir role sahip olan Hippokrates'e dayanan eski ve yeni önsözlerinde bu gülme teorisini geliştirmişti. Hippokrates'in etkisi yalnızca, tıbbi risalesinde neşeli ve mutlu bir ruh halinin hastalıkla savaşan hekim ve hasta açısından taşıdığı öneme ilişkin söylediklerinden kaynaklanmıyordu.[11] "Hippokratik roman"a da dayanıyordu. Bu, gülüşünde dışavurulduğu şekliyle Demokritos'un "deliliği"ne ilişkin olarak "Hippokrates'in Aforizmaları"na yapılmış (elbette kurmaca nitelikte) bir eklemeydi. "Hippokratik roman"da Demokritos'un gülmesi felsefi bir nitelik taşıyordu; insanın yaşamına, tanrılarla ve ölümden sonraki yaşamla ilgili yersiz korku ve umutlara karşı yönelmişti. Burada Demokritos kendi gülüşünü bütünlüklü bir felsefeye, mertliğe ulaşarak uyanan bir insanın ruhsal önermesine dönüştürüyordu. Hippokrates sonunda onunla aynı fikre varıyordu.

"Hippokratik roman"da gülmenin şifa verici gücüyle ilişkili öğreti, Rabelais'nin önce öğrenci olduğu daha sonra da ders verdiği Montpellier Tıp Okulu'nda özel bir takdir ve kötü bir şöhret kazanmıştı. Bu okulun üyesi olan ünlü hekim Laurent Joubert 1560'da ti-

11. Özellikle de, Rabelais'nin yukarıda zikredilen önsözlerde dokundurmada bulunduğu "Epidemics"in altıncı cildinde.

pik bir başlık taşıyan özel bir çalışma yayımladı: *Traité du Ris, contenant son essence, ses causes et ses mervelheus effeis, curieusement recherchés, raisonnés et observés par M. Laur. Joubert* ("Gülmenin M. Laur. Joubert tarafından merakla araştırılan, tartışılan ve gözlemlenen özü, nedenleri ve olağandışı etkilerini içeren bir inceleme"). Joubert 1579'da Paris'te, *La cause morale de Ris, de l'excellent et tres renommé Démocrite, expliquée et temoignée par ce divin Hippocrate en ses Epitres* ("Yüce Hippokrates'in risalelerinde açıklayıp tanıklık ettiği seçkin ve çok ünlü Demokritos'un gülüşünün ahlâki kaynağı") başlığını taşıyan başka bir inceleme yayımladı. Bu çalışma aslında "Hippokratik roman"ın son kısmının Fransızca uyarlamasıydı.

Gülme felsefesine ilişkin bu inceleme her ne kadar Rabelais'nin ölümünden sonra yayımlanmış olsa da, Rabelais'nin Montpellier'de bulunduğu sırada bu okulda geçerli olan ve onun gülmenin tedavi edici gücü ve "neşeli hekim" anlayışını belirleyen düşünceler ve tartışmaların gecikmiş bir yankısıydı.

Rabelais'nin döneminde gülme felsefesinin ikinci kaynağı ise Aristoteles'in ünlü formülüydü:[12] "Tüm canlı yaratıklar arasında yalnızca insana bahşedilmiştir gülme." Bu formül, büyük bir yaygınlık ve daha geniş bir anlam kazandı: Gülme, diğer yaratıkların sahip olmadığı, ulaşamadığı, insanın en yüksek tinsel ayrıcalığıdır. Bilindiği gibi bu yorum, Rabelais'nin *Gargantua*'ya giriş şiirinin son dizelerini oluşturur:

> Mieux est de ris que larmes escrire.
> Par ce que rire est le propre de l'homme.[13]

Ronsard bile bu deyişi daha genel biçimiyle hâlâ kullanmaktadır;

12. *De Anima*, 3. Kitap, 10. Bölüm.
13. Gülen kitap yeğdir ağlayan kitaptan
Gülmektir çünkü insanı insan eden
[*Gargantua*, çev.: S. Eyüboğlu, A. Erhat, V. Günyol, İş Bankası Kültür Yayınları, 2002, s. 27. Aslı beş kitaptan oluşan romanın sadece birinci kitabı Türkçeye çevrilmiştir. Bunden sonraki *Gargantua*'nın birinci kitabına ait tüm alıntılar bu çeviriden yapılacak ve kısaca *Gargantua* denecektir. İkinci ila beşinci kitaplardan yapılacak alıntılar için ise eserin Donald M. Frame tarafından yapılan İngilizce çevirisinden yararlanılacaktır: *The Complete Works of François Rabelais*, çev.: Donald M. Frame, Universtiy of California, 1999. (y.h.n.)]

Belleau'ya atfettiği şiirinde şu dizelere rastlarız:

> Dieu qui soubz l'homme a le monde soumis,
> A l'homme seul, le seul rire a permis
> Pour s'esgayer et non pas a la beste,
> Qui n'a raison ny esprit en la teste.[14]

Aristoteles'e göre, bir bebek kırkı çıkmadan önce gülmeye başlamaz; ancak gülmeye başladığı andan itibaren insan olur. Rabelais ve çağdaşları da, Plinius'un, yalnızca tek bir insanın yani Zerdüşt'ün, doğar doğmaz gülmeye başladığı yolundaki sözlerinden haberdarlardı; bu, Zerdüşt'ün kutsal bilgeliğinin kehaneti olarak yorumlanıyordu.

Son olarak, Rönesans'ın gülme felsefesinin üçüncü kaynağı Lukianos, özellikle de Lukianos'un ölüler krallığında gülen Menippos imgesidir. Lukianos'un yapıtı, *Menippus or the Descent into Hades* [Menippos ya da Ölüler Diyarına İniş], Rabelais üzerinde ya da daha doğrusu *Pantagruel*'de Epistemon'un cehenneme yaptığı yolculuk epizodu üzerinde temel bir etkiye sahip olmuştu. Rabelais'yi etkileyen bir başka önemli çalışma da, yine Lukianos'un *Diyaloglar* başlıklı yapıtıydı.

Diyaloglar'dan birkaç tipik alıntı yapalım:

> Menippos, Diogenes sana şu öğütte bulunuyor: Eğer gülmenin fani konuları yavanlaşmaya başlarsa, aşağıya gelip çok daha zengin malzemeler bul; şu an bulunduğun yerde, hep bir nebze belirsizlik var; bundan sonrası konusunda kim tümüyle emin olabilir sorusu kendini dayatacak daima. Burada benim gibi güven içinde gülebilirsin. (Diogenes ile Pollux)[15]

> Peki tamam, Menippos; diyelim ki bağımsızlığını terk ettin; açık söz-

14. Dünyayı insana bahşeden Tanrı,
Ne aklı ne de tini olan hayvana değil de,
Sırf insana ihsan etti gülmeyi
Neşelensin diye.

15. Lucian, *Works*. çeviri, H. W. Fowler ve F. G. Fowler. 4 cilt. Oxford Univ. Press, 1905. 1. Cilt, s. 107. Clarendon Press, Oxford'un izniyle alınmıştır. [Lukianos'un bazı yapıtları Türkçe *Seçme Yazılar* adı altında üç cilt olarak 1944-9 senelerinde basılmıştır-y.h.n.]

lülüğünü, kayıtsızlığını, neşeliliğini, şakalarını da. Burada başka hiç kimse şaka yapamaz ki... (Charon, Hermes ve muhtelif gölgeler)[16]

Charon: Hermes, bu Kinik'i nereden buldun? Yolda çıkardığı yaygara neydi öyle! Herkes dövünüp sızlanırken o diğerleriyle dalga geçip gülüyor, hem de şarkı söylüyordu.

Hermes: Ah, Charon, yolcunu çok az tanıyorsun! Sapına kadar bağımsızlık o: kimseye aldırmıyor. Menippos bu. (Charon ve Menippos)[17]

Lukianos'un bu gülen Menippos imgesinde, gülmenin ölüler diyarı ve ölümle, ruhun özgürlüğü ve konuşma özgürlüğüyle bağlantısını vurgulayalım.

Rabelais'ci gülme felsefesinin en yaygın üç antik kaynağıdır bunlar. Yalnızca Joubert'in incelemesini etkilemekle kalmayıp, zamanın edebiyat ve hümanist çevrelerinde gülmenin anlamı ve erdemiyle ilgili fikirleri de etkilemişlerdi. Bu üç kaynağın hepsi de, gülmeyi şifa ve hayat veren evrensel felsefi bir ilke olarak tanımlar; onlara göre gülme, Montaigne'in sadece ciddi bir tonda yorumladığı "yaşamın düzenlenmesi" ile ilgili temel felsefi sorunlarla bağlantılıdır.

Rabelais ve çağdaşları kuşkusuz, başka kaynaklarda dile gelen –Athenaeus, Macrobius ve diğerleri– antik gülme anlayışından da haberdardı. Homeros'un tanrıların yıkılmaz, yani ezeli ebedi gülmesine dair ünlü sözlerini biliyorlardı. Roma'nın bayramlarındaki gülme özgürlüğü geleneğinden, zafer geçitleri ve önemli kimselerin cenaze törenlerinde gülmenin oynadığı rolden haberdarlardı.[18]

16. A.g.e., s. 122.

17. A.g.e., s. 144.

18. H. Reich, özellikle de pandomimlerdeki, antik ozgürlük ve alay geleneğiyle ilgili olarak kayda değer malzeme sunar. Ovidius'un *Tristia*'sından ilgili dizeleri alıntılar. Ovidius, pandomime özgü özgürlük geleneğine ve pandomimde müsamaha gösterilen uygunsuzluklara atıfta bulunarak uçarı dizelerini mazur gösterir; nükteli kısa şiirlerindeki kuraldışılıklarını, zafer geçitleri sırasında imparator ve generallerle alay etme geleneğini anımsatarak mazur gösteren Martial'dan alıntılar yapar. Reich, XVI. yüzyıl retorikçisi Choricius'un Rönesans'ın gülme savunusuna koşut, ilginç pandomim savunusunu analiz eder. Choricius'un pandomimi savunurken, her şeyden önce gülmeyi savunması gerekmişti. Choricius, Hıristiyanların, pandomimin yol açtığı gülmenin şeytana ait olduğu yollu suçlamalarını tartışır ve insanın konuşma ve gülme becerisiyle hayvanlardan farklılaştığı sonucuna ulaşır. Homeros'ta tanrılar güler; Afrodit "tatlı tatlı gülümser." Sofu Lykurgos gülmeye adan-

Özellikle Rabelais bu kaynakları sık sık zikreder.

Bu noktada, Rönesans için (tıpkı yukarıda sözü edilen antik kaynaklar için olduğu gibi) gülmenin tipik özelliğinin tam da olumlu, yeniden hayat veren, yaratıcı anlamının kabul edilmesi olduğunu bir kez daha vurgulayalım. Bu, Rabelais'ci gülme teorisini, Bergson'un anlayışı da dahil olmak üzere, gülmenin çoğunlukla olumsuz işlevlerini ön plana çıkaran daha sonraki gülme felsefesi teorilerinden kesin bir biçimde ayırır.[19]

Antik gelenek, gülmeye ilişkin edebi geleneğin bir savunusunu sunan ve bu geleneği hümanist fikirler alanına yerleştiren Rönesans için, temel bir anlam taşır. Rönesansa özgü estetik gülme pratiğine gelince, bu pratik her şeyden önce, halk mizahına ilişkin ortaçağ kültürünün gelenekleri tarafından belirlenmiştir. Ama bu geleneklerin Rönesans koşullarında doğrudan doğruya sürdürüldüğünü görmeyiz; Rönesans'ta tamamen yeni ve daha üstün bir varoluş aşamasına girerler. Ortaçağda halk mizahı yüksek ideoloji ve edebiyatın resmi alanının dışında var olmuş ve gelişmişti, ama tam da gayri resmi varoluşundan dolayı, olağandışı bir radikalizm, özgürlük ve acımasızlık taşıyordu. Bir taraftan, gülmeyi yaşam ve ideolojinin her resmi alanında yasaklamış olan ortaçağ, bir taraftan da ona bu alanlar dışında olağandışı serbest ve kuralsız olma ayrıcalığını bahşetmişti: Pazar meydanında, bayramlarda, karnavalesk eğlence edebiyatında. Ortaçağ gülmesi, bu ayrıcalıkları yaygın olarak kullanmayı biliyordu.

---

mış bir heykel yapıp ona tanrıların armağanı adını verdi. Choricius bir örnek aktarır: Pandomim ve yol açtığı gülme yardımıyla bir sakatın iyileşmesi Choricius'un savunusu, birçok açıdan XVI. yüzyıldaki gülme savunusuna, özellikle de bu savununun Rabelais'ci çeşidine benzer. Choricius şöyle der: Gülme anlayışının evrensel karakterini vurgulayalım bir kez daha; gülme, insanı hayvandan ayırır, ilahi kökenlidir ve bir de, tıbbi tedavi ile, şifa bulmayla bağlantılıdır. (Bkz. H. Reich, *Der Mimus, ein literarentwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Berlin, 1903, ss. 52-5, 185. ve 207. dipnotlar).

19. Gülmenin yaratıcı gücü anlayışı, aynı zamanda diğer antik uygarlıklarca da biliniyordu. Mısırlı bir simyacının üçüncü yüzyıla ait olan ve Leiden'de muhafaza edilen papirüsünde, dünyanın yaratımı ilahi gülmeye atfedilir: "... Yaradan güldüğünde, dünyayı yönetmek için yedi tanrı doğdu... Kahkahalarla güldüğünde her yer aydınlandı... İkinci kez güldüğündeyse, sular yaratıldı ve yedinci gülüşünden ruh ortaya çıktı." (Bkz. Reinach, "Le Rire rituel", *Cultes, Mythes et Religions*, Paris, 1908, 4. Cilt, ss. 112-3).

En radikal, en evrensel ve aynı zamanda en neşeli biçimiyle gülme, Rönesans döneminde, halk kültürünün derinliklerinden doğdu; tarihte yalnızca bir kereliğine, elli veya altmış yıllık bir dönem boyunca (muhtelif ülkelerde ve muhtelif dönemlerde) ortaya çıktı, halka özgü (bayağı) diliyle yüksek edebiyat ve yüksek ideolojinin alanına girdi. Sözgelimi Boccaccio'nun *Decameron*'u, Rabelais'nin ve Cervantes'in romanları, Shakespeare'in piyesleri ve komedileri gibi dünya edebiyatının başyapıtlarının yaratımında temel bir rol oynadığı anlaşılıyordu. Resmi ve gayri resmi edebiyat arasındaki surlar, kaçınılmaz olarak çökmekteydi, özellikle de bu surlar, en önemli ideolojik alanlarda dilleri ayırmaya –Latinceyi konuşulan dillerden ayırmaya– hizmet ettiği için. Konuşulan dilin edebiyat ve belirli ideolojik alanlar tarafından kullanılmaya başlaması, bu sınırları silip süpürecek ya da en azından zayıflatacaktı.

Ortaçağın feodal ve teokratik düzeninin çözülmesiyle bağlantılı birtakım başka etkenler de, resmi ve gayri resmi alanların kaynaşmasına katkıda bulundu. Yüzyıllardır şekillenmiş olan ve insanların yaratıcılığını gayri resmi biçimlerde, sözlü anlatım veya gösterilerde korumuş olan halk mizah kültürü artık edebiyatın ve ideolojinin yüksek düzeyine çıkıp onu döllendirebilirdi. Daha sonra, mutlak monarşi ve yeni bir resmi düzenin oluşum dönemlerinde, halk mizahı türler hiyerarşisinin daha düşük bir düzeyine düştü. Burada, yerleşip yaygın kökenlerinden koptu, ucuzladı, daraldı ve yozlaştı.

Bin yıllık halk mizahı birdenbire Rönesans edebiyatına girdi. Bu bin yıllık gülme, edebiyatı güçlendirmekle kalmayıp, kendisini de hümanist bilgi ve ileri edebiyat teknikleriyle pekiştirdi. Sözgelimi, Rabelais'de ortaçağ soytarısının konuşmasını ve maskesini, halk ve karnaval neşesini, demokratik papazın saygısızlığını, şarlatanın konuşması ve jestlerini görürüz; hepsi de, hümanist ilimle, hekimin bilimi ve pratiğiyle, siyasal deneyimle birleşmiştir. (Yazar, DuBellay biraderlerin sırdaşı olarak, dünya işlerinin gizlerine vakıf olur). Bu yeni bileşimde, ortaçağa özgü gülme değişmeye yazgılıydı. Popüler niteliği, radikalizmi ve özgürlüğü, yalınlığı ve maddiliği neredeyse doğal güçler olmaktan çıkıp bir sanatsal farkındalık ve

kararlılık haline aktarıldı. Başka bir deyişle, ortaçağ gülmesi, gelişiminin Rönesans aşamasında yeni bir özgür ve eleştirel *tarihsel* bilincin ifadesi oldu. Bu niteliği ise ancak, yeni potansiyellerin tomurcukları ve filizleri ortaçağ döneminde hazırlanmış olduğundan kazanabilmişti. Peki ama, bu ortaçağ mizah kültürünün biçimleri nasıl gelişmişti?

Belirttiğimiz üzere, ortaçağda gülme, ideolojinin tüm resmi alanlarının ve toplumsal ilişkilerin tüm resmi, katı biçimlerinin dışında kalmıştı. Gülme, dinsel kültten, feodal törenler ve devlet törenlerinden, adabımuaşeretten ve tüm yüksek spekülasyon türlerinden dışlanmıştı. Hoşgörüsüz, tek yanlı bir ciddiyet havası, resmi ortaçağ kültürünün tipik özelliğiydi. Ortaçağ ideolojisinin içerdikleri –çilecilik, kasvetli kadercilik, günah, ceza, ıstırap, baskıcılığı ve sindiriciliğiyle feodal rejimin karakteri– bu öğelerin tümü, buz gibi taşlaşmış bu ciddiyet havasını belirlemiştir. Doğruyu, iyiyi, temel ve anlamlı olan her şeyi ifade etmeye uygun yegâne havanın bu olduğu sanılıyordu. Bu ciddiyetin öğeleriyse korku, korkuyla karışık dinsel saygı ve alçakgönüllülüktü.

Hıristiyanlık daha ilk dönemlerinde gülmeyi yasaklamıştı. Tertullianus, Cyprian ve John Krisostom antik gösterilere karşı, özellikle de pandomim ve pandomimcinin şakalarına ve gülmeye karşı dinsel öğütler vermişlerdi. Aziz John Chrysostom şakalar ve gülmenin Tanrıya değil şeytana ait olduğunu bildirmişti. Bir Hıristiyan'a yalnızca sürekli ciddiyet, nedamet ve günahlarından duyduğu keder yakışırdı.[20] Arilere karşı verilen savaş boyunca Hıristiyanlar, pandomim öğelerini –şarkı, jestler, gülme– dini ibadetlere bulaştırmakla suçlanmışlardı.

Ama resmi kilise ideolojisinin bu hoşgörüsüz ciddiyeti, kanonlaşmış ritüel ve adabımuaşeretten çekip çıkarılmış olan neşenin, gülmenin ve şakaların meşrulaştırılmasını zorunlu kıldı. Böylece resmi biçimlere paralel saf gülme biçimleri yaratıldı.

Aynı zamanda, antikiteden miras kalan belirli dinsel kültler Do-

20. Bkz. Reich, a.g.e., 18. dipnot s. 116 vd.

ğu'dan ve bazı durumlarda da yerel pagan ayinlerinden, özellikle de bereket ayinlerinden etkilendi. Neşe ve gülmenin esasları bu biçimlerde mevcuttur. Vaftiz, evlilik ve diğer dini ibadet törenlerinde olduğu kadar toplu ayinler ve cenaze törenlerinde de bunlara rastlanabilir. Ama bu esaslar arıtılıp yumuşatılmıştır.[21] Kiliseye yakın bir bölgede icra edilecek olduklarında, izne tabidirler. Bu saf gülme ayinlerine, resmi kültlere paralel olarak izin veriliyordu.

Eğitmenler ve düşük konumdaki papazlar tarafından Aziz İstefanos yortusunda, Yılbaşı'nda, Masumlar* yortusunda, Epifanya** yortusunda ve Aziz Yuhanna Yortusu'nda kutlanan "deliler bayramı" (*festa stultorum, fatuorum, follorum*) bunun tipik örneklerindendir. Bu kutlamalar başlangıçta kiliselerde yapılıyor ve tamamen meşru bir nitelik taşıyorlardı. Daha sonralarıysa, yalnızca yarı-meşru bir niteliğe büründüler ve ortaçağın sonunda kiliselere tamamen yasaklandılar, ama karnaval âlemlerine ve eğlencelere karıştıkları sokaklarda ve meyhanelerde var olmaya devam ettiler. Deliler bayramı, (*fête des fous*) Fransa'da özel bir inatçılık ve hayatta kalma gücü gösterdi. Bu yortu aslında, içerdiği maskeli balolar ve açık saçık danslarla resmi kültün bir parodisi, gülünçleştiren taklidiydi. Alt ruhban sınıfın bu kutlamaları özellikle Yılbaşı'nda ve yortusunda şiddetleniyordu.

Deliler bayramının neredeyse tüm ritüelleri, muhtelif kilise ritüelleri ve simgelerinin grotesk bir şekilde itibarsızlaştırılıp maddi bedensel düzeye aktarılmasından ibarettir: Sunakta yiyip içme ve içkili seks âlemleri, açık saçık şakalar, çıplaklık. Bu ritüellerden bazılarını daha sonra analiz edeceğiz.[22]

21. Mecazın tarihi bu açıdan hayli ilginçtir. Mecazların neşeli, şen şakrak tonu, kilise piyeslerinin belli unsurlarının gelişimine yol açmıştır (bkz. Léon Gautier, *Histoire de la Poésie Liturgique, I (Les Tropes)*, Paris, 1886). Ayrıca, J. P. Jacobsen, *Essai sur les origines de la comédie en France au Moyen age*, Champion, Paris, 1910.

* Kral Hirodes'in, müneccimlerin kehaneti üzerine, bebek İsa'yı yok etmek amacıyla Beytlehem'deki iki yaşın altındaki tüm erkek çocukları katlettiği günün adına, 28 Aralık'ta kutlanan yortu. (ç.n.)

** Mecusilerin Hazreti İsa'yı görmek için Beytlehem'e gelmelerini kutlayan ve Ocak ayının 6'sına rastlayan yortu. (ç.n.)

22. Deliler bayramı ile ilgili olarak bkz. F. Bourquelot, *l'Office de la Fête des fous*, Sens, 1859; H. Villetard, *Office de Pierre de Corbeil*, Paris, 1907 ve *Remarques sur la fête des fous*, Paris, 1911.

Belirttiğimiz gibi, bu kutlama Fransa'da sebatla muhafaza edilmişti. 1444'te Paris İlahiyat Fakültesi'nin bir genelgesinde yortu için özel bir savunu yayımlanmıştı. Deliler bayramını savunanlar, bayramın, ne yaptıklarını çok iyi bilen atalar tarafından Hıristiyanlığın ilk çağında icat edildiği gerçeğine değiniyorlardı. Savunma ayrıca, bayramın ciddi değil tamamen alaycı bir nitelik taşıdığının altını çiziyordu. Böylesine neşeli bir eğlence "ikinci doğamız olan ve insanda içkin gibi görünen delilik kendisini en azından yılda bir kez özgürce açığa vurabilsin diye" gereklidir. "Zaman zaman kapaklarını açıp hava almasına olanak tanımazsak şarap fıçıları çatlar. Biz insanlar da, pek sağlam yapılmamış fıçılarız ve içimizdeki bilgelik şarabı dindarlık ve Tanrı korkusundan müteşekkil sabit bir fermentasyon halinde kaldığı takdirde çatlarız. Bozulmaması için hava almasına izin vermeliyiz. Belirli günlerde çılgınlığa izin vermemizin nedeni de bu, böylece, Tanrıya daha büyük bir şevkle hizmet etmeye devam edebiliriz."

Bu dikkat çekici savunuda, aptallık ve delilik yani gülme, doğrudan doğruya "insanın ikinci doğası" olarak tanımlanır, yekpare Hıristiyan kültü ve ideolojisiyle karşıtlığı ortaya konur.

İnsanın ikinci doğası için, gülme için bir kanal açma ihtiyacı yaratan, tam da resmi ciddiyetin tek yanlı karakteriydi. "Deliler bayramı" en azından yılda bir kez, gülme için bir boşalım kanalı sağlıyordu; onunla bağlantılı maddi bedensel ilke böylece eksiksiz bir özgürlüğe sahip oluyordu. Burada, ortaçağ insanının ikinci festival yaşamının açık seçik onaylanışı mevcuttu.

Deliler bayramındaki gülme, Hıristiyan ritüeli ve Kilise hiyerarşisine karşı soyut ve tümüyle olumsuz bir dalga geçme değildi elbette. Olumsuz alaycı öğe, muzafferane bir tema olan bedensel yeniden teşekkül ve yenilenme temasına derinden derine kök salmıştı. Gülmekte olan, "insanın ikinci doğası," kendisini resmi kültte ve ideolojide ifade edemeyen bedensel alt bölgeydi.

Yukarıda alıntıladığımız ilginç savunu XV. yüzyıla aittir. Ama benzer fikirlerin daha önceki dönemlerde ifade edildiğine de rastlarız. X. yüzyılın ağırbaşlı Fulda başrahibi Rabanus Maurus, *Coena Cypriani*'nin bir özet versiyonunu hazırlamıştı. Bunu da, *ad jocun-*

ditatem, yani sırf eğlence amacıyla Kral II. Lothar'a ithaf etmişti. Maurus atıf mektubunda, *Coena*'nın neşeli ve küçük düşürücü anlatım tarzını şu argümanlarla haklı çıkarmaya çalışır: "Tıpkı Kilise'nin iyi ve kötü insanlar barındırması gibi, bu şiir de kötülerin konuşmalarını barındırıyor." Ağırbaşlı din görevlisinin bu "kötü insanları," insanların "ikinci deli doğası"na tekabül ediyordu. Daha sonraları, Papa XIII. Leo da benzer bir formül önerdi: "Kilise ilahi ve insani unsurlardan oluştuğu için, aynen *Eski Ahid*'in *Eyüp Kitabı*'nda söylendiği gibi, insan unsuru eksiksiz bir dürüstlükle ifşa edilmelidir."

Ortaçağın başlarında halka özgü gülüş, yalnızca orta sınıfa sızmakla kalmayıp, kilisenin en yüksek çevrelerini bile etkisi altına almıştı. Rabanus Maurus bir istisna değildi. Halk mizahının çekimi, genç feodal hiyerarşinin hem ruhban sınıfı hem de ruhban sınıfı dışındaki tüm düzeylerinde güçlüydü. Bu şöyle açıklanabilir:

1. XVII., VIII. ve IX. resmi dini ve feodal kültürü hâlâ zayıftı ve tam olarak şekillenmemişti.
2. Halk kültürü güçlüydü ve göz ardı edilmesi imkânsızdı; bazı öğeleri propaganda amacıyla kullanılmak durumundaydı.
3. Roma Satürn Bayramı geleneği ve Roma'nın meşrulaşmış diğer halk mizahı biçimleri hâlâ canlıydı.
4. Kilise, Hıristiyan bayramlarının zamanlarını (Hıristiyanlaştırılmaları düşüncesiyle) yerel pagan ayinlerine uyarlamıştı ve bu ayinler gülme kültleriyle ilişkilendirilmişti.
5. Genç feodal sistem hâlâ görece ilericiydi ve bu nedenle, görece popüler bir mahiyetteydi.

Bu nedenlerle, halk mizahına yönelik görece hoşgörülü bir tutum geleneği bu erken dönemde oluşturulabilmişti. Bu gelenek, giderek daha fazla kısıtlamaya maruz kalmasına rağmen yaşamaya devam etti. İzleyen dönemlerde (XVII. yüzyıla değin), gülme savunusunu eski din adamlarının ve ilahiyatçıların otoritesine dayandırmak âdet oldu.

XVII. ve XVIII. yüzyılların *facétie* [nükteli söz], anekdot ve şa-

ka yazarları ve derlemecileri genellikle, ortaçağ âlimleri ve ilahiyatçılarından alıntılar yapıyordu. Sözgelimi, mizah edebiyatının en eksiksiz antolojilerinden biri olan *Jocorum et seriorum libri duo*'yu derlemiş olan (birinci baskısı 1600, son baskı 1643) Melander çalışmasını, kendisinden önce *facétie*'ler yazmış olan düzinelerce ünlü âlim ve ilahiyatçının adını sıralayarak sunar. En iyi Almanca *Schwänke* [komik hikâyeler] derlemesi ise ünlü bir vaiz olan rahip Johannes Pauli tarafından *Schimpf und Ernst** başlığıyla yapılmış ve ilk baskısı 1522'de yayımlanmıştı. Pauli yazdığı önsözde bu çalışmanın amacını tanımlarken, deliler bayramının savunusunda daha önce aktarılan benzer bir fikri dile getirir. Pauli, bu kitabı "manastırlara kapanan ruhani çocukların zihinlerini eğlendirmek ve dinlendirmek için okuyacakları bir şeyleri olabilsin" diye derlemiştir, çünkü Pauli'ye göre "ciddi bir ruh haliyle yaşamak her zaman mümkün değildir."

Bu tür yorumların amacı (buna başka birçok yorumu da ekleyebiliriz), kilisenin alanı civarında gülmeyi açıklayıp bir şekilde haklı çıkarmak, "kutsal parodi"yi (*parodia sacra*), yani kutsal metinler ve ayinlerin parodisini haklı çıkarmaktı. Bu parodilere yönelik suçlamalar da yok değildi. Deliler bayramına birçok kez yasal kısıtlamalar getirildi. Toledo Konseyi'nin getirdiği en eski yasak, VII. yüzyılın birinci yarısında yürürlüğe girmişti. Fransa'da deliler bayramına getirilen son yasal yasak ise, 1552'de Dijon Parlamentosu'nun aldığı karardı; ilk kınamadan dokuz yüzyıldan fazla bir süre sonra. Bu dokuz yüzyıl boyunca, bayramın yarı yasal koşullarda kutlanmasına devam edildi. En son Fransız kutlaması, Rouen'de *Societas cornardorum* tarafından düzenlenen bir karnaval alayıydı. (Bu törenlerden birinde, 1540'ta Rabelais'nin adı zikredilmiş ve şölende ilahi yerine "Gargantua Vakayinamesi" okunmuştu.)[23] Böylece Rabelais'ci gülme, ana rahmine, yani antik ritüel ve gösteri geleneğine dönmüş görünüyordu.

Deliler bayramı, kilise civarındaki ortaçağ festival gülmesinin en renkli ve sahici dışavurumlarından biridir. Bir başka dışavurumu ise, Meryem'in bebek İsa ile Mısır'a kaçışını kutlayan "eşek bayra-

* Küfür ve Ciddiyet. (ç.n.)

23. XVI. yüzyılda bu derneğin malzemesiyle iki antoloji yayımlanmıştır.

mı"dır. Her ne kadar, bir bebekle genç bir kız içinde rol alsa da, bu bayramın merkezinde ne Meryem ne de İsa bulunur. Merkezdeki karakter, eşek ve anırmasıdır. Özel "eşek ayinleri" kutlanır. Bu ayin hakkında ağırbaşlı kilise azası Pierre Corbeille tarafından hazırlanan bir *officium* [program] günümüze kalmıştır. Ayinin her parçasına komik bir anırma ("aiai") eşlik eder. Dinsel törenin sonunda, alışıldık dua yerine rahip, anırmayı üç kez tekrarlar, son Amin'in yerini de aynı anırma almıştır. Eşek, aynı zamanda hem itibarsızlaştıran hem yeniden hayat veren maddi bedensel alt bölgenin en eski ve değişmez simgelerinden biridir. Bu bağlamda, Apuleius'un "Altın Eşek"ini, antikitenin yaygın eşek-pandomimlerini ve son olarak, Assisi'li Francis efsanelerindeki bedensel alt bölge simgesi olarak eşek imgesini anımsamak yeterli.[24] "Eşek bayramı" bu temanın en eski örneklerinden biridir.

"Deliler bayramı" ve "eşek bayramı," gülmenin başrolde olduğu özel kutlamalardır. Bu anlamda, yakın akrabaları karnaval ve *charivari*'ye benzer. Ama gülme, ortaçağın tüm diğer Kilise bayramlarında dini törenin popüler, pazar meydanı yönünü düzenleyerek az ya da çok önemli bir rol oynadı. Maddi bedensel ilke olarak gülme, bayramla sabit bir ilişki barındırıyordu; esasen bir festival gülmesiydi. Şimdi, öncelikle *risus paschalis*'e değinelim. Paskalya zamanı boyunca gülme ve şakaya kilisede bile izin veriliyordu. Rahip, vaiz kürsüsünden eğlendirici öyküler anlatabiliyor ve şaka yapabiliyordu. Büyük Perhiz dönemi yasını takiben papaz, cemaatinin neşeli gülmesini şen şakrak bir yenilenme olarak teşvik edebiliyordu. "Paskalya gülüşü" olarak adlandırılmasının nedeni de budur. Yapılan şakalar ve anlatılan öyküler özellikle maddi bedensel yaşamla ilgili oluyordu ve karnaval tipindeydi. Gülme izni, et yeme ve (Büyük Perhiz boyunca yasaklanan) cinsel ilişkiye yeniden başlama izniyle aynı zamanda veriliyordu. *Risus paschalis* geleneği, XVI. yüzyılda Rabelais'nin döneminde hâlâ canlıydı.[25]

24. Eşek imgesinin kalıcılığı ve özgül anlamı Rus edebiyatında sergilenir: İsviçre'de "bir eşeğin anırması" Prens Mişkin'i uykusundan uyandırır, onu, yabancı bir toprak ve yaşamla barıştırır (Dostoyevski: *Budala*). Eşek ve anırması, Blok'un şiiri "Gece Bahçesi"nin önde gelen imgelerinden biridir.

25. Bkz. J. P. Schmidt: *De risu paschalis*, Rostock, 1847 ve S. Reinach, *Le Rire rituel*, a.g.e., d.n. 19, 4. Cilt, s. 127-129. Hem Paskalya hem de Noel gülmesi, popüler Roma Satürn Bayramı geleneğiyle bağlantılıdır.

"Paskalya gülüşü"nün yanı sıra, bir de "Noel gülmesi" vardı. Paskalya neşesi çoğunlukla eğlendirici masallar ve anekdotlar içerirken, Noel gülmesi neşeli şarkılarla dışavuruluyordu. Son derece dünyevi bir içerik barındıran bu şarkılar kiliselerde işitiliyordu; bazı ilahiler, dünyevi, hatta sokak ezgileriyle söyleniyordu. Sözgelimi, günümüze kadar gelmiş olan bir *Magnificat* notası, bu dinsel şarkının, soytarıca sokak zırvalaması havasıyla söylendiğinin kanıtıdır. Bu gelenek özellikle Fransa'da korundu. Manevi içerik, dünyevi ezgilerle ve maddi bedensel itibarsızlığı öğeleriyle birleştiriliyordu. Yeninin doğuşu teması organik olarak, eskinin neşeli ve itibarsız bir düzeyde ölümü temasıyla, karnavala özgü soytarıca alaşağı etme imgeleriyle bağlantılıydı. Fransız *Noël*'inin daha sonraları devrimci sokak şarkısının en popüler türlerinden biri haline gelmesinin nedeni de budur.

İtibarsızlaştırıcı ve yeniden canlandırıcı bir ilke olarak gülme ve maddi bedensel öğe, kilisenin dışında veya civarında düzenlenen diğer festivallerde, özellikle de yerel bir nitelik taşıyanlarda temel rol oynuyordu. Bu yerel kutlamalar eski pagan kutlamalarının öğelerini kendi bünyesinde yoğurmuştu; bu öğeler bir Hıristiyan ikamesi temsil ediyordu. Bir kilisenin takdisini (ilk mass'ler*) ve koruyucu aziz bayramını kutlayan eğlenceler böyledir. Yerel panayırlar genellikle o dönemde gem vurulmamış oburluklar ve içkili seks âlemlerinin eşlik ettiği her tür halk eğlencesiyle birlikte gerçekleştiriliyordu.[26] Yeme içme de, ölüyü anma töreninin temel özelliği sayılıyordu. Mezarları kilisede bulunan hamileri ve hayırseverleri anmak için papazlar ziyafetler düzenleyip onların anısına içki içiyordu ("*poculum charitatis*" veya "*charitas vini*" diye bilinir). Kvedlinburg Manastırı'na ait bir kayıt, ruhban sınıfının düzenlediği ziyafetin ölüyü besleyip memnun ettiğini açıkça ifade ediyor: *Plenius inde recreantur mortui.* İspanyol Dominikenleri *viva el muerto*

* Katolik kiliselerinde ekmek ve şarabın takdisi ayini; Aşai Rabbani; bu ayine mahsus müzik. (ç.n.)

26. Burada vurgulanan, oburluk ve sarhoşluğu kanatları altına alan *töreler* değil, oburluk ve sarhoşluğun "tüm dünya için bir bayram" şeklinde, maddi bolluk, büyüme ve yenilenmenin zaferi şeklinde simgesel ütopik bir anlam kazandıkları gerçeğidir.

[yaşasın ölüler] gibi tipik zıtlıklar içeren sözlerle kadeh kaldırıp ölen hamilerinin anısına içerlerdi.[27] Bu örneklerde, neşe ve gülme bir ziyafet niteliği taşır ve maddi bedensel alt bölgenin karmaşık bütünlüğünde ölüm ve doğum (yaşamın yenilenmesi) imgeleriyle bileşir.

Belli bayramlar, kutlandıkları mevsime bağlı olarak özel bir nitelik kazanırdı. Aziz Martin ve Aziz Michael'in sonbahar bayramlarında yeme içme ön plandaydı; zaten bu azizler de şarap imali hamileriydi. Bazen azizin bireysel özellikleri, itibarsızlaştırıcı ritüellerin ve gösterilerin gelişimine hizmet ederdi. Sözgelimi, Marsilya'da kutlanan Aziz Lazarus bayramında atlar, katırlar, eşekler, boğalar ve sığırlarla geçit törenleri yapılıyordu. İnsanlar farklı kıyafetlerle sokaklarda ve meydanlarda "büyük dans"ı icra ediyordu (*magnum tripudum*). Muhtemelen bu, Lazarus'un maddi bedensel topografik bir yananlam barındıran (bedenin alt kısmını temsil eden) cehennem efsaneleri halkasına bağlı olmasından kaynaklanıyordu.[28] Lazarus ayrıca, ölüm ve yeniden canlanma temasıyla da ilgiliydi. Bu bayramın antik yerel pagan kutlamalarının bazı öğelerini kapsamasının nedeni de budur.

Gülme ve bedensel ilke birçok başka içki partisinde, özel kutlamalarda veya halka açık eğlencelerde de meşrulaşmıştı.

Karnaval ve Büyük Perhiz arifesine özgü gülme[29] konusuna zamanı gelince tekrar döneceğiz. Ama burada, şenliğe özgü gülmenin zamanla ve mevsim dönümleriyle olan temel bağlantısını bir kez daha vurgulamalıyız. Krallar bayramının takvimsel boyutu, kilisenin dışındaki popüler gülme biçiminde canlandırılıp hayata geçirilmişti. Burada, mevsim değişiklikleriyle, güneş ve ayın evreleriyle, bitki örtüsünün ölümü ve yenilenmesiyle ve tarım mevsimlerinin birbirini izlemesiyle olan bağlantı ön plana çıkıyordu. Bu ardışıklıkta yeni olan veya yenileyen her şey, yaklaşmakta olan her şey

27. Bkz. Fr. W. Ebeling, *Flögel's Geschichte des Grotesk-Komischen*, birinci basım, Leipzig, 1862, s. 254.

28. Bu efsaneler halkasını daha ayrıntılı tanımlayacağız. Şimdilik, yalnızca "cehennem"in karnavalın vazgeçilmez bir öğesi olduğunu zikretmekle yetineceğiz.

29. Barındırdığı karmaşık imgeler sistemiyle karnaval, halk mizah kültürünün en eksiksiz ve en arı dışavurumuydu.

olumlu bir öğe olarak vurgulanır. Ve bu öğe de, daha geniş, daha derin bir anlam kazanır: İnsanların daha mutlu bir geleceğe, daha adil bir toplumsal ve ekonomik düzene, yeni bir hakikate dair umutlarını ifade eder. Bayramın neşeli boyutu, tıpkı Roma Satürn Bayramları'nın Altın Çağ'a dönüşü bildirmeleri gibi, genel bir maddi zenginlik, eşitlik ve özgürlükten oluşan daha mutlu bir geleceği ifade ediyordu. Dolayısıyla ortaçağ bayramı, adeta Janus'un iki yüzünü barındırıyordu.* Resmi, dinsel yüzü geçmişe dönüp mevcut düzeni onaylıyordu; pazar meydanındaki halka ait yüzü ise geçmiş ve şimdinin cenaze törenine katılarak geleceğe bakıp gülüyordu. Pazar meydanı bayramı, koruyucu, zamansız durağanlığa, değişmeyen yerleşik düzen ve ideolojiye karşı çıkıyor, değişim ve yenilenme öğesini vurguluyordu.

Maddi bedensel alt bölge ve tüm bir itibarsızlaştırma, tepetakla etme, alaycı taklit sistemi, zamanla ve toplumsal ve tarihsel dönüşümle olan bu temel ilişkiyi ortaya koyuyordu. Halkın şenliklerinin vazgeçilmez öğelerinden biri taklitti, yani, giysilerin ve toplumsal imgenin yenilenmesi. Başka bir temel öğe de, hiyerarşik düzeylerin tersine çevrilmesiydi: "Deliler bayramı"nda soytarı kral ilan edilir, şaklabanın biri başrahip, piskopos ya da başpiskopos seçilir, doğrudan doğruya papanın yetkisi kapsamındaki kiliselerde sahte papa bile seçilirdi. Bu deliler hiyerarşisinin üyeleri, ciddi özel ilahiler okurdu. Bu bayramların çoğunda, aynen İsa'nın Vaftizi Yortusu ve Sevgililer Günü'nde olduğu gibi, bir günlüğüne krallar ve kraliçeler seçilirdi. Böyle geçici krallar ve kraliçeler (*rois pour rire*) seçme âdeti, Fransa'da özellikle yaygındı; bu ülkede neredeyse her halk şölenine bunlar başkanlık ederdi. Elbiselerin tersyüz edilerek giyilmesi ve pantolonların başa geçirilmesinden, dalga geçilen sahte kralların ve papaların seçilmesine kadar aynı topolojik mantık hüküm sürüyordu: yukarıdakini aşağı kaydırma, yüce ve eskiyi, son şeklini almış ve tamamlanmış olanı ölüm ve yeniden doğum için maddi bedensel alt bölgelere gönderme. Bu değişiklikler, zamanla ve toplumsal ve tarihsel değişimle temel bir ilişki içine yerleştiriliyordu. Ortaçağ hiyerarşisinin yerinden oynatılamaz ve zamandışı

* Eski Roma'da kapılar mabudu, başı iki yüzlü bir ilah. (ç.n.)

değişmezliğine karşı görelilik ve oluş öğesi vurgulanıyordu.

Aslında bayram ritüeli, bizzat zaman oyununu, yenide eskiyi yeniden şekillendirerek, hiçbir şeyin kendisini daimileştirmesine izin vermeyerek, aynı anda hem öldüren hem doğuran zaman oyununu yansıtma eğilimini taşıyordu. Zaman oynar ve güler! Evrende yüce bir güce sahip olan Herakleitos'un oyunbaz çocuğudur ("egemenlik çocuğa aittir"). Vurgulanan, gelecektir; ütopik özellikler halkın şenlikli neşesinin ritüelleri ve imgelerinde daima mevcuttur. Rönesans'ın tarih anlayışının daha sonra yeşerecek olan kökleri böyle gelişti.

Özetlemek gerekirse, ortaçağda resmi kült ve ideolojiden dışlanan gülmenin, hemen her bayramın koruyucu kanatları altında kendi gayri resmi ama meşru yuvasını yaptığını söyleyebiliriz. Bu nedenle, her bayram resmi, dini yönüne ilaveten kurucu ilkesi, gülme ve maddi bedensel alt bölge olan başka bir halk karnaval boyutuna sahipti. Bayramın bu yönü kendi örüntüsünü, kendi temasını ve imge dokusunu, kendi ritüelini barındırıyordu. Bu temanın çeşitli öğelerinin kaynakları farklıdır. Roma Satürn Bayramları tüm ortaçağ boyunca yaşamayı sürdürdü elbette. Antik pandomim geleneği de hayatta kalmayı başardı. Ama asıl kaynak yerel folklordu. Bayramın popüler, mizahi yönünün imgeleri ve ritüelini etkileyen de işte bu folklordu.

Alt ve orta sınıf ruhbanları, din eğitmenleri, öğrencileri ve şehrin ileri gelenleri bu halk eğlencelerinin asıl katılımcılarıydı. Bu toplumsal gruplardan hiçbirine bağlı olmayan ve o dönemde sayıca kalabalık olan diğer örgütlenmemiş birimlerin mensupları da kutlamalara katılıyordu. Ama ortaçağ halk mizah kültürü aslında tüm insanlara aitti. Gülmenin hakikati herkesi kucaklayıp coşturuyordu; hiç kimse buna direnemiyordu.

Ortaçağ parodi edebiyatının çok büyük bir bölümü dolaylı veya dolaysız olarak eğlenceye yönelik halk mizahı biçimleriyle bağlantılıdır. Bazı âlimlerin (sözgelimi Novati'nin) iddia ettiği gibi, kutsal kitaplara ve dinsel ayinlere ilişkin çeşitli parodilerin doğrudan doğruya deliler bayramı kutlamaları için tasarlanmış ve bu kutlamalarla yakından bağlantılı olmaları mümkündür. Ama bu, kutsal parodi-

lerin çoğu için söylenemez. Önemli olan, doğrudan ilişki değil, ortaçağ parodilerinin meşru şenlik mizahı ve özgürlüğüyle olan daha genel bağlantısıdır. Ortaçağ parodi edebiyatının tümü eğlendiricidir; boş zaman şenlikleri için yaratılmışlardır ve bayram günlerinde okunacaklardır. Bu nedenle de, özgürlük ve başıboşluk atmosferiyle doludur. Bayram günlerinde kutsala ilişkin bu neşeli parodilere izin veriliyordu, tıpkı *risus paschalis*'e, et yemeye ve cinsel ilişkiye izin verildiği gibi. Parodiler değişen zaman ve maddi bedensel düzeyde yenilenmeye ilişkin aynı popüler hisle doluydu. Burada da, zıt değerler barındıran alt bölge mantığı egemendir.

Okul ve üniversite eğlenceleri, ortaçağ parodisinin tarihinde çok önemli bir yer tutuyordu. Bu eğlenceler genellikle bayram günlerine rastlardı. Bayram günü boyunca gelenek gereği gülme ve şakalara tanınan ayrıcalıklar, eğlenceler için de tümüyle geçerliydi. Öğrenciler resmi ideolojik sistemin, akademik bilgi ve kuralların kısıtlamalarından kurtulmakla kalmıyordu, bu disiplinleri neşeli, küçük düşürücü oyunlara ve şakalara dönüştürmelerine de izin veriliyordu. Öncelikle, sofuca ciddiyetin ağır zincirlerinden, "dindarlığın süreğen mayası ve Tanrı korkusu"ndan kurtuluyorlardı. "Ebedi", "yerinden kıpırdatılamaz", "mutlak", "değiştirilemez" gibi kasvetli kategorilerin baskısından kurtulup bunun yerine, tamamlanmamış ve açık niteliğiyle, değişim ve yenilenme coşkusuyla dünyanın neşeli ve özgürce gülen boyutuna açılıyorlardı. Ortaçağ parodilerinin, kutsal metinlerin veya akademik bilgeliğin biçimsel edebi ve olumsuz yergileri olmamalarının nedeni budur; bu öğeleri yalnızca neşeli gülmenin perdesine, olumlu maddi bedensel alana aktarıyorlardı. Dokundukları her şey, et ve maddeye dönüşüyor, aynı zamanda daha hafif bir havaya bürünüyordu.

Bazıları daha sonra betimlenecek olan ortaçağ parodilerinin temel öğelerini burada enine boyuna tartışmayacağız. Yalnızca kutsal parodinin bir bütün olarak ortaçağ halk mizah kültürü içindeki yerini tanımlayacağız.[30]

30. Ortaçağ edebiyatının genel tarihini konu alan yapıtlardaki (örneğin Ebert, Curtius) ayrı bölümler dışında kutsal parodiyi betimleyen üç özel yapıt vardır: (1) F. Novati, *La parodia sacra nelle letterature moderne*, (bkz. Novati, *Studi critici e*

Ortaçağ parodisi özellikle XII. yüzyıldan önce, olumsuzluklarla, özel kültlerin, dini tarikatların veya âlimlerin alay ve tahribat konusu olabilecek kusurlarıyla ilgilenmiyordu. Ortaçağ parodicisi için istisnasız her şey gülünçtü. Gülme, ciddiyet kadar evrenseldi; tüm dünyaya, tarihe, tüm toplumlara, ideolojiye yönelikti. Dünyanın her şeye uzanan, kendisinden hiçbir şeyin uzak tutulamayacağı ikinci hakikatiydi. Sanki tüm öğeleriyle dünyanın bütününün şenlikli boyutu, dünyanın oyun ve gülmede ikinci kez tecelli edişiydi.

Ortaçağ parodisinin, resmi ideolojinin bakış açısından en kutsal ve en önemli olan her şeyle tamamen amansız bir oyuna girişmesinin nedeni budur. En eski grotesk parodi *Coena Cypriani* (yaklaşık V. veya VI. yüzyıla aittir) Âdem'den İsa'ya tüm kutsal tarihi, bu tarihin en önemli olaylarını ve simgelerini grotesk bir tarzda kullanarak fantastik bir soytarılar ziyafeti haline getiriyordu.[31]

Eğlendirici nitelikteki başka bir antik yapıt *Joca monacorum* ise daha ölçülüydü. VI. ila VII. yüzyıllar arasında yazılmıştır ve Bizans kökenlidir; VII. yüzyıldan itibaren Fransa'da çok popüler oldu. Rusya'da da kendi tarihine sahipti (bu tarih A. N. Veselovski ve I. N. Zdanov tarafından incelenmişti). İncil ile ilgili temalara ilişkin birtakım gülünç sorularla dolu uçarı bir öğreti kitapçığıydı; eğlendirici olmakla birlikte "*Coena*"dan daha ılımlıdır.

Bunu izleyen yüzyıllarda, özellikle de XI. yüzyılda parodi, Kilise'nin resmi öğretisi ve kültünün tüm temalarını ve genelde dünyaya yönelik ciddi tutumun tüm biçimlerini oyununa dahil etti. En önem-

---

letterari, Turin, 1889). (2) Eero Ilvonen, *Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du moyen age*, Helsingfors, 1914. (3) Paul Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, Münih, 1922. Bu üç çalışma birbirini tamamlar niteliktedir. Novati, kutsal parodinin en geniş alanını kucaklar (yapıtı asla demode olmaz ve temel yapıt olma özelliğini korur). Ilvonen yalnızca Fransız parodisine (parodi edebiyatının sık sık rastlanan bir özelliği olan, Fransız ve Latin dillerinin bir bileşimi) ilişkin bir dizi eleştirel metin sunar. Metinler, ortaçağ parodisine ilişkin genel bir girişle sunulur ve yazarın kendi yorumlarını içerir. Lehmann kutsal parodi edebiyatına mükemmel bir giriş yapar, ama kendisini yalnızca Latince ile sınırlandırır. Her üç yazar da ortaçağ parodisini yalıtık ve özgül bir şey olarak kavrar; bu nedenle, bu parodinin halk mizah kültürünün daha büyük dünyasıyla olan organik bağını ortaya seremezler.

31. *Coena Cypriani* analizi için bkz. Novati, a.g.e., d.n. 30, s. 266 ve ayrıca Lehmann, a.g.e, d.n. 30, s. 25. *Coena* metninin eleştirel bir baskısı, *Monumenta Germaniae storica: Poetae latini* IV, der. G. H. Pertz, s. 856'da bulunabilir.

li duaların –"Babamız", "Meryeme Selam", amentü– birçok parodisi, parodik ilahiler (örneğin *Laetebundus*) ve münacatlar [karşılıklı okunan dualar] korunmuştur. Parodiciler kilise ayinlerine de el atmaya tereddüt etmemişti. Sözgelimi, "Sarhoşlar Ayini", "Kumarbazlar Ayini" ve "Para Ayini"ni sayabiliriz. Ayrıca dört İncil'in parodileri de mevcuttu: "Gümüş Markus'un Para İncili", "Parisli Öğrencinin Para İncili", "Kumarbazın İncili", "Sarhoşun İncili." Vaazlara olduğu kadar manastır kurallarına, dini buyruklara ve konsül yasalarına, papalık bildirilerine ve Papa genelgelerine ilişkin parodiler de vardı. VII. ve VIII. yüzyıllar kadar erken bir tarihte, vasiyet (sözgelimi, "Domuzun Vasiyeti", "Eşeğin Vasiyeti") ve mezar taşı yazıtı parodilerine de rastlarız.[32] Ortaçağda çok popüler olan gramatik parodidense zaten söz etmiştik. Bir de, her türlü yasal metnin parodileri vardı.

Sözcüğün dar anlamıyla parodi edebiyatının yanı sıra, popüler söylem kadar ruhban sınıfının, keşişlerin, ortaçağ felsefesi eğitmenlerinin, yargıçların jargonu da dinsel metinlerin, duaların, atasözlerinin ve deyişlerin gülünçleştirici taklitleriyle doluydu; hepsi de, azizlerin ve şehitlerin isimleriyle süslenmişti. Maddi bedensel alt bölgenin diline aktarılıp parodileştirilebilecek iki anlamlılık imaları taşıyabildiği sürece meydan okunmadan bırakılan tek bir Eski ve Yeni Ahit deyişi bile yoktu.

Rabelais'de Rahip Jean, düşük mertebeden ruhban sınıfının güçlü bir şekilde gülünç taklidine örnektir. Rahip Jean "Katolik dua kitabıyla ilişkili her şeyin" uzmanıdır (*en matière de brevière*); bu ise, herhangi bir kutsal metni yeme, içme ve erotizm anlamında yeniden yorumlayıp Büyük Perhiz'den karnavalın "müstehcen" düzeyine aktarabileceği anlamına gelir. Genel bir ifadeyle, Rabelais'nin romanında yapıtın bütününe serpiştirilen parodileştirilmiş kutsal metinler ve deyişlere ilişkin yeterince bol malzeme buluruz. Sözgelimi, İsa'nın çarmıhtaki son sözleri *sitio* ("Susadım") ve *consummatum*

32. Bu parodilerden pek çok vardır; muhtelif kült ve *ordo* öğelerinin kullanımının yanı sıra, birçok hayvanı konu alan komik destan mevcuttur. Örneğin, Nigel Wireker'in *Speculum stultorum*'u. Bu, cılız kuyruğundan kurtulmak için Salerno'ya giden, Paris'te ilahiyat ve hukuk eğitimi alan ve daha sonra keşiş olup kendi tarikatını kuran eşek Brunellus'un öyküsüdür. Roma'ya giderken efendisinin eline düşer. Mezar taşı yazıtlarına, tıbbi reçetelere, takdislere, dualara ve manastır yasalarına dair birçok parodi bu yapıta serpiştirilmiştir.

est ("Doyuma ulaştı"), aşırı yiyip içme şeklinde parodileştirilir.[33] *Venite, apotemus* (gel de bir şey içelim), *venite adoremus*'un yerine geçmiştir. Romanın başka bir bölümünde Rahip Jean, ortaçağ groteski için tipik olan Latince bir cümle söyler: *Ad formam nasi cognoscitur ad te levavi* ("Burnumun şeklinden [nasıl] kaldırdığımı anlarsın"). Cümlenin ilk bölümü, o günlerde hekimler arasında bile yaygın olan "fallusun büyüklüğü burnun büyüklüğünden kestirilebilir" varsayımıyla ilişkilidir. İkinci bölümü "kaldırdığımı" ise, Mezmurlar 121'in başlangıcıdır; böylece, kutsal bir metne yakışıksız bir yorum kazandırılır. Alçaltıcı aktarım, Fransızcada fallusla bağlantılı bir yananlam içeren, alıntının son hecesi *vi* ile pekiştirilir.

Hem antik hem ortaçağ groteskinde burun genellikle fallusla olan bu bağlantıyı barındırıyordu. Fransa'da, *ne advertas* (önlemeyin) *ne revoces* (seslenmeyin) gibi Latince olumsuzlama eki *ne* ile başlayan kutsal metin ve dualardan oluşan, "*noms de tous les nez*" [tüm burunların adları] olarak bilinen bütün bir münacat taklidi vardı. Bunların hepsi de, uzak analojiler ve yananlamların bile ciddiyi tersine çevirip gülmeyle birleştirmek üzere nasıl arandığının tipik örnekleridir. Parodi, her şeyde, her anlam ve imgede, kutsal sözlerin tınısında bedenin alt kısmı ile bağlantıyı olanaklı kılan bir özellik, taklide açık zayıf nokta keşfediyordu. Birçok azize ilişkin gayri resmi efsane sadece isim üstüne inşa edilmişti: Sözgelimi, Aziz Vitus'un adı, alt kısımla (fallusla) bağlantılıydı, "Aziz Mamik'i onurlandırmak" şeklindeki ifade ise, metresin ziyaret edilmesi anlamına geliyordu.

Sade halk konuşmaları kadar ortaçağ ruhban sınıfının (ve tüm ortaçağ entelijansiyasının) tüm gayri resmi konuşmalarının köklü bir biçimde bedenin alt kısmıyla ilgili imgelerle dolu olduğu söylenebilir –müstehcenlik ve sövgülerle, dine saygısızlık ve küfürlerle, alaycı bir şekilde tersyüz edilmiş kutsal metinlerle; bu tür bir konuşma içinde öğütülen her şey, kudretli alt bölgenin itibarsızlaştırıcı ve yenileyici gücüne teslim ediliyordu. Gündelik konuşma da

33. Rabelais 1524 baskısı için basiretli ayıklamalar yapar: Sorbonne'a (Paris Üniversitesi ilahiyat okuluna) ilişkin tüm dokundurmaları çıkarır, ama karnavala özgü haklar ve gülme özgürlüğü öylesine sağlamdır ki *sitio* ve kutsal metinlerin benzer alaycı tersyüz edilmelerini ayıklamayı aklından bile geçirmez.

Rabelais'nin döneminde hâlâ öyleydi. Rahip Jean ve Panurge'nin konuşması bu açıdan tipiktir.[34]

Gülmenin evrensel niteliği yukarıda betimlenen parodilerde belirgindir. Ortaçağ gülmesi, ortaçağ ciddiyeti ile aynı nesneye yönelmiştir. Gülme, bedenin üst kısmını dışarıda tutmamakla kalmayıp, aslında genellikle ona yönelir. Üstelik, yalnızca bedenin bir kısmına değil, bütününe yönelir. Resmi dünyaya karşı kendi dünyasını, resmi kiliseye karşı kendi kilisesini, resmi devlete karşı kendi devletini kurduğu söylenebilir. Gülme, kendi takdis ayinlerini kutlar, kendi ibadetini yerine getirir evlilik ve cenazeleri kendine göre kutsar, kendi mezar yazıtlarını yazar, kendi krallarını piskoposlarını seçer. En küçük ortaçağ parodisi bile daima bütün bir komik dünyanın parçası olarak inşa edilir.

Gülmenin bu evrensel niteliği, en belirgin ve tutarlı şekilde karnaval ritüelleri ve gösterilerinde ve bunların sundukları parodilerde ortaya koyuluyordu. Ama evrensellik, ortaçağ mizah kültürünün tüm diğer biçimlerinde de boy gösteriyordu: Kilise piyeslerinin komik öğelerinde, komik *dit*'ler (peri masalları) ve *débat*'larda (tartışmalar), hayvan destanları, *fabliaux* ve *Schwänke*'de.[35] Gülmenin ve bedenin alt kısmının temel özellikleri, bu türlerin hepsinde aynıdır.

Bayramlara eşlik eden ortaçağ mizah kültürünün bir "yergi" tiyatrosu olduğu, örtüşmekle birlikte karşıt olduğu resmi Hıristiyan kültü ve teolojisinin "trajik üçlemesi"nin ardından dördüncü bir tür tiyatro oluşturduğu söylenebilir. Tıpkı antik "yergi" tiyatrosu gibi, ortaçağ gülme kültürü de, bedensel yaşamın tiyatrosuydu (çiftleşme doğum, büyüme, yeme içme, dışkılama). Ama tekil bir bedenin

34. XVI. yüzyılda Protestan çevreler, kutsal metinlerin gündelik sözlü iletişimde alaycı ve itibarsızlaştırıcı şekilde kullanılmasını kınıyordu. Rabelais'nin çağdaşı Henri Estienne, *Herodotus Savunusu*'nda, içki âlemlerinde kutsal sözcüklerin sürekli olarak saygısızca kullanımından şikâyet ediyordu. Estienne bu kullanıma ilişkin pek çok örnek aktarır; bir kadeh şarap bir dikişte içilirken, pişmanlık ilahilerinin sözlerinin söylenmesi böyle bir kullanıma örnektir: "Ah Tanrım, temiz bir kalp bahşet bana, bağırsaklarımda ruhumu arındır." Zührevi hastalıklardan mustarip hastalar bile, rahatsızlıklarını ve hastalık nöbetlerini ifade etmek için kutsal metinleri kullanıyordu (bkz. H. Estienne, *Apologie pour Hérodote*, 1, 16, 1566).

35. Bu tür tezahürlerin zaman zaman ilk burjuva kültürünün özgül kısıtlamalarını ifade ettiği doğrudur; böyle durumlarda, maddi bedensel ilke bir noktaya kadar ufalır ve yozlaşır.

veya özel bir maddi yaşam tarzının tiyatrosu değildi elbette; halkın genel anlamda bedenlerinin tiyatrosuydu; bu beden için doğum ve ölüm mutlak bir başlangıç ve son değil, yalnızca sürekli gelişme ve yenilenmenin öğeleridir. Yergi tiyatrosunun büyük bedeni, dünyadan ayrılamaz; kozmik öğelerle ve yiyip yutan ve doğuran yeryüzüyle sıvanmıştır.

Ortaçağ gülmesinin evrenselliğinin yanında, başka bir çarpıcı özelliğini de vurgulamamız gerekir: Özgürlükle olan ayrılmaz ve temel ilişkisi. Bu gülmenin kesinlikle gayri resmi olduğunu ama yine de meşrulaştığını görmüştük. Delinin takkesi, tıpkı *pileus*, yani Roma Satürn Bayramları'nda soytarının taktığı başlıkta olduğu gibi, ihlal edilemez haklar barındırıyordu.

Gülmenin bu özgürlüğü göreli bir özgürlüktü elbette; alanı kimi zaman geniş kimi zamansa daha dardı, ama asla tümüyle askıya alınmazdı. Gördüğümüz gibi özgür gülme, bayramlarla bağlantılıydı ve belli ölçüde, bayram günlerine ayrılmış zamanla sınırlıydı. Et, oburluk ve cinsel ilişki izniyle örtüşüyordu. Gülme ve bedene eğlence kapsamında tanınan bu serbestlik, kendisini önceleyen veya izleyecek olan Büyük Perhiz'in sert tutumlarıyla keskin bir tezat oluşturuyordu.

Bayram, tüm yasaklamaları ve hiyerarşik engelleriyle resmi sistemin tamamının geçici bir süre askıya alınması anlamına geliyordu. Kısa bir süre için yaşam alışıldık, meşrulaşmış ve kutsanmış akışlarından çıkıp, ütopik özgürlük alanına giriyordu. Tam da bu özgürlüğün kısalığı, geçiciliği, imgelerin şenlikli atmosferinden doğan fantastik mahiyetini ve ütopik radikalizmini artırıyordu.

Kısa ömürlü özgürlük atmosferi, kamusal alanda olduğu kadar evdeki resmiyetten uzak bayramda da hüküm sürüyordu. Özgür ve genellikle uygunsuz ama aynı zamanda felsefi sofra sohbetlerinden müteşekkil antik gelenek, Rönesans döneminde yeniden yaşama geçirilmişti; folklorda ortak kökleri olan yerel şenlik yemekleri geleneğiyle kesişiyordu.[36] Bu sofra sohbeti geleneği sonraki yüzyıllar-

36. XVI. yüzyılın ikinci yarısına değin, (egemen maddi bedensel temalarla) özgür konuşma edebiyatı karakteristikti. Sofra, boş zaman veya gezinti sohbetleri bunu izliyordu: Noël du Fail, *Propos rustiques et facétieux*, 1547 ve *Entrapel'in Contes et nouveaux discours d'Entrapel*, 1585; Jacques Tahureau, *Dialogues*, 1562;

da da sürdürüldü. Evrenselciliği (yaşam ve ölüm sorunları) maddi bedensel öğeyle (şarap, yiyecek, bedensel aşk), zaman öğesinin farkındalığıyla (gençlik, yaşlılık, yaşamın geçici mahiyeti, talihin dönüşüyle) birleştiren benzer bir gelenek, Baküs ayinlerinin içki âlemlerine özgü şarkılar geleneği de vardır; bu şarkılar, özgün bir ütopik havayı, aynı sınıftan ayyaşların ve tüm insanların kardeşliğini, zenginliğin galibiyeti ve aklın zaferini ifade eder.

Deliler bayramının, eşek bayramının komik ritüelleri ve diğer bayramların çeşitli komik geçit törenleri ve kutlamaları belli bir yasallık taşıyordu. *Diablerie*'ler meşrulaşmıştı ve şeytanların gösteriden birkaç gün önce sokaklar, kenar mahallelerde özgürce dolaşıp, şeytani ve tekinsiz bir atmosfer yaratmalarına izin veriliyordu. Karnaval kadar pazar meydanındaki eğlenceler de yasallaşmıştı. Bu yasallaşma zorlamaydı elbette, kısmiydi ve çatışmalara, yeni yasaklara yol açıyordu. Tüm ortaçağ boyunca Kilise ve devlet az ya da çok taviz vermeye, pazar yerini tatmin etmeye mecbur kaldı. Dünyanın yalnızca gülme kılıfı altında resmi rutininden çıkmasına izin verilen bayram günleriyle katı biçimde sınırlanan küçük zaman adacıkları tüm yıla serpiştirilmişti. Gülme dışında hiçbir şey olmaması koşuluyla engeller kaldırılıyordu.

Evrensellik ve özgürlük dışında, gülmenin üçüncü önemli özelliği, halkın gayri resmi hakikatiyle olan bağlantısıydı.

Sınıf kültürünün ciddi yönleri resmi ve otoriterdir; şiddetle, yasaklarla, sınırlamalarla ilişkilidir ve daima bir korku ve sindirme öğesi içerir. Ortaçağda bu öğeler hüküm sürüyordu. Oysa gülme korkuyu alt eder çünkü hiçbir engelleme, hiçbir sınırlama tanımaz. Gülmenin dili, şiddet ve otoritenin kullanımına sokulamaz asla.

Ortaçağ insanını en fazla etkileyen, gülmenin korku karşısındaki zaferiydi. Bu, yalnızca Tanrının gizemli terörü karşısındaki bir zafer değildi, doğa güçlerinin uyandırdığı huşu karşısında ve her şeyden çok da, kutsanan ve yasaklanan ("mana"* ve "tabu") her

---

Nicholas de Chaulières, *Matinées*, 1585 ve *Les Après-diners*; Guillaume Boucher, *Soirées*, 1584-1597. Daha önce sözünü ettiğimiz Béroalde de Verville'in *Le moyen de parvenir*'i de bu kategoriye aittir. Tüm bu yapıtlar, özel karnavallaşmış diyalog tipini temsil eder ve az çok Rabelais'nin etkisini yansıtır.

* (Antro.) İnsan veya maddede bulunabilen doğaüstü bir kuvvet. (ç.n.)

şeyle bağlantılı baskı ve suçluluk karşısında kazanılan bir zaferdi. Bu, Tanrının ve insanın iktidarının, otoriter emirlerin ve yasaklamaların, ölüm ve ölümden sonraki cezalandırmanın, cehennemin ve yeryüzünün kendisinden daha korkutucu olan her şeyin yenilgisiydi. Bu zafer sayesinde gülme, insanın bilincini arıtıp insana yaşama dair yeni bir bakış açısı kazandırıyordu. Bu hakikat kısa ömürlüydü; gündelik yaşamın korkuları ve baskıları bunu izliyordu, ama bu kısa anlardan, başka bir gayri resmi hakikat doğdu; yeni Rönesans bilincini hazırlayan, dünyaya ve insana dair bir hakikat.

İnsanların korkularını yendiklerinin ciddi bir şekilde bilincinde olmaları ortaçağ gülmesinin temel öğesidir. Bu duygu, Ortaçağ'ın birtakım tipik komik imgelerinde dışavurulur. Bu imgelerde gülünç ve ürkütücü biçimlerde korkunun mağlubiyetini, tersyüz edilmiş güç ve şiddet simgelerini, neşeyle parçalanmış bedenlerin ve ölümün komik görüntülerini buluruz daima. Korkutucu olan her şey, grotesk olur. Karnavalın vazgeçilmez aksesuarlarından birinin "cehennem" olarak adlandırılan bir araba olduğundan söz etmiştik. Bu "cehennem," şenliklerin doruk noktasında yakılıyordu. Korkunun mağlubiyetini hesaba katmadan, bu grotesk imgenin anlaşılması mümkün değildir. İnsanlar korku kaynağıyla oynar ve ona gülerler; korkunç olan şey "komik bir canavara" dönüşür.

Bu grotesk imge, soyut akılcılık doğrultusunda basite indirgenip yorumlanacak olursa yine anlaşılamaz. Korkunun yenilmesinin nerede son bulup, neşeli eğlencenin nerede başlayacağını belirlemek imkânsızdır. Karnaval cehennemi, yiyip yutan ve doğuran yeryüzünü temsil eder, sık sık bir bolluk simgesine dönüşür; canavar, yani ölüm gebe kalır. Çeşitli biçim bozuklukları, örneğin, sarkık göbekler, kocaman burunlar veya kamburlar, gebeliğin veya doğurucu gücün arazlarıdır. Korku karşısında kazanılan zafer korkunun soyut olarak yok edilmesi değildir; eşanlı bir alaşağı etme ve yenilenme, neşeli bir dönüşümdür. Cehennem çatlayıp yarılır ve bolluğu akıtır.

Ortaçağ gülmesinin, yeryüzünün kendisinden daha ürkütücü bir şeyi mağlup ettiğini söylemiştik. Yeryüzüne ait olmayan tüm nesneler yeryüzüne, gelişmekte olan daha büyük bir şeyi doğurmak

için yiyip yutan anaya aktarılıyordu. Tıpkı emzirmek için meme uçları olan, üreme organı olan, damarlarında sıcak kan akan bir annenin bedeninde korkulacak hiçbir şey olmaması gibi, yeryüzünde de korkulacak hiçbir şey yoktur. Dehşetin dünyevi öğesi, döl yatağıdır, bedensel mezardır, ama güzel ve yeni bir yaşam yeşertir.

Ne var ki ortaçağ gülmesi, zamanın kesintisiz akışının öznel, bireysel ve biyolojik bilinci değildir. Tüm insanların toplumsal bilincidir. İnsan, zamanın bu akışını şenlikli pazar meydanında, karnaval güruhunun içinde, farklı yaş gruplarından ve toplumsal kastlardan başka bedenlerle temasa girerken deneyimler. Sürekli olarak büyüyen ve yenilenen bir topluluğun üyesi olduğunun farkındadır. Halkın şenliklerinde gülmenin yalnızca doğaüstü huşu karşısında değil, kutsal olan karşısında, ölüm karşısında da bir zafer öğesi sunmamasının nedeni budur; bu gülme, aynı zamanda, gücün, dünyevi kralların, dünyevi üst sınıfın, ezen ve kısıtlayan herkesin, her şeyin mağlubiyeti anlamına gelir.[37]

Ortaçağ gülmesi, dünyanın gizeminden ve iktidardan kaynaklanan korkuyu mağlup ettiğinde, hem dünyanın gizemini hem de iktidara ilişkin hakikatin peçesini düşürdü. Övgüye, dalkavukluğa, riyakârlığa karşı çıktı. Sövgülerde ve kaba sözcüklerde ifade edilen bu gülen hakikat, iktidarı itibarsızlaştırdı. Ortaçağ soytarısı işte bu hakikatin habercisiydi.

37. Kültür tarihinde gülmenin işlevleriyle ilgili engin düşünceler (gülen ortaçağı bizzat tanımasa bile) Herzen tarafından ifade edilmiştir: "Gülme devrimci bir şey içerir... Voltaire'in gülmesi, Rousseau'nun ağlamasından daha yıkıcıydı." (Dokuz ciltlik bir yapıt, Goslitizdat, Moskova, 1956. 3. Cilt, s. 92). Herzen başka bir yerde de şöyle der: "Gülmenin şakaya gelir yanı yok, biz de gülme hakkımızdan vazgeçmeyeceğiz. Antik dünyada halk, Olympos'ta ve yeryüzünde Aristophanes'i ve komedilerini dinlerken, Lukianos'a dek, kahkahalarla gülüyordu. İnsanlık VI. yüzyıldan itibaren gülmeyi kesti; ağlanıp sızlanmaktan başka bir şey yapmadı ve vicdan azabının iniltileri ve sızıları arasında zihin ağır zincirlere vuruldu. Fanatizm ateşi diner dinmez, insan bir kez daha gülmeye başladı. Gülmenin tarihini yazmak son derece ilginç olurdu. Kilisede, sarayda, törenlerde, müdürüyle, polis memuruyla, Alman yöneticiyle karşılaştığında hiç kimse gülmez. Serfler, toprak sahibinin huzurunda gülümseme hakkından bile yoksundur. *Yalnızca eşitler gülebilir.* Astların üstleri önünde gülmesine izin verilse, kahkahalarını bastıramasalar, bu, saygıya elveda denmesi anlamına gelirdi. İnsanları tanrı Apis'e [Eski Mısırlıların taptığı kutsal boğa-ç.n.] güldürmek, onu kutsal mevkisinden indirmek ve sıradan bir boğa haline getirmek olur." (A. I. Herzen, *On Art*, "Art" tarafından yayımlanmıştır, Goslitizdat, Moskova, 1954, s. 223).

Rabelais'ye adadığı makalesinde Veselovski, soytarının toplumsal anlamını şöyle tarif ediyordu:

> Ortaçağda soytarı, nesnel olarak soyut hakikatin yasa tanımaz habercisidir. Tüm yaşamların kast sisteminin, imtiyazın, skolastik bilim ve hiyerarşinin geleneksel çerçevesi içinde inşa edildiği bir dönemde hakikat de, bu çerçevelere göre tesis ediliyordu. Bu, gücünü verili ortamdan alan görece feodal, skolastik vs. bir hakikatti; dolayısıyla, sahip olduğu hakların sonucuydu. Feodal hakikat, köleyi ezme, kölenin emeğini hor görme, savaşa gitme, köylülerin topraklarında avlanma hakkına dayanıyordu... Skolastik hakikat, kendisi dışında hiçbir şeyin anlam ifade etmediği özel bir bilgiye sahip olma hakkıydı; bu nedenle, bilginin kendisini bulanıklaştıran her şeye karşı savunulması gerekiyordu... Bir toplumsal sınıfa, yerleşik bir mesleğe ya da başka bir deyişle, belirlenmiş haklara uyarlanamayan, insana ait genel hakikat ise dışlanıyordu; göz ardı ediliyor, hor görülüyor, en ufak şüphe üzerine ipe çekiliyordu. Yalnızca zararsız bir biçimde, herhangi ciddi bir rol oynama iddiası olmadan, gülmeye yol açtığında hoşgörülüyordu. Soytarının toplumsal anlamı işte böyle belirleniyordu.[38]

Veselovski, feodal hakikatin doğru bir tanımını yapar. Soytarının feodal olmayan, gayri resmi başka bir hakikatin müjdecisi olduğunu iddia etmekte de haklıdır. Ama bu gayri resmi hakikatin "nesnel olarak soyut" şeklinde tanımlanması çok zordur. Ayrıca, Veselovski soytarıyı ortaçağ mizahının kudretli kültürünün tümünden tecrit edilmiş olarak düşünür. Dolayısıyla gülmeyi bu "nesnel olarak soyut hakikat"in dışsal bir savunu biçimi olarak kabul eder; bu savunu, genelde insan değerinin bir savunusudur ve soytarı da işte bu dışsal biçimi kullanarak insanın değerini ilan eder. Şayet hiçbir bastırma olmasaydı, hakikat soytarı giysisini çıkarır, ciddi tavırlarla konuşabilirdi. Ortaçağ gülmesine dair böylesi bir yorum bana biraz yanlış geliyor.

Hiç kuşkusuz gülme, kısmen de olsa hakikatin dışsal bir savunu biçimiydi. Meşrulaşmıştı, ayrıcalıkları vardı, sansürden, baskıdan ve ölüm cezasından bir noktaya kadar kurtuluş sağlıyordu. Bu un-

38. Bkz. A. N. Veselovski, *Collected Articles*, Goslitizdat, Leningrad, 1939, s. 441-2.

surun göz ardı edilmemesi gerekir. Ama gülmenin tüm anlamının yalnızca bu boyuta indirgenmesi de kabul edilemez bir şeydir. Gülme temelde hakikatin dışsal değil içsel bir biçimidir; peçesini araladığı hakikatin içerikleri parçalanıp çarpıtılmadan ciddiyete dönüştürülemez. Gülme dışsal sansürden kurtarmakla kalmaz, her şeyden önce, büyük içsel sansürden kurtarır; binlerce yıldır insanda yer etmiş olan korkudan kurtarır; kutsal olandan, yasaklamalardan, geçmişten, iktidardan duyulan korkudan kurtarır. Gerçek anlamıyla maddi bedensel ilkenin peçesini aralar. Gülme insanların gözünü, yeni olana, geleceğe açtı. Bu nedenle yalnızca feodal karşıtı, popüler hakikatin dışavurumuna izin vermekle kalmayıp bu hakikatin ortaya çıkarılmasına ve ona yeni bir içsel biçim kazandırılmasına yardımcı oldu. Bu yeni biçim, binlerce yıl boyunca tam da gülmenin derinliklerinde ve popüler eğlence imgelerinde kazanıldı ve korundu. Gülme, en neşeli ve en ciddi yönleriyle dünyayı tamamen yeni bir biçimde gösterdi. Dışsal ayrıcalıkları içsel güçleriyle yakından bağlantılıdır; bu ayrıcalıklar, bu güçlerin haklarının tanınmasıdır. Gülmenin hiçbir şekilde insanları bastırıp körleştirmeye yönelik bir araç olamamasının nedeni de budur. Gülme, insanların elinde daima bir özgürlük silahı olarak kaldı.

Gülmenin karşısında duran ortaçağ ciddiyeti, bir yandan korku, zayıflık, tevazu, teslimiyet, yalan, riyakârlıkla diğer yandan da şiddet, bastırma, tehditler, yasaklamalarla doluydu. Gücün sözcüsü olarak ciddiyet korkutucu, talep edici ve yasaklayıcıydı. Bu nedenle, insanlara güvensizlik aşıladı. Ciddiyetin resmi bir havası vardı ve ciddiyete, resmi olan her şeye yaklaşıldığı gibi yaklaşılırdı. Ciddiyet ezdi, korkuttu, sınırladı, yalan söyledi ve riyanın arkasına gizlendi. Ciddiyet tamahkârdı, kısıtlamalara bağıtlıydı. Şenlik meydanında ve ziyafet sofrasında maskesi düşürüldüğünde ise gülme, çılgınlık, uygunsuz davranışlar, sövgüler, küfürler, parodiler ve gülünçleştiren taklitler biçiminde başka bir hakikat kendisini hissettiriyordu. Tüm korkular ve yalanlar, maddi bedensel şenlik ilkesinin karşısında dağılırdı.

Ama ortaçağ ciddiyetinin insanları etkilemediğini zannetmek hatalı olacaktır. Korkuya mahal olduğu sürece, ortaçağ insanı doğa

güçleri ve toplum huzurunda korkuya direnme açısından çok zayıftı. Dinsel, toplumsal, siyasal ve ideolojik biçimlerinde korkunun ve ıstırabın ciddiyetinin insanları etkilememesi düşünülemez. Öte yandan, özgürlük bilinci ancak sınırlı ve ütopik olabilirdi. Bu nedenle, halkın ciddiyete güvensizliğinin ve başka bir hakikat olarak gülmeye duyduğu sevginin her zaman tümüyle bilince çıkabildiğini, eleştirel ve kesin bir muhalefet ifade edebileceğini varsaymak da hatalı olacaktır. Kutsal metinlerin ve kültlerin en tekinsiz parodilerini yaratan insanların, dini genellikle içten bir şekilde kabul edip ibadet ettiğini biliyoruz. Bu insanlardan bazılarının bu parodilere didaktik ve eğitici bir nitelik atfettiklerine de tanık olduk. Sözgelimi, Aziz Gallen manastırının bir rahibi, ayyaşlar ve kumarbazlarla ilgili parodilerin çoğunun içki içme ve kumar oynamaktan tiksindirmek üzere yazıldığını açıklamıştır; bu parodilerin birçok öğrencinin nedamet getirmesine yol açtığını söyler.[39] Ortaçağ insanının ruhunda resmi kilise ayinine katılım, bir dünyanın alaycı bir şekilde "tersyüz edildiği" neşeli bir hakikat parodisiyle birlikte var olabilirdi. Rönesans'ın ilan ettiği maddi-tinsel güçlere duyulan güvene dayanan neşeli hakikat, ortaçağda doğanın güçlerine benzer şekilde gülmenin imgeleri aracılığıyla ileri sürülmüştü; ama her bireyin bilinci kendisini korkudan ve zayıflıktan kurtaramıyordu. Gülmenin bahşettiği özgürlük, sadece şenlik zamanı sahip olunan bir lükstü genelde.

Dolayısıyla ciddiyet havasının aşıladığı güvensizlik ve gülmenin hakikatine duyulan güven kendiliğinden, yalın ve güçlü bir niteliğe sahipti. Korkunun, (idam sehpası inşa etmeyen) gülmenin arkasına asla gizlenmediği, riyakârlık ve yalanların asla gülmeyip ciddiyet maskesi takındığı anlaşılıyordu. Gülme hiçbir dogma yaratmadı ve otoriter olmadı; korkuyu değil, bir güçlülük, bir dayanıklılık hissini ifade etti. Yaratıcı edimle, doğum, yenilenme, doğurganlık, bollukla bağlantılıydı. Gülme ayrıca yeme içmeyle ve insanların dünyevi ölümsüzlükleriyle de bağlantılıydı; bir de, doğacak şeylerin geleceğiyle ilişkiliydi ve onların yolunu açacaktı. Bu

39. Bu fikir, daha sonra grobianizm tarafından ifade edilen ahlâkileştirici eğilimi ve aynı zamanda, parodiyi zararsız hale getirme arzusunu yansıtır.

nedenle, ciddiyet temelde güvenilmezdi, oysa şenlikli gülmeye güven duyuluyordu.

Ortaçağ insanları ikili bir yaşam sürüyordu: Resmi yaşam ve karnaval yaşamı. Dünyanın bu iki boyutu, yani ciddi ve gülen boyutlar, insanların bilinçlerinde bir arada bulunuyordu. Bu bir arada varoluş, XIII. ve XIV. yüzyılların süslü elyazmalarında, sözgelimi, menkıbelerde, yani azizlerin yaşamlarını anlatan el yazması derlemelerde çarpıcı biçimde yansıtıldı. Bu eserlerde, aynı sayfada, azizleri konu alan metnin dar anlamda dindar illüstrasyonları kadar öyküyle hiç ilgisi olmayan serbest çizimlere de rastlanır. Bu serbest çizimler, ejderleri (insansı, hayvansı ve bitkisel öğeleri birleştiren fantastik biçimler), komik iblisleri, akrobasi yapan hokkabazları, maskeli balo figürlerini ve parodik sahneleri temsil eder –yani tamamen grotesk, karnavalesk temaları. Tıpkı ortaçağ insanının bilincinin yaşam ve dünyanın her iki boyutunu içermesi gibi, tüm bu resimlere aynı sayfada yer verilir.[40] Dini heykellerin yanı sıra, yalnızca minyatürler değil, ortaçağ kilise süslemeleri de, benzer şekilde, dinsel olanla grotesk olanın birlikte varoluşunun örneklerini sunarlar. En tipik olanı ise ejderin rolüdür; groteskin bu en mükemmel örneği resim sanatının her alanını işgal eder. Ama ortaçağ sanatında dinsel ve grotesk arasında katı bir ayrım çizgisi çizilmiştir; bu ikisi yan yana var olur ama asla kaynaşmaz.

Dolayısıyla ortaçağın halk mizah kültürü temelde bu küçük bayram ve eğlence adalarıyla sınırlıydı. Resmi ciddi kültür bu adaların arasında bulunuyordu, ama pazar meydanından keskin bir çizgiyle ayrılmıştı. Yeni bir dünya görüşünün filizleri tomurcuklanmaya başlamıştı, ama eğlence ve ziyafetlerin popüler neşesinde veya samimi konuşmanın akışkan alanında sınırlı kaldıkları sürece büyüyüp çiçek açamazlardı. Bu büyüme ve çiçeklenmenin başarılı olabilmesi için,

40. Son derece ilginç bir kitap için bkz. *An Unknown Monument of Book-Art*, Goslitizdat, Moskova ve Leningrad, 1963. Bu, bir, XIII. yüzyılın Fransızca efsaneler derlemesi girişidir. Kitap V. S. Liublinski tarafından yayıma hazırlanmıştır, ciddi ve gülen dünyaların bir arada var olduğuna dair çarpıcı bir örnektir. (Bkz. s. 63-73'deki V. S. Liublinski'nin mükemmel analizi).

gülmenin yüksek edebiyatın dünyasına dahil olması gerekiyordu.

Ortaçağın sonuna gelindiğinde, mizah ve yüksek edebiyat arasındaki ayrım çizgisinin giderek kaybolmaya başladığı gözlemlenebilir. Düşük türler edebiyatın yüksek düzeylerine sızmaya başlar. Popüler gülme, destanlarda boy gösterir ve dini piyeslerde taşıdığı değer artar. Çeşitli türler, örneğin ahlâki oyunlar, *sotie*'ler, farslar gelişir. XIV. ve XV. yüzyıllarda "Basoche Krallığı" ve "Vurdumduymaz Gençler"[41] gibi *bouffon* cemiyetleri kurulur. Gülme kültürü şenliklerin dar surlarını yıkmaya ve ideolojik yaşamın tüm alanlarına sızmaya başlar. Resmi ciddiyet ve korku, gündelik yaşamda bile terk edilebilir bir hale gelir.

Bu süreç Rönesans'ta tamamlandı. Ortaçağ gülmesi en görkemli dışavurumunu Rabelais'nin romanında buldu. Gülme, bu dönemde yeni, özgür ve eleştirel bir tarihsel bilincin biçimi haline geldi. Gülmenin bu üstün biçimi ortaçağda hazırlanmıştı.

Antik geleneğe gelince, bu gelenek yalnızca ortaçağ mirasının bilincine daha çok varılması ve teorik bir netliğe kavuşturulmasında önemli bir rol oynamıştı. Rönesans'ın antik kaynaklara dayandığını öğrenmiştik. Ama XVI. yüzyılın Fransız Rönesans'ında yol göstericilik rolü, antikitenin, örneğin destan ve trajedi gibi, "klasik" geleneklerine ait olmamıştı ya da aynı şekilde, dar lirik türü, yani XVII. yüzyılın klasisizmini belirleyen gelenek de bu rolü oynamamıştı. Rönesans Fransa'da Lukianos, Athenaeos, Helius, Plutarkhos, Macrobius ve antikitenin sonraki dönemlerinin diğer âlimleri, hatipleri ve yergicilerinin etkisindeydi.[42] Reich'ın terminolojisiyle,

41. "Basoche Krallığı" ahlâki oyunların sahnelenmesi amacıyla kurulmuş bir cemiyetti. Parlamenter vekillerin sekreterlerinden müteşekkildi. Cemiyete tanınan ilk imtiyaz Philippe le Bel dönemine rastlar. Daha sonra, cemiyet özel bir gösteri düzenledi: "Resmi geçitler." Bu gösteri, sefahat ve edepsizliğe tanınan hoşgörüden geniş ölçüde yararlanıyordu. Cemiyet ayrıca, kutsal metinlerin parodilerine ve *sermons joyeux*'lere de [Ortaçağda Fransa'da popüler olan geleneksel Deliler Bayramı sırasında kiliselerde düzenlenen komik vaazlar-ç.n.] bünyesinde yer veriyordu. "Basoche Krallığı" sık sık yasaklama ve baskılara maruz kalıyordu. Sonunda 1547'de kapatıldı. *Enfants sans soucis* [Tasasız Çocuklar] cemiyeti de *sotie*'ler düzenliyordu. Bu cemiyetin başkanı *prince des sots* [budalalar prensi] olarak adlandırılıyordu.

42. Komedi yazarları Aristophanes, Plautus ve Terence ciddi bir etkiye sahip ol-

XVI. yüzyıl her şeyden önce, antikitenin "pandomim" geleneğini, antik "biyolojik" ve "etolojik" imgeyi, diyaloğu, sempozyumu, kısa sahneyi, anekdot ve atasözlerini sunuyordu. Ama bu öğelerin hepsi de, ortaçağ gülme geleneğiyle bağlantılıdır ve onunla uyum içindedir.[43] Bu, karnavallaşmış antikitedir.

Antik kaynaklara dayanan Rönesans felsefesi, o dönemin sahici gülme pratiği için tamamen yeterli değildi. Bu felsefe, temel olanı, bu gülmenin tarihsel yönelimini yansıtmıyordu.

Edebiyat kadar bu dönemin diğer belgeleri de, büyük bir dönüm noktasının, tarihsel dönemlerin radikal değişiminin kesin ve titiz bir şekilde tanımlanmış farkındalığını açığa vurur. Bu farkındalık, XVI. yüzyılın yirmili yılları ve otuzlu yıllarının başlarında özellikle Fransa'da güçlüydü ve titiz açıklamalarda birçok kez dile getirilmişti. Bu dönemin insanları, "Gotik çağın karanlığı"na veda edip, yeni çağın yükselen güneşine kucak açtı. Rabelais'nin André Tiraqueau'ya ithaf ettiği mektubunu ve Gargantua'nın Pantagruel'e yazdığı ünlü mektubu anımsamak bu açıdan yeterli olacaktır.

Ortaçağın mizah kültürü uzun bir süredir, bu tarihsel farkındalığı ifade edebilecek biçimleri hazırlamıştı. Bu biçimler tam da zamanla, gelecekle ilişkiliydi. Bunlar, yerleşik iktidar ve resmi hakikati alaşağı edip yenilediler. Daha mutlu dönemlerin dönüşünü, bolluğu ve tüm insanlar için adaleti yücelttiler. Böylece, yeni bir

---

madı. Rabelais'yi Aristophanes'le kıyaslamak sıradan bir şeydir, ama benzerlikleri, Aristophanes'in Rabelais üzerindeki etkisiyle açıklanamaz. Her ne kadar, Rabelais Aristophanes'dan haberdar olsa da (Rabelais'nin *ex libris*'inde yer alan on bir kitap arasında, Aristophanes'in bir kitabının Latince çevirisi de bulunmaktadır), Rabelais'nin romanında Aristophanes'in etkisine dair çok az iz vardır. Komik öğenin ele alınma yöntemindeki belli bir benzerlik, folklorik ve karnaval kaynaklar arasındaki benzerlikle açıklanabilir, ama bunun abartılmaması gerekir. Euripides'in korunmuş olan tek hiciv piyesi *Cyclops*, Rabelais'nin çok iyi bildiği bir yapıttır; romanında bu yapıttan iki kez alıntı yapar.

43. Rabelais'nin kendi bilgisinin ve döneminin insanlarının bilgilerinin mahiyeti, beğenileri ve antik kaynak seçimlerindeki tercihleri, *L'Invention et la composition dans l'Oeuvre de Rabelais, Sources, invention et composition*, 1910 başlıklı kitabında J. Plattard tarafından çok iyi analiz edilmiştir. P. Villey'in Montaigne'in kaynakları üstüne çalışması *Sources et evolution des Essais de Montaigne*, Paris, 1910, Plattard'ı tamamlayan faydalı bir çalışmadır. Pleyad topluluğu, "klasik antikite" lehine belirgin ve kesin bir tutum arz eden XVII. yüzyıla hazırlık amacıyla antik mirasın seçimindeki belli değişimleri zaten bildiriyordu.

farkındalık uyanmaya başladı ve en radikal anlatımını da gülmede buldu.

B. A. Krzevski. Cervantes hakkındaki makalesinde bu gelişimi en güzel şekilde tanımlar:

> İlerlemeci Avrupa'nın, yüzyıllık feodalizmi mezara sokarken patlattığı kahkahanın sağır edici gürlemesi, bir atmosfer değişikliği hissettiğinin neşeli ve belirgin kanıtıydı. Gülmenin "tarihsel" içerimler barındıran bu gürlemeleri, sadece İtalya, Almanya veya Fransa'yı sarsmadı (özellikle Rabelais'nin *Gargantua* ve *Pantagruel*'ini kastediyorum), ayrıca, Pireneler'in ötesinde de güçlü bir şekilde yankılandı.[44]

Rönesans edebiyatındaki, özellikle de Cervantes'teki rolü çok yoğun olan sıradan maskeli balolar ve şaşırtmacalardan daha karmaşık karnaval biçimlerine kadar tüm popüler şenlik imgeleri, bu yeni tarihsel farkındalığın hizmetine sokuldu. Bu, tüm yüzyıllık kutlama geleneklerinin bir seferberliğiydi: Kışa, Paskalya öncesi Büyük Perhiz'e, geçen yıla, ölüme neşeli bir veda ve ilkbahara, Büyük Perhiz arifesine, sığırların kesilmesine, düğünlere ve yeni yıla neşeli bir hoşgeldin. Kısacası, değişim ve yenilenme, büyüme ve bolluk imgelerinin bir araya toplanmasıydı.

İnsanların umutlarını ve mücadelelerini yansıtan, zaman ve ütopik gelecekle dolu bu imgeler artık, ölen bir dönemin, eski güç ve eski hakikatin genel neşeli cenaze töreninin dışavurumu haline geldi.

Mizah yalnızca güzel sanatların bir kolu olarak edebiyatta baskın değildi. Popülerleşmek, herkese erişebilmek ve herkesin güvenini kazanmak için Protestan liderler, yergilerinde ve hatta teorik çalışmalarında bu komik biçimleri kullanmaya başlamışlardı. Konuşulan Fransızca'nın kullanımı da önemli bir rol oynadı. Sözgelimi Henri Estienne, Protestan yergisel risalesi *L'Apologie pour Hérodote*'u (1566) yayımladı ve bu andan itibaren "Cenevre'nin Pantagruel"i olarak nam saldı. Calvin, Estienne'den, "Dini Rabelais'ci bir biçeme büründürdü" diye söz eder (*tournoita la Rabelaiserie*).

44. *Ranniy burshuazny realism* [Erken Dönem Burjuva Gerçekliği], yay. haz. N. Y. Berkovsky, Leningrad, 1936, s. 162.

Estienne'in yergisi gerçekten de Rabelais'ci bir biçimde yazılmıştır ve popüler mizahla doludur. 1544'te ünlü Protestan lider Pierre Viret, teolojik yapıtlarda komik öğenin mevcudiyetine ilişkin ilginç ve tipik bir savunu önerdi:

> Eğer onlar [ciddi teologlar] bu tür konuların ancak ve ancak son derece büyük bir ciddiyet ve ölçülülükle ele alınabileceğini düşünüyorlarsa, Tanrının sözünün hürmetkâr bir yaklaşım gerektirdiğini inkâr edemem. Ama Tanrının sözünün de, öneminin ve ihtişamının ironi, fars, yerinde oyunbazlık, keskin nükte ve şaka öğeleriyle birleştirilmesini önleyecek denli sert ve ciddi olmadığının da unutulmaması gerekir.

Satires chrestiennes de la Cuisine Papale'in (1560) meçhul yazarı, okuyucuya notunda benzer bir fikri ifade eder:

> Horatius'un şu satırlarını anımsıyorum da: "Hakikati söyleyeni gülmekten alıkoyan şey ne?" Gerçekten de, hakikat çeşitli yöntemlere göre öğretilmelidir, öyle ki yalnızca güçlü otoritenin kanıtlaması aracılığıyla kavranmasın, kimi neşeli öykülerle (*quelques facéties*) süslendiğinde de kavranabilsin.

O dönemde halka yalnızca, gayri resmi gülmeden yararlanarak yaklaşılabiliyordu; çünkü gördüğümüz gibi, insanlar ciddiyetten kuşkulanıyordu, içten ve özgür hakikati gülmeyle ilişkilendirmeye alışkındı.

Hatta İncil'in Olivétan tarafından yapılan ilk Fransızca çevirisi, Rabelais'nin dili ve biçeminin etkisini yansıtır. Olivétan'ın kütüphanesinde Rabelais'nin eserleri vardı. Calvin'e ilişkin araştırmasında Doumergue, Olivétan'ın çevirisinin iyi bir analizini yapar: "1535'in İncil'i, Olivétan'ı Fransız dilinin kurucularından biri yapan naif popüler mizahın onu Rabelais ve Calvin arasına yerleştirdiğini gösterir; biçemi Rabelais'ye, düşüncesi ise Calvin'e yakındır."[45]

XVI. yüzyıl, gülmenin tarihinin zirvesini yansıtır; bu zirvenin tepe noktası ise Rabelais'nin romanıdır. Bu yapıttan sonra Pleyad Topluluğu ile birlikte daha da keskin bir düşüş başlar. Gülmenin on sekizinci yüzyıldaki yazgısından daha önce söz etmiştik: Gülme

45. Jean Doumergue, *Calvin*, Lozan (Bridel), 7 cilt, 1899-1927. 1. Cilt, s. 121.

evrensel bakışla olan temel bağlantısını yitirir, olumsuzlama ile üstelik dogmatik bir olumsuzlama ile ilişkilendirilir. Özel alanla sınırlanan on sekizinci yüzyıl mizahı tarihsel renginden yoksundur; maddi bedensel ilke ile olan ilişkisinin korunduğu doğrudur, ama tam da bu ilke, önemsiz bir özel hayat tarzı mahiyetine bürünür.

Peki ama, gülmenin bu değer kaybetme süreci nasıl başlamıştı?

XVII. yüzyıla, yeni bir mutlak monarşi düzeninin istikrar kazanması damga vurdu. Görece ilerici "evrensel anlamda tarihsel bir biçim" yaratıldı ve Descartes'ın akılcı felsefesi ile klasisizmin estetiğinde ifade edildi. Akılcılık ve klasisizm belirgin bir şekilde yeni resmi kültürün temel özelliklerini yansıtıyordu; kilisenin feodal kültüründen farklıydı, ama daha az dogmatik olmakla birlikte, o da otoriter ve ciddiydi. Yeni kavramlar egemen olmuştu, ki Marx'a göre bunlar, yeni yönetici sınıfın kaçınılmaz olarak ebedi hakikatler olarak sunduğu kavramlardı.[46]

Yeni resmi kültürde, varlığın değişmezliği ve tamamlanmışlığına yönelik, tek bir tekil anlama yönelik, tekil bir ciddiyet havasına yönelik bir eğilim hüküm sürer. Bundan böyle groteskin zıt değerliliğine kapılar kapanmıştır. Klasisizmin yüksek türleri, gülmenin grotesk geleneğinin etkisinden kopmuştur.

Ama ne var ki, grotesk geleneği tamamen yok olmamıştır; yaşamayı ve düşük kanonik türlerde (komedi, yergi, öykünce [fable]) ve özellikle de kanon dışı türlerde (romanda, özel bir popüler diyalog biçiminde, bürleskte) varoluş mücadelesi vermeyi sürdürür. Keza mizah da, halk kültürü sahnesinde yaşamına devam eder (Tabarin'ler, Turlupin'ler ve diğerleri). Bu türlerin hepsi de, resmi kültürün sınırları dışına taşmama koşuluyla groteskin kendi alanlarına girmesine olanak tanıyan az ya da çok muhalif bir nitelik taşıyordu; dolayısıyla gülmenin ve groteskin mahiyeti dönüştürüldü ve itibar kaybına uğradı.

Rabelais'ci grotesk gülmenin izlediği burjuvaziye özgü bu gelişim çizgisini daha sonra ayrıntılı bir şekilde ele alacağız. Ama burada, karnavalın ve Rabelais'ci imge dokusunun XVII. yüzyılda büründüğü başka bir biçime, o dönemin isyankâr aristokrasisinin

46. Bkz. K. Marx ve F. Engels, *Works*, 3. Cilt, s. 45-48.

ruh haliyle belirgin bir bağlantısı olan ama daha genel bir anlam barındıran bir biçime değineceğiz yalnızca. Rabelais'nin karakterleri, saray eğlencelerinin, maskeli baloların ve balelerin baş kahramanları haline gelmişti. 1622'de Blois'de düzenlenen bir maskeli balo "Pantagruel'in Doğuşu" adını taşıyordu. Panurge, Rahip Jean ve Panzoult'lu Sibil, bu etkinlikte dev bebek ve sütannesiyle birlikte boy gösteriyordu. 1628'de Louvre'da, "Sosisler" adlı ("Sosis savaşı" temasını işleyen) bir bale sahnelendi; birkaç yıl sonra, "Pantagruelciler" diye başka bir bale ve 1638'de de (Üçüncü Kitap'tan uyarlama) Rabelais'ci bir "Bouffonnade" [maskaralık] sahnelendi. Ayrıca, daha sonra da benzer gösteriler düzenlendi.[47]

Bu gösteriler, Rabelais'nin imgelerinin gösterişli mahiyetinin hâlâ iyi kavrandığını kanıtlar. Ayrıca, Rabelais'ci görüntü oyunlarının [phantasmagoria] popüler şenlikli ve karnavalesk kökeni de unutulmamıştı.[48] Ama aynı zamanda bu imgeler, pazar meydanından saray maskeli balolarına taşınmış, biçemleri ve anlamları da kuşkusuz belirli değişiklikler geçirmişti.

Yeni çağ boyunca popüler şenlik geleneği çizgilerinden biri böyleydi. Saray eğlenceleri barındırdıkları maskeli balolar, geçit törenleri, alegoriler ve havai fişek gösterileriyle, varoluşlarını kısmen karnaval geleneğine borçluydu. Özellikle İtalya'da bu eğlenceleri saray şairleri örgütlüyordu; onlar, bu alanın uzmanı kabul ediliyorlardı. Bu eğlencelerin felsefi ve ütopik içeriklerini anlıyorlardı. Örneğin, Weimar'ın sarayında bu tür gösterilerden sorumlu olan ve burada, farklı maskeler ve simgelerin anlamını açığa çıkarmaya çalışarak geleneksel biçimler üzerine incelemeler yapan Goethe, böyle bir uzmandı.[49] O, bu imgeleri kendi yapıtında tarihsel sürece uyarlayıp, içerdikleri "tarih felsefesi"ni ortaya çıkarabilmişti. Popüler şenlik imgelerinin Goethe'nin yapıtları üzerindeki

47. Bkz. J. Boulenger, *Rabelais à travers les ages*, s. 34. Ayrıca bkz. H. Clouzot'nun özel makalesi *Ballets de Rabelais au XVII siècle*, içinde *Revue des Études Rabelaisiennes*, 5. Cilt, s. 90.

48. Modern Fransa, Rabelais'ci malzeme temelinde komik operayı yaratmıştır: Örneğin Massenet'nin *Panurge*'ü (1913) ve Mariotti'nin *Gargantua*'sı (Opéra-comique'de 1935'te).

49. Bu çalışmalar dışavurumlarını (kısmen) Goethe'nin *Faust*'unun ikinci bölümündeki maskeli balo sahnesinde bulurlar.

derin etkisi şimdiye dek yeterince takdir edilip incelenmemiştir.

Diğer geleneklerle birleşmiş saray maskeli baloları çizgisini izleyen popüler şenlik biçimlerinin biçemi, daha önce de belirttiğimiz üzere, giderek yozlaşmaya başladı; bu biçimler şatafatlı ve soyut alegorinin yabancı öğeleriyle doldu. Maddi bedensel alt bölgeyle ilişkili zıt değerler barındıran edepsizlikler erotik havailiklere dönüştü. Popüler ütopik ruh ve yeni tarihsel bilinç sönmeye başladı.

Popüler şenlik mirasının burjuvaziye özgü gelişiminin başka bir tipik çizgisi de, Sorel, Scarron ve diğerlerinin XVII. yüzyıl "komik romanı"ydı. Sorel'in ruhu, edebiyata ilişkin teorik görüşlerinde de açıkça görüldüğü şekliyle, zaten birçok açıdan burjuvaziye özgü ve sınırlıydı. Sorel sanatsal buluş ve fantezi fikrine karşı çıkmış ve sağduyunun dar bakış açısını, burjuvazinin ölçülü pratik ruhunu benimsemişti. Halkı yararsız romanları okumaktan caydırmak için bir roman yazmıştı. Sorel, *Don Quijote*'de *roman de chevalerie*'nin [şövalye romanı], düşlerin, hayallerin ve idealizmin basit bir parodisini, sağduyunun ve pratik aklın bakış açısından sunulan bir parodiyi görüyordu. Cervantes'in romanının burjuvaziye özgü yavan yorumunun tipik bir örneğidir bu.

Ama Sorel'in kendi yaratıcı yapıtı bu teoriyle örtüşmez. Yapıtları karmaşık ve çelişkilidir; anlamlarındaki değişimin henüz tamamlanmaktan uzak olduğu bir geçiş evresinde sunulan geleneksel imgelerle doludur.

Sorel'in teorik görüşlerine en yakın romanı *Le Berger Extravagant*'dır. Bu, o dönemde popüler olan çoban temasının basit bir edebi parodisine indirgenmiş pastoral bir *Don Quijote*'dir. Ama akılcılığının yüzeyselliğine ve dar bir ufka sahip olmasına rağmen roman, birtakım geleneksel imgeler ve motifler barındırır. Anlamları ise, yazarın başlangıçtaki niyetlerinin ötesine geçmektedir. Romanın kahramanı Lysis'in delilik veya aptallık temasını buna örnek gösterebiliriz. Tıpkı *Don Quijote*'de olduğu gibi, kahramanın çılgınlığı bir dizi karnavalesk yüceltmeler ve alaşağı etmelere (yükselme ve düşüşlere), gülünçleştiren taklitler ve şaşırtmacalara izin verir. Bu tema (delilik), dünyanın resmi rutinini terk ederek kahra-

manın karnavalesk fantezilere dahil olmasına olanak tanır. Her ne kadar, bu motifler Sorel'in romanında zayıflamış olsa da, popüler şenliğe özgü gülmenin için için yanan ateşini yeniden hayata geçiren bedeni, daha doğrusu bedenin alt kısmını hâlâ muhafaza etmektedir. Ama ne var ki, derinde yatan bu geleneksel karnaval temaları ve imgeleri yazarın kendi niyetleriyle neredeyse çelişiyor gibidir.

Örneğin, dünyanın sonunu, evrensel tufanı ve büyük yangını bekleyen Aziz Cloud'un küçük köyünün, taşraya özgü muazzam bir orjiye katıldığı sahneden söz edebiliriz. Burada Rabelais'nin imgeler sistemini andıran bazı noktalar görürüz. Keza, romanın üçüncü kitabındaki ünlü "tanrıların şöleni"ne de (*banquet des dieux*) dikkat çekmemiz gerekir.

Sorel'in en iyi romanı *Francion*'da ise, geleneksel temalar ve imgeler daha ağırlıklı ve üretkendir. Öncelikle, bu romanda skolastik şaklabanlıkların [facétie] oynadığı role dikkat etmemiz gerekir (ve ayrıca skolastik eğlencenin ortaçağ edebiyatı tarihindeki büyük önemine). Şaşırtmacalar, gülünçleştiren taklitleri ve parodileriyle Bohemia tasviri, Sorel'in romanında yoğun bir şekilde işlenir. Raymond'un şaşırtmacası ve romanın en iyi epizodlarından biri olan Raymond'un şatosundaki seks âlemi epizodundan söz edebiliriz. Bir de, ukala âlim Hortensius'un düzmece bir şekilde Polonya Kralı seçilmesi epizodunu vurgulamalıyız. Bu tamamen karnavalesk ve Satürn Bayramı tarzı bir oyundur (arena Roma'yı temsil eder). Ama bu imgelerde sergilenen tarihsel bilinç bir hayli zayıflamış ve daralmıştır.

Grotesk gerçekçilik gelenekleri, diyaloglarıyla birlikte, XVII. yüzyılda daha da zayıf ve dardı. Burada, 1622'de muhtelif bölümler halinde basılan ve 1663'te tek ciltte toplanan kısa bir eser olan *Caquet de l'accouchée*'yi ele alalım. Bu yapıt çeşitli yazarlar tarafından kaleme alınmış gibidir. Doğum sonrası "hasta" yatağında yatan bir kadının başındaki alışıldık kadın toplantısı işlenmektedir. Bu tür toplanma geleneği çok eskidir.[50] Bunlar, toplumsal kısıtlamaların bir kenara bırakıldığı bol yiyecekli ve samimi söyleşili toplantılardı. Çocuk doğurma ve yeme edimleri, maddi bedensel alt

50. Etienne Pasquier ve Henri Estienne bunlardan XVI. yüzyılda bahseder.

bölgelerinin rolünü ve bu söyleşilerin konusunu önceden belirliyordu. Bu parçada yazar, bir perdenin arkasında saklanarak kadınların sohbetine gizlice kulak misafiri olur. Ama izleyen söyleşide, bedenin alt bölgeleri teması (sözgelimi, Rabelais'ci kıç silgeci konusu), özel adabımuaşeret kurallarına aktarılır. Kadınlara özgü bu gevezelik, aslında dedikodudan ve boşboğazlıktan başka bir şey değildir. Barındırdığı zıt değerli grotesk alt bölgeler ile pazar meydanına özgü popüler samimiyetin yerini, bir perdenin arkasından gizlice işitilen, özel yaşamın oda ile sınırlı mahremlikleri almıştır.

Caquet'ler* o dönemde modaydı. Sözgelimi, *Caquets des Poissonnières*'de (1621-1622) ve *Caquets des Femmes du Fraubourg Montmartre*'da (1622) kadın dedikoduları sunulur. Bu türün başka bir tipik örneği de *Amours, intrigues et cabales des domestiques des grandes maisons de notre temps*'dir,** (1625). Bu eser, zengin bir evin uşakları ve hizmetçilerinin laflamaları ve dedikodularıyla ilgilidir; ne efendilerle ne de hizmetçi kadrosunun en tepesindekilerle neredeyse hiç ilgisi yoktur. Yapıtın tümü, gizlice dinlemek ve dikizcilik ile işitilen ve görülenin dobra dobra tartışılmasına dayanır. XVI. yüzyılın diyaloglara dayanan edebiyatı ile kıyaslandığında bu yapıt, pazar meydanına özgü samimiyetin tam bir yozlaşmasını sergiler: Kişisel kirli çamaşırların yıkanmasından başka bir şey değildir. Diyalogları ile XVII. yüzyıl edebiyatı, özel yaşamın "girintili bölme gerçekçiliği"nin, XIX. yüzyılda doruk noktasına ulaşan, kulak misafiri olma ve dikizciliğe dayalı bir gerçekçiliğin zeminini hazırlıyordu. XVII. yüzyıl diyalogları bu yozlaşmayı yansıtan ilginç tarihsel belgelerdir: Pazar meydanı ve şölen yerinin samimi sohbeti, modern dönemlerin özel adabımuaşeret romanına aktarılır. Ama yine de karnaval ateşinin küçük bir kıvılcımı bu yapıtlarda hâlâ mevcuttu.

Popüler şenlik teması ve imgeleri geleneğine, bir ölçüde farklı bir boyutta olmakla birlikte sefahatçi şairlerin yapıtlarında da rastlanabilir: Saint-Amant, Théophile Viau, d'Assouci. Bu şairlerin yapıtları imgelerin felsefi anlamlarını korur, ama Epiküryen bireyselci bir

* (F.r.) Çene çalma. (ç.n.)
** Günümüz Malikânelerindeki Hizmetçilerin Aşkları, Entrikaları, Komploları.

renk kazanır. Sefahatçi şairler Rabelais'den doğrudan doğruya ve güçlü bir şekilde etkilenmişti. Maddi bedenin alt bölgelerine ilişkin imgelerin Epiküryen bireyselci yorumu, sonraki yüzyıllarda da geçerliliğini korudu; onların özel, natüralist yorumlarına koşut gitti.

Popüler şenlik imgelerinin diğer boyutları, Scarron'un "komik romanı"nda da boy gösterdi. Gezgin aktörler kumpanyası sadece küçük bir meslek dünyası değildir; iyi düzenlenmiş ve yerleşik dünyaya tezat teşkil etmektedir. Göreneklerin ve bağlayıcı kuralların alanından kopmuş ve belirli karnavalesk haklar ve özgürlüklere sahip olan neredeyse gerçekdışı bir mikrokosmostur. Bir noktaya kadar, popüler şenlik ayrıcalıklarına sahip olmuştu. Gezgin aktörlerin bando-arabası, bizatihi icracıların yaşamını ve davranış kurallarını kuşatan eğlenceli karnaval atmosferini yayar. Wilhelm Meister'in tiyatro anlayışı da (Goethe) tamı tamına böyleydi. Tiyatro dünyasının ütopik büyüleyiciliği günümüzde bile hissedilmektedir.

"Komik roman"ın yanı sıra, Scarron'un yapıtları, daha geniş bir bütünün, popüler, şenlikli, grotesk ve parodik biçimler ve imgelerin diğer boyutlarını da içerir. Scarron'un bürlesk şiirleri, grotesk komedileri ve özellikle de, Aziz Germain panayırının ve karnavalının koşuk tarzı bir betimlemesi olan *Virgile Travesti* bunun tipik bir örneğidir.[51] Son olarak, ünlü *Boutades of Captain Matamore*, yarı-Rabelais'ci grotesk imgeler sunar. Örneğin Matamore bu şakalardan [boutade] birinde, cehennemin kendi şarap mahzeni, cennetin ise kileri olduğunu söyler; cennetin kubbesi yatağı, yatağın arkalığı kutuplardır, dipsiz sular da lazımlığıdır (*et mon pot à pisser les abîmes de l'onde*). Scarron'un parodilerinin, özellikle de *Virgile Travesti*'nin zaten evrensel ve olumlu popüler kültür parodilerinden uzak, modern çağın dar ve tümüyle edebi olan biçimlerine daha yakın olduğunu buna eklemek gerekir.

Tartıştığımız yapıtların hepsi de, XVII. yüzyılın klasik öncesi

51. *Foire Saint Germain* ve *Recueil de quelques vers burlesques*'de (1648). Bünyesinde yer alan karnavalesk eğlence ile Aziz Germain Panayırı betimlemesine, Sorel'in tamamlanmamış romanı *Polyandre, histoire comique*'de (1648) de yer verilmiştir.

dönemlerine, yani XIV. Louis'nin hükümranlığını önceleyen döneme aittir. Rabelais'nin etkisi burada, halkın şenlikli gülmesinin, hâlâ canlı olan, dolaysız geleneği ile birleşir. Bu dönemde Rabelais'nin henüz istisnai, her şeyden farklı görülmemesinin nedeni budur. Daha sonra, Rabelais'nin kavrandığı atmosfer neredeyse tamamen kayboldu ve Rabelais, özel bir yorum ve açıklama gerektiren tuhaf ve münzevi bir yazar haline geldi. Bu, La Bruyère'in Rabelais'ye dair ünlü yorumlarında çok güzel ifade edilir. La Bruyère'in *Les Caractères et les Moeurs de ce siècle* (1688) adlı kitabının bu bölümü, yalnızca 1690 yılına ait beşinci baskıda yer aldı. Bu yorumun özgün şeklini alıntılayıp ayrıntılı bir analizine yöneleceğiz:

> Marot et Rabelais sont inexcusables d'avoir semé l'ordure dans leurs écrits; tous deux avaient assez de génie et de naturel pour pouvoir s'en passer, même à l'égard de ceux qui cherchent moins à admirer qu'à rire dans un auteur. Rabelais surtout est incompréhensible: son livre est une énigme, quoiqu'on en veuille dire, inexplicable; c'est une chimère, c'est le visage d'une belle femme avec les pieds et une queue de serpent ou de quelque autre bête plus difforme: c'est un monstrueux assemblage d'une morale fine et ingénieuse et d'une sale corruption. Où il est mauvais, il passe bien loin au delà du pire, c'est le charme de la canaille: où il est bon il va jusques à l'exquis et à l'excellent, il peut être le mets des plus délicats.[52]

Bu yorum, "Rabelais sorunu"nu adeta klasisizmin olgunluk döneminde sunuyormuşçasına kesin bir şekilde formülleştirir. Bu dönemin bakış açısı, bu dönemin estetiği, La Bruyère'in sözcüklerinde doğru ve yeterli bir anlatımını bulur. La Bruyère tarafından açıkla-

52. "Marot ve Rabelais'nin, yapıtlarına bu kadar çok küfür serpiştirmeleri bağışlanamaz: Her ikisi de, işin üstesinden küfürsüz gelebilecek dehaya ve özgünlüğe sahipti, yazarda hayran olunacak şeylerden çok, komik olanı arayanlar için bile bunu küfürsüz başarabilirlerdi. Rabelais her şeyden önce anlaşılmaz bir yazardır. Kitabı bir gizem, olmayacak bir karışımdır; güzel bir kadın yüzüyle, bir ejderin veya daha çirkin bir hayvanın ayakları ve kuyruğundan oluşur. İncelikli ve yaratıcı bir ahlâk ile küfürbaz bir ahlâksızlığın canavarca bir karışımıdır. Kötü olduğu yerlerde, olabileceği en kötünün ötesine geçer ve yalnızca ayaktakımını eğlendirmeye uygundur; iyi olduğu yerlerde ise, zarif ve mükemmeldir ve en zarif olan kişiyi dahi eğlendirebilir."
Characters of Jean de la Bruyère'den, çev.: Henri van Laun, s. 23. Routledge & Kegan Paul Ltd., 1926. Birinci basım 1885. Yayımcının izniyle aktarılmıştır.

nan rasyonelleşmiş ve dar bir estetik kanon veya edebi bir manifesto değil, istikrar çağına ilişkin daha geniş, daha organik bir estetik anlayıştır. Bu nedenle, La Bruyère'in görüşünün analiz edilmesi önem taşıyor.

Her şeyden önce, Rabelais'nin yapıtı La Bruyère'e ikiyönlü görünür; ama o, Rabelais'nin iki heterojen yönünü birbirine kilitleyen anahtarı kaybetmiştir. La Bruyère iki boyutun tek bir romanda tek bir yazar tarafından birleştirilmesini "anlaşılmaz" bulur. Bu boyutlardan biri, La Bruyère tarafından "küfür" (*l'ordure*) ve "ayaktakımını eğlendirme" (*charme pour la canaille*) olarak tanımlanır. Ayrıca, yapıtının bu olumsuz boyutunda Rabelais, "olabilecek en kötü şeyin bile ötesine geçer" (*il passe bien loin au delà du pire*). Rabelais'nin yapıtının diğer, olumlu boyutu ise, La Bruyère tarafından "deha ve özgünlük" (*génie, naturel*) olarak, en zarif, en nazik insanları eğlendirmeye layık (*le mets des plus délicats*) "zarafet ve mükemmellik" ile nitelendirilir.

La Bruyère'ye göre Rabelais'nin olumsuz yönü öncelikle, Rabelais'nin cinsellik ve açık saçık şeylerle ilgili müstehcenliği, edepsizliği, sövgüleri ve küfürleri, *birisi cinsellikle ilgili olmak üzere iki farklı anlama gelen sözcükleri* [double entendres] ve kaba nükteli sözlerinden müteşekkildir; başka bir deyişle, Rabelais'nin yapıtındaki halk kültürü geleneğidir, gülme ve maddi bedenin alt bölgeleridir. Olumlu yön, tamamen edebi, hümanist bir öğedir. Pazar meydanına özgü grotesk gelenek ve akademik edebiyat geleneğinin yolları ayrılmıştır ve bundan böyle bir araya gelmeleri mümkün değildir. Grotesk ve şenlikli pazar meydanını anıştıran yegâne şey ayaktakımını eğlendirmesidir (*charme de la canaille*). Rabelais'nin yapıtında çok büyük bir yer tutan münasebetsizlikler, La Bruyère ve çağdaşları tarafından son derece farklı bir tonda algılanmaktadır. Varlığın temel yönleriyle, popüler şenliklerin organik imge sistemiyle olan bağlantı kopmuştur. Müstehcenlik dar anlamda cinsel bir hale dönüşmüş, tecrit edilmiş ve bireyselleşmiştir; bunun, felsefe ve imgelerin yeni resmi sisteminde yeri yoktur. Halk mizahının diğer öğeleriyle ilişkili olarak da böylesi bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Halk mizahının tüm türleri, başlangıçtaki kaynağından, ken-

dilerini destekleyen zıt değerler barındıran maddi bedenin alt bölgelerinden koparılmıştır; böylece, asıl anlamlarını kaybetmişlerdir. Bilgece sözler, incelikli açıklamalar, kapsamlı toplumsal ve siyasal fikirler bu özgün kökten budanmıştır; edebi, akademik olmuşlardır ve La Bruyère'in döneminde tamamen farklı bir tını kazanmışlardır. Artık *exquis* ve *mets des plus délicats* gibi sözcüklerle tanımlanabilirler. Bu heterojen öğelerin (ama yeni bakış açısından heterojen) Rabelais'deki bileşimi La Bruyère'e bir *monstrueux assemblage* (canavarca bir karışım) olarak görünmektedir. La Bruyère, bu tuhaf bileşimi tanımlamak için önemli bir simge olan ejder imgesini kullanır. Ejder grotesktir; klasik estetikte yeri yoktur. İnsan ve hayvan biçimlerinin birleşimi en eski imgelerden biridir, ama bu, La Bruyère'e, döneminin inançlı konuşmacısına, tamamen yabancıdır. La Bruyère, varlığı tamamlanmış, değişmez, eksiksiz, açık ve katı bir şey olarak kavramaya alışıktır. Tüm bedenler ve nesneler arasında bir ayrım çizgisi çizer. Popüler efsanelerdeki Melusine'in ılımlı grotesk imgesi bile ona canavarca bir karışım olarak görünür.

Gördüğümüz gibi La Bruyère, Rabelais'nin *incelikli ahlâkını* [morale fine] takdir etmektedir. La Bruyère bununla, her şeyden önce "adabımuaşeret"i, karakteri, bir yazarın insan doğası ve yaşama dair gözlemini genelleyen ve örneklendiren şeyi kastetmektedir. Aslında, La Bruyère'in Rabelais'de değerlendirebildiği antik *moraliae*'nin alanıdır bu. Ama bu alanı, antikitenin kabul ettiğinden çok daha dar bir anlamda kabul etmektedir. *Moraliae* ile antik şölenler, bayramlar ve gülme arasındaki bağlantıyı, izleri kendi öncülü Theophrastus'a dek çekilebilecek bu bağlantıyı gözden kaçırır.

İşte, La Bruyère'in görüşleri böyledir. Rabelais hakkında iki tarafa da kesen bu yorum, müteakip dönem boyunca geçerliliğini korumuştur. Popüler gülme, maddi bedenin alt bölgeleri, uç boyutta grotesk abartı ve yüceltme, komik halk öğeleri; La Bruyère, Rabelais'de bulduğu tüm bu öğeleri "ham XVI. yüzyıl mirası" olarak reddeder. Yine de, Rabelais'nin ustalığı ve toplumsal yergisi kadar "psikolojisi"ni ve sunduğu "tipler"i de gözden kaçırmamıştır. Rabelais'nin yapıtını *bir bütün olarak* anlamaya ve hiçbir öğesini bir kenara bırakmamaya kararlı ilk girişimse, XIX. yüzyılın ikinci ya-

rısında yayımlanan kitabında Stapfer tarafından gerçekleştirilmişti.[53] Ama Rabelais'yi tarihsel ve alegorik olarak yorumlama yöntemi daha XVII. yüzyılda geliştirilmişti.

Rabelais'nin yapıtı son derece zordur. Genellikle yalnızca çağdaşları, hatta bazen sırf en yakın dostları tarafından anlaşılan çok sayıda göndermeyle doludur. Yapıt ansiklopediktir; farklı bilgi ve teknoloji alanlarına özgü birçok özel terim içerir. Bir de, ilk kez Rabelais tarafından Fransızcaya kazandırılan çok sayıda yeni ve zor sözcük içerir. Rabelais'nin yorum ve açıklama gerektirdiği açıktır. Romanının IV. Kitap'ına "Kısa bir Beyan" ekleyerek bu yaklaşımın temellerini bizatihi Rabelais'nin kendisi atmıştı. (*Brièvе déclaration*'un yazarının Rabelais olduğu neredeyse kesindir).

Rabelais'nin beyanı, yapıtına ilişkin filolojik yorumlar için bir dayanak sunuyordu. Le Duchat'nın ünlü yorumu 1711 tarihine aitti, ama önemini günümüze değin korudu. Le Duchat'nın çalışması benzersizdir. Bu yazarın girişiminin öncesinde ve sonrasında ve hatta günümüzde, bu alandaki açıklamalar ve yorumlar ne filolojik ne de dar anlamda tarihsel olan tamamen farklı bir çizgi izlemiştir.

Rabelais, *Gargantua*'nın I. Kitap'ına yazdığı önsözde, yapıtının gizli anlamına dikkati çeker: "Bu kitapta bir başka tat, daha gizli kapaklı bir öğreti bulacaksınız, bu öğreti sizi pek yüce kutsallıklara ve şaşırtıcı gizemlere erdirecek hem dinimiz bakımından, hem de kamusal ve özel yaşantımız bakımından."

Bu pasajı daha sonra ele alacağız. Okuyucunun ilgisini uyandırmaya yönelik basit bir geleneksel araç olarak kabul edilmesi, her ne kadar XV. ve XVI. yüzyılların edebiyatında böyle araçlar kullanılıyor olsa da, çok zordur. Örneğin, Berni, gülünç taşlaması *Âşık Roland* adlı bürleskinde benzer bir açıklama yapar. Önemli olansa, XVII. yüzyılda tarihsel-alegorik yoruma yol açan Rabelais'yi deşifre etme çabasıdır. Tarihsel-alegorik yorum, neredeyse üç yüzyıllık Rabelais'cilik dönemi boyunca hüküm süren bir yorumdur.

Rabelais'nin imgelerinin ilk tarihsel-alegorik yorumu XVI. yüzyılda yapıldı. Ünlü tarihçi Jacques Auguste de Thou, biyografisinde, Rabelais'yle ilgili şu görüşü dile getirir:

53. Paul Stapfer, *Rabelais*, A. Colin, 1889.

O [Rabelais] yarı-Demokritosçu bir özgürlükle ve neredeyse soytarıca can yakan bir ironiyle kayda değer bir kitap yazmıştır ve tıpkı bir tiyatrodaymış gibi, hayali isimlerle insani ve siyasal varoluşun tüm koşullarını yeniden yaratmış ve bunları tüm bir halkın gülmesiyle karşı karşıya bırakmıştır.

Bu yorumda algılanan karakteristik özellikler gerçekten de Rabelais'ye özgüdür: Gülmenin Demokritos tarzındaki evrensel, popüler ve şenlikli mahiyeti, insani ve siyasal varoluşun tüm koşullarına, imgelerin teatral karakterine ve son olarak, hayali isimlerle boy gösteren gerçek tarihsel karakterlere yönelmiştir. Bu, XVI. yüzyıl kadar erken bir dönemde Rabelais'nin romanının temel özelliklerini doğru kavramış olan bir insanın görüşüydü. Ama bu görüş, Rabelais'nin gülmesi fazla soytarıca tınlamaya başladığında, yani yüzyılın ikinci yarısında dile getirilmişti. Tarihçi bu hayali isimlerin altında belirli kişileri ve belirli olayları aramaktadır; başka bir deyişle, Rabelais'nin yapıtlarındaki alegorik öğeyi yeniden değerlendirmeye kalkışmaktadır. Rabelais'nin karakterlerinin ve romanının muhtelif epizotlarının yerine gerçek tarihsel simaları ve siyasal yaşamın ve saray yaşamının olaylarını koyma geleneği daha XVI. yüzyılda başlamış, XVII. yüzyıla aktarılmış ve tarihsel-alegorik yöntem tarafından benimsenmiştir elbette.

XVII. yüzyılda, Rabelais'nin yapıtları için şifre anahtarları ortaya atıldı. Bu tür bir anahtar ilk kez, Rabelais'nin yapıtının Amsterdam baskısıyla ilişkili olarak 1659'da kullanılmış ve tüm anahtarların bir özetini veren M. A. L. Sardou'ya ait 1874-1876 tarihli baskısına dek sonraki muhtelif baskılar için değiştirilmişti. 1663 Amsterdam baskısına çeşitli anahtarlar eklendi. Sözgelimi, bunlardan birinde, üstüne konan at sineklerinden kendini korumak için kuyruğu ile tüm Beauce ormanını yıkan Gargantua'nın dev kısrağı epizodunun tarihsel-alegorik bir yorumu öneriliyordu: "Herkes biliyor bu kısrağın, Beauce ormanının kesilmesi emrini vermiş olan kralın metresi Madam d'Étampes olduğunu..." Yorumcu burada, XVI. yüzyıla ait bir efsaneye gönderme yapıyordu.

Ama tarihsel-alegorik yöntemin asıl başlatıcısı, Pierre Antoine

Le Motteux'ydu. 1693'te Nantes fermanının feshedilmesinin ardından göç ettiği İngiltere'de, Urquhart'ın İngilizce Rabelais çevirisini, bir biyografi, bir önsöz ve bir tanıtım yazısı ekleyerek yayımlamıştı. Daha önce önerilen muhtelif anahtarları analiz etmiş ve kendi yorumunu sunmuştu. Bu yorum, tarihsel-alegorik yöntemin sonraki gelişiminin ana kaynağı oldu.

Amsterdam'da kendi yorumlarıyla *Le Rabelais Moderne*'i[54] (1752) yayımlayan Abbé Marsy, bu yöntemin önde gelen temsilcilerindendi. Tarihsel-alegorik yöntemin en önemli yapıtı, Rabelais'nin yapıtlarını dokuz ciltte bir araya getiren *Variorum*'dur.[55] Editörler önceki tüm yorumcuların araştırmalarından yararlanmış ve eksiksiz bir yorum sistemi önermişlerdir.

Bu yöntemin zahiri gelişiminin temel öğeleri bunlardır. Peki yöntem temelde nelerden oluşmaktadır? Son derece basit: Rabelais'nin imgelerinin her birinin arkasında özel bir karakter veya olay bulunabilir. Romanın tümü bir tarihsel dokundurmalar sistemidir. Deşifre yöntemi ise, XVI. yüzyıldan kalma bir geleneğe dayanır; çeşitli denetleme ve karşılaştırma teknikleri kullanılarak Rabelais'nin imgelerinin, Rabelais'nin döneminin tarihsel olaylarıyla karşılaştırılmasından oluşur. Gelenek çelişkili, denetleme de keyfi olduğundan, aynı imgenin bu yöntemin muhtelif temsilcilerince farklı deşifre edileceği açıktır. Bazı örnekler verelim:

Gargantua genellikle I. François'nın taklidi olarak kabul edilir, ama Le Motteux, Gargantua'da Henri d'Albret'i görür. Kimileri Panurge'ün Kardinal d'Amboise olduğuna inanırken, kimilerine göre Kardinal Charles de Lorraine'dir, ama yine başkalarına göre ise Jean de Montluc'tur, oysa bazı yorumcular da Panurge'nin doğrudan doğruya Rabelais'nin kendisi olduğu iddiasındadır. Picrochole'ün Lodovico Sforza veya Aragon Ferdinand olduğuna inanılır, ama Voltaire'e göreyse Picrochole, V. Charles'tır. Tarihsel-alegorik yöntemin temsilcileri, her ayrıntıyı gerçek bir olaya dokun-

54. Bu çalışmanın tam başlığı şöyledir: *Le Rabelais moderne ou ses oeuvres mises a la portée de la plupart des lecteurs* (8 küçük cilt).

55. *François Rabelais: Les Oeuvres de Rabelais, édition Variorum*: Eleştirel baskısı Johanneau ve Esmangart tarafından yayıma hazırlanmıştır, Dalibon, Paris, 1823-1826.

durma olarak deşifre etmeye çalışır. Dolayısıyla, I. Kitap'ın ünlü epizodundaki taharet bezleri bir bütün olarak yorumlanmakla kalmayıp, tek tek de yorumlanır; bunlardan pek çok vardır. Bir örnekte, Gargantua kıç silgeci olarak bir mart kedisini kullanır ve tırmalanır. Bazı yorumcular bu epizodu, on sekiz yaşında Gaskonyalı metresi yüzünden zührevi hastalığa yakalanan I. François'nın başından geçen bu olay olarak yorumlarlar. Romanda Gargantua, tırmık izlerini annesinin eldiveniyle ovaladığında iyileşir ancak ve bu da, hastalığı boyunca annesinin François'ya gösterdiği sevgiye bir gönderme olarak görülür. Böylece, epizodun tümü karmaşık bir özel göndermeler sistemine dönüştürülür.

Tarihsel-alegorik yöntem günümüzde Rabelais'ci akademisyenlerce tamamen reddedilmektedir.[56] Kuşkusuz, roman önemli tarihsel şahsiyetlere ve olaylara dair birçok gönderme içerir, ama bunun baştan sona tüm öyküye katı bir şekilde hamledilmesi son derece olanaksızdır. Her imgeye belirli, benzersiz bir şifre anahtarı aramak boşuna bir çaba olacaktır. Özel bir gönderme varsayılabilse bile, tarihsel-alegorik yöntem çoğu durumda eksiksiz bir deşifre sunamaz; daha önce de belirttiğimiz üzere, gelenek kendisiyle çelişmekte ve tüm karşılaştırmalar ve denetlemeler de keyfi olmaktadır.

Son olarak, maskesi düşürülmüş ve kanıtlanmış bir gönderme bile, imgenin sanatsal ve ideolojik anlaşılması açısından herhangi bir temel öğe önermez; bu da konuyu perçinlemektedir. İmge daima daha derin ve kapsamlıdır, gelenekle bağlantılıdır, göndermeden bağımsız kendi estetik mantığına sahiptir. Sözgelimi, Gargantua'nın kıç silgeci epizodu doğru yorumlansa bile, bizzat simgenin anlaşılması açısından bize hiçbir şey sunmaz. Kıç silgeci müstehcen edebiyatın, anekdotların, bildik günlük konuşma türlerinin, küfürlerin, edepsiz konuşma metaforları ve analojilerinin yaygın imgelerinden biridir. Edebiyatta yeni bir imge değildir. Rabelais'nin ardından bunu, daha önce betimlenen *Caquet de l'accouchée*'de buluruz. Kıç silgeci yazarlar ve yapıtlarına dair epigramlarda yaygın olarak kullanılmaktadır. Kıç silgeci, içeren tek bir gönderme kesin olarak ta-

56. Ama elbette, modern dönemlerde bile, bir tür kriptogram olarak Rabelais'nin romanını deşifre etmeye yönelik girişimlerde bulunulur.

nımlanabilseydi bile (şayet Rabelais'nin romanında böyle bir gönderme varsa), bu, imgenin ne geleneksel anlamını anlamamıza –maddi bedenin alt bölgeleri simgesi– ne de romandaki özel sanatsal işlevini anlamamıza yardımcı olurdu.[57]

Peki, tarihsel-alegorik yöntemin neredeyse üç yüzyıl boyunca niçin böylesine özel bir etkiye sahip olduğunu nasıl açıklayabiliriz? XVIII. yüzyılda Voltaire ve XIX. yüzyılda Michelet gibi böylesine müstesna beyinler neden bu yönteme saygı duymuşlardır? Ve son olarak, yöntemin *raison d'être*'i* nedir?

Rabelais'nin yapıtını şekillendiren popüler şenliğe özgü gülme geleneğinin yok olmaya başladığı doğrudur. Bu gelenek Rabelais'ci imgelerin canlı ve yaygın yorumu olmaktan çıkmıştı. Bu imgelerin otantik, estetik ve ideolojik şifre anahtarı, bu imgeleri üretmiş olan gelenekle birlikte kaybedilmişti. Böylece yorumcular yanlış çözüm yollarının, yanlış anahtarların peşine düşmüşlerdi.

Tarihsel-alegorik yöntem, gülmenin XVII. yüzyılda gerçekleşen çözülüşünü gösterir. Gülmenin alanı giderek daha da daralmış ve gülme evrensel niteliğini yitirmişti. Bir taraftan, gündelik yaşamda tipik ve yaygın olan her şeyle ilişkilenmeye başladı. Diğer taraftansa, kişisel sözlü saldırılarla ilişkilendi; yani tek bir özel kişiye yöneldi. Tarihsel evrensel tekillik, gülmenin nesnesi olmaktan çıkmıştı. Karnaval mizahının bu niteliği giderek anlaşılmamaya başladı. Tipik bir karakter olmadığında, yorumcular özel bir birey aramaya başlamışlardı.

Kuşkusuz, popüler şenliğe özgü gülme yüksek şahsiyetlere göndermeler yapılmasına izin verir. Ama bu göndermeler grotesk imgelerin gölgesidir yalnızca, oysa tarihsel-alegorik yöntem onları imgelerin kendisine dönüştürür. Otantik grotesk imge, göndermeler unutulup yerlerini yenileri aldığında bile gücünü yitirmez.

XVII. yüzyılda tüm ideolojik alanlarda önemli bir süreç başlamıştı. Genelleme, ampirik soyutlama ve örnekleme, dünya tasvirinde yönlendirici bir rol oynamaya başladı.

Bu süreç XVIII. yüzyılda son şeklini aldı. Dünyanın görünümü

57. Bu epizodun özgül işlevini ve sanatsal anlamını 6. Bölüm'de analiz edeceğiz.
* (Fr.) Varoluş nedeni. (y.h.n.)

değişmişti. Genelin yanı sıra, tekil yalnızca genelin bir numunesi olarak anlam kazanarak, yalnızca tipik, ortalama olduğu ve genelleştirilebildiği ölçüde bakiydi artık. Öte yandan, tekillik tartışmasız bir şey haline gelmişti; hiçbir itirazda bulunulamayan bir olgunun önemini haiz olmuştu. Dolayısıyla, basit belgecilik eğilimine bürünmüştü. Belgelenmiş tekil olgu, genel ve tipik olanın eşliğinde, dünyanın kavranmasında yol göstericilik rolünü üstlenmeye başlamıştı. Bu model en çarpıcı biçimde (özellikle XVIII. yüzyılda) sanatsal yaratımda sergilendi ve Aydınlanma çağında gerçekçiliğin özel kısıtlamalarını doğurdu.

Şayet belgesel roman XVIII. yüzyıla aitse, *roman à clef** tüm XVII. yüzyıl boyunca yazılmıştır. İngiliz yazar John Barclay'in yüzyılın ilk yarısında büyük başarı kazanan ve Fransızca birçok baskısı yapılan Latince *Satyricon* (Londra, 1603) romanı tam da bunun örneğiydi.** Roman antik dünyada geçiyor olsa da, biyografik bir *roman à clef*'ti ve gerçekten de, karakter isimlerini deşifre eden bir anahtar baskıya eklenmişti. Bildik çağdaş simaları özgün bir şekilde, bir maskeli baloda gibi sunan güldürücü taklitler, romana özel bir ilgi duyulmasına yol açtı. Tarihsel-alegorik yöntem de, gelişiminin başlangıç aşamasında, Rabelais'nin yapıtını "maskeli balo" romanı havasında bir şifre anahtarı ile yorumladı.

XVII. yüzyılın Rabelais geleneğinde gülmenin gelişiminde rastlanan temel çizgiler tam da böyleydi. Popüler eğlence geleneğiyle ilişkili daha da önemli belli başlı fenomenlerin hâlâ var olduğu doğruydu. Özellikle Molière'i kastettiğimizi belirtelim. Ama özel bir niteliğe sahip bu fenomenler çalışmamızın kapsamı dışında bulunuyorlar.

Şimdi XVIII. yüzyılı ele alalım. Rabelais, başka hiçbir dönemde bu yüzyılda olduğu kadar az anlaşılıp değerlendirilmemişti. Yapıtının yorumlanması, Aydınlanma'nın güçlü noktalarından çok zayıf nok-

* Anahtar roman; gerçek kişileri değişik ad ve kimliklerde yaşatan kurgusal yapıt. (ç.n.)

** Türkçe çevirisi için bkz. *Satyricon*, çev.: F. Gül Özaktürk, Dost Kitabevi Yay., 2003.

talarını açığa vuruyordu. Aydınlanmacılar tarihsel bir anlayıştan yoksundu, sahip oldukları ise, soyut ve akılcı bir ütopyacılık, mekanik bir madde anlayışıydı; bir yandan soyut genellemelere ve örneklemelere, diğer yandan da belgelemelere yönelik bir eğilim taşıyorlardı. Rabelais'yi anlama ve değerlendirme bakımından bir hayli yetersizlerdi; onlara göre Rabelais, "vahşi ve barbar XVI. yüzyıl"ın tipik temsilcisiydi. Bu bakış açısı Voltaire tarafından kesin bir şekilde ifade edilmişti:

> Rabelais ölçüsüz, aklın ötesindeki, anlaşılmaz kitabında uç boyutta bir neşe ve uç boyutta bir küstahlık sergiliyor; bilgililiği, kaba saba sözlerle ve can sıkıntısıyla sızıyor; iki sayfalık iyi bir öyküyü iki ciltlik saçmalık karşılığında alıyorsunuz böylelikle. Yalnızca birkaç tuhaf kişi, bir bütün olarak bu yapıtı anlayıp takdir etmekle övünür; ulusun geri kalanı ise, Rabelais'nin şakalarına gülüp kitabını küçümser. Soytarıların başı kabul edilir; böylesine keskin bir zekâsı olan bir insanın, bu zekâyı berbat etmiş olmasına üzgünüz; yalnızca sarhoş olduğunda yazan sarhoş bir felsefeci o.[58]

Voltaire'in yorumu karakteristiktir. Rabelais'nin dünyası ona aklın ötesinde ve anlaşılması imkânsız görünür. Voltaire bu dünyada bir neşe, pislik, saygısızlık ve densizlik karışımı bulur. Birbiriyle bağdaşmayan iki heterojen öğe arasındaki uçurum, Voltaire'e, La Bruyère'e göründüğünden daha geniş görünür. Yalnızca tuhaf beğeni sahibi birkaç okuyucunun romanı bir bütün olarak kabul edebileceğine inanır. "Ulusun geri kalanı"nın tutumuna ilişkin görüşü de karakteristiktir: Hepsi de tıpkı daha önce yaptıkları gibi romana gülüyor gibidir, ama artık onu ayrıca küçük de görmektedirler. Gülme kavramı kökten bir dönüşüm geçirmektedir. XVI. yüzyılda Rabelais'nin romanına herkes gülüyordu, ama hiç kimse onu bu romandan ötürü küçük görmüyordu. Şimdi, XVIII. yüzyılda ise, neşeli, şen şakrak, yüzyıllık gülme, aşağılanması gereken bir şey olup çıkmıştı; Rabelais'nin "soytarıların başı" olarak tanımlanması gerçeği de bir aşağılamaydı. Son olarak, Rabelais'nin (önsözlerdeki) yalnızca

58. Voltaire, *Philosophical Letters,* çeviri: Ernest Dilworth, s. 106. Yayım hakkı 1961'de The Bobbs-Merrill Co., Inc.'e geçmiştir. Yayımcının izniyle yeniden basılmıştır.

yiyip içerken yazdığı şeklindeki kendi beyanı da, Voltaire tarafından harfiyen ve alelade bir anlamda yorumlanıyordu. Voltaire, bilgece ve özgür konuşma ile yiyecek ve şarap arasındaki, özel sofra sohbeti "hakikati" arasındaki özlü geleneksel bağlantıyı anlamıyordu (her ne kadar bu gelenek hâlâ hayatta olsa da). Rabelais'nin romanındaki popüler ziyafet boyutu anlamını tümüyle yitirmişti.[59]

Voltaire, Rabelais'nin yapıtında yalnızca yalın ve düz bir yergi görür, geri kalansa hiçbir değeri ve anlamı olmayan cansız bir yığındır. Voltaire *Temple du gôut*'da (1732), neredeyse tüm kitapların ilham perileri tarafından özetlenip düzeltildiği "Tanrının kütüphanesi"ni anlatır. Voltaire, Rabelais'nin romanını bu kütüphaneye yerleştirir, roman "sekizde bir kısaltılır." Eski yazarların bu şekilde ele alınması Aydınlanmacıların tipik özelliğidir.

Rabelais'yi kısaltıp arındırma girişimi, aslında XVIII. yüzyılda gerçekleşmişti. *Le Rabelais Moderne*'de Abbé Marsy, romanın dilini lehçe ve arkaik biçimlerinden koparmakla kalmadı, kitabın içerdiği edebe aykırı öğeleri de yumuşattı. Abbé Perraud, 1752'de Cenevre'de *Ouevres choisies*'yi yayımladığında daha da ileri gitti. Kaba saba ve bayağı bulunan her şey bu derlemeden ayıklandı. Sonunda, 1776'da ünlü *Bibliothèque universelle des romans*'da (1775-1778) "özellikle bayanlar için" iyice ayıklanmış bir metin yayımlandı.[60] Üç baskı da tümüyle, dönemin ve bu dönemin Rabelais'ye yönelik tutumunun tipik bir örneğidir.

Böylece, genel bir dille ifade edilecek olursa, Aydınlanmacılar Rabelais'yi en azından kendi teorik bilgi alanları kapsamında anlama ve takdir etmenin üstesinden gelemediler. Engels'e göre, Aydınlanma çağında "uslamlayıcı akıl, var olan her şeyin ölçütü haline gelmiştir."[61] Bu soyut akılcılık ve tarihsellik karşıtlığı, genellemeye ve diyalektik-olmayan düşünceye yönelik bu eğilim (olumsuzlama

59. 1758'den sonra Voltaire *Gargantua*'yı tekrar okuduğunda yaklaşımı, esasen çok az değişmekle birlikte, daha olumlu bir hale gelmiştir; Rabelais'yi neredeyse yalnızca ruhban sınıfına diş bilemesi çerçevesinde değerlendirir.

60. XIX. yüzyılda George Sand (1847'de), arındırılmış bir Rabelais baskısı planladı, ama projesi gerçekleşmedi. Genç okuyucular için gözden geçirilip düzeltmeler yapılan Rabelais'nin romanı, bildiğimiz kadarıyla ilk kez 1887de yayımlandı.

61. Karl Marx ve F. Engels, *Works*, 5. Cilt, s. 16.

ve onaylama arasındaki kopuş), Ansiklopedicilerin*, eğlenceye özgü, zıt duygular barındıran gülmenin mahiyetini teorik olarak kavramalarını engellemiştir. Çelişkili, daimi oluş ve tamamlanmamış varlık imgesi, Aydınlanmacıların akıl kavramında kendine bir yer bulamaz. Ama Voltaire'in *Contes philosophiques* [Felsefi Anlatılar] ve *Orléans'lı Genç Kız*'da olduğu gibi Diderot'nun da *Kaderci Jacques*'ta ve özellikle de *Patavatsız Mücevherler*'de Rabelais'ci imge dokusundan, her ne kadar bir ölçüde sınırlı ve akılcılaşmış bir şekilde olsa da, çok da uzak olmadıklarını eklemek gerekir.

Karnaval biçimlerinin, temalarının ve simgelerinin XVIII. yüzyıl edebiyatı üzerindeki etkisi azımsanamayacak boyuttadır. Ama bu etki, biçimselleşmiştir; karnaval, büyük ölçüde konu ve kompozisyon bakımından estetik amaçların hizmetine sokulmuş sanatsal bir araçtan ibarettir yalnızca. Voltaire, evrenselliğini ve felsefesini hâlâ koruyan yergi için karnaval biçimlerini kullanır, ama gülme, sırf alaycılığa indirgenmiştir; "Voltaire'in ünlü gülmesi" tam da böyle bir şeydir; gücü, yeniden teşekkül ettirici ve yenileyici öğeden neredeyse tamamen yoksundur. Olumlu olan her şey, gülmenin alanının dışında yer alır ve soyut bir fikri temsil eder.

Karnaval biçimleri rokoko edebiyatında farklı bir rol oynar. Burada, gülmenin neşeli olumlu tınısı korunur. Ama her şey "oda" hafifliğine ve samimiyetine indirgenir. Pazar meydanının açıksözlülüğü, samimiyeti mahremiyete dönüşür, bedenin alt bölgelerinin müstehcenliği erotik bir hafifmeşrepliğe dönüşür ve neşeli görelilik bir kuşkuculuk ve havailik halini alır. Yine de, hedonistik "yatak odası" atmosferinde "cehennem" gibi yanıp tutuşan karnaval ateşlerinin birkaç kıvılcımı korunmaktaydı. XVIII. yüzyılda bir hayli yaygın olan kasvetli ciddiyet ortamında rokoko, bir bakıma geleneksel karnaval ruhunu sürdürdü.

Fransız Devrimi sırasında Rabelais, devrimin liderlerinin gözünde muazzam prestij sahibiydi. Hatta devrimin peygamberi olarak gösteriliyordu. Doğum yeri olan Chinon, Chinon-Rabelais olarak değiştirilmişti. O dönemin insanları Rabelais'nin son derece devrimci ruhunu çok iyi kavramışlardı, ama bu ruha dair yeni ve

* XVIII. yüzyılın büyük Fransız Ansiklopedisi'ni yazmış olan âlimler. (ç.n.)

doğru bir yorum öneremiyorlardı. Bu konuyla ilgili en önemli belge, Ginguené'nin 1791'de yayımlanan *Of the Influence of Rabelais on the Revolution of our Time and on the Decree Concerning the Clergy** başlıklı kitabıydı. Ginguené temelde, tarihsel-alegorik yöntemi benimser, ama bu yöntemi daha ihtiyatlı bir şekilde kullanır. Rabelais'nin toplumsal ve siyasal kavramlarını ortaya çıkarmaya çalışır; ama bunu, belirgin ve XVIII. yüzyıl insanı için tipik olan bir tarihselciliğe dayanarak yapar. Rabelais'yi kraliyet gücünün sistematik düşmanı olarak sunar. Ama gerçekte, Rabelais bu gücün düşmanı değildi asla, aksine kendi döneminde bu gücün ilerici anlamını mükemmel bir şekilde kavramıştı.[62] Bu, Ginguené'nin temel hatasıdır. Ayrıca, tamamen olumsuz bir yergi olarak gördüğü grotesk abartıyı da yanlış anlamıştı. Sözgelimi, Gargantua'da kullanılan son derece bol miktarda yiyecek, içecek ve giysi Ginguené'ye göre, kralın halka yüklenen masraflarının ne denli ağır olduğunu gösterir. Bu harcamalarda ifade edilen bolluk temasını göremez; aynı şekilde, maddi bedenin alt bölgelerin birbirine zıt değerler içeren mantığını da anlamaz. Rabelais'ci bolluğu, kralın bütçesinde bir aşırı harcama olarak yorumlamak gerçekten de bir toyluk olurdu. Bu anlamda, Ginguené'nin kitabı kendi döneminin alışıldık yorumları düzeyinde kalmaktadır.

Rönesans edebiyatı ve kültüründe yeşermesinin ardından popüler gülmenin çözülüşü pratik olarak tamamlanmıştı ve bu çözülüş, aynı zamanda XIX. yüzyılda hüküm sürecek olan yergici ve sadece eğlendirmeye yönelik mizaha dayalı edebi türlerin oluşum aşamasının sona erişini de işaret ediyordu. Ciddiyete dayalı edebiyatın (özellikle de roman) biçimsel bileşenleri olarak gelişecek olan yavanlaşmış gülmeye dayalı türler de –mizah, ironi, istihza– kesin bir şekilde biçimlenmişti. Ancak bu fenomenlerin incelenmesi tartışmamızın dışında kalıyor.[63] Rabelais'nin romanını ve genelde de Rö-

* Çağımızdaki Devrimde Rabelais'nin Etkisi ve Ruhban Sınıfı Hakkındaki Hüküm Üzerine.

62. Rabelais'nin bu ilericiliğin göreceli mahiyetini çok çok iyi kavradığı doğrudur.

63. Yavanlaşmış gülmenin modern dönemlerdeki (özellikle de Romantizmle başlayan) en kapsamlı biçimi ironidir. Bu sorun, İsviçreli akademisyen Beda Allemann'ın ilginç kitabı *Ironie und Dichtung*'da (1956) ele alınır. Bu kitapta yazar,

nesans'ı hazırlamış olan ve sonraki iki yüzyıl boyunca giderek azalan temel popüler eğlenceye dayalı gülme geleneğinin izini sürmekle ilgileniyoruz yalnızca.

Çalışmamız, şu ya da bu şekilde, tarihsel poetika sorunlarıyla yakından bağlantılı olmakla birlikte, temelde tarihsel ve edebi bir nitelik taşıyor. Ama daha kapsamlı, daha genel estetik sorunlar, özellikle de gülmenin estetiğiyle ilgili sorunlar ortaya atmayacağız. Ortaçağda ve Rönesans'ta gülmenin halk kültürüne sızan, tarihsel olarak belirlenmiş, tek bir yönünü tartışacağız yalnızca. Ayrıca, bunu da bütününde irdelemeyip, Rabelais'nin yapıtına ilişkin bir analizin izin verdiği sınırlar içinde kalarak yapacağız. Bu açıdan, çalışmamız gülme felsefesi ve estetiği kapsamında yalnızca belirli miktarda malzeme sunabilir. Daha fazlası söz konusu olamaz.

İnceleme konumuz olan, tarihsel olarak belirlenmiş halk mizah kültürü, genelde ciddiyetin tümüne karşı değildi. Kendisi de tarihsel olarak belirlenmiş bir biçim sergileyen ortaçağın hoşgörüsüz, dogmatik ciddiyetine karşıydı. Ama kültür ve edebiyat tarihi başka ciddiyet biçimlerini de tanıyordu. Sözgelimi, antik kültür, en büyük ifadesini Yunan tragedya türünde bulan trajik ciddiyeti geliştirmişti. Trajik ciddiyet evrenseldir (bir "trajik felsefe"den söz edilebilmesinin nedeni de budur); bir yaratıcı yıkım ruhu taşır. Trajik ciddiyet dogmatizmden tümüyle bağımsızdır. Dogmatik bir tragedya, dogmatik gülme denli olanaksızdır ve klasik trajediler dogmatikliği aşar. Hem otantik tragedya hem de zıt duygular barındıran otantik gülme, tüm biçimleri ve tezahürlerinde, dogmatizm tarafından katledilir. Antik kültürde tragedya, yaşamın gülmeye dayanan boyutunu dışlamayıp onunla birlikte var olmuştu. Trajik üçlemeyi, onu gülmece düzeyinde tamamlayan yergi tiyatrosu izledi. Antik trajedi, gülme ve parodiden korkmamış, hatta bir düzeltici ve ta-

---

Schlegel, Kierkegaard, Nietzsche, Thomas Mann ve Musil tarafından sunulduğu haliyle ironi yorumu ve biçimlerini analiz eder. Bu analiz incelikli ve derindir, ama ironiyi tamamen bir edebi fenomen olarak kabul eder ve halk mizah kültürüyle olan bağlantısını göstermez.

mamlayıcı olarak onları talep etmişti.[64] Bu nedenle, antik dünyada resmi kültür ve halk kültürü arasında, ortaçağdaki gibi, belirgin bir ayrım var olamadı.

Antik dünyada, (prensipte) dar dogmatizm barındırmayan ve gülmenin potasında sınanma kapasitesine sahip olan başka bir ciddiyet biçimi daha yaratıldı. Bu, eleştirel felsefeydi. Kurucusu Sokrates, Sokratik diyaloğu yeşertip tek yanlı retorik ciddiyetten kurtaran antikitenin karnaval biçimleriyle bağlantılıydı doğrudan doğruya.

Modern dönemlerin kültüründe katı ve bilimsel, özel bir ciddiyet biçimi büyük önem kazanmıştır. İlke olarak bu biçim, tüm hoşgörüsüz dogmacılıklardan muaftır ve doğası gereği bir sorun biçimini alır, özeleştireldir ve tamamlanmamıştır. Rönesans'tan itibaren bu yeni ciddiyet edebiyat üzerinde güçlü bir etki sahibi oldu, ama bu alanda, belirli dönüşümlerden geçerek elbette.

Bizzat güzel sanatların bir kolu olarak edebiyat alanı ve bu alanın muhtelif gelişim aşamaları –destan, lirik ve tiyatro– ölüm ve yenilenmeye teslim olmaya her an hazır birçok derin ve saf, ama açık ciddiyet biçimi sunuyordu. Sahici açık ciddiyet, ne parodiden ne ironiden ne de başka bir yavanlaşmış gülme biçiminden korkar, çünkü bunların tamamlanmamış bir bütünün parçası olduklarının farkındadır.[65]

Dünya edebiyatında, bu iki boyutun, ciddiyet ve gülmenin, yan yana var olup birbirini yansıttığı ve alışıldık modern tiyatrodaki gibi ayrı ciddi ve mizahi imgeler olmayıp bir bütünün boyutları olduğu belirli yapıtlar vardır. Euripides'in *Alcestis*'i bu açıdan çarpıcı bir örnektir. Bu yapıtta trajedi, (görünürde dördüncü tür tiyatro olan) yergiyle birleşir. Ama bu kategoride yer alan en önemli yapıtlar kuşkusuz Shakespeare'in trajedileridir.

64. Bkz. A. Dieterich'in analizi, *Pulcinella. Pompeyanische Wandbilder und Römische Satyrspiele* içinde. Leipzig, 1897.

65. Puşkin'in Mozart'ı hem gülmeyi hem parodiyi kabul eder, oysa kasvetli, vakur Salieri gülmeyi ve parodiyi kabul etmediği gibi onlardan korkar da. Kör kemancıyı dinledikten sonra Mozart ve Salieri arasında geçen konuşma şöyledir:
Salieri: Nasıl gülebilirsin?
Mozart: Ah Salieri, sen gülemez misin?
Salieri: Hayır, değersiz bir ressam Raffaello'nun *Madonna*'sını berbat ettiğinde gülmem; bir soytarı Alighieri'yi taklit edip ona saygısızlık ettiğinde gülmem (Puşkin, *Mozart ve Salieri*, Sahne 1).

Sahici zıt değerli ve evrensel gülme, ciddiyeti yadsımaz, onu arındırıp tamamlar. Gülme, dogmatizmden, hoşgörüsüz ve korkutucu olandan arındırır; fanatiklik ve ukalalıktan, korku ve sindirmeden, öğreticilikten, toyluk ve yanılsamadan, tekil anlamdan, tekil düzeyden, duygusallıktan kurtarır. Gülme, ciddiyetin körelip hep tamamlanmamış kalacak olan tek varlıktan koparılmasına izin vermez. Gülme, zıt değerler içeren bütünlüğü yeniden canlandırır. Kültür ve edebiyatın tarihsel gelişiminde gülmenin işlevi böyle bir şeydir.

Muhtelif ciddiyet biçimleri ve bunların gülmeyle olan ilişkilerine dair görüşlerimiz bir ölçüde bu çalışmanın çerçevesi dışında kalıyor. Bize burada, son olarak iki sorunu irdelemek düşüyor yalnızca: Birincisi, Fransız Romantiklerinin Rabelais değerlendirmesi ve ikincisi, Rabelais'ciliğin günümüzdeki durum.

Girişte, Fransız Romantiklerinin (özellikle de Victor Hugo'nun) genelde groteske yönelik tutumunu betimledik. Şimdi, Shakespeare'le birlikte grotesk imge dokusunun en önemli temsilcilerinden biri olarak gördükleri Rabelais'ye ilişkin tutumlarına bakacağız.

Önce, Chateaubriand'a bakalım. Chateaubriand, bir ulusun tüm diğer büyük yazarlarını doğurup yetiştiren "ana dehalar"dan (*génies mères*) söz ettiğinde, Romantiklerin tipik bir görüşünü ifade eder. Tüm dünyada yalnızca beş ya da altı ana deha vardır. Rabelais de Homeros, Shakespeare ve Dante ile birlikte bu ana dehalar arasında yer alır. Tıpkı Homeros'un Yunan ve Roma edebiyatını, Shakespeare'in İngiliz edebiyatını ve Dante'nin İtalyan edebiyatını yaratması gibi Rabelais de Fransız edebiyatını yaratmıştır. Rabelais bundan daha fazla övülemez. Rabelais'yi yalnızca, ulusu tarafından küçümsenen, soytarıların başı olarak gören Voltaire'in değerlendirmesinden ne de farklıdır bu.

Neredeyse tüm Romantiklerin paylaştığı ana deha fikri, Romantizm döneminde yararlı olmuştu. Romantikleri geleceğin tohumlarını geçmişte aramaya ve geçmişi, gübreleyip ürettiği bu geleceğin bakış açısından değerlendirmeye yöneltiyordu. Benzer bir Roman-

tik kavram da, ileriyi aydınlatan, "insanlığa yol gösteren deha" kavramıdır (*esprit phare de l'humanité*). Bu fikir edebi başyapıtlarda, örneğin Shakespeare, Dante, Rabelais'nin yapıtlarında, bu yapıtların zaten tamamlanmış, tümüyle özümsenmiş bir ürün olarak içerdikleri şeyi açığa vurmakla kalmaz yalnızca, bunun yanı sıra, gelecek olanın tohumlarını, yani başka bir deyişle, ata dehalar tarafından kavranan, kuşaklar boyunca meydana çıkıp yeşerecek olan her şeyi açığa vurur. Antik başyapıtlar yeni ufuklar açar, yeni potansiyeller doğurur. Dolayısıyla Romantikler, Shakespeare, Cervantes ve Rabelais'de yeni ve faydalı keşiflerde bulunmuştur.

Bu teoriler ve uzanımları, Romantikler ve Aydınlanmacılar arasındaki derin farklılığa damga vurur. Aydınlanmacılar edebi başyapıtlarda ve yazarlarında, kapsadıklarından daha az şey buldular: Tarihsel olmayan akılcılığın bakış açısından, bu yapıtlarda gereksiz ve idrak edilemez çok fazla şey vardı; ayıklanıp temizlenmeleri gerekiyordu. Voltaire'in tüm kitapların yenilendiği "Tanrının kütüphanesi" tasviri bu açıdan tipiktir. Aydınlanmacılar dünyayı fakirleştirme eğilimindeydi. Onların aklında, gerçek dünyanın hayal edilebilecek olandan çok daha azı vardır; modası geçmiş kavramları, düşler ve hayalleri yok sayma pahasına gerçekliği abarttılar. Bu tamamen statik gerçeklik kavramı, Aydınlanmacıların edebi yapıtlara ilişkin değerlendirmelerini etkiledi ve bu yapıtları kısaltıp düzeltmeyi istemelerini mümkün kıldı.

Romantikler ise, genişletilmiş bir gerçeklik kavramı geliştirip, zamana ve tarihsel oluşa büyük önem verdiler. Bu kavram aracılığıyla, bir başyapıtta yüzeyde görünenden çok çok daha fazlasını bulmaya çalıştılar. Geleceğin, embriyonun, sürgünlerin, tohumların, kehanetlerin ve vahiylerin göstergelerini bulmaya uğraştılar. Örneğin, tarihçi Michelet'nin, bu kitabın ilk sayfasında alıntılanan değerlendirmesini anımsayalım.

Romantik yorumcuların geniş kavramının olumlu ve olumsuz yönleri vardır. Olumlu yönü, tarihsellik, zaman ve oluşa ilişkin farkındalıktır. Gerçeklik (yalnızca soyut akılcı düşünceyle sınırlı tutulan), statik, natüralist ve belirsiz niteliğini kaybeder; canlı gelecek, yeni eğilimler, potansiyeller ve öngörüler biçimindeki gerçekliğe

dahil olur. Gerçekliğin tarihsel boyutu özgürlükle temelden bağlantılıdır; dolayısıyla belirlenimci ve mekanik yaklaşımı alt edebilmektedir. Yaratıcı edebiyat alanında, Romantiklerin kavramı, statik ve yavan olan her şeyden, belgeleme ve örneklemelerden sapmaları gerekçelendirir. Son olarak, zamanın ve gelecek şeylerin sanatsal sunumu olarak grotesk ve grotesk fanteziyi gerekçelendirir. Romantizmin değerlendirmesinin sağladığı tartışmasız faydalar bunlardır.

Bu değerlendirmenin olumsuz yönü ise idealizmidir, öznel bilincin oynadığı rol ve kısıtlılıkları hakkındaki yanlış kavrayışıdır. Romantikler asla var olmamış şeyleri betimleyerek gerçekliğe yaratıcılığı eklediler genellikle. Fantezi, mistisizmi ön plana çıkaracak biçimde yozlaştırıldı, insan özgürlüğü zorunluluktan koptu ve madde-üstü bir güce dönüştü.[66]

En kapsamlı ve eksiksiz Rabelais değerlendirmesi Victor Hugo'ya aitti. Hugo bu konuya ilişkin bir kitap, hatta bir makale bile kaleme almamış olsa da, açıklamalarını tüm yapıtlarına serpiştirmişti. En ayrıntılı ve sistematik analizi ise, Shakespeare'e ilişkin kitabında yer alıyordu.

Hugo'nun analizi, Chateaubriand'ın ana dehalar teorisini andıran, insan dehasına dair bir fikre dayanır. Bu dehaların her biri tamamen özgündür ve varlığın belirli bir yönünü cisimleştirir: Dehanın kendi buluşu ve keşfi (*tout génie a son invention et sa découverte*). Hugo bu başlatıcıların on dördünün adını sıralar. Seçimi oldukça alışılmadıktır: Homeros, Eyub, Aiskhylos, İşaya, Hezekiel, Lucretius, Juvenal, Tacitus, Aziz Pavlus, Aziz Yuhanna, Dante, Rabelais, Cervantes, Shakespeare. Kronolojik sırada Rabelais Dante'den sonra ve Cervantes ile Shakespeare'den önce gelir. Hugo, Rabelais de dahil olmak üzere her dehaya ilişkin bir tanımlama yapar.

Hugo analizini tarihsel-edebi bir tanım olarak inşa etmez. Bunun yerine, maddi bedenin mutlak alt bölgeleri ve bedensel topografya temasına ilişkin bir dizi serbest Romantik çeşitleme önerir.

66. Romantizm sorununu tüm karmaşıklığıyla ortaya koymuyoruz. Bu akımın Rabelais ve groteski (kısmen) keşfedip anlamasına olanak tanıyan etkenlerle ilgileniyoruz yalnızca.

Hugo'ya göre göbek, Rabelais'nin topografyasının merkezinde yer alır; bu, Rabelais'nin sanatsal keşfidir. Göbeğin temel işlevi babalık ve analıktır. Hugo, bu yıkıcı ve üretici alt bölge ile ilişkili olarak grotesk bir imge olan insanın içindeki yılan imgesini önerir; "bunlar onun bağırsaklarıdır." Genel bir şekilde ifade edilecek olursa, Hugo, bedenin alt bölgelerinin Rabelais'ci imgelerin tüm sisteminin kurucu ilkesi olduğunu anlamıştır. Ama aynı zamanda, bu ilkeyi soyut bir ahlâki düzeyde kavrar. İnsanın bağırsakları "kışkırtır, ihanet eder ve cezalandırır." Topografik alt bölgelerin yıkıcı gücü, etik ve felsefi terimlerle yorumlanır.

Victor Hugo'nun göbek temasına ilişkin çeşitlemeleri, daha çok ahlâki ve felsefi duygular uyandırma potansiyeli çerçevesinde gelişir. Hugo (elindeki örneklerle), "bağırsaklar"ın trajik ve kahramansı olabileceğini, ama aynı zamanda, insanın bir çözülme ve yozlaşma sürecini başlattıklarını gösterir (*Le ventre mange l'homme*). Alkibiades, Trimalkhiones'e dönüşür; seks âlemi ise pisboğazlığa dönüşür. Diogenes'in yerine fıçısı tek başına kalır. Hugo'nun çeşitlemelerinde, bu ahlâki-felsefi imgeleri ve antitezleri oluşturmak uğruna zıt değerler içeren alt bölgelerin bütünlüğü yok olur.

Hugo, Rabelais'ci gülmenin ölümle ve (tarihsel boyutlarında) ölümle yaşam arasındaki mücadeleyle olan temel ilişkisini doğru anlar. Yeme, yutma, gülme ve ölüm arasında özel bir bağ görür. Bunun da ötesinde, Dante'nin cehennemi ile Rabelais'nin pisboğazlığı arasındaki bağlantıyı görür: "Rabelais, Dante'nin cehenneme batırdığı dünyayı bir fıçıya yerleştirmiştir." Cehennemin yedi halkası, Rabelais'ci fıçının kasnaklarıdır. Şayet Hugo fıçı imgesi yerine açık ağız ve yutan göbek imgesini seçmiş olsaydı, metaforu daha da doğru olurdu.

Hugo, gülme, eski dünyanın ölümü, cehennem ve (oburca yiyen ve yutan) ziyafet imgeleri arasındaki ilişkiye doğru bir şekilde dikkat çekti, ama sonra bu bağlantıyı yanlış yorumladı. Daha önce de söylediğimiz gibi, bu bağlantıya ahlâki-felsefi bir nitelik kazandırmaya çalıştı. Bedenin alt bölgelerinin yeniden teşekkül ettirici ve yenileyici gücünü anlayamadı. Bu yanılgı ise gözlemlerinin değerini azaltıyor.

Hugo'nun Rabelais'nin imgelerinin evrensel ve alımlayıcı boyutuna dair kesin bir anlayışa, üstelik sadece oburluk ve sarhoşluk gibi *ahlâk kuralları* temelinde yükselmeyen bir anlayışa sahip olduğunun altını çizelim. Ama Hugo, bunlara tam olarak Rabelais'ci olmayan bir hava kazandırır.

Shakespeare ve Rabelais konusunda Hugo, deha ve dehanın yapıtına dair ilginç bir tanım önerir. Hugo'ya göre, yaratıcı çalışmanın grotesk mahiyeti dehanın göstergesidir. Dâhi bir yazar (Shakespeare ve Rabelais de bu kategoride yer almaktadır), yalnızca imgelerin ve bir bütün olarak yapıtların abartısı, aşırılığı, anlaşılmazlığı (*obscurité*) ve ucubeliği (*monstruosité*) bakımından büyük olan yazarlardan ayrılır.

Bu ifadede Hugo'nun kavramının hem olumlu hem olumsuz yönleri sergilenir. Dehanın göstergesi olarak kabul ettiği karakter özellikleri (sözcüğün Romantizm kapsamında taşıdığı anlamıyla), dünya tarihindeki dönüm noktalarını temelde ve derinden derine yansıtan yazarlara atfedilmelidir. Bu yazarlar, çözülmekte olan geçmiş ve henüz şekillenmemiş gelecekle dolu tamamlanmamış ve değişmekte olan bir dünyayla uğraşırlar. Özgün, olumlu ve nesnel olduğu söylenebilecek bir tamamlanmamışlık bu yapıtların doğasında bulunur. Kapıyı açık tutmak zorunda oldukları, yalnızca kısmen ifade edilmiş bir gelecekle doludurlar. Birçok farklı anlam barındırmaları, görünürdeki anlaşılmazlıkları da bundan dolayıdır. Keza zengin ve çeşitlilik sergileyen mirasları da bundan dolayıdır. Görünür ucubelikleri, yani tüm tamamlanmış, otoriter ve dogmatik dönemlerin kanonları ve normlarından kopuklukları da bundan dolayıdır.[67]

Victor Hugo, tarihteki bu kriz uğraklarını doğru kavrayan bir bilince sahiptir, ama bu konudaki teorik ifadesi yanlıştır. Belirli bir noktaya kadar metafizikseldir; ayrıca, kriz dönemindeki tarihsel sürecin nesnel özelliklerini –dehayı zamanı ve tarihinden ayırmadan– dehanın doğasına atfeder. Dâhi insanlara ilişkin tanımlamasında-

67. Bu dönüm noktaları boyunca, halk kültürü, barındırdığı eksik, tamamlanmamış varlık ve neşeli zaman anlayışıyla, büyük edebiyat üzerinde güçlü bir etki sahibi olmuştu ve bu da Rönesans'ta çarpıcı biçimde sergilenmişti.

sa, tezattan yararlanır; diğer yazarlarla keskin statik bir tezat yaratmak için dâhi yazarların dehalarının göstergelerini zenginleştirmeye koyulur.

Victor Hugo'nun şiirsel yapıtlarında Rabelais'ci temalara sık rastlanır. Hugo, keza burada da, Rabelais'nin imgelerinin evrenselciliğini ve gülmesinin felsefi derinliğini vurgular. Şairliğinin daha sonraki dönemlerinde Hugo'nun Rabelais'ci gülmeye yönelik tutumu değişir. Evrensel, bütünü kapsayıcı yapısı artık, Hugo'ya gizemli ve perspektiften yoksun gelmektedir. Rabelais ne düşük düzeyi ne de zirveyi temsil etmektedir, duraklamamıza izin vermez, kısa ömürlüdür (geçicidir, geleceği yoktur). Böylesi bir yorum, Rabelais'ci gülmede ifade edilen özgün iyimserliğin derinden kavranmadığının kanıtıdır; bu, zaten Hugo'nun ilk yapıtlarında sergilenen bir anlayış eksikliğidir. Daha en baştan itibaren gülme, Hugo'nun kafasında, büyük ölçüde bir olumsuzlama, itibarsızlaştırıcı ve yıkıcı bir ilkeydi. Her ne kadar, Nodier'in *Homère bouffon* şeklindeki Rabelais tanımını yinelese de, "*Homère du rire*", "*la moquerie épique*" gibi benzer tanımlar kullansa da, Rabelais'ci gülmenin destan niteliğini asla tam olarak anlayamadı.

Hugo'nun daha sonraki açıklamalarını, benzer bir temayı işlemiş olan Rabelais'nin çağdaşı tarihçi Etienne Pasquier'nin iki dizesiyle karşılaştırmak ilginç olacak:

Sic homines, sic et coelestia numina lusit,
Vix homines, vix ut numina laesa putes.

İnsanlar ve gökyüzündeki tanrılarla öyle bir oynadı ki,
ne insanlar ne de tanrılar rahatsız oldu bu oyundan.

Böylece Pasquier, Rabelais'ci gülmenin oynadığı role ilişkin, Victor Hugo'nunkinden daha iyi bir tanım önerdi; Rabelais'ci gülmenin derin iyimserliğini, popüler şenlikli mahiyetini, vezinsel olmayan destan biçemini kavradı.

XIX. yüzyılın ikinci yarısında Rabelais, yapıtları ve yaşamıyla ayrıntılı akademik incelemelerin konusu oldu. Rabelais'ye dair bir-

takım monografiler hazırlandı, metinlerine ilişkin ciddi tarihsel ve filolojik analizlere girişildi. Ama XX. yüzyılın ilk yıllarına, daha kapsamlı çalışmalar damga vurdu.

Bu çalışmaların tarihini burada ele almayacağız. Yalnızca, günümüzde Rabelais'ciliğin durumuna dair kısa bir taslak çizmekle yetineceğiz.

1903'te (*La Société des Etudes Rabelaisiennes*) [Rabelais Çalışmaları Derneği] adı altında bir dernek kuruldu. Bu, önemli bir dönüm noktasıydı. Dernek, Rabelais'ci akademisyen Abel Lefranc'ın öğrenci ve arkadaşlarından oluşuyordu. Dernek, yalnızca Fransa için değil, İngiltere ve Amerika'da da Rabelais çalışmalarının merkezi olmuştu. Bünyelerinde *Revue des Etudes Rabelaisiennes* adlı bir dergi yayımlanıyordu. 1913'te bu derginin yerini, daha geniş bir program temelinde başka bir yayın, *Revue du Seizième siècle* aldı, 1934'te ise daha da geniş bir ilgi alanını kapsayan *Humanisme et Renaissance* dergisi bunu izledi.

Rabelais ile ilgili tüm metin incelemeleri, Derneğin ve dergilerinin etrafında kümelenmişti ve dil sorunlarına, kaynakların keşfine ve akademik bir biyografinin oluşturulmasına adanmıştı. Sonunda, tam anlamıyla bilimsel bir temelde, tarihsel yorumlarla ilgilenilmeye başlandı. 1912'de, Derneğin müdürü Lefranc tarafından, Rabelais'nin yapıtlarının akademik bir tarzda yayımlanması işine başlandı ve 1932'ye gelindiğinde, bu bağlamda beş cilt çıktı. Bu ciltler, romanın ilk üç kitabını içeriyordu.[68] Bu tarihten sonra yayımlama işi durduruldu. Çeşitli versiyonları içeren metni, geniş ve sağlam açıklamalarıyla bu baskı, olağanüstü bir akademik başarıyı temsil eder.

Çalışmamızda gereken yerlerde Rabelais Derneği'nin farklı çalışmalarından söz edeceğiz. Ama öncelikle, Derneğin başkan yardımcısı Lazare Sainéan'ın, Rabelais'nin dili hakkında yaptığı temel incelemeyi zikretmeliyiz: *La langue de Rabelais*, 1. Cilt, 1922 ve 2. Cilt, 1923.

68. *Oeuvres de François Rabelais. Edition critique publiée par Abel Lefranc, Jacques Boulenger, Henri Clouzot, Paul Dorneaux, Jean Plattard et Lazare Sainéan.* Birinci cilt 1912'de yayımlandı, V. cilt (III. Kitap) ise 1931'de yayımlandı.

Kaynak analizi ve Rabelais'nin kültür birikiminin araştırılması alanında, Jean Plattard değerli bir katkıda bulunmuştur: (*L'oeuvre de Rabelais, Sources, invention, et composition*), 1910. Yazar aynı zamanda, bilimsel bir biyografi oluşturma yönünde ilk girişimde bulunmuştur: *Vie de Rabelais*, 1928.[69] Derneğin sekreteri Jacques Boulenger'nin, Rabelais'nin metinleri üzerine değerli çalışması ve Henri Clouzot'nun, Rabelais'nin anatomiyi kullanışına ilişkin çalışmasından da söz edilmesi gerekir. Dernek başkanı Abel Lefranc'ın, özellikle yayıma hazırlamış olduğu romanın ilk üç kitabına yazdığı tanıtım yazılarında yapmış olduğu katkı, malzeme bolluğundan ötürü özel bir çekicilik taşır.

Yukarıda sözünü ettiğimiz çalışmalar kadar diğer Rabelais çalışmalarını da daha fazla ele alacağız. Ama burada, öncelikle listemize Georges Lote'un daha da ayrıntılı monografisini eklemekle yetinelim: *La Vie et l'oeuvre de François Rabelais*, Paris, 1938.

Dernek üyeleri ve diğer çağdaş bilginlerin çalışmaları sayesinde, Rabelais'nin metninin anlaşılması ve filolojik açıdan incelenmesi büyük ölçüde kolaylaştı. Rabelais'nin tarihteki yerine ilişkin daha derin bir kavrayış yönünde ve Rabelais'nin yapıtlarının kendisinin yaşamış olduğu dönemle ve kendinden önceki edebiyatla olan ilişkisini kurma yönünde önemli bir malzeme toplanmıştır. Ama bilginlerin özenli denetimiyle toplanmış olan bu malzeme yine de bir sentez beklemektedir. Bu bilimsel yapıtlarda Rabelais'nin eksiksiz bir portresine ulaşamayız. Genelde Rabelais'ciler ayrıntılı herhangi bir sentezden veya kapsamlı sonuçlardan kaçınmaya özen gösterir. Böylesi bir sentez (ve aslında ihtiyatlı bir sentezdir bu) önermeye kalkışan iki kitap vardır: Plattard'ın 1910 tarihli çalışması ve bir ölçüde de Lote'un monografisi. Ama Plattard ve Lote tarafından toplanan önemli malzemeye rağmen ve özellikle Lote'un kimi incelikli gözlemlerine rağmen, böylesi bir sentez yine de bizi tatmin etmemektedir. Aslında, Stapfer'in 1889'daki girişimlerin-

69. Rabelais'nin yaşamındaki ayrıksı dönemlerle ilişkili temel biyografik çalışmalar şunlardır: Dubouchet, *Rabelais à Montpellier*, 1887; A. Heulhard, *Rabelais ses voyages en Italie et son exil à Metz*, 1891; A. Bertrand, *Rabelais à Lyon*, 1894; J. Plattard, *Adolescence de Rabelais en Poitou*, 1923.

den, hatta Alman araştırmacı Schneegans'ın önceki girişimlerinden bile daha az tatmin edicidirler.

Pozitivizme dayalı modern Rabelais'cilik, malzeme toplanmasıyla sınırlıdır. Kuşkusuz, böylesi bir derleme hem gerekli hem de yararlıdır. Ne var ki, ciddi bir yöntemin ve kapsamlı bir bakışın eksikliği, böylesine özenli araştırmaların perspektifini bile sınırlı bir biyografik olgular, dönemlerin önemsiz olayları ve (özellikle basılı) edebi kaynaklar kümesiyle kısıtlamaktadır. Folklor kaynaklarına gelince, mevcut dar yorumlarının sınırları kapsamında üstünkörü bir şekilde incelenmektedirler. Gülmenin folkloru, barındırdığı tüm çeşitlilik ve özgünlükle birlikte, neredeyse tümüyle araştırma alanının dışında kalmaktadır. Titiz bir şekilde bir araya getirilen malzemenin tümü de, resmi kültürün çerçevesinin ötesine geçememekte, oysa Rabelais'cilik bir bütün olarak böylesine bir çerçeveye hiçbir şekilde uymamaktadır. Abel Lefranc ekolü, gülmeyi Rabelais'nin romanının ciddi sorunlarıyla ilgili olmayan, daha çok, kitleler arasında popülerlik kazanmaya yönelik bir araç veya bir kamuflaj rolü oynayan ikincil bir fenomen olarak görmektedir. Halk gülme kültürünün merkezindeki sorun ise ortaya koyulmamaktadır.

Rabelais'cilikte önemli bir dönüm noktası da, 1942'de Lucien Febvre'nin *Le Problème de l'incroyance au XVIème siècle, la religion de Rabelais* adlı kitabının yayımlanması olmuştu. Bu çalışma, Abel Lefranc ve okuluna karşı yönelmişti. Febvre, romanın sanatsal boyutunu tartışmaz; keza, Lefranc ve müritlerinin özellikle üretken olduğu bir alan olan Rabelais'nin biyografik kökenlerini de ele almaz. Lucien Febvre yalnızca, Rabelais'nin felsefesiyle ve özellikle de Katolikliğe yönelik tutumuyla ilgilenir.

Yazarın asıl amacı, Rabelais'yi kültürel ve düşünsel ortamında ve yaşadığı dönemde sunulan olanaklar kapsamında anlamaktır. Febvre'e göre, birey "ahlâki iklimi"nden ve "düşünsel atmosferi"nden yalıtıldığı takdirde, XVI. yüzyıl kavranamaz. Tarihçinin asıl görevi, (I. Kitap *Pantagruel*'in yayım tarihi olan) 1532 yılının insanlarının Pantagruel'in konuşmasını nasıl dinlediklerini, (bizim

değil) bu insanların onu nasıl anladıklarını keşfetmek olmalıdır. Rabelais'nin metnini çağdaşlarının gözüyle, XX. yüzyılın değil, XVI. yüzyıl insanlarının gözüyle okumalıyızdır. Tarihçinin en büyük ayıbı ise, der Febvre, anakronizm ayıbıdır.

Bu tamamen haklı metodolojik taleplerde bulunduktan sonra Febvre, Abel Lefranc'ın "Rabelais, yapıtında sistematik bir akılcı ateizmi benimsemiştir," yollu iddiasını eleştirir. XVI. yüzyıl kültürü ve düşüncesinin çeşitli alanlarından derlediği çok miktarda değerli malzemeden yararlanan Febvre, söz konusu dönemin (felsefi veya bilimsel) dünya görüşünde sistematik akılcı inançsızlığa yer olmadığını kanıtlamaya çalışır. Sistematik akılcı inançsızlığın o dönemde hiçbir dayanağı olamaz; toplumsal değer veya tarihsel anlama sahip olabilmek için her olumsuzlamanın temellendirilmesi gerekmektedir. Dayanaksız öznel ve değişken olumsuzlama (düz bir "yadsıyorum") hiçbir tarihsel önem taşımaz. XVI. yüzyılın ne felsefesi ne bilimi (aslında yoktur bile) dinin yadsınması için böylesine bir destek sağlayabilirdi. Sistematik akılcılık o zaman için olanaksızdı.[70]

Febvre'in kitabının tümü, bu önermeyi doğru çıkarmaya çalışır. Belirttiğimiz gibi, yazar, kitabında savunduğu ana tezden bağımsız olarak, tartışmasız bir değere sahip çok miktarda malzemeden yararlanır. XVI. yüzyıl kültürü hakkında uzunca süredir yerleşiklik kazanmış birçok görüş, bu araştırmanın ışığında yeniden değerlendirilmelidir. Febvre, bu kültürün muhtelif yönlerini anlayabilmek için epey bilgi sunar. Ama öte yandan, çalışması, sanatsal bir yapıt olarak Rabelais'nin romanının, sanatsal dünya görüşü ve bilincinin anlaşılması açısından çok da yardımcı olmaz. Rabelais'nin sanatsal düşüncesi ne akılcı ateizme ne de ister Katolik, Protestan ister Erasmus'un "İsa'nın dini" olsun, bir dinsel inanca uymaktadır. Rabelais'nin dini daha geniş kapsamlıdır ve daha köklüdür. Hoşgörüsüz ciddiyetlerin tümünü, tüm dogmacılıkları yadsır. Dünya görüşü ise ne sırf olumsuzlama ne de sırf onaylamadır. Lefranc da, Febvre de Rabelais'nin felsefesini doğru olarak anlamamızı sağlayamaz. Ke-

70. Lucien Febvre, *Le Problème de l'incroyance au XVIème siècle, la religion de Rabelais*, Paris, 1942, s. 380-381.

za XVI. yüzyılın tümünü doğru anlamamızı da sağlayamazlar.

Febvre de, tıpkı Lefranc gibi, ortaçağ ve Rönesans'ın halk mizahı kültürünü göz ardı eder. Febvre'in kafasında düşünce ve kültürün ciddi düzeyi vardır yalnızca. Febvre, XVI. yüzyıl kültürünün muhtelif alanlarına ilişkin parlak analizinde resmi çerçevenin içerisinde kalmaktadır aslında. Bu nedenle, Rabelais'nin romanında yalnızca bu ciddi düzeyde anlaşılıp yorumlanabileni görmekte ve değerlendirmektedir. Esas, sahici Rabelais ise görüş alanı dışında kalmaktadır.

Daha önce söylediğimiz gibi, Febvre anakronizmi, tarihçinin en büyük ayıbı olarak görmektedir. Haklı olarak, diğer Rabelais'ciler kadar Lefranc'ı da bu ayıbı işlemekle suçlar. Ama heyhat, gülmeyle ilişkili olarak kendisi de aynı ayıbı işlemektedir. Rabelais'nin gülüşünü XVI. yüzyıl yerine, yirminci yüzyılın kulağıyla dinler. *Pantagruel*'i XVI. yüzyıl insanının gözüyle okuyamayıp, bu kitapta temel olanı görememesinin nedeni de budur. Rabelais'nin gülmesinin asıl meramını, evrensel ve felsefi niteliğini gözden kaçırır. Bir gülme felsefesinin, dünyanın evrensel bir mizahi boyutunun olanaklı olduğunu anlamaz. Rabelais'nin felsefesini, Rabelais gülmediğinde ya da daha doğru bir deyişle, Rabelais'nin kendisine tümüyle ciddi göründüğü yerlerde arar. Rabelais güldüğündeyse, Febvre'in gözünde yalnızca dalga geçiyordur ve bu dalgalar da, Febvre'e masumane görünür. Bütün şakalar gibi Rabelais'ninkiler de felsefe hakkında hiçbir şey söylemez çünkü felsefe ancak ciddi olabilir. Dolayısıyla, Febvre XVI. yüzyılı, modern dönemlerde, özellikle de on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan şekliyle gülme ve gülmenin kültürdeki işlevleri kavramıyla donatır.

Febvre kitabında, Lefranc'ın tanıtım yazısında *Pantagruel*'in önsözüne ilişkin olarak önerdiği analizin kendisini nasıl şaşırttığını anlatır. Febvre, Lefranc'ın ulaştığı, "Rabelais sistematik ateizmin ciddi bir propagandacısıydı," sonucundan özellikle hayrete düşer. Bu açıklamanın doğruluğunu sınamak için, "belirli bir kaygıyla", kendi Rabelais kitabını alır, *Pantagruel* kitabını açar ve güler! Artık, hasmının getirdiği "kâfirliğin doruğu" tanımlamasıyla ilgilenmez. (*On reprend son Rabelais avec quelque inquiétude. On ouvre*

le "pantagruel". On rit. On ne songe plus au "crescendo de l'impieté"). Febvre "gizli hiçbir şey, korkutucu hiçbir şey, herhangi bir dinsel saygısızlık" bulmaz. Keşfettiği tek şey, Rabelais'den önce var olan "ruhban sınıfa dair şakalar"dır (*de vieilles plaisanteries cléricales*).[71]

Burada, Febvre'in Rabelais'nin şakalarına yönelik tutumunu kesin bir şekilde görürüz; bu şakalar Febvre'i güldürmekten öteye gitmez. *On rit.* Ama analiz edilmesi gereken tam da bu *on rit*'tir. Biz XX. yüzyıl insanları, Rabelais ve çağdaşları gibi mi güleriz? Peki ya, bu "eski ruhban sınıfı şakaları" için ne demeli? Şayet Lefranc'ın anladığı gibi ciddi, soyut ateist eğilimleri gizlemiyorlarsa, başka bir şeyi, çok daha anlamlı, derin, sanatsal açıdan somut bir şeyi içeriyor olabilirler; dünyanın mizahi yönünü. Yazar gülmenin her dönem ve çağda aynı olduğunu, bir şakanın daima, bir şakadan başka bir şey olmadığını düşünüyor gibidir. Bu yüzden, titiz tarihsel analizini Rabelais'nin romanının ciddi bölümleri üzerinde (veya kendisine ciddi görünen yerler üzerinde) yoğunlaştırır. Gülmeyi tarihsel-olmayan ve değişmeyen bir şey olarak bir kenara atar.

Febvre, öncelikle komik ayinler ve debdebeli törenlerde sonsuz bir çeşitlilik sergileyen halk mizahının binlerce yıllık tarihinden türemiş olan dünyanın mizahi boyutunu göz ardı eder. Kabalıkları nedeniyle, Lefranc'ı etkilemiş olan *sitio* ve *consummatum est* gibi "ruhban sınıfı şakaları"nı analiz eden Febvre, yalnızca, bu şakaların geleneksel niteliğine ve zararsız mahiyetlerine dikkat çekmekle yetinir. Bu şakaların yoğun bir bütünün, popüler karnaval ruhunun, gülen dünyanın parçaları olduğunu göremez. Ama bu bütünün kavranabilmesi için, yüzyıllık bu fenomenlerin tarihsel anlamlarının ortaya çıkarılması gerekir; *parodia sacra, risus paschalis* ve ortaçağın geniş mizah edebiyatı. Kuşkusuz, her şeyden önce karnaval biçimindeki tüm ayinler ve gösterilerin kavranması gerekir. Ama Febvre bu incelemeye kalkışmaz. Daha önce de belirttiğimiz gibi, dikkatini düşünce ve kültürün "ciddi" fenomenleri üzerinde yoğunlaştırır (bunu da XX. yüzyıl havasında yapar). Sözgelimi, Erasmus'u ve Erasmus'un Rabelais üzerindeki etkisini tartışırken Eras-

71. A.g.e., s. 160-1.

mus'un Rabelais'ci bir dünyayla en uyumlu yapıtı *In Praise of Folly*'den [Deliliğe Övgü] hiç söz etmez. İlgilendiği sadece ve sadece ciddi Erasmus'tur. Kitabının yalnızca küçük bir bölümü, "ruhban sınıfa dair şakalar" başlıklı bölüm, çalışma konusunun komik boyutuna ayrılmıştır ki bu, beş yüz sayfanın yalnızca beş sayfasıdır.[72] Yazar gülme ilkesini, kitabının, vaazlarında Rabelais'ci nükteli sözler kullanan vaizlere, Menot ve Maillard'a ayrılmış başka bir küçük bölümünde tartışır. XVI. yüzyıl kültürünün komik öğeleriyle ilgili, kitapta çeşitli yerlere serpiştirilmiş birkaç açıklama daha vardır, ama bunlar da, konuyu XIX. ve XX. yüzyıl yorumu havasında kavramaktadır. Dünya tarihinin en karnavalesk yazarına adanmış bir kitapta "karnaval" sözcüğüne yalnızca bir kez yer verilmesi de son derece tipiktir (Epistemon'un hayali görülerinin analizinde).

Febvre, kitabının bir bölümünde, gülmenin tarihselliğini fark etmeye meyleder gibidir. "İroni zamanın kızıdır," diye yazar.[73] Ama bu fikri daha fazla geliştirmez. Gülme öğesini sınırlamak amacıyla kullanır yalnızca. Yazar, Rabelais'nin romanının genelde inanılandan çok daha fazla dolaysız iddia içerdiğini belirtir. İroni, der, genellikle bulunmadığı yerde hissedilir.

Bizce böylesi bir açıklama kökten yanlıştır. Rabelais'nin dünyasında yalnızca göreli ciddiyet olanaklıdır. Farklı bir bağlamda veya tek başına alındığında tamamen ciddi görünecek satırlar bile (Thélème, Gargantua'nın Pantagruel'e yazdığı mektup, kahramanın ölümünü anlatan bölüm), kendi bağlamlarında gülmenin izlerini taşır; çevreleyen komik imgelerin yansıları onları etkiler. Gülme boyutu evrenseldir ve her şeyi kuşatır. Ama Febvre'in görmediği tam da bu evrensellik, gülmenin özgün hakikatidir. Febvre'e göre, hakikat ancak ciddi ve ağır bir tarzda konuşabilir. Febvre zıt değerliliği de algılayamaz.

Febvre'in, "Rabelais'de ironi ancak işitilmemesi gereken yerde işitilir," yollu iddiası daha geniş bir tarihsel düzeyde de doğru değildir. Geçmişin dünya kültüründe, bizim kulaklarımızın işitebile-

72. A.g.e., s. 161-5.
73. A.g.e., s. 172.

ceğinden çok daha fazla ironi, yani indirgenmiş bir gülme biçimi bulunmaktadır. Retorik de dahil olmak üzere, belli dönemlerin edebiyatı, örneğin Helenizm ve ortaçağın edebiyatı, artık bazılarının farkında olamasak bile, muhtelif indirgenmiş gülme biçimleriyle doludur. Genellikle parodi duygusunu yitiririz; dolayısıyla, dünya edebiyatının birçok metnini, tınısını başka birçok perdede işitebilmek için yeniden okumamız gerekecektir elbette. Ama her şeyden önce, halk mizahının geçmiş yıllardaki mahiyetini anlamak, felsefesini, evrenselciliğini, zıt değerliliğini ve zamanla olan bağlantısını kavramak gerekmektedir. Modern mizahta bunların hepsi de neredeyse tamamen kaybolmuştur.

Febvre'in bu halk mizahını göz ardı etmesi, onu çarpıtılmış bir Rönesans ve XVI. yüzyıl Fransası anlayışına yöneltmiştir. Febvre bu dönemin tipik özelliği olan sanatsal düşüncenin istisnai özgürlüğü ve dogmatizmden tümüyle yoksun oluşunu bir türlü göremez ve aslında görmeyi de istemez. Sanatsal düşüncenin bu yönlerini kavrayamaz, çünkü bunları destekleyen bir şeyler bulamaz. Dolayısıyla, bu dönemin dar ve yanlış bir tasvirini yapar.

Genelde Rönesans dönemi, özelde de Fransız Rönesansı, edebi alanda, her şeyden önce, halk mizahının en yüksek potansiyellerinin yüksek edebiyat düzeyine ulaşıp onu gübrelemiş olduğu gerçeğinin damgasını taşıyordu. Bu gerçeğin farkına varılmaksızın, XVI. yüzyıl kültürünün de, edebiyatının da kavranması olanaksızdır. Kuşkusuz, bu dönemin tüm zengin, karmaşık ve çelişkili ürünlerinde yalnızca halk mizahını bulmak, kabul edilebilir bir şey olmayacaktır. Ama tam da halk mizahının yüksek edebiyata sızması, şimdiye dek asla gün ışığına çıkarılmamıştır. Bunun kavranamaması, Rabelais'nin anlaşılması açısından en talihsiz etkiye sahip olmuştur.

Sonuçta, P. Dek'in "Rabelais'nin Yapıtının Değerlendirilmesindeki Yanılgımız" başlıklı makalesinde önerilen, Febvre'in kitabına yönelik şiddetli eleştiriyi kabul etmek durumundayız: "Febvre'in kitabı, Rabelais'nin ölümünü takiben dört yüzyıl boyunca Rabelais'nin yapıtını insanlardan koparmaya, insanları Rabela-

is'nin yapıtından soğutmaya yönelik tüm girişimlerin en ustaca olanıdır."[74]

Şimdi, kısaca Rabelais'ciliğin ülkemizdeki durumunu irdeleyelim.

Devrim öncesi Rus edebiyat eleştirisi, Rabelais'ye neredeyse tamamen kayıtsız kalmıştı. Hiçbir Rabelais'ci yoktu ülkemizde. Bu konuya dair tek bir kitap veya monografi bile bulunmuyordu. Bu alandaki Rus edebiyat teorisinin tümü, A. N. Veselovski'nin bir ölçüde kapsamlı makalesi "Rabelais ve Romanı"[75] ve I. Focht'un (bilimsel açıdan hiçbir değer taşımayan) risalesi ile sınırlıydı.[76]

A. N. Veselovski'nin makalesi zamanı açısından (1878) tartışmasız bir akademik ilgiye sahip olmuştu. Bu makale, Fransa'da dar anlamda akademik bir Rabelais'ciliğin gelişiminden çok önce ve *La Societé des Etudes Rabelaisiennes*'in kurulmasından çeyrek yüzyıl önce yayımlanmıştı. Makale, romanın yazıldığı dönemle olduğu kadar Rabelais'nin yapıtının muhtelif yönleriyle de ilgili, o zamanlar için değerli ve yeni birtakım gözlemler içerir. Bu gözlemlerden bazıları kabul edilmiştir; ama bizim bakış açımızdan Veselovski'nin yorumu birçok yanlış içerir.

Romanın temel niteliği, kökenine ve evrimine ilişkin açıklamasında Veselovski, her şeyden önce, Fransız kraliyet sarayını ve yönetici sınıfın çeşitli temsilcilerini, Fransız feodal aristokrasisini, görevlileri ve burjuvaziyi resmeden dar ve konjonktürel öğeleri ön plana çıkartır. Halkın rolü ve özgül durumu hesaba katılmaz. Böylece, Veselovski, Ekim 1534'e değin Rabelais'nin yaşamının ilk dönemindeki iyimserliğinin, saraydan gördüğü destekten, hümanizmin zaferine duyduğu nahif güvenden ve Reformasyon liderle-

74. Bkz. P. Dek, *Siem Viekov Romana* [Romanın Yedi Yüzyılı], *Inostrannaya Literatura*, Goslitizdat, Moskova, 1962, s. 121. Ayrıca bkz. Febvre'in yoğun eleştirisi; L. E. Pinsky, *Realism Epokhi Vozrozhdeniya* [Rönesans Gerçekçiliği] içinde, Goslitizdat, Leningrad ve Moskova, 1961, s. 106-114.

75. A. N. Veselovski, *Izbrannity Statiy*, Goslitizdat, Leningrad, 1939.

76. I. Focht, *Rabelais, ego Zhyzn i tvorchestvo*, 1914. Ayrıca, eski St. Petersburg Üniversitesi'nin Fransız hocası Jean Fleury 1876-1877'de Paris'te Rabelais üstüne bir monografi yayımlamıştır, o dönemde kayda değer bir çalışma olmakla birlikte, Rus Rabelais'ciliğiyle hiçbir bağlantısı yoktur.

riyle olan dostluğundan kaynaklandığını söyler. Rabelais'nin daha sonraki kitaplarında bakışının ve anlatım tarzının geçirdiği değişiklikler, Veselovski tarafından hümanizmin yenilgisine ve Rabelais'nin Protestan liderlerden kopmasına atfedilir. Ama nahif inanç ve hayal kırıklığı gibi duygusal tepkiler, Rabelais'nin güçlü gülmesiyle bağdaştırılamaz. Saray ve yönetici sınıfın siyasetindeki bir değişiklik, bin yıllık bir bilgeliği haiz bu gülme açısından çok az önem taşıyordu. Siyasal bir kriz, pireyi deve yapmaktan başka bir şey değildi; olsa olsa, Roma Satürn Bayramları ve Avrupa karnavallarının bir soytarısına taç giydirilip tacının alınmasından ibaretti. Rabelais'nin iyimserliği halkın iyimserliğidir ve dönemin sınırlı potansiyellerinden kaynaklanan umutlar ve hayal kırıklıkları da romanının yan içerimleridir en fazla. Oysa, Veselovski bunları romanın temel havası sayar. Siyasal temanın popüler art alanını göremez.

Veselovski, Rabelais'nin yapıtında yansıyan halk mizahının özgün yapısı ve devrimci mahiyetini de kavrayamaz. Neşeli ortaçağın varoluşunu neredeyse tamamen göz ardı eder ve antik halk kültürü geleneğini hafife alır. Rabelais'nin gülmesini "bir köy çocuğunun kendini koyvermesi"nin basit, kolay, neredeyse hayvansı neşeliliğinin dışavurumu olarak kavrar.[77]

Veselovski, Avrupa Rabelais'ciliğini göz önünde bulundurarak, benzer şekilde, yalnızca resmi Rabelais'yi tanıyordu. Romanın yalnızca, Angouleme'li Marguerite'in hümanist kulübünün eğilimlerini ve (başka çağdaş olayların yanı sıra) ilk Reformasyon liderlerinin başlattığı hareketi yansıtan yüzeysel yönlerini analiz ediyordu. Ama Rabelais'nin yapıtı, temelde, halkın en radikal ilgileri, umutları ve düşüncelerini, aristokratik ve burjuva Rönesans'ın bu görece ilerici hareketleriyle hiçbir bağlantısı olmayan şeyleri ifade ediyordu.

Veselovski, XIX. yüzyıl Avrupa Rabelais'ciliğine uygun olarak öncelikle, Rabelais'nin felsefesini ve romanının tümünün şifre anahtarı olarak olarak önerdiği Thélème epizodunu ele alır. Gerçekte, Thélème ne Rabelais'nin felsefesi ne imgeler sistemi ne de biçemi açısından tipik bir örnektir. Her ne kadar bu epizot popüler

77. Bkz. Veselovski'nin imgesinin 2. Bölümdeki daha ayrıntılı eleştirisi.

bir fantastik öğe sunsa da, temelde Rönesans'ın aristokratik hareketleriyle bağlantılıdır. Bu, bir popüler şenlik ruh hali değil, saraya ve hümanizme özgü bir ütopyadır ve pazar meydanınınkinden çok Prenses Marguerite'in çevresinin tadını taşır. Bu açıdan Thélème, Rabelais'nin imge dokusu ve biçemiyle aynı çizgide değildir.

Ülkemizdeki üniversitelerde Rabelais'nin ele alınma tarzını, neredeyse günümüze dek büyük ölçüde Veselovski'nin yorumu belirledi.

Sovyet edebiyat eleştirisi, II. Dünya Savaşı'na dek bu durumu temelde değiştirmedi. Dünya edebiyatının en büyük gerçekçilerinden biri olan Rabelais, uzun bir süre neredeyse tamamen göz ardı edildi. Edebiyat Ansiklopedisi'nde A. A. Smirnov tarafından kaleme alınmış olan, temelde bilgilendirici nitelikte kısa bir makale vardı ve romanın eksik çevirisinin ikinci baskısına B. A. Krzevski benzer bir makale yazmıştı. A. K. Dzhivelegov'un Fransız edebiyat tarihine dair yazmış olduğu bir bölüm ve kısa iki özgün makale, V. F. Shishmareff'in "Büyük Gargantua'nın Öyküsü" başlıklı çalışması[78] ve I. E. Verzmen'in "Rabelais ve Hümanizm" başlıklı makalesi;[79] yazarımızla ilgili yayımlananlar bunlardan ibaretti. Sovyet edebiyat incelemelerinin ilkeleri ve amaçları ışığında, özellikle de gerçekçilik ve halk edebiyatı teorileri ve tarihiyle bağlantılı olarak Rabelais'ci mirası canlandırmaya yönelik tek bir ciddi girişim, tek bir monografi yoktu.

Ama II. Dünya Savaşı'ndan sonra durum değişti. 1948'de, E. M. Evnina'nın Rabelais üstüne ilk Sovyet monografisi yayımlandı.[80] Bu çalışma, tartışılmaz meziyetler barındırır. Avrupalı yorumcuların tipik özelliği olan, Rabelais'nin romanındaki komiklik ilkesinin tamamen göz ardı edilmesine, E. M. Evnina'nın kitabında rastlanmaz. Evnina'nın gözünde Rabelais temelde bir mizah yazarıdır. Evnina'nın Rabelais'yi bir yergici olarak tanımladığı doğrudur, ama yergiyi çok geniş yorumlar; Schneegans'ın ve diğer eleştirmenlerin tersine Evnina, gülmeye olumlu öğeler atfeder: Neşe, şen şakraklık, sevinç. Evnina'nın gördüğü haliyle Rabelais çok

78. *Sbornik statey v chest ac, A. I. Sobolevskogo*, Leningrad, 1928.
79. *Uch. zap. MGPI*, 1. Cilt, 1935.
80. E. M. Evnina, *François Rabelais* (Goslitizdat, Moskova, 1948).

yönlü ve zıt değerlidir (gerçi bunlar Evnina'nın kullandığı ifadeler değil). Böylesi bir yorum, Rabelais'nin mizah unsurunu kendine has işleme yöntemlerine ilişkin ilginç ve ayrıntılı bir analizi olanaklı kılar. Evnina'nın çalışması Sovyet Rabelais'ciliğine değerli bir katkıdır.

Savaş sonrası dönemde konumuza ilişkin birtakım popüler çalışmalar piyasaya çıkmıştı: I. I. Anissimov'un yüzüncüyıl makalesi "François Rabelais" (*Znamya*, 5. cilt, 1953); E. M. Gordeev'in makalesi "Büyük Hümanist Rabelais" (*Sbornik Novye Veka* içinde, 7, der. Akademiya Nauk Litovskoi SSR Moscow, 1955); S. D. Artamonov'un "Gargantua ve Pantagruel"e yazdığı tanıtım yazısı (çeviren N. M. Ljubimov, Goslitizdat, 1961) ve yine Artamonov'un risalesi "François Rabelais" (*Khudozhestwennaya Literatura*, 1964). S. T. Vaiman'ın ilginç ve özgün risalesi *Rabelais'nin Sanatsal Yöntemi* 1964'te yayımlanmıştır.

Ama Sovyet Rabelais'ciliğindeki en önemli olay, L. E. Pinski'nin *Rönesans'ın Gerçekçiliği* kitabında "Rabelais'nin Gülmesi" başlıklı denemesinin yayımlanması olmuştu.[81] Çoğu Rabelais bilgininin tersine Pinski, gülmeyi Rabelais'nin romanındaki temel kurucu ilke olarak görür. Ona göre, Rabelais'nin dünya görüşü ve anlayışının dışsal değil içsel biçimidir gülme. Pinski, gülmeyi ne dünyaya bakıştan ne de romanın ideolojik içeriklerinden ayırır. Pinski, tam da bu açıdan, çağlar boyunca Rabelais'nin değerlendirilmesi ve anlaşılmasına ilişkin eleştirel bir inceleme yapar. Vardığı sonuç ise şöyledir:

> ... Yapıtının yorumlanması ancak gülmenin anlamı azımsanmadığında, komik ilke, özgürlükçü ve ilerici görüşten, "Gargantua ve Pantagruel"in içeriklerinden koparılmadığında verimli oldu. Ancak bu şekilde, bu yapıtın yeni ve yaşamsal bir yönü açımlanabildi. Tüm bu yüzyıllar boyunca Rabelais, keskin bir kavrama yeteneğine sahip okurlar açısından, komiğin *par excellence* dehası olarak kaldı.[82]

81. L. E. Pinski, *Realism Epokhi Vozrozhedenya*, [Rönesans Gerçekçiliği], Goslitizdat, Moskova, 1961, s. 87-223. Pinski'nin başlangıçtaki anlayışı "Rabelais'de Komik Unsur" (*Voprossy literatury*, 1959, No. 5) başlıklı makalesinde ifade edilmektedir.
82. A.g.e., s. 118.

Bu değerlendirmeye tamamen katılıyoruz.

Pinski, sistematik bir biçimde, Rabelais'nin gülmesinin yergisel mahiyetini yadsır. Sözcüğün sıradan anlamıyla bir yergici değildir o. Gülmesi hiçbir şekilde, gerçekliğin ayrıksı, tamamen olumsuz yönlerine yönelmez. Romanın son kitaplarının yalnızca az sayıda ikincil karakteri ve epizodu yergisel olarak tanımlanabilir. Baş karakterlere gelince, Rabelais'nin gülmesi onlara sahiden olumlu bir boyut kazandırır. Böylece, Pinski görüşünü şu şekilde formülleştirir:

> ... Sözcüğün tam anlamıyla bir yergi değil bu, kötü alışkanlıklara dair bir öfke veya toplumsal ve kültürel yaşamda kötülüğe karşı bir kızgınlık dışavurmuyor. Pantagruelvari arkadaşlık, özellikle de Rahip John ve Panurge'ün dostluğu yergiye özgü simalar değil, gülmenin kişileşmeleri tam da. Şehvet düşkünlüğünün kendiliğinden tezahürlerinin komik boyutu: Rahip John'un pisboğazlığı, Panurge'ün şehvet düşkünlüğü, genç Gargantua'nın münasebetsizliklerinin okuyucunun öfkesini körüklemesi beklenmiyor. Pantagruelcilerin küçük kumpanyasının üyelerinden biri olan anlatıcının (Alcofribas Nasier) dili ve bizzat imgesi, Panurge'le bağlantılı olarak yergisel anlatım tarzını belirgin bir biçimde dışlıyor. Panurge anlatıcının baş karakterlerinden biri olduğu kadar yakın dostu, *alter egosu*dur. Panurge'ün izleyicisini eğlendirmesi gerekiyor, güldürmesi, şaşırtması, hatta kendi biçeminçe eğitmesi gerekiyor. Hiçbir şekilde izleyicinin öfkesini kabartmaması gerekiyor.[83]

Pinski, Rabelais'nin gülmesindeki bilgi öğesini ve hakikatle olan bağlantısını ikna edici bir şekilde ortaya çıkarır. Gülme, insanların bilincini yanlış ciddiyetten, dogmatizmden, tüm akıl karıştırıcı duygulardan arındırır. Pinski'nin yapıtından bir alıntı daha yapalım:

> "Pantagruel"de gülme aynı zamanda hem bir tema hem de bir akıl yürütme. Okuyucu, kederin kendisini mahrum bıraktığı armağanı, gülme armağanını tekrar kazanmalı. İnsan doğasının normal durumuna dönmeli, öyle ki hakikat önüne serilebilsin. Spinoza için yüzyıl sonra, ha-

83. A.g.e., s. 174.

kikatin yolu, duygulardan kurtulmaktan geçecekti. Spinoza'nın düsturu şuydu: Ağlama, gülme, bil ama. Rabelais için, Rönesans insanı için, gülme tam da yaşamın bilgisini karartan duygulardan bir kurtuluş yoluydu. Gülme, açık, berrak tinsel görünün varoluşunu kanıtlar ve bahşeder. Hakikat, insan tasasız, keyifli, eğlenceli bir ruh halindeyken bir gülüşle açığa vurur kendisini.[84]

Pinski'nin Rabelais'ci gülmenin zıt değerliliğini kabul etmesi önemlidir. Pinski şöyle yazar: "Rabelais'nin gülmesinin en kayda değer özelliklerinden biri, anlam çokluğu, nesnesiyle olan karmaşık ilişkisidir. Samimi, dobra alay ve övgü, alaşağı etme ve göklere çıkarma, ironi ve Grek koro neşideleri Rabelais'de bileşir."[85] Pinski başka yerlerde şöyle der: "Rabelais'nin gülmesi eşanlı olarak yadsır ve savunur ya da daha doğru bir deyişle, tıpkı 'susuzluk çeken Pantagruelciler' gibi arar ve umut eder. Sınırsız bilgi arzusu ve tedbirli ironi birbirini izler. Tam da bu gülmenin havası, iki zıt ilkenin biçimde bile bir araya getirilebileceğini gösterir."[86]

Pinski ayrıca, Rabelais'nin gülmesinin temel kaynaklarını da gün ışığına çıkarır. Komik olanın dışsal, biçimsel yöntemleriyle değil, kaynaklarıyla ilgilenir. "Yaşamın tam da devinimde," yani oluşta, değişimde, neşeli görelilikte böylesi bir kaynak bulur. Şöyle yazar Pinski:

> Rabelais'nin komik duygulanımında, büyük ve küçüğün, yüceltilen ve alçaltılanın, fantastik ve gerçeğin, fiziksel ve tinselin genel göreliliği hissi mevcut; yükselme, büyüme, yeşerme ve kaybolma hissi, ebediyen canlı doğanın biteviye dönüştüğü hissi.

Pinski, insan doğasının daimi *joie de vivre*'inde [hayat neşesi] birincisiyle yakından bağlantılı başka bir komik kaynağı bulur:

> IV. Kitap'ın önsözünde Pantagruelcilik, karşısında rastlantısal olan her şeyin güçsüz olduğu ruhun şen şakraklığı olarak tanımlanır. Rabelais'nin yapıtında komik olanın kaynağı, hayatın devinimini yavaşlata-

84. A.g.e., s. 174.
85. A.g.e., s. 181.
86. A.g.e., s. 183.

mayan rastlantısalın güçsüzlüğü değildir yalnızca (çünkü Kutsal Şişe-Tapınağı'ndaki yazıtın dediği gibi "her şey geriye dönüşsüz bir şekilde kendi sonuna doğru ilerler"); bu kaynak sadece zamanın akışında ve toplumun tarihteki seyrinde, krallıkların ve imparatorlukların birbirinin yerini alma yasasında da bulunmaz. Önemi azımsanamayacak bir kaynak da, belirttiğimiz üzere, rastlantısal olanı tam da geçici bir şey olarak kavrayarak alt edebilen bu yıkılamaz *joie de vivre*'dir.[87]

Bu alıntılar, yazarın gülmenin zamanla, zamanın ardışık değişimleriyle olan antik bağlantısını bütünüyle anladığını gösteriyor. Yazar, bu bağlantıyı kitabının diğer kısımlarında vurgular.

Burada yalnızca, Pinski tarafından geliştirilen Rabelais'ci gülme anlayışının temel öğelerine değindik. Bu yazar, romanın temel epizotlarına ve önde gelen karakterlerine (Gargantua, Pantagruel, Rahip Jean ve Panurge) dair titiz ve kapsamlı bir analiz geliştirir. Panurge'e ilişkin analizi özellikle kapsamlı ve ilginçtir. Yazar, (Shakespeare'in Falstaff'ınınkine benzer şekilde) bu imgenin, Rönesans felsefesinin anlaşılması açısından taşıdığı yoğun önemi belirtir doğru olarak.

Pinski, gülmenin ve halk mizah kültürünün tarihini incelemez. Rabelais'nin ortaçağ kaynaklarını da tartışmaz. İzlediği yöntem, temelde Rabelais'nin dönemine sadık kalmaktır. Ama Rabelais'ci gülmenin karnavalesk karakterine dikkat çeker.

Sovyet Rabelais'ciliğinin halihazırdaki durumu budur. Kısa araştırmamızdan göründüğü kadarıyla, çağdaş Batı Avrupa akademisyenlerinin tersine bizim yorumcularımız, Rabelais'nin sanatsal vizyonunu gülmesinden ayırmak yerine, özgün özelliklerini doğru biçimde yorumlamaya uğraşır.

Son olarak, N. M. Ljubimov'un çevirisi hakkında birkaç şey söylemek istiyoruz.[88] Bu yapıtın yayımlanması önemli bir olaydır. Bu yapıtın yayımlanmasıyla birlikte, Rus halkının Rabelais'yi ilk kez okuduğunu, onun gülmesini ilk kez işittiğini söyleyebiliriz. Her ne kadar, roman XVIII. yüzyıl kadar erken bir dönemde Rusça'ya tercüme edilmiş olsa da, bu ilk çeviriler yalnızca alıntılar sunmuş-

87. A.g.e., s. 147.
88. Ljubimov, N. M., *Gargantiua i Pantagrjuel*, Goslitizdat, Moskova, 1961.

tu; Rabelais'nin dilinin özgünlüğü ve zenginliğine yaklaşamamıştı bile. Bu son derece zor bir iştir. Rabelais'nin tercüme edilemez olduğu dahi söylenmişti; A. N. Veselovski'nin paylaştığı bir görüş bu. Dolayısıyla dünya edebiyatının tüm klasikleri arasında yalnızca Rabelais, Rus kültürüne, örneğin Shakespeare ve Cervantes'in yaptığı gibi sızmadı. Bu, ciddi bir boşluktu, çünkü komik halk kültürü büyük dünyasını Rabelais'de açığa vuruyordu. Artık Ljubimov'un fevkalade, neredeyse tümüyle yeterli tercümesi sayesinde Rabelais, eşsiz samimiyeti ve kendiliğindenliğiyle, ölçüsüz derinliğiyle, komik imge dokusuyla Rusça konuşmaya başladı. Öneminin, göz ardı edilmesi imkânsız bir olaydır bu.

II

Rabelais'de pazar meydanı dili

Seni anlamak istiyorum,
O tuhaf dilini inceliyorum.
(A.S.Puşkin, "Uykusuz bir Gecede Yazılmış Şiir")

Rabelais'nin diline, öncelikle, XVII. yüzyıldan itibaren, hayranları ve okurları ile arasına anlaşılmasını engelleyen bir engel koyan, La Bruyère'in "pis bir günahkârlık," Voltaire'in "terbiyesizlik" diye nitelediği unsurlar açısından bakacağız. Bu bileşenleri, koşullu ve metaforik olarak, romandaki pazar yeri atmosferine ve edepsiz konuşmalara [bilingsgate] dair öğeler olarak adlandıralım. Abbé Marsy ile Abbé Perraud'nun XVIII., George Sand'ın da XIX. yüzyılda sansürlemeye çalıştığı tamı tamına bu dildi. Bu unsurlar Rabelais'nin hâlâ geniş okur kitlelerine ulaşmasını engellemektedir, halbuki başka açılardan bakıldığında böylesi bir okumaya ondan daha uygun bir yazar da yoktur.

Rabelais'deki edepsiz konuşmalar, günümüzde bile, sadece ortalama halkın değil sadık okurlarının nezdinde dahi onu zor bir yazar kılar. Bu kaba saba kelimeleri romanın sanatsal dokusuna yedirmek güçtür. Modern zamanlarda bu tür terimlerin çoğunun aldığı özel anlamlar, Rabelais'nin yazılarının doğru bir yorumunu güçleştirir; zamanında o terimler evrenseldi ve pornografiyle hiç alakası yoktu. Bu nedenle uzmanlar ile akademisyenler, "XVI. yüzyılın bu nahif ve kaba saba" kaçınılmaz mirası üzerine müsamahakâr bir görüş benimsediler, bu eski moda uygunsuzlukların masum karakterinin altını çizdiler. XVIII. yüzyılda Abbé Galiani, bu hoşgörüyü ifade eden şöyle akıllıca bir laf sarf etti: "Rabelais'nin edepsizliği naiftir; yoksul bir adamın arka tarafı gibi."

Rabelais'nin "kinizmi"yle ilgili olarak benzer bir hoşgörüyü Veselovski göstermiştir. Öte yandan şu sözleri söylerken Galiani'ye kıyasla daha az Rabelais'ci imgeler kullanır: "İlla Rabelais'nin kinik olduğunu söyleyeceksek, tamam öyledir, fakat kir pas içindeki bir kulübeden bahar havasına, ipini koparıp çıkan sağlıklı bir köy çocuğu kadar kiniktir; deliler gibi sağa sola koşar, kirli su birikintilerine dalar, yoldan geçenlere çamur atıp kirletir; üstü başı, yüzü çamur içinde neşeyle güler, pespembe sağlıklı yüzünde bahara özgü, hayvansı bir neşe vardır."[1]

Veselovski'nin bu ifadesini inceleyelim; bir an için köy çocuğu imgesini ciddiyetle ele alalım ve onu Rabelais'ye özgü kinizm unsurlarıyla karşı karşıya getirelim.

Birincisi, köy çocuğu imgesi yetersizdir. Rabelais'nin kinizmi, geç dönem ortaçağ ve Rönesans'ın kent pazar meydanı, kasaba panayırı ve karnaval meydanıyla ilişkilidir. Dahası söz konusu olan, kir pas içindeki bir kulübeden ipini koparıp çıkan bir çocuğun bireysel neşesi değil, panayır yerinde bir araya gelen halkın kolektif neşesidir; "kirli su birikintilerinde çılgınca koşan" bir çocuğun nahif neşesi olmaktan ziyade, uzun yüzyıllar boyunca yavaş yavaş oluşmuş olan popüler şenliğe özgü neşedir. Öte yandan Veselovski'nin çizdiği tabloda seçilen mevsim doğrudur: Rabelais'deki hava hakiki bir karnavalesk bahar havasıdır, Paskalya gülüşüdür. Şöy-

1. A.N. Veselovski, "Collected Articles," Goslitizdat, Leningrad, 1939, s. 241.

le de denebilir: Büyük Perhiz'den evvelki günah çıkarma evresine benzeyen bu kinizm biçimleri, yeni bir tarihsel bahara, yeni çağa aktarılmıştır.

Çocuk imgesinin ta kendisi de gözden geçirilmelidir. Bu imge, gençliğin, toyluğun ve tamamlanmamışlığın simgesidir. Böyle bir imge sadece yüzeysel anlamda işe yarar; Rabelais'nin gençliği, antikitenin gençliğidir, Herakleitos'un "oyun oynayan çocuğu"dur. Tarihsel açıdan bakıldığında Rabelais'nin kinizmi, romanının en eskilere dayanan katmanına aittir.

Eleştirimize devam edelim. Veselovski'nin köy çocuğu yoldan geçenleri çamurla kirletir: Fazlasıyla evcilleştirilmiş ve modern bir metafor. Kirletmek, alçaltmak demektir. Halbuki grotesk alçaltmanın kastettiği şey, hep maddi bedensel alt bölgeler, yani cinsel organların bulunduğu bölgeydi. Dolayısıyla bu anlamda alçaltma çamurla değil dışkıyla ve çişle kirletmek anlamına gelir. Bu çok eski bir jesttir. Bunun modern zamanlarda hafifletilmiş bir versiyonu olan "çamur atmak" o jestten türemiştir.

Dışkılamanın, "deliler bayramı" ritüellerinde önemli bir rol oynadığını biliyoruz. Ritüel için seçilen piskopos ilahi okurken, tütsü yerine dışkı kullanılırdı. Ayinden sonra rahipler, gübre dolu at arabalarıyla sokaklarda dolaşır, yollardaki kalabalığa gübre atarlardı.

Bu jest, *charivari* ritüelinin de bir parçasıydı. *Roman du Fauvel* adlı metinde bir XVI. yüzyıl *charivari*'sinin tasvirini buluruz. Bu metne göre yoldan geçenlere gübre atmanın yanı sıra, ritüelin parçası olan bir başka jest daha vardır: Bir kuyuya tuz atmak.[2] Skatalojik* serbestlik (özellikle sözlü olanlar), o dönemde karnavallarda önemli bir rol oynardı.[3]

Rabelais'nin romanında çişten sırılsıklam olmak, çiş içinde boğulmak bolca anlatılır. Gargantua'nın I. Kitap'ında, Gargantua'nın, etrafını saran meraklı Parisli kalabalığı çişten sırılsıklam ettiği meş-

2. Bkz. *Roman du Fauvel, Histoire littéraire de France*, 32:146. (Académie des inscriptions des belles lettres), Paris, Imprimerie nationale, 1733-1819: L'un getoit le bren au visage... L'autre getoit le sel au puis. [Biri gübre atar yüzüne, diğeri tuz atar kuyuya.]

* Gübre tetkik ilmi; müstehcen yazılar. (ç.n.)

3. Örneğin Hans Sachs'da, karnavalesk bir "gübre oyunu" vardır.

hur sahneyi hatırlayalım. Yine I. Kitap'ta, Gargantua'nın kısrağının Gué de Vède'de Picrochole'ün ordusunun bir kısmını çişinde boğduğu sahne ile hacıların Gargantua'nın çişine battığı sahneyi hatırlayalım. Son olarak II. Kitap'ta Anarchus'un kampını da benzer bir şekilde sel basar. Daha sonra bu sahnelere geri döneceğiz; şu anda sadece Veselovski'nin, anlamı hafifletilmiş "çamurla kirletmek" metaforunun ardında pusuya yatan geleneksel alçaltma jestlerini irdelemekle yetineceğiz.

Dışkı atmak, eski edebiyatta da vardı. Akhilleus'un "Kemik Toplayıcısı" başlıklı yergi oyunundan kalan parçalardan birinde, "berbat kokan bir kabın," yani bir lazımlığın, Odysseus'un kafasına atıldığı bir sahne vardır. Benzer bir sahne, Sophokles'ten günümüze kalan "Eski Yunanlıların Bayramı" başlıklı bir yergi oyununda da vardır. Buna benzer sahnelerle, antik vazo süslemelerinde de karşılaşıyoruz: Örneğin, namlı bir fahişenin kapısında sarhoş bir şekilde yatarken gösterilen gülünç bir Herakles figürünün kafasından aşağıya bir lazımlık dolusu pislik boşaltan bir genelev sahibesini tasvir eden ya da Herakles'i eline o kabı almış başka bir figürü takip ederken betimleyen sahneler vardır. Son bir örnek de Pomponius'un *Fabulae Atellane* adlı eserinden bir parça: "Sen Diomedes, sen beni çişle sırılsıklam ettin." (Bu oyun büyük ihtimalle, "Eski Yunanlıların Bayramı"nın gözden geçirilmiş bir versiyonudur.)

Bu örnekler, dışkı atmak, çişle ıslatmak gibi jestlerin geleneksel alçaltma jestleri olduğunu, sadece grotesk gerçekçiliğin değil antikitenin de bildiği bir şey olduğunu kanıtlıyor. Bu jestlerin alçaltıcı anlamı genelde bilinir ve anlaşılırdı. Şu tarz ifadelerle hemen tüm dillerde karşılaşabiliriz: "Üzerine sıçarım"* (Bunun ıslah edilmiş bir versiyonu "Suratına tükürürüm" ya da "Üzerine hapşırırım"dır.) Rabelais zamanında yaygın olan deyiş *bren pour luy*'dir,** ki bu, Rabelais'nin romanının I. Kitap'ında aynen bu şekilde kullanılır. Bu jest ve ona eşlik eden sözler, bedenin topografyası bağlamında bir alçaltmayı temel alır, yani bedensel alt bölgelere, cinsel organ-

* Türkçede de "ağzına sıçarım" şeklinde bir ifade vardır. (ç.n.)
** (Fr.) "Al sana gübre." (ç.n.)

lar bölgesine gönderme yapar. Bu, yıkıma, alçaltılan kişinin mezarına işaret eder. Ancak bu tarz alçaltma jestleri ve ifadeleri müphemdir, zira alt bölgeler sadece bedensel bir mezar değil, aynı zamanda doğurganlığı ve hâsıl etmeyi temsil eden cinsel organların da bulunduğu bölgelerdir. Dolayısıyla doğum, doğurganlık, yenilenme ve bolluk arasındaki temel ilişki çiş ve dışkı imgelerinde barınır. Bu olumlu unsur, Rabelais'nin zamanında tamamen canlıydı ve açıkça anlaşılıyordu.

IV. Kitap'ta, Panurge'ün sürüsünün başından geçen ünlü sahnede, tüccar Dingdong koyunlarına, çişlerinin, tıpkı tanrıların çişi gibi, dünyanın verimini artıracak büyülü bir güçle donanmış olduğunu söyleyerek övgüler yağdırır. IV. Kitap'a eklenen kısa açıklamada Rabelais'nin kendisi (ya da belki aynı kültürel çevreden gelen çağdaşı bir adam), bu pasaj hakkında şu açıklamayı yapar: "Sanki Tanrı buraya işemiş" (*si Dieu y eust pissé*). Bu, Paris'te ve tüm Fransa'da halk arasında, Yüce Tanrının işediği ya da buna benzer doğal bir edimde bulunduğu bir yeri kutsal saymayı ifade eden deyişlerden biridir. Bunlardan biri örneğin Yuhanna İncili'nde geçer (9:6): "...Bu şeyleri dedikten sonra yere tükürdü, tükürükle çamur yaptı, çamuru onun gözlerine sürdü."[4]

Bu pasaj tipiktir. Halk efsaneleri zamanında, dışkılarla ilgili dilin doğurganlıkla yakından ilgili olduğunu ve Rabelais'nin de bu ilişkinin ayırdında olup onu tam bir farkındalıkla kullandığını ispatlar. Dahası Rabelais "Yüce Tanrı", "Tanrının lütfu" gibi ifadelerle dışkı imgesini ilişkilendirmekten çekinmez. (Bu tür imgeler, onun alıntı yaptığı popüler ifadede zaten kullanılmıştır.) Bunu yaparken kutsal bir şeye hürmetsizlik yaptığını düşünmez ve XVII. yüzyıl insanının bakışı açısına göre bu iki terim arasında bir çizgi çekecek olan biçemsel uçurumu da dikkate almaz.

Bu karnavalesk jest ve imgeleri doğru anlamak için, bu jest ve sözlü imgelerin hepsinin, bir bütün olarak karnavalın bir parçası olduğunu, bunun da tek bir imge dokusu mantığı altında kaynaştığını göz önüne almalıyız. Bu, aynı anda eski dünyanın ölüşünü, yenisinin doğuşunu temsil eden gülüşün dramasıdır. Her imge, bütü-

4. Bkz. François *Rabelais. Tout ce qui existe de ses oevres*, Paris, 1884, s.478.

nün anlamına tabidir; imgeler farklı bir şekilde sunulsa bile her biri, çelişkili bir oluş dünyasına dair tek bir kavramı yansıtır. Yaşam, ölüm, doğum ile yakından ilişkili olmaları açısından, bu imgelerin her biri, bütüne dahil oluşlarında son derece müphemdir. Bu tür imgelerin, bizim anladığımız anlamda kinizmden ve kabalıktan ari oluşlarının nedeni budur. Ancak bu tarz dışkı atma, çişle ıslatma gibi imgeler, başka bir ideolojinin bakış açısından bakıldığında kaba ve kinik hale gelirler. Oluşun pozitif ve negatif kutupları (yani ölüm-doğum) birbirinden koparılır, çeşitli dağınık imgeler şeklinde birbirinin karşısına konursa, bütünle olan doğrudan ilişkilerini kaybeder, müphemliklerinden sıyrılırlar. Ellerinde sadece negatif unsurlar kalır, sadece dışkılama, işeme gibi anlamları temsil eder hale gelirler, ki bu da bizim bugün bu sözlere atfettiğimiz anlamlardır. İmgeler ya da daha doğru söylemek gerekirse sözlü ifadeler, popüler yerel dillerde yaşamaya devam ediyorlar, ancak radikal bir şekilde dönüşmüş olarak. Evet, bunlar eski felsefenin uzak yankısını, edepsiz konuşmaların özgürlüğünün sönük hatırasını hâlâ koruyorlar. Zaten hayat dolu oluşlarının ve inatçılıklarının tek açıklaması da bu olabilir.

Rabelais uzmanları genelde onun romanında geçen edepsiz konuşmaları ve pazar meydanı öğelerini, modern yorumun ruhuyla, bir bütün olarak karnaval eyleminden ayrı bir şey gibi anlar ve değerlendirirler. Bu imgelerin muazzam müphemliği artık anlaşılamamaktadır.

Rabelais'nin zamanında, yeniden hayat bulma, doğurganlık ve yenilenme ilkesinin, bu imgelerde henüz tamamen canlı olduğuna dair birkaç örnek daha verelim.

Rabelais, makaronik bir eser olan Folengo'nun *Baldus*'undan etkilenmişti.* *Baldus*'ta, Zingar'ın bir genci çişiyle ıslatarak diriltiği, cehennemde geçen bir bölüm vardır.

* Makaronik, iki ayrı dilin komik bir etki yaratacak biçimde karıştırılmasıyla yazılan Latin kökenli bir şiir biçimidir. Türün ilk örneği, Benedikten keşiş Teofilo Folengo'nun şövalyeliği konu alan *Baldus* (1517) adlı bürleskiydi. Ona göre yazdığı şiir, XVI. yüzyılda İtalyan köylülerin un, tereyağı ve peynir karıştırarak yaptıkları makarna yemeğinin edebiyattaki karşılığıydı. (ç.n.)

"Muhteşem Vakayiname"de[5] Gargantua üç ay, yedi gün, on üç saat, kırk yedi dakika boyunca işer ve böylece Rhône Nehri'ni ve yedi yüz gemiyi doğurur.

Rabelais'nin II. Kitap'ına bakılırsa, Fransa ile İtalya'nın bütün şifalı kaplıcaları, hasta Pantagruel'in sıcak çişinden yaratılmıştır.

III. Kitap'ın XVII. Bölümü'nde, Jüpiter, Neptün ve Merkür'ün çişinin Orion'u doğurduğu antik mite bir gönderme vardır (ki Orion kelimesi Yunanca "işemek"ten gelir). Rabelais, Ovidius'un *Fasti*'sinden ödünç aldığı bölümü şöyle aktarır: Jüpiter, Neptün ve Merkür... *officialement forgèrent Orion* [Orion'u resmi olarak uydururlar-ç.n.]. Burada sözü geçen "official" [resmi görevli] bir Kilise bekçisiydi, ancak gündelik dilin itibarsızlaştırıcı ruhu bu kelimeye lazımlık gibi bir anlam da atfetmişti, ki bu, XV. yüzyıl kelime hazinesinin bir parçasıydı. (Rusçada da bazen lazımlık anlamında "general" kelimesi kullanılır.) Rabelais de burada alışılmadık bir kelime oyunu yaparak *officialement* kelimesini yaratmıştır. Çişin itibarsızlaştırıcı ve üretici gücü, bu imgede oyuncu bir tarzda bir araya getirilmiştir.

Başka bir örnek de, Brüksel'in meşhur *Manneken-Pis* çeşmesidir. Bu, pervasızca çişini yapan bir oğlan çocuğuna ait eski bir figürdür. Brükselliler onu maskot olarak kabul etmiştir.

Bunlara benzer pek çok örnek vardır, onları ilerleyen sayfalarda tartışacağız. İncelememizi de şimdilik, buraya kadar tasvir ettiklerimizle sınırlandıracağız. Dışkı ve çiş imgeleri müphemdir, tıpkı maddi bedensel alt bölgelere ait bütün imgeler gibi. Bu imgeler, aynı anda itibarsızlaştırır, yıkar, yeniden hayat verir ve yenilerler; aynı anda kutsar ve alçaltırlar. O imgelerde ölüm ile ölüm sancıları, doğum ile doğum sancıları sımsıkı örülmüştür.[6] Öte yandan bu im-

5. Bu, "Büyük Vakayinameler"in genişletilmiş bir basımıdır. Buradaki kimi pasajlar *Pantagruel*'den alınmıştır. Yazarı François Girault'dur.

6. Dünya edebiyatında, özellikle de anonim sözlü gelenekte ölüm sancılarıyla dışkılama ediminin beraber örüldüğü ya da dışkılamayla ölüm anının birbirine yakınlığı üzerine pek çok örnekle karşılaşırız. Bu, ölüm ile ölüşün itibarsızlaştırılmasına dair yaygın biçimlerden biridir. Bu tür itibarsızlaştırmaya, "Malbrough teması" denebilir. Büyük edebiyat örneklerinden sadece bir tanesinden, Seneca'nın *Ludus morte Claudii* adlı dikkat çekici yergisinden söz edeceğim. Bu eserde imparator tam dışkılama anında ölür. Rabelais'nin romanında Malbrough teması

gelerin hepsi, gülmeyle yakından ilişkilendirilmiştir. Ölüm ile doğum komik yüzleriyle gösterildiğinde, çeşitli biçimlerdeki skatolojik imgeler gülüş tarafından yaratılan neşeli canavarlara hemen her zaman eşlik ederler; bunun amacı alt edilmiş olan dehşeti ikame etmektir. Bu imgelerin, yeraltı dünyasıyla kopmaz bir bağ içinde oluşunun bir nedeni de budur. Dışkının, daha çok komik olan bedenleri ve maddeleri temsil ettiği söylenebilir; o, yüceltilen her şeyi itibarsızlaştırmak için en uygun maddedir. Dışkının, komik folklor ile Rabelais'nin romanının grotesk gerçekçiliğinde ve aynı zamanda günümüzün itibarsızlaştırıcı gündelik dilinde önemli bir rol oynaması da bundandır. Halbuki Victor Hugo, Rabelais'nin dünyasıyla ilgili olarak *totus homo fit excrementum* derken, bu imgelerin, Avrupa'nın edebi bilincinin çoktan yitirdiği yeniden hayat veren ve yenileyen öğelerini yok sayar.

Ama biz, Veselovski'nin köy çocuğu imgesine dönelim. Çamur atma metaforunun yetersiz olduğunu gördük. Bu metafor soyut ve ahlâkidir, Rabelais'nin kinizmiyse grotesk bir itibarsızlaştırma sistemidir, tıpkı dışkı atma ve çişle ıslatma gibi. Bu, neşeli bir cenazedir. Bu farklı biçimler ve ifadelere bürünen itibarsızlaştırma sistemi, romanın başından sonuna dek her yerine sinmiştir; hatta kelimenin dar anlamıyla kinik olmaktan çok uzak olan imgelere biçim verir. Tüm bunlar, dünyanın bütünsel bir gülüş veçhesinin unsurlarından başka bir şey değildir.

Veselovski'nin sunduğu resmin tümü oldukça yetersiz kalır. Çamur atışını müsamahakâr bir şekilde affettiği nahif çocuk metaforuyla ima ettiği, binlerce yılda gelişen halk mizah kültüründen başka şey değildir; bu kültür nahif olmaktan çok uzak olan derin bir anlam taşır. Mizah ile kinizmi tanımlayacak en son kelime nahiftir ve onların bizim müsamahamıza ihtiyacı yoktur. Onun yerine, bizden özenli ve dikkatli bir çözümleme talep ederler.[7]

çeşitli değişkeler şeklinde sunulur: Örneğin "Rüzgârlar Adası" sakinleri gaz çıkararak ölürler, ruhlarıysa bedenlerini rektumdan terk eder. Başka bir pasajda Rabelais, imparatorun yanında sesli bir gaz çıkardığı için ölen bir Romalı'dan söz eder. Bu imgeler sadece ölmekte olanı itibarsızlaştırmaz, ölümü de ete kemiğe büründürür, onu neşeli bir canavara dönüştürürler.

7. Rabelais'nin, hor gören müsamahakâr bir tarzda ele alınışının benzer bir for-

Rabelais'nin romanında kinizm, münasebetsizlik ve edepsiz konuşmaları tartıştık. Ancak bu terimlerin hepsi uzlaşımsaldır ve yeterli olmaktan çok uzaktır. Birincisi bu öğeler yalıtık değildir; tüm bir imgeler sistemi ve biçemin organik bir parçasıdırlar. Bunlar sadece modern edebi bilincin gözünde yalıtık ve özgül hale gelmiştir. Grotesk gerçekçilik ve popüler şenlikli biçimlerin sistemi içinde bunlar, maddi bedensel alt bölgeleri temsil eden imge dokusunun önemli bir kısmını oluşturuyordu. Evet, bunların gayri resmi oldukları doğrudur, fakat ortaçağın popüler şenlikli edebiyatının tamamı gibi gülme de böyleydi. Dolayısıyla biz, edepsiz konuşmalar ile pazar meydanı imgelerini sadece uzlaşımsal olarak ortaya serdik. Bu terimlerle kastetmek istediğimiz, halkın sürdüğü hayatla doğrudan ilintili, onun gayri resmi özgürlüğünün nişanesini taşıyan her şeydir; aynı zamanda bu imgeler, kelimenin dar anlamında popüler şenlikli edebiyat olarak görülemez.

Birincisi elimizde beddua, hürmetsiz sözler ve küfür gibi belirli gündelik, ikincisi pazar meydanına ait yerel konuşma biçimleri var: *Cris de Paris* ile panayırlarda çığırtkanlar ve ilaç satıcıları tarafından yapılan duyurular gibi. Bu türler, edebiyat ve halk şenlik gösterilerinden bir "Çin seddiyle ayrılmaz," tam tersine onların bir parçasıdırlar, hatta çoğu zaman biçemsel açıdan öncü bir rol üstlenirler. Bunları sürekli olarak *diablerie*'lerde, *sotie*'lerde ve farslardaki *dit* ve *débat*'larda buluruz. Yerel konuşma türleriyle sanatsal türler kimi zaman o kadar sıkı sıkı örülüdür ki, aralarına ayırıcı bir çizgi çizmek güçtür; buna da şaşmamak gerekir, zira çığırtkanlar ve ilaç satıcıları, aynı zamanda panayır gösterilerinde oyuncuydular. *Cris de Paris* denen metinler nazım şeklinde yazılır, otoriter bir tonda şarkı şeklinde söylenirdi. Müşterileri pavyonuna çağıran seyyar satıcının biçemi, masal kitaplarını satmaya çalışan çığırtkanın-

---

mülü de Voltaire'in *Sottisier* adlı eserinde verilmiştir: "Marot, Amyot ve Rabelais, nasıl ki küçük çocuklar şans eseri akıllıca bir şey söylediklerinde övülürse, öyle övülür.

Bu yazarlar, yaşadıkları zaman küçük görüldüğü için alkışlanır, çocuklar da, o yaşlarda insandan hiçbir şey beklenmediği için methedilir." Bu, Aydınlanmacıların geçmişe, özellikle de XVI. yüzyıla yönelik tipik tutumudur. Bu tutum, günümüzde de şu veya bu şekilde bolca tekrar edilir. XVI. yüzyıla dair bu tamamen yanlış algılayışı kökünden kesip atmalıyız.

kinden farklı değildi; bu kitapların başlıkları, uzun da olsa, genelde popüler reklam tarzında bestelenirdi. Ortaçağ ve Rönesans pazar meydanı kendi içinde bir dünyaydı, bütünsel bir dünya; o meydandaki, yüksek sesle yağdırılan beddualardan, organize şovlara kadar bütün "gösteriler"in ortak bir yönü vardı: Hepsi de aynı özgürlük, içtenlik ve ahbaplık atmosferiyle harmanlanmıştı. Gündelik dilin hürmetsiz sözler, küfür, beddua gibi öğeleri, pazar meydanında tamamen yasallaşmış ve Kilise piyesleri de dahil olmak üzere tüm şenlikli türler tarafından kolayca kullanılır hale gelmişti. Pazar meydanı, gayri resmi olan her şeyin merkeziydi; resmi düzen ve ideolojinin dünyasında bir tür dünya dışı olma halinin tadını çıkarır ve hep "halkın yanında" dururdu.

Bu popüler nitelik, özellikle bayram günlerinde ortaya çıkardı. Panayırların tarihleri genelde yılın en büyük bayramlarına göre ayarlanır, ancak o bayramlardan sonraya da uzatılırdı. Örneğin meşhur Lyon panayırları yılda dört defa düzenlenir, her biri on beş gün sürerdi. Yani Lyon her yıl toplam iki ay, panayır ve karnaval hayatı sürerdi; zira karnaval olmasa da, doğrusu karnaval atmosferi her panayırda egemendi.

Dolayısıyla ortaçağın ve hatta Rönesans'ın gayri resmi halk kültürünün kendine ait bir alanı ve kendine özgü bir zamanı vardı: Panayır ve bayramlar. Daha önce de söylediğimiz gibi bu alan, resmi ortaçağ düzeninin içinde özgül bir ikinci dünyaydı; bu dünyaya, özel bir tür, özgür dostane ilişki türü, yani pazar meydanı ilişkileri egemendi. Saraylar, kiliseler, kurumlar, özel evler resmi olarak hiyerarşinin ve adabımuaşeret kurallarının hükmü altındaydı, halbuki pazar meydanında özel bir tür konuşma duyulurdu; bu kendine has bir dildi, Kilise'nin, sarayın, konakların, resmi kurumların dilinden oldukça farklı bir dil. Bu, resmi edebiyatın ya da yönetici sınıfların (aristokrasi, soylular, üst sınıftan din adamları ve şehir eşrafının) dilinden çok farklıydı. Öte yandan halk dilinin saf gücü, bu çevrelere dahi sızardı. Bayram günleri, özellikle de karnaval zamanı bu güç, her alanı işgal ederdi; Kilise bile "deliler bayramı"nın işgaline uğrardı. Şenlikli pazar meydanı, her biri aynı gayri resmi ruhla dolu pek çok tür ve biçimi bünyesinde birleştirirdi.

Tüm dünya edebiyatında, pazar meydanı hayatının bütün veçhelerini, Rabelais'nin romanı kadar kapsamlı ve derinden yansıtan başka bir eser yoktur belki de. Ancak bu veçhelere daha yakından bakmadan önce, Rabelais'nin o dünyayla temasını, elimizdeki sınırlı biyografik malzemenin izin verdiği ölçüde tasvir etmeye çalışalım.

Rabelais, zamanının pazar meydanları ve panayırlarına aşinaydı. İleride göreceğimiz gibi, deneyimlerini çok iyi kullanmış, onları güçlü bir şekilde romanına yansıtmıştır.

Gençliğini geçirdiği Fontenay-le-Comte'taki Cordelier'lerin bir manastırında, hümanizm ve Yunan kültürü eğitimi aldı, fakat orada aynı zamanda pazar meydanının kendine has kültürüyle de tanıştı. Fontenay-le-Comte'ta yılda üç kez, o zamanlar tüm Fransa'da ünlü olan bir panayır yapılırdı. Sadece Fransa'dan değil, başka ülkelerden de gelen bir dolu satıcı ve müşteri panayırda toplanırdı. G. Boucher'ye göre panayıra pek çok yabancı, özellikle de Almanlar gelirdi. O yıllarda sayıları bol olan seyyar satıcılar, Çingeneler ve karanlık *déclassé* [ipsiz sapsız-ç.n.] tipler de gelirdi. XVI. yüzyılın kayıtlarından öğrendiğimize göre, bu kasaba kendine özgü popüler argosunu geliştirmişti. Rabelais'nin panayır hayatını gözlemlediği, onun seslerini dinlediği yer işte burasıydı.

Daha sonra Rabelais, Piskopos Geoffroi d'Estissac ile Poitou bölgesinde dolaştı. Bu gezileri sırasında, Saint-Maixent panayırıyla meşhur Niort panayırlarını gözlemledi; bu ikincisinin karmaşasını romanına yansımıştır. Genel olarak söylersek, Poitou panayırları o zamanlar, en ince ayrıntısına kadar düşünülüp organize edilen panayırlar olarak ün salmıştı.

Rabelais bu panayırlarda insanların bir araya gelişinin başka bir başka önemli yüzüyle tanışır: Pazar meydanı gösterileri. Tiyatro iskeleleri (*les échafauds*) üzerindeki hayat hakkında bir şeyler öğrenir, bunları da romanında betimler. Bu iskeleler meydana kurulur, insanlar da onların etrafında toplanırdı. Rabelais de bu kalabalıklar arasına karışmış, gizem oyunlarını, ahlâki oyunları, farsları seyret-

miştir. Poitou, Montmorillon, Saint-Maixent, Poitiers ve diğerleri, tiyatro gösterileriyle ünlüydü.[8] Rabelais'nin IV. Kitap'ta anlattığı Villon'un *facétie*'leri için yer olarak Saint-Maixent ile Niort'u seçmesi bundandır. Fransa'nın tiyatro kültürü o zamanlar pazar meydanıyla yakından ilişkiliydi.

Rabelais, hayatının elimizde herhangi bir kayıt bulunmayan bir sonraki döneminde (1528-1530), görünen o ki Bordeaux, Toulouse, Bourges, Orléans ve Paris üniversitelerini ziyaret etmiştir. Buralarda öğrenciliğe özgü bohem hayata adım atmıştır. Bu deneyimi, daha sonra, Montpellier'de tıp eğitimi aldığı yıllarda gelişmiştir.

Ortaçağ kültüründe ve edebiyatında okul şenlikleriyle boş zaman eğlencelerinin önemine daha önce değinmiştik. Okulluların yarattıkları çok zengin eserler, daha o zamandan yüksek edebiyat düzeyine ulaşmış, o dönem kültüründe önemli bir rol oynamaya başlamıştı. Bu eğlenceye yönelik yazılan metinler de pazar meydanıyla ilişkiliydi. Latince ve yerel dillerde yazılan okul parodileri, gülünçleştiren taklitler [travesty], *facétie*'ler bu ilişkinin varlığını kanıtlar; bunlar, popüler biçimlerle içsel bir benzerlik gösterir. Pek çok okul gösterisi sokaklarda düzenlenirdi. Montpellier'de öğrenciler Epifanya yortusunda karnaval alayları yaparlar, meydanda dans ederlerdi. Üniversite, kampus dışında genelde ahlâki oyunlar ve farslar sahnelerdi.[9]

Rabelais de öğrencilerin bu boş zaman eğlencelerine katılmış gibi görünüyor. J. Plattard'a göre Rabelais öğrencilik yıllarında, özellikle de Montpellier'deyken bir dizi anekdot, *facétie* ile nükteli münakaşa yazmıştı. Böylece komik edebiyat alanında, *Pantagruel*'i neredeyse bir kalemde yazabilmesine olanak veren deneyimi kazanmıştı.

Hayatının Lyon'da geçen daha sonraki yıllarında, Rabelais'nin pazar meydanıyla ilişkileri daha da samimileşti, sıkı fıkı oldu. Yıl-

8. Bkz. H.Clouzot, *L'ancient théâtre en Poitou*, 1900.

9. Bu, öğrencilere ait boş zaman edebiyatı, pazar meydanı kültürünün bir parçasıydı; onun toplumsal öğesi, halk kültürüyle ilişkiliydi, kimi zaman da tamamen bu kültürle kaynaşmış durumdaydı. Genelde Latince yazılmış olan bu grotesk gerçekçi eserlerin anonim yazarları arasında, büyük ihtimalle bolca öğrenci ya da mezun vardı.

da iki ay kadar süren meşhur Lyon panayırlarından yukarıda söz ettik. Büyük bir İtalyan kolonisini barındıran bu güney şehrinde panayır sırasında hayat son derece renkli olurdu. Rabelais IV. Kitap'ta, panayır alayının içinde tipik bir şen obur canavar olan "Maschecroûte"un grotesk bir heykelinin taşındığı Lyon karnavalını anlatır. Zamanın vakanüvisleri başka toplu şenliklerden de söz ediyor: Matbaacılar bayramı ve "tüccarların prensi"nin seçildiği eğlenceler gibi.

Rabelais'nin Lyon panayırlarına daha da güçlü bir bağla bağlanmasının bir nedeni daha vardı: Frankfurt'tan sonra en önemli yayıncılık ve kitapçılık pazarları bu panayırlar sırasında kurulurdu. Hem Frankfurt hem Lyon, kitap dağıtımı ve edebiyat alanında reklamcılığın merkeziydi. Kitap basımları panayır zamanlarına göre ayarlanırdı; yaz, sonbahar ve kış bu konuda en civcivli mevsimlerdi. Lyon, Fransa'da kitap basımlarının zamanını aşağı yukarı tek başına belirlerdi; ki bu da yazarların el yazmalarını yayıncılara teslim etme zamanlarını tayin ederdi. A. Lefranc, Lyon panayırlarının tarihlerine bakarak Rabelais'nin eserlerinin bir kronolojisini başarıyla çıkarmıştır. Bu tarihler, bilimsel kitaplar dahil bütün kitapların, ama özellikle popüler kitaplarla boş zaman edebiyatı alanında yazılan kitapların üretimini düzenlerdi.[10]

Başta üç tane akademik kitap yayımlayan, sonradan kitle edebiyatına yönelen Rabelais böylece panayırlarla daha yakın bir ilişkiye girmiş oldu. Panayırların sadece tarihlerini değil oradan gelen talepleri, oraya ait zevkleri ve modaları da hesaba katmak zorundaydı. Anonim bir yazarın popüler bir kitabı olan "The Great Chronicles of Gargantua"nın [Gargantua'nın Büyük Vakayinameleri] izini takip eden *Pantagruel* ile 1533 yılının bir almanağı olan *Pantagrueline Prognostication* [Pantagruel'vari Kehanetler] adlı eserlerini hemen hemen aynı anda bastı. *Kehanetler*, o zamanlar çok popüler olan Yeni Yıl kehanetlerini gülünçleştirerek taklit eden neşeli bir metindir. Sadece birkaç sayfadan oluşan bu metin, daha sonraki yıllarda yeniden basılmış, ardından benzer başka metinler

10. Allame akademik eserlerle panayır ve karnavallara yönelik edebiyatın bir arada basılması, o zamanların tipik bir özelliğiydi.

de gelmiştir. Aslında elimizde Rabelais'nin, 1535, 1541, 1546 ve 1550 yıllarına ait takvimlerine dair kimi bilgiler ve hatta bunların bazı parçaları var. L. Moland[11] gibi biz de bunların, Rabelais tarafından basılan takvimlerin tamamı olmadığından şüphe edebiliriz. Büyük ihtimalle 1533'ten itibaren her yıl bu takvimlerden yazmıştı, belki de bunların tescilli yayımcısıydı. Hem *Kehanetler* hem takvimler zamana bağlıydı, yani Yeni Yıl'a, dolayısıyla pazar meydanına.

Rabelais'nin hayatının ilerleyen yıllarında panayırlarla ilişkisini canlı tuttuğuna, oralardaki çeşitli faaliyetlerle ilgilendiğine şüphe yoktur. Ancak elimizdeki yetersiz biyografik veri, bu konuda somut bir olgu sunmuyor.[12] Öte yandan elimizde Rabelais'nin son İtalya yolculuğundan kalma önemli bir belge vardır. Kardinal Jean du Bellay, 14 Mart 1549'da, Kral II. Henri'nin oğlunun doğumunun şerefine Roma'da bir halk şenliği düzenlemişti. Rabelais de bu şenliğe katılmış, Kardinal Guizou'ya yazdığı mektuplarda ayrıntılarıyla anlatmıştır. Bu anlatı, "Saygıdeğer Monsenyör du Bellay'ın Roma'daki Sarayı'nda Yapılan Hırgür ve Şenlik" başlığı altında Paris ve Lyon'da basılmıştı.

Şenliğin bir meydanda sahnelenen ilk bölümünde, dramatik etkiler ve havai fişek gösterileri ile bezenmiş bir savaş canlandırılmıştı, samandan kuklalar şeklindeki şehit ve gaziler dahi vardı. Şenlik, tipik karnavalesk bir karaktere sahipti. Geleneksel cehennem, etrafa alevler saçan bir küre ile temsil edilmişti. Bu küre, "cehennemin çeneleri" ve "Lucifer'in kafası" diye bilinir.[13] Şenliğin sonunda halka açık muazzam bir ziyafet verilmiş, gerçekten Pantagruel'in şanına layık inanılmaz miktarlarda sosis ve şarap sunulmuştu.

Bu tür şenlikler, Rönesans'ın tipik özelliklerinden biriydi. Burckhardt, bu şenliklerin, dönemin sanatsal biçimlerini ve felsefe-

11. A.g.e. dördüncü dipnot.
12. Rabelais'nin efsanevi biyografisi onu, pazar meydanının popüler bir figürü olarak sunar. Bu efsaneye göre Rabelais'nin hayatı, şaşırtmacalarla, gülünçleştiren taklitlerle, komikliklerle doludur. L. Moland bu efsanevi figürü *un Rabelais de carême-prenant* (karnaval bir Rabelais) diye adlandırırken haklıdır.
13. L. Moland, a.g.e., dördüncü dipnot, s. 599.

sini, hatta ruhunun ta kendisini ne kadar yoğun bir şekilde etkilediğini göstermiştir. Bu etkinini önemini abartmamıştır, bilakis bu etki, onun düşündüğünden de büyüktür.[14]

Rabelais, zamanının şenliklerinin resmi yönleriyle, popüler ve gayri resmi unsurlarıyla olduğu kadar ilgili değildi. Onun eserini etkileyen unsurlar bu ikincisidir. Bu unsurlarda, o zamanlar son derece zengin ve renkli olan komik folklorun birçok değişik biçiminin izleri vardır.

I. Kitap'ta genç Gargantua'nın, Ponokrates'in rehberliği altındaki çalışmalarını anlatırken Rabelais şöyle der:

> Bitki toplama yerine, merhemci, otçu, eczacı dükkânlarını geziyor, yabancı ülkelerden gelme yağları, tohumları, zamkları, yaprakları, kökleri, meyveleri inceliyor ve nasıl ilaç haline getirildiklerini görüyorlardı.
> Cambazları, göz boyayıcıları, yutturmacıları görmeye de gidiyorlar, onların el çabukluklarını, kurnazlıklarını, takla atışlarını, göz oyunlarını seyrediyorlardı; özellikle de Picardia [daki Chauny] panayırından gelenlerin söz oyunlarını. Çünkü, onlar anadan doğma büyük laf cambazıdırlar ve olmayacak şeyler uydurup palavra atmakta eşsizdirler (I. Kitap, XXIV. Bölüm) [*Gargantua*, ss. 123-4.]

Genç Gargantua'nın eğitimine dair bu parçanın, otobiyografik olduğu rahatça söylenebilir, zira Rabelais'nin kendisi popüler hayatın bu yönleri üzerine çalışmıştır. Şunun da altını çizelim ki popüler gösterilerle popüler tıp, şifalı otçularla eczacılar, sihirli merhem satıcılarıyla şarlatan hekimler o zamanlarda yan yana görülebilirdi. Tıbbi yöntemlerle halk sanatı arasında eski bir bağıntı vardı, ki bu da bir kişide hem aktörlük hem eczacılık özelliklerinin birleşmesini açıklar. Bu da, hekim ile tıbbi unsurlara ait imgelerin romanda, tüm bir geleneksel imge sistemiyle neden organik olarak bağlı olduğunu açıklar. Yukarıdaki alıntıda, tıp ile tiyatronun, pazar meydanında yan yana sergilenişini görüyoruz.

14. Burckhardt'ın böyle söylerken kafasındakinin, pazar yeri şenliklerinden ziyade resmi saray bayramları olduğu da bir gerçektir.

Rabelais'nin pazar yeri ile fiziksel bağlantısının öyküsü işte budur, elbette elimizdeki yetersiz biyografik bilgilerden çıkarabildiğimiz kadarıyla. Peki pazar yeri Rabelais'nin romanının alanına nasıl girer ve orada nasıl yansıtılır?

Bu soru ilk olarak, pazar yerinin atmosferi ve sözel dilinin örgütlenmesiyle ilişkisi içinde ortaya çıkar. Bununla, romanın her kitabının başındaki ünlü girişlerde karşılaşırız. Çalışmamıza, bu öğeleri inceleyen bir bölümle başladık; bunun nedeni, beş kitabın daha ilk satırlarıyla, yani *Pantagruel*'in girişiyle, (ki bu kronolojik olarak önce yazılıp basılan kitaptır) pazar meydanı dünyasına girmemizdir.

Pantagruel'in girişi nasıl kurulmuştur? Giriş şöyle başlar:

> Ey en şanlı, şerefli, en kıymetli muzafferler, beyler, ey dürüst eğlenceden, nükteden zevk alan diğerleri, bu kitabı sizlere ithaf ediyorum. *Les grandes et inestimables cronicques du grand et énorme géant Gargantua*'yı okudunuz ve hazmettiniz. Hakiki inananlar gibi orada yazanlara sorgusuz sualsiz inandınız, Kitabı Mukkades'e inanır gibi. Sahi, gösterişli sözleriniz tükendiğinde, bu Vakayinameler'deki uzun hikâyelerden en değersizlerini seçip, kendinden geçmiş soylu kadınlarla üst düzey orta yaşlı kadınlara anlatarak saatler geçirdiniz. O halde kocaman bir övgüyü ve hafızalarda ebedi bir yeri hak ettiniz. (II. Kitap, Giriş)

Burada hem "Gargantua'nın Vakayinameleri"ne hem de bu masal kitabının tadını çıkaran okurlarına bir övgü görüyoruz. Bu övgü ve yüceltme, sadece harikulade malını değil, "en şanlı, şerefli" halkı da öven bir şov ya da masal kitabı çığırtkanının reklam yapan ruhuyla yazılmıştır. Bu, panayır tonu ve üslubunun tipik bir örneğidir.

Ama elbette bu ilanların, pratik hayattaki gerçek nahif bir reklamla hiçbir ortak yönü yoktur. Bunlar, popüler şenliğe özgü gülüşle dopdoludur. İlan ettikleri nesnelerle dalga geçerler; bu serbest oyuna, hitaplarına dahil edebilecekleri bütün "kutsal" ve "yüceltilmiş" konuları da dahil ederler. Yukarıda alıntılanan satırlarda "Vakayinameler"in hayranları, ona, kutsal bir kitaba inanır gibi inanan, dolayısıyla onur, övgü ve hafızalarda ebedi bir yeri (*mémoire sem-*

piternelle) hak eden hakiki inananlarla (*vrais fidèles*) karşılaştırılır. Böylece Rabelais, yüceltilmiş ile aşağıda olanın, kutsal ile dünyevi olanın eşit bir düzeye getirildiği, aynı oyunun bir parçası oldukları özel pazar meydanı atmosferini yeniden yaratır. Panayırlardaki ilanlar da hep böyle olmuştur. Bunlar, uzlaşımsal biçimlere ya da resmi konuşma tarzlarına ihtiyaç duymazlardı. Halkın gülüşünün ayrıcalıklarının keyfini çıkarırlardı. Popüler reklam her zaman ironiktir, her zaman bir dereceye kadar kendini alaya alır (tıpkı bizdeki seyyar satıcılar ve çığırtkanların reklam yapması gibi).[15] Panayırda açgözlülük ve dolandırıcılığın bile ironik, neredeyse dürüst bir karakteri vardı. Ortaçağ sokak çığırtkanlığında her zaman ister güçlü olsun ister zayıf bir gülme unsuru vardı.

Girişten alıntıladığımız parçada tek bir tarafsız, nesnel söz yoktur. Hepsi övgü sözleridir: *Très illustres, très chevalreux, gentillesses, honnestetés, grandes, inestimables*, vs. (Orijinal metinden alıntılıyorum.) Üstünlük belirten sıfatlar, alıntının tonunu belirler; aslında bütün sıfatlar bu şekilde kullanılmıştır. Ama elbette bu, retorik bir ton değildir; daha çok, ironik ve muzipçe abartılmış bir biçemdir. Bu, grotesk gerçekçiliğin abartılı tonudur: Sövgünün kötü ya da belki de iyi tarafıdır.

Girişin ilerleyen paragraflarında, panayırın şarlatan hekiminin, şifacısının bağrışını duyarız. "Vakayinameler"i, diş ağrısına birebir bir ilaç olarak över ve kullanımı için bir reçete verir: Onu, sıcak bir keten parçasına sarıp ağrılı bölgeye uygulamak gerekir. Bu tür sahte reçeteler, grotesk gerçekçiliğin en yaygın türlerinden biridir.[16] Dahası "Vakayinameler," gut ve zührevi hastalıkların neden olduğu ağrılara da deva olan güçlü bir ilaç olarak önerilir.

Gut ve zührevi hastalıklardan mustarip olanlar, Rabelais'nin romanı ile özellikle XV. ve XVI. yüzyılların komik edebiyatında bolca boy gösterirler. Gut ile frengi "şen hastalıklar"dır, aşırı yeme içme ve cinsellik düşkünlüğünün bir sonucudurlar. Bu hastalıklar temel olarak maddi bedensel alt bölgelerle ilişkilidir. Frengi o günlerde hâlâ "moda bir hastalık"tı.[17] Gut ise grotesk gerçekçilikte çok

15. Rusya'daki sokak satıcıları kastediliyor. (İngilizce çevirmenin notu)
16. Ortaçağdan elimizde, kelliğe çare olarak önerilen sahte bir reçete kalmıştır.
17. Frengi Avrupa'da, XV. yüzyılın sonlarında ortaya çıktı. *Maladie de Naples*

yaygındı; bu hastalığı Lukianos* kadar eskilerde buluruz.[18]

Girişin bu bölümünde, tıp ile sanatın geleneksel birleşimini görürüz, ancak orada önemli olan, hekim ile sanatçının bir kişide bariz bir şekilde kaynaşması değildir. Orada edebi bir eser olan "Vakayinameler," sadece eğlendirip güldüren değil aynı zamanda sağaltan bir yazı olarak sunulur. Bu, şarlatan hekime ve panayır çığırtkanına yapılan vurguyla ilan edilir. IV. Kitap'ın girişinde Rabelais bu temayı yeniden ele alır ve gülmenin sağaltıcı gücünün temellerini, Hippokrates, Galenos, Platon ve diğerlerinin öğretilerinde bulur.

II. Kitap'ın girişinde "Vakayinameler"in marifetlerini sıraladıktan sonra yazar şöyle devam eder:

> Az mı geldi? O zaman bana herhangi bir dilde, sanatın ve bilimin herhangi bir dalında yazılmış, böyle erdemlere, özelliklere, ayrıcalıklara sahip bir kitap bulun. Bulun, yemin ederim benden size bir fıçı işkembe! Hayır beyler, hayır, böyle bir başka kitap daha yoktur. Benim kitabım emsalsizdir, eşi benzeri yoktur –ben onu ne zorluklarla yazdım– benim kitabım bir tanedir! Bana karşı çıkan varsa, onu şuracıkta sahte peygamberlikle itham ediyorum, o bir kader şampiyonudur, zehir saçan, insanları kandıran bir adamdır. (II. Kitap, Giriş)

[Napoli hastalığı] diye bilinirdi. Bu hastalığa verilen bir başka vülger isim, lüks ve ihtişam anlamında *gorre* ya da büyük şaşaa, görkem anlamında *grand gorre* idi. 1539 senesinde *Le Triomphe de la très haulte et puissante Dame Vérole* [Çok Soylu ve Güçlü Leydi Vérome'un Zaferi] adlı bir eser yayımlanmıştı.

* MS. 120, Adıyaman doğumlu eski Yunanlı hatip ve yergi yazarı. Keskin, iğneleyici üslubu, dönemin edebiyat, felsefe ve düşünce yaşamına egemen olan budalalık ve sahtekârlıklara yönelik incelikli ve sert eleştirileriyle dikkat çeker. Yapıtlarında, Menippos'un düzyazı ve şiir karışımı bir anlatımla kurum, kural ve düşünceleri alaya alan yergilerini örnek almıştır. Platoncu diyalog ve komik fantezi türlerini de kendine özgü bir biçimde kaynaştırarak Menippos tarzı yergiyi daha da yetkinleştirmiştir. Rabelais, Swift, Fielding, Cyrano de Bérgérac, Voltaire ve Leopardi gibi yazarlar yoluyla da Avrupa'da yergi sanatının gelişimini etkilemiştir. Lukianos'un bazı yapıtları, üç ciltlik *Seçme Yazılar* adı altında 1944-49 seneleri arasında Türkçede de yayımlanmıştır. (ç.n.)

18. Lukianos nazım şeklinde komik bir trajedi yazmıştı: *Tragopodagra*. Kahramanları, Podagrus ile Podagra, hekim, infazcı ve korodur. Rabelais'nin genç çağdaşı Fischart da *Podagrammisch Trostbüchlein* adlı bir eser kaleme almıştır; orada gut hastalığını, aşırı yemek ve tembelliğin bir sonucu olarak alır ve komik bir övgüsünü yapar. Hastalıkların, özellikle de frengi ve gutun müphem bir şekilde övülmesi o tür eserlerde yaygındı.

Burada, pazar meydanı reklam biçeminin üstünlük belirten sıfatlarından aşırı derecede kullanılması bir yana, konuşmacının dürüstlüğüne şahadet getirmeye dayalı tipik yöntemi de görüyoruz, yani komik yeminlerle antları. Örneğin konuşmacı, "bir fıçı işkembe" vaat eder; kendininkinden daha iyi bir kitap olmadığına, kitabının emsalsiz olduğuna dair yemin billah eder. Bu tür ironik parodiler, panayır ilanlarında yaygın olarak kullanılırdı.

"Bir fıçı işkembe" ifadesine biraz daha yakından bakalım. Bu ifade hem Rabelais'de hem tüm grotesk gerçekçi edebiyatta birden çok defa ortaya çıkar (Latince yazılmış olanlarda işkembeye karşılık gelen *viscera* kelimesi kullanılır). Bu bağlamda elbette bu ifade yemeği imler. Sığırın midesiyle bağırsakları yani işkembesi, dikkatlice temizlenir, tuzlanır, pişirilirdi. İşkembe uzun süre saklanamazdı; dolayısıyla hayvan kesimi günlerinde bol miktarda tüketilirdi, çok da ucuzdu. Ayrıca işkembe temizlendikten sonra dışkının yüzde onunun içinde kaldığına inanılırdı, dolayısıyla yiyen o dışkıları da yemiş olurdu. *Gargantua*'nın en meşhur epizotlarından birinde işkembeyle bir kez daha karşılaşacağız.

Peki bu imge neden grotesk gerçekçilikte bu kadar büyük bir rol oynar? İşkembe, mide, bağırsak, tüm bunlar insanın sindirim organlarıdır, karında bulunurlar, yani hayatın ta kendisidirler. Fakat aynı zamanda iştahla yalayıp yutan karnı da temsil ederler. Grotesk gerçekçilik bu ikili imgeyle oynadı, yani dünyanın yukarısı ve aşağısıyla. Rabelais'nin zamanında bir şarap kadehini çevirip boşaltırken şu pişmanlık belirten duayı okumanın âdetten olduğunu gösteren Henri Estienne'den daha önce söz etmiştik: "Yüce Tanrım, kalbimi temizle ve bağırsaklarımdaki iyi ruhu yenile." Şarap bağırsakları (*viscera*) temizler. Ancak bizim imgemiz daha karmaşıktır. Sindirim organları dışkılama ve dışkıyla ilişkilidir. Dahası karın sadece yiyip yutmaz, kendisi de, tıpkı işkembe gibi yenir. I. Kitap'ta "Zil zurna sarhoşların konuşmaları" bölümünde, içkileri hazırlayan misafirlerden biri ötekine, "Nehre gönderecek bir şeyin var mı? İşkembenin yıkandığı yer orasıdır," der. Bunu derken kafasında, biraz önce yediği yemek ile kendi karnı vardır. Ayrıca işkembe ölümle, katletmekle, cinayetle ilişkilidir, zira bağırsaklarını sökmek, öl-

dürmek demektir. Son olarak da doğumla ilişkilidir, zira karın husule getirir.

Öyleyse işkembe imgesinde, hayat ile ölüm, doğum, dışkı ve yiyecek hep bir araya getirilir, tek bir grotesk düğümle bağlanır; bu, üst ve alt bölgelerin birbirinin içine geçtiği yer, bedensel topografyanın merkezidir. Bu grotesk imge, mahveden ve husule getiren, yutan ve yutulan maddi bedensel alt bölgelerin müphemliğinin en gözde ifadelerinden biriydi. Grotesk gerçekçiliğin "salınımı," üst alanın alt ile oyunu, bu imgede çarpıcı bir şekilde harekete geçer: Yukarı ile aşağı, gök ile dünya, bu imgede kaynaşır. Rabelais'nin, *Gargantua*'nın ilk bölümlerinde (yani öküz kesimi bayramı, zil zurna sarhoşların konuşmaları, Gargantua'nın dünyaya gelişi epizotlarında) bolca geçen işkembe sözcüğünün müphem ve değişik anlamlarından yola çıkarak yazdığı unutulmaz kahkaha senfonisine ileride de değineceğiz.

Bizim örneğimizde, yazarın vaadi olan bir fıçı işkembe sadece ucuz bir yiyecek çeşidi değil, hayat anlamına da gelir, "canım ciğerim" derkenki gibi. Çizilen bu resim de müphemdir.

Alıntının son satırı da en az geri kalan kısmı kadar tipiktir. Övgü sözlerinden sonra yazar beddualara geçer (yani pazar yeri övgülerinin tam tersine). "Vakayinameler" hakkındaki olumlu düşünceleri paylaşmayanlar, "zehir saçan, insanları kandıran" damgasını yer. Bu hakaretamiz sözler özellikle dinden sapmayla suçlanan ve cezaya mahkûm edilen insanlar için söylenirdi. Ciddi ve tehlikeli konularla oynanan oyun devam eder. Yazar "Vakayinameler"i, Kitabı Mukaddes ve Dört İncil ile karşılaştırır. Tıpkı Kilise gibi o da kitabına tüm karşı gelenleri, dinden sapmayla suçlar, onları bunun kaçınılmaz sonuçlarıyla tehdit eder. Kilise ve Kilise siyasetine yapılan cesur imada gerçekçi bir vurgu vardır. "Kaderin şampiyonları" şeklindeki saldırgan sözlerin kastettiği şey besbelli, bu doktrini kabul eden Protestanlardır.

O halde elimizde bir yandan yazarın "Vakayinameler"e düzdüğü abartılı övgüler vardır; o kitap bir tanedir, dünyanın en iyi kitabıdır. Yazar, o kitabı okuyan, ona inanan, onun için canını vermeye

hazır olan, kudretine olan inançlarını savunan, canlarını veren (ki bu, "bir fıçı işkembe"nin ironik bir şekilde müphem olan biçimiyle ilişkilidir) insanları da över. Öte yandan, kitapla hemfikir olmayan herkese yöneltilen dinden sapma suçlaması söz konusudur. Tüm bunlar, kurtuluşun tek bekçisi ve Dört İncil'in tek yorumcusu olarak Kilise'nin bir parodisidir. Ancak bu tehlikeli parodi, gülüş ve neşeli ilanlar şeklinde sunulur; burada, panayır dili ve biçemi sadık bir şekilde gözetilmiştir. Bir şov çığırtkanı, ne derse desin dinden sapmayla suçlanmayacaktır, yeter ki şaklabanlığı elden bırakmasın. Rabelais işte bunu elden bırakmamıştır. Onun eserinde dünyanın komik veçhesi yasallaşmıştı. Girişinde, "Vakayinameler"inin dokuz yılda, Kitabı Mukaddes'ten daha çok satıldığını ilan etmekten korkmamıştır.

Giriş, şayet kitapta tek bir yalan varsa, yazarına ve ona inanmayanlara yağdırılan sövgü ve beddua yağmuruyla biter:

> Fakat bu girişi bitirmeden önce, şayet kitap boyunca tek bir yalanım varsa, burada ruhumu ve bedenimi, karnımı ve bağırsaklarımı, yüz binlerce sepet dolusu gözü dönmüş ifrite sunmak istiyorum. Aynı şekilde şayet siz şu elinizdeki Vakayiname'de anlatacaklarıma düpedüz inanmazsanız Aziz Antonius sizi yılansı ateşiyle kavursun... Muhammed'in hastalığı sizi inim inim inletsin, fırıl fırıl döndürsün... tüm cerahatli iltihaplar, ülserler, frengi çıbanları size bulaşsın, sizi mahvetsin, parçalasın, bozsun, inek kılının yavaş yavaş kavrulması gibi kaba etinize girsin... ve Sodom ile Gomore gibi, kükürt ve ateş kuyusu sizi yutsun. (II. Kitap, Giriş)

Bunlar tipik edepsiz sövgülerdir. Aşırı övgüden ağır hakarete geçiş de tipiktir, ayrıca birinden ötekine değişim tamamen meşrudur. Yani övgü ile sövgü, bir madalyonun iki yüzüdür. Doğru taraf övgüyse, yanlış taraf sövgüdür ya da tam tersi. Edepsiz konuşmalar iki yüzü olan ilah Janus'tur. Daha önce de söylediğimiz gibi övgü ironik ve müphemdir. Kıl payıyla sövgüye kayabilir; biri ötekine yol açar, ikisi arasına bir çizgi çekmek mümkün değildir. Şekilsel olarak ayrılsalar da aynı bedene aittirler ya da bir bedenin barındırdığı, biri överken ötekisi söven, biri söverken ötekisi öven iki bedene. Bildiğimiz edepsiz konuşmalarda sövgü sözlerinin, özellikle de

müstehcen olanların, sevecen ve iltifat eder şekilde kullanılmasının nedeni budur. (İleride Rabelais'deki buna benzer birçok örneği detaylı olarak inceleyeceğiz.) Bu grotesk dil, özellikle de en eski biçiminde, dünyaya ve dünyadaki bütün tamamlanmamış, metamorfoz halinde olan fenomenlere yönelmişti: Geceden gündüze, kıştan bahara, eskiden yeniye, ölümden doğuma geçişe. Dolayısıyla bu tür konuşma, hem iltifat hem beddua yağdırır. Belki verdiğimiz örnek bunu çok iyi açıklamıyor, ama örnekteki müphemlik şüphe götürmez. Bu müphemlik, övgüden sövgüye, sonra oradan yine övgüye geçişin organik ve spontan niteliğini, aynı zamanda konuşmanın yöneldiği dinleyicinin kim olduğuna dair belirsizliği tayin eder.[19]

Bu, aynı anda övme ve sövme meselesini 6. Bölüm'de tekrar ele alacağız. Bu fenomen imge dokularında yansıtılır ve düşüncenin gelişiminin bütün devirlerinin anlaşılmasında son derece önemli bir rol oynar. Bu gelişim henüz çözümlenmemiştir, ancak görece basitleştirilmiş ve önsel bir şekilde bunun, her daim bitmemiş olan bir dünya algısına dayandığını söyleyebiliriz: Aynı anda hem ölmekte hem doğmakta olan, bu şekilde de sanki iki bedene sahip olan bir dünya. Övgü ile sövgüyü birleştiren ikili imge, tam da bu değişim anını, eskiden yeniye, ölümden hayata geçişi yakalamaya çalışır. Böyle bir imge aynı anda hem taçlandırır hem de tacı geri alır. Sınıflı toplumların gelişiminde böyle bir dünya algısı sadece gayri resmi kültürde ifade edilebilir. Yönetici sınıfların kültüründe buna yer yoktur; o kültürde övgü ile sövgü açık bir şekilde ayrılmıştır, zira resmi kültür, bünyesinde yukarı ile aşağının asla birbirine karışmadığı sarsılmaz ve değişmez bir hiyerarşi ilkesine dayanır.

19. Daha yakından bakıldığında, bu çokyüzlü kişi, çığırtkanın pavyonunun etrafını saran kalabalıktır, tabii aynı zamanda çokyüzlü okurdur. Övgü ve sövgüler bu kişinin üzerine yağdırılır; zira kalabalık arasındakilerden biri eski, ölmekte olan dünyanın ve ideolojinin bir temsilcisi olabilir (gülmesini bilmeyen, asla gülmeyen, ikiyüzlü, gölgelere saklanarak yaşayan iftiracı bir tip mesela); bir başkasıysa yeni bir dünyanın, ışıklı, gülmeyle ve hakikatle dolu bir dünyanın temsilcisi olabilir. Hepsi bir arada, ölmekte ve yeniden teşekkül etmekte olan bir halkı oluştururlar, bu halka ise aynı anda hem övülür hem sövülür. Ancak bu, sadece ilk akla gelen yorumdur. Daha ötelere giden bir görüşe göre, kalabalığın ötesinde dünyanın tamamı vardır, bitmemiş, tamamlanmamış, ölürken husule getiren, ölmek için doğan bir dünyanın.

Övgü ile sövgünün karışımı resmi türlere tamamen yabancı olsa da, bu, halk kültüründe tipik bir unsurdur. Bu ikili biçimin uzak yankıları, günümüzün gündelik konuşmalarında hâlâ duyulabilir. Halk kültürü derinlemesine incelenmediği için, övgü ile sövgünün kaynaşması da gün ışığına çıkarılmamıştır.

Alıntıladığımız girişteki beddualarda bulunan edepsiz ifadelerin içeriği tipiktir. Hemen hepsi, insan bedeninin belirli bir yerine işaret ederler. Bunların birincisi yazarın kendine yönelmiştir ve onu ayrı bir yere koyar; konuşmacı kendini şeytana, bedene, ruha ve bağırsaklara teslim eder. Bir kez daha *işkembe* ve *bağırsak* ile karşılaşırız.

İsteksiz dinleyicilere yağdırılan yedi küfürden beşi hastalık niyaz eder: 1. Aziz Antonius hastalığı (yılancık); 2. Epilepsi (*mau de terre vous vire*); 3. Ayakta pamukçuk (*le maulubec vous trousque*); 4. Topallık; 5. Kanlı ishal (*caque sangue vous vire*) ve rektum iltihabı (*la mau fin feu... vous puisse entrer au fondement*).

Bu beddualar, bedene dair grotesk bir görüş sunar; bedeni yakar, yerle bir eder, bacakları sakatlar, ishale ve havaleye yol açar. Başka bir deyişle bedenin içini dışına çıkarır; anüsü dışarı pörtletir. Beddualar her zaman aşağı doğru hareket eder, yere, baldırlara, bacaklara doğru yönelirler.

Bu yedi sövgünün son ikisi de bu aşağı doğru harekete işaret eder: Kükürt ve ateş kuyusu, başka bir deyişle yeraltına fırlatılmak tehdidi.

Bu bedduaların hepsi, geleneksel biçimlerinde söylenir. Gaskon lehçesinde söylenen bir tanesi (*le maulubec vous trousque*), Rabelais'nin romanında birden fazla kullanılır. Bir başkasıysa, popüler bir sokak şarkısından parçalar almıştır; bunu bize düşündüren orijinal Fransızca metindeki nakarat ve asonanstır. Bedenin pek çok bedduada geçen parçası, kozmik imgelerle birleştirilmiştir: Şimşek, toprak, kükürt, ateş, okyanus.

Girişin sonundaki beddualar, güçlü ve sert bir itibarsızlaştırıcı jestle, yani "grotesk salınım" ile girişe dinamik bir son verirler; "bu jest" giriş sona ererken onu dünyaya yaklaştırır. Rabelais, konuşmalarını genelde ya bir sövgüyle ya da şenliğe, yeme içmeye davetle bitirir.

Pantagruel'in girişinin yapısı işte böyledir; başından sonuna kadar, pazar meydanı biçemi ve tonunda yazılmıştır. Orada çığırtkanın, şarlatan hekimin, mucizevi ilaç satıcısının, kitap satıcısının bağırışlarını duyarız; ironik reklamlarla müphem övgüler arasında gidip gelen bedduaları duyarız. Giriş, çığırtkanlara özgü popüler sözlü türlere uygun şekilde düzenlenmiştir. Oradaki kelimeler aslında birer bağırıştır, yani kalabalığın içinden çıkan ve onu hedef alan yüksek birer nida. Konuşmakta olan adam kalabalığın içinden biridir; kendini ona karşı gibi sunmaz, ne de ona bir şey öğretme, onu suçlama ya da yıldırma derdindedir. Kalabalıkla beraber *güler*. Söylevinde, suratsız bir ciddiyetten, korku, acıma ya da küçümsemeden eser yoktur. Onunki mutlak anlamda neşeli ve korkusuz bir konuşmadır, özgür ve dürüsttür; şenlikli meydanda, söze getirilen tüm kısıtlamaların, yasakların, uzlaşımların ötesinde yankılanır.

Fakat aynı zamanda bu girişin tamamı, kilisenin ikna yönteminin bir parodisi, onu gülünçleştiren bir taklittir. "Vakayinameler"in ardında Kitabı Mukaddes durur; "Vakayinameler"in tek kurtuluş kitabı olarak sunulmasının ardında Kilise hakikati yatar; sövgülerin ve bedduaların ardında Kilise'nin hoşgörüsüzlüğü, yıldırma arzusu ve *autos-da-fé** vardır. Kilise siyaseti, ironik çığırtkanlık diline tercüme edilmiştir. Ancak giriş, bilinen grotesk parodiden daha geniş kapsamlı ve derinliklidir. Korku, şiddet, asık suratlı ve dar kafalı ciddiyet ve hoşgörüsüzlükten ayrı düşünülemeyecek olan ortaçağ düşüncesinin tam da temelinin, hakikat ile kanaat kurma yönteminin gülünçleştiren bir taklidini yapar. Giriş bizi, tamamen farklı bir atmosferle, korkusuz, özgür, neşeli hakikatin atmosferiyle tanıştırır.

Gargantua'nın girişinin (kronolojik olarak düşünürsek ikinci girişin) daha karmaşık bir yapısı vardır. Orada edepsiz sövgüler, akademik hümanizm unsurları ve Platon'un *Symposium*'unun [Şölen] bir parodisiyle birleştirilmiştir. Ancak pazar meydanı dili ile sövgü-övgü konuşma şekilleri bu girişte de öncü bir rol oynar. Fakat orada daha incelikli ve çeşitli tonlar, daha zengin tema ve konu kombinasyonlarına sahiptirler.

* Engizisyonun kararını açıklaması ve cezayı infaz etmesinden sonra yapılan tören; özellikle ateşe atma cezası. (ç.n.)

Giriş tipik dinleyici kitlesine seslenerek başlar: "Pek ünlü ayyaşlar ve siz, pek değerli frengililer..." [*Gargantua*, s.29] (*Beuveurs très illustres et vous Véroles très précieux...*) Bu hitap daha en baştan okurlarla sürdürülecek dostane sohbetin tonunu yaratır ya da daha doğru söylemek gerekirse dinleyicilerle. Zira girişin biçemi, sözlü konuşma biçemidir.

Bu hitapta sövgü ile övgü iç içe geçer. Olumlu yüceltici tarz, "ayyaşlar", "frengililer" gibi kısmen küçültücü ifadelerle birlikte kullanılır. Bu, sövgü dolu övgü ve övgü dolu sövgüdür. Daha önce de gördüğümüz gibi pazar meydanı konuşmalarının tipik bir özelliğidir bu.

Bu girişin tamamı, panayırda pavyonunun önünde toplanmış kalabalığa seslenen seyyar satıcının ilanı şeklinde inşa edilmiştir. Sürekli reklam amaçlı ifadelerle karşılaşırız; burada, bir dinleyici kitlesini hedef alan dostane ton oldukça âşikardır.

Gargantua'nın girişinde çeşitli yerlere dağılmış vaziyette, üçüncü kişilere yöneltilen sövgülerle de karşılaşırız: "Boş kafalı bir rahip", "ahmak bir adam", "pis bir herif", "asık suratlının biri" gibi.

Alışılmış bir dostluk havasıyla sarf edilen sövgüler ve dolaysız söylenen beddualar, girişin sözel dinamiğini oluşturur, biçemini belirler. Söylevin başında, Platon'un *Şölen*'inde Alkibiades'in tasvir ettiği şekliyle bir Sokrates imgesi sunulur. Alkibiades'in, Sokrates ile Silenus'u* karşılaştırması hümanistler arasında popülerdi. Bu, Budé tarafından kullanılmış, Erasmus da üç ayrı eserinde buna gönderme yapmıştır. Bu eserlerden *Alkibiades'in Silenleri*, görülen o ki Rabelais'nin kaynaklarından biridir. Halbuki Rabelais *Şölen*'i de biliyordu. Rabelais, o dönem yaygın olan bu hümanist temayı, övgü-sövgü kombinasyonunun altını kalın bir şekilde çizerek, girişinin biçeminin hizmetine sunmuştur.

Sokrates'in Alkibiades tarafından tasvirini Rabelais girişinde şu şekilde yeniden kaleme alır:

...çünkü ona dışardan bakıldığı, dış görünüşüne göre değerlendirildiği

* Silenus, Yunan mitolojisinde orman ruhlarının tanrısıydı. Edebiyat ve sanatta Silenus genellikle şişman, kel ve sakallı bir ihtiyar olarak resmedilir. Orman ruhlarına ise "Silenler" denir. (y.h.n.)

zaman bir soğan kabuğu kadar para etmezdi, öylesine çirkindi bedeniyle, gülünç halleriyle, sivri burnu, boğa bakışı, deli suratıyla, kaba davranışları, köylü kılığıyla, züğürtlüğü, kadından yana bahtsızlığı, devlet işlerine elverişsizliği, durmadan sıntması, her önüne gelenle içki içmesi, boyuna maskaralık etmesiyle o tanrısal bilgisini her zaman gizleyerek. Ama kutuyu açtınız mı, içinde göklerden inme, paha biçilmez bir ilaç bulurdunuz: İnsanüstü bir anlayış, görülmedik erdemler, yenilmez yiğitlik, eşsiz bir azakanarlık, kesin bir yetinirlik, kendine şaşmazca güvenirlik ve insanların, uğrunda sabahladıkları, koşuştukları, çabaladıkları, denizlere açıldıkları, savaştıkları her şeye karşı inanılmaz bir küçümseme. (I. Kitap, Giriş) [*Gargantua*, ss.29-30]

Metnin içeriğine baktığımızda, Platon ile Erasmus'tan önemli bir sapma göremeyiz; ancak burada, Sokrates'in dışsal ve içsel imgesi arasındaki tezatlar daha dostane tonlarla ifade edilmiştir. Kelime ve ifade seçimleri ile bunların tam da bu şekilde bir araya getirilmiş olması, bu satırları sövgü biçemine, Rabelais'nin bildik beddua derleme tekniklerine yaklaştırır. Buradaki sözel düzenlemenin arkasında yatan sövgünün gizli dinamiğini hissederiz. Sokrates'in içsel nitelikleri de daha etkin olan bir methiye biçiminde sunulur. Sözel düzenlemenin ardında, pazar meydanı övgülerinin gizli dinamiğini bir kez daha fark ederiz.

Şimdi de tipik bir ayrıntının altını çizelim. Platon *Şölen*'de, Silenler'in, heykeltıraşın dükkânında satıldığını söyler; bu heykelcikler açıldığında içlerinden bir tanrının imgesi çıkar. Rabelais Silenler'i ilaç dükkânlarına uyarlar. Gargantua, Paris sokaklarında hayatı öğrenirken bu dükkânları ziyaret eder. Bu heykelciklerin içine çeşitli ilaçlar konurmuş; bunlar arasında meşhur bir ilaç da varmış, şifa gücüne sahip olduğuna inanılan değerli taşların tozlarından yapılmış bir ilaç. Bu ilaçlar girişte, Rabelais'nin zamanındaki panayırlardaki eczacılarla şarlatan hekimlerin çığırtkan biçemiyle sıralanır.

Girişin bütün diğer imgelerine de panayır atmosferi nüfuz etmiştir. Her yerde konuşmaların biçemini ve dinamiğini belirleyen temel güç olarak sövgü-övgü kombinasyonunu görürüz. Neredeyse hiç bir nesnel söz, yani sadece sövgü veya sadece övgü içeren tek

bir söz yoktur. Karşılaştırma ve yüceltme sıfatları bolca kullanılır. Örneğin, "Şarap kokusu zeytinyağından ne kadar daha göksel ve leziz!" [*Gargantua,* s.32] ya da "bu yüce özlü kitaplar" [köpeğin, kemiğin iliğini nasıl çekip aldığını anlattığı bölüm, a.g.e. s.31] gibi. Birinci örnekte satıcının ritmik tınısını duyarız. İkinci örnekteki "yüce öz" ise av ve kasaplık etlerin özüne yani kemik iliğine işaret eder. Genç Gargantua'nın, Ponokrates'in bilge rehberliğinde gezdiği pazar, bütün şifalı otçuları, eczacıları, egzotik merhemleri, Chauny'li halkın numaraları ve söylevleri, "doğuştan laf ebeleri" ve dolandırma üstatlarıyla, bu girişten bize haykırır. Yeni hümanist kültürün bütün imgelerine –ki bu girişte onlardan bolca vardır– pazar atmosferi nüfuz etmiştir.

Girişin sonundan bir alıntı yapalım: "Uzun sözün kısası keyfinize bakın canlar ve güle güle okuyun ötesini bedeninize sağlık, böbreklerinize rahatlık getirerek. Ama bakın bana, eşek suratlılar, canı çıkasıcalar [ayağında pamukçuk çıkasıcalar], sakın o zaman bana kadeh kaldırmayı unutmayın ki, ben de size kaldırayım kadehlerimi." (I. Kitap, Giriş) [*Gargantua,* s.32]

Görüldüğü gibi bu giriş, *Pantagruel*'in girişinden bir şekilde farklı bir tınıyla bitiyor. Burada bir dizi küfür yerine, içmeye ve eğlenmeye bir davet var. Burada da birkaç sövgü var, ancak sevgi dolu bir tonda söylenmiş. Aynı kişilere hem "canlar" (*mes amours*) hem "eşek suratlılar" (*viédazes*) deniyor. Burada da, *Pantagruel*'in girişinde de kullanılan Gaskon lehçesine özgü *le maulubec vous trousque* [ayağında pamukçuk çıksın] deyişini görüyoruz. *Gargantua*'nın girişinin bu son satırlarında, tüm bir Rabelais'ci bağlam, en temel ifadesiyle sunulmuş oluyor: Neşe, edepsiz sövgü ve şölen. Fakat bu, aynı zamanda müphem alt bölgelerin en basit şölensel ifadesidir de: Gülme, yemek, hâsıl etme gücü ve sövgü.

Girişteki egemen imgeler şölene ait imgelerdir. Yazar şaraba, zeytinyağından kat kat daha lezzetli diyerek methiyeler düzer. (Zeytinyağı, sofu bilgelik ile acımanın, şarapsa neşeli ve özgür hakikatin simgesidir.) Rabelais'nin ruhani şeylere atfettiği sıfatlar ve karşılaştırmalar için yenilebilir bir niteliğe sahiptir denebilir. Yazar sadece yiyip içerken yazdığını cesurca ilan eder ve şöyle ekler: "Bu

üstün konuları ve derin bilgileri yazmanın tam zamanı da budur, nitekim Homeros, bütün bilginlerin şahı, öyle yapmış, Horatius'un dediğine bakılırsa, Latin şairlerinin babası Ennius da öyle..." (I. Kitap, Giriş) [*Gargantua,* s.31]

Son olarak, girişin merkezi teması, yani kitabın gizli anlamını arayışa davet de, yeme, bir kemiği kemirme, iliğini bulup emme gibi imgelerle ifade edilir. Gizli anlamı yalayıp yutma imgesi, hem Rabelais'de hem tüm bir popüler şenlikli imgeler sisteminde son derece tipik bir imgedir. Burada bu imgelerden sadece birkaçına değindik; ileride bu şölen imgelerine tam bir bölüm ayırdık.

Pazar meydanı lügati, III. Kitap'ın girişinde de önemli bir rol oynar. Bu giriş özellikle dikkat çekicidir, bütün Rabelais girişleri arasında, en zengin tema çeşitliliğine sahip giriş odur.

Giriş, şu hitapla başlar: "Hey siz iyi insanlar, en meşhur ayyaşlar, kat kat kıymetli gutlu beyefendiler, merak ediyorum siz hiç şu kinik filozof Diogenes'i gördünüz mü?" Daha sonra giriş, dinleyicilerle yapılan dostane bir sohbet havasında, şölen imgeleri, komik halk unsurları, kelime oyunları, imalar ve gülünçleştiren sözel taklitlerle gelişir. Rabelais'nin A.Lefranc baskısını yorumlayan J.Plattard bu girişi doğru bir şekilde şöyle tanımlar: "Bu, bir çığırtkanın, en kaba saba şakaları meşrulaştıran tonudur."

Giriş, muazzam şekilde renkli ve dinamik olan bir dizi edepsiz sövgüyle son bulur. Yazar dinleyicileri, Amalthea'nın boynuzu kadar bereketli fıçısından kadeh kadeh şarap içmeye davet eder.* Ancak sadece iyi insanları, içmesini ve eğlenmesini bilen, şarap sevenleri çağırır. Diğerlerine yani azametli, kibirli ikiyüzlülere gelince, onları fıçısının yakınından kovalar:

> Çekilin, itler, topuklayın! Çekilin yolumdan, uzaklaşın fıçımın yanından, güneşimin önünden, sizi şeytanın pislikleri! Defolun ikiyüzlüler, sahte İbrahimler! Ne cüretle geldiniz buraya, önce şarabıma mırın kırın edip sonra fıçıma işiyorsunuz! Buraya bakın! Bu, Diogenes'in öl-

* Amalthea, Zeus'a dadılık eden nympha'nın adıdır. Amathea çocuğu bir mağaraya kaçırıp orada Helios'tan doğma korkunç bir yaratık olan keçinin sütüyle beslemiş. Tanrı çocuk o kadar güçlüymüş ki keçinin bir boynuzunu kırmış ve kendisine bakan nympha'ya verip içini dilediği gibi doldurabileceğini söylemiş. Böylece her türlü yemişle dolan boynuz "Bolluk Boynuzu" oluvermiş. (ç.n.)

dükten sonra yanına konmasını istediği şeydir; sizin gibi ölümcül kurtçukları, idrar taşlarını yok edebilsin diye. Sürünüze dönün mastifler; ikileyin şahinler, cehennemin tüm iblisleri sizle olsun!
Ne? Hâlâ burada mısınız? Aman Tanrım, size tahammül eden Cennette yerini görsün, ona Cennetteki payımı veriyorum, evet Papanın geçici mülkiyetinden bana düşen payı! Grrrrr! Grrrrr! Hşşşş! Hşşşş! Defolun, defolun şuradan! Hâlâ oradalar mı?
Şöyle, üzengi kayışıyla temiz bir dayak yemeden bir parça bok çıkaramazsınız.. Şöyle iplerle bir güzel çekilip tepeden bırakılarak işkence görmeden, bir türlü işeyemezsiniz... ve sopayı görmeden bedeniniz kızışma nedir bilmez! (III. Kitap, Giriş)

Pantagruel'in girişine nazaran buradaki sövgülerin, verip veriştirmelerin daha belirgin hedefleri vardır; ortaçağ felsefesinin, sofu ikiyüzlü ve asık suratlı "Gotik karanlığın," karanlığın habercilerinin eski, köhne hakikatinin temsilcileri, hedef alınır. Onlar, bir fıçı şaraba dönüşen Diogenes'in fıçısıyla simgelenen, yeni, özgür ve neşeli hakikatin düşmanıdırlar. Onlar, bu neşeli hakikatin şarabını eleştirmeye ve fıçıya işemeye cüret ederler. Bu, Rabelais'nin yeni hakikat üzerinde hak iddia eden "asla gülmeyen adamlar" diye adlandırdıkları tarafından yapılan ithamlara, iftiralara, zulme bir imadır. Bu düşmanlar, *culletans articuler mon vin* için gelmişlerdir. Burada *articuler* kelimesi eleştirmek, suçlamak anlamındadır; ama aynı zamanda bu kelime *cul* hecesini barındırır, ki Rabelais onu "arka taraf" anlamına geldiği, itibarsızlaştırıcı, sövgüsel yananlamlar taşıdığı için kullanır. (*Culletans* kelimesi de "kalçaları ileri geri sallamak" anlamına gelir.) *Pantagruel*'in son bölümünde Rabelais bu sövme yöntemini daha geniş bir anlamda kullanır. Vakitlerini "Pantagruelci kitaplar"ı, eğlenmek için değil onlara iftira atmak ve onları suçlamak için okuyarak harcayan ikiyüzlü rahiplerden söz ederken şöyle der: *Savoir est articulant, monarticulant, torticulant, culletant, couilletant et diabliculant, c'est à dire calumniant.* (Sorbonne'daki) kilise sansürü, yani neşeli hakikate yöneltilen bir iftira, bedensel *cul*'e, yani alt bölgeler ile üreme organlarına (*couillon*) yöneltilir. Dahası Rabelais bu itibarsızlaştırmayı, kilise sansürünü, kiraz mevsiminde köyleri dolaşıp çocukların dışkılarından kiraz çe-

kirdeği toplayıp satan pasaklı veletlerle karşılaştırarak sürdürür.

Girişin sonucuna dönelim. Bu bölümün dinamizmi, çobanların sürüleri güden köpeklerini çağırışlarını kullanarak daha da artar (Grrrrr! Grrrrr! Hşşş!). Girişin son satırları sert sövgüler içerir. Güzel şarabı itham eden bu kasvetli adamların bayağılığını ve kısırlığını ifade etmek için yazar, onların dayak yemeden işeyemediklerini, dışkılayamadıklarını, cinsel olarak uyarılamadıklarını söyler. Başka bir deyişle onlar, sadece korku ve acı çekme gerilimi altında üretken olabilirler (orijinal metinde *sanglades d'estivières* ve *à l'estrapade*, yani halk önünde yapılan işkence ve kamçılama ifadeleri kullanılmıştır). Kasvetli iftiracıların bu mazoşizmi burada, korku ve acı çekmenin, yani ortaçağ ideolojisinin iki önde gelen motifinin, grotesk bir şekilde itibarsızlaştırılmasıdır. Korkudan altına etme imgesi sadece korkağın değil korkunun kendisinin de geleneksel olarak küçültülmesidir; bu, "Malbrough teması"nın önemli değişkelerinden biridir. Bu temayı Rabelais, IV. Kitap'ta, kendi yazdığı son parça olan epizotta işlemiştir. III. ve IV. kitaplarda, ama özellikle IV.'sünde Panurge dindar ve ödlek bir adam haline gelir. Karanlık ambarda, gizemli fanteziler yüzünden dehşete düşmüş vaziyette otururken, bir kediyi şeytan zanneder ve korkudan altına eder. Böylece korkunun neden olduğu gizemli bir hayali görüntü, bedensel bir imgeye dönüşmüş olur. Rabelais burada bu olay üzerine tıbbi bir çözümleme bile yapar:

> Fantastik görüntüler gören Panurge'ün düştüğü dehşetin şiddeti karşısında, büzgen kas denen (sizin makat diye bildiğiniz!) kası tutan sinirin tutma yeteneği gevşemiştir. Bir de buna top ateşi gürültüsünü ekleyin –ki en şiddetli, tam altındayken duyulur– Panurge'ün düştüğü duruma şaşırmazsınız.
> Korkunun belirtileri ve doğurduğu aksiliklerden biri, misafir dışkıların dışarı çıkmak için sıralarını bekledikleri kubbeli odanın arka kapısını açmaktır (IV. Kitap, LXVII. Bölüm)

Daha sonra Rabelais, kabızlıktan mustarip olan ve hancıdan kendisini bir saman tırmığıyla korkutmasını isteyen Sienalı Pantolfe de la Cassina'nın hikâyesini anlatır. François Villon diye bir adam

hakkında başka bir hikâye anlatır; bu adam İngiltere Kralı Edward'ı, kullandığı ayakyoluna Fransız kraliyet silahlarının resimlerini yaptırdığı için över; bu resimler her defasında İngiliz hükümdarı korkuyla titretir. Edward böyle yaparak Fransa'yı küçülttüğünü düşünür, aslında korkunç resimler kendini rahatlatmasını sağlar. XIII. yüzyıldan kalma bu eski hikâyenin, farklı tarihsel kişiliklerin rol aldığı değişkeleri günümüze kadar gelmiştir, fakat her birinde korku, kabızlığın çaresi olarak gösterilir.

Acı çekme ve korkunun bu şekilde küçültülmesi, ortaçağ ciddiyetine yöneltilen daha genel bir itibarsızlaştırma sisteminin önemli bir öğesidir. Gerçekten de tüm Rabelais girişleri bu temaya adanmıştır. *Pantagruel*'in girişinin, ortaçağın tek sağlıklı hakikat algısını, reklamın patavatsız diline aktaran gülünçleştiren bir taklit olduğunu gördük. *Gargantua*'nın girişi de din, siyaset ve ekonominin "gizli anlamı"nı, "sırrı"nı ve "dehşetengiz gizemleri"ni küçültür. İtibarsızlaştırma, bu gizemleri, şenlikli yeme içme sahnelerine dönüştürerek sağlanır. Gülme, dünyanın şen hakikatini, korku, acı çekme ve şiddetin ciddiyetiyle örülen kasvetli yalanların perdesinden kurtarmalıdır.

III. Kitap'ın girişinin teması da buna benzerdir: Şen hakikat ile gülme hakkının savunusu. Ortaçağ kasveti ve iftirasının küçültülmesidir. Girişin sonundaki ikiyüzlüleri Diogenes'in fıçısının (ki şen ve özgür hakikatin simgesidir) yakınından sövgülerle kovalama sahnesi, tüm bu itibarsızlaştırmalara dinamik bir son verir.

Korku ile acı çekmenin Rabelais'ci bir tarzda küçültülmesinin, kaba bir kinizmden kaynaklandığını düşünmek hata olurdu. Alt bölgelere ait bütün imgeler gibi dışkılama imgesinin de müphem olduğunu ve üreme gücü, doğum ve yenilenme öğesinin o imgenin içinde canlı bulunduğunu unutmamalıyız. Biz zaten bunu kanıtlamaya çabaladık ve burada da bunun bir kez daha doğrulandığını görüyoruz. Kasvetli iftiracıların mazoşizminden bahsederken Rabelais, dışkılamanın yanı sıra cinsel dürtüden de söz eder.

IV. Kitap'ın sonunda korkudan altına eden ve yanındakiler tarafından kandırılan Panurge, sonunda içini saran dehşetten kurtulur ve neşesini yeniden kazanır. Şöyle ünler:

> Oh, ho, ho, ho, ho! Bu ne halttır? Siz buna pislik mi diyorsunuz, atış mı, dışkı mı, boşaltma mı, *dejecta*, dışkı malzemesi mi, *egesta, copros, scatos*, gübre mi, kaka mı, bok mu? Hiç değil, hiç değil: Bok ağacının meyvesi bu. "Şerefe! Haydi içelim." (IV. Kitap, LXVII. Bölüm)

Bunlar IV. Kitap'ın son sözleri, aslında Rabelais'nin kendi elleriyle yazdığı kitabın son cümlesidir. Burada, en vülgerindan en bilimseline dışkı kelimesinin on iki eşanlamlısını buluyoruz. Sonunda da, bir ağaç, nadir ve hoşa giden bir şey olarak tasvir ediliyor. Tirat da içmeye davetle son buluyor, ki bu Rabelais'ci imge dokusunda hakikatle bir olma anlamına gelir.

Burada dışkının müphem imgesini, onun yeniden hayat bulma ve yenilenmeyle ilişkisini ve korkuyu yenmede oynadığı özel rolü görüyoruz. Dışkı neşeli bir şeydir; daha önce de söylediğimiz gibi eski skatolojik imgelerde husule getirme gücü ve üretkenlikle bağlantılıdır. Öte yandan dışkı, *dünya ile beden arasında bir seviyede bulunan,* birini ötekiyle ilişkilendiren bir şey olarak algılanır. Dışkı aynı zamanda, yaşayan bedenle, toprağa, gübreye dönüşen çözücü cansız madde arasında bir seviyedir. Yaşayan beden dışkısını toprağa iade eder, o da tıpkı ölü bedenin yaptığı gibi toprağı gübreler. Rabelais bu nüansları açıkça ayırt edebiliyordu. İleride de göreceğimiz gibi bunlar, onun tıbbi görüşlerine yabancı değildi. Ayrıca bir sanatçı ve grotesk gerçekçiliğin bir vârisi olarak dışkıyı hem neşeli hem ağırbaşlı, hem küçültücü hem narin bir şey olarak algılardı; dışkı, en hafif, en komik ve en az dehşet verici biçimiyle mezar ile doğumu birleştirirdi.

Öyleyse ne Rabelais'nin skatolojik imgelerinde ne de grotesk gerçekçiliğin başka imgelerinde, yani gübre fırlatma, çişle sırılsıklam etme gibi yaşlı, ölmekte olan ama yine de husul eden dünyaya yöneltilen skatolojik sövgü yağmurunda, öyle büyük bir kinizm yoktu. Tüm bu imgeler, bu yaşlı dünyanın neşeli cenazesini temsil eder; bunlar (gülme boyutunda), açık mezarın üzerine kibarca bırakılan avuç dolusu ot, toprağın bağrına dikilen tohumlar gibidir. Bu imge, kasvetli, cansız ortaçağ hakikatine uygulanırsa, onu gülme aracılığıyla "dünyaya indirme"yi simgeler.

Tüm bunlar, Rabelais'nin romanında bolca bulunan skatolojik imgeleri çözümlerken unutulmamalıdır.

Şimdi III. Kitap'ın girişine geri dönelim. Zira şu ana kadar sadece ilk ve son satırlarına baktık. Giriş, çığırtkanın bağırışıyla başlayıp edepsiz konuşmalarla son bulur; ancak konumuz, artık âşina olduğumuz bu pazar meydanı biçimleriyle sınırlı değil. Bu hayatın önemli başka bir veçhesi daha var; orada, seferberlik, kuşatma, savaş ya da tüm korporasyonlarla* loncaları nizama çağıran habercinin sesini de duyarız. Pazar meydanının tarihsel sahnesi işte böyledir.

III. Kitap'ın girişinin merkezi imgesi Diogenes ve onun Korint şehri kuşatması sırasındaki davranışıdır. Görünüşe göre Rabelais bu imgeyi, Lukianos'un "Tarih nasıl yazılır?" başlıklı risalesinden ödünç almıştır, fakat aynı zamanda Budé'nin "Roma Kanununa Ekler"e yazdığı ithaf yazısında sözünü ettiği bu epizodun Latince tercümesinden de haberdardır. Ancak bu kısa sahne Rabelais'nin girişinde tamamen değiştirilmiş, çağdaş olaylara yapılan bir dolu ima ile bezenmiştir: Fransa'nın V. Charles'la savaşı ve Paris'te alınan savunma önlemleri gibi. Yurttaşlar tarafından alınan bu önlemler en ufak ayrıntısına kadar anlatılır. Giriş, savunmayla ve silahlarla ilgili mühendislik işlerinin meşhur bir listesini verir. Bu, dünya edebiyatında bu tür listelerin en uzunudur. Örneğin kılıç için on üç, mızrak için sekiz ayrı terim vardır.

Bu savaş makine ve silahlarının listelenmesi sözlü bir niteliğe sahiptir. Bu, yüksek sesle sokaklarda okunan bir talimattır. Geç ortaçağ edebiyatında talimatların böyle sokaklarda ilan edilişini bolca görüyoruz, özellikle de gizem oyunlarında. Bunlar özellikle silahların uzun listelerinden oluşurdu. Örneğin XV. yüzyıla ait "Eski Ahit Gizem Oyunu"ndaki resmi geçitte Nabukadnezar'ın görevlileri kırk farklı silah türü listeler. XV. yüzyılda yazılmış bir başka gizem oyunu olan "Aziz Quentin'in Şehitliği"ndeki Romalı komutan da kırk farklı silahın adını okur.

Bu hitaplar popüler bir biçime sahipti. Halkı etkilemek zorunda olan silahlı kuvvetlerin kendilerini sergilemelerini temsil ederdi.

* Ortaçağda tüccarların meslek birliği (ç.n.).

Haberciler, halkı savaşa çağırma ve seferberlik zamanlarında, silah tipleri, alaylar ve sancaklar hakkında benzer ilanlar yaparlardı. (Rabelais'nin romanında Kral Picrochole'un savaşa çağrı yaptığı bölüme bakın.) Savaş sonrası ödüle layık görülen ya da çarpışma sırasında ölen askerlerin adları da okunurdu. Bu çağrılar ve listeler yüksek ve heybetli bir sesle okunurdu. Bunlar oldukça etkileyiciydiler çünkü yalnızca insan ve silah isimlerinden oluşan upuzun listeler vermekle kalmaz, bir de bu özel günlerde habercilerin yaptığı uzun konuşmaları içerirlerdi. Rabelais bunları romanında işlemiştir.

Çoğu zaman sayfalar süren isim ve askeri terim listeleri ve bolca kullanılan lakaplar, XV. ve XVI. yüzyılda yaygındı. Bunlardan Rabelais'de de bolca buluyoruz. Örneğin III. Kitap'ın girişinde, Diogenes'in fıçısına yönelik edimleri ve hareketlerini betimleyen, tipik bir yurttaşın edimlerine paralellik gösteren altmış dört sıfat vardır. Yine III. Kitap'ta iyi ya da kötü durumdaki erkek organını betimleyen üç yüz üç, soytarı Triboulet'nin aptallığını anlatan iki yüz sekiz lakap vardır. *Pantagruel*'de Aziz Victor'un kütüphanesindeki yüz kırk dört kitabın adı ve tek bir kitapta cehennemi temsil eden yetmiş dokuz karakterin adı vardır. IV. Kitap'ta, sosis savaşına "domuz"u sokan yüz kırk aşçının adı verilir. Yine bu kitapta, *carême-prenant*'ın tasvirinde karşılaştırma amaçlı iki yüz on iki kelime kullanılır; Mideye Tapanlar'ın tanrılarına sundukları yüz otuz sekiz yemek sıralanır. Bütün bu lakaplar, şişirmeci bir biçimde ya övgü ya sövgü ifade eder. Ama elbette bu terimler arasında temel farklar vardır ve bunlar sanatsal bir amaca hizmet eder. Son bölümde bunların estetik ve biçemsel değerlerine geri döneceğiz, burada sadece kendilerine has özelliklerine değinmekle yetinelim; yani anıtsal nitelikleriyle pazar meydanına ve geçitlere özgü biçimlerine.

İlanlar III. Kitap'taki girişe tamamen yeni bir ton verir. Elbette Rabelais romanında bir haberci kullanmaz; listeler, bir seyyar satıcı gibi "yüksek sesle bağıran" ve düşmanlarına sövgüler yağdıran bir çığırtkanın sesiyle konuşan hep aynı yazar tarafından okunur. Ama bu girişte kasaba habercisinin vakur ve süslü tonunda konuşmaktadır; Rabelais'nin romanını yazdığı zamanlardaki ulusal yurtsever coşkunun tınılarıyla yani. O zamanın tarihsel önemi şu keli-

melerle doğrudan ifade edilir: "Bu gün, onca yiğit ve dokunaklı kahraman, tüm Avrupa'nın izlediği bu göz kamaştırıcı destan gösteride insanın ruhunu titreten roller üstlenirken, ben sadece aylak bir izleyici gibi kenarda durmayı gerçekten son derece onur kırıcı buluyorum."

Fakat bu vakur, süslü, anıtsal ton bile girişte, başka öğelerle, örneğin savunmadaki orduya kendi yöntemleriyle hizmet eden Korintli kadınlar hakkında müstehcen şakalarla birleştirilir. Pazar meydanı gülüşünü duymaya devam ederiz. Rabelais ve çağdaşları tarihi yorumlarken mizahtan korkmazlardı; onlar sadece, taş kesilmiş dar kafalı ciddiyetten korkarlardı.

Girişte Diogenes, hemşerilerinin savaş faaliyetine katılmaz. Ancak tarihin bu önemli anında gayretini göstermek için fıçısını destek duvarlarına doğru yuvarlar ve bir dizi amaçsız ve anlamsız hareket yapar. Rabelais bu jestleri tasvir etmek için teknoloji ve çeşitli zanaatlardan ödünç aldığı altmış dört terim kullanır. Fıçının etrafındaki bu hararetli faaliyet, yurttaşların ciddi hazırlıklarının bir parodisidir. Ancak yine burada, bu yurtsever faaliyetin salt bir olumsuzlaması söz konusu değildir; vurgu, Diogenes'in yaptığı patavatsız parodinin de faydalı olduğu, onun da kendi yöntemleriyle Korint'in savunmasına hizmet ettiği gerçeği üzerinedir. Böyle zamanda kimse boş durmamalıdır, fakat gülme de bir aylak uğraşı değildir. Gülme ve neşeli parodi hakkı, kahraman Korintlilere değil kasvetli iftiracılara, özgür mizahın düşmanlarına karşıdır. Dolayısıyla yazar rolünü, kuşatma altındaki Korint'teki Diogenes'inkiyle karşılaştırırken küvetini, şarap dolu bir fıçıya dönüştürür; bu, Rabelais'nin en sevdiği neşeli ve özgür hakikat imgesidir. İftiracılarla asla gülmeyenlerin fıçının yakınından kovulma sahnesini daha önce tartışmıştık.

O halde III. Kitap'ın girişi, hoşgörüsüz ciddiyeti yerle bir eder ve en ciddi tarihsel mücadele sırasında bile sürmek zorunda olan gülme haklarını savunur.

Aynı tema, IV. Kitap'ın iki girişinde de (yani "eski giriş" diye anılanla, Kardinal Odet'ye sunulan atıf mektubunda) sunulur. Bu girişlerde Rabelais, neşeli hekim imgesi ile Hippokrates ve diğer

tıbbi otoritelerin savunduğu gülmenin sağaltıcı erdemi öğretisini geliştirir. Özellikle "eski giriş"te yine bolca pazar meydanı bağırışı vardır. Biz şimdi burada, hastalarını eğlendiren hekim imgesini inceleyeceğiz.

Her şeyden önce, IV. Kitap'ın girişlerindeki bu hekim imgesinin önemli ölçüde popüler unsurlar içerdiğini vurgulamalıyız. Rabelais'nin hekimi, daha ileri dönemlerin edebiyatında ortaya çıkan dar kafalı uzman doktor karikatürüne benzemez. Rabelais'ci imge karmaşık, evrensel ve müphemdir; bu çelişkili figür, Hippokrates'in "Tanrıya denk" asil hekimiyle, antik komedilerde, pandomimlerde ve ortaçağ *facétie*'lerindeki dışkı yiyen skatofagusun* bir karışımıdır. Hekim temel olarak insan bedeninde hayat ile ölüm arasındaki mücadeleyle ilişkilidir; bebek doğumları ve ölüm azaplarıyla özel bir ilişkisi vardır. Ölüme ve doğurmaya katılır. Tamamlanmış ve kapalı bir bedenle değil, doğan, oluş aşamasındaki bedenle ilgilidir. Onu ilgilendiren beden, hamiledir, doğum yapar, dışkılar, hastadır, ölmektedir, bütünlüğünü kaybetmiştir. Tek kelimeyle bu beden, sövgülerde, beddualarda, küfürlerde, genel anlamda bütün grotesk imgelerde ortaya çıkan bedendir. Hastanın bedeninde süren, hayat ile ölüm arasındaki mücadeleye müdahil ve tanık olan hekim, özellikle eksilmeyle ilişkilidir; en başta da eski tıpta önemli bir rol oynayan çiş ile. Eski belgeler hekimi genelde elindeki bir bardak çişi incelerken temsil ederler.[20] Hekim oradan, hastanın kaderini okur; yaşayacak mı ölecek mi, oraya bakarak söyler. Rabelais, Kardinal Odet'ye mektubunda, ciddi doktor vakasından söz eder ve bir farstan alınma karakter olan Maître Pathelin'e, hastasının sorduğu şu beylik soruyu sorar:

> Doktor, kalıcı mıyım, gidici miyim,
> Söylemiyor mu sana çişim?
> (IV. Kitap, Kardinal Odet'ye Mektup)

---

* Dışkıyla beslenen. (ç.n.)

20. 1534 tarihli bir kitaptaki böyle bir temsili gösteren kabartmalardan birinin röprodüksiyonu, George Lote'un, *La vie et l'oeuvre de François Rabelais* adlı monografında bulunmaktadır (Paris, Droz, 1938, ss.164-5, Tablo VI).

Dolayısıyla işeme, dışkılama, kusma, terleme gibi eksilmelerin eski tıpta, (bedenin alt bölgeleriyle ve toprakla olan ilişkilerinin yanı sıra) hayat ve ölüme gönderme yapan yananlamları olduğunu söyleyebiliriz.

Rabelais'nin hekim imgesi aslında daha da karmaşıktır. Onun zihninde, Hippokrates'ten neşeli hekime kadar onca farklı unsuru bir arada tutan çimento, evrensel ve müphem anlamıyla kesinlikle gülmedir. Kardinal Odet'ye mektubunda yazar, tıp mesleğinin tipik bir tanımını sunar: "Hippokrates, bu mesleği bir mücadeleye benzetirken ve üç karakterin rol aldığı bir farsla karşılaştırırken haklıydı: Hasta, hekim ve hastalık."

Hekim ile hayat ve ölümün fars bağlamında algılanışı (skatolojik aksesuarlar ve evrensel bir anlamla beraber) Rabelais'nin zamanının tipik bir özelliğidir. Bunu, belli XVI. yüzyıl yazarlarının eserlerinde ve anonim *facétie, sotie* ve farslarda da görüyoruz. Örneğin bir farsta, neşeli ve tasasız "deli divane çocuklar", "Dünya"nın hizmetine girerler. Ancak "Dünya" hoşlanılabilecek bir şey değildir, rahatsız edicidir, hastadır. Bir hekim çağrılır. Hekim, "Dünya"nın çişini tetkik ettikten sonra, beyinde bir hastalık tespit eder. Hasta, evrensel bir faciadan, seller ve yangınlarla gelecek büyük bir yıkımdan endişe eder. Oyunun sonunda "deli divane çocuklar" hastalarını, tasalarını kovar, yeniden şenlendirirler.

Rabelais'nin çizdiği tabloyla karşılaştırıldığında *facétie*, çok daha yontulmamış ve ilkeldir. Fakat oradaki imgelerin geleneksel kompozisyonu, romandakine benzer; buna, karnavalesk özelliğiyle sel ve yangını da katabiliriz. Bu imgelerin evrensel ve kozmik doğası, *sotie*'lerde de açıkça gösterilir; ancak bu oyunlarda, alegoriye daha yakın, görece daha soyut bir karaktere sahiptirler.

Pazar meydanı ile oradaki seslerin, Rabelais'nin eserinde oynadığı rolü inceledik. Popüler türlerin, zamanın edebiyat dünyasına sızmış olduğunu söyledik ve bunun örneklerini de Rabelais'nin girişlerinde gördük. Şimdi de, bu kategoriye ait belli türleri tek tek ele alacağız.

İlk olarak en basit, fakat Rabelais için önemli olan bir türe bakalım: Sokak duyuruları, özellikle de Paris'tekiler. *Cri*'ler, Parisli sokak satıcılarının yüksek sesle duyurdukları, belirli bir nazım biçimine göre bestelenmiş ilanlardı;[21] her duyuru, belli bir malı tanıtan ve öven dört dizeden oluşurdu. Paris duyurularını ilk derleyen XIII. yüzyılda Guillaume de Villeneuve oldu, sonuncusunuysa XVI. yüzyılda Clément Jaquain derledi (ki bunlar Rabelais'nin zamanına ait olan duyurulardı). Bu iki tarih arasında, ama özellikle XV. yüzyılın ilk yarısında önemli miktar malzeme birikmiştir. Dolayısıyla bu ünlü duyuruların tarihini aşağı yukarı dört yüz yıllık bir zaman diliminde takip edebiliriz.[22]

Cris de Paris, o zamanlar çok popülerdi. XV. yüzyılda, bu ilanları ele alan bir fars yazılmıştı; ondan bir yüzyıl sonra yazılan "Darbımeseller Komedisi" ile "Şarkılar Komedisi"yle benzerlikler gösteriyordu. XVII. yüzyıl ressamı Abraham Bosse'un da, Paris'in sokak satıcılarını resmettiği, "Paris Duyuruları" adlı bir resmi vardır.

Bu türe ait, sadece dil ve kültür tarihçileri değil, edebiyat eleştirmenleri açısından da önemli olan o dönemden kalma belgeler vardır. Bu duyuruların, modern ilanlarınki gibi özgül bir karakterleri yoktu. O zamanın edebiyatı da, –en yüksek biçimleri de dahil olmak üzere– herhangi bir insan konuşma türünü dışlamazdı; yani gündelik hayata ait ve "aşağı" türler de bunun içinde kalıyordu. Dönemin ulusal Fransızcası, tarihinde ilk defa yüksek edebiyatın, bilimin ve ideolojinin dili haline gelmekteydi. O dönemden önce bu dil, folklorun, pazar meydanının, sokağın, çarşının, tüccarlar sokağının, kısacası *cris de Paris*'nin diliydi. "Aşağı" dilin, edebi biçimleri yaratmadaki asli değeri çok yüksekti.

Bu duyuruların, pazaryeri ve sokaktaki rolü önemliydi. Şehir, bu çok çeşitli sesle çınlardı. Her yiyeceğin, şarabın ya da malın kendine has sözleri, melodisi, entonasyonu, kendine göre sözel ve imgesel dokusu vardı. Truque tarafından 1545 senesinde yapılan

21. *Le dernier cri* [en son buluş, en son model, son moda anlamında (ç.n.)] deyimini bugün de kullanıyoruz.

22. Bkz. Alfred Franklin, *Vie privée d'autrefois: L'Annonce et la Réclame*. Bu kitap farklı dönemlerdeki Paris duyurularına yer verir. Yine bkz. J.G.Kastner, *Les Voix de Paris, essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires*, Paris, 1857.

bir derlemeden, bu muazzam çeşitlilik hakkında şu sonuca varabiliriz: "Paris'te günde yüz yedi duyuru yapılır." Halbuki bu derlemede verilen örnekler tamamen kapsayıcı değildir; Truque'ün derlemesine aldıklarından çok daha fazla sayıda duyuru o yıllarda Paris sokaklarında duyulabilirdi. Şunun da altını çizmeliyiz: O günlerde sadece bütün reklamlar sözlü ve yüksek sesle yani gerçekten bağırarak yapılan şeyler değildi; bütün duyurular, emirler ve kanunlar da böyle yüksek sesle sözlü olarak okunurdu. Ses, yani ilan edilmiş söz, hem gündelik hayatta hem kültürel alanda son derece önemli bir rol oynardı. Radyonun egemen olduğu günümüzde sahip olduğundan bile çok daha önemli bir yeri vardı. (XIX. yüzyıldaysa, Rabelais'nin çağıyla karşılaştırıldığında, bir sessizlik hâkimdi.) Bu olgu, XVI. yüzyılın, özellikle de Rabelais'nin biçemi incelenirken yok sayılmamalıdır. Ortak halk dili kültürü büyük ölçüde, açık havada, sokakta, pazar meydanında yüksek sesle söylenen sözün kültürüydü. Paris duyurularıysa, bu kültürde kendilerine özgü önemli bir rolü üstlenmişlerdi.

Peki *cri*'ler Rabelais'ye ne ifade ediyordu?

Romanında, bu türe doğrudan yapılan göndermeler görüyoruz. Kral Anarchus yenilip tahttan indirildiğinde Panurge onu işe koşar, kuzukulağı satıcısı yapar. Krala, malının reklamını nasıl yapacağını öğretir, fakat zavallı Anarchus yeterince hızlı öğrenemez. Rabelais reklamın tam içeriğini vermez, ancak "kuzukulağı" Truque'ün 1545 tarihli derlemesindeki yüz yedi kalemden biridir.

Ancak mesele Rabelais'nin, Paris duyurularına doğrudan ya da dolaylı gönderme yapmasıyla sınırlı değildir. Bu duyuruların etkisi ve paralel anlamı, çok daha geniş ve derinlemesine incelenmelidir.

İlk önce Rabelais'nin romanlarında reklamların ve duyuruların önemini hatırlamalıyız. Evet doğru, onun romanında, şehir sokaklarındaki ticari reklam imgeleriyle panayırlarda kendi duyurularını yapan çığırtkanların, eczacıların, aktörlerin, şarlatan hekimlerin ve astrologların imgelerini her zaman ayırt etmek mümkün olmayabilir; fakat *cri*'lerin Rabelais'nin eserine şüphesiz büyük katkısı olmuştur. Bunların etkisi, romandaki yemek kökenli kimi lakaplarda görülebilir; bunlar, satışa sunulmuş yiyecekleri ve şarapları öven

lügatçeden ödünç alınmıştır.

Rabelais'nin kaleminde, yemekler, av etleri, sebzeler, şaraplar, ev aletleri, mutfak gereçleri asli bir değer kazanır. Bir nesne, sırf kendisi için oradadır. Yemek ve maddi nesneler dünyası, romanda önemli bir yer kaplar. Fakat bu, tam da tüm zenginliği ve çeşitliliğiyle, sokak satıcılarının duyurularında her gün sunulan dünyadır. Yemek, içki ve araç gereci, Flaman ustaların resimlerinde ya da XVI. yüzyıl edebiyatında bolca bulunan ziyafet sofralarının en ufak ayrıntısına kadar verilen tasvirlerinde de buluruz. Sofra ve mutfakla ilişkili olan her şey, o zamanların zevkine ve ruhuna uygundu. Paris duyurularıysa, gürültülü bir mutfak ile her şeyin bolca ikram edildiği cümbüşlü bir ziyafeti temsil ederdi; her yemeğin, her tabağın kendi şiiri, melodisi vardı. Bunlar hep beraber, şölenin hiç bitmeyen senfonisini yaratırlardı; bu senfoninin, edebi imgeleri, özellikle de Rabelais'ninkileri etkilediği aşikârdır.

Yazarımızla çağdaş olan diğer yazarların yazılarında şölen ve mutfak imge dokusu, gündelik hayatın ufak ayrıntılarıyla sınırlandırılmış değildi, bunların neredeyse evrensel anlamları vardı. XVI. yüzyılın ikinci yarısında yazılan en iyi Protestan yergilerinden birinin başlığı şuydu: *Les Satires chrestiennes de la Cuisine Papale.** Bu eser kapsamındaki sekiz yergi Katolik kilisesini, tüm dünyaya yayılmış olan dev bir mutfak olarak temsil eder: Bacalar çan kulesi, tencereler çan, sunaklar yemek masasıdır. Çeşitli dualar ve ritüeller yemek olarak tasvir edilir; bu amaçla son derece zengin bir yemek terminolojisi kullanılır. Protestan yergisi, grotesk gerçekçiliğin vârisidir. Katolik kilisesini ve ritüellerini, onları bedenin, yemek ve mutfakla simgelenen alt bölgelerine indirerek küçültür. Bu imgelere evrensel bir anlam verildiği çok açıktır.

Alt bölgelerle bağlantı, makaronik şiirin yemek imgeleriyle daha da açık şekilde gösterilebilir. Bu bağlantı, uzun, mutfak ve şölen sahnelerinin önemli bir rol oynadığı ahlâki oyunlarda, farslarda, *sotie*'lerde ve benzeri türlerde de açıkça görülebilir. Karnaval, *charivari*, *diablerie* gibi popüler şenlikli biçimlerde yemek ve mutfak araç gerecinin anlamından daha önce de söz etmiştik; bu gösterile-

* (Fr.) Papa'nın Mutfağına Dair Hıristiyan Yergileri. (ç.n.)

re katılanlar, fırın çatalları, karıştırıcılar, kızartma şişleri, kap kacak ve tencerelerle kuşanmış olurlardı. Karnaval için dev sosis ve çöreklerin özel olarak hazırlandığını ve bunların ciddi resmi geçitlerde taşındığını da biliyoruz.[23] Gerçekten de şişirilmiş groteskin [hyperbolic grotesque] en eski biçimlerinden biri, yiyecek maddelerinin abartılı büyüklüklerde yapılmasıydı. Bu kıymetli malzemenin böyle abartılmış olan halinde, büyüklüğün ilk defa estetik bir imgeye bürünmüş olumlu ve mutlak anlamını görüyoruz. Şişirilmiş yemek imgeleri, en eski zamanlardan kalma göbek, ağız ve fallus imgeleriyle paralellik gösterir.

Olumlu anlamda şişirilmiş bu maddesel imgelerin uzak bir yankısı, taverna, ocak ve pazarın simgesel olarak genişletilmiş imgelerini sunan edebiyatta duyulur. Hatta Zola'nın "Paris'in Göbeği"nde, bu tür bir simgesel genişletme, bir pazarın bir tür "mitolojikleştirilmesini" görürüz. Victor Hugo'da da pek çok Rabelais'ci göndermeler vardır. Rhine boyunca yaptığı yolculuğu tasvir ederken, içinde alev saçan bir ocak olan tavernaya girdiği sahnede şöyle seslenir: *Si j'étais Homère ou Rabelais, je dirais: cette cuisine est un monde dont cette cheminée est le soleil.* [Şayet Homeros ya da Rabelais olsaydım, bu mutfak bir dünya derdim, şu ocaksa güneş.] Hugo, Rabelais'ci imgeler sisteminde mutfak ile ocağın evrensel, kozmik anlamını mükemmel bir şekilde kavramıştı.

O halde *cri*'lerin, XVI. yüzyıldaki imge dokusunun en önemli eğilimlerinden biriyle bağlantılı olduğunu görmüş olduk. Bu duyurular, güneş ışığını yansıtan ocak ile mutfağın ışığı altında yorumlanmıştı; büyük şölen ütopyasının bir parçasıydılar. Paris duyurularının Rabelais üzerindeki doğrudan etkisi ile onun eserini ve tüm Rönesans edebiyatını kavramak açısından önemli rolünü işte bu geniş bağlantıyı dikkate alarak değerlendirmeliyiz.[24]

23. Örneğin 1583 tarihli Königsberg karnavalında kasaplar 440 pound ağırlığında bir sosis yapmışlardı; onu taşımak için doksan kasap gerekmişti. 1601 senesindeki karnavaldaki sosis ise 900 pound ağırlığındaydı. Bugün bile, fırınların, kasap dükkânlarının vitrinlerinde dev yapma tuzlu halkalar, sosisler görülebilir.

24. Rabelais uzmanlarından L.Sainéan, Rabelais'nin dilini anlattığı, çok sayıda belgeye dayanan önemli kitabında, Rabelais'nin eseriyle ilişkisi içinde *cris de Paris*'nin önemini vurgular. Ancak Sainéan bu temayı kapsamlı olarak ele almaz; Rabelais'nin, bu duyurulara yaptığı doğrudan göndermeleri listelemekle yetinir. Bkz. *La Langue de Rabelais*, Cilt 1, 1922, s.275.

Rabelais ile çağdaşları için Paris duyuruları, yalnızca modern anlamıyla gündelik hayatın belgeleri değildi. Edebiyatta daha sonra gündelik işlerin salt bir resmi haline gelen bu tür, yazarımız için felsefi anlamla doluydu. Bu duyurular güncel olaylardan, tarihten tecrit edilmiş değillerdi; pazar meydanıyla sokağın temel bir bölümünü oluşturuyorlardı, yaygın bir şekilde yaşanan popüler şenlik havasıyla ve ütopik dünyayla iç içeydiler. Rabelais onlarda, tüm halka, "tüm dünyaya" açık bir şölenin ses tonlarını duyuyordu. Bu ütopik tonlar, somut, pratik bir hayatın derinliklerine gömülmüştü; bu hayat bir aromayla, bir sedayla doluydu, öyle ki ona dokunabilirdiniz. Bu durum, en geniş anlamıyla evrensel ve ütopik olanla, tamamen yerelleşmiş, teknik bir kesinlik taşıyan, gayet somut, açık ve canlı özelliklere sahip olanı birbirine bağlayan bütün Rabelais'ci imgelerin özgül nitelikleriyle tamamen uyum içindeydi.

Çeşitli ilaç satıcılarının retoriği, Paris duyurularına çok benzer. Bu tiratlar, pazarın en eski pratiklerindendir. İlacının reklamını yapan hekim imgesi de dünya edebiyatındaki en eski imgelerden biridir. Rabelais'nin Fransız öncülerinden, meşhur *Diz de l'herberie*'nin ("Şifalı Bitkiler Masalı") yazarı Rutebeuf'ü hatırlayalım. Rutebeuf, ilaçlarını öven bir şarlatan hekimin tipik bir grotesk, yergisel duyurusunu sunar. Doktorun, cinsel gücü artıran çok dikkat çekici bir ilacı vardır. Daha önce de gördüğümüz gibi doktorun yeniden hayat bulma ve ölümle ilişkisi gelenekseldir.

Rutebeuf'te bu tema hafifletilmiştir; Rabelais'de ise genelde tüm gücüyle ve içtenliğiyle ifade edilir. Onun romanında tıbbi çığırtkanlık her yerde vardır, ister ham ister gizli biçimlerde olsun. "Vakayinameler"in reçetesinden, diş ağrısına, guta, frengiye iyi gelen bir şifa olarak söz etmiştik. Tıbbi çığırtkanlık öğesi, III. Kitap'ın girişinde Rahip Jean'ın, manastır alışkanlıklarını, cinsel iktidarsızlığa deva, Katolik kilisesinin günlük dua kitabını da, uykusuzluğa deva olarak ustalıkla övdüğü yerde ortaya çıkar.

Daha karmaşık bir tıbbi reklama dair ilginç bir örnek, III. Kitap'ın sonundaki, "pantagruelyon"un meşhur övgüsüdür. Alev almaz kenevire düzülen bu methiye, Plinius'un *Naturalis Historia*'sındaki [Doğa Tarihi] keten övgüsünden ödünç alınmıştır. An-

cak Rabelais bütün ödünç aldıklarına yaptığı gibi, bunu da tamamen dönüştürmüştür. Rabelais'nin bağlamında, bu methiye tamamen Rabelais damgasını taşır. Plinius'un keten övgüsü salt retoriktir. Genetik anlamda söylersek retorik pazar meydanıyla ilişkilidir, ancak Plinius'un metninde pazar meydanına dair hiçbir şey kalmamıştır; o metin, incelmiş bir kültürün ürünüdür. Oysa Rabelais'de, "Şifalı Bitkiler Masalı"ndakine benzer popüler bir ton vardır; yani şifalı bitkiler toplayan adam ile mucizevi merhem satıcısının duyurularının tonu. Rabelais'de yerel folklorun, bizdeki "sihirli ot" efsanesine benzer efsanelerin yankısını da duyarız.[25] Pantagruel'in duyurusu, ütopik radikalizmiyle derin iyimserliğini, pazar meydanı biçemiyle folklordan alır; bu, kötümser Plinius'a tamamen yabancı bir şeydir. Ama elbette bu duyuruların dışsal biçimi, pantagruelyon övgüsünde büyük ölçüde hafifletilmiştir.

Rabelais sonrası edebiyatta, Menippos yergisinden ödünç alınmış olan tıbbi duyuruların çok parlak kullanımlarının altını çizmeliyiz. Daha önce tartışmış olduğumuz bu dikkate değer eser, tamamen pazar meydanı öğeleriyle yoğrulmuştur. Yerginin giriş bölümünde (ki bu bölüm, ahlâki oyunlarda ve *sotie*'lerdeki *cri*'ye karşılık gelir) bir İspanyol şarlatan hekim portresi çizilir. Meclis üyeleri Louvre'da toplantı halindeyken şarlatan hekim dışarıda, tüm talihsizliklerden ve kötülüklerden koruyan mucizevi evrensel bir ilaç satmakla meşguldür. İlacın adı "İspanyol Katolikonu"dur.* Bu ilacın erdemlerini övmekle bitiremez. Bu abartılı methiye neşeli ve iğneli bir şekilde Katolik siyasetinin maskesini düşürür. Bu giriş, kinik bir dürüstlük atmosferi yaratır; yerginin ilerleyen bölümlerinde meclis üyeleri kendilerini ve planlarını ifşa ederler. İspanyol şarlatan hekimin duyurusu, yapısı ve parodi ruhu açısından Rabelais girişlerine benzer.

Paris duyuruları ile panayırlarda çalışan şarlatan hekimler ve ilaç satıcılarının duyuruları, halk mizahının methiye türlerine aittir. Elbette bunlar da müphemdir; bunlar da hem gülme hem ironiyle doludur. Herhangi bir anda öteki yüzlerini gösterebilirler; yani bir

25. Rus folklorunda efsanevi bir bitki. Bir XIX. yüzyıl Rus akademisyeni olan Dahl listesine almıştır. (İngilizce çevirmenin notu).

* Bu kelime aynı zamanda her derde deva ilaç anlamına gelir. (ç.n.)

anda sövgüye ve bedduaya dönebilirler. Bunlar da küçültme işlevi görürler, dünyayı maddileştirir, ona bedensel bir töz verirler. Temel olarak alt bölgelerle ilişkilidirler.

Daha önce de söylediğimiz gibi pazar meydanı çığırtkanlığının öteki yüzü, sövgüler, beddualar ve küfürlerle temsil edilir. Müphemdirler. Ancak burada öne çıkan, alt bölgelerin negatif kutbudur: Yani ölüm, hastalık, çözülme, bedenin bütünlüğünün bozulması, yarılması, yutulması.

Girişleri tartışırken bir dizi bedduayı ve sövgü çözümledik. Şimdi edepsiz konuşmaların başka bir biçimini yani hürmetsiz sözlerle küfürleri inceleyeceğiz. Bunlar, gerek kökenleri, gerekse sanatsal ve ideolojik işlevleri açısından beddualar ve sövgülerle ilişkilidir.

Sövgüler, beddualar, hürmetsiz ve yakışıksız sözler, konuşmanın gayri resmi öğeleridir. Bunlar eskiden, sözlü hitabın kurulu normlarını ihlal eden şeyler olarak görülürdü, bugün de hâlâ öyle görülürler; konvansiyonlara, adabımuaşeret kurallarına, edebe, saygınlığa uyum göstermeyi reddederler. Belli sayıda olduklarında ve belirli bir niyetle söylendiklerinde bu özgürlük öğeleri, konuşmanın tüm bir içeriği üzerinde güçlü bir etkide bulunur, onu konvansiyonel konuşmanın ötesinde başka bir alana taşırlar. Normlardan, hiyerarşilerden, oturmuş dilin sınırlamalarından özgürleşmiş olan bu konuşma biçimleri kendilerine özgü bir argo haline gelir, dostane bir ilişkiye girip kendilerini sözlü olarak ifade ederken içten ve özgür olan bir grup insandan oluşan özel bir kolektivite yaratırlar. Pazar meydanındaki kalabalık, özellikle de panayırdaki şenlikli, karnavalesk kalabalık böyle bir kolektiviteydi.

Bir dili dönüştürme ve dostane ilişkilere dayalı özgür bir kolektivite yaratma yeteneğine sahip öğelerin karakteri, art arda gelen dönemlerde ortaya çıkan çeşitli değişimlere tabi olmuştu. XVII. yüzyılda konuşma bağlamını dönüştürme gücü kazanan pek çok yakışıksız söz, Rabelais'nin zamanında henüz bu güce sahip değildi. O zamanlar bu tür sözler kurulu dilin sınırlarını ihlal etmezdi. Gayri resmi (yazıya dökülemez) argonun da gücünün boyutları değişkendi. Her çağın kendine özgü resmi konuşma normları, yolu

yordamı vardır.[26] Ayrıca her çağın, herhangi bir akli sınırlama ve anlamı ağır olan bir sözü hafifletme gibi önlemler olmaksızın özgürce konuşmanın, aklına geldiği gibi sövüp saymanın işaretleri olarak kullanılan kendine özgü sözleri, ifadeleri vardır. Bu gündelik konuşma dillerinin kullanımı samimi bir atmosfer yaratmış, belirli tutumlar, dünyaya dair belirli bir gayri resmi görüş esinlemişti. Bu özgürlükler, şenlikli meydanda insanlar arasındaki bütün hiyerarşik bariyerler kalktığında ve gerçekten dostane bir temas kurulduğunda, tamamen açığa çıkmıştı. Orada bütün insanlar, o yegâne gülme dünyasının bilinçli katılımcıları haline gelmişlerdi.

Rabelais'nin zamanında *juron* diye adlandırılan sözler, işte gündelik konuşma dillerinin bu tür tezahürlerine örnektir: Bu kelime hürmetsiz söz, küfür anlamına gelir. Bunlar en çok kutsal temalarla ilgiliydi: "İsa'nın bedeni", "İsa'nın kanı", kutsal günler, azizler ve aziz yadigârlarıyla yani. Pek çok örnekte bu ifadeler, eski zamanlardan kalma kutsal formüllerin kalıntılarıydı. *Juron*'lar, dostane konuşmalarda bolca kullanılırdı; ayrı ayrı toplumsal grupların, hatta tek tek kişilerin kendilerine göre bir küfür lügatçeleri ya da sürekli kullandıkları gözde sözleri vardı. Rabelais'nin kahramanlarından özellikle Rahip Jean'ın konuşması bir küfür yağmuru şeklindedir; küfürsüz tek adım atamaz. Ponokrates ona neden bu küfürleri söylediğini sorduğunda papaz, bunların konuşmasını süslediğini söyler. Küfürler Cicero'nun retoriğinin çiçekleridir. Panurge de hürmetsiz sözlerini esirgemez.

Daha önce de gördüğümüz gibi küfürler, konuşmanın gayri resmi öğesiydi. Hatta bunlar doğrudan yasaklanmıştı. Bunları bastırmak için verilen mücadele dört bir yandan sürdürülmüştü: Bir yandan Kilise ile yönetim, öte yandan da "salon" hümanistleri tarafından. Bu ikinciler küfürleri faydasız bulurlardı; bunların konuşmayı kirleten parazit konuşma biçimleri, barbar ortaçağdan kalma bir miras olduğunu düşünürlerdi. Bu, Ponokrates'in, Rahip Jean ile diyalogunda savunduğu bakış açısıdır. Kilise ile yönetim, kutsal ad-

26. Müstehcenlikle ilişkili olan konuşma normlarının tarihsel dönüşümleri konusu için bkz. Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française*, Cilt 4, Böl. 5, *L'honnêteté dans le langage*.

ların hürmetsizce kullanılmasını onaylamıyordu; Kilise'nin etkisi altındaki yönetimse, habercilerin sokaklarda yaptıkları kanun duyurularında *juron* kullanmalarını sık sık kınardı. VII. Charles, XI. Louis (12 Mayıs 1478) ve I. François (Mart 1525) bu konuda kanunlar çıkarmıştı. Bu kınamalarla yasaklamalar sadece küfrün gayri resmi karakterini güçlendirmeye yaradı; bunlar, bir *juron* kullanmanın, kurulu dil normunu kırmak anlamına geldiği duygusunu keskinleştirdiler. Bu da küfürlerle süslenen dilin rengini yoğunlaştırdı, onu dostane ve özgür bir şey haline getirdi. Küfürler, resmi felsefeyi reddetmenin belirli bir yolu, bir tür sözlü protesto olarak görülmeye başlandı.

Yasak meyve tatlıdır. Hürmetsiz dile karşı kanun çıkaran kralların bile gözde küfürleri vardı; bunlar kamu tarafından, bu hükümranların gayri resmi takma adları olarak kullanılırdı. XI. Louis tarafından söylenen küfür *Pasques Dieu* (Tanrının Paskalyası) idi; *Bonjour Dieu* (Tanrının güzel günü) ise VII. Charles'ın en sevdiği küfürdü; XII. Louis, *le diable m'emporte* (beni şeytan götürsün) lafına düşkündü. I. François, "dürüst bir adamın şeref sözü" (*foy de gentilhomme*) lafını kullanırdı. Rabelais'nin çağdaşlarından Roger de Collerye, bu küfürler konusunda şöyle tipik bir şiir yazmıştı:

> Quand la "Pasques Dieu" decédá
> Le "Bond Jour Dieu" lui succéda
> Au "Bond Jour Dieu" defunt et mort,
> Succéda la "Diable m'emport",
> Luy decédé, nous voyons comme
> Nous duist la "Fay de Gentil Homme."[27]

Nasıl ki yüksek dereceli şahsiyetlere atfedilen bu özel küfürler onların takma adı haline gelmişse, tipik *juron*'lar tarafından temsil edilen özgül gruplar ve mesleklerin başına da aynı şey gelmişti. Ra-

27. "Tanrının Paskalyası" vefat ettiğinde,
"Tanrının güzel günü" onu takip etti,
Yürürlükten kalktı, mevta oldu "Tanrının güzel günü,"
"Beni şeytan götürsün" de onu takip etti,
O öldüğünde duyduk ki şöyle dedi:
"Dürüst adamın şeref sözü."

belais, kendilerine özgü *juron*'larıyla temsil edilen toplumsal öğeleriyle beraber pazar meydanının dinamik bir resmini çizer. Genç Gargantua'nın Paris'e geldikten sonra kalabalığın merakından usanıp onları çişiyle boğduğu sahnede Rabelais, bu insanları tasvir etmez; sadece o an ağızlarından dökülen küfürleri ve bedduaları sıralar. Biz de bu sayede o farklı toplumsal öğeleri ayırt ederiz:

> "Sanırım bu serseriler beni karşılamalarına teşekkür etmemi, kendilerine bir armağan sunmamı istiyorlar. Hakları var. Ben biraz şarap ikram edeyim bari onlara, ama yalancıktan bir şarap."
> Sonra gözlerinin içi gülerek o güzel önlüğünü çözdü, maslahatını havaya kaldırıp öyle zorlu bir çiş yağmuruna tuttu ki onları, kadınları ve çocukları saymazsak, iki yüz altmış bin dört yüz on sekiz kişi boğuldu.
> Bu çiş sağanağından tabana kuvvet kaçıp kurtulanlar oldu, bunlar kan ter içinde öksüre aksıra, soluk soluğa üniversite yokuşunun en yukarısına varınca, kimi şakacıktan (par ris) sövüp saymaya başladılar: "Abaru abari! Tanrı korusun bizleri. Bir güzel yıkandık şakacıktan."
> ["Tanrının vebası, frengisi bulsun bunu! .... olursa Tanrıyı inkâr ederim!"
> " *'Sblood.*"
> "Yüce İsa, bak sen şuna, bu *mère de... merde...* bok, Tanrının Annesi."
> "*Pocapedion!* Tanrının kellesi!" diye gürledi bir Gaskonyalı.
> "*Das dich Gots leyden Schend!*" diye kükredi bir Alman süvari.
> "Tanrının çilesi gelsin bulsun seni!"
> "*Pote de Christo!*" diye çınladı bir İtalyanın sesi. "İsa'nın gücü!"
> "*Ventre St. Quenet*"... Bütün havarilerin göbeklerinden... Tanrının erdemi... Brie yöresinden Aziz Fiacre'dan."]
> (I. Kitap, XVII. Bölüm) [*Gargantua*, s. 93.]*

O zamanlar insanlar, "Tanrının Paskalyası" ve "Noeli" diye, "beni şeytan götürsün", "dürüst bir adamın şeref sözü" diye, Aziz Sosis, Aziz Mamica diye küfrederdi. Ve bir azizi her yâd edişlerinde şöyle bağırırlardı: *Nous sommes baignés pour ris* (gülmekten katıldık). Böylece o zamana kadar (Yunanca beyazlık anlamına gelen) Lutetia adıyla anılan şehir, o günden itibaren "Par-ris" [gülerek, şakacıktan] kelimesinden gelen Paris adıyla anılır olur.

* Köşeli parantez içindeki bölüm bu çeviride olmadığından ayrıca çevrildi. (ç.n.)

Burada, XVI. yüzyıl Paris'inden, karmakarışık bir kalabalığa ait canlı, dinamik bir "gürültülü" imge görürüz. "Tanrının kellesi" diye küfreden bir Gaskonyalının; *landsknecht* küfrünü savuran bir Almanın; Brie yöresinde bostancıların koruyucu azizi Aziz Fiacre'ı yâd eden bir adamın sesini duyarız; ayakkabıcı Aziz Thibault'ya seslenir, sarhoş ise Aziz Godegran'a. Bütün diğer küfürlerin (toplam yirmi bir tane var) kimi özgül nüansları, önerileri, çağrışımları var. Bu pasajda, daha önce de söz ettiğimiz Fransız krallarının, kronolojik sırayla küfürlerini görüyoruz; ki bu düzenleme, saraylılara verilen bu lakapların yaygın bir biçimde kullanıldığını kanıtlar. Büyük ihtimalle bugün artık bu nüanslarla çağrışımların hepsini anlamıyoruz, ancak bunlar elbette Rabelais'nin çağdaşları tarafından açıkça anlaşılıyorlardı.

Bu "gürültülü" konuşan kalabalık imgesi, daha önce de gördüğümüz gibi, temel olarak küfürler üzerine, başka bir deyişle, resmi konuşma normlarının dışında kuruludur. Kalabalığın sözlü tepkisi, en az kalabalığın tepkisi kadar özgür olan Gargantua'nın geleneksel popüler jestiyle organik anlamda iç içedir. Her ikisi de dünyanın gayri resmi veçhesini açığa çıkarır.

Jest ve küfürler, aziz adlarının son derece özgür parodileri için bir ortam yaratır. Böylece kalabalıktan biri Aziz Sosis'i yâd eder, ki burada fallusu simgeler. Bir başkası Aziz Godegran[28] diye küfreder; büyük bardak anlamında *Godet grand* ifadesinden gelir. Grand Godet, aynı zamanda Grève Meydanı'ndaki popüler bir tavernanın da adıydı (Villon buradan, "Vasiyetname"sinde bahseder). Başkaları Aziz Foutin'i niyaz ederler; bu, Aziz Photin'in bir parodisidir. Yine bir başkası Aziz Vitus diye bağırır; bu bağlamda bu ad da fallusu hatırlatır. Son olarak bazıları da Aziz Mamica'nın adını anar; bu da bir metresin takma adıdır. Öyleyse niyaz edilen o azizlerin hepsi, ya edepsizlik ya da şenlikle ilgili çağrışımları olan gülünçleştiren taklitlerdir.

Rabelais'nin, Gargantua'nın, "kadınlar ve çocuklar hariç" 260 bin 418 kişiyi çişinde boğma hikâyesinin anlamını bu karnavalesk

28. Rabelais, bu azizin şehitliğini fırında pişirilen elmalara bağlayan bir efsaneye gönderme yapıyor. Fırında elma da itibarsızlaştırıcı bir karnavalesk imgedir.

atmosferde kavrıyoruz. Bu Kitabı Mukaddes formülü, İncil'deki beş somun ekmekle karnı doyan kalabalığın hikâyesinden doğrudan alınmıştır. (Rabelais bu formülleri oldukça sık kullanır.) Dolayısıyla, tüm bir çişte boğulma ve kalabalığın buna tepkisi epizodu, gülünç hale getirme amacını güden bir göndermedir.[29] Bunun, Rabelais romanındaki bu türden gülünçleştiren taklitlerin tek örneği olmadığını ileride göreceğiz.

Gargantua, karnavalesk jestini yapmadan önce, bunu sadece *par ris* amaçlı, spor olsun, insanlar gülsün diye yapacağını ilan eder. Kalabalık da küfür yağmurunu, aynı ifadeyle bitirir; yazarın bize söylediğine göre bu, *Paris* sözcüğünün kökenidir. Dolayısıyla epizodun tamamı, şehrin adının neşeli, karnavalesk bir gülünçleştiren taklididir. Aynı zamanda, genel anlamda adların kökeni hakkında söylenen yerel efsanelerin bir parodisidir. (Bu efsanelerin ciddi ve şiirsel biçimleri Fransa'da popülerdi; bu biçimler, Jean Lemaire ve retorik okulundan diğer şairler tarafından yaratılmıştır.) Paris adı, azizlerle kutsal şehitlerin adları, İncil mucizeleri, tüm bunlar oyuna, sırf gülmek için katılmıştır. Bu, "yüceltilmiş" ve "kutsal olan" şeylerin, (çiş, erotik imgeler ve şölenlerde yapılan gülünçleştiren taklitler gibi) alt bölgelere ait imgelerle bir araya getirildiği bir oyundu. Konuşmanın gayri resmi öğeleri ve kutsal olana hürmetsizlik olarak küfürler de oyuna organik bir şekilde örülmüştü, ortak bir ahenk yakalanmıştı.

Peki küfürlerin tematik içerikleri nedir? Bu, temel olarak insan bedeninin parçalanmasıdır. Küfür en çok kutsal bedenin uzuv ve organlarına edilirdi: Tanrının bedeni, kellesi, kanı, yaraları, bağırsakları gibi; ya da azizlerle kutsal şehitlerden kalan, kiliselerde saklanan yadigârlara edilirdi: Ayaklar, eller, parmaklar gibi. En yakışıksız ve günahkârca küfürler, Tanrının bedenini ve onun çeşitli kısımlarını ananlardı; bunlar da kesinlikle en çok söylenenlerdi. Rabelais'nin genç çağdaşlarından biri olan Rahip Menot, vaazlarında bu küfürlerin aşırı kullanımını şöyle kınamıştı: "Tanrıyı sakalından tutan bir adam, boğazından tutan bir başkası, kafasından tutan baş-

29. Bu tamamlanmamış bir gülünçleştiren taklittir, sadece gülünç etme amaçlı bir göndermedir. Bu tür uygunsuz imalar, Büyük Perhiz arifesinde yapılan eğlence amaçlı parodilerde, kısacası grotesk gerçekçilikte sıkça yapılırdı.

ka biri... Kimileri, Kurtarıcı İsa'nın insaniyetinden, bir kasabın etten söz edişinden daha az saygıyla söz ediyor."

Ahlâkçı Eloi d'Amervalle, *diablerie*'sinde küfürleri kınar (1507). Orada, pek çok küfrün kaynağı olan, bir bedenin parçalara ayrılmasının karnavalesk veçhesini açıkça gösterir:

> Ils jurent Dieu, ses dents, sa teste,
> Son corps, son ventre, barbe et yeuix,
> Et le prennent par tant de lieux,
> Qu'il est haché de tous costez
> Comme chair a petits pastez.[30]

D'Amervalle, şüphesiz küfrün hassas bir tarihsel ve kültürel çözümlemesini yaptığından bihaberdi. Ancak XV. ila XVI. yüzyıllar arasında yaşamış bir adam olarak kasapların, aşçıların, kasap bıçaklarının, sos ve sosislerde kullanılan kıyılmış etlerin karnavalda oynadıkları role aşinaydı.

Bedenin uzuvlarına ayrılması ve teşrih edilmesi, Rabelais'nin romanında önemli bir rol oynar. Küfür ve beddua temasının, Rabelais imgelerine organik şekilde örülmüş olmasının nedeni budur. Küfürlere pek düşkün olan Rahip Jean'ın takma adı "d'Entommeure," yani kuşbaşı ettir. Sainéan burada bir çifte alegori görür: Rahibin kavgacı ruhu ile yemek yapma sanatına duyduğu sevgi.[31] Önemli olan şudur: Kavgacı mizaç (savaş, mücadeleler) ile mutfak belli bir noktada kesişir, bu da parçalara ayrılmış, doğranmış ettir. Savaş sahnelerine eşlik eden yemek yapma imgeleri, XV. ve XVI. yüzyıllarda yaygın olarak kullanılırdı; bunlar, tam da edebiyatın, halk mizah geleneğiyle ilişkilendiği alanlarda bolca bulunurdu. Pulci, Ronceveaux savaş meydanını, "kafalar, bacaklar ve insan bedeninin diğer uzuvlarıyla dolu kanlı bir güveç" ile karşılaştırır.[32] Bu

30. Tanrıya küfrediyorlar, dişlerine, kafasına,
Bedenine, midesine, sakalına ve gözlerine,
Öyle ki, böreklere konan kuşbaşı et gibi
Tamamen parçalıyorlar onu.

31. Sainéan, a.g.e., 24. dipnot, Cilt 2, 1923, s.472.

32. Yüksek destan biçeminde de şölenle simgelenen savaş meydanları görülür. Örneğin Rus, "İgor Seferberliği Şarkısı"nda olduğu gibi (XII. yüzyılda yazılmış bir Rus destan şiiri.)

imgeler, daha ortaçağ halk şairlerinin [minstrel] destanlarında kullanılmaya başlanmıştı.

Rahip Jean, kelimenin iki anlamında da hakiki bir *d'Entommeure*'dür: Bu iki anlam arasındaki temel bağlantı, Rabelais'nin eserinde açık bir şekilde gösterilir. "Sosisler savaşı" epizodunda Rahip Jean, aşçıların askeriye açısından önemi fikrini geliştirir; bu fikrini de aynı zamanda aşçı olan mareşaller ve diğer askerler gibi tarihsel örneklere dayandırır. Rahip, şişler, çatallar ve kızartma tavalarıyla silahlanmış yüz elli dört aşçının komutanı olur; Troya atı rolünü üstlenen "domuz"a doğru gidişlerinde onlara önderlik eder. Savaş boyunca Rahip Jean sistematik bir "teşrihçi" gibi davranır, insan bedenlerini "kıyma"ya dönüştürür.[33] Rahibin teşrihçi işlevi, bağdaki meydan savaşında da resmedilir; bu arada orada bir haçlı tören asası kullanır. Bu bölümde, upuzun ve ayrıntılı bir yaralı uzuv, organ, kırılmış kemik, eklem listesi vardır. Bu bölümden bir alıntıya bakalım:

> Kiminin beynini patlatıyor, kolunu bacağını kırıyor, kiminin boyun kemiklerini birbirinden ayırıyor, belini iki büklüm, burnunu dümdüz ediyor, kiminin gözünü patlatıp kiminin çenesini darmadağın ediyor, kimine dişlerini yutturuyor, kürek kemiklerini çökertiyor, baldırlarını morartıyor, kiminin kalçasını, kiminin bileğini dirseğini yerinden oynatıyordu. (I. Kitap, XXVII. Bölüm) [*Gargantua*, s. 136]

Bu uzun liste, Rabelais'nin insan bedenini teşrih etmesi ve parçalara ayırmasına tipik bir örnektir. Anatomik olanla yemeğe dair olana yapılan muamele, daha önce, sövgüler, beddualar ve küfürlerle ilgili tartışmada gördüğümüz parçalara ayrılan beden imgesine dayanır.

O halde, kutsal bedeni hürmetsizce, yemek gibi parçalara ayıran küfürler bizi tekrardan yemekle ilgili olan *cris de Paris* temasına ve grotesk bedensel edepsiz temalara geri getirdi: Hastalıklara, ucubeliklere, alt bölgelere ait organlara yani. Bu bölümde tartışılan bütün

33. Bu kelimeler Rabelais'nin kendisi tarafından küfre bağlanmıştır (IV. Kitap, XVI. Bölüm): *A tous les millions de diables qui te puissent anatomiser la cervelle et en faire des entommeures.* [Senin beynini teşrih edecek, ondan kuşbaşı yapacak milyonlarca şeytana. (ç.n.)]

öğeler, hem biçim hem tema açısından birbiriyle bağlantılıdır. Hepsi de, birinci anlamlarından bağımsız olarak, dünyanın gayri resmi veçhesine işaret eder; bu veçhe hem ton olarak (gülme) hem de içerik olarak (alt bölgeler) gayri resmidir. Bu öğelerin hepsi de dünyanın neşeli malzemesiyle ilişkilidir; doğan, ölen, doğum yapan, yalayıp yutan, yutulan dünya. Bu dünya, sürekli büyüyen, katlanan, her daim daha büyük, daha iyi, daha bereketli olan bir dünyadır. Bu neşeli malzeme müphemdir; o mezardır, hâsıl eden rahimdir, uzaklaşan geçmiş, gelmekte olan gelecektir, oluştur.

Bu bölümde çözümlenen imgelere, ne kadar çeşitli olurlarsa olsunlar, ortaçağ halk kültürünün içsel birliği damgasını vurmuştur; ancak Rabelais'nin romanında bu birlik, yeni Rönesans ilkesiyle organik olarak ilişkilendirilir. Bu açıdan romanların girişleri özellikle tipiktir; beşi de (IV. Kitap'ta iki giriş vardır), popüler türlere dayanan Rönesans kayıtçılığına mükemmel örneklerdir. Bu girişlerde, geçmişe havale edilmiş olan eski ortaçağ felsefesinin tacının elinden alınmasını gördük. Öte yandan bu girişler, günün ideolojik ve siyasi anlamda önde gelen düşüncelerinin yankı ve imalarıyla doludur.

İncelediğimiz türler görece ilkel türlerdir, hatta bazıları arkaiktir. Fakat bu türlerin, dünyayı daha dünyevi kılan büyük bir gülünçleştiren taklit, itibarsızlaştırma ve maddileştirme gücü vardır. Bunlar son derece geleneksel ve popülerdir, bir özgürlük, samimiyet ve dostluk atmosferi getirirler. Öyleyse Rabelais bunlara biçemsel amaçlardan dolayı ihtiyaç duymuştu. Bunların girişlerde oynadığı rolü gördük: Rabelais'nin "Gotik karanlığa" yönelttiği saldırı açısından gerekli olan, mutlak anlamda neşeli, samimi ve korkusuz bir konuşma yaratmaya yaradılar. Bu ilkel pazar meydanı türleri, Rabelais'nin dünya hakkında kendi yeni hakikatini ifade ettiği popüler şenlikli biçimler ve dil imgeleri için bir ortam yaratmıştır. Bir sonraki bölüm bu dile adanmıştır.

III

Rabelais'de popüler şenlikli biçimler ve imgeler

Zaman, hamleleri yapan oyuncu bir çocuktur.
Hâkimiyet ondadır.

(Herakleitos)

Bir önceki bölümün sonunda, dayakların ve darbelerin "teşrih edici" sunumundan ve Rabelais'nin "karnaval ve yemeğe dair" kendine has anatomisinden söz ettik. Bu tür sahneler onun romanında bolca bulunur, fakat bunlar sıradan olayları betimlemez. Bunların bazılarını çözümleyelim.

IV. Kitap'ta Pantagruel ile arkadaşları Mızıkçılar* Adası'nı ziya-

* İngilizce metinde Catchpoles. Rabelais'nin romanında iki kelimeden oluşturulan komik adlar bolca vardır. *Gargantua*'nın Türkçe çevirisinde bu tarz kimi adlar Fransızca bırakılmış, kimileriyse yapılan Fransızca söz oyunlarını karşılayacak şekilde Türkçeye çevrilmiştir. Ben *Gargantua* çevirmenlerinin kriterine uyarak ve Donald Frame'ın İngilizce *Gargantua* çevirisindeki kişiler ve yerler sözlüğü ile dipnotlardan yararlanarak bu tür adları nasıl çevireceğim konusunda karar verdim. Bkz. *Gargantua*, 110. dipnot, s. 252 (ç.n.)

ret ederler. Ada sakinleri geçimlerini, kendilerini dövdürerek sağlamaktadır. Rahip Jean, bir "kırmızı suratlı" (*Rouge museau*) mızıkçı seçer ve ona yirmi altın lira öder: "Rahip Jean, sopasını şöyle bir savurdu, Kırmızı Suratın karnına, sırtına, kafasına, bacaklarına öyle bir hırsla vurdu ki, yoğrulmuş hamur gibi yere düştüğünde, Mızıkçı ölecek diye korktum" (IV. Kitap, XVI. Bölüm). Gördüğümüz gibi bedenin anatomik kısımlarının listelenmesi ihmal edilmemiş. Rabelais şöyle devam eder: "Sonra ona yirmi lirasını verdi. Sefil adam, bir kral –ya da belki iki kral– gibi mutlu, ayağa kalktı." (*Et mon villain debout, aisé comme un roy ou deux.)*

"Bir kral" ve "iki kral" imgesi burada, ödülünü alan Mızıkçı'nın mutluluğunun ne kadar çok olduğunu anlatmak için doğrudan verilir. Fakat temel olarak bu imge neşeli dayak ve sövgünün yanı sıra Mızıkçı'nın kırmızı suratıyla, onun görünüşteki ölümü ve aniden hayata dönüşüyle, dayak yemiş bir soytarı gibi ayağa fırlamasıyla ilişkilidir.

Burada, dayak ve sövmenin, kişisel bir cezalandırmadan ziyade, daha üst seviyeden birine, bir krala yönelen simgesel eylemlerle ilgili bir boyutu vardır. Bu, en açık ifadesini karnavalda bulan popüler şenlikli imgeler sistemidir (ama elbette bunun sadece karnavala özgü olduğu söylenemez). Daha önce de işaret edildiği gibi mutfak ile savaş bu boyutta, parçalanan beden imgesinde buluşur, birbirinin içine geçer. Rabelais'nin zamanında bu imgeler, çeşitli halk eğlence biçimlerinin yanı sıra edebiyatta da hâlâ canlıydı ve anlamla doluydu.

Böyle bir sistemde kral soytarıdır. O, halk tarafından seçilir ve halk tarafından alaya alınır. Hükümdarlık süresi dolduğunda dövülür, sövülür; tıpkı bugün bile, kışın ya da ölmekte olan yılın karnaval kuklasının alaya alınıp dövülmesi, parça parça edilmesi, yakılması ya da boğulması gibi. Onlar "neşeli canavarlar"dır. Soytarı en başta kral kılığına girer, ama hükümdarlığı sona erdiğinde kostümü değiştirilir, "gülünç bir taklit" haline getirilir ve böylece yeniden soytarıya dönüşür. Sövgü ve dayak, bir kostüm değişimine, bir metamorfoza denk gelir. Sövgü, sövülenin öteki, hakiki yüzünü ortaya çıkarır, sahte kıyafetlerini çeker alır, maskesini düşürür. Bu, kralın

tacının elinden alınmasıdır.

Sövgü ölümdür; eskiden genç olanın ihtiyar haline gelişidir; yaşayan bedenin cesede dönüşmesidir. O, tarihsel bir ölüm yaşaması gerekeni yansıtan "komedinin aynası"dır. Ancak bu sistemde ölümün ardından, yeniden hayat bulma, yeni bir yıl, taptaze bir gençlik ve bir kez daha ilkbahar gelir. Dolayısıyla sövgünün ardından övgü gelir; bunlar, bir dünyanın, her biri kendine ait bir bedene sahip olan iki veçhesidir.

Tacı elinden alarak sövme, tıpkı eski otorite hakkında, ölmekte olan dünya hakkındaki hakikat gibi, Rabelais'nin organik imgeler sisteminin bir parçasıdır. Bu, karnavalesk dayaklar, kostüm değişimi ve gülünçleştiren taklitlerle birleştirilir. Rabelais bu imgeleri, zamanının yaşayan popüler şenlik geleneğinden çıkarmıştır; fakat aynı zamanda kendine özgü gülünçleştiren taklit, taç alma, dayak ritüelleri olan Satürn Bayramı'na dair antik okula ait geleneğe de hâkimdir. (Bunlar bizim de aşina olduğumuz kaynaklardır, özellikle de Macrobius'un *Saturnalia*'sı kanalıyla.) Rabelais, soytarı Triboulet* konusunda Seneca'nın şu ifadesini hatırlar (ama onun adını vermez, onun yerine görünüşe göre Erasmus'un adını anar): Kralla soytarıların kaderi aynıdır.[1] Rabelais'nin, İncil'deki "Yahudiler kralı"nın bir alay malzemesi haline getirilerek taçlandırılışı, tacının elinden alınması ve kırbaçlanması sahnesinden de haberdar olduğu aşikârdır.

Rabelais, romanında iki kralın tacının alınmasını anlatır: I. Kitap'ta (*Gargantua*) Picrochole ve II. Kitap'ta (*Pantagruel*) Anarchus.** Bu itibarsızlaştırma sahnelerini tamamen karnavalesk bir ruhla anlatır, ancak burada antikite ve İncil geleneklerinden gelen bir etki de söz konusudur.

Kral Picrochole yenilgisinin üzerine kaçar; yolda ayağı kayıp düştüğü için atına sinirlenir ve onu öldürür. Yolculuğuna devam et-

* Kral I. François'nın resmi saray soytarısı. (ç.n.)

1. Seneca, daha önce bizim de değindiğimiz meşhur Satürn Bayramı yergisinde bundan söz eder. Orada ölüm anında bir kralın tacının elinden alınmasını anlatır; kral tam o anda dışkılar. Öldükten sonraysa, Aşağı Dünya krallığında "komik bir canavar"a, servetini kaybetmiş bir köleye, bir kumarbaza dönüşür.

** Picrochole, Yunanca "acı" ve "safra" kelimelerinden türetilmiş. Anarchus ise Yunanca azılı, zapt edilmez anlamındadır. (ç.n.)

mek için yakınlardaki bir değirmenden bir eşek çalmaya çalışır; ancak değirmenciye yakalanır. Değirmenci onu döver, üzerindeki kral kıyafetlerini alır, bir iş kıyafeti giydirir. Daha sonra işten atılan kral, Lyon'da sıradan bir işçi olarak çalışır.

Burada da geleneksel imgeler sisteminin öğelerini görüyoruz: Tacın elinden alınması, gülünçleştiren kıyafet değiştirme, dayak. Fakat, tacı alınan kralın köle haline gelmesi gibi, Satürn Bayramı'nı anıştıran kimi öğeler de görüyoruz. Dahası, antik zamanda köleler ceza olarak değirmene gönderilir, orada dayak yer, değirmentaşını döndürmeye mahkûm edilirmiş. Son olarak, eşek, İncil'deki bir küçültme ve alçaltma (ve ona eşlik eden yeniden hayat buluşun) simgesidir.[2]

Kral Anarchus'un tacının alınması da benzer bir karnavalesk ruhla resmedilmiştir. Pantagruel, Anarchus'u yendikten sonra onu Panurge'e* teslim eder; o da ilk önce eski krala tuhaf bir soytarı kıyafeti giydirir, sonra onu kuzukulağı satmaya gönderir. Bu, hiyerarşinin en alt katıdır. Dayak atmayı da unutmaz. Evet Panurge onu doğrudan dövmez ama onu ihtiyar aksi bir acuzeyle evlendirir. Kadın eski krala söver, onu döver durur. Burada da bir kez daha eski karnavalesk geleneğe sıkı sıkıya bağlı kalınmıştır.[3]

Daha önce de söylediğimiz gibi Rabelais'nin kendi efsanevi hayat hikâyesi, bize ona ait bir karnaval imgesi sunar. Onun gülünçleştiren taklitleri ve şaşırtmacaları hakkında bir dolu hikâye vardır. Bu hikâyelerden biri, ölümünden önce kıyafet değiştirmesiyle ilgilidir; son hastalığı sırasında Rabelais, Kitabı Mukaddes'in Vahiy bölümünden şu sözleri söyleyerek, kendisine domino takılmasını**

2. Eşek aynı zamanda ortaçağın popüler şenlikli sistemine ait imgelerden biriydi. "Eşek bayramı" buna bir örnektir.

* Yunanca pan-ourgos'tan gelir; "her şeyi yapabilir", "onu kimse durduramaz" anlamında. (ç.n.)

3. Buna koşut bir imgeye, daha üst seviyelerden verilecek bir başka örnek de ölmekte olan Rus çarlarının taçlarının alınmasına dair eski görenektir. Çarın tepe kısmı tıraş edilir, üstlerine, ölene kadar giyecekleri manastır kıyafeti giydirilir. Tüm bunları, Puşkin'in, Boris Godunof'un ölümünde yapılan töreni anlattığı dramatik sahneden hatırlayalım. İmgeler o derece koşuttur ki neredeyse tamamen birebir örtüşür. (Benzer bir sahne Mussorgski'nin, en az Godunof kadar meşhur olan bir operasında da vardır.-İngilizce çevirmenin notu.)

** Bir çeşit maske veya yarım maske; domino taşı. (ç.n.)

ister: *Beati qui in Domini moriuntur.** Bu epizodun kamavalesk karakteri aşikârdır. Burada maskenin ardına saklanma, kutsal metni gülünçleştiren bir taklit şeklinde gerçekleştirilmiştir.

Ama biz, "iki kral gibi" hem dövülüp hem ödüllendirilen kırmızı suratlı Mızıkçı'ya dönelim. Dayak imgesi, teşrih ile beraber, tipik bir karnaval öğesini akla getirir; örneğin ölmüş olan eski kral ile yeniden dirilen yeni kralın karşılaştırılması. Okuyan ilk önce Mızıkçı'nın dayak sonucunda öldüğüne inanıyor (eski kral); fakat o gayet canlı ve neşeli bir şekilde ayağa fırlıyor (yeni kral). Kırmızı suratı, soytarının ruj sürülmüş maskesidir. Rabelais'nin romanındaki diğer bütün dövüş ve dayak sahnelerinin bunun gibi karnavalesk bir karakteri vardır.[4]

Mızıkçı'nın dövülmesi epizodundan önce, Basché Lordu'nun evinde benzer bir dayağa ve Saint-Maixent'da François Villon tarafından sahnelenen "trajik fars"a ayrılmış dört bölüm vardır.

Soylu Basché Lordu, bazı Mızıkçılar'ı, yani şatosuna, saray emri getiren iftiracıları dövmek için dahiyane bir yöntem bulmuştur. Bu epizodun geçtiği yer olan Touraine'in yanı sıra Poitiers ve diğer Fransız bölgelerinde, *nopces à mitaines* ("dayaklı düğün") denen bir görenek vardı. Düğün sırasında misafirler şakadan birbirlerine tokat atarlardı. Bu hafif tokatlara maruz kalan kişi şikâyet edemezdi; bu hareket, görenek tarafından takdis edilmiş, yasallaşmıştı. Basché şatosuna da ne zaman bir itirafçı gelse, sahte bir düğün kutlanır; söz konusu kişi de kaçınılmaz olarak misafirlere katılır.

Şatoya ilk önce yüzü fareye benzeyen ihtiyar ve kırmızı suratlı bir Mızıkçı gelir. Âdet olduğu üzere sahte bir düğün düzenlenir ve misafirler birbirlerine tokat atmaya başlar; sonra sıra ziyaretçiye gelir:

> ...düşmanı aralarına alıp hırsla pata küte vurmaya başladılar, onu serseme çevirdiler... her yerini yara bere ettiler... bir gözünü, kara tereyağı soslu suda haşlanmış yumurtaya benzettiler... sekiz kaburgasını kırdılar, göğüs kafesini deldiler, kürek kemiklerini dörde böldüler... çene-

* Bundan böyle Rab'be ait olarak ölenlere ne mutlu! (ç.n.)

4. Bu epizotların yankısını daha sonraki edebi eserlerde, özellikle de Scarron gibi, Rabelais'ci geleneği takip eden yazarların eserlerinde görüyoruz.

sini üç parçaya ayırdılar... tüm bunları da son derece iyi niyetli kahkahalarla yaptılar (... *et le tout en riant*). (IV. Kitap, XII. Bölüm)

Bu dayak cezasının karnavalesk karakteri açıktır. Hatta burada karnaval içinde karnaval görürüz, fakat dayak yiyen itirafçı açısından gayet elle tutulur sonuçları olan bir karnavaldır bu. Ortaya alıp dövme âdetinin kendisi, doğurganlıkla, hâsıl etme gücüyle, zamanla ilintili bir karnaval ayinidir. Âdet, belli bir özgürlük, samimiyet hakkı, herkesin bildiği toplumsal ilişki normlarını kırma hakkı verir. Bizim epizodumuzdaki düğün kurgusaldır; bir fars, bir şaşırtmacadır; fakat aynı zamanda, itirafçının gerçek darbeler aldığı, "yumruklar ordusu"yla karşı karşıya kaldığı, iki anlamlı bir sahnedir. Şimdi dayağın yemeğe dair ve tıbbi tasvirlerine de bakalım.

Karnavalesk biçem, daha da belirgin bir şekilde, dört gün sonra şatoya gelen ikinci Mızıkçı'nın cezalandırılma sahnesinde gözler önüne serilir. Birinci ziyaretçinin aksine bu ikincisi genç, uzun boylu ve incedir. Her ne kadar aynı anda ortaya çıkmasalar da birinci ve ikinci ziyaretçi, tezatlar üzerine kurulu tipik bir komik ikili oluşturur: Şişko ile zayıf, ihtiyar ile genç, uzun ile kısa.[5] Bu tür tezat oluşturan ikililer, bugün bile komik piyeslerde, sirk gösterilerinde görülür. Don Quijote ile Sancho Panza da bu kategoriye girer.[6]

İkinci ziyaretçi için de sahte bir düğün düzenlenir; Rabelais, katılımcıları doğrudan *les personnaiges de la farce** diye tarif eder. Komik dayak sahnesinin kahramanı olan itirafçı salona girdiğinde, oradaki herkes (koro) gülmeye başlar, ziyaretçi de güler (*à son entrée chacun comença soubrire, chiquanous rioit par compaignie*). Böylece fars başlar. Yani işaretin verilmesiyle düğün ritüeli başlamış olur. Sonra yemek ve şarap geldiğinde, geleneksel tokatlama da başlar:

5. Böyle komik bir ikiliyi "Mızıkçılar Adası"nda görüyoruz. Rahip Jean tarafından seçilen kırmızı suratlının yanı sıra, seçilmemiş olmaktan şikâyet eden uzun ve ince bir adam daha vardır.

6. Komik ikililer çok eski bir fenomendir. Dieterich, Güney İtalya'da bulunan (Hamilton koleksiyonuna ait) antik bir vazodaki palavracı asker ile silah taşıyıcısı figürünü, *Pulcinella*'da kullanır. Asker ile yol arkadaşının Don Quijote ile Sancho Panza'yla olan benzerliği çarpıcıdır, yalnız tek farkla: Vazodaki iki figürün son derece büyük penisleri vardır. (Dieterich, *Pulcinella*, s.239).

* Fars karakterleri. (ç.n.)

Ona o kadar sahici vurdular ki ağzından, burnundan, kulaklarından, gözlerinden kan fışkırdı. Mızıkçı dayaktan pelte gibi oldu; omuzları yerinden çıktı; kafası, boynu, sırtı ve göğsü kıymaya döndü. Yemin ederim Avignon, karnaval zamanında asla, Basché Lordu'nun tebaasının Mızıkçı'yı dövmesinden daha ahenkli döven gençler çıkaramamıştır. Zavallı herif bayıldı, düştü yere.

Suratına fıçı fıçı şarap döktüler; kıyak olsun diye yeleğinin üzerine sarı, yeşil kurdeleler bağladılar; sonra da onu ciğeri beş para etmez atına bindirdiler. (IV. Kitap, XIV. Bölüm)

Bir kez daha bedenin teşrih edercesine parçalara ayrılmasını ve buna eşlik eden yemeğe ve tıbba dair terimleri görüyoruz: Bu pasajda ağız, gözler, kafa, boyun, sırt, göğüs, kollar listelenmiş. Bu, komik piyes kahramanının bedeninin karnavala has bir şekilde parçalanmasıdır. Rabelais bunu fırsat bilip Avignon karnavalından ve öğrenciler tarafından oynanan Rafa adlı oyundan söz eder; onların tokatlamaları, Mızıkçı'ya yapılanlar kadar "ahenkli" değildir.

Sahnenin sonu tipiktir; dövülen ziyaretçi gerçekten de soytarılar kralı kılığına sokularak iyice gülünçleştirilir. Yüzü şaraba boğulur; büyük ihtimalle bu, kırmızı şaraptır, zira o da Rahip Jean'ın Mızıkçısı gibi "kırmızı suratlı"dır. Son olarak da, bir karnaval kurbanı olarak sarı ve yeşil kurdelelerle süslenir.[7]

I. Kitap'ın XXII. Bölümü'nde, Gargantua'nın oynadığı iki yüz on altı oyunun meşhur listesinde *au bœuf violles* diye bir oyun geçer. Bugün kimi Fransız şehirlerinde hâlâ hüküm süren bir âdet vardır: Karnaval günlerinde yağlı bir öküz sokaklarda gezdirilir. Karnaval zamanı, (Büyük Perhiz sırasında yasak olan evlenme, cinsel ilişki gibi şeylerin yanı sıra) sığırların kesilmesine ve et yemeye izin verilen zamandı. Bu âdete göre öküz, viyolalar eşliğinde sokaklarda vakur bir şekilde dolaştırılırdı; o nedenle de adı *bœuf violles*'dur. Öküzün kafası renkli kurdelelerle süslenirdi. Ne yazık ki *bœuf violles* oyununun içeriğini tam olarak bilmiyoruz, fakat bir miktar tokatlama içermesi muhtemeldir. Öküz eninde sonunda kesilecekti, o bir karnavalesk kurbandı. Öküz kraldı, hâsıl edendi,

7. Bunlar büyük ihtimalle Basché Lordu'nun hizmetçilerinin üniformalarının renkleridir.

şehrin bereketini simgelerdi; aynı zamanda kıyılıp sosis, *paté* yapılacak kurban etiydi.

Böylece dayak yiyen Mızıkçı'nın neden kurdelelerle süslendiğini anlıyoruz. Dayak, en az övgüye dönüşen sövgü kadar müphemdir. Popüler şenlikli imgeler sisteminde saf ve mutlak bir olumsuzlama yoktur; onda her iki kutbu da, çelişkileri ve birlikleri içinde kucaklama eğilimi görülür. Dövülen ya da kesilen varlık süslenir. Dövmenin de neşeli bir özelliği vardır; gülmeyle başlar, gülmeyle biter.

Lord Basché'nin evinde kırbaçlanan üçüncü Mızıkçı'nın tasviri en ilginci, en ayrıntılısıdır. Bu sefer itirafçı iki tanıkla beraber gelir. Kurmaca düğün bir kez daha düzenlenir. Eğlence sırasında ziyaretçinin kendisi eski, güzel *nopces à mitaines* geleneğinin yerine getirilmesini önerir, tokatlamaya ilk başlayanın kendisi olmasını ister:

> Bir anda gayet iyi niyetlerle onu aralarına alıp tokat yağmuruna tuttular. Mızıkçı'nın kafası dokuz parçaya ayrıldı. Yanındaki şahitlerden birinin sağ kolu kırıldı. İkincisinin üst çenesi çıktı, alt çenesinin üzerinden aşağı kadar sarktı, kesici, köpek ve azıdişlerine büyük haksızlık yaparak küçük dili meydana çıkardı.
> Trudon çaldığı davulun ritmini değiştirdi; dayak atanlar bir anda mucize eseri ortadan kayboldular; sonra içecekler bol bol servis edildi. Genel bir neşe havası hâkim oldu; dost dostla kadeh tokuşturdu, tüm meclis Mızıkçı ile şahitlere kadeh kaldırdı.
> "Tanrı bu düğünün belasını versin!" diye bağırdı Oudart. "Şu lanetolası şahit omzumu çıkarakıraüzerineotura."
> Fakat tüm bu öfkeye rağmen, ötekinin sağlığına kadeh kaldırdı, her kaldırışını, eski moda bir nakaratla, eskilerin yaptığı gibi kadehi masaya vurarak taçlandırdı. Çenesi çıkan şahit, güya özür diliyormuş gibi, dua eder gibi ellerini kavuşturdu. (Konuşamıyordu!)
> Loire, koyun çiftesi yumruklu, omzu çıkan şahidin, dirseğine indirdiği darbeden yarabereiçindekararamorara yere yapışmaktan acı acı şikâyet etti. (IV. Kitap, XV. Bölüm)

Mızıkçı ile yanındaki şahitlerin yaraları her zaman olduğu gibi, yaralanan organların teşrih edildiği bir liste halinde tasvir edilmiştir. Dayağın kendisinin de kendine has bir ağırbaşlılığı ve şenlikli bir

karakteri vardır; düğün davulları eşliğinde şölen sırasında yapılır, cezalandırma bittiğinde, yeni bir neşe dalgası şöleni sardığında ritim değişir. Davulun ritminin değişmesi ve şölene yeni bir ruh gelmesi bizi, yeni bir komik aşamaya taşır: Dövülen kurbanın alaya alınması. Dövenler şimdi kendileri dövülmüş numarası yapar. Her biri sakatlanmış bir insan rolü oynar, ziyaretçileri suçlar. Bu dizginsiz sahnenin nabzı gittikçe artar; her aktör, inanılmaz derecede uzun ve karmaşık bir hitapla yaralarının abartılı bir betimlemesini yapar. Rabelais'nin bu adamlar için seçtiği kelimeler hiç de hesapsız değildir; bunlar, çeşitli sesler yardımıyla ilgili yaranın doğasını anlatır. Hecelerin uzunluğu ve çeşitliliği, darbelerin sayısını ve şiddetini gösterir. Söylendiklerinde, insanın dilini dolaştırır, konuşmaya yarayan organları sakatlarlar. Sözcüklerin tam da bu özelliği, yani uzunlukları ve telaffuzlarının zorluğu, oyuna her katılan kişiyle düzenli olarak artar; Oudart'ın kullandığı kelime sekiz heceliyken (Fransızca orijinal metinde), Loire'ınki on üç hecelidir. Bu yöntem sayesinde karnavalın sınır tanımaz karakteri bu sahnenin diline nüfuz eder. Bu etki şu şekilde gelişir:

> Trudon mendilini sol gözüne bastırırken isyan etti ve bir yüzü delinmiş olan davuluna işaret etti:
> Ben onlara ne yaptım ki? Zavallı gözümün façasınıbozamosmoredeyamultapörtlete yetmezmiş gibi bir de davuluma iyi bir geçirdiler. Tanrı bilir, düğünlerde tamburlar iyi bir dövülür, davul yüzleri delinir, ama ya davulcular? Onlar niye dövülsün, onlar krallara layık bir eğlenceyi hak ederler. Şeytan davulumu uyku takkesi olarak kullansın! (IV. Kitap, XV. Bölüm)

Dayak yiyen itirafçılar sahnesinin şiddeti artar da artar: Morarmış göze bastırılan mendil, patlayan davul... Yaraları tasvir eden kelimelerin dozu da gittikçe artar, gittikçe daha çok sayıda hece devreye girer, heceler her defasında daha çeşitlenir.

Davul imgesi de tipiktir. Tüm epizodu ve yaraların özgül doğasını doğru anlamak için, düğün davulunun o zamanlar taşıdığı erotik çağrışımlara dikkat etmemiz gerekir. Bu davula ya da benzer bir enstrümana vurmak, cinsel edim anlamına gelir; "davulcu" (*tabou-*

rineur ya da *taboureur*) sevgilidir.* Rabelais'nin zamanında bu anlamlar yaygın olarak bilinirdi. Rabelais, I. Kitap'ın III. Bölümü'nde, İmparator Octavianus'un kızının *taboureur*'lerinden, yani sevgililerinden söz eder. Davulu erotik anlamıyla II. Kitap'ın XXV. Bölümü ile III. Kitap'ın XXVIII. Bölümü'nde de kullanır. "Vuruş", "vurma", "dövme" ve "sopa" (*baston*) gibi kelimeler de bu anlamda kullanılırdı. Penise *baston de marriage* [evlilik bastonu] ya da *baston à un bout* [ucu süslü baston] denirdi; bu deyimi, III. Kitap'ın XVIII. Bölümü'nde görüyoruz.[8] Elbette düğünlerdeki tokatlamalar da cinsel edime gönderme yapardı. Bu kelime, Mızıkçılar'ın dayak yeme sahnelerinde kullanılmıştır; dayak, düğün sırasında davul sesleri eşliğinde atılır.

Bu, yukarıda anlatılan tüm bir epizodun neden sıradan bir dövüşü, gündelik hayatta atılan sıradan bir dayağı kastetmediğini açıklar. Bu darbelerin burada genişletilmiş, simgesel, müphem bir anlamı vardır; aynı anda hem öldürür hem yeniden hayat verirler, eski hayata son verir, yeni bir hayat başlatırlar. Epizodun tamamı, bir Baküs ayini atmosferiyle doludur.

Aynı zamanda, Mızıkçılar'ın dövülmesi, aldıkları yaraların ciddiyeti ve nihai amaçları göz önüne alındığında tamamen gerçekçi bir anlam da taşır. Bu adamlar, Basché Lordu'nu, düşmanlarının entrikalarından ebediyen kurtarmak amacıyla dövülür ve bu da başarıyla sağlanır. Mızıkçılar aynı zamanda eski düzenin, ölmekte ve uzaklaşmakta olan bir dünyaya ait hakların temsilcileridir, ancak yeni dünyadan ayrı bir şekilde de düşünülemezler. Eski dünyadan doğmuş olan bu adamlar, onun müphemliğinin bir parçası olurlar; ölürken yeniden doğarlar, ama yine de ölümlü, negatif kutba meyletlerler. Dayak, komik anlamda, bir ölüm ve yeniden hayat verme bayramıdır. Mızıkçılar'ın üzerine anlamı gayet müphem darbeler

* Türkçede de benzer bir anlamı karşılayan benzer bir argo sözcük vardır: Tokmakçı. (ç.n.)

8. "Dokuz kuka" (*quilles*) [Yere dikilen ve uzaktan atılan güllelerle yere düşürülmeye çalışılan tahta çomaklardan her biri. (ç.n.)] ve "dokuz kuka oynamak" da erotik anlamda kullanılırdı. "Sopa", "tahta çomak", "davul" gibi sözcüklere bu tür anlamlar veren bütün bu deyimler, Rabelais'nin çağdaşlarının eserlerinde de bolca bulunur. Örneğin daha önce de söz edilen, *Triomphe de la dame Vérole* adlı eserde.

yağar; bunlar düğünün, davul sesleri ve şenlik kadehlerinin şıngırtısı eşliğindeki yaratıcı darbeleridir. Mızıkçılar krallar gibi dövülür.

Rabelais'nin romanındaki bütün dayaklar işte böyledir. Picrochole ve Anarchus gibi feodal krallar, Yuhanna Yerakliyus gibi Sorbonne'un ihtiyar hocaları, Kocagaga gibi kilise adamları, ikiyüzlü keşişler, suratsız itirafçılar, asla gülmeyen köhne adamlar öldürülür, parçalanır, dövülür, sövülür, kovalanır, lanetlenir, alay konusu edilir; onlar eski dünyanın ama aynı zamanda ölürken doğum yapan iki bedenli dünyanın temsilcileridirler. Ölen eski beden kesilip atılırken aynı anda yeni genç dünyanın göbek kordonu da kesilir. Rabelais'ci imgeler, tam da iki kutbu içeren bu geçiş anını sabitler. Eskiye vurulan her darbe, yeninin doğumuna yardımcı olur. Sezaryen sonucunda anne ölür ama bebek doğar. Eski ama üremekte olan dünyanın temsilcileri dövülür, taciz edilir. Böylece cezalandırma, şenlikli gülmeye dönüşür.

Bu epizodun sonundan bir parça daha alıntılayalım:

> Ağlarken gülen, gülmekten gözünden yaş gelen gelin, histerik bir şekilde şikâyet etti. Mızıkçı ona ve ayrım gözetmeksizin oradaki herkese tükürmekten usanmamıştı; daha da kötüsü, kadının saçını karmakarışık etmişti; en en kötüsü kadının edepyerlerindençişdeliğini, eliylekavrayabastırasıkabirgüzelsopalayaörseleyevura... Sonra şahit çıktı ortaya, kolu askıda; galiba feci şekilde dayakyiyekoluyerindençıkabinparçayabölüne.
> "Şeytan kanıma girdi de katıldım bu düğüne," diye söylendi. "O yüzden de Tanrının isteğiyle kollarım işte böyle kırılaparamparçaolaoklana. Siz buna düğün mü diyorsunuz?... Evet, Tanrı aşkına ben buna evlilik derim ama Lukianos'un *Symposium*'da anlattığına benzer bir şey. Hatırlarsınız: Filozof Samosata, Lapith'lerin kralının düzenlediği düğünü, o düğünün nasıl Lapith'ler ile Kentaur'lar arasında bir savaşa neden olduğunu anlatır." (IV. Kitap, XV. Bölüm)

Bu epizottaki bütün imgelere içsel olan müphemlik burada zıt anlamlılıklar barındıran biçimlere bürünür; bunlar Rabelais'nin yazısındaki tipik bir özelliktir: Örneğin "ağlarken gülen, gülmekten gözünden yaş gelen" gelin. Şurası açık ki gelinin aldığı darbeler sadece acımasız olmaktan ziyade erotiktirler (geline vurulması); bu da

tipik bir özelliktir. Sahneye son veren şahidin sözlerinde iki noktaya dikkat etmeliyiz: Birincisi Fransızca orijinal metinde kullanılan "nişanlanmak" anlamındaki *fiançailles* sözcüğüyle "dışkılamak" anlamındaki *fiantailles* sözcükleri arasında yapılan küçültücü *jeu de mot* yani söz oyunu, ki bu, grotesk gerçekçiliğin tipik bir aracıdır; ikincisi, Lukianos'un "Lapith'lerin bayramı"na yapılan gönderme. Bütün antik şölenler arasında bu "sempozyum" Rabelais sahnelerine en yakın olandır, özellikle de hemen yukarıda anlatılan sahneye.* Lukianos'un şöleni de dövüşle biter; ama arada önemli bir fark vardır. Lukianos, "sempozyum"unda resmettiği dövüşte, imgelerinin geleneksel malzemesini simgesel olarak genişletir ve bunu bilerek yapıyormuş gibi de görünmez. Onun karakterini belirleyen şey, soyut bir akılcılık ya da neredeyse bir tür nihilizmdir. Lukianos'un geleneksel imgeleriyse her zaman yazarın niyetlerine meydan okur; bu imgeler, onun kendi imgeleriyle karşılaştırılmayacak ölçüde zengindir. O, bir gelenekten faydalanır, ama bu geleneğin değerini ve niteliğini neredeyse tamamen unutmuştur.

Çözümlemekte olduğumuz epizodu yani Basché'nin şatosundaki dayak sahnesini toparlayalım. Bu epizotta gösterilen bütün olaylar, popüler şenlikli komik bir gösteri niteliği taşır: Bu, neşeli ve özgür bir oyundur, fakat aynı zamanda çok derin anlamlarla doludur. Kahramanı ve yazarı, zamanın ta kendisidir; tacı alır, onu alayla örter, eski dünyayı (eski otoriteyi, eski hakikati) öldürür, aynı zamanda yenisini doğurur. Bu oyunda bir kahraman ve gülen bir koro vardır. Kahraman, ihtiyarlayan ama hamile olan, bir şeye can vermekte olan bir dünyanın temsilcisidir. Dayak yer, alaylara maruz kalır, ancak darbeler neşeli, ahenkli ve şenliklidir. Sövgüler de bu şen şakrak, yaratıcı kalıbı izler. Kahraman, komik bir kurban gibi parlak kurdelelerle süslenir. Paramparça edilen bedenlerin imgeleri de önemlidir. Her bir Mızıkçı dövülürken, sahneye ayrıntılı ve teşrih edici yeni bir tasvir eklenir. Üçüncü Mızıkçı ile şahitlerinin dövülmesi, özellikle bol miktarda parçalanmış et imgesi sunar. Adamın üzerinde doğrudan açılan yaraların yanı sıra, dolaylı yollardan inci-

* Hem şölen yemeği hem belli bir bilimsel konunun tartışıldığı bilimsel toplantı anlamına gelir. (ç.n.)

nen organlarla uzuvların da bir listesi verilir: Çıkan omuzlar, mosmor olan gözler, sakatlanan kollar, bacaklar, yaralanan cinsel organlar. Bu sanki bir bedenin etrafa tohumlarını saçması ya da daha doğru söylemek gerekirse Empedokles'ten alınma bir fragman, bir hasat gibidir. Savaş meydanıyla mutfak ya da kasap dükkânının bir birleşimi vardır burada. Ama bildiğimiz gibi, edepsiz konuşma biçimlerinde kullanılan küfürlerle beddualar da buna benzer bir temaya sahiptir. Ama biz şimdilik sadece grotesk bedenin imgesinin çatısını veriyoruz. Bunun anlamı ve kaynaklarının çözümlenmesine ayrı bir bölüm ayıracağız.

Öyleyse bu epizottaki her şey, popüler şenlikli komik ruhla tasarlanmıştır. Fakat binlerce yıllık bir zaman zarfında gelişen bu biçimler, çağın yeni tarihsel amaçlarına hizmet ediyorlardı; güçlü bir tarihsel farkındalıkla doluydular ve gerçekliğe dair daha derin bir anlayışa yol açtılar.

Saint-Maixent'da geçen, Üstat Villon'un numarası epizodu, Basché'nin şatosundaki dayakla ilişkilidir ve o komik oyuna katılanlara Lord Basché tarafından anlatılır. Bu hikâyeyi, bölümün sonunda tartışacağız.

Önceden de söylediğimiz gibi, Rabelais'nin romanındaki bütün dayak sahneleri benzer niteliktedir. Çok derinlerde yatan bir müphemliğe sahiptirler; bu sahnelerde her şey gülerek, gülme amacıyla yapılır, *et le tout en riant.*

Buna benzer iki sahneye daha bakalım. Bu sahnelerden birinde kan, şaraba dönüşür; diğerindeyse dövüş, bayrama.

Birinci sahne, 13 bin 622 adamın, Rahip Jean tarafından manastır avlusunda dövüldüğü meşhur epizottur. Bu, olabilecek en acımasız kıyımlardan biridir:

> ...sağa sola rastgele vuruyor, sopayı yiyenler seriliyordu yere domuzlar gibi.
> Kiminin beynini patlatıyor, kolunu bacağını kırıyor, kiminin boyun kemiklerini birbirinden ayırıyor, belini iki büklüm, burnunu dümdüz ediyor, kiminin gözünü patlatıp kiminin çenesini darmadağın ediyor, kimine dişlerini yutturuyor, kürek kemiklerini çökertiyor, baldırlarını morartıyor, kiminin kalçasını, kiminin bileğini dirseğini yerinden oynatıyordu.

Asmaların sık yerlerine saklanmak isteyen oldu mu, sırtına sopayı indiriyor, kırıyordu belini köpek gibi.
Kaçıp kurtulmaya yeltenen oldu mu, ense köküne bir vuruşta kafasını patlatıyordu.
Ağaca çıkıp canını kurtarmak isteyenlerin kıçlarına sopayı sokuyordu. ...Ona karşı durmayı göze alan oldu mu, kollarının gücünü asıl onun üstünde deniyor, göğsünü orta yerinden delip yüreğini söküyordu. Kimini böğrünü delip midesini allak bullak edip bir anda öldürüyordu. Kiminin göbeğine öyle bir hırsla vuruyordu ki, bağırsaklarını dışarı çıkarıyordu. Kiminin hayalarından sokup kıçından çıkarıyordu sopasını. Görülmüş görülecek en kanlı olaydı bu, inanın bana. (I. Kitap, XXVII. Bölüm) [*Gargantua*, ss.136-7]

Burada gördüğümüz tam da bir beden hasadının imgesidir.

Aynı bölümde çömez keşişler rahibin yanına koşup geldiklerinde, rahip onlara hayatta kalanların boğazlarını kesmelerini emreder: "Bunun üzerine onlar da... Rahip Jean'ın yaraladığı adamları gırtlaklayıp öldürmeye başladılar. Biliyor musunuz ne kullanıyorlardı öldürmek için? Bizim memlekette küçük çocukların yeşil cevizleri soymak için kullandıkları kıvrık bıçakları." [A.g.e., ss.137-8]

Rahip Jean bu korkunç katliamı, manastırın şarabının üretildiği bağı kurtarmak için yapar. Bu epizodun tamamı da sadece neşeli değil, muzafferane tonlarla doludur. Bu, "Dionysos'un Bağı"dır, *vendange*'dır, bağbozumu şenliğidir. Zaten manastır avlusundaki bu dövüşün patlak verdiği zaman, tam da bağbozumu zamanıdır. Parçalanmış bedenlerden oluk oluk akan kanın ötesinde, çömez keşişlerin çocuksu kıvrık bıçakları bize, Rabelais'nin sık sık değindiği fıçılar dolusu *purée septembrale*'i (Eylül peltesini) hatırlatır. Kan, şaraba dönüşmüştür.[9]

Şimdi de söz ettiğimiz öteki epizoda bakalım. Bu epizot, II. Kitap, XXVI. Bölüm'dedir. Pantagruel ile iki arkadaşı, Kral Anarc-

9. Kanın şaraba dönüşmesi teması, *Don Quijote*'de, kahramanın devlerle dönüştüğü epizotta da vardır. Bu tema, daha da çarpıcı bir şekilde, Apuleus'un "Golden Ass"ında [Altın Eşek] işlenir. Lucius, Apuleus'un kapısının önündeki hırsız zannettiği adamları öldürür. Döktüğü kanı müşahede eder. Ertesi sabah saraya çağrılır; cinayetle suçlanmaktadır. İdam cezasıyla tehdit edilir, fakat sonradan bir şaşırtmacanın kurbanı olduğu ortaya çıkar. Cesetler, şarap tulumundan başka bir şey değildir. Saraydaki kasvetli havada geçen soruşturma, genel bir gülme havasına bürünür.

hus'un altı yüz altmış şövalyesini öldürür. Barutu dahiyane bir şekilde kullanarak düşmanlarını yakar, hemen ardından neşeli bir cümbüşe başlarlar. Carpalim avdan muazzam miktarda geyik eti getirmiştir:

> Epistemon, dokuz Esin Perisi'ni çağırırken, ahşaptan dokuz muhteşem antik şiş yontar; Eusthenes, geyiklerin derisini yüzerek oyuna dahil olur; Panurge, iki göğüs zırhını, ocak ayaklığı niyetine yere koyar. Mahkûmlarına aşçılık şerefini bahşederler; düşmanlarını yaktıkları ateşte geyik etini kızartırlar. Sonra yemeklerini sirkeye batırırlar, sonra açlıktan ölmüş iblisler gibi intikam şevkiyle saldırırlar. Yemeklerinin üzerine aç kurtlar gibi yumuluşları, gerçekten muhteşem bir gösteridir. (II. Kitap, XXVI. Bölüm)

Böylece içinde şövalyelerin yakıldığı ateş, mutfakla üzerinde geyik eti kızartılan neşeli bir ocağa dönüşür. Bu ziyafetten hemen önce tutuşturulan şenlik ateşinin ve şövalyelerin yakılışının (kışın, ölümün, eski yılın bu tasvirlerinin) popüler şenlikli doğası, hikâyenin ilerleyen aşamalarında daha da aşikâr hale gelir. Pantagruel ile arkadaşları, savaş ve şölen meydanına bir zafer anıtı dikmeye karar verirler. Pantagruel meydana, üzerine ölen şövalyelerden kalan, silah, mahmuz, zincirden bir zırh, çelik bir eldiven, tozluk gibi yadigârları astığı bir direk diker. Anıtın üzerine konan şiirsel yazıt, insan aklının, ağır zırhlar karşısındaki zaferini haykırır (şövalyeler, yeni bir icat olan barutla yakılmıştır). Panurge bu anıtın yanına bir tane daha diker, orada da şölenden kalan yadigârlar asılıdır: Bir çift boynuz, bir geyiğe ait deri ve bacaklar, bir av köpeğinin kulakları, bir toykuşunun kanatları. Bunların yanına bir sirke şişesi, tuz dolu bir boynuz, bir şiş, bir domuz yağıyla yağlama çubuğu, bir tuzluk ve bir bardak da koyar. Bu direğin üzerindeki yazıttaysa şölene bir övgü ve bir de yemek tarifi vardır.[10]

Yadigârların asıldığı bu iki direk, popüler şenlikli imgeler siste-

10. Folengo'nın makaronik olmayan *Orlandino* adlı bir İtalyanca eserinde, Charlemagne şerefine yapılan bir müsabakanın salt karnavalesk bir tasviri vardır. Şövalyeler eşeklerin, katırların, sığırların üzerine binmiş dörtnala koştururlar; ellerinde kalkan yerine sepetler, kafalarında miğfer yerine kova, tava, tencere gibi mutfak gereçleri vardır.

mi bütününün müphem karakterini açıkça ifade eder. Barutun, şövalyenin ağır silahları ve kale duvarları karşısındaki zaferi şeklindeki tarihsel konu, yaratıcı aklın, kaba, ilkel güç karşısındaki zaferine işaret eder (bu konu Puşkin'in "Şövalyelik Zamanından Sahneler" adlı eserinde de işlenmiştir). Bu konu burada karnavalesk bir biçimde verilmiştir; bu mantığı izlersek, ikinci yadigâr direği, komik mutfak teçhizatını sunar. Eski dünyanın ölümüyle yeni dünyanın neşesi, bu imgeler sisteminde bir araya gelir. Eskiyi yiyip yutan şenlik ateşi, mutfaktaki ocağa dönüşür. Anka kuşu küllerinden yeniden doğmuştur.

Bununla ilişkili olarak Panurge'ün, inancı uğruna şehit olmanın eşiğine geldiği ama mucizevi şekilde kurtulduğu Türk epizodunu hatırlayalım. Epizot, şehitlerin ve mucizelerin bir parodisi olarak sunulur; burada da kurbanın yakıldığı kazığın yerini ocak alır. Panurge bir şişe geçirilip kızartılacaktır; yeterince şişman bulunmadığı için domuz yağına sarılacaktır. Fakat mucize eseri kurtulur ve o, işkencecisini kızartır. Epizot şişte kızarmaya düzülen bir övgüyle sona erer.

Öyleyse kan, şaraba; acımasız katliam ve şehidin ölümü, şen şakrak bir şölene; kazık, ocağa dönüşür. Kan dökme, uzuvları koparma, yakma, ölüm, dayaklar, darbeler, beddualar ve sövgüler, tüm bu unsurlar "şen şakrak zaman"ın içinde demlenir; bu zaman, hem öldürür hem doğurur, eskiden kalan hiçbir şeyin ayakta kalmasına izin vermez, yeni ve genç olanı hâsıl etmeye bir an bile ara vermez. Bu yorum Rabelais'nin soyut bir kavrayışı değildir; kelimenin tam anlamıyla, miras aldığı geleneksel popüler şenlikli imgeler sistemine içkindir. Bu sistemi o yaratmamıştır; bu sistem onda, tarihsel gelişiminin üst bir seviyesine yükselmiştir.

Ama belki bütün bu imgeler, ölü ve sakat bir gelenekten başka bir şey değildir? Belki o kurban edilen Mızıkçı'nın kollarına bağlanan o küçük kurdeleler, o ardı arkası gelmez dayaklar, sövgüler, o uzuvları kopan bedenler, o mutfak gereçleri, eski felsefelerin anlamsız kalıntılarından, yazarı modern zamanların hakiki gerçekliğini görmekten ve temsil etmekten alıkoyan boş bir biçimden, ölü bir ağırlıktan başka bir şey değildir?

Bu, son derece saçma bir varsayım olurdu. Evet, popüler şenlikli imgeler sisteminin, binlerce yıl içinde geliştiği ve hayatta kaldığı doğrudur. Bu uzun gelişimin kendi cürufu, kendisinin ıskartaya çıkardığı davranış biçimleri, inançları, önyargıları vardır. Fakat bu sistem bu temel hat üzerinden gelişmiş, zenginleşmiş; buradan yeni bir anlam kazanmış, halkın yeni umutlarını, düşüncelerini içine almıştır. Halkın yeni deneyimlerinin potasında başka şeylere dönüşmüştür. Bu imgelerin dili, yeni ve daha incelmiş nüanslar geliştirmiştir.

Bu süreç sayesinde popüler şenlikli imgeler, gerçekliği kavramanın güçlü bir aracı haline geldi; bu sayede, sahici ve derin bir gerçekçiliğin temeli olarak hizmet etti. Popüler imge dokusu, gerçekliğin natüralist, geçici, anlamsız, saçılmış veçhesini değil, oluş sürecinin ta kendisini, onun anlamını ve yönünü, dolayısıyla da bu sistemin evrenselliğini ve inatçı iyimserliğini yansıttı.

Rabelais'nin eserinde gerçekçi ve tamamen bilinçli bir hayat olarak yaşamını sürdüren şey işte bu imge dokusudur; bu doku, orada dolu dolu yaşar, her şeyi en ince ayrıntılarına kadar hisseder: Bir Mızıkçı'nın kolundaki kurdeleler, bir başkasının kırmızı suratı, Rahip Jean tarafından savrulan sopa, haç ve solmuş leylaklar ve onun takma adı: *D'entommeure*. Bu imgelerde ölü ya da işe yaramaz bir şeyin izine rastlamak mümkün değildir; tam tersi her şey güncellikle, tutarlı tek bir anlamlılıkla işba olmuştur. Rabelais'nin açık, düşünceli (ama dar görüşlü bir rasyonalizme kapılmayan) sanatsal bilinci, bu ayrıntıların her birinde mevcuttur.

Bu elbette, her ayrıntının, yazarın soyut aklı tarafından icat edildiği, ince ince tartılıp biçilip düşünüldüğü anlamına gelmez. Rabelais, sanatsal anlamda biçemine bilinçli bir şekilde hâkimdi; bu da, popüler şenlikli biçimlerin muazzam biçemiydi. Bu karnavalesk türün mantığı onu Mızıkçı'nın kırmızı suratına, dayak cezasından sonra neşeyle dirilmesine ve mukayese edildiği iki krala götürüyordu. Fakat Rabelais bu imgeleri nadiren ayrı ayrı düşünmüştür. Çağdaşları gibi o da bu biçimlerin dünyasında yaşamaktaydı; onların atmosferini solumakta, onların dilini rahatlıkla kullanmaktaydı; sürekli bir soyut özdenetime ihtiyacı yoktu.

Dayak ve sövgülerle tacın alınması arasındaki temel bağlantıyı gösterdik. Rabelais'de sövgü, asla kişisel hakaret niteliğine bürünmez; sövgü onda evrenseldir ve her şey söylenip bittiğinde hep görünenin daha ötesinde bir şeyler amaçlanır. Rabelais, sövgüye ve dayağa maruz kalan her kurbanın arkasında kralı görür, yani eski kralı, sahtekâr kralı. Fakat aynı zamanda başlarından taçları alınan tüm bu kişilerin imgesi alabildiğine gerçek, alabildiğine canlıdır. Tıpkı bütün o dövdüğü, sövdüğü, kovaladığı Mızıkçılar, dalavereciler, can sıkıcı ikiyüzlüler ve iftiracılar gibi. Hepsi de, ölmekte olan hakikatin ve hâkim olan düşüncenin, yasaların, erdemlerin otoritesinin ete kemiğe bürünmüş halleri olarak alaya ve cezaya maruz kalır.

Bu eski otorite ve hakikat, mutlakmış, zamanötesi bir önem taşırmış gibi yapar. O nedenle temsilcileri (asla gülmeyenler) kasvetli bir şekilde ciddidir. Onlar gülemezler, gülmek istemezler; cakadan onların yanlarına yaklaşılmaz; hasımlarını, ebedi hakikatin düşmanı olarak görürler, onları ebedi cezalara maruz bırakırlar. Kendilerini zamanın aynasında görmez, kökenlerini, sınırlarını ve sonlarını idrak etmezler; gülünç suratlarının, ebediyet ve değişmezlik numaralarının komik doğasının farkında değildirler. Bu nedenle bu kişiler rollerinin sonuna geldiklerinde hâlâ ciddidirler, halbuki izleyicileri uzun süredir gülmektedir. Onlar, ebedi hakikatleri ilan eden kralların ve habercilerin majestik tonunda konuşmaya devam ederken, bilmezler ki zaman, konuşmalarını gülünç hale getirmiştir. Zaman eski hakikati ve otoriteyi, kalabalıkların pazar meydanında paramparça ettiği bir Yağlı Salı kuklasına, komik bir canavara dönüştürmüştür.[11]

Kibar ustamız Rabelais, bu kuklalara karşı insafsız, acımasız ama aynı zamanda güleryüzlüdür. Aslında ustanın adına konuştuğu, sesiyle konuştuğu şey, neşeli zamanın ta kendisidir. Rabelais yaşayan insanlara işkence yapmaz. Bırakır onları gitsinler, ama önce

11. Eski otoritenin ve hakikatin bütün bu temsilcileri, Marx'ın dediği gibi, "Gerçek kahramanları çoktan ölmüş olan dünya düzeninin komedyenleridir sadece." (Bkz. K.Marx ve F.Engels, "Works", Cilt 1, s.118). Halk mizah kültürü, bütün bu yerinden oynatılamaz ebedilik ve durağanlık numaralarını, her daim değişen ve yenilenen bir zaman perspektifinden algılar.

içinde kutsal hakikatlerin habercileri numarasına yattıkları kral kıyafetlerini, azametli Sorbonne cüppelerini çıkarsınlar. Rabelais hatta onlara arka bahçede bir kulübe ve "kuzukulağı"nda soğan ezmek için bir havan bahşeder, Kral Anarchus'a bahşettiği gibi. Ya da ellerine birkaç parça eşya tutuşturur, yeni bir pantolon dikmek için biraz kumaş, bir tas çorba, bir parça sosis veya Bragmardolu Üstat Yerakliyus'a verdiği gibi bir iki odun.

Şimdi de Üstat Yerakliyus epizoduna dönelim. Bu, genç Gargantua'nın Notre Dame Katedrali'nin çanlarını çalmasıyla ilgili bir epizottur (I. Kitap, XVII.-XX. bölümler).

Çanların çalınması temasını Rabelais, "Büyük Vakayinameler"den ödünç almış, ancak bu temayı romanına genişleterek ve ters çevirerek aktarmıştır. Gargantua tarihi çanları, dev kısrağının koşumuna takmak için çalar; kısrağı balık ve peynirle yükleyerek babasına göndermeye niyetlidir. Katedralin çanlarını aşağı indirip bir kısrağa takmak, tipik bir karnavalesk küçültme jestidir. Yıkıcı bir temayı, başka bir yenilemeye, yani maddi bedensel düzeye ait bir temayla bir araya getirir.

Çınlayan küçük bir çan imgesi (ki genelde inek çıngırağı olur bu) en eski karnavallarda dahi, kaçınılmaz bir aksesuar olarak bulunurdu. Küçük çanlar genelde, "vahşi ordu", "vahşi av" ve "Erl-Kralın heyeti"* gibi mitsel imgelerde bulunur; bunlar antikitenin en eski zamanlarında karnaval alayıyla birleştirilmişti. Yine inek çıngırakları, *Roman du Fauvel*'de anlatılan XIV. yüzyıl *charivari*'sindeki tasvirlerde resmedilir. Çıngırakların, soytarı kostüm ve malzemelerindeki rolü iyi bilinir. Düğün arabalarında hâlâ karnaval çanlarının çıngıltılarını duyarız.[12] Villon tarafından yazılan *diablerie*'leri anlatırken Rabelais, göstericilerin, bellerine iğrenç bir ses çıkaran inek ve kısrak çıngırakları taktıklarını söyler.[13] Yukarıda söz ettiğimiz epizotta da bir kez daha Notre Dame'ın çalınan çanları imgesi çıkar karşımıza.

*Erl-Kral, yani orijinal ismiyle "*Erlkönig*", Alman mitolojisinde Kara Orman'ı ele geçiren ve küçük çocukları kaçırmasından korkulan kötü bir ruhtur. Atının boynuna astığı çanları, sadece çocukların duyduğu söylenir. (y.h.n.)

12. Rusların troykasında örneğin (İngilizce çevirmenin notu).

13. IV. Kitap, XIII. Bölüm

Altı yüz altmış şövalyenin yakılması ve ölü yakılan odun yığınının mutfak ocağına dönüşmesi hikâyesinde de Pantagruel, herkes lokmasını çiğnemekle meşgulken şölenin ortasında şöyle der: "Tanrı hepinizin çenesine asmak üzere ikişer çift kilise çanı verseydi... Bana da Rennes, Poitiers, Tours ve Cambrai'nin büyük çanlarını. Tanrı aşkına! Pirzolalarımızdan güzel bir çan korosu yapardık." (II. Kitap, XXVI. Bölüm)

Kilise çanları, inek, kısrak çıngırakları sadece hayvanlara değil, cümbüş eden misafirlerin sakallarına da takılır. Çıngırakların çınlamaları, çıngırdamaları, hapur hupur yiyen çenelerin hareketini belli etmek içindir. Tacından olup alçalma, yıkım ve yeniden hayat bulma mantığını, biraz kabaca da olsa, daha iyi resmeden bir imge bulmak zordur. Çanlar bulundukları en üst seviyeden alınıp aşağı indirilmişlerdir; Poitiers, Rennes, Tours, Cambrai çan kulelerinden indirilecekler ve şenlikli bir yemekte birden bire yeniden kullanılacaklardır. Çiğneyen çenelerin ritmine uyarak seslerine taze hayat vereceklerdir. Şunu da ekleyelim: Çanların birden karşımıza çıkan bu tuhaf kullanımı, onlara ait imgelerin tazelenmesine yol açar. Karşımızda, normalde bulundukları yerden farklı, kendilerine yabancı ve olmayacak bir yerde, sanki tamamen yeni bir şeymiş gibi belirirler. Bir imgenin yeniden doğduğu alan, maddi bedensel bir alandır, bu örnekteyse bir şölendir bu. Buradaki küçültmenin, kelimenin doğrudan anlamındaki topografik ve kesin doğasını da vurgulayalım: Çanlar yukarıdaki çan kulelerinden aşağı indirilip, çiğneyen çenelere eşlik ettirilirler.

Çanlara yeniden hayat veren şölen atmosferi elbette, hem hayvani yemek ediminden hem de mahrem, özel bir eğlenceden çok çok uzaktır. Bu, "bütün dünyanın davetli olduğu" bir şenliktir, popüler bir dev ile arkadaşlarının tarihsel bir ocak etrafındaki şenliği; eski feodal kültürü yiyip yutan bir şenlik.

Bir kez daha Notre Dame'ın çanlarının çalındığı epizoda dönelim. Şimdi artık Gargantua'nın çanları neden kısrağının koşum çıngırağı yapmak istediği açıktır. Hikâye ilerledikçe, çanların sürekli karnavalesk imgelerle ilişkilendirildiği görülür. Ermiş Antoine tarikatından bir rahip de bu çanları çalmak ister; hem çalmak için hem

kilerdeki domuz pastırmaları titresin diye (halktan domuz eti şeklinde vergi toplamaktadır). Yuhanna Yeraklius'un açıkladığı üzere çanların iade edilmesinin temel nedeni, seslerinin, Paris bölgesindeki şarapların bereketini iyi yönde etkilemesidir. Belirleyici nedenlerden biri de, adamın Gargantua'ya, çanları geri vermesi halinde, sucuk ve pantolon hediye edeceğine dair söz vermiş olmasıdır. Böylece tüm epizot boyunca çanlar, neşeli karnavalesk tonlarda çalar.

Peki Yuhanna Yerakliyus kimdir? Rabelais'nin kavrayışında, Sorbonne'un kıdemli bir üyesidir. Bu okul, ortodoksinin ve dokunulmaz kutsal hakikatin savunucusuydu. Her dinsel görüşün ya da kitabın kaderini orası tayin ederdi. Bildiğimiz gibi Sorbonne, Rabelais'nin romanını oluşturan kitaplar birer birer çıktıkça onları kınamış, yasaklamıştı; ancak allahtan okul o sıralar artık güçlü değildi. Yuhanna Yerakliyus, işte bu şerefli fakültenin temsilcisiydi. Fakat Rabelais bir önlem olarak (zira hâlâ Sorbonne hakkında şaka yapmak uygunsuz kaçabilirdi), Yuhanna Yerakliyus'un bu kurumla olan ilişkisini belli edecek, görünürdeki bütün işaretleri ortadan kaldırmıştır.[14] Yerakliyus, akılcı ve maharet dolu bir söylevle Gargantua'yı, çanları geri vermeye ikna etmeye çalışır. Önceden gördüğümüz gibi ona şık, "karnavalesk" bir ödül vaat eder: Pantolon, sucuk ve şarap.

Yerakliyus, üzerinde cüppesi, yardımcıları eşliğinde komik kaçan bir vakarla Gargantua'nın evinde belirir; bu tuhaf grup ilk başta bir karnaval geçidinden fırlamış bir kalabalık zannedilir:

> Üstat Yuhanna Sezar biçimi kırkılmış saçları, başında allame külahı, fırınlanmış pelteler ve kutsal fıçı suyu dolu midesi ile Gargantua'nın evine doğru yollandı; önünde üç kırmızı burunlu hademe, ardında üstleri başları pislik içinde beş altı miskin softa vardı.
> Kapıda onları Ponokrates karşıladı, kılıklarını görünce ürktü, olmayacak maskeler takınmış kimseler sandı onları. Sonra miskin softalardan birine bu maskaralığın ne demek olduğunu sordu. Çanların kendilerine geri verilmesini istedikleri cevabını aldı. (I. Kitap, XVIII. Bölüm) [*Gargantua*, s. 97]

14. Romanının ilk iki kitabının kanonik baskısında (1542) Rabelais, Sorbonne'a yapılan bütün doğrudan imaları silmiş, "Sorbonne"lular yerine "Sofist" sözcüğünü kullanmıştır.

Bu karnaval sahnesinin tüm kahramanları Sorbonne'lu fakülte üyeleridir. Bu adamlar soytarıya, neşeli, grotesk bir geçit alayındaki insanlara dönüşmüştür. "Kutsal fıçı suyu" o yıllarda şarabın parodisi olarak kullanılan bir ifadeydi.

Olan biteni öğrendikten sonra Gargantua ve arkadaşları, Yerakliyus'a bir oyun oynamaya karar verirler. Bir yandan, o sırada oraya gelmiş olan şehir yetkililerine çanları verirken, öte yandan Yerakliyus'a "teolojik olarak" içki içirip söylevini dinlerler.[15] Böylece Yerakliyus söylevini şen şakrak bir dinleyiciler grubuna verir, onları eğlendirir. Bu şaşırtmaca, Sorbonne'lu hocanın gülünç yüzünü daha da güçlü bir şekilde gözler önüne serer; hoca, gerçek hayattan koparılır, kukla haline getirilir. Herkesin ona güldüğünden habersiz, rolünü ciddi ciddi oynamaya devam eder.

Yerakliyus'un söylevi de, Sorbonne'luların retoriğinin, savlama yöntemlerinin, Latince konuşmalarının mükemmel bir parodisidir. Bu parodi, neredeyse "Karanlık Adamların Mektupları" ile beraber anılmayı hak eder. Ancak Yerakliyus'un söylevi baştan sona ve son derece muazzam bir sanatçılıkla, bir bunaklık imgesi üzerine kurulmuştur. Bu konuşma teybe kaydedilebilse, ne kadar çok öksürme, tükürme, kesik kesik nefes alma ve hırıltıya benzeyen sesle dolu olduğu görülürdü. Atlamalar, aksamalar, düşüncede olan kesilmeler ve doğru kelimeyi umutsuzca aramalar bu konuşmaya damgasını vurmuştur. Yerakliyus yaşından dürüstçe şikâyet eder. İnsan bunamasının bu biyolojik imgesi, Sorbonne'luların toplumsal, ideolojik ve dilsel anlamda elden ayaktan kesilmesiyle ustaca ilişkilendirilir. Bu, soytarıya dönüşen geçmiş yıl, geçmiş kış, ihtiyar kraldır.

Sorbonne'lu kukla alaya alınır. İhtiyar bir adam olarak ona ne ihtiyacı varsa verilir; zaten kendi sözlerine bakılırsa pek az şeye ihtiyaç duyar: Sıcak şöminesinin, masasının ve kocaman dolu bir çorba kâsesinin yakınında olmak. Yerakliyus'un gösteriş dolu taleplerinden geriye kalan budur. Bu ihtiyaçları Gargantua tarafından bonkörce karşılanır, ama Sorbonne'lu alaya alınır, tamamen yıkılır.

15. "Teolojik içme" ve "teolojik şarap" esaslı bir içme yarışı anlamına gelir (küçültücü ve gülünçleştiren bir taklit).

Bu bölümde tartıştığımız epizotların hepsi ve tek tek savaş, dövüş, dayak, insanların ve nesnelerin (örneğin çanların) taçlarının elinden alınması sahneleri, Rabelais tarafından popüler şenlikli bir karnaval ruhuyla sunulmuştur. Dolayısıyla bütün bu epizotlar müphemdir: Yıkım ve taç alma, doğum ve yenilenmeyle ilişkilidir. Eskinin ölümü yeniden hayat bulmaya bağlanır; bütün imgeler, ölmekte ve doğmakta olan dünyanın çelişkili birliğiyle bağlantılıdır. Sadece tartışılan epizotlar değil romanın tamamı, bu karnavalesk atmosferle doludur. Dahası, birkaç tane önemli sahne, cümbüş ve şenlikle doğrudan ilişkilidir.

Burada "karnavalesk" sözcüğünün genişletilmiş bir anlamını veriyoruz. Karnaval, özgül bir fenomen olarak günümüze kadar gelmiştir. Karnavalla, biçem ve karakter (aynı zamanda köken) olarak ilişkili olan, popüler şenlikli hayatın diğer tezahürleri uzun zaman önce öldüler ya da günümüze tanınmayacak kadar dejenere olarak ulaştılar. Karnaval, yüzyıllar boyunca sık sık tasvir edilen, iyi bilinen bir şenlik türüdür. XVIII. ve XIX. yüzyıllarda geçirdiği son gelişmelerden sonra bile, belirli temel özelliklerini, biraz indirgenmiş de olsa oldukça açık bir biçimde korudu. Karnaval, bu özellikleri, muazzam ve sonsuz derecede zengin bir dünyadan kalan en iyi korunmuş kesitler olarak açığa çıkarır. Bu da, kelimenin bu geniş anlamında "karnavalesk" sıfatını kullanmamıza izin verir. Onu sadece kendiliğinden, sınırlı biçiminde karnaval olarak değil, aynı zamanda ortaçağ ve Rönesans'ın renkli popüler şenlikli hayatı anlamında da yorumlarız; bu hayatın kendine has tüm özellikleri karnavalda korunmuştur, öte yandan diğer kimi biçimler bozulmuş, yok olmuştur.

Fakat en dar anlamında bile karnaval, tek bir anlam taşıyan, basit bir fenomen olmaktan çok çok uzaktır. Bu kelime tek bir kavram altında, farklı kökenlerden gelen, yılın farklı zamanlarında kutlanan ama hepsi ortak popüler eğlence özellikleri taşıyan bir dolu yerel bayramı toplar. Bu, tek bir kavram altında toplanma süreci, hayatın ta kendisinin gelişimine denk gelmişti; ölmekte ya da dejenere olmakta olan halk eğlencesi biçimleri, kimi özelliklerini karnaval kutlamalarına aktardılar: Ritüeller, teçhizat, imgeler, maskeler gibi. Bu kutlamalar, içlerine modası geçen türlerin boca edildiği bir depo haline geldi.

Elbette bu birleşme, kendine özgü yollarla oldu; bu sadece ülkeden ülkeye değil, mevsimden mevsime, hatta şehirden şehre farklılıklar göstererek gerçekleşti. En açık, klasik anlamda karnaval biçimleri İtalya, özellikle de Roma'da korunmuştur. Bunlardan sonra gelen en tipik karnavallar Paris'tedir. Bunları da, bir şekilde daha geç bir dönemde yaklaşık olarak klasik bir biçim benimseyen Nuremberg ve Cologne karnavalları izler. Rusya'da böyle bir süreç hiç olmamıştır; ulusal ya da yerel nitelikte halk eğlencelerinin çeşitli veçheleri (günah çıkarma günleri, Noel, panayırlar) değişmeden kalmıştır. Bunlar, Batı Avrupalı eğlencelerin tipik özelliklerinin hiçbirini göstermezler. Bildiğimiz kadarıyla Büyük Petro, geç dönem Avrupa tarzı "deliler bayramı"nı (örneğin soytarılar Papa'sı seçimini) ve 1 Nisan şakasını Rusya'ya getirmek istemiş, ancak bu âdetler kök salıp yerel geleneklerle karışmamıştır.

Gelişimin yaklaşık olarak klasik bir yol izlediği Roma, Paris, Nuremberg ve Cologne gibi şehirlerde bile yerel şenlikler, karnavalın temelini oluşturdular. Karnaval ritüeli, aksi takdirde yok olmaya mahkûm olan bu yerel özelliklerle zenginleşti.

Karnavala, kimi temel unsurlarını veren bu popüler şenlikli biçimlerin çoğu, silik de olsa çağdaş dünyada varlıklarını sürdürmekteler. Örneğin Fransız *charivari*'si için geçerlidir bu durum; temel özellikleri karnavala aktarılmıştır, fakat hâlâ, düğün aldatmacasıyla zayıf da olsa bir benzerlik gösterir (eğer evlilik, şu ya da bu nedenden ötürü normal kabul edilmiyorsa). Bu durum günümüzde hâlâ yeni evlilerin pencereleri önünde yapılan şamata biçiminde devam etmektedir. Ayrıca, dinsel ve resmi bayramların ikincil, gayri resmi veçhesini oluşturan halk eğlencelerinin bütün unsurları da bağımsız olarak yaşamaya devam etmiştir; öte yandan bunların, karnaval ritüelleriyle pek çok ortak yönü vardır: Örneğin Epifanya yortusunda ("fasulye bayramı") ve Sevgililer Günü'nde bir günlüğüne kral ve kraliçe seçmek gibi. Bu ortak öğeler, her birinin zamana bağlı olduğu gerçeğiyle belirlenir; her bayramın hakiki kahramanı zamandır, o, eskinin tacını elinden alır, yeniye verir.[16] Bu gay-

16. Gerçekten de bayramın her günü taç takılır, taç alınır; dolayısıyla her günün kendi kralı, kraliçesi vardır. Bu tema için bkz. *Decameron*. Bu eserde, şenlik söylevi verilen her gün bir kral ile kraliçe seçilir.

ri resmi popüler eğlence biçimleri elbette Kilise bayramlarının etrafında yaşamaya devam etti. Her panayır, özellikle zamanlaması bir kiliseye ya da ayine bağlı olanlar, karnavalesk özelliklerini korumuştur. Son olarak karnavalesk özellikler, vaftiz ve cenaze törenleri gibi kimi özel aile toplantılarında, bağbozumu (*vendange*) ve hayvan kesimi gibi tarımsal bayramlarda da ortaya çıkar; tüm bunlar Rabelais'de geçer. Tipik bir düğün ritüeli olan *nopces à mitaines*'in de karnavalesk özelliğini görmüştük. Karnavalesk türlerin ortak paydası, bu bayramlarla "neşeli zaman" arasındaki temel bağdır. Bayramın özgür, popüler veçhesinin korunduğu her durumda, zamanla olan ilişki de korunmuştur, ki bu da karnavalesk tadının baki kaldığı anlamına gelir.

Fakat karnaval, kelimenin dar anlamında geliştiği ve bütün popüler eğlence biçimlerinin merkezi haline geldiği durumlarda, bütün diğer bayramları yok etmiş, onları neredeyse bütün özgür ve ütopik halk öğelerinden yoksun bırakmıştır. Diğer bayramlar, özellikle kilise ya da siyasi ritüellerle olan bağlarından ötürü sönüp gitmiş, popüler özellikleri törpülenmiştir. Karnaval, hakiki halk şenliğinin, Kilise ve Devlet'ten bağımsız simgesi ve ete kemiğe bürünmüş hali olmuş, ama onlar tarafından hoş görülür hale gelmiştir. Bu durum, Goethe'nin 1788 tarihli meşhur eskizinde tasvir ettiği Roma Karnavalı ve Dieterich'in *Pulcinella*'sında resmettiği aynı şehirdeki karnavala ait 1895 tarihli tasvir için henüz geçerlidir. *Pulcinella*'yı Romalı dostlarına ve 1897 senesi kutlamalarına ithaf eden Dieterich'in zamanında bu şenlik, geçmiş yüzyıllarda var olduğu şekliyle hakiki popüler hayatın geriye kalan tek canlı ve renkli tanıklığıydı.

Rabelais zamanında halk eğlenceleri, Fransa'nın hiçbir kasabasında, karnaval zamanıyla sınırlandırılmamıştı. Yağlı Salı, halk eğlencelerinden sadece bir tanesiydi, ama önemli olanlardan biriydi. Önceden de söylediğimiz gibi çeşitli kasabalarda yılda üç, dört kez düzenlenen panayırlar, pazar meydanındaki şenlikli hayatta önemli bir rol oynardı. Panayırlarda yapılan eğlenceler genelde karnavalesk bir niteliğe sahipti. Lyon şehrinin yaygın bir şekilde kutlanan, çok sayıdaki şenliklerini hatırlayalım. Rabelais zamanında, "deliler bay-

ramı"nın ileri dönem biçimleri hâlâ hayattaydı; tıpkı Rouen ve Eure'de, sahte bir başrahip kuklası *(Abbas Cornadorum ya da Abbé des Conards)* diken ve geçit alayı düzenleyen *Societas Cornadorum* tarafından yapılan eğlenceler gibi.

Rabelais elbette kendi döneminde hem şehirlerde hem kırsal kesimde varlığını sürdüren rengârenk karnaval hayatına gayet aşinaydı. Peki bu bayramların onun romanına doğrudan ne tür etkileri olmuştur?

Romanının daha en başında, I. Kitap'ın, IV., V. ve VI. bölümleri'nde, Gargantua'nın mucizevi doğumu sırasında kutlanan "hayvan kesimi bayramı" ve hemen ardından yapılan neşeli şölenin tasvirini görürüz. Bu, romanın en dikkat çekici epizotlarından biridir ve Rabelais'nin sunuş biçimini en tipik şekilde yansıtır. Bu pasajı dikkatle çözümlemeliyiz.

Epizot şöyle başlıyor:

> Gargamelle'in çocuk doğurması şu hal üzere şu biçimde oldu ve inanmazsanız eğer, dibiniz boşalsın!
> Onun dibinin boşalması şubat ayının üçüncü günü bir öğleden sonra fazla işkembe yedikten sonra oldu. İşkembe dediğim yağlı, özel öküz işkembesi; özel öküz dediğim ahırda ve özel çayırda beslenmiş öküz; özel çayır dediğim de yılda iki kez yeşeren çayır. İşte bu tür yağlı öküzlerden üç yüz altmış yedi bin on dördünü kesmişler. Karnaval'da tuzlansın, baharda bol bol öküz eti bulunsun, yemeklerden önce tuzlu kutlamalar yapılsın ve şarap daha keyifli içilsin diye. (I. Kitap, IV. Bölüm) [*Gargantua*, s.45.]

Bu alıntıdaki önde gelen tema maddi bedensel refah, üreyen ve büyüyen aşırı bir bolluktur. Bütün imgeler, bu temaya tabidir. Birincisi bütün olaylar Gargamalle'in doğurmasıyla ilişkilidir. Bu, doğum ediminin sahnesi, arka planıdır. İlk satırlarda, yazara inanmayacak olanlara yönelen bir beddua vardır; hikâyeyi böler, aynı zamanda bizi hemen ardından gelen resme hazırlar. Gargamelle, şişman öküz işkembelerinden aşırı miktarda yediği için zorlanan kıç bağırsağı –yani kalın bağırsağı– gevşediği anda doğurur. Bütün anlam ve çağrışım zenginlikleriyle bağırsaklar, işkembeler, epizodun tama-

mının önde gelen imgeleridir. Bizim alıntımızda bu imgeler yemek olarak sunulur: *Gaudebillaux*, başka bir deyişle *grasses tripes*, yani öküzün yağlı işkembeleri. Fakat Gargamelle'in doğurması ve kalın bağırsağının gevşemesi, kadının yalayıp yuttuğu işkembelerle, yalayıp yutanı birbirine bağlar. Hayvan etiyle onu yiyen insan eti arasındaki sınırlar belirsizleşir, neredeyse silinir. Bedenler iç içe geçer, yalayıp yutan ve yutulan dünyaya ait tek bir grotesk imgede birbirlerinin içinde erimeye başlarlar. Tek bir yoğun bedensel atmosfer yaratılır, koca göbeğin atmosferi. Epizodumuzun asıl olayları, bu duvarlar içinde gerçekleşir: Yemek yemek, bağırsakların dışarı dökülmesi, çocuk doğurmak.

Romanın başında, Gargamelle'in doğurma sahnesiyle verilen üretkenlik ve büyüme teması, maddi malların bolluğu ve doluluğuna dair imgelerde geliştirilir: Yılda iki kez yeşeren özel çayırlarda beslenen özel yağlı öküzlerin işkembesi. Bu hayvanlardan muazzam sayıda kesim yapılır: 367 bin 14. "Yağlı" kelimesi ve *grosses, engressez, gras* gibi türevleri, üç satırda dört defa tekrar edilir. Kesim, bolca et *(tas)* elde etmek için yapılır.

Maddi malların bolluğu teması burada doğrudan, yılın kesilen öküzlerin tuzlandığı dönemine rastgelen Yağlı Salı ile ilişkilendirilmiştir. Yağlı Salı aynı zamanda, Tövbe Salısı'dır. Tüm epizoda, karnavalesk bir atmosfer nüfuz eder; bu atmosfer, kesim, uzuvlara ayırma, bağırsakları sökme, bedensel hayat, bolluk, yağ, şölen, şen şakrak yakışıksızlıklar ve son olarak çocuk doğumunu tek bir grotesk düğümle birbirine bağlar.

Alıntının sonunda tipik bir küçültme vardır: *Commemoration des saleurs*. Yemeğe eklenen muhteşem tuzlu mezeler, bir genel ayin terimi olan "commemoration"* yani o gün bayramı kutlanan aziz adına okunan kısa bir dua anlamındaki kelimeyle karşılanır; bu asıl duaya eklenen muhteşem bir ektir. Böylece hikâyeye, genel ayine bir ima eklenir.

Son olarak, bu alıntıdaki biçemsel özgüllüklere işaret edelim. İlk kısım bir zincir gibi kurgulanmıştır. Bir cümleyi bitiren kelime bir sonraki cümleyi başlatır (Fransızca orijinal metinde), dolayısıy-

* (Fr.) Anma, yâd etme, anma töreni anlamında. (ç.n.)

la her bağlantı bir sonrakine bağlanır. Böylesi bir kurgu, yoğunluğu artırır; bu, bol yağdan, etten, işkembeden ve çocuk doğumundan yapılma dünyanın bozulmaz bütünlüğünü perçinler.

Epizotta sonra olanlara bakalım. Kesilen öküzlerin işkembeleri uzun süre dayanmadığı için Grandgousier, bütün komşu kasaba sakinlerini şenliğine davet eder:

> Bu amaçla tüm Sainnais, Suillé, La Roche Clermaud, Vaugaudray ahalisi çağrıldı, Coudray-Montpensier, Gué de Vède'liler ve daha başka komşu bölgeler unutulmadı, hepsi de iyi içkici, şen ahbap ve iyi kuka oyuncularıydı. (I. Kitap, IV. Bölüm) [*Gargantua*, s.45]

Yani binlerce öküzün kesildiği bayram, yaygın popüler bir niteliğe sahiptir. O "tüm dünyaya ait bir bayram"dır. Bütün karnavalesk kutlamaların özü de böyleydi.

Grandgousier tarafından davet edilen komşuların tasviri de renklidir. Son cümlede *beaux joueurs de quilles*, yani iyi kuka oyuncuları olarak tanıtılırlar. Rabelais'nin zamanında *quille*'in erotik çağrışımları olduğunu zaten biliyoruz; öyleyse burada verilen misafirlerin tasviri, tüm epizodun maddi bedensel düzlemindedir.

Grandgousier karısını, "Kim ki bok yemek ister, bu işkembeyi tıka basa yer," [a.g.e., s. 46] diyerek aşırı işkembe yemenin tehlikesi konusunda uyarır. Bu uyarıya rağmen Gargamelle on altı ton, iki fıçı ve altı çanak yer; bağırsakları bu cömert porsiyonlarla tıka basa dolar.

Yazar burada, genel anlamda bağırsaklar, özelinde de işkembe kavramıyla yakından ilişkili olan dışkı temasını sunar; zira istediği kadar iyi yıkansın, orada bir parça dışkı mutlaka kalır. Bu imgede, yiyip yutan ve yutulan bedenler arasındaki sınırlar bir kez daha silinir; hayvan bağırsaklarının içindekiler, insan bağırsaklarının içindeki pisliğin oluşumuna katkıda bulunur. Hayvan ve insan organları, birbirinden ayrı düşünülemeyecek tek bir grotesk bütünün içinde iç içe girerler. Yazarın bu paragrafın sonundaki ünlemesi, bu epizodun atmosferinin tamamını çok iyi anlatır: *O belle matière fécale!* [O kadının içinde şişen kazurat bolluğunu düşünün artık!

(A.g.e., s.46)]. Grotesk gerçekçilikte pek çok durumda bu imgenin, neşeli şeyleri temsil ettiğini hatırlayalım.

Bu sahnenin hemen ardından, misafirlerin hepsi kendilerini La Saussaie söğütlüğüne atar, orada cümbüş yapar, keyifli zurna ve tatlı tulum sesleri arasında dans ederler. Karnavalesk özellikler taşıyan bu ara sahne, epizodun diğer bütün imgeleriyle organik bir bağ içindedir. Tekrar edelim: Yağlı Salı'nın atmosferinde, cümbüş, dans ve müzik; kesim, uzuvlara ayırma, bağırsaklar, dışkı ve maddi bedensel alt bölgelere ait diğer imgelerle birleştirilir.

Hem bu epizodu hem de tüm romanı doğru anlamak için, modern zamanların sınırlı ve indirgenmiş estetik stereotiplerini bir kenara bırakmak gerekir; bunlar, geçmiş çağların dünya edebiyatında ve sanatında yaşanan gelişmelerin ana hatlarıyla karşılaştırıldığında yeterli olmaktan çok uzaktır. Rabelais'nin imgelerini, modern düşünce sistemine hâkim olan ayrılmış, daraltılmış, tek yönlü kavramlara oturtarak modernleştirmeye çalışmak, özellikle kabul edilemez bir şeydir. Örneğin grotesk gerçekçilikte ve Rabelais'nin eserinde dışkı imgesi, bugün ilk akla gelen, dar anlamda fizyolojik çağrışıma sahip değildi. Dışkı, bedenin ve dünyanın ölümle mücadelesinde hayatın temel bir unsuru olarak algılanırdı. İnsanın, dünyanın hayatıyla yakından ilişkili olan maddiyatına, bedensel doğasına yönelik canlı bilincinin bir parçasını dışkı oluştururdu.

Dolayısıyla Rabelais hiçbir şekilde "aşırı bir natüralizm" ya da "fizyolojizm" sergilemez, sergileyemez. Onu anlamak için onu çağdaşlarının gözüyle okumalıyız; onu, temsil ettiği bin yıllık geleneğin arka planında görmeliyiz. O zaman Gargamelle'in doğurması epizodu bize, bedenin ve dünyanın yüce, aynı zamanda da neşeli bir dramı olarak görünecektir.

I. Kitap'ın V. Bölümü, meşhur, "Zil Zurna Sarhoşların Konuşmaları" sahnesine ayrılmıştır. Bu karnavalesk bir sempozyumdur. Klasik bir sempozyumda olduğu gibi, herhangi dışsal mantıksal bir devamlılığı, birleştirici bir soyut fikir ya da meselesi yoktur. Ancak "Zil Zurna Sarhoşların Konuşmaları"nın derin bir içsel birliği vardır. Bu, en ince ayrıntısına kadar dikkatle örgütlenmiş, grotesk bir küçültme oyunudur. Neredeyse her replik, daha üst bir düzeye (ki-

liseye, dualara, felsefeye, kanunların diline) ait bir formül ya da yeme içmeye adapte edilmiş kutsal kitap sözleri içerir. Buradaki sohbet aslında iki konu etrafında döner: Yenmekte olan öküz işkembeleri ve yemeği ıslatan şarap. Fakat maddi bedenin alt bölgelerine ait bu öğeler, üst düzeydeki kutsal, tinsel imge ve formüllerin taklitleri olarak sunulup onları gülünçleştirirler.

Bağırsak imgeleri üzerinde yapılan söz oyunlarının altını çizmeliyiz. Misafirlerden biri şöyle der: *Je laverois volonttiers les tripes de ce veau que j'ay ce matin habillé.** Buradaki *habiller* kelimesi, "giyinmek", "kuşanmak" anlamına gelir ama aynı zamanda kesilen bir hayvanın etini "işlemek" de demektir. Öyleyse misafir "bu sabah kestiğim dana" derken ilk önce kendisinin şölen için yaptığı hazırlıkları kastederken, aynı zamanda kesilen, işlenen ve sonra yenen danayı da kastediyor. Aynı şekilde bu cümledeki işkembe kelimesi, hem misafirin şarapla ıslatmaya niyetlendiği kendi bağırsaklarına hem de yıkamak istediği, yenecek olan işkembelere işaret ediyor.

Benzer bir kalıpla kurulan başka bir *double entendre*'a [çift anlamlı söze] bir örnek daha verelim: *Voulez-vous rien mandez a la rivière? Cestuy cy* [şarap kadehi] *vas laver les tripes.*** Burada da *işkembe* sözcüğünün iki anlamı vardır: Misafirin kendi bağırsakları ve öküzün yenmiş olan bağırsakları. İnsanın yiyen bedeniyle, hayvanın yenen bedeni arasındaki çizgi bir kez daha silinmiştir.

Bir sonraki bölümün kahramanı ise Gargamelle'in doğum yapan rahmidir. Doğurma işi şöyle başlar:

> Az sonra ahlayıp oflamaya, bağırıp çağırmaya başladı. Hemen dört bir yandan bir sürü ebe geldi, alt yanını yokladıklarında bir hayli pis kokulu deri parçaları buldular, çocuk geliyor sandılar, oysa içi boşalıyordu kıç bağırsağı dediğimiz kalın bağırsak gevşemesi dolayısıyla –çünkü, yukarıda söylediğimiz gibi, gereğinden fazla işkembe yemişti. (I. Kitap, VI. Bölüm) [*Gargantua*, s.55]

---

* Türkçeye, "Bu sabah kestiğim dananın işkembesini ıslatsam iyi olur," şeklinde çevrilmiş. (*Gargantua*, s. 49) (ç.n.)

** Türkçeye "Bu ahbap işkembesini yıkamaya gidiyor ırmağa, bir diyeceğin var mı?" diye çevrilmiş. (*Gargantua*, s. 49) (ç.n.)

İşte burada da alt bölgelerin (*le bas*), kelimenin doğrudan anlamında anatomisi sunulur. Rahmin grotesk düğümü daha da sıkı bağlanmıştır: Kalın bağırsağın gevşemesi, yenmiş olan öküz işkembeleri, doğurmakta olan rahim (annenin bağırsağıyla bebek birbirine karıştırılır), tüm bu öğeler birbirine, ayrılmaz şekilde örülmüştür.

İmdada koşan ebe fazlasıyla güçlü bir kabız ilacı verir:

> Bu sıkışma yüzünden yukarıda rahim zarları gevşemiş ve çocuk zarlardan dışarı sıçrayıp boş damara girmiş ve oradan karın zarını da geçerek omuzlara kadar çıkmış (ki orada mezkûr damar ikiye bölünür), sola doğru yollanmış ve sol kulaktan dışarı çıkmış.
> Bizimki doğar doğmaz öteki bebekler gibi: "Mies! Mies!" diye değil, "İçki! İçki! İçki!" diye bağır bağır bağırmış, bütün dünyayı içmeye çağırırmış gibi, öyle ki bütün İçistan ve İçmenistan ülkelerinden duyulmuş. (I. Kitap, VI. Bölüm) [*Gargantua,* s.55]

Anatomik çözümleme, Gargantua'nın beklenmedik ve tamamen karnavalesk bir şekilde annesinin kulağından doğmasıyla son bulur. Çocuk aşağı değil yukarı gider. Bu, tipik bir grotesk tersyüz olma halidir. Benzer bir komik tını, Gargantua'nın ilk çığlığında duyulur; içki istemektedir.

Bu epizot hakkında yaptığımız çözümlemeyi toparlayalım:

Bütün imgeler, bayram temasını geliştirir: Hayvan kesimi, bağırsakların çıkarılması, uzuvlara ayırma. İmgeler, bir şölene paralel olarak açımlanmaya devam eder: Uzuvlarına ayrılan bedenin yenilip yutulması. Bunlar daha sonra, hâsıl eden rahmin anatomik tasvirine aktarılır. Bu imgeler, bir bütün olarak bedene ait son derece yoğun bir atmosferi büyük bir sanatkârlıkla yaratırlar; burada, insan ile hayvan, yenen ve yiyen bağırsakları ayıran bütün çizgiler kasti olarak silinir. Öte yandan, bu yiyen ve yenen organlar, hâsıl eden rahimle birleşir. Böylece yalayıp yutan ve yutulan, hâsıl eden ve edilen devasa bağırsaklara ait süperbireysel bir bedensel hayata ait tek bir hakiki grotesk imge elde ederiz. Fakat elbette bu, "hayvansal" ya da "biyolojik" bir bedensel hayat değildir. Gargamelle'nin rahminin ötesinde belli belirsiz görünür hale gelen şey, yeryüzünün yenilip yutulan ve yutan rahmi ile halkın her dem yeni-

den hayat bulan bedenidir. Doğmuş olan çocuk, halkın kudretli kahramanıdır, Fransız Herakles'idir.

Rabelais'nin anlattığı bütün epizotlar gibi burada da, şen şakrak, muzaffer, bolluk içindeki bedensel öğe, bütün bu sindiren ve sindirilen ideolojisiyle, asık suratlı ortaçağın korku ve baskı dolu dünyasına karşı durur. *Pantagruel*'in girişinde olduğu gibi, bu söz ettiğimiz bölümler de, ortaçağın inanç ve ikna yöntemlerine yönelik gülünçleştiren neşeli ve özgür bir taklitle biter:

> Bu garip doğuma herhalde inanmayacaksınız sanırım, inanmazsanız umurumda değil, ama kendini bilen, sağduyulu bir insan kendine söylenen ve yazılı olan her şeye inanır her zaman.
> [Süleyman, *Özdeyişler*'inde şöyle demez mi: "*Innocens credit omni verbo*" (Saf kişi her söze inanır). (BAP XIV,15). Peki Aziz Pavlus Korintliler'e Birinci Mektubunda, şöyle demez mi: "*Charitas omnia credit*" (Sevgi her şeye inanır) (BAP XIII 7).
> Neden söylediklerime inanmayasınız? Çünkü diyeceksiniz, kanıt yok. Ben de size şöyle karşılık vereceğim: Tam da bu nedenle tam bir inançla bana inanmalısınız. Zira Sorbonne'lu beyefendiler, inancın, kanıtı olmayan hakikatlerin dayanağı olduğunu söyler.]
> Yasalarımıza, imanımıza, akla ve kutsal kitaba aykırı mıdır bu? Bana sorarsanız, kutsal kitapların hiçbirinde buna ters düşen hiçbir şey yoktur. Hem sonra Tanrı böyle olmasını isteseydi, yapamaz mıydı diyeceksiniz. Aman, ne olur kafalarınızı bu boş düşüncelerle alengirlemeyin. Bana sorarsanız Tanrının yapamayacağı şey yoktur ve eğer isterse kadınlar bundan böyle çocuklarını kulaktan doğururlar. (I. Kitap, VI. Bölüm) [*Gargantua*, s.55]*

Daha sonra yazar, antik mitolojilerden, efsanelerden birkaç tuhaf doğum örneği verir.

Bu pasajın tamamı, hem ortaçağ inanç öğretisinin hem de onu savunma ve öğretme yöntemlerinin parlak bir parodisidir: Bu öğreti, Kutsal Kitap'tan yaptığı alıntılarla, sindirmeyle, tehditlerle ve dalalet suçlamalarıyla savunulur, öğretilirdi. Şen şakrak bedensel öğelerin yoğun atmosferi, "kanıtı olmayan hakikatlerin dayanağı" olarak inanç öğretisinin tacının elinden alınmasının yolunu hazırlar.

* Köşeli parantez içindeki bölüm Türkçe çeviride olmadığından, tarafımdan çevrildi. (ç.n.)

Gargantua'nın en önemli epizodu olan Picrochole'ün savaşı, başka bir bayram atmosferinde gelişir: Bağbozumunda (*vendange*).

Bağbozumu o zamanlar Fransa'daki hayatta önemli bir rol oynardı. Bugünlerde yönetim kurumları ile adliye bile kapalı olurdu, zira herkesin bağbozumunda işi olurdu. Picrochole'ün savaşına ait bütün olay ve imgeler, bu bağbozumu sahnesinde yer alır.

Savaşın başlangıcı, bağları koruyan Seuillé'li çobanlarla, çöreklerini satmaya götüren Lerné'li çörekçiler arasındaki bir münakaşadır. Çobanlar üzümlerinin yanında biraz çörek yemek isterler (rastlantıya bakın ki, bu ikisi beraber yendiğinde ishal yapar). Çörekçiler mallarını satmak istemezler ve çobanlara hakaret ederler. Aralarında bir kavga başlar. Şarap ile ekmek, üzüm ile çörek dinsel göndermesi olan ikililerdir; burada küçültücü bir parodiye maruz kalırlar (bu yiyeceklerin, bağırsaklarda hareketlenmeye yol açan etkisine dikkat edin.)

Savaşın ilk büyük epizodu, manastırın Rahip Jean tarafından müdafaasıdır; o sahne de komünyonun gülünçleştiren bir taklididir. Orada kanın şaraba dönüştüğünü, atılan acımasız dayakların bağbozumunu hatırlattığını görmüştük. Fransız bağcılarının folklorunda *vendange, bon temps*, yani "cömert zamanlar"la bağlantılıdır.[17] Folklorda cömert zamanlar figürü, kötü günlerin sonunu, genel barışın gelişini simgeler. Rabelais, bu nedenle popüler ütopik bir tema geliştirir: Barış içinde emek ve bolluğun, savaş ve yıkım karşısındaki zaferi. Picrochole'ün savaşını anlatan epizodun tamamının ana teması budur.

Öyleyse nasıl ki *Gargantua*'nın birinci kısmı (Gargantua'nın doğumu), hayvan kesimi bayramını ve karnavalı yansıtıyorsa, *vendange* atmosferi de, ikinci kısmındaki atmosfere tamamen hâkim olur ve oradaki imgeler sistemini örgütler. Kitabın tamamı, popüler şenlikli atmosfere bulanmış durumdadır.[18]

17. Popüler *vendange* bayramının iki figürü, bu epizodun tüm karakterini belirler: Bölümün ardında yatan temel fikre esin kaynağı olan *Bon Temps* figürü (barışın, genel bolluk ve refahın nihai zaferi); ve Picrochole'ün savaşının fars vurgulu, karnavalesk veçhesini yansıtan, *Bon Temps*'ın karısı *Mère Folle*.

18. Fischart, yaptığı serbest çeviride, şenlik öğesini büyük ölçüde güçlendirmiş, ancak bunu Grobianizm vurgusuyla sunmuştur. Grandgousier bütün şenliklere

Romanın II. Kitap'ı *Pantagruel*'de de, bayram temasına ilişkin epizotlar vardır. *Pantagruel*'in yazıldığı 1532 senesinde Papa, Fransa'da, olağan kutlamaların yanı sıra, Jübile yılı ilan etmişti.* Jübile sırasında belirli kiliseler, Papa'nın günahları affetme yetkisini, yani bu afları satma hakkını devralırdı. Rabelais'nin romanında, doğrudan bu temayla ilişkili bir epizot vardır. Mali durumunu iyileştirmek isteyen Panurge kilise kilise dolaşıp, günah affı hakkı satın alır; bir yandan da, kilisede elden ele dolaşan yardım kesesine elini daldırıp, verdiği yardımın yüz katını cebine atar. Rahibin şimdiki zaman formunda söylediği İncil'deki *Centuplius accipies*** cümlesini, emir kipinde söyler: "Yüz katını al." Böylece vicdanını rahatlatmış olur. Başka bir deyişle bu epizot, Jübile yılıyla ilgili şenlik teması ile İncil metnini gülünçleştirerek taklit eder.

II. Kitap'ta Panurge'ün, asil bir leydinin dikkatini çekme konusundaki başarısız girişimini anlatan bir epizot vardır. Kadın tarafından reddedilen Panurge, intikamını ilginç bir şekilde alır. Bu epizodun en önemli olayı, *Corpus Christi* bayramı sırasında olur. Bu, o bayramda yapılan bir ritüelin ucube bir parodisidir; leydiyi kovalayan 600 bin 14 köpeğin geçit resmini anlatır. Panurge kadının giysisini bir yosmanın paramparça edilmiş cinsel organından artakalanlara bulayınca, köpekler kadının peşini bırakmaz ve kıyafetini berbat ederler.

Corpus Christi günü yapılan dinsel geçit resminin böylesi bir parodisi ilk bakışta şaşırtıcı olduğu kadar hürmetsizce bir şey olarak da algılanabilir. Halbuki bu bayramın hem Fransa hem başka

---

karşı amatörce bir tutku duyar, çünkü şenliklerde bolca şölen ve soytarılık yapılır. XVI. yüzyılda Almanya'da kutlanan bayramların uzun bir listesini verir: Aziz Martin bayramı, karnaval, Palmiye Pazarı [İsa'nın Kudüs'e girişi sırasında yoluna serpilen palmiye yapraklarına atfen, Paskalya öncesi pazar günü kutlanan bayram-ç.n.], takdis, panayır, vaftiz, vs. Bir bayramı, bir sonraki izler, böylece Grandgousier'nin bir yıllık takvimi, tamamen bayram günleriyle dolar. Ahlâkçı Fischart için bayramlar oburluk ve aylaklık demekti. Böyle bir yorum ve takdir, elbette Rabelais'nin konuyu ele alışıyla bir tezat oluşturur. Öte yandan Fischart'ın bu konuya yaklaşımı da müphemdir.

* Papa'nın Katoliklere tam ve genel anlamda günahları bağışladığı yıl. (ç.n.)

** "Benim adım uğruna evlerini, kardeşlerini, anne ya da babasını, çocuklarını ya da topraklarını bırakan herkes, bunların yüz katını elde edecek ve sonsuz yaşamı miras alacak." Matta, 19:29. (ç.n.)

ülkelerdeki, özellikle de İspanya'daki tarihine bakıldığında, bedene ait son derece özgür ve grotesk imgelerin oldukça yaygın olduğu, bunların gelenek tarafından kabul gördüğü gözlenir. Grotesk bedenin, bu kutlamanın popüler pazar meydanı veçhesinde yaşamaya devam ettiği, onun kendine has atmosferini yarattığı söylenebilir. Bundandır ki, bu grotesk bedenin geleneksel temsilleri geçit törenine katılır. Örneğin bunlar arasında kozmik, hayvansı ve insani özellikleri birleştiren bir canavar; canavarın üzerine binmiş "Babilli fahişe";[19] (geleneksel olarak iri bedeni simgeleyen) devler, (bedensel normdan grotesk bir sapmayı temsil eden) zenciler ve Mağribiler; (yarı müstehcen İspanyol sarabantı* gibi) folk dansları yapan bir grup genç vardır. Din adamları, ellerinde takdis edilen ekmekle ancak, bu grotesk figürlerin geçidinden sonra ortaya çıkar. Geçit töreni, tiyatro kostümleriyle aktörlerin bindiği süslü çekçek arabaların boy göstermesiyle son bulur. (İspanya'da bu bayrama *fiesta de los carros* [arabalar bayramı] denmesinin nedeni budur.)

Corpus Christi bayramında yapılan geleneksel geçit töreni, güçlü bir beden vurgusu olan, açıkça ifade edilen karnavalesk bir karaktere sahipti. İspanya'da o gün, *Autos Sacramentalis* denen bir tiyatro gösterisi sahnelenirdi. Bu şovun içeriğini, Lope de Vega'nın, günümüze kalan, benzer türdeki oyunlarından çıkarabiliriz. Bu oyunlarda grotesk-komik öğeler ön plana çıkar, hatta bu öğeler, oyunun ciddi bölümlerine bile nüfuz eder. Bu oyunlarda sadece antik değil Hıristiyan temalarının ve şenlik geçit töreninin kendisinin, gülünçleştiren taklidini ve parodisini bolca buluruz.

Bu bayramın popüler pazar meydanı veçhesinin, belli bir ölçüye kadar, Kilise'nin *Corpus Christi* ritüelinin (ekmeğin takdis edilmesinin) parodisini yapan bir yergi tiyatrosu olduğunu söyleyerek demek istediklerimizi özetleyebiliriz.[20]

19. Üzerine binen fahişeyle beraber canavarın oluşturduğu bileşik beden, hayvan kesimi bayramı sırasında ortaya çıkan, yiyip yutan ve yutulan, aynı zamanda doğuran bağırsaklara denktir.

* Araplardan alınmış, ağır adımlarla yapılan bir İspanyol dansı. (ç.n.)

20. Antik yergi tiyatrosu, bedenin ve bedensel hayatın tiyatrosuydu. O tiyatroda canavarlarla devler önemli bir rol oynardı.

Bu olguların ışığı altında bakıldığında Rabelais'nin gülünçleştiren taklitleri ne şaşırtıcıdır ne de ucubelik olarak yorumlanabilir. Yazar sadece, yergi tiyatrosunun zaten var olan bütün öğelerini geliştirir: Üzerine fahişe binmiş canavar, devler, Mağribiler, müstehcen dans hareketleri. Evet, yazarımızın bu imgeleri cesur bir farkındalıkla geliştirdiği doğrudur. Yergi tiyatrosu sahnesinde, işeyen köpeklere, hatta fahişe rolüne şaşırmamalıyız. Bu imgenin içerdiği, çişle sırılsıklam etmenin müphem karakterini, doğurganlık ve hâsıl etme gücünü hatırlayalım. Söz konusu epizotta Rabelais'nin söylediğine bakılırsa köpek çişi, bugün hâlâ Saint-Victor yakınlarında akan bir dere oluşturmuştur (yazar, goblen halısı imalatçılarının, boya yapımında bu derenin suyunu kullandıklarını da ekler).

Çözümlediğimiz epizotlar sadece birkaç bayramla doğrudan ilişkilidir: Hayvan kesimi, *vendange*, Jübile, *Corpus Christi*. Bu epizotlarda bayram teması, bütün imgelerin örgütlenişini etkiler. Ancak bu örnekler, bu konuyu tüketmekten uzaktır. Rabelais'nin romanının tamamına baktığımızda, başka bayramlara yapılan göndermeler de buluruz: Sevgililer Günü, Villon'un özel bir *diablerie* yazdığı Niort Panayırı, bakalorya mezunlarının *rafa* oyunu oynadığı Avignon Karnavalı, neşeli canavar obur Mâchecroute'uyla Lyon Panayırı. Kahramanlarının Fransa üniversitelerine yaptıkları gezileri tasvir ederken Rabelais, öğrencilerle mezunların boş zaman eğlencelerine ve oyunlarına özel bir ilgi gösterir.

Bayramın popüler pazar meydanı veçhesinde oyunların önemli bir yeri vardı: İskambil oyunları, çeşitli sporlar, çeşitli fal okuma, dilek tutma, tahmin yapma usulleri... Popüler şenlikli atmosferle yakından ilişkili olan bu tezahürler, Rabelais'nin romanında önemli bir rol oynar. III. Kitap'ın, bir dizi fal okuma epizodu şeklinde örgütlendiğini söylemek yeterli olacaktır; bu epizotlarda Panurge, nişanlısıyla ilgili araştırmalar yapar durur. Bu olaylar özel bir ilgiyi hak ediyor.

İlk önce Rabelais'nin eserinde oyunun oynadığı önemli rolün

altını çizelim. *Gargantua*'nın 20. Bölümü, kahramanın gençliğinde, yemeklerden sonra oynadığı oyunların listesini verir. 1542 tarihli standart edisyonda iki yüz on yedi oyun sayılır; bunlar arasında bir dizi salon ve masa oyunu ile pek çok açık hava sporu vardır.

Bu meşhur listenin yankısı büyük olmuştur. Rabelais'nin ilk Almanca çevirmeni Fischart, bu uzun listedeki oyun sayısını, çeşitli Alman iskambil oyunları ve dansları ekleyerek üç yüz yetmiş ikiye çıkarmıştır. Eseri XVII. yüzyılda İngilizceye çeviren Thomas Urquhart da listeyi, İngiliz oyunları ekleyerek uzatmıştır. *Gargantua*'nın 1682 tarihli Felemenkçe çevirisinde listeye altmış üç Felemenk oyunu eklenmiştir.* Bu, Rabelais'nin listesinin başka ülkelerin kendi eğlencelerine yönelik ilgilerini körüklediğini gösterir. Romanın Felemenkçe çevirisi, çocuk oyunları alanında araştırmalara esin olmuş, bu da tüm dünya folk çalışmaları alanında yapılan en büyük çalışmayı ortaya çıkarmıştır: "Hollanda'da Çocuk Oyunları ve Eğlenceleri."[21]

Rabelais'nin oyunlara olan ilgisi rastlantısal değildir. Bu ilgiyi çağdaşlarıyla paylaşır. Oyunlar, bayramların popüler pazar meydanı veçhesine sadece dışsal değil, temel bir içsel bağ ile bağlıydı.

Gargantua'daki listenin yanı sıra Rabelais, oyunların zengin lügatçesini yaygın olarak kullanmış, metaforlarını ve karşılaştırmalarını oyunlardan ödünç almıştır. Bu kaynaktan, *joueurs de quille*** gibi pek çok erotik gönderme; *c'est bien rentré de piques!**** gibi başarı ve başarısızlığı ifade eden pek çok renkli imge almıştır. Oyunlardan alınan bu deyimlerin, gündelik dili şekillendirmede ne kadar önemli bir rol üstlendiğini de eklemeliyiz.

Romanın iki önemli epizodundaki imgeler, oyunlar üzerine kuruludur. Bunlardan birincisi I. Kitap olan *Gargantua*'nın finalinde-

---

* Türkçe çeviride, orijinaline sadık kalınarak iki yüz on yedi oyun verilir; ancak çevirmenler, buradaki oyunların kimilerini, adların kendilerine esinledikleri oyunlarla karşıladıklarını söylüyorlar. Bkz. *Gargantua*, 96. dipnot, ss.250-1. (ç.n.)

21. Cock, Karel ve Isidoor Tierlinck, *Kinderspel, Kinderlust in Zuid-Nederland met Schema's Teekeningen*, Konklijke Vlaamse Academie Voor Taalen-Letterkunde, reeks 6, No.29, Ghent, 1902-8.

** (Fr.) Kuka oyuncuları. (ç.n.)

*** (Fr.) Ne bahtsız bir hamle. (ç.n.)

ki "kehanet yollu muamma," ikincisiyse Yargıç Kazgemi'nin zar oyunudur.

"Kehanet yollu muamma," Saint-Gelais'li Mellin tarafından kaleme alınmıştır; onunki büyük ihtimalle tam bir versiyondur. Ancak Rabelais'nin de bu muammayı kullanırken iyi nedenleri vardı; bu şiir, bütün Rabelais imgeleriyle yakından ilişkilidir. "Kehanet yollu muamma"nın çözümlemesi, bu sistemin bir dizi yeni ve önemli yönünü ortaya serecektir.

Şiirde iki öğe birbirine sıkı sıkıya örülüdür: Tarihsel gelecekle ilgili bir kehanetin parodisi ve bir top oyununun imgeleri. Oyun ve kehanet arasındaki bu ilişki, tarihsel gelişime dair karnavalesk bir algıyı açığa çıkarır.

Saint-Gelais'li Mellin'in, I. François, Papa VII. Clemens ve V. Charles'ın İtalya için verdikleri savaşı, dönemin popüler bir iskambil oyunu olan *jeu de prime* şeklinde anlattığı başka bir kısa şiiri vardır. Zamanın siyasi durumu, güçlerin ve her bir hükümdarın özellikleri ve zayıflıklarının dağılımı, bu oyunun terminolojisiyle anlatılır.

Des Périers'nin de benzer bir kısa şiiri vardır, adı "Lyonlular için Bir Kehanet, Hinne Tibaut"dur. Kehanet tonunda yazılmış bu şiir, "üç kafadar"ın yazgısını anlatır. "Kafadarlar" aslında üç zardır.

Kehanet yollu muammalar, Rabelais zamanında o kadar popülerdi ki, Thomas Sebillet, *Poetics* adlı kitabında bu türe özel bir bölüm ayırmıştır (11. Bölüm, *De l'Enigme*).[22] Muammalar, dönemin sanatsal ve ideolojik algılayışını son derece iyi anlatır. Üzücü ve korkutucu, ciddi ve önemli olan her şey, en hafiften en ağıra doğru bir gidiş izlenerek neşeli ve uçucu tonlara aktarılırdı. Her şey, şen şakrak bir sonuca bağlanırdı. Dünyanın gizemi ve gelecek, kasvetli ve korkutucu olmak yerine, neşeli ve tasasız bir şey olarak ortaya çıkardı. Bu, elbette felsefi bir olumlama değil, dönemin sanatsal ve ideolojik eğiliminin bir ifadesidir; bu eğilim, dünyanın seslerini yeni bir tonda duymak, ona asık suratlı bir gizem oyunu değil, yergi tiyatrosu gibi yaklaşmak peşindedir.

22. Bkz. Thomas Sebillet, *Art poétique François, 1548* (F.Gaiffe'in yorumuyla, 1910), Droz, 1932.

Bu türün başka bir yönü de, yine o günlerde yaygın olan parodik kehanettir. Elbette ciddi kehanetler de popülerdi. I. François'nın V. Charles'a karşı verdiği mücadele, muazzam sayıda tarihsel ve siyasal kehanete yol açmıştı. Bunların çoğu dinsel hareketler ve savaşlarla ilgiliydi. Çoğu örnekte bu kehanetler kasvetli ve eskatolojik nitelikteydi. Düzenli olarak astrolojik tahminler de yapılıyordu. Popüler kehanetler, periyodik olarak takvim biçiminde basılıyordu; örneğin hava tahminleri ve tarımla ilgili tahminler veren "Ploughman Kehanetleri" gibi.[23] Ciddi kehanetler ve tahminlerin yanında, bu türün parodileri ve gülünçleştiren taklitleri de verilirdi; bunlar da önemli başarılar elde etmişti. Bu parodilerin en bilinenleri arasında "Genel Kehanetler",[24] "Peder Thibault'nun Kehanetleri"[25] ve "Yeni Kehanetler"[26] vardı.

Bunların hepsi, tipik popüler şenlikli yaratılardı. Hayatı, tarihi ve yaşanan zamanı yorumlayışları ve tonları bakımından alaycı olsalar da, bu tahmin ve kehanetlere duyulan nahif inancı o kadar alaya almazlardı. Bu parodilerdeki şakacı, şen şakrak yaklaşım daha çok ciddi ve kasvetli olana karşı çıkıyordu; sıradan ve gündelik olan, tuhaf ve beklenmeyene, maddi ve bedensel olan, soyut ve yüceltilmiş olana karşı sunuluyordu. Bu parodilerin anonim yazarlarının temel amacı, yaşanan zamana ve geleceğe farklı bir renk vermek, vurguyu maddi bedensel hayata kaydırmaktı. Popüler şenlikli imgeler genelde, tarih ve zamandaki değişimleri anlatmak için kullanılırdı.

Rabelais'nin kaleme aldığı "Pantagruelvari Kehanet" de benzer bir ruhla yazılmıştır. Bu kısa metinde de maddi bedensel imgeler buluruz: "Büyük Perhiz sırasında, domuz yağı, bezelyenin pabucunu dama atar", "göbek önden gider", "ilk önce kıç oturur" gibi. Popüler şenlikli imgeler de vardır: "Bayram günü insanlar fasulye

23. Bkz. *Prognostication des Laboureurs*. Bunlar, Anatole de Montaiglon'un *Recueil de poésies françaises de XVème et XVIème siècles*, adlı eserinin 2. cildinde yeniden basılmıştır.
24. A.g.e., Cilt 4. "Genel Kehanetler"in Rabelais tarafından yazılmış olma ihtimali vardır.
25. A.g.e., Cilt 13.
26. A.g.e., Cilt 12.

kralları kekin içinde bulamazlar" gibi ya da oyunlara ait imgeler: "Zar dileklerini yerine getirmeyecek", "beklediğin puanı alamayacaksın" gibi.

"Kehanet"in, astrolojik tahminlerin parodisini yapan ilk bölümünde Rabelais ilk başta bunları demokratikleştirir. Yıldızların sadece krallar, papalar, asiller ile resmi dünyanın büyük olayları için olduğuna inanmanın en büyük çılgınlık olduğunu düşünür. Astroloji, alt sınıfların hayatları ve kaderleriyle de ilgilenmelidir. Bu bir anlamda, yıldızların tacının elinden alınması, üzerlerinden saraylı kılıklarının çıkarılmasıdır.

Rabelais'nin "Kehanet"i aynı zamanda, "karnavalın karnavalesk bir resmi" denebilecek bir şey içerir: "İnsanlar birbirlerini kandırmak için kılık değiştirecek ve deliler gibi, çılgınlar gibi sokaklarda koşuşturacaklar; şu ana kadar hiç kimse doğada böyle bir karmaşa görmedi."

Burada, *Gargantua*'daki "kehanet yollu muamma"nın indirgenmiş bir biçimini görüyoruz. Toplumsal, tarihsel ve doğal bir felaketin imgeleri, bütün o maskeli balo kıyafetleri ve dizginlenemez davranışlarıyla bir karnaval olarak temsil edilir.

Gülünçleştiren taklit şeklindeki kehanet türü esasen zamanla, yeni yılla, muammaların tahmin edilmesiyle, evlilik, doğum ve hâsıl edici güçle ilişkilidir. Bu türde, yeme içme, maddi bedensel hayat ve oyun imgelerinin bu kadar önemli bir rol oynamasının nedeni budur.

Oyunlar da zaman ve gelecekle yakından ilişkiliydi. Temel oyun araçlarından olan zar ve iskambil kâğıtları, genelde fal okuma araçları olarak kullanılırdı. Bayramlarla oyunları temsil eden imge dokusunun köklerinin üzerinde durmak gereksizdir. Önemli olan kökensel ilişkileri değil, *ilişkisel anlamları*dır. Bu ilişki, Rabelais'nin zamanında açıkça hissediliyordu. O günlerde, bu imge dokusunun evrenselciliğine, zaman, gelecek, kader ve siyasi güçle arasındaki bağa dair canlı bir farkındalık vardı. Bu bağlar, o imgelerin felsefesinin bir parçasıydı; satranç taşlarının, zarların, iskambil kâğıtlarındaki figür ve renklerin yorumlanışını da ilgilendiriyordu. "Deliler bayramı"nın kral ile kraliçesi genelde zar atılarak seçilirdi. Bu

oyunda en büyük başarı elde eden kişiye *basilicus* ya da "saltanatlı" denirdi. Oyun imgeleri, hayatın ve tarihsel gelişimin yoğunlaştırılmış formülü olarak görülürdü: Talih, talihsizlik, kazanç, kayıp, taç takma, tacın elinden alınması... Hayat, (geleneksel simgelerin diline tercüme edilen) minyatür bir oyun, sahne ışıkları olmayan bir oyun olarak sunulurdu. Aynı zamanda oyunlar oyuncuları, gündelik hayatın sınırlarından dışarı çıkarır, geçerli olan yasa ve kurallardan özgürleştirir ve var olan uzlaşımların yerine daha hafif olan başkalarını koyardı. Bu sadece iskambil, zar oyunları ve satranç için değil, çeşitli sporlar ve (dokuz kuka, çeşitli top oyunları gibi) çocuk oyunları için de geçerliydi. O zamana kadar bunlar arasında kesin ayrımlar yoktu; bu ayrımlar daha sonraki zamanlarda yerleşmiştir. İskambil oyunlarındaki figürlerin, dünyada vuku bulan olayları temsil ettiklerini görmüştük; tıpkı Saint-Gelais'nin şiirindeki *jeu de prime*'in İtalya için verilen mücadeleyi temsil etmesi örneğinde olduğu gibi. Top oyunları da bu işlevi üstlenirlerdi; tıpkı Des Périers'nin "üç kafadar" şiirinde zarların benzer bir işlev üstlenmesi gibi. "Poliphila'nın Düşü"nde Francesco Colonna da bir satranç oyunu anlatır; oradaki satranç taşları yaşayan insanlar olarak temsil edilir, üzerlerinde oyunun esinlediği uzlaşımsal kostümler vardır. Burada satranç bir yandan bir karnaval maskeli balosuna, öte yandan askeri ve siyasi olayların grotesk bir imgesine dönüştürülür. Bu oyun Rabelais'nin romanının V. Kitap'ında tekrarlanır; büyük ihtimalle de "Poliphila'nın Düşü"ne aşina olan Rabelais'nin kendi skeçlerine dayanır. *Gargantua*'da da bu kitaba bir gönderme vardır.

Oyunların Rabelais'nin zamanına özgü yorumları dikkatle ele alınmalıdır. O zamana kadar oyunlar, gündelik hayatın bir parçası gibi düşünülmezdi, hatta hayatın uçarı yüzü olarak düşünülmeleri daha da nadir rastlanan bir durumdu. Bilakis, bu oyunlar, felsefi anlamlarını korumaktaydılar. Tüm hümanistler gibi Rabelais de oyunlara dair eski algıya aşinaydı; bu algı, oyunları, sıradan boş vakit geçirme yollarının ötesinde görürdü. Dolayısıyla Ponokrates* genç Gargantua'nın eğitiminde oyunları unutmamıştı. Yağmurlu günler-

* Yunanca iş yükleyen, angaryacı, işlerin yöneticisi anlamında. Gargantua'nın öğretmeni. Daha sonra Pantagmelih seyahatlerinde yol arkadaşlarından biri. (ç.n.)

de kendilerini resme ve heykele verirlerdi; ya da Rabelais'nin dediğine göre, Leonicus'un[27] tasvirini takip ederek veya kralın kütüphanecisi Lascaris'in örneğine uyarak, eski aşık oyunu geleneğini yeniden canlandırmışlardı. Oyunu oynarken, bu oyundan bahseden eski yazarları yâd ederlerdi (I. Kitap, XXIV. Bölüm).

Oyun imge dokusunun kaderi kısmen, sövgü ve yakışıksız sözlere ait imge dokusununkiyle aynıdır. Özel hayatın alanına sıkıştırılan oyunların imgeleri, evrensel ilişkilerini yitirdiler ve önceden taşıdıkları anlamdan yoksun kaldılar. Romantikler bu imgeleri edebiyatta yeniden ortaya çıkarmak istedi (karnaval biçimlerini de ortaya çıkarmak istedikleri gibi); ancak onları, kişisel kaderlerinin yapısı içinde, öznel bir şekilde anladılar.[28] Romantik dönemdeki tonalite tamamen farklıydı; genelde minör tonlar hâkimdi.

Şu ana kadar söylenen şeyler, oyun, (parodi olarak) kehanet ve muamma imgelerinin nasıl olup da folk öğeleriyle birleşerek organik bir bütün oluşturduğunu açıklıyor. Bunların ortak paydası neşeli zamandı. Bunların hepsi, ortaçağ eskatolojisini, "neşeli bir canavar"a dönüştürürler. Tarihin gelişimini insanileştirir, bu sürece dair ölçülü ve korkusuz bir bilgiyi hazırlarlar.

Tarihsel olaylar, "kehanet yollu muamma"da, bütün bu biçimlerin (oyunlar, kehanetler ve diğerlerinin) karnavalesk yüzleri kullanılarak temsil edilir. Buna biraz daha yakından bakalım.

"Muamma"nın yazarı, şayet geleceği, yıldızların ve ilahi bir gücün yardımıyla öngörmek mümkünse, bulundukları yerde gelecek kış gerçekleşecek şeyleri tahmin edeceğini ilan eder. "Rahat döşeklerinden bezen" bir insan tipi çıkacaktır ortaya (*las du repos et fachez du séjour*). Bunlar, dostlar ve akrabalar arasına fitne sokacak, herkesi birbirine düşüreceklerdir; bütün insanları birbirine düşman taraflara ayıracak, bütün çocukların babalarının karşısına dikilme-

27. Nicolas Léonicène, Rabelais'nin çağdaşı bir İtalyan hümanistidir. Zar oyunuyla ilgili bir diyalog kaleme almıştır.

28. Burada önerdiğimiz kanaat, belirli çekincelerle beraber, Lermontov'un eserlerindeki oyun imgelerini içerecek şekilde genişletilebilir: "Maskeli Balo", "Hazine Avcısı Leydi", "Kaderci" adlı eserlerinde geçenleri örneğin. Bu imgeler, Dostoyevski'nin "Kumarbaz"ı ile "Delikanlı"sında da özel bir niteliğe sahiptir. [Bkz. *Kumarbaz*, çev.: Ergin Altay, İletişim Yay., 2003; *Delikanlı*, çev.: Ergin Altay, Can Yay., 2004.]

sine neden olacaklardır; tüm düzen bozulacak, bütün toplumsal farklar silinecektir. Astlar üstlerine saygılarını kaybedeceklerdir. Birçok tuhaflığa şahit olmuş olan tarih, böyle korkunç olaylarla karşılaşmamıştır.

Bu kehanet resminde, bütün toplumsal, siyasi, özel alanlarda kurulu hiyerarşilerin tam bir yıkımının anlatıldığının altını çizelim. Bu, dünyayı tehdit eden, muazzam bir felaketin resmidir.

Tarihsel bahtsızlığın dozu, kozmik bir facia ile daha da artar. Yazar bir sel felaketi öngörür; bu selde tüm insanoğlu boğulacak, hemen ardından da korkunç bir deprem olacaktır. Daha sonra devasa bir yangın çıkacak, en sonunda da göklerden bir sükûnet ve memnuniyet inecektir bir kez daha dünyaya. Bu resimde, evrensel bir krizin, eski dünyayı yakıp yıkacak bir yangının tehdidini ve yenilenen bir dünyanın getireceği neşeyi belli belirsiz görürüz. Bu imge, bir anlamda, daha önce gördüğümüz bir imgeyle ilişkilidir: Ölülerin yakıldığı ateşin bir mutfak ocağına ve şölene dönüşmesi imgesiyle.

Gargantua ile Rahip Jean, "kehanet yollu muamma"yı tartışırlar. Gargantua kehaneti ciddiye alır, çağdaş olaylarla ilişkilendirir; onda, "İncil'e baş koymuş olanların" uğradığı zulümleri [*Gargantua*, s.242] üzüntüyle görür.* Rahip Jean ise bu kasvetli yorumu reddeder. Bunun, Merlin Peygamber'in üslubu olduğuna dair, Ermiş Goderan adına yemin eder. Burada kastettiği Saint-Gelais'li Mellin'dir. Bırakalım Gargantua kehanetin en derinlerinde yatan anlamı arasın, rahibin tüm gördüğü, evet belki biraz tuhaf ama, bir tenis oyunudur. (I. Kitap, LVIII. Bölüm) [*Gargantua*, s.242]

Daha sonra Rahip Jean kendi yorumunu söyler: Toplumsal bölünme ve isyan, top oyununun iki kampa bölünmesidir; sel, oyuncuların bedenlerinden akan terdir; büyük evrensel yangın ise, oyun sonunda başına oturup dinlendikleri ateş; onun ardından da büyük bir şölen sofrası kurulur ve kazananlar kutlanır.

---

* *Gargantua*'nın çevirmenleri bu cümlede kastedilenlerin, İncil'e Katoliklerin vermediği önemi veren ve İsa'nın öğretisini asıl orada bulan reformcu Hıristiyanlar olduğunu düşünüyorlar. Ancak bunu sadece bir ihtimal olarak dile getiriyorlar. Bkz. *Gargantua*, 176. dipnot, s.258. (ç.n.)

Oyunların imge dokusu üzerine kurulu ikinci önemli epizot, ihtiyar Yargıç Kazgemi'nin, bütün davaları zar atarak karara bağladığı sahnedir. Mahkeme kararlarının keyfiliği anlamına gelen *alea judiciorum* şeklindeki yasal terimi yargıç, kelimenin doğrudan anlamında yorumlar; *alea* aynı zamanda "zar" demektir. Hareketini bu metafora dayandıran yargıç, hükümlerini zar atarak verdiği için, yasal gereklere harfi harfine uyduğuna tamamen emindir. "Anlaşılması güç meselelerde, asgari kararı almak daha iyidir," (yani en sağgörülü kararı al) anlamına gelen *in obscuris minimum est sequendum* şeklindeki yasal terimi de yine kendine göre yorumlar: Kazgemi, bu ifadeye uyarak, anlaşılması güç meseleleri, en küçük zar ilkesine uyarak çözer. Bu garip mahkeme prosedürünün düzeni tamamen yargıcın mahkeme kararlarında kullandığı bu metaforlar üzerine kuruludur. Davacıyla davalının tanıklıklarını değerlendirmesi gerektiğinde, her ikisinin dosyasını karşı karşıya koyar ve zarını atar. Böylece Kazgemi tarafından verilen hükümlerin hepsi, merkezi imgesi zar olan neşeli bir parodiye dönüşür.[29]

Bunlar oyunlarla ilgili olan iki epizottu, romanda bunun gibi daha pek çok epizot vardır. Parodisi ve gülünçleştiren taklidi yapılan kehanetlerle muammaların temel sanatsal amacı, kasvetli eskatolojik zamanın, yani ortaçağın dünya algısının tacını elinden almaktır. Parodiler, zamanı, maddi bedensel düzeyde yeniler, onu cömert ve neşeli bir nosyona dönüştürürler. Oyun imgelerinin de genelde bu amaca hizmet etmesi sağlanır. Oyunların, Kazgemi epizodunda ek bir işlevi daha vardır: Egemen hakikatin yasal yöntemlerinin neşeli bir parodisini sunarlar. Bu gülünçleştiren taklit, girişleri ve romanın başka epizotlarını çözümlerken söz ettiğimiz, kilise ve skolastik yöntemlerin taklitlerine benzerlik gösterir.

Şimdi, Rabelais'nin III. Kitap'ındaki falcılık sahnelerini daha yakından inceleyelim.

Bu kitap, Fransa'yı, özellikle 1542-50 yılları arasında sarsan bir tartışmanın canlı bir yankısıdır: *Querelle des femmes*. Bu tartışma,

29. Kazgemi'nin bu dikkat çekici epizodunun anlamının tamamını burada tartışmıyoruz. Sadece zar imgesiyle ilgileniyoruz.

kadınların ve evliliğin doğası üzerineydi. Neredeyse bütün Fransız şairleri, yazarları ve filozofları bu tartışmaya katılmıştı; sarayda ve geniş bir okuyucu kitlesi arasında da geniş bir yankı bulmuştu. Aslında bu tartışma yeni değildi, XV. yüzyıldan beri hararetli bir konuydu. Tartışılan mesele oldukça karmaşıktı, hatta yorumcuların genelde düşündüklerinden dahi karmaşık.

Kadınların ve evliliğin doğası konusunda iki karşıt düşünce hattı vardı. Bu iki hat, tüm bir ortaçağ ve Rönesans boyunca canlı kaldı. Birincisine genelde "Galya geleneği" (*tradition gauloise*) denirdi; bu bir ortaçağ kavrayışına örnekti, kadınlara karşı olumsuz bir yaklaşım benimsemişti. İkincisiyse, Abel Lefranc'ın adlandırmasıyla "idealize eden gelenek" idi;[30] bu, kadınlığı yücelten bir görüştü. Rabelais'nin zamanında bu ikinci düşünce hattı, "platonik şairler" tarafından desteklenirdi; ki bunun kaynakları da, kısmen ortaçağın şövalyelik geleneğine dayanır.

Rabelais, birçok yazar tarafından desteklenen ve yeni fikirlerle tazelenen Galya geleneğindendi; bu geleneğin baş savunucusu Gratien Dupont idi. Dupont, 1534 senesinde "Erkek ve Kadın Cinsi Arasındaki Çatışma" adlı üç ciltlik bir şiir yayımlamıştı. Şimdi söylediğimiz gibi Rabelais bu tartışmada kadınların tarafını tutmayanlardandı. Peki bu pozisyonu nasıl açıklanabilir?

Durum şuydu: Galya geleneği, karmaşık ve çelişkili bir fenomendir ve aslında bir değil iki düşünce hattını temsil eder: Popüler komik gelenek ile kadında günahın ete kemiğe bürünüşünü, tensel duyguların günaha teşvikini gören ortaçağ Hıristiyan düşüncesinin çileci eğilimi. Bu ikinci hat, genelde simgelerini komik gelenekten alırdı; akademisyenlerin araştırmalarında sık sık bu iki hattı birleştirmelerinin, birbirine karıştırmalarının nedeni budur. Kadına ve evliliğe düşman olan birtakım ortaçağ yazılarında (özellikle de ansiklopedilerde), iki eğilimin mekanik bir biçimde birleştirildiğini de eklemeliyiz.

Gerçekte popüler komik gelenek ile çileci gelenek birbirine son

30. *Querelle des femmes*, III. Kitap'a bir giriş yazan Abel Lefranc tarafından ayrıntılı bir şekilde analiz edilmiştir. Bkz. eleştirel edisyon, der. Abel Lefranc ve Robert Marichal ve diğerleri, *Oeuvres*, Cilt 5, s.30 ve sonraki sayfalar (toplam 7 cilt, E.Champion ve E.Droz, Paris ve Cenevre, 1912-65).

derece yabancıdır. Popüler gelenek, hiçbir şekilde kadına düşman değildir, ona olumsuz yaklaşmaz. Bu gelenekte kadın esasen, maddi bedensel alt bölgelerle ilişkilendirilir; kadın, aynı anda hem alçaltan hem yeniden hayat veren bu bölgelerin ete kemiğe bürünmüş halidir. O, müphemdir; itibarsızlaştırır, şeyleri yukarıdan alıp dünyaya indirir, şeylere bedensel bir öz verir ve bu özü yok eder; ama her şeyden önce kadın doğum yapan ilkedir. O, rahimdir. Popüler komik gelenekte kadın imgesi işte böyledir.

Fakat bu imge (*fabliau*'lar, *facétie*'ler, erken dönem *novella*'lar ve farslarda yapıldığı gibi) basite indirgenerek ele alındığında, kadının müphemliği belirsiz bir doğaya bürünür; kadın yalan, dünyevilik ve bayağılık içeren dik başlı, duygusal, şehvetli bir karakter sergiler. Ancak bunlar insanoğlunun soyut ahlâki özellikleri değildir. Bunlar, genel imge örüntülerinin dışında düşünülemezler, zira kadınlık bu örüntünün içinde, hayatın alçaltılması ve aynı zamanda yenilenmesi işlevlerini görür. Kadınlık, eşin (kocanın, sevgilinin, talibin) sınırlarını ihlal eden bir şey olarak sunulur; kadın, erkeğin hırsının, kıskançlığının, aptallığının, ikiyüzlülüğünün, bağnazlığının, kısır bunaklığının, sahte kahramanlığının, soyut idealizminin önüne çıkar. Galya geleneğine göre kadın, erkeğin bedensel mezarıdır. Kişi olarak kadın; sahtekârlığı, bitmiş, tamamlanmış ve tüketilmiş olan her şeyin bozulmasını temsil eder. Kadın, gebeliğin, yaşlı ve bitmiş olan her şeyi mahkûm eden, tüketilemez aracıdır. Rabelais'nin romanındaki Panzoult'lu Sibil gibi eteklerini kaldırır, içinden her şeyin (yeraltı dünyasının, mezarın) geçtiği ve hâsıl olduğu yerlerini gösterir.

"Galya geleneği," bu düzeyde, boynuzlanan koca temasını geliştirir. Bu, ihtiyar kocanın tacının elinden alınması ve genç kocayla yapılan yeni bir hâsıl etme edimidir. Bu imgeler sisteminde boynuzlu koca, tacı elinden alınmış eski çağ, geçmiş yıl, uzaklaşan kış rolünü üstlenir. Kıyafetleri üzerinden alınır, alay edilir, dayak yer.

"Galya geleneği"nde kadın imgesinin, bu gelenekteki diğer imgeler gibi, müphem bir gülme düzeyinde verildiğini vurgulayalım; bu düzeyde hem alay ve yıkım hem neşeli bir yeniden olumlama vardır. Bu geleneğin kadına karşı olumsuz, düşmanca bir tavır ta-

kındığı söylenebilir mi? Elbette hayır. Bu imge müphemdir.

Ancak Hıristiyanlığın çileci eğilimleri ile modern yergicilerin ahlâkçı soyut düşüncelerinin yorumunda Galya geleneğinin benimsediği kadın imgesi, olumlu kutuptaki anlamlarını kaybeder, tamamen olumsuz hale gelir. Bu imge, komik düzeyden ciddiye, doğasının ta kendisi değişmeden aktarılamaz. Dolayısıyla, kadınlığa karşı Gotik suçlamaları özetleyen, ortaçağ ve Rönesans'ta kaleme alınan pek çok ansiklopedide otantik Galya kadın imgelerinin şekli bozulmuştur. Bu, orada her ne kadar aşk ve kadının müphemliği belli bir dereceye kadar korunmuş olsa da, *Roman de la Rose*'un ikinci kısmı için de doğrudur.

Galya geleneği, adabımuaşeret edebiyatında başka bir bozulmaya uğrar. Bu edebiyatta kadın imgesi tamamen olumsuz bir şekilde ortaya çıkar; başka örneklerdeyse müphemlik, olumlu ve olumsuz öğelerin bir karışımına doğru dejenere olur. Bu özellikle, iyi ile kötünün bu tarz statik kombinasyonlarının, "hayata benzeyen," doğru ve gerçekçi bir resim gibi sunulduğu XVIII. yüzyılda ortaya çıkan bir durumdur.

Fakat biz, XVI. yüzyılda yapılan münakaşalara ve Rabelais'nin takındığı tutuma dönelim. Tartışma temel olarak, yeni dar görüşlü algının terimleriyle yapılıyordu: Yani ahlâkileştirici ve skolastik hümanist felsefeyle. Rabelais tek başına bile otantik Galya geleneğini temsil ediyordu. O, birbirine düşman iki kamptan birine, yani ahlâkçılara ya da Castiglione'nin Epiküryen takipçilerine katılmamıştı. Ne de Platoncu idealistlerin tarafını tutmuştu. Ancak kadının ve aşkın savunucusu olan Platoncular, Rabelais'ye, soyut ahlâkçılardan daha yakındılar. Müphemlik, belli bir düzeyde, Platoncuların "yüceltilmiş kadınlık" fikrinde halen mevcuttu; bu imge simgesel olarak genişletilmiş ve yeniden hayat veren unsur ön plana çıkarılmıştı. Ancak Platoncu şairlerin soyut, idealist ve ciddi yaklaşımları Rabelais için kabul edilemezdi. O, Platoncuların edebiyata getirdikleri bu tip ciddiyet ve yüceltmenin yeniliğini açıkça görmüştü; onların yaklaşımının, Gotik Çağ'ın kasvetli ciddiyetinden farkının çok iyi bilincindeydi. Fakat bu yeni felsefenin, gülmenin potasında erimeden hayatta kalabileceğine inanmıyordu. Rabelais'nin

sesinin, bu meşhur münakaşada tamamen yalıtık kalmış olmasının nedeni budur. Onunki, pazar meydanının ve karnavalın; *fabliau*'ların, *facétie*'lerin, anonim şakaların, anekdotların, *sotie*'lerin ve farsların popüler sesiydi; öte yandan bu ses kendini en yüksek sanatsal biçimlerde ve felsefi düşüncede duyurmuştu.

Şimdi, III. Kitap'ın büyük kısmını kaplayan, Panurge'ün falcılığını çözümleyebiliriz. Panurge neden kaderini sınar? Çünkü evlenmek istemektedir, fakat bir yandan da boynuzlanmaktan korkar. Bunun başına gelip gelmeyeceğini bilmek ister.

Bütün araştırmaları ona aynı yanıtı verir: Müstakbel karısı onu boynuzlayacak, dövecek ve soyup soğana çevirecektir; üstelik kaderi kaçınılmazdır. Bütün dostlarının öğütleri, kadınlar hakkındaki alıntı yaptıkları bütün *novella*'lar, bilge hekim Rondibilis'in, kadınların doğası üzerine yaptığı bütün çalışmalar aynı sonuca varır. Kadınların iç organları tüketilemez ve asla tatmin edilemez. Kadın, yaşlı olan her şeye düşmandır (yeni doğanın ilkesidir o). Panurge'ün tacı, kaçınılmaz olarak elinden alınacak, kendisi dövülecek (daha da kötüsü öldürülecektir). Bu kader, şu veya bu kişiye ait değildir; bu, kadın tarafından simgelenen şeydir ("vaat edilen eş").

Ancak Panurge, kaderini kabullenmek istemez. Bir şekilde kör talihinden kaçabileceğine inanır. Başka bir deyişle, ebedi kral olmak ister, hiç bitmeyen yeni yıl, gençlik olmak ister. Ama kadın doğal olarak ebediyete karşıdır; onu, bunakça bir küstahlık olarak görür, maskesini indirir. Boynuzlanmak, dayak yemek ve alay kaçınılmazdır. Panurge'ün Rahip Jean ile konuşmasında, penisinin muhteşem gücünü övmesi boşunadır (III. Kitap, XXVII. ve XXVIII. Bölümler). Rahip Jean ona kesin bir cevap verir: "Tüm bunları gayet iyi anlıyorum, fakat zaman her şeyi yumuşatır. Mermer ile somaki dışında her şey yaşlanır ve çürür. Bugün bu aşamaya gelmediysen de, birkaç yıl içinde, hayalarının yerlerde süründüğünü itiraf ederken duyabilirim seni." Bu sohbetin sonunda Rahip Jean, Hans Carvel'in ünlü *novella*'sından söz eder; romana alınan bu türe ait bütün hikâyeler gibi bu da Rabelais tarafından yaratılmamıştır, ancak onun imgeler sistemi ve üslubuyla tamamen uyum içindedir. Yüzük, ebediyetin simgesidir, fakat burada aynı zamanda kadının cin-

sel organını da simgeler (ki bu ortak bir folklorik yorumdur); sonu gelmez bir gebelikler ve yenilenmeler seli yüzüğün içinden akar durur. Panurge'ün kör talihinden –tacı elinden alınanların, alay edilenlerin, yıkılmış ihtiyar adamların kör talihinden– kaçınma umudu, en az Hans'ın, şeytanın da dürtmesiyle, parmağıyla akışı durdurma girişimi kadar saçmadır.

Panurge'ün, kaçınılmaz boynuzlanmaya ve alaya karşı duyduğu korku, hırsızlığa ve katilliğe yazgılı oğluna duyduğu korkuyla uyumludur; ki bu, yüksek tiyatronun unsurlarından biridir. Kronos mitinde kadın rahmi önemli bir rol oynar (Kronos'un karısı, tanrıların annesi olan Rheia'nın rahmi). Rheia, sadece Zeus'u doğurmakla kalmaz, çocuğu Kronos'un zulümlerinden kaçırır; böylece, dünyadaki yeni hayatı garantiye alır.* Tahta el koyacak olan oğula duyulan korkuya bir başka örnek, Oedipus mitidir. Burada da bir kez daha Jocasta'nın anne rahmi ikili bir rol oynar; Oedipus'u doğurur ve onun tarafından gebe bırakılır. Bir başka örnek de Calderón'un *La vida es sueño*'sudur [Hayat Bir Rüyadır].

Yüksek tiyatroda öldüren ve çalan oğulsa, komik Galya geleneğinde bu rolü üstlenen kadındır. Kocasını boynuzlar, döver, kovar. III. Kitap'ta Panurge, değişim ve yenilenmeyi kabul etmeyen dik kafalı ihtiyarlığı simgeler (aslında tam da o yaşların eşiğindedir). Boynuzlanmaktan korkar, "vaat edilen eş"ten korkar; kaderse, eskiyi öldüren ve yeniyi üreten genç kadın tarafından temsil edilir.

Öyleyse III. Kitap'ın ana teması zaman ve popüler şenlikli biçimlerle yakından ilişkilidir: Tacın elinden alınması (boynuzlanma), dayak ve alay. Müstakbel eş ve boynuzlanma ile ilgili falcılık, kişinin ölümü, değişim ve yenilenme temasıyla bağlantılıdır; ancak komik düzeyde ölüm ve yenilenme, insanileştirilen zaman amacına, ona bedensel bir öz verme, ona dair neşeli bir imge yaratma amacına hizmet eder. Evliliğin gelecekteki rizikolarını soruştur-

* Kronos, zamanı, zamanın akışını simgeler. Uranos ile Gaia'nın son oğlu olan Kronos, babasının hayalarını keserek erkekliğine son verir, böylece birinci kuşak tanrıların egemenliğine de son vermiş olur. Ancak Uranos ile Gaia ona, kendini de benzer bir kaderin beklediğini söylediği için doğan tüm oğullarını yer. Karısı Rheia, oğlu Zeus'u dünyaya getirmeden önce bir mağaraya saklanır ve onu orada doğurur. Koca bir taşı bezlere sararak Kronos'a verir; tanrı bunu midesine indirir. (ç.n.)

mak, daha üst düzey falcılığın grotesk bir şekilde küçültülmesidir: Örneğin kralların ve taht üzerinde hak iddia edenlerin, taçlarının kaderini falcılara sormasının küçültülmesi (ki taç, komik düzeyde boynuz ile simgelenir, o da doğrudan boynuzlamaya işaret eder). Böyle bir falcılık sahnesi *Macbeth*'te de vardır.

III. Kitap'taki, Panurge'ün şenlikli falcılık temasını özellikle ön plana çıkardık. Aslında bu tema, etrafında bir dolu başka imgenin döndüğü bir eksendir. Bu imgeler, eski dik kafalı biçimler ve yeni felsefi düşünce eğilimleri tarafından sunulan bütün komik unsurların, karnavalesk bir şekilde gözden geçirilmesidir. Gözümüzün önünden, teoloji, felsefe, tıp, hukuk ve büyücülüğün önderleri geçer. Bu anlamda III. Kitap bize Rabelais'nin roman girişlerini hatırlatır. Bu kitap, pazar meydanının grotesk unsurları üzerine kurulu Rönesans gazeteciliğine de örnek teşkil eden muhteşem bir eserdir.

Popüler şenlikli biçimlerin, Rabelais'nin romanlarındaki kimi önemli epizotlar üzerindeki kayda değer etkisini çözümledik: Savaş, dayak, taç almanın yanı sıra oyun ve falcılık sahneleri... Karnaval biçimlerinin etkisi, bu sahnelerle sınırlı olmanın çok ötesindedir. İlerleyen bölümlerde, karnavalesk ruhun başka tezahürlerini göreceğiz. Burada sadece iki konuyu daha tartışmakla yetineceğiz: Halk karnavalının temel felsefi anlamı ile bunun Rabelais'nin romanındaki özel işlevleri.

Popüler şenlikli karnaval biçimlerinde ifade edilen genel dünya görüşü nasıl bir şeydir?

Başlangıç noktası olarak Goethe'nin Roma Karnavalı tasvirine geri döneceğiz. Bu dikkat çekici tasvir, özenli bir inceleme gerektiriyor. Goethe, bu fenomenin bütün temel unsurlarını, büyük bir derinlik ve sadelikle idrak etmiştir. Tasvirinin, bize göre yakın tarihli bir karnavalı, yani 1788 senesinde düzenleneni anlatması, bizim açımızdan çok bir şey değiştirmiyor. Karnaval sisteminin kalbinde yatan felsefe, Goethe'nin zamanından çok sonra bile hâlâ varlığını koruyor.

Goethe, tasvir ettiği olaya herkesten çok hazırlıklıydı. Tüm ha-

yatı boyunca, popüler şenlikli biçimlere ve onlar tarafından sergilenen özel gerçekçi simgesellik unsuruna karşı bir ilgi ve sevgi duymuştu. Gençliğine ait en canlı izlenimlerden biri, Frankfurt'ta katıldığı, "Alman Ulusunun Kutsal İmparatoru"nun seçimi ve taç giyme töreniydi. Her ne kadar bu şenliği daha ileri yıllarda anlattıysa da, meseleyi anlatışı ve dikkat ettiği birkaç başka şey, bize bu olayın onun gençliğinin kurucu deneyimlerinden biri olduğunu düşündürüyor. Başka bir deyişle, tüm hayatı boyunca devam edecek sanatsal bir öngörüyü bir ölçüye kadar belirleyen olaylardan biridir bu. Frankfurt Şenliği, iktidar, otorite, seçimler, taç takma, zafer gibi göstergeler sergileyen yarı simgesel popüler bir gösteriydi. Bu, sahne ışıkları olmayan siyasal bir tiyatroydu; orada simge ile gerçeklik arasında net bir ayrım çizmek güçtü. Evet doğru, bu tören alayında ulusal düzeyde bir taç alma değil, taç takma vardı. Fakat bir yanda kralın seçimi, taç takma ve zafer, öte yanda tacın elinden alınması ve alay arasındaki kökensel, biçimsel ve sanatsal ilişki, hiçbir şüpheye yer bırakmaz. Bunları oluşturan tüm bu seremoniler ile imgeler başlangıçta müphemdi; yeni olana taç takılması, eskinin elinden tacının alınmasını takip ederdi; tıpkı zaferin ardından alaya alınmanın gelmesi gibi.

Goethe'nin popüler şenlikli biçimleri sevdiğini söyledik. Örneğin maskeli balolardan ve şaşırtmacalardan hoşlanırdı. Gençliğinde bunlarla ilgilenmiş, *Dichtung und Wahrheit** adlı eserinde anlatmıştı. Olgunluk yıllarında, Weimar Dükalığı topraklarında, kılık değiştirerek seyahat etmeyi seviyordu; bu seyahatleri sırasında gördüğü maskeli balolardan, gösterilerden de çok büyük zevk almıştı. Ancak bunlar onun için yalnızca eğlence değildi. Bu gülünçleştiren taklitler, kıyafet ve toplumsal statü değiştirmelerin daha derin ve özsel bir anlam taşıdığının farkındaydı.

Hans Sachs'ın komik, karnavalesk ruhu da Goethe'ye çekici gelmiştir.[31] Son olarak Goethe, hayatının Weimar döneminde, sarayın resmi şenlik ve maskeli balolarını düzenleme görevine atanmış-

* Yazarın gençlik yıllarını anlattığı özyaşamöyküsü; *Kendi Hayatımdan Şiir ve Hakikat* adıyla Türkçeye de çevrilmiş. (ç.n.)

31. Genç Goethe tarafından Hans Sachs üslubunda kaleme alınan eserler; "Plunderweilerne Panayırı", "Hans Wurst'un Evliliği" ve "Sahte Peygamber Peder Brey'in

tı; bu görevi yerine getirmek için karnavalesk biçimleri ve maskeleri incelemişti.

Şimdi de Goethe'nin, *Italian Journey*'ine [İtalya Seyahati], orada yaptığı Roma Karnavalı tasvirine bakalım, oradan işimize yarayacak şeyleri çıkaralım. Şair her şeyden önce karnavalın popüler karakterini ve halkın kutlamalarda inisiyatifi ele alışını vurgular. Bu, bir dış kaynak tarafından sunulmak yerine, halkın kendi eliyle kendisi için hazırladığı bir şenliktir. Dolayısıyla halk, saygıyla ve şükranla kabul etmesi gereken bir şey alıyormuş gibi hissetmiyordu. Halka verilen bir şey yoktu; ne isterse yapabilirdi. Bu şenlik, genelde resmi olaylarda olduğu gibi, halktan sofu bir onay ya da hayranlık beklemezdi. Bu şenlikte halkı dua etmeye davet eden, onu hayran bırakmaya çalışan cafcaflı resmi geçitler olmazdı. Onun yerine her bir kişiye, canının çektiği gibi deliyi, aptalı oynayabileceği mesajı verilirdi.

Bu, karnaval atmosferi için son derece önemlidir, yani daha en başında bile ciddi ya da dindar bir tonu yoktur. Bir emir üzerine de harekete geçmez; karnaval birdenbire, eğlencenin ve çılgınlığın başladığına dair bir işaret verilmesiyle başlar.

Dahası Goethe, bütün hiyerarşik farkların, rütbelerin, statülerin askıya alınışının altını çizer; karnavalesk eğlenceye, mutlak bir dostane hava damgasını vurur. Kısa bir süre için üstler ve astlar arasındaki farklar ortadan kalkar, herkes birbirine yaklaşır. Bir yandan özgürlük ve törensel kuralların yokluğu mizah duygusuyla dengelenirken, hiç kimse ileriyi düşünmez. "Bugün bile karnaval zamanı geldiğinde Romalılar sevinç içindedir. Zira İsa'nın doğumu, birkaç hafta süren özgürlükleriyle Satürn Bayramı şenliğini tamamen ortadan kaldıramamış, sadece ertelemiştir."[32]

Başlama işaretinin verilmesiyle, yıl boyu *faux pas* [yanlış adım atmak-ç.n.] yapmaktan çekinen ciddi Roma vatandaşları, bir anda tedbiri bir kenara bırakırlar. Hayatın ciddiyetinden tam bir özgür-

---

Gösterisi"dir. Bu popüler şenlikli eserlerden biri, yarım kalmış bir eser olan "Hans Wurst'un Evliliği"nde, küfürlerin kişi adlarına dönüştürülmesi gibi karnavalesk türe ait bir özellik dahi buluyoruz.

32. "The Roman Carnival", *Italian Journey*, çev.: W.H. Auden ve Elizabeth Mayer, Pantheon, 1962, s.446. Random House Inc.'in izniyle yeniden basılmıştır.

leşme olan bu hali vurgulayalım. Karnavalesk özgürlük ve dostluk atmosferi içinde yakışıksızlığın da bir yeri vardır. Pulcinella kılığına giren maskeli kişi, kadınların yanında müstehcen hareketler yapma fütursuzluğunda bulunur: "Kadınlarla konuşurken, hafifçe edepsiz bir hareketle, eski Bahçeler Tanrısı figürünü taklit etmeyi becerdi –bunu da Kutsal Roma'da yaptı!– fakat bu hoppalığı, insanları kızdırmaktan çok eğlendirdi."[33]

Goethe, eserinde taç almaya dair tarihsel temayı da sunar. Yoğun ve köpüren kalabalığın ortasında, "...Arnavutluk Dükü bu jesti, bu evrensel maskeli eğlence boyunca kalabalıkların hoşnutsuzluğuna rağmen her gün tekrar edip durdu ve Roma'ya, kralların o eski hükümranlığına, karnaval komedisinin bir parçası olan kral taklidini hatırlattı."[34]

Goethe daha ileri sayfalarda, konfeti savaşlarını anlatır; bunlar kimi zaman neredeyse gerçekçi bir niteliğe bürünür. Maskeliler arasında numaradan yapılan kavgaları, sözlü düelloları da anlatır. Örneğin Kaptan ile Pulcinella arasındaki kavgayı. Kitapta, soytarılar kralı seçilen Pulcinella'nın bir tasviri de vardır. Pulcinella, dalkavuğun ona sunduğu şeyleri kabul eder ve müzik ve çığlıklar arasında, süslü arabasını Corso'dan aşağıya sürer.

Son olarak yazar, ara sokaklardan birinde vuku bulan son derece tipik bir sahneyi anlatır. Bir grup maskeli balo kıyafetli adam ortaya çıkar. Kimi köylü kılığına girmiştir, kimi kadın; aralarından bir tanesi hamile kılığındadır. Adamlar arasında bir münakaşa çıkar, gümüş folyodan yapılma bıçaklar çekilir. Kadınlar kavga edenleri ayırır; hamile kılığındakiyse olaydan etkilenir ve sokağın ortasında doğurmaya başlar. İnleyip kıvranırken diğer kadınlar etrafını sarar. Hamile, kendisini izleyenlerin önünde şekilsiz bir yaratık doğurur. Gösteri bu şekilde sona erer.

Bıçaklama ve doğurma edimlerinin taklidi özel bir açıklama gerektirmez, zaten buna daha önce değinmiştik; hatırlayacağımız üzere, hayvan kesimi, organları ayırma ve doğurma edimi, *Gargantua*'nın başlangıç epizodundaki ayrılmaz birliği oluşturur. Öldürme

33. A.g.e., s.451.
34. A.g.e., s.457.

ve doğurma kombinasyonu, beden ile bedensel hayata dair grotesk algının tipik bir özelliğidir. Roma'nın bir ara sokağında sahnelenen bu küçük sahnenin tamamı, bedenin minyatür bir komedisidir.

Roma Karnavalı, Ateş Şenliği yani *moccoli* ile sona erer; bu, İtalyanca "mum çotuğu" anlamına gelir. Bu, Corso ve çevresindeki sokaklar boyunca yakılan devasa bir ateş geçididir. Geçide katılan herkes yanmış bir mum taşır: *Sia ammazzato chi non porta moccolo!* "Elinde mum olmayanlara ölüm!" Bu kana susamış feryatlar arasında herkes yanındakinin mumunu söndürmeye çalışır. Böylece ateş, ölüm tehdidiyle birleştirilir; fakat feryadın derecesi arttıkça, tehdit de doğrudan tehdit etme anlamını kaybeder. Ölüm beddualarının derinlerde yatan müphem doğası ifade bulur. Goethe, tondaki bu yavaş değişimi tasvir ederken, oldukça haklı bir şekilde bu tonun doğasının anlamını genişletir: "Beddualar ile müstehcen sözler, tüm dillerde olduğu gibi İtalyancada da neşe ve hayranlığın ifadeleri olarak kullanılır genelde; yani o gece, *sia ammazzato*'nun gerçek anlamı tamamen unutulur; bu ifade bir parola, bir neşe feryadı, bütün şakaların, komplimanların arkasına eklenen bir nakarat olur."[35]

Goethe, bütün sövgü yollu ifadelerin müphem karakterini doğru anlamıştır. Ama başlangıçtaki anlamın yavaş yavaş kaybolduğu şeklindeki iddiasını doğrulamak pek mümkün değildir. Neşe, iyi niyetli alay, yaltaklanma ya da kompliman içeren, alıntıladığı ölüm bedduası yollu ifadeler, başlangıçtaki kasıtlarını yitirmekten çok çok uzaktırlar; aslında yılın başka bir vaktinde mümkün olmayan bu karnavalesk nidaların kendilerine özgü karakterini ve cazibesini yaratan tam da bu kasıttır. Meselenin kalbi, sövgü ile övgünün; ölüm bedduası ile hayat dileğinin müphem birlikteliklerinde atar; ki bunlar ateş şenliğinin, yani yanma ve yeniden doğuşun atmosferinde yansımasını bulur.

Bu nidalarla sunulan, anlamların biçimsel karşıtlıklarının ve aralarındaki öznel oyunun ötesinde, varlığın nesnel müphemliği vardır. Bu karşıt öğelerin nesnel anlamda birbirine yaklaşması çok açık bir şekilde gerçekleşmez; onun yerine şenliğe katılanlar tara-

35. A.g.e., s.467.

fından, bir şekilde hayal meyyal hissedilir.

Sia ammazzato'nun neşe dolu tonlarla, dostane, şefkat dolu dileklerle, komplimanlarla, övgülerle birleşmesiyle, biraz önce söz edilen ara sokak komedisindeki öldürme ve doğurma edimi tamı tamına birbirine denktir. Aslında, hamile olan ve doğuran ölüm dramasının aynısı hem bu ara sokak gösterisinde hem de Roma Karnavalı'nın kapanışındaki *moccoli*'de sahnelenir. Ateş şenliği, ölüm bedduasının eski müphemliğini canlandırır; bu bedduaysa aynı zamanda bir yenilenme ve yeniden doğuş dileği izlenimi uyandırır: Öl ve sonra yeniden yaşa. Bu eski müphemlik, geçmişin ölü bir kalıntısı değildir; bu, canlı bir şeydir ve şenliğe katılanlar arasında öznel bir yankı bulur, tam da nesnel olduğu için. Bu nesnellik, tamamen idrak edilmese de.

Karnaval zamanı, varoluşun müphemliği canlanır; bu (hançerler, doğum, ateş gibi) eski, geleneksel imgelerde ifade edilir. Oluşun aynı nesnel müphemliği, Goethe tarafından, liriğin ve felsefi bilincin yüksek düzeyinde, yani şairin ölümsüz şiiri *Sagt es niemand*'da da ifade edilmiştir:

> Und so lang du das nicht hast,
> Dieses stirb und werde,
> Bist du nur ein trüber Gast
> Auf der dunkeln Erde.[36]

Goethe'nin şiiri, ateş şenliğiyle aynı çığlığı atar: Neşe, iyi dilekler, övgü ile *sia ammazzato*'nun birleşimini haykırır. Karnaval zamanı *stirb* dileği ile *werde* dileği aynı anda tınlar. Kutlamalara katılanlar, kederli misafirler değildir. Aslında onlar misafir değildir zaten. Goethe, karnavalın, halkın kendine hediye ettiği tek bayram oluşunu vurgularken haklıdır; kimseden bir şey almış olmazlar, kimseye de minnettar kalmazlar. Onlar sadece ve sadece ev sahibidir, zira karnavalda ne misafir, ne izleyici vardır. Orada sadece katılanlar vardır. Ve onlar kederli olmaktan başka her şeydir. Şenliğin başlangı-

36. Ve sen bunlara sahip olmadıkça,
Yani ölüm ve oluşa,
Kederli bir misafirden başka bir şey değilsin,
Şu karanlık dünyada.

cını veren işaretle birlikte orada olan herkes, en ciddileri bile, katılığı bir kenara bırakırdı (Goethe bunun altını çizer). Son olarak, Corso'nun boydan boya bir ateş seline kapıldığı, bütün o mumları, meşaleleriyle *moccoli* sırasında "karanlık"tan söz etmek de pek uygun olmaz. Dolayısıyla burada tam bir koşutluk vardır: Karnavalın kahramanı, yani halk, ışık seline kapılmış dünyanın mutlak anlamda neşeli ev sahibidir; çünkü insanlar ölümün yeni hayata gebe olduğunu bilirler; çünkü insanlar oluşun ve zamanın neşeli imgesine aşinadırlar ve şu *stirb und werde*'ye tamamen sahiptirler. Meselenin can alıcı noktası, öznel bir farkındalık değil, bu insanların bir halk olarak sonsuzluklarına, dünyevi ve tarihsel ölümsüzlüklerine dair; sürekli devam eden yenilenme ve büyümelerine dair kolektif bilincidir.

Fakat Goethe'nin şiirinin ilk iki dizesi, Roma Karnavalı'na katılan adam tarafından değil, Mason locasının büyük ustalarından biri olan Goethe tarafından yazılmıştır:

> Sagt es niemand, nur den Weisen,
> Denn die Menge gleich verhöhnet![37]

Şair, yaşadığı zamanda, bütünlüğü ve somutluğuyla sadece büyük kitlelerin elinde olan farkındalığı, belirli bir grup tarafından anlaşılan, gizli bir bilgelik haline dönüştürmenin peşindedir. Aslında kendi hakikatini bilge Goethe'ye öğreten, kendi dili, şiiri, karnavalesk imgeleriyle bu hakikati ona anlatan *die Menge*, yani kitlelerdir: Goethe, bununla alay etmeyecek kadar bilgeydi.

Varsayımımızı doğrulayan başka bir koşut pasajdan alıntı yapalım: Goethe Eckermann'ın, Aziz Yuhanna Gecesi'yle ilgili "Goethe ile Konuşmalar" adlı eserindeki şu şiirinden alıntı yapar:

> Bırakın çocuklar tadını çıkarsın,
> Aziz Yuhanna Gecesi ateşinin,
> Bütün çalı süpürgeleri yansın,
> Ve doğsun çocuklar.

37. Kimseye değil, sadece bilgeye söyle,
Zira kitleler hemen küçümseyecektir!

Goethe bu şiiri şöyle yorumlar:

"Sokakları süpüren çalı süpürgelerinde, sokaklarda koşuşturan çocuklarda, her daim tükenecek ve yenilenecek hayatın simgelerini görmek için pencereden dışarı bakmam yeterli." ("Goethe ile Konuşmalar," 17 Ocak, 1827).

Goethe, popüler şenlikli imgelerin dilini anlamıştı. Üslup duygusu, sokakları süpüren çalı süpürgesi ile bütün simgelerin en evrenseli olan, her daim ölen ve yenilenen hayatı temsil eden çocuk imgelerinin karnavalesk birlikteliğinden rahatsız olmuyordu.

Ama biz Goethe'nin Roma Karnavalı tasvirine, özellikle de, aynı zamanda bir onay da olan müphem bedduaya, yani *sia ammazzato!*'ya geri dönelim. Karnaval dünyasında bütün hiyerarşiler silinir. Bütün kastlar ve yaşlar birbirine eşittir. Ateş şenliği sırasında genç bir oğlan, babasının mumunu üflerken bağırır, *sia ammazzato il signor Padre!:* "Öl e mi, efendi baba!" Oğlanın şen şakrak bir tonla babasını ölümle tehdit eden bu hoş karnavalesk nidasının ve mumu söndürmesinin daha fazla yoruma ihtiyaç bırakmadığı görülüyor.

Roma Karnavalı böyle biter. Gece yarısına doğru her evde yemek yenir; Büyük Perhiz sırasında yasaklanacak olan et bol miktarda tüketilir.

Şenlik zamanının son gününün ardından Küllenme Çarşambası gelir. Goethe bu vesileyle bize kendi karnaval felsefesini söyler diyebiliriz. Karnavalın ciddi anlamını açıklamak ister gibidir:

> Bütün bu çılgınlıklar sırasında dikkatimizi, insan hayatının en önemli evresi çeker: Vülger bir Pulcinella bize, varoluşumuzu borçlu olduğumuz, aşkın hazlarını hatırlatır; bir Baubo, halka açık bir yerde, doğumun ve anneliğin gizemlerine hürmetsizlik eder; binlerce yanık mum ise bize nihai seremoniyi hatırlatır.[38]

Goethe'nin düşünceleri bir miktar düş kırıklığı uyandırır. Karnavalın bütün öğelerini vermez; örneğin soytarılar kralının seçiminden ve sahte savaşlardan ya da cinayetlerden söz etmez. Ona göre kut-

38. *Aschermittwochbetrachtung.* "Roma Karnavalı"nda "Küllenme Çarşambası." A.g.e., 32. dipnot, s.469.

lamanın anlamı, bireysel hayat ve ölüm veçhesiyle sınırlıdır. O düşüncelerde, temel kolektif ve tarihsel öğe ifade edilmez. "Dünyayı saran büyük yangın," tek bir cenaze alayındaki mumların boyutuna indirgenmiştir neredeyse. Pulcinella'nın uygunsuzlukları, sokaklarda sahnelenen doğum sahnesi, ateşle simgelenen ölüm imgesi, bir bütün olarak, tek bir anlamlı, evrensel geçit alayı olarak doğru bir şekilde birbirine bağlanmıştır; Goethe'nin görüşüyse, hayat ve ölüme dair dar ve bireysel bir algıya dayanır.

Öyleyse Goethe'nin en başta sunduğu hayranlık uyandıran karnaval resmi, *Aschermittwochbetractung*'unda, bireysel ve öznel bir deneyim alanına aktarılır. Romantik çağda bu imgelerin yorumlanışı da böyle olacaktır. Bu çağda bu imgeler, bireysel ve yazgının simgeleri olarak görülmüşlerdir, halbuki onlarda ifşa edilen tam da halkın yazgısıydı; bu yazgı, kopmaz bir biçimde dünyaya bağlıydı ve kozmik ilkeler doğrultusunda her yere nüfuz ediyordu. Goethe'nin kendisi, sanatsal yaratısında karnavalesk imgeleri bireyselleştirmek gibi bir şeyin peşinde değildi, ancak onun Küllenme Çarşambası meditasyonları, bu sürece giden yolu açtı.[39]

İtalya Seyahati ile *Konuşmalar*'dan yaptığımız alıntılarda, Goethe'nin hünerinin büyüklüğünü görüyoruz: O, karnavalın birliğini ve derin felsefi karakterini görmüş ve ifade etmeyi başarmıştır. Karnavalın yalıtık, görünüşte bağlantısız delice kabalıkları, uygunsuzlukları ve yontulmamış dostaneliğinin ötesinde ve ciddiyetten tamamen yoksun oluşunda şair, tek bir dünya görüşü ve tek bir üslup sezmiştir. Goethe her ne kadar sonuç bölümünde bu birlik hakkında, sarih bir kuramsal ifadeye ulaşamamış olsa da, en azından onu keşfetmiştir.

Goethe'nin, popüler şenlikli biçimlerdeki gerçekçi simgeciliğe

39. Romantizmdeki (grotesk ve müphem olan) karnavalesk öğeyle karşılaştırıldığında, bu öğenin Heine'nin eserlerinde daha nesnel bir hale geldiğini görüyoruz. Öte yandan, Romantizmden miras kalan öznel ton, Heine'nin yazılarında halen varlığını sürdürür. Şairin *Atta Troll*'ünden, müphemliğin farkında olduğunu gösteren birkaç dize:
Bu bilge delilik,
Bu delirmiş bilgelik,
Ölürken verilen son nefes,
Aniden gülüşe döner.

dair algılayışıyla ilintili olarak, Eckermann ile yaptığı konuşmalardan iki yorumunu alıntılayacağız. Correggio'nun "Bir Çocuğun Sütten Kesilmesi" adlı resmi üzerine Goethe şöyle bir yorumda bulunur:

> Evet, bu gerçekten de bir resimdir! Burada ruhun, saflığın, duyusal bir imge dokusunun bir birleşimini görüyoruz. Bu kutsal tema, bu resimde tamamen insani bir şey haline geliyor; hepimizin geçtiği hayatın bir aşamasının bir simgesi oluyor. Böyle bir resim ebedidir, çünkü insanoğlunun en erken zamanlarına kadar geri gider, oradan da en uzak geleceğe dair kehanette bulunur. ("Goethe ile Konuşmalar," 13 Aralık, 1826).

"Myron'un İneği" ile ilgili olarak Goethe şöyle yazar: "Burada en yüksek sanatın bir temsilini görüyoruz. Bu muhteşem imge bize, tüm dünyanın bağımlı olduğu, tüm doğaya nüfuz etmiş olan beslenme ilkesini gösteriyor. Bu ve benzeri eserleri, Tanrının her yerde var oluşunun hakiki simgeleri olarak adlandırıyorum."[40]

Birinci alıntıda bir bebeğin beslenmesi ve ikinci alıntıda bir buzağının emzirilmesi örneklerinde gördüğümüz gibi Goethe, beslenmeye dair imgelerin simgesel olarak genişletilmiş anlamını tamamen anlamıştı.

Goethe'nin, hem tek tek bireyler hem de tüm insanlık tarafından temsil edilen ölüm ve yenilenme fikrinin neredeyse karnavalesk bir algısını yansıtan iki alıntı daha yapacağız. Alıntılar yine Eckermann ile Goethe'nin konuşmalarından:

> Genel olarak insan hayatına baktığınızda, çoğu zaman bir dönüm noktası görürsünüz; bir adamın gençliğinde bütün işleri yaver gitmişse, her alanda başarılı olmuşsa, daha sonra her şey aniden değişir; yenilgilerle bahtsızlıklar birbirini takip etmeye başlar. Ne düşünüyorum biliyor musunuz? İnsan bir kez daha yıkıma uğratılmalıdır. Her başarılı kişi, bir göreve davet edilir. O görevi yerine getirdikten sonraysa artık dünya üzerinde ona ihtiyaç yoktur, Takdiri İlahi onun da nasibini düşünür. (A.g.e., 11 Mart 1828).
>
> İnsanlığın, Yüce Yaratıcı'nın artık hoşuna gitmeyeceği zamanlar olacak, bunu görüyorum, O da bir kez daha her şeyi yıkacak, yaratılışı ta-

40. Eckermann, J.P., "Conversations with Goethe," 29 Mayıs 1831.

zelemek için. Her şeyin bu yazgıya doğru hareket ettiğine ve bu tazelenişin tamı tamına hangi koşullar altında ve hangi vakitte olacağının önceden takdir edildiğine adım gibi eminim, ama elbette bundan önce hâlâ yeterli vaktimiz var, şu sevgili dünyanın binlerce, binlerce yıl daha tadını çıkarabiliriz. (A.g.e., 23 Ekim 1828).

Goethe'nin bir *bütün,* "her şey" olarak tanımladığı doğa görüşüne, karnavalesk öğelerin nüfuz ettiğini de eklemeliyiz. "Her şey"i kapsayan bu doğa insanı da kapsar. Goethe 1782 dolaylarında, "Doğa" adlı bir nesir şiir kaleme alır, şiirde Spinoza'nın ruhunun izleri vardır. Şiirden bir alıntı yapalım:

Doğa... Etrafımız onunla kuşatılmış, kucaklamış bizi, ne o kucağın içinden çıkabiliriz ne de daha derinlerine nüfuz edebiliriz. İstemediğimiz, beklemediğimiz bir anda bizi dansının hortumuna çeker, bizle beraber uçuşur, ta ki canımızdan bezmiş halde elinden düşene kadar.
Doğa konuşmaz, dili yoktur, fakat binlerce dil, binlerce kalp yaratır, onlar kanalıyla konuşur, hisseder...
O, her şeydir. Ödüllendirir, cezalandırır, sevindirir, azap verir. Hem müsamahasız hem mutedildir, hem sever hem ürkütür, hem güçsüzdür hem bütün güçlere sahiptir.
Bütün insanlar onun içindedir, o da bütün insanların içinde. Herkesle dostane bir oyun halindedir, insanlar kazandıkça, onlara daha çok sevinç verir. Pek çoğuyla da öyle gizliden gizliye oynar ki, oyun daha kimseler farkına varmadan biter.
Sunduğu gösteriler her zaman yenidir, zira sürekli yeni gösteriler yaratır. Hayat... onun en iyi keşfidir; ölümse onun için daha üst bir hayat anlamına gelir... O bir bütündür, sonsuza dek bitimsizdir. Onun yarattığı gibi, kişi de sonsuza dek yaratabilir.

Bu alıntıdan, "Doğa"nın Goethe açısından engin bir karnavalesk ruhu olduğunu anlıyoruz. 1828 senesinde hayatının sonuna geldiğinde Goethe, "Doğa" şiirine ek bir "açıklama" yazdı. Bu metinde şu dikkat çekici sözleri okuyoruz: "İnsan bir tür panteizm görüyor olabilir, ancak dünyada olan bitene baktığında bunun temelinde ölçüye gelmez, eğlenceli, kendiyle çelişen bir yaratık olduğunu varsayar. Bu durumu, her şeyi iki kat ciddiye almamızı gerektiren bir oyun gibi düşünebiliriz."

Goethe, ciddiyet ile korkunun, kendisinin bütünden ayrı olduğu-

nun farkında olan bir *parça*yı yansıttığını anlamıştı. Bütüne gelince, "sonsuza dek bitimsiz" oluşu nedeniyle aynı zamanda "mizahi" bir karaktere sahiptir; başka bir deyişle, komik yönüyle anlaşılabilir.

Şimdi Rabelais'ye dönelim. Bir yere kadar Goethe'nin karnaval tasviri, Rabelais'nin dünyasının, Rabelais'ci imgeler sisteminin bir resmi gibi iş görebilir. Rabelais'nin romanında, Goethe'nin "Roma Karnavalı"nda resmettiği bütün unsurları bulmaz mıyız? Hiçbir sofuluğa kaçmayan kendine özgü şenlikli bir karakter; ciddiyetten tam bir özgürleşme; bir eşitlik, özgürlük ve dostluk atmosferi; uygunsuzlukların simgesel anlamı; soytarıca taç takmalar, taç almalar; şen şakrak savaşlar, dayaklar; numaradan münakaşalar; çocuk doğumuyla ilintili bıçaklamalar; aslında birer olumlama olan sövgüler, bunları Rabelais'de bulabililir miyiz? Bütün bunlar Rabelais'nin dünyasında vardır ve hepsi de aynı felsefi anlamı taşır. Peki nedir bu anlam?

Pazar meydanındaki ya da sokaklardaki karnavalesk kalabalık, salt bir kalabalık değildir. Bu, bir bütün olarak halktır; ancak halkın *kendi yöntemleriyle örgütlenmiş halidir*; yani halkın yöntemleriyle. Bu, var olan tüm baskıcı sosyoekonomik ve siyasal örgütlenmelerin dışında, onlarla karşıt bir şeydir; bu örgütlenmeler, şenlik zamanı askıya alınır.

Kalabalığın bu şenlikli örgütlenmesi, her şeyden önce somut ve duyusal olmalıdır. İzdiham bile, bedenlerin birbiriyle fiziksel olarak temas etmesi bile, belirli bir anlam kazanır. Birey kendini, kolektivitenin ayrılmaz bir parçası, halk kitlesinin bedeninin bir uzvu gibi hisseder. Bu bütün içinde tek tek bedenler, belirli bir ölçüye kadar kendileri olmamaya başlar; yani bedenlerin takasının, yenilenmesinin mümkün olduğu söylenebilir (kostüm ve mask değiştirmek suretiyle). Aynı zamanda insanlar, kendi duyusal, maddi bedensel birliklerinin ve bir aradalıklarının ayırdına varırlar.

Goethe, İtalya seyahati sırasında Verona'daki amfiteatrı ziyaret eder. Burası elbette metruk bir yerdir. Bu ziyareti vesilesiyle Goethe, bu amfiteatrın insanlarda yarattığı özfarkındalıkla ilgili olarak ilginç bir fikrini dile getirir; insanlar, bu amfiteatr sayesinde, bir kitle olarak kendilerinin ve bir aradalıklarının somut, duyusal ve görünür biçimini algılarlar.

> Bir araya gelip bir kalabalık oluşturduklarında tek tek insanlar kendilerine hayret eder. Sair zamanda, birbirlerini, kafası karışık bir şekilde sağa sola koşarken, hiçbir düzen ve disiplin olmaksızın telaş içinde görmeye alışıktırlar. Şimdiyse bu çok kafalı, çok akıllı, dönek, budalaca hareket eden canavar, bir anda kendini tek bir soylu birliktelik içinde görür, tek bir kütle, tek bir ruh tarafından hareket ettirilen tek bir beden içinde kaynaşmıştır. (A.g.e., 32. dipnot, s. 35)

Benzer bir birlik duygusu insanlara, ortaçağın popüler şenlikli hayatına ait bütün biçim ve imgeler tarafından sunulmuştu. Ama bu birliğin, öyle basit bir geometrik karakteri yoktu. Daha karmaşık, daha farklılaşmış bir şeydi; her şeyden önemlisi, tarihsel bir niteliği vardı. Karnaval meydanındaki halkın bedeni, her şeyden önce kendinin zaman içindeki birliğinin farkındadır; zaman içinde kesintisiz giden sürekliliğinin, göreceli tarihsel ölümsüzlüğünün bilincindedir. Dolayısıyla halk, kendi birliğine dair durağan bir imge görmez (*eine Gestalt*); kendi oluşunun ve büyümesinin, ölüm ile yenilenmenin bitmeyen metamorfozunun kesintisiz sürekliliğini görür. Zira bu imgelerin hepsi ikili bir bedene sahiptir; cinsel uzuv öğesi her yerde vurgulanır: Hamilelik, doğurma, hâsıl edici güç (Pulcinella'nın ikili kamburu, dışarı pörtlemiş göbek). Bunlara daha önce değinmiştik ve başka bir bölümde özetleyeceğiz. Bütün imgeleri, edepsizliği ve beddualarıyla karnaval, halkın ölümsüz, yıkılmaz karakterini olumlar. Karnaval dünyasında, halkın ölümsüzlüğüne dair farkındalık, kurulu otorite ile hakikatin göreceli olduğuna dair idrakle birleşir.

Popüler şenlikli biçimlerin yüzü geleceğe dönüktür. Bu biçimler, bu geleceğin, altın çağın, geçmiş karşısındaki zaferini temsil eder. Bu, tüm halkın maddi bolluğunun, özgürlüğünün, eşitliğinin, kardeşliğinin zaferidir. Geleceğin zaferi, halkın ölümsüzlüğü tarafından garantiye alınır. Yeninin, daha büyüğün, daha iyinin doğumu, en az eskinin ölümü kadar zaruri ve kaçınılmazdır. Biri ötekine aktarılır; daha iyi olan, en kötüyü gülünç duruma düşürür, onu öldürür. Dünyanın bütününde ve halk arasında korkuya yer yoktur. Zira korku ancak bütünden ayrılmış bir parçanın içine girebilir; bu, yeni doğmuş bir bağlantıdan kopan ve ölmekte olan bağlantıdır.

Halkın ve dünyanın bütünü bir zafer anının neşesini taşır, korkusuzdur. Bu bütün, karnaval imgeleriyle konuşur; tam da bu şenliğin atmosferinde hüküm sürer, herkesi bu farkındalığa katar.

(Sonsuza kadar bitmemiş kalan) bütünün idrakı konusunda Goethe'nin "Doğa"sından başka bir alıntı daha yapmak istiyoruz: "... Onun tacı sevgidir. Sadece hakiki sevgi sayesinde ona yaklaşabiliriz. O, yaratıklar arasına uçurumlar koymuştur; bütün yaratıklar da evrensel kucaklaşmayla bütünleşmeye can atar. Bu sevgi onları, daha sonra bir araya getirmek için ayırır. Cefalarla geçen koca bir hayatı, bir çift dudağın, hayat kadehine bir dokunuşuyla telafi eder."

Halkın ölümsüzlüğüne dair karnaval farkındalığının, varlığın oluşunun ölümsüzlüğüyle sıkı sıkıya ilişkili olduğunu, onunla kaynaşmış olduğunu vurgulayarak sözümüzü bağlayalım. İnsanoğlu hayatında ve bedeninde, toprağın ve diğer öğelerin, güneşin ve yıldızlarla dolu gökyüzünün son derece derin bir şekilde farkındadır. Grotesk bedenin kozmik doğasını, beşinci bölümde inceleyeceğiz.

Şimdi, Rabelais'nin romanında popüler şenlikli biçimlerin işlevleriyle ilgili ikinci sorumuza dönelim.

Başlangıç noktamız, Arraslı trubador Adam de la Halle'in *Jeu de la Feuillée* adlı komik Fransız piyesinin kısa bir çözümlemesi olacak. Bu piyes, Rabelais'den üç yüz yıl kadar önce, 1262'de yazılmıştır. İlk komik piyes olan eser, karnaval teması ile onun işaret ettiği bütün ayrıcalıkları kullanarak karnaval türünde bir şenlik anlatır: Hayatın tekdüzeliğinden çıkma hakkını, resmi ve kutsal olan her şeyden özgürleşme hakkını kullanır. Tema basitçe ama doğrudan ele alınır. Piyes, başından sonuna tipik bir karnavalesk eserdir.

Jeu de la Feuillée'nin, onu gerçek hayattan ayıracak öyle sahne ışıkları falan pek yoktur. Gösteri, yazarın doğum yeri olan Arras'ta yapılır, olaylar da Arras'ta geçer. Piyesteki karakterler yazarın kendisi (genç trubadur), babası Maître Henri ile diğer Arraslılardır, hepsi de gerçek adlarıyla boy gösterirler. Piyes, Adam'ın Arras'ı ve karısını bırakıp Paris'e okumaya gitmesini konu alır. Bu epizot, trubadurun hayatında gerçekten olmuştur. Fakat piyeste gerçek hayatın pek çok unsuruyla örülü fantastik bir öğe vardır. Piyes 1 Ma-

yıs'ta sahnelenmiştir; bu, aynı zamanda bir panayırın ve popüler bir şenliğin tarihidir, piyesteki bütün hareketler, bu olaylarla koordinasyon içindedir.

Jeu de la Feuillée üç bölümden oluşur. Birinci bölüm karnavalesk ve biyografik, ikincisi, karnavalesk ve fantastik olarak tarif edilebilir; son bölümse karnavalesk bir şölendir.

Piyesin birinci bölümünde yazar Adam'ın kişisel ailevi meseleleri, alabildiğine serbest ve teklifsiz bir şekilde sunulur. Bu bölümü, diğer Arraslılar'ın da en az öncekiler kadar samimi bir şekilde anlatıldığı bölüm izler; burada özel hayatları ve yatak odası sırları ifşa edilir.

Piyes Adam'ın, üzerinde bir hoca cüppesiyle ortaya çıkışıyla başlar (bu maskaralıktır, çünkü henüz öğrenci bile değildir). Karısı Marie'yi bırakıp kendini geliştirmek üzere Paris'e gideceğini ilan eder. Karısını, babasının yanına bırakmak niyetindedir. Evlenmeden önce Marie'nin kendisine nasıl çekici geldiğini anlatır. Bunun ardından, kadının cazibesinin en ince ayrıntıları, son derece dürüst ve özgürce sıralanır. Sahneye babası Maître Henri girer. Oğlu Adam kendisinden para isteyince, ihtiyar ve hasta bir adam olan baba veremeyeceğini söyler. Hekim, babanın hastalığını "hırs" olarak teşhis eder ve kasaba halkı arasından bu hastalığa tutulan bir dolu kişinin adını sıralar. Daha sonra ortaya çıkan bir fahişe, hekime başvurur (Dame Douce). Piyes, bu başvuruyu fırsat bilip Arras'ın yatak odası hayatına dair bir "özet" geçer ve biraz şüpheli bir geçmişe sahip başka genç bayanların adlarını verir. Bu tıbbi diyalog sırasında idrar, insan karakterinin ve yazgısının belirleyici faktörü olarak ortaya çıkar.

Burada hekim, hastalık ve kötü huy imgeleri karnavalesk bir ruhla ele alınır. Delilik ve çılgınlığı iyileştiren Aziz Acarius'a yardım toplayan bir keşiş girer sahneye. Birkaç kişi bu azizden yardım ister. Yanında babasıyla deli bir adam girer. Bu deli adamın pasajı ve genel olarak delilik ve çılgınlık teması, oyunda önemli bir rol oynar. Deli adam, Papa IV. Alexander'ın,* skolastiklerin ayrıcalık-

* 1254-61 yılları arasında hüküm sürmüş olan bu papa, din adamı olmayan Parisli profesörlere karşı dilenci keşişleri desteklemiştir. (ç.n.)

larında indirim yapan karamamesini, özgürce eleştirir; bu skolastikler arasında Maître Henri de vardır. Bu sahnelerde kullanılan serbest konuşmalar ve müstehcen ifadeler, genelde incelemeciler tarafından "zamanın yontulmamışlığı" olarak yorumlanmıştır. Gerçekte bu yontulmamışlığın bir sistemi, kendine ait bir biçemi vardı. Bunlar artık aşina olduğumuz, dünyanın grotesk veçhesini temsil eder.

Bu piyeste oyun ile hayat arasındaki sınırlar, kasti olarak silinmiştir. Hayatın ta kendisi sahnededir.

Fantastik bir teması olan ikinci bölüm, keşiş ile başlar; resmi Kilise ve resmi hakikati simgeleyen keşiş, sahnenin büyük kısmını kaplayan kameriyenin yakınında uyuyakalır. Kameriyenin ortasında bir sofra kurulmuştur, sadece Bahar Bayramı gecesinde, resmi dünyaya ait şeylerin olmadığı bir zamanda ortaya çıkmalarına izin verilen üç perinin gelmesini beklemektedir. Periler girmeden önce, "Arlekino'nun ordusu" [Harlequin's army] çanlarını çıngırdatarak geçit yapar. Kral Arlekino'nun, komik bir iblis olan habercisi girer. Sonra da üç peri girer. Bir sonraki sahnede, üç peri kameriyede yemek yer, kendi aralarında ve Kral Arlekino'nun habercisiyle sohbet ederler. Habercinin adı Croquesots, yani "deli yiyici"dir. Periler, iyi ya da kötü, gelecek hakkında kehanette bulunurlar; bunların bir kısmı, piyesin yazarı Adam'ı da ilgilendirir.

Periler, "çarkıfelek"i döndürürler. Yemeğin sonunda Dame Douce girer. Periler, fahişeleri korurlar; her şeye izin verilen, cümbüş edilen Bahar Bayramı gecesi onların da gecesidir. Dame Douce ile periler, o gece tam bir özgürlük ve dokunulmazlık bahşedilmiş olan gayri resmi dünyayı temsil ederler.

Piyesin son bölümünde, gün doğmadan önce düzenlenen karnavalesk bir şölen vardır; Bahar Bayramı şenliklerine katılanlarla, piyesteki karakterler, bir handa bir araya gelirler. Herkes içer, güler, şarkı söyler, zar atar. Yine uyuyakalan keşiş adına da oynarlar. Han sahibi, keşişin aziz yadigâr kutusunu alır ve delileri iyileştirmesinin parodisini yapar; soytarılıkları herkesi kahkahaya boğar. Bu sahnenin sonunda deli adam hana dalar. Ancak tam o sırada gün doğar, kilise çanları çalmaya başlar. Bütün özgürlükleriyle Bahar Bayramı

gecesi sona erer. Keşişin daveti üzerine misafirler kiliseye giderler.

İlk Fransız piyesinin temel öğeleri işte bunlardır. İlginç görünebilir ama, Rabelais'nin dünyasına ait neredeyse her şeyi bir embriyo halinde barındırır.

Her şeyden önce piyesin Bahar Bayramı'yla yakın ilişkisinin altını çizelim. Piyes, en ince ayrıntısına kadar bu bayramın tema ve atmosferinden kaynak alır; bayram, piyesin hem biçimiyle karakterini hem de içeriğini belirler. Kilise ile devletin resmi alanına ait otorite, bütün norm ve değerleriyle beraber askıya alınır. Dünyanın, tekdüzeliğinden çıkmasına izin verilir. Şenlikli özgürlüğün bitişi, sabah çalan kilise çanlarıyla açıkça duyurulur; halbuki piyeste daha önce, keşişin çıkışının hemen ardından gelen sahnede geçit yapan arlekinoların çanları çıngırdamaya başlamıştı. Bir tane kameriyede bir tane handa olmak üzere piyeste iki defa ortaya çıkan şölen teması önemli bir rol oynar. Zar temasını da vurgulayalım; zarlar, boş vakit eğlencelerinde kullanılan yaygın şeyler olmanın yanı sıra, şenlikle de yakından ilintilidir. Oyunlar resmiyetin ötesindedir, hayatın geçerli olan yasalarına karşıt kurallar tarafından yönetilir. Dahası, sadece Kilise'ye ait olan iktidarın askıya alınması, taçları ellerinden alınmış eski pagan tanrılarını geri getirir: Geçit yapan arlekinolar, haberci Croquesots ve fahişelerin dansını yöneten periler. Dame Douce teması da özel bir ilgiyi hak ediyor. Bahar Bayramı gecesi fahişeler, özel ayrıcalıkların, hatta kendilerine verilen otoritenin keyfini çıkarırlar; bizim piyesimizde de Dame Douce, düşmanlarıyla hesabını görmeye hazırlanır. Son olarak piyesteki önemli bir öğe de çarkıfelek ile perilerin kehanet ve beddualarıyla temsil edilir. Şenlik yüzünü geleceğe dönmüştür; bu gelecekse sadece ütopik bir karakter değil, kehanetler, beddualar ve hayır dualara ait ilkel arkaik bir biçim de kazanır (bunlar eski zamanlarda beklenen hasat, hayvanların çoğalması gibi şeylerle ilgiliydi). Aziz yadigârları teması da tipiktir, bedenin uzuvlarına ayrılmasını hatırlatır. Hekim ve mesleğinin çağrıştırdığı bir şey de tipik bir rol oynar: İdrar. Delilik ve çılgınlık teması çok önemlidir. Piyeste, pazar meydanı *cri*'lerine benzeyen –fakat çılgınlara hitaben yazılmış– bir sahne vardır, ki bu, kısmen piyesin atmosferini belirler. Şenlik insan-

lara çılgınlık hakkı bahşeder.

Çılgınlık elbette son derece müphemdir. Olumsuz, küçültme ve yıkım; olumlu yenilenme ve hakikat öğeleri içerir (bu olumsuz öğeden bugüne kalan, "deli"nin alçaltıcı bir terim olarak kullanılmasıdır). Çılgınlık, bilgeliğin zıddıdır; bilgeliğin, hakikatin ters dönmüş halidir. Resmi yasaların, uzlaşımların öteki yüzü, alt bölgeleridir; bu yasalar ve uzlaşımlar çılgınlıktan çıkartılır. Çılgınlık, neşeli şenlikli bir bilgelik biçimidir, bütün yasalardan, sınırlamalardan, aynı zamanda tasalardan, ciddiyetten aridir. Bu noktada, Birinci Bölüm'de değindiğimiz, XV. yüzyıl "deliler bayramı" savunusunu hatırlayalım. Savunucuları, bu bayramı, "ikinci doğamız"ın neşeli ve özgür bir ifadesi olarak anlamışlardır; burada, neşeli bir çılgınlık, "sofuluk ve Tanrı korkusu" ile bir tezat oluşturur. Dolayısıyla şenliğin şampiyonları onu, "senede bir defalık" bir özgürleşme olarak görürlerdi; bu, sadece gündelik rutinden değil, dinsel dünya görüşünden bir özgürleşmeydi. Bu bayram insanların dünyayı, "çılgın gözlerle" görmelerine izin verirdi; aslında bu hak sadece "deliler bayramı"na değil, popüler pazar meydanı veçhesiyle bütün bayramlara aitti.

Çılgınlık teması ile iflah olmaz deli imgesinin, *Jeu de la Feuillée*'nin şenlikli atmosferi için bu denli önemli olmasının nedeni budur. Piyes, delinin, tam kilise çanları çalmadan hemen önce ortaya çıkmasıyla sona erer.

Goethe'nin de karnaval tasvirinde, şenliğe katılan herkesin, yıl boyunca istediği kadar ciddi ve önemli biri olsun, kendine senede bir defaya mahsus olmak üzere her tür çılgınlık ve soytarılık yapma izni verişini, birden fazla vurguladığını hatırlayalım. Rabelais de, Pantagruel'in ağzından, soytarı Triboulet'den söz ederken, bilgelik ve çılgınlık üzerine şunları söyler:

> "Evet, diyelim ki karşımızda özel meselelerini, evdeki işlerini kollayan bir adam var... bu adam evine gidip geliyor... çalışıp didiniyor... yoksulluğun gizli tehlikelerinden nasıl kaçınacağını gayet iyi biliyor... Dünyamızda hâkim olan anlayışa göre bu, bilge bir adamdır. Ama öte yandan, göksel ruhların gözünde, eşeğin daniskasıdır.
> Peki bu ruhlar kimi bilge olarak görürler? Ha, burada işin rengi değ-

şir. Onlara göre bilge adam, sadece hikmet sahibi değildir, ilahi bir esinle, olacak olayları önceden sezebilen adamdır; kendini bir kenara koyan, kişiliğini göz ardı eden, duygularını tüm dünyevi tutkulardan sıyıran, ruhunu, tüm insanlığın iyiliğine adayan, her şeyi görmezden gelen bir adam. Bu niteliklerin hepsi halk arasında deliliğin belirtileri olarak bilinir!"

Böylece Latium Kralı, Picus'un oğlu, gaipten haberler vermekte usta Faunus'a, sıradan halk Fatuus adını taktı.

Böylece maskeli soytarılar arasında rol taksimi yapılırken, Soytarı ya da Palyaço rolü, her zaman en yetenekli, en tecrübeli aktöre verildi.

Böylece matematikçiler, krallarla soytarıları bekleyenin aynı yazgı olduğunu ilan ettiler. (III. Kitap, XXXVII. Bölüm)

Bu yorum, üst düzey bir akademik biçemde yazılmıştır. Kelime seçimlerinde ve kavramlarda, resmi bir dindarlık gözlenebilir. "İlahi esin", "göksel ruhlar" gibi sözler, delilikle ilişkili olarak kullanılır. İlk kısımda Rabelais azizi bir soytarı olarak sunar; Rabelais'nin zamanında böyle bir kavrayışta bir gariplik yoktu. Rabelais'nin kendisi Fransiskendi. Dünyanın, böyle bir soytarı ya da deli adam tarafından reddinin burada neredeyse geleneksel olan bir Hıristiyan yananlamı vardır. Fakat Rabelais'nin kafasında bu aslında, felsefesi, değerler sistemi ve ciddiyetiyle resmi dünyanın reddine işaret eder. Romanda sunulan Triboulet imgesi de işte böyle bir şeydir. Rabelais'nin gözünde soytarının hakikati, kişisel maddi çıkarlardan, bir aileyi ve kişisel işleri çekip çevirmek gibi hiç de kutsal olmayan bir yetenekten ari olmayı varsayar; ancak bu soytarıca hakikatin dili hem dünyevi hem maddidir. Ancak bu ilkenin özel ve bencil bir doğası yoktu, yaygın popüler bir niteliğe sahipti. Bu pasajda ifade edilen resmi ideolojiden uzaklaşırsak, gayri resmi hakikatin bir biçimi olarak Rabelais'ci bir çılgınlığa övgü görürüz. Burada "gayri resmi"den kasıt, bencilce çıkarlardan, normlardan ve "bu dünya"nın takdir edilişlerinden ari, kendine has bir algılayıştır; ki bu dünya, kurulu düzendir, ona hizmet eden her zaman kâr eder. Alıntının son satırları, doğrudan şenlikli tiyatro sahnesindeki soytarılarla palyaçolara işaret eder.

Yine Adam de la Halle'in komik piyesine dönelim. Piyeste ser-

gilenen bayram ve şenlikli çılgınlığın rolü nedir? Bunlar yazara, gayri resmi bir konuyu ele alma hakkı bahşeder. Dahası yazar, dünyaya ait gayri resmi görüşleri ifade etme hakkı elde eder. Piyes, basit ve yapmacıksız karakterine rağmen, ortaçağ felsefesine ve kabul gören yaşama biçimine tamamen yabancı olan, dünyanın özel bir veçhesini sunar. Her şeyden önce sunduğu, neşeli ve hafif bir veçhedir. Şölen, hâsıl edici güç, zar oyunu, elinde yadigâr kutusuyla keşiş karakterinin parodisi, taçları ellerinden alınmış antik tanrılar (periler, arlekinolar) piyeste önemli roller oynarlar. Piyeste dünya, daha çok maddi bedensel biçimde ortaya çıkar; tüm görüntü oyunlarına rağmen daha neşeli, daha insanidir. Bu dünyaya ait şenlikli bir görüştür ve bu haliyle de yasaldır. Bahar Bayramı gecesi insanların dünyaya korkusuzca ve kâfirce bakmalarına izin verilir.

Jeu de la Feuillée, meselesi olan bir piyes numarası yapmaz. Aynı zamanda ufku evrenseldir. Soyut, ahlâkileştirici öğeler barındırmaz; komik karakterler, dünyaya ve toplumsal hayatın özel, tecrit edilmiş unsurlarına dair komik durumlar ya da resimler sunmaz. Piyeste, herhangi bir soyut olumsuzlama da yoktur. Tüm bir dünya, neşeli ve özgür boyutuyla gösterilir; yazar da bu boyutu evrensel, her şeyi kapsayıcı bir şey olarak görür. Evet bunun sınırlı bir dünya olduğu doğrudur; hayata dair şu ya da bu fenomenle değil, yalnızca Bahar Bayramı gecesiyle sınırlı olduğu için. Sabah çanları dünyayı, ciddiyete ve dindarlığa döndürür.

Rabelais'nin romanı, *Jeu de la Feuillée*'den yaklaşık üç yüz yıl sonra yazılmıştır, fakat iki eserdeki popüler şenlikli biçimlerin işlevleri benzerdir. Elbette Rabelais'nin romanında bu biçimler genişlemiş, derinleşmiş, bir farkındalık kazanmış, karmaşık ve radikal hale gelmiştir.

Rabelais'nin IV. Kitap'ında, Mızıkçılar'ın dövülmesinin ardından, Üstat François Villon tarafından oynanan "trajik fars" gelir.

Saint-Maixent'da yaşayan ihtiyar Villon, dört başı mamur bir *diablerie* içeren bir pasyon oyunu sahnelemeye karar verir. Sahneleme için her şey hazırdır; tek eksik kostüm, Tanrı Baba'nın giysisidir. Yörenin kilise görevlisi Tıpakuyruk, kiliseye ait kıyafetlerden birini ödünç vermeyi reddeder, zira bir tiyatro gösterisinde kullanı-

lacak olmaları kutsal şeylere karşı hürmetsizlik olur, diye düşünür. Adam bir türlü ikna edilemez; bunun üzerine Üstat Villon, Tıpakuyruk'tan intikam almaya karar verir. Tıpakuyruk'un kısrağına atlayıp, idaresi altındaki bölgeyi turladığı saatleri bilen Villon, *diablerie*'nin kostümlü provasını tam o vakte denk getirir. Rabelais, iblisleri, kostümlerini ve "silahlarını" tasvir eder; bunlar aslında mutfak gereçleridir. Prova kasabada, pazar meydanında yapılır. Villon iblisleri, yakındaki bir handaki bir kutlamaya götürür. Tıpakuyruk kısrağıyla oradan geçerken iblisler etrafını sarar, bağırır çağırır, gürültü yaparlar, üzerine kızgın katran atar, kısrağını da korkunç bir ateş ve dumanla ürkütürler:

> Korkudan ödü patlayan kısrak ürküp sıçradı, dikeldi, öne atıldı, şaha kalktı, dörtnala koştu, şiddetle silkindi, yine şaha kalktı... Kısa süre sonra (her ne kadar eyere sıkı sıkı tutunsa da) Tıpakuyruk eyerden fırladı.
> Ama üzengi kayışları çok bol olduğundan, hayvana bağlı kaldı; üzengiye, mengeneye sıkışmış gibi bağlı kalan sandaleti, ayağını kurtarmasını engelledi. Ürkmüş kısrak ise bu arada korkunun verdiği azimle ok gibi fırlayıp yola koyuldu, Rahip Tıpakuyruk'u çalılığın, fundalığın, hendeğin oradan peşinde sürükleyerek, soyarak geçti. Bu gidişi adamın başını yere öyle şiddetli çarptı ki hamdolsun beyni dışarı fırladı... İki kol, iki bacak ezilip hamura döndü; bağırsakları ezilip jöle oldu; ve kısrak manastırın ahırına vardığında, Rahip Tıpakuyruk'tan geriye sadece sandaletinin sağ teki ile içindeki kopuk ayak kaldı. (IV. Kitap, XIII. Bölüm)

Villon tarafından oynanan "trajik fars" işte budur. Teması, pazar meydanında, bir hanın yakınlarında, bir şölen sırasında, bir *diablerie*'nin karnavalesk sahnesinde bir bedenin parçalanmasıdır. Bu gerçekten de trajik bir farstır, zira Tıpakuyruk paramparça olmuştur.

Bu hikâye Lord Basché tarafından, şatosuna gelen Mızıkçılar'ın dövülmesiyle bağlantılı olarak anlatılır; Lord, hikâyenin dayakçıları teşvik etmesini ve evinde atılacak dayakları daha da haşin kılmasını ümit eder.

Villon'un oyunu ile Lord Basché'nin dayağı arasındaki benzer-

lik nerede yatar? İki örnekte de karnaval hak ve özgürlükleri, dokunulmazlığı garanti altına almak için kullanılır ama tek amaç bu değildir. Örneklerden birinde özgürlük, bir düğün ritüeli için bahşedilir, ikincisindeyse bir *diablerie* için. Önceden de gördüğümüz gibi *nopces à mitaines* geleneği, olağan hayatta pek kabul edilmeyen davranışlara izin verirdi: Statüleri ve unvanları ne olursa olun orada bulunan herkese tokat atmak gibi. Hayatın olağan akışı ve düzen, özellikle de toplumsal hiyerarşi, düğün eğlencesi sırasında askıya alınırdı. Bu kısa süre boyunca, eşitler arasındaki kibarlık ve altlar üstler arasındaki hiyerarşik saygı kuralları iptal edilirdi. Uzlaşımlar yok olur, insanlar arasındaki uzaklıklar ortadan kalkar ve tüm bunlar kişinin, simgesel olarak önemli ve kıymetli olan komşusuna vurma hakkıyla ifade edilirdi. Düğün eğlencesinin yapıldığı kısa zaman zarfında bütün katılımcılar sanki, mutlak eşitlik ve özgürlüğün ütopik krallığının topraklarına girerdi.[41]

Bu ütopik öğe burada, bütün popüler şenlikli ütopyalarda olduğu gibi, kesin bir şekilde tanımlanmış maddi bedensel bir biçim kazanır. Eşitlik ve özgürlük, kaba bir bedensel temas şekli olan dostane darbelerle ifade edilir. Gördüğümüz gibi dayaklar, yakışıksız konuşmanın elle tutulur bir eşdeğeridir. Verilen örnekteki ritüel, düğünle ilgilidir; gece boyunca gelinle damat fiziksel teması nihayetine erdirecekler, hamile kalma edimi tamamlanacak, üretici güç zafere ulaşacaktır. Kutlamanın merkezi ediminin atmosferi herkesi ve her şeyi kuşatır; deyim yerindeyse tokat atma da bu atmosferden çıkar. Ayrıca bu tip popüler şenlikli biçimlerin hepsinde olduğu gibi ütopik öğe burada da neşeli bir karaktere sahiptir (tokatlama hafiftir, oyunbazdır). Son olarak önemli bir nokta: Bu ütopya, sahne ışıklarına başvurmadan sahnelenir, yani hayatın tam içinden sunu-

41. Burada anlatılanlara koşut olarak, Kral Petot ile sarayının, ilginç, karnavalesk Satürn Bayramı halk efsanesine değinelim. Rabelais bu efsaneden söz eder (III. Kitap, VI. Bölüm). Efsaneden, "Menippos Yergisi" ile Molière'in *Tartuffe* adlı eserinde (Birinci Sahne, Birinci Bölüm'de) de söz edilir. Bu, Oudin'in "Kral Petot'nun sarayı" adlı *curiosité*'sinde yaptığı Kral Petot açıklamasıdır: "Orada herkes efendidir, yani burası herkesin emir verdiği, kimsenin efendilerle hizmetkârlar arasındaki farkın ne olduğunu bilmediği bir yerdir." XVI. yüzyılın ilk yarısından kalma anonim "Meseller Üzerine Deneme" adlı metinde şöyle bir ifade buluyoruz: "Burası, herkesin eşit olduğu, Kral Petot'nun sarayıdır."

lur. Evet sahnenin, şölen süresiyle kesinkes sınırlı olduğu doğrudur, fakat bu süre boyunca sahne ışığı yoktur, katılımcılarla izleyiciler arasında bir ayrım yoktur. Herkes katılır. Olağan dünya askıya alınırken, onun yerine yeni ütopik düzen hâkim olur, bu düzen, her şeyi kucaklar. Öyleyse düğün eğlencesine istemeden katılan Mızıkçılar, ütopik krallığın yasalarına boyun eğmek zorundadırlar, dayaktan şikâyet edemezler. Bu oyun ile hayat arasında net bir ayrım çizgisi yoktur, biri ötekinin bölgesine geçer. Lord Basché numaradan tokatlamayı kullanarak Mızıkçılar'la olan hesabını görebilir.

Görülebilecek bir şekilde yerleştirilmiş sahne ışıklarının eksikliği, bütün popüler şenlikli biçimlerin tipik bir özelliğidir. Ütopik hakikat, hayatın ta kendisinde sahnelenir. Kısa bir süre için bu hakikat, bir ölçüye kadar, gerçekten var olan bir güç haline gelir. Bu gücün yardımıyla, bu hakikatin ezeli düşmanlarını cezalandırmak mümkün olur, tıpkı Lord Basché'nin yaptığı gibi.

Villon'un "trajik farsı" sahnesinde, Basché'nin *nopces à mitaine*'indeki öğelerin aynılarını buluruz. *Diablerie*'nin, popüler şenlikli kısmı, gizem oyunlarının pazar meydanı öğesini temsil eder. Gizem oyunlarında elbette sahne ışıkları vardı; *diablerie*'ler de oyunun bir öğesi olarak sahne ışıklarını kullanırdı. Fakat iblislerin, üzerlerinde kostümleriyle sokaklarda sağa sola koşturmalarına izin vermek âdettendi; kimi zaman, asıl gösteriden günlerce önce bunu yapmakta özgürdüler.

Bu uygulamaya bir örnek verelim: 1500 senesinde, Amiens şehrinden bir grup din adamıyla bazı kentliler, bir pasyon oyunu sahnelemek için, özellikle de *faire courir les personnages des diables* (iblisleri canlandıracak aktörlerin sokaklarda koşmaları) için izin istemişlerdi. XVI. yüzyıla ait en ünlü ve popüler *diablerie*'lerden biri, Haute-Marne'daki Chaumont'da, "Aziz Yuhanna Gizemi"nin bir parçası olarak sahnelenen oyundur.[42] Oyunun duyurularında, kadınlı erkekli iblislerin şehrin ve komşu kasabaların sokaklarında günlerce koşacakları söyleniyordu. İblis kılığındaki aktörler kendilerini bir şekilde bağlayıcı olan her şeyin ötesinde hissetmişlerdi ve

42. Bkz. Emile Jolibois, *La Diablerie de Chaumont*, 1838.

kendileriyle temasa geçen herkese de bu duyguyu iletiyorlardı. İplerinden boşanmış bir karnavalesk özgürlük atmosferi yaratmışlardı. Kendilerini yasalardan muaf görüyorlardı; çoğunlukla yoksul kimseler arasından gelen bu aktörler ("fakir iblis" [poor devil] deyimi de buradan gelir), oynadıkları rolden faydalanarak sık sık köylüleri soyuyorlar, kendi mali durumlarını iyileştiriyorlardı. İblislerin sahne dışındaki hareketlerini sınırlamak üzere sık sık emirler çıkarılıyordu.

Fakat bu aktörler kendilerine verilen rolün sınırları içinde kaldıkları zamanlarda bile, resmiyet ötesi karakterlerini korurlardı. Üstlendikleri rol hem sövgüye hem edepsizliğe izin verirdi. Resmi Hıristiyan töreleriyle çelişen şekillerde konuşur, hareket ederlerdi, sahnede bağırır çağırır, büyük bir gürültü koparırlardı, özellikle de dört ya da daha çok iblisten oluşan "büyük *diablerie*" sahnelenmekteyse. (Fransızcadaki *faire le diable à quatre** deyimi de buradan gelir.) Aslında içinde "iblis" kelimesi geçen beddua ve sövgülerin çoğu, gizem oyunuyla bağlantılıdır. Rabelais'nin romanında da bu kökene bağlanabilecek pek çok deyim vardır: *La grande diablerie à quatre personnages*** (I. Kitap, IV. Bölüm); *fair d'un diable deux* (III. Kitap, I. Bölüm); *crioit comme tous les diables* (I. Kitap, XIII. Bölüm); çeşitli yerlerde *crient et urlent comme diables, pauvre diable*. Bu sözlerin, *diablerie*'lerle bağlantısı oldukça anlaşılırdır: Hepsi de aynı biçimler ve imgeler sistemine aittir.

Ancak gizem oyunlarındaki iblis, sadece resmiyet ötesi bir figür değildir. Aynı zamanda müphem bir imgedir, soytarı ile palyaço gibi. Hepsi de maddi bedensel alt bölgelerin yıkıcı ve yenileyici gücünü temsil eder. İblis, gizem oyunlarında genelde karnavalesk bir karakter olarak ortaya çıkardı. Örneğin Villon'un farsındaki iblislerin silahlarının, mutfak gereçleri olduğunu görüyoruz (ki bu da romandaki kimi sahnelerle uyum sağlar). *Der Ursprung des Harlekin* adlı kitabında O. Driesen, *Roman du Fauvel*'deki *diablerie*'ler ve *charivari* arasında ayrıntılı bir karşılaştırma yapar ve barındırdıkla-

* (Fr.) Hep bir ağızdan şeytanlık yapmak. (ç.n.)
** (Fr.) "Şeytanın şeytanlığına bakın ki" diye çevrilmiş. *Gargantua*, s.45. (ç.n.)

rı imgelerde çarpıcı benzerlikler keşfeder. *Charivari* de karnavalla ilintilidir.[43]

İblisin bu tipik özellikleri, her şeyden öte müphemliği ve maddi bedensel karakteri, popüler bir komik figüre dönüşmesinin anlamını kavramamızı sağlıyor. İblis Erl-Kral (ancak bu figür gizem oyunlarında görülmez), karnavalesk Arlekino figürüne dönüşmüştür. Pantagruel'in de en başta bir gizem oyunu iblisi olduğunu hatırlayalım.

O halde, gizem oyununun bir parçası olsa da *diablerie*, karnavalla ilintiliydi. Sahne ışıklarının ötesine geçer, pazar meydanındaki hayatla kaynaşır, oradaki özgürlüklere benzer özgürlük ayrıcalıklarından yararlanırdı.

Sokaklara özgürce bırakılan *diablerie*'nin, Üstat Villon'un, dokunulmaz din adamı Tıpakuyruk'tan intikam almasına izin verişinin nedeni budur. Tıpkı Lord Basché epizodunda olduğu gibi sahne ışıkları olmaksızın gerçekleşen ütopik özgürlük, Villon'a da, bu özgürlüğün düşmanı olan kişiyle gerçekçi bir şekilde başa çıkma fırsatı verir.

Ama Tıpakuyruk neden böyle acımasız bir ceza hak etmiştir? Saf bir Dionysosçu bakış açısına göre, din görevlisinin, oyunda kullanılacak bir kostümü ilkesel olarak vermeyi reddederek, Dionysos'un düşmanı olduğu söylenebilir. Böylece Bacchantes tarafından parçalanan Penpheus'unkine benzer bir ölümü hak eder.[44] Dahası Rabelais'nin bakış açısına göre Tıpakuyruk, düşmanların en kötüsüydü: O, yazarın en tiksindiği şeyin tam da ete kemiğe bürünmüş haliydi. O, Rabelais'nin, gülmesini bilmeyen, gülmeye düşman, asla gülmeyen dediği adamlardandı. Doğrudur, Rabelais bu kelimeleri doğrudan kullanmaz, ancak din görevlisinin davranışı, bu tip insanların davranışlarına tipik bir örnektir. Tıpakuyruk, Rabelais'nin nefret ettiği o kör ve sofu ciddiyeti sergiler. Adam, kutsal bir giysinin bir gösteride kullanılmasından korkar; popüler bir cümbüşe bir armağan vermeyi, halka hizmet etmeyi reddeder, bu-

43. Bkz. Otto Driesen, *Der Ursprung des Harlekin*, 1904.

44. XVI. yüzyıl edebiyatında şu karnavalesk, aynı zamanda yeme içmeyle ilgili deyimi görüyoruz: "Penpheus'un güveci."

nu da, Kilise'nin gösterilere, taklitçi eğlencelere, kahkahalara gösterdiği geleneksel düşmanlıkla dolu bir şekilde, ahlâki gerekçelerle yapar. Dahası bir maskeli baloya bir giysi vermemekle, yenilenen bir hayat için yapılacak giysi değişikliğine rıza göstermemiş olur. Tıpakuyruk, doğum yapmayı ve ölmeyi reddeden bir ihtiyarlığı temsil eder. Bu, Rabelais'ye son derece itici gelen, kısır ve dik kafalı bir ihtiyarlıktır. İhtiyar adam, Villon'un *diablerie*'sini esinleyen, değişim ve yenilenme hakkındaki neşeli, popüler hakikatin düşmanıdır. Böylece, sadece bir gün egemen olan hakikat onu mahvetmelidir. Tıpakuyruk uzuvlarına ayrılarak gerçekten karnavalesk bir şekilde ölür.

Tek bir simgesel edimde yansıtılan Tıpakuyruk imgesi, Gotik Çağ'ın ruhunu ete kemiğe büründürür; bu ruha, korku ve baskıya dayalı, tek yönlü bir ciddiyet –her şeyi *sub specie aeternitatis,** yani gerçek zamanın dışında algılayan bir ciddiyet– hâkimdir. Bu bakış açısı, durağan, sarsılmaz hiyerarşiyi sağlama bağlamaya niyet etmiştir; rollerin değişimini kabul etmez. Aslında Gotik Çağ'dan Rabelais'nin zamanına kalan tek şey, cümbüşe uygun kıyafetlerdir. Fakat bu kıyafetler, kasvetli, dik kafalı din görevlisi tarafından hasis bir şekilde saklanır. Rabelais'nin asıl derdi din görevlisidir, ama karnaval cümbüşüne taze kan vermek için kıyafetleri kullanır.

Rabelais, romanında ve romanı aracılığıyla, tamı tamına Villon ile Basché Lordu gibi davranır. Onların yöntemleriyle hareket eder. Uzun yüzyıllar tarafından takdis edilmiş olan özgürlük bildirgesiyle, popüler şenlikli imgeler sistemini kullanır; onları, hasmı olan Gotik Çağ'a ağır bir ceza vermek için kullanır. Bu neşeli bir oyundur, dolayısıyla da dokunulmazdır, fakat bu aynı zamanda, sahne ışıkları olmayan bir oyundur. Rabelais, bu takdis edilmiş haklar çerçevesinde, temel dogma ve ayinlere, ortaçağ ideolojisinin bu en kutsal şeylerine saldırır.

Rabelais'nin, Üstat Villon üslubuyla yaptığı "şaka"nın son derece başarılı olduğunu kabul etmeliyiz. Yazdıklarının tüm o dürüstlüğüne rağmen, sadece ipe gitmekten kurtulmamakla kalmamış, durumu, ciddi bir suçlama ya da herhangi bir can sıkıcı durumla

* (Lat.) Bengi türler altında. (ç.n.)

karşılaşmadan atlatabilmiştir. Elbette kimi önlemler almak zorunda kalmıştır; bir süre ortadan kaybolmuş, hatta Fransa dışına çıkmıştır. Ancak genel olarak bakarsak, her şey onun için tatlı bir sonuca bağlanmış, görünüşe göre herhangi bir endişe ya da kaygı verici durum yaşamamıştır. Rabelais'nin arkadaşı Etienne Dolet ise, sözleri yüzünden cezalandırılmıştır; halbuki onunkiler Rabelais'ninkilerle karşılaştırıldığında daha hafiftir. Ancak o, sözlerini ciddi bir şekilde söylemiş, Rabelais'nin yöntemlerini kullanmamıştır.

Rabelais, gülmeye hak tanımayan, asla gülmeyen adamların saldırısına uğramıştır. Bütün kitapları Sorbonne tarafından yasaklanmıştır. (Ancak bu, dağıtılmalarına ve yeniden basılmalarına engel olmamıştır.) Rabelais, hayatının son dönemlerinde, keşiş Puits-Herbault'nun saldırılarına maruz kalmıştır; Kalvin'in Protestan saldırılarına da maruz kalmıştır. Fakat bütün bu gülmeyen adamların sesleri dışlanmış; gülme hakkının daha güçlü olduğu görülmüştür. Tekrar edelim: Rabelais'nin, "Villon tarzı" şakası tamamen başarıya ulaşmıştır.[45]

Öte yandan popüler şenlikli imgeler sisteminin kullanımı, sansüre karşı benimsenen dışsal ve mekanik bir savunma yöntemi, örneğin Ezop'un dilinin zorlama bir şekilde benimsenmesi olarak görülmemelidir. İnsanlar binlerce yıl, eleştirilerini, resmi hakikate yönelik derin güvensizliklerini, en yüce umutlarını ve arzularını ifade etmek için bu şenlikli komik imgeleri kullanmışlardır. Özgürlük, bu imgelere içsel bir içerik olduğu ölçüde, dışsal bir hak haline gelmemişti. Burada söz konusu olan, korkusuzluğun bin yıllık dilidir; dünya ve iktidar hakkında, hiçbir çekincesi olmayan, hiçbir şeyi atlamayan bir dil. Böyle korkusuz ve özgür bir dilin, yeni bakış açısına zengin ve olumlu bir içerik verdiği aşikârdır.

Basché Lordu, popüler şenlikli *nopces à mitaines* geleneğini, sadece Mızıkçılar'ı dövüp sonra cezadan muaf kalmak için değil, sembolik anlamda da kullanmıştır. Dayak sahnesinin bir ritüel, komik bir oyun şeklinde gerçekleştiğini, her ayrıntının sistemli bir şe-

45. Bugün hâlâ var olan, güya Rabelais'nin öldüğü gece çektiği korkunç cezayla ilgili efsane, Abel Lefranc tarafından tamamen yalanlanır. Öyle görünüyor ki Rabelais huzur içinde ölmüştür; ne sarayın himayesini ne de yüksek yerlerdeki arkadaşlarının desteğini kaybetmiştir.

kilde tasarlandığını gördük; ortada gösterişli bir üslupta bir "evire çevire dövme" vardı. Mızıkçılar'ın üzerlerine yağan darbeler, düğüne ait, yaratıcı darbelerdi; bu darbeler aslında, Mızıkçılar tarafından temsil edilen eski dünyanın üzerine yağıyor, aynı zamanda da yeni dünyaya gebe kalınmasına ve bu dünyanın doğumuna katkıda bulunuyorlardı. Dışsal özgürlük ve dokunulmazlık, bu biçimlerin olumlu içsel anlamları ile felsefi içeriklerinden ayrılamaz.

Tıpakuyruk'un uzuvlarının karnavalesk bir şekilde birbirinden ayrılması da niteliksel olarak buna benzer. Bu iş de gösterişli bir tarzda yapılır ve en ince ayrıntısına kadar tasarlanmıştır. Burada da din görevlisi eski dünyayı temsil eder; uzuvlarına ayrılması ise yine olumlu bir biçimde gösterilmiştir. Burada da özgürlük ile dokunulmazlık, bu epizottaki bütün imgelerin olumlu içeriğinden ayrılamaz.

Bu karnavalesk biçimler bizi şaşırtmamalı. O tarihsel dönemin en büyük ekonomik ve sosyopolitik değişimleri bile, belli bir grotesk sunumdan kurtulamamıştır. Rus tarihinin iyi bilinen iki epizodundan örnek vermek istiyorum: Birincisi Korkunç İvan [1530-1584] ile ilgilidir, ötekiyse Büyük Petro [1672-1725] ile.

Korkunç İvan, Rusya'nın dinsel feodal geleneklerine ve toprakların boyarlara dağıtım yöntemlerine karşı bir mücadele verdi. Eski siyasal ve toplumsal yapı ile ahlâki kodları bozdu, bunu yaparken de popüler alay ve istihza biçimlerinin etkilerinden, yani hiyerarşiyi "altüst eden" gülünçleştiren taklitlerden, maskeli balolardan, taç alma törenlerinden, küçültmelerden kaçamadı.

Kilise çanları geleneğinden kopamayan İvan, soytarının çanlarının çıngırtıları olmadan da yapamadı; *opriçnina*nın dış görünüşüne ait sıfatları bile kimi karnaval öğeleri taşırdı, örneğin süpürge gibi.[46]

*Opriçnik*lerin özel hayat biçimleri ve *Aleksandrovskaya Sloboda*'daki şölenlerin, pazar meydanı özgürlüklerine benzer mekânlar ötesi bir karakterin yanı sıra kendilerine has grotesk özellikleri var-

46. *Opriçnina*, İvan'ın özel askerleriydi; onları, kendisine başkaldıran feodal kastlara karşı kullanmak üzere örgütlemişti. Amblemleri, çürümeyi süpürüp atmayı anıştıran süpürgeydi (İngilizce çevirmenin notu.)

dı. Daha sonra, stabilizasyon dönemi boyunca *opriçnina* bastırıldı ve tekzip edildi; tam da *opriçnina*'nın stabilizasyona düşman ruhuna yönelik bir saldırıya uğradılar.

Bu öğelerin hepsi bir kez daha, bu sefer Büyük Petro zamanında ortaya çıktı. Soytarı çanlarının çıngırtısı, kilise çanlarının sesini neredeyse tamamen bastırdı. Petro'nun, "deliler bayramı"nın ileri biçimlerini Rusya'ya ithal edişi ünlüdür; bu bayram bin yıllık hayatı boyunca bu kadar yaygın bir resmiyet kazanmamıştır. Bu bayramda yapılan soytarıca taç takma ve alma törenleri, siyasal hayatı doğrudan işgal etmişti; hatta Romadonovski örneğinde olduğu gibi, karnavalesk payelerle gerçek siyasal iktidarın birleştirildiği durumlar da olmuştur.[47] Rusya'daki yeni hayat tarzı kendini maskeli balolarda giyilen süslü püslü kıyafetlerde de göstermiştir; zira Petro'nun reformları, gülünçleştiren taklit öğeleriyle örülüydü (sakalların zoraki kesilmesi, Avrupa tarzı giysiler giyme zorunluluğu, Batılı adabımuaşeret kuralları). Ancak bu karnaval biçimleri, yerel bir tezahürden ziyade ithal şeylerdi. İvan zamanında bunlar daha popüler, daha hayat doluydu; doğaları daha karmaşık ve çelişkiliydi.

Dolayısıyla popüler şenlikli biçimlerin dışsal özgürlükleri, içsel özgürlüklerinden ve dünyaya dair olumlu bakışlarından ayrılamazdı. Bu yeni olumlu bakışla, onu bir dokunulmazlığa sığınarak ifade etme hakkını getirmişlerdir.

Popüler şenlikli biçimlerin felsefi anlamını gördük, bu konuya yeniden dönmeyeceğiz. Fakat şimdi bunların Rabelais'nin romanında yüklendikleri özel işlevleri de açıkça görebiliriz.

Bu özel işlevler, tüm bir Rönesans edebiyatının çözmeye çalıştığı meselenin, yani düşünce ve konuşmanın en uçlarda dolaşan özgürlük ve samimiyetini mümkün kılacak, bunları meşru kılacak biçimlerin bulunması işinin ışığı altında daha da aşikâr hale gelir. Dışsal –tabiri caizse– sansürlenmiş hak ile içsel hak birbirinden ayrılmamıştı. Samimiyet elbette dar, öznel bir anlamda "içtenlik", "ruha ait bir hakikat" ya da "mahremiyet" olarak anlaşılmıyordu. Rönesans'ın samimiyet algısı çok çok daha ciddi bir şeydi; tama-

47. Güçlü bir boyar olan Romandonovski, "bütün delilerin Papası" seçilmişti (İngilizce çevirmenin notu).

men yüksek sesle ifade edilen, herkesi ilgilendiren pazar meydanı samimiyeti anlamına gelirdi. Düşünce ile konuşma bu tür koşullar altında ortaya konmalıydı, öyle ki dünya öteki yüzünü sergileyebilsin: Gizli olan, kimsenin konuşmadığı, hâkim olan felsefenin terimlerine ve biçimlerine uymayan yüzü. Henüz Amerika bulunmamıştı, Kutuplara seyahat yapılmamıştı, Batı yarıküre keşfedilmemişti. Zamanın insanlarının önünde şu soru duruyordu: "Önümüzde uzanıp giden yol nasıl bir şeydir?" Düşünce ile söz, resmi felsefenin görünür ufkunun ötesinde yeni bir gerçeklik arıyordu. Sık sık, aslında gizlenen şeyin ne olduğunu, öteki tarafta ne olduğunu keşfetmeye yönelik yeterince söz ve düşünce dolaşıyordu ortada. Amaç, kurulu değerlerin öteki tarafına bakmayı mümkün kılan bir duruş bulmaktı, ki yeni ürünler toplanabilsin.

Tam bir farkındalıkla bu sorunu ilk ortaya koyan Boccaccio'ydu. *Decameron*, samimi ve gayri resmi sözlerle imgeler için yeni koşullar yaratacak bir veba zamanında yazıldı. *Decameron*'un sonunda Boccaccio, kitabında geçen diyalogların kilisede yer almadığını vurgular:

> Üstelik bu sözcükler anılmış ruhların, anılmış sözcüklerin yaraştığı kiliselerde söylenmedi (kaldı ki kilise tarihinde benimkilerden çok daha aşırı sözcüklere rastlayabilirsiniz). Ahlâk kurallarının her yerden daha fazla gerekli olduğu felsefe okullarında ya da din adamlarının, filozofların bulundukları yerlerde de söylenmedi. Bahçelerde, dinlenme yerlerinde bir araya gelen, düşünsel olgunluklarına karşın daha genç, ama öykülerden etkilenmeyecek insanlar anlattılar bu öyküleri. Hem de namuslu insanların canlarını kurtarmak için kafalarına donlarını geçirip kaçıştıkları bir dönemde. [*Decameron*, çev. Rekin Teksoy, Oğlak Yay., 6. Baskı, 2003, s.933.]

Başka bir pasajdaysa, hikâye anlatıcılarından biri olan Dioneo şöyle der:

> Günümüzde ahlâk bozukluğu yüzünden yargıçların mahkemelerden çekildiklerini, Tanrı buyruklarının da, insan yasalarının da uygulanmadığını, yaşamımızı sürdürmek için her birimize geniş yetkiler tanındığını bilmiyor musunuz yoksa? Erdeminiz, ahlâkdışı bir yola sapmak

amacı gütmeyip, sizi ve başkalarını eğlendirecek sözlere biraz olsun hoşgörü gösterebiliyorsa, doğrusu eleştirilecek bir şey görmüyorum ortada. [A.g.e., s. 564]

Bu pasajın sonu, Boccaccio'da tipik olan çekinceler ve tonda hafifletici unsurlarla kaleme alınmıştır, fakat pasajın başı, onun algısında vebanın rolünü bize doğru bir şekilde gösterir: Başka kelimeler kullanma, hayata ve dünyaya başka bir şekilde yaklaşma hakkı tanır. Sadece bütün uzlaşımlar bir kenara bırakılmamış, "hem insani hem ilahi" bütün yasalar susturulmuştur. Hayat, sıradan akışından çıkarılmış, uzlaşımlar ağı yırtılmıştır; bütün resmi hiyerarşik sınırlar silinmiştir. Veba, hem dış hem iç dünyada geçerli olan haklar veren, kendine özgü bir atmosfer yaratmıştır. Şimdi artık en saygın adam bile "külot pantolonunu kafasına" takar. Ve hâkim olan tersyüz etme mantığı doğrultusunda, hayata dair meseleler kilise ve okullar yerine, genelevlerde tartışılabilir.

Dahası, ölümün yoğunlaştırılmış bir imgesi olan veba, *Decameron*'un imgeler sistemi bütününün olmazsa olmaz bir bileşenidir; orada yeniden hayat veren maddi bedensel bölgeler öncü bir rol üstlenir. *Decameron*, grotesk gerçekçiliğin zirvesidir, ancak bu gerçekçiliğin daha fakir, daha küçük bir biçiminin.

Boccaccio'nun aynı soruna önerdiği başka bir çözüm de kahramanının deliliğinde yatar. Delide, onu ölmekte olan ama hâlâ hâkim olan bir felsefenin bütün dogmalarından muaf kılan dışsal ve içsel bir özgürlük bulunması istenir; bu, kişinin dünyayı farklı gözlerle görmesini sağlamasına izin verecek bir özgürlüktür. Delilik ya da çılgınlık, kelimenin müphem anlamıyla bu hakkı *Decameron*'un kahramanına bahşetmiştir.

Rabelais'ci çözüm de, popüler şenlikli biçimlere yapılan doğrudan bir başvuruydu. Bu biçimler, hem dünyaya hem düşünceye en radikal özgürlüğü ihsan etmişlerdi; aynı zamanda en olumlu olan dışsal ve içsel bir özgürlük.

Kelimenin en geniş anlamıyla karnavalın etkisi, edebi gelişmenin tüm dönemlerinde büyük oldu. Fakat bu etki çoğu zaman gizli, dolaylıydı, tespit edilmesi güçtü. Rönesans boyunca, sadece istisnai ölçüde güçlü bir şekilde değil, aynı zamanda doğrudan ve açıkça ifade edilmişti, en dışsal biçimlerinde bile. Başka bir deyişle Rönesans, insan bilincinin, felsefesinin ve edebiyatının doğrudan bir "karnavallaştırılması"dır.

Ortaçağın resmi kültürü yüzyıllar boyunca evrildi. Onun da kendine göre kahramansı, yaratıcı bir dönemi, her şeyi kucaklayan, her şeye nüfuz eden zamanları oldu. Bu kültür, dünyanın tamamını ve en ufak parçasına kadar insan bilincini sarıp sarmaladı, içine aldı. Bu, tamamen kendine özgü bir örgütlenme olan Katolik Kilisesi tarafından desteklendi. Rönesans'a gelindiğinde, feodal yapı sonuna yaklaşıyordu, fakat insan aklı üzerindeki ideolojik hâkimiyeti hâlâ son derece güçlüydü.

Rönesans, ortaçağın resmi kültürüne karşı vereceği muzaffer olduğu kadar çetin olan bu mücadelede desteği nereden bulabilirdi? Eski edebi kaynaklar kendi kendilerine yeterli bir dayanak sunamazlardı, zira antikite de hâlâ pek çokları tarafından, ortaçağın merceğinden görülmekteydi. Hümanist antikiteyi keşfetmek için en başta ortaçağ kategorilerinin bin yıl süren hâkimiyetinden özgürleşmek gerekiyordu. İdeolojik tekdüzeliği kırıp onun dışına çıkmaya, yeni bir zemine ihtiyaç vardı.

Bu destek ancak, binlerce yıl boyunca gelişmiş olan halk mizah kültüründen gelebilirdi. Rönesans'ın ilerici önderleri, bu kültüre, her şeyden önce de bu kültürün popüler şenlikli, karnavalesk yönlerine doğrudan dahil oldular. Karnaval (ki tekrar edelim, bu kelimeyi en geniş anlamıyla kullanıyoruz), insan bilincini özgürleştirdi ve yeni bir bakışı mümkün kıldı, ama bunu da nihilizme yol açmadan yaptı; olumlu bir karakteri vardı, çünkü müreffeh maddi ilkeyi, değişimi, oluşu, yeni ölümsüz halkın karşı konulamaz zaferini ifade etti. Bu gerçekten de Gotik Çağ'ın kalesine yapılan hücumda güçlü bir destekti; yeni, özgür ve ölçülü bir ciddiyete giden yolu açtı.

Dobrolyubov, makalelerinden birinde dikkate değer bir düşünce

dile getirir: "Ruhlarımızdaki, içinde bulunduğumuz şu hayatın düzeninden tam bir kurtuluş için bir zorunluluk ve bunun mümkün olduğuna dair sağlam bir inanç meselesi üzerinde çalışmak gerekiyor; tabii bunu, şiirsel biçimlerde ifade etmek için gereken gücü bulmak için de çalışmalıyız."[48] Rönesans ilerici edebiyatının temelinde böylesi "sağlam bir inanç" vardı. Rönesans hareketini başlatanların dünyayı gördükleri şekilde görebilmeleri, var olan her şeyin radikal bir şekilde değişmesi ve yenilenmesinin "zorunlu ve mümkün" hale gelmesine dair kanaat sayesinde olmuştur. Fakat bu kanaat, halk mizah kültürüne de esin kaynağı olmuştur; bu kültürün biçim ve imgelerini belirleyen, soyut düşünce değil, yaşayan deneyim olmuştur. Resmi ortaçağ kültürüyse bunun tam tersi bir inancı, durağan, değişmeyen bir dünya düzenine, tüm varoluşun ebedi doğasına olan bir inancı telkin etmeye çalıştı. Önceden de söylediğimiz gibi bu öğreti o zamanlar hâlâ güçlüydü. Bunun, ("karnaval bilinci" ışığında görülmeyen) bireysel düşünme ya da antik kaynakların akademik mütalaası ile aşılması mümkün değildi. Sadece popüler kültür bu olanağı sunabilirdi.

Karnaval atmosferini, pazar meydanından esen özgür rüzgârları, Rönesans'ın bütün büyük eserlerinde açıkça hissetmemizin nedeni budur. Bu öğeyi, Rönesans eserlerinin tam da yapısında ve imgelerinin kendine özgü mantığında buluyoruz; elbette en açık olarak da Rabelais'de.

Rabelais'ye uyguladığımız çözümleme, Shakespeare tiyatrosunun örgütlenmesindeki temel karnaval öğesini keşfetmemize de yarardı. Bu öğe onun oyunlarındaki ikincil, soytarıca motiflerle ilgili değildir yalnızca. Doğrudan ya da dolaylı, taç takma ve almaların mantığı, bu oyunlardaki ciddi öğeleri de örgütler. Her şeyden önce "şu hayatın düzeninden tam bir kurtuluş için bir zorunluluk ve bunun mümkün olduğuna dair sağlam bir inanç," Shakespeare'in korkusuz, ölçülü (ama kinik olmayan) gerçekçiliğini ve dogmatizmden kaçınmasını belirler. Bu radikal değişim ve yenilenmelerin *pathos*'u, Shakespeare'in dünya bilincinin özüdür. Bu, onun, etrafında

48. Dobrolyubov: "Poems of Ivan Nikitin." Dokuz ciltlik toplu eserler, Goslitisdat Leningrad, 1963, Cilt 6, s.167.

olup biten çığır açıcı büyük değişimleri görmesini, ama onların sınırlarını da fark etmesini sağlamıştır.

Shakespeare tiyatrosunun pek çok dışsal karnavalesk özelliği vardır: Maddi bedensel alt bölgelere, müphem müstehcenliklere ve popüler şölen sahnelerine ait imgeler.

Cervantes'in *Don Quijote*'sinde ve diğer *novella*'larındaki karnavalesk temel öğe de oldukça belirgindir: Onun romanı, bütün atıflarıyla, doğrudan grotesk bir oyun şeklinde örgütlenmiştir. Cervantes'in gerçekçiliğinin derinliği ve buna bağlı olarak doğası da bu değişim ve yenilenme *pathos*'unun tipik bir özelliğidir.

Rönesans edebiyatının hâlâ, doğru bir şekilde anlaşılan popüler şenlikli biçimlerin ışığı altında özel bir incelemeye tabi tutulmaya ihtiyacı vardır.

Rabelais'nin romanı, dünya edebiyatındaki en şenlikli eserdir; halkın neşeli ruhunun tam da özünü ifade eder. Romanının, sonradan gelen dönemlerin, özellikle de XIX. yüzyılın yavan, vakur edebiyatının oluşturduğu arka planın önünde o kadar farklı bir bir şekilde ayakta durmasının nedeni budur. Bu yıllarda hüküm süren şenliksiz duruşu benimsediğimiz takdirde, Rabelais'yi anlamanın mümkün olmamasının nedeni de budur.

Fakat, burjuva kültüründe dahi bu şenlikli öğe ölmemiştir. Sadece daraltılmıştır. Şenlik, insan uygarlığının birincil, yıkılamaz bir bileşenidir; kısır, hatta dejenere bir hale gelebilir, ama tamamen yok olamaz. Burjuva dönemin mahrem, "salon" şenliği, bozulmuş da olsa eski ruhtan kalan kimi yönleri halen korur; şenlik günlerinde evin kapıları misafirlere açılır, eskiden "tüm dünyaya" açık oldukları gibi. Bu günlerde her şeyde bir bolluk vardır: Yiyeceklerde, giyimlerde, süslerde. Şenlikli temenniler, iyi dilekler, her ne kadar müphemlikleri sönmüş de olsa, alınır verilir. Kadehler kaldırılır, oyunlar oynanır, maskeli balolar yapılır, gülünür, şaka yapılır, dans edilir. Şenliğin, (çalışma saatleri sonrasındaki günlük dinlenme ve gevşemelerde olduğu gibi) ütilitaryen bir çağrışımı yoktur. Tam tersine şenlik, ütilitaryen olan, pratik olan her şeyden bir özgürleşme

anlamına gelir. O, ütopik bir dünyaya yapılan geçici bir geçiştir. Şenlik, herhangi bir özgül içeriğe indirgenemez (örneğin o gün kutlanan tarihsel olaya); bütün sınırlı amaçların sınırlarını ihlal eder. Şenlik, bedensel hayattan, dünyadan, doğadan ve kozmostan da ayrılamaz. Güneş, şenlikli gökyüzünde parlar; "bayram havası" diye bir şey vardır.[49] Bütün bu öğeler, bu kutlamaların burjuvalarca güdükleştirilmiş biçimlerinde korunmuştur.

İnsanın şenlikli farkındalığını ve dünyanın bu özel veçhesini, varoluşçuluğun kötümser algısının üstesinden gelmek amacıyla keşfetme çabası, modern antropoloji felsefesinin tipik bir özelliğidir. Fakat, fenomenolojik yöntemle çalışan, tarihsel ve toplumsal öğeye yabancı olan felsefi antropoloji, bu sorunu çözemez. Dahası bu felsefe, burjuva dönemin dar görüşlü ruhunun rehberliğinde hareket eder.[50]

49. Farklı dillerde kelimenin en eski biçimlerinin ve nüanslarının çözümlenmesi ilginç bir iş olurdu. Bunlar güzel sanatların bir kolu olarak edebiyatın yanı sıra, popüler konuşmalarda ve folklordaki şenlikli imgelerin incelenmesi için de bir olanak sağlardı. Hepsi bir araya getirildiğinde, şenlikli evrene ait tek bir resim oluştururlar.

50. İnsanın şenlik duygusunu incelemek için yapılan en ilginç girişim O.H.F. Bollnow'a aittir: *Neue Geborgenheit. Das Problem einer Uberwindung des Existentialismus*, Stuttgart, 1955. Bu kitabın sonunda Bollnow, şenlik üzerine yaptığı küçük bir araştırmayı anlatır: *Zur Anthropologie des Festes*, ss.195-243. Yalnız yazar hiçbir tarihsel malzeme kullanmaz, popüler (karnaval) şenliklerle resmi olanlar arasında bir ayrım yapmaz, dünyanın komik veçhesi ile şenliğin popüler, ütopik karakterini yok sayar. Öte yandan kitabında pek çok değerli gözlem vardır.

IV
Rabelais'de şölen imge dokusu

> Burada en yüksek sanatın bir temsilini görüyoruz.
> Bu muhteşem imge bize,
> tüm dünyanın bağımlı olduğu, tüm doğaya nüfuz etmiş olan
> beslenme ilkesini gösteriyor.
>
> (Goethe, "Myron'un İneği Üzerine")

Yeme içme, yalayıp yutma gibi şölen imgeleri, Rabelais'nin romanında, önceki bölümde tartıştığımız popüler şenlikli biçimlerle yakından ilişkilidir. Burada söz konusu olan, her gün evlerde yenen, tek tek insanlar tarafından tüketilen yiyecek içecekler değil, popüler bir şenlik, "tüm dünyanın davetli olduğu bir şölen"dir. Bu imgelerin her birinde, bolluğa ve evrensel ruha yönelik fevkalade bir arzu göze çarpar. Bu, söz konusu imgelerin biçimlerini, olumlu şişirmeciliğini, neşeli, muzafferane tonunu belirler. Bu arzu, imgelere katılan maya gibidir. Bu mayayla birlikte imgeler kabarır, büyür, şişer, ta ki abartılı boyutlara ulaşana kadar. Bu imgeler karnaval alaylarında vakarla taşınan devasa sosislere, çöreklere benzerler.

Rabelais'ci şölenler, diğer popüler şenlikli biçimlerin tümüyle organik bağlar taşır. Şenlik, bütün halk cümbüşlerinin bir parçasıdır. Tek bir sahne bile onsuz yapamaz. Bunu, Lord Basché'nin şatosundaki düğün şöleninde, Mızıkçılar'ın dövülmesi sahnesinde gördük. Tıpakuyruk da, *diablerie* oyuncularının handaki şenliği sırasında uzuvlarına ayrılmıştı. Bütün bunların tesadüften ibaret olmadığı çok aşikârdır.

Şölen imgeleri, Rabelais'nin romanında önemli bir rol oynar. Kitabında, kimi yerlerde sadece metaforlar, lakaplarla da olsa, yemenin içmenin olmadığı tek bir sayfa yoktur neredeyse. Bu imgeler, grotesk beden imgeleriyle sıkı sıkıya örülüdür. Aralarındaki kökensel bağ o kadar sıkıdır ki, kimi zaman bunlar arasında bir ayrım yapmak dahi zordur. Buna örnek olarak, daha önce anlatılan, yiyip yutan ve yutulan bedenin kaynaşmasını temsil eden hayvan kesimi epizodu verilebilir. Kronolojik olarak I. Kitap olan *Pantagruel*'e dönersek, bu imgelerin ne kadar yakından bağlantılı olduklarını hemen görürüz. Yazar bize, Habil'in öldürülmesinden sonra, dünyanın onun kanını emdiğini ve böylece verimli hale geldiğini anlatır. Ayrıca insanlar düğün şarabına batırılmış kiraz yer, o sayede bedenleri devasa boyutlara ulaşır. Kocaman açılmış ağız, yalayıp yutma temasıyla beraber *Pantagruel*'in başlıca temalarından biridir ve beden ile yemek imgeleri arasındaki eşikte yer alır. Başka bir imge de Pantagruel'in annesinin, doğum sancıları sırasındaki açık rahmidir; o rahimden, tuzlanmış yemekle dolu bir dizi yük arabası çıkar. Bu örneklerde, yemek imgelerinin, beden ve hâsıl etmeyle (doğurganlık, büyüme, doğumla) ilgili imgelerle ne kadar yakından bağlantılı olduğunu görüyoruz.

Şimdi roman boyunca şölenlerin oynadığı rolü inceleyelim.

Pantagruel'in, daha beşikteyken gösterdiği ilk kahramanca marifetler yemekle bağlantılıdır. Şiş ızgara, Pantagruel'in Türk epizotlarındaki temel imgedir. Lord Kıçöp ve Lord Göteparmak arasındaki mahkeme sahnesi ile Thaumastes* epizodu şenlikle biter. Askerlerin yakılmasında da şölenin oynadığı öncü rolü görmüştük. Kral

* Yunanca "şaşılacak, acayip, harikulade" anlamında "thaumastos"tan gelir. Pantagruel ile bilgi münakaşasına giren ünlü bir İngiliz âlimidir. (ç.n.)

Anarchus epizodunun tamamı, şölen imge dokusuyla, özellikle de sarhoş müsabakaları sahneleriyle örülmüştür. Savaş, Amaurotes'in başkentinde düzenlenen Satürn Bayramı'nı aratmayan bir şenlikle sona erer. Epistemon'un yeraltı dünyasına ziyaretinde de pek çok şölen sahnesi yer alır.

Şölenler, romanın kronolojik olarak ikinci kitabı olan *Gargantua*'da da çok önemli bir rol üstlenir. Kitap bir hayvan kesimi şenliğiyle başlar. Yeme içme imgeleri, Gargantua'nın eğitiminde ciddi bir yer tutar. Gargantua, Picrochole Savaşı'nın başlangıcında eve geldiğinde bir şölen düzenler; sofradaki tüm yemeklerin, şölende oynanan bütün oyunların ayrıntılı bir listesi verilir. Picrochole Savaşı'nın ve manastır avlusundaki kavganın başlamasında, ekmek ile şarabın oynadığı rolü görmüştük. Yeme içme lügatinden ödünç alınan metafor ve karşılaştırmalar bu kitapta bolca bulunur. Zaten kitap şu sözlerle biter: "Gelsin büyük ziyafet!"[1]

III. Kitap'ta bu imgelerden daha az vardır, ama yine de hikâyenin çeşitli epizotlarında, sağa sola serpiştirilmiş şekilde rastlarız. Panurge'ün, teolog, hekim ve filozofla görüşmelerinin, yemek sırasında yapıldığını vurgulayalım; bu yemek sırasında, kadınlar ve evlilik üzerine yapılan serbest sohbet, tipik masa başı muhabbeti özellikleri taşır.

IV. Kitap'ta ise daha çok sayıda şölen sahnesi görüyoruz. Bunlar, sosis savaşına hâkim olan karnavalesk sahnelerdir. Yine bu kitapta, Mideye Tapanlar'ın epizodunda ise tüm dünya yemek literatüründen alınma en uzun listeyi buluyoruz; Üstat Göbek ve icatlarına düzülen meşhur methiyeyse cabası. Yeme ve yalayıp yutma, dev İhtişamburunlar'ın tasvirinde ve rüzgârların tek besin kaynağı olduğu Rüzgârlı Ada epizodunda çok canlı bir şekilde sunulur. "Keşişler Mutfakları Neden Sever?" konusuna ayrılmış bir bölüm vardır. Kitap, bir gemide düzenlenen şenlikle sona erer; Pantagruel ve arkadaşlarının "havayı düzeltmeleri" sayesinde. Kitabın son sözleri, Panurge'ün skatolojik tiradının da son sözleridir: "Haydi

1. Thélème tekkesi epizodunda, şölen imge dokusunun neredeyse hiç olmayışı dikkat çekicidir. Tekkenin bütün odaları sıralanır, en ufak ayrıntısına kadar tasvir edilir, ama ilginçtir mutfaktan söz edilmez; binada mutfağa yer kalmamış olmalı.

içelim dostlar." Bu aynı zamanda Rabelais'nin romanın kendi eliyle yazdığı kısmının da son sözleridir.

Bu şölen imgelerinin anlamı nedir? Bunların, şenlikler, komik sahneler ve grotesk bedene ayrılmaz şekilde bağlı olduğunu söylemiştik. Bunlara ek olarak bu imgeler, konuşmayla, bilgece sohbetlerle, neşeli hakikatle de çok yakından bağlantılıdır. Bu imgelerin, bolluğa, her şeyi kucaklayan popüler öğeye yönelen içsel eğilimine de işaret etmiştik. Şölen temasının böylesine istisnai, böylesine evrensel bir rol üstlenmesi nasıl açıklanabilir?

Yemek ve içmek, grotesk bedenin en önemli tezahürlerinden biridir. Bu, bedenin ayırt edici bir özelliği, açık, tamamlanmamış doğası ve dünyayla iletişim kanalıdır. Bu özellikler, en bütünsel ve somut şekilde yeme ediminde açığa çıkar; beden bu edimde kendi sınırlarını ihlal eder; dünyayı yalar yutar, gövdeye indirir, paramparça eder; bunun karşılığında zenginleşir ve büyür. İnsanın, ısıran, parçalayan, çiğneyen, ardına kadar açık bir ağzın içindeki dünyayla karşılaşması, insan düşüncesinin ve imge dünyasının en eski, en önemli amaçlarından biridir. Burada insan dünyayı tadar, onu bedeniyle tanıştırır, onu kendisinin bir parçası yapar. İnsanın uyanmakta olan bilinci, bu âna odaklanmaktan başka bir şey yapamaz; ondan, kendisinin dünyayla ilişkisini belirleyen birçok önemli imge devşirmeden edemez. İnsanın, dünyayla, yeme edimi sırasında karşılaşması neşeli, muzafferane bir şeydir; insan o anda dünya karşısında bir zafer kazanır, kendi yutulmadan, o dünyayı gövdeye indiriyordur. O anda dünya ile insan arasındaki sınırlar, insanı gözetecek şekilde silinir.

En eski imgeler sisteminde yemek, işle ilişkiliydi. Yemek işe ve mücadeleye son verirdi; onların zafer tacı olurdu. İş, yemekle zafere ulaşırdı. İnsan emeğinin dünyayla karşılaşması ve onunla mücadelesi, yemekle, dünyadan sökülüp alınan şeylerin yalanıp yutulmasıyla son bulurdu. Yemek imgesi, çalışmanın en son muzaffer aşaması olarak, tüm emek sürecini simgelerdi genelde. Bunlar arasında keskin ayrım çizgileri yoktu; emek ile yemek, tek bir fenomenin iki yüzünü temsil ederdi; yani insanın dünyaya karşı zaferle sonuçlanan mücadelesini. Emek gibi yemeğin de kolektif bir şey ol-

duğunun altını çizmek gerekir; toplumun tamamı bu iki işe de katılırdı. Kolektif emek sürecinin sonucu olan kolektif yemek, biyolojik, hayvansal bir edim değil, toplumsal bir olaydı. Eğer yemek işten ayrılırsa ve özel bir yaşam tarzının bir parçası olarak düşünülmeye başlarsa, eski imgelerden –insanın dünya ile karşılaşması, onu tatması, açık ağız, yemek ile konuşma arasındaki ilişki ve neşeli hakikat gibi– geriye pek bir şey kalmaz. Geriye, yapay, anlamsız bir metaforlar dizisinden başka bir şey kalmaz. İlk imgeler sistemi, mücadele ve emekleriyle hayatı ve yemeği ele geçirmeye ve dünyanın ele geçirilmiş, efendisi olunmuş kısmını içine almaya devam eden çalışan insanları simgelerdi. Böyle bir sistemde şölen imgeleri, ilk anlamlarını korur: Yani evrenselliklerini; hayat, ölüm, mücadele, zafer ve yeniden hayat bulma hali ile temel ilişkilerini. Şölen imge dokusunun, insanların yaratıcı hayatında yaşamaya devam etmesinin nedeni budur. Bu imgeler orada gelişmeye, yenilenmeye, daha zengin anlamlarla dolmaya devam etmiştir. Onları yaratan insanlarla beraber büyümüş, yeniden hayat bulmuşlardır.

O halde kimi etnograflarla folklor uzmanlarının görüşünün aksine şölen imgeleri, kolektif avların ardından kolektif şenliklerin geldiği, avlanan hayvanın parçalanıp gövdeye indirildiği, geçmiş gitmiş çağlardan kalan izler değildir. İlkel avlara ait bu basitleştirilmiş tasvirler, uzuvlara ayırma ve gövdeye indirmeyle ilgili imgelerin kökenini açıklar gibi görünüyor, fakat en eski geçmişe ait bu imgeler bile (tıpkı grotesk bedene ait imgeler gibi), ilkel kavramlardan katbekat karmaşıktır. Bunlar derin bir farkındalığı gösterirler; bir amaçları vardır, felsefidirler, nüans bakımından zengindirler. İçinde bulunulan bağlamla, yaşayan bir bağlantıları vardır; unutulan kavramların soyu tükenmiş kalıntılarından oldukça farklıdırlar. Ancak resmi dinsel sistemlerin kült ve ayinlerinde yaşamaya devam eden imgeler farklıdır. Burada, gelişimin en eski evresi, yüceltilmiş bir biçimde sabitlenmiştir, halbuki popüler şenlikli sistemde bu gelişim binlerce yıl devam etmiştir. Rabelais'nin zamanında şölen imgelerinin hâlâ anlamlı ve sanatsal anlamda yaratıcı bir hayatları vardı.

Şölen imgelerinin yaratıcı ve zengin hayatı, özellikle grotesk gerçekçilikte ifade bulmuştur. Rabelais'nin şölen imgelerinin ana kaynağını işte bu alanda aramalıyız. Eski sempozyumun etkisi ise ikinci derecede önem taşımaktadır.

Önceden de söylediğimiz gibi yeme ediminde, beden ile dünya arasındaki kısıtlamalar, beden tarafından aşılır; beden, dünya karşısında zafer kazanır, düşmanını alt eder, zaferini kutlar, dünyayı feda ederek büyür. Bu başarı ve zafer öğesi, şölen imgelerinin hepsinde içseldir. Hiçbir yemek üzgün olamaz. Üzüntü ile yemek bir arada bulunamaz (öte yandan ölüm ile yemek mükemmel şekilde bir arada bulunur). Şölen her zaman bir zaferi kutlar, bu onun tam da doğasının ayrılmaz bir parçasıdır. Dahası zafer şöleni hep evrenseldir. O, hayatın ölüm karşısındaki zaferidir. Bu anlamda, hamile kalma ve doğurma denktir. Muzaffer beden yenilgiye uğrayan dünyayı alır ve yenilenir.

Bir zafer ve yenilenme kutlaması olarak şölenin genelde tamamlama işlevi görmesinin nedeni budur. Bu, (bir hâsıl etme edimi olan) düğünlere denk bir şeydir. Halk masallarının sonundaki düğün şöleni imgesinde iki sonsöz birleştirilir. Düğün şöleninde bir araya getirilen "şenlik" ile "düğün"ün tamamlanmış bir resim sunduğu bir gerçektir: Soyut ve çıplak bir son yerine, yeni bir başlangıcın potansiyel aktarma gücü. Halk masalında ölümün asla böyle bir tamamlama işlevi görmemesi yeterince tipiktir. Hikâyenin sonunda ölüm olsa bile, ardından bir cenaze şöleni yapılır (*İlyada*'da olduğu gibi), gerçek sonsöz de orada söylenir. Bu biçim, bütün halk imgelerinin müphemliğiyle ilişkilidir. Son, yeni başlangıcın potansiyel aktarma gücünü içermelidir, tıpkı ölümün yeni bir doğuma yol açması gibi.

Bütün şölenlerin muzaffer doğası, sadece onlara uygun bir son sağlamakla kalmaz, bir dizi temel olay için bir çerçeve sunar. O halde Rabelais'ci şölenler, Mızıkçılar'ın dövülme sahnesinde olduğu gibi ya bir sonsöz imkânı ya da bir tiyatro sahnesi sunarlar.

Fakat şölen, bilgece söylevler ve neşeli hakikat için imkân sağlamakla daha da önemli bir işlev üstlenir. Şenlik ile söylenen söz arasında eskilerden kalma bir bağ vardır. Antik sempozyum bu ilişkiyi, en açık ve klasik biçimde sergiler. Fakat ortaçağ grotesk ger-

çekçiliğinin kendine has bir sempozyumu, yani şenlikli konuşma geleneği vardı.

Yemekle söylenen söz arasındaki bu ilişkinin kökenini, dilin beşiğinde aramak gerekiyor belki de. Ama bu nihai köken, belli bir olasılık çerçevesinde kurulsa bile, bu bağlantının daha sonraki gelişiminin ve anlamının anlaşılmasında pek az olanak sunar. Platon, Ksenophon, Plutarkhos, Athenaios, Macrobius, Lukianos vs gibi antik sempozyum yazarları için bile yemek ile konuşmak arasındaki bağ, o geçmişe ait eskimiş bir kalıntı değildi, aksine yaşayan bir anlama sahipti. Grotesk sempozyumun biçimi de böyleydi; Rabelais'nin eseriyse, bu mirası bize sunan ve tamamlayan son halkaydı.[2]

Rabelais, *Gargantua*'ya yazdığı girişte bu bağlantıdan doğrudan söz eder:

> Çünkü bu haşmetli kitabı bedenimi beslenmeye ayırdığım zaman içinde yazdım, yani yiyerek ve içerek. Bu üstün konuları ve bilgileri yazmanın tam zamanı da budur, nitekim Homeros, bütün bilginlerin şahı, öyle yapmış, Horatius'un dediğine bakılırsa, Latin şairlerinin babası Ennius da öyle; gel gör ki densizin biri Ennius'un şiirlerinde zeytinyağından çok şarap kokusu olduğunu kınayarak ileri sürer.
> Zıpçıktının biri de benim kitaplarım için öyle der. Halt etmiş o! Şarap kokusu zeytinyağından ne kadar daha göksel ve leziz! Benim için zeytinyağından çok şaraba para harcamış derlerse övünürüm bununla, Demosthenes kendisi için nasıl şaraptan çok zeytinyağına para harcıyor denmesiyle övünmüş ise. Keyif adamı, cümbüş ehli demek şandır şereftir benim için ve ben bu sıfatla bütün Pantagruel'ci meclislere hoş gelir, sefa getiririm. (I. Kitap, Giriş) [*Gargantua*, ss. 31-2]

Bu girişin başında yazar kasti olarak eserini küçültür. Sadece yerken yazabildiğini söyler; başka bir deyişle eserine pek az vakit ayırır, elbette bu sadece bir şakadır. Dolayısıyla "üstün konular ve bilgiler" ifadesi ironik bir dokundurma olarak algılanabilir. Fakat bu küçültme, hemen bir cümle sonra Homeros ve Ennius'a yapılan göndermelerle silinir; onlar da aynı şeyi yapmışlardır.

2. Grotesk sempozyum geleneği, indirgenmiş bir biçimde olsa da daha sonraki yıllarda da yaşamaya devam etti. Bunun farklı yönlerini XIX. yüzyılda, örneğin Beethoven'in sofra sohbetlerinde görüyoruz. Aslında bu, günümüzde de hâlâ yaşamaktadır.

Masa başı konuşması, serbest ve şakacı bir konuşmadır. Popüler şenlikli gülme ve şaklabanlık yapma hakkı, samimi olma hakkı, sofrada da geçerli olacak şekilde genişletilmişti. Rabelais romanının kafasına, soytarı başlığı takar. Öte yandan bu sofra sohbetinin içsel anlamı da onu tatmin eder. Gerçekten de şarabı zeytinyağına tercih eder; zeytinyağı, Büyük Perhiz'in, sofu bir ciddiyetin simgesidir.

Rabelais, hakikatin sadece şölen atmosferinde, sofra sohbeti sırasında özgür ve samimi bir şekilde söylenebileceğine inanmıştı. Tüm sağduyu kaygılarının dışında böyle bir atmosfer ve ton, Rabelais'nin anladığı şekliyle hakikatin tam da özüne karşılık geliyordu: İçsel olarak özgür, neşeli ve materyalist olan bir hakikat.

Rabelais, yüceltilen bütün resmi türlerin sofu ciddiyetlerinin arkasında geçmişin uzaklaşmakta olan otoritesini görmüştü: Picrochole, Anarchus, Yerakliyus, Tıpakuyruk, Mızıkçılar gibi tüm karakterlerin, entrikacılar ile iftiracıların, infazcılar ile asla gülmeyenlerin ve yamyamların arkasında. Onlar gülmek yerine havlarlar. Rabelais'nin gözünde ciddiyet ya o uzaklaşmakta olan hakikatin, solmuş otoritenin ya da korkuyla dolmuş, sindirilmiş zayıf insanların tonuydu. Grotesk sempozyum, karnavalesk, popüler şenlikli ya da antik "sofra sohbetleri" Rabelais'ye kendi hakikat algısını ifade eden gülme tonunu, lügatini, tüm bir imgeler sistemini vermişti. Bütün değişkeleriyle şölen, bu mutlak şekilde korkusuz ve neşeli hakikat için en tercih edilir ortamdı. Ekmek ile şarap (çalışma ve mücadeleyle alt edilmiş olan dünya) korkuyu dağıtır, dünyayı özgürleştirir. Yeme içme ediminde, dünyayla şen şakrak ve muzafferane bir karşılaşma, Rabelais'nin görüşüne tamamen uygundu; bu edimde insan dünya tarafından yutulmak yerine onun bir parçası olur. Yeme ediminde, dünyaya karşı kazanılan bu zafer somut, tensel, bedensel bir şeydi. Yenilgiye uğrayan, insanoğlunu beslemiş ve beslemeye devam edecek olan dünyanın tadı tam da bu özelliğinden gelirdi. Bu imgede mistisizmin, soyut idealist yüceltmenin izi görülmezdi.

Bu imge, hakikati maddileştirir onun dünyadan sökülüp alınmasına izin vermezken, bir yandan da dünyanın evrensel ve kozmik

doğasını korur. Sofra sohbeti temaları her zaman "yüce"dir, "üstün bir bilgelik" ile doludur, ama maddi bedensel düzeyde, bu temaların tacı ellerinden alınmıştır ve yenilenmişlerdir. Grotesk sempozyum, hiyerarşik ayrımlara saygı göstermek zorunda değildir; o, dünyevi olanla kutsal olanı, aşağıdaki ile yukarıdakini, ruhani olanla maddi olanı özgürce birbirine karıştırır. Onun için *mésalliances** diye bir şey yoktur.

Biraz önce yapılan alıntıda şarap ile zeytinyağı arasındaki karşıtlığı vurgulayalım. Önce de söylediğimiz gibi zeytinyağı, resmi bağnaz ciddiyetin, Tanrıya karşı duyulan sofuca korkunun simgesidir. Şarapsa kişiyi korkudan ve sofuluktan kurtarır. *In vino veritas.*** Başka bir önemli öğeye de işaret etmeliyiz: Şölende telaffuz edilen sözlerin övgü-alay kompleksiyle olduğu gibi gelecek ile olan ilişkileri. Bu öğe, kadeh kaldırmalarda, şenlik konuşmalarında yaşamaya devam etmiştir; bunlar zamanın kendisine aittir bile denebilir, tek bir edimle hem öldüren hem doğuran zamana. (Yani zamanın belirsizliğine ve müphemliğine.) Platon ve Ksenophon'un klasik sempozyumlarının katı çerçevesinde bile övgü, her ne kadar zayıf bir biçimde olsa da müphemliğini korur. Sokrates'in methiyesi, konuşmacının çirkinliğini ifade etmesine izin verir; Sokrates de (Ksenophon'da) bir arabulucu olarak, kendine methiye düzebilir. İhtiyarlık ile gençlik, güzellik ile çirkinlik, ölüm ile çocuk doğumu sık sık tek bir iki yüzlü imgede bir araya getirilir. Fakat zamanın şenlikli sesi her şeyden önce gelecekten söz eder. Şenlik, her zaman önümüzdeki iyi günlerden söz eder. Bu da sofra sohbetine, geçmiş ile şimdinin prangalarından kurtulmuş özel bir nitelik verir. Hippokrates'in derlemesinde "Rüzgâr" üzerine, Rabelais'nin de gayet iyi bildiği bir risale vardır. Bu risalede şölenlerde ayyaşlık üzerine şu tasvir bulunur: "Kanın aniden yükselmesi sonucu, ruhta ve içerdiği düşüncelerde bir değişim olur; sonra insanlar başlarına gelen talihsizlikleri unutur, mutlu bir gelecek umuduyla esin dolarlar." Fakat masa başı konuşmalarının bu ütopik doğası insanları dünyadan ayırmaz; gelecekteki zaferler, maddi bedensel bolluk ve yeniden doğum imgelerinde sunulur.

* (Fr.) Dengi dengine olmayanların evliliği. (ç.n.)
** (Lat.) Hakikat şarapta yatar, anlamına gelen bir özdeyiş. (ç.n.)

Rabelais'nin romanındaki şölen imgelerinin anlam ve işlevi, onları grotesk gelenek arka planında gördüğümüzde daha açık hale gelirler.

Bu gelenek, meşhur *Coena Cypriani*, yani *Cyprianus'un Yemeği* ile başlar. Bu garip eserin tarihçesi hâlâ çözülememiştir. Eserleri arasına genelde *Coena*'nın da dahil edildiği Kartaca Piskoposu Aziz Cyprianus (ölümü M.S.258) ile hiçbir alakası yoktur şüphesiz. Ne zaman yazıldığını tespit etmek de mümkün değildir; kabaca V ile VIII. yüzyıllar arasında bir zamanda yazıldığı söylenebilir. *Coena*'nın yazarının tam olarak hedefi, amacı neydi, ondan da emin olamıyoruz. Kimi uzmanlar (örneğin Brewer), yazarın salt didaktik, hatta hatırlatıcı ipuçlar bırakmak gibi amaçlar güttüğünü öne sürdüler: Kitabı Mukaddes'te geçen isimleri ve olayları, öğrencilerin ve ayinlere katılan cemaatin kafasına kazımak gibi bir amaç. Başkaları (örneğin Lapôtre), dininden dönen Iulianus'un yazdığı, tanrıça Ceres adına verilen "Şölen"in bir parodisi şeklinde yorumladılar. Son olarak *Coena*'nın, Verona Başpiskoposu Zenon'un vaazının parodisi olduğuna inananlar oldu (P. Lehmann ve diğerleri gibi).

Piskopos Zenon tuhaf bir vaaz yazmıştı. Belli ki cemaatinin Paskalya sırasında düzenlediği vahşi, Hıristiyanlık dışı şölenlere bir düzen getirmeye çabalıyordu. Bu amaçla dört İncil'den, çeşitli kişilerin katıldığı yemeli içmeli pasajlardan, başka bir deyişle Kitabı Mukaddes'teki şölen imgelerinden bir seçki yaptı. Sonuç, kutsal olanın, maddi bedensel düzeyde bir tür yenilenmesiydi. Bu vaaz, *risus paschalis*, yani eski göreneklerin Paskalya vaazlarında izin verdikleri özgürce yapılan şakalara ait öğeler taşır.

Coena, Zenon'un vaazına benzer, ama çok daha ileri gider. *Coena*'nın yazarı, sadece dört İncil'deki şölen sahnelerinden değil, bütün şenlikli imgelerden geniş kapsamlı bir seçki yapar. Bütün bu imgeleri, hayat ve hareket dolu, muazzam bir karnavalesk –hatta Satürn Bayramı tarzı– özgürlükle donatılmış heybetli bir şölen resminde bir araya getirir. *Coena* ile Satürn Bayramı arasındaki ilişki hemen bütün uzmanlarca kabul edilir. Ana tema, oğlunun düğününü kutlayan kral meselinden alınmıştır (Matta 22:1-14). Âdem ile

Havva'dan İsa'ya kadar, Eski ve Yeni Ahit'teki tüm figürler büyük bir şölende bir araya gelirler. Herkes Kitabı Mukaddes'teki rolüne göre oturtulmuştur: Âdem ortadadır, Havva bir incir yaprağının, Kabil bir sabanın, Habil bir süt testisinin, Nuh gemisinin, Avşalom yaprakların, Yahuda ise bir para kutusunun üzerine oturmuştur. Misafirlere sunulan yiyecek içecekler de rollerine göre seçilmiştir. Örneğin İsa'ya "passus" adı verilen kuru üzüm şarabı sunulur (passus, *passio*, yani Pasyon kelimesinden gelir). Bütün diğer düzenlemeler de grotesk bir biçimde sunulur. Yemekten sonra (ki bu, antik sempozyumun ilk kısmıdır), Pilatus, ellerin yıkanması için su getirir. Martha misafirlerle ilgilenir, Davud harp çalar, Salome dans eder, Yahuda diğer misafirleri öper, Nuh sarhoş olmuştur ve horozun teki Petrus'un uykuya dalmasını engeller. Şenliğin ertesi günü misafirler ev sahiplerine hediyeler getirirler: İbrahim bir koç sunar, Musa yasalarla buyrukları yazdığı taş levhaları, İsa ise bir kuzu. Bu sahnenin ardından bir hırsızlık teması gelir. Kral, hediyelerin çoğunun çalındığını fark eder. Bir araştırma başlatılır. Bütün misafirlere hırsız muamelesi yapılır. Hacer kefaret niyetine infaz edilir ve büyük bir ciddiyetle gömülür. *Coena Cypriani*'nin yapısı işte böyledir. Bu eser, ortaçağ edebiyatında şölen geleneğinin başlangıcıdır.

Coena, kutsal kişilerin, nesnelerin, temaların ve simgelerin karıştığı mutlak anlamda serbest bir oyundur. Yazar hiçbir şeyden çekinmez. İmgelerin ardındaki hayal gücü çarpıcıdır; yalnız Rabelais böyle bir *mésalliance* ile yarışabilirdi. *Coena*'da, Kitabı Mukaddes'in bütün dünyası, grotesk bir dansla döner durur. İsa'nın çilesi, Nuh'un gemisi, Havva'nın incir yaprağı, Yahuda'nın öpücüğü, hep bir arada Satürn Bayramı tarzı bir şölenin neşeli öğeleri haline gelmiştir. Bu olağanüstü özgürlük hakkı, "Yemeğin" yazarı tarafından, başlangıç noktası olarak seçilmiş şölen imgeleri sayesinde kazanılmıştır. Bu imgeler, mutlak anlamda şen şakrak bir karşılıklı etkilenme için uygun bir ortam yaratmışlardır. Şölen imgelerinin maddi bedensel niteliği, Kitabı Mukaddes'in içeriğinin neredeyse tamamını, aynı zamanda yenileyerek, kucaklama olanağı sunmuşlardır. (Eski ve Yeni Ahit sahnesi, bu yenilenmiş şekliyle hatırlanabilir artık.) Şölen, dünyayı, bağnazlığın prangalarından ve Tanrı korku-

sundan özgür kılma gücüne sahipti. Her şey oyun ve eğlenceye açık hale gelmişti.

Coena'nın kendine has özelliklerinden birini vurgulayalım, yani Eski ve Yeni Ahit tarihinin çeşitli dönemlerinden kişileri bir araya getirişini. Kitap bir şenlik sofrasının etrafına oturmuş karakterler tarafından temsil edilen neredeyse bütün bir tarihin bir araya getirilmesidir. Şölen, gösterişli evrensel bir karakter kazanır. Hırsızlık, kefaret için kurban edilen Hacer'in gülünçleştiren taklidi ve cenaze parodisi gibi temaların da altını çizelim. Şölen imgeleriyle sıkı sıkıya örülü olan bu temalar, daha sonra grotesk sempozyumda da bolca kullanılmıştır.

Coena Cypriani, yeniden keşfedildiği IX. yüzyıldan XVI. yüzyıla kadar büyük bir başarı elde etti. Hem orijinal versiyonuyla hem de elden geçirilmiş çeşitli versiyonlarıyla yayıldı. Bugün elimizde meşhur Fulda Baş Rahibi Rabanus Maurus'un (855), Papa Johannes'in (877) ve diğerlerinin versiyonları bulunmaktadır.

Rabanus Maurus son derece katı ve ortodoks bir kilise adamıydı; yine de *Coena*'da kutsal şeylere karşı herhangi bir hürmetsizlik görmemişti. Eserin özet bir edisyonunu hazırladı ve Kral Lothair'e adadı. İthaf yazısında, eserin krala "hoşça vakit" geçirtecek (*ad jocunditatem*) bir okuma sunacağını söyledi. Romalı Papa VIII. Johannes ise "Yemeği" nazım tarzda yeniden kaleme aldı (orijinali nesirdi) ve bir önsöz ile sonsöz ekledi.

Sonsöz'den, eserin bu elden geçirilmiş versiyonunun, Paskalya zamanında skolastik bir eğlence sunmak niyetiyle yazıldığını anlıyoruz; Önsöz'deyse *Coena*'nın, Dazlak Kral Charles'ın sarayında önemli bir başarı elde ettiği yazıyor. Bu tipik olgular, IX. yüzyılda şölen ve eğlencelerde tadı çıkarılan hak ve özgürlüklerin ne kadar kutsal olduğunu ispatlar. Rabanus Maurus ile çağdaşlarına göre şenlikli şölen, dinsel konuların bu tarz oyuncu bir şekilde ele alınmasını meşrulaştırırdı; halbuki dinsel konulara böyle bir yaklaşım başka zamanlarda hürmetsizlik olarak kabul edilirdi.

Coena'ya ait pek çok el yazması vardır, bunlar takip eden yüzyıllarda tekrar tekrar kopyalanmıştır; bu da, ortaçağ sempozyumunun ne denli büyük bir etkiye sahip olduğunu kanıtlar. *Coena*'nın

evrenselliği ve diğer pek çok özelliğinin, "Hayatta Nasıl Başarılı Olunur?" ya da "Pantagruel'in Düşü"[3] gibi XVI. yüzyılın heybetli sempozyumlarında tekrar edilmiş olması ilginçtir. Rabelais etkisi altındaki bu ikinci eser de daha sonra Rabelais'nin romanının III. Kitabı'nı etkilemiştir.

Ortaçağ sempozyum geleneğinin dikkatimizi çeken bir sonraki eseri, XV. yüzyılda yazılmıştır. "Cambridge Şarkısı El Yazması" adlı eserde, Mainz Başpiskoposu Göeringer'in sarayına gelen ve cennet ile cehennemi ziyaret ettiğine yemin eden bir hırsızın hikâyesini anlatan bir şiir vardır.[4] Adam, İsa'nın cennette cümbüş yaptığını, aşçısının havari Petrus, kilercisinin Vaftizci Yahya olduğunu söyler. Hırsız, o göksel sofradan ciğer çalmış, yemiştir. Bu kötü davranışından dolayı Başpiskopos misafirine ceza verir. Bu kısa hikâye, ortaçağ şölen geleneğinden gelir: Burada, Son Yemeğin gülünçleştiren bir taklidini görürüz. Şölen imgesi, yemeğe dair gerçek ayrıntılar ekleyerek ve havariyi bir aşçıya çevirerek bu olayın, maddi bedensel düzeye aktarılmasını sağlar.

XI. ve XII. yüzyıllarda ortaçağ sempozyumu, yergi öğesinin katılmasıyla daha karmaşık bir hale gelir. Bir XI. yüzyıl eseri olan "Toledolu García'nin Risalesi," bu anlamda tipik bir örnek teşkil eder. Risale, Romalı papaz heyetinin, Papa ve kardinallerle beraber yaptıkları sürekli şöleni anlatır. Papa, kocaman bir altın kupadan içer; dindirilemez bir susuzluğu vardır. Her vesileyle kadeh kaldırır: Ruhların kurtarılmasına, hastalara, hasada, barışa, yolculara, denizcilere. Bu, münacatın bir parodisidir. Kardinaller de içmekte ondan geri kalmaz. Bu sürekli şenliğin, Papa'nın ve öbür yüksek rütbeli din adamlarının oburluğunun tasviri, muazzam bir abartıyla, övgü ve sövgü dolu upuzun konuşmalarla doludur. Bu eser, grotesk yerginin bir modeli olarak, sık sık Rabelais'nin romanıyla karşılaştırılır. Papa'nın doymak bilmez iştahı, kozmik boyutlardadır.

"Toledolu García'nın Risalesi" besbelli Romalı din adamlarının

3. François Habert d'Issoudun, *Le Songe de Pantagruel.*

4. Bu "yeraltı dünyasının komik görüsü", *The Cambridge Songs* içinde yayımlanmıştır, der. Karl Breul, Cambridge, 1915, ss.59-85

çürümüşlüğüne, hırsına, dağınıklığına karşı yazılmıştır. Olağanüstü abartılı boyutlara taşınan şölen imgeleri burada, salt olumsuz yananlamlara sahip gibi görünebilir. Bu "uygunsuz olanın" abartılı bir resmidir. Ancak mesele çok daha karmaşıktır. Şölen imgeleri, bütün popüler şenlikli biçimler gibi müphemdir. Evet, verilen örnekte yergisel, olumsuz bir amacın hizmetine koşulmuşlardır. Ama bu eserde bile bu imgeler, olumlu doğalarını korurlar; aslında, ne kadar yergi amacıyla kullanılırlarsa kullanılsınlar eserdeki abartıları yaratan da bu olumlu öğedir. Olumsuzlama; şarap, yemek, bolluk gibi imgelere aktarılmaz. İmgeler hep olumlu kalır. Ciddi, tutarlı, çileci bir eğilim yoktur. Böyle bir eğilimin ortaya çıktığı yerlerde (XV. yüzyılın ikinci yarısında yazılan Protestan yergilerinde bolca olduğu gibi), maddi bedensel imgeler kaçınılmaz olarak söner, kuru ve cimri bir şekilde sunulurlar: Abartı soyut hale gelir. "Risale"deyse bu durumdan eser yoktur. Yergi amaçlı kullanılan imgeler, kendi hayatlarını, yani şölen hayatını yaşamaya devam ederler. Kullanıldıkları amaç tarafından tüketilmemişlerdir. Fakat bu, yerginin gücünü azaltmaz; yazar hem din adamlarını etkin bir şekilde itham eder, hem de şölen imgelerinin pozitif gücüne kendini dürüstçe teslim eder. Bu imgeler ona, umumi dua metinleriyle kutsal metinlerin gülünçleştiren taklitleri için olanak tanıyan özgür bir atmosfer yaratır.

Geleneksel (sıklıkla da popüler şenlikli) imgenin yarılması, dünya edebiyatında yaygın bir fenomendir. Bu sürecin genel formülü şöyledir: Bedenin grotesk bir algısı olarak, yani halkın bir bütün olan kolektif bedeni olarak kurulan ve gelişen imge, sınıflı toplumdaki insana ait özel bedensel hayata dönüştürülmüştür. Folklorda halk, temsilcileriyle, onların yardımcılarıyla (kahramanlarla, devlerle) şenlik yapar; "Toledolu Garcia'nın Risalesi"nde Papa ile kardinaller de şenlik yapar. Kahramansı bir şekilde yaparlar bunu, ama onlar kahraman değildirler. Halkı temsil etmezler; aslında halkın zararı pahasına, dezavantajına yaparlar şenliklerini. Ne zaman ki imge, folklordan doğrudan ya da dolaylı olarak alınıp yine de bir sınıfın sürdüğü hayatı tasvir ederse, orada kaçınılmaz olarak içsel bir tezat, bir gerilim doğar. Elbette formülümüz bu fenomeni rasyo-

nalize edip basitleştiriyor; aslında durum karmaşıktır, pek çok nüans içerir ve birbirine karşıt eğilimleri açığa çıkarır. Nasıl ki oluşun yaşayan sürecinde net bir çözüm yoksa (zaten böyle bir şey olamaz), burada da yoktur. Halktan çalınan ekmek, ekmek olmaya devam eder; şarap, onu içen Papa bile olsa, her zaman şaraptır. Ekmek ile şarabın kendi hakikatleri, ifrata yönelik kendilerine has durdurulamaz bir eğilimleri vardır. Zafer ve eğlence gibi yıkılmaz yananlamları vardır.

Popüler şenlikli imgelerde bulunan bu eğilim, bireysel ve sınıfsal hırs ve açgözlülükle karşı karşıya gelir, bunlarla müphem bir şekilde beraber örülür. Her iki durumda da "daha çok", "daha fazla" bolluğa duyulan arzu vardır, ama felsefeleri farklıdır. Bir bütün olarak halkın ruhu, özel, sınırlı, tamahkâr bedenle bir arada var olamaz. Şölenle ilişkili bedensel imgelerde aynı karmaşık ve çelişkili karakter vardır: Şişko göbek, kocaman açılmış ağız, dev fallus ve "tatmin olmuş adam"ın popüler pozitif imgesi. Doğurganlık iblislerinin ve popüler obur kahramanların (örneğin folklorda Gargantua'nın) şişko göbekleri, kutsal değerlerin ticaretini yapan açgözlü piskoposun doymak bilmez karnına dönüşür. İki aşırı uca ayrılan imge, karmaşık ve çelişkili bir hayat sürer.

XVII. yüzyılda, komik folklora ait en popüler figürlerden biri, üç Turlupin'den biri olan Şişko Guillaume'du. Normalin ötesinde obezdi; göbeğine ulaşabilmek için bin bir dereden su getirmek zorundaydı. İki kuşak takardı: Birini gıdısının, ötekini göbeğinin altına. Bundan dolayı gövdesi bir şarap fıçısına benzerdi. Yüzünde kalın bir un tabakası vardı; en ufak bir harekette her taraftan terler akardı. Yani çehresi, ekmek ile şarabın bedensel halinin simgesiydi. Dünyevi malların bolluğunu temsil eden bu iki ayaklı yaratık son derece popülerdi. Şişko Guillaume, halkın ütopyasının ve şenliğinin, dünyaya dönen "Satürn Çağı"nın ete kemiğe bürünmüş haliydi. Kocaman göbeğinin kutsallığı ve saflığı, yorum açısından hiçbir şüphe yaratmayacak kadar açıktır. Bay Pickwick'in küçük şişko karnı onunkinden bir şekilde farklıdır. Onda, Şişko Guillaume karakterinden ya da daha doğrusu Guillaume'un İngiliz dengi olan popüler soytarıdan ödünç alınmış çok şey vardır. İngilizler Pick-

wick'i alkışlarlar, her zaman da alkışlayacaklardır, fakat onun karnı, Şişko Guillaume'un şarap fıçısından çok daha müphemdir.

Popüler şenlik imgelerinin yarılması ve içsel çelişkileri, dünya edebiyatında çeşitli şekillerde bulunur. Değişkelerden biri, biraz önce tartıştığımız "García'nin Risalesi"dir. Birkaç örneğe daha bakalım.

"Yaygın Olarak Walter Mapes'e Atfedilen Latince Şiirler"[5] arasında, "Üstat Golias'ın Bilinmeyen Bir Baş Rahip Hakkındaki Düşünceleri" (*Magister Golias de quodam abbate*) adlı bir parça vardır. Bu, bir baş rahibin hayatından bir günün tasviridir; rahibin bir günü, sadece maddi bedensel işlerle doludur, en başta da aşırı bir yeme içme faaliyetiyle. Maddi hayata dair tüm bu tasvirler bariz bir grotesk niteliğe sahiptir (başrahip başka bir varoluş biçimi bilmez); her şey görkemli bir şekilde abartılmıştır, baş rahibin yediği çeşitli yemekler liste liste verilir. En başta rahibin kendini rahatlatmasının değişik yolları anlatılır (ki bu, gününün başlangıcına işaret eder). Burada da maddi bedensel imgeler, karmaşık bir ikili hayat sürerler. İçinden fışkırdıkları devasa kolektif bedenin kalbi, onların içinde de atmaya devam etmektedir.[6] Fakat bu devasa kalp atışı zayıftır, arada tekler; zira imgeler, kendilerinin büyümelerini ve aşırı boyutlara ulaşmalarını meşrulaştıran her şeyden koparılıp alınmıştır. Baş rahibin muzafferane şöleni, içi boş bir zafere dayanır, çünkü hiçbir şeyi bir sonuca bağlayamaz. "Tüm dünyanın davetli olduğu şenlik"in olumlu anlamı ile asalaklık halinin olumsuz niteliği, iç

5. Der. T.Wright, Londra, 1841.

6. Bu eserin yazarının adı "Üstat Golias"tır. Bu bir libertenin takma adıdır; bu, gündelik işleri bir kenara bırakmış, resmi felsefenin sınırlarını ihlal etmiş bir adamdır. Bu ad, hayatlarını sağda solda heba eden sarhoşlarla sefihlere de verilirdi. *Vagante*'lara [serseri, avare, derbeder anlamında-ç.n.] aynı zamanda *goliard*'da [Ortaçağda İngiltere, Fransa ve Almanya'da yaşamış, içkiyi ve sefahati yücelten yergi şiirleriyle tanınan gezgin öğrenci ve rahipler-ç.n.] dendiğini biliyoruz. Bu adın etimolojik olarak iki anlamı vardı; birinci anlam Latince *gula* (oburluk), ikincisi Goliath adından gelir. İki anlam da o zaman geçerliydi ve anlamsal olarak birbiriyle çelişmezdi. İtalyan uzmanlar F.Neri ile F.Ermini özel bir "Goliath çevresi"nin varlığını ispatlamışlardır. Kitabı Mukaddes'te geçen dev, Aziz Augustinus ve Bede tarafından Hıristiyanlığa tezat bir şey, Hıristiyan karşıtı bir ilkenin ete kemiğe bürünmüş hali olarak görülmüştür. Goliath karakteri, oburluğu ve sarhoşluğu üzerine yazılan efsanelere, şarkılara esin olmuştur. Öyle görünüyor ki onun adı, folklorda, grotesk bedeni simgeleyen devlerin adı haline gelmiştir.

çelişkiler taşıyan bir bütünün içinde harmanlanmıştır.

Golias Apocalisis'te bulunan başka bir parçada benzer bir inşa buluyoruz. Ama bu parçada, iyi şarabı içen baş rahibin, kötüsünü diğer keşişlere bıraktığı vurgulanır. Amirini, bir yandan iyi şarapları içip bir yandan da korkuya kapılarak manastırın savunmasında dövüşmeyi reddetmekle suçlayan Rahip Jean'ın itirazcı sesini duyarız.

XII. ve XIII. yüzyıllara ait Latince eğlence edebiyatında, şölen imgelerinin yanı sıra hâsıl edici güçle ilgili olan imgeler genelde sarhoş, obur ve zampara olan bir keşiş figürünün etrafında resmedilir. Keşiş karakteri ya karmaşıktır ya da bölük pörçük. Birinci özelliği, kendini maddi bedensel hayata adamış olan keşişin, hizmet ettiği çileci idealle bir tezat oluşturmasıdır. İkinci özelliği, keşişin oburluğudur ki bu, bir miskinin parazitliğini temsil eder. Öte yandan üçüncü özelliği, yeme içmenin, hâsıl edici gücün, cümbüşün olumlu, "günah affedici" ilkelerini de ifade etmesidir. Yazarlar, keşiş figürünün bu üç yönünü, birbirini destekler biçimlerde sunarlar; övgünün nerede bitip ayıplamanın nerede başladığını söylemekse zordur. Yazarların, çileci idealden yana olmadıkları bellidir; vurgu, hikâyelerde hemen her zaman "günahların affedilmesi" öğesindedir. Bu metinlerle maddi bedensel değerleri övmeye çalışan, ama bir yandan da kilisenin felsefe sisteminin sınırları içinde kalmaya çalışan demokratik rahibin sesini duyarız. Bu yazılar elbette eğlenceyle, şenlikli cümbüşle, günahların affedildiği bayram günleriyle ve bu dönemlerde izin verilen özgürlüklerle ilişkiliydi.

Şimdi bu hikâyelerden, zamanında büyük popülerlik kazanmış olan bir tanesine bakalım. İçeriği son derece basittir. Keşişin biri, gecelerini evli bir kadınla geçirmektedir, ta ki kadının kocası onları basana ve keşişi hadım edene kadar. Yazar, kocadan ziyade keşişe karşı bir sempati duyar. "İffeti" ironik bir şekilde sunulan kadının âşıklarının listesi akıllara durgunluk verecek kadar uzundur. Aslında bu hikâye, kilisenin fallusunun yerle bir edilmesi hakkında trajik bir farstan başka bir şey değildir. Bu hikâyenin popülerliği, çok sayıdaki el yazması kopyasından anlaşılabilir; bunların ilki XII. yüzyılda basılmıştır. Bu el yazmalarından bazılarında hikâye

"neşeli bir vaaz" şeklinde sunulur; XV. yüzyıla ait kopyalardaysa kimilerine "pasyon" biçimi dahi verilmiştir. Paris kodeksinde, *Passio cuisdem monachi* adını alır; burada, Kitabı Mukkaddes'in bir yorumu olarak sunulur ve "Bir zamanlar..." sözleriyle başlar. Bu aslında "karnavalesk bir pasyondur."

XII. ve XIII. yüzyıl Latince eğlence edebiyatının en yaygın temalarından biri, aşk ilişkilerinde rahibin, şövalye karşısındaki avantajıdır. Buna örnek olarak XII. yüzyılın ikinci yarısına ait "Remiremont Konsili" adlı parçayı verebiliriz; metinde, rahiplerin şövalyelere göre üstünlüklerini öven kadınların konuşmaları vardır. Benzer temalar, o döneme ait rahip konsil ve meclislerinde, rahiplerin evlenme ve odalık bulundurma haklarını savunan pek çok yazıda da görülebilir. Bu hak, Kitabı Mukaddes ile başka kutsal metinlerin kimi parodilerinde de dile getirilmiştir.[7] Bu eserlerin hepsinde rahip ya da keşiş figürü, hâsıl edici güç ve maddi bedensel ifratın çelişkili simgesidir. Rahip Jean karakteri daha o dönemlerden itibaren filizlenmeye başlamıştır, tıpkı Panurge karakteri gibi (kısmen). Fakat şölen imgeleri konumuzdan sapmış olduk.

Aynı dönemde, ortaçağ sempozyum geleneği, iki ayrı hat üzerinden gelişmişti: "Sarhoş ilahileri" ile Latince *vagantes* şarkı sözleri. Bu eserler gayet iyi bilinir ve ayrıntılı bir çözümlemeyi gereksiz kılar. Parodik "sarhoş ilahileri"nin (*missa de potatoribus*) yanı sıra "kumarbaz ilahileri" de (*officium lusorum*) vardı; kimi zaman şarap ve kumar temaları bir ayinde bir araya getirilirdi. Bu ilahiler genelde, orijinal dua metinlerini katı bir şekilde gözetirdi. Şarap ve sarhoşluk imgeleri, müphemlikten neredeyse tamamen ariydi. Bu eserler, modern parodi ve gülünçleştiren taklitlere ait yüzeysel biçimlere yakındı. *Vagante* şiirinde yemek, şarap, aşk ve kumar imgeleri bariz bir şekilde popüler şenlikli biçimlerle bağlantılıydı. Bunlar, antik yemek şarkıları geleneğinin etkisini de yansıtırlar. Ama genel anlamda söylersek *vagante* şölen imgeleri, kendine özgü yeni bir şarkı sözü geleneği başlatmıştır.

Latince eğlence edebiyatının şölen geleneği işte böyleydi. Bu

7. Rahiplerle şövalyeler arasındaki tartışma, yerel dillerde de dile gelmiştir. Bkz. Charles Oulmont, *Les Débats du Clerc et du Chevalier*, Paris, 1911.

geleneğin Rabelais üzerindeki etkisi şüphe götürmez. Ayrıca bu kategorideki eserler, birbirine koşut ya da ilişkili tezahürler açısından önemli bir aydınlatıcı rol oynarlar.

Şölen imgelerinin, yukarıda anlatılan ortaçağ geleneğindeki işlevleri nelerdir?

Coena Cypriani'den Zenon'un vaazına, XV. ve XVI. yüzyılın yergi ve parodilerine kadar şölen imgeleri konuşmayı özgürleştirmişler, ona korkusuz ve serbest bir ton vermişlerdir. Çoğu örnekte ortaçağ sempozyumu, felsefi söylevler, tartışmalar içermez. Ama bir bütün olarak bu eserlere, tüm o sözel yığına, şölen ruhu nüfuz etmiştir. Kutsal olanla serbest bir oyun: Ortaçağ sempozyumunun temel içeriği işte budur. Bu ne bir nevi nihilizmi ne de üst düzeylerin alçaltılmasından doğan ilkel bir eğlenceyi temsil eder. Folklor kökenli her şölen imgesine içsel olan olumlu öğeyi, o zafer duygusunu hesaba katmazsak, grotesk şenliğin ruhunu anlayamayız. Saf ve insani bir maddi bedensel güce yönelik farkındalık, bu türün içini doldurur. İnsan dünyadan korkmaz, onu yenilgiye uğratmıştır, ondan beslenmektedir. Bu muzafferane yemek atmosferinde dünya, farklı bir veçhe kazanır, verimli bir hasada dönüşür, aşırı bir bolluk artışına uğrar. Bütün gizemli korkular çözülür gider. (Şölen sırasında hortlaklar sadece tahtı zorla gasp edenlere ya da ölmekte olan dünyanın temsilcilerine görünür.) Şölen konuşması hem evrensel hem de materyalisttir. Grotesk sempozyumun, dünya üzerindeki saf idealist, gizemli ve çileci zaferi (yani soyut ruhun zaferini) gülünç duruma düşürmesi ve küçültmesi de bundandır. Komik şölende hemen her zaman, Son Yemeğin parodisini, gülünçleştiren taklidini yapan öğeler vardır. Bu özellikler, dar anlamda yergisel eğilimlere maruz kalan eserlerde bile yaygın bir şekilde korunmuştur.

Okullularla rahiplerin konuşmalarını tıka basa dolduran kutsal metinler, "günlük dilde" üretilmiş yemek ve şarapla ilgili birçok parodi ve gülünçleştiren taklit, yeme içmenin konuşmayı özgürleştiren gücünün en bariz kanıtlarıdır. Konuşma dillerinde kullanılan bu tür gülünçleştiren taklitler her şenlikte kullanılırdı. Bu metinler, umumi dualardan alınan terimler ve parçalar, kaldırılan her kadeh-

te, ağza atılan her lokmada tersyüz edilir, küçültülürdü. Bu, Rabelais'nin romanında Rahip Jean'ın konuşmalarında, özellikle de "Zil Zurna Sarhoşların Konuşmaları"nda canlı bir şekilde ifade bulur. Henri Estienne'in görüşüne daha önce bir gönderme yapmıştık. Bütün bu (günümüzde de hâlâ var olan) yemekle ilgili parodiler, bize ortaçağın mirasıdır; bunlar, grotesk sempozyumdan kalan parçalardır.

Calvin, Charles de Sainte-Marthe, Voulté gibi Rabelais'nin kimi çağdaşları, zamanlarının ateist ve materyalist hareketlerini doğrudan şölen atmosferiyle ilişkilendirmişler; bu hareketleri, bir tür "yemekle ilgili libertenlik" olarak nitelemişlerdir.

Ortaçağda ve Rabelais'nin zamanında bu "yemekle ilgili libertenlik" demokratik bir ruha sahipti. Bu ruh, Shakespeare, Thomas Nash, Robert Greene ve o çevrenin yaşadığı dönemde İngiliz yemek geleneğini de belli bir ölçüde istila etmiştir. Fransa'da da, Saint-Amant, Théophile Viau ve d'Assouci gibi liberten şairler bu türle bağlantılı görülmüşlerdir. Daha sonraki yıllarda, bu yemek geleneği, aristokratik ateizm ve materyalizm biçimine büründü; en çarpıcı ifadesiniyse Fransa'da, XVIII. yüzyılda, Vendôme Çevresinin âlemlerinde buldu.

Korku ve bağnazlıktan sıyrılmış şölen konuşma biçiminin, ne edebiyat tarihindeki, ne de materyalist düşünce tarihindeki rolü azımsanamaz.

Şu ana kadar sadece ortaçağ sempozyumunun Latince hattının izini sürdük. Halbuki şölen imgeleri, hem ortaçağ yerel konuşma dillerinde üretilen edebi eserlerde, hem de sözlü halk geleneğinde önemli bir rol oynar. Şölen imgeleri, devlerle ilgili bütün efsanelerde büyük bir önem taşır (örneğin Rabelais'nin romanına doğrudan kaynaklık eden Gargantua hikâyesinde ve bu hikâyeyi anlatan halk masalı kitabında). Oburluk ve aylaklığın hâkim olduğu ütopik bir ülkeye ait bir dizi popüler efsane mevcuttu (örneğin *pays de Cocagne*'a ait *fabliau*[8]). Bu efsanelerin yankılarını, kimi ortaçağ edebiyat anıtlarında görürüz. *Aucassin et Nicolette*, Torelore'u, yani "çivisi çıkmış" bir dünyayı anlatır. Torelore kralı çocuk doğurur-

8. Bu parça, Méon'un *Recueil*'inde bulunabilir.

ken, kraliçe savaşa gider. Savaş tamamen karnavalesk bir tarzda yapılır: Peynirler, fırınlanmış elmalar ve mantarlar havalarda uçuşur (çocuk doğuran kral ile silah olarak kullanılan yiyecekler, tipik popüler şenlikli imgelerdir). *Guyon de Bordeaux* adlı romanda toprak, kimseye ait olmayan çok verimli bir hasat verir. "Pantagruel'in Öğrencisi Panurge'ün Bilinmeyen Muhteşem Adalara Yaptığı Yolculuklar ve Seyahatler"[9] (1537) adlı kitap, tereyağından dağları, sütten ırmakları, topraktan mantar gibi fışkıran sıcacık tartlarıyla ütopik bir ülke resmeder.

Bu döngü, Alcofribas'nın* Pantagruel'in ağzının içinde yaptığı yolculuk ve kurtulmak için ödediği kefaret teması ile sosisler savaşı tasvirlerinde Rabelais tarafından yansıtılmıştır.[10]

Şölen imgeleri, en popüler ortaçağ temalarından birinde önemli bir rol üstlenir: "Büyük Perhiz Yemekleriyle Sair Yemekler Arasındaki Münakaşa" (*La Dispute du Gras et du Maigre*) teması. Bu tema bolca ele alınmıştır, pek çok değişkesi vardır.[11] Rabelais bu imgeleri, Mideye Tapanlar'ın tanrılarına sunduğu Büyük Perhiz yemekleriyle sair yemeklerin listesinde ve sosis savaşında kullanmıştır. Rabelais'nin kaynağı, bir XIII. yüzyıl şiiri olan "Perhiz Yapanlarla Et Yiyenlerin Kavgası"ydı. (XV. yüzyılda Molinet de bu temayı, "Balık ile Etin Münakaşası" adlı eserinde kullanmıştı.) Bu XIII. yüzyıl şiiri, iki hükümdarın mücadelesini anlatır: Biri perhizi sim-

9. Bu kitap Rabelais zamanında, kimi farklı adlarla olmak üzere yedi defa basılmıştır. Rabelais'nin romanının ilk iki kitabından etkilenerek yazılmış, daha sonra da Rabelais IV. Kitap'ta, sosislerle dev İhtişamburunlar'ın savaşıyla ilgili epizotlarda, bu kitaptan faydalanmıştır.

* Alcofribas Nasier, Rabelais'nin en gözde takma adıdır, onun adının bir anagramıdır. Bu karakter, I. ve II. kitapların anlatıcısı ve I., II. ve IV. kitaplarda geçen bir kahramandır. (ç.n.)

10. Hans Sachs, *Schlaraffenland* adlı eserinde, oburlukla aylaklığın hürmet edildiği bir ülke anlatır. Her iki alanda da gelişme gösterenler ödüllendirilir; ciğerli sosislere karşı mücadele edenlere şövalyelik unvanı verilir; uyku maaşla kompanse edilir, vs. Burada, Rabelais'nin sosis savaşı ile Alcofribas'ın, Pantagruel'in ağzında yaptığı yolculuğa koşut imgeler buluruz. Öte yandan Hans Sachs'ta, Rabelais'ye tamamen yabancı olan ahlâkileştiren bir ton vardır.

11. Bu tema, XVI. yüzyılda da hâlâ çok canlıydı. Bunu, Peter Breughel'in ihtiyarlık dönemi resimlerinde görüyoruz: "Perhiz Yemekleri" ve "Diğer Yemekler"e ait mutfak konulu iki resim, bir de "Büyük Perhiz ile Karnaval Arasındaki Müsabaka" adlı resim. (Bu resimlerin hepsi 1560 civarında yapılmıştır.)

geler, diğeri perhiz dışı yemekleri. "Et yiyenler" ordusu, büyük ve küçük sosislerden oluşur; taze peynir, tereyağı ve krema da kavgaya katılır.

Son olarak, şölen imgelerinin *sotie*'ler, farslar ve bütün popüler eğlence biçimlerinde taşıdığı temel anlama değinelim. Çeşitli ülkelerin soytarı karakterlerinin, o ülkelere ait yemeklerle adlandırıldığını biliyoruz (Hanswurst, Pikkelherring, vs. gibi).

XVI. yüzyılda IX. Charles'ın sarayında, "Yaşayan Kadavralar" adlı bir fars sahnelenmiştir. Bir hukukçu aklını kaçırır ve ölü olduğunu hayal eder. Yemeyi içmeyi bırakır, yatağında hareketsiz yatar. Akrabalarından biri de onu iyileştirmek için ölü numarası yapar ve hukukçunun odasındaki bir masanın üzerine konmak üzere bir şeyler sipariş eder. Herkes "ölü" akraba için ağlar. O sırada akraba, komik yüz mimikleri yapar ve güya ölü olan adam dahil odadaki herkes güler. Hukukçu şaşırmıştır, ona ölülerin güldüğü söylenir, o da kendini gülmeye zorlar; bu, sağlığını kazanma yolunda attığı ilk adım olur. Daha sonra akrabası yiyip içmeye başlar. Şimdi de hukukçu, ölülerin kendi karınlarını da doyurduklarına ikna edilir. O işi de yapar ve tamamen iyileşmiş olur. Böylece gülme, yeme içme ölümü alt eder. Bu tema akla, Petronius'un "Efes'in İffetli Nedimesi" adlı *novella*'sını getirir (*novella*, *Satyricon** adlı eserin içindedir).[12]

Şölen imgeleri, ortaçağın sözlü ve yazılı edebiyatındaki grotesk bedenle o denli iç içe geçmiştir ki, bu eserleri, bedenin grotesk algısı konusuna ayrılan bir sonraki bölümde ayrıca tartışmamız gerekiyor.

Şimdi de İtalyan şölen geleneğiyle ilgili bir iki şey söyleyelim. Pulci, Berni ve Ariosto'nun şiirlerinde bu imgeler önemli bir rol oynar, özellikle de ilk iki şairinkilerde. Bu gelenek, Folengo'nun İtalyanca eserlerinde, özellikle de makaronik yazılarında daha da belirgindir. "Yenilebilir şeylere ait" pek çok metafor ve karşılaştır-

* Bkz. *Satyricon*, çev.: F. Gül Özaktürk, Dost kitabevi Yayınları, 2003. Eserin daha eski tarihi bir çevirisi de vardır: *Satirikon, Eski Roma*'da çev.: Hüsmen Tuğanay, Sanat Neşriyat A.Ş. 1969. (ç.n.)

12. Bu farsla ilgili olarak bkz. Louis Guyon, *Les Diverses Leçons*, Lyon, 1604, Cilt 1, 25. Bölüm.

ma onun eserlerinde neredeyse tacizkâr bir niteliğe bürünür. Makaronik edebiyatta Olympos, tereyağından dağları, sütten denizleri, o denizlerde yüzen *pâté*'leri, meyveli hamur tatlılarıyla şişko bir ülkedir. Esin perileri, aşçılardır. Nektar, baharatlı pastırmadan yapılma koyu kıvamlı mayalı bir içecektir. Folengo, yüz seksen mısrada, tanrıların mutfağını bütün ayrıntılarıyla tasvir eder. Bu groteskliğin küçültme ve yenileme rolü aşikârdır, fakat zayıflatılmış ve daraltılmış yönü de en az o kadar belirgindir. Bu yazılarda, dar bir edebi parodi öğesi hâkimdir. Şölen imgelerinin zafer havası taşıyan cümbüşü dejenere olmuştur; sahici bir evrensellikten eser kalmamış, popüler ütopik temadansa geriye pek az şey kalmıştır. Folengo'nun Rabelais üzerinde belli bir etkisi olduğu inkâr edilemez, ancak bu sadece yüzeysel birkaç öğede söz konusudur ve genel anlamda söylersek bunlar öze dair şeyler değildir.

Ortaçağ ve Rönesans şölen imgeleri geleneğinin, Rabelais tarafından miras alınan ve mükemmeliyete ulaştırılan hali işte böyledir. Onun imgelerinde, olumlu, zafer havası taşıyan, özgürleştirici öğe hâkimdir; tüm halkı kucaklama ve ona bolluk sunma eğilimleri, Rabelais tarafından bütünsel ve güçlü bir şekilde ifade edilmiştir.

Öte yandan Rabelais, miskin ve obur insan olarak keşiş imgesine de aşinaydı. Şölenin bu yönü, IV. Kitap'taki "Keşişler Mutfakları Neden Sever?" başlıklı gölümde gösterilir. Gargantua'nın aldığı skolastik eğitimi anlatırken Rabelais, kahramanının oburluğundan yergici bir dille söz eder. Bu pasaj, "bir baş rahibin bir günü"ne benzer. Fakat bu dar anlamda yergici yön, Rabelais'nin kaleminde sınırlı ve ikincil bir anlam kazanır.

Rabelais'nin Bay Göbek'e yazdığı methiyenin karmaşık bir niteliği vardır. Bu methiye, tıpkı ardından gelen Mideye Tapanlar ile ilgili bölümler gibi, birbiriyle çelişkili eğilimlerin arasındaki mücadeleyle doludur. Bu bölümlerde yemek bolluğu, karnına bir tanrı gibi âşık olan Mideye Tapanlar'ın oburluğuyla birleştirilir. Bay Göbek'in kendisi "maymunlarını", yani Mideye Tapanlar'ı, dışkısını incelemeye, orada ne gibi ilahi şeyler olduğunu görmeye gönderir. Fakat bu sıradan oburluk imgelerinin arka planının önünde, Bay Göbek, yani tüm insanoğlunun teknolojisinin mucidi ve yaratıcısı

olan o kutsal figür yükselir (ancak olumsuzlama, Mideye Tapanlar tarafından sunulan yemek ve şarapla ilgili değildir).

Rabelais'ci edebiyatta, Bay Göbek'e yazılan methiyenin, tarihsel materyalizmin tohumlarını taşıdığına dair bir iddia buluruz. Bu hem doğru hem yanlıştır. Bu iddianın Rabelais'nin zamanında yaşanan tarihsel gelişmeyle ilgili olduğuna dair bir şüphe yoktur. Ama bu methiyede, ilkel bir "karın materyalizmi" göremeyiz. Tarımı, tahılların saklanmasını, mahsulü korumak için gerekecek askeri teçhizatı, bunların taşınmasında kullanılacak araçları, şehirlerin ve kalelerin inşa edilmesini ve onları yıkma sanatını keşfeden Bay Göbek'e, bu teknolojilerden dolayı methiye düzülür. O aynı zamanda matematik, astronomi, tıp ve benzeri bilimlerin de yaratıcısıdır. Dolayısıyla o, hayvanın biyolojik bağırsaklarını temsil etmekten ziyade, organize insan kolektivitesinin maddi ihtiyaçlarının ete kemiğe bürünmüş halidir. Bağırsaklar dünyayı, onu fethetmek ve tabiyetleri altına almak için incelerler. Methiyede muzafferane bir şölen tonu vardır ve Bay Göbek'in gelecekteki fetih ve icatlarının fantastik görüntüleriyle sona erer. Fakat bu muzafferane ton ile kimi olumsuzlama öğeleri birbirine karışır: Bay Göbek, tamahkâr, hırslı ve adaletsizdir. Sadece şehirleri inşa etmeyi değil onları yıkma yöntemlerini, yani savaşı da icat etmiştir. Bu kombinasyon, Bay Göbek imgesinin karmaşık niteliğini oluşturur; bu, Rabelais'nin çözmeyi başaramadığı derin bir içsel çelişkidir. Zaten bir çözüm bulmaya da çalışmaz. Hayatın çelişkileriyle karmaşıklığını olduğu gibi bırakır, zira her şeye kadir zamanın, sorunu çözeceğinden emindir.

Rabelais'nin romanındaki muzafferane şölen imgelerinin her zaman tarihsel bir renge sahip olduklarını vurgulayalım. Bu en açık şekilde, şövalyeleri yaktıktan sonra bir mutfak ocağına dönüşen ateş epizodunda görülür. Şölen sanki yeni bir çağda yapılmaktadır. Aynı zamanda karnaval şöleninin de ütopik bir gelecekte, dünyaya geri dönen bir Satürn Bayramı Çağı'nda yapıldığı da söylenebilir. Neşeli, muzaffer zaman, şölen imgelerinin diliyle konuşur. Bu öğe günümüzde de, tokuşturulan kadehlerde hâlâ yaşamaktadır.

Şölen imgelerinin, henüz bahsetmediğimiz başka önemli bir yönü daha var. O da, yemeğin, ölüm ve yeraltı dünyasıyla olan özel

ilişkisidir. "Ölmek" kelimesinin, diğer pek çok yananlamının yanı sıra "yalanıp yutulmak" ya da "yenilip tüketilmek" gibi anlamları da vardı. Yeraltı dünyası imgesi Rabelais'de aynı zamanda topografik olarak da alt bölgeler anlamıyla kullanılır, yani karnaval biçimlerinde cehennemi temsil eden bölgeler anlamıyla. Yeraltı dünyası Rabelais'deki en temel kesişim noktalarından biridir, tıpkı Dante tarafından başlatılan ortaçağ edebiyatının tamamında olduğu gibi. Ancak alt bölgelerle yeraltı dünyasına ait bu imgeleri sonraki bir bölümde tartışacağız ve o zaman ölüm ve cehenneme bağlantılar sağlayan şölen imgelerinin farklı yönlerine döneceğiz.

Sonuç olarak bir kez daha şunun altını çizelim: Popüler şenlikli gelenekte, (ve Rabelais'deki) şölen imgeleri ile erken dönem burjuva edebiyatındaki özel alanlardaki yeme içme ya da oburluk ve sarhoşluk imgeleri arasında kesin bir fark vardır. Burjuva edebiyatındaki yeme içme imgeleri, bir bütün olarak halkın değil, bencil bireyin memnuniyetini, doymuşluğunu, onun kişisel keyfini ifade eder. Böylesi bir imge dokusu, emek ve mücadele sürecinden koparılıp alınmıştır; pazar meydanından uzaklaştırılmış, mahrem evlere, salonlara kapatılmıştır (evdeki bolluk); artık "herkesin davetli olduğu" katıldığı bir şölen değildir söz konusu olan; kapılarında aç dilencilerin beklediği mahrem bir şölendir. Eğer bu yeme içme tasviri şişirmeciyse, bu bir toplumsal adalet ifadesi değil oburluk tasviridir. Bu, isterse bir yergi şeklinde yani saf olumsuz anlamda temsil edilsin, isterse olumlu anlamda bir refah durumuna işaret etsin, özel hayatın herhangi bir simgesel açılımdan, evrensel anlamdan yoksun, durağan bir yönüdür.

Popüler şenlikli şölenin, durağan özel hayatla ve bireysel refahla hiçbir ortak yönü yoktur. Popüler yeme içme imgeleri faaldir, muzafferanedir; zira toplumsal insanın emeğini ve dünyaya karşı verdiği mücadeleyi sonuçlandırır. Bu imgeler, halkı bir bütün olarak ifade ederler, çünkü maddi ilkenin tüketilemez, her daim çoğalan bolluğuna dayanırlar. Evrenseldirler; özgür ve ölçülü hakikat kavramıyla organik bir bağ içindedirler; korku ve bağnazlığı yok sayarlar, dolayısıyla bilgece konuşmalarla bağlantılıdırlar. Son olarak bu imgeler, yoluna çıkan her şeyi değiştiren, yenileyen, daha iyi

bir geleceğe doğru hareket eden neşeli zamanla kaynaşmıştır.

Popüler şölen imgelerinin bu tipik özelliği henüz doğru bir şekilde anlaşılmamıştır. Bu imgeler, özel hayat düzeyinde yorumlanmışlar ve "vülger gerçekçilik" olarak tanımlanmışlardır. Dolayısıyla bu imgelerin ne o muhteşem çekicilikleri, ne de geçmiş çağların edebiyat, sanat ve felsefesinde oynadıkları muazzam rol kavranabilmiş ve açıklanabilmiştir. Onları bireyselleştiren ve dejenerasyona maruz bırakan sınıf ideolojisi içinde geçirdikleri gelişim sırasında ortaya çıkan zıtlıklar da incelenmeden kalmıştır. Bu süreçler, sınıfların gelişiminin farklı evrelerine göre farklı derecelerde gerçekleşmiştir. Örneğin şölen imgeleri Flanders'de, oradaki burjuva gelişimine rağmen, biraz zayıflamış da olsa olumlu popüler yönlerini korumuşlardır. Bu durum, bu türün, Felemenk resim sanatındaki etkili niteliğini ve cazibesini açıklar. Bu alanda da, halk kültürü üzerine yapılacak derinlemesine bir inceleme, bize yeni bir ışık altında bir dizi önemli soru ortaya koyma ve çözme olanağı sağlayacaktır.

V

Bedenin grotesk imgesi ve bunun kökenleri

Bir önceki bölümde tartışılan şölen imgelerinde, muazzam bir abartı ve şişirme [hyperbole] görmüştük. Böyle bir abartı, bedene ait hayata dair diğer imgelerde de içseldir, ancak en güçlü ifadesini beden ile yemeğin tasvirlerinde bulur. Rabelais'ci dünyanın diğer bütün şişirmeci unsurlarının, yani bu dünyada aşırıya kaçan ya da abartılı bir bolluğa işaret eden her şeyin altında yatan yaratıcı ilkeyi ve onun en derinlerdeki kökenini burada aramalıyız.

Abartı, şişirmecilik ve aşırıya kaçma genelde grotesk biçemin temel özellikleri olarak görülür.

Groteskin tarihini ve kısmen de kuramını inceleme konusunda yapılan en tutarlı, en iyi şekilde belgelere dayandırılmış girişim Alman akademisyen G. Schneegans'a aittir. Bu incelemeyi 1894 se-

nesinde, *Geschichte der Grotesken Satyre** adı altında yayımlamıştır. Bu kitabın yarısı Rabelais'ye ayrılmıştır; aslında yazarın, dikkatini Rabelais'ci incelemelere odakladığı da söylenebilir. Grotesk imge yorumu net ve sistematiktir, fakat bugün baktığımızda bize son derece yanlış görünmektedir. Öte yandan düştüğü hatalar tipiktir; bu hatalar, bu konuda, ondan önce ve özellikle de sonra yapılan çalışmaların çoğunda tekrar edilmiştir. Schneegans, groteskin çok derinlerde yatan müphemliğini görmezden gelir, onu sadece, dar anlamda yergisel amaçlar peşinde olan bir olumsuzlama, bir abartı olarak görür. Böyle bir yaklaşım tipik olduğundan, bu bölüme Schneegans'ın eleştirisiyle başlayalım.

Geschichte der Grotesken Satyre'nin yazarı, komiğin üç kesin tip ya da kategoriye ayrılmasında ısrar eder: Soytarıca, bürlesk ve grotesk komik.

Schneegans, soytarıca komiğe örnek olarak İtalyan *commedia dell'arte*'den bir sahne gösterir (bu, daha önce Flögel, ondan sonra da Fischer tarafından tartışılan bir sahnedir). Kekemenin biri Arlekino ile konuşmaktadır, zor bir kelimeyi bir türlü telaffuz edemez; büyük bir çaba sarf eder, nefesi kesilir, kelime boğazına takılır kalır, terler, ağzını dahi kapatamaz, titrer, tıkanır. Yüzü şişer, gözleri pörtler; "sanki doğum sancıları, kasılmaları çekmektedir." Sonunda beklemekten sıkılan Arlekino sürpriz bir hareketle kekemeyi derdinden kurtarır; ona doğru hızla koşup karnına bir kafa atar. Zor kelime sonunda "doğmuştur."

Yazarın bürleske verdiği örnek, Paul Scarron'un yaptığı Vergilius parodisinden, yani 1653 tarihli *Virgile Travesti*'den alınmıştır. Burada *Aeneid*'in yüce imgelerini küçültmek için Scarron, sıradan maddi bedensel imgeleri vurgular. Hecuba bebek bezi yıkar, Dido ise küt burunlu, Afrikalı bir zenci kadın olarak sunulur.

Grotesk örnekleri Rabelais'den alınır. Rahip Jean, bir manastırın çan kulesinin gölgesinde bile meyve yetiştiğini iddia eder; manastır alışkanlıkları, üreme gücünü kaybetmiş olan köpeğe bu gücünü yeniden verir; Panurge, Paris'e, cinsel organlardan bir duvar örmeyi önerir.

* (Alm.) Grotesk Yerginin Tarihi. (ç.n.)

Schneegans, bu üç komik türün ateşlediği gülmenin farklı niteliklerini gösterir. Birinci örnekte, yani, soytarıca komikte gülme doğrudandır, nahiftir, öfkeden arınmıştır. Kekeme kendine gülebilir. İkinci örnek olan bürleskte gülmeye, yüksek edebiyatın itibarsızlaştırılmasından doğan bir ironi eklenir. Ayrıca gülme, dolaylıdır, zira parodiden zevk almak için *Aeneid*'e aşina olmak gerekir. Üçüncü örnek olan groteskte, özel toplumsal fenomenler yerden yere vurulur: Manastırdaki ahlâk bozukluğu ve para ile elde edilebilecek Parisli kadınlar gibi konular, aşırı bir abartıyla ele alınır. Yergi, burada da dolaylıdır, çünkü yerden yere vurulan toplumsal fenomeni bilmek gerekir.

Schneegans, bu üç gülme tipi arasındaki farkları, formel psikolojik estetik üzerine kurar. Komik genelde, hoşlanma ve hoşlanmama duyguları arasındaki tezada dayanır. Bütün komik türler bu ortak zemini paylaşır. Schneegans'ın tasvir ettiği üç tip arasındaki farklar, farklı hoşnutluk ve hoşnutsuzluk kaynakları ile bu duyguların farklı kombinasyonları tarafından belirlenir.

Verilen ilk örnekte hoşnutsuzluk, kekemenin beklenmedik ve sıra dışı bir yöntemle iyileştirilmesinden doğar; hoşnutluksa Arlekino'nun numarasının mutlu sonucundan kaynaklanır.

İkinci örnekteyse hoşnutluk, yüksek edebiyatın itibarsızlaştırılmasından doğar. Yüce olan her şey, uzun vadede usandırır. Yüce olanın hâkimiyeti ne kadar güçlü ve uzun süreliyse, elinden tacının alınmasının vereceği haz da o derece çok olur. Öyleyse parodi ve gülünçleştiren taklitlerin en büyük başarıya ulaştıkları an, tam doğru zamanda yapıldıkları an, yani okurun yüce meselelerden usandığı andır. O halde Scarron'un Malherbe ve klasisizmin zorbalığına yönelen gülünçleştiren taklitleri, tam zamanında yapılmıştı.

Groteskte ise hoşnutsuzluk, imgenin gerçekleşmesi mümkün olmayan olanaksız doğasından kaynaklanır: Bir kadının bir manastır çan kulesinden hamile kalması düşünülemez ve böyle bir absürdlük, güçlü bir kızgınlık duygusu yaratır. Ancak bu duygunun üstesinden, iki haz biçimi gelir: Birincisi, manastırlarda gerçekten var olan çürümüşlüğü ve ahlâk bozukluğunu, şişirilmiş imgede simgeleşmiş olarak görürüz; başka bir deyişle gerçeklikte, bu abartı için

bir yer görürüz. İkincisi, ahlâki bir tatmin duygusu hissederiz, zira keskin bir eleştiri ve alay, bu kötü huylara bir darbe indirmiştir.

Soytarılık içeren örnekte kimse alaya alınmaz, ne kekeme ne Arlekino. Bürlesk örneğinde, *Aeneid* ve klasisizmin yüksek biçimi genelde alayın nesnesi yapılır, fakat ironi gerektirecek ahlâki bir saik yoktur. Bu salt bir *boutade*'dır [şaka, takılma.-ç.n.]. Grotesk örneğindeyse alayın nesnesi, özel, olumsuz bir fenomen, "olmaması gereken bir şey"dir (*nichtseinsollendes*). Schneegans bu olguda tam da groteskin temel doğasını görür: Olumsuz, uygunsuz olanı abartma, karikatürize etme. Yazarın kafasında groteski, *soytarıca* olandan ve bürleskten ayıran şey budur. İlk iki komik biçiminde de abartı olabilir, fakat bunlarda uygunsuz olana yönelen bir yergi söz konusu değildir. Dahası groteskteki abartı, aşırı uçlara varan, fantastik bir nitelik kazanır.

Schneegans'a göre sanatta grotesk her şeyden önce bir karikatürdür, ama fantastik boyutlara ulaşan bir karikatür. Yazar, III. Napoléon'un burnunun abartılmasına dayanan bir dizi karikatürü tartışır. Grotesk, imparatorun burnunu aşırı boyutlara taşıyan bu karikatürlerde tezahür eder; burun, bir domuz burnuna ya da karga gagasına dönüşmüştür.

Schneegans, uygunsuz olanın, inanılmaz canavarsı boyutlara taşınmasını, groteskin temel doğası olarak görür. Dolayısıyla grotesk her zaman yergidir. Yergisel bir yönelim olmayan yerde grotesk de olmaz. Yazar, Rabelais'nin imgelerinin ve sözel biçiminin bütün tuhaflıklarını bu tanımdan çıkarır: Aşırı uçlara gitme, aşırı bolluk, bütün sınırları ihlal etme eğilimi, sonu gelmeyen listeler, eşanlamlı kelime yığınları.

Schneegans'ın bu meseleyi algılayışı işte böyledir. Bu, tipik bir durumdur. Grotesk imgeyi salt yergisel yani olumsuz bir şey olarak yorumlamak çok yaygın bir yaklaşımdır. Rabelais her zaman bir yergici olarak itibar görmüştür, halbuki ne Shakespeare'den daha fazla yergiciydi, ne de Cervantes'ten daha az. Schneegans Rabelais'ye, birbirinden ayrı fenomenlerin bir olumsuzlaması olarak yergi şeklindeki modern dar görüşlü yorumunu atfeder; bu olumsuzlama, tüm bir hayat düzeninin (ki buna hâkim olan hakikat de dahildir)

olumsuzlaması, yani yeni doğmuş olanın olumlanmasıyla yakından ilintili olan bir olumsuzlama değildir.

Schneegans'ın algılayışı daha önce de söylediğimiz gibi tipiktir, ama son derece de yanlıştır. Groteskin bir dizi temel yönünün tamamen yok sayılması üzerine kuruludur; bunların başında da groteskin müphemliği gelir. Dahası Schneegans, groteskin folklordan gelen kökenlerini yok sayar.

Schneegans, ne kadar uğraşılsa da, Rabelais'nin bütün abartmalarında yergisel bir yönelim bulmanın imkânsız olduğunu kabul etmek zorunda kalmıştır. Bunun, abartının doğasından kaynaklanan bir şey olduğunu söyler; abartı, her zaman kendi sınırlarını ihlal etme eğilimindedir; groteskin yazarı yaptığı şişirmelerden "sarhoş" olur, kendini kaybeder, hatta kimi zaman abartının gerçek rolünü unutacak, yergi kavrayışını kaybedecek kadar.

Başlangıçtaki yergi hedefini unutan bu tür abartıya örnek olarak Schneegans, *Pantagruel*'deki, beden uzuvlarının fantastik büyümesini verir. Evet doğrudur, şişirme, groteskin özelliklerinden biridir (özellikle de Rabelais'ci imgeler sisteminde). Fakat, bu temel bir özellik değildir. Grotesk imgenin tüm bir tözünü salt yergiye indirgemek daha da kabul edilemez bir şeydir. Schneegans, abartı *pathos*'unu ve onun harekete geçirici gücünün ardında yatan ilkeyi yanlış yorumlar.

Bu noktada şu soruyu sorabiliriz: Şayet olumsuz ve uygunsuz bir şey abartılıyorsa, bu *pathos*, bu "sarhoşluk" nereden gelmektedir? Schneegans kitabında bu soruya cevap vermez. Genelde niteliksel olarak keskin dönüşümler geçiren abartının karakterini çözümlemede başarısız olur.

Eğer grotesk yerginin doğası, uygun olmayanın abartılmasından ibaretse, Schneegans'ın anlattığı o neşeli bolluk nereden gelmektedir? İmgenin niteliğini, bolluğunu ve çeşitliliğini, onun genelde en uzak ve görünürde en alakasız fenomenle olan beklenmedik ilişkisini nasıl açıklayabiliriz? En iyi durumda, olumsuz olanın yalnızca yergi amacıyla abartılması, imgenin niteliksel değil sadece niceliksel öğesinden ve onun çeşitli ilişkilerinden sorumlu olabilir.

İçinde sadece uygunsuz olanın abartıldığı grotesk bir dünya, sa-

dece niceliksel olarak geniş bir dünyadır; bu dünya niteliksel olarak son derece fakir, renksiz, neşeden uzaktır. (Swift'in kasvetli dünyası kısmen böyle bir şeydir.) Böyle bir dünyanın, Rabelais'nin şen şakrak, zengin evreniyle ortak nesi olabilir? Yergi tek başına, niteliksel zenginlik bir yana niceliksel abartının olumlu *pathos*'unu dahi açıklamaya yetmez.

Schneegans, XIX. yüzyılın ikinci yarısındaki idealist estetiğe ve zamanının dar görüşlü sanatsal ve ideolojik normlarına bağlı olduğu için, groteske giden doğru yolu bulamamıştır. Bir imgede, pozitif ve negatif kutupları birleştirmenin olanağını anlayamamıştır. Bir nesnenin sadece kendi niceliksel değil niteliksel sınırlarını da ihlal edebileceğini, kendini aşıp başka nesnelerle kaynaşabileceğini anlamakta daha da başarısız olmuştur. Schneegans, iki bedenli, gebe imgeleri kavrayamamıştır; oluşun grotesk dünyasında, nesnelerle fenomenler arasındaki sınırların, zamanının sanat ve edebiyat dünyasında kabul gören sınırlardan oldukça farklı şekillerde çizildiğini fark etmemiştir.

Şimdi Schneegans'ın hareket noktasına, yani soytarıca, bürlesk ve grotesk komik örneklerine dönelim. Schneegans, çözümleme yoluyla, bu imgelerin nesnel içeriklerine yoğunlaşmak yerine, bu komik tiplerinin algılanışının tamamen biçimsel psikolojik mekanizmasını keşfetmek ister. Halbuki hareket noktası olarak biçimsel psikolojik öğeler yerine bu nesnel içeriği alsak, bu üç örnek arasındaki temel benzerliğe ve ilişkiye ulaşabiliriz. O zaman Schneegans tarafından ortaya konan farklar yapay ve rastlantısal şeyler olarak ortaya çıkacaktır.

Peki birinci örneğin nesnel içeriği nedir? Schneegans'ın kendisi bunu, hiç şüpheye yer bırakmayacak şekilde açıklar: Kekeme, bir doğum sahnesini canlandırır. Hamiledir, bir türlü doğuramadığı bir sözcüğü taşımaktadır. Schneegans, "Sanki doğum sancıları, kasılmaları çekmektedir," der. Açık kalan ağız, pörtleyen gözler, terleme, titreme, boğulma, şişen yüz, tüm bunlar, bedenin grotesk hayatının tipik belirtileridir; burada, doğum edimine dair anlamlar taşırlar. Arlekino'nun hareketi de oldukça barizdir: Kelimenin doğrulmasına yardımcı olur, kelime gerçekten de doğmuştur. Biz bura-

da doğmuş olan şeyin kelime olduğunu söylüyoruz, bu olgunun altını çiziyoruz: Burada aslında oldukça ruhani olan bir edim, gerçekçi bir şekilde temsil edilen doğum ediminin maddi bedensel düzeyine aktarılarak itibarsızlaştırılmış, tacı elinden alınmıştır. Fakat bu itibarsızlaştırma sayesinde kelime yenilenmiştir; hatta yeniden doğduğu bile söylenebilir. (Şu anda halen hamile kalma ve doğum döngüsü içindeyiz.) Burada ayrıca, bedensel hiyerarşinin temel topografik öğesinin tepetakla edilişini de görüyoruz; alt bölgeler, üst bölgelerin yerini alır. Kelime, ağız ve kafanın (düşüncenin) içinde konumlanmıştır; oradan karna aktarılır, oradan da Arlekino'nun kafa darbesiyle dışarı itilir. Bu geleneksel, kafayla karnı ya da kaba etleri süsme hareketi, temel olarak topografiktir. Burada yine karşıtların mantığıyla, alt ve üst düzeylerin birbiriyle temasıyla karşılaşıyoruz. Burada bir abartı da vardır: Kekemenin içinde bulunduğu müşkül durumun belirtileri öyle abartılır ki (tüm o göz pörtlemeleri, terlemeler vs.) neredeyse doğuma benzer. Dolayısıyla kelimeye ait mekanizmanın tümü, konuşma aygıtından, karna aktarılır. Bu kısa sahnenin nesnel bir çözümlemesi, groteskin temel ve özsel özelliklerini ortaya serer. En ince ayrıntısına kadar işlenmiş büyük bir anlam bolluğu ve doluluğunu açığa çıkarır. Aynı zamanda evrensel bir karakteri de vardır; bu, kelimenin maddi doğumunun minyatür bir yergi tiyatrosudur ya da kelimeyi doğuran bedenin tiyatrosu. Bu mükemmel skeçte, bütün komik folk imgelerinde olduğu gibi, olağanüstü bir gerçekçilik ve anlam zenginliğinin içselleşmiş olduğu görülür.

Scarron'un parodisinin nesnel bir çözümlemesi de benzer öğelerin varlığını gözler önüne serecektir. Fakat Scarron'un imgeleri daha fakir, daha basitleştirilmiştir; pek çok yapay, edebi, rastlantısal özellik içerirler. Schneegans orada sadece, okuru usandırma noktasına gelmiş olan yüksek biçemin itibarsızlaştırılmasını görür. Bu itibarsızlaştırmayı, formel bir psikolojik durumla açıklar: Dik dik bakan gözleri dinlendirmek için biraz aşağı indirmek gerekir. Aslında burada söz konusu olan, *Aeneid*'in imgelerinin maddi bedensel düzeye, yeme içme, cinsel hayat ve tüm bunlarla bağlantılı bedensel fenomenlere aktarılarak, taçlarından mahrum edilmesidir.

Bu alan, olumlu bir anlam taşır. Bu, hayat veren alt bölgelerdir. Dolayısıyla *Aeneid*'in imgeleri yalnızca taçlarından olmamış, aynı zamanda yenilenmişlerdir.

Şimdi de Schneegans'ın verdiği üçüncü örneğe, yani Rabelais'ci imgelere bakalım. Rahip Jean, manastır çan kulesinin gölgesinin bile bir kadını daha doğurgan yapacağı yolunda bir iddiada bulunur. Bu imge bizi derhal groteskin mantığına götürür. Bu, manastırdaki "ahlâk bozukluğu"nun bir abartısı değildir sadece. Nesne kendi sınırlarını ihlal eder, kendi olmayı bırakır. Beden ile dünya arasındaki sınırlar silinir, ikisinin birbiriyle ve çevredeki başka nesnelerle kaynaşmasına giden yol açılır. Çan kulesinin (bir kule), fallusa ait yaygın grotesk simge olduğunu hatırlayalım.[1] Tüm bağlam, bu metamorfozu doğrulayacak bir atmosfer yaratır. Burada Rabelais'nin orijinal metninden alıntı yapmamız gerekiyor:

> C'est (dist le moyne) bien rentré de picques. Elle pourroit estre aussi layd que Prosperpine, elle aura, par Dieu, la saccade puis qu'il y a moynes autour, car un bon ouvrier mect indifferentement toutes pièces en oeuvre. Que j'aye la vérolle en cas que ne les trouviez engroissées à vostre retour, car seulement l'ombre du clochier d'une abbaye est feconde.[2] (I. Kitap, XLV. Bölüm)

Rahip Jean'ın konuşması, grotesk imgemiz için gereken atmosferi hazırlayan gayri resmi ve itibarsızlaştırıcı öğelerle doludur. Her şeyden önce elimizde, iskambil oyunundan ödünç alınmış bir deyim var (*rentré de picques*, talihsiz bir hamle anlamına gelir). Sonra, yeraltı dünyasının kraliçesi, çirkin Proserpina'nın imgesi var. Buradaki elbette, antik mitolojik figür değil, ortaçağ *diablerie*'le-

1. Fallus olarak yorumlanan uzun kule, Rabelais ve çağdaşları tarafından, antik kaynaklardan gayet iyi biliniyordu. Lukianos'un "Suriyeli Tanrıçası"ndan şu alıntıya bakalım: "Bu tapınak girişinde, otuz kulaç uzunluğunda falluslar vardı. Yılda iki kere bir adam bu falluslardan birine tırmanır, yedi gün tepesinde kalırdı. Bu adam, tanrılarıyla ancak oradan yakın bir sohbete girer, tüm Suriye'nin refahı için oradan dua ederdi."

2. "Bunda faka bastın işte," dedi rahip. "Karın Proserpina'dan da çirkin olsa koynuna girecek bulunur: Çevrede keşişler var mı yok mu? Çünkü iyi bir işçi hangi araçla olursa olsun işini becerir. Dönüşünüzde karılarınızı gebe bulmazsanız frengiye tutulmaya razıyım. Neden derseniz, bir manastırın çan kulesinin gölgesi bile gebelik verir." [*Gargantua*, s. 198.]

rindeki "şeytanın annesi" figürüdür. Ayrıca bu imge topografik olarak ayarlanmıştır, zira Rabelais'nin romanında yeraltı dünyası her zaman bedensel alt bölgelerle bağlantılıdır. Dahası burada, bedensel alt bölgelere işaret eden bir küfür (*pardieu*) ile bir beddua (*que j'ay la vérolle*) ile karşılaşıyoruz. Onun ardından da cinsel edim için kullanılan iki metafor geliyor: Bunlardan biri binicilikten alınmış (*saccade*, yani "kalkma" ya da "sarsma"), diğeriyse her tür odunu kullanabilen maharetli marangozla ilgili atasözünden. İki durumda da, nesnelerin farklı düzeylerde itibarsızlaştırılması ve yenilenmesi var: Birinde binicilik, ötekinde marangozlukta. Bunlar da hep grotesk imgeye hazırlıktır.

Bu konuşma öğelerinin hepsi, özel bir özgürlük atmosferi yaratır. Çoğu doğrudan alt bölgelerle bağlantılıdır; nesnelere bedensel bir nitelik verir, onları itibarsızlaştırır; beden ile dünyayı birbirine kaynaştırır, böylece sonuca bağlayan temayı ortaya atarlar: Çan kulesinin fallusa dönüşümü temasını.

Acaba bu grotesk imge, Schneegans'ın söylediği gibi manastırlardaki ahlâki bozukluğun bir yergisi midir sadece? Biraz önce çözümlenen parça, Gargantua'nın salatasıyla beraber yalayıp yuttuğu, ama daha sonra kaçmayı başaran hacıları anlatan yoğun epizodun bir parçasıdır. Aslında bu sahne, hacılara ve hastalıkları (bu örnekte vebayı) iyileştirdiğine inanılan kutsal yadigârların mucizevi gücüne olan inanca karşı bir sahnedir. Fakat yerginin bu belirgin özel yönelimi, epizodun anlamını hiçbir şekilde tüketmez, onu oluşturan bütün imgeleri belirlemez. Merkezde, hacıların yalanıp yutulmasına ait tipik grotesk imgeyi görüyoruz, hemen ardından da idrarda boğulmalarını, ki bu da en az öteki kadar tipiktir. Son olarak, hacıların bütün talihsizliklerini tahmin etmiş gibi görünen ilahilerin parodisi gelir. Bu gülünçleştiren taklit, ilahilerin kimi imgelerinin itibarsızlaştırıcı bir yorumudur. Bu temaların engin bir evrensel yananlamı vardır; bunların, sadece hacıların ne kadar parazit insanlar olduğunu, onların kutsal yadigârlara olan ilkel inançlarını ifşa etmek için bir araya getirildiğini düşünmek saçma olur. Bu, pire için yorgan yakmaya benzer. Hacılığın ve yontulmamış batıl inançların kınanması, epizodun resmi bakış açısını gösterir. Hacılara yaptığı

konuşmada Grandgousier, bilge bir yönetimin resmi dilini kullanır. Hacılığın kötüye kullanımları konusundaki resmi görüşü ifade eden kraliyet risalecileri gibi konuşur. Grandgousier genel anlamda inancı değil, sadece hacıların tuhaf batıl inançlarını inkâr eder.[3]

O halde bu, epizotta açıkça ifade edilen resmi görüştür. Öte yandan pazar meydanının, gayri resmi, popüler şenlikli dili burada çok farklı şeyler anlatır. Bu imgelerin kudretli maddi bedensel öğesi, inancıyla, azizleriyle, kutsal yadigârlarıyla, manastırlarıyla, yalancı çileciliğiyle, ölüm korkusuyla, eskatolojizmiyle, kehanetleriyle tüm bir ortaçağ ideolojisine ve düzenine ait dünyanın tacını elinden alır, onu yeniler. Silinip süpürülecek olan bu dünyada hacılar ufacık, acınası figürlerden başka bir şey değildir; salatanın içinde fark edilmeden yutulabilir, idrarın içinde neredeyse boğulup gidebilirler. Burada maddi bedensel öğenin olumlu bir karakteri vardır. Bu denli orantısız ölçülerde abartılan da bu maddi bedensel öğenin ta kendisidir: Bir çan kulesi kadar uzun olan manastır fallusu, Gargantua'nın çişinin seli ve her şeyi yutan muazzam gırtlağı.

Devasa bir fallusa dönüştürülüp tacı elinden alınan ve yenilenen, gölgesiyle kadınları hamile bırakan manastır çan kulesinin, en önemsiz işlevinin keşişlerin ahlâki düşkünlüklerinin abartılmış bir halini temsil etmek olmasının nedeni işte budur. Burada olup biten, tüm bir manastırın ve onun temelini oluşturan sahte çileci ideali ile, soyut ve kısır sonsuzluğunun tacının elinden alınmasıdır. Çan kulesinin gölgesi, yeni bir hayat üreten fallusun gölgesidir. Manastırdan geriye hiçbir şey kalmaz; geride kalanlar yalnızca yaşayan insanlardır, Rahip Jean'dır; obur ve sarhoş, ama insafsızca temkinli, kudretli ve kahramansı, tükenmez bir enerjiyle dolu, hep yeni olana susayan Rahip Jean.

Şunu da eklemeliyiz ki, kendine benzeyen bütün imgeler gibi çan kulesi imgesinin de topografik bir karakteri vardır: Yukarıya, cennete işaret eden kule, fallusa dönüştürülür (bedensel alt bölgeler) ve kadınları hamile bırakır (yine bedenin alt kısımları).

Schneegans'ın Rabelais'den seçtiği başka bir grotesk örneği,

3. Bu batıl inancın eleştirisi, ılımlı evanjelizm ruhunda ifade edilir; bu da Rabelais, hacılar epizodunu yazdığı günlerde kraliyet otoritesi tarafından destekleniyordu gibi görünüyor.

Panurge'ün, kadınların üreme organlarından bir duvar inşa etme önerisidir. Bu önerinin başlangıcı şöyledir:

> "Agesilaus'un ne dediğini biliyor musun?" Pantagruel şöyle cevap verir: "Ona, büyük Lacedaemon şehrinin neden duvarlarla çevrili olmadığını sordular. Askeri meselelerde uzman olan, güçlü ve hayranlık uyandıracak derecede iyi donanımlı Agesilaus ise şehirlilere işaret ederek, 'İşte şehrin duvarları bunlar!' dedi. Şehirlerin, sakinlerinin yiğitliğinden daha sağlam, daha güvenli duvarlara ihtiyacı olmadığını söylemek istemişti." (II. Kitap, XV. Bölüm)

İnceltilmiş bir üslup kullanarak yapılan bu antik göndermede, şehir duvarlarının grotesk imgesinin ete dönüştürülmesi fikri ortaya atılmıştır. Bu fikrin öncüsü, en güçlü duvarların, askerlerin kemiklerinden yapılanlar olduğu şeklindeki fantezidir. Burada insan bedeni, inşaat malzemesi olur. Beden ile dünya arasındaki sınırlar zayıflar (elbette yüksek metaforik bir düzemde). Tüm bunlar Panurge'ün projesini önceler:

> "Dünyanın bu köşesinde kadınların ferçinin, taştan ucuz olduğunu gördüm. Öyleyse duvarlar ferçten yapılmalı, simetrik bir şekilde, mimari kurallar gözetilerek, yani en büyüğü en öne gelecek şekilde. En büyüklerin arkasına, bir poponun alt kısmı gibi geriye doğru eğim yapacak şekilde orta boylular, onların arkasına da en küçükler. Bunlar, Bourges'un büyük kulesindeki gibi, baklava şeklinde bir ağ oluşturarak köşe bağı dişleriyle birbirine örülmeli; her tarafları da mümkün olduğunca şehvet uyandıran ve keyif verici aletler, günümüzde manastırlarda bulunan kamış süsleriyle süslenmeli.
> O zaman hangi şeytan bu duvarları yıkabilir; yeryüzündeki hangi metal, bu cezaya karşı ayakta durabilir?... Daha başka efendim... Hiçbir yıldırım o duvara düşemez. Neden mi? Çünkü kutsanmıştır." (A.g.e.)

Parisli kadınların ucuzluğunun sadece ikincil bir tema olduğu aşikârdır ve hatta bunda bile herhangi bir ahlâki kınama yoktur. Burada önde gelen tema, en büyük ve en güvenli mukavemet hattı olarak doğurganlıktır. Öte yandan, şehirlilerin doğurganlığı ve nüfus artışının, şehrin müdafaasında en önemli şey olduğunu söyleyerek bu imgeyi rasyonalize etmek de hata olur. Bu fikir, bu imgeye ya-

bancı değildir, fakat bu grotesk metaforu böylesine daraltmak da kabul edilemez bir şeydir.

Panurge'ün metaforu daha geniş, daha karmaşıktır, her şeyden de öte müphemdir. Topografik bir olumsuzlama öğesi barındırır, zira Panurge'ün önerdiği duvarlar, hem güçlendirilmiş duvarların hem de askeri yiğitliğin, kurşunların, hatta yıldırımın dahi tacını elinden alır, onları yeniler. Düşünün ki yıldırım bile Panurge'ün duvarını yıkamaz. Askeri güç ve mukavemet, maddi bedensel hâsıl edici ilke karşısında çaresiz kalır.

Romanın başka bir bölümünde (III. Kitap, VIII. Bölüm'de), Panurgue'ün, ilk ve en önemli zırhın, cinsel organları koruyan koruma olduğunu anlatan uzun nutkunu görüyoruz. Bir erkeğin kellesi uçurulduğunda, yeryüzünden silinenin sadece o adam olduğunu söyler; halbuki cinsel organlarını kaybederse, tüm insan ırkı yok olacaktır. Ve sözlerine, bu organların, Deukalion ve Pyrrha'nın büyük sel felaketinden sonra insan ırkını yeniden yarattığı taşlar olduğunu ekler.* Burada bir kez daha, en iyi inşaat malzemesi olarak hâsıl edici ilkeye ait imgeyi görüyoruz.

Panurge'ün nutku, başka bir açıdan da ilginçtir: Bu nutukta, ütopik ilke en iyi ifadelerinden birini bulmuştur. Panurge, bitkiler krallığına ait bütün türleri korumak isteyen doğanın, onların tohum ve çekirdeklerini, kabuk, dış yaprak, katman, boynuz, kabuk, başak gibi zırhlarla kuşattığını anlatır; halbuki insan, cinsel organları korumasız bir vaziyette, çıplak doğar. Rabelais'nin romanındaki bu pasaj, Plinius'un *Naturalis Historia*'sının VII. Kitap'ındaki düşünümlerinden esinlenmiştir. Fakat kasvetli dünya görüşü Plinius'u, insanoğlunun zayıflığına dair kötümser sonuçlara yönlendirir, oysa Panurge'ün çıkarsamaları son derece iyimserdir. Şuna inanır: İnsanoğlu, cinsel organları korumasız olarak doğuyorsa, bu onun doğa karşısında barışa, barış dolu bir düzene davet edildiği anlamına gelir. Onu silahlara davet eden "Demir Çağı" olmuştur; Kitabı Mu-

* Pyrrha, Epimetheus'un kızı, Deukalion'un karısıdır. Zeus tarafından dünyayı ve dejenere insan ırkını boğmak için gönderilen tufandan canlı sadece bu ikisi çıkar. Sular geri çekildiğinde Pyriha ile Dekalion, sığındıkları Parnassos Dağı'ndan taş atarlar ve böylece yeni bir insan ırkı yaratırlar. Deukalion'un attığı taşlar erkeklere, Pyriha'nın attıkları kadınlara dönüşür. (ç.n.)

kaddes'teki efsaneye göre ilk cinsel organ koruması olan incir yaprağıyla silah kuşanmaya başlamıştır. Ancak insanoğlu er geç barışçıl durumuna dönecek, tamamen silahsızlanacaktır.[4] Askeri gücün tacını elinden alan yıkılmaz bedensel duvar imgesinde örtük bir şekilde sunulan temayı, burada açıkça, fakat bir o kadar da daraltılmış ve akla uygun hale getirilmiş şekliyle görürüz.

Yergisel yorumun alakasızlığına ikna olmak için, daha önce alıntı yapılan Panurge'ün düşünümlerine bakmak yeterli olur: Yani Parisli kadınların ucuzluğu düşüncesine. Daha sonra, Panurge'ün şehir duvarlarında kullanılmak üzere önerdiği taşların, insanoğlunu harabelerinden yeniden inşa etmek için Deukalion ve Pyrrha tarafından kullanılan taşlarla aynı olduğunu görürüz.

Schneegans'ın verdiği örneklerin hakiki nesnel içeriği işte budur. Bu nesnel içerik açısından bakıldığında, örnekler arasındaki benzerlikler, farklılıklardan çok daha açık bir şekilde görünür. Elbette aralarında farklar da vardır, ama Schneegans'ın baktığı yerde değil. Bir yandan yapay, psikolojik algılama mekanizması kuramı, öte yandan yaşadığı zamanın dar estetik normları Schneegans'ı, incelediği fenomenin, yani groteskin hakiki özünü görmekten alıkoymuştur. İncelediğimiz örneklerden birincisi, yani *commedia dell'arte*'den aldığımız sahne, Scarron'un *Aeneid*'i gülünçleştiren taklidi ve son olarak Rabelais'nin imgeleri, az ya da çok , ortaçağ halk mizah kültürü ve grotesk gerçekçilikle ilişkilidir. Bu mirası, bu imgelerin, özellikle de beden kavramının tam da kuruluşunda görüyoruz; bu özel kavram, alıntı yapılan örnekleri birbirine bağlar, aralarında temel ilişkiler kurar. Üç örnekte de, bedensel hayatın temsiline dayalı benzer bir kip görürüz; bu da hem klasik kipten hem de insan bedeninin natüralist tasvirinden kesin bir şekilde ayrılır. Bu durum, üç örneği, ortak grotesk kavramında bir araya getirmemize izin verir (elbette aralarındaki farkları yok saymadan).

Grotesk imge dokusunun temelinde, bir bütün olarak bedene ve bu

4. Erasmus'ta da benzer bir tema buluruz (*Adagia* III, 10:1). O da insanın çıplak doğduğunu söyleyerek başlar sözüne ve bundan da savaş değil dostluk için vücuda getirildiği sonucunu çıkarır.

bütünün sınırlarına dair özel bir kavram buluyoruz. Beden ile dünya ve farklı bedenler arasındaki sınırlamalar, grotesk türde, klasik ve natüralist imgelerde olduğundan oldukça farklı çizilir. Bu farkı, kimi Rabelais'ci imgelerde önceden de gördük. Bu bölümde, gözlemlerimizi genişletmemiz, onları sistematize etmemiz ve Rabelais'nin bedene ait grotesk kavramının köklerini açıklamamız gerekiyor.

Fakat ondan önce Schneegans'ın değindiği başka bir örneğe bakalım: Napoléon'un karikatürü ve burnunun büyüklüğünün abartılmasına. Schneegans'a göre grotesk; abartı fantastik boyutlara ulaştığında, insan burnu bir domuz burnuna ya da gagaya dönüşmeye başladığında başlar. Kendi içinde bu karikatürlerin doğasını tartışmayacağız burada; bu doğa, hakiki grotesk karakterinden yoksun olan yüzeysel yergiden başka bir şey değildir. Biz onun yerine, neredeyse bütün dillerde üretilen dünya edebiyatının tamamı boyunca, aynı zamanda sövgü dolu, itibarsızlaştırıcı davranışlarda karşımıza çıkan burun temasının kendisiyle ilgileniyoruz. Schneegans, insani öğenin, hayvani öğeye dönüşümünün grotesk karakterine işaret ederken haklıdır; insani ve hayvani özelliklerin kombinasyonunun, en eski grotesk biçimlerden biri olduğunu biliyoruz. Fakat yazar, burnun grotesk imgesinin anlamını kavramaz: Yani her zaman fallusu simgelediğini. Daha önce gülme kuramından söz ettiğimiz, XVI. yüzyılın ünlü hekimlerinden, Rabelais'nin çağdaşı Laurent Joubert, tıpta popüler batıl inanışlar konulu bir kitap yazmıştı.[5] Bu kitabın VI. Bölümü'nün V. Kısmı'nda, cinsel organların büyüklüğü ve gücünün, burnun büyüklüğü ve şeklinden anlaşıldığı yönündeki popüler inançtan söz eder. Rahip Jean da kendi manastır jargonuyla bu inançtan söz eder. Bu imgenin, popüler şenlikli sistemle bağlantılı olan, ortaçağ ve Rönesans edebiyatındaki yaygın yorumu işte böyleydi. Bu simgeciliğin en yaygın olarak bilinen örneği, Hans Sachs'ın meşhur "Burunların Dansı" karnavalıdır (*Nasentanz*).

İnsan yüzünün bütün uzuvları arasında, bedenin grotesk imgesinde en önemli rolü oynayanlar burun ile ağızdır; hayvani ya da

5. Laurent Joubert, *Erreurs populaires et propos vulgaires touchant la médecine et le régime de santé,* Bordeaux, 1579.

cansız nesnelerin biçimine büründüklerinde kafa ve kulaklar da grotesk bir nitelik kazanırlar. Gözlerin bu komik imgelerde yeri yoktur; onlar, bireysel, yani kendine yeterli bir insan hayatını ifade ederler, bunun da groteskte temel bir rolü yoktur. Grotesk sadece pörtleyen gözlerle ilgilenir, daha önce sözü geçen bir sahnede gördüğümüz kekemenin gözleri gibi. Grotesk, bedenden dışarı pörtleyen, bedenin sınırlarının ötesine geçmeye çalışan şeyleri arar. Groteskte, filizlere, dallara, bedeni uzatan, onu başka bedenlere, dışarıdaki dünyaya bağlayan şeylere özel bir ilgi vardır. Ayrıca dışarı fırlayan gözler, tamamen bedensel bir gerilimin tezahürüdür. Fakat insanın yüzünde bulunan organlardan, grotesk açısından en önemli olanı ağızdır. Ağız, diğer her şeye hâkim olur. Grotesk yüz aslında tamamen açık bir ağza indirgenir; diğer uzuvlar, bu tamamen açık bedensel uçurumun etrafını saran bir çerçeve görevi görür.

Grotesk beden, sık sık vurguladığımız gibi, oluş halindeki bir bedendir. Asla bitmez, tamamlanmaz; sürekli inşa ve yaratılma halindedir, kendi de sürekli başka bir beden inşa eder, yaratır. Dahası beden dünyayı yer yutar, kendi de dünya tarafından yenir yutulur (Gargantua'nın, hayvan kesimi şenliği sırasındaki doğumu epizodundaki grotesk imgeyi hatırlayalım). Grotesk bedenin, kendi boyutlarının ötesinde büyüdüğü, kendi sınırlarını aştığı, içinde yeni, ikinci bir beden barındırdığı kısımlarının temel bir rol üstlenmesinin nedeni budur: Bu kısımlar, bağırsaklarla fallustur. Bedenin bu iki bölgesi, grotesk imgede öncü rol üstlenir; olumlu bir abartmaya, şişirmeye baskın şekilde maruz kalmalarının nedeni tam da budur; öyle ki bu kısımlar kendilerini bedenden koparıp bağımsız bir hayat dahi sürebilirler, zira bedenin geri kalan kısmını, ikincil bir şey gibi saklayabilirler. (Burun da bir şekilde kendini bedenden koparabilir.) Bağırsaklarla cinsel organlardan hemen sonra, dünyayı içine alarak yalayıp yutacak olan ağız gelir. Ondan sonra da anüs. Bütün bu dışbükeylikler ve deliklerin ortak bir özelliği vardır; bedenler arasındaki ve beden ile dünya arasındaki sınırların aşılması bu bölgelerin içinden olur: Buralarda karşılıklı bir alışveriş, bir yönelim olur. Grotesk bedenin hayatındaki temel olayların, bedensel tiyatronun edimlerinin bu alanda oluşmasının nedeni budur. Yeme,

içme, dışkılama ve (terleme, sümkürme, hapşırma gibi) bütün diğer madde atımı işlerinin yanı sıra çiftleşme, hamilelik, uzuvların kopması, başka bir beden tarafından yenilip yutulma, bütün bu edimler, bedenin sınır bölgelerinde sergilenir ya da başka bir deyişle eski ve yeni beden arasındaki sınırda. Bütün bu olaylar sırasında hayatın başlangıcı ve sonu birbirine sıkıca bağlantılıdır, iç içe geçmişlerdir.

O halde grotesk imgenin sanatsal mantığı, bedenin kapalı, pürüzsüz ve nüfuz edilemez yüzeyini yok sayar, sadece fazlalık oluşturan çıkıntıları (filizleri, tomurcukları) ve delikleri, yani sadece bedenin sınırlı uzamının ötesine uzanan ya da bedenin derinliklerine giren kısımları seçer.[6] Dağlar ile uçurumlar ya da mimari terimlerle söylemek gerekirse, kuleler ile yeraltı geçitleri işte grotesk bedenin rahat ettiği yerler oralardır.

Grotesk imgeler, elbette bedenin başka uzuvlarını, organlarını ve kısımlarını da sunabilir (özellikle de kopan uzuvları), fakat bunlar bu tiyatroda küçük bir rol üstlenirler. Bunlar, öncü bir imgenin yerine kullanılmadıkları sürece asla vurgulanmazlar.

Aslında grotesk bedeni en uç özellikleriyle ele alırsak, asla bireysel bir beden sunmadığını söyleyebiliriz; bu imge, yeni gebe kalınmış başka bir beden sunan girinti ve çıkıntılardan oluşur. Bu, sonsuz şekilde yenilenen bir hayatta bir geçiş noktası, ölüm ve hamileliğin tüketilemez aracıdır.

Daha önce de söylediğimiz gibi grotesk, bedeni, ayrı ve tamamlanmış bir fenomen olarak kapatan ve sınırlayan, nüfuz edilemez yüzeyi yok sayar. Grotesk imge, bedenin sadece dış değil iç uzuvlarını da sergiler: Kan, bağırsaklar, kalp ve diğer organları. Dış ve iç uzuvlar genelde bir uzuvda birleşir.

Grotesk imge dokusunun, ikili beden diye adlandırabileceğimiz bir şeyi kurduğu gerçeğini yeterince vurguladık. Bu imge dokusu, bedensel hayatın sonsuz zincirinde, bir halkanın bir diğerine bağlandığı kısımları, bir bedenin hayatının, bir önceki, eski bedenin ölümü sonucunda başladığı kısımları tutar elinde.

6. Bu grotesk mantık, derinliklerin (deliklerin) ve dışbükeyliklerin vurgulandığı doğa imgeleri ve nesnelere de uzanır.

Son olarak grotesk bedenin kozmik ve evrensel olduğunu söyleyelim. Grotesk beden, tüm kozmosta ortak olan öğelerin altını çizer: Toprak, su, ateş, hava; bu beden, doğrudan güneşle, yıldızlarla bağlantılıdır. Kendinde burçları barındırır. Kozmik hiyerarşiyi yansıtır. Bu beden, çeşitli doğal fenomenlerle, dağlarla, nehirlerle, denizlerle, adalarla ve kıtalarla kaynaşabilir. Tüm evreni doldurabilir.

Beden ile bedensel hayatın grotesk temsil kipi, binlerce yıl boyunca sanat ve yaratıcı konuşma biçimlerine hâkim olmuştur. Bu temsil kipi, yaygın kullanım açısından bakıldığında bugün de hâlâ yaşamaktadır; bedenin grotesk biçimleri, sadece Avrupa halklarının sanatına değil folkloruna da, özellikle de komik türe hâkimdir. Ayrıca bu imgeler, halkın resmiyet ötesinde sürdüğü hayata da hâkimdir. Örneğin alay ve sövgü teması neredeyse tamamen bedensel ve grotesktir. Halkın gayri resmi konuşmalarındaki ifadelerde ortaya çıkan beden, doğurgan olan ve doğurtan bedendir; doğuran ve doğan, yalanıp yutan ve yutulan, içen, dışkılayan, hasta olan, ölen bedendir. Bütün dillerde cinsel organlar, anüs, kalçalar, karın, ağız ve burun karşılığı olarak kullanılan bir dolu ifade vardır. Halbuki kollar, bacaklar, yüz, gözler gibi bedenin diğer kısımları için sadece birkaç ifade vardır. Hatta bu görece sınırlı sayıdaki ifade de pek çok örnekte dar, pratik bir niteliğe sahiptir; yakındaki bir bölgeyle ilişkilidir, oralarla olan mesafeyi, boyutları ya da sayıları belirtmek için kullanılırlar. Bu ifadelerin daha geniş, simgesel anlamları yoktur, özellikle ifade yüklü de değildirler. Sövgü ve alaya katılmazlar.

İnsanlar nerede gülüyor, sövüyorlarsa, özellikle de dostane bir ortamdalarsa, konuşmaları, bedensel imgelerle dolu olur. Beden çiftleşir, dışkılar, aşırı yer ve insanların konuşmalarını cinsel organlar, göbekler, dışkılar, çiş, hastalık, burunlar, ağızlar ve kopan uzuvlar istila eder. Hatta bu istilanın, konuşma normlarıyla sınırlandığı durumlarda bile, bu imgelerin, edebiyata, özellikle de neşeli ve sövgüsel nitelikli edebiyata doğru taşması söz konusudur. İnsanların sevgi ve sövgü ifade eden ortak jestlerinin tamamı, kesin hatlarla tanımlanmış bu imgelere dayanır.

Zaman ve uzamda uzanan bu sınırsız grotesk bedensel imge dokusu okyanusu, bütün dillere, edebiyatlara ve tüm bir hareketler

sistemine uzanır; sanatın bedensel kanonu, güzel sanatların bir kolu olarak edebiyat ve modern zamanların kibar konuşmaları, bu okyanusun ortasında küçük bir adadır. Bu sınırlı kanon, antik edebiyatta hiçbir zaman hâkim olmamıştır. Avrupa halklarının resmi edebiyatında da sadece son dört yüz yılda var olmuştur.

Yeni kanonun özelliklerinden, görsel sanatlardan ziyade edebiyata yoğunlaşarak kısaca söz edeceğiz. Bu özellikleri, grotesk algılayışla karşılaştırıp aralarındaki farkları ortaya koyarak kuracağız.

Bütün tarihsel değişkeleri ve farklı türleriyle yeni bedensel kanon, tamamen bitmiş, tamamlanmış, katı sınırlarla sınırlandırılmış, dışarıdan bireysel bir şey gibi gösterilen bir beden sunar. Bu yeni kanonda çıkıntı yapan, pırtlayan, filiz veren, tomurcuk veren her şey –bütün bunlar bir beden, sınırlarını ihlal ettiğinde ve yeni bir beden hayatına başladığında olan şeylerdir– elimine edilir, saklanır ya da yumuşatılır. Bedenin tüm delikleri kapatılır. İmgenin temeli bireydir, katı bir şekilde sınırlandırılmış kitledir, nüfuz edilemez dış yüzeydir. Bulanık yüzey ve bedenin "vadileri," öbür bedenlerle ve dünyayla kaynaşmayan kapalı bir bireysellik şeklinde temel bir anlam kazanır. Bitmemiş dünyaya ait tüm sıfatlar ve bu dünyanın içsel hayatına dair işaretler özenle koparılıp alınır. Resmi ve edebi dilin bu yeni kanon tarafından belirlenen sözel normları, doğurganlık, hamilelik ve doğumla ilgili her şeyi yasaklar. Dostane konuşma ile "doğru" dili birbirinden ayıran keskin bir hat çekilir.

XV. yüzyıl, Fransa'da önemli ölçüde özgürlüklerin olduğu bir yüzyıldı. XVI. yüzyılda dilin normları katılaştı, farklı normlar arasındaki sınır daha belirgin oldu. Bu süreç, yüzyıl sonunda daha da yoğunlaştı, ta ki XVII. yüzyılda hâkim olacak kibar konuşma kanonu belirgin bir şekil alana kadar. O yüzyılın sonundaysa Montaigne *Denemeler*'inde, bu sınırlamaları protesto etti.

> Bu kadar doğal, bu kadar gerekli ve yasal olan cinsel edim insanlığa ne zarar verdi ki, ondan utanmadan söz etmeye cesaret edemiyoruz, onu ciddi, düzgün sohbetlerden dışlıyoruz? *Öldürmek, çalmak, ihanet etmek* gibi kelimeleri cesurca telaffuz ediyoruz da diğerlerini ancak fısıltıyla söylemeye cesaret ediyoruz. Bu, o kelimeleri ne kadar alçak sesle fısıldarsak, düşüncelerimizden o kadar iftihar etme özgürlüğü bulu-

yoruz anlamına mı geliyor? Zira en az kullanılan, en az yazılan, en çok susturulmaya çalışılan kelimelerin, en iyi bilinen, en yaygın şekilde anlaşılan kelimeler olması komiktir. Her yaştan, her türlü ahlâki anlayışa sahip insanlar arasında *ekmek* kelimesini bilip de o kelimeleri bilmeyen var mıdır? Bu kelimeler, ifade edilmeden, sese ve biçime bürünmeden her birimize dayatılıyor aslında. (Ve bunu en çok yapan cinsiyet, onları susturmak konusunda da en çok suçlu olan cinsiyettir.) (Montaigne, "Essays", III, Bölüm V, çev.: George B.Ivez, Harvard University Press, 1925. Yayınevinin izniyle alınmıştır.)

Yeni kanonda, bedenin cinsel organ, kalçalar, göbek, burun ve ağız gibi kısımları artık öncü rol oynamazlar. Dahası, orijinal anlamları yerine bir nevi seçkincilik kazanırlar; başka bir deyişle, sınırlı tek bir bedene ait salt bireysel bir anlam taşımaya başlarlar. Göbek, burun ve ağız elbette imgede hâlâ bulunur ve saklanamazlar, fakat bireysel, tamamlanmış bedende ya saf ifadesel işlevler (bu sadece ağız için geçerlidir) ya da karakterize etme ve bireyselleştirme gibi bir işlev üstlenirler. Bu bedenin organlarında hiçbir şekilde simgesel, geniş bir anlam yoktur. Karakterize eden ya da ifade taşıyan bir özellik olarak yorumlanmamışlarsa, onlara yalnızca pratik bir düzeyde kısa ve açıklayıcı yorumlarda başvurulur. Genel anlamda söylersek, edebi imgede karakterize edici bir öğe içermeyen her şey, konuşma ya da edime eklenen basit bir bedensel yoruma indirgenir.

Bireysel bedene ait modern imgede, cinsel hayat, yeme içme ve dışkılama, radikal bir şekilde anlam değiştirmiştir: Bunlar, kişisel, psikolojik düzeye aktarılmış, orada da yananlamları dar ve özel bir hale gelmiş, toplumsal yaşam ve kozmik bütünle olan doğrudan ilişkileri koparılıp alınmıştır. Kazandıkları bu yeni yananlamda, önceden üstlendikleri felsefi işlevleri üstlenemez olmuşlardır.

Yeni bedensel kanonda öncü rol, bedenin bireysel olarak karakteristik ve ifadesel kısımlarına verilmiştir: Yani kafaya, gözlere, dudaklara, kas sistemine ve bedenin dış dünyada yerleştirildiği konuma. Bu bitmiş bedenin, bitmiş dış dünyadaki kesin yeri ve hareketleri çizilmiştir, öyle ki beden ile dünya arasındaki sınırlar zayıf değildir.

Yeni kanonun bedeni sadece tek bir bedendir; artık ikililiğe ait

bir işaret barındırmaz. Bu beden, kendine yeter ve sadece kendi adına konuşur. İçinde olup bitenler sadece onu, yani sadece bireysel ve kapalı olan o alanı ilgilendirir. Dolayısıyla içinde olup biten her şey tek bir anlam kazanır: Ölüm sadece ölümdür, asla doğumla çakışmaz; ileri yaşlar gençlikten koparılıp uzaklaştırılmıştır; darbeler sadece can yakar, bir doğum edimine filan yardım etmezler. Tüm edimler, olaylar, tek bir bireysel hayat düzleminde yorumlanır. Tek bir bedenin sınırları içinde kapalı kalırlar; bunlar, mutlak başlangıç ile sonun asla karşılaşılmayacak olan sınırlarıdır.

Grotesk bedendeyse ölüm, tam tersine hiçbir şeyi bir sona bağlamaz, zira bir sonraki nesilde yenilenen ataların bedeni için bu sonun önemi yoktur. Grotesk alanda olan olaylar, bir bedeni bir diğerinden ayıran sınırda, yani sanki ikisinin kesim noktasında gelişir. Bedenlerden biri ölüm sunar, öteki doğum; ama ikisi, iki bedenli bir imgede birbirinin içine geçmiştir.

Yeni kanonda, bedenin ikiliği sadece bir temada korunur; bu, eski ikili doğasının soluk bir yansımasıdır. Bu tema, çocuk bakımı temasıdır.[7] Fakat anne ile çocuğun imgesi katı bir şekilde bireyselleştirilmiş, kapatılmıştır, aralarındaki ayrım çizgisi silinemez. Bu, bedensel etkileşime dair sanatsal algılayışın tamamen yeni bir aşamasıdır.

Son olarak yeni kanon, şişirmeye tamamen yabancıdır. Bireyselleştirilmiş imgede şişirmeye yer yoktur. Bu imgede izin verilen tek şey, ifadeye dayalı ve karakterize edilmiş kimi uzuvlara yapılan belli vurgulardır. Organların bedenden ayrılması ya da bağımsız bir şekilde var olması artık mümkün değildir.

Modern kanonun temel çerçevesini, edebiyat ve konuşma normlarında genel olarak tezahür ettiği şekliyle kabaca çizdik.[8]

7. Eckermann'ın "Goethe ile Konuşmalar"da aktardığı Goethe'nin, Correggio'nun "Bir Çocuğun Sütten Kesilmesi" adlı resmi hakkındaki düşüncelerini hatırlayalım. Goethe oradaki imgenin, zayıflamış bir biçimde de olsa ikiliğinden etkilenir.

8. Bedene dair benzer klasik kavramlar, yeni davranış kanonunun temellerini oluşturur. İyi bir terbiye şunları talep eder: Dirsekler masaya dayanmaz; köprücük kemiklerini dışarı fırlatacak şekilde kaykılarak yürünmez, yürürken kalçaları fazla sallamamak gerekir; karnı içeri çekmek, ağzı şapırdatmadan yemek; horlamamak, yüksek sesle nefes almamak, ağzı kapalı tutmak gerekir vs. Başka bir deyişle bedenin sınırlarındaki kısımları kapalı tutmak, sınırlandırmak, çıkıntıları

Halk mizah kültürü, grotesk gerçekçilik ve dostane konuşma öğelerinden miras alınan komik algılayış, Rabelais'nin romanında zirveye ulaşır. Şu ana kadar çözümlediğimiz bütün epizotlarda ve oralardaki ayrı ayrı imgelerde, grotesk bedeni gördük. Onun kudretli seli, tüm roman boyunca akar: Koparılan uzuvlar, (Panurge'ün duvarındaki gibi) tek tek organlar, yalayıp yutan, içen ardına kadar açılmış ağızlar, dışkı, çiş, ölüm, doğum, çocukluk ve ihtiyarlık. Bedenler (*carême-prenant* imgesinde olduğu gibi) birbiriyle ya da başka nesnelerle ve dünyayla kaynaşmıştır. İkiliğe yönelik bir eğilim her yerde insanın gözüne ilişir. Bedenin kozmik, atalara ait öğeleri her yerde vurgulanır.

İkiliğe yönelik eğilim, incelediğimiz epizotlarda az ya da çok görülebilir. İkilikle ilgili, hemen dışarıdan, kolayca görülebilecek bariz bir örnek verelim:

> Külahında madalya olarak on okka ağırlığında som altından, güzel mine kakmalı bir plaka varmış, mine üstüne çizili insan bedeni birbirine bakan iki kafalı, dört kollu, dört ayaklı ve iki kıçlı imiş; Platon *Şölen*'inde dediğine göre, insanoğlu efsanelerdeki başlangıcında böyle imiş. (I. Kitap, VIII. Bölüm) [*Gargantua*, s.63]

Androjen teması Rabelais zamanında popülerdi. Resim sanatından verilebilecek benzer bir örnek de, Leonardo da Vinci'nin "Coitus"udur; bu resimde, hem erkek hem dişi olma durumunu içsel bedensel bir edim olarak gösterir.

Rabelais, bedenin grotesk imgesini, sadece temel biçimleriyle vermez. Beden kuramını, atalardan gelme özellikleriyle beraber de sunar. Panurge'ün, daha önce alıntılanan savları bu açıdan tipiktir. Başka bir pasajda Salmagundi bölgesiyle ilgili şunları söyler:

> ...[orada] yasalar hiçbir suçlunun, bir pelikan gibi beline kuvvet deyip bütün spermlerini son damlasına kadar çıkarmadan ölmesine izin vermez; suçlu Yunanca Y harfini –ki bu, Priapus'a göre kutsal bir harftir– çizmeye yetecek spermi, son damlasına kadar çıkarmalıdır. Her şey bir

düzlemek beklenir. Giyim ve moda tarihinde, grotesk ve klasik kavrayışlar arasındaki mücadelenin izini sürmek ilginçtir. Hatta bu mücadelenin dans tarihindeki yeri daha da ilginçtir

yana bu, harcanamayacak kadar önemli bir zenginliktir. Bir oğula can verecek olan suçlunuz böylece mutlu ölecektir, ceza olarak hayatını kaybederken, dünyaya bir başka hayat getirecektir. (III. Kitap, XXVI. Bölüm)

Borç alanlarla verenler hakkında yaptığı, herkesin para verip borç aldığı ütopik bir dünyayı tasvir ettiği meşhur konuşmada da Panurge, atalardan kalan beden kuramını geliştirir:

Unsurları birbirine bağımlı evren öyle güzel şekilde örgütlenmişti ki, orada beslenme sorunu tamamen çözülmüştü; düzen, doğmamışlara ödünç verme yoluyla işliyordu. Bu, kendini, kendi imgesinde, yani çocuklarında devam ettirme ve çoğaltma yoluyla işleyen bir ödünç vermeydi.
"Her kişi bu amaçla, yiyeceklerinin en değerli kısımlarını seçip, koparıp ayırır, onları doğanın en uygun şekilde icat ettiği kaplara, depolara gönderir. Bu yiyecekler, uzun bir yol kat edip helezonlar, kıvrımlar geçerek tenasül organlarına doğru akar; oralarda uygun bir biçim kazanır; kadında ve erkekte, insan ırkının korunması ve devamının sağlanması için tasarlanmış odacıklar bulurlar. İşte tüm bu düzen, ödünç alma ve verme yoluyla işler; yani 'evliliğin yükümlülükleri'ni yerine getirmekle." (III. Kitap, IV. Bölüm)

Yine III. Kitap'ta, yeni evlenen erkeklerin savaşa gitmeye neden mecbur bırakılmadıklarına dair bir açıklama vardır. Burada yine, atalar kuramı geliştirilir. Bu aslında, III. Kitap'ın tamamının önde gelen temalarından biridir.

Bir sonraki bölümde bu temaya geri dönüp insan ırkının büyümesi ve ölümsüzlüğü şeklindeki tarihsel veçhesiyle inceleyeceğiz. Bu, Gargantua'nın Pantagruel'e yazdığı meşhur mektupta dile getirilir. Meninin göreceli ölümsüzlüğü burada, insan ırkının tarihsel ilerlemesiyle olan özel ilişkisi içinde görülür. İnsan ırkı, her yeni nesille sadece yenilenmekle kalmaz, yeni bir gelişim aşamasına yükselir. Daha sonra da göreceğimiz gibi bu tema, "Pantagruelion" methiyesinde de vardır.

Öyleyse Rabelais'nin kitabında, atalardan kalma beden imgesiyle, halkın tarihsel ölümsüzlüğe dair canlı farkındalığı birbirine girer. Bu farkındalığın, popüler şenlikli imgeler sisteminin tümü-

nün tam da özünü oluşturduğunu görmüştük. Bedenin grotesk algılanışı, sadece kozmik olanla değil, toplumsal, ütopik ve tarihsel temayla, her şeyden öte, devirlerin değişimi ve kültürün yenilenmesi temasıyla da beraber örülüdür.

Önceki bölümlerde tartışılan bütün epizot ve imgelerde maddi bedensel alt bölgeler, genelde kelimenin dar anlamıyla temsil ediliyordu. Halbuki önceden de söylediğimiz gibi bu imgelerde, ardına kadar açık ağız da öncü bir rol oynar. Bu da elbette alt bölgelerle ilişkilidir; bu ağız, bedensel yeraltı dünyasına açılan kapıdır. Ardına kadar açık ağız, yiyip yutma imgesiyle, yani ölüm ve yıkımın en eski simgesiyle ilişkilidir. Aynı zamanda, bir dizi şölen imgesi de ağızla (dişlerle ve gırtlakla) bağlantılıdır.

Bunlar, popüler şenlikli sistemin bazı merkezi imgeleridir. Ağzın abartılması, dışsal komik unsurları sergilemenin temel geleneksel yöntemidir; bu unsurlar komik maskelerle, çeşitli "neşeli canavarlar"la (Lyon Karnavalı'ndaki Mâchecroûte), *diablerie*'lerdeki iblislerle ve Lucifer'in ta kendisiyle resmedilirdi.

Ardına kadar açık ağzın, dişlerin, yiyip yutmanın, Rabelais'ci imgeler sisteminde temel bir anlam taşımasının nedeni aşikârdır. Ardına kadar açık ağız, *Pantagruel*'de özellikle önemli bir rol oynar. Hatta bu kitabın kahramanı o ağızdır bile denebilir.

Ne Pantagruel'in adı ne de Pantagruel imgesinin özü Rabelais tarafından yaratılmıştır. Bu ad edebiyatta, Rabelais'den önce de vardı, *diablerie*'lerde geçen bir karakterin adıydı; ayrıca konuşma dilinde de, aşırı içmenin neden olduğu boğuk ses anlamında kullanılan yerel bir terim olarak bilinirdi. Bu gündelik kullanım, ağza, gırtlağa, aşırı müptelalığa ve hastalığa, başka bir deyişle, tipik grotesk bileşime işaret ediyordu. Pantagruel'in karakteri de *diablerie*'lerin geniş kapsamlı, kozmik bileşimiyle bağlantılıdır.

Diablerie'lerin, gizem oyunlarının bir parçası olduğunu, imgelerinin popüler şenlikli bir nitelik taşıdıklarını artık biliyoruz. Sundukları beden, bariz şekilde grotesk bir biçime sahipti. Pantagruel figürü, işte bu grotesk atmosferde sahneye çıktı.

Onunla ilk defa XV. yüzyılın ikinci yarısından bir gizem oyununda karşılaşıyoruz: Simon Gréban'ın "Resullerin İşleri" adlı oyununda. Bu oyunun *diablerie* bölümünde iblislerin annesi Proserpina, oğullarından dört tanesini (*petits dyables*) Lucifer'e götürür. Oğul iblislerden her biri dört öğeden birini temsil eder: Toprak, su, hava ve ateş. Her biri de, kendine özgü faaliyetini kendi alanında yapar. Böylece dört öğeye ait geniş kapsamlı bir resim çıkar ortaya. Dört iblisten suyu temsil eden Pantagruel şöyle der: "Uçarım denizlerin üzerinde, bir yırtıcı kuştan daha neşeliyim." Bu uçuşları sırasında aşırı miktarda deniz tuzuna maruz kalır, bu nedenle susuzluğa neden olan maddeyle de ilişkilendirilir. Bu gizem oyununda Lucifer, Pantagruel'in geceleri, diğer faaliyetlerin başlamasını beklerken, sarhoşların ağızlarına tuz attığını söyler.

İblis Pantagruel, *Saint Louis* adlı başka bir oyunda da benzer bir rolle karşımıza çıkar. Tüm gece cümbüş eden bir grup delikanlıyla geçirdiği geceyi en ince ayrıntılarına kadar anlatan bir monoloğunda, delikanlılar uyurken, onları uyandırmamak için büyük bir özen göstererek ağızlarına tuz attığını söyler. "Tanrı adına, uyandıklarında eskisinden daha susamış uyansınlar!" der.

Pantagruel'in bu gizem oyunu iblisi şeklindeki imgesi bir yandan su ve deniz tuzu gibi kozmik bir öğeye, öte yandan bedenin grotesk imgesine (açık ağız, susama, sarhoşluk) bağlanır. Son olarak Pantagruel, salt karnavalesk bir hareket olan, açık bir ağza tuz atma hareketiyle bağlantılandırılır. Pantagruel imgesinin temelini oluşturan bu unsurların hepsi birbirleriyle yakından ilişkilidir. Bu geleneksel çekirdeği Rabelais bir bütün olarak aklının bir köşesinde bulundurur.

Rabelais'nin *Pantagruel*'i 1532 senesinde baş gösteren sıra dışı sıcaklar ve kuraklık sırasında tasarlayıp kaleme aldığını özellikle vurgulamalıyız. O günlerde insanlar gerçekten susuzluktan ağızları açık dolaşıyorlarmış. Abel Lefranc'ın, küçük iblisin adının ve insanları susatma numaralarının, Rabelais'nin muhitinde bolca konuşulduğu, şakalara, beddualara konu olduğu yönündeki kanaati doğrudur. O günlerde hüküm süren hava koşulları, bu imgeyi popüler hale getirmiştir. Rabelais'nin, Pantagruel karakterini kullanma ne-

deninin kuraklık olması muhtemeldir.

Pantagruel'in birinci bölümü vakit kaybetmeden, bütün tipik özellikleriyle grotesk bedeni sunar. Bu bölüm, Pantagruel'in de ait olduğu devler ırkının kökenini anlatır. Habil'in öldürülmesinden sonra, onun kanıyla doyan toprak, olağanüstü derecede bereketli olur.

Birinci bölümün başlangıcı şöyledir:

> Öyleyse sakın unutmayın, dünyanın başlangıcından, çok çok eski çağlardan söz ediyorum, Druidler gibi tahminde bulunmam gerekirse kırk çarpı kırk gece öncesinden.
> Kabil'in, kardeşi Habil'i öldürmesinden kısa bir zaman sonra, haklı olanın kanıyla massolan toprak, bir yıl boyunca muazzam bereketli oldu, her yerinden bin bir çeşit meyve fışkırdı. Özellikle muşmulalar boldu, kocamandı, bir kilede üç tane. Böylece o yıl, insanların zihninde devasa muşmulalar yılı olarak yer etti. (II. Kitap, I. Bölüm).

Bu bölümün ilk bedensel teması işte budur. Karnavalesk özellikleri göze batacak derecede barizdir. İlk ölüm (Kitabı Mukaddes'e göre Habil ölen ilk insandır), dünyanın bereketini yenilemiştir. Burada, öldürme ile doğumun daha önceden aşina olduğumuz bir şekilde birleşmesini görüyoruz. Ölüm, ölü beden, toprağa gömülen tohum olarak kan, yeni bir hayatı doğuran kan: Bu, en eski, en yaygın temalardan biridir. Bunun bir değişkesi, toprak anayı döllleyen, bir kez daha meyve vermesini sağlayan ölümdür. Bu değişke genelde, erotik imgelerin çiçek açmasına neden olur (elbette kelimenin dar, özel anlamında değil). Rabelais başka bir yerde de, "Toprak Ananın, onca arzulanan tatlı kucaklaması... yani toprağa gömülmek"ten söz eder (III. Kitap, XLVIII. Bölüm). Bu gömülme imgesi büyük ihtimalle Plinius'tan esinlenmiştir; o da toprağın annelik yönünün ve anne rahmine dönüş olarak gömülmenin ayrıntılı bir resmini verir (*Naturalis Historia*, II, 63). Rabelais bu imgeyi bütün değişkeleriyle ve nüanslarıyla beraber, antik gizem oyunlarının yüksek biçeminde değil, karnavalesk, popüler şenlikli ruhta kavramaya eğilimlidir: Halkın ve o halkın bir mensubu olarak kendisinin göreceli tarihsel ölümsüzlüğüne karşı neşeli ve ölçülü bir inanç duyar.

Demek ki ölüm-yenilenme-bereket döngüsü, Rabelais'nin başlangıç teması, ölümsüz romanının açılışıydı (zira *Pantagruel*, yazdığı ilk kitaptır). Bu olgunun altını çizelim.

Toprak özellikle muşmuladan (*en mesl*) yana zengin hale gelir. Fakat bu muşmulalardan yiyen insanlar anormal şekilde gelişmeye başlarlar; bedenlerinin bir bölümü, canavarsı boyutlara ulaşır. Rabelais, bedenin, normal uzuvlarını tamamen gizleyen ve tipik grotesk özellikler taşıyan abartılmış birçok vücut parçasını art arda sıralar. Bu aslında, bedenin uzuvlarının ayrılmasının, farklı bölgelerinin devasa boyutlara doğru genişlemesinin bir tasviridir. İlk önce canavarsı göbeklere sahip insanlar görürüz (bu, tipik bir grotesk şişirmecedir); Aziz Pansard (Göbekadam) ve Yağlı Salı bu neşeli ırka aittir. Aziz Göbekadam'ın ironik adı karnavalla ilişkilidir ve Karnaval Kral'ın kendisinin, şişko göbekliler ailesiyle bir bağlantısı vardır. Daha sonra Rabelais, devasa boyutlardaki kamburlarıyla veya canavarsı burunlarıyla, anormal derecede uzun bacaklarıyla, dev kulaklarıyla kambur adamları resmeder. Orantısız fallusları olan adamlar (onları, bellerinin etrafına altı defa dolarlar) ve olağanüstü büyüklükte hayaları olanlar vardır. Karşımızdaki, dev bir grotesk bedenin resmi, aynı zamanda da karnaval figürlerinden oluşan bir ordudur.

Bu grotesk insan uzuvları galerisinin hemen ardından Rabelais, göklerdeki kozmik düzensizliklerin yine karnavalesek özellikler taşıyan bir tasvirini yapar: Başakçı yıldızı Başak burcundan Terazi'ye geçmiştir. Ancak bu fenomen o kadar anlaşılmazdır ki astrologlar mesele karşısında dişlerini kırarlar.* Göklere ulaşan grotesk dişler imgesi, zor bir astroloji sorusunu çözmekle uğraşmak anlamına gelen, yaygın bir şekilde kullanılan "çiğnemek" deyiminden esinlenmiştir.

Rabelais ayrıca, Pantagruel'in ataları olan devlerin uzun bir listesini verir. Bu listede Kitabı Mukaddes'ten, antik, ortaçağ metinlerinden devşirilmiş ve uydurulmuş başka bir dolu ad vardır. Rabelais bu konuda engin bilgisi olan bir uzmandı; Ravisius Textor adlı okullu, daha önce eski devlerin bir listesini çıkarmıştı, Rabelais de

* Kafa patlatırlar anlamında bir deyim. (ç.n.)

bu eserden faydalanmıştır. Devler ve efsaneleri, bedenin grotesk algılanışıyla yakından ilişkilidir. Devlerin, antik yergi tiyatrosundaki rolünden daha önce söz etmiştik (ki bu aslında bir beden tiyatrosuydu). Pek çok yerel efsane; dağ, nehir, kaya ve ada gibi doğal şekilleri devlerin bedenleriyle ya da onlara ait değişik organlarla ilişkilendirir; dolayısıyla bu bedenler dünyadan ya da doğadan ayrılamaz. Devlerin, popüler şenlikli karnaval imgelerinin vazgeçilmez parçaları olduğundan da söz etmiştik.

İşte *Pantagruel*'in I. Bölümü'nün içeriği bunlardan oluşur. Orada grotesk figürler, kozmik fenomenlerle iç içe örülüdür. Romanın tüm bir imgeler ordusu, ölüm-yenilenme-bereket döngüsüyle başlar. Bu tema, ikinci bölümün açılışını da yapar:

> Gargantua, dört yüz çarpı dört çarpı kırk dört yaşında, Ütopya diyarındaki puslar ardındaki Amaurotes'in kralının kızı olan Badebec adlı karısını, adı Pantagruel olacak oğluna gebe bırakır. Kadın bebeği doğururken ölür. Heyhat! Pantagruel öyle muazzam öyle kocaman ve ağırdı ki, annesini boğmadan gün ışığına çıkması mümkün değildi. (II. Kitap, II. Bölüm)

Bu, ölüm ve doğurma temasını daha önce Roma Karnavalı bahsinde görmüştük. Burada öldürme, yeni doğan tarafından, tam da doğum edimi sırasında gerçekleştirilir.

Doğum ile ölüm, toprağın ardına kadar açık çenesiyle annenin açık rahmidir. Daha sonra, ardına kadar açık insan ve hayvan ağızları resme dahil olacaktır.

Pantagruel'in doğumu sırasında meydana gelen korkunç kuraklık, romanda şöyle anlatılır:

> ...hayvanlar, ağızları hayretle ardına kadar açık vaziyette tarlalarda ölü bulunuyorlardı.
> İnsanlara gelince, durumları çok hazindi. Onları, altı saattir av peşinde koşan tazılar gibi dilleri sarkar şekilde görmüş olmalısınız. Kendini kuyulara atanların sayısı hiç de az değildi. Başkaları, gölgesinden yararlanmak için bir ineğin göbeğinin altına uzanmıştı... Tanrı bilir, kiliselerdeki kutsal suyu korumak son derece zordu... kavrulmuş, mutsuz biçareler, kutsal suyu dağıtan rahibin peşinde dolaşıyorlardı, küçücük

bir damla için yakararak... Ah! Serin şarap mahzenlerinin tıka basa olduğu o yıl neydi öyle, insanlar ne kadar mutluydu! (A.g.e.)

"Kuyu", "ineğin göbeği" ve "mahzen" imgelerinin, "ardına kadar açık ağız" imgesine denk olduğuna dikkat çekmeliyiz. Bu ağız imgesi, grotesk topografyada göbek ve rahme karşılık gelir. Böylece, erotik *trou* ("delik") imgesiyle yan yana, yeraltı dünyasına giriş temsil edilir: Şeytanın ardına kadar açık ağzı, yani "cehennemin çenesi." "Kuyu," meyve veren rahim imgesinin ortaçağda revaçta olan bir değişkesiydi. Mahzenin de benzer bir yananlamı vardır; ancak ölüm ve yenilip yutulma teması mahzende daha güçlü bir vurguya sahiptir. Dolayısıyla toprak ve oraya açılan delik burada, ek bir grotesk öğe kazanır. Karşımızdaki resim, toprak ile denizin, bedensel bir kategori olarak bir miktar daha birbirine kaynaşmasının yolunu hazırlar.

Rabelais anlatısına, eski Phaethon mitine değinerek devam eder. Phaethon, güneş arabasını sürer, yolculuğu sırasında dünyaya öyle yaklaşır ki neredeyse bir yangın salar; dünya ter içinde kalır, böylece denizler tuzlu olur. (Plutarkhos bu açıklamayı Empedokles'e atfeder.) Rabelais bu imgeleri yüksek mitsel düzeyden, popüler şenlikli itibarsızlaştırmanın neşeli düzeyine aktarır:

> Dünya o zamanlar o derece ısınmıştı ki, muazzam bir ter boşandı, o terler denize döküldü, denizi tuzlu yaptı, çünkü ter tuzlu bir şeydir. Bu son cümleye inanmıyorsanız kendi terinizi tadın. Veya iyileştirmek için ter odacıklarına konan frengili arkadaşlarınızın terinin tadına bakın. Benim için hepsi bir. (A.g.e.)

Bu pasajı oluşturan imgelerin bileşimi, son derece tipiktir. Tipik grotesk terleme imgesi (diğer dışkı atma imgeleri gibi) burada öncü, hatta kozmik bir rol üstlenir, zira dünyanın kendisi terler, terini denize döker. Ayrıca, şen şakrak bir hastalık olan frengi imgesi vardır ki bu hastalık bedenin alt bölgeleriyle ilişkilidir. Son olarak terleme yemeyle ilişkilendirilir (terin tadı); hafifletilmiş haliyle bu skatofagi*, ortaçağ groteskinin tipik bir özelliğidir (ta Aristopha-

* Dinsel bir ritüelin bir parçası ya da patolojik bir saplantı olarak dışkı ya da başka türlü pislikler yeme. (ç.n.)

nes'e kadar gider). Deniz öğesiyle ilişkilendirilen ve susamaya neden olan küçük dev Pantagruel'in geleneksel çekirdeği bu pasajda gizlidir. I. Bölüm'de, Habil'in kanına doyan toprak bereket kazanmış, doğum yapmıştı; II. Bölüm'deyse terler ve susar.

Rabelais sözüne, dini bir geçit töreninin cesur bir parodisiyle devam eder. Kilise tarafından düzenlenen bir merasim sırasında, yağmur duası eden inançlılar birden yerde, bir insanın alnında belirenlere benzer kocaman ter damlaları görürler. Dualarının kabul olduğunu, bunların cennetten gönderilen çiy taneleri olduğunu zannederler. Ama yanılmışlardır, susuzluklarını gidermek için damlaları içtiklerinde, sıvının, deniz suyundan da tuzlu bir salamura olduğunu görürler. Yani mucize sofu insanları aldatmıştır. Burada maddi bedensel öğe, bir kez daha, tacından etme görevini yerine getirmektedir.

Pantagruel, tamı tamına o gün, o saat doğar. Adı, Rabelais'nin bürlesk etimolojisine göre "herkesi susatan," anlamına gelir. Kahramanın doğumu da grotesk bir atmosferde gerçekleşir; annesinin rahminden çıkmadan önce önden, içi tuzlanmış (susatan) yiyecek yüklü bir kervan çıkar. "Ayı gibi kaba tüylü" bebek Pantagruel ancak ondan sonra görünür. III. Bölüm'de de, müphem ölüm-doğum teması geliştirilir. Gargantua, karısının ölümüne gözyaşı mı döksün, oğlunun doğumuna neşeli kahkahalar mı atsın bilemez. Kâh "bir buzağı gibi" (yeni doğan bir hayvan) güler, kâh "bir inek gibi" (doğum yapan ve ölen bir hayvan) böğürür.

IV. Bölüm Pantagruel'in daha beşikteyken gösterdiği başarıları anlatır; bu kahramanlıkların hepsi yemeyle, yalayıp yutmayla ilgili edimlerdir. Her meme verilişinde, 4 bin 600 ineğin sütüne denk süt emer. Sulu yulaf lapası, devasa bir çanın içinde sunulur. Dişleri daha o zamandan o kadar güçlü ve serttir ki, kâsesinin koca bir parçasını koparıp çiğner. Bir sabah ineğin birinden süt emmek ister, bir elini kundağından kurtarır, ineği bacaklarından yakalar, hayvanın memelerini ve midesinin yarısını ve de karaciğeriyle böbreklerini koparıp çiğner. İneği zorla elinden alırlar; ama o, o sırada hayvanın bir bacağını, sosis yer gibi midesine indirmektedir. Başka bir gün Gargantua'nın evcil ayısı Pantagruel'in yanına gelir; bebek hayva-

nı kapar, parçalara ayırır, tavuk yer gibi yalayıp yutar. O kadar güçlüdür ki beşiğine zincirlemek zorunda kalırlar. Bir gün, Gargantua'nın başkanlık ettiği dev bir şölenin yapıldığı salona, peşinde beşiğini sürükleyerek gelir; bebeğin elleri bağlıdır, dilini çıkarıp sofradaki yemekleri yalar yutar.

Bu başarıların hepsi emme, yalayıp yutma, parçalamayla ilgilidir. Burada, ardına kadar açık bir ağız, dışarı fırlayan bir dil, dişler, gırtlak, inek memesi ve mide görürüz.

Bunlardan daha tipik olan bazı şölen imgelerini çözümlemeye devam edelim.

Limousin öğrencisi epizodunda Pantagruel öğrenciyi boğazından yakalar; bu da adamın birkaç yıl sonra "Roland hastalığı"ndan yani susuzluktan ölmesine neden olur. Bu epizotta, küçük dev Pantagruel'in geleneksel karakteri ortaya çıkar.

XIV. Bölümde'yse şöyle bir imgeyle karşılaşırız: Lord Kıçöp ile Lord Göteparmak arasındaki mahkemenin bitiminde düzenlenen bir şenlikte, sarhoş Panurge şöyle bir açıklamada bulunur:

> "Yuttuğum kadar çabuk ayağa kalkabilseydim dostlar, çoktaan efendim Empedokles gibi ay katına ererdim, Tanrının da yardımıyla. Etna'nın patlamalarından biri onu çıkarmıştı oraya. Ama bana ne oluyor bilmiyorum. Bu şarap çok sert ve lezzetli, öte yandan içtikçe daha çok susuyorum. Sanırım Efendim Pantagruel'in gölgesi bile, ay nasıl nezle yaparsa öyle bir susuzluk veriyor." (II. Kitap, XIV. Bölüm).

Buradaki topografik içeriğe dikkat çekelim: Gökyüzünün en üst katmanı ve midenin en alt kısmı. Bir kez daha Pantagruel imgesinin geleneksel çekirdeğini, yani susatma özelliğini görüyoruz. Fakat bu pasajda öncü rolü Pantagruel'in gölgesi oynar (çan kulesinin gölgesiyle olan benzerliğe dikkat edin). Grotesk öğe, ayın (ya da başka göksel varlıkların) hastalıklar üzerindeki etkisi şeklindeki eski geleneksel düşüncede de ortaya çıkar.

Panurge şölen sırasında daha önce de değindiğimiz şu hikâyeyi anlatır, yani Türklerin Ülkesi'nde nasıl diri diri kızartılacakken, onun yerine kendisinin bir Türk'ü şişe geçirip kızarttığı ve köpeklerin onu nasıl neredeyse parça parça edeceği hikâyesini. Kızartıl-

mak üzere sarıldığı domuz yağını hayvanlara atarak (köpeğin dişlerinden kendisine bulaşan) "diş ağrısı"ndan kurtulur. Burada da, Türk kasabasını yakıp kül eden yangın imgesiyle ateşin iyileştirme gücüne dair bir imge buluyoruz: Şişe geçirilip kızartılma Panurge'ün romatizmasını iyileştirir. Bu bütünüyle karnavalesk sahne, Panurge'ün şiş ile kızartmaya düzdüğü methiyeyle sona erer.

Pantagruel'in geleneksel imgesi, Thaumastes epizodunda yeniden ortaya çıkar. Pantagruel ile ilk görüşmesinden sonra Thaumastes o kadar susar ki bütün gece şarap içmek, boğazını suyla çalkalamak zorunda kalır. Tartışmaları sırasında halk alkışlamaya başladığında, Pantagruel bağırır, onları sessizliğe davet eder:

> Şurada oturanlar, şu gözlerini baykuş gibi kırpıştıran insan yığını. Yedi kilo tüy yutsalardı, böyle öksürüğe yakalanmazlardı. Sırf [Pantagruel'in] sesini bile duymak onlara yetti, boğazları öyle kavruldu ki, dilleri kökünden koparcasına fırladı suratlarından. Sanki Pantagruel boğazlarına tuz doldurmuştu. (II. Kitap, XVIII. Bölüm)

Şövalyelerin yanmasından sonra gelen, daha önce de incelediğimiz şölen epizodunda, Pantagruel'in ardına kadar açılan ağzını görmüştük. Pantagruel'in yakaladığı şövalye, onun kendisini yutacağından korkmuştu. Devin gırtlağı öyle kocamandı ki, mahkûmunu, "badem şekerlemesi" gibi yutabilirdi; şövalyeyse, kendini yakalayan devin ağzında, bir eşeğin ağzındaki akdarıdan daha büyük olmazdı.

Kral Anarchus'a karşı verilen savaş, I. Bölüm'ün bütün önde gelen imgelerini açık seçik ortaya serer: Ardına kadar açık ağız, gırtlak, tuz, susuzluk ve çiş (ter yerine). Pantagruel Kral Anarchus'a, onu susatmak için bir kap dolusu, kırmızı biberli sütleğen şurubu gönderir:

> Kral Anarchus daha bir kaşık ya aldı ya almadı, korkunç bir yangın ağzının içini dağladı, küçük dilini ülser etti, dilinin tüm yüzeyini sıyırdı. Adama ilaç diye ne verildiyse verilsin, en ufak bir rahatlık sağlamadı, aynı şekilde dur durak bilmeksizin verilen içki de öyle; kadehi dudaklarından uzaklaştırdığı anda, dili yine kavruluveriyordu. Onlar da kralın boğazından aşağı bir huniyle şarap boşalttılar... Bunun üzerine, tüm ev ahalisi içkileri, büyük bir arzuyla içmeye, hızlı hızlı yuvarlamaya

başladı, ta ki sızıp kalana, domuz gibi hırıldamaya, horlamaya başlayana kadar. (II. Kitap, XXVIII. Bölüm)

Bu sırada Pantagruel ile yanındakiler, savaş için kendilerince bir hazırlık başlatırlar. Pantagruel, iki yüz otuz yedi fıçı şarap alır, geminin sandalını tuzla doldurur ve onu beline bağlar. Ayrıca yanına bir doz idrar söktürücü alır. Sonunda Kral Anarchus'un kampı, kamp ahalisi yaptığı içki âleminden sonra uyuyakalmışken ateşe verilir. Bu epizodun ilerleyen satırlarında olanlar o kadar tipiktir ki, buraya tamamını alıyoruz:

O sırada Pantagruel, sandalla getirdiği tuzdan, adamların ardına kadar açık ağızlarına öyle miktarlarda attı ki zavallılar tilki gibi ulumaya başladılar.
"Oh, oh Pantagruel," diye uludular. "Boğazlarımızda zaten meşaleler var, neden daha da ateş atıyorsun?"
Birden Panurge'ün aldığı ilaçlar etkisini göstermeye başladı, Pantagruel de mesanesini boşaltmak için kaçınılmaz bir ihtiyaç duydu. Böylece çişini kampın üzerine öyle özgürce, öyle sel gibi boşalttı ki, adamların hepsi boğuldu, on fersahlık bir alan sel altında kaldı. Tarihe baktığımızda, babası Gargantua'nın koca kısrağının da benzer bir şey yaptığını görüyoruz, o da bir gün böyle işemişti ve meydana gelen tufan öyle büyük olmuştu ki, Deucalion'un seli devede kulak kalır. Gargantua'nın kısrağı, başka bir Rhône, bir Tuna yaratmadan rahatlayamazdı. Şehir tarafından gelen askerler tüm olan biteni görmüştü.
"Düşman paramparça edildi," diye ünlediler. "Bakın şu akan kana."
Ama yanılıyorlardı. Yanmakta olan kampın kor renginden ve soluk ay ışığından dolayı katledilmiş düşmanların kanı zannettikleri şey, devimizin mesanesinden dökülen şaraptı.
Şimdi uyanan düşman, karşısında bir yandan baştan başa alev alev yanan kampını, öte yandan Pantagruel'in çişinin selini gördü. Başka bir deyişle azgın bir iblis ile derin Kızıl Deniz arasında kalmışlardı. Kimileri dünyanın sonunun geldiğine yemin edebilirdi, son hükmün ateş ile verileceğine dair bir kehanet yok muydu? Başkalarıysa, Neptün, Proteus, Triton gibi deniz tanrıları tarafından cezalandırıldıklarına emindi. Elbette tepelerinden dökülen sular tuzluydu. (II. Kitap, XXVIII. Bölüm)

Kitabın ilk bölümlerinin bütün temel imgelerini bir kez daha görüyoruz burada, fakat buradaki tuzlu sıvı ter değil çiştir ve topraktan

değil Pantagruel'den gelir. Öte yandan Pantagruel, bir dev olarak kozmik bir anlam kazanır. Pantagruel imgesinin geleneksel çekirdeği şişirilir: Ardına kadar açık ağızlardan oluşan tüm bir ordu, üzerlerine dökülen bir sandal dolusu tuz, su öğesi, deniz tanrıları ve tuzlu çişten bir sel. Bu, imgelerin tipik bir karşılıklı oyunudur: Çiş-kan-deniz suyu. Bu imgelerin hepsi, kozmik bir facia resmi oluşturmak üzere bir araya getirilir: Dünyanın, sel ve yangınla mahvı.

Ortaçağ eskatolojisi, bu epizotta, mutlak maddi bedensel alt bölgelerde itibarsızlaştırılır ve yenilenir. Dünyanın yeniden doğuşuna neden olan karnavalesk ateşe dönüşür. Goethe'nin, "Roma Karnavalı"ndaki ateş şenliğini, oradaki "Herkese ölüm!" nidalarını hatırlayalım. "Kehanet yollu muamma"daki, dünyanın başına gelecek bir facia öngörüsünü de hatırlayalım: Aslında terden başka bir şey olmayan bir sel ile bir mutfak ocağına dönüşen büyük bir dünya yangını. Yukarıdaki epizotta da bedenlerle nesneler arasındaki bütün sınırlar silinir, şölen ile savaş arasındaki sınırlar bile. Şölen, tuz ve susuzluk, savaşta kullanılan araçlardır. Kanın yerine, bir içki âleminden sonraki çiş seli geçer.

Çişin (ve aynı zamanda gübrenin), hem itibarsızlaştıran hem de özgür bırakan, korkuyu gülmeye dönüştüren neşeli bir malzeme olduğunu unutmamalıyız. Gübre eğer beden ile toprak arasında bir bağsa (bu ikisini birleştiren gülüşse), çiş de beden ile deniz arasında bir bağdır. Gizem oyununda deniz tuzu öğesinin ete kemiğe bürünmüş hali olan küçük dev Pantagruel'in, Rabelais'nin romanında neşeli çiş öğesinin ete kemiğe bürünmüş hali olmasının nedeni işte budur. (İleride de göreceğimiz gibi Pantagruel'in çişi bazı sağaltıcı özellikler taşır.) Gübre ve çiş, maddeye, dünyaya, kozmik öğelere bedensel bir nitelik kazandırır; böylece bunlar birbirine yaklaşır, daha samimi, daha kolay idrak edilir olur, zira bunlar artık, bedenin kendisinden doğan maddeler, temel bir güç olurlar. Bu da, kozmik dehşeti, neşeli bir karnaval canavarına dönüştürür.

Kozmik dehşetin, yani ölçüsüz ve sonsuz derecede güçlü olana duyulan korkunun önemini göz önüne almalıyız. Yıldızlı gökyüzü, dağları oluşturan muazzam büyüklükteki kütleler, deniz, kozmik

karışıklıklar, doğal kuvvetlerden doğan facialar... tüm bunlar, eski mitolojileri, felsefeleri, imge sistemlerini ve anlambilimsel yönüyle dilin ta kendisini istila eden dehşeti oluşturur. Uzak geçmişteki kozmik düzensizliklerin puslu hatırası ile gelecekte olacak faciaların karanlık dehşeti, insan düşüncesinin, konuşmasının ve imgelerinin tam da temelini oluşturur. Bu kozmik dehşet, kelimenin dar anlamıyla gizemli bir şey değildir; daha çok, maddi anlamda devasa olan ve kaba kuvvetle alt edilemeyene duyulan korkudur. Bu korku, insanı ve bilincini baskı altında tutmak için bütün dinsel sistemler tarafından kullanılır. Folklorun en eski imgeleri bile korkuya karşı, geçmişe dair hatıralara karşı verilen mücadeleyi ve gelecekte olacak bahtsızlıkların idrak edilişini ifade eder; öte yandan bu mücadeleyle ilişkili folk imgeleri, insanoğlunun hakiki bir korkusuzluk geliştirmesine yardımcı olmuştur. Bütün biçim ve tezahürleriyle, kozmik dehşete karşı verilen mücadele,[9] soyut bir ümit ya da ebedi bir ruha değil, insanın kendi içinde barındırdığı maddi ilkeye bel bağlamıştır. İnsan kozmik öğeleri, yani toprak, su, hava ve ateşi kendine asimile etmiştir; onları keşfetmiş, onların kendi bedenindeki varlığına dair canlı bir bilinç geliştirmiştir. Kendi içindeki kozmosun farkına varmıştır.

Kozmik öğelerin bu şekilde bedende asimile edilmesi, en keskin şekilde Rönesans döneminde hissedilmişti. Bu asimilasyon, kuramsal ifadesini, mikrokozmos fikrinde bulmuştur; bu fikir, Rabelais tarafından, Panurge'ün, daha önce alıntıladığımız borç alanlar ve verenler hakkındaki yorumlarında kullanılmıştır. Rönesans felsefesinin bu yönlerini ileride de tartışacağız. Burada şunu vurgula-

9. Bu mücadeleyi yansıtan imgeler, bireysel bedende, zorlu bir doğumun hatıralarına ve ölüm acılarından duyulan korkulara karşı verilen koşut bir mücadelenin imgeleriyle iç içe örülür genelde. Kozmik korku daha derinlerde yatar, daha aslidir. İnsan ırkının atalarından gelen bedende saklıdır; dilin, imge dokularının ve düşüncenin tam da temeline nüfuz etmiş olmasının nedeni budur. Bu kozmik dehşet, bireysel bedensel yıkım korkusundan daha asli ve güçlüdür; öte yandan bu iki ses, folklorda ve özellikle de edebiyatta sık sık birbirinin içine geçer. Kozmik dehşet, insanın doğa karşısındaki çok eskilere dayanan iktidarsızlığının mirasıdır. Halk kültürü bu korkuyu bilmezdi, onun üstesinden gülmeyle, doğaya ve kozmosa bedensel bir töz vermekle gelmişti; zira bu halk kültürü her zaman, insanın kudretine ve nihai zaferine olan yıkılmaz güvene dayanırdı. Resmi kültürse tam tersine bu korkuyu, insanı rencide etmek ve baskı altında tutmak için kullanmış, yeşertmiştir genelde.

yalım: İnsan; toprak, deniz, hava, ateş ve bütün diğer kozmik maddeler ile bunların bütün tezahürlerinin kaynağına, kendi bedeninin maddi edimlerinde ve boşalmalarında (yeme içme, dışkılama, cinsel hayatta) inebilmiş, bunları orada bulmuş, ancak bu şekilde onları asimile edebilmiştir. Maddi bedensel alt bölgelere ait imgelerin gerçekten de baskın bir kozmik yananlamı vardır.

İmge dokuları alanında kozmik korku (tüm diğer korkular gibi), gülme tarafından alt edilir. Dolayısıyla bedensel olarak yorumlanabilecek komik malzeme olarak gübre ve çiş, bu imgelerde önemli bir rol oynar. Bunlar, son derece şişirilmiş miktarlarda, kozmik boyutlarda ortaya çıkarlar. Maddi bedensel alt bölgelerde temsil edilen kozmik facia itibarsızlaştırılır, insanileştirilir ve grotesk canavarlara dönüştürülür. Dehşet, gülme tarafından fethedilir.

Şimdi Anarchus'a karşı yapılan savaş epizoduna dönelim. Elimizde, Pantagruel'in, Kurtadam ile tek başına yaptığı dövüşün ayrıntılı bir tasviri var. Bu, benzer imgelerin karşılıklı bir oyunudur. Kurtadam, ardına kadar açık çenesiyle (*la gueule ouverte*) Pantagruel'in üzerine yürür; Pantagruel de düşmanının üzerine on sekiz fıçı ve bir tekne tuz boşaltır; düşmanın boğazı, burnu, gözleri bunlarla dolar. Sonra Pantagruel, Kurtadam'ın kasığına bir tane indirip, üzerine biraz şarap döker; hasmı, şarabın kendi çişi olduğunu düşünür ve mesanesinin delindiğini zanneder.

Bir sonraki bölüm, Epistemon'un dirilişini ve yeraltı dünyasına yaptığı ziyareti anlatır. Bedensel topografyada cehennemin, Lucifer'in ardına kadar açık çeneleriyle temsil edildiğini ve ölümün, bedeni yiyip yuttuktan sonra toprağın bağrına gönderdiğini hatırlarsak, ancak o zaman hâlâ tanıdık imgelerin alanında olduğumuzu idrak ederiz. Yeraltı dünyasına yapılan ziyaret konusu, bir sonraki bölümde ayrıntılı bir şekilde çözümlenecek.

Kral Anarchus ile savaş epizodu, tamamıyla karnavalesk olarak nitelendirebileceğimiz iki imgeyle sona erer.

Birinci imge, "herkesin davetli olduğu" grotesk, ütopik bir şölendir. Savaşın galipleri Amaurotes topraklarına geldiklerinde her yerde şenlik ateşleri yakılır; bütün sokaklarda, üzerleri lezzetli yiyeceklerle dolu sofralar kurulur. Sanki Satürn zamanları geri dön-

müştür, diye yazar Rabelais. İkinci imgeyse Kral Anarchus'un tacının alınmasıdır; krala zorla kuzukulağı çığırtkanlığı yaptırılır. Böylece savaş karnavalesk bir şölen ve itibarsızlaştırmayla sona erer.

Bunun ardından gelen bölümse (II. Kitap, XXXII. Bölüm), Pantagruel'in, bardaktan boşanırcasına yağan bir yağmur sırasında tüm bir orduyu diliyle nasıl sarıp sarmaladığını anlatır. Daha sonra yazarın (yani Alcofribas'ın), Pantagruel'in ağzına yaptığı yolculuğun tasviri gelir. Kendini bu ardına kadar açık çenelerin içinde bulan Alcofribas, tamamen yeni ve bilinmez bir dünya keşfeder: Orada uçsuz bucaksız tarlalar, ormanlar, güçlü duvarlarla çevrili şehirler ve yirmi beşten fazla krallık vardır. Pantagruel'in ağzında yaşayan vatandaşlar, kendi dünyalarının, bildiğimiz dünyadan çok daha eski olduğuna inanırlar. Alcofribas, devin ağzında altı ay kalır; oraya gelen yemek lokmalarıyla beslenir, dışkısını Pantagruel'in boğazına yapar.

Lukianos'un "Gerçek Öykü"sünden esinlenilen bu epizot, daha önce tasvir ettiğimiz ardına kadar açık ağız imge serisini mükemmel bir şekilde nihayetine erdirir. Pantagruel'in ağzı evrenin tümünü barındırır, bu bir tür ağızsal yeraltı dünyasıdır. Tıpkı Epistemon'un Hades'i gibi bu cehennem de "tersyüz edilmiş bir dünya" gibi örgütlenmiştir. Örneğin, orada insanlar çalışma değil uyku karşılığında para alırlar.

Bildiğimiz dünyadan daha eski bir evren hikâyesi, zaman ve uzamın değerlendirilmesinin göreceliği fikrini ifade eder; ama grotesk veçhesiyle.

XXXIII. Bölüm, Pantagruel'in hastalığını ve iyileşmesini anlatır. Midesinde bir sorun vardır. Hastalığı sırasında o kadar çok işer ki çişinden, Fransa ve İtalya'nın çeşitli yörelerinde, şifalı kaplıcalar oluşur. Pantagruel burada bir kez daha, neşeli kozmik bir öğeyi simgeler.

Epizotta ayrıca, temizlemek amacıyla Pantagruel'in midesine inişin hikâyesi anlatılır. Kazma, kürek, sepetlerle kuşanmış adamlar bakır bir kürenin içine doldurulurlar, Pantagruel bunu hap gibi yutar. (Yutma imgesine dikkat edin.) Mideye indiklerinde ziyaretçiler kürelerinden çıkar, etrafı temizlerler. Bir önceki bölümdeki

Pantagruel'in ağzı gibi, midesi de devasa, neredeyse kozmik boyutlardadır.

II. Kitap'ın son bölümünde, bedene ait başka grotesk imgelerle karşılaşırız. Bu bölüm, romanın daha sonraki kısımlarının bir planını içerir. Planı sunulan epizotlar arasında, yeraltı dünyasının Pantagruel tarafından yıkılması vardır; bu epizotta Proserpina'yı ateşe atar, Lucifer'in dört dişiyle bir boynuzunu kırar. Planda ayrıca Pantagruel'in aya seyahati vardır; ayın, küçülmeye başladığı son üç evresinde kadınların kafalarında gizlenip gizlenmediği meselesini açıklığa kavuşturmayı ister.

Öyleyse romanın bu kitabı, başından sonuna kadar, ana teması olarak, açık ağız, gırtlak, dişler ve dil imgelerini sunar. Ardına kadar açık çeneler, gizem oyunundaki küçük iblis Pantagruel imgesinin geleneksel özüne aittir.

Bu imge bir yandan yalayıp yutmakla öte yandan da mide, rahim ve çocuk doğurmuyla organik bir bağ içindedir. Aynı zamanda hem şölen hem de ölüm, yıkım ve cehennem imgeleri bu sistemle ilişkilidir. Son olarak açık ağız da, Pantagruel'in geleneksel imgesinin başka bir temel öğesiyle bağlantılıdır: Yani susama, su, şarap ve çişin bir bileşimiyle.

Grotesk bedenin bütün ana organları ve bölgeleri ile bütün temel edimleri, merkezde duran ardına kadar açık çeneler imgesi etrafında geliştirilir ve resmedilir. Bu, içine girilemez olmayan, açık olan bedenin en canlı ifadesidir. Ayrıca ardına kadar açık çeneler, bedenin derinliklerine açılan geniş bir giriştir; ve bu özellikler, Pantagruel'in ağzında, içinde insanların yaşadığı bütün bir evrenin konuşlandığı, bu insanların da mideye, bir yeraltı madenine inercesine indikleri gerçeğiyle vurgulanır. Aynı özellikler (ardına kadar açık çeneler ve derinlikler), Pantagruel'in annesinin açık rahminde de, Habil'in kanını emen dünya imgesinde de, yeraltı dünyası imgesinde de ortaya çıkar. Bedenin derinlikleri bereketlidir; yaşlı olan oralarda ölür, yeni olansa bolluk içinde doğar. II. Kitap'ın tamamı, hâsıl edici güce, berekete, bolluğa ait resimlerle doludur. Fallus ve (fallusun yerine geçen) fallus süsleri, bu açık alanda sürekli belirir. Grotesk bedenin ön cephesi, içine nüfuz edilemeyecek bir yüzeyi

yoktur; herhangi bir ifadesel uzvu da yoktur. Bu beden, hâsıl edişin ve hamileliğin bereketli derinliklerini ya da girintilerini temsil eder. Yiyip yutar, üretir; alır verir.

Böyle bereketli derinliklerden ve hâsıl edici içbükeyliklerden oluşan beden, dünyadan asla net bir şekilde ayrılamaz; ona aktarılır, onunla kaynaşır, iç içe geçer. Tıpkı Pantagruel'in ağzı gibi, bilinmeyen yeni alanlar içerir. Kozmos bir yandan bedensel bir doğa kazanırken, bu beden de kozmik boyutlar kazanır. Kozmik öğeler, büyüyen, hâsıl eden ve muzaffer olan bedenin neşeli biçimine dönüşür.

Pantagruel, Fransa'da 1532 senesinde vuku bulan talihsizlikler sırasında tasarlanmış ve kaleme alınmıştı. Evet bu talihsizliklerin facia derecesinde olmadıkları doğrudur, ama halkın bilincini etkileyecek, onun kozmik dehşetini ve eskatolojik beklentilerini uyandıracak kadar ciddi oldukları da tartışılmaz. Rabelais'nin kitabı, bu korkulara, bu sofu ruh hallerine verilen şen şakrak bir cevaptı. Bir kez daha, popüler pazar meydanı geleneğine dayanan bir Rönesans haberciliğinin dikkat çekici bir örneğiyle karşı karşıyayız. Bu, o tarihsel dönemin olay ve düşüncelerinin militan bir yankısıdır.

Önceden de belirttiğimiz gibi 1532 senesinde, altı ay sürüp eylül ayında sona eren uzun ve yoğun bir sıcak hava dalgası ve kuraklık olmuştu. Kuru hava mahsulü, özellikle de bağları tehdit etmişti. Bu hava koşullarından dolayı Kilise pek çok seremoni ve geçit töreni düzenlemişti; bunlar, romanın girişindeki parodilerde yansıtılır. Aynı yılın sonbaharında Fransa'nın pek çok yöresinde veba salgını baş gösterir ve yıl boyu devam eder. *Pantagruel*'de vebaya bir gönderme vardır; hastalık, Pantagruel'in hasta midesinden çıkan öldürücü gazların bir sonucu şeklinde açıklanır.

Talihsiz hava koşulları ile veba, kozmik bir dehşet uyandırmıştır; bu, XIV. yüzyılda ortaya çıkan, eskatolojik bir imgeler sistemi ve gizemli fikirlerle ilintili dehşete benzer. Fakat doğal felaketler, diğer felaketler gibi, genellikle tarihsel bir eleştirinin doğmasına ve bütün dogmatik duruşların gözden geçirilmesine de neden olur (XIV. yüzyıldaki Boccaccio ve Langland örneklerinde olduğu gibi). Her ne kadar daha az vahim olsa da buna benzer bir şey *Pantagruel*'in

yazıldığı zamanda da meydana gelmişti. Tarihsel olaylar, Rabelais'nin romanında başlangıç noktası işlevi gördüler. İnsanları susatan küçük iblis Pantagruel imgesi ve bu figürün tam da tonalitesi, kuvvetle muhtemeldir ki, pazar meydanının özgür günlük yaşantısından ve masa başı sohbetlerinin dostane havasından doğmuştur. Çünkü küçük iblis, dünyaya ve doğaya yönelen neşeli bedduaların nesnesiydi; eskatolojinin, ilahi inayetin ve dünyanın başına gelen felaketlerin özgür parodilerinin kahramanıydı. Fakat Rabelais, bu merkezi figür etrafında, binlerce yılda gelişen halk mizah kültüründen inanılmaz miktarda malzeme toplamıştır: Bu kültür, kozmik dehşete karşı verilen mücadeleyi yansıtan, her daim büyüyen, kendini yenileyen neşeli, maddi bedensel kozmos imgesini yaratan kültürdür.

II. Kitap, bütün kitaplar arasında en kozmik olandır. Bu öğe, tarihsel, toplumsal ve siyasi temaların vurgulandığı diğer kitaplarda o denli güçlü değildir. Ancak kozmik dehşetin ve eskatolojinin alt edilmesi, romanın sonuna kadar hep öncü tema olma özelliğini korur.

Grotesk beden, bu temanın gelişiminde en önemli rolü üstlenir. Kozmosta kendini "evinde" hisseden, halkın büyüyen, her daim muzaffer olan bedenidir. Bu, kozmosun kendi etidir, kanıdır; onunla aynı temel güce sahiptir, sadece daha iyi örgütlenmiştir. Beden, kozmos için söylenen son sözdür, en iyi sözdür, onun öncü gücüdür. Dolayısıyla korkacağı bir şey yoktur. Ölüm onda hiç dehşet uyandırmaz. Bireyin ölümü, halkın ve insan ırkının muzaffer hayatında sadece bir andır; yenilenmesi ve gelişimi için kaçınılmaz olan bir an.

Şimdi de kendimizi Rabelais'nin birincil kaynaklarıyla sınırlandırarak, grotesk bedenin kimi kaynaklarını inceleyelim. Bedenin grotesk kavramı, dilin özellikle dostane ve gündelik biçimlerinde yaşamıştır. Grotesk, bütün sövgülerin, taç almaların, dalga geçmelerin ve (parmakla birinin yüzüne, kalçalarına işaret etme, tükürme vs gibi) münasebetsiz hareketlerin temeliydi. Ayrıca bedenin bu kav-

ranışı, folklorun çeşitli alanlarında karşımıza çıkar. Rabelais'nin bütün çağdaşları, her yere dağılmış olan bu kalıplardan haberdardılar, bunların ne anlama geldiğini gayet iyi kavramışlardı. İnceleyeceğimiz kaynak grupları, bu hâkim biçimin Rabelais'nin romanıyla ilişkili olan fakat farklı şekillerde ifade edilmiş biçimlerinden başka bir şey değildir.

İlk önce devler efsanesine bakalım. Bu, bedenin esasen grotesk bir imgesidir, ama elbette tema az çok gelişmiştir.

O dönemde oldukça yaygın olan *roman de chevalerie* denen türde devler, grotesk niteliklerini neredeyse tamamen kaybetmişlerdi. Bu türün pek çok örneğinde sıradışı bir fiziksel gücü ve onları alt eden lorda duyulan sadakati simgeler olmuşlardı.

Devlerin, şövalye romanı türünde geçen grotesk özellikleri, İtalyan Pulci'nin bağlı olduğu (*Il Morgante Maggiore*) komik-kahramansı gelenekte ve özellikle de Folengo'da (*Fracassus*), bir kez daha ortaya çıkar. Rabelais, İtalyan komik devler geleneğini çok iyi biliyordu; bu nedenle kaynaklarından birinin bu olduğu kaydedilmeli.

Fakat Rabelais'nin doğrudan aldığı kaynağın, "Gargantua'nın Büyük Vakayinameleri" (1532) adlı halk masalı kitabı olduğunu biliyoruz. Bu anonim eser, Kral Arthur dizisinden kimi öğelerin gülünçleştiren taklidini yapar; ancak, kelimenin modern anlamında parodi yapmaz. Dev imgesi burada güçlü bir grotesk bedensel niteliğe sahiptir. Masal kitabı, sözlü Gargantua halk efsanesinden esinlenmiştir; bu efsane, "Büyük Vakayinameler"in zamanına kadar halk geleneğinde yaşamıştı, hatta bugün bile, sadece Fransız değil İngiliz sözlü geleneğinde de yaşamaya devam etmektedir. XIX. yüzyılda "Vakayinameler"in farklı versiyonları kaleme alındı ve bunlar Paul Sébillot'nun 1883 tarihli *Gargantua dans les traditions populaires** adlı kitabında bir araya getirildi. Gargantua ve başka devlere ait çağdaş *berrichon*** efsaneleri Jean Baffier'nin *Nos Géants d'autrefois, Récits berrichons**** (Paris, 1920) adlı kitabında derlenmiştir. Geç dönem sözlü gelenekte bile Gargantua imgesi, ta-

* (Fr.) Popüler Geleneklerde Gargantua. (ç.n.)
** (Fr.) Berry bölgesine ait. (ç.n.)
*** (Fr.) Bir Zamanların Devleri, Berry Masalları. (ç.n.)

mamen grotesk bir bedensel niteliği korur. Bu gelenekte gözler önüne serilen ilk şey, devin muazzam iştahıdır. Bugünün Fransızcasında bile hâlâ *quel Gargantua!** diye bir deyim vardır.

Bütün dev efsaneleri, hikâyenin anlatıldığı yörede yaşanmış olan bir sorundan kurtulma olayıyla ilişkilidir. Efsane her zaman, fiziksel ortamda kendine bariz bir destek bulur; devin uzuvlarına ayrılmış, sağa sola saçılmış, yere serilmiş bedeni, doğal manzarada bir yerlerde keşfedilir. Modern Fransa'da bile, birçok kaya, taş, megalit oluşum, dormen ve yekpare taştan abideye Gargantua adı verilmiştir; orada burada karşımıza Gargantua'nın parmağı, dişi, kadehi, koltuğu, sopası, şusu busu çıkar. Bu aslında devin kesilip alınmış uzuvlarının mutfak gereçlerinin ve diğer özel eşyalarının Rabelais'ci bir karışımıdır. Rabelais'nin zamanında bu kaya ve taş dünyası elbette çok daha büyüktü.

Devin bedeninin ve evinin Fransa'nın sağına soluna dağılmış parçalarının elbette grotesk bir niteliği vardır; bunların, Rabelais'nin imgelerinde bir etkilerinin olmaması söz konusu olamazdı. Böylece *Gargantua*'da, genç kahramanın sulu yulaf lapasını yediği devasa kâseden söz edilir; yazar, kâsenin hâlen Bourges'de görülebileceğini ekler. Günümüzde bu şehirde bize Gargantua'yı hatırlatacak herhangi bir şey yoktur, ama XVI. yüzyıla ait bir belgede, Bourges'da *Scutella gigantis* adı verilen kocaman bir kayanın olduğu yazılıdır; kaya, devin kâsesini hatırlatırcasına oyukmuş. Şarap tüccarları senede bir kere, o kayayı yoksullar için şarapla doldururlarmış. Rabelais de bu imgeyi gerçek hayattan almış.[10]

"Büyük Vakayinameler"in bedensel groteskinin yanı sıra, 1537 senesinde basılmış olan "Pantagruel'in Çömezi" adlı anonim bir kitabı da hatırlamalıyız. Bu eser, hem Rabelais'nin romanının hem Lukianos'un "Gerçek Hikâyeler"inin etkisini yansıtır. Fakat bu eserde ayrıca popüler şenlikli öğeler ile efsanevi devlere ait sözlü

* (Fr.) Amma obur! anlamında. (ç.n.)

10. Taşın kırık gövdesi ve devin sert bir çeşit çömlek şeklindeki temsiliyle ilgili bol miktarda folklorik malzeme için bkz. Salomon Reinach, *Cultes, Mythes et Religions*, Cilt 3: *Les monuments de pierre brute dans le langage et le croyances populaires*, ss.364-433; ayrıca bkz. P.Sébillot, *Le Folklore de France*, Cilt 1, ss.300-412.

geleneğin etkisini de buluruz. Bu eser de Rabelais'nin eserini etkilemiştir.

Şimdi, popüler şenlikli devlerin rolünü vurgulamalıyız. Bunlar, panayırlarda düzenlenen gösterilerde görülen yaygın figürlerdir, ki günümüzde de devler, cücelerle beraber bu tip gösterilerde sahneye çıkar. Devler, karnaval alaylarının ve *Corpus Christi* geçitlerinin karakterlerinden biriydi. Ortaçağın sonunda, kalıcı bir "şehir dalkavuğu" istihdam eden kimi şehirler, kalıcı "şehir devleri," hatta "dev aileleri" de bulundururlardı; bunların maaşı şehir tarafından ödenir, onlardan şehirdeki bütün temsili törenlere katılmaları istenirdi. Şehirlerde dev bulundurma uygulaması, Kuzey Fransa ile Belçika'nın, Lille, Douai, Kassel gibi şehir ve kasabalarında, ta XIX. yüzyıla kadar devam etmiştir. 1835 senesinde Kassel'de, 1638 yılında çekilen kıtlığın anısına bir kutlama düzenlenmiş; o bayramda bir dev, halka bedava çorba dağıtmış. Devin yemekle olan bu ilişkisi tipiktir. Belçika'da, devle aile ocağını ve yemek pişirme edimini doğrudan ilişkilendiren şenlikli "dev şarkıları" vardı.

Rabelais elbette halk şenlikleri ve karnavallarının bir parçası olarak dev figürüne aşinaydı. Günümüze kadar ulaşamayan yerel efsaneleri de biliyordu. Romanında, yemek ve yalayıp yutmakla ilişkili dev adları geçer: Örneğin Happemousche, Engolevent, Maschefain gibi.

Son olarak Rabelais, antikite devlerine, özellikle de Euripides'in kykloplarına* da aşinaydı; bunların adı romanında iki defa geçer.

Rabelais'nin kaynakları işte bunlardır. Onun gözünde en önemli olanların popüler şenlikli devler olduğu şeklinde bir tahmin yürütebiliriz. Bunlar müthiş rağbet gören, herkes tarafından bilinen, pazar meydanının özgür atmosferiyle dolup taşan devlerdi. Maddi bedensel refah ve bolluğa dair popüler kavrayışla ilişkiliydiler. Panayırlarda ortaya çıkan dev imgesi ve bu devin yarattığı atmosfer şüphesiz, Gargantua'vari "Büyük Vakayinameler" efsanesinin şekillenmesine katkıda bulunmuştur. Rabelais'nin romanının ilk iki kitabındaki popüler panayır ve pazar meydanı devlerinin etkisi oldukça barizdir.

* Türkçeye "tepegöz" diye çevrilen bu devler, tek gözlü devlerdir. (ç.n.)

"Büyük Vakayinameler"e gelince; bu etki temel olarak dışsaldır ve aslında bu konuya ait bir iki temaya indirgenmiştir.

Grotesk bedensel imgelere önemli bir kaynak teşkil eden başka bir şey de, "Hint Mucizeleri" diye anılan bir dizi efsane ve edebi eserdir. Bu dizinin bütün ortaçağ fantezi eserleri üzerinde mutlak bir etkisi olmuştur. Bu etkiyi doğrudan ya da dolaylı olarak Rabelais'nin romanında da görüyoruz. Bu geleneğin tarihine kısaca bir göz atalım.

Hindistan mucizeleriyle ilgili masalları toplamaya başlayanlardan ilki, M.Ö. V. yüzyılda İran'da yaşayan Ctesias adlı bir Yunanlı'dır. Ctesias, hazineleri, muhteşem flora ve faunası, olağanüstü bedensel özelliklere sahip sakinleriyle Hindistan'a ait her türlü hikâyeyi derledi. Bu derleme kaybolmuştur, fakat "Gerçek Hikâyeler"inde Lukianos'un yanı sıra Plinius ve Sevillalı Aziz Isidorus gibi yazarlar da bu derlemeyi kullanmıştır.

M.S. II. yüzyıldaysa İskenderiye'de *Physiologus* adlı bir eser derlenmiştir; Bu, efsane ve "mucizeler"den oluşan bir doğa tarihi kitabıydı. *Physiologus*, mineralleri, bitkileri ve hayvanları tasvir eden bir kitaptır. Doğa krallığı, son derece grotesk bir bileşimle sunulur. Kitap, daha sonraki yüzyıllarda yaygın olarak kullanılmıştır; özellikle de eserleri ortaçağ parsnamelerine* kaynak teşkil eden Sevillalı Isidorus tarafından.

Bu efsane malzemesinin bir derlemesi, III. yüzyılda Kallisthenes tarafından yapıldı. Eserinin iki Latince versiyonu vardır: Bunlardan birincisi Julius Valerius tarafından, M.S. 300 yılı civarında kaleme alınmıştır, ikincisiyse X. yüzyılda yazılmış olan "Büyük İskender'in Savaşlarının Hikâyesi"dir. Kallisthenes efsanelerinin bir başka derlemesi de ortaçağda yaşayan Brunetto Latini, Metz'li Gautier gibi yazarlar tarafından üretilen bütün kozmografik eserlere dahil edilmiştir. Bu eserlerin hepsi, temel olarak "Hint Mucizeleri"nden miras alınan bedenin grotesk algılanışıyla haşır neşirdir.

* Bestiary: Hayvan davranışlarının simgesel olarak ahlâki bir derse işaret ettiği, ortaçağa ait didaktik bir tür (ç.n.)

Bu efsaneler daha sonra, gerçek (Marco Polo) ya da hayali (Sir John Mandeville'in popüler kitabı gibi) seyahat hikâyelerine de alınmıştır. Bu seyahatlerin tamamı XIV. yüzyılda *Merveilles du monde* adı altında derlenmiştir. Bu el yazmasında, tipik grotesk insan figürlerini temsil eden ilginç minyatürler vardır. Son olarak "mucizeler," İskenderiye [Alexandrine] vezin ölçüsünde yazılmış* *Le Roman d'Alexandre* adlı bir şiire alınmıştır.

Bu efsane işte böyle oluşmuş ve yayılmıştır. Ortaçağ resim sanatının pek çok temasını da belirlemiştir.

Peki "Hint Mucizeleri"nin temel özellikleri nelerdir? Efsane, Hindistan'ın fantastik bolluğu ve olağanüstü doğal kaynaklarının yanı sıra tamamen hayali olan fenomenlerini de anlatır: Ateş kusan iblisler, büyülü otlar, sihirli ormanlar, gençlik çeşmeleri... Hayvan tasvirleri de oldukça uzundur. Gerçek türlerin yanında, yarı kadın yarı kuş yaratıklar, tek boynuzlu atlar, Anka kuşları gibi fantastik hayvanlar da vardır. Mandeville yarı aslan, yarı kartal olan bir yaratığı tüm ayrıntılarıyla resmeder, Brunetto Latini ise bir ejderhayı.

Fakat bu metinde bizi en çok ilgilendiren şey, olağanüstü insan tiplerinin tasviridir. Bu yaratıklar, dikkat çekici bir grotesk karaktere sahiptirler. Bunların bazıları yarı insan, yarı hayvandır: Ayak yerine toynağı olan insanlar, balık kuyruğu olan sirenler, köpekler gibi havlayan "sinukefalik"ler, satirler, onokentaurlar... Bu bir, bedenleri farklı yaratıkların parçalarından oluşan imgeler galerisidir. Bu galeride devler, cüceler ve pigmeler de vardır. Çeşitli canavarlar da bulunur: Sadece tek ayağı olan "sipedes"ler, kafası olmayıp yüzü göğsünün üstünde olan "leuman"lar, alnında tek gözü olan ya da gözleri omzunda veya sırtında olan kykloplar, altı kollu yaratıklar, burunlarından yemek yiyen varlıklar gibi. Tüm bunlar, ortaçağda son derece popüler olan anatomik bir fantezi yaratırlar.

Rabelais, bu fanteziden, insan bedeni ve organlarıyla oynanan bu özgür oyundan hoşlanıyordu; Pantagruel'in gazından doğan, kalpleri rektal bölgede olan pigmeleri ya da Antiphises'in canavarı

* (Fr.) Alexandrine. Bu, on iki heceden oluşan ve *tétramètre* diye bilinen bir vezin ölçüsüdür. XVI. yüzyıldan beri Fransız şiirinde, özellikle dramatik ve anlatısal formlarda standart bir ölçü olmuştur. (ç.n.)

andıran çocuklarını veya meşhur *Carême-prenant*'ı hatırlayalım. Bu imgelerin hepsinde hayal ürünü bir anatomi görürüz.

"Hint Mucizeleri"nin önemli bir özelliği de yeraltı dünyasıyla olan ilişkileridir. Efsaneye göre Hindistan ormanlarında, vadilerinde ortaya çıkan çok sayıda iblis, ortaçağ yazarlarının, cehenneme girişin o topraklarda saklı olduğuna inanmalarına yol açmıştır. Bu yazarlar, Âdem ile Havva'nın ilk evlerinin, o dünya cennetinin, Hindistan'da, Gençlik Çeşmesi'nden üç günlük mesafede bulunduğuna da inanırlardı. Büyük İskender'in, orada "adaletin evini" bulduğu, Âdem ile Havva'nın Hüküm Günü'ne kadar orada kapalı kalacakları da söylenir. Yine Hindistan'da geçen Prester John ve krallığı efsanesi, yeraltı dünyasına ve dünya cennetine giden yollardan söz eder. Phizon Nehri, cennetten Prester John'un krallığına doğru akar.* Cennete çıkan yollarla cehenneme çıkan oyuklar ya da delikler (*trous*), bu mucizevi topraklara özel bir karakter verir ve uzamın, ortaçağa özgü sanatsal ve ideolojik algılanışını yansıtırlar. Dağlardan ve uçurumlardan oluşan dünya, grotesk bir beden gibi inşa edilmişti. Dünyanın nüfuz edilemez yüzeyi, yukarı çıkma ya da derinlere, yeraltı dünyasına doğru gitme gibi bir eğilimle sürekli olarak kırılmıştı. Bu derinliklerde ve çukurlarda başka bir dünyanın var olduğuna inanılırdı, tıpkı Pantagruel'in ağzının içindeki dünya gibi. İnsanlar dünya üzerinde yaptıkları seyahatler sırasında bu "öteki" boyutlara açılan kapıları, geçitleri ararlardı. Bu arayışın klasik bir ifadesi, "Aziz Brendan'ın Yolculuğu"dur; bu dikkate değer hikâyeyi bir sonraki bölümde tartışacağız. Dağlar ile uçurumlar, popüler efsanelerde bir nevi bedensel nitelik kazanmışlardır.

Tüm bunlar, ortaçağ topografyasının özel karakterini ve kozmosun özgül bir yorumunu yaratmıştır. Bu konuya daha sonra döneceğiz.

"Hint Mucizeleri"ndeki efsaneler dizisi, ortaçağda son derece popülerdi. Bu dizi, sadece –seyahat yazıları da dahil– geniş anlamda kozmografik edebiyatı değil, ortaçağda kaleme alınan bütün eserleri etkilemiştir. "Hint Mucizeleri" ayrıca resim sanatında da

* XII. yüzyıla ait efsanevi rahip-kralın toprakları, Etiyopya veya İran civarı (ya da her ikisi de) olarak geçer. (ç.n.)

çok geniş yankı bulmuştur; bu efsaneler, el yazmalarını süsleyen minyatürlerin yanı sıra, kiliselerdeki, katedrallerdeki fresklere ve heykellere de esin kaynağı olmuştur.

O halde, ortaçağ insanının gözü ve hayal gücü, "Hint Mucizeleri" sayesinde grotesk bedene alışmıştır. Farklı yaratıkların parçalarından oluşan beden, son derece tuhaf anatomik fanteziler, insan uzuvları ve iç organlarıyla serbestçe oynanan oyunlar, ortaçağ insanının önünde hem edebiyatta hem resim sanatında açımlanmıştı. Beden ile dünyayı birbirinden ayıran sınırların ihlali de âdet haline gelmişti.

Demek ki "Hint Mucizeleri" bedenin grotesk algılanışında önemli bir kaynaktır. Bu efsanelerin, Rabelais zamanında da yaşamaya devam ettiğini ve ilgi çektiğini eklemeliyiz.

Pantagruel'in son bölümünde Rabelais, kahramanının Prester John'un topraklarına yani Hindistan'a yaptığı seyahati anlatır. Bu seyahatin hemen ardından yeraltı dünyasının yıkımı gelecektir; cehenneme giriş ise tam da Prester'in topraklarında bulunmaktadır. "Mucizeler," romanın başlangıç planında önemli bir rol oynar. Bu efsanenin doğrudan ve dolaylı etkisi, anatomik fantezilerde açıkça yansıtılmıştır.

Grotesk algılayışa kaynak teşkil eden bir başka önemli tür, ortaçağ gizem oyunları ve elbette bu oyunların bir parçası olan *diablerie*'lerdir. Bu tür genelde, uzuvlarına ayrılan bedenler, bu uzuvların kızartılması, yakılması, yenilip yutulması gibi şeylerle meşguldü. Örneğin küçük iblis Pantagruel ile ilk defa, "Resullerin İşleri" adlı gizem oyununda karşılaşıyoruz. Lucifer, iblislerine dine karşı gelenleri yakmalarını emreder; bu kişileri kızartmada kullanılacak yöntemlerin de ayrıntılı bir tasvirini yapar. "Aziz Quentin Gizemi"nde de bedensel işkencelerle ilgili uzun bir eylemler listesi yer alır (bu listede yüzden fazla kalem vardır): Kurbanlar yakılacak, bir tarafları kesilecek, parçalanacaktır vs. Burada grotesk anlamda bir uzuvlarına ayırma, bir teşrih söz konusudur. Rabelais de günahkâr ruhların yenilip yutuluşunu tasvir eder ki, burada bir *diablerie*'den

esinlendiği açıktır. Bu ortaçağ gösterilerinde ortaya çıktığı şekliyle iblislerin ve bunların davranışlarının grotesk bedensel karakterinden daha önce de söz etmiştik.

Gizem oyunlarında kullanılan sahne düzeneklerinin yapıları da grotesk beden algılayışının önemli bir kaynağıydı. Bu oyunlarda sahne, dünyanın uzaydaki konumuna dair ortaçağ fikrini yansıtırdı. Sahnenin önünde, yapının ilk katını işgal eden ve dünyayı simgeleyen bir platform bulunurdu. Sahnenin arka planı ise, göğü ya da cenneti[11] temsil eden yükseltilmiş bir setten oluşurdu. Dünyayı simgeleyen platformun altında, cehennemi gösteren geniş bir yarık bulunurdu; burası, üzerinde iblisi (Arlekino) temsil eden devasa bir mask olan büyük bir perdeyle örtülürdü. Perde açıldığında, Satan'ın ardına kadar açık çenelerinden ya da bazen gözlerinden dışarı iblisler fırlar, dünyanın üzerine konardı. Bir gizem oyunu yazarı, 1474 senesinde sahne düzenlemesiyle ilgili şu emirleri vermişti: "Cehennem, ihtiyaç duyulduğunda açılıp kapanabilen kocaman çeneler şeklinde temsil edilmeli."[12]

Öyleyse sahnenin tam ortasında, seyircilerin tam göz hizasında bulunan ardına kadar açık çeneler, bu gizem oyunlarını izleyen herkesin aşina olduğu bir şeydi. Ortaçağda halkın merakının odağı orasıydı, en eğlenceli, en komik karakterlerin oradan çıkması beklenirdi. (Gizem oyunlarının popüler ve edepsiz bölümleri olan *diablerie*'ler her zaman büyük sükse yapar, kimi zaman gösterinin geri kalan kısmını gölgede bırakırdı.)

Bu üç kademeli sahne düzenlemesinin, ortaçağın sanatsal ve ideolojik hayatındaki muazzam içsel değerini göz önüne alırsak, "cehennemin çeneleri"nin dünyanın ta kendisinin imgesiyle, bunun yanı sıra onun dramatik, teatral algılanışıyla iç içe geçtiği iddiasında bulunabiliriz.

Otto Driesen, *Der Ursprung des Harlekin*[13] adlı kitabının en gü-

11. Bu kelime bugün de Fransızca ve Rusçada, tiyatronun en üst galerisinin karşılığı olarak kullanılır.
12. Ayrıca, Valencienne'de 1547'de sahnelenen bir pasyon oyununun bir sahnesinin tasviri için bkz. *Histoire de la langue et de la littérature française, des origines à 1900*, Petit de Julleville, 1896-9, Cilt 2, ss. 415-17.
13. Otto Driesen, *Der Ursprung des Harlekin*, 1904.

zel sayfalarında bu figürün dramatik gösterimini anlatır; kitabın yüz kırk dokuzuncu sayfasında, Paris Operası arşivlerinden alınmış bir XVII. yüzyıl balesine ait bir çizim vardır. Sahnenin tam ortasında, ardına kadar açılmış çenesiyle devasa bir kafa bulunur. Çenenin içinde dişi bir iblis oturur, canavarın gözlerinden iki iblis bakmaktadır, her bir kulağa birer iblis ata biner gibi oturmuştur; kafanın etrafında da iblislerle soytarılar dans eder. Bu çizim, bu imge ve onunla ilgili dramatik olayların, o yüzyılda da hâlâ oldukça sıradan ve anlaşılır bir şey olduğunu kanıtlıyor. Driesen'in dikkat çektiği şeylerden biri de şudur: Onun zamanında bile, "Arlekino'nun pelerini" (*manteau d'Arlequin*) deyişi hâlâ Paris tiyatrolarında, sahnenin ön kısmının tamamı anlamında kullanılıyormuş.

Gördüğümüz gibi ortaçağ sahnesinin topografyasının, temel olarak grotesk bedensel bir yananlamı vardı. *Pantagruel*'de önde gelen imgelerden biri olan ardına kadar açık ağız imgesinin, sadece bu kahramanın geleneksel sembolizmiyle değil aynı zamanda sahne düzenlemesinin yapısıyla da ilişkili olduğu çok açıktır. Rabe-lais'nin romanının imge dokusunu düzenleyişi, bu topografyayı yansıtır. Bildiğimiz kadarıyla Rabelais üzerine yazan hiçbir yazar, romanın I. Kitap'ındaki ardına kadar açık ağzın öncü rolünü vurgulamamış veya bunu, gizem oyunlarının sahne düzenlemesiyle karşılaştırmamıştır. Halbuki bu karşılaştırma, bu kitapların doğru olarak anlaşılmasında büyük önem taşır, zira popüler teatral biçimlerin, Rabelais'nin ilk eseri ile onun sanatsal ve ideolojik görüsünün ve düşüncesinin karakterinin tamamı üzerindeki etkisini kanıtlar. Bu karşılaştırma aynı zamanda, ardına kadar açık ağzın, grotesk kozmik anlamında, Rabelais'nin çağdaşlarına ne kadar tanıdık geldiğini, onlar için ne kadar anlaşılır bir şey olduğunu da kanıtlar; halbuki bu, modern okura ne kadar tuhaf ve anlaşılması zor görünür. Evet bu, o zamanın insanlarının gözünde tamamen sıradan bir şeydi; bunun evrensel, kozmik yananlamı da bir o kadar aşina geliyordu onlara. O zamanın insanları için, üzerinde Kitabı Mukaddes'ten ve Dört İncil'den olayların sahnelendiği bir sahnede, bu ağızdan grotesk figürlerin fırlayıp sahneye konmaları da hiç şaşırtıcı değildi. Bu imgenin topografik anlamı aynı zamanda yeraltı

dünyasına inen kapıları temsil etmesi şeklinde de algılanıyordu. İşte gizem oyunlarıyla *diablerie*'lerin, Rabelais'nin kendine has beden algısı üzerindeki etkisi böyleydi.

Bedenin grotesk algılanışı üzerindeki bariz bir etki de, ortaçağ dünyasında büyük önem taşıyan kutsal yadigârlardan geliyordu. Azizlerin bedenlerinin çeşitli kısımlarının tüm Fransa'da, hatta tüm ortaçağ Hıristiyan dünyasında yayılmış olduğu söylenebilir. Bünyesinde kutsal bir yadigâr barındırmayan tek bir küçük kilise, manastır yoktu; kimi zaman bunlar oldukça sıradışı şeyler olurdu (Rabelais'nin söz ettiği, Kutsal Bakire'nin göğsünden bir damla süt, bir azizin teri gibi şeyler). Kollara, bacaklara, kafalara, dişlere, kıllara ve parmaklara hürmet gösterilirdi. Bir bedenden kopan bu parçaların uzun grotesk bir listesini vermek mümkün. Rabelais'nin zamanında bu kutsal yadigârlarla dalga geçmek yaygındı, özellikle de Protestan yergisinde. Asla gülmeyen Calvin bile, kutsal yadigârlar üzerine, açıkça komik ton taşıyan bir risale kaleme almıştı.

Azizlerin parçalara ayrılmış bedenleri ortaçağ edebiyatında, grotesk imgeler ve listeler için uygun bir olanak yaratıyordu. Ortaçağ parodilerinin en iyilerinden olan, daha önce de değindiğimiz "Toledolu García'nın Risalesi"nin, kutsal şeylerin ticaretini yapan Toledolu zengin bir piskopos olan kahramanı, Roma'daki Papa'ya bir armağan götürür: Aziz şehitler Ruphinus ile Albinus'un mucizevi yadigârları. Ortaçağın gülünçleştiren taklitlerinin dilinde, bu var olmayan azizlerin isimleri altın ve gümüş anlamına gelir. Hikâyede, Papa'nın bu şehitlere özel düşkünlüğü anlatılır. Onları methedер, kıymetli bedenlerinden geriye kalan her şeyin ona getirilmesini ister; bu isteğin ardından bedenlerden kopan parçaların grotesk bir listesi verilir: "Ruphinus'un böbrekleri, Albinus'un bağırsaklarından; mideden, sırttan, kalçalardan, kaburgalardan, göğüsten, bacaklardan, kollardan; ve azizlerin bütün organlarından parçalar." Görüyoruz ki XI. yüzyıl kadar erken bir dönemde dahi kutsal yadigârlar parodi konusu yapılmıştır.

Ortaçağ eğlence edebiyatı, anatomik grotesk açısından zengin-

di. Gramatik kategorilerin, bedenin alt bölgelerini tanımlayan terimlerle listelendiği parodilerden daha önce de söz ettik. Soyut kategorilerin ve felsefi algılayışların yenilenmesi, eğlence türünün tipik bir özelliğiydi. Gargantua'nın da alıntı yaptığı, Süleyman ve Morolf arasında geçen meşhur diyalogda Süleyman'ın yüceltilmiş özdeyişleri, palyaço Morolf'un verdiği cevaplarla karşılanır; Morolf, soruların çoğunu, kaba maddi bedensel bir düzeye aktarır.

Ortaçağın grotesk anatomisine başka bir ilginç örnek verelim. "Eşeğin Vasiyeti" adlı bir şiir XIII. yüzyıldan itibaren tüm Avrupa'da yaygınlaşmıştı. Bu şiirde, ölmekte olan bir eşeğin bedeninin çeşitli kısımlarını, Papa ve kardinallerden başlayarak çeşitli toplumsal ve mesleki gruplara vasiyet edişi anlatılır. Burada parçaların dağıtımı, hiyerarşik toplumsal ayrımlara karşılık gelir: Eşeğin kafası Papa'nındır, kulakları kardinallere, sesi koroya, dışkısı ise köylülere gider. Bu parodinin kaynağı çok eskidir. Jerome'a göre, "Domuzun Vasiyeti" (*Testamentum porcelli*) adlı bir yergi, IV. yüzyıl kadar erken bir dönemde, okullular arasında popülermiş. Bu parodi, ortaçağda da kopya edilerek saklanmıştır. Öyle görünüyor ki bu yergi, "Eşeğin Vasiyeti"ne kaynaklık etmiştir.

Bu yergilerde, beden ile toplumun parçalara ayrılmasının bir birleşimini görmek ilginçtir. Bu, çeşitli toplumsal grupların kökenlerinin, tanrının bedeninin çeşitli kısımlarından geldiği şeklindeki yaygın mitsel kavramın gülünçleştiren bir taklididir. (Bu toplumsal topografyanın en eski anıtı *Rig-Veda*'dır.) Örneklerin çoğunda ortada, parçalarına ayrılan bir beden vardır.[14] Fakat "Eşeğin Vasiyeti"nde, tanrının bedeni yerine bir eşeğin bedeni söz konusudur; bu, kutsallığın eski ve geleneksel gülünçleştiren taklitlerinden biridir. Eşeğin organları ve anırmasının yanı sıra üzerine binenlerin bağır-

14. *Rig-Veda*, dünyanın Puruşa adamının bedeninden doğuşunu resmeder; tanrılar onu kurban etmişler, bedenini, kurban etme yöntemlerini takip ederek parçalara ayırmışlardır. Böylece, belli bir kozmik fenomenin yanı sıra Puruşa'nın bedeninin çeşitli parçalarından, çeşitli toplumsal gruplar yaratılmıştır. Ağzından ortaya Brahmanlar; kollarından askerler; gözlerinden güneş, kafasından gökyüzü, ayaklarından toprak çıkmıştır vs. Germen mitolojisinin Hıristiyanlaşmış versiyonunda da benzer bir algılayış görürüz, fakat orada beden, evrenin çeşitli kısımlarından oluşmuştur. Âdem'in bedeni, topraktan gelen etten; kemikleri taşlardan; kanı denizden; kılları bitkilerden; düşünceleriyse bulutlardan gelir.

maları, ortaçağ parodilerinde önemli bir rol oynar. Bu bağırınaları Rabelais'nin romanında da duyarız. Eşeğin fallusu anlamına gelen "*vié-daze*" kelimesi de bolca kullanılır. Bu sövgülü ifadenin topografik karakteri oldukça barizdir. Rabelais'nin şu ifadesini hatırlayalım: "Bu, ölü bir eşeğin kıçından o bildiğimiz sesi (*pet*) çıkarmak kadar zordur." Bu, topografik anlamda en altta olan düzeyi, en üst dereceye çıkarmanın garip bir yöntemidir: Bir eşeğin, dahası ölü bir eşeğin kıçı. Bu tarz sövgüler Rabelais'de bolca bulunur.

Küfürler, beddualar ve benzeri sövgüsel ifadeler, bedenin grotesk algılanışı açısından büyük önem taşıyan kaynaklardır. Bu konuşma şeklinden zaten uzun uzun söz ettik, burada kendimizi, ek olarak birkaç noktaya daha değinmekle sınırlayacağız.

Her sövgüsel ifade, belirli bir topografik ve bedensel veçhesiyle, daima bir gebe ölüm imgesi barındırır. *Pantagruel* çözümlememiz, o kitabın ana temalarından birinin doğururken ölme teması olduğunu göstermişti: Örneğin dünyanın bereketini yenileyen ilk ölüm ve Pantagruel'in, annesinin boğulmasına neden olarak doğumu teması. Bu tema, bedensel topografik imgelerin sürekli değişimini sunar. Bu tema, bedensel niteliğini kaybetmeden bir miktar daha dönüşüme uğrar, tarihsel ölüm ve yenilenme temasına dönüşür: Şövalyelerin yakılmaları, ölüm ile savaşın şölene dönüşmesi, Kral Anarchus'un tacının elinden alınması. Daha kesin konuşmak gerekirse –ve istediği kadar çelişkili görünsün– bu epizotlar, sövgüsel dilin geniş kapsamda gelişmiş halinden başka bir şey değildir. Tüm dünya, gebe olan ve yeniden hayat bulan bir ölüm olarak gösterilir.

Sövgüsel ifadeler, Rabelais'nin imgelerinin inşa edildiği popüler şenlikli karnaval atmosferinde, dünyayı yenileyen büyük yangından, farklı yönlere sıçrayan kıvılcımlar gibiydi. *Moccoli* bayramının her söndürülen mumunun, şen şakrak bir tonda söylenen "Sana ölüm!" çığlığına eşlik etmesi de oldukça meşumdur. Neşeli sövgüler, beddualar ve kozmik güçlerle geçilen dalgalar başlangıçta kültsel bir karaktere sahipti; bunlar ancak daha sonra, kozmik dehşete ve üstün güçlere yönelen diğer bütün korku türlerine karşı yürütülen mücadeleyi yansıtan imgeler sisteminde temel bir rol üst-

leneceklerdi. Zira eski kültsel sövgü ve alay, tam da güneşin, dünyanın, kralın, askeri önderin üstün gücüne doğrudan yöneltilmişti. Bu meydan okuyuş, Rabelais'nin zamanındaki edepsiz konuşmalarda korunmuştu.

Pazar meydanının komik performansçıları, bedenin grotesk imgesine önemli bir kaynak teşkil ediyorlardı. Bunlar, kocaman alaca bir dünya oluşturmuşlardı; burada sadece değinip geçebileceğimiz bir dünya. Bütün o hokkabazlar, akrobatlar, her derde deva ilaç satıcıları, büyücüler, palyaçolar ve maymun terbiyecilerinin kesin bir şekilde ifade edilmiş grotesk bedensel bir karakteri vardı. Bu karakter bugün en iyi, pazar meydanı şovlarında ve sirklerde korunmuştur.

Popüler Fransız komik biçimleri ne yazık ki, XVII. yüzyıldan sonraki dönemlerdeki tezahürleriyle bilinir; bu dönemden itibaren, doğaçlama İtalyan komedisinin etkisi başlar. Bu komedinin de, bedenin komik algılanışını koruduğu doğrudur, fakat yalnızca edebi eğilimlerle belirlenen zayıflamış bir biçimiyle. Öte yandan grotesk, *lazzi*'de (bu komedinin, mahalli olmayan numaralarında) dört başı mamur bir şekilde gelişmiştir.

Bu bölümün başında, Arlekino ile kekemeyi anlatan İtalyan komedisinden alınma sahneyi çözümlemiştik. Bu sahnenin komik doğası, telaffuzu zor bir kelimenin söylenmesinin, bir bebeğin doğumuna benzer bir şekilde gerçekleşmesinden geliyordu. Bu, popüler komik gelenekte tipiktir. Bedenin grotesk hareketlerinin mantığının tamamı (ki bunlar hâlâ şovlarda, sirk gösterilerinde görülebilir), topografik bir doğaya sahiptir. Bu hareketlerin sistemi, üst ve alt bölgelerle ilişkilerine göre düzenlenir; bu, alt bölgelerdeki derinliklerden sıçrayışlar ve o derinliklere inişlerden oluşan bir sistemdir. Bu sistem en basit ifadesini, popüler mizahın ilk örneklerinden birinde bulur: El yardımı ile yanlamasına atılan takla. Bu taklada sürekli dönen bedenin üst ve alt kısımları, dünya ile gökyüzünün dönüşünü hatırlatır. Bu, soytarının başka hareketlerinde de kendini gösterir: Kalçalar sürekli kafanın yerini almak ister, kafa da kalçaların.

Bu ilkenin bir başka ifadesi de, grotesk bedenin hareket ve edimlerinde ortaya çıkan için dışa çıkmalar ve tepetakla olmalar gi-

bi şeylerin oynadığı önemli roldür. Pek çok geleneksel popüler komik hareket ve numara üzerine yapılacak daha derinlemesine ve incelikli bir çözümleme, bu hareketlerde, şu küçük İtalyan komedisi sahnesinde gördüğümüze benzer doğum taklitlerini ortaya çıkaracaktır. Ayrıca, bu geleneksel hareketlerin ve numaraların büyük bir çoğunluğu, grotesk bedenin hayatındaki üç önemli edimin taklidine dayanır: Cinsel ilişki, ölüm acıları (bu acıların, aşağı sarkan dil, ifadesiz pörtlek gözler, boğulma, ölüm anındaki can çekişmeler gibi komik sunumları) ve doğum edimi. Bu üç edim sık sık, dıştan görünen (spazmlar, gerilmeler, pörtleyen gözler, ter, kollarla bacakların ihtilacı gibi) belirtileri ve tezahürlerinin çakıştığı durumlarda birbirine dönüşür ve karışır. Bu, ölüm-dirilişin garip bir taklididir; mezara yuvarlanan beden yeniden ayağa kalkar, alt düzeyden üst düzeye kesintisiz hareket eder (bu, ölüm ve dirilmeyi taklit eden soytarının bildik numarasıdır). Halk mizahının bedensel topografyası, kozmik topografyayla sıkı sıkıya örülüdür. Şov sahnesinin ve sirk halkasının düzenlenmesi, gizem oyununkine benzer bir topografik yapıya sahiptir: Dünya, yeraltı dünyası ve gök (ama elbette, gizem oyunu düzeneğinin taşıdığı Hıristiyan yananlamlar burada yoktur). Bu şovlarda kozmik öğeler de buluruz: Hava (akrobatik numaralar, hünerler), su (yüzme), toprak ve ateş.

Grotesk karakter, bedenin şeklinde de görünür. Ekmek ile şarabı simgeleyen [Fransız] Şişko Guillaume'dan söz etmiştik. [İngiliz] Şişko William'ın çeşitli versiyonları, bu popüler figürün beden ile çevresindeki nesneler ve beden ile dünya arasındaki sınırları silme ve mide, kalçalar ya da ağız gibi bedenin parçalarından birini vurgulama şeklindeki yaygın eğilimine örnek teşkil eder.

Sözlü popüler komik repertuarın da her yerinde bedenin grotesk algılanışını görüyoruz: Özgül müstehcenlikler, itibarsızlaştırıcı parodiler, sövgü ile beddualar ve bedenden kopan uzuvlar. Komik folk öğesinin, Rabelais'nin temel kaynaklarından biri olduğu çok barizdir.

Destan grotesk anatomiyle ilgili olarak da birkaç söz söyleyelim. Eski ve ortaçağ destanları ile *roman de chevalerie* türünde de bedenin grotesk algılanışı ihmal edilmemiştir. Homeros ve Vergili-

us'tan etkilenen bu destanlarda, uzuvlara ayrılma imgeleriyle yara ve ölülerin ayrıntılı anatomik tasvirleri, olmazsa olmaz unsurlar haline gelmişlerdi. Ronsard, *La Franciade*'a yazdığı önsözde şöyle der: "Diyelim ki savaş meydanında bir askeri, bir subayı öldürecekseniz, onu bedeninin en hassas yerinden vurmalısınız; o sahneyi resmetmek için de iyi bir anatomist olmanız gerekir."

Rabelais; Plinius, Athenaios, Macrobius ve Plutarkhos gibi eski sofra sohbeti üstatlarından önemli ölçüde etkilenmişti. Bu sohbetlerde, grotesk bedenin ve grotesk bedensel sürecin ana imgelerini serpiştirilmiş olarak buluruz; bunlar, çiftleşme, hamilelik, doğum, yeme, içme ve ölüm gibi önde gelen temaları içerirler.

Fakat eski yazarlar arasında Rabelais'yi en çok etkileyen Hippokrates olmuştur ya da daha doğru söylemek gerekirse, "Hippokratik antoloji." Bu etki, sadece felsefi ve tıbbi görüşlerine değil imge dokularına ve biçemine kadar uzanır. Bunun nedeni Hippokrates'in ve antolojiye giren diğer yazarların düşüncelerinin, kavramsal özelliklerden çok imge barındırmasında yatar.

"Hippokratik antoloji" homojen olmaktan çok uzak bir eserdir. Farklı okulları temsil eden eserler içerir; felsefi ve tıbbi bakış açısına göre, orada, insan bedeni, hastalıkların doğası ve tedavi yöntemlerinde temel farklar görürüz. Ancak bu farklara rağmen antolojiye alınan bütün eserler, bedene ait grotesk bir imge sunarlar. Bu imgede bedeni dünyadan ayıran sınırlar bulanıklaşmıştır; beden, sık sık açık bir şey olarak, iç bölgeleri teşhir edecek şekilde gösterilir. Dışı içinden ayrı değildir ve beden ile dünya arasındaki alışveriş sürekli olarak vurgulanır. Groteskte bolca ortaya çıkan, organizmanın çeşitli dışkılama yolları, bu eserlerde de büyük bir önem kazanır.

Beden ile dünya arasındaki sınırların silinişi, dört öğe öğretisinden gelir. "Rüzgârlar" (*De flatibus*) adlı eserden aldığımız şu parçaya bakalım:

İnsanların ve diğer canlı varlıkların bedenleri, üç tip beslenmeyle ha-

yatlarını sürdürür, bu beslenme tipleri şunlardır: Yeme, içme, ruh [*pneuma*]. Bedenlerin içinde yaşayan ruhlara rüzgâr adı verilir, dışarıdakilere de hava. Bu ikincisi her şeyin ama her şeyin efendisidir, onun gücünü kabul etmek gerekir. Aslında rüzgâr da, havanın esmesi ve akışıdır. Dolayısıyla bol miktarda hava güçlü bir esinti ürettiğinde, nefesi dünya üzerindeki ağaçları kökünden söker, denizlerde dalgalar kabarır, kocaman, ağır gemiler bir oraya bir buraya savrulur... Hakikat şudur ki gök ile dünya arasındaki şey ruhla doludur, kış ile yazın nedeni de budur; bu, kışın soğuk ve yoğun olur, yazınsa yumuşak ve sakin. Ayrıca ruh, güneşin, ayın ve yıldızların yolunu çizer. Zira ruh, ateşin yakıtıdır, ateş ruh olmadan var olamaz, öyle ki kendiliğinden ebedi ve mahir olan ruh, güneşin ebedi güzergâhını çizer. Havanın neden her şey üzerinde o denli büyük bir gücü olduğunu söylemiştik. Hava ölümlülerin de hayatının kaynağıdır; hastalarınsa hastalıklarının kaynağı. Ve herkesin ruha duyduğu ihtiyaç öyle büyüktür ki, bir insan yemese içmese bile, iki, üç veya daha fazla gün yaşamaya devam eder; ama ruhun bedenine girdiği yolu kapatırsa, o gün o saat ölür, işte bedenin ruha duyduğu ihtiyaç bu kadar büyüktür... Ancak havanın yanı sıra pek çok yiyecek de girmelidir, zira yenilen içilen her şeyle beraber ruh da az ya da çok miktarlarda nüfuz eder bedene. Bu, pek çok kimsenin yiyip içerken geğirmesinden bellidir; bunun nedeni şüphesiz, içeride baloncuklarda hapsolan havanın bu anlarda bunları patlatıp dışarı kaçmasıdır.

Bu eserin yazarı havayı, bedenin temel öğesi olarak görüyor. Fakat bu öğeyi elbette diğer şeylerle ilişkisiz salt fizyokimyasal bir şekilde değil, somut ve bariz tezahürleriyle alıyor: Ağır yüklü gemiyi savuran rüzgâr, güneşle yıldızların hareketlerini yönlendiren hava. Kozmik hayat ile insan bedeninin hayatı birbirine, insanoğlunun varoluşunun bu öğesi tarafından çok yakınlaştırılır. Bu hayatlar, imge dokusunun bariz bütünlüğü içinde sunulurlar; örneğin hem güneşin hareketi hem de geğirme edimi, somut bir şekilde algılanan aynı hava sayesinde olur. Antolojiye alınan diğer eserlerde su ile ateş, beden ile kozmos arasındaki aracılar olarak sunulur.

"Hava, su ve yöreler" (*De aere, aquis, locis*) başlıklı eserden aldığımız şu parçaya bakalım:

Dünyaya gelince, koşullar, insanoğlu için geçerli olanlara benzer. Ger-

çekten de mevsimlerin sık sık neden olduğu önemli değişiklikler nerede ortaya çıksa, orada vahşi ve tezat teşkil eden özellikler de ortaya çıkar: Bol ağaçlı tepeler, bunun yanı sıra tarlalar ve çayırlar. Fakat mevsimlerin o kadar değişken olmadığı yerlerde de toprak tekdüzedir. Benzer koşullar insanlar arasında da hüküm sürer. Gerçekten de kimi insanlar dağlara benzer, bir diğeri çayırlara, göllere, bir diğeriyse vadilere, boş topraklara; çünkü doğaya dışarıdan bir değişim getiren mevsimler de birbirinden farklıdır ve bunlar aralarında farklılık gösterdiklerinden, birbirinden farklı insanlar yaratacaklardır.

Bu parçada, beden ile dünya arasındaki sınırlar, bir başka yolla gevşetiliyor: İnsan ile doğal manzara arasındaki ilişki ve somut benzerlik yoluyla. Antolojinin, "Yedi numara" adlı başka bir bölümünde, daha da grotesk bir imge buluyoruz. Bu deneme dünyayı dev bir insan bedeni olarak anlatır. Bu bedenin kafası Peloponnesos Yarımadası, omurgası İsthmus'tur, vs. Dünya üzerindeki her coğrafi bölge, her yöre, bedenin belirli bir kısmıdır; orada yaşayan nüfusun bütün fiziksel ve ruhsal özellikleri ile hayat biçimleri, anatomik yerleşmelerine bağlıdır.

"Hippokratik antoloji"de yansıtıldığı şekliyle eski tıp, bedensel dışkılara büyük bir önem atfetmiştir. Hekimin gözünde beden her şeyden önce, idrar, dışkı, ter, sümük ve safranın atılmasıyla temsil edilirdi. Dahası bütün belirtiler, hastanın hayatının son anları ve ölümüyle ilişkilendirilir, hastanın bedeninin içinde verilen mücadele meselesi olarak yorumlanırdı. En küçük bedensel tezahürler, hayat ile ölüm arasındaki bu mücadelenin işaretleri olarak, göksel varlıklarla aynı düzeye yerleştirilir, onlarinkine eş değer bir kıymet kazanırdı. Bu tezahürler, çeşitli halkların gelenekleri, görenekleri olarak görülürdü. *Epidemics*'in I. Kitap'ından şu alıntıya bakalım:

Teşhis edilmesi istenen hastalıkların ayrıntıları meselesine gelince, bunları hem tüm halkın genel doğasında hem de tek tek insanların özgül doğalarında aramalıyız... aynı zamanda, göksel varlıkların ve her yörenin genel ve özel durumlarında; her hastanın âdetlerinde, beslenme biçiminde ve yaşama biçiminde; konuşmasında, suskunluğunda, düşüncelerinde, uykusunda ya da uykusuzluğunda, düşlerinde, düşle-

rinin doğasında, ortaya çıktığı zamanlarda; isiliklerinde, terinde, şiddetli nöbetlerinde, dışkılarında, idrarında, balgamında, kusmuğunda aramalıyız. Hastalıklar sırasında meydana gelen nöbetleri de gözlemlemek gerekir; bu nöbetler nereden gelir, nasıl bir doğaya sahiptir, ölüme veyahut hasara, tere, bedensel sıvılara, düşük vücut ısısına, öksürmeye, aksırmaya, hıçkırmaya, nefes almaya, –sesli veya sessiz– rüzgârlara, kanamalara, basurlara neden olan kimyasal maddeler nelerdir?

Bu parça "Antoloji"ye tipik bir örnek teşkil eder; hayat ile ölümün belirtilerini bir düzeye yerleştirir; bu belirtiler önem sırasına ve kozmik vurgularına, hastanın aksırmasından rüzgârlara, göksel varlıkların durumuna kadar değişen bir yelpazede farklar gösterir. Bedenin dışkılama yollarının dinamik listesi de en az bu kadar tipiktir. Rabelais'nin romanında, hiç şüphesiz Hippokrates'ten esinlenilmiş olan bu tür listeler vardır. Panurge, "kuzukulağı"nın faydalarını şöyle sıralar:

... son olarak karnı elmalı turta düzenine sokar, öyle ki adam şöyle bir gönlünce geğirebilir, gaz çıkarabilir, osurabilir, işeyebilir, sıçabilir, aksırabilir, hıçkırabilir, öksürebilir, kusabilir, esneyebilir, pöfleyebilir, nefes alıp verebilir, horlayabilir, horuldayabilir, terleyebilir, boşalabilir (III. Kitap, II. Bölüm)

Şimdi de meşhur *facies hippocratica*'yı [Hippokratik yüz hatlarını] hatırlayalım. Yüz burada öznel bir ifadeye sahip değildir, hastanın düşüncelerini yansıtmaz, sadece ölümün yaklaştığı şeklindeki nesnel gerçeği yansıtır. Orada hayat ile ölüm konuşur; bedenin atalardan kalma hayatının kişiler ötesi alanına aittir. Ölmekte olan insanın yüzüyle bedeni kimliklerini kaybeder. Bir yüzün kendine benzeme derecesi, ölümün yakınlığını, uzaklığını belirler. "Hastalık Müddeti Tahminleri"nden alınan şu çarpıcı parçaya bakalım:

Akut hastalıklarda, şu gözlemleri yapmak zaruridir; ilk önce hastanın yüzünde şunlar gözlenmelidir: Sağlıklı bir insan yüzüne benziyor mu benzemiyor mu, en önemlisi hastanın kendine benziyor mu? Bu son gösterge en önemlisidir, bu benzerliğin olmayışı, en büyük tehlikeye işaret eder. Böyle bir durumda yüz şu özellikleri taşıyacaktır: Sivri bir burun, içe göçmüş gözler, oyuk şakaklar, buz kesmiş, gergin kulaklar,

çarpılmış irisler, gergin ve kuru bir alın derisi, koyu ya da kurşuni yeşile dönmüş bir yüz.
...Gözkapağı ya da dudaklarla burun kırışmış veyahut maviye dönüp solgunlaşmışsa, bu ölümcül bir işaret olarak anlaşılmalıdır.

Son olarak "Aforizmalar"dan, en az bunlar kadar çarpıcı olan ölüm acılarıyla ilgili tasvirden bir alıntı yapalım (Aforizma XVIII, Bölüm VIII):

Canın ılıklığı, göbekten diyaframa doğru yükseldiğinde ölüm yakındır, o zaman tüm mizah duygusu yok olur. Akciğerlerle kalp nemini kaybettiğinde ve ılıklık hayati kısımlarda yoğunlaştığında, ılıklığın ruhu buharlaşır, tüm organizmayı yönettiği bölgeleri yavaş yavaş terk eder. Sonra can kaçar; kısmen deriden, kısmen kafanın bütün deliklerinden; işte o zaman deriz ki can çıkıyor. Daha sonra can; safra, kan, balgam ve etle beraber, bedensel evini terk eder; o beden soğumaya, daha o andan itibaren ölümün niteliklerini kazanmaya başlamıştır.

Bu son anlarda, tükenmekte olan organizmanın dilinde ölüm, hayatın bir ânı haline gelir, ifadesel bir gerçeklik kazanır, bedenin ta kendisinin dilinden konuşur; böylece ölüm tamamen hayat döngüsünün içine çekilir. Tüm bedensel nemin kurumaası, ılıklığın hayati bölgelerde yoğunlaşması, buharlaşması, canın, kafanın deliklerinden, safra ve balgamla beraber çıkması... bütün bu imgeler, bedenin açıkça grotesk karakterini ve içinde hareket eden kozmik öğeleri gösterir. Hippokratik *facie*'ler ile ölüm acılarının bu tasviri elbette, gebe ölüme ait imgeler sisteminde temel bir önem taşırdı.

Rabelais'deki karmaşık hekim imgesinde, Hippokrates'in bu mesleğe dair kavrayışının önemli bir etkisinin olduğunu önceden de söylemiştik. "Adabımuaşeret" (*De habitu decenti*) adlı risaleden, hekime ait önemli bir tanımdan alıntı yapalım:

Çeşitli yerlerde söylediklerimizi özetlemek gerekirse, bilgeliğin tıbba, tıbbın da bilgeliğe aktarılması gerektiğini söylemeliyiz. Zira hekim-filozof, Tanrıya denktir. Aslında tıp ile bilgelik arasında ve bilgelikten beklenen şeyler ile tıpta var olan her şey arasında çok az fark vardır: Parayı hor görme, dürüstlük, alçakgönüllülük, giyimde kuşamda sade-

lik, saygı, sağduyulu bir yargı gücü, karar verebilme yetisi, zarafet, düşüncelilik, hayata dair her şey hakkında bilgi, kötü alışkanlıklara duyulan nefret, tanrılara duyulan batıl korkular, ilahi bir mükemmeliyet.

Şunun da altını çizmeliyiz: Rabelais'nin Fransa'da yaşadığı dönem, Avrupa ideolojisi tarihinde tıbbın sadece doğal bilimlerin değil beşeri bilimlerin de merkezinde olduğu yegâne zamandı; gerçekten de tıp, felsefenin içinde asimile olmuştu. Bu fenomen sadece Fransa'ya özgü bir şey değildi; zamanın pek çok ünlü hümanisti ve bilim adamı hekimdi: Cornelius Agrippa, Paracelsus, Cardano, Copernicus gibi. O çağ, tıbbı bütün bir dünya resminin merkezine oturtma girişiminde bulunan yegâne dönemdi (başka zamanlarda da kimi bireysel girişimler olmuştur).[15] O zamanlar Hippokrates'in, bilgeliği tıbba, tıbbı bilgeliğe aktarma şeklindeki talebine uyma eğilimi vardı. Rönesans'ın neredeyse bütün Fransız hümanistleri, bir ölçüde tıpla ilgiliydi, eski tıbbi risaleleri incelemişlerdi. O dönemde nadir bir yenilik olan kadavraların teşrih edilmesi, toplumun kültürlü kesiminden pek çok insana ilginç geliyordu. Rabelais 1537 senesinde, asılmış olan bir adamı halka açık bir yerde teşrih etmiş ve bilimsel açıklamalar eşliğinde adamın otopsisini yapmıştı. Bu uzuvlarına ayrılan bedenin teşhir edilmesi büyük sükse yaptı. Etienne Dolet olayı anlatan Latince kısa bir şiir yazdı ve infaz edilen adamın iyi talihine övgüler düzdü: Cesedi kuşlara yem olmaktansa, insan bedeninin uyumunu göstermeye yaramıştı ve zamanın en büyük hekimi de bu ceset üzerinde çalışmıştı. Tıbbın, edebiyat ve sanat üzerindeki etkisi de hiçbir zaman Rönesans'ta olduğu kadar büyük olmamıştır.

Son olarak, meşhur "Hippokratik roman" hakkında da bir şeyler söylemeliyiz. Bu eser, "Hippokratik antoloji"nin ekler kısmına dahil edilmiştir. Kaleme alınmış ilk Avrupa romanı olan bu eser, kahramanı bir ideolog (Demokritos) olan ilk romandır aynı zamanda. Ayrıca, "Manyak teması"nı (gülen Demokritos'un deliliği) da geliştiren ilk romandır.

15. Lote, o dönemde tıbbın istisnai konumunu şöyle anlatır: "Tıp, XVI. yüzyılın bilimi haline gelmişti, XVII. yüzyılda yok olan büyük bir etkiye ve güvene sahipti." George Lote, *La Vie et l'oeuvre de François Rabelais*, Paris: Droz, 1938, s.163.

İlginçtir, tarihçilerle kuramcılar, bu eseri, Rabelais'nin gülme kuramı ile o zamanın genel gülme kuramı üzerindeki muazzam etkisine rağmen neredeyse tamamen yok saymışlardır. Rabelais'nin (ifadesini Pantagruel'de bulan) çılgınlık savunusu, Demokritos'un insanların deliliği hakkındaki şu yorumundan esinlenmiştir: Deliler, pratik hayatta açgözlü ve kendini maddi şeylere adamış insanları deli olarak görürler, onların bu ciddiyetine gülerler. Bu insanlar, "deliliğin bilgelik olduğuna, bilgeliğin de delilik olduğuna" inanırlar. Her ne kadar retorik bir şekilde dile getirildiyse de, bilgelik-delilik müphemliği burada oldukça barizdir.

Bağlamımız açısından önem taşıdığı için bu romanın başka bir özelliğine de işaret etmeliyiz. Hippokrates, Abders'te "deli Demokritos"u ziyaret ettiğinde, onu, evinin önünde ölmüş, bağırsakları dışarı çıkmış kuşlarla çevrili oturur bulur. Delilik hakkında bir risale yazmaktadır ve safranın merkezini tespit etmek için kuşları teşrih etmektedir, zira safranın, deliliğin kaynağı olduğuna inanır. Bu sahnede gülme, delilik ve uzuvlarına ayrılmış bedeni bir arada görürüz. Bu bileşimin öğelerinin, retorik olarak özetlendiği doğrudur, ancak müphemlikleri ve karşılıklı ilişkileri, yeterli ölçüde korunmuştur.

Önce de söylediğimiz gibi "Hippokratik antoloji"nin tıbbi ve felsefi Rönesans düşüncesi üzerindeki etkisi muazzam olmuştur. Rabelais'nin bedeni grotesk algılayışına kaynak teşkil eden bütün edebi kaynaklar arasında bu antoloji en önemlilerinden biridir.

Rabelais'nin tıp eğitimini tamamladığı Montpellier'de Hippokrates yöntemi hâkimdi. Rabelais'nin kendisi, 1531 senesinde Hippokrates'in metninin Yunanca aslı üzerine bir ders vermişti; o okulda bu metin henüz pek bilinmiyordu. 1537 senesinin sonunda, Hippokrates'in "Aforizmalar"ını, kendi yorumlarıyla beraber yayımladı ("Grif" baskısından). Yine 1537'nin sonunda, "Hastalık Müddeti Tahminleri"nin Yunanca aslı için bir yorum kaleme aldı. Tıbbi mektupları Rabelais tarafından yayımlanan İtalyan hekim Manardi de bir Hippokrates hayranıydı. Bütün bunlar, Rabelais'nin hayatında, Hippokrates üzerine yaptığı çalışmaların ne kadar büyük bir yer işgal ettiğini gösteriyor; bu, özellikle romanının ilk iki kitabını yazdığı zaman için geçerlidir.

Bunlara koşut olarak Paracelsus'un tıbbi görüşlerini hatırlayarak tartışmayı bitirelim. Onun kafasında, bütün bir tıp kuramının temeli, makrokozmos (evren) ile mikrokozmos (insan) arasındaki bütün bir ahenkti.

Paracelsus'a göre tıbbın ilk kurucu direği felsefe, ikincisiyse astronomidir. Yıldızlı gökyüzü, insanın da içindedir aynı zamanda; gökyüzünü ihmal eden bir hekim, insanı da bilemez. Bu kurama göre insan olağanüstü bir zenginliğe sahiptir, evrende var olan her şey ona da ait olduğu için. Başka bir deyişle evren, bütün çeşitliliğiyle insan bedeni içinde yeniden bir araya gelir; bütün öğeleri, tek bir insan bedeninin evreni içinde, birbirine bağlı bir şekilde bulunur.[16]

Abel Lefranc, Rabelais'nin felsefi düşüncesini, özellikle de ruhun ölümsüzlüğü bağlamında Pomponazzi'nin Padua okuluyla ilişkilendirir. "Ruhların Ölümsüzlüğü" adlı risalesinde Pomponazzi, bedenle ruhun birbirine özdeş olduğunu kanıtlar. Ruh, kendini yaratan, bireyselleştiren, faaliyetlerini yönlendiren, ona bir içerik veren bedenden ayrılamaz. Bedenin dışında ruh, tamamen boş bir şey olurdu. Pomponazzi'nin kafasında beden, kozmosun bütün geri kalan kısmına saçılmış ve yabancılaşmış her şeyi tek bir varlıkta bir araya getiren bir mikrokozmostur. Rabelais, Pomponazzi okuluna aşinaydı. Rabelais'nin yakın dostu Etienne Dolet, İtalyan filozofun öğrencisi ve takipçisiydi.

Bedenin grotesk algılanışı, kimi temel öğeleri açısından, hümanist felsefeyi, ama her şeyden öte dönemin İtalyan felsefesini temsil eder. Bu algılayış daha önce de gördüğümüz gibi, Rabelais'nin anladığı şekliyle (eski geleneğe dayanan) mikrokozmos fikrini benimsemişti. İnsan bedeni, ortaçağın hiyerarşik dünya resminin yıkılmasına ve yeni bir kavramın yaratılmasına katkıda bulunan bir

16. Rabelais'nin zamanında, bedenin kısımlarının, zodyakta birer karşılığı olduğu şeklindeki görüş çok rağbetteydi. İnsan genelde, anatomik kısımları bu şekilde işaretlenmiş olarak resmedilirdi. Bu resimler, felsefi grotesk bir karaktere sahipti. G. Lote, monografisine, XV. ve XVI. yüzyıla ait bu tür çizimlerden üç tane dahil etmiştir. (A.g.e., Tablo 8, ss.252-3.) Bedenin her kısmı, zodyaktaki burçlardan birine karşılık gelir.

felsefenin merkeziydi. Şimdi bu yeni resmi inceleyeceğiz.

Ortaçağ kozmosu, Aristoteles'e dayanarak inşa edilmişti. Dört öğenin, yani toprak, su, hava ve ateşin hükmüne dayanıyordu; bunların her biri, evrenin yapısı içinde özel bir düzeyde duruyordu. Bu kurama göre, dört öğenin her biri, yukarıdan aşağıya doğru işleyen belirli bir düzene tabiydi. Her öğenin doğası ve hareketi, kozmosun merkeziyle ilişkili olan konumuna göre belirleniyordu. Aralarında bu merkeze en yakın olan topraktı ve topraktan ayrılan herhangi bir kısım, düz bir çizgiyi takip ederek merkeze doğru gitme eğilimindeydi; başka bir deyişle merkeze doğru düşme. Ateş ise ters yönde hareket ederdi; sürekli yukarıya, yani merkezden dışarı doğru hareket etme eğilimindeydi. Su ile hava da toprak ile ateşin arasında dizilmişlerdi. Bütün fiziksel fenomenlerin temel ilkesi, bir öğenin, kendisine en yakın olan öğeye dönüşümüydü. Böylece ateş havaya; hava suya; su da toprağa dönüşürdü. Bu dönüşüm, yaratılışın ve yıkımın kanunuydu, bütün dünyevi şeyler bu kanuna tabiydi. Ama dünyevi dünyanın üzerinde, göksel varlıkların dünyası yükselirdi, onlar bu kanuna tabi değildi. Göksel varlıklar, *quinata essentia* adı verilen özel bir maddeden yapılmıştı, bu madde dönüşüme tabi değildi. En mükemmel varlıklar olan göksel varlıklara, saf hareket bahşedilmişti, yani dünyanın merkezi etrafında dairesel hareket. Gökyüzünün "töz"üne yani "öz"üne gelince, bu konuda sonsuz sayıda akademik tartışma yapılmıştır. Bunlar, Rabelais'nin V. Kitap'ındaki Özün Kraliçesi epizodunda anlatılır.

Ortaçağın kozmos resmi işte böyleydi. Bu resmin en belirleyici özelliği, en düşükten en yükseğe, atfedilen bütün değer derecelerinin, uzaydaki konumlara tamı tamına karşılık gelmesiydi. Bir öğe kozmik skalada ne kadar yüksek bir yerdeyse (yani "hareketsiz motor"a ne kadar yakınsa), bu öğenin niteliği mükemmele o kadar yakındı. Uzay değeriyle ifade edilen en üst ve en alt bölgelere dair algılayış ve imgeler, ortaçağ insanının eti, kanı haline gelmişti.

Rönesans, dünyaya ait bu hiyerarşik resmi yıktı; öğeleri, tek bir düzeye aktardı, üst ve alt bölgeler göreceli hale geldi. Vurgu, "ileri" ve "geri"ye yapılmaya başladı. Dünyanın bu şekilde dikeyden yataya aktarılması, insan bedeninde gerçekleşti; kozmosun görece-

li merkezi artık oydu; artık bu kozmos, aşağıdan yukarıya değil, zamanın yatay çizgisi üzerinde, geçmişten geleceğe doğru hareket etmeye başlamıştı. Kozmosun hiyerarşisi, bedensel insanda tersine döndü ve iptal edildi; bu insan kendini o hiyerarşinin dışına koydu.

Kozmosun bu şekilde dikeyden yataya aktarılarak, insanda ve insan bedeninde yeniden inşası, Pico della Mirandola'nın *Oratio de hominis dignitate** başlıklı meşhur konuşmasında çarpıcı bir şekilde ifade edilmiştir. Bu söylev, Rabelais'nin gönderme yaptığı 900 teze giriş niteliğindedir (Rabelais, Pantagruel'e, 9 bin 764 tezin savunulması gibi bir görev yükler). Pico konuşmasında insanın, göksel ruhlar da dahil bütün diğer varlıklardan üstün olduğunu iddia eder; çünkü o sadece bir varlık [being] değil bir oluştur [becoming]. O bütün hiyerarşilerin dışındadır; zira bir hiyerarşi sadece sabit, hareketsiz, değişmez varlığı temsil eden bir şeyi belirleyebilir, özgür oluşu değil. Bütün diğer varlıklar, yaratıldıkları anda neyseler öyle kalırlar sonsuza kadar; çünkü doğaları hazırdır, değişmez; içlerinde yetişebilecek, içlerinde yetişmek zorunda olan tek bir tohumu kabul ederler. Fakat insan, doğumunda, hayatın bütün biçimlerinin tohumlarını alır. Bünyesinde gelişecek, meyve verecek tohumu seçebilir. Onu kendi içinde büyütür, ona şekil verir. İnsan bir bitki ya da hayvana dönüşebilir, ama bir meleğe veya Tanrının oğullarından birine de dönüşebilir. Pico, hiyerarşinin dilini korur, kısmen eski değerleri de korur (dikkatlidir), ama hiyerarşi esas olarak askıya alınmıştır. Oluş, çok sayıda tohumun ve pek çok olasılığın varlığı, seçme özgürlüğü gibi kavramlar insanı zamanın ve tarihsel oluşun yatay çizgisine doğru yönlendirir. İnsan bedeninin bünyesinde doğanın bütün öğelerini ve bitkiler ile hayvanlar olmak üzere bütün krallıklarını yeniden bir araya getirdiğinin altını çizelim. Toparlayarak söylemek gerekirse insan, tamamlanmış, bitmiş bir şey değil, açık, bitmemiş bir şeydir. Pico della Mirandola'nın temel görüşü işte budur.

Pico'nun *Apologia*'sında (doğal büyü fikriyle ilişkisi içinde) mikrokozmos teması ile "evrensel sempati" biçimini buluruz; işte insan bu sayede kendisinde yukarı ile aşağıyı, yakın ile uzağı birleş-

* (Lat.) İnsanın Kıymeti Üzerine. (ç.n.)

tirebilir, dünyanın derinliklerinde saklı bütün sırlara nüfuz edebilir.

Bütün fenomenler arasındaki "doğal büyü" ve "sempati" fikirleri, Rönesans döneminde yaygın fikirlerdi. Giambattista Porta, Giordano Bruno ve özellikle de Campanella tarafından dile getirilen bu fikirler, ortaçağın, doğal fenomenlerin kendilerine ait düzeylerde konumlandığı hiyerarşik uzay nosyonunun yıkılmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu yeni fikirler, önceden ayrı olan şeyleri bir araya getirmiştir; bunu da aralarındaki sahte sınırları silerek, her şeyin, tek bir yatay oluş düzlemine –kozmosun zaman içinde oluşuna– aktarılmasına katkıda bulunarak yapmıştır.

Burada özellikle, "evrensel canlandırma süreci" fikrinin son derece popüler olduğunu vurgulayalım. Bu fikir Ficino tarafından savunulmuştur. Düşünür, dünyanın, öğelerin bir aradalığından oluşan bir şey değil, her kısmın, bütünün bir organı olduğu canlı bir varlık olduğunu ispatlamaya çalışmıştır. Patrizzi de *Panpsychia* adlı eserinde yıldızlardan en basit öğeye kadar evrendeki her şeyin canlı olduğunu ispatlamıştır. Bu fikre Cardano da katılıyordu; o da bütün doğal fenomenlerin, şu veya bu şekilde organik maddelere bir benzerlik taşıdığını düşünmüştür. Örneğin metaller, hayatlarını yeraltında sürdüren "gömülü bitkiler"dir; taşlar, önce gençtirler, sonra büyüyüp olgunlaşırlar.

Bu fikirlerin hepsinin Rabelais üzerinde doğrudan etkisi olmuş olabilir, zira hepsi, Rönesans'ın genel eğilimlerinden gelir. Göksel varlıklardan öğelere kadar evrendeki her şey, hiyerarşideki eski yerlerini terk etmiş, oluş dünyasının tek yatay düzlemine doğru yönelmişlerdir; orada yeni bir yer arayışına girmişler, yeni dönüşümler başarmaya başlamışlardır. Bu dalgalanmaların, etrafında vuku bulduğu merkez, tam da evrenin değişik örüntülerini birleştiren insan bedenidir.

Pico della Mirandola, Pomponazzi, Porta, Patrizzi, Bruno, Campanella, Paracelsus gibi şu ana kadar sözü edilen bütün Rönesans filozofları için iki tipik eğilim varmış gibi görünüyor: Bunlardan birincisi, insanın içinde, bütün öğeleri ve güçleriyle, alt ve üst bölgeleriyle evrenin tamamını görme eğilimidir; ikinci eğilimse insan bedenini, kozmosun en ücra köşelerindeki fenomenleri ve güçleri

bir araya getiren bir şey olarak görür. Bu felsefe, insanın kozmosu kendi evi olarak görmesi şeklindeki yeni farkındalığı, kuramsal terimlerle dile getirmiş, insanı dehşetten uzaklaştırmıştır. Bu felsefe Rabelais tarafından, imgelerin dilinde ve gülme düzleminde yansıtılmıştır.

Çoğu Rönesans felsefelerinde astroloji ile "doğal büyü," şöyle ya da böyle önemli bir rol oynar. Rabelais ikisini de ciddiye almamıştır. O, ortaçağ hiyerarşisinde bulunan birbirinden ayrı ve sonsuz derecede uzak fenomenleri bir araya getirmiş, onları birbiriyle çarpıştırmış, maddi bedensel düzeyde ellerinden taçlarını almış, yenilemiştir; ama bu amaca ulaşmak için ne "büyülü" sempatiyi ne de astrolojik "ahengi" kullanmıştır. Rabelais, tutarlı bir şekilde materyalistti, dahası maddeye sadece bedensel açıdan yaklaşmıştı. Onun kafasında beden, maddenin en mükemmele yakın örgütlenmesidir, dolayısıyla da bütün maddeleri anlamak için anahtar niteliğindedir. Evrenin maddi bileşenleri, hakiki doğalarını ve en üst düzey potansiyellerini insan bedeninde ifade eder; yaratıcı, yapıcı olur, kozmosu fethetmeye, bütün kozmik maddeyi örgütlemeye davet edilirler. Tarihsel bir niteliğe bürünürler.

İnsanın bütün bir teknik kültürünün simgesi olan, Pantagruelion'un methiyesinde şu çarpıcı pasajı buluyoruz:

> ... tanrı adını verdiğimiz şu göksel zekâlar, hem yeryüzündeki hem denizlerdeki tanrılar; Arktik halkların Antarktika'nın gözleri önünde Atlantik Okyanusu'nu, kutsal pantagruelion otu sayesinde nasıl geçtiğini, iki dönenceyi, güneşin yakıcı kuşağını nasıl geçtiklerini, zodyağı nasıl katettiklerini, ekinoksun altında nasıl cümbüş yaptıklarını, bu arada iki kutbu ufukta gözlerinden nasıl hiç ayırmadıklarını gördüklerinde ne kadar dehşete düştüler.

Böyle bir durumla karşılaşan dehşete düşmüş tanrılar şöyle dediler:

> "Pantagruel, sırf bu ot sayesinde bizde, Olympos'a tırmanmaya çalışan Aloides veya Devler, Otus ile Ephialtes'in çektiklerinden çok daha büyük bir kaygı uyandırdılar, onlardan çok fazla alınteri dökmemize neden oldular. Yakında evlenecek, karısından çocukları olacak. Bu, önüne geçemeyeceğimiz bir kader, zira üç ölümcül kız kardeşin, Zaruretin

kızlarının ellerinde örüldü, meleklerinde dokundu bu kader. Pantagruel'in çocuklarının o kadar etkili bir ot bulmayacaklarını kim bilebilir? Kim bilir belki insanlar, ellerindeki araçlarla, dolunun kaynağına, yağmurun pınarına, yıldırımın üretildiği ocağa seyahat edecekler. Kim bilir belki ayı işgal edecek, takımyıldızların topraklarına girecekler. O zaman mesela bazıları Altın Kartal takımyıldızında, başkaları Koç'ta, başkaları Kuzey Tacı'nda, başkaları Kanun'da, başkaları da Gümüş Aslan'da ikamet edecekler. Onlar ilahlarımızın oturdukları yerde oturacak, tanrıçalarımızı kendilerine eş alacak, böylece kendileri de ilahlaşacaklar. (III. Kitap, LI. Bölüm)

Bu alıntının bir şekilde retorik ve resmi olan biçemine rağmen, ifade ettiği fikir, resmi bir imaya sahip olmaktan çok uzaktır. Burada insanın kutsallaştırılmasını, ilahlaştırılmasını görüyoruz. Dünyevi uzam alt edilmiştir; dünya üzerine dağılmış olan bütün halklar birleşmiştir. Denizcilik ve gemiciliğin keşfi sayesinde, insanlar birbirleriyle maddi temasa geçmişlerdir. İnsanoğlu bir olmuştur. Havacılığın da keşfiyle (ki Rabelais bunu öngörmüştür) insan, havayı yönetecek, yıldızlara ulaşacak, onları fethedecektir. İnsanoğlunun zaferinin bu imgesinin bütünü, zaman ve uzamın, Rönesans döneminde tipik olan yatay çizgisi boyunca inşa edilmiştir. Ortaçağın dikey hiyerarşisinden geriye hiçbir şey kalmamıştır.

Zaman içinde hareket, birbirinin ardından gelen nesiller sayesinde garanti altına alınır; bu, tanrılara korku salan, asla sonu gelmeyecek bir ardışıklıktır. Pantagruel de evlenmek ve çocuk sahibi olmak niyetindedir; zaten bu Gargantua'nın oğluna yazdığı mektupta söz ettiği göreceli ölümsüzlüktür. İnsanoğlunun atalarından gelen bedeninin ölümsüzlüğü, burada retorik olarak ilan edilir. Gördüğümüz gibi, bu yaşayan, derin farkındalık, Rabelais romanındaki bütün popüler şenlikli imgelere şekil verir. Bu imgeler sisteminin merkezinde, kendini sadece yeni nesilde tekrar eden biyolojik beden değil, tam da insanoğlunun tarihsel, ilerleyen bedeni yer alır.

Öyleyse bedenin grotesk algılanışında, yeni, somut ve gerçekçi bir tarihsel farkındalık doğmuş ve şekillenmiştir: Yani, geleceğe dair soyut bir düşünce değil, her insanın, tarihi yaratan ölümsüz halka ait olduğu şeklindeki canlı duygu.

VI
Maddi bedensel alt bölgelere ait imgeler

Eskilerin, hakkında yazacak, keşfedecek bir şey bırakmadıklarından şikâyet eden filozoflarınız kesinlikle çok çok yanılıyorlar. Gökyüzünde gördüğünüz olaylar, dünyanın, denizin, nehrin sunduğu mucizeler, dünyanın rahminde saklı olanlarla karşılaştırılamaz bile.

(*Pantagruel*, V. Kitap, XXXVIII. Bölüm)

Ebediyet her yerde hareket halindedir
Ve her şey yok oluşa yönelir,
Var oluşa dahil olmak için.

(Goethe, "Bir Şey ve Her Şey")

V. Kitap'tan alınan birinci epigraftaki sözler, büyük ihtimalle Rabelais tarafından yazılmamıştır. Ama dikkatimizi, kesinlikle Rabela-

is'ninkine benzemeyen biçemden uzaklaştırırsak bu satırlar, sadece onun eserine değil, Rönesans ve onu izleyen dönemin düşüncesinin ürünü olan eserlere de örnek teşkil eder. (Rabelais tarafından yazılan taslak ve çizilen eskizler V. Kitap'ın yazarının eline geçmiş olmalı.) Kutsal Şişe'nin rahibesinin bu sözlerinde, dünyanın merkezi, toprağın derinliklerine, yeraltı dünyasına aktarılır. Bu yeraltındaki yeni öğeler, orada saklı zenginlikler, göklerde, yerin üstünde veya denizlerle nehirlerde bulunan her şeyden üstündür. Hakiki bolluk ve refah, en yüksekte ya da aradaki seviyelerde değil, sadece alt bölgelerdedir.

Yukarıda alıntılanan sözlerin ardından rahibenin şu açıklaması gelir:

> Gidin sevgili dostlarım; merkezi her yerde, çevresi hiçbir yerde olan ve adına Tanrı dediğimiz bu ışıklı kürenin koruması altında çıkın yola. Dünyanıza döndüğünüzde arkadaşlarınıza, en büyük hazinelerin, en muhteşem şeylerin yeraltında saklı olduğunu anlatın; bu da nedensiz değildir, deyin onlara. (V. Kitap, XLVIII. Bölüm)

Tanrının, "merkezi her yerde, çevresi hiçbir yerde" olan bir küre şeklindeki meşhur tanımı Rabelais'ye ait değildir. Bu tanım *Hermes Trismegistes*'ten alınmıştır; *Roman de la Rose*'da, Beauvais'li Aziz Bonaventura'da ve başka yazarlarda da görürüz bu tanımı. Yani Rabelais zamanında oldukça revaçta olan bir tanımdı. Çağdaşlarının çoğu gibi hem Rabelais hem de V. Kitap'ın yazarı, bu tanımda evrenin merkezsizleştirilmesini görmüştür. Evrenin merkezi gökte değil, her yerdedir; her yer birbirine eşittir. Bu yeni özellik yazara, evrenin göreceli merkezini gökten yeraltına aktarma olanağı vermiştir; yani ortaçağ algılayışına göre Tanrıdan en uzakta olan yeraltı dünyasına.[1]

Bu epigraftaki sözleri söylemeden hemen önce rahibe Ceres'in bir önsezisini aktarır: Kızı, yeraltı dünyasında, yeryüzüne nazaran daha büyük bir mutluluk ve bolluk bulacaktır. Bereket tanrıçası Ceres ile yeraltı dünyasının tanrıçası Proserpina'ya ait imgelerden açı-

1. Dante'nin yaptığı dünya tasvirinde, Tanrıdan bu en uzak olan yer, Lucifer'in Yahuda, Brutus ve Cassius'u çiğnediği üçlü çenesiyle ifade edilir.

lan bu bahis ile Cennet gizemlerine yapılan ima, dünyanın iç kısımlarına düzülen methiyelere tipik örneklerdir. Kutsal Şişe kehanetinin söylediği yere yapılan seyahatle ilgili epizodun tamamı, Cennet gizemlerini gülünçleştirmek amacıyla yapılmış bir göndermedir.

Rahibenin sözleri, bu bölüme çok güzel bir giriş niteliğindedir. Dünyanın iç kısımlarına, insan bedeninin derinliklerine doğru yapılan güçlü saplama hamlesi, Rabelais'nin dünyasında, ta en başından sonuna kadar yansıtılır. Bu aşağıya doğru hareket, onun bütün imgelerine, bütün belli başlı epizotlarına, bütün metaforlarına ve karşılaştırmalarına hayat verir. Rabelais'nin dünyası bir bütün olarak, bütün ayrıntılarıyla beraber, hem dünyevi hem de bedensel anlamda yeraltı dünyasına doğru yönelmiştir. Rabelais'nin başlangıçtaki planının, yeraltı dünyasına yönelik arayışı ve Pantagruel'in cehenneme inişini romanının ana konusu haline getirmek olduğunu daha önce de söylemiştik (ki bu, Dante'nin konusunun, komik düzeyde sunuluşudur). Ayrıca şunu da kabul etmeliyiz ki, romanın yazılışı, her ne kadar ciddi kesintilere uğrayıp yirmi yıla yayılmış olsa da Rabelais, başlangıçtaki planından sapmamıştır, aslında onu neredeyse tamamen gerçekleştirmiştir. O halde yeraltı dünyasına seyahat daha tasarı aşamasında romanda vardı ve sonradan da en ince ayrıntısıyla ele alındı.

Bu aşağıya doğru hareket, bütün popüler şenlikli eğlence ve grotesk gerçekçilik biçimlerine de içseldir. Aşağıya inme, içi dışına çıkma, tersine dönme, baş aşağı olma... tüm bu hareketlerin yönü işte böyledir. Bu hareketlerin hepsinde, hem uzamın doğrudan doğruya hem de imgenin metaforik anlamıyla aşağı doğru saplanma, altüst olma, kafayla itme, yukarının aşağıya, aşağının yukarıya gelmesi vardır.

Dövüşlerde, dayaklarda ve darbelerde de aşağıya doğru bir hareket görürüz; hasım bu hareketlerde yere düşürülür, yerlerde ayaklar altına alınıp çiğnenir. Kurban gömülür. Ama aynı zamanda bu hareketlerde bir yaratıcılık da söz konusudur; örneğin kurbanlar tohum gibi dikilir sonra hasat edilir (Lord Basché'nin şatosundaki düğün dayağı sahnesini hatırlayalım; orada dövüş, bir hasada veya şölene dönüşüyordu).

Aşağıya doğru hareket sövgü ve beddualarda da ifade edilir. Bu sözler de bir mezar kazarlar; ama bu, bedensel, yaratıcı bir mezardır.

Küçültme ve defin, karnavalesk taç almalarda, dayak ve sövgülerle ilişkili olarak yansıtılır. Kralın sıfatları, soytarı figüründe baş aşağı edilir; o artık "içi dışına çıkmış" bir dünyanın kralıdır.

Son olarak küçültme, grotesk gerçekçiliğin temel sanatsal ilkesidir; kutsal ve yüceltilmiş olan her şey, maddi bedensel alt bölgeler düzeyinde yeninden ele alınır veya oraya ait imgelerle birleştirilir, karıştırılır. Gök ile yeri bir araya getiren grotesk salınımdan söz etmiştik. Ancak vurgu yukarıya doğru harekete değil inişedir.

Popüler şenlikli eğlencelere ve grotesk gerçekçiliğe ait imge ve biçimlerin her yerine dağılmış olan aşağıya doğru hareketler, Rabelais tarafından yeniden bir araya getirilir; bunlar yeni bir anlam kazanır ve dünya ile bedenin derinliklerine yönelen tek bir harekette kaynaşır; orada (eski filozoflar tarafından hiç anlatılmamış olan) "hazinelerle en muhteşem şeyler saklıdır."

Romanın, bütün Rabelais imgelerinde aşağıya doğru hareketin anlamını ve Rabelais'ci yeraltı dünyasının özel karakterini en çarpıcı şekilde gösteren iki epizodunu ayrıntılarıyla inceleyeceğiz. I. Kitap'ta, Gargantua'nın kıç silgeçlerinin anlatıldığı meşhur epizot ile (XIII. Bölüm) II. Kitap'ta Epistemon'un dirilişi ve cehennem hikâyesinin anlatıldığı epizottan (XXX. Bölüm) söz ediyoruz.

Bu epizotlardan birincisinde küçük Gargantua babasına, pek çok deneyden sonra keşfettiği yeni ve çok etkili bir kıç silgecini anlatır:

> Bir kez bir genç kızın kadife maskesiyle silindim, hoşuma gitti, çünkü tüylerin yumuşaklığı kıçıma büyük bir haz verdi. Bir kez genç kızların kukuletaları ile silindim, o da hoşuma gitti. Bir kez bir boyun atkısı ile silindim, bir kez kırmızı satenden kulaklıklara silindim, ama boktan incik boncukları, sırmaları kıçımı bereledi. O incik boncukları yapan kuyumcunun ve onları taşıyan kızın kalın bağırsağını minhaz illeti sarsın. İsviçre modası tüylü bir uşak külahıyla silindim, kıçımın sızıları geçti. Sonra bir çalılığın arkasında pislediğim bir gün, bir mart kedisi buldum, onunla silindim, ama tırnakları dübürümü çizik çizik etti. Ertesi günü annemin mis kokulu eldivenleriyle silinince bir şeyim kalmadı.

> Sonra adaçayı, rezene, dereotu, merzenkuş, gül, kabak, lahana, pazı, asma, hatmi, sığır kuyruğu (ki dibi kırmızıdır), marul ve ıspanak yaprakları ile silindim, hepsi kıçıma iyi geldi. Fesleğen, maydanoz, ısırgan, merkep kulağı yaprakları ile de silindim; ama bunlar derimi yüzesiye kaşıntı verdiler bana, çük önlüğümle sile sile iyileştim. (I. Kitap, XIII. Bölüm) [*Gargantua*, ss.80-1]

Bu alıntıya bakalım ve çözümleyelim.

Bir nesnenin bir kıç silgecine dönüşmesi temel olarak bir küçültme, tacın alınması ve yıkımdır. "Bununla kıçımı bile silmem" gibi sövgüsel deyişler, modern dillerde bile yaygındır; bu gibi deyişler bugün sadece olumsuz ve yıkıcı öğeyi barındırmaktadır.

Halbuki Rabelais'den aldığımız pasajda tam tersine, yenilenme öğesi sadece mevcuttur denemez, bu pasaja hâkimdir de. Bu kıç silgeci olarak kullanılan nesnelerin hepsinin taçları, yeniden yaratılmak üzere ellerinden alınır. Yarı yarıya silikleşen imgeleri, yeni bir ışık altında yeniden ortaya çıkar.

Bu uzun listede bütün nesneler oldukça beklenmedik şekillerde belirir; insan bunlara tamamen hazırlıksız yakalanır. Bu nesnelerin imgeleri, herhangi bir mantık sırası takip etmeksizin, sanki bir *coq-à-l'âne'*daki –kasti olarak absürd olan karmakarışık sözler ve cümleler– gibi bir serbestlikle birbiri ardı sıra ortaya çıkar. Lord Kıçöp ve Lord Göteparmak'ın konuşmalarında da olduğu gibi.

Fakat bu tuhaf sıralamayla ortaya çıkan nesne, bir kıç silgeci olarak etkinliğiyle, yani asıl işlevinden tamamen ayrı bir şekilde değerlendirilir. Bu yeni standart, okuru nesneye başka bir ışık altında bakmaya, yani yeni kullanımını değerlendirmeye davet eder. Nesnenin biçimi, malzemesi ve boyutları bu süreçte yeniden ele alınmış olur.

Ancak burada asıl önemli olan, her bir kıç silgecinin şekilsel anlamda yenilenmesi değildir. Kıç silgeçlerinin seçimine daha yakından bakarsak, salt keyfi nedenlerle yapılmadığını görürüz; bu seçimin, her ne kadar sıra dışı olsa da, kendine göre bir mantığı vardır. İlk beş nesneye bakalım: Maske, kukuleta, boyun atkısı, kulaklıklar, külah. Bunlar, yüze ve kafaya takılan şeylerdir, yani bedenin üst

kısmında kullanılırlar. Kıç silgeci olarak kullanılmaları, kelimenin doğrudan anlamında bedenin üst bölgelerinin alta aktarılmasıdır; beden, sanki yanlamasına bir takla atar.

Bu beş kıç silgeci, yüzün kalçalarla, yukarının aşağıyla yer değiştirmesiyle ilgili tema ve imgelerden oluşan geniş bir kategoriye aittir. Kıç, "yüzün arka kısmı"dır; "içi dışına çıkmış yüz"dür. Dünya edebiyatı ve dillerinde sonsuz sayıda ve çeşitlilikte vardır bu alaşağı edişlerden. En yaygın biçimlerinden biri, sözle ya da hareketle ifade edilen *baise-cul*'dur [kıç-öp]; bu, Rabelais'nin romanında bolca bulunan bir değişkedir. Gymnastes'in, karnavalesk sosisler savaşında kullandığı kılıcının adı *Baise-mon-cul*'dür [kıçımı-öp]; mahkemede karşı karşıya gelen beyefendilerden birinin de adı *Baise-cul* yani Lord Kıçöp'tür. Panzoult'lu Sibil, Panurge ve arkadaşlarına "arka tarafını" gösterir. Kaba etleri göstermek şeklindeki bu grotesk hareket, bugün hâlâ yapılır.[2]

O halde bu ilk beş kıç silgeci, yüzün yerine kıçın konması temalar döngüsüne aittir. Buradaki yukarıdan aşağıya hareket, oldukça bariz şekilde bedenseldir. Bu aşağıya doğru yönelme hareketi, dördüncü ve beşinci imge arasında patlayan sövgüde de vurgulanır; oradaki mücevher, mücevherleri taşıyan bayan ve kuyumcu da bundan nasibini alır. Bu edepsiz sözlerin patlaması, aşağıya doğru harekete dinamik bir güç kazandırır.

Maddi bedensel alt bölgelerin bu yoğun atmosferinde, yarı yarıya silikleşen imgelerin şekilsel anlamda bir yenilenmesi söz konusudur. Nesneler, yapılma nedenlerinin ışığı altında yeniden doğarlar. Gözlerimizin önünde yeniden meydana gelirler; ipeğin yumuşaklığı, "boka bulanan mücevherler," bütün o somutluklarıyla,

2. Bu tüm dünyada en yaygın taç alma hareketidir. Bu hareket, *Roman du Fauvel* adlı XIV. yüzyıl *charivari*'sindeki en eski tasvirde karşımıza çıkar; bu *charivari*'de, *baise-cul* hakkında bir şarkı vardır, şarkıya katılanlar kalçalarını gösterirler. Rabelais ile ilgili efsanelerde de Rabelais'nin bu hareketi yaptığını hatırlayalım, ancak gösterilen kısmın güzelce yıkanmış olması şartıyla. Romanda, Papimania sakinleri, papayı seyrederken "ritüel" sırasında oralara bakmaya söz verirler. "Süleyman ile Morolf"ta şöyle bir epizot vardır: Bir gün Süleyman, Morolf'un gösteriyi izlemesine izin vermez; kraldan intikam almak isteyen Morolf onu kandırarak evine getirir ve onu, sobanın üzerine oturur vaziyette karşılar. Kıçını ona döner ve şöyle der: "Yüzümü görmek istemedin, o zaman al sana kıçım."

elle tutulurluklarıyla ortaya çıkarlar. Söylediğimiz gibi, küçültüldükleri alanda yenilenirler.

Daha sonraki kış silgeçlerinin seçiminde de aynı mantık işler. Altıncı silgeç bir mart kedisidir. Böyle bir kullanım için hiç akla gelmeyecek bu beklenmedik seçim, kedilere özgü nitelikleri ön plana çıkarır: Esneklik, patiler gibi. En dinamik değişim budur. Okurun imgelemine, neşeli bir fars sunulur; iki kahramanı olan bir sahne: Kedi ile kış. Bu tür bir fars hemen bütün sahnelerde vardır. Bu sahnedeki nesneyse sıra dışı bir rol üstlenir ve tam da böyle gösterilmekle yeni bir ışık altında canlanmış olur. Nesneler, pozisyonlar, meslekler veya maskeler üzerindeki böyle yeniden hayat verici bir etki, *commedia dell'arte*'nin, farsların, pandomimlerin ve diğer komik popüler türlerin tipik bir özelliğidir. Nesneye ya da kişiye (dalgınlık yanlış anlama veya entrika gereği), sıra dışı hatta paradokslu bir rol verilir; bu durum kahkahaya ve olağanüstü tepkiler alanında gerçekleşen bir yenilenmeye neden olur.

Parçada geçen bütün kış silgeçlerini incelemeyeceğiz, çünkü Rabelais bu imgeleri, sınıflandırma ilkesine göre inşa etmiştir. Gargantua'nın annesinin mis kokulu eldivenlerinin ardından uzun bir bitki listesi gelir, onlar da altgruplara ayrılmıştır: Baharatlar, sebzeler, salatalar, şifalı otlar (her ne kadar sınıflandırmaya sıkı sıkıya sadık kalınmasa da). Bu liste, bir botanik gösterisidir. Her bitki adı Rabelais'nin zihninde, yaprağının belirli bir görsel imgesiyle, yaprağın özgül yapısıyla ve genişliğiyle ilişkilendirilmiştir. Rabelais her bitkiyi, yeni kullanımıyla ilişkili olarak değerlendirir ve biçimiyle boyutlarını okurun anlayacağı şekilde sunar. Baharatların (morfolojik bir analiz yapmadan) botanik tasvirlerini vermek, o zamanlar modaydı. Rabelais de, pantagruelion tartışmasında, bu tasvirlere örnekler verir. Kış silgeci epizodunda bitkileri tasvir etmez, sadece adlarını verir; ama hiç beklenmedik yeni işlevleri, onların görsel, maddi hatlarını okurun hayalinde canlandırır. "Pantagruelion" tasvirindeyse bu yöntemin tam tersini kullanır; bitkinin ayrıntılı bir resmini verir ve okuru, bunun ne olduğunu tahmin etmeye davet eder (bu bitki, kenevirdir).

Kış silgeci olarak kullanılan bitki imgelerine, her ne kadar daha

az bir düzeyde de olsa, yukarıdan aşağıya doğru bir hareketin damgasını vurduğunu ekleyelim. Bunlar, genelde yemeklerde ya da ilaç yapımında kullanılan yeşilliklerdir: Salatalar, baharatlar, şifalı otlar, sebze yaprakları, sapları. Bunlar aslında yenmek ve yutulmak içindir. Yukarının yerine aşağının, yüzün yerine kalçaların konması burada da tespit edilebilir.

Biraz özetleyerek, daha sonra gelen kıç silgeçlerini alıntılayalım:

> Sonra çarşafla, yorganla, perdelerle, bir minderle, bir halıyla, yeşil çuha ile, bir masa örtüsü ile, bir havlu ile, bir mendille, bir bornozla silindim... Kuru otla, samanla, üstüpü ile, postla, yünle, kâğıtla silindim... Sonra, bir başlıkla silindim, sonra bir yastıkla, bir terlikle, bir heybe ile, bir sepetle (o ne berbat bir silgeçti!) sonra bir şapka ile. Unutmayın ki şapkaların kimi düz, kimi tüylü, kimi kadifeden, kimi taftadan, kimi satendendir. En iyisi tüylü olanıdır, çünkü kazuratı çok iyi emer.
> Sonra bir tavukla silindim, bir horozla, bir piliçle, bir dana postu ile, bir tavşanla, bir güvercinle, bir karabatakla, bir avukat çantasıyla, bir cüppe ile, bir sarıkla, bir samurla. [A.g.e., s. 81, s. 83]

Kıç silgeçleri yine gruplar halinde seçilmiş. İlk grupta yatak ve yemek odası aksesuarları yer alıyor, ki burada da bir baş aşağı olma hareketi var. Bunun ardından kuru ot, saman, vs. diye giden grup geliyor; bunların maddi niteliği, yeni yönelimlerinde açıkça görülür. Bir sonraki, daha bir yamalı bohçaya benzeyen grupta, farklı nesneler ve kullanımları arasındaki uyum eksikliği (ki bu, farslarda kullanılan bir zıtlıktır) keskin bir şekilde gözler önüne serilir; bilhassa özel bir vurgu ile sunulan sepette. Şapkalardan oluşan grupta, malzeme, yeni kullanımına göre analiz edilir. Son gruptaki nesnenin beklenmedik şekilde ortaya çıkışı ve fars tarzı kullanımı, bir kez daha vurgulanır. Kıç silgeçleri listesinin tam da uzun oluşu ve çeşitliliği de belli bir anlam taşır; bu seçim, kişinin yakınındaki eşyaları içeren mahrem dünyayı yansıtır: Yüz ve kafayla ilgili eşyalar, yatak ve yemek odası aksesuarları, kümes hayvanları ve yiyecekler. Bu mahrem dünya, kıç silgeçlerinin dinamik ve sövgüsel bir

tarzda seçiminde, yeniden hayat bulur: Dönüşümünün neşeli farsında yeniden meydana gelir. Bu mahrem dünyanın tacının elinden alınmasının olumlu yönü elbette bu epizoda hâkim olan yöndür. Rabelais, somut çeşitlilikleri içinde bu nesnelerin hepsiyle eğlenir. Onlarla oynar, onlara dokunur, yapıldıkları malzemeleri, biçimlerini, bireyselliklerini ve adlarının seslerini tekrar tekrar inceler. Bu, dünya tarihinde eski bir devrin sonu, yeni bir devrin başında, Rabelais tarafından sergilenen büyük bir envanterin bir sayfasıdır. Bütün yıllık envanterlerde olduğu gibi, her nesneyi ayrı ayrı sınamak, ağırlığını, sağını solunu ölçmek, aşınma payına bakmak, gördüğü hasarı, bozulmayı tespit etmek, yeniden yeniden değerlendirmek gerekir. Yeni bilanço gerçekçi ve açık olmalı, uydurma ve hayali şeyler dışarıda bırakılmalıdır.

Yıl sonu envanteri, her şeyden önce neşeli bir envanterdir. Her şey, kasvetli bir ciddiyetin ve korkunun tamamen üstesinden gelmiş olan gülmenin boyutlarında sınanır, yeniden değerlendirilir. Maddi bedensel alt bölgelere ihtiyaç duyulmasının nedeni budur; bu, neşeyle, aynı anda hem maddileştirir hem yükleri hafifletir. Nesneleri, sahte ciddiyetin tuzaklarından, korkunun esinlediği yanılsamalardan, yüceltmelerden kurtarır. Biraz sonra göreceğimizi gibi bu, yukarıda çözümlenen epizodun nihai hedefidir. Taçları alınan ve yenilenen uzun ev nesneleri dizisi, başka tür bir taç almanın yolunu hazırlar.

Şimdi kahramanın en çok beğendiği son kıç silgecine gelelim:

> Ama sonuç olarak şunu der ve demekte diretirim ki, bol tüylü bir kaz palazından daha iyi bir kıç silgeci yoktur, ama kafasını bacaklarınız arasında tutmak şartıyla. Şerefim üzerine söylüyorum, inanın ki böyle. Çünkü, insan kıçının deliğinde acayip bir haz duyuyor. Bu haz tüyün yumuşaklığı kadar, palazın hafif sıcaklığından geliyor. Bu sıcaklık, kalın ince bütün bağırsaklara, oradan da yüreğe ve beyne yayılıyor. Sanmayın ki, cennetteki kahramanların ve yarı tanrıların mutlulukları, o kocakarının dediği gibi, tanrı otundan, tanrı şerbetinden, tanrı balından geliyor. Bence kıçlarını bir kaz palazı ile silmekten geliyor. Üstat Duns Scot'un inancı budur. [A.g.e., s. 83]

Son silgecin tasviri bir haz ve uhrevi saadet öğesi sunar. Bu hazzın fizyolojik anlamda izlediği yol da gösterilir; anal bölgede, kaz palazının yumuşaklığı ve sıcaklığından doğar, oradan kalın ve ince bağırsaklara, oradan yüreğe ve beyne ulaşır. Ve bu haz tamı tamına ölüm sonrası erilen uhrevi saadettir; evet doğru, bunun tadı, Hıristiyan cennetinin azizleri tarafından değil, cennetteki kahramanlar ve yarı tanrılar tarafından çıkarılır. Öyleyse kıç silgeci epizodu bizi tam yeraltı dünyasının göbeğine götürür.

Yüzün yer değiştirmesi ve üst kısımların yerine alt kısımların konması ile ilgili tema ve imge döngüsü, ölüm ve yeraltı dünyasıyla bağlantılıdır. Bu bağlantı, Rabelais zamanında hâlâ canlıydı ve biliniyordu.

Panzoult'lu Sibil, Panurge'e arka kısmını gösterdiğinde, Panurge şöyle bağırır: "Sibil'in deliğini gördüm," (*trou de la Sybille*); bu antikitede, yeraltı dünyasına giriş için kullanılan tabirdir. Ortaçağ efsanelerinde, Avrupa'nın çeşitli yerlerinde bulunan bu delikler tasvir edilir. Bunların, Araf'a veya Cehennem'e açılan girişler olduğuna inanılırdı, ama gündelik dilde bu kelimenin müstehcen bir yananlamı vardı. En yaygın olarak bilinen hudut işareti İrlanda'daki "Aziz Patrick'in deliği"ydi; bunun Araf'a giriş noktası olduğuna inanılırdı. XII. yüzyıl kadar erken bir dönemde bu bölgeyi hacılar ziyaret etmeye başlamıştı. Bu bölgeyle ilgili birçok efsane vardır; bunlara daha sonra döneceğiz. Aynı zamanda Aziz Patrick'in deliği tabirinin müstehcen bir vurgusu da vardı. Rabelais, "Panzehir Niyetine Değersiz Süs Eşyaları"nda (*Fanfreluches antidotées*) bu yorumu kullanır; orada "Aziz Patrick'in deliği", "Cebelitarık'ın deliği" ve binlerce başka "delik"ten söz eder. Cebelitarık, "trou de la Sybille" olarak da bilinirdi (Sevilla kelimesiyle yapılan bir söz oyunu vardır burada) ve bu da uygunsuz bir tabirdi.

Ölmekte olan ve bütün rahipleri kovalayan Raminagrobis'i ziyaretinde Panurge sövmeye başlar. Günahkâr şairin ruhuyla ilgili olarak şu tahminlerde bulunur:

... Ruhu, otuz bin sepet dolusu iblis tarafından çekilir... Nereye olduğunu öğrenmek ister misiniz?... Proserpina'nın tam lazımlığının dibine... o lavmanla boşalttığı pisliklerini doldurduğu cehennemi kovanın tam içine... cehennemin dev kazanının sol tarafına... Lucifer'in pençelerinden üç kulaç öteye... Demigorgon'un* karanlık hücresinin çok yakınına. (III. Kitap, XXII. Bölüm)

Cehennemin Dantevari ayrıntılı ve komik topografyası, çarpıcı bir resim sunar. Fakat Panurge'e göre oradaki en korkunç yer Satan'ın çeneleri değil, Proserpina'nın lazımlığıdır. Proserpina'nın kıçı, tabiri caizse, yeraltı dünyasının içinde başka bir yeraltı dünyasıdır, en diplerdeki derinliklerin de dibindeki derinliklerdir ve Raminagrobis, bu bölgeye doğru gitmektedir.

Öyleyse, yukarıdan aşağıya doğru sürekli hareketiyle kıç silgeci epizodunun bizi sonunda cehenneme getirmesi hiç şaşırtıcı değildir. Rabelais'nin çağdaşları bu resimde olağanüstü bir şey görmemişlerdir. Gargantua'nın yarı tanrılarla kahramanların uhrevi saadetinden, yani eski yeraltı dünyasından söz ettiği zamanlardan beri, cennete olduğu kadar sık cehenneme götürülmediğimiz doğrudur. Bunun, azizlerin ve doğru yolda olanların cennetteki ebedi saadetleriyle ilgili Hıristiyan öğretilerinin bir parodisi olduğu aşikârdır.

Bu gülünçleştiren taklitte, aşağıya doğru olan hareket, yukarıya doğru olanın karşısına konur. Bütün bir ruhani topografya baş aşağı edilmiştir. Rabelais'nin kafasındakinin, uhrevi saadetle ilgili Aquinolu Tommaso'nun öğretisi olması muhtemeldir. Kıç silgeci epizodunda saadet yukarıda değil, alt bölgede, kıçta başlar. Söylediğimiz gibi izlediği yol açıkça belirtilir: Kalın bağırsaklardan yürek ile beyne doğru. Ortaçağ topografyasının parodisinin yapıldığı çok aşikârdır; ruhun uhrevi saadeti, bedenin alt bölgelerinin derinliklerine nüfuz etmiştir. Bu, söz konusu epizottaki bütün imgelerin aşağı doğru hamle eden hareketinin sonucudur.

Öte yandan Hıristiyanlığın temel öğretilerinden birinin bu gülünçleştiren taklidi, kinik bir nihilizmden fersah fersah uzaktır.

* Dünyanın merkezinde yaşayan bir Yunan tanrısı. Ortaçağda pek çokları tarafından şeytanla bir tutulmuştur. (ç.n.)

Maddi bedensel alt bölgeler üretkendir. Doğurur, bu şekilde de insan ırkının ölümsüzlüğünü garanti altına alırlar. Bütün eskimiş, boş yanılsamalar orada ölür ve gerçek gelecek, hayat bulur. Rabelais'ci mikrokozmik resimde, bu bedenin nasıl "henüz doğmamış olanlar"la (*qui ne sont encore nés*) ilgili olduğunu ve her organın nasıl kendi besininin en değerli parçasını "aşağıya," hâsıl edici bölgeye gönderdiğini daha önce de görmüştük. Bu alt bölgeler, insan ırkının gerçek geleceğidir. Bütün Rabelais'ci imgelere nüfuz eden aşağı doğru hareket, nihai olarak bu neşeli geleceğe yönelir. Yazar aynı zamanda, daimi olmak isteyen ama ihtiyarlığında gülünç duruma düşen tecrit edilmiş bireyin sahtelikleriyle dalga geçer. Bu öğelerin hepsi –eskimiş olanla insan ırkının gerçek, neşeli geleceğinin küçültülmesi– tek bir müphem imgede kaynaşır. Rabelais'nin dünyasında, küçültücü kıç silgecinin, birbirinden farklı gerçek nesnelere ait imgeleri yenileyebilmesinin yanı sıra, insan ırkının geleceğiyle bir bağlantı kurmasına şaşırmamak gerekir.

Rabelais romanının karakterinin tamamı, epizodun vardığı sonuç hakkındaki yorumumuzu teyit eder. Rabelais eserinde, ortaçağ öğretilerinin ve dinsel ayinlerinin bütün öğelerinin sürekli parodisini yapar. İleride göreceğimiz gibi, Epistemon'un dirilişi epizodu, Dört İncil'deki temel mucizelerin gülünçleştiren taklidini yapar. Pasyon ile komünyon ayininin (Son Yemeğin) kendine özgü parodisinin izleri, ne kadar dikkatlice yapılmış olursa olsun, roman boyunca açıkça takip edilebilir. Ancak bu gülünçleştiren taklit en önemli, örgütleyici rolünü ilk iki kitapta üstlenir. Temel özelliği, tersine çevirerek başka bir maddeye dönüştürmek* olarak tanımlanabilir: Kanın şaraba, uzuvlarına ayrılmış bedenin ekmeğe, pasyonun şölene dönüşümü. Bu, gülünçleştiren taklidin çeşitli bölümlerini, önceden tartışılan epizotlarda gördük. Rabelais de, bedenin bu mikrokozmik resminde, ekmek ile şarabın ("bütün yemeklerin özü"), insan organizmasındaki kana nasıl dönüştüğünü gösterir. Bu, gülünçleştiren taklidin öteki yüzüdür. Romandaki, çeşitli dinsel öğreti ve kültlere ait başka bir dizi parodiye de bakacağız. Panurge'ün

* Transubstantiation: Katolik kiliselerinin inanışına göre Aşai Rabbani ayininde kullanılan ekmek ve şarabın Hazreti İsa'nın et ve kanına dönüşmesi. (ç.n.)

Türklerin Ülkesi'nde şehit düşecekken nasıl mucizevi bir şekilde kaçtığından önceden söz etmiştik. Abel Lefranc, Pantagruel'in soykütüğünü, Kitabı Mukaddes metinlerinin bir parodisi olarak yorumlar. Kitapların girişlerinde, kiliseye ait ikna sistemleri ve hakikat kurma yöntemlerinin parodilerini görmüştük. Bu nedenle, azizlerin ve doğru yoldan ayrılmayıp cennete gidenlerin parodisi olan kıç silgeci epizodu bizi şaşırtmamalı.[3]

Bu özgül epizotla ilgili çözümlememizi kısaca özetleyelim. Modern edebiyat arka planından bakıldığında bu bölüm tuhaf ve kaba görünür. Halbuki kıç silgeci, geleneksel bir mizahi küçültme temasıdır. Bu konuda, dünya edebiyatından birkaç örnek verdik; fakat bu tema hiçbir yerde, Rabelais'nin eserinde olduğu kadar geliştirilmemiş, oradaki kadar ayrıntılandırılmamıştır.

Bu temayı sadece müphem bir şey olarak değil yeniden hayat bulmanın açıkça olumlu anlamlarla yüklü bir kutbu olarak sunması Rabelais'nin onu ele alış yönteminin tipik bir özelliğidir. Bu, nesne ve kavramlarla oynanan neşeli ve serbest bir oyundur; ama bu oyun, aynı zamanda uzaklardaki kehanetvari bir hedefin peşindedir. Bu hedef, dünyayı ve onunla ilgili bütün fenomenleri sarıp sarmalayan kasvetli ve sahte ciddiyet atmosferini dağıtmak, ona farklı bir görünüm kazandırmak, onu daha maddi, insana ve bedenine daha yakın, daha anlaşılır ve bedensel anlamda daha hafif kılmaktır.

Böylece bu epizodun, neşeli, dostane, korkusuz bir tonu olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle bu epizot, modern zamanlarda anlaşıldığı gibi tecrit edilmiş, bayağı bir müstehcenlik değil, popüler pazar meydanı biçimlerine ait geniş ve karmaşık dünyanın organik bir parçasıdır. Bu imgeler ancak ait oldukları dünyadan koparılıp alındıkları ve modern bir yoruma tabi tutuldukları takdirde kaba ve itici görünürler. Rabelais içinse onlar, her zamanki gibi, eski dünyanın yakıldığı neşeli karnaval ateşinden uçuşan bir kıvılcımdan başka bir şey değildir.

3. Ama elbette bu, soyut rasyonalist bir ateizm olarak yorumlanmamalıdır. Bu, tüm tekyönlü ciddi duruşların mizahi bir ıslahıdır. Varoluşun "hiçbir zaman tamamlanamayan" müphem bütününü yenileyen neşeli bir yergisel dramadır.

Epizodun gittikçe yükselen bir dozu vardır. Kıç silgecine dönüştürülerek tacın alınması ve maddi bedensel alanda yenilenme, değersiz şeylerle başlar, ortaçağ felsefesinin zirvesindeki bir şahsiyetle sona erer. Özgürleştirici süreç başta, insanın incir çekirdeğini doldurmayan endişelerindeki ciddiyetten başlar, oradan açgözlülüğe ve pratik hayata geçilir; daha sonra ahlâkçılarla bağnazların didaktik kasvetine gelinir. Bu süreç, dünyanın karanlık sonunu tasvir eden resimde, yani kıyamet günü ve cehennemde olduğu kadar cennet ve uhrevi saadet imgelerinde de yansıtılan korkunun o müthiş ciddiyetinde son ifadesini bulur.

Konuşma ve davranış, acınacak kadar ciddi olan niyaz, matem, boyun eğme ve dindarlık tonlarının yanı sıra gözdağı, tehdit ve yasağın ürkütücü derecede ağırbaşlı tonlarından da yavaş yavaş kurtarılır. Ortaçağ insanının resmi ifadelerinin hepsi, sadece bu tonlarla bezenmişti, onlar tarafından zehirlenmişti. Resmi ortaçağ kültürü, ciddiyetin, korkusuz, özgür, ölçülü biçimlerini bilmiyordu. Küçük Gargantua'nın, her şeyi kıç silgecine dönüştüren, dostane popüler karnavalesk hareketi eskiyi tacından edip yenileyerek bu yeni, cesur ve ölçülü *insan* ciddiyetinin yeşereceği toprağı temizler, hazırlar.

Kıç silgeci epizodunda örneklenen, dünyanın dostane bir şekilde fethi, bu dünyaya ait yeni bir bilimsel bilginin de yolunu açar; korku ve dindarlık yüzünden insandan yabancılaşmış, hiyerarşik ilkenin nüfuz ettiği bu bilgi, serbest, deneysel ve materyalist bilgiye açık değildi. Dünyanın, epizotta simgelendiği şekliyle, popüler anlamda fethi, bütün yabancılaşmayı yıkar, askıya alır; dünyayı insana ve bedenine yaklaştırır, onun nesnelere dokunmasına, onları sınamasına, her açıdan incelemesine izin verir, onların içine girmesine, içini dışına çıkarmasına, onları her türlü fenomenle karşılaştırmasına, ne kadar yüceltilmiş ve kutsal olursa olsun çözümlemesine, tartmasına, ölçmesine, denemesine olanak tanır. Ve bütün bunlar, tek bir maddi duyusal deneyim düzleminde yapılabilir.

Halk mizah kültürü ile yeni deneysel bilimin, Rabelais zamanında organik bir şekilde birleştirilmesinin nedeni budur. Bunlar,

bir yazar ve okullu olarak Rabelais'nin bütün faaliyetlerinde de birleştirilmiştir.

Şimdi Epistemon'un dirilişi ve yeraltı dünyasında gördüğü görüler epizoduna dönelim (II. Kitap, XXX. Bölüm).

Bu, Rabelais'nin romanının en cüretkâr epizotlarından biridir. Abel Lefranc bu bölümün, İncil'in temel mucizesinin gülünçleştiren bir taklidi olduğunu oldukça ikna edici bir şekilde kanıtlamıştır; yani Lazar ile Yair'in kızının dirilişi mucizesinin. Kimi unsurlar bu iki hikâyeden alınmıştır, kimileri de bir başkasından. Lefranc bu bölümde ayrıca, sağırlarla dilsizlerin ve körlerin iyileştirilmeleriyle ilgili İncil hikâyelerinden de kimi öğeler bulmuştur.

Bu parodi, ilgili İncil metinleri ile maddi bedensel bölgelere ait imgelerin karıştırılmasıyla inşa edilmiştir. Panurge, Epistemon'un başını, çük önlüğüne sararak ısıtır; bu bariz bir maddi küçültmedir, ama aynı zamanda cinsel organlarla yapılan sağaltıcı bir temastır. Daha sonra Epistemon'un bedeni, şölenin yapıldığı ve dirilişin gerçekleştiği yere götürülür. Boynuyla başı, "güzel beyaz şarap" ile yıkanır. Bunun ardından teşrih edici bir imge gelir (*veine contre veine*). Panurge'ün burada ettiği yemin özellikle vurgulanmalı: Epistemon'u diriltmeyi başaramazsa kellesini vereceğini söyler. Bu yeminin içeriğini oluşturan temanın ("kellemi veririm"), Epistemon'un kafasının gerçekten kesilmesiyle çakıştığına dikkat edelim. Bu tür çakışmalar, Rabelais'nin imgeler sistemi bütününün tipik bir özelliğidir; beddua, sövgü, küfür ve yemin teması, hikâyede anlatılan olayların bir tekrarıdır (bedenlerin parçalanması, uzuvlarına ayrılması; bedenin alt bölgelerine yönelen hamleler; çiş ile sırılsıklam etme). Bir başka özelliğe de işaret edelim: Panurge, ancak bir delinin kellesine bahse girdiğini söyler. Fakat Rabelais ve bütün Rönesans bağlamında "deli" (*fol, sot*), asla bildiğimiz aptallık şeklindeki salt olumsuz anlamı taşımazdı. "Deli" müphem bir sövgüdür; dahası, *sotie*'lerin ve popüler pazar meydanı mizahının şenlikli deli imgesiyle yakından ilişkilidir. Kelle, bir deli için önemsiz bir kayıptır, ama bunu söyleyen de delinin ta kendisidir; dolayısıyla bu

kayıp, en az delinin deliliği kadar müphemdir (resmi bilgeliğin öteki yüzü, alt tarafı). Bu deli oyunu teması, bütün epizoda yayılmıştır. Kelleyi kaybetmek, salt komik bir edimdir; onun ardından gelen bütün olaylar, yani diriliş ve hayaletsi görüler, bir karnaval gibi ya da bir pazar meydanı pavyonunda yapılan bir gösteri şeklinde sunulur.

Epistemon'un uyanışı sahnesine bakalım:

> Epistemon nefes almaya başladı, sonra gözlerini açıp esnedi, hapşırdı... Sonunda da şöyle okkalı bir osuruk bıraktı.
> "Tamam şimdi tamamen iyileşti!" diye bağırdı Panurge, bir yandan bir bardak sert beyaz şarap ile bir dilim şekerli kızarmış ekmek verirken. Evet iyileşmesine iyileşti ama sonraki üç hafta, sadece içki içerek savuşturabildiği fena bir kuru boğuk öksürüğe tutuldu. (II. Kitap, XXX. Bölüm)

Buradaki bütün hayata dönüş belirtileri, yukarıdan aşağıya doğru giden bir düzende tasvir edilir. İlk önce ağızdan nefes gelir ve gözler açılır. Bunun ardından küçültme gelir: Esneme (hayata dair düşük bir işaret), hapşırma (hâlâ düşük bir işaret, bir tür ifrazat), son olarak da osuruk (bedensel alt bölge, anüs). Son belirti, tayin edicidir: *A ceste heure est il guery*, der Panurge.[4] O halde burada tam bir yer değiştirme, üst düzeyin yerine alt düzeyin konması durumu vardır: Hayatın simgesi ve dirilişin gerçek işareti olarak beliren şey ağızdaki nefes değil, osuruktur. Kış silgeci epizodu uhrevi saadeti anlatıyordu; burada da anüs, dirilişi simgeliyor.

Bu parçanın sonuç bölümünde şarap öncü iinge haline gelir (bu bir şölen simgesidir); hayatın ölüm karşısındaki zaferini onaylar, ayrıca Epistemon'a da kuru öksürüğünü iyileştirmede yardımcı olur.

Diriliş epizodunun birinci kısmı böyledir. Gördüğümüz gibi imgelerin hepsi, aşağıya doğru bir hareketi yansıtır. Bunlara eşlik eden şölen imgelerine de değinelim. Epizodun ikinci kısmı Epistemon'un hayaletsi görülerine, yani yeraltı dünyasına ayrılmıştır. Bu kısma da şölen imgeleri eşlik eder. Hikâyesi şöyle başlar:

4. Panurge'ün sözleri, İncil'e yapılan gülünçleştiren bir imadır. İncil'deki, Yair'in kızının dirilişinin işareti olarak yemeğin paylaşıldığı sahneye bir ima vardır.

Epistemon söze başladı. İblisleri görmüş, onlarla söyleşmiş, Lucifer'le muhabbet etmiş, cehennemde ve Cennetin Bahçelerinde çılgınca eğlenmiş. İblisler, diyor, öyle mükemmel dostlar, öyle neşeli yarenlermiş ki, Panurge onu çabuk geri çağırdı diye sitem etmiş.
"Onları öyle kalabalık görmek hoşuma gitti."
"Nasıl yani?" diye sordu Pantagruel.
"Öyle düşündüğün gibi kötü davranılmıyor onlara," diye açıkladı Epistemon. "Bütün olan biten şu: İçinde bulundukları durum tuhaf bir şekilde değişmiş. Mesela Büyük İskender'i gördüm... Eski çorapları yamayarak kıt kanaat geçiniyor. Kserkses hardal satıyor, Romulus tuzcu olmuş, Romalı kanun yapıcısı Numa Pompilius nalbant, Tarquin hamal, Galba'nın halefi Piso aptal bir köylü... (A.g.e.)

Yeraltı dünyası imgesi, ta en başından itibaren, şölen imgesiyle ilişkilidir; Epistemon cehennem ve Cennet Bahçeleri'nde cümbüş yapar. Dahası yeraltı dünyası Epistemon'a, hükümlülerin hayaletsi hayatlarına dair eğlenceli bir resim sunar. Bu hayat, tipik bir karnaval gibi örgütlenmiştir. Burada her şey, dış dünyadakinin tersidir. En yukarıdakiler küçültülmüş, en aşağıdakiler taçlandırılmıştır. Rabelais'nin verdiği listedekiler, antik ve ortaçağ kahramanlarının gülünçleştiren karnavalesk bir taklidinden başka bir şey değildir. Hükümlülerin her birinin konumu ve mesleği, kelimenin topografik anlamıyla bir küçültmedir; örneğin Büyük İskender, eski çorapları yamar. Kimi zaman hükümlü kahramanın durumu, fiziksel bir özelliğinin tasviriyle verilir; örneğin Akhilleus, "sıraca illeti bulaşmış" diye betimlenir.

Biçimsel açıdan bakıldığında, burada sadece başlangıcını verdiğimiz bu liste, kıç silgeci listesini hatırlatır; burada da, kahramanların yeni işleri ve uğraşları, öteki listedeki kadar beklenmedik şekillerde karşımıza çıkar. Bu yeni durumlar arasındaki tutarsızlık, fars tarzı bir alaşağı olma, yer değiştirmeden doğan etkiye benzer bir etki yaratır. Bu yeni uğraşlardan biri özellikle ilginçtir: Papa IV. Sixtus, yeraltı dünyasında frengi tedavisiyle uğraşmaktadır. Bu bilginin üzerine şöyle bir diyalog olur:

"Ne!" diye ünledi Pantagruel. "Cehennemde de mi frengi var yani?"
"Elbette," diye açıkladı Epistemon. "Hayatımda öyle çok frengi kanı

görmemiştim hiç. Yüz binden fazla frengili vardı galiba orada. Gördün mü işi, bu dünyada bu hastalığa yakalanmayanlar, öbür dünyada yakalanıyorlar!"

"Allaha şükür! Ben güvendeyim burada!" diye bağırdı Panurge. "Taa Cebelitarık'taki deliğin oraya kadar gittim, Hercules'in Sütunları'nın en ucuna kadar da gittim, meyvelerin en olgunlarını topladım!" (A.g.e.)

İlk önce bu tersine dönmüş durumun mantığını vurgulayalım; yeryüzünde frengiye yakalanmamış olanlar, cehennemde yakalanmak zorundadırlar. Bu "neşeli" hastalığın niteliğini hatırlayalım; frengi, alt tabakadan insanlara bulaşan bir hastalıktır. Son olarak, Panurge'ün sözlerindeki, "Cebelitarık'ın deliği" ve "Hercules'in Sütunları" ifadelerinin yananlamlarına dikkat edelim: Bunlar, bedenin alt bölgelerini simgeleyen ifadelerdir. Bu coğrafi sınır işaretleri, antik dünyanın batı sınırlarında yer almaktaydı, ki bu bölge Hades ile Kutsanmışlar Adası'na giden yolu da gösterirdi.

Şu alıntıda da karnavalesk bir ruh çarpıcı bir şekilde anlatılır:

"Cehennemin kanunu budur," diye açıkladı Epistemon, "yeryüzünün büyük lordları, leydileri, aşağıda en şerefsiz, en rizikolu, en sefil geçim yolları için mücadele etmeye mahkûm edilirler. Öte yandan filozoflar gibi bu gezegende muhtaç bir hayat sürmüş olan kimseler, *inferno*'da azametli lordlar olurlar...

"Diogenes'i gördüm... lükslerin en muhteşemi içindeydi, keyfini çıkarıyordu. Kat kat, mor bir kaftan giymişti, sağ elinde de bir kral asası vardı. Büyük İskender, Diogenes'in pantolonunun kalça yerlerini doğru dürüst yamalayamayınca, Diogenes, bir güzel sövüp saydı; eski imparator, karşısında tir tir titriyordu. Bu beceriksizliğinden dolayı onu bir güzel dövmeyi de ihmal etmedi.

"Epiktetos'u da gördüm, Fransız tarzında son derece şık giyinmişti. Serin, hoş bir kameriyenin altında oturmuş, etrafını kuş sürüsü gibi, zarif hanımlar sarmıştı... Epiktetos'un altın tacının üzerine işlenmiş eski Güneş armasına bakarken neredeyse güneş çarpacaktı." (A.g.e.)

Burada filozof Diogenes ile Epiktetos, kral seçilen karnavalesk soytarı rolünü oynuyorlar. Bu sahnede, Diogenes'in mor renkli kral kaftanı ile kral asasının yanı sıra eski imparator Büyük İskender'e atılan dayak vurgulanır. Epiktetos imgesi, daha farklı, daha şık bir

biçemde sunulur; o, cümbüş yapan, dans eden kraldır.

Epistemon'un görüleriyle ilgili diğer sahneler de benzer bir ruhla tasvir edilir. Hayattayken papaların düşmanı olan, retorikçiler okulunun önderi, yazar Jean Lemaire, yeraltı dünyasında soytarı papa rolünü üstlenir. Kardinalleri, önceden soytarı olan Caillette ile Triboulet'dir. Eski krallarla papalar, Lemaire'in terliğini öperler; o da kardinallerine, onları dövmelerini emreder.

Bu sahnede, küçültücü ritüel hareketleri de eksik değildir. Hardal satıcısı Kserkses çok para istediğinde, Villon tüccarı çişe boğar. Perceforest adlı bir adam, üzerinde Aziz Antonius'un alevlerinin resmi olan bir duvara işer. Cehennemde bir engizisyoncu olmuş olan Baignolet'li Franc-Archier, onu, dinden sapmayla suçlayarak yakmak ister.

Tüm epizot, şölen düzeneği şeklinde tasarlanmıştır. Pantagruel herkesi yemeye içmeye davet eder; şenlik bir ay sürecektir. Şenlik başladığında Pantagruel ile yoldaşlarının ilk işi, yenilmiş Kral Anarchus'un kaderine karar vermek olur; Pantagruel ile Panurge, kralı, cehennemde ona layık görülen yere hazırlarlar. Yani onu aşağı görülen bir meslekte eğitmeye başlarlar.

Kral Anarchus'un tacının karnavalesk bir tarzda elinden alınışı XXXI. Bölüm'de anlatılır. Bu sahneden daha önce söz etmiştik. Panurge, kralın üzerine, her bir ayrıntısı ince ince anlatılan bir soytarı kostümü giydirir; kıyafetin her ayrıntısı, Panurge tarafından bir *jeu de mot* [söz oyunu] ile açıklanır. Anarchus, kuzukulağı satıcısı olacaktır. Bu karnavalesk taç alma, yeraltı dünyasında yapılan ritüellerin bir taklididir.

Geriye, Epistemon'un dirilişi ve hayaletsi görüleri epizodunun çözümlemesini kısaca özetlemek kalıyor.

Bu epizotta verilen yeraltı dünyası imgesinin keskin hatlarla tanımlanmış popüler şenlikli bir karakteri vardır. Cehennem, bir şölen, neşeli bir karnavaldır. Burada, çişe boğma, dayak, gülünçleştiren taklit, sövgü gibi bütün bildik küçültücü müphem imgeleri görürüz. Rabelais'ci imgelerde içsel olan aşağıya doğru hareket, bizi yeraltı dünyasına getirir; ama yeraltı dünyasının kendisi de zaten bu inişi simgeler.

Rabelais'ci imgeler sisteminde yeraltı dünyası, bu sistemin ana hatlarının kesiştiği yerdir: Karnavallar, şölenler, dövüşler, dayaklar, sövgüler ve beddualar.

Cehennemin bu "yolağzı" olma karakteri nasıl açıklanabilir, bunun felsefi anlamı nedir?

Elbette bu soruya, soyut bir savla yanıt vermek olanaksızdır. Her şeyden önce Rabelais'nin kaynakları ile ortaçağda var olan, Rönesans edebiyatında da zirveye ulaşan, geleneksel cehennem temsiline dönmek lazımdır. İkincisi bu geleneğin popüler öğelerini açıklamalıyız. Son olarak da bu geleneğin ve ilgili imgenin anlamını, Rabelais'nin zamanında gündemde olan en önemli meselelerin ışığı altında araştırmalıyız.

Ama ilk önce, antik kaynaklar hakkında birkaç şey söyleyelim. Antikite döneminde yazılmış, cehennem tasvirleri içeren edebi eserler şunlardır: *Odysseia*'nın on birinci bölümü; Platon'un *Phaidros, Phaidon, Gorgias* ve *Devlet*'i; Cicero'nun *Somnium Scipionis*'i, [Scipio'nun Düşü]; Vergilius'un *Aeneid*'i ve en başta *Menippos ya da Hades'e İniş* olmak üzere, Lukianos'un bir dizi eseri.

Rabelais bu eserlerin hepsini biliyordu, ama bunların romanı üzerindeki etkisi hakkında hiçbir şey söylenemez. Lukianos'un etkisi bile genelde abartılmıştır. Aslında "Menippos" ile Epistemon'un görüleri epizodu arasındaki benzerlik, sadece dış görünüşe ait birkaç özellikle sınırlıdır.

Lukianos yeraltı dünyasını neşeli bir resim olarak tasvir eder. Gülünçleştiren taklit ve rollerin değişimi öğelerinin altını çizer. Bu resim Menippos'u, insan hayatını bir geçit resmiyle karşılaştırmaya iter.

> Tüm bunlara baktığımda, insan hayatının uzun bir geçit olduğuna karar veriyorum; bu geçitte Kader, herkese yerinin ne olduğunu, üzerine hangi kıyafetleri giyeceğini söyleyen önderdir. Şanslı birini çekip alır, üzerine kral kaftanı giydirir, kafasına üç katlı papa tacı takar, yanına koruma olarak mızraklı süvariler verir, kafasına kraliyet işaretini yerleştirir; bir başkasına da köle kıyafetleri giydirir, bir üçüncüsüne güzellik bahşeder, bir başkasını ise iğrenç ve gülünç kılar. Çünkü tabii ki gösteri renkli olmalıdır.

Dünyada güçlü olanlar, krallar, zenginler, Lukianos'un Hades'inde konum değiştirmişlerdir:

> Ve krallarla satrapların, ölüler arasında dilenirken, kurutulmuş et satarken ya da gramer öğretirkenki zavallılıklarını görünce daha da çok güleceksin; gelen geçen onlarla alay eder, suratlarına, en aşağılık kölelere atar gibi tokat atarlar. Bir köşede Makedonyalı Philippos'u görünce ben de kendimi tutamadım: Üç kuruşa, perişan olmuş ayakkabıları onarıyordu. Evet, orada, o yolağzında, sadaka dilenen pek çok başkasını da görebilirsin: Kserkses, Darius, Polikrates...

Bunu, Epistemon'un yeraltı dünyası anlatısıyla karşılaştırın (II. Kitap, XXX. Bölüm): "Tüm olan biten şu: İçinde bulundukları durum tuhaf bir şekilde değişmiş. Mesela Büyük İskender'i gördüm. Ne yapıyor, biliyor musun?... Eski çorapları yamayarak kıt kanaat geçiniyor. Kserkses hardal satıyor, Romulus tuzcu olmuş, Romalı kanun yapıcısı Numa Pompilius nalbant..."

Dış görünüşteki bu benzerliğe rağmen, Rabelais ile Lukianos arasında derin ve temel bir fark vardır. Lukianos'un gülüşü her zaman soyuttur, ironiktir, hakiki bir neşeden yoksundur. Onda, Satürn Bayramı'na özgü simgelerin müphemliğinden hemen hemen hiçbir şey kalmamıştır. Geleneksel imgeler cansız kansızdır, soyut, ahlâki stoacı felsefelerin hizmetine koşulmuşlardır (dahası geç dönem kinizmi tarafından dejenere edilmiş, bozulmuşlardır). Lukianos'un krallarının suratlarına, "en aşağılık kölelere yapıldığı gibi tokat atılır." Ama bunlar, kölelik rejiminin sıradan ceza uygulamalarıdır, sadece Hades'e aktarılmışlardır. Bunlar, Satürn Bayramı tarzı, müphem, kral-köle imgelerinin hayatta kalan solgun gölgelerinden başka bir şey değildir. Hâsıl edici güçten yoksun darbelerdir yalnızca; doğum ve yenilenmeye katkıda bulunmazlar. Lukianos'un şöleni de, aynı sıradan, yüzeysel özelliğe sahiptir; Lukianos'un yeraltı dünyasının sakinleri de yemek yer, fakat bu yemenin, Rabelais'ci şenlikle ortak hiçbir yönü yoktur. Eski krallar bundan hoşlanmayabilir, ama eski kölelerle dilenciler de hoşlanmayabilir. Herkes yemek yer ama kimse eğlenmez; filozoflar bile. Onlar da sadece ironik bir şekilde güler, ellerinden tacı alınan krallarla, zenginlerle

alay ederler. En önemli olan budur. Lukianos'un maddi bedensel ilkesi sadece yüksek imgeleri küçültmeye, onları sıradanlaştırmaya yarar, burada herhangi bir müphemlik yoktur. Bu ilke, yenilemez, yeniden hayat vermez. Öyleyse Lukianos ile Rabelais arasındaki en önemli fark, tonları ve biçemlerinde yatar.

Yeraltı dünyasının ortaçağdaki temsillerinin en başına, "Petrus'un Vahyi" adlı eseri yerleştirmeliyiz. Bu eser, I. yüzyılın sonu veya II. yüzyılın başında Yunanlı bir yazar tarafından kaleme alınmıştır ve Hades'e dair antik algılayışların bir özetinin, Hıristiyan öğretisine adapte edilmiş bir versiyonu niteliğindedir. "Petrus'un Vahyi"nin orijinali, ortaçağda bilinmiyordu.[5] Bu eser, IV. yüzyıla ait *Visio Pauli* [Pavlus'un Vahyi] adlı esere öncülük etmiştir; *Visio Pauli*'nin farklı versiyonları ortaçağda yaygındı, ki bu eserin de, ortaçağ edebiyat tarihinde muazzam büyük rol oynayan, cennet ve cehennemi konu alan birçok İrlanda efsanesi üzerinde güçlü bir etkisi olmuştur.

Bu İrlanda efsaneleri arasında, "Aziz Patrick'in Deliği" ile ilgili olanlar önemli bir rol oynamışlardır. Bu geçit, Araf'a açılır. Efsaneye göre bu geçit ilk defa Tanrı tarafından, V. yüzyılda yaşamış Aziz Patrick'e gösterilmiştir. XII. yüzyılın ortalarında, Henri de Saltrais adlı bir keşiş, bir şövalyenin Araf'a inişini tasvir etmiştir; eserin adı, "Aziz Patrick'in Arafı"dır. Meşhur "Tungdal'ın Görüsü" de aynı zamanlarda yazılmıştır. Tungdal öldükten sonra yeraltı dünyasına doğru bir yolculuğa çıkar ve şahit olduğu korkunç şeyleri anlatmak üzere yaşayanların dünyasına geri döner. Bu efsaneler, olağanüstü bir ilgi doğurmuş, birçok benzer esere de esin kaynağı olmuştur. Bunlar arasında, Fransalı Marie'nin *Aziz Patrick'in Arafı*, Papa III. İnnocentius'un *Dünyanın Zilleti Üzerine*'si, *Aziz Gregorius'un Diyalogları* ve Dante'nin *İlahi Komedya*'sı sayılabilir.

Visio Pavli'den ödünç alınan hayaletsi görü imgeleri, güçlü Kelt imgelemi tarafından geliştirilmiş, zenginleştirilmiş, olağanüstü boyutlara ulaşmış, son derece görkemli ayrıntılarla bezenmiştir. Bu eserde, bedenin grotesk imgeleri özellikle katlanarak çoğalmıştır.

5. İlk olarak 1886 senesinde bir Mısır mezarında bulundu.

* Bkz. *İlahi Komedya*, çev.: Rekin Teksoy, Oğlak Yay., 4. Baskı, 2002.

Günahların yanı sıra ceza yöntemleri de artmıştır; yedi, dokuz hatta daha çok sayıda yöntem ortaya çıkmıştır. Bu işkence imgelerinin yapısında, sövgü, beddua ve küfürler ile topografik bedensel olumsuzlama ve küçültmenin kendilerine has mantığının izini sürmek kolaydır. Bu imgeler genelde, edepsiz ifadelerde bulunan metaforların gerçekleşmesi şeklinde örgütlenir. Hükümlü günahkârın bedeni, grotesk bir tarzda sunulur. Bunun hırsla yiyip yutma ile arasındaki ilişki genelde açıktır: Kimi günahkârlar şişe geçirilip kızartılır, kimileriyse erimiş metal içmeye zorlanır. "Tungdal'in Görüsü"nde Lucifer, kızarıp akkor haline gelmiş bir ocağa zincirlenmiş olarak resmedilir, bir yandan da günahkârları hırsla yiyip yutmaktadır.

Yeraltı dünyasıyla ilgili bir efsane dizisi de Lazar ile ilintilidir. Bu eski efsanelerden birinde Lazar, Cüzamlı Simon'un evinde İsa ile cümbüş eder, ona hayaletsi dünyadaki görülerini anlatır. Aziz Augustinus'a atfedilen bir vaazda Lazar'ın, öbür dünyanın sırlarına vakıf olan tek canlı olarak ne kadar büyük bir ayrıcalığa sahip olduğu vurgulanır. Bu vaazda da Lazar'ın, şenlik sırasında anlattığı görüleri yer alır. XV. yüzyılın sonunda, Lazar figürü gizem oyunlarında ortaya çıkar; öte yandan hikâyesinin geçtiği şölen sahnesi özellikle iyi bilinir, popüler takvimde belirli günlerde hatırlanır.

Grotesk bedensel öğelerle[6] şölen imgeleri içeren, hayaletsi krallığın bütün bu efsaneleri, *diablerie*'lerin tema ve imge dokusunu belirlemiş, bu türe de hep hâkim olmuştur.

Bu efsanelerle edebi eserlerin, Rabelais'nin yeraltı dünyası üzerindeki etkisi nasıl olmuştur? Gördüğümüz gibi Rabelais, iki temel öğeyi vurgular: Bunlardan birincisi, Epistemon'un hikâyesinin sahnesini oluşturan şölendir (Epistemon, ölüler diyarında cümbüş yapmaktadır, tıpkı filozoflar gibi; yemeklerse oranın sakinleri tarafından satılır); ikinci öğeyse, hayaletsi krallığın sürekli karnavalesk olan veçhesidir.

6. Gördüğümüz gibi bu grotesk-komik öğeler, "Tungdal'ın Görüsü"nde, daha ilk biçimlerinde verilmişti. Bunların, resim sanatı üzerinde de etkisi olmuştur. Örneğin Hieronymus Bosch, Tungdal temasını gösteren bir panel çizmiştir (yaklaşık M.S. 1500); bu resim, "görü"nün tam da grotesk veçhesini vurgular (Lucifer'in yiyip yuttuğu günahkârlar). Bourges Katedrali'ndeki freskler de komik bir cehennem resmeder.

Yukarıda değindiğimiz ortaçağ efsane ve yazılarında şölen öğesi görülür. XII. yüzyıla ait "Tungdal'ın Görüsü"nde Lucifer, kendisi bir yandan devasa bir ocakta kızartılırken, bir yandan da günahkârları yiyip yutar. Bazı gizem oyunları, Lucifer'i bu sahne içinde sunar. Benzer bir imgeyi Rabelais'de de görüyoruz: Pantagruel, Lucifer'in bir gün zincirlerini koparışını anlatır; bir dava vekilinden yapılan yahniyle kahvaltı etmiş, sonra da feci bir karın ağrısına tutulmuştur. IV. Kitap'ın XLVI. Bölümü'nde, iblisin çeşitli ruhların lezzeti üzerine uzun bir tartışması vardır: Hangisi kahvaltıda iyi gider, hangisi akşam yemeğinde? Nasıl servis edilmelidirler? Öyle görünüyor ki Rabelais, iki şiirden doğrudan kaynak almıştır: Anonim bir yazarın "Salut d'Enfert" adlı şiiriyle Raoul Houdenc'in "Songe d'Enfert" adlı şiiri. İki şiirde de yazarlar, şeytanların başına yaptıkları ziyareti ve iblislerle yaptıkları şöleni anlatır, günahkârlardan oluşan menünün ayrıntılarını verirler. Örneğin "Salut d'Enfert"in kahramanına bir tas tefeci çorbası, bir tabak sahtekâr rostosu ile hukukçulardan yapılma bir sos sunulur. Raoul Houdenc, cehennem mönüsünün daha da ayrıntılı bir tasvirini verir. Epistemon gibi bu iki şair de cehennemde görkemli bir şekilde ağırlanır, Rabelais'nin karakterleri gibi, şeytanların başıyla dostane bir sohbete katılırlar.

Lazar'la ilişkili efsaneler dizisinin Rabelais üzerindeki etkisi de en az bunun kadar belirgindir. Önceden de işaret ettiğimiz gibi, Epistemon epizodu kısmen, Lazar'ın İncillerdeki diriliş hikâyesinin bir parodisidir. Epistemon'un hayaletsi görüleri hikâyesinde, Lazar efsanesindekine benzer bir şölen düzeneği vardır.

Rabelais'nin yeraltı dünyasına ait birinci tema olan şölen temasının kaynakları bunlardır. İkinci tema olan karnaval temasının kökenleri de bu kaynaklarda bulunabilir.

Karnavalesk, şenlikli öğe, iki şiirde açıkça belirtilir. Ama bu öğe daha önceki bir dönemde, en eski kültsel efsanelerde de vardır. Yeraltı dünyası, geçmişin yenilgiye uğramış, lanetlenmiş şeytanını simgeler. Bu şeytanın, resmi Hıristiyan bakış açısıyla yorumlandığı, temsil edildiği doğrudur. O halde buradaki olumsuzlama, bir nevi dogmatik karaktere sahiptir. Fakat efsanelerde bu dogmatik

olumsuzlama, yeryüzünün derinliklerine dair folklorik algılayışla iç içe örülüdür; bu algılayışa göre bu derinlikler anne rahmine benzetilir, onun gibi içine alır ve doğurur; aynı zamanda, kovalanan neşeli bir canavar olan geçmiş fikriyle de birleştirilir. Neşeli zamana dair folklorik algılayış, geçmişin yenilmiş şeytanının simgesi olarak düşünülen cehennem imgelerine ister istemez nüfuz eder. Bu, "Tungdal'ın Görüsü" kadar erken dönemli bir eserde Lucifer'in neden neşeli bir canavar, yani artık geride kalmış ve yenilgiye uğratılmış bir gücün, bir korkunun simgesi olarak temsil edildiğini açıklar. Ardı arkası kesilmeyen değişimleri, çeşitli nüanslarıyla bu tema, Dante'nin *inferno*'sunun kasvetli imgelerini ve Rabelais'nin neşeli ölüler diyarını yaratabilmiştir. Son olarak şunu söyleyelim: Alt bölgelerin mantığının özü, yani şu tersyüz edilme hali, her şeyin yer değiştirmesi durumu, bu imgeleri karşı konulmaz şekilde grotesk yorumun alanına çekmiştir.

Fakat dikkate alınması gereken bir öğe daha var. Hıristiyanlığın iblise çevirdiği, antik mitolojideki tanrılar ile ortaçağ boyunca yaşamaya devam eden Roma Satürn Bayramı imgeleri, ortodoks Hıristiyan bilinç tarafından cehenneme gönderilmiş, pagan ruhlarını da yanlarında götürmeleri istenmişti.

Karnavalın en eski tasvirlerinden biri, yeraltı dünyasına ait mistik bir görü şeklinde sunulmuştur. XI. yüzyıl Norman tarihçisi Orderic Vital, Rahip Goshelin'in görüsünü ayrıntılarıyla anlatır. Rahip, 1 Ocak 1091'de, geceleyin bir hasta ziyaretinden dönerken, ıssız yolda yürümekte olan "Erl-Kral'ın ordusunu" görür. Erl-Kral, bir dev olarak tasvir edilmiştir, elinde bir topuz vardır (bize Herakles'i hatırlatır). Önderlik ettiği ordu karman çormandır; ön sıradaki adamlar vahşi hayvan derilerinden kıyafetler giymişlerdir, ellerinde her tür mutfak araç gereci, kap kacak vardır; hemen arkalarından da elli tane tabut taşıyan bir grup adam gelir. Tabutların üzerinde, koca kafalı ufak varlıklar oturmaktadır, ellerinde büyük sepetler vardır. Onların arkasından bir darağacı taşıyan iki Etiyopyalı gelir; darağacında, bir iblisin kızgın mahmuzlarını etlerine sokup işkence ettiği iki adam vardır. Onlardan sonra da atlara binmiş bir sürü kadın gelir. Eyerlerinin üzerleri kıpkırmızı kızgın çivilerle kap-

lıdır, öyle ki atlarını sürdükçe onların üzerine oturup kalkarlar. Bu kadınların arasında asil hanımlar da vardır, bunların bazıları gerçekten yaşamış, görünün olduğu sırada hayatta olan insanlardır. En arkadansa, dört bir yanları alevlerle çevrili din adamlarıyla askerler gelir. Bu geçide katılanların hepsi, ölü günahkârların ruhlarıdır. Goshelin, aralarından üç tanesiyle konuşur; bunlardan biri, ölü erkek kardeşidir. Bunların, cezalarını çekerek Araf'tan göçen kimseler olduğunu öğrenir.

Goshelin'in görüsü işte böyledir.[7] Elbette "karnaval"dan söz etmez. Rahibin kendisi ve olayı aktaran yazar, Goshelin'i, Erl-Kral'ın ordusunu görmüş kabul eder. Bu mitolojik tasvir (ki "vahşi ordu", "vahşi av" veya "Kral Arthur'un ordusu"na benzer), burada bir Hıristiyan yorumuna maruz kalmıştır. Orderic'in hikâyesinin karakterini ve tek tek ayrıntılarını, Hıristiyan algılayışlar belirler: Goshelin'in içine düştüğü dehşet, geçit yapan erkeklerle kadınların sızlanmaları, inlemeleri. Darağacında iblisin işkence ettiği adam bir rahip katilidir; çivili eyerlere oturan kadınlar, ahlâk bozukluğu nedeniyle cezalandırılmışlardır. Kısacası, atmosfer, karnavalesk olmaktan oldukça uzaktır.

Ama yine de tek tek imgelerin ve geçidin karnavalesk karakterleri, şüphe götürmez. Hıristiyan yorumun bozucu etkisine rağmen, Satürn Bayramı özellikleri oldukça bariz şekilde görünür. Bu sahnede, grotesk bedenin tipik bir özelliği ve bu tip geçit törenlerinin değişmez kahramanlarından olan dev imgesiyle karşılaşırız. Herakles ile topuzu imgesi, yeraltı dünyasıyla yakından ilişkilidir. Tabutların üzerinde oturan yeni doğmuş bebekler de en az onun kadar tipiktir. Hıristiyan *mise-en-scène*'inin ötesinde, doğum yapan ölümün barındırdığı müphemliği görürüz. Maddi bedensel alt bölgeler, bozuk ahlâklı kadınlar (*dames douces*) tarafından simgelenir; müstehcen hareketleri, çiftleşme sırasındaki hareketlerin taklididir. (Ata binme ediminden ödünç alınan, cinsel birleşmeyi anlatan Rabelais'ci metaforu hatırlayalım: *saccade*.) Vahşi hayvan derileri giymiş, mutfak gereçleri kuşanmış adamlarsa bariz şekilde karna-

7. Goshelin'in ziyareti, Otto Driesen tarafından ayrıntılarıyla çözümlenmiştir. Bkz. *Der Ursprung des Harlekin*, 1904, ss.24-30.

valesk imgelerdir. Askerleri yakan alevler, korkunç geçmişi yakıp yenileyen ateştir (Roma Karnavalı'ndaki *moccoli* gibi). Görü aynı zamanda, taç alma öğesi de içerir; zira günahkârlar geçmişin feodal lordları, şövalyeleri, asil leydileri, din adamlarıdır; şimdi küçültülmüşler, ellerinden yüksek konumları alınmıştır. Goshelin, pis işlere bulaşma suçundan dolayı cezalandırılan bir yargıç olan vikontla sohbet eder; konuştuğu lordlardan biri, komşusunun değirmenini çalmıştır.

Bu Yeni Yıl geçidinde, bize, "taçları alınmış tanrıların geçit resmi"ni hatırlatan bir şeyler vardır, özellikle de topuz kuşanmış Erl-Kral figüründe. Ortaçağda, özellikle de Almanya'da karnaval alaylarının, bir kenara atılmış pagan tanrıların geçidi olarak yorumlandığını biliyoruz. Yüksek güçlerin ve hakikatlerin tahttan indirilmesi fikri, karnaval imgelerinin çekirdeğinin bir parçası haline gelmişti. Satürn Bayramı şenliklerinin bundaki etkisi de göz ardı edilemez. Antik tanrılar, bu karnaval alaylarında, Satürn Bayramları'nda elinden tacı alınan kralın rolünü üstlenmişlerdir. XIX. yüzyılın ikinci yarısında bazı Alman akademisyenlerinin, "karnaval" sözcüğünün kökenini Germen dilinde bulmaları tipiktir; bu kelimenin, "kutsal bir yer", yani "bir pagan cemaat ile rahipleri" anlamına gelen *Karne* veya *Harth* kelimeleriyle "ölü", "öldürülmüş" anlamına gelen *val* veya *wal* kelimelerinden geldiğinde ısrar ederler. Bu kurama göre karnaval, "ölü tanrıların geçidi" anlamına gelir. Bu yorumdan söz etmemizin nedeni, bir kenara atılmış kutsal varlıklara dair algının ne kadar kalıcı olduğunu göstermekti sadece.

Orderic Vital'in samimi hikâyesi, tanrıdan korkan XI. yüzyıl Hıristiyanlarının zihinlerinde bu karnaval ve cehennem imgelerinin nasıl iç içe geçtiğini ispatlar. Ortaçağın sonunda, karnaval öğesi hâkimiyeti ele geçirip yeraltı dünyasını, pazar yerine ait neşeli, popüler bir gösteriye dönüştürdüğünde bu karnaval-cehennem birleşiminden *diablerie*'ler çıktı. Bütün Rönesans şenliklerinde buna koşut bir cehennemin "karnavallaştırılması" süreci görüyoruz.

Karnaval cehennemi, ortaya çeşitli biçimlerde çıkmıştır. XVI. yüzyıl Nürnberg karnaval alaylarında geçirdiği, ayrıntılarıyla kaydedilmiş olan dönüşümler şöyleydi: Bir ev, bir kule, bir saray, bir

gemi, bir rüzgâr değirmeni, ateş püskürten bir ejderha, üzerine adamların oturduğu bir fil, çocukları yiyip yutan bir dev, günahkâr karıları yiyen ihtiyar bir iblis, her tür kıvır zıvır satan bir dükkân, bir Venüs Dağı, delileri pişirmek için bir fırın, kötü huylu kadınları vurmak için bir top, delileri yakalamak için bir tuzak, içinde keşişlerle rahibelerin bulunduğu bir odacık, üzerine delilerin bağlı olduğu dönen bir çarkıfelek. Bol havai fişekle yüklü olan bu tertibatın tamamı genelde, şehrin yönetim binasının önünde yakılırdı.

Karnavalesk cehennemin bütün bu değişkeleri müphemdir ve şöyle ya da böyle, gülmenin yenilgiye uğrattığı korkunun simgelerini taşır. Bunların hepsi, uzaklaşmakta olan eski dünyanın az ya da çok zararsız bir şeklini temsil eden karnavalesk taklitlerdir. Bunlar kimi zaman sadece komik birer canavar olurlar, kimi zaman da, o eski dünyanın geride kalmış özelliklerini, nafileliğini, saçmalığını, aptallığını, gülünç debdebesini, vs. simgelerler. Bu imgeler, Rabelais'nin ölüler diyarını dolduran küçültücü hurdalarına benzer: Büyük İskender'in yamadığı eski çorap veya eski tefecilerin topladığı paçavra ve çöp yığınları. Bu dünya, karnavalın yeniden hayat veren alevlerine mahkûmdur.

Yukarıda söylediğimiz her şey, ortaçağ geleneğindeki yeraltı dünyası imgelerinin yanı sıra Rabelais'nin romanındaki imgelerin felsefi anlamına ışık tutuyor. Cehennem imgesiyle Rabelais sistemindeki diğer bütün imgeler arasındaki organik bağı açıklamış olduk. Şimdi de bu imgelerin bazı özelliklerine bakalım.

Halk kültürü binlerce yıl boyunca, gelişiminin her evresinde, resmi kültürlerin bütün merkezi fikirlerini, imgelerini ve simgelerini, gülmeyi kullanarak alt etmeye, bunları bir dengede tutmaya ve maddi bedensel alt bölgelerin dilinde (müphem anlamda) ifade etmeye çabalamıştır. Önceki bölümde, kozmik korku ve dünyanın başına gelen felaketlere ait imgelerle eskatolojik kuramların, resmi felsefelerde nasıl yeşerdiğini görmüş, bunların komik karşılıklarını bulmuştuk. Karnavalesk facialar ve parodik kehanetler, insanı korkularından özgürleştiriyor, dünyayı ona yaklaştırıyor, zamanın üze-

rine yüklediği yükü hafifletiyor, onu bir dizi neşeli dönüşüme, yenilenmeye maruz bırakıyordu.

Yeraltı dünyası imgesi de gelişmişti. Resmi cehennem ve Araf algılayışlarının karnavallaştırılması sürecinin de ortaçağda gerçekleştiğini gördük. Bu sürecin öğeleri, resmi cehennem "görüleri"nde dahi bulunuyordu. Ortaçağ döneminin sonunda yeraltı dünyası, merkezi bir tema, iki kültürün yolağzı haline gelmişti: Yani resmi ve popüler geleneklerin. Bu tema, bu iki kültür arasındaki farkları en açık şekilde ifade etmiştir. Yeraltı dünyası garip bir bilançodur sanki; tek tek insanların hayatları ve kaderleri ile bir bütün olarak insanoğlunun hayatını ele alan hüküm, Hıristiyan felsefesinin en üst düzeyinde yer alan (dinsel, metafiziksel, etik, toplumsal, siyasal) kriterlere dayanıyordu. Bu sentez, tanrı ile şeytana ait temel ortaçağ algılayışını, soyut bir biçimde değil, çarpıcı düzeyde yoğun bir görsel ve duygusal biçimde gözler önüne seriyordu. Cehennem imgesinin, kilise propagandasının güçlü bir aracı olmasının nedeni budur.

Resmi ortaçağ kültürünün temel özellikleri, en uç sınıra, yeraltı dünyası imgelerinde ulaşmıştır; burası, kasvetin, korkunun ve sindirmenin son derece büyük bir yoğunluğa ulaştığı bir noktadır. Bireyin ve kaderinin tarihdışı değeri en tutarlı şekilde burada örneklenmiştir. Çıkış ve inişin üzerine oturduğu dikey çizgi, hâkimiyetini ilan etmiş, tarihsel zamanın yatay çizgisiyse silinmişti. Resmi ortaçağ kültüründe zaman kavramı, en çarpıcı şekilde burada ortaya çıkmıştı.

Halk kültürü, gülme aracılığıyla, bu kasvetli ciddiyetin aşırı uçlara varan projeksiyonunu alt etmek, onu, neşeli bir karnaval canavarına dönüştürmek için uğraştı. Halk kültürü, *inferno*'yu kendine özgü bir şekilde, yani kısır bir sonsuzlukla, gebe olan, doğuran bir ölümü karşı karşıya koyarak; geçmişi, yeni ve daha iyi bir geleceğe hayat vermek suretiye koruyarak örgütledi. Hıristiyan cehennemi, dünyayı değersizleştirip insanı ondan uzaklaştırdıysa, karnavalesk cehennem dünyayı ve onun içinde ölümle doğumun yüz yüze geldiği ve hayatın tomurcuklandığı bir rahim olarak görülen alt bölgelerini onayladı. Maddi bedensel alt bölgelere ait imgelerin, karnavallaştırılmış yeraltı dünyasına hâkim oluşunun nedeni budur.

Öbür dünya imgesi halk geleneğinde, korkunun gülme tarafından yenilgiye uğratılmasının simgesi haline gelir. Korku iki yönlüdür: Cehennemle ölümün yarattığı gizemli dehşet ile yeraltı dünyasına sürgün edildiği halde, hâlâ hüküm süren ama ölmekte olan, geçmişe ait otorite ve hakikatin yarattığı dehşet.

Rönesans boyunca *inferno*, gittikçe artan miktarlarda krallarla, papalarla, dini ve siyasi önderlerle –bunların sadece ölü olanlarıyla değil o dönemde yaşayanlarıyla da– dolup taşmış bir yer olarak resmedildi. İnkâr edilen, suçlanan, lanetlenen her şey o öbür dünyaya ait bölgede toplandı. Rönesans ile XVII. yüzyıl yergisi, tarihsel figürlerden, siyasi kişiliklerden oluşan bir galeriyi resmetmek için o imge dokusunu kullandı. Ancak bu yergi genelde, Quevedo örneğinde olduğu gibi, salt olumsuz özellikler barındırmıştır; imgelerin müphemliği, büyük ölçüde törpülenmiştir.

Pantagruel'in son bölümünden Rabelais'nin, kahramanının yolculuğunu, efsanevi Prester John'un Hindistan'daki topraklarına, yani öbür dünyaya yapılan bir yolculuk olarak tasvir etmek istediğini anlıyoruz. Bu konuyu ele almasına şaşırmamalıyız. *Pantagruel*'in önde gelen imgesinin ardına kadar açık bir ağız, yani ortaçağ gizem oyunlarının *gueule d'enfer*'i [cehennemin ağzı] olduğunu hatırlayalım. Bu imgelerin hepsi bizi aşağıya, dünyevi ve bedensel alt bölgelere götürür. Kıç silgeci epizodu bile gördüğümüz gibi bizi öbür dünyaya götürmüştü.

Rabelais'nin temel kaynağı olan Gargantua halk efsanesinde, kahramanın cehenneme inişini anlatan bir epizot vardır. Evet, "Büyük Vakayiname"nin bu epizodu içermediği doğrudur, öte yandan 1540 tarihli bir fars, bu epizottan, o günlerde yaygın olarak bilinen bir şey olarak söz ediyor. Bu efsanenin yeni sözlü değişkelerinden birini Sébillot yazıya dökmüştür;[8] bu değişkede de bu olaydan söz edilir.

Halk mizahı kahramanları sık sık cehenneme iner. Bunlardan biri de, Pantagruel gibi edebi geçmişinde iblis olan Arlekino'dur.

8. Paul Sébillot, *Le Folklore de France*, 4 cilt, Paris, 1904-7, Cilt 1, ss.52-3.

1585 senesinde Paris'te, "İtalyan Komedyen Arlekino'nun Eğlence ve Serüvenlerinin Neşeli Hikâyesi" başlıklı, kahramanın düşleriyle görülerini, annesi Cardina'yı geri getirmek üzere cehenneme inişini ve cehennemin kralı Cerberus ile diğer iblisleri yendikten sonra kaçışını anlatan bir eser yayımlandı.

Arlekino cehennemde, perendeler atar, hoplayıp zıplar, dilini çıkarır, Charon ile Pluton'u güldürür. Bütün o neşeli hoplamalar, zıplamalar, yeraltı dünyası kadar müphemdir. Arlekino'nun perendeleri topografiktir; yönelişleri gökten dünyaya, oradan yeraltı dünyasına doğru olur, yani yukarıdan aşağıya. Bu perendeler, yüz ile kalçalar arasında bir oyunu, birincinin yerine ikincinin konuluşunu gösterir; başka bir deyişle cehenneme iniş teması, bu basit akrobatik hareketin bünyesinde barınır. Halk mizahı figürleri hep inme eğilimindedir. XVII. yüzyılın meşhur komedyeni Tabarin de *inferno*'ya inmiştir. "Tabarin'in Cehenneme İnişi" başlıklı oyun, 1612 senesinde yayımlanmıştır.

Biz Pantagruel'e dönelim. Onun yeraltı dünyasına yolculuğu, romanın planına göre, Prester John'un Hindistan'daki topraklarından geçecekti. Bu yaklaşım, cennet ile cehenneme açılan yolların o bölgede olduğunu varsayan efsaneyle uyumluydu. Fakat Rabelais'nin tasarladığı şekliyle Pantagruel'in Hindistan'a ulaşmak için izleyeceği yol, Batı'nın en ucuna giden, *Îles des Perles*'den, yani Brezilya'dan geçen yoldu. Dolayısıyla, Hercules'in Sütunları'nın batısında olduğu düşünülen efsanevi ölüler ülkesine giden yol Rabelais'nin, zamanının coğrafi keşiflerine verdiği bir cevaptır. I.François, 1523-4 senelerinde, İtalyan denizci Verrazano'yu, Çin ve Hindistan'a giden yolu kısaltması için Orta Amerika'daki boğazları keşfetmeye yollamıştı; amacı, aynı yere ulaşmak için Afrika'yı dolaşan Portekizliler'den başka bir yol keşfetmekti.

Rabelais romanının tasarısını, aşağı yukarı *Pantagruel*'in son bölümünde planladığı gibi tamamladı. Ancak romanın şekilsel yapısı büyük ölçüde değişti; sonuçta çıkan eserde Prester John'un ülkesi yoktur, yeraltı dünyasının yerineyse, "Kutsal Şişe Kehaneti" adası konmuştur (öte yandan Rabelais bu sahneyi nasıl resmedecekti, bunu bilmiyoruz). Güneybatı rotasına gelince, onun yerine

kuzeybatı rotasının konduğunu görüyoruz. Pantagruel'in IV. Kitap'taki yolculuğunun rotası bu yönedir.

Kuzeybatıya giden bu yeni güzergâh da dönemin keşiflerinden birinin yankısıydı; Fransa'nın kolonyal girişimlerinin yeni yolu yani. Verrazano Orta Amerika boğazlarını keşfedemeyince, Rabelais'nin meşhur çağdaşı Jacques Cartier yeni bir plan geliştirdi: Güzergâhı kuzey kutbu bölgesine kaydırmak. Cartier 1540 senesinde Kanada'ya doğru yola çıktı. 1541 senesinde I.François onu, Kuzey Amerika'nın bu yeni keşfedilen topraklarını kolonileştirmek üzere bir daha oraya gönderdi. Böylece Rabelais de kahramanının güzergâhını değiştirdi, ona kuzeybatıya, Cartier'nin gittiği kutup bölgelerine doğru yelken açtırdı.

Cartier'nin güzergâhı aynı zamanda cennet ile cehenneme giden meşhur efsanevi rotaydı. Bu kuzeybatı rotası, Kelt ilmi tarafından biliniyordu. İrlanda'nın kuzeybatısı gizem doluydu. Uğuldayan dalgaların arasından ölülerin iniltilerini duyabilirdiniz; denizlerin sağına soluna serpiştirilmiş tuhaf adalar vardı, tıpkı Hindistan'dakiler gibi mucizelerle dolu adalar. "Aziz Patrick'in deliği"nin, Keltlere ait deniz efsanelerinin bir parçası olduğunu görmüştük. Geç antikite edebiyatı, özellikle de Lukianos ile Plutarkhos'un eserleri, İrlanda hikâyeleriyle doludur. Örneğin Rabelais'nin romanında, donan ve eriyen dünyalarla ilgili bir epizot vardır; bu olay yazar tarafından doğrudan Plutarkhos'tan alınmıştır, öte yandan imgeleri şüphesiz Kelt kökenlidir. Aynı durum, yine Plutarkhos'tan esinlendiği Macreon Adası epizodu için de geçerlidir. Bu arada Plutarkhos'un Briareus'un koruması altındaki Satürn'ün bu kuzeybatı adalarından birinde yaşadığını anlattığını da söyleyelim.[9]

Burada, bu Kelt efsaneleri dizisinden, Pantagruel'in yolculuğu hikâyesini, yani romanın IV. Kitap'ını etkilediğine şüphe olmayan bir efsaneden söz edeceğiz. Bu eski bir İrlanda mitinin Hıristiyanlaştırılmış versiyonu olan, Aziz Brendan'ın yolculuğu efsanesidir. X. yüzyılda kaleme alınmış olan *Navigation sancti Brendani* adlı

9. George Lote gibi kimi çağdaş uzmanlara göre Rabelais, fantastik Kelt hikâyelerinden özellikle hoşlanıyordu. Eski edebiyattan bir şey alacaksa, özellikle Kelt kökenli olanları seçermiş (örneğin Plutarkhos'un eserleri gibi).

eserin hem sözlü hem yazılı versiyonları, ortaçağda bütün Avrupa ülkelerinde muazzam bir popülariteye sahipti. Bu yolculuk yedi yıl sürer. Aziz Brendan, tıpkı Pantagruel gibi o ada senin bu ada benim gezer, her uğradığı yerde yeni mucizelerle karşılaşır. Bu adalardan birinde, geyik büyüklüğünde beyaz koyunlara rastlar. Bir başka adada, kırmızı yapraklı dev ağaçlar görür; dallarına tünemiş beyaz kuşlar Tanrıya yakarmaktadır. Başka bir adada derin bir sessizlik hâkimdir, dua zamanı kandiller yanar. Efsanede anlatılan ihtiyar adam, Rabelais'nin Macrobius'una çok benzer. Yolcular Paskalya'yı bir köpekbalığının sırtında kutlamak zorunda kalırlar; Rabelais'de de bir balinanın anlatıldığı bir epizot vardır. Aziz Brendan, bir ejderha ile yarı aslan yarı kartal bir yaratığın dövüşüne şahit olur, bir denizyılanı ve başka canavarlar görür. Keşişler, karşılarına çıkan bütün tehlikeleri dindarlıkları sayesinde aşarlar. Bir keresinde, denizden yükselen büyük bir safir sunak görürler. İçinden bir ateş bulutu yükselen, cehenneme açılan bir geçidin önünden geçerler. "Cehennemin çeneleri"nin yakınında, etrafı fırtınalarla kabarmış dalgalarla sarılı küçük bir kayanın üzerinde oturan Yahuda'ya rastlarlar. Bayram günlerinde, çektiği azaba ara veriliyor, o da dinlenmek için oraya çıkıyordur. Sonunda cennetin kapılarına ulaşırlar; değerli taşlarla bezeli duvarları parlamaktadır. Topaz, mor kuvars, amber, akik, her türlü taş vardır orada. Göklerden gelen bir haberci, cenneti ziyaret etmelerine izin verir. Islak çayırlar, çiçekler, meyve yüklü ağaçlar görürler. Havayı tatlı bir rayiha doldurur. Ormanlarda zarif hayvanlar yaşamaktadır; yerlerde sütten ırmaklar akar, çiğ taneleri baldandır. Hava ne sıcak ne soğuktur. Orada ne açlık ne üzüntü vardır.

Burada, dünyaya ait uzam ve bu uzamdaki hareketlere dair ortaçağ algılayışının tipik bir örneğini görüyoruz. Tıpkı grotesk bedende olduğu gibi burada da donuk bir yüzey yoktur, sadece çukurlarla tepeler vardır. Bu efsanevi rahatlamanın mükemmel bir simgesi, cehennem deliğiyle Yahuda'nın kayası ya da denizin derinliklerinden yükselen safir sunaktır. Cehenneme açılan geçit ile cennetin kapıları dünyanın yüzeyini kırar, başka dünyaları ifşa eder. Bu efsanede, Hıristiyan kilisesine ait fikirler, onlarla çelişen popüler

imgelerle birleşir. Bu imgeler hâlâ güçlüdür ve efsaneye cazibesini onlar verir. Cennet, maddi bedensel bolluğun ve barışın popüler ütopik krallığıdır; orası Satürn'ün altın çağının devam ettiği ve savaşlarla acılar yerine maddi bolluğun hüküm sürdüğü yerdir. Plutarkhos Satürn'ün evini tamı tamına o İrlanda adalarından birine koymuştur. Dolayısıyla bu dindar şiirde, tıpkı Goshelin'in gizemli görüsünde olduğu gibi, geçmiş Satürn Bayramları'nın her dem baki güçlü tonlarını duyarız.

Pantagruel'in kuzeybatıya yolculuğunda, ütopik huzur ve barış ülkesinin efsanevi rotası, gerçek hayattaki çağdaş rotayla, yani o dönemde coğrafi keşiflerin geldiği son nokta olan Jacques Cartier'nin rotasıyla iç içe geçer. Bu tür bir kombinasyon, Rabelais'nin bütün temel imgelerinin tipik özelliğidir. Bu konuyu bir sonraki bölümde yeniden ele alacağız.

Aziz Brendan'ın yolculuğunun esinlediği temalar, IV. Kitap'ta, farklı bir düzeydeki imgelerle birleştirilir. Aslında Pantagruel'in yolculuğunun tamamı yeraltı dünyasında, yani komik canavarların modası geçmiş dünyasında gerçekleşir. Mızıkçıların adası, vahşi sosisler adası ve sakinlerinin karnavalesk savaşı, *Carême-prenant* figürü (ve onun fantastik teşrihi), Papimania ve Popefiggery adaları, Bay Göbek'in adası ve Mideye Tapanların şölen ikramları, özellikle Mızıkçıların Lord Basché tarafından dövüldüğü, Villon'un dalaverelerinin anlatıldığı hikâyeler başta olmak üzere araya giren hikâyeler ve epizotlar... bütün bunlar eski dünyaya ve onun hakikatlerine ait karnavalesk imgelerdir; onlar, grotesk yeraltı dünyasını dolduran neşeli canavarlar ve *diablerie* kahramanlarıdır. En büyük çeşitliliği ve tezahürleriyle aşağıya doğru hareket, IV. Kitap'ın imgelerine damgasını vurur. Romanın bu bölümünde bolca yapılan siyasi imaların da altını çizmeliyiz.

İrlanda denizinin efsanevi mucizeleri bu şekilde, neşeli bir karnavalesk yeraltı dünyasına dönüştürülmüştür.

Gördüğümüz gibi Rabelais, son kitabında (yani dördüncüsünde) önerdiği ilk plana, bütün şekilsel dönüşümlere rağmen büyük ölçüde sadık kalmıştır.

Aşağıya doğru hareketin ve onun yansıttığı yeraltı imgelerinin felsefi anlamı, ortaçağın evren tasavvurunun, Rönesans sırasında geçirdiği radikal yeniden yapılanmanın ışığı altında anlaşılmalıdır. Bir önceki bölümde, ortaçağ düşüncesindeki fiziksel kozmosun hiyerarşik karakterini (dört öğenin birbirine göre konumları ve hareketlerini) anlatmıştık. Böylesi bir derecelendirme, metafizik ve ahlâki dünya düzeninde de mevcuttu. Areopagos meclisi üyesi* Dionysos'un da ortaçağ felsefesinin tümü üzerinde büyük bir etkisi olmuştur. Eserlerinde, hiyerarşi fikrinin gelişimi geniş kapsamlı ve tutarlı bir şekilde anlatılır.[10] Areopagos üyesi Dionysos'un öğretisi neoplatonculukla Hıristiyanlığın bir birleşimidir. Yukarıdaki ve aşağıdaki dünyalara ayrılmış, derecelendirilmiş bir kozmos fikri, neoplatonculuktan alınmıştır. Hıristiyanlık, bu iki düzey arasında aracılık anlamında halas fikrini ödünç almıştır; Dionysos ise cennetten dünyaya doğru inen hiyerarşik derecelendirme için sistematik bir tasvir sunmuştur. İnsan ile Tanrı arasında, saf zekâların ve göksel kuvvetlerin dünyası vardır. Bunlar, her biri kendi içinde üçe ayrılan, üç halkaya bölünür. Kilise hiyerarşisi, bu göksel kalıbı sadık bir şekilde yansıtır. Areopagos üyesi Dionysos'un öğretisinin, Erigena, Büyük Albert, Aquinolu Tommaso ve benzerleri üzerinde büyük etkisi olmuştur.

Ortaçağın tasavvur ettiği dünya resminde, üst ve alt, yukarısı ve aşağısı, hem uzam hem de değerler açısından mutlak bir anlam taşırdı. Dolayısıyla yukarıya doğru harekete, yukarıya çıkışa ait imgeler veya iniş ve düşüş simgeleri, bu sistemde istisnai bir rol oynardı, tıpkı edebiyat ve sanatta olduğu gibi. Bütün önemli hareketler, sadece yukarı ve aşağı doğru, yani dikey bir yönde bir hareket olarak görülüp yorumlanırdı. Bütün hareket metaforları, ortaçağ düşünce ve sanatında, keskin hatlarla tanımlanmış bir karaktere sahipti: Bu, şaşırtıcı bir şekilde tutarlılık gösteren dikey bir karakterdi. En iyi olan her şey yukarıdaydı, en kötü olanlar da aşağıda. İleriye ve geriye doğru, yatay bir hareket hattına rastlanmazdı; bu hareket önemsizdi, zira nesnelerin değerler skalasındaki konumlarını

* Eski Atina'nın ilk aristokrat meclisi. Krala danışmanlık etmek amacıyla kurulduğu sanılır. Adını, Akropolis'in kuzeybatısındaki alçak tepeden alır. (ç.n.)

10. "İlahi Adlar Üzerine", "İlahi Hiyerarşiler Üzerine", "Kilise Hiyerarşisi Üzerine."

ya da gerçek kaderlerini değiştirmiyordu. Bu hareket, statik ya da kapalı bir çember içinde anlamsız bir devridaim olarak görülüyordu. Hatta ortaçağın, yolculuk ve hac ziyareti anlatıları bile dünya üzerinde yatay bir çizgide ilerleme şeklindeki özel *pathos*'tan yoksundu; bu ortaçağ hikâyelerinde ilerleme çizgisi bozunuma uğramış, yerine dikey dünya-uzam kavramı konmuştu. Üzerine ortaçağ düşüncesinin inşa edildiği somut, görünür dünya modeli de temel olarak dikey bir modeldi.

Bu hiyerarşik hareket, yatay olarak algılanan zaman fikrini de belirlemişti. Dolayısıyla hiyerarşi zamanın dışında bir şey olarak algılanıyordu; zaman hiyerarşik yükselişte önemli bir unsur değildi. Bir ilerleme, zamanda ileri doğru gitme gibi bir algılayış yoktu. En üst kürelerde aniden yeniden doğmak bile mümkündü, "Muhammed'in testisi"nden akmaya başlamadan önce bile. Ortaçağ eskatolojisi zamanı değersizleştirmiştir.

Dante'nin tasavvur ettiği dünya kendine has özellikler taşır. Onun dünyasında, zamana önemli bir rol atfedilir, ama uzamsal değer taşıyan bütün Dante metaforları çıkış ve düşüş şeklinde salt dikey bir eğilim gösterir. O sadece yukarı ve aşağıya doğru hareketi biliyordu, ileriye değil. Öte yandan dikey imgeler sistemini de muazzam bir derinlik ve zenginlikle geliştirmiştir. Dünyasının tamamı, Satan'ın çeneleri olan en alt düzeyden, Tanrı ve uhrevi saadete ulaşmış ruhların evi olan en üst düzeye doğru giden dikey bir çizgi üzerinde gösterilir. Ruhun konumunu ve kaderini değiştiren tek hareket, yukarı veya aşağıya doğru harekettir. Zamanda ve uzamda yakında veya uzakta duran nesnelere ait akılda kalıcı bir imgeye nadiren rastlarız. Hem *Divina Commedia*'da [İlahi Komedya] hem *Vita Nuova*'da [Yeni Hayat] Beatrice imgesi, hiyerarşinin ışığında görünür. Düşüş, bu imgeyi uzaklaştırır; yükselen ruhsa yaklaştırır. Şairi âşığından ayıran sonsuz mesafe, bir anda aşılabilir veya sonsuza kadar aşılmamak üzere baki kılınabilir. Zaman ve uzam, bu aşk hikâyesinden tamamen dışlanmış gibi görünür; bunlar sadece simgesel veçheleriyle var olurlar. Buna karşın, aşkın nesnesinden uzaklık, kişiyi âşığa götüren yolların uzunluğu ve güçlüğü ve bek-

leyişin somut zamanı, popüler halk şarkı sözlerinde çok belirleyici bir rol oynar.[11] Dante'nin eserinde de zaman değersizleştirilmiştir. O hiyerarşik düzende her an, mükemmelliğin aşırı alt ve üst derecelerini barındırır; gerçek tarihsel zaman hiçbir şeyi değiştiremez.

Fakat Dante'nin tasavvur ettiği şekliyle ortaçağın dünya resmi, zaten bir kriz halindedir, tam kırılma noktasındadır. İdeolojik niyetlerine rağmen eserinde, bireysellik ve çeşitlilik tek bir hiyerarşik düzlemde ortaya çıkar. Farinata, Ugolino, Paolo ve Francesca gibi imgeler önemlidir, diğerlerinden ayrıdır, ancak hiyerarşide alttan üste doğru dizilen ruhlar skalasındaki konumlarına göre değil. Dante'nin dünyası son derece karmaşıktır. O istisnai sanatsal gücü, bütün imgelerine hâkim olan birbirine karşıt öğelerin arasındaki güçlü gerilimde açığa çıkar. Yukarıya doğru dikey hareketin kudretli etkisi, en az onun kadar kudretli olan, gerçek uzam ve tarihsel zamanın yatay çizgisine doğru yönelme şeklindeki dürtüyle karşı karşıya gelir; bu, kaderi, ortaçağın hiyerarşik değer ve normlarının dışında anlama ve şekillendirme eğilimidir. Dante'nin muhteşem gücünün, o dünyada yarattığı dengenin olağanüstü gerilimi işte buradan doğar.

Rabelais zamanında, ortaçağın hiyerarşik dünyasının temelleri çatırdamaya başlamıştı. Yukarı ve aşağının mutlak tanımına dayanan, dar, dikey, zaman dışı dünya modeli ile çıkışlar ve inişlerden oluşan ortaçağ sistemi, o sıralarda bir yeniden yapılanma halindeydi. Öncü rolün yatay çizgilere, gerçek uzam ve tarihsel zamanda ileriye doğru bir harekete devredildiği yeni bir model inşa edilmekteydi. Felsefe, bilimsel bilgi, insani uygulamalar ve sanatın yanı sıra edebiyat, hep bu yeni model üzerinde çalışmaktaydı.

Rabelais, yeni bir dünya algılayışı ve ortaçağ hiyerarşisinin yıkılışı için verilen mücadelede, sürekli olarak geleneksel folklorun kullandığı tezatlar yöntemini kullandı, yani şu "tersyüz etme", "pozitif olumsuzlama" mantığını. Rabelais yukarıyla aşağının yerlerini değiştirmiş, hiyerarşik düzeyleri kasti olarak birbirine karıştır-

11. Provence yöresine ait meşhur, "uzaktaki prenses" imgesi, mesafeye dair resmi hiyerarşik ortaçağ algılayışıyla, halk şarkı sözlerinin gerçek uzamını birleştiren bir melezdir.

mıştır; bunu yaparkenki amacı nesnenin somut gerçekliğinin özünü keşfetmek, onu kabuğundan kurtarıp, onun maddi bedensel veçhesini sergilemekti: Gerçek varoluş, ona göre bütün hiyerarşik norm ve değerlerin dışındaydı.

Bütün halk imgelerinin, mutlak alt bölgelere yönelen kudretli hamlesi, barındırdıkları zaman öğesi ve yeraltı dünyasının müphem doğası Rabelais'de, soyut hiyerarşik çıkış eğilimiyle karşı karşıya getirilir. Rabelais gerçek dünya ile gerçek tarihsel zamanı, yukarıdaki seviyelerde değil en alt derinliklerde aradı. Kutsal Şişe'nin rahibesinin sözleriyle, "Hazinelerin en büyüğü yeraltında saklıdır ve aralarında en bilge olanı da zamandır, zira bütün zenginlikleri, bütün gizleri o açığa çıkaracaktır."

Maddi bedensel imge, yeryüzü ve gerçek zaman, dünyanın yeni resminin göreceli merkezi haline gelir. Bütün değerlendirmelerin temel kriteri artık tek tek ruhların en yukarıdaki seviyeye çıkışı değil, bütün insanoğlunun, yatay tarihsel zaman boyunca yapacağı ileri doğru hareket olma yolundadır. Ruhlar yeryüzünde üstlerine düşenleri yerine getirdikten sonra, onlara ait olan bedenler birer birer yok olur, yavaşça solar, ölür; ama halkın, insanoğlunun, ölüm tarafından döllenen bedeni her daim yenilenir, tarihsel gelişim çizgisi boyunca sonsuza kadar ileri doğru hareket eder.

Rabelais bu fikirlere, Gargantua'nın Pantagruel'e yazdığı meşhur mektupta, neredeyse doğrudan kuramsal bir ifade katar (II. Kitap, VIII. Bölüm). Söz konusu mektubun bu felsefeyle ilgili kısmını inceleyelim:

> Mutlak Yaratıcımız, Kadirimutlak Tanrımızın ta en başından beri insanlığa bahşettiği, lütfettiği armağanlar, rahmetler ve ayrıcalıklar arasında, bana göre en üstün olan bir tanesi vardır. Ölümlü olsak da, onun sayesinde bir tür ölümsüzlük elde edebiliriz; şu geçici hayatlarımızın akışında, onun sayesinde ismimizi, soyumuzu devam ettirebiliriz...
> O halde yüce Kurtarıcıma, Tanrıma şükran borçluyum, bana, şu ihtiyar yaşımın senin gençliğinde yeniden yeşerdiğini izleme neşesini bahşettiği için. Her şeye hükmeden, her şeyi yöneten O'nun keyfi istediğinde ruhum, bu insanların arasından ayrılmak zorunda kalacak; ama ben, ebediyen ölmüş olarak görmeyeceğim kendimi, bir yerden başka bir

yere geçtiğimi düşüneceğim. Zira şu yeryüzünde benim görünür imgem sende yaşamaya devam edecek; senin aracılığınla, her zamanki gibi, onurlu insanlar, hakiki dostlar arasında yaşamaya devam edeceğim. (II. Kitap, VIII. Bölüm)

Bu mektup, inceltilmiş retorik bir üslup kullanılarak yazılmıştır. Şekilsel olarak Katolik Kilisesi kurallarına sadık, güzel konuşma sanatının bütün norm ve uzlaşımlarına uyan bir hümanist tarafından verilen kitabi bir söylevdir. Mektup, ne tonu, ne görece arkaik biçemi, ne de kelimelerin özenli ve dindarca seçimi açısından romanın özelliğini belirleyen pazar meydanı jargonuna en ufak bir imada bulunur. Gargantua'nın nasihati başka bir dünyaya ait gibi görünür; bu, resmi bir söylev modelidir.

Öte yandan mektubun içeriği, resmi kilise felsefesine denk düşmez. Neredeyse her paragrafı başından sonuna belirleyen bütün o dindar konuşma biçimlerine rağmen Gargantua'nın, dünyevi ölümsüzlük konusunda geliştirdiği fikirler, Kilise öğretisinden tamamen farklı bir boyuta aittir. Rabelais ruhun, beden dışındaki ebedi hayatına açıkça karşı koymaz, zira bunu zaten aşikâr bir şey olarak kabul eder. Ancak o, bununla ilişkili şu fikirle ilgilenir: Bedenle, dünyevi hayatla ilişkili olan ölümsüzlük; canlı kanlı bir tecrübenin erişebileceği bir ölümsüzlük. İnsan kültürünün, insanların soyunun, isminin, fiiliyatının sonsuza kadar idame edilmesiyle ilgilenir. İhtiyarlamış bedenden başka bir dünyaya gitmek üzere ayrılan ruhun statik anlamda varlığını sürdürmesi onu tatmin etmez. Kendini, ihtiyarlığını, oğlunun, torununun, büyük torununun yeşeren gençliğinde görmek ister.

Rabelais'nin bu tipik yaklaşımını vurguluyoruz. Sadece oğul babanın yerini alır demiyor Rabelais; böyle bir ifade, babayla oğul, ihtiyarlıkla gençlik arasındaki bağı, bu ikilileri birbirine karşıt, statik ve kapalı birer fenomen olarak görüp koparmak anlamına gelirdi. Rabelais'de imge ikili bir bedene sahiptir: İhtiyarlığın, gençliğin içinde yeniden yeşerdiğini söyler (*mon antiquité charnue refleurit en ta jeunesse*). Fikrini ifade etmek için retoriğe başvurur; ki bu, gebe ihtiyarlık ile doğuran ölüme ait grotesk halk imgesinin yetkin

bir tercümesidir. Rabelais'nin tasviri, hayati sürecin kesintiye uğramayan ama çelişkili olan birliğinin altını çizer; bu süreç ölümle kesilmez, tam tersi ölüm esnasında zafere ulaşır, zira ölüm, hayatın yeniden gençliğe kavuşmasıdır.

Gargantua'nın mektubundan bir başka tipik ifadeyi irdeleyelim. Mektupta şöyle yazar: "Ruhum, bu insanların arasından ayrılmak zorunda kalacak; ama ben, ebediyen ölmüş olarak görmeyeceğim kendimi, bir yerden başka bir yere geçtiğimi düşüneceğim." Bu sözlerden şöyle bir çıkarsama yapılabilir: Ben, nihai anlamda ölmeyecektir, çünkü bedeni terk eden ruhla beraber, gök katına yükselecektir. Halbuki ruhun kaderi Gargantua'yı ilgilendirmez gibi görünür; o daha ziyade, dünyevi anlamda "insanlar arasında yaşadığı yer"in değişmesini düşünüyordur, bu dünyevi bir uzamdır; o daha ziyade oğlunun sürdüreceği hayatla ve daha sonra gelecek bütün nesillerin kaderiyle ilgileniyordur. Ruhun dikey bir çizgide yükselmesi burada tamamen arka plana itilmiştir; geriye kalan bedensel yatay çizgidir, bir evden bir başkasına, ihtiyar bedenden genç bedene, bir nesilden bir sonrakine, geçmişten geleceğe geçmektir.

Ama Rabelais'nin kafasındaki, bir insanın, soyu kanalıyla biyolojik anlamda yenilenmesi ve gençleşmesi değildi. Ona göre biyolojik öğe, toplumsal, tarihsel ve kültürel öğeden ayrılamaz. Babanın oğlunda yeniden yeşermesi, aynı düzeyde değil, insanoğlunun gelişimindeki daha üst bir düzeyde gerçekleşir. Hayat yeniden doğduğunda kendini tekrar etmez, gittikçe mükemmelleşir. Gargantua mektubunda, hayatı sırasında meydana gelen büyük dönüşüme işaret eder:

> Şu anda, Tanrının da inayetiyle, edebiyat yeniden ışık ve itibar kazandı ve ben de bunu görebilecek kadar uzun yaşadım. Eğitimde öyle bir devrime tanık oldum ki, olgunluk yıllarında yüzyılın önde gelen okullusu olarak hiç de haksız olmayan bir itibara sahip olan ben bile artık ancak bir gramer okulunun en düşük sınıfına zar zor girebilirdim. (II. Kitap, VIII. Bölüm)

Her şeyden önce Rabelais'nin söz konusu tarihsel devrime, değişmekte olan zamana ve gelmekte olan yeni çağa dair bariz bir far-

kındalık içinde oluşuna dikkat edelim. Yazar bu farkındalığı, romanının başka kısımlarında, bir halk imgeler sisteminin yardımıyla ifade eder; bunlar Yeni Yıl, bahar veya karnaval kutlamalarıyla ilgili imgelerdir. Gargantua'nın mektubundaysa kuramsal bir temel kurar.

Rabelais, insanın gençleşmesinin özgül karakterini açık bir şekilde tanımlar. Oğul sadece babasının gençliğini taklit etmez. Her ne kadar Gargantua zamanının en eğitimli adamı olsa da, şimdi onun bilgisi, birinci sınıfa giden bir çocuğa yetecek düzeyde bile değildir. İnsanoğlu dur durak bilmeksizin ilerler, hem tarihsel hem kültürel anlamda; ve bu ilerleme sayesinde her yeni neslin gençliği, daha üst düzeyde bir kültürel gelişim yaşar. Bu, sadece kendinden önceki nesillerin izlediği yolu izleyen bir hayvanın gençliği değildir; bu, tarihsel insanın büyümesidir.

Soyu kanalıyla yeşeren ihtiyarlık imgesi de tarihsel bir karaktere sahiptir. Bir kez daha söyleyelim: Burada söz konusu olan, biyolojik bireyin değil tarihsel insanın kültürünün gençleşmesidir.

Rabelais'nin bu fikrinin, Herder tarafından bir daha dile gelmesi için iki yüzyıl geçmesi gerekecekti (ki bu da en iyi versiyonlardan biri olmayacaktı). Herder'in de insan kültürünün her yeni nesilde ilerlediği şeklinde bir öğretisi vardı. Herder'in, ölümü doğrulama girişimi idealisttir ve iyimserliği bir miktar zorakidir. Rabelais'nin hayatı, koşulsuz bir şekilde ölümü de dışlamadan savunmasının kapsayıcı niteliğini onda göremeyiz.

İnsanın mükemmeliyete daha çok yaklaştığı fikri, dikey yükseliş fikrinden tamamen kopuktur. Buradaki hâkim ton, gerçek zaman ve uzamda ileriye doğru hamle eden yeni yatay harekettir. İnsanın gelişimi, bireyin ruhunun hiyerarşideki üst düzeylere yükselişiyle değil, insanın tarihsel gelişimiyle başarılır.

Rabelais'nin romanında ölüm imgesi, bütün trajik ya da dehşet uyandırıcı baskın tonlardan aridir. Ölüm, halkın büyüme ve yenilenme sürecinde zaruri olan halkadır. O, doğumun "öbür tarafı"dır.

Rabelais bu fikri, her ne kadar bir şekilde rasyonalist ve geleneksel şekilde olsa da, *Pantagruel*'in III. bölümünde, Gargantua'nın karısının, oğlunu doğururken öldüğü sahnede açıkça ifade

etmiştir. Gargantua, burada, büyük bir utanç içinde kıvrandığı bir duruma düşer: "Korkunç bir şüphe beynine azap verdi: Karısının ölümüne mi ağlamalıydı, yoksa oğlunun doğumuna mı sevinmeliydi?" O da "inek gibi" ağlar ama sonra aklına Pantagruel gelir ve şöyle ünler:

> "Ho, ho, ho, ho, ne mutluyum ben! Haydi içelim, ho! Ve kederimizi bir tarafa atalım! En iyi şarabı getirin, bardakları ovun, sofrayı kurun, şu köpekleri kovun, ateşi körükleyin, mumları yakın, oradaki kapıyı kapatın, ekmekleri dilimleyin ki atalım sebze çorbasının içine, şu dilencileri de gönderin şuradan ama ne isterlerse verin ondan sonra! Hey sen oradaki, al şu cüppemi! Don katına kadar soyunacağım, ki muhabbetin tadı çıksın."
> Bunları söylerken bir yandan da rahiplerin karısını defnederken söyledikleri duaları, anma konuşmalarını duyar. (II. Kitap, III. Bölüm)

Bu sahnede ölüm ile doğum bir araya gelir. Ölüm, doğumun "öbür tarafı"dır. Gargantua, gülsün mü ağlasın mı bilemez, ama sonra yenilenmenin neşesi baskın çıkar. Baba, neşeli bir şenlikle, hayatın zaferini kutlar; ancak burada da, tıpkı Rabelais'nin dünyasının tamamında olduğu gibi ütopik bir gelecek öğesi buluruz. Şölen ruhunda olmayan her şey savuşturulmalıdır; dilencilere, yemek isteyen köpeklere izin yoktur. Giysiler değiştirilmelidir ("Don katına kadar soyunmalıyım"). Ekmek ve şarap ayininin de gülünçleştiren bir taklidi yapılır (son yemek, şarap, ekmek, temiz bir masa örtüsü, yanan mumlar, kapalı kapılar). Fakat bu kutlama, gerçek bir zafere işaret eder, zira hayat, ölümü alt etmiştir.

Rabelais'nin imgeler sisteminde, ölüm ile gülme kombinasyonu tipiktir. Başka yerde çözümlediğimiz Yuhanna Yerakliyus epizodu şu şekilde sona erer:

> Üstat söylevini bitirir bitirmez, Ponokrates ve Eudemon öyle katılasıya güldüler ki, ruhları cennetlik oluyor sandılar; Crassus bir aygır eşeğin devedikeni yediğini görünce tıpkı öyle gülmüş; Philemon da bir eşeğin sofra için hazırlanmış incirleri yediğini görünce gülmekten katılarak ölmüştü.
> Üstat Yuhanna da onlarla birlikte yarışırcasına gülmeye başladı. O kadar güldüler ki, beyin hamurlarının dayanılmaz çalkantısından gözle-

rine yaşlar geldi. Beyinlerindeki gözyaşı suları sıkışınca göz sınırları aracılığıyla dışarıya fırladı. Böylece, Demokritos'u Herakleitos'laştırmış ve Herakleitos'u Demokritos'laştırmış oluyorlardı. (I. Kitap, XX. Bölüm) [*Gargantua*, s.103]*

Gülmekten ölmek, neşeli ölüm şekillerinden biridir. Rabelais bu temaya birden fazla yerde döner. *Gargantua*'nın X. bölümünde, mutluluk ve sevincin neden olduğu ölüm vakalarını listeler. Bu örnekler, antik kaynaklardan ödünç alınmıştır. Örneğin Aulus Gellius'tan Diagoras'ın ölümünü alır. Üç oğlu Olimpiyatlar'da şampiyon olmuştur; Diagoras, oğulları onun kafasına kazandıkları defneden taçları koyunca ve izleyiciler onu çiçek yağmuruna tutunca sevinçten ölür. Rabelais, Plinius'ta Lakedaimonlu Khilon'un benzer şekilde ölümünü bulur.[12] Rabelais'nin listesinde dokuz sevinçten ölüm vakası vardır. Yazar hatta Galenos'a dayanarak bu kazaların fizyolojik açıklamalarını verir.

III. Kitap'ın yirmi birinci bölümünde, şair Raminagrobis'in son anlarının hikâyesini buluruz. Panurge ile arkadaşları bu iyi ihtiyarı ziyaret ettiğinde ölüm ıstırapları içindedir ama yine de neşeyle gülümsemektedir.

IV. Kitap'ta Rabelais, "yel değirmenlerini yutan" dev Kocaburun'un tuhaf ölümünü tasvir eder ve uzun bir sıra dışı vefatlar listesi verir; bunların bir kısmı mutluluktandır (örneğin bir *malvaise* fıçısının içinde boğularak ölmek gibi). Rabelais bu hikâyelerin çoğunu, konularını sistematik bir şekilde sunan ve bir zamanlar son derece popüler olan eski ve yeni ölüm antolojilerinden ödünç alır. Rabelais'nin ana kaynağı, Ravisius Textor tarafından derlenen allame eserler antolojisidir.[13] Bu derlemenin birinci bölümü ölüm konusuna ayrılmıştır ve altbaşlıklardan biri şudur: "Gülmekten ve sevinçten ölümler."[14] Bu olağandışı ve neşeli ölümlere ilgi, Rabelais

* Bkz. 89. dipnot, a.g.e., s.250; Herakleitos insanın aptallığına ağlar, Demokritos ise gülermiş. (ç.n.)

12. Bu ihtiyar adamların mutluluktan ölümlerinin, oğullarının zaferleriyle bağlantılı olduğuna dikkat edelim.

13. Bu kitabın ilk basımı 1503 senesinde yapılmış. 1532'ye gelmeden iki baskı daha yapılmış. Kitap büyük başarı elde etmiş.

14. Daha ortaçağ kadar erken bir dönemde büyük başarı elde eden Valerius Maximus'un antolojisinde de "Sıra Dışı Ölümler" başlıklı bir bölüm vardır. Rabelais

ve çağdaşlarının tipik bir özelliğiydi.

Rabelais'de ve malzemesini aldığı popüler kaynaklarda ölüm müphem bir imgedir; dolayısıyla, neşeli bir şey olabilir. Bu imge bir yandan tek bir bedeni ölüm acıları içinde kıvranırken resmederken öte yandan doğmakta olan yeni bir bedene kaçamak bir bakış atar; doğrudan gösterilmese ya da adlandırılmasa bile imgede içsel olarak vardır bu. Ölümün olduğu yerde doğum, değişim ve yenilenme de vardır. Doğum imgesi de bir o kadar müphemdir; bir yandan doğmuş olan bedeni temsil eder, bir yandan da ayrılmakta olan bedene kaçamak bir bakış atar. Birinci durumda, pozitif kutuptan kopmamış olan negatif kutup vardır; ikinci durumdaysa tam tersi, negatifin içinde varlığını sürdüren pozitif. Yeraltı dünyası imgesi de bu müphem karakteri taşır; içinde geçmişi, reddedilmiş, lanetlenmiş olanı, şimdide barınmaya layık görülmeyen, işe yaramaz, modası geçmiş bulunanı barındırır. Ama öte yandan yeni hayata, doğmuş olan geleceğe kaçamak bir bakış fırlatır, zira sonuçta geçmişi öldüren bu gelecektir.

Bu müphem imgelerin hepsi ikili bir bedene, ikili bir yüze sahiptir, gebedir. Olumsuzlamayla olumlamayı, yukarıyla aşağıyı, sövgüyle övgüyü çeşitli oranlarda birleştirir.

Rabelais imgelerinin bu müphemliğini bir kez daha irdelemek zorunda kalacağız ama bu sefer daha çok şekilsel bir bakış açısından.

İlk önce Rabelais'nin kendine has olumsuzlama biçimini tartışacağız, aslında kısmen de olsa buna aşinayız. Daha sonra da romanında kullandığı kelimelerde övgü-sövgü kombinasyonları meselesine döneceğiz.[15]

---

buradan beş örnek almıştır.

Baptista Fulgosus'un 1507 tarihli allame antolojisinde yine Rabelais'nin iki örnek aldığı, olağandışı örneklerin anlatıldığı benzer bir bölüm vardır. Bu antolojiler, ortaçağ ve Rönesans'ta bu temanın ne kadar popüler olduğunu kanıtlıyor.

15. Bunu söylerken aklımızdan geçen, bugüne kadar anlaşılmamış ve incelenmemiş olan popüler sanatsal imge dokusu tezahürleridir. Bunlar temel diyalektik fenomenlerdir. Şu ana kadar sadece, şekilsel mantığın ilişkilerini ifade eden fenomenler veya belki ancak bu ilişkilerin çatısına uyanlar çözümlendi: Başka bir

Olumsuzlama, popüler şenlikli imge dokularında hiçbir zaman soyut bir mantıksal karaktere sahip olmamıştır. Her zaman gözle görülür, elle tutulur bir şey olmuştur. Olumsuzlamanın arkasında yatan, asla hiçlik değildir; inkâr edilen şeyin "öbür tarafı," karnavalesk bir tepatakla olmadır. Olumsuzlama, nesnenin imgesini yeniden inşa eder; her şeyden önce de nesnenin hem parçalarını hem de bütününün uzamdaki topografik konumunu tadil eder. Nesneyi yeraltı dünyasına aktarır, yukarının yerine aşağıyı veya önün yerine arkayı koyar, bunu yaparken de kimi özellikleri göz ardı eder, kimilerini de aşırı derecede abartır. O halde nesnenin olumsuzlanması ve yıkımı, uzamda yer değiştirmesi ve yeniden inşa edilmesi anlamına gelir. Bir nesnenin var olmayışı, onun "öbür tarafı"dır, tersyüz edilmiş halidir. Ve bu tersyüz olma hali veya bu alt bölgeler, bir zaman öğesi kazanır; geçmiş olarak, eskimiş olarak veya var olmayan bir şey olarak algılanabilirler. Yıkıma uğrayan nesne, hâlâ dünyadadır, ancak zaman ve uzamda yeni bir varoluş biçimi halindedir; kendi yerini almış olan yeni nesnenin "öbür tarafı" haline gelmiştir.

Karnaval eski dünyanın yıkımını, yeni dünyanın doğumunu kutlar: Yeni yılı, yeni baharı, yeni krallığı. Yıkıma uğratılmış olan eski dünya, yeni dünyayla birlikte sunulur ve onun bünyesinde, ikili bedenin ölmekte olan parçası olarak temsil edilir. Karnavalesk imgelerde bu kadar çok yer değiştirmenin, birbirine zıt yüzlerin, kasti olarak çarpıtılmış orantısızlıkların olmasının nedeni budur. Bunu ilk önce katılımcıların kıyafetlerinde görürüz. Erkekler kadın, kadınlar erkek kılığına girer; kostümler tersyüz edilir; üste giyilecekler iç çamaşırı muamelesi görür. *Roman du Fauvel*'de verilen XVI. yüzyıl başlarından bir *charivari* tasviri, katılımcılarından şöyle söz eder: "Bütün giysilerini ters giymişlerdi."

Bu, "tersini giyme" ve "tepetakla olma" mantığı, başka jest ve hareketlerde de ifade edilir: Geri geri yürümek, ata tersten binip

---

deyişle nesnenin, oluşunu, müphemliğini değil, statik karakterini temsil eden, tek bir düzlemde, bir boyutta bulunan, tek bir ton içeren tezahürler. Halk mizah kültürünün tezahürüyse, bu söz edilen imge dokusu şeklinde tam da bu diyalektiğin kendisini yansıtır.

sürmek, tepetakla durmak, kıçını göstermek.[16]

Karnaval nesnelerinin seçiminde ve kullanımında da benzer bir mantık görüyoruz. Başka bir deyişle karnavalda nesnelerin de içi dışına çıkarılır; normal kullanımlarının dışında yanlış şekillerde kullanılırlar. Eve ait nesneler silaha çevrilir, mutfak gereçleri ve kap kacak, müzik enstrümanı olarak kullanılır. Faydasız, yıpranmış şeyler ortaya çıkarılır; örneğin delinmiş bir kova, altı çıkarılmış bir fıçı gibi. Karnavalesk yeraltı dünyasında hurdanın oynadığı role daha önce de değinmiştik.

Halk mizahında, aşina olduğumuz tersyüz etme hallerinden tutun da daha karmaşık komik durumlara kadar "tepetakla"nın oynadığı rolü de yeterince tartıştık.

Zaman ve uzama ait imge dokusu, sövgüdeki olumsuzlama öğesiyle de vurgulanır; bu öğe genelde topografiktir: Dünyanın dibi, insan bedeninin dibi. Sövgü, müphem olumsuz imge dokusunun en eski biçimidir.

Rabelais'nin imgeler sisteminde, zaman ve uzamda, zıtlıklar biçiminde ifade edilen olumsuzluğun oynadığı rol oldukça önemlidir: Arka taraf, alt bölgeler, dışarı çıkan iç, baş aşağı... Bu örneklerden yeterince verdik.

Aslında, bu zaman-uzam oyunundaki negatif kutup, pozitif kutup tarafından atılmaz. Burada söz konusu olan, nesneyi, geri kalan dünyadan kesip atan soyut, mutlak bir olumsuzlama değildir. Zaman-uzam olumsuzlaması, böyle bir ayrım yapmaz; fenomeni, oluşu sırasında, negatif kutuptan pozitif kutba doğru hareketi boyunca ele alır. Soyut bir kavramla uğraşmaz (zira burada mantıksal bir olumsuzlama yoktur); aslında dünyanın geçirdiği metamorfozların, yeniden şekillenmelerin, eskiden yeniye, geçmişten geleceğe aktarımların bir tasvirini sunar. Bu, doğuma doğru giden yolda, ölüm evresinden geçmekte olan dünyadır. Bu durum, bu tür imgelerde, belirli katı sınırlar içine hapsedilmiş çağdaş tezahürlerin çıplak ve yalnızca olumsuz bir yergisini görenler tarafından anlaşılamaz. Bu imgelerin, çağdaş dünyaya ait bütün bir ufka, oraya ait bir şimdiye

16. *Roman de Fauvel*'deki o *charivari*'deki tasvirde şöyle bir cümle geçer: *Li uns montret son cul au vent.* [Birisi kıçını rüzgâra doğru açmıştı-ç.n.]

yöneldiklerini ve bu şimdiyi, geleceği doğuran bir geçmişin akışındaki veya geçmişin gebe olan ölümündeki bir şey olarak temsil ettiklerini söylemek daha doğru olurdu (ama bu kusursuz bir ifade olmazdı).

Olumsuzlamanın zaman-uzam biçiminin hemen yanı başında, onunla bağlantılı olan belirli tezahürlerin olumsuzlanması aracılığıyla olumlu imgeyi kuran ilişkili bir biçim buluruz. Bu, için dışına çıkması şeklindeki tezatlı mantığa benzer bir süreçtir, ama sarih bir zaman-uzam değiş tokuşu içermeyen, daha soyut bir biçimdir bu. Bu biçim, grotesk gerçekçilikte yaygın olarak kullanılmıştı. Bunun en yaygın veçhesi, olumsuzlamanın yerine bir olumlama koymak şeklindeki basit edimdir. Bu, Rabelais'nin, Thélème Tekkesi imgesini kurarken bir dereceye kadar kullandığı yöntemdir. Thélème, manastırın tam tersidir; bir manastırda yasaklanan ne varsa Thélème'de serbesttir, hatta orada kuraldır. Ortaçağ edebiyatında da buna benzer kurgular görüyoruz. Örneğin manastır kanununun bir parodisi olan "Mübarek Libertenin Kuralları," benzer şekilde, yasaklanmış olanı kutsamak üzerine kuruludur. Bir başka örnek "Derbederler Düzeninin Türküsü"dür; bu eser de bilinen yasaklamaları reddeder. Rönesans döneminde de benzer örnekler çıkmıştır. Jean Lemaire'in "Venüs Tapınağı" adlı eseri, her şeyin aşk kültüne tabi olduğu "tersyüz edilmiş bir manastır" tasviri sunar. Coquillant da "Yeni Haklar" adlı eserinde benzer bir şey yapar. Bu iki eserin de Rabelais üzerinde belli bir etkisi olmuştur.

Bu, olumsuzlamayla yapılan oyunda, bariz bir şekilde, resmi dünya ile oradaki bütün yasak ve sınırlamalara karşı bir muhalefet ortaya konur. Bu oyun aynı zamanda, bu sınırlamaların eğlenceli, şenlikli gerilimini de ifade eder. Bu karnavalesk bir olumsuzlama oyunudur ve bu oyun, (görece şekilci bir tarzda ifade edilse de) ütopik eğilimlere de hizmet edebilir.

Bu karnavalesk olumsuzlama oyununa verilebilecek en ilginç örnek, Latince eğlence edebiyatının en sıra dışı parçalarından biri olan, meşhur *Historia de Nemine*'dir.

Fransız keşiş Radulfus Glaber, bu eseri vaaz şeklinde kaleme almıştır. *Nemo*, doğası, konumu ve istisnai güçleriyle, Kutsal Üçlü-

nün ikinci kişisine yani Tanrının Oğluna denk bir kahramandır. Radulfus, muhteşem *Nemo*'yu, bir dizi Eski ve Yeni Ahit metniyle umumi dua kitabında, bunların yanı sıra Cicero, Horatius gibi kimi antik yazarların metinlerinde keşfetmiştir. Radulfus, Latincede olumsuzlayıcı bir anlamda kullanılan ve "hiç kimse" anlamına gelen *nemo* kelimesini bir insan adı olarak alır. Örneğin Kitabı Mukaddes'te geçen *nemo deum vidit* (hiç kimse Tanrıyı görmedi) ifadesini, "Nemo Tanrıyı gördü" şeklinde yorumlar. Yani olanaksız olan, kabul görmeyen, erişilmez olan her şey *Nemo* için mümkündür. Bu aktarım sayesinde *Nemo*, neredeyse Tanrıya denk majestik bir varlık özelliği kazanır, kendisine biricik, istisnai güçler ve bilgi (o, kimsenin bilmediğini bilir) ve sıra dışı bir özgürlük (kimseye verilmeyen izin ona verilir) ihsan edilir.

Radulfus'un eseri günümüze ulaşmamıştır fakat yarattığı *Nemo* karakteri, bazı çağdaşlarını özel bir tarikat kurma noktasına varacak kadar etkilemiştir: *Secta neminiana.* Bu hareket, bu tarikatın takipçilerinin, Paris hiyerarşisi tarafından yargılanıp yakılmalarını talep eden Aziz George manastırı mensubu Stephen adlı birinin hışmına uğrar. Stephen'in başlattığı polemik ile *Nemo*'nun elden geçirilmiş birkaç versiyonu günümüze kadar gelmiştir. Bu versiyonlara ait birçok XIV. ve XV. yüzyıl tarihli el yazması vardır ki bu, *Nemo*'nun muazzam popülaritesini kanıtlar. Peki bu sıra dışı karakteri o kadar çekici kılan neydi?

Nemo'nun ilk yaratıcısı Radulfus'un ne tür niyetleri olduğunu bilmiyoruz. Ama büyük ihtimalle karakterini o kadar da ciddiye almamıştı; belki de *Nemo*, bir oyundan, bir ortaçağ din adamının eğlencesinden başka bir şey değildi. Fakat anlayışı kıt, ciddi, gabi (Rabelais'nin Kocagaga'sı gibi asla gülmeyen bir adam olan) Stephen, hikâyenin şaka tonunu ciddiye almış ve dinden sapma olarak yorumlayarak savaş açmıştı. Halbuki onunki dönemin tipik yaklaşımı sayılmaz; *Nemo*'nun elden geçirilmiş versiyonlarının tümü eğlenceli bir oyunun açık ve samimi niteliklerine sahiptir.

Çeşitli versiyonlarıyla *Nemo* hikâyesinin, herhangi bir şekilde "deliler bayramı" ya da buna benzer belli bir tür karnaval şenliği ile bir ilişkisi olduğunu düşünmemiz için elimizde bir neden yok. An-

cak Büyük Perhiz öncesinin şenlikli, eğlenceli atmosferiyle bağlantılı olduğuna şüphe yok. *Nemo* hikâyesi, ortaçağ din adamının tipik eğlencesini anlatır (ortaçağ parodilerinin çoğu gibi); "deliler bayramı"ndaki methiye yazarları gibi konuşan bu türde, insanın içinde saklı olan (müphem anlamda) çılgınlık kendini özgürce ifade edebilmelidir. Bu, şarap fıçılarına pompalanması gereken havadır; insanları, "sürekli mayalanan sofuluk ve Tanrı korkusu"ndan korumak için gereklidir bu.

Nemo, resmi olumsuzlamalarla, yasaklamalarla oynanan özgür bir karnavalesk oyundur. Bu imge, özgürlükle örülmüştür; insanı baskı altına alan ve resmi din tarafından takdis edilen bütün sınırlamalardan özgürleşmedir. Ortaçağ insanının bu oyunu neden özellikle çekici bulduğunu anlayabiliriz. "Kimse yapamaz", "kimseye izin yok", "kimse bilmez", "kimse cüret edemez".... Bu ardı arkası gelmeyen kasvetli cümleler, şu neşeli sözlere dökülür: "Nemo yapabilir", "Nemo'ya izin var", "Nemo bilir", "Nemo cüret eder." Elden geçirilen versiyonların yazarları, kahramanları lehine her defasında daha çok özgürlük, serbestlik ve istisna eklemişlerdir. Şöyle bir atasözü vardır: *Nemo est acceptus propheta in patria* (Hiç kimse kendi ülkesinde peygamber değildir). Ama *Nemo* evde peygamberdir. Kimseye iki eş alma izni verilmez, ama *Nemo*'ya verilir. Benedikten tarikatına göre yemekten sonra konuşmak yasaktı, ama *Nemo* istisnaydı, o konuşabilirdi (*post completorium Nemo loquatur*). Yani en yüksek dini emirlerden, en küçük sınırlamalara ve yasaklamalara kadar bütün manastır hayatına bakıldığında, *Nemo*'nun bağımsızlığı, özgürlüğü ve gücü önünde herhangi bir engel olmadığı görülür.

Nemo imgesinde olumsuzlamayla yapılan oyun, belli bir ütopik öğeden ari değildi; öte yandan bu ütopyacılık, biçimsel-anarşist bir karaktere sahipti. Bu oyunla, biraz önce söz edilen olumsuzlamanın zaman-uzam biçimleri (karşıt dünya, tersyüz etme) arasındaki farka rağmen bu iki türün paylaştığı önemli bir işlev vardır. *Nemo* imgesi, karşıt olanın, sınırlı insan olanaklarına, resmi zorunluluklar ve sınırlamalara ait resmi dünyanın ete kemiğe bürünmüş halidir. Bu iki biçimin genelde birleşmesinin, birbirine karıştırılmasının nedeni de budur.

Olumsuzlamayla oynanan oyun, Rabelais'nin eserinde de bolca görülür. Daha önce de söz ettiğimiz Thélème ütopyasının yanı sıra Gargantua'nın çocukça uğraşlarına bakalım; bunlar anlatılırken atasözleri, karşıt anlamlarında kullanılmıştır. Olumsuzlama, *Carême-prenant*'ın iç ve dış organları ile hayat tarzının tasvirinde de önemli bir rol oynar. Bu oyunu, Panurge'ün borçlar methiyesinde, Ennasin Adası'nın tasvirinde ve bir dizi başka epizotta da görürüz. Dahası, olumsuzlama ile yapılan bu oyun bütün romana dağılmış durumdadır. Kimi zaman, zaman-uzam karşıtlıkları ve karşıt anlamlarla yapılan oyunları ayırt edici bir çizgi çekmek güçtür; bu biçimlerden biri ötekine doğrudan geçer, *Carême-prenant*'ın tasvirinde olduğu gibi. Hem beden hem anlam yanlamasına takla atabilir ve iki durumda da imge, grotesk ve müphem bir hale gelir.

Olumsuzlamayla yapılan oyun kadar onun zaman-uzamdaki ifadesi de tek bir imgede, eski ile yeniyi, ölmekte olanla yeniden hayat bulmakta olanı bir araya getirir. İki fenomen de ikili bedene sahip tek bir dünyanın ve aynı anda hem yıkan hem yenileyen, ikame eden, eskinin yerine yeni bir şey koyan o zaman öğesinin bir ifadesidir.

Şimdi de Rabelais'nin dilinde övgü ile sövgünün kaynaşmasına bakalım. Bu fenomeni önceki bölümlerden birinde tartışmış, orada, sövgünün, övgünün "öbür tarafı" olduğunu görmüştük. Pazar meydanının popüler şenlikli dili, överken söver, söverken över. Bu, iki yüze sahip eski Roma tanrısı Janus gibidir. İkili bedene sahip nesneye, ikili bedene sahip dünyaya hitap eder (zira bu dil her zaman evrenseldir); aynı anda hem ölmekte hem de yeniden hayat bulmakta olana, geleceği doğurmakta olan geçmişe yönelir. Belki övgü belki sövgü baskın çıkar, ama biri her zaman ötekinin içine geçmenin eşiğindedir. Övgü gizlice sövgü içerir; sövgüye gebedir ve bunun tam tersi de doğrudur, yani sövgü de övgüye gebedir.

Rabelais'de tarafsız sözler yoktur; onda her zaman övgü ile sövgünün bir karışımını duyarız. Ama bu, bütünün, neşeli zamanın övgüsü ve sövgüsüdür. Bütünün bakış açısı, tarafsız ve kaygısız ol-

maktan çok uzaktır. Bu üçüncü tarafın serinkanlı tarafsızlığı değildir, zira oluş dünyasında üçüncü tarafa yer yoktur. Bütün, aynı anda hem över hem söver. Övgüyle sövgü, tek tek seslere dağılabilir, bölüştürülebilir, ancak bütünün içinde bunlar müphem bir birliktelikte kaynaşırlar.

Rabelais'de övgüyle sövgü sadece yazarın sözlerinde değil, karakterlerinin sözlerinde de karışır. Hem bütüne, hem de istediği kadar önemsiz olsun her bir parçaya yönelirler (çünkü hiçbir parça, bütünden ayrı görülmez). Övgüyle sövgünün kaynaşması, Rabelais'ci dilin tam da özüne ait bir şeydir.

Bu karışımı, her zaman övgünün de sövgünün de bir nedeni vardır gerekçesiyle, var olan dünyanın bütün gerçek kısımlarında ve aynı zamanda bütün gerçek bireylerde, olumlu ve olumsuz özelliklerin her zaman bir arada oluşu olgusuyla açıklamak yalnızca yüzeysel bir açıklama değil, aynı zamanda ciddi bir hata olur. Böyle bir açıklama statik ve mekaniktir; dünyanın kısımlarını birbirinden tecrit edilmiş, hareketsiz, tamamlanmış şeyler olarak görür. Ayrıca, birbirinden ayrı özellikler, soyut ahlâki ilkelere göre vurgulanmış olur. Rabelais'nin romanındaysa övgü-sövgü, şimdinin tamamını ve her bir parçasını hedef alır, zira var olan her şey, aynı anda ölür ve doğar, geçmişle geleceği, eskiyle genç olanı, eski hakikatle yeni hakikati birleştirir. Var olan dünyanın istediğimiz kadar küçük bir parçasını alalım, orada aynı kaynaşmayı görürüz. Ve bu kaynaşma ta en derinlerde dinamiktir: Var olan her şey, hem bütünde hem de bütünün her bir parçasında, oluş halindedir, dolayısıyla da komiktir (oluş halinde olan her şey gibi), öte yandan doğası da ironik ve neşelidir.

Romanda bu övgü-sövgü kaynaşmasının, son derece açık ve basit bir şekilde ifade edildiği iki epizodu inceleyeceğiz. Ondan sonra da benzer tezahürlere ve bunların bazı ortak kaynaklarına bakacağız.

III. Kitap'ta, çözümsüz kalan evlenmeli mi evlenmemeli mi sorusundan canı sıkılan ve falların verdiği, tatmin edici olmaktan uzak cevaplardan kafası karışan Panurge, Rahip Jean'ın tavsiyesine başvurur. Talebini bir münacat olarak iletir. Münacatı için edep-

siz bir kelime olan *couillon*'u [taşak] seçer ve bunu da yüz elli üç defa tekrar eder; kelimenin yanına da rahibin cinsel organının muhteşem durumuyla ilgili övgüler koyar.

Münacatın başı şöyledir:

> "O bodur taşaklar, tıknaz taşaklar, doğumu meşhur, boğumu meşhur taşaklar; O zengin salgılı, kurşun gibi ağır taşaklar; O kırmızı başlı taşaklar; O her şeyden çok adaplı, kıllarla kaplı taşaklar; çivili, benekli taşaklar, oluklu, oylumlu taşaklar: Sesimi duyun, size yakarıyorum! O toplar, O taşaklar, O sıvalı taşaklar; O grotesk taşaklar (tenhalarda karalanmış kaç kitap safası doldurursunuz siz!); hümoresk taşaklar, arabesk taşaklar (bütün biçemleriyle, araçlarıyla, vecizeleriyle beraber!)" (III. Kitap, XXVI. Bölüm)

Coullion'un yanına eklenmiş yüz elli üç sıfatın tamamı son derece müthiş bir çeşitlilik gösterir. Belli bir düzen olmaksızın gruplara ayrılır; ya aliterasyonlara göre ya da kafiye hatta asonanslarına göre veya bu ifadelerin alındığı çeşitli alanlara göre sıralanırlar; resim sanatlarına ait terimler (grotesk, arabesk gibi), edebi terimler (trajik, yergisel gibi) vs. kullanılır. Fakat bunların hepsi tamamen dışarıdan atfedilen bağlantılardır, nesnenin kendisiyle herhangi bir ilişkileri yoktur. Sıfatların hepsi eşit derecede şaşırtıcı ve tesadüfidir. Bütün edepsiz kelimeler gibi *couillon* da tecrit edilmiştir; örneğin resim sanatlarında, mimarlıkta, ticaret alanında kullanılmaz; ona atfedilen bütün sıfatlar alışılmadıktır ve bir *mésalliance* yaratırlar. Öte yandan bu yüz elli üç sıfatın ortak bir özelliği vardır: Hepsi olumlu bir karakter taşır, *couillon*'u mükemmel bir durumda gösterir ve bu anlamda da bir övgü ve yüceltme biçimidir.

Panurge durumunu Rahip Jean'a açtıktan sonra rahip ona cevap verir. Ancak Panurge'den hoşlanmamıştır, o nedenle de cevabının tonu oldukça farklıdır. O da Panurge gibi münacat biçimini tercih eder ve bir kelimeyi yüz elli defa tekrar eder; fakat seçtiği bütün sıfatlar taşakları kötü bir durumda tasvir eder. Rahip Jean'ın münacatından bir parçaya bakalım:

> "O küflü, mantarlı, kokuşmuş taşaklar; O leş gibi kokan taşaklar; O

kirli paslı taşaklar; ahı gitmiş vahı kalmış, uyuşuk taşaklar, buz gibi sulara yatırılmış, hamur olmuş taşaklar; sarkaç gibi sarkmış taşaklar. O yerlerde sürünen taşaklar, O sarkmış, gevşemiş, düşmüş taşaklar. Sesimi duyun, size yakarıyorum!" (III. Kitap, XXVIII. Bölüm).

Rahip Jean'ın münacatı sövgüseldir. Sıfatların şekilsel anlamda seçimlerine bakıldığında Panurge'ünkilere benzerler; söz konusu nesne açısından tesadüfidirler, belki zührevi hastalık belirtilerini hatırlatan birkaç tanesi dışında.

Münacat parodisi yapan meşhur epizot işte budur. Her şeyden önce, daha önce tartışmış olduğumuz kıç silgeçleriyle buradaki imgelerin ortak özelliklerine işaret edelim. Aralarındaki benzerlikler barizdir. Taşaklarla ilişkilendirilen yüz elli üç sıfat, tacın alınması ve yeni bir doğumu başlatma ritüelinin hizmetindedir. Anlamları, onlar için sıra dışı olan bir hayat alanında yenilenir. Bu yönteme artık aşinayız. Şimdi birkaç yeni öğeye bakalım.

Couillon ya da "taşak" kelimesinin tam da kendisi, bir hitap biçimi olarak, bir sövgü, bir okşama (*couillaud, couillette*), bir dostane cesaret verme veya basitçe aşırı vurgulu bir konuşma biçimi olarak edepsiz konuşma türlerinde oldukça yaygındı. Bu kelime Rabelais'nin romanında bolca kullanılır. Yazar, kimileri biraz beklenmedik olan bir dolu çeşitlemesini verir: *Couillard, couillâtre, coullaud, couillette, couillonnas, couillonne, couilloniforme, couillonnicque, couillonniquement*... ve son olarak oduncunun adı olarak çıkar karşımıza: *Couillatris*. Bu beklenmedik, sıra dışı çeşitlemeler, kelimeyi canlandırmış, yenilemiştir (Rabelais, edepsiz kelimelerin olağanüstü çeşitlemelerine bayılır). *Couillon* kelimesinin, benzer ifadelere nazaran çok daha güçlü bir dostane münacat öğesi barındırdığına da dikkat etmeliyiz. Parodik münacatını kurarken Rabelais'nin bu kelimeyi tercih etmesinin nedeni budur.

Bu kelime temel olarak müphemdi; övgüyle sövgüyü sıkı sıkıya birbirine bağlardı, aynı anda yüceltir ve alçaltırdı. Bu anlamda *fot* veya *sot** kelimesine benzerdi. Nasıl ki soytarı, öbür dünyanın yani içi dışına çıkmış dünyanın kralıysa, *couillon* da hâsıl edici gü-

* (Fr.) Aptal, budala, akılsız, sersem, (ç.n.)

cün temel organı, dünyanın gayri resmi, yasaklanmış resminin merkezi, bedensel topografik alt bölgelerinin kralıydı. Rabelais münacatında bu müphemliği geliştirmişti. Bu münacattaki övgü ile sövgü arasına belirgin bir çizgi çekmek, birinin nerede bitip ötekinin nerede başladığını bilmek mümkün değildir. Baktığımız örnekte münacatlardan birinin sadece olumlu, ötekinin sadece olumsuz sıfatları seçmiş olması önemli değildir: Bu iki kategori de, derinden müphem olan *couillon* kelimesiyle ilişkilidir ve her ikisi de sadece bu müphemliği güçlendirir. Bu kelime, iki münacatta toplam üç yüz üç defa tekrar edilir; bir dua gibi tekrarlanan içten tonun yerine hakir gören ironik tonun konması durumunun kendisi, bu Janusvari, iki yüze sahip edepsiz konuşmanın müphemliğini artırır. Öyleyse Panurge'ün övgüsüyle Rahip Jean'ın sövgüsü eşit derecede iki yüz taşıma özelliği gösterir, her biri kendine göre. İkisi yan yana konduğundaysa, ikinci dereceden diyebileceğimiz başka bir iki yüz taşıyan Janus oluştururlar.

Couillon kelimesine düzülen bu müphem methiye, Rahip Jean ile Panurge'ün aralarında geçen konuşmanın tamamında garip bir atmosfer yaratır; aslında bu atmosfer bütün romanın tipik özelliğidir. Bu methiye, her şeyin kendi adıyla adlandırıldığı, hem önden hem arkadan, hem yukarıdan hem aşağıdan, hem içeriden hem dışarıdan gösterildiği, edepsiz konuşma türlerinin o bildik samimiyetiyle aynı tonu gözler önüne serer.

Bu münacatların övgü-sövgüleri kime hitap etmektedir? Panurge'e mi? Rahip Jean'a mı? Belki de o üç yüz üç tezahürün kendisine, yani o edepsiz kelimeye sıfat şeklinde iliştirilen, böylece taçları ellerinden alınıp yenilenen o üç yüz üç kelimeye.

Şekilsel anlamda münacatların övgü-sövgüleri Rahip Jean ile Panurge'e hitap eder, ama aslında belirli, kesin bir muhatapları yoktur. Her yöne doğru saçılırlar, arkalarından da kültüre ve gerçekliğe ait bütün alanları sürüklerler (iliştirilmiş sıfatlarda). Övgü-sövgünün bilinen bir kombinasyonu olan, müphem *couillon* kelimesi evrenseldir.* Dinsel bir tür olan münacatın seçilmesi de rast-

* Türkçede de "taşak" kelimesinin çok zengin ve birbiriyle tezat oluşturan içerimleri vardır. (ç.n.)

lantısal değildir; zira bu dindar, tek yönlü övgü biçimi burada küçültülür, oluş dünyasının çelişkisini yansıtan övgü-sövgünün engin selinde boğulur. O halde müphem münacat, aşinalık özelliğini yitirir; evrensel bir bakış açısını yansıtmaya başlar; *couillon* imgesinde simgeleştirilen maddi bedensel alt bölgelere hitaben yapılmış otantik bir karşı münacattır bu.

Şunun da altını çizmek gerekir: Bu iki münacatın arasına, Rahip Jean'ın, Deccal'in doğumu ve Son Hüküm'den önce meni kanallarının (*couilles*) boşaltılması gerekliliğine dair sözleri ile Panurge'ün, infazdan önce bütün hükümlülerin bir bebek yapmasına izin verilmesi şeklindeki tasarısı konmuştur. *Couillon (couilles)* imgesi burada, evrensel kozmik anlamıyla gösterilmiş, Son Hüküm ve yeraltı dünyası imgeleriyle doğrudan ilişkilendirilmiştir.

Parodik münacat bu şekilde, Rabelais'nin dilinin basit özgüllüğünün yoğun bir ifadesini sunar; onun dili her zaman, az çok anlaşılır bir şekilde, övgü-sövgü imgesini birleştirir ve her zaman oluşun ikili bedene sahip dünyasına hitap eder. Rabelais'ci dilin bu kendine has yönleri, pazar meydanının popüler konuşmalarında zaten mevcuttu; Rabelais'nin biçemi de işte bu konuşmalara yönelmişti.

Bu biçemin özelliğini, tarafsız kelimelerin, ifadelerin yokluğu belirler. Bu, her zaman birine hitap eden, o biri için veya o biri hakkında konuşan gündelik dildir. Bu öteki kişi için tarafsız sıfatlar, biçimler yoktur; bunlar ya kibar, övücü, yaltaklanan, candandırlar ya da hakir görücü, alçaltıcı, sövgü doludurlar. Fakat üçüncü bir kişi açısından bakıldığında dahi, kesin bir şekilde tarafsız bir ton diye bir şey yoktur; nesnelerle ilgili tarafsız kelime diye bir şey de yoktur; nesneler de ya övülür ya sövülür.

Konuşma ne kadar resmi olursa, bu tonlar da o kadar farklılaşır, zira konuşma, kurulu toplumsal hiyerarşiyi, nesnelerle kavramları değerlendirmede kullanılan resmi skalayı ve bunları birbirinden ayıran, resmi felsefe tarafından sabitlenmiş olan statik çizgileri yansıtır.

Ancak konuşma ne kadar gayri resmi, ne kadar dostane olursa, bu tonlar da o kadar çok ve zengin bir şekilde birleşir, övgüyle söv-

güyü ayıran çizgi de o kadar az ayırt edilir olur. Gerçekten de bu ikisi, oluş dünyasını temsil edecek şekilde bir kişide veya nesnede çakışır. Nesneler, fenomenler ve değerler arasındaki katı resmi ayrım çizgileri değişmeye, silikleşmeye başlar. Tüm kelimelerin, ifadelerin geçmişlerinde yatan müphemliklerinin bir uyanışı söz konusudur; müphemlikte hayat ile ölüme dair, tohumlarını ekme ve yeniden doğuşa dair dilekler birleşir.

Bu müphemliğin varlıklarını hâlâ sürdürmekte olduğu, modern zamanlardaki kültürlü insanların konuşmalarında dahi gözlemlenebilir. Örneğin özel mektuplarda, dostane tarzda kullanılan kimi kaba saba, sövgü dolu sözler buluruz. Belirli sınırlar ortadan kaldırıldığında insan ilişkileri oldukça samimi ve içten hale gelir, işte o zaman da alışıldık konuşma kalıpları kırılmaya başlar. O sırada kullanılan kibar sözlerin sahte, basmakalıp, dar ve özellikle de eksik görünmeye başladığı yeni, dostane bir kalıp inşa edilir. Bu kibar sözlerde baskın olan hiyerarşik bir ton vardır; bu sözler özgür dostane kullanımlar için yetersiz kalır. Böylece o kibar sözlerin hepsi göz ardı edilir ya da yerlerine sövgüler ya da sövgüsel bir kalıp uyarınca yaratılan sözler konur, ki bunlar daha gerçekçi bir bütünlük ve canlılık gösterirler. Övgüyle sövgü, bu yeni sözlerde, ayrılmaz bir bütün oluşturacak şekilde birleştirilmiştir. İşte Rahip Jean ile Panurge'ün iki yüze sahip *couillon*'u böyle ortaya çıkar. Mutlak ve resmi olanın ötesine geçen bu dopdolu insan ilişkilerinin koşulları ne zaman kurulsa, sözler bu müphem bütünlüğe eğilim gösterir. Eski pazar meydanı, sanki mahrem salon konuşmalarında hayata döner. Mahremiyet, insanlar arasındaki bütün engelleri yıkan eski günlerin dostane atmosferini andırmaya başlar.

Bu fenomeni psikoloji alanına taşımak büyük bir hata olurdu. Burada olan şey, karmaşık bir toplumsal ve sözel tezahürdür. Bütün halkların hâlâ kamuya mal olmamış, edebi yazılı dilin bakış açısından bakıldığında yok sayılan muazzam konuşma alanları vardır. Bu kamuya mal olmamış konuşma alanlarından sadece küçük ve cilalanmış bir kısım, basılı sayfalarda boy gösterme şansına erebilir; bunlar da genelde bir hikâyedeki kahramanların "renkli diyalogları" şeklinde, yazarın kendine ait doğrudan ve ciddi konuşma kalıp-

larından mümkün olduğunca uzaklaştırılmış olarak ortaya çıkar. Bu diyalogların kesin bir ideolojik değerlendirmesini, bütün bir sanatsal tasvirini yapmak mümkün değildir; bunun nedeni, genelde çok sayıda müstehcen söz içermeleri değil (ki bu her zaman böyle olacak diye bir kaide yoktur), mantıkdışı görünmeleridir. Bu müstehcen sözler; nesneler, tezahürler ve değerler arasındaki bütün mesafeleri ihlal ederler; bunlar, aklın katı bir şekilde ayırmaya, hatta birbirine karşıt olarak düşünmeye alıştığı öğeleri kaynaştırır, birleştirirler. Bu kamuya mal olmamış konuşma alanlarında, nesne ve fenomenler arasındaki bütün çizgiler, dünyanın genel kabul gören resmindeki çizgilerden oldukça farklı şekillerde çizilir. Bu çizgiler, gelişiminin bir sonraki durağındaki bir başka nesneye ulaşacakmış gibi çizilirler.

Bu kamuya mal olmamış mantıkdışı konuşma alanlarının hepsi modern zamanlarda yalnızca dilin ciddi amaçları bir kenara bırakıldığında, insanlar kendilerini tamamen dostlar arasında bulduklarında amaçsız, denetimsiz bir sözel oyun oynarken, imgelemlerini ciddi düşünce akışından koparıp özgürleştirdiklerinde tezahür eder. Bu kalıplar, edebi yazılarda ancak çok zayıf bir yansıma bulurlar, ki bu da en düşük seviyedeki, en anlamsız komik sözel biçimlerde gerçekleşir.[17]

Bugün bu kamuya mal olmamış konuşma alanları neredeyse bütün orijinal anlamlarını kaybetmiş, halk kültürüyle bağlarını koparmış, çoğu örnekte geçmişin modası geçmiş kalıntıları haline gelmişlerdir. Halbuki Rabelais zamanında kamuya mal olmamış konuşma alanlarının oynadıkları rol tamamen farklıydı. Bunlar bilinmez olmaktan çok uzaktılar; tam tersi, pazar meydanındaki kamuyla yakından ilişkiliydiler. Bunların halk konuşmalarına içsel olan

17. Kamuya mal olmamış konuşma alanları, yazarın gelişimindeki erken dönemlerde önemli bir rol oynar genelde; bu alanlar yazarın yaratıcı özgünlüğünü hazırlar (ki bu her zaman, dünyaya ait hâkim resmin belirli açılardan yıkılmasıyla veya en azından kısmen gözden geçirilmesiyle ilişkilidir). Örneğin bu konuşma alanlarının genç Flaubert'de oynadığı rolü düşünün. Genel anlamda Flaubert ve arkadaşlarının edebiyatı (hayatının bütün evrelerinde), burada tartışılan fenomenin incelenmesi için zengin bir malzeme sunar: Dostane konuşma biçimleri, müstehcenlikler, dostane sövgüler ve amaçsız komik biçimler. Özellikle Poitevin'in Flaubert'e, Flaubert'in Feydeau'ya mektupları bu konuda fikir verir.

değerleri çok yüksekti, ki bu, ilk defa edebiyat ve ideolojinin dili haline gelmişti. Ayrıca ortaçağ felsefesinin yıkılmasında ve yeni bir dünya resminin kurulmasındaki rolleri son derece üretkendi.

Şimdi, her ne kadar müphem övgü-sövgü meselesiyle doğrudan bir bağlantı taşımıyor gibi görünse de, bu fenomenlerden birine yakından bakalım.

Komik konuşmaların popüler biçimlerinden biri *coq-à-l'âne* idi. "Horozdan eşeğe" anlamına gelen Fransızca bir deyiş. Bu, kasti olarak absürd olan sözel kombinasyonlardan oluşan bir tür, en temel mantığa ait normlar dahil bütün normları yok sayan, tamamen özgürleşmiş bir konuşma biçimidir.

Sözel absürdlük biçimleri, ortaçağda yaygındı. Kasti absürdlük öğesi, pek çok türün çeşitli veçhelerinde mevcuttu; öte yandan bu komik konuşmaları barındıran özel bir tür de vardı: *Fatrasie*. Bu, nazım şeklinde yazılan, birbirlerine asonans veya kafiyeyle bağlanıp ama hiçbir anlam taşımayan, herhangi bir tema içermeyen, absürd söz dizilerinden oluşan bir biçimdi. XVI. yüzyılda *sotie*'lerde bu sözlü absürdlükler bolca bulunurdu.

Coq-à-l'âne deyişi, bu türde yazdığı ilk şiire atfen Clément Marot'dan gelir. Şiirin adı şöyledir: *Epître du coq-à-l'âne, dédiée à Lyon Jamet**.[18] Bu şiirde ne bir kompozisyon birliği vardır ne de olayların sunumunda, fikirlerin gelişiminde mantıksal bir tutarlılık; Paris hayatından ve kraliyet sarayından "günün haberleri"ne adanmıştır. Bu tema, kasti olarak dağınık bir şekilde seçilen olayları ve düşünceleri belirler; bunlar sadece bir araya getirildiklerinde haber niteliği taşımaları sebebiyle derlenirler.

Rabelais'nin romanında *coq-à-l'âne*, önemli bir rol oynar. *Pantagruel*'in on bir, on iki ve on üçüncü bölümlerindeki Kıçöp ve Göteparmak'nın konuşmaları, tipik *coq-à-l'âne* biçiminde yazılmıştır.

---

* Lyon Jamet'ye Bir *Coq-à-l'âne* Namesi; Epître aynı zamanda Hıristiyanlıkta havarilerin yazdığı mektuplar anlamına da gelir. (ç.n.)

18. Konuşmada absürdlük ve rabıtasızlık anlamına gelen *coq-à-l'âne* deyişi elbette bu türün yaratılmasından önce de mevcuttu. [Fransızca *"c'est bien sauté du cocq a l'asne"* özdeyişinden gelir, tutarsız, saçma konuşmalar anlamına gelir; Türkçedeki "dam üstünde saksağan vur beline kazmayı" özdeyişini hatırlatıyor-ç.n.]

Gargantua'nın on birinci bölümünde, genç devin eğlencelerini, çoğunun anlamı tersine çevrilmiş bir dizi özdeyişle anlatan, benzer bir kurgu görürüz. Bu türün bir başka örneğini de aynı kitabın ikinci bölümünde buluruz. Başlığı şöyledir: Antik Bir Anıtta Bulunmuş Panzehirli Tekerlemeler. Bunların hepsi sistemli, saf ve bozulmamış biçimiyle *coq-à-l'âne* örnekleridir. Öte yandan pek çok başka sözel absürdlük ve mantıkdışılık, kitabın her yerine dağılmış durumdadır. Örneğin IV. Kitap'ın dokuzuncu bölümünde, Ennasin Adası sakinlerinin tuhaf adlarının ve aile ilişkilerinin listelendiği kısımlarda da güçlü *coq-à-l'âne* öğeleri vardır.

Peki bu türün sanatsal ve ideolojik anlamı nedir?

Öncelikle bu, kelimeler yaygın deyişler (özdeyiş ve vecizeler gibi) ya da mantıksızlaştırılmış, içeriği boşaltılmış terim dizileri kullanılarak yapılan bir oyundur. Bu oyunda kelimeler sanki anlamın prangalarından, bir özgür oyun zamanının tam olarak keyfini çıkarmak, kendi aralarında sıra dışı ilişkiler kurmak üzere kurtulur. Evet çoğu örnekte yeni ve tutarlı bir bağ kurulmaz, ancak bu kelimelerin, deyişlerin ve bildik mantıksal koşullarının dışındaki nesnelerin kısa süreli de olsa bir aradalığı, bunların içsel müphemliklerini dile döker. Normal koşullarda kendilerini gösteremeyen çoklu anlamları ve potansiyelleri açığa çıkarılır.

Fakat bu türün her örneğinin kendine özgü işlevleri, karakteri vardır. Örneğin "Panzehirli Tekerlemeler" bir muamma şeklinde inşa edilmiştir.* Bu bölüm kimi tarihsel olayları anlatır, ama ciddi miktarda müstehcenlik ve birkaç tane de şölen imgesi karıştırılmış şekilde. Şiir, okuyucuyu orada kimi çağdaş, gündelik siyasi olaylara yapılan imaları aramaya teşvik edecek şekilde kaleme alınmıştır.[19] Yani yazar tarafından, zamanın siyasi ve tarihsel hayatına dair özgül bir karnavalesk resmi yaratılmıştır. Olaylar, geleneksel resmi yorumlarının dışında kavranmışlardır, dolayısıyla da yorum ve de-

* Bkz. *Gargantua*, s.244, 14. dipnot. Çevirmenler bu dipnotta, üstü kapalı bir yergi türü olan, muamma, bilmece anlamına gelen anlamı karanlık, fikir ve kelime oyunlarından bir araya gelen komik bir manzume türü olan "énigme" karşılığı "tekerleme"yi neden tercih ettiklerini anlatıyorlar. (ç.n.)

19. Tarihsel, alegorik yöntemin temsilcileri bu imaları çözme girişimlerinde bulunmuşlardır.

ğerlendirme açısından yeni olanaklar sunarlar.

Gargantua nın on birinci bölümünde farklı bir özellik ortaya çıkar. Orada Gargantua'nın çocukça eğlenceleri, özdeyişlerin ve çeşitli yaygın deyişlerin yardımıyla anlatılır. Fakat bunlar birbirini, herhangi mantıksal bir akış olmaksızın takip eder. Dahası bu deyişler ters anlamlarıyla kullanılır. Gargantua her zaman, özdeyişe rağmen, kafasına göre hareket eder, yani özdeyişin tavsiyesinin tam tersini yapar. Örneğin ağzına çiğneyebileceğinden büyük lokmalar alır, dereyi görmeden paçaları sıvar, demiri soğukken döver. Bu oyunun sonucunda genç Gargantua imgesi, hareketleri akla aykırı olan, aklı selimin bütün normlarına karşı gelen folklorik soytarı ruhuyla kurulur.

Son olarak, Kıçöp, Göteparmak ve Pantagruel'in mahkeme epizodundaki konuşmaları, *coq-à-l'âne*'ın en saf, hatta denebilir ki, klasik şeklini sunar. Bu konuşmalar, zamanın hukuki retoriğinin bir parodisi değildir, genel anlamda bir parodi oldukları dahi söylenemez. Konuşmalarda kullanılan imgeler, bütün görünür bağlantılardan yoksundur.

Kıçöp'ün konuşmasının başlangıcı şöyledir:

> "Yüce Tanrım, şu gerçek ki evimdeki iyi kadınlardan biri, yumurtalarını pazara götürüyordu...
> *Bir yandan* Oğlak ve Yengeç Dönenceleri'nin tam arasından zenite doğru üç kuruşluk bir para geçti... ve *bir yandan da*, o yıl Riphaean Dağları madenlerinde elmas taklidi camlarda ve sahte taşlarda büyük bir kıtlık oldu... ve *bir yandan da*, işkembegevezeleri ile Melun boşlafebeleri arasında çeşitli fitneliklerle çıkarılmış saçma sapan bir söz dalaşıydı bunun nedeni... ve *bir yandan da* bu münakaşanın nedeni üçlü, altılı, dokuzlu, onlu gruplar halinde bir araya gelen İsviçrelilerin isyanıydı... ve *bir yandan da* bu adamlar, öküzlere çorba verildiği, kömür madeninin anahtarının, köpekleri bol yulafla beslesinler diye köylü kızlara verildiği zaman olan Yeni Yıl'da hediye almak için ayaklanmışlardı...
> ... bütün gece boyunca kaplarla meşgul oldular, öte yandan Boğaları, ya sırtlarına binerek ya da yaya olarak onları sürerek sevk edip limanı boşalttılar, ki gemilere yer açılsın; çünkü terziler çalıntı çaputlarla uğraşmakta ısrar ediyorlardı; onları

Bezelyelere, şu engin denizlerde deryalarda
Vurmak için bezelyesapanına,
çeviriyorlardı.

O deniz de o sırada bir kap dolusu lahanadan hamile kalmıştı, tabii bu, saman balyası imalatçılarının naklettiği görüştü. Buna karşılık hekimler idrarda böyle bir şey olduğuna dair herhangi bir işaret görmediklerini söylediler... (II. Kitap, XI. Bölüm)

Önce de söylediğimiz gibi bu imgeler arasında bir bağ yoktur; Kıçöp'ün konuşması tam anlamıyla bir "dam üstünde saksağan"dır. Şu Rus özdeyişindekine benzer bir ruhla kurulmuştur: "İhtiyar ağaç bostanda biter, amcam da Kiev'de." Öte yandan bütün bu arapsaçına dönmüş imgeler, Rabelais'ci sistem uyarınca verilir. Burada dünyanın tipik grotesk bir resmiyle karşı karşıya kalırız; o resimde, yeniden hayat veren, yiyip yutan ve dışkılayan beden, doğa ve kozmik fenomenlerle kaynaşır: Taklit taşlar konusunda kıtlık çeken Riphaean Dağları, lahanadan hamile kalan deniz, denizin idrarını inceleyen hekimler ("Pantagruel kompleksi") gibi. Ayrıca burada karnavalesk yönleriyle çeşitli mutfak ve ev işleri görüyoruz (öküzlere çorba verilmesi, köpeklerin yulafla beslenmesi gibi). Son olarak, bu grotesk bedensel, kozmik ve karnavalesk imgelerin hepsi, tarihsel olaylarla ilişkilendirilmiştir (İsviçrelilerin isyanı, gemileri limanda tutmak için Boğaların sevk edilmesi gibi). Bu imgelerin hepsi ve tam da bir arada bulunuşları, popüler şenlikli biçimlerin tipik bir özelliğidir. Bu imgeleri, Rabelais zamanında üretilen *sotie*'lerde, farslarda da görüyoruz, ama genelde belirli konular çerçevesinde. Yukarıda alıntılanan bölümde, imgelerin tamamen özgür, herhangi bir anlam çerçevesi tarafından sınırlandırılmamış, karnavalesk bir oyununu görüyoruz. Burada, fenomenlerle nesneler arasındaki ayrımlar tamamen silinmiş, dünyanın grotesk veçhesi kesin çizgilerle çizilmiştir.

Dünyanın hiyerarşik resminin radikal bir şekilde bozulduğu ve yeni bir kavramın kurulduğu, bunun da bütün eski kelimeler, nesneler ve fikirlerin gözden geçirilmesine neden olduğu dönemde *coq-à-l'âne* temel bir anlam kazandı; bu, bütün mantıksal bağlar-

dan anlık bir özgürleşme sağlayan bir biçimdi: Özgür bir eğlence biçimi. Başka bir deyişle konuşmanın karnavallaşmasıydı; *coq-à-l'âne,* konuşmayı, resmi felsefenin kasvetli ciddiyetinden, aynı zamanda da doğruluğu kabul edilmiş önermelerden, beylik fikirlerden özgürleştirmişti. Bu sözlü karnaval, insanoğlunun yüzyıllık ortaçağ felsefesi zincirlerini kırmış, böylece yeni, ölçülü bir ciddiyete giden yolu hazırlamıştı.

Ama biz şimdi Rabelais'nin eserinde övgü-sövgü birlikteliği meselesine geri dönelim ve başka bir örneği inceleyelim.

III. Kitap'ta Pantagruel ve Panurge'ün, soytarı Triboulet'ye methiye düzme yarışına girdikleri meşhur bir epizot vardır. Yine münacat biçiminde, soytarının *folie*'sini tasvir eden iki yüz sekiz sıfat verirler. Sıfatlar çeşitli alanlardan alınmıştır: Astronomi, müzik, tıp, hukuk ve siyasal ilişkiler, şahinle avcılık ve daha niceleri. Burada kullanılan sözlerin seçimi en az, daha önce incelenen parodik münacatlardaki kadar şaşırtıcı ve mantıksızdır. Burada da her şey müphemdir. Belli bir niteliğin en üst derecesini ifade eden bu sıfatların hepsi, çılgınlığa işaret eder, onu överler. Fakat bildiğimiz gibi çılgınlık da müphem bir şeydir. Deli veya soytarı, baş aşağı olmuş dünyanın kralıdır. Tıpkı *couillon* kelimesinde olduğu gibi *fol* kelimesinde de övgü ile sövgü, ayrılmaz bir bütün içinde kaynaşır. "Soytarı" kelimesini salt olumsuzlama ve sövgü veya (örneğin "aziz" kelimesinde olduğu gibi) salt övgü olarak almak, bu ele avuca sığmaz münacatı bozar. Romanın başka bir bölümünde Triboulet bir "aptal-bilge" olarak tasvir edilir. Rabelais'nin *philosophie* kelimesinin etimolojisi hakkındaki komik yorumunu biliyoruz: Kelimenin *fin folie*'den geldiğini söyler bu yorumda. Bu ifadelerin hepsi *fol* kelimesi ve imgesiyle oynar.

Rabelais, Triboulet methiyesini bir *blazon* olarak tarif eder; bu, Rönesans dönemine ait tipik bir edebi tezahürdür. Özel olarak armacılıktaki kullanımının yanı sıra *blazon*, övgü ve sövgünün ikili yananlamına da sahiptir. Bu ikili anlam zaten eski Fransızcada mevcuttu ve Rabelais zamanında da halen korunuyordu (her ne kadar *blazon* kelimesinin olumsuz öğesi olan "blame" [suçlama] anlamı o sıralarda bir şekilde hafiflemiş de olsa). *Blazon*'un sadece

bir övgü haline dönüşmesi (*louange*) için belli bir sürenin geçmesi gerekecekti.

Blazon'lar XVI. yüzyılın ilk yarısının edebiyatında yaygındı. Her şey *blazon* yapılmaya tabiydi.

Clément Marot, "Güzel Göğüs" ve "Çirkin Göğüs" başlıklı iki kısa mizah şiiri yazdı, böylece de büyük bir etki yaratacak yeni tip bir *blazon* yaratmış oldu. Şairler kadınların ağızlarına, kulaklarına, dillerine, dişlerine, gözlerine ve kaşlarına *blazon*'lar düzmeye başladılar; bu şiirlerde bir kadını, mizahi, dostane veya aşağılayıcı tonlarda sistematik bir şekilde teşrih ve tahlil ettiler. Bu, o günlerde sıklıkla kullanılan bir yöntemdi, zira kökleri, avangard edebiyata, özelinde de Clément Marot okulundan gelen şairlere kaynaklık eden popüler konuşmalara dayanıyordu. *Blazon*, bir yandan takdir ederken bir yandan o ikili tonunu muhafaza etti; başka bir deyişle övgüsü ironik olabilir veya normalde olmayacak bir şeye yaltaklanabilirdi.[20] *Blazon*'lar, doğrudan ve katı olan resmi değerlendirmeler sisteminin dışında kaldılar. Bunlar, özgür ve müphem övgü-sövgülerdi. Thomas Sébillet, *Art Poétique françois* adlı 1548 tarihli kitabında bu türü şöyle tanımlar: "*Blazon*, *blazon* yapılacak nesnenin mütemadiyen övülmesi veya sürekli sövülmesidir... hem tiksinti uyandıran hem güzel olan, hem kötü hem iyi olan, eşit şekilde *blazon* yapılabilir." Bu tanım, *blazon*'un müphemliğini açıkça vurguluyor. Sébillet'nin *Art Poétique*'i, Clément Marot okulunun poetikasını temsil eder; bu okulsa Rabelais zamanına aittir.

Şunu da belirtmeliyiz ki: Şiirsel *blazon*'lar; özellikle de Clément Marot okuluna ait olanlar, kimi zaman yalnızca övgü veya karalama karakterine bürünmüşlerdir. Bu retorik dejenerasyon, yüzyıl sonuna doğru hızlı bir şekilde arttı. Popüler *blazon*'larla pazar meydanının popüler iki yüzü olan övgüleri arasındaki bağ gittikçe zayıfladı, antik (retorik) övgü biçimlerinin etkisiyse arttı.[21]

---

20. Bunun bir örneği, Panurge'ün borçlarına düzülen methiye kısmında görülebilir. Müphem övgü, İtalyan edebiyatında da yaygındı Bkz. Berni, *Lode del debito*, ayrıca artık aşina olduğumuz iskambil oyunlarına övgü örnekleri.

21. Retorik övgü-sövgüye verilebilecek ilginç bir örnek de Grimmelshausen'in 1666 tarihli *Der Satyrische Pylgram* adlı eseridir. Bu eserin alt başlığı şudur: *Kald und Warm, Weiss und Schwarz*, Önsözde Grimmelshausen, şu dünyada Tanrı-

XV. yüzyılla XVI. yüzyılın ilk yarısına ait büyük türlerde *blazon* öğeleri yaygındı, örneğin gizem oyunlarında ve *sotie*'lerde. Bu türde, uzun sıfat listeleri biçiminde soytarılara (*sots*) yapılan, Rabelais'nin Triboulet methiyesindekine benzer övgüler buluruz. "Aziz Quentin Gizemi"nde ve "Soytarıların Monoloğu"nda[22] da *blazon*'lar vardır. Son olarak "Soytarıların Yeni Monoloğu"nda[23] yüz elli kadar sıfat buluruz.

Öyleyse Triboulet'nin *blazon*'vari methiyesinin geleneksel bir karakteri vardı ve Rabelais'nin çağdaşları tarafından açıklama gerektirmeyecek kadar anlaşılırdı. Deli ile soytarının ve çılgınlığın taşıdığı muazzam önemi daha önce de vurguladık.

Şimdi kelimenin dar anlamında popüler *blazon*'lara bakalım. Popüler gelenekte en çok, başka milletlerin, bölgelerin, yörelerin, şehirlerin, kasabaların övülmesi ve sövülmesi diye bir şey söz konusuydu. Bunların her birine belirli bir sıfat takılır, bunlar az ya da çok denebilecek düzeylerde geliştirilir, bunlara müphem yananlamlar verilirdi. Elbette kimi örneklerde sövgü öğesi baskın çıkardı.

Bu türe ait en eski derleme XIII. yüzyıl tarihlidir. Rabelais zamanında yeni bir derleme yapılmıştı, adı *Dict des Pays* idi.[24] Bu derlemede, milletlere, yörelere ve şehirlere ait kısa nitelemeler vardır.

Rabelais de popüler *blazon*'ları takip eden bir dolu niteleme verir. Örneğin, *saoul comme un Anglais* [İngiliz gibi sarhoş] der. Bu İngilizler için sürekli kullanılan bir *blazon*'dur; en eski tarihli, XII. yüzyılda yapılan derlemede bile İngiltere şöyle tanımlanır: *Li mieldre buveor en Engleterre* [en iyi sarhoşlar İngiltere'dedir.][25] Rabelais, *Pantagruel*'in ilk bölümünde *couilles de Lorraine*'den

---

dan başka hiçbir şeyin olmadığını ve şeytan haricinde, bir şekilde övülemeyecek denli kötü bir şey olmadığını söyler. Yirmi temaya değinir: İnsan, para, danslar, şarap, kadınlar, silahlar, barut, savaş, maskeli balolar, tıp, vs. Bunları ilk önce över sonra karalar, ta ki bir tür sentez elde edinceye kadar.

22. Anatole de Montaiglon, *Recueil de poésies françaises de XVème et XVIème siècles*, cilt 1, ss.11-66.

23. A.g.e., cilt.3, ss.15-8.

24. A.g.e., ss.110-6.

25. İngilizler için söylenen bu eski *blazon*'un, Lermontov'un *Zamanımızın Kahramanı*'nda Maxim Maximoviç tarafından tekrar edilmesi ilginçtir. Shakespeare'de de, *Othello*'da Iago'nın ağzından aynı şeyi duyarız.

[Lorraine'lilerin taşakları] söz eder. Lorraine sakinleri, taşaklarının olağandışı büyüklükleriyle övülürler. Rabelais, Basklılar'ın çevikliğinden, Avignon'da aşktan, Parislilerin meraklılığından da söz eder. Bu sıfatların hepsi popüler *blazon*'lardan devşirilmiştir. Bir başka eski *blazon* daha: *Li plus sot en Bretagne* [en aptallar Britanya'dadır].

Popüler *blazon*'ların son derece müphem olduklarını görüyoruz. Her millet, yöre veya şehir, bir özellikleriyle dünyada birincidir: İngilizler en iyi sarhoşlardır, Lorraine'liler cinsel açıdan en güçlü olanlardır, en çok fahişesi olan şehir Avignon'dur, Bretonlar en aptal olanlardır vs. Fakat bu özel sıfatlar her örnekte müphem veya daha doğru söylemek gerekirse ikili bir karaktere sahiptir. Bu sıfatlarda övgüyle sövgü ayrılmaz bir bütün şeklinde kaynaşmıştır. Bretonlar'a atfedilen "en aptal" sıfatı bize doğrudan Triboulet'nin *blazon*'unu hatırlatır. Popüler *blazon*'lar genelde ironik bir şekilde listelenir; bu, eski Yunan'dan gelme orijinal anlamında doğrudur, ancak ironiye daha öznel ve olumsuz olan yeni anlamını verirsek, doğru değildir. Popüler *blazon*'ların iki yüzü vardır.[26]

Rabelais'nin romanında, zamanının bütün *blazon* tipleri vardır. Örneğin *Pantagruel*'de, Clément Marot okulunun ruhunda yazılmış Orléans Üniversitesi'nin *blazon*'unu yapan bir şiir vardır. Popüler *blazon*'lar, yani etnik sıfatlar romanın her yerine dağılmış durumdadır. Bunların bazılarından alıntı yaptık. Soytarı Triboulet methiyesi ile Rahip Jean ve Panurge'ün *blazon* türünde parodik münacatları, bu türün en derinlerde yatan özünü, onun ikili yüzünü, müphemliğini ve tezatlarla dolu bütünlüğünü yansıtır. Son olarak şunu söyleyebiliriz: Müphem övgü ve sövgülerle dolu bu *blazon* tonu bütün romana hâkimdir.

Hiçbir övgü öğesi taşımayan, salt sövgüsel olan biçimlerde de belirli bir ikilik söz konusudur. *Gargantua*'nın XXV. Bölümü'nden alacağımız şu bölüm bu tür bir sövgüye örnektir:

26. Geçtiğimiz yüzyılın sonunda, Fransa'nın çeşitli yörelerinin popüler *blazon*'larından derlenen ilginç malzemeler yayımlanmaya başladı. Bkz. H.Gaidoz ve P.Sébillot, *Blason populaire de la France*, Paris, 1884; Canel, *Blason populaire de la Normandie*, 1857; Banquier, *Blason populaire de la Franche-Comté*, Paris, 1897.

Çobanların isteğine çörekçiler hiç yatkınlık göstermediler, üstelik işin kötüsü, bir hayli hakaret ettiler onlara, neler demediler: Pisboğazlar, dilenciler, dişi kırıklar, havuç kafalılar, uyuz köpekler, götü boklular, serseriler, yüzsüzler, aylaklar, açgözlüler, şiş göbekler, farfaralar, ciğeri beş para etmez herifler, hödükler, odun kafalılar, lüpçüler, sürüngen hırsızlar, kendini beğenmişler, soytarılar, miskinler, beyinsizler, avanaklar, dangalaklar, kafadan çatlaklar, salaklar, zırtapozlar, maymunlar, tezek sığırtmaçları, bok çobanları ve daha bir sürü berbat küfürler. Bu çörekler sizin neyinize gerek, bayat kara ekmek neyinize yetmiyor? (I. Kitap, XXV. Bölüm) [*Gargantua*, s.127]

Burada sıradan bir sövgü dizisi görüyoruz. Bu küçültücü ifadeler dizisinin uzunluğu şaşırtıcıdır; yirmi sekiz tane sövgü vardır.* Bu sövgü grubu bir bütün olarak müphem değildir, bunların hepsi salt olumsuzdur. Ancak içeriğe daha dikkatli bakıldığında, ifadelerin çoğunun müphem olduğu görülür; hayvansal özelliklerle, bedensel kusurlarla, aptallıkla, oburlukla, dışkılamayla ilişkilidirler, ki bunların hepsi popüler imgeler sisteminin tipik unsurlarıdır. *Chienlicts (chie-en-lit)* [uyuz köpekler] gibi bir ifade, bir karnaval maskesi için kullanılır. Öyleyse, böyle bir sövgü grubu bile, insan bedeniyle bedensel hayatın (dışkılama, yemek) sınırsız ve karışmış imgesini, grotesk müphemliği içinde dile döker. Burada, dünyanın kendine has iki yüzlü veçhesini, insanlarla nesnelerin kendilerine has karakterini görürüz; bunlar, edebi konuşma imge sisteminde yoktur.

Rabelais'nin romanında övgü-sövgünün bir başka tezahürüne daha bakalım: Thélème Tekkesi'nin büyük kapısındaki meşhur yazıt. Bu yazıtta bazıları tekkeden kovulur, bazıları buyur edilir. Bu nazım şeklinde kaleme alınmış yazıtın *cri* türünden olduğu kabul edilir, yani gizem oyunu ve *sotie* performanslarının başında yapılan ve çeşitli toplumsal grupların ve meslek cemaatlerinin temsilcilerine (veya *sotie*'lerde) aptallara hitap eden o "duyurular"dandır. Bu, resmi veya parodik biçemde yazılan, pazar meydanının yüksek sesli duyurusudur. Thélème'in büyük kapısındaki yazıt bu türe aittir ama tabii kurgusu ve şiirselleştirilmesinden dolayı değil.

Yazıt iki kısma ayrılabilir: Def eden sözler ve buyur eden söz-

* Türkçe çevirisinde ise yirmi dokuz tane sövgü var. (ç.n.)

ler. Birinci kısım tamamen sövgüsel bir karaktere sahiptir, ikincisiyse tamamen övgü dolu sözler içerir. Birinci kısımdaki sövgüsel karaktere sıkı sıkıya uyulur. Örneğin Rabelais, birinci kıtada on beş farklı sıfat kullanarak ikiyüzlü insanlara söver. Bunlar arasında *hypocrites, bygotz, vieux matagotz, marmiteux** gibi sıfatlar vardır. Bu kıtadaki sözlerin hemen hepsinde sövgü tonları vardır (*abus meschant, meschanceté, faulseté, troublez*)**. Beşinci kıtayla başlayan övgü bölümündeki bütün kelimeler tam tersine olumlu yananlamlar taşır; bunlar övgü ve dostluk ifade eden sözlerden seçilmiştir (*gentilz, joyeux, plaisans, mignons, serains, subtilz*)***. Yani iki belirli grup altında toplanan övgülerle sövgüler karşı karşıya getirilir. Bir bütün olarak yazıt müphemdir. Ancak içeriğine bakıldığında bir müphemlik görülmez; her kelime ya salt olumlu ya da salt olumsuz bir anlam taşır. Burada bir şekilde dışsallaşmış ve retorik hale gelmiş bir müphemlik söz konusudur.

Rabelais'deki övgü-sövgü, popüler pazar meydanı biçimlerinden uzaklaştığı, resmi konuşmaya ve biçeme yaklaştığı zaman retorik hale gelir. Bu kısmen Thélème epizodunda olan şeydir. Burada bir tezatlar öğesi, olumsuzlamalar arasında karşılıklı bir oyun ve kimi başka popüler şenlikli özellikler olduğu doğrudur, ancak Thélème temel olarak edebi kaynakları (özellikle de İtalyan olanları) yansıtan hümanist bir ütopyadır.

Benzer bir fenomeni Rabelais'nin, neredeyse resmi bir "saray tellalı" gibi doğrudan konuştuğu bölümlerde de gözlemleriz.

III. Kitap'ın XXVIII. Bölümü'nde Gargantua ile Pantagruel arasında, zamanın meselelerinden biri üzerine geçen bir konuşma vardır. Mesele, Kilise'nin, ebeveynlerin rızası olmadan yapılan bir evliliği takdis etmeyi reddetmesidir. Buradaki övgü ve sövgülerde de retorik bir özellik görürüz:

"... söz ettiğim ülkedeki yasalara göre durum nedir? En vicdansız alça-

* İkiyüzlüler, yobazlar, kartlaşmış maymunlar, yağ tulumları. [*Gargantua,* s. 227] (ç.n.)

** Kalleşler, hödükler, sahte çilekeşler, fitne tellalları. (ç.n.)

*** Soylu yiğitler, kahramanlar, güler yüzlü, şakacı, şen şakrak insanlar, sohbeti yerinde olanlar. [*Gargantua,* ss. 228-9] (ç.n.)

ğı, sefili, serseriyi al; en berbat kokan aptal salyalı habis köpeği al; en adi, cüzamlı kokuşmuş berbat adamı al; hayal edebileceğin en gaddar haydudu, eşkıyayı al. Evet böyle bir hilekâr, bu topraklardaki en yüce ruhlu, en zengin, en mağrur, en iffetli bakireyi dağa kaldırabilir; onu, babasının evinden, anasının sıcak kucağından zorla kaçırıp eşinin dostunun ulaşamayacağı uzak yerlere götürebilir. Geriye sadece bir rahip bulmak kalır; gizlice yapılan bir nikâhı kutlamak ve eşkıyalıkla toplanacak ganimetleri paylaşmak için." (III. Kitap, XLVIII. Bölüm)

Buradaki övgü ve sövgü grupları herhangi bir müphemlikten yoksundur; kaynaşmayan ayrı fenomenler gibi birbirinden ayrılmış, karşı karşıya getirilmişlerdir. Bu, çeşitli tezahürler ve değerler arasına kesin, statik çizgiler çizen saf retorik bir konuşmadır. Pazar meydanı öğesinden geriye kalan tek şey, sövgü dizisinin görece abartılı uzunluğudur.

İncelemiş olduğumuz övgü-sövgü fenomeninin önemli bir kuramsal, tarihsel ve edebi anlamı vardır. Olumlu ve olumsuz öğeler elbette canlı bir konuşmanın her kelimesinde içseldir. Tarafsız, duygusuz kelime diye bir şey yoktur; ancak yapay olarak tarafsız kılınan kelimeler olabilir. Konuşmanın en eski biçimlerinde övgü ile sövgünün iç içe geçmesi, yani tonun ikiliği, tipik bir özelliktir. Konuşmaların daha sonraki gelişiminde bu tondaki ikililik yaşamaya devam etmiş, gayri resmi, dostane ve mizahi popüler konuşmalarda yeni bir anlam kazanmıştır. Var olan düzenin ve dünyanın hâkim resminin (resmi hakikatin) stabilize edilmesi konusunda en ufak bir kaygı taşımadan gülen insanlar, bu tondaki ikililik sayesinde oluş dünyasını bir bütün olarak idrak edebilmiştir. Bu insanlar, sınırlı sınıf kuramlarının neşeli göreceliliğini ve dünyanın sürekli tamamlanmamış olma özelliğini –sahtelikle hakikatin, karanlıkla ışığın, öfkeyle nezaketin, hayatla ölümün sürekli bir aradalıklarını– bu sayede algılayabilmiştir.[27] İnsanların konuşmalarının ikili tonu asla ne bu bütünden ne de oluştan koparılmıştır; olumsuz ve olum-

27. Goethe, "Parya" adlı şiirinde, ciddi felsefi veçhesiyle ikili bedene ait ilginç bir tasvir sunar. Şiirin (biçemsel değil) tematik yeknesak perdesinde, övgü ile sövgünün Tanrıyla ilişkisi içinde kaynaşmaları şu şekilde ifade bulur:

lu öğelerin, kendilerine özel ayrı ve statik bir ifade aramamalarının nedeni budur. İkili ton hiçbir zaman dönmekte olan tekerleği durdurmak, yukarıyla aşağısının, önle arkanın neresi olduğunu bulup sabitlemek istemez; tam tersine bunların sürekli değişmesini ve kaynaşmasını vurgular. Popüler konuşmada vurgu her zaman olumlu öğeye yapılır (ama tekrar edelim, onu, olumsuz olandan koparıp almadan).

Genel anlamda söylersek hâkim sınıfların resmi felsefesinde böylesi bir ikili ton mümkün değildir: Bu felsefede bütün fenomenler arasında katı, oturmuş çizgiler çizilidir (ve bu fenomenler, oluşun, bütünün çelişkili dünyasından koparılıp alınmıştır). Sanat ve ideolojinin resmi alanlarında düşünce ve biçemde hemen her zaman yeknesak bir ton hâkimdir.

Popüler konuşmanın ikili tonu, Rönesans Dönemi'nde, resmi yeknesak tonun sabitlemeye yönelik eğilimlerine karşı gerilimli bir mücadele başlatmıştı. Bu mücadelenin incelenmesi, o muhteşem devrin biçemlerinin karmaşık ve çeşitli tezahürlerini daha derinden anlamak açısından son derece önemli ve ilginç olurdu; aynı şey groteskin klasik kanona karşı verdiği mücadele için de geçerlidir, ayrıca bu iki mücadele de birbiriyle ilişkilidir. İkili tonun mücadelesi elbette daha sonraki yüzyıllarda da devam etti, ancak yeni, karmaşık ve bazen gizli biçimlere bürünerek. Fakat bu konu bu kitabın kapsamı dışındadır.

Konuşmanın eski ikili tonu, eski ikili beden imgesinin biçemsel yansımasıdır. Bu eski imge çözüldükçe edebiyat ve gösteri sanatları tarihinde ilginç bir durum ortaya çıktı: Yukarıyla aşağıyı, önle arkayı, hayatla ölümü temsil eden imge çiftlerinin oluşumu. Bu çiftlere verilebilecek klasik örnek Don Quijote ile Sancho Panza'dır; öte yandan benzer imgeler bugün bile hâlâ küçük sirk gösterilerinde ve diğer komik yapımlarda görülebilir. Bu çiftlerin diya-

---

Ve ona usul usul fısıldayacağım,
Ve ona öfkeyle haykıracağım
Aklı selimin emrettiklerini
Yüreğimdeki ağır yükü.
Bu düşünceler, bu duygular–
Bırakalım sonsuza kadar sır olarak kalsınlar.

logları gerçekten ilginçtir, çünkü ikili tonun henüz tamamlanmamış olan çözülüşünü gösterirler. Bu aslında yüz ile kalçanın, doğum ile ölümün bir diyaloğudur. Benzer bir tezahürü, kış ile ilkbahar, ihtiyarlık ile gençlik, oruç ile bolluk, eski ile yeni zamanlar, ebeveynler ile çocuklar arasındaki antik dönem ve ortaçağ münakaşalarında da görürüz. Bu münakaşalar, değişim ve yenilenmeyle ilişkili olan popüler şenlikli biçimler sisteminin organik bir parçasıdır. (Goethe böyle bir münakaşayı, Roma Karnavalı tasvirinde anımsar.) Bu münakaşalar eski edebiyatta *agon* diye bilinirdi; örneğin elimizde üç koro arasında geçen bir münakaşadan ilginç bir parça var: İhtiyarlar, yetişkinler ve gençler korosu. Her koro kendi yaşının ne kadar değerli olduğunu kanıtlamaya çalışır.[28] *Agon*lar en çok Sparta ve İtalya'da yaygındı (ve modern Sicilya'da bugün hâlâ popüler şenliklerin vazgeçilmez bir parçasıdır). Aristophanes'in *agon*'ları karmaşık ve edebidir. Latince ve yerel konuşma dillerinde de benzer münakaşalar, bütün ülkelerde popülerdi (örneğin *conflictus veris et hiemis*).

Bu *agon*'ların, münakaşaların hepsi, farklı zamanlarda var olan çeşitli güçlerin, fenomenlerin; oluşun iki kutbunun; bir metamorfozun başlangıcıyla sonunun diyaloğudur. Bunlar, ikili tona sahip konuşmada içsel olan diyalog öğesinin katmanlarını açmış ve bir dereceye kadar bu öğeyi rasyonalize etmiş, retorikleştirmişlerdir. Bu zaman ve yaşla ilgili popüler şenlikli münakaşalar, ayrıca çiftler arasında, yüz ile kalça, yukarı ile aşağı arasındaki diyaloglar, öyle görünüyor ki, romanın ve romana özgü diyaloğun folklorik köklerinden biridir.

Geriye bu bölümün bazı öğelerini özetlemek kalıyor.

İncelediğimiz son fenomen olan övgü-sövgü kombinasyonu, biçemsel düzlemde müphemliği, bedenin ikiliğini ve dünyanın tamamlanmamışlığını (ve ebedi bitmemiş doğasını) yansıtır; ki bunların, Rabelais'ci imgeler sisteminin kendine has bütün özelliklerinde ifade bulduklarını gördük. Ölmekte olan eski dünya, yenisine

28. Bkz. Bergk, Fr., *Carmina Popularia*, 18.

can verir. Ölüm acılarıyla doğum sancıları, ayrılmaz bir bütün içinde bir araya gelir. Bu süreç, maddi bedensel alt bölgelere ait imgelerde temsil edilir; her şey ölmek ve yeniden doğmak üzere, dünyaya ve bedensel mezara iner. Aşağı doğru hareketin, Rabelais'nin imge dokusuna tepeden tırnağa hâkim oluşunun nedeni budur. Bu imgelerin hepsi (topografik anlamda) yere çalar, küçültür, yutar, lanetler, inkâr eder; öldürür, gömer, yeraltı dünyasına gönderir, söver, lanetler; aynı zamanda da her şeyi yeni bir gözle algılar, döller, tohumlarını diker, gençleştirir, yeniden hayat verir, över, yüceltir. Bu genel anlamda aşağıya yönelen hamle, bu öldüren ve yeniden hayat veren hareket, dayak, sövgü, yeraltı dünyası ve yalayıp yutma edimi gibi birbirinden farklı fenomenleri birleştirir.

Dante'nin *inferno* imgelerinin de kimi zaman, sövgüsel metaforların bariz yansımaları olduğunu sözlerimize eklemeliyiz. Kâh yalayıp yutma temasını ön plana çıkarır (Ruggieri'nin kafatasını kemiren Ugolino; Yahuda, Brutus ve Cassius'u kemiren Satan'ın çeneleri); kâh imgelerine gizli olarak sövgü ve yalayıp yutma öğeleri katar. Öte yandan Dante'nin dünyasında bu imgelerin müphemliği neredeyse tamamen yumuşatılmıştır.

Rönesans Dönemi'nde, kinik sövgüden yeraltı dünyasının imgesine kadar, alt bölgelere ait bütün bu imgeler, tarihsel zamana, dünya tarihinde devirlerin değişimine yönelen derin bir farkındalıkla dolmuştur. Bu zaman ve tarihsel değişim öğesi, Rabelais'nin bütün maddi bedensel alt bölge imgelerine hâkim olmuş, onlara tarihsel bir renk vermiştir. İkili beden onun eserinde ikili bir dünya olur; geçmiş ile gelecek, birinin ölümüyle, bir diğerinin doğumu şeklindeki tek bir edimde, oluş ve yenilenmenin grotesk tarihsel dünyasının imgesinde kaynaşır. Zamanın ta kendisi söver ve över; döver ve ödüllendirir; öldürür ve doğurur. Bu zaman aynı anda hem ironik hem neşelidir; o Herakleitos'un, evren üzerinde muazzam bir güç uygulayan "oyuncu çocuğu"dur. Rabelais, gülme kategorisi içinde, tarihsel oluşa ait olağanüstü etkileyici bir imge kurar. Bunun gerçekleşmesi Rönesans'tan önce mümkün değildi; bütün bir tarihsel gelişimin bunu hazırlaması gerekiyordu. "Tarih köktenci bir şekilde hareket eder; eskiyen hayat biçimlerini mezara göndere-

rek çeşitli evrelerden geçer. Evrensel tarihsel biçimin son evresi tarihin komedisidir... Peki tarih neden böyle bir yürüyüş tutturmuş olsun? İnsanoğlunun, geçmişine neşeli bir hoşça kal demesi için bu gereklidir."[29]

Rabelais'nin bu evrensel, bu her şeyi kucaklayan imgeler sistemi, hem istisnai bir somutluğa hem de bir bütünlüğe izin verir, hatta bunları talep eder; tarihsel olguların sunumunda ayrıntı, kesinlik, fiililik ve gerçeklik duygusunun peşine düşer. Onun imgelerinin her biri, engin bir genişlik ve kozmik bir karakterle hayata dair sıra dışı bir somutluk hissini, bireyselliği ve günün olaylarının kaydını tutma zihniyetini birleştirir. Son bölümümüzü, Rabelais'ci gerçekçiliğin bu dikkat çekici yönüne ayırdık.

29. K. Marx ve F. Engels, *Collected Works*, Cilt 1, s.418.

VII

Rabelais'nin imgeleri ve dönemi

Rabelais'nin imgelerini daha çok halk kültürüyle ilişkileri içinde inceledik. İlgilendiğimiz şey, bu kültür ile resmi ortaçağ kültürü arasındaki temel mücadeleydi. Fakat bu ana hattın, romanın çeşitli kısımları yaratılırken geçen yıllara, aylara, hatta günlere damgasını vuran önemli, önemsiz olayların yankılarıyla da organik olarak birleştiğine işaret ettik. Şunu rahatlıkla söyleyebiliriz: Başından sonuna kadar romanın tamamı, yazıldığı zamanın hayatının ta derinlerinden çıkıp yeşermiştir; Rabelais'nin kendisi de o hayatın bir parçası, o hayata ilgi duyan bir tanıktır. Onun imgeleri, halk evrenselciliğinin uçsuz bucaksız derinliğini ve genişliğini, somutluk, bireysellik ve yaşanmakta olan gerçekliğin ayrıntılı bir sunumuyla birleştirir. Bu imgeler, soyut simgecilik ve şemacılıktan fersah fersah

uzaktır. Rabelais'nin romanında, mitin kozmik genişliği, modern bir inçelemenin doğrudanlığı ve gerçekçi bir romanın somut ayrıntıcılığıyla birleşir. Fantastik gibi görünen imgelerin ötesinde gerçek olaylar, yaşayan kişiler ve yazarın kendi zengin tecrübesi ile keskin gözlemlerini buluruz.

Fransız Rabelais'ciliği, Rabelais'nin imgeleriyle yaşadığı dönem arasındaki bu bağı keşfetmek şeklindeki önemli ve sürekli görevi yerine getirmiştir. Büyük miktarda değerli malzeme, bu araştırmalar sayesinde derlenmiştir. Ancak bu malzeme, dar bir metodolojik konumlanışla açıklanmış ve genelleştirilmiştir. Bu metodolojiye, hatalı bir "biyograficilik" hâkimdir; bu yaklaşımda, toplumsal ve siyasi olaylar doğrudan anlamlarını ve keskin imalarını kaybeder, asgariye iner, körelir ve yazarın hayat hikâyesindeki salt olgular haline gelir. Bu anlamlar ve imalar, gündelik basit olgular düzeyinde kalır. Bu biyografik verileri biriktireceğiz diye, hem o dönemin hem de Rabelais'nin romanının hayret verici anlamına karşı körleşiriz. Rabelais'nin, zamanında süregiden mücadelede hakikaten popüler bir konumu olduğunu da artık göremez oluruz.

Kimi Rabelais uzmanlarının, özellikle de en çağdaşlarından olan Abel Lefranc'ın, romanda yansıtılan siyasi olaylara büyük bir dikkatle eğildiği doğrudur; ancak bunları ve bunların Rabelais'deki sunumlarını yorumlarken resmi düzlemde kalmıştır. Abel Lefranc, Rabelais'yi bir "saray tellalı" olarak dahi görebilmiştir. Evet yazarımız bir "tellal"dır gerçekten de, ama her ne kadar kraliyet yönetiminin ve kralın siyasetinin kimi yönlerinin görece ilerici ruhunu anlamış olsa da "saray tellalı" değildir. Rabelais'nin, pazar meydanlarında yapılan duyurulardan bol bol örnek verdiğine daha önce de değinmiştik; ama bu tellallıkta resmiyetin kırıntısı yoktur. Yönetici sınıflar altındaki herhangi bir gruba tamamen bağlanmamıştır, ki buna burjuvazi de dahildir; herhangi bir resmi bakış açısını benimsememiştir, ne herhangi bir resmi karara katılmış ne de güncel olayların resmi yorumlarını kabul etmiştir. Ama aynı zamanda çağının özgül tezahürlerinin görece ilericiliklerini gayet iyi idrak ve takdir etmiştir; bunlar arasında romanına buyur ettiği kimi kraliyet hükümleri de vardır. Ancak verdiği onaylar asla resmi bir karakter-

de olmamış, hiçbir şeyi koşulsuzca kabul etmemiştir. Zira müphem bir gülüşle doymuş olan popüler pazar meydanı imgeleri, bu ilericiliğin bütün sınırlamalarını açığa vurmuştur. Romanda ifade edildiği üzere halkın bakış açısına göre her zaman, zamanın sınırlı ilerlemesinin çok ötesine geçen, daha geniş bir perspektif vardı. Rabelais'nin temel hedefi, olaylar hakkında verilen resmi manzarayı bozmaktı. O, olaylara yeni bir gözle bakmaya, temsil ettikleri trajediyi veya komediyi, pazar meydanının gülen korosunun bakış açısıyla yorumlamaya uğraşmıştır. Ölçülü popüler imge dokusunun bütün kaynaklarını, resmi yalanları ve egemen sınıfların dikte ettiği dar kafalı ciddiyeti dağıtmak için çağırmıştır. Rabelais, yaşadığı dönemin "kendi hakkında ne dediğine ve kendini nasıl hayal ettiğine" körü körüne inanmamıştır; bunun, halk açısından gerçekte ne anlama geldiğini ifade etmeye çabalamıştır; yani o büyüyen ve ölümsüz olan halk açısından.

Zamanının ve çağdaş olayların resmi algılanışını yıkarken Rabelais'nin peşinde olduğu şey elbette onları akademik bir çözümlemeye tabi tutmak değildi. O, kavramsal bir dil değil, popüler komik imgelerin dilini konuştu. Sahte ciddiyeti, sahte tarihsel *pathos*'u dağıtırken yeni bir ciddiyetin, yeni bir tarihsel *pathos*'un yeşerebileceği toprağı hazırladı.

Şimdi Rabelais'nin romanında, en yakın çevresinden, büyük tarihsel olaylara kadar zamanını yansıtan birkaç örneğe bakalım.

Pantagruel'in ilk bölümü, kahramanın doğumunu anlatırken, o mevsim baş gösteren korkunç sıcağa ve kuraklığa, bunun yanı sıra insanların çektiği susuzluğa da değinir. Rabelais'ye göre bu kuraklık "otuz altı ay, üç hafta, dört gün, otuz saat veya daha fazla" sürmüştür. Rabelais'nin çağdaşlarının hatıralarından, altı ay süren ciddi bir kuraklığın *Pantagruel*'in yazıldığı yıl olan 1552'ye damgasını vurduğunu öğreniyoruz. Yazar sadece kıtlığın süresini abartmıştır. Daha önce de söylediğimiz gibi bu genel acı, insanlara susuzluk veren küçük iblis Pantagruel imgesini canlandırmış, böylece bu imgeye bir gerçeklik vermiştir. Aynı kitapta Panurge'ün, mali durumunu iyileştirmek için kiliseden günahları için mühlet satın aldığı epizotla karşılaşıyoruz. Yine aynı yıl, Rabelais romanını yazarken

Fransa'da papalığın genel günah affı ilan edilmişti. Panurge'ün ziyaret ettiği kiliseler, gerçekten de günahlar için mühlet satma yetkisine sahipti. Görüyoruz ki yazar her bir ayrıntıya özen göstermiştir.

Aynı kitapta şöyle bir epizot vardır:

> Pantagruel, atalarının asil Vakayinameleri'ni okurken, üvey annesinin gelininin dayısının damadının teyzesinin en büyük kız kardeşinin kuzeninin damadının dedesi olan Büyük Dişli Geoffroi diye bilinen Lusignan'lı Geoffoi'nın Maillezais'de, yani ilk önce yıkıp sonra yeniden inşa ettiği tekkede gömülü olduğunu keşfetti. Böylece, sorumluluk sahibi bir akraba olan Pantagruel, bir gün izin alıp asil başrahip Ardillon'a başvurmak üzere yola düzüldü; sonra Sansay, Celles, Soulognes ve bilge Tiraqueau'ya bir selam çaktığı Fontenay-le-Comte'dan geçip, Maillezais'ye vardı; orada da Büyük Dişli Geoffroi'nın kabrini usulüne uygun şekilde ziyaret etti. (II. Kitap, V. Bölüm)

Pantagruel, Geoffroi'nın mezarına dikilmiş olan taş büstünü gördüğünde, heykeltıraşın heykeline verdiği öfkeli bakıştan etkilenir.

Bu epizotta iki fantastik özellik vardır: Seyahat eden dev Pantagruel imgesi ile onun Geoffroi'yla olan komik, parodik ilişkisi. Bu epizotta geçen diğer bütün öğeler –kişi ve yer adları, çeşitli olaylar, heykelin öfkeli bakışı ve diğer ayrıntılar– gerçeğe bire bir uyar ve Rabelais'nin kendi hayatı ve izlenimleriyle yakından bağlantılıdır.

Rabelais, Maillezais Piskoposu ve baş rahibi Geoffroi d'Estissac'ın sekreteri olduğu o günlerde, yani 1524 ile 1527 yılları arasında, Poitiers'ye sık sık gidip geliyordu, ki bu aynı zamanda Pantagruel'in de güzergâhıdır. Hikâyede göndermе yaptığı yerlerden de geçiyordu. D'Estissac da, piskoposluk bölgesinde sürekli seyahat ederdi (zamanın bütün yüksek rütbeli din adamları gibi o da inşaat işleriyle ilgileniyordu), Rabelais de bu seyahatlerinde ona eşlik ederdi. Dolayısıyla Poitou yöresini, ufak tefek köylerine kadar karış karış bilirdi. Romanında bunların elli kadarından söz eder, ki bazıları birkaç evden ibaret köylerdir. Epizodumuzda sayılan bütün adları gayet iyi biliyordu. Rabelais, keşişlikteki ilk yılını Fontenay-le-Comte'daki Cordeliers Manastırı'nda geçirmişti; hümanist hu-

kukçuların, okullu Tiraqueau'nun evinde düzenledikleri toplantılara katılırdı. Tiraqueau ile hayat boyu dost kalacaktı. Legugé yakınlarında, Rabelais'nin sık sık ziyaret ettiği Baş Rahip Ardillon'un Tekkesi vardı. Galiba ilk Fransızca şiirlerini, Jean Boucher etkisi altında burada yazdı. Ardillon da Tiraqueau da, Rabelais'nin herkesçe tanınan çağdaşlarıydı.

Pantagruel'in atası, "Büyük Dişli" lakaplı Lusignan'lı Geoffroi da hayali bir kişi değildi. Bu, XIII. yüzyılda yaşamış ve Maillezais Tekkesi'ni yakmıştır (işlediği bu suçtan dolayı Rabelais onu yeraltı dünyasında bir çakmaktaşı satıcısı olarak tasvir eder, ki bu, karnavalesk bir cezadır). Lusignan daha sonra pişman olmuş, tekkeyi yeniden inşa etmiş, zengin süslerle süslemişti. Maillezais Kilisesi'nde onuruna muhteşem bir heykel dikilmesinin nedeni de budur; ancak naaşı başka yerde gömülüdür.

Romanda sözü geçen, büstteki öfkeli ifade de gerçeğe bire bir uyar. Heykelin daha sonra tahribata uğradığı doğrudur, ama heykelin kafası kilisenin yıkıntıları arasında bulunmuştur. Büst şu anda Niort Müzesi'nde muhafaza edilmektedir. Plattard bu heykeli şöyle tasvir eder: "Kırışık bir alın, ciddi ve hayret içinde bir ifade, diken diken olmuş bir sakal, ardına kadar açık bir ağız, kırık dökük dişler; heykelin tamamı, öfkenin nahif bir tasviridir."[1]

Geoffroi'nın portresindeki ardına kadar açık ağız ile kırık dökük dişleri vurgulayalım, bu, Pantagruel'in II. Kitap'taki baskın grotesk imgesidir. Acaba Rabelais'nin, tekkenin kilisesindeki bu heykeli bu kadar sık müşahede etmesi ve hafızasında tutmasının ve Geoffroi'yı Pantagruel'in atası yapmasının nedeni bu mudur?

Bu kısa ve önemsiz epizodun yapısı ile içeriği, Pantagruel'in fantastik, hatta kozmik imgesi açısından son derece tipiktir; bu imge, yazarın bizzat bildiği bir gerçeklikle örülmüştür.

Pantagruel, Rabelais'nin aşina olduğu bir bölgede seyahat eder, yazarın kişisel dostlarıyla tanışır, Rabelais'nin görmüş olduğu nesneleri görür. Epizotta pek çok gerçek kişi ve yer adı vardır; hatta kimi kişilerin ev adresleri dahi verilir (Ardillon ve Tiraqueau'nun örneğin).

1. Jean Plattard, *L'Invention et la composition dans l'oeuvre de Rabelais*, s.58.

Öyleyse Pantagruel'in etrafındaki dünyanın gerçekçi ve bireysel bir karakteri vardır; çeşitli kişilerin ve nesnelerin bildik adlarını sunar. Soyut genellemeler, simgeleştirmeler ve lakaplar asgariye indirilmiştir. Bu epizodun, yerel topografik niteliğinin de altını çizmeliyiz. Bu nitelikle bütün roman boyunca karşılaşırız. Rabelais, hikâyesinin dokusuna her zaman, bir Fransız yöresinin veya şehrinin kendine has gerçek bir özelliğini, merak uyandıran kimi yerel olayları, efsaneleri koymaya meraklı olmuştur. Pantagruel'in yulaf çorbası kâsesinin, Bourges'da "devin kâsesi" adıyla sergilendiğinden daha önce söz etmiştik. Küçük Pantagruel, karyolasına zincirlenir; Rabelais bu zincirin halkalarından birinin La Rochelle'de, birinin Lyon'da, bir başkasının Angers'de muhafaza edildiğinden söz eder. Bu halkalar o zamanlarda gerçekten sergileniyordu ve bu üç şehrin sakinleri tarafından gayet iyi biliniyordu. Genç Pantagruel, Poitiers'de bir kayadan bir parça koparır ve ondan öğrenciler için bir masa yapar. Bu kaya parçası bugün hâlâ Poitiers'dedir, ancak iki parçaya bölünmüştür.

Romana dağılmış vaziyetteki bu yerellikler, zaten aşina olunan şeylerin bireysel özelliklerini güçlendirir. Bunlar, Rabelais'nin dünyasının tipik öğeleridir. Yulaf çorbası kâsesi gibi gündelik kullanımda olan nesneler bile bireysel bir özellik kazanır, örneğin tarihsel figürlerden kalan, müzelerde sergilenen yadigârlar gibi. Rabelais'ci bireyselleştirme meselesine daha sonra döneceğiz.

Şimdi *Gargantua* kitabına bakalım. Bu kitapta yer alan olaylar, Paris epizotları hariç, Chinon bölgesinde yani Rabelais'nin doğduğu yerde geçer. İrili ufaklı bütün yerellikler mutlak bir isabetle gösterilir; bunlar zamanın haritalarında ve toprak kayıtlarında da bulunabilir. Olayların merkezinde (topografik anlamda), Gargantua'nın babası Grandgousier'nin krallara layık malikânesini görüyoruz. Bugün Rabelais uzmanları, Grandgousier'nin La Devinière'deki malikânesini, yani yazarın babası avukat Antoine Rabelais'nin mülkünü tespit etmiş durumdalar. François Rabelais o evde doğmuştu. Rabelais ailesinin, La Devinière'deki bu mütevazı evi bugün hâlâ ayaktadır. Karşısında iyi Grandgousier'nin oturup kestane pişirdiği, onların patlamasını seyrettiği, ateşini ucu kızgın bir çu-

bukla karıştırdığı, ailesine, Picrochole'ün aniden celallendiği hikâye gibi, geçmiş zamanlara ait güzel hikâyeler anlattığı eski şömine hâlâ görülebilir.

Romanda verilen diğer bütün coğrafi adlar ve topografik bilgiler, ki bunların sayısı oldukça çoktur, gerçek hayattan alınmıştır. Hepsi de en ince ayrıntısına kadar doğrudur, sadece boyutları bakımından abartılmışlardır. Negron Nehri'nin sol yakasındaki La Devinière'in hemen yakınında hâlâ "Zil zurna sarhoşların konuşmaları"nın geçtiği *prairie de la Soulsay* bulunmaktadır. Gargantua, hayvan kesimi şenliğinin yapıldığı 4 Şubat günü doğmuştur. Abel Lefranc bu yer ve tarihin, aslında Rabelais'nin doğduğu yer ve tarih olduğunu isabetli bir şekilde tespit etmiştir.

Picrochole Savaşı'nın topografyasının tamamı da gerçeğe bire bir uygun ve ayrıntılara sadıktır: Bağcılarla çörekçilerin savaşının yapıldığı yer olan Seuilly ile Lerné ve bu iki yöre arasından geçen yol; aynı şekilde, askeri operasyonların yürütüldüğü Devinière civarı yani Lerné, La Roche Clermault, Vaugaudry ve La Vauguyon'un oluşturduğu Negron Vadisi diye bilinen şerit... Adları romanda geçen bütün bu yerler, anlatılan olaylara dair net bir resim sunarlar. Rahip Jean'ın müdafaa ettiği manastır avlusu bugün hâlâ ayaktadır, Rabelais zamanında da orada olan bir duvar parçası da bugün hâlâ görülebilir.

Picrochole Savaşı da gerçek olaylara dayanır. Rabelais, yurdu olan topraklarda patlak veren bir kavgayı tasvir eder aslında; o olayda Rabelais ailesi ve arkadaşları bir tarafı tutmuşlardı, Lerné Lordu Gauchet de Sainte-Marthe'da karşı tarafı. Lerné Lordu o zamanlar Loire Nehri'ndeki balık çiftliklerinin sahibiydi, bu da nehir taşımacılığını engelleyen bir faaliyetti; bu durum, yörede nehir taşımacılığı yapmak isteyen bazı gruplarla Lord arasında dava konusu olmuştu. Dava uzun sürmüş, askıya alınmış, bir aradan sonra tekrar ele alınmış ve Rabelais'nin Devinière bağbozumu esnasında babasını ziyaret ettiği 1532 senesinde de en civcivli dönemine girmişti. Avukat Antoine Rabelais bir süre, komşusu Gauchet de Sainte-Marthe'in dostuydu, hatta onun hukuki işlerine bakıyordu. Ama daha sonra, hakları çiğnenen diğer grupların tarafını tuttu. Bu grup-

ların avukatlığınıysa, Antoine Rabelais'nin akrabası, yakın dostu Gallet üstlenmişti. Böylece François o yaz ziyaretinde kendini bu kavganın ortasında buldu ve belki de bir dereceye kadar karıştı da.

Picrochole Savaşı'nın tasviri, bu gerçek meseleye yapılan imalarla doludur. Kimi adlar bile gerçektir. Grandgousier'nin elçisi Gallet'dir; yukarıda söz ettiğimiz gibi, Gauchet de Sainte-Marthe'a karşı grupların haklarını savunmak üzere tutulan avukatın adı da budur. Dayak yiyen çörekçilerin başının adı Marquet'dir, savaşın asıl nedeni de bu dayaktır. Bu aynı zamanda Sainte-Marthe'ın damadının adıdır. Rabelais, kırk yedinci bölümde, Grandgousier ile "eski bir antlaşması" olan ve ona bu savaşta yardım eden otuz bir tane feodal beylik adı sayar (yazarın tipik listelerinden biridir bu). Bu adların bir tanesi bile uydurma değildir. Bunlar, Loire ve Vienne kıyılarındaki ve civardaki şehirlerin, kasabaların, köylerin, birkaç hanelik yerleşimlerin gerçek adlarıdır; bunlar o dönemde Loire'da nehir taşımacılığı yapmak isteyen yerleşimlerdir. Gerçek hayatta da bunlar Sainte-Marthe'a açılan davada müttefik olmuşlardır. Lerné çörekçileriyle Seuilly bağcıları arasındaki epizodun da gerçekte olmuş olma ihtimali yüksektir. Abel Lefranc o eski rekabetin, o kan davasının belli belirsiz bir hatırasının bugün de hâlâ iki topluluk arasında var olduğuna dikkat çeker.

Öyleyse *Gargantua*'nın ana teması samimi, dostane bir dünyada, yazarın memleketi ve en yakın çevresinde sunulur. O toprakların topografyası, dikkat çekici bir doğrulukla tasvir edilir. İnsanlarıyla, nesneleriyle o dünya, kendine has, elle tutulur bir karaktere sahiptir. Salataya karışıp yenen, sonra çiş içinde boğulan hacılar gibi fantastik olaylar, Devinière malikânesinin avlusunda ve bahçesinde vuku bulur; bu mekânlar çok gerçekçi bir şekilde tasvir edilmiş, günümüze dek neredeyse hiç değişmeden korunmuştur.

Aynı şey romandaki kitapların hepsinde geçen bütün diğer epizotlar için de geçerlidir. Rabelais uzmanları epizotların çoğunda gerçek yerler, kişiler ve olayların izlerini bulmuşlardır. Örneğin III. Kitap'taki kimi karakterler, Rabelais'nin çağdaşlarıdır: Herr Trippa, Nettesheim'li Agrippa'dır; dinbilimci Hippothadeus, Lefèvre d'Etaples'dır; şair Raminagrobis, Jean Lemaire'dir; Doktor Rondi-

bilis, hekim Rondelet'dir. Sibil epizodundaki Panzoult kasabası o zaman da vardı, bugün de var; popüler bir kadın kâhinin orada gerçekten yaşadığı söylenir, yaşadığı mağaraysa bugün turistlerin ziyaret ettiği bir yerdir.

Aynı şeyleri, elimizdeki veriler her ne kadar önceki kitaplardaki kadar bol ve gerçeğe uygun olmasa da IV. Kitap için de söyleyebiliriz. Biz bir örnekle yetinelim: Villon'un şakası anekdotu. Bu "trajik fars" Saint-Maixent'de, yani Rabelais'nin gayet iyi bildiği Poitou yöresinde vuku bulur. Romanda söz edilen, Kocagaga'nın beyninin patlayıp ayaklarının dibine döküldüğü kavşak bugün hâlâ o küçük kasabanın dış mahallelerinden birindedir. Rabelais'nin yerel bir hikâyeden esinlenmiş olması çok muhtemeldir; Saint-Maixent yakınlarındaki kiliselerden biri bugün de "ölü keşiş" kilisesi olarak bilinir.

Bu örnekler, Rabelais'nin imgelerinin çerçevesinin, yaşadığı dünya ve yakından tanıdığı insanlardan oluştuğunu göstermeye yeter. Rabelais'nin bu bildik çerçevesinde her şey kendine hastır, tarihsel olarak biriciktir. Genel olan şeyler asgariye indirilmiştir; her nesne kendi adıyla adlandırılmıştır. Rabelais, karşılaştırmalarında bile kendine has, tarihsel bir özgüllük taşıyan nesnelerden, fenomenlerden söz etmeye gayret etmiştir, ki bu da onun tipik özelliklerinden biridir. Böylece Pantagruel, askerlerin yakılmasının ardından yapılan şölende, misafirlerin kesici dişlerine kilise çanı takmanın iyi bir fikir olduğunu söyler; bunu söylerken de genel anlamda kilise çanlarından söz etmekle yetinmez, Poitiers'in, Tours'un ve Cambrai'nin bilinen kiliselerinin adlarını verir. IV. Kitap'ın altmış dördüncü bölümünde şöyle bir karşılaştırma görürüz: "Rahip Jean ile vekilharçlar, uşaklar, kethüdalar, sakiler, mahzenciler, garsonlar, mutfak hizmetçileri ve daha önemsiz hizmetçilerden oluşan bir grup dört tane muazzam büyüklükte salamlı çörek getirir; bu çörekleri kim görse, Turin şehrinin dört burcuna benzetir."

Buna benzer pek çok örnek sayılabilir. Rabelais sürekli, görmüş olduğu ve tarihsel olarak biricik olan nesnelerden söz etme eğilimindedir. Başka bir tipik özelliği de, tuhaf ve nadir bulunan sıra dışı nesnelere duyduğu, kimi çağdaşlarıyla paylaştığı meraktır. Daha

önce söz etmiş olduğumuz tuhaf nesnelerin çoğu bugün de görülebilir: Büyük Dişli Geoffroi'nin büstü, Poitiers'deki öğrenci şenliklerinde kullanılan taş masa, Kocagaga'nın beyninin dağıldığı, Saint-Maixent'deki kavşak.

Ancak Rabelais'nin en yakınındaki, bu bildik yerlerden, nesnelerden, insanlardan oluşan dünya (ya da daha doğru söylemek gerekirse, mikrokozmos), hiçbir şekilde romanda yansıtılan gerçekliği tüketmez. Bu alanın ötesinde daha geniş, başka bir perspektif buluruz; bu, tarihsel olarak daha önemlidir. Bu alan da gerçekliğe aittir, ama farklı bir boyutu vardır.

Şimdi bir kez daha Picrochole Savaşı'nın imgelerine dönelim. Önceden de gördüğümüz gibi bu imgeler, Loire bölgesinde yaşayan topluluklarla, Antoine Rabelais'nin komşusu Sainte-Marthe arasındaki yerel bir meseleye (neredeyse bir aile meselesine) dayanıyordu. Savaş meydanı, Devinière'in hemen yakınlarıydı. Önce de söylediğimiz gibi burası, Picrochole Savaşı'nın çerçevesini oluşturuyordu ve aynı zamanda Rabelais'nin seyahatleri sırasında sık sık geçtiği bir yerdi, gözlerine aşinaydı, ona eliyle dokunabileceği kadar yakındı; oralar eşinin dostunun yaşadığı yerlerdi.

Fakat Rabelais'nin çağdaşları ve onların torunları Picrochole'ün Gauchet de Sainte-Marhte olduğunu anlamadılar; onun V. Charles veya Lodovico Sforza veya Aragonlu Ferdinand gibi zamanın diğer saldırgan despotlarından biri olduğunu düşündüler. Ve bu bağlantıyı kurmakta da haklıydılar. Rabelais'nin romanının tamamı, o dönemin siyasi olaylarıyla ve sorunlarıyla yakından ilişkilidir. İlk üç kitap, özellikle de *Gargantua*, Fransa'nın V. Charles'a karşı verdiği mücadeleyi yansıtır. Özellikle de Picrochole Savaşı, bu mücadelenin doğrudan bir yansımasıdır. Örneğin Picrochole'ün çarpıcı savaş konseyi tasvirinde, imparatorun saldırgan siyasetine doğrudan yapılan bir yergi öğesi vardır. Bu sahne, Rabelais'nin, Thomas More'un *Utopia*'sındaki* benzer bir sahneye verdiği cevaptır: Orada da saldırganlık ve bir dünya monarşisi kurma hedefi I. François'ya atfedilir. Rabelais'nin bu ithamları V. Charles'a "aktardığı" söylene-

* Bkz. *Ütopya*, çev.: Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol, Mina Urgan, İş Bankası Kültür Yay., 2000.

bilir. Gallet'nin, Picrochole'ü saldırganlıkla suçlayıp Grandgousier'nin barış yanlısı siyasetini savunduğu konuşmasının kaynağı, Guillaume du Bellay'in Fransa ile V. Charles arasındaki savaşın nedenleri üzerine yaptığı, Alman prenslerine hitap eden konuşmadır. Du Bellay daha sonra Rabelais'nin dostu ve hamisi olacaktır.

V. Charles ile I.François arasındaki savaşta saldırgan olanın kim olduğunu belirlemek, bu savaş sırasında büyük mesele olmuştu. Du Bellay'in maiyetindeki bir grup yazar, bu meseleyle ilgili imzasız yazılar yazmıştı; Rabelais de bu gruba dahildi.

Picrochole Savaşı imgeleri, saldırgan krala dair bu güncel siyasi temanın canlı bir yankısıdır. Rabelais bu meseleyle ilgili olarak kendi çözümünü önerir ve Picrochole'de militarist, saldırgan bir siyasetçinin ölümsüz imgesini yaratır. Ona, V. Charles'ın kimi özelliklerini verdiğine şüphe yok. Zamanının siyasi sorunlarıyla kurduğu bu bağlantı, Picrochole Savaşı'nın arka planını oluşturur, yani bu savaş güncel olayları yansıtır.

Ancak XV. ve XVI. yüzyıllarda savaş ve barış meselesi, verili bir savaş durumunda adı geçen bir saldırgan gibi tek bir unsurla sınırlanmak yerine çok daha geniş bir anlamda ortaya konmuştur. Bu, o zamanlar kralların ve ülkelerin savaşma haklarıyla ilgili ilkeleri ile haklı ve haksız savaş ayrımını ilgilendiren bir meseleydi. Genel bir barışın örgütlenmesi tartışılıyordu. Bu tartışma için Thomas More ve Erasmus'a bakmak yeterlidir.

Picrochole Savaşı imgeleri, bu siyasi ilkeleri yansıtır; bu ilkeler orada ikincil, daha geniş ve derin bir anlam kazanır.

Elbette bu imgelere ait bu ikinci düzlem somuttur ve tarihsel anlamda özgülleşmiştir. Burada kesinlikle soyut bir genelleştirme, simgeleştirme yoktur; bu özgülleştirilmiş resim, daha geniş boyutlarıyla sunulur. Dar kapsamlı bir özgüllükten, geniş kapsamlısına geçeriz; ama bu özgüllük soyut değildir; geniş kapsamlı olan, dar kapsamlı yapıyı tekrar eder.

Bu ikinci düzlemin ötesinde, Picrochole imgelerinin üçüncü düzlemine ulaşırız. Devlerin grotesk bedenleri, şölen imgeleri, uzuvlara ayırma, çiş selleri, kanın şaraba, savaşın şenliğe dönüşmesi ve Kral Picrochole'ün tacının elinden alınması... bütün bunlar,

daha önce tartışmış olduğumuz Picrochole Savaşı'nın popüler karnavalesk düzlemini oluşturur.

Üçüncü yani popüler boyut da özgül ve somuttur; ama bu, en geniş olan, her şeyi kucaklayan, evrensel özgüllüktür. Aynı zamanda popüler şenlikli imgeler, tarihsel sürecin en derinlerinde yatan anlamı ortaya çıkarırlar; bu süreç, sadece dar anlamda çağdaş olayların ötesine geçmekle kalmaz, Rabelais'nin çağının da tamamen ötesine geçer. Bu imgeler halkın, savaş ve barışla, saldırganla, siyasi güçle ve gelecekle ilgili görüşlerini ortaya çıkarır. Hem olayların neşeli göreceliğini hem de gözler önüne serdikleri siyasi sorunun tamamını, binlerce yıl zarfında oluşmuş ve savunulmuş olan bu görüşlerin ışığı altında keşfederiz. Adil olanla olmayan, doğru olanla olmayan, ilerici olanla gerici olan arasındaki ayrım, belirli zamana ve o anla olan rabıtaya ait çerçevenin kaybolduğu gibi kaybolmaz; ancak bu ayrımlar, mutlak karakterlerini, tek yanlı, sınırlı ciddiyetlerini kaybederler.

Popüler şenlikli bir evrenselcilik bütün Rabelais imgelerine nüfuz eder, her bir ayrıntıya anlam verir ve bunları nihai bütünle ilişkilendirir. Yazar tarafından bizzat bilinen ve çerçeveyi oluşturan bütün o bildik nesneler ve yerellikler, dünyanın geniş kapsamlı özgül bütünüyle ilişkilidir; bu bütünlük iki bedenlidir, oluş halindedir. Bu, övgü-sövgü sellerinde gözler önüne serilir. Bu koşullar altında, gerçekliğin natüralist anlamda teşrih edilmesi gibi bir öneri söz konusu olamaz, soyut ve taraflı bir yaklaşım benimsenemez.

Picrochole Savaşı imgelerini tartıştık. Fakat, gerçekliğin ikinci, daha geniş düzlemi, romandaki bütün diğer imgeler için de geçerlidir. Bu imgelerin hepsi, zamanın güncel siyasi olayları ve sorunlarıyla ilişkilidir.

Rabelais, çağdaş siyasi sorunların hepsi hakkında çok iyi bilgi sahibiydi. 1532 senesinde, siyasi olaylara tamamen bulaşmış olan du Bellay kardeşlerle yakın ahbap oldu. Kardinal Jean du Bellay, I.François'nın bugünkü terimlerle diplomatik ve edebi propaganda bürosu diyebileceğimiz oluşumunun başındaydı; buraya büyük önem veriliyordu. Almanya, Hollanda, İtalya ve elbette Fransa'da basılan çok sayıda risale bu iki kardeş tarafından yazılmış veya

yazdırılmıştı. Bütün ülkelerde, kendilerine bağlı diplomatik ve edebi kanallar kurmuşlardı.

Rabelais, du Bellay kardeşler sayesinde, en üst düzey siyasi meselelerin tam göbeğindeydi. Bütün gelişmelerin en yakın şahitleri arasındaydı ve büyük ihtimal iki kardeşin üstlendiği kraliyet yönetiminin gizli projelerinde, planlarında da görev alıyordu. Rabelais, Jean du Bellay'a İtalya'ya yaptığı üç seyahatte eşlik etmişti; bunlar Papa'yla ilgili önemli diplomatik misyonlardı. Fransa'nın Piedmont işgali sırasında, Guillaume du Bellay'ın hizmetindeydi. I. François ile V. Charles'ın, Aigues-Mortes'taki tarihi buluşmasına, Fransız kralının başında bulunduğu heyetin bir üyesi olarak katılmıştı. Yani en önemli siyasi olaylara birinci dereceden tanıklık etmişti.

Gargantua'dan başlayarak bütün kitaplarda, güncel siyasi sorunlar romanda önemli bir rol oynar. Yukarıda söz ettiğimiz siyasi temanın yanı sıra, (bilinen sıralamasıyla) *Gargantua*'yı izleyen üç kitap, o tarihsel dönemin olay ve kişilerine kimi zaman açık kimi zaman örtülü bir şekilde yapılan göndermelerle doludur.

III. ve IV. kitaplarda bulunan bu temaları inceleyelim.

III. Kitap'ın girişindeki merkezi imgenin, yani Korint müdafaasının, İmparator V. Charles ile ilişkilerin bozulması üzerine Fransa, özelinde de Paris'te başlatılan askeri seferberliği yansıttığına işaret etmiştik. Bu önlemler Jean du Bellay tarafından uygulamaya konmuştu ve öyle görünüyor ki Rabelais de bunları yakından izleme olanağı bulmuştu. Pantagruel'in, Kral Anarchus'un işgal altındaki topraklarında bulunan bilge ve insanca siyasetine adanmış olan ilk bölümler, Guillaume du Bellay'ın, Fransız işgali altındaki Piedmont'daki siyasetine neredeyse doğrudan yapılan bir methiyedir. Rabelais o dönemde, Guillaume du Bellay'in güvenilir ve sadık sekreteriydi, dolayısıyla da bütün önde gelen faaliyetlerinde görev alıyordu.

Langey Senyörü Guillaume du Bellay, zamanın en dikkate değer adamlarından biriydi. Muhtemelen, kılı kırk yararcasına temkinli ve bir o kadar da talepkâr olan Rabelais'nin saygı göstermeye layık gördüğü yegâne insandı. Langey Senyörü imgesi Rabelais'yi derinden etkilemiş, romanına da damgasını vurmuştur.

Rabelais, siyasi faaliyetlerinin son dönemindeki Guillaume du Bellay'e yakından bağlıydı. Du Bellay'ın ölümünde hazır bulunmuş, naaşını tahnit etmiş, bizzat defninde bulunmuştur. Ölümünden önceki son anlarını, IV. Kitap'ta anar.

Langey Senyörü'nün, Piedmont'daki siyaseti, Rabelais'nin büyük sempatisini kazanmıştı. Du Bellay her şeyden önce, işgal bölgesindeki halkı kendi tarafına çekmeye çalışmıştı. Piedmont'un ekonomik standartlarını yükseltmek için uğraşmıştı. Orduya, halka baskı yapması yasaklanmıştı, bu konuda sıkı bir disiplin altına alınmışlardı. Ayrıca Piedmont'a, kişisel servetinin tamamını harcayarak büyük miktarlarda buğday getirmiş, halka dağıtmıştı.[2] Bu, askeri işgallerde daha önce hiç duyulmamış bir yöntemdi, tamamen yeni bir uygulamaydı. III. Kitap'ın ilk bölümü bu siyaseti anlatır. Bu bölümde hâkim olan ton doğurganlık ve halka bahşedilen bolluktur. Yazar, Ütopyacıların (yani Pantagruel'in tebaasının) doğurganlığıyla başlar söze, du Bellay'ın (yani Pantagruel'in) siyasetini överek devam eder:

> Burada, ayyaş okurlarımın dikkatini, devlet adamlığıyla ilgili bir örneğe çekmek istiyorum. Kimi despot ruhlar, şiddete dayalı bir yönetim ilan etmiş durumdalar, bu onların kaybı ve utancıdır. Ne büyük hata! Tam tersine, yeni fethettiği topraklardaki halkı zaptetmek ve onlara boyun eğdirmek için bir kralın kaçınması gerekenler, yağma, çapulculuk, taciz, baskı ve zorbalıktır. Demir yumruk işe yaramaz. Yazıklar olsun, fethettiği ülkenin gırtlağına çöken fatihe! Akhilleus'un Agamemnon için söylediği gibi, yazıklar olsun obur krallara... Fethedilen ülkeler yeni doğmuş bebek gibidir; bundan dolayı onlara meme verilmelidir, kucakta sallanmalı, sevilip okşanmalı, gönülleri hoş tutulmalıdır. Yeni dikilen fidanlar gibi etraflarına destek konmalı, gövdelerine bir sırık bağlanmalı, bütün fırtınalardan, tahrifattan, bahtsızlıklardan korunmalıdırlar. Uzun süreli hastalıktan kalkan nekahet dönemindeki hastalar gibi bakılmalı, üzerlerine titrenmeli, bağra basılmalıdırlar. (III. Kitap, I. Bölüm)

2. Du Bellay'in ölümünden sonra mirasçılarına hemen hiçbir şey kalmamıştı. Rabelais'ye bağladığı emekli maaşı bile, yeterli para olmadığından dolayı muhtemelen ödenmemiştir.

Güncel bir siyasi yaklaşıma düzülen bu methiyenin her yerine, doğan, beslenen, büyüyen ve yeniden hayat veren popüler bedene ait şenlikli bir algı nüfuz etmiştir. Büyüme ve yenilenme, halk imgesinde önde gelen temalardandır. Rabelais fethedilen ülkeleri yeni dikilen bir fidana, nekahat dönemindeki bir organizmaya benzetir. Yöneten; bebeğine bakan annedir, bahçıvan, sağaltan hekimdir. Kötü yöneticiyeyse grotesk bir ad olan "halk yiyen" adı takılır.

Halka ve yöneticilerine ait bu tipik Rabelais'ci karnavalesk imgeler, güncel siyasi bir mesele olan Piedmont işgalini genişletir, olağanüstü derecede derinleştirir. Bu imgeler, bu tarihsel olayı bütüne, sürekli olarak büyüyen ve yenilenen dünyaya bağlarlar.

Önce de söylediğimiz gibi Langey Senyörü, III. ve IV. kitapların tamamına damgasını vurur. Bu kişinin hatıraları ve ömrünün son dakikaları, IV. Kitap'ın, kahramanların ölümüne ayrılmış bölümlerinde temel bir rol oynar. Neredeyse tamamen ciddi diyebileceğimiz bu satırlar, romanın geri kalan kısmından ayrılır. Plutarkhos'tan ödünç alınan başlangıç teması, Keltlerin Kuzeybatı ölüler diyarı ve özelinde de Aziz Brendan'ın yolculuğu hikâye dizisiyle bir araya getirilir. Kahramanların ölümlerine adanmış bu bölümler, Langey Senyörü'ne yazılan bir ağıt gibidir.

Ayrıca Senyör, III. ve IV. kitaplarda sunulduğu şekliyle Pantagruel imgesinin ta kendisini belirlemiştir. Bu kitaplarda Pantagruel, gizem oyunundaki susuzluk veren ve neşeli *facétie*'lerin kahramanı olan küçük iblise hiçbir şekilde benzemez. Bu kitaplarda Pantagruel, bilge kralın ideal imgesi haline gelir. Pantagruel, III. Kitap'ta şöyle tasvir edilir:

> Size daha önce de söyledim, şimdi de söylüyorum, o, asla bir kılıcın önünde eğilmeyen, küçük dev adamların en iyisi değil miydi? Her şeyi iyi yönünden alır, her hareketi açık ve net bir şekilde değerlendirir, en ufak bir kaygıya, şaşkınlığa düşmezdi. Kafasını karıştıracak, hayal kırıklığına uğratacak bir şeyden kaçınmak onun için, aklının kutsal hapishanesinden kaçmaya denkti. Göklerin kapladığı, yeryüzünün sırtlandığı hiçbir şeyin, uzunluk, yükseklik, derinlik ve genişlik dahil bütün boyutlarıyla hiçbir şeyin dert etmeye değmeyeceğini, hiçbir şeyin huzurumuzu garantilemeyeceğini, hiçbir şeyin de ruhumuzda karmaşa

yaratacak kadar bizi şaşırtmayacağını gayet iyi bilirdi. (III. Kitap, II. Bölüm)

Pantagruel'in mitsel ve karnavalesk özellikleri daha insani, daha kahramansı hale geldikçe zayıflar, ama aynı zamanda belli bir soyut ve retorik karakter de kazanır. Öyle görünüyor ki bu dönüşüm Langey Senyörü'nün etkisi altında olmuştur; Rabelais onun imgesini, Pantagruel'de ölümsüzleştirmek istemiştir.[3]

Fakat Pantagruel ile Guillaume du Bellay'in özdeşliği meselesi de fazla abartılmamalıdır; bu, temel olarak folklora dayanan bu imgenin öğelerinden sadece bir tanesidir.

IV. Kitap da çağdaş siyasi olaylara, sorunlara yapılan imalarla doludur. Pantagruel'in güzergâhının, ütopik ölüler diyarına giden eski Kelt yolu ile, Jacques Cartier'nin son derece gerçek kolonyal keşifleri sonucu ortaya çıkan bir yenilenmenin birleşmesi neticesinde oluştuğunu görmüştük.

IV. Kitap'ın kaleme alındığı günlerde Fransa'nın, papalık taleplerine karşı yürüttüğü mücadele iyice sertleşmişti. Bu mücadele, papalık emirleriyle ilgili bölümlerde yansıtılır. O bölümler yazılırken, anlatılan şeyler, kralın Galiçya siyasetiyle paralellik gösteriyordu, ama kitap yayımlandığında, Papa ile olan sorun neredeyse tamamen çözülmüştü. Yani Rabelais'nin siyasi göndermeleri bir şekilde geç kalmış şeylerdi.

Siyasi olaylara yapılan imalar, IV. Kitap'taki sosis savaşı (Cenovalı Kalvinistlerin mücadelesi) ve fırtına tasviri (Trent Konseyi) gibi epizotlarda bulunabilir.

Çağdaş olay ve meselelerin, Rabelais'nin romanında ne kadar geniş kapsamlı bir şekilde yansıtıldığını yeterince açıklıkla gösteren bu örneklerle kendimizi sınırlayacağız. Bu kitap, dönemin güncel olaylarını yansıtan bir "tetkik"tir. Ama Rabelais'ci imgelerin ortaya koyduğu meseleler aynı zamanda, bildiğimiz bir tetkikin sınırlarını fazlasıyla aşacak şekilde geniş kapsamlı ve derindir, çağdaş resmin çok ötelerine uzanır.

Rabelais, yaşadığı dönemin siyasi çatışmalarında en ilerici, fikirce en gelişmiş konumları tercih etmiştir. Onun gözünde kraliyet

3. Georges Lote, du Bellay ile Pantagruel'i sürekli olarak özdeş görür.

iktidarı, en yakın tarihsel geleceğin ait olduğu yeni ilkenin bir ifadesiydi: Bu ilke, ulus devlet ilkesiydi. Dolayısıyla hem papalığın hem de ülkeler üstü bir gücün peşinde olan imparatorluğun taleplerine eşit derecede düşmandı. Hem Papa'nın hem de imparatorun taleplerinde, ölmekte olan bir geçmişi görüyordu; öte yandan ulus devlet ona göre yeni, genç ve popüler olan siyasi tarihsel hayatı yansıtıyordu.

Rabelais'nin bilim ve kültürle ilgili görüşü de en az bu kadar güçlü ve samimiydi; bütün yeni yöntemleri ve değerlendirmeleriyle hümanizmin sarsılmaz bir ustasıydı o. Tıp alanında, antikitenin otantik kaynaklarına, yani Hippokrates ile Galenos'a dönüşü savunuyordu ve eski gelenekleri bozmuş olan Arap tıp ilmine karşıydı. Hukuk alanında, cahil ortaçağ yorumcularının barbar yorumlarıyla kirlenmemiş olan Roma hukuk sistemine geri dönülsün istiyordu. Askeri sanatlarda, teknolojinin bütün dallarında, eğitim, mimarlık, spor, giyim kuşam, âdetler ve törelerde, İtalya'dan, güçlü ve önüne geçilmez bir sel gibi akan bütün yeniliklerin savunucusuydu. Aslında gerçek bir ansiklopedi olan romanına bulaşmış olan bütün alanlarda avangard olduğu söylenebilir. Yeniye dair olağanüstü bir hissiyatı vardı; yeni yeni çıkan modalar anlamında değil, eski olanın ölümünden doğan ve geleceğin ait olduğu şey anlamında yeniye. Rabelais, doğmakta olan bir dünyayı hissetme ve onu sergileme konusunda son derece üst düzey bir yeteneğe sahipti.

Rabelais, siyaset, kültür, bilim ve töreler gibi konularda benimsenen avangard konumları, romanının çeşitli bölümlerinde belirsizliğe yer vermeyecek şekilde ifade etmiştir; örneğin Gargantua'nın eğitimi, Thélème Tekkesi, Gargantua'nın Pantagruel'e mektubu, ortaçağ Roma hukuku yorumcuları üzerine Pantagruel'in konuşması, Grandgousier'nin hacılarla konuşması, Pantagruel'in askeri işgal yöntemlerine düzülen methiye epizotlarında. Bu epizotların hepsinde az veya çok retorik bir nitelik vardır; buralarda, kitabi ve resmi bir dil hâkimdir. Bu bölümlerde doğrudan ve neredeyse tamamen ciddi bir konuşma duyarız. Bu yeni bir konuşma biçimidir, ilericidir, o çağın son sözüdür, ama aynı zamanda Rabelais'nin tamamen samimi bir şekilde ifade ettiği görüşüdür.

Fakat romanda başka epizotlar, başka sözler, başka bir dil olmasaydı Rabelais sadece zamanının ilerici ama sıradan hümanistlerinden biri olarak kalırdı; belki de en önde geleni, Budé falan gibi biri olurdu. O dahi adam, o biricik Rabelais olmazdı.

Samimiyet ve ciddiyetle söylenen çağın son sözü, Rabelais'nin son sözü değildi. Yazarımız ne kadar ilerici olursa olsun, ilericiliğinin sınırlarını biliyordu; ve bu tür şeylerden her ne kadar ciddiyetle bahsetse de, bu ciddiyetin sınırlarını da biliyordu. Rabelais'nin kendine ait son sözü, halkın neşeli, özgür, kesinlikle ölçülü sözüdür; bu söz, zamanının insanlarının kolayca erişebileceği türden sınırlı bir ilericilik karşılığında satın alınabilecek bir şey değildir. Halkın bu neşeli sözü gelecek perspektiflerin kapılarını ardına kadar açmıştır, bu geleceğin olumlu ana hatları, o zamanlar hâlâ bulanık bir şekilde ütopik olsa da. O çağın sınırları içinde belirli ve tamamlanmış olan her şey, sınırlı olduğu ölçüde bir şekilde komikti. Ama belirlenmiş ve sonlu olan her şey ölmek ve yeni olasılıklara kapı açmak üzereyken gülüş, neşeliydi.

Öyleyse Rabelais'nin son sözünü, romanın doğrudan ifade edilmiş, retoriğe dökülmüş epizotlarında aramamalıyız; bu epizotlarda konuşma, çoğu durumda tek bir anlam taşır ve hemen her zaman tamamen ciddidir. Bu son sözü, imgelerin içlerine nüfuz ettiği popüler şenlikli temel imge dokularında aramalıyız. O imgeler orada hiçbir zaman tamamen dar ve ciddi bir hal almazlar, zira bu epizotlarda Rabelais ne kadar ciddi görünürse görünsün, her zaman neşeli bir mazgal deliği bırakır, kaçış için; uzak geleceğe açılan, şimdiki zamanın veya yakın geleceğin erişiminde olan göreceli ilericiliğe ve göreceli hakikate komik bir yön kazandıran bir mazgal deliği. O halde Rabelais, kaynaklarını asla doğrudan ifadelerde kullanarak tüketmez. Burada söz konusu olan elbette Romantik ironi değildir; bu, halkın geniş, titiz ruhudur, Rabelais'ye, halk mizahına ait bütün bir imgeler sistemiyle aktarılmıştır.

Demek ki Rabelais'nin romanında öylesine geniş kapsamlı, öylesine bütünsel olarak yansıtılan çağdaş gerçeklik, popüler şenlikli im-

gelerin ışığında görülür. Bu ışığın altında, gerçeğe ait en iyi perspektifler dahi halkın fikriyle gayelerinden uzak ve sınırlı görünür. Ama çağdaş gerçeklik orada elle tutulurluğunu kaybetmemiştir. Tam tersine, halk imge dokusunun ölçülü ışığı altında bütün nesne ve fenomenler özgül bir serbestiye ulaşmış, bütünlüklü maddi bir doğaya sahip olmuşlardır. Bütün dar görüşlü, dogmatik yananlamlardan özgürleşmiş, tamamen özgür bir atmosferde ifade bulmuşlardır. Bu, Rabelais'nin romanının girdabına sürüklenen biçimlerin sıra dışı zenginliğini ve çeşitliliğini belirlemiştir.

Bu roman, dönemin bütün büyük eserleri gibi, büyük ölçüde ansiklopediktir. Bu sayfalara alınmayan tek bir bilgi dalı veya pratik hayata dair tek bir konu yoktur. Modern Rabelais çalışmaları, özellikle de Sainéan'dan esinlenen çalışmalar, değindiği bütün alanlarda ne kadar yetkin olduğunu göstermiştir. Yapılan özel çalışmalar sayesinde, yazarımızın, sadece tıp ve doğal bilimlerin çeşitli alanlarındaki değil hukuk, mimarlık, askeriye, denizcilik, yeme içme sanatı, kuşçuluk, oyunlar, spor, para ve madalya ilmindeki şaşmaz tecrübelerini de kesin olarak kanıtlamak mümkün olmuştur. Romanda geçen bu bilimsel ve pratik bilgilerin çeşitli dallarına ait terminolojiler, sadece zengin ve bütünsel olmalarından dolayı değil, en ince ayrıntılara dair verilen, sadece uzmanların bilebileceği teknik terimler ve nüanslar açısından da son derece etkileyicidir. Rabelais hangi ifadeyi kullanacaksa, bunu mutlaka ustaca bir doğrulukla yapar. Geçtiğimiz yüzyılın ortalarında, Rabelais'nin zengin denizcilik lügatçesine dair kimi şüpheler dile getirilmiştir. Ancak Sainéan, bu şüphelerin temelsiz olduğunu ispatlamıştır. Rabelais'nin denizcilikle ilgili konulardaki yetkinliği de çarpıcıdır.

Rabelais'nin ansiklopedik bilgisi ve dünyasının olağanüstü zenginliğinin, Rabelais uzmanlarının yeterince takdir etmediği kendine has bir yönü daha vardır: Yeni, taze, ilk olan her şey romana hâkimdir. Bu, yeni bir dünyanın ansiklopedisidir. Bu, somut ve özlü bir dünyadır ve bu özün büyük bir kısmı, Rabelais'nin çağdaşlarının görüş alanına ilk defa girmiştir; bunlar, ilk defa adlandırılmış, eski olana başka bir anlam vererek onu yenilemiştir. Nesneler dünyası ve dil dünyası, muazzam bir şekilde genişlemiş, zenginleşmiş-

tir; bunlar, keskin ve olabilecek en sıra dışı kalıplara göre aslında yeniden hayat bulmuş, yeniden gruplanmışlardır.

Rönesans sırasında bu görüş alanına, devasa boyutlarda ve müthiş bir çeşitlilik gösteren bir yeni nesneler kütlesinin girdiğini biliyoruz. Bu nesneler Fransa'ya her nedense biraz geç ulaşmıştır, İtalya'dan gelen çok güçlü bir akınla gelmeye başlamış, o ülkede süregiden savaşlar sırasında da artarak devam etmiştir. Rabelais tam da bu selin en dizginlenemez olduğu dönemde yaşamıştır. İtalya'yla olan yakın temas ilk başta iki ülkenin orduları arasında olduğundan, ithal edilen ilk nesneler de askeriye ve askeri teknolojiyle ilgili nesneler olmuştur. Bunun ardından denizcilik ve mimarlık, daha sonra da sanayi, ticaret, sanat ve töreler gelmiştir. Bunların sadece ayrı ayrı icatlar veya fikirler olmadığını vurgulayalım; bunların, eski nesneleri yenileme ve reforme etme, onları yeni koşullara, örneğin teknolojik keşiflere uymaya zorlama gücü vardı. Bu yeni kültür, dolaşıma yeni sözler de sokmuştu; Fransızca, neolojizmlerin* yanı sıra İtalyanca, Yunanca ve Latince kelimelerin de istilasına uğramıştı.

Rabelais, nesne ve isimlerin özde yatan yeniliklerinin farkındaydı ve onlara karşı büyük bir sevgi besliyordu. Asla devrinin gerisinde kalmamış, bilakis genelde ilerisinde olmuştu. O devirde kullanılmayan birkaç terimi göz ardı edersek, kullandığı askeri terminoloji, askeri teknoloji ve özellikle de mühendislik konusunda en yeni gelişmeleri yansıtır. Bu alanlarda kullanıma giren pek çok kelime, onun romanında ilk defa ifade bulmuştur.

Rabelais'nin kullandığı mimari terminoloji de devrinin en yeni gelişmelerini yansıtır. Bu konu romanında önemli bir yer tutar. Mimarlık lügatçesi yeni veya yenilenmiş terimlerle doludur, bunların da çoğunu ilk kullanan o olmuştur. Mimaride Rönesans'ı imleyen "simetri" kelimesi belki de ilk önce onun romanında görülmüştür. Romanında geçen bir dizi başka terim de ilk defa adlandırılan şeyler için kullanılmıştır: Sıra sütünlar, portiko, revak, baş taban, efriz gibi. Bu kelimelerin hepsi yeniydi; daha önce hüküm süren mimari algılayışları yenileme, onları yeniden inşa etme gücüne sahipti-

* Yeni kelimeler, anlamlar bulma, kullanma; yeni deyimler uydurma. (ç.n.)

ler. Diğer bilgi alanlarına ait bütün terminolojilerde de, kelime ve nesneleri yenilemek konusundaki o aynı önemli özelliği görürüz. Öte yandan Rabelais'nin lügatçesi, eski kelimeler bakımından da zengindi, hatta o devirde kullanılmayan kimi kelime ve deyimleri de kullanırdı. Rabelais her şeyde bir bütünlük ve çeşitlilik arardı, ama aynı zamanda daima yeni olanı vurgular, onun gençleştirici ve harekete geçirici gücünü kullanırdı.

Şimdi de Rabelais'nin romanında sözün biçemsel hayatına ait önemli bir veçheyi inceleyelim.

Rabelais'nin dilinin öğelerinin büyük bir kısmı, sözlü kaynaklardan alınmıştır; bunlar, halkın basit hayatının derinliklerinden süzülüp gelen saf sözlerdir. Neredeyse bütün bilim dallarının bile lügatçeleri köken olarak, büyük ölçüde konuşmadan gelir ve ilk defa edebi bağlama, sistematik edebi düşünceye, entonasyon ve sözdizimine dahil edilip sonra bilim dallarına geçer. Bilim, Rabelais zamanında, gündelik dilde yazılma ve konuşulma hakkını büyük güçlüklerle elde etmişti ve bu hak henüz tam olarak oturmamıştı, çünkü ne Kilise ne de üniversite ve okullar, popüler medyayı tanımışlardı. Rabelais ile Calvin, Fransız edebi nesrinin yaratıcılarıydılar. Rabelais, bilginin bütün alanlarında (kiminde çok, kiminde az oranlarda) sözlü biçimlere yönelmek; gündelik dilin sözel zenginliğine bel bağlamak zorunda kalmıştı. Bu kaynaktan alınan sözler o zamanlar hâlâ taptazeydi, edebiyat tarafından süslenip püslenmemişti.

Örneğin balıklarla ilgili terminolojiye bakalım. Çok geniş bir terminolojidir bu. IV. Kitap'ın, Mideye Tapanlar'ın şenlikli bir şekilde kurban edildiği LX. bölümünde altmıştan fazla balık adı vardır. Bunlar arasında tatlı su, Akdeniz ve okyanus balıkları bulunur. Rabelais bu zengin lügatçeyi nereden derlemiştir? Edebi kaynaklardan olmadığı kesin. Fransız natüralistler Guillaume Rondolet ve Pierre Belon tarafından XVI. yüzyılda kaleme alınan balık bilimine dair eserler, Rabelais'nin ölümünden sonra, 1553-4 senelerinde basılmıştı. Rabelais'nin kaynağı sadece gündelik dil olmuş olabilir. Okyanus balıkları hakkında bilgiyi Britanya ve Normandiya'dan,

Saint-Malo, Dieppe ve Le Havre limanlarından öğrenmişti; bu balıkların adlarını Britanyalı ve Normandiyalı balıkçılara sormuştu. Akdeniz balıklarınıysa, Marsilya'daki balıkçılara. Bunların hepsi çok taze kelimelerdi, Rabelais'nin balık pazarlarında görmüş olacağı balıklar kadar taze kelimeler; bunlar, daha önce hiç yazılı olarak kullanılmamış, basılmamış, soyut, sistematik bir süreçten hiç geçirilmemişlerdi. Başka türlerin adlarıyla hiçbir temasları olmamış, sadece kendi *habitat*'ları içinde gruplandırılmışlardı; Britanya balıkları, sadece o yöreye ait övgü-sövgüleriyle, Britanya fırtınaları, Britanya'nın kükreyen okyanus dalgalarıyla ilişkilendirilmişlerdi. Yani balıkbilim sınıflandırmalarına göre adlandırılmamış, sadece yerel jargondaki adlarıyla anılmışlardı. Bu balıkların adları, ancak daha sonra Rondelet ile Belon'un kalemiyle belirli bir biçim ve karaktere bürüneceklerdi; Rabelais'nin listelerindeyse henüz yalnızca özel adlara benziyorlardı.

Meselenin can alıcı noktası, Rabelais'nin bu kelimeleri sözlü bir kaynaktan öğrenmiş olması değil, onların daha önce edebi bir bağlamda hiç kullanılmamış olmalarıdır. Bu, onların, yazarın ve çağdaşlarının bilincindeki karakterlerini belirlemiştir. Soyut, sistematik sınıflandırma, zayıf bir şekilde gelişmiştir; bu adlar sadece natüralistler tarafından bilinmemekle kalmıyordu, edebi dil de henüz bunlar için henüz genel terimler bulmamıştı.

Aynı süreç, Rabelais'nin kullandığı diğer bilgi dallarına ait lügatçeler için de geçerlidir. Örneğin kullandığı tıp terminolojisi için. Yunanca ve Latince terimlerin yanı sıra neolojizmleri de yaygın olarak kullandığı doğrudur, ama yine gündelik dilden de büyük ölçüde kelime ödünç almıştır. Sık sık bilimsel bir neolojizm ile onun popüler dengini bir arada kullanırdı (örneğin *epiglotte** ve *gargamelle*** gibi).

Popüler hastalık adları bu bağlamda özellikle ilgi çekicidir. Bu kelimeler hâlâ ciddi ölçüde özel adlarla olduğu kadar sövgüsel ifadelerle de ilişkili öğeler içerirler. Pek çok hastalık adı, sağaltıcı kabul edilen veya rahatsızlığın nedeni olarak görülen azizlerle ilişki-

* (Fr.) Gırtlak kapağı. (ç.n.)
** (Fr.) Boğaz, gırtlak. (ç.n.)

lendirilmiştir. *Mal de Saint Antoine, mal de Saint Vit* gibi hastalıklar vardı. Ama bütün hastalık adları kişileştirilmişti, yani yaşayan insanlara ait adlarla anılırlardı. O zamanın edebiyatında *la Dame Vérolle* (frengi) ve *la Goutte* (gut) gibi kişileştirilmiş hastalıklar vardı. Hastalıklar, sövgü ve beddualarda önemli bir rol oynar, kimi zaman sövgü mahiyetinde takma ad olarak kullanılırlardı. İnsanlar, kolera, veba, taun tehdidi altındaydılar ve bazen bu adlarla anılırlardı. Gündelik dilde kullanılan cinsel organlara ait adlar da benzer bir karaktere bürünürlerdi. Rabelais'nin kullandığı tıbbi terimler arasında, edebi veya bilimsel dilin tarafsız ifadeleri olacak şekilde yeterince genelleştirilmemiş, süslenmemiş olan bu adlardan bolca vardı.

Gündelik sözel dilin, edebi dile girmiş olan saf kelimeleri ilk defa belli bir anlamda, özel adlara yaklaşmıştır; özgüllükler kazanmışlardır ve hâlâ güçlü bir övgü-sövgü öğesi içerirler, bu da onları takma adlara benzetir. Henüz cins ada dönüşmeyecek kadar tarafsız ve genelleşmiş değildirler. Dahası tam da doğaları onları bulaşıcı kılar; etkileri öteki kelimelere yayılır, dilin tamamını etkiler.

Burada Rabelais'nin sözlü biçeminin dikkat çekici bir özgüllüğüne değiniyoruz: Onun özel ve cins adları arasında, modern edebi biçemde görmeye alışık olduğumuz gibi kesin bir ayrım yoktur. Bu, özel ve cins adları ayıran çizgilerin belirsizleşmesinin, övgü-sövgünün bir takma ad altında ifade edilmesi gibi bir amacı vardır. Başka bir deyişle eğer bir özel ad, sahibini niteleyecek şekilde açık bir etimolojik anlama sahipse, artık bir özel ad olmaktan çıkar, takma ad olur. Bir takma adsa asla tarafsız olamaz, zira anlamı, olumlu veya olumsuz olsun mutlaka bir değerlendirme barındırır. Takma adların hepsinde bir övgü-sövgü nüansı vardır.

Romandaki özel adların çoğu takma addır. Bu, sadece Rabelais'nin kendi uydurduğu adlar değil, gelenekten miras aldığı adlar için de geçerlidir. Her şeyden önce romanın baş kahramanlarının adları böyle bir özellik taşır: Gargantua, Gargamelle, Pantagruel, Grandgousier. Yazar bu dört adı gelenekten devralmıştır. Bunlardan ikisinin yani Grandgousier (büyük gırtlak) ile Gargamelle'in (gırtlak), hem gelenek hem Rabelais (hem de elbette okurları) tarafın-

dan bariz bir şekilde benimsenen belli bir etimolojileri vardır.

Gargantua örneğiyse biraz daha karmaşıktır. Bu adın etimolojisi belirsizdir[4] ve öyle görünüyor ki Rabelais ve çağdaşları tarafından bilinmiyordu. Yazar böyle durumlarda yapay bir etimolojiye başvurur, hatta bunun sınırlarını kasten zorlar. Gargantua'da uyguladığı yöntem budur. Gargantua, "İçki, içki, içki!" diye bağırarak doğar ve babası Grandgouiser, "*Que grand tu as le gousier!*" diye ünler ("Ne kocaman bir gırtlağın var senin!") Gargantua adı da, babasının bu ilk sözlerinden, yani *que grand tu as*'dan gelir. Rabelais, Pantagruel adında da benzer bir yapay etimoloji yaratır (bu sefer başka bir ilkeye dayanır): Ad, "hep susatan" anlamındaki ifadeden gelir.

Bu takma adların dördü de müphemdir. Grandgousier, Gargamelle ve Gargantua, gırtlağı simgeler, ama anatomik bir terim olarak değil, sövgüsel ve övgüsel anlamda: Oburluk, yutma, hırsla yeme, cümbüş yapma. Bu, yutan ve yeniden hayat veren, ardına kadar açık ağızdır, mezar-rahimdir. Pantagruel'in etimolojisinin de benzer bir yananlamı vardır: "Hep susatan." Geleneksel müphem imgeyi ifade eder. Bu kelimenin; ulusal dilde köklerinin olmayışı, bu adın müphemliğini yumuşatır.[5]

Öyleyse Rabelais'nin gelenekten aldığı adlar kökensel olarak ya övgü-sövgü ima eden takma ad niteliği sergilerler ya da bu nitelik, etimolojileri incelenerek onlara kazandırılmıştır.

Övgü-sövgü müphemliği, Rabelais tarafından yaratılan adlarda da vardır. IV. Kitap'taki altmış dört aşçının adları tipiktir. Hepsinin adı, çeşitli yemek, balık, salata, sebze, sofra ve mutfak gereçlerinden gelir. Örneğin bu adların bir kısmı çorba adlarından türetilmiştir: Clearbroth, Soupsnuffle, Pottagepiss [Sadesuyaçorba, Nefasetburun, Kâseye işeyen]. Başkaları da mesela et yemeklerinden: Rotroast, Muttonshoulder [Çürükrosto, Koyunomzu] vs. gibi. Domuz yağından türetilen de bir sürü ad vardır. Bu liste sanki özel adlar-

4. *Gargantua* İspanyolcada boğaz anlamına gelir. Provence lehçesinde "gargantuan" diye bir kelime vardır, o da gırtlak anlamına gelir. Gargantua'nın etimolojisi, diğer kahramanlarınkine benzer gibi görünüyor, yani boğaz, gırtlak anlamına geliyor.

5. Aslında bu kelimenin, ulusal dilde bazı köklerinin olması ve belli belirsiz bir etimolojik anlamın varlığı muhtemeldir. Bu, Sainéan'ın tahminidir.

dan oluşan, konuşan bir mutfaktır. Listedeki başka takma adlar da çeşitli fiziksel sakatlıklar, ucubelikler veya pisliklerle ilgili imalara dayanır. Bu adların biçemi ve imge dokusu, çörekçilerin çobanlara sıraladıkları sövgülerinkine benzer.

Picrochole'ün danışman ve askerlerinin adları da sövgüsel bir karaktere sahiptir: Trepelu, Racquedenare, Merdaille [Küçükrütbe –ya da Küçükalet–, Kalkandelen]. Sövgüsel terimlerden özel adlar türetme, hem Rabelais'nin hem de genel olarak halk mizahının en sık kullandığı yöntemlerden biridir.

Picrochole'ün maiyetindekilerin tersine Grandgousier'nin askerlerinin Yunanca adları vardır: Sebaste, Tolmere, Ithybole [Muhterem, Kelkafa, Dosdoğru]. Rabelais'nin, Ponokrates, Epistemon ve hatta Panurge gibi kimi başka kahramanlarının adları da övgü-sövgü öğeleri barındırır. (Panurge, "her şeyi yapmaya muktedir" anlamına gelir, "on parmağında on marifet" gibi.) Bu Yunanca adların hepsi biçim açısından takma adlara benzerdir, ancak retoriktirler ve otantik müphemlikten yoksundurlar. Rabelais'nin romanının resmi tonda yazılmış kısımlarındaki birbirinden ayrı övgü-sövgü gruplarına benzerler.

Gerçekten de müphemlik sadece kökleri, gündelik dil ve onunla ilintili olan halk imge dokularının toprağından gelen sövgüsel ve övgüsel adlara içseldir. Kendimizi daha önce çözümlenmiş olan örneklerle sınırlayalım. Rabelais'de geçen bütün adlar, bir şekilde övgü-sövgü takma adı olarak anlaşılmalıdır. Tarihsel kişiler veya yazarın arkadaşları (Tiraqueau gibi) ya da bize gerçek kimseleri hatırlatan kişilerin adları birkaç istisnayı oluşturur (Rondelet yerine kullanılan Rondibilis gibi). Kişilere ait olmayan diğer özel adlar da bu müphem övgü-sövgü biçimlerine eğilim gösterir.

Birkaç coğrafi adın topografik bedensel yananlamları olduğunu gördük, örneğin *trou de Gibraltar* [Cebelitarık'ın deliği], *bondes de Hercule* [Hercules'in delikleri] gibi. Rabelais kimi durumlarda yapay komik etimoloji kullanır, örneğin "Paris" veya "Beauce" adlarının kökenini açıklarken olduğu gibi. Elbette buralarda özel nüanslarla karşılaşırız fakat övgü-sövgü takma adlarına dönüştürülen adların temel, basit yorumu aynı kalır.

Son olarak romanda, adlar ve lakaplar temasının kuramsal bir biçemle ele alındığı birkaç bölüm vardır. III. Kitap'ta, bitkilerin adlarının kökeni meselesi bu şekilde ele alınır; IV. Kitap'taysa Ennasin Adası'yla ilgili karnavalesk bir ad takma oyunu sergilenir; bu kitapta ayrıca Albay Cruschitterling [Lime lime] ve Slicesausage'ın [Sosisdilimi] adlarıyla ilgili olarak uzunca bir yorum bulunur.

O halde Rabelais'nin romanındaki özel adlar, övgü ile sövgünün sınırlarını zorlama eğilimindedir. Fakat bu, romanda daha az genel, daha fazla özgül hale gelen cins adlar için de geçerlidir. Hayvan, kuş, balık, bitki, organ, uzuv ve insan bedeninin diğer kısımlarına ait adlar; yemek, meşrubat, mutfak gereci, ev eşyası, silah, giyim vs. adları, garip bir nesneler ve bedenler yergi tiyatrosundaki kahramanların takma adları gibidir.

Kıç silgeci epizodunu çözümlerken nesnelerin oynadığı özgül rolü gözlemlemiştik, komik tiyatro kahramanlarının üstlendikleri rollere benziyordu. Kıç silgeci olarak önerilen otlarla bitkilere ve kimi diğer malzemelere halk arasında verilen adların çoğunun hâlâ taze kaldığını, edebi bağlamda kullanılmadığını vurgulamalıyız. Bunlar botanikte geçen adlardan ziyade takma adlardır. Kıç silgeci listesinde adı geçen nesnelere atfedilen şaşırtıcı rol, bu nesnelerin özgülleştirilmesine bir kat daha katkıda bulunur. Bu özgül kullanımda oldukça yeni bir sınıflandırılmaya tabi olurlar; önceki genel, zayıf tanımlarından alınırlar, böylece de özgül karakterleri güçlendirilmiş olur. Dahası maddi ve özgül doğaları, kıç silgeci olarak üslendikleri dinamik sövgüsel işlevde net bir şekilde açığa çıkar. Ad neredeyse, bir fars karakterinin takma adı haline gelir.

Nesne ile adının yeniliği veya bilinen bir nesneye, diğer nesneler arasında beklenmedik bir konum ya da kullanım atfedilmesi, o nesneyi tuhaf bir şekilde özgülleştirir, adının özel doğasını güçlendirir ve onu takma ada daha çok yaklaştırır.

Rabelais metninin genel olarak (kişisel veya coğrafi) özel adlarla doymuş olması da adların özgülleşmesine katkıda bulunur. Daha önce de söylediğimiz gibi Rabelais karşılaştırmalarında tarihsel olarak özgülleşmiş adlar kullanır (Turin'in burçlarını çöreğe benze-

tirken yaptığı gibi). Her bir nesneye, tarihsel veya topografik bir karakter vermeye çalışır.

Son olarak, nesnelerle fenomenler arasındaki eskimiş ideolojik ve kavramsal bağların parodik bir şekilde dağıtılması önemli bir rol oynar. En temel mantıksal bağlar bile koparılır, *coq-à-l'âne*'daki mantıksızlıklar gibi. Ölmekte olan bir felsefenin zincirlerinden kurtulmuş ve bağımsızlıklarına kavuşmuş nesneler ve adlar, tuhaf ve neşeli özgüllük kazanır; nesnelerin adları lakaplara yaklaştırılır. Sözlü halk dilinin, henüz edebi bağlam tarafından, ona özgü sözlüğün ortaya koyduğu ayrım ve eleme işlemine tabi tutulmamış, onun işlenmiş ve sınırlanmış anlam ve tonu tarafından disipline edilmemiş olan saf kelimeleri tuhaf bir karnaval özgürlüğü ve özgüllüğü yaratır; bu kelimeler kolayca komik tiyatrodaki karakterlerin adı haline dönüşebilir.

Özetlemek gerekirse: Rabelais'nin biçeminin temel özelliklerinden biri, bir yandan bütün özel adların, öte yandan bütün nesne ve fenomen adlarının, övgü-sövgüsel takma adların aşırı uçlarına gitme eğilimi göstermeleridir. Rabelais'nin dünyasındaki bütün nesne ve fenomenler bu süreç sayesinde, tuhaf bir övgü-sövgü özgüllüğü kazanırlar. Bu övgü-sövgüsel kelimelerin özgülleştirici selinde, kişilerle nesneler arasındaki ayrım çizgileri zayıflar; hepsi, eski dünyanın ölümüyle, yenisinin doğumunun bir arada vuku bulduğu karnavalesk bir tiyatronun katılımcıları olurlar.

Rabelais'nin biçeminin başka bir tipik özelliğine bakalım: Sayıların karnavalesk kullanımı.

Antik edebiyat ve ortaçağ edebiyatı, sayıların simgesel, metafiziksel ve mistik kullanımlarını bilir. O çağlarda kutsal kabul edilen sayılar vardı: Üç, yedi, dokuz gibi örneğin. Hippokrates'in antolojisinde yedi sayısıyla ilgili bir risale vardır; bu sayının bütün dünya, özellikle de insan organizması açısından kritik önem taşıdığına inanılır. Ama böyle bakıldığında bütün sayılar kutsaldı. Antikite, Pythagoras'ın sayılarla ilgili algılayışının hâkimiyeti altındaydı; bu algılayışta, var olan her şeyin, bütün düzenlerin, hatta tanrıların bi-

le temelinde sayılar vardı. Ortaçağın sayı simgeciliği ve bu konudaki mistik algısı da herkesçe bilinir. Kutsal sayılar, sanatsal yaratıların da temeli olarak görülürdü, bu yaratılara edebiyat da dahildi. Bu bağlamda Dante'yi hatırlayalım: Ona göre bu sayılar bütün bir evrenin yapısını belirlemekle kalmamış, şiirinin yapısını da belirlemiştir.

Bu algılayışı bir şekilde basitleştirirsek, antik ve ortaçağ sayılar estetiğini, belirlenmiş, sonlu, küsuratı atılmış, simetrik bir şey olarak tanımlayabiliriz. Ancak böyle bir sayı, tamamlanmış (statik) bir bütünün temeli olabilir.

Rabelais sayıların kutsal, simgesel giysilerini yırtıp attı, onların taçlarını ellerinden aldı. Onları cismanileştirdi. Fakat bu bir nihilist edim değildir; bu, sayıları yenileyen, yeniden hayat veren neşeli, karnavalesk bir jesttir. Kahkahadan en uzak şey herhalde sayıdır. Ama Rabelais bir sayıyı komik kılmasını biliyordu ve romanının karnavalesk dünyasına sayıları da, onlara diğer şeylerle eşit haklar vererek dahil etmiştir.

Rabelais'nin romanında pek çok sayı vardır; onlarsız anlatılan hemen hemen hiçbir epizot yoktur. Sayıların hepsi karnavalesk, grotesk bir nitelik verirler, ki bu birçok farklı yolla elde edilen bir etkidir. Rabelais kimi zaman kutsal sayıları parodik bir şekilde küçültür: Dokuz esin perisinden ilham alarak, geyik etine saplanan dokuz şiş; üzeri karnavalesk süslerle bezeli üç zafer sütunu (bu sütunlar, altı yüz altmış altı şövalyenin yenilgiye uğratıldığı epizotta geçer; ki bu da hem parodik hem apokaliptik bir sayıdır.) Ancak bu örnekler görece nadirdir. Grotesk sayıların büyük çoğunluğu şaşırtıcıdır ve abartı aracılığıyla komik bir etki yaratır (yenilen yemeklerin, içilen şarapların miktarı, vs.) Genel anlamda söylemek gerekirse, romanda sayılarla ifade edilen bütün niceliksel tanımlar, büyük ölçüde abartılmıştır; bunlar bütün sınırları ihlal ederler; kasten ölçüm sınırlarının ötesinde seçilmişlerdir. Ayrıca, hassas bir sayımın mümkün olmadığı durumlarda kesin bir sayı verilerek de komik bir etki yaratılır. Örneğin Gargantua, "iki yüz altmış bin dört yüz on sekiz" Parisliyi çişinde boğar. Bunlardan daha da önemlisi Rabelais'ci sayıların grotesk yapılarıdır. Panurge'ün Türklerin Ül-

kesi'ndeki maceralarından alınan şu örneğe bakalım (II. Kitap, XIV. Bölüm): "Ufukta, altı yüz, yo hayır, altı yüzden hatta bin üç yüz on birden çok köpek vardı."

Burada altı yüzden bin üç yüz on bire doğru keskin bir kreşendo yapan grotesk bir abartı görüyoruz, bahsedilen de topu topu köpeklerin sayısıdır. Ayrıca köpeklerin sayısı, gereksiz yere kesin bir sayı olarak verilir ve köpekleri sayma işinin tam da olanaksızlığı, "-den çok" sözünün kesinliğiyle itibarsızlaştırılır. Ama bu verilen sayının yapısı daha da tipiktir. Köpek sayısına bir ekleyip bin üç yüz on iki elde edersek, bu sayı, stabilize olmuş, yuvarlatılmış, tamamlanmış olur ve komik etki de ortadan kaybolur. Bu sayıyı bin beş yüz on ikiye çıkarırsak, tamamen "sakinleşmiş" olur, statik hale gelir, asimetrisini ve ucu açık olma özelliğini kaybeder ve grotesk bir Rabelais'ci sayı olmaktan çıkar.

Romandaki bütün büyük sayıların yapısı işte böyledir; hepsi de dengesiz ve kararsız sayılardır. Gargantua'nın çişinde boğulan Parisliler'in sayısını alalım: İki yüz altmış bin dört yüz on sekiz. Bu sayıyı iki yüz elli bin beş yüz yirmi ile değiştirelim. Bu yeni sayının estetik yapısına baktığınızda, verdiği etkinin muazzam bir şekilde değiştiğini görürüz. Şimdi başka bir örneğe bakalım: Manastır avlusundaki kavgada ölenlerin sayısı on üç bin altı yüz yirmi ikidir. Bu sayının yapısını azıcık değiştirip on iki bin beş yüz yirmi yapsak, sayının grotesk ruhunu tamamen bozarız. Romanda verilen herhangi bir büyük sayıyı çözümlediğimizde buna kolayca ikna oluruz. Böyle bir çözümleme yaptığımızda, sayıların seçiminin, romanın yapısal ilkesini bire bir desteklediğini görürüz. Rabelais'nin bütün sayıları, kararsız, müphem ve tamamlanmamıştır, tıpkı ortaçağ *diablerie*'lerindeki karakterler gibi. Bir sayının yapısı, bir su damlası gibi, Rabelais'nin dünyasının tamamının yapısını yansıtır. Böyle bir sayıyla ahenkli ve bütün herhangi bir evren yaratmak mümkün değildir. Rabelais'de hâkim olan sayı estetiği, antikitenin ve yüksek ortaçağın sayı estetiğinden oldukça farklıdır.

Sonuç bölümünde Rabelais'nin, devrinin dil ve dil felsefesine karşı özel tutumuna değineceğiz.

Rönesans, Avrupa tarihinde ikili bir dilin sonunu ve dilsel bir dönüşümün başlangıcını kaydeden yegâne dönemdir. O istisnai devirde mümkün olan pek çok şey, daha sonra olanaksız hale gelmiştir.

Güzel sanatların bir kolu olarak edebiyat ve özellikle de modern roman hakkında şu söylenebilir: Bu ikisi, iki dilin sınırında doğmuştur. Edebi ve dilsel hayat, bu sınırlamalar üzerine yoğunlaşmıştı. O dönemde, diller arası yoğun bir karşılıklı yönelim, etkileşim ve netleşme olmuştu. İki dil, samimi ve yoğun bir şekilde birbirlerinin yüzüne bakmıştır ve her biri de ötekinin ışığı altında, kendisinin, potansiyelliklerinin ve sınırlarının farkına daha çok varmıştır. Diller arasına çekilen bu çizgi, her bir nesne, kavram ve görüş açısı ile ilişkili olarak görülmüştür. Zira iki dil, iki felsefeyi temsil ediyordu.

I. Bölüm'de de söylediğimiz gibi iki kültür –yani resmi ve popüler kültürler– arasındaki ayrım çizgisi, Latince ile gündelik dili birbirinden ayıran çizgi boyunca çekilmişti. Gündelik dil, ideolojinin bütün alanlarını işgal etmiş, Latinceyi oradan kovmuştur. Gündeme yeni düşünce biçimleri (müphemlik) ve yeni değerlendirmeler getirmiştir; bu dil, hayatın diliydi, gündelik işlerin, törelerin, "aşağıda olanın" diliydi, en çok mizahi türlere aitti (*fabliaux, cris de Paris* gibi, farslar gibi), pazar meydanının özgür konuşmasıydı. Ancak, popüler dil elbette homojen değildi ve resmi konuşmadan kimi öğeler barındırıyordu. Öte yandan Latince, resmi ortaçağ dünyasının var olduğu ortamdı. Popüler kültür orada ancak zayıf bir şekilde yansıtılıyordu, hatta özellikle grotesk gerçekçiliğin Latince dalında bozunuma uğruyordu. Fakat söz ettiğimiz resim sadece gündelik dil ve ortaçağ Latincesi ile sınırlı değildi. O noktada başka diller de kesişmişlerdi, o dönem yaşanan, dillerin karşılıklı yönelimleri karmaşık ve çok katmanlı bir durum arz ediyordu.

Fransız dili tarihçisi Ferdinand Brunot, Rönesans Dönemi'nde gündelik dile geçişin nasıl gerçekleştiğini, klasik eğilimlerle açıklar. Brunot, Rönesans'ın Latinceyi klasik antik saflığı içinde yeni-

den kurma çabasının, bu dili ölü bir dile çevirdiğini söyler, ki haklıdır. Latincenin klasik saflığını koruyup bu dili aynı zamanda XVI. yüzyılın gündelik hayatında kullanmak mümkün olamazdı. Saf Latincenin savunusu kaçınılmaz olarak yalnızca üslup kazandırmakla sınırlı kalmıştır. Burada bir kez daha Rönesans imgesinin müphemliğini görüyoruz; bu fenomenin öteki yüzü ölümdü. Cicero'nun Latincesinin yeniden doğumu, Latinceyi ölü bir dil yapmıştı. Çağdaş dünya, yeni zamanlar, Cicero'nun dilinin hayat damarlarını kesmiş, onun yaşayan bir dilmiş gibi davranma olanaklarını ortadan kaldırmıştı.

O halde şöyle söyleyebiliriz: Gündelik dil ile ortaçağ Latincesinin karşılıklı yönelimi, bu ikincisinin klasik Latince ile kesişmesi sonucu karmaşık bir hale gelmiştir. Birinden çıkıp ötekini kesen bir çizgi oluşmuş, Cicero'nun Latincesi, ortaçağ Latincesinin hakiki doğasına ışık tutmuş, böylece bu Latincenin karakteri aslında ilk defa anlaşılmıştır. Ortaçağ Latincesi o zamana kadar çirkinliğinin ve sınırlarının farkına varılmadan kullanılmıştı. Cicero'nun Latincesi, ortaçağ Latincesine "komedinin aynası"nı da sunabilmişti. "Karanlık Adamların Mektupları" o dilde yansıtılmıştı.

Klasik ve ortaçağ biçimlerinin kesişmesi, modern dünya arka planının önünde gerçekleşti; bu dünya ne birine ne de ötekine uyabildi. İçinde barındırdığı bütün yeniliklerle o dünya, Cicero'nun Latincesine ışık tuttu ve çok güzel ama ölü bir yüzü açığa vurdu.[6]

Yeni toplumsal güçler en yetkin biçimde gündelik dilde ifade ediliyordu. Dolayısıyla klasik ve ortaçağ Latincesinin karşılıklı yönelimi, ulusal popüler dillerin ışığı altında gerçekleşti. Bu üç ortam karşılıklı etkileşim haline geçtiler ve sınırlarını, tek bir sarsılmaz gelişimin içinde tarif ettiler.

Rabelais, bu üçlü dilsel süreci belki bir *farce joueé à trois personnages* [üç karakterin oynadığı bir fars-ç.n.] ile karşılaştırırdı; bu

6. Modern zamanlar, Cicero'cuların Latincesinin katı, biçemselleşmiş yüzünün önüne de "komedinin aynası"nı koydu. Makaronik Latince, hümanist saflık taraftarlığına karşı bir tepkidir. Mutfak Latincesinin bir parodisi olmayan makaronik dil, doğru bir sözdizimine sahiptir, ancak ucuna Latince ekler eklenmiş gündelik dile ait kelimelerle doludur. Burada, klasik antikitiye tamamen yabancı olan bir modern nesneler ve kavramlar dünyası, Latince yapıları işgal eder.

karşılaştırmada, "Karanlık Adamların Mektupları" ile makaronik şiiri, pazar meydanı sövgüleri ile bu üç dil arasında yapılan bir takas olarak düşünebilirdi. Rabelais, bir dilin neşeli ölümünü, Üstat Yuhanna Yerakliyus'un konuşmasında, ihtiyarlara özgü dil sürçmeleri, hırıltılar, aksırıklarla tasvir etmişti zaten.

Bu karşılıklı netleşme sürecinde, yaşayan gerçeklik tarafından, yani yeni olan, önceden var olmayan her şey tarafından sıra dışı bir özfarkındalık geliştirildi: Yeni nesneler, yeni kavramlar, yeni görüş açıları tarafından. Felsefeler ve zamanı bölen dönemler arasındaki sınırlar bizzat gerçekleştiler. Zamanın akışı daha önce hiç o dönemde olduğu kadar, ağır ağır evrilen tek bir dil sisteminin sınırları içinde keskin ve açık bir şekilde hissedilmedi. Her şeyi düzleyen ortaçağ Latincesinde bulunan zamana dair işaretler, neredeyse tamamen silindi; bilinç orada sanki sonsuz ve hiç değişmeyecek bir dünyada yaşar gibiydi. Böyle bir sistemin içinden, dışarıya, zaman ve uzama bakmak, yani kişinin kendi ulusu ve yurduna özgü özelliklerin farkına varması özellikle zordu. Fakat bu üç dilin kıyısında, bu farkındalık istisnai düzeyde bir keskinlikte ve çeşitlilikte biçimler kazanacaktı. Bu farkındalık orada, çağların ve felsefelerin sınırlarını gördü; ilk defa engin boyutları kucaklayabildi ve zamanın akışını ölçebildi; şimdinin farkına varabildi, "bugün" ile "dün"ü karşı karşıya koyabildi. Üç dilin bu karşılıklı yönelimi ve netleşmesi bir anda, eski olanın ne kadarının öldüğünü, yeni olanın ne kadarının doğduğunu ortaya koydu. Modern zaman, kendinin bilincine vardı. O da kendi yüzünü "komedinin aynası"nda yansıtabildi.

Ancak bu süreç, üç dilin karşılıklı yönelimleriyle sınırlı değildi. Bu olay, ulusal halk dilleri alanında da vuku buldu. O sıralar tek bir tane bile ulusal dil yoktu; bunlar yavaş yavaş oluşmaktaydı. Felsefenin tamamını gündelik dile aktarma ve yeni bir edebi ortam yaratma süreci, bu gündelik dil kapsamındaki lehçeler arasında yoğun bir karşılıklı yönelime yol açtı (ama bir merkezde yoğunlaşma olmaksızın). Lehçelerin nahif ve barış dolu bir aradalıklarının sonu geldi; birbirlerini netleştirmeye başladılar, çeşitliliklerinin önündeki perde ağır ağır açılmaya başladı. O dönemde, lehçelere yönelen bilimsel bir ilgiden, lehçeleri kullanmaya yönelen sanatsal arayış-

lardan da söz edebiliriz. Bunların Rabelais'nin romanında oynadıkları rol muazzamdır.[7]

XVI. yüzyılda gelişen, lehçelerin özgüllüklerine duyulan bu özel ilgiye örnek olarak Claude Odde'un, *Joyeuses recherches de la langue toulousaine** verilebilir. Bu kitap 1578'de basılmıştır ve önemli ölçüde Rabelais etkileri taşır.[8] Fakat yazarın dile ve lehçelere yaklaşımı, dönemin bütün tipik özelliklerini yansıtır. Odde kitabında, Toulouse lehçesinin kendine has özelliklerini çözümler, onu, müphem imaların bakış açısıyla genel Provence diliyle karşılaştırır; çözümlemesi kimi yanlış yorumlar ve yanlış anlamalarla doludur. Bu gaflar yazar tarafından, Rabelais'ci bir ruhla, şen şakrak bir dil oyunu için kullanılır. Burada diller arası oyunlar, belli ki dilsel bir fars şeklinde geliştirilmiştir.

"Neşeli Gramer" fikri aslında yeni değildir. Gramatik *facétie*'lerin izlerine ortaçağda da rastlandığına daha önce de değinmiştik. Daha önce söz ettiğimiz "Gramatik Vergilius" VII. yüzyılda bu parodik geleneği başlatmıştı. Fakat bu ortaçağ türünün bir nevi resmi bir karakteri vardır, sadece Latinceyi dert eder ve hiçbir şekilde bir bütün olarak dille, onun fizyonomisi, imgesi ve komik veçhesiyle ilgilenmez. Bunlarla ilgilenen yaklaşım XVI. yüzyılın dilsel ve gramatik *facétie*'leri ve gülünçleştiren taklitlerinin tipik bir özelliğidir. O dönemde lehçeler, konuşma ve düşüncelerin bütünsel imge ve türleri haline gelmiştir; onlar dilsel maskelerdir. İtalyan lehçelerinin *commedia dell' arte*'de oynadıkları rol iyi bilinir. Her maske, İtalyancanın bir lehçesini gösterir. Öte yandan lehçelerin imgeleri ve komik doğalarının, bu türde biraz ilkel bir şekilde sunulduğuna da dikkat edilmelidir.

Rabelais, *Pantagruel*'de (II. Kitap, VI. Bölüm), Limousine öğrencisi epizodunda, Latince meraklılarının çarpıcı bir parodisini yapar. Öğrencinin konuşması, süslü püslü tumturaklı Latince sözlerin

7. Rabelais örneğin Gaskonya lehçesine pek meraklıydı, zira sövgü dolu ifadeler *juron*'lar ve beddualar açısından çok dinamik ve zengin bir lehçeydi bu. Bu Gaskonya lehçesi merakını çağdaşları da paylaşıyordu. Montaigne bu lehçeye bir methiye kaleme almıştır. (Montaigne, *Essays, II*, Bölüm 16).,

* (Fr.) Toulouse Lehçesi Üzerine Neşeli İncelemeler. (ç.n.)

8. Bu kitapçık, F. Noulet tarafından 1892 senesinde Toulouse'da yeniden basılmıştır.

müstehcenleştirilerek taçlarının elinden alınmasıyla doludur. Bu konuşmanın tonuna öfkelenen Pantagruel öğrenciyi boğazlar; zavallı delikanlı o kadar korkar ki, saf Limousine lehçesiyle konuşmaya başlar.[9]

Büyük dillerin karşılıklı yönelimleri ve netleşmeleri, zaman ve değişimlere dair farkındalığı daha keskin bir hale getirdiği gibi, lehçelerdeki tarihsel uzama dair farkındalığı da teşvik etmiştir; bu farkındalık, yerel ve bölgesel özgüllükleri güçlendirmiş, dile getirmiştir. Bu farkındalık, ister belirli bir toprak parçasına, ister dünyanın tamamına dair olsun, o dönemin tipik bir özelliğiydi ve Rabelais'nin romanında da çarpıcı bir şekilde boy göstermiştir.

Tekrar edelim, bu süreç lehçelerin karşılıklı yönelimleriyle sınırlı değildi. İdeoloji ile edebiyatın var olduğu ortam haline gelen ulusal dil, kaçınılmaz olarak, gelişimin bu katmanına daha önce ulaşan ve yeni nesne ile kavramların dünyası konusunda çoktan maharet kazanmış olan başka ulusal dillerle temasa geçti. İtalyanca, Fransızca nezdinde böyle bir dildi. Pek çok İtalyancacılık biçimleri, yanlarında İtalyan kültürü ve teknolojisini de getirerek, Fransızcanın içine sızdı. Bunlar Fransızca konuşmalara akın edince, kısa süre zarfında, bir tepkiye, dilin saflığından yana olanlarla İtalyanca meraklıları arasında bir mücadelenin doğmasına neden oldu. Bu ikinciler İtalyancacılıkta o kadar aşırı uçlara vardılar ki kendilerini komik durumlara düşürdüler ve pek çok parodinin konusu oldular; bu parodilerin en başında Henri Estienne gelir.

Fransızcanın İtalyancalaşması ve buna karşı verilen mücadele, dilsel etkileşim tarihinde yeni ve önemli bir sayfadır. Burada karşımızda iki ulusal dil var; bu ikisinin karşılıklı yönelimi, kendi sınırlarına ve perspektiflerine sahip özgül bir bütün olarak dile dair farkındalığa yeni bir öğe katmakla kalmamış, somut tarihsel uzama

9. Ortaçağ, yabancı bir dilin sadece komik veçhesinden haberdardı. Örneğin gizem oyunlarında, var olmayan bir sürü dilde yapılan konuşmalar bulunurdu; bu diller, tuhaf ve anlamsız oluşlarıyla güldürürlerdi. Dile dayalı mizahın daha özlü bir biçimi *Maître Pathelin* farsında görülebilir. Bu farsın bir kahramanı, Brötanya, Flaman, Limousin, Lorraine, Picarde ve Normandiya lehçeleriyle konuşur, sonunda da makaronik dile ve *Grimoire*'a (var olmayan bir dil) geçer. Rabelais'de buna benzer başka bir parodi daha vardır; bir epizotta Panurge, Pantagruel'e yedi farklı dilde cevap verir, bunlardan ikisi hayali dillerdir.

dair bir bilince de yol açmıştı.

Diller arasındaki yukarıda söz edilen karşılıklı netleşme bağlamında yapılan tercümelerin muazzam önemini vurgulamak önemlidir. Tercümenin, XVI. yüzyılın dilsel ve edebi hayatında önemli bir rol oynadığını biliyoruz. Homeros'un Salel tarafından tercüme edilmesi büyük bir olaydı. Amyot'nun Plutarkhos tercümesi (1559), daha da büyük bir olaydı. İtalyan yazarların çeşitli Fransızca tercümeleri de önemliydi. Bu eserler, nihai gelişimine ulaşmamış, tam olarak biçimlenmemiş bir dile tercüme edilmek zorundaydı. Aslında bu dil, tam da bu tercüme sürecinde şekillenmek, yüksek ideolojiye ait yeni bir dünya ve yabancı bir ortamda ilk defa ifade edilen garip nesne ve kavramların üstesinden aynı anda gelmek zorundaydı.[10]

Rönesans'ın edebi ve dilsel bilincinin, dillerin, lehçelerin, ağızların ve jargonların ne kadar karmaşık bir birliktelikten biçimlendiğini görüyoruz. Dillerin ve lehçelerin ilkel ve nahif bir aradalıkları artık bitmişti; yeni bilinç, mükemmelleşmiş ve sabitlenmiş bir dil sisteminin içine değil, pek çok dilin kesiştiği yerde, karşılıklı yönelimlerinin, birbirlerine karşı verdikleri mücadelenin en yoğun olduğu noktada doğmuştu. Diller, felsefelerdir; soyut değil somut olan toplumsal felsefeler. Bu felsefelere, yaşanan pratikten ve sınıf mücadelesinden ayrı tutulamayacak bir değerler sistemi nüfuz etmiştir. Her nesnenin, her kavramın, her görüş açısının, aynı zamanda her konuşma şeklinin, dilsel felsefelerin bu kesişim noktasında kendine bir yer bulmasının ve yoğun bir ideolojik mücadelenin içine yuvarlanmasının nedeni budur. O istisnai koşullarda dilsel dogmatizm veya nahiflik, olanaksız hale gelmişti. XVI. yüzyılın, özellikle de Rabelais'nin dili, kimi zaman nahif olarak tanımlanır, hatta onu bugün bile böyle tanımlayanlar vardır. Gerçekten de Avrupa

10. Etienne Dolet, XVI. yüzyılda tercümenin ilkeleri konulu bir kitap kaleme almıştı: "Bir Dilden Ötekine Etkin Şekilde Tercüme Yöntemi" (1540). "Fransızcanın Müdafaası ve Methiyesi" (1540) adlı eserinde de bu ilkeleri uzun uzun tartışır. Bkz. P.Villey, *Les Sources d'idées au XVème siècle*. R.Sturel'in *Amyot, traducteur de Plutarque*, Paris, 1909, adlı eserinde de tercüme yöntemleri üzerine değerli bir çözümleme buluruz. Bu eser, Amyot'nun ana metnini çözümler ve XVI. yüzyıl tercümanlarının genel yöntemlerini açıklar.

edebiyat tarihi, hiçbir dili bu kadar nahif göstermemiştir. Rabelais'nin istisnai samimiyeti ve tabiiliği için her şey söylenebilir, ama nahif denemez. Yaşadığı zamanın edebi ve dilsel bilinci, onun dilinin yarattığı ortamın farkındaydı; bu farkındalık sadece içten değil dıştan da gelen bir şeydi, başka dillerin ışığı altında gelişen bir şey.

Dillerin böyle aktif olan çoğulluğu ve kişinin içinde bulunduğu ortamı dışarıdan, yani başka dillerin gözlerinden görme yetisi, istisnai bir dilsel özgürlüğe yol açmıştı. Biçimsel gramatik yapı bile son derece plastik bir şey haline gelmişti. Sanatsal ve ideolojik düzlem, her şeyden önce, imgelerin ve imgeler arası kombinasyonların alışılmamış ölçüde özgür olmasını talep ediyordu; burada söz konusu olan, bütün konuşma normlarının dışına çıkma özgürlüğüydü.

Gizli dilsel dogmatizmin insan düşüncesi, özellikle de sanatsal imge dokusu üzerindeki yüzyıllık etkisi büyük önem taşır. Eğer yaratıcı ruh hayatını sadece bir dilde idame ederse veya pek çok dil bir arada yaşarken, üstünlük için herhangi bir mücadele vermeden, birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılırsa, dilsel bilincin derinliklerinde gömülü olan bu dogmatizmin üstesinden gelmek mümkün olmaz. Kişinin kendini, dilinin dışında konumlandırması ancak dillerde temel bir tarihsel değişim olursa mümkün olur. Rabelais'nin zamanı tam da böyle bir zamandı; ve ancak böyle bir dönemde, Rabelais'ci imgelerin sanatsal ve ideolojik radikalizmi mümkün olabilmiştir.

Pulcinella adlı dikkat çekici kitabında Dieterich, Güney İtalya'daki antik komik sanatın kendine has karakterinden (pandomimler, farslar, komik oyunlar, *bouffon*'luklar, muammalar ve doğaçlamalardan) söz eder. Bu biçimlerin hepsinin, karışmış bir kültürün tipik bir özelliği olduğunu iddia eder. O bölgede, Yunan, Campania ve Latin kültürleri ve dilleri birbirinin içine geçmiş durumdaydı. Tüm Güney İtalya ortamında bu üç ruh bir arada yaşamıştır; tıpkı ilk Romalı şair Ennius'da olduğu gibi. O komik kültürleriyle Atellanlılar da Campania-Yunan ve sonra Campania-Latin kültür karışımlarının ortasında hüküm sürmüşlerdi.[11] Son olarak şunu söyleyebiliriz: Pulcinella karakterinin kendisi, halkların en de-

11. Albrecht Dieterich, *Pulcinella*, 1897, s.82.

rinlerinden çıkmıştır, halklarla dillerin sürekli olarak birbirinin içinde eridiği bir noktadan.

Dieterich'in görüşü şöyle özetlenebilir: Sicilya ve Güney İtalya'nın kendine özgü ve son derece özgür mizahi dili, dillerin ve kültürlerin sınırları içinde doğmuştur; bu ortam Atellanlılar'ın ve daha sonra Pulcinella'nın dilsel soytarılıklarının da ortamı olmuştur. Bu diller ve kültürler birbirleriyle sadece doğrudan temas halinde değildiler, bir anlamda iç içe örülüydüler. Sicilya ve Güney İtalya dillerinin, bu dilsel sınırlar üzerinde ortaya çıkışı ve gelişiminin, mizahın evrenselliğinde ve bu biçimlerin temsil ettiği radikallikte istisnai bir rol oynamış olduğuna inanıyoruz. Dieterich'in de işaret ettiği gibi bu biçimlerle çokdilli bir dünya arasındaki bağ bizim açımızdan son derece önemli görünüyor. Edebi ve sanatsal yaratı alanında, tek dil sisteminin bütün biçimlerinde saklı bulunan dogmatizmi, o sistemin içinden, salt soyut düşünceyle yenilgiye uğratmak mümkün değildir. İmgenin yepyeni, kendini eleştiren, mutlak şekilde ölçülü, korkusuz ve neşeli hayatı ancak dilsel sınırlarda başlayabilir.

Diğer dillere kapalı tek dil sisteminde imge, o "hakiki ilahi cesaretine ve utanmazlığına" izin vermeyecek şekilde sıkı sıkıya hapsedilmiştir. Dieterich o cesareti ve utanmazlığı Güney İtalya farsında, (bize kalanlardan vardığımız yargıya göre) Atellanlılar'ın kültüründe ve Pulcinella halk mizahında bulur.[12] Tekrar edelim başka bir dil; başka bir felsefe, başka bir kültür demektir, ancak somut ve tamamen tercüme edilemez biçimlerinde. Rabelais'ci imgenin istisnai özgürlüğü ve insafsız neşesi, ancak dillerin sınırları içinde mümkün olabilmiştir.

Öyleyse popüler şenlikli biçimler tarafından takdis edilmiş olan gülme özgürlüğü, Rabelais'de dilsel dogmatizm karşısında kazanılan zafer sayesinde daha üst düzey bir ideolojik bilince yükseltilmiştir. Bu en dik kafalı ve gizli öğenin yenilgisi ancak o dönemde vuku bulan, dillerin yoğun bir şekilde karşılıklı yönelimi ve netleş-

12. "Sadece Pulcinella'nın hakiki ilahi cesareti ve utanmazlığı," diye yazar Dieterich, "antik fars ve Atellan kültürünün karakteri, tonu ve atmosferine ışık tutabilir." (A.g.e., s.266.)

mesi sayesinde mümkün olmuştur. Dilsel hayat şu bildiğimiz tiyatroyu oynamıştır: Ayrı ayrı biçimlerle anlamların, aynı zamanda baştan aşağı felsefelerin aynı anda ölümü ve doğumu, yaşlanmaları ve yenilenmeleri tiyatrosunu.

Rabelais'nin eserinin, bizim görüşümüze göre temel önem arz eden bütün yönlerini incelemiş bulunuyoruz. Eserinin Rabelais'ci imge dokusunda güçlü bir şekilde yansıtılmış olan istisnai özgünlüğünün, eski halk mizah kültüründen geldiğini göstermeye çalıştık.

Çağdaş Batı Avrupa Rabelais Araştırmaları'nın en büyük başarısızlığı, halk kültürünü yok sayarak François Rabelais'nin romanını, resmi kültür çerçevesi içine oturtmaya ve onu "büyük" Fransız edebiyatı akımı içinde kavramaya çalışmalarında yatar. Rabelais uzmanları, bu yanlış kavrayıştan dolayı, onun romanındaki en temel şeyin üstesinden gelememişlerdir. Biz Rabelais'yi, tam da halk kültürü akışının bir parçası olarak anlamaya çalıştık; bu kültür, gelişiminin bütün evrelerinde yönetici sınıfa ait resmi kültüre muhalif olmuş, dünyaya dair kendi algılayışını, kendi biçimlerini ve imge dokusunu geliştirmiştir.

Edebiyat çalışmaları ve estetik genelde, son üç yüz yılın yazılarındaki daraltılmış, yok olmaya yüz tutmuş mizah tezahürlerine dayanır; halbuki bu algılayışlar, Molière'i bile anlamada yetersiz kalır. Rabelais, binlerce yıllık halk mizahını miras almış ve nihayetine erdirmiştir. Onun eseri, bu kültürün, en güçlü, derinlikli ve özgün tezahürleriyle beraber anlaşılması için gereken biricik anahtardır.

Çalışmamız, eski halk kültürünün incelenmesi gibi engin bir görevde atılan ilk adımdır sadece; hatta ilk adım olarak belki de yeterince sağlam ve doğru da değildir. Ancak bu görevin önemi konusunda tamamen ikna olmuş durumdayız. Her zaman var olmuş olan ve yönetici sınıfların resmi kültürüyle kaynaşmamış olan bu özgül halk mizahını yok sayarsak, kültürel ve edebi hayatı ve insanoğlu-

nun tarihsel geçmişini anlayamayız. Geçmiş çağları çözümlerken, "her devrin kendi sözüne inanmak," yani o devrin resmi ideologlarının sözüne inanmak zorunda bırakılırız fazlasıyla. Halkın sesini duymayız, o sesin saf, karışmamış ifadesini bulamayız, deşifre edemeyiz.

Dünya tarihi tiyatrosunun bütün perdeleri, bir gülen insanlar korosunun huzurunda sahnelenmiştir. Bu koroyu duymadan, bir bütün olarak o tiyatroyu anlayamayız. Puşkin'in *Boris Godunov*'unu, kitlelerin katıldığı sahneler olmaksızın hayal edelim; Puşkin tiyatrosunun böyle bir algılanışı sadece eksik olmakla kalmaz, çarpıtılmış da olur. Bu oyundaki her karakter, sınırlı bir görüş açısını dile getirir. Çağın ve olaylarının sahici anlamı o kalabalık sahnelerde ifade edilir; Puşkin o sahnelerde son sözü halka verir.

Örneğimiz salt metaforik bir karşılaştırma değildir. Geçmişin bütün dönemlerinde, gülen insanlarıyla pazar meydanı var olmuştur; Puşkin'in oyunundaki krallık tahtında hak iddia eden kahramanın kâbusunda ortaya çıkan tam da bu pazar meydanıdır:

> Halk böcek sürüsü gibi kaynaşıyordu meydanda
> Ve gülerek beni işaret ediyorlardı
> Ve ben, utanç ve korku içindeydim.

Tekrar edelim, dünya tarihi tiyatrosunun bütün perdelerine, gülen bir koro eşlik eder. Fakat her dönemin, koro şefliği yapacak bir Rabelais'si olmamıştır. Her ne kadar o sadece bir dönemin, Rönesans'ın, halk korosuna şeflik etmiş olsa da, gülen halkın kendine özgü, zor dilini öyle bütünsel, öyle açık bir şekilde gözler önüne sermiştir ki, eseri, başka çağların halk mizah kültürüne de ışık tutar.

Dizin

I. François 34, 139, 140, 216, 260, 261, 429, 430, 480, 481, 482
III. Innocentius 420
III. Napoléon 336
IV. Sixtus 415
IX. Charles 328
XI. Louis 216
XII. Louis 216
XIV. Louis 134

A

Abders 392
adabımuaşeret edebiyatı 269
adalet 125, 377
Âdem 112, 316, 317, 377
Aeneid 334, 335, 336, 339, 340, 345, 418
Agrippa, Cornelius 391
ağız imgesi 53, 152, 211, 229, 308, 311, 321, 338, 339, 346, 347, 349, 351, 353, 355, 356, 359, 360, 362-365, 368, 369, 380, 385, 414, 428, 461, 475, 494, 505
ahlâk 91, 153, 269, 301, 335, 340, 412, 424
ahlâki 36, 70, 73, 81, 90, 92, 124, 152, 157, 178, 210, 268, 291, 297, 299, 336, 341-343, 351, 419, 433, 449, kıssalar 42, oyunlar 181, 182, 213
Aigues-Mortes 483
Aiskhylos 151
Akdeniz 491, 492
Akhilleus 174, 415
akılcı felsefe 128
akılcılık 65, 72, 118, 130, 144, 150, 158, 234
aktörler 185, 209, 231, 257, 290
Alcestis 148
Alcofribas 327, 368
alegorik 137, 138, 139, 140, 141, 220
Aleksandrovskaya Sloboda 299
Alkibiades 152, 195
Alkibiades'in Silenleri 195
Almanya 63, 126, 425, 482
Amerika 12, 155, 301
Amiens 294
Amours, intrigues et cabales des domestiques des grandes maisons de notre temps 132
ampirik soyutlama 141
Amsterdam 138, 139
Amyot 505
anatomi 156, 221, 223, 224, 253, 376, 377, 378, 381, 382, 386, 388, 494
Anges 476
Angouleme'li Marguerite
Anissimov, I. I. 166
Antarktika 397
antik edebiyat 350, 430, 497, felsefe 84, halk kültürü 164, kültür 147, mizah kültürü 82
Apologia 395
Apuleius 106
Aquinolu Tommaso 409, 433
Ardillon 475
Argonlu Ferdinand 480
Ariler 101
Ariosto 328
aristokrasi 128, 164, 165, 180
Aristophanes 360, 468
Aristoteles 96, 97, 394
Arktik halklar 397
Arlekino 34, 63, 287, 288, 291, 296, 334-336, 338, 339, 379, 380, 384, 428, 429
Art Poétique 461
Artamonov, S. D. 166
Aschermittwochbetractung 280

askeri sanatlar 487
Assisi'li Francis 84, 85, 106
astroloji 261, 262, 358, 397
astronomi 330, 393, 460
Âşık Roland 137
aşk 117, 269, 279, 324, 434, 445, 463
ateizm 158, 159, 160, 326
Atellanlılar 506, 507
Athenaios 124, 313, 386
Atlantik Okyanusu 397
Attika komedisi 59
Aucassin et Nicolette 326
Augustinus 421
Augustus 60
Aurelius, Marcus 94
Autos Sacramentalis 257
avangard edebiyat 461
avangard 487
Avignon 463
Avignon Karnavalı 258
Avrupa 12, 32, 126, 164, 178, 205, 300, 382, 408, 431
Avrupa burjuva edebiyat yaratısı 29, edebiyatı 27, halkları 349, 350, ideolojisi 391, karnavalları 164, kültür ve edebiyat tarihi 82, kültürü 32, 83, romanı 391, tarihi 500
Avşalom 317
Aydınlanma 65, 142-145, 150
ayin 41, 249, 311, 316
Aziz Antonius 191, 417
Aziz Bonaventura 400
Aziz Cloud 131
Aziz Cyprianus 316
Aziz Fiacre 218
Aziz Germain 133
Aziz George 446
Aziz Godegran 218
Aziz Grobianus 91
Aziz Gregorius 420
Aziz İstefanos 102
Aziz Lazarus 108
Aziz Martin 108
Aziz Michael 108
Aziz Patrick 408, 420
Aziz Pavlus 151
Aziz Photin 218
Aziz Thibault 218
Aziz Victor 204
Aziz Yuhanna 102, 151, 278

B

Baffier, Jean 372
bağırsak irmgesi 152, 189, 191, 193, 236, 248, 250-253, 255, 292, 330, 347, 348, 381, 392, 407-409
Bahar Bayramı 287, 288, 291
Baïf 92
Baignolet'li Franc-Archier 417
Baktis ayinleri 117
Baldus 176
bale 129, 380
balıkbilim 492
Balzac 80
Barclay, John 142
Basia 93
Basoche Krallığı 124
Batı 17, 22, 23, 55
Batı Avrupa 48, 169, 246, 508
batıl inanışlar 346
bedensel 24, 46, 53-57, 78, 83, 114, 116, 118, 131, 135, 136, 141, 145, 146, 151, 191-193, 202, 206, 207, 210, 214, 219-221, 224, 225, 229, 233, 235, 236, 238, 249, 250, 252, 257, 265, 284, 285, 288, 308, 310, 312, 328, 333, 338, 340, 343, 346-353, 356, 358, 359, 369, 377, 378, 381-385, 387, 388, 392, 393, 396, 398, 403, 404, 416, 420, 437, 438, 442, 448, 464, 485, 496
bedensel hayat 58, 67, 306, 320, 323
bedensellik 45, 46, 49, 64, 73, 77, 83-85
Belçika 374
Belinski, Vissarion 13, 27
belirlenimci 151
Bellay, Guillaume du 92, 100, 481, 483, 484, 486
Bellay, Jean du 482, 483
Belleau 97
Belon, Pierre 491, 492
Benedikten tarikatı 447
Bergerac, Cyrano de 72
Bergson 99
Berni 137, 328
beşeri bilimler 9, 391
Biblothèque universelle des romans 144
Biedermeier 22
bilim 77, 85, 188, 208, 487, 491
bilimsel 40, 84, 148, 155, 156, 158, 163, 183, 202, 489, 492, 502, bilgi 412, 435,

dil 493
bilinç 57, 118, 122, 123, 153, 158, 167, 215, 239, 251, 303, 310, 366, 370, 423, 492, 502, 505-507
bireysel 35, 38, 50, 66, 67, 85, 119, 172, 280, 304, 331, 347, 350-352, 391, 476
bireyselci 65, 132
bireysellik 57, 407, 435, 470, 471
biyokozmik 52
biyolojik 35, 47, 52, 119, 125, 244, 253, 311, 330, 398, 438, 439
biyolojizm 45
Bizans 112
blazon 31, 460, 461, 462, 463
Blois 129
Boccaccio 28, 45, 84, 93, 94, 100, 301, 302, 370
bœuf violles 229
Bogatyrev 12
bohem hayat 182
Bordeaux 182
Boris Godunov 25
Bosch, Hieronymus 55
Bosse, Abraham 208
boş zaman edebiyatı 183
botanik 405, 496
Boucher, Guillaume 88, 181
Boucher, Jean 475
bouffon 64, 124, 129, 154, 506
Boulenger, Jacques 156
Bourges 182, 373, 476
Bourquelot, F. 82
Boutades of Captain Matamore 133
boynuzlanan koca teması 268
Brantôme, Pasquier 88
Brecht, Bertold 74
Bretonlar 463
Breughel 55
Brewer 316
Brezilya 429
Brie 218
Briève déclaration 137
Britanya 463, 491, 492
Bruno, Giordano 396
Brunot, Ferdinand 500
Brutus 469
Budé 195, 203, 488
Bulgakov 13, 14
Burckhardt 184
Burdach, Konrad 84, 85, 86
burjuva 22, 45, 46, 79, 80, 164, 306, 332, edebiyatı 331, kültürü 305, kültürü ve estetiği 30
burjuvazi 51, 87, 128, 130, 163, 472
burun imgesi 53, 114, 118, 243, 334, 336, 346, 349, 351, 358, 376, 389, 390
bürlesk 62, 128, 133, 137, 334-336, 338, 361
büyü 43, 44
büyücülük 272
Büyük Albert 433
Büyük İskender 375, 377, 415, 416, 419, 426
Büyük Perhiz 34, 64, 106, 108, 113, 116, 126, 173, 229, 261, 279, 314
Büyük Petro 246, 299, 300
Büyük Vakayinameler 183, 241, 372-375, 428

C-Ç

Calderón 271
Calvin 126, 127, 326, 381, 491
Cambrai 242, 479
Cambridge Şarkısı El Yazması 319
Campanella 396
Caquet de l'accouchée 131, 140
Caquets des Femmes du Fraubourg Montmartre 132
Caquets des Poissonnières 132
Cardano 391, 396
Cartier, Jacques 430, 432, 486
Carvel, Hans 270
Cassius 469
Castiglione 269
Cebelitarık 408, 416
Celles 474
cenaze töreni 126
Cenevre 126, 144
Cervantes 28, 29, 45, 49, 50, 65, 69, 80, 93, 94, 100, 126, 130, 150, 151, 170, 305, 336
charivari 55, 173, 210, 241, 246, 295, 296
Chateaubriand 27, 149, 151
Chinon 145, 476
Cicero 215, 418, 446, 501
cinsel dürtü 201, edim 341, 350, hayat 45, 47, 339, 351, 367, iktidarsızlık 212, ilişki 106, 111, 116, 229, 385

cinsellik 135, 187
Clermault, La Roche 477
Clouzot, Henri 156
cocagne 326
Coena Cypriani 49, 47, 103, 104, 112, 317, 316, 318, 325
Cologne 246
Colonna, Francesco 263
Contes philosophiques 145
Copernicus 391
coq-à–l'âne 403, 456-460, 497
Coquillant 445
Corbeille, Pierre 106
Cornford, F. 82
Corpus Christi 55, 64, 256, 258, 374
Correggio 281
Corso 275, 276, 278
cri 179, 208, 209, 211, 213, 221, 288, 464, 500
Cromwell 71
Ctesias 375
çan imgesi 210, 241-245, 287-289, 291, 299 300, 334, 335 340-342, 361, 479
çileci 45, 320, 325, eğilim 267, 269, ideal 323
çilecilik 101, 342
Çin 429
Çizevski 13

D

d'Albret, Henri 139
d'Amervalle, Eloi 220
d'Assouci 132, 326
d'Estissac, Geoffroi 181, 474
d'Etaples, Lefèvre 478
da Vinci, Leonardo 78, 353
Dame Douce 286, 287, 288
Dante 28, 84, 149-152, 331, 401, 420, 423, 434, 435, 469, 498
darbımeseller komedisi 208
Darius 419
davul imgesi 230, 231, 232, 233
Das Grotesk in Malerei und Dichtung 74
De aere, aquis, locis 387
débat 115, 179
de Collerye, Roger 216
De flatibus 386
De habuti decenti 390
De l'Enigme 260
Decameron 93, 100, 301, 302
Dedekind 91
Dek, P. 162
deliler bayramı 55, 64, 70, 82, 102, 103, 105, 109, 110, 117, 173, 180, 246, 247, 289, 300, 446, 447
delilik 67, 77, 95, 103, 130, 286, 288, 290, 302, 391, 392, 414, 462
demokratik 28, 92, 100, 262, 326
Demokritos 95, 138, 391, 392, 441
Demosthenes 313
Denemeler 93, 94, 350
Der Mimus 83
Der Ursprung des Harlekin 295, 379
Des Périers 88, 90, 260, 263
Descartes 128
destan 21, 30, 41, 124, 148, 154, 205
dev efsaneleri 373
Devinière 480
devlet 21, 24, 33, 35, 61, 101, 115, 117, 247, 288
devrim 14, 18, 20
devrimci sokak şarkısı 107
diablerie 42, 55, 56, 69, 117, 179, 210, 220, 241, 258, 291-297, 308, 340, 355, 356, 378, 379, 381, 421, 425, 482, 499
Dichtung und Wahrheit 273
Dickens 17, 80
Dict des Pays 462
didaktik 316, 412
Diderot 62
Dieppe 492
Dieterich 82, 247, 506, 507
dil 11, 13, 14, 24, 37, 38, 39, 43, 55, 56, 86, 100, 113, 127, 155, 170, 171, 174, 176, 180, 188, 201, 208, 214, 216, 222, 239, 276, 278, 279, 282, 290, 298, 313, 326, 330, 346, 349, 350, 366, 371, 383, 395, 397, 404, 448, 449, 453-456, 468, 473, 487-489, 491, 493, 494, 500,-509
dil felsefesi 500
dilbilim 12
dilsel 20, 244, 505, 506
dilsel hayat 508
din 103, 114, 124, 158, 190, 191, 201, 361, 378, 417, 446, 447, adamları 180, 294, 301, 319, 320, 424, 425, 446, 447, 474, bilginleri 40, görevlisi 296, 297, 299, okulları 48

dindarlık 123, 412, 431, 437
dini 89, 428, emirler 447, tarikatlar 112, kültürü 104
dinsel 36, 84, 109, 113, 122, 123, 160, 243, 255, 256, 261, 299, 311, 318, 366, 427, ayinler 110, 410, kült 101, ritüeller 33, tören 106
Diogenes 152, 198, 199, 201, 203, 204, 205, 416
Dionysos 296, 433
dit 115, 179
Divina Commedia 434
Diyaloglar 97
Diz de l'herberie 212
Dobrolyubov 303
dogmatizm 33, 84, 72, 122, 128, 147, 148, 149, 153, 158, 162, 167, 302, 304, 370, 422, 489, 505, 506, 507
doğal 35, 52, 63, 68, 69, 72, 262, bilimler 391, 489, büyü 395, 396, 397
Doğulu halklar 59, 84
dokuz kuka imgesi 232, 263
Dolet, Etienne 298, 393
Dominikenler 107
Don Kişot 47, 50
Don Kişot 50, 51, 93, 130, 305
Dostoyevski 11, 12, 14, 20, 23
Dostoyevski 13
Douai 374
Doumergue 127
Dovet, Etienne 391
Dört İncil 191, 380, 410
drama 51, 65, 175, 291
dramatik 184, 379, 380
Drevs 82
Driesen, Otto 295, 379
Dupont, Gratien 267
düğün şöleni 312
dünya edebiyatı 27, 28, 29, 41, 65, 67, 88, 100, 148, 162, 165, 170, 181, 203, 212, 251, 305, 320, 322, 346, 404, 411
dünyevi 48, 50, 187, 222, 268, 278, 290, 315, 321, 394, 398, 401, 428, 437, 438
Dürer 79
düş 130, 150, 429
Dzhivelegov, A. K. 165

E

ebedi dil 492
ebedi hakikatler 128
Eckermann 278, 281
eczacılık 185, 196, 209
edebi 30, 45, 55, 64, 73, 82, 91-93, 95, 111, 133, 135, 136, 146, 147, 150, 157, 162, 188, 208, 210, 303, 326, 329, 339, 351, 375, 384, 392, 418, 421, 428, 450, 454, 455, 460, 464-466, 468, 482, 483, 491, 496, 497, 502, 505-507, bilinç 178, 179, dil 493, gelenek 62, 65, 99, hayat 508, parodi 49, 130, üslup 44
edebiyat eleştirisi 20
edebiyat tarihi 24, 326
edepsiz konuşmalar [Billingsgate] 43, 44, 140, 171, 172, 176, 179, 191, 203, 214, 235, 384, 451, 452
efsane 41, 55, 69, 106, 108, 114, 138, 213, 219, 226, 254, 326, 345, 359, 372, 374-378, 408, 421, 422, 428-432, 476
egoist 47, 49, 50
eğlence 258, 259, 273-275, 288, 293, 294, 297, 318, 382, 445, 447, 458
eğlence edebiyatı 323, 324, 445
ekonomik 45, 47, 109, 201, 299
eleştirel felsefe 148
Empedokles 235, 360, 362
Engels 144
engizisyon 88, 417
Ennius 198, 313, 506
entelektüel 16, 17, 19, 22, 23, 84, 85
Epidemics 388
Epifanya Yortusu 102, 182, 246
Epiktetos 416
Epiküryen 132, 269
Erasmus 38, 41, 158, 160, 161, 195, 196, 225, 481
erdem 98, 188, 196, 206, 213, 240, 301
Erigena 433
Erl-Kral 296, 423, 424, 425
Ermiş Antoine tarikatı 242
erotik 48, 56, 113, 145, 219, 231-233, 250, 259, 357, 360
eskatoloji 264, 261, 266, 342, 370, 371, 426
estetik 19, 45, 53, 59, 62-64, 71, 73, 80, 86, 89, 99, 128, 134, 135, 136, 140, 141, 145, 147, 204, 211, 251, 338, 345, 498, 499, 508
Estienne, Henri 88, 126, 127, 189, 326, 504
eşek bayramı 64, 70, 105, 106, 117

eşitlik 35, 109, 283, 284, 293
etik 11, 152, 427
Etna 362
etolojik 125
Eure 248
Euripides 148, 374
Evnina, E. M. 165
Evrope i chelovechestvo 12
Eyub 151
Ezop 298

F

fabliau 270, 326
Fabulae Atellanae 174
facétie 104, 105, 127, 131, 182, 206, 207 268, 270, 485, 503
falcılık 266, 270, 271, 272, 272
Fanfreluches antidotées 408
fantastik 73, 112, 116, 123, 165, 168, 285, 286, 287, 330, 336, 337, 346, 376, 432, 472, 474, 475, 478
Fail, Noël du 88, 90
fars 55, 64, 124, 127, 179, 181, 182, 206, 207, 210, 228, 268, 270, 295, 323, 328, 405-407, 415, 428, 459, 496, 500, 501, 503, 506, 507
Fasti 177
fasulye bayramı 246
fatrasie 456
Faust 78
Febvre, Lucien 157-162
Felemenk resim sanatı 332
felsefe 24, 66, 72, 135, 145, 157, 162, 164, 176, 184, 216, 238, 252, 262, 269, 290, 301-303, 321, 323, 332, 366, 391, 394, 397, 426, 435, 436, 453, 460, 467, 497, 500, 502, 505, 507, 508
felsefi 35, 39, 43, 84, 86, 94, 95, 98, 129, 132, 152, 154, 158, 159, 212, 260, 263, 270, 272, 280, 283, 299, 300, 311, 325, 351, 382, 386, 418, 426, 433, antropoloji 306, bilinç 277, sofra sohbetleri 116
feodal 32, 35, 41, 91, 100, 101, 120, 121, 233, 299, 425, 478
feodal aristokrasi 163, haklar 31, hiyerarşi 104, kültür 30, 128, 242, yapı 303
Ferdinand, Aragon 139
festival 91, 103, 107
Ficino 396
fiesta de los carros 257
filolojik 155, 156
Fischart 38, 91, 92, 259
Fischer 72, 73, 334
fizyoloji 46, 251, 408, 441
fizyolojizm 45
Flanders 332
Floris'li Joachim 84, 85
Flögel, Carl Friedrich 64, 334
Focht, I. 163
Folengo 328, 329 372
folk 257, 259, 264, 339, 385
folklor 21, 23, 30, 32, 39, 81, 82, 110, 116, 157, 178, 208, 213, 255, 311, 320, 321, 325, 337, 349, 366, 372, 435
folklorik 271, 423, 458, 468
Fontenay-le-Comte 181
Francion 131
Frankfurt 183, 273
Frankfurt Şenliği 273
Fransa 34, 41, 102, 103, 105, 107, 109, 112, 114, 124-126, 155, 163, 175, 177, 181, 182, 201, 203, 219, 247, 255, 256, 258, 266, 298, 326, 350, 368, 370, 373, 381, 391, 430, 474, 482, 483, 486, 490
Fransalı Marie 420
Fransız Devrimi 145, edebiyat tarihi 165, edebiyatı 28, 149, 508, Romantikleri 27, 149, Romantizmi 71
Fransisken 85, 290
Frazer 82
Freud 77

G

Galenos 188, 441, 487
Galiani, Abbé 172
Galiçya 486
Gallet 478
Galya geleneği 267, 268, 269, 271
Gargantua 18, 88, 91, 96, 126, 137, 185, 189, 190, 194-197, 201, 225, 243, 248, 253, 254, 255, 259, 260, 262, 263, 265, 275, 309, 313, 373, 403, 441, 457, 458, 476, 478, 480, 483
Gargantua dans les traditions populaires 372
Gautier, Théophile 71
Gellius, Aulus 441
gerçekçi edebiyat 52, 189

gerçekçilik 50, 59, 74, 81, 82, 132, 142, 165, 239, 304, 305, 339
gerçeklik 150, 151, 167, 235, 238, 239, 273, 301, 335, 390, 436, 470, 471, 473, 475, 480, 482, 488, 489, 502
Geschichte der Grotesken Satyre 73, 334
Gespräche über die Poesie 69
Ginguené 146
gizem 119, 137, 154, 200, 201, 260, 279, 294, 296, 325, 366, 370, 401, 421, 422, 428, 430, 432, 462, 464
gizem oyunları 42, 55, 69, 181, 203, 260, 295, 355-357, 365, 369, 378-381, 385
Glaber, Radulfus 445
Goethe 78, 129, 133, 272-283, 285, 289, 307, 365, 399, 468
Gogol 13, 14
Goliard 322
Golias Apocalisis 323
Gordeev, E. M. 166
Gorki Dünya Edebiyatı Enstitüsü 22, 23
Gorki, Maksim 21
Goshelin 424, 425, 432
gotik 199, 222, 269, 297
Gotik Çağ 303
Gottsched 63
göbek imgesi 42, 49, 51, 53, 118, 152, 211, 217, 233, 284, 309, 321, 329, 330, 349, 351, 358, 360, 390, 432, 464
Göeringer 319
görelilik 110, 145, 168
görgü kuralları 37, 43
göstergebilim 10, 11, 12
gösteri sanatları 467
gramatik 43, 47, 48, 113, 382, 506
gramatik parodi 113
Gramatik Vergilius Maro (*Vergilius Maro Grammaticus*) 40, 47
gramer 419, 438
Gréban, Simon 356
Greene, Robert 326
Grimmelshausen 38
grobianizm 91
grotesk beden 311, 328, 348, 349, 357, 375, 424, 192, edebiyatı 38, 55, gelenek 24, 316, gerçekçilik 20, 46-49, 51, 52, 56-59, 80-82, 91, 174, 178, 179, 187, 189, 190, 202, 210, 234, 251, 302, 312, 345, 353, 401, 402, 445, 500, imgeler 52-54, 58, 59- 61, 67, 71, 73, 75, 78-80, 90, 118, 133, 136, 141, 149, 190, 206, 249, 253, 257, 334, 336, 337, 340, 341, 343, 345, 346, 348, 353, 356, 369, 381, 384, 420, 475, natüralizm 59, parodi 194, sempozyum 313, 314, 315, 318, 325, 326, şenliği 325, topografya 360, türler 64, 364
Guevara 38
Guyon de Bordeaux 327
gülme felsefesi 97, 147, 159, geleneği 147, ilkesi 79, kuramı 12, 346, 392
gülünçleştiren taklitler 37, 40, 41, 56, 62, 102, 121, 130, 131, 182, 218, 219, 222, 225, 257, 258, 261, 262, 266, 273, 298, 300, 318, 320, 324, 325, 341, 345, 372, 381, 382, 409, 410, 417, 418, 503
gülüş 33, 39, 48, 69, 186, 187, 191, 419, 473
günah çıkarma 173, 246
gündelik dil 45, 177, 178, 180, 259, 325, 408, 453, 491, 492, 493, 495, 500, 501, 502, hayat 37, 43, 47, 208, 209, 210, 212, 232, 263, 501, konuşma 193, 215, yaşam 118, 124
Güney İtalya 506, 507
güzel konuşma sanatı 437
güzel sanatlar 38, 83, 93, 94, 126, 148, 350, 500

H

hacılar 174, 341, 342, 408, 478, 487
hakikat 13, 36, 37, 56, 62, 67, 76, 77, 94, 95, 109, 110, 112, 117-122, 125, 126, 127, 144, 161, 167, 168, 194, 199, 201, 202, 205, 222, 225, 234, 240, 266, 278, 284, 287, 289, 290, 294, 300, 310-314, 321, 331, 336, 387, 411, 425, 428, 432, 449, 466, 488
halk 209, dilleri 502, edebiyatı 165, efsaneleri 175, 372, 428, eğlenceleri 246, 247, 107, 245, geleneği 29, 428, gösterileri 65, gülme kültürü 157, gülüşü 30, 38, 48, 187, karnavalı 272, kültürü 12, 31, 33, 37, 45, 51, 61, 62, 65, 67, 68, 69, 74, 85, 100, 128, 135, 147, 148, 180, 193, 332, 426, 427, 455, 471, 508, masalları 312, 372, mizah geleneği 29, 220, mizah kültürü 30, 42, 44, 46, 49, 51, 58, 59, 61,

72, 75, 82, 85, 86, 110, 111, 123, 147, 159, 169, 178, 303, 304, 345, 353, 371, 412, 508, 509, mizahı 31, 37, 39, 76, 83, 86, 99, 135, 160, 162, 164, 213, 385, 428, 429, 444, 488, 495, 507, müziği 74, sanatı 185, şarkıları 30, şenliği 184, 247, 374, tiyatrosu 65
halkın karnaval gülüşü 39
Halle, Adam de la 285, 286, 287, 290
Hamlet 70
Havva 317, 377
hayvan destanları 115
hayvansal 253, 257, 311
haz 335, 407, 408
hedonistik 145
Hegel 16, 72, 73
Helenizm 162
Helius 124
Henri, Maître 285, 286, 287
Herakleitos 110, 173, 441, 469
Herakles 59
Herder 439
Hermes Trismegistes 400
Hezekiel 151
Hıristiyan 33, 40, 101, 104, 107, 115, 257, 267, 290, 295, 381, 385, 408, 409, 420, 422, 424, 425, 430, 431, felsefe 427, kültü 103
Hıristiyanlık 101, 103, 269, 316, 423, 433
hiçlik 68, 443
Hindistan 375-378, 428, 429, 430
Hint Mucizeleri 55, 375-378
Hippel 65
Hippokratik antoloji 386, 388, 391, 392
Hippokrates'in aforizmaları 95
Hippokrates 95, 96, 188, 205- 207, 386, 389-392, 487, 497
Hippothadeus 478
Historia de Nemine 445
History of the Comic Grotesque 63
Hoffmann 65, 75
Holbein 79
Hollanda 259, 482
Holquist, Michael 10, 26
Homeros 98, 149, 151, 198, 211, 313, 385, 505
Horatius 127, 198, 313, 446
Hortensius 131
Houdenc, Raoul 422
Hugo, Victor 27, 45, 71, 80, 149, 151-154, 178, 211
hukuk 11, 272
Humanisme et Renaissance 155
hümanist 87, 89, 98, 99, 100, 135, 215, 263, 303, 391, 437, 465, 474, 488, felsefe 393, kültür 197
hümanizm 85, 163-165, 181, 194, 487

I-İ

Ideology And Utopia 15
Ilvonen, E. 82
In Praise of Folly 161
Italian Journey 274
Iulianus 316
ibadet törenleri 102
İbrahim 317
id 77, 78
idealist 269, 325, 338, 439
idealist yüceltme 314
idealizm 50, 130, 151, 268
ideoloji 29, 40, 50, 99, 100, 101, 103, 109-112, 176, 180, 208, 254, 456, 467, 500, 504, 505
ideolojik 22, 35, 51, 52, 85, 86, 89, 93, 111, 122, 124, 140, 141, 166, 214, 222, 244, 260, 303, 338, 377, 379, 380, 435, 455, 457, 497, 506, 507
iktidar 21, 24, 118, 119, 121, 125, 273, 288, 298
ilahi 105, 107, 109, 113, 173, 324, 341, 507
ilahiyat 104, 105
iletişim 10, 37, 43, 310
İlyada 312
İmparator Octavianus 232
İncil 41, 113, 127, 190, 219, 225, 226, 256, 265, 316, 413, 422
İngiliz edebiyatı 149
İngiltere 139, 155, 462
İngiltere Kralı Edward 201
insan bilinci 77, ırkı 354, 371, 410, kültürü 35
İran 375
İrlanda 408, 430, 432
İrlanda efsanesi 420
ironi 14, 66, 69, 77, 127, 146, 148, 161, 162, 168, 187, 189, 191, 194, 313, 323, 336, 335, 358, 419, 449, 452, 461, 463, 469

İsa 105, 106, 109, 112, 113, 158, 215, 220, 274, 317, 319, 421
İskenderiye 375, 376
İspanya 257
İspanyol sarabantı 257
İşaya 151
işkembe imgesi 189, 190, 193, 248, 250, 252
İtalya 59, 126, 177, 184, 246, 260, 263, 283, 368, 468, 482, 483, 487, 490
İtalya Seyahati 280
İtalyan edebiyatı 149, felsefesi 393, kültürü ve teknolojisi 504

J

Jacques la fataliste 62
Jakobson 12
Jaquain, Clément 208
Jarry, Alfred 74
Jean Paul 65, 69, 70, 79
Jerome 382
Jeu de la Feuillée 42, 285, 286, 289, 291
Joca monacorum 112
Jocasta 271
Jocorum et seriorum libri duo 105
Joubert, Laurent 95, 96, 98, 346
Joyeuses recherches de la langue toulousaine 503
Juvenal 151

K

Kalvin 298
Kalvinistler 486
Kanada 430
kanon 28, 29, 54, 57, 58, 101, 128, 135, 153, 350, 351, 352, 467
kanun duyuruları 216
Karanlık Adamların Mektupları 41, 244, 501, 502
kara roman 65
Kardinal Charles de Lorraine 139
Kardinal d'Amboise 139
Kardinal Guizou 184
Kardinal Jean du Bellay 184
Kardinal Odet 205, 206, 207
karnaval 12, 20, 21, 24, 25, 31, 34-38, 40, 43-45, 50, 55, 56, 59, 61, 62, 64, 65, 68, 74, 76, 89, 91, 100, 106-108, 110, 113, 117-119, 123, 125, 126, 128, 129, 131-133, 141, 145, 148, 161, 172, 173, 175, 176, 180, 210, 211, 220, 223, 224, 226-229, 231, 241, 243, 244, 246, 248, 255, 262-264, 272, 274, 277-280, 283, 284, 285, 289, 293, 296, 297, 299, 300, 303, 304, 330, 331, 346, 358, 359, 365, 383, 411, 414, 415, 417, 418, 422-424, 426, 427, 439, 444, 460, 464, alayları 105, 307, 374, 425, gülüşü 38, 41, kültürü 80, ritüelleri 115, ruhu 51, 61, 62, 66, 75, 77, 80, 85, 160, 245, şenlikleri 30, 33, 465
karnavalesk 13, 37, 40, 42, 43, 49, 123, 129-131, 133, 161, 169, 172, 175, 184, 207, 214, 218-220, 226, 227, 228, 229, 238, 241, 242, 243, 245, 247, 247, 249, 250, 251, 253, 257, 264, 272, 273, 274, 275, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 292, 295, 299, 300, 303, 305, 309, 314, 316, 324, 327, 356, 357, 363, 365, 367, 368, 402, 404, 412, 415-417, 421,422, 424, 426, 427, 432, 443-445, 447, 457, 459, 475, 482, 485, 486, 496, 497, 498
Kassel 374
kast 36, 119, 120, 279
Katolik 158, 210, 213
Katolik Kilisesi 17, 212, 303, 437
Katoliklik 85, 157
Kayser, Wolfgang 74, 76, 77, 78, 79
Kazakistan 20
kehanet 183, 260, 261, 262, 264, 265, 266, 281, 287, 288, 342, 364, 365, 401, 411, 426
Kehanetler 184
Kelt denizi mucizeleri 55, efsaneleri 430, ilmi 430
Keltler 485, 486
Kerç çömlekleri 58
keşiş şakaları 40
Khudozhestwennaya Literatura 166
kış silgeci imgesi 132, 140, 402-412, 414, 428, 496
Kırım 53
Kiev 459
Kilise 18, 21, 24, 30, 32, 33, 35, 40, 41, 69, 84, 102-107, 112, 113, 115, 117, 128, 177, 180, 190, 191, 194, 199, 215, 216, 219, 233, 247, 252, 256, 266, 287, 288, 297, 299, 301, 302, 318, 323, 361, 370,

378, 381, 411, 427, 465, 473, 474, 479, 491, 122, ayin kitabı parodileri 41, bayramları 31, 34, 247, ideolojisi 101, piyesleri 115, 180
kinik 98, 198, 213, 304, 409, 469
kinizm 56, 172, 173, 176, 178, 179, 201, 202, 419
Kirpotin, Valeri 23
Kitabı Mukaddes 186, 190, 191, 194, 219, 226, 316, 317, 324, 344, 357, 358, 380, 411, 446
klasik kanon 61
klasik Latince 501
klasisizm 65, 71, 72, 124, 128, 335, 336
Klinger 65
kolektif beden 320
kolektif bilinç 278
kolonyal 430, 486
komedi 100, 128, 133, 206, 225, 470, 473, 501, 502
komik 12, 31-35, 38, 40, 42, 45, 67, 68, 69, 71, 73, 78, 88, 95, 118, 127, 136, 161, 165, 167, 168, 178, 189, 191, 202, 228, 229, 231, 235, 240, 243, 253, 257, 269, 272, 273, 283, 285, 290, 291, 296, 298, 310, 334-336, 338, 339, 347, 349, 351, 353, 355, 379, 381, 384, 385, 401, 405, 409, 414, 426, 432, 444, 449, 455, 460, 467, 474, 488, 495, 496, 497, 498, 499, 503, 504, 506, ayinler 160, edebiyatı 40, 64, 83, 182, 187, folklor 185, halk kültürü 170, komik ikili 228, maskalar 58, ritüel 37, 17, roman 62, 133
komünyon ayini 410
konuşma dili 355
konuşma özgürlüğü 98
Konuşmalar 280
Korint 203, 205
Korint müdafaası 483
Korkunç İvan 299
Kozinov, Vadim 23
kozmik 16, 46, 48, 54, 116, 193, 207, 211, 257, 265, 280, 285, 314, 319, 349, 351, 353, 355, 358, 360, 365-369, 371, 380, 383, 385, 387, 389, 390, 390, 426, 459, 470, 472, 475
kozmografik edebiyat 377
kozmopolitik 22
kozmos 51, 306, 370, 371, 377, 393, 394, 395, 396, 397, 433
kölelik 419
Kral Arthur 372, 424
Kral Charles 318
Kral II. Lothar 104
Kral Lothair 318
Krisostom, John 101
Kronos miti 271
Krzevski, B. A. 126, 165
Ksenophon 313, 315
Kserkses 415, 417, 419
kuşkuculuk 145
kutsal 32, 41, 85, 111-114, 119, 121, 137, 175, 186, 187, 215, 219, 227, 252, 281, 285, 292, 297, 315, 316, 317, 318, 320, 321, 324, 325, 330, 341, 342, 359, 381, 397, 402, 412, 425, 498, hakikat 241, 243, kitap 252, 254, parodi 82, 105, 110, yadigârlar, 341, 342, 381
kutsallık 69, 382
Kuzey Amerika 430
Kuzey Fransa 374
Küllenme Çarşambası 279, 280
kültür 30, 61, 67, 86, 120, 147, 149, 156, 158-160, 181, 192, 208, 213, 355, 391, 397, 427, 437, 439, 452, 487, 490, 506, 506, 507
kültürel 13, 45, 157, 167, 175, 209, 220, 438, 439

L

L'Apologie pour Hérodoté 126
L'oeuvre de Rabelais, Sources, invention, et composition 156
La Bruyère 134, 135, 136, 143, 171
La Devinière 476, 477
La Franciade 386
La langue de Rabelais 155
La Rochelle 476
La Societé des Etudes Rabelaisiennes 163
La Vauguyon 477
La vida es sueño 271
La Vie et l'oeuvre de François Rabelais 156
Langland 370
Lapôtre 316
Latin kültürleri ve dilleri 506
Latini, Brunetto 375, 376
Lazar 421, 422
Le Berger Extravagant 130

Le Duchat 137
Le Havre 492
Le Motteux, Pierre Antoine 138
Le moyen de parvenir 88
Le Proslème de l'incroyance au XVIème siècle, la religion de Rabelais 157
Le Rabelais Moderne 144
Lefranc, Abel 155, 156, 157, 158, 159, 160, 183, 198, 267, 356, 393, 411, 413, 472, 477, 478
Legugé 475
Lehmann, P. 82, 316
Lemaire, Jean 219, 417, 445, 478
Lenin 21
Lenz 65
Lerné 477
Les bijoux indiscrets 62
Les Caractères et les Moeurs de ce siècle 134
Les Grotesques 71
Les Staires chrestiennes de la Cuisine Papale 210, 127
Lessing 63
liberal 22, 92
libertenlik 326
Lille 374
Limousine lehçesi 504
lirik 67, 124, 148, 277
Ljubimov, N. M. 166, 169, 170
Loire Nehri 477, 478, 480
Londra 142
Lorraine 463
Lote, Georges 156
Louvre 129, 213
Lukács, George 19
Lucretius 151
Lukianos 97, 98, 124, 188, 203, 233, 234, 313, 368, 373, 375, 418-420, 430
Lunaçarski 14, 20
Lusignan'lı Geoffroi 475
Lyon 180, 182, 184, 226, 247, 476, Karnavalı 355, Panayırı 183, 258

M

Macbeth 272
Mâchecrûte 258, 353
Macrobius 124, 225, 313, 386, 431
Madam d'Étampes 138
maddi bedensel alt bölgeler 90, 106, 108-110, 113, 130, 131, 173, 177, 179, 187, 190, 251, 268, 295, 305, 355, 365, 367, 399, 402, 404, 407, 410, 424, 426, 427, 453, 469
maddi bedensellik ilkesi 45, 46, 47, 51, 73, 77, 83, 84, 85
Mağribiler 257, 258
mahrem 50, 51, 61, 65, 132, 145, 242, 300, 331, 406, 407
Maillard 161
Maillezais Kilisesi 475
makaronik 176, 210, 328, 329, 502
Makedonyalı Philippos 419
makrokozmos 393
Malbrough teması 75, 200
Malherbe 335
Manardi 392
Mandeville, John 376
Mann, Thomas 74
Manneken-Pis 177
Mannheim, Karl 15
mantık 403, 456
mantıksal 443, 444, 457, 458, 459, 497
Mapes, Walter 322
Marco Polo 376
Mardi gras [Yağlı Salı] 34
Marot, Clément 461
Marsilya 108, 492
Marsy, Abbé 139, 144, 171
Marto, Clément 463
Marx 128
masal 76, 186, 375
maske 63, 68, 226
maskeli balo 102, 123, 126, 129, 130, 142, 262, 263, 273, 275, 297, 299, 300, 305
matbaacılar bayramı 183
matematik 330
materyalist 80, 314, 325, 326, 397, 412
Maurus, Rabanus 103, 104, 318
Mayakovski 13, 14
mazoşizm 200, 201
Meister, Wilhelm 133
Melander 105
melankolik palyaçolar 70
Menippos Yergisi 90
Menippus or the Descent into Hades 97, 418
Menot 161
Mère Folle 255

Merveilles du monde 376
Meryem 105, 106
metafiziksel 153, 427, 433, 497
metamorfoz 52, 68, 192, 224, 284, 340, 444, 468
Metz'li Gautier 375
Mezmurlar 41
Mısır 105
Michelet 28, 141, 150
mikrokozmik 410
mikrokozmos 63, 133, 366, 393, 395, 480
Miletos 53
militarist 481
mimarlık 450, 487, 489, 490
mimesis 59
Mirandola, Pico della 395
mistik 67, 423, 497, 498
mistisizm 33, 151, 314
mit 177, 472
mitoloji 58, 254, 366
mitolojik 66, 73, 84, 211, 340, 423, 424
mitos 30, 32
mitsel 241, 360 382, 486
mizah 13, 14, 40, 42, 57, 59, 63, 64, 66, 124, 126, 128, 141, 146, 165, 166, 205, 274, 390, 413, 507, 508, edebiyatı 40, 45 105, 160, geleneği 83, kültürü 25, 34, 84, 100, 101
mizahi 110, 148, 159, 160, 283, 411, 466, 500, 507
moccoli 276, 277, 278, 383, 425
modern 45, 46, 49, 83, 86, 173, 176, 208, 212, 251, 336, 351, 372, 380, 411, 472, 493, antropoloji felsefesi 306, diller 403, dönem 132, 148, 159, dünya 501, edebiyat 411, hayat 68, ideoloji 46, kanonlar 53, mizah 162, roman 500, zamanlar 45, 49, 57, 84, 172, 173, 238, 251, 350, 411, 454, 455, 502
modernist 74, 75, 76, 77, 80
modernleşme 39, 73
Moland, L. 184
Molière 62, 142, 508
Molinet 327
monarşi 100, 480
Montaigne 93, 94, 98, 350, 351
Montmorillon 182
Montluc, Jean de 139
Montpellier 12, 182, 392
More, Thomas 480, 481
morfolojik 405
Morolf 382
Moskova 21, 22
Möser, Justus 63, 64
muammma 10, 29, 260, 262, 264-266, 365, 457, 506
mucize 376, 410, 411, 413, 430, 431, 431
Muhammed 191, 434
Musa 317
mutlak monarşi 128
müstehcenlik 24, 43, 44, 113, 114, 135, 140, 145, 192, 205, 257, 258, 275, 276, 287, 385, 408, 411, 424, 455, 457, 504

N

Nabukadnezar 203
Nachtwachen 66, 68, 69
Narren-literatur 38
Nash, Thomas 326
Naturalis Historia 212, 344, 357
natüralist 84, 239, 345, 346, 482, 491, 492, ampirizm 80, erotik 51, natüralizm 45, 61, 251
Navigation sancti Brendani 430
Negron Nehri 477
Nemo 445, 446, 447
neolojizm 490, 492
neoplatonculuk 433
Neruda, Pablo 74
neşeli görelilik 38, 145, 168, 466, 482, hakikat 199, hekim 95, 205, 207
Nettesheim'li Agrippa 478
nihilizm 234, 303, 325, 409, 498
Niort 182, Müzesi 475, Panayırı 181, 258
Nodier 154
Noel 217, 246
Noel gülmesi 107
nopces à mitaines 227, 230, 247, 293, 294, 298
Normandiya 491
Nos Géant d'autr·fois, Récits berrichons 372
Notre Dame Katedrali 241, 242
Novati, F. 82, 110
novella 270, 305, 328
Nuhun Gemisi 317
Numa Pompilius 419
Nuremberg 91, 246

O-Ö

Odde, Claude 503
Odysseia 418
Odysseus 59
Oedipus miti 271
Of the Influence of Rabelais on the Revolution of our Time and on the Decree Concerning the Clergy 146
Olivétan 127
oluş 176, 206, 222, 239, 278, 303, 347, 395, 396, 449, 453, 454, 466-469, 482
ontoloji 10
Oratio de hominis dignitate 395
Orderic 424
Orléans 182
Orléans'lı Genç Kız 145
Orlova, Lubov 21
Orta Amerika 429, 430
ortaçağ edebiyat tarihi 420, edebiyatı 41, 131, 162, 203, 317, 331, 381, 445, 497, efsaneleri 408, eğlence edebiyatı 381, eskatalojisi 434, 365, felsefesi 199, 222, 291, 412, 433, 456, 460, groteski 114, halk kültürü 45, 80, 82, 222, ideolojisi 200, 297, 342, karnavalları 33, komedi tiyatrosu 42, kozmosu 394, kültürel bilinci 32, kültürü 99, 101, 182, 412, 427, 471, Latince mizahı 41, Latincesi 501, mizahı 69, 115, 120, 125, palyaçosu 47, parodisi 49, 112, resim sanatı 376, sempozyum geleneği 319, 324, sempozyumu 318, 325, 326, soytarısı 100, şölen geleneği 319
otantik 141, 147, 269, 453, 487, 495
otantik edebiyat 81
otorite 225, 234, 273, 284, 288, 314, 428
otoriter 117, 118, 122, 128, 153, 179
Ouevres choisies 144
Ovidius 177
oyunlar 42, 182, 259, 262, 263, 288, 305
övgü-sövgü kombinasyonları 194, 195, 196, 442, 449, 452, 453, 456, 460, 461, 464-468, 482, 492-495, 497
Özdeyişler 254
özfarkındalık 283, 502
özgür 194, 199, 201, 216, 218, 234, 247, 254, 257, 289, 291, 314, 320, 331, 371, 374, 376, 395, 412, 447, 454, 459-461, 488, 489, 500
özgür hakikat 197
özgürlük 24, 26, 34, 35, 60-62, 75, 77, 78, 99, 100, 103, 109, 111, 116, 117, 121, 122, 133, 138, 151, 162, 176, 179, 180, 214, 215, 222, 228, 274, 275, 283, 284, 287, 288, 293, 295, 296, 298-300, 302, 316-318, 323, 341, 350, 446, 447, 497, 506, 507
öznel bilinç 151

P

Padua 393
pagan 288, ayinleri 102, 104, kutlamaları 107, 108, tanrıları 425
Palek 21
palyaço 50, 384
panayır dili 191
pandomim 83, 206, 405, 506
Panpsychia 396
Pantagruel 88, 89, 97, 126, 157, 159, 182, 183, 186, 194, 197, 199, 201, 204, 225, 254, 256, 308, 337, 355-359, 370, 378, 380, 383, 399, 428, 429, 439, 456, 462, 463, 473, 503
Pantagrueline Prognostication 183
panteizm 282
Panzoult'lu Sibil 129, 268, 404, 408
Papa IV. Alexander 286
Papa Johannes 318
Papa VII. Clemens 260
Papa XIII. Leo 104
papalık 486, 487
Papimenia, 404, 432
Paracelsus 391, 393, 396
Paris 96, 175, 182, 184, 196, 203, 208, 209, 210, 211, 212, 217, 243, 246, 285, 286, 324, 429, 446, 456, 476, 483
Paris Operası 380
parodi 18, 19, 32, 37, 40, 42, 48, 50, 55, 63, 67, 102, 111, 113-115, 121, 122, 130, 147, 148, 162, 182, 189, 191, 194, 205, 238, 244, 254-257, 260-262, 264, 266, 287, 291, 316, 318, 319, 324-326, 329, 335, 339, 341, 361, 370-372, 381, 382, 383, 385, 409, 411, 413, 422, 447, 458, 504, edebiyatı 30, 110, ruhu 213
parodik 40, 123, 133, 453, 460, 463, 464, 497, 498, 503
parsname 375

Paskalya 106, 107, 316, 318, 431
Paskalya gülüşü 82, 106, 107, 172
Pasquier, Etienne 87, 154
pastoral 130
pasyon oyunu 18, 291, 294, 317, 324, 379, 410
Patrizzi 396
Pauli, Johannes 105
pazar meydanı 24, 31, 36, 43, 61, 63, 99, 106, 109, 117, 123, 129, 132, 145, 165, 172, 176, 182, 184-189, 196, 198, 206, 207, 208, 212-214, 217, 222, 240, 257-259, 270, 272, 283, 288, 289, 292, 294, 296, 299, 301, 304, 331, 342, 371, 374, 437, 455, 461, 464, 466, 472, 509, biçimleri 203, 204, 411, 465, dili 44, 171, 194, 448, 502, geleneği 135, 370, gösterileri 181, 384, 414, gülüşü 205, imgeleri 179, 473, konuşmaları 37, 42, 179, 180, 195, 453, 453, 500, kültürü 30, 33, 181, 209, mizahı 413, şenlikleri 35, 119, 247
peri masalları 115
Perraud, Abbé 144, 171
Petrarkhus 84
Petronius 328
Petrus 319
Phaethon miti 360
Physiologus 375
Picrochole Savaşı 477, 478, 480-482
Piedmont 483, 484, 485
Pinski, L. E. 166-169
Pireneler 126
plastik komik sanat 58
Platon 188, 194, 195, 196, 313, 315
Platoncu idealistler 269
Plattard, Jean 156, 182, 198, 475
Pleyad Topluluğu 92, 127
Plinius 97, 212, 213, 344, 357, 375, 386, 441
Plutarkhos 94, 124, 313, 360, 386, 430, 432, 485, 505
Poetics 260
poetika 17, 25, 461
Poitiers 182, 227, 242, 474, 476, 479, 480
Poitou 181, 182, 474, 479
Polikrates 419
Pomorska, Kristina 14
Pompilius, Numa 415
Pomponazzi 396
Pomponius 174
popüler dil 56, 500, 501, efsane 136, 326, 377, eğlence 142, 147, 245, 247, 328, gelenek 268, gösteri 185, gülme 124, 136, 146, hakikat 121, 297, hayat 185, 247, ifade 175, komik 64, komik gelenek 267, kültür 29, 133, 304, 500, 500, mizah 127, 384, reklam 180, 187, şenlikli biçimler 272, 284, 300, şölen 305, 332, tıp 185, ütopyacılık 50, ziyafet 50, 144
pornografi 172
Porta, Giambattista 396
pozitivizm 157
Prenses Marguerite 165
Propp 12
Protestan 88, 90, 91, 126, 127, 158, 164, 190, 210, 298, 320, 381
Provence dili 503
psikoloji 136, 454
psikolojik 338, 339, 345, 351
psikolojik estetik 335
Puits-Herbault 298
Pulci 220, 328, 372
Pulcinella 247, 506
Puşkin 25, 171, 238, 509
Pythagoras 497

Q-R

Quevedo 38, 428
quilles 232, 250
Rabelais, Antoine 476, 477, 478, 480
Rabelais'nin Sanatsal Yöntemi 166
Radulfus 446
Rafa 258
Raffaello 60
Rahip Goshelin 423
Rahip Jean 114, 115, 129, 220, 221, 224, 229, 235, 236, 239, 265
Rahip Menot 219
Raminagrobis 478
rasyonalizm 239
Reformasyon 14, 163, 164
Reformation, Renaissance, Humanismus 84
Régnier 82
Reich, H. 82, 83, 84
Reinach, S. 82
reklam 183, 186, 187, 189, 201, 209, 212
Rennes 242
resim sanatı 123, 353, 377, 378, 450

resmi bayramlar 35, 36, 246, dil 342, edebiyat 180, 350, hakikat 298, ideoloji 19, 290, kültür 13, 22, 128, 148, 157, 192, 426, 508, ortaçağ kültürü 304, şenlikler 273
retorik 23, 42, 73, 79, 162, 187, 213, 215, 219, 392, 398, 417, 437, 458, 461, 465, 466, 468, 486, 487, 495
Revue des Etudes Rabelaisiennes 155
Revue du Seizième siècle 155
Rhine 211
Rhône Nehri 177, 364
Rienzo 84, 85
Rig-Veda 382
Riphaean Dağları 458, 459
ritüel 31-35, 39, 40, 43, 45, 47, 61, 68, 85, 101, 103, 108, 110, 173, 210, 225, 228, 245-247, 256, 293, 298, 417, 451
rokoko edebiyatı 145
Roma 131, 184, 246, 275, 276, 381
Roma hukuk sistemi 487
Roma Karnavalı 247, 272, 274, 276, 277, 278, 279, 283, 359, 365, 425, 468
Roma Satürn Bayramı 33, 34, 40, 104, 109, 110, 116, 131, 164, 225, 226, 274, 309, 316, 317, 419, 423, 424, 425, 432
Romadonovski 300
roman belgesel 142, Hippokratik 95, 96, 391, komik 62, 130, 133, modern 500
Roman d'Alexandra 376
roman à clef 142
Roman de la Rose 269, 400
Roman du Fauvel 173, 241, 295, 443
romans 23
Romantik 66-68, 70, 72, 75, 76, 78, 80
Romantik Çağ 280
Romantik gelenek 74
Romantikler 29, 30, 149, 150, 151, 264
Romantizm 64, 65, 69, 73, 153
Romulus 415, 419
Rondolet, Guillaume 479, 491, 492, 495
Ronsard 88, 92, 386
Rouen 105, 248
Rönesans 12, 18, 24, 30, 38, 38, 40, 42, 45-47, 51, 52, 57, 58, 60, 62, 65, 67, 70, 72, 74, 79, 84-86, 94, 95, 97, 99, 101, 110, 116, 122, 124, 146, 148, 159, 162, 164, 165, 168, 172, 180, 184, 222, 245, 267, 269, 272, 303, 304, 329, 366, 370, 391, 392, 394, 396-398, 400, 413, 425, 428, 433, 445, 460, 467, 469, 490, 500, 501, 505, 509, bilinci 118, edebiyatı 45, 47, 49, 51, 54, 55, 59, 67, 80, 100, 126, 146, 211, 300, 305, 346, 418, estetiği 56, felsefesi 125, 169, 366, gerçekçiliği 51, halk kültürü 67, 146, kültürü 32, ütopyaları 38
Rönesans'ın Gerçekçiliği 166
Ruggieri 469
ruh 56, 71, 72, 77, 95, 98, 122, 128, 130, 145, 147, 165, 168, 176, 177, 180, 184, 189, 191, 193, 205, 210, 220, 225, 226, 231, 235, 261, 273, 281, 282, 284, 290, 297, 300, 301, 304-307, 315, 319, 321, 325, 326, 357, 366, 378, 387, 388, 390, 393, 395, 408, 409, 416, 417, 422, 424, 434-439, 458, 459, 463, 472, 484, 485, 488, 499, 503, 506
ruhani 35, 50, 67, 105, 197
ruhban sınıfı 104, 107, 113, 114, 160, 161
Rus Devrimi 16, 25, edebiyat eleştirisi 163, edebiyat teorisi 163, kültürü 170
Rusya 9, 23, 112, 246, 279, 300

S-Ş

Sachs, Hans 38, 273, 346
Sainéan, Lazare 155, 489
Saint-Gelais'li Mellin 260, 265
Saint Louis 356
Saint-Maixent 182, 227, 235, 291, 479, 480
Saint-Malo 492
Saint-Amant 72, 132, 326
Sainte-Marthe, Charles de 326, 478
Sainte-Mathe, Gauchet de 477
Saint-Gelais 263
Saint-Victor 258
Salel 505
Salut d'Enfer 422
Saltrais, Henri de 420
sanat 10, 34, 58, 61, 70, 85, 188, 220, 251, 281, 330, 332, 336, 349, 350, 391, 433, 467, 490
sanat kanonu 56
sanatsal 28, 29, 33, 51, 52, 57, 60, 62, 72, 84, 86, 100, 130, 140, 141, 145, 151, 152, 157, 158, 160, 162, 169, 172, 179, 184, 204, 214, 260, 266, 270, 273, 280, 311, 338, 348, 352, 377, 379, 380, 402,

435, 457, 498, 502, 506, 507, bilinç 239, yaratım 142
Sancho 50
Sand, George 171
Sansay 474
Sardou, M.A. L. 138
Satyre Menippée de la Vertue du Catholikon d'Espagne 88
Satyricon 142, 328
Sbornik Novye Veka 166
Scarron 72, 130, 133, 334, 335, 339, 345
Scheidt 91, 92
Schimpf und Ernst 105
Schlegel, Friedrich 65, 69, 70
Schmidt, J. 82
Schneegans 73, 74, 157, 165, 333-340, 342, 345, 346
Scot, Duns 407
Scudéry 72
Sebillet, Thomas 260, 461
Sébillot, Paul 372, 428
Second, Jean 93
sekülerleşme 84
sembolizm 68, 298, 380
sempati 395, 396, 397
Seneca 94, 225
sermons joyeux 124
Seuilly 477, 478
sevgi 49, 122, 140, 197, 220, 273, 285, 490
Sevgililer Günü 109, 246, 258
Sevilla 408
Sevillalı Aziz Isidorus 375
Sforza, Lodovico 139, 480
Shakespeare 27, 28, 29, 38, 45, 65, 69, 80, 94, 100, 148-151, 153, 169, 170, 304, 305, 326, 336
Shishmareff, F. 165
sınıf kültürü 117, mücadelesi 505, ideolojisi 332
sınıflı toplum 192, 320
Sicilya 468, 507
Silenus 195
simgecilik 280, 346, 471, 498
simgesel 281, 283, 293, 331, 351, 497
simgesellik 92, 273
sirk gösterileri 228, 384, 467
siyasal 16, 17, 89, 91, 93, 122, 136, 146, 164, 261, 283, 299, 427, hayat 300, iktidar 300, varoluş 138
siyaset 11, 201, 428, 480, 481
siyasi 19, 24, 25, 32, 36, 222, 247, 260, 263, 265, 371, 432, 472, 482, 484, 485, 487, pratik 24, tarih 24
skatofagi 360
skatolojik 173, 178, 202, 203, 207, 309
skolastik 120, 131, 266, 286, 287, 318, 329
skolastik hümanist felsefe 269
Smirnov, A.A. 165
Societas Cornadorum 248
sokak duyuruları 208
Sokrates 148, 195, 196, 315
Sokratik diyalog 13
Somnium Scipionis 418
Songe d'Enfer 422
Sophokles 174
Sorbonne 199, 233, 243, 244, 298
Sorel 130, 131
sotie 31, 42, 55, 56, 64, 124, 179, 207, 210, 213, 270, 328, 413, 456, 459, 462, 464
Soulognes 474
Sovyet Yazarlar Birliği 21
soytarı 64, 112, 116, 119, 120, 138, 143, 149, 164, 204, 224, 225-227, 229, 241, 244, 246, 275, 279, 283, 287, 289, 290, 295, 300, 304, 314, 321, 334-336, 338, 380, 384, 385, 402, 416, 417, 451, 458, 460, 462, 507
sözel dil 186, 293
sözlü halk dili 497
sözlü halk geleneği 326
Sparta 468
Spinoza 167, 168, 282
Stalin 21
Stalinizm 17
Stapfer 137 156
Stendhal 80
Sterne 65, 69, 70, 72, 75
Sturm und Drang 65
Süleyman 382
Swift 62, 338
şenlik 21, 24, 34, 35, 38, 39, 59, 83, 109, 116, 118, 121, 122, 124, 126, 129, 183, 184, 185, 193, 218, 233, 237, 238, 245, 246, 250, 256, 257, 274, 276, 277, 279, 285, 286, 288, 289, 291, 305-309, 311, 315, 320, 321, 325, 367, 417, 419, 421, 445, 480, 481, mizahı 111, sofrası 318
şenlikli gülme 123, 134, 247

şiir 11, 69, 96, 97, 104, 210, 216, 260, 263, 267, 278, 279, 282, 313, 319, 324, 327, 328, 376, 382, 391, 422, 432, 456, 457, 461, 463, 464, 475, 498, 502
şiirsel 84, 154, 219, 237, 304
Şölen 194, 195, 196
şölen 132, 197, 198, 210, 212, 219, 231, 237, 242, 248, 249, 252, 253, 265, 286, 288, 291, 307, 309-320, 323-331, 333, 355, 362, 367-369, 401, 410, 413-415, 417-421, 422, 432, 440, 457, 479, 481
şövalyelik 32, 47, 267

T

Tabarin 128, 429
Tacitus 151
Tahureau, Jacques 88
Tanrı 85, 101, 103, 111, 117, 118, 127, 144, 150, 175, 206, 217, 218, 219, 233, 242, 254, 281, 289, 315, 317, 356, 362, 382, 390, 395, 400, 420, 431, 433, 434, 438, 446, 447
tarımsal bayramlar 247
tarih 21, 94, 95, 100, 110, 112, 113, 153, 169, 212, 261, 264, 265, 364
tarihsel 13, 17, 20, 27, 30, 35, 52, 53, 64, 77, 82, 83, 84, 101, 109, 125, 126, 128, 129, 132, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 147, 149, 150-152, 155, 158, 160, 173, 201, 203-205, 220, 221, 225, 235, 238, 242, 260, 261, 262, 275, 278, 280, 299, 306, 330, 350, 354, 355, 357, 370, 371, 383, 395, 397, 398, 427, 428, 435, 436, 438, 439, 457, 459, 466, 469, 470, 476, 479, 480-482, 485, 487, 495, 497, 504, 506, 508, bilinç 124, 130, 131, materyalizm 330, olay 16, poetika 147, zaman 469, -alegorik yöntem 142, 146
tarihselcilik 146
tarihsel-edebi 151
tarihsellik 144, 161
Tarquin 415
teatral 379, 380
teknoloji 137, 205, 329, 330, 487, 490
Temple du gôut 144
teokratik 21, 100
teoloji 115, 272
teolojik 94, 127, 244
Tertullianus 101
Textor, Ravisius 358, 441
Thélème Tekkesi 445, 464, 487
The Golden Bough 82
Thou, Jacques Auguste de 137
tıbbi risale, 95, 391
tıp 185, 188, 206, 207, 272, 330, 346, 388, 390-393, 487, 489, 492
Tieg 65
tinsel 96, 122, 168, 252
Tiraqueau, André 125, 474, 475
Titus hamamları 59
tiyatro kültürü 182
toplumcu gerçekçilik 19, 20, 23
toplumsal 35, 46, 52, 70, 73, 93, 109, 109, 120, 122, 131, 136, 146, 167, 217, 244, 262, 265, 299, 306, 311, 335, 355, 371, 382, 427, 438, 464, 472, 501, adalet 331, değer 158, gruplar 110, 215, ilişki 228, sınıf 120, statü 273, tabakalar 95, yaşam 351
Toulouse 182
Toulouse lehçesi 503
Touraine 227
Tours 242, 479
törensellik 50
tragedya 147
trajedi 124 148, 473
trajik 67, 69, 115, 147, 152, 323, 439, 450
trajik fars 227, 291, 292, 294, 479
Trimalkhiones 152
Trippa, Herr 478
Tristram Shandy 65
Trubetzkoy 12, 13
Truque 208, 209
Tuna 364
Turin 479, 496
Turlupin 128
Türklerin Ülkesi 362, 411, 498

U-Ü

Ugolino 469
uhrevi 408, 409, 412, 414, 434
ulusal dil 502, 504
Urquhart, Thomas 139, 259
utilitaryen 305
Utopia 480
uzam 24, 349, 368, 377, 398, 401, 431, 433,-435, 438, 439, 443-445, 447, 448, 502, 504

ütopik 21, 35, 37, 39, 43, 46, 61, 84, 110, 117, 122, 126, 129, 133, 212, 213, 247, 255, 288, 293, 294, 296, 306, 315, 326, 327, 329, 330, 344, 354, 355, 367, 432, 440, 445, 486, 488, özgürlük 116, ruh 130
ütopya 143, 165, 211, 321, 359, 448, 465, 484

V

V. Charles 139, 203, 260, 261, 480, 481, 483
VII. Charles 216
Vaftizci Yahya 319
Vaiman, S. T. 166
Valerius, Julius 375
Variorum 139
varlık 395, 396, 446
varoluş 49, 51, 60, 66, 99, 123, 128, 129, 164, 168, 277, 279, 304, 322, 387, 436
varoluşçuluk 74, 77, 78, 306
Vasari 60, 61
Vatikan 60
Vaugaudry 477
Vendôme Çevresi 326
Venüs Dağı 426
Vega, Lope de 257
Vergilius 385, 418, 503
Vergilius parodisi 334
Verona 283
Verrazano 429, 430
Verville, Béroalde de 88
Veselovskicilik 22, 3
Veselovski, A. N. 112, 120, 163-165, 172-174, 178
Vetruvius 61
Viau, Théophile 71, 132, 326
Vie de Rabelais 156
Vienne 478
Villeneuve, Guillaume de 208
Villetard, P. 82
Villon, François 18, 71, 182, 218, 227, 241, 258, 291, 292, 294-298, 417, 432
Viret, Pierre 88, 127
Virgile Travesti 133, 334
Visio Pauli 420
Vita Nuova 434
Vital, Orderic 423, 425
Voltaire 27, 62, 139, 141, 143-145, 149, 150, 171
von Herder 30
Vorschule der Äesthetik 70
Voulté 326
vülger gerçekçilik 332

W-Y

Weimar 129, 273
yabancı düşmanlığı 22
Yağlı Salı 34, 240, 247, 249, 251, 358
Yahuda 317, 469
yanılsama 149, 407 410
yaratıcı edebiyat 151
yaratıcılık 151, 401
yerel diller 182
yergi 14, 20, 38, 39, 66, 72-74, 88, 90, 115, 126, 127, 128, 136, 144-146, 148, 165, 174, 210, 213, 319, 325, 331, 335, 336, 338, 341, 346, 381, 382, 428, 444, 480, 496, oyunu 174, tiyatrosu 59, 116, 147, 257, 258, 260, 339, 359
yergici 269, 329
yergisel 91, 167, 212, 320, 325, 334, 337, 345, 450
yıkıcı mizah 70, 79
Yuhanna İncili 175
Yunan kültürü 181
Yunan ve Roma edebiyatı 149
yüce 63, 71, 109, 110, 175, 251, 298, 315, 335
yüceltilmiş 186, 187, 261, 269, 311, 382, 402, 412
yüceltme 32, 136, 186, 197, 407, 450
yüksek edebiyat 93, 94, 100, 124, 162, 182, 208, 335, kültür 12, sanat 48, 307

Z

zaman 24, 150, 151, 162, 169, 223, 228, 238, 246, 247, 261, 262, 264, 266, 271, 278, 332, 349, 368, 395, 396, 398, 423, 426, 427, 434-436, 438, 439, 443-445, 447, 448, 468, 469, 473, 502, 504
Zdanov, I. N. 112
Zelenin 12
Zenon 316, 325
ziyafet 152, 184, 210, 237, 309
Zola 211
Zoşçenko 14