

Mihail Bahtin

# FRANÇOIS RABELAIS

ve

ORTAÇAĞ-RÖNESANS HALK KÜLTÜRÜ

Rusça aslından çeviren: Sabri Gürses

ALFA®

*François Rabelais ve Ortaçağ-Rönesans Halk Kültürü*
© 2015, ALFA Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса
©1965, The Estate of M. M. Bakhtin

Elena Vladimirovna Ermilova ve Serguey Georgevich Bocharov'yla yapılan anlaşma uyarınca yayımlanmıştır.

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

**Yayıncı ve Genel Yayın Yönetmeni** M. Faruk Bayrak
**Genel Müdür** Vedat Bayrak
**Yayın Yönetmeni** Mustafa Küpüşoğlu
**Çeviren** Sabri Gürses
**Yayına Hazırlayanlar** Türkan Olcay, Arzu Taşçıoğlu
**Kapak Tasarımı** Füsun Turcan Elmasoğlu
**Sayfa Tasarımı** Yavuz Karakaş, Müge Mete

ISBN 978-605-171-254-3
1. Basım: Mart 2016

Baskı ve Cilt
**Melisa Matbaacılık**
Çiftehavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8 Bayrampaşa-İstanbul
Tel: 0(212) 674 97 23 Faks: 0(212) 674 97 29
Sertifika no: 12088

**Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.**
Alemdar Mahallesi Ticarethane Sokak No: 15 34410 Fatih-İstanbul
Tel: 0(212) 511 53 03 (pbx) Faks: 0(212) 519 33 00
www.alfakitap.com - info@alfakitap.com
Sertifika No: 10905

Mihail Bahtin

# FRANÇOIS RABELAIS

*ve*

ORTAÇAĞ-RÖNESANS HALK KÜLTÜRÜ

Rusça Aslından Çeviren
Sabri Gürses

ALFA®

# İÇİNDEKİLER

**GİRİŞ**
Sorunların Saptanması, 7

**BİRİNCİ BÖLÜM**
Gülmece Tarihinde Rabelais, 71

**İKİNCİ BÖLÜM**
Rabelais'nin Romanında Sokak Dili, 159

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**
Rabelais'nin Romanında Halk-Bayram Biçim ve İmgeleri, 215

**DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**
Rabelais'de Şölen İmgeleri, 303

**BEŞİNCİ BÖLÜM**
Rabelais'de Grotesk Beden İmgesi ve Kaynakları, 333

**ALTINCI BÖLÜM**
Rabelais'nin Romanında Maddi-Bedensel Aşağının İmgeleri, 409

**YEDİNCİ BÖLÜM**
Rabelais'nin İmgeleri ve Çağının Gerçekliği, 485

**EK**
Rabelais ve Gogol, 527

**Çevirmenin Sonsözü, 541**

**Dizin**, 546

GİRİŞ

Постановка Проблемы

# Sorunların Saptanması

Михаил Михайлович Бахтин

Dünya edebiyatının bütün ünlü yazarları arasında Rabelais bizde en az bilinen, en az incelenmiş, en az anlaşılmış ve değerlendirilmiş olanıdır.

Oysa Rabelais, Avrupa edebiyatının büyük yaratıcıları arasında en önemlilerinden biridir. Belinski Rabelais için bir deha, "XVI. yüzyılın Voltaire'i," romanı içinse geçmiş çağların en iyi romanlarından biri demiştir. Batılı edebiyat bilimciler ve yazarlar genellikle Rabelais'yi –sanatsal-ideolojik gücü ve tarihsel önemi açısından– Shakespeare'den hemen sonra, hatta onunla birlikte sayarlar. Fransız romantikleri, özellikle de Chateaubriand ve Hugo, onu tüm çağların ve halkların az sayıdaki ünlü "dünya dehalarından" biri olarak kabul ederler. Onu, yalnız bildik anlamda ünlü yazarlardan biri değil, bir bilge ve peygamber saydılar ve saymaktadırlar. İşte tarihçi Michelet'nin Rabelais hakkındaki çok dikkat çekici yargısı:

> "Rabelais budalaların ve soytarıların ağzından, eski yerel lehçelerin, deyimlerin, atasözlerinin, eğitici farsların halk doğasındaki bilgeliğini derlemiştir. Fakat akılla yorumlanan bu soytarılıkla çağın dahisinin yüceliği ve onun kehanet gücü ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden, bulamadığı yerde öngörmüş, uydurmuş, düzeltmiştir. Bu düşler ormanındaki her yaprağın altında, geleceğin toplayacağı meyveler bulunmaktadır. Bütün bu kitap bir 'altın dal'dır."[1] (Bu ve diğer alıntılarda vurgu benimdir –M.B.)

---

[1] Michelet J., *Histoire de France*, c. X, s. 355. "Altın dal" Sybil'in Aeneas'a sunduğu efsanevi dal.

Bu gibi yargı ve değerlendirmeler, şüphesiz görecelidir. Biz burada Rabelais'nin Shakespeare'in yanına konup konamayacağı, Cervantes'ten üstün mü zayıf mı olduğu vb sorulara yanıt aramayacağız. Fakat Rabelais'nin, bu yeni Avrupa edebiyatının yaratıcılarının, yani Dante, Boccacio, Shakespeare ve Cervantes'in yanındaki tarihsel yeri hiçbir şüpheye yer bırakmaz. Rabelais yalnız Fransız edebiyatının ve Fransız edebi dilinin yazgısını değil, dünya edebiyatının yazgısını da (büyük olasılıkla Cervantes'ten daha az olmamak üzere) kesin olarak belirledi. Onun yeni edebiyatın bu öncüleri arasında en demokratiği olduğu da şüphe götürmez. Ama bizim için asıl önemli olan şey, halk kaynaklarıyla, bunların en özgün olanlarıyla (Michelet bunları, tam olarak olmasa da yeterince doğru biçimde sıralar) diğerlerinden daha canlı ve gerçek bir ilişki kurmuş olmasıdır; bu kaynaklar onun bütün imge ve sanatsal dünya görüşü sistemini belirlemiştir.

Tam olarak bu ayrıcalık, Rabelais'nin tüm imgelerinin, hem deyim yerindeyse, radikal halkçılığını, hem de Michelet'nin alıntıladığımız yargısında tamamen doğru biçimde altını çizdiği, geleceklerinin sıradışı doygunluğunu anlaşılır kılıyor. Ayrıca Rabelais'nin kendine özgü "edebi olmayışını," yani imgelerinin, sanki içerikleri değişmemişçesine XVI. yüzyılın sonundan günümüze dek edebilik kanonlarını ve normlarını belirleyen her şeye ters düşmesini de anlaşılır kılıyor. Rabelais, sadece görece dar klasikçi kanonlara ters düşen Shakespeare ve Cervantes'e oranla, çok daha büyük ölçüde ters düştü. Rabelais'nin imgeleri başka tür bir temel ve yok edilemez bir "gayriresmilik" gösterdi: hiçbir dogmatizm, hiçbir otoritecilik, hiçbir tek yönlü ciddiyet, bütün sonsuzluk ve değişmezliklerin, bütün sınırlı ciddiyetin, düşünce ve dünya görüşü alanında bütün eminlik ve kararlılığın düşmanı olan Rabelaisci hayallerle bir arada yaşayamaz.

Rabelais'nin sonraki yüzyıllardaki kendine özgü tekliği buradan kaynaklanmaktadır: kimse, onu bizden ayıran dört yüzyıl sürecinde burjuva Avrupasının sanatsal yapıtının ve ideolojik düşüncesinin geçtiği o büyük ve açık yollardan birinden geçerek ona ulaşamaz. Ve bu yüzyıllar boyunca Rabelais'yi hayranlıkla değerlendiren birçok kişiyle karşılaşsak bile onun

tam ve kayda değer bir kavranışıyla karşılaşamıyoruz. Rabelais'yi, Shakespeare'i ve Cervantes'i keşfettikleri gibi keşfeden Romantikler onu çözmeyi beceremediler ve coşkun hayretlere düşmekten öteye geçemediler. Birçok kez Rabelais bir kenara bırakıldı ve bırakılıyor. Birçoğunu Rabelais kendinden uzaklaştırdı ve hâlâ da uzaklaştırıyor. Kalabalığın büyük çoğunluğu onu basitçe anlamıyor. Aslında, Rabelais'nin imgeleri günümüzde bile birçokları için hâlâ bilmece olarak durmaktadır.

Bu bilmeceyi çözmek ancak Rabelais'nin halk kaynaklarının derinlemesine incelenmesiyle olanaklıdır. Rabelais tarihin son dört yüzyılının "büyük edebiyat" temsilcilerinin arasında böylesine tek ve benzersiz duruyormuş gibi görünüyorsa da halk yaratıcılığının doğru biçimde anlatıldığı bir fonda, tam tersine bir anda bu dört yüzyıllık edebi gelişme bir biçimde özgül, benzersiz olarak görünür ve Rabelais'nin imgeleri halk kültürünün binyıllık gelişimi içinde kendini evinde hisseder

Rabelais dünya edebiyatı klasiklerinin en güç olanıdır, bu yüzden anlaşılması için bütün sanatsal-ideolojik kavrayışların tümüyle yeniden yapılanması gerekir; birçok derinlemesine kökleşmiş edebi zevkin beklentileri arasında, birçok anlayışı gözden geçirerek seçim yapabilme becerisi gerektirir; en önemlisi, az ve yüzeysel biçimde incelenmiş olan halk gülmece yaratıcılığı alanında derinlikli bilgiyi gerektirir.

Rabelais zordur. Fakat bu yüzden yapıtları, doğru biçimde açıklandığında, edebiyat alanında en büyük sözcüsü olduğu halk gülmece kültürünün bin yıllık gelişimine ışık tutar. Rabelais'nin aydınlatıcı önemi muazzamdır; romanı az incelenmiş ve her şeye rağmen anlaşılmamış olan halk gülmece yaratıcılığının engin hazineleri için anahtar olabilir. Fakat her şeyden önce bu anahtarı ele geçirmek gerekir.

Bu girişin amacı, Ortaçağ ve Rönesans halk gülmece kültürü sorununu ortaya koymak, kapsamını belirlemek ve kendine özgülüğünün ilk karakteristiklerini sunmaktır.

Halk gülmecesi ve onun biçimleri daha önce de dediğimiz gibi, halk yaratıcılığının çok az incelenmiş bir alanıdır. Romantizm öncesi dönemde ortaya konan, Herder'le ve romantiklerle tamamlanan dar halkçılık ve folklor kavrayışı,

halk-sokak kültürünü, onun kendine özgü yanlarını ve halk gülmecesini dışavurumunun bütün zenginliğiyle kucaklayamamıştır. Sokakta gülen halk da folkloristiğin ve edebiyat biliminin daha sonraki gelişimi içerisinde herhangi bir saygın ve derinlikli kültürel-tarihsel, folkloristik ve edebiyat bilimsel incelemelerin konusu olmamıştır. Töreni, miti, lirik ve epik halk yaratıcılığını ele alan engin bilimsel edebiyat içinde, gülmece momenti ancak en küçük yeri alabilmiştir. Fakat bundan da kötüsü, halk gülmecesinin özgül doğasının tamamen çarpık biçimde kavranmasıdır, çünkü gülmeceye tamamen yabancı olan, yeni zamanların burjuva kültürü ve estetiğinde geliştirilmiş önyargı ve kavrayışlar ona atfedilir. Bu yüzden, geçmişin kendine özgü derinlikli halk gülmece kültürü bugüne dek hiç ele alınmamıştır demek hiç abartılı olmaz.

Buna karşın bu kültürün Ortaçağ ve Rönesans döneminde kapsam ve önemi çok büyük olmuştur. Gülmece biçim ve olgularının bütün görünmez dünyası, kilisenin ve feodal ortaçağın resmi ve (kendi tonunda) ciddi kültürüne karşı durmuştur. Bu biçim ve gösterilerin –karnaval türünden sokak bayramları, değişik gülünç tören ve kültler, soytarılar ve budalalar, devler, cüceler ve sakatlar, her tür ve sınıftan maskaralar, engin ve çok çeşitli parodi edebiyatı ve daha birçoğu– çok çeşitliliğine karşın, bütün bunlar, bu biçimler, tek bir üsluba sahiptir; ve tek ve bütünlüklü bir halk-gülmece, karnaval kültürünün parçalarını ve parçaçıklarını oluşturmaktadır. Halk gülmece kültürünün dışavurum ve ifadelerinin bütün bu çok çeşitliliği, karakterlerine göre üç biçime ayrılabilir:

1. Törensel-gösteri biçimleri (karnaval tipi bayramlar, çeşitli gülünç sokak etkinlikleri vb)
2. Sözlü gülmece (parodi dahil) yapıtlarının çeşitli türleri: sözlü ve yazılı, Latince ve halk dillerinde;
3. Samimi-sokak konuşmalarının değişik biçim ve türleri (küfürler, lanetler, yeminler, halk blason'ları vb)

Dünyanın gülünç yönünün bütünlüğünü sergileyen bu üç biçimin her biri, –farklı türden olmalarına rağmen– birbiriyle samimi ilişki içindedir ve farklı biçimlerde birbirine karışır.

Bu üç tip gülmece biçiminin her birinin değişik karakteristiklerini verelim.



Karnaval tipi bayramlar ve bunlarla bağlantılı gülünç eylemler ya da törenler ortaçağ insanının yaşamında büyük bir yere sahipti. Günlerce süren ve karmaşık sokak ve cadde gösteri ve geçitlerinden oluşan olan tam anlamıyla karnavalların dışında, kendine özgü "budalalar bayramı" (*festa stultorum*) ve "eşek bayramı" vardı, kendine özgü, geleneklerle aydınlatılan özgür "Paskalya gülmecesi" (*risus paschalis*) vardı. Dahası, neredeyse her kilise bayramının kendi, yine gelenekçe kutsanmış, gülünç halk-sokak yönü vardı. Sözgelimi genellikle (devlerin, cücelerin, sakatların ve "eğitilmiş" hayvanların katıldığı) zengin ve çok çeşitli sokak eğlencesi sistemlerine sahip pazarların eşlik ettiği "tapınak bayramları" denen bayramlar böyleydi. Mysterialaın ve sotilerin sergilendiği günlerde karnaval atmosferi hâkim olurdu. Bu atmosfer şehirlerde de düzenlenen bağbozumu (vendange) gibi tarımsal bayramlarda da hâkimdi. Gülmece genellikle hem sivil hem de gündelik tören ve gösterilere de eşlik ediyordu: soytarılar ve budalalar bunların vazgeçilmez katılımcılarıydılar ve ciddi törenlerin değişik momentlerini parodili biçimde taklit ederlerdi (turnuvalarda kazananın övülmesi, ağalık haklarının devredilmesi töreni, şövalyeliğe geçiş vb). Ve gündelik olaylar da gülmecenin düzenlemesinin dışında kalmazdı – sözgelimi şölen sırasında "gülmek için" kral ve kraliçe seçimi (*roi pour rire*) yapılırdı.

Gülmece ilkesiyle düzenlenmiş ve gelenekçe kutsanmış olan andığımız tüm törensel-gösteri biçimleri ortaçağ Avrupa'sının tüm ülkelerine yaygındı, fakat Romalı ülkelerde, bu arada Fransa'da da özel bir zenginlik ve karmaşıklık gösteriyordu. İleride, Rabelais'nin imge sistemini çözümlerken törensel-gösteri biçimini daha tam ve ayrıntılı bir biçimde ele alacağız.

Gülmece ilkesiyle düzenlenmiş tüm bu tören-gösteri biçimleri çok keskin, hatta ilkesel de denebilir biçimde ciddi resmi –kilise ve feodal devlete ait– kült biçim ve törenlerinden

ayrılıyordu. Tamamen farklı, belirgin biçimde dünyanın, insanın ve insanlar arası ilişkinin gayrıresmi, kilisedışı ve devletdışı bir yönünü sunuyorlardı; bir bakıma, resmi olan her şeyin, tüm ortaçağ insanlarının az ya da çok katıldığı, belli dönemlerde yaşadığı o ikinci dünyasını ve ikinci yaşamını inşa ediyorlardı. Bu kendine özgü iki dünyalılık anlaşılmazsa, ne ortaçağın kültürel bilinci, ne de Rönesans kültürü doğru biçimde kavranabilir. Gülen halk ortaçağının göz ardı edilmesi ya da değerlendirilmemesi Avrupa kültürünün bütün sonraki tarihsel gelişiminin resmini de çarpıtmaktadır.

Dünyanın ve insan yaşamının kavranışının ikili yönü kültürün çok erken gelişim dönemlerinde de vardı. İlkel halkların folklorunda (düzenlenme ve ton açısından) ciddi kültlerin yanı sıra, tanrısallığa gülen ve onu küçümseyen gülmeceli kültler; ciddi mitlerin yanı sıra gülmeceli ve hakaretli mitler; kahramanların yanı sıra onların parodili ikiz-dublörleri vardı. Son zamanlarda bu gülmeceli tören ve mitler folklorcuların ilgisini çekmeye başlamıştır.[2]

Fakat erken dönemlerde, sınıf ve devlet öncesi toplumsal düzen koşullarında, tanrıların, dünyanın ve insanın ciddi ve gülmeceli yönü, anlaşıldığı kadarıyla, eşit ölçüde kutsal, eşit ölçüde – deyim yerindeyse – "resmiydi." Bu farklı törenlerin çok daha sonraki dönemlerinde de korunmuştur. Sözgelimi Roma'da ve devlet döneminde zafer töreni, muzaffer olanı eşit ölçülerde hem övüyor hem de alaya alıyordu, gömü töreniyse gömülenin hem matemini (övülmesini) hem de alaya alınmasını içeriyordu. Fakat oluşan sınıf ve devlet düzeninde iki yönün tam olarak eşit haklara sahip olması olanaksızdır ve bütün gülmece biçimleri –bazısı erkenden, bazısı daha geç– gayrıresmi yön konumuna geçmiş, bilinen yeniden anlamlandırılmalarını, karmaşıklaşmalarını, derinleşmelerini yaşamış ve halk dünyagörüşünün, halk kültürünün temel biçimleri olmuşlardır. Antik dünyanın bayramları, özellikle de Roma Saturnaliaları böyledir, ortaçağ karnavalları da böyle-

[2] Bkz. gülünç dublörler üzerine çok ilginç çözümlemeler ve bu soruna ilişkin yorumlar için E.M. Meletinski'nin *Proishojdeniye Geroiçeskova Eposa* (*Kahramanlık Destanının Kökeni*, Moskova, 1963; özellikle, s. 55-58); kitapta bibliyografya da bulunmaktadır.

dir. Şüphesiz, artık ilkel topluluğun ritüel gülmecesinden çok uzaktadırlar.

Ortaçağın gülmeceli tören-gösteri biçimlerinin özgül özellikleri nelerdir; ve –öncelikle– doğaları nasıldır, yani ne türden bir varlıkları vardır?

Bunlar, şüphesiz, örneğin uzak genetik akrabalıkla ilişkili oldukları Hıristiyan ayinleri türünden dinsel törenler değildir. Karnaval törenlerini düzenleyen gülmece ilkesi, onları mutlak olarak her tür dinsel-ruhban dogmatiklikten, mistisizmden ve sofuluktan arındırır, büyüsel ve tapınçsal karakterden tümüyle yoksundurlar (hiçbir şey gereksinmez ve talep etmezler). Dahası, bazı karnaval biçimleri doğrudan kilise kültlerinin parodisidir. Tüm karnaval biçimleri tutarlı biçimde kilise ve dinsellik dışındadır. Tamamen ayrı bir varoluş alanında yer alırlar.

Görsel, somut-duygusal karakterleri ve güçlü oyun öğeleri açısından sanatsal-imgesel biçimlere, yani teatral-gösterisel biçimlere yakındırlar. Ve gerçekten de ortaçağın teatral-gösterisel biçimleri büyük ölçüde halk-sokak karnaval kültürüne yönelmiştir ve onun temel öğeleri arasında yer almıştır. Fakat bu kültürün temel karnaval çekirdeği saf sanatsal teatral-gösteri biçimi değildir ve hiç de sanat alanına girmez. Sanatla yaşamın kendisi arasındaki sınırda durur. Özünde, bu yaşamın kendisidir, fakat kendine özgü oyunlu imgeyle şekillenmiş olarak.

Aynı şekilde, karnaval oyuncu ve seyirci arasında bir ayrım tanımaz. Sahneyi başlangıç aşamasında bile tanımaz. Sahne karnavalı bozardı (ve de tersine: sahnenin kaldırılması tiyatro gösterisini bozardı). Karnaval seyredilmez, onda yaşanır, onda herkes yaşar, çünkü özü dolayısıyla o kamusaldır * Karnaval devam ettiği sürece hiç kimse için karnaval yaşamı dışında başka bir yaşam yoktur. Ondan kimse çıkamaz, çünkü karnaval uzamsal sınırlar tanımaz. Karnaval sırasında ancak onun yasalarıyla yaşanır, yani karnaval özgürlüğünün yasalarıyla. Karnaval evrensel karakter taşır, bu tüm dünyanın kendine özgü bir durumu, onun dirilişi ve yenilenişidir, çünkü

* Kullanılan sözcük, "vsenarodniy," kamusal, bütün halka, herkese ait, herkese açık, ortak, evrensel anlamlarına gelir –çn.

herkes ona katılır. Katılanların canlı biçimde duyduğu kendi özü açısından, fikri açısından karnavallar böyledir. Bu karnaval fikri en belirgin biçimde, Saturn'ün altın çağının gerçek ve bütünlüklü (fakat anlık) bir geri dönüşü olarak düşünülen Roma Saturnalialarında görülmüş ve yaşanmıştı. Saturnalia geleneği, bu evrensel yenilenme fikrini diğer ortaçağ bayramlarından daha bütünlüklü ve saf bir şekilde cisimlendirmiş olan ortaçağ karnavalında sürdürüldü ve canlı kaldı. Diğer karnaval tipi ortaçağ bayramları o ya da bu açılardan sınırlı kaldılar ve karnaval fikrini daha az bütünlüklü ve saf bir biçimde cisimlendirdiler; fakat onlarda da bu fikir, varlığını korudu ve canlı bir biçimde yaşamın alışılmış (resmi) düzeninin sınırlarının ötesine anlık geçişler olarak hissedildi.

Böylece bu açıdan karnaval, sanatsal teatral-gösterisel bir biçim değil, yalnızca canlandırılan olmakla kalmayıp, (karnaval süresince) neredeyse aynı şekilde, yaşanan yaşamın kendisinin gerçek (fakat anlık) biçimi olmaktaydı. Bu şöyle de dile getirilebilir: karnavalda dekor, sahne, aktör, seyirci olmaksızın, yani her tür sanatsal-teatral özellikler olmaksızın canlandırılarak, yaşamın kendisi varoluşunun, daha iyi ilkelerle dirilişinin ve yenilenişinin bir başka özgür (istekli) biçimini oynamaktadır. Yaşamın gerçek biçimi, burada aynı zamanda onun dirilmiş ideal biçimi olur.

Ortaçağ gülmece kültürü için, soytarılar ve budalalar gibi figürler de karakteristiktir. Alışılmış (yani karnaval olmayan) yaşamda, karnaval ilkesinin bir tür sürekli, güvenilir temsilcileriydiler. Sözgelimi, I. Francis dönemindeki Triboulet (Rabelais'nin romanında da yer almaktadır) gibi soytarı ve budalalar, sahnede soytarı ve budala rolü oynayan aktörler değildi (sahnede Harlequin, Hanswurst vb rolü alan daha sonraki komik aktörler gibi değildiler). Her yerde ve her zaman, yaşamda görülmedikleri zamanlarda bile soytarı ve budala olarak kaldılar. Soytarı ve budalalar olarak, aynı zamanda gerçek ve ideal olan kendine özgü yaşamsal biçimlerin temsilcileriydiler. Yaşamın ve sanatın sınırlarında (sanki kendine özgü bir ara bölgede) dururlardı: bunlar basitçe (gündelik anlamıyla) tuhaf ya da kafasız insanlar değildir, fakat komik aktörler de değildir.

Böylece karnavalda yaşamın kendisi oynamaktadır, oyunsa bir süreliğine yaşamın kendisi olur. Karnavalın bu özgül doğası, varlığının kendine özgü türü burada yatar.

Karnaval, gülmece ilkesiyle örgütlenmiş olan halkın ikinci yaşamıdır. Bu onun bayram yaşamıdır. Bayramsallık ortaçağın tüm gülmece tören-gösteri biçimlerinin temel vasfıdır.

Tüm bu biçimler dışsal olarak da kilise bayramlarıyla bağlantılıydı. Tarihin herhangi kutsal bir olayının ya da herhangi bir azizinin anılmasına adanmamış karnaval bile son günlerinde büyük oruçtan önceki günlere denk geliyordu (bu yüzden Fransa'da "Mardi gras" ya da "Carêmeprenant," Alman ülkelerinde "Fastnacht" olarak adlandırılıyordu). Bu biçimlerin tarımsal tipteki, kendi ritüellerinde gülmece öğelerini içeren eski pagan bayramlarla genetik ilişkisi daha da özseldir.

Bayramlılık (her türü), insan kültürünün çok önemli ilksel biçimidir. Toplumsal emeğin uygulamalı koşul ve hedeflerinden yola çıkarak ya da –daha da kaba bir açıklama yolu– periyodik dinlenmeye yönelik biyolojik (fizyolojik) gereksinimlerden yola çıkarak açıklanamaz ve buradan çıkarsanamaz. Bayramlılık her zaman için özsel ve derin anlamsal, dünyagörüşsel içeriğe sahiptir. Toplumsal-emeksel sürecin örgütlenişinde ve iyileştirilmesindeki hiçbir "alıştırma," hiçbir "emek oyunu" ve emeğin hiçbir dinlence ya da soluklanması hiçbir zaman tek başına bayramsal sayılamaz. Bayramsal olabilmeleri için, onlara başka varlık alanından, ruhsal-ideolojik alandan bir şeyler katılmalıdır. Araçlar ve kaçınılmaz koşullar dünyasından değil, insan varlığının yüksek hedeflerinin dünyasından, yani idealler dünyasından onay almalıdır. Bu olmaksızın herhangi bir bayramlılık yoktur ve olamaz.

Bayramlılık her zaman için zamanla özsel bir ilişkiye sahip olmuştur. Temelinde her zaman için doğal (kozmik), biyolojik ve tarihsel zamanın belli ve somut bir kavrayışı yatar. Dahası bayramlılık tarihsel gelişiminin her aşamasında doğanın, toplumun ve insanın kriz, geçiş momentleriyle ilişkili olmuştur. Ölüm ve diriliş, değişim ve yenilenme momentleri, bayram özgü dünya duyumunda hep hâkim olmuştur. Tam da bu mo-

mentler –belli bayramların somut biçimlerinde– bayramın özgül bayramlılığını sağlamıştır.

Ortaçağın sınıflı ve feodal-devlet düzeninde bu bayramın bayramlılığı, yani insan varlığının yüksek hedefleriyle, diriliş ve yenilenmeyle ilişkisi, çarpıtılmamış bütünlüğü ve saflığı içinde ancak karnavalda ve diğer bayramların halk-sokak yönünde varlık gösterebilirdi. Bayramlılık burada, anlık olarak ortaklığın, özgürlüğün, eşitliğin ve bolluğun ütopik çarlığına giren halkın ikinci yaşam biçimi olmaktaydı.

Ortaçağın –hem kilisenin hem de feodal devletin– resmi bayramları hiçbir şekilde varolan dünya düzeninin dışına çıkmadı ve herhangi bir ikinci yaşam yaratmadı. Tersine varolan düzeni kutsadılar, övdüler ve onu güçlendirdiler. Zamanla ilişki biçimselleşti, değişim ve kriz geçmişte kaldı. Resmi bayram, özünde, yalnız geriye, geçmişe bakıyordu ve bu geçmişle o günkü düzende varolanı kutsuyordu. Resmi bayram, genellikle kendi fikrine bile karşıt olarak, varolan tüm dünya düzeninin durağanlığını, değişmezliğini ve sonsuzluğunu onaylıyordu: varolan hiyerarşiyi, varolan dinsel, politik ve ahlaki değerleri, normları, yasakları. Bayram sonsuz, değişmez ve tartışılmaz hakikat olarak gösterilen hazır, galip, egemen hakikatin kutlanmasıydı. Bu yüzden resmi bayramın tonu da ancak tekdüze biçimde ciddiydi, gülmece ilkesi onun doğasına yabancıydı. Tam da bu yüzden resmi bayram insanlığın bayramlılığının gerçek doğasına ihanet etti, onu çarpıttı. Fakat bu gerçek bayramlılık yok edilemezdi ve bu yüzden de ona sabretmeye ve hatta kısmen onu bayramın resmi yönü dışında yasallaştırmaya, onu halk sokağına itmeye yöneldi.

Resmi bayrama karşıt olarak karnaval bir tür egemen hakikatten ve varolan düzenden anlık kurtuluş, tüm hiyerarşik ilişkilerin, ayrıcalıkların, norm ve yasakların anlık kaldırılışı gibi kutlanıyordu. Bu zamanın gerçek bayramı, oluşun, değişim ve yenilenmenin bayramıydı. Her tür sonsuzlaştırmaya, tamamlanma ve sona düşmandı. Tamamlanmamış geleceğe bakıyordu.

Karnaval zamanında tüm hiyerarşik ilişkilerin kaldırılmasının özel bir önemi vardı. Resmi bayramlarda hiyerarşik ayrımlar vurgulanarak sergilenirdi: onda herkesin kendi sanının,

rütbesinin, görevinin tüm alametleriyle [regalia] görünmesi ve kendi konumuna uygun olarak yer alması beklenirdi. Bayram eşitsizliği kutsardı. Buna karşıt olarak karnavalda herkes eşit sayılırdı. Burada –karnaval sokağında–, alışılmış, yani karnavaldışı yaşamda kasta, mülkiyete, hizmete, aileye ve yetişme durumuna göre birbirinden ayrılmış insanlar arasında özgür samimi ilişkinin kendine özgü biçimi hâkim olurdu. Feodal-ortaçağ düzeninin sıradışı hiyerarşisi ve insanların alışılmış yaşam koşullarında korporatif dağınıklığı karşısında, tüm insanlar arasındaki bu özgür ilişki çok keskin biçimde duyuluyordu ve ortak karnaval dünya duyumunun önemli bir bölümünü oluşturuyordu. İnsan sanki yeni, saf insani ilişkiler için yeniden doğuyordu. Yabancılık geçici olarak siliniyordu. İnsan kendine dönüyor ve kendini insanlar arasında insan olarak hissediyordu. Ve ilişkilerin bu gerçek insaniliği yalnız imgelem ya da soyut düşüncenin işi değildi, gerçekten canlı maddi-duygusal ilişkide gerçekleşiyor ve yaşanıyordu. İdeal-ütopik ve gerçek olan, bu biricik, kendine özgü karnaval dünya duyumunda anlık bir kaynaşma yaşıyordu.

İnsanlar arasındaki hiyerarşik ilişkilerin bu anlık ideal-gerçek bastırılışı, karnaval sokağında kendine özgü türden, alışılmış yaşamda olanaksız olan bir iletişim sağlıyordu. Burada açık ve özgür sokak konuşmalarının ve sokak jestlerinin, iletişim kuranlar arasında herhangi bir uzaklık tanımayan, alışılmış (karnavaldışı) görgü ve adap normlarından kurtulmuş kendine özgü biçimleri de ortaya çıkıyordu. Örneklerini Rabelais'de bolca bulduğumuz, dilin kendine özgü karnaval-sokak üslubu oluşuyordu.

Ortaçağ karnavalının yüzyıllar süren, (–antik dönemde– aralarında saturnaliaların da bulunduğu) çok daha eski gülmeceli törenlerin binlerce yıllık gelişimiyle hazırlanmış olan gelişme sürecinde, karnaval biçim ve simgelerinin bir tür kendine özgü dili, halkın eşsiz, ama karmaşık karnaval duyumunu dile getirebilecek nitelikte ve çok zengin bir dil geliştirilmişti. Tamamlanmış ve hazır olan her şeye, her tür değişmezlik ve ebedilik eğilimine düşman olan bu dünya duyumu, kendini dile getirmek için dinamik ve değişken ("çelişkili"), oyunlu ve oynak bir biçim aradı. Karnaval dilinin tüm biçim ve simge-

leri değişim ve yenilenme pathosuyla, egemen hakikate ve iktidara karşı neşeli görelilik bilinciyle yüklüdür. "Tersinelik" (*à l'envers*), "tersyüz," "içidışına" mantığı, yukarı ile aşağının ("tekerlek"), yüz ile kıçın durmaksızın yer değiştirmesi mantığı çeşitli türden parodi ve travesti, alçaltma, profanlaştırma, şakalı alçaltma ve abartmalar karnaval diline özgüdür. Halk kültürünün ikinci yaşamı, ikinci dünyası büyük ölçüde alışılmış olanın, yani karnavaldışı yaşamın parodisi olarak, "tersine dünya" olarak kurulur. Fakat karnaval parodisinin yeni zamanların saf olumsuzlayıcı ve biçimsel parodisinden çok uzak olduğunu vurgulamak kaçınılmazdır: karnaval parodisi, olumsuzlayarak, hem diriltir hem de yeniler. Boş olumsuzlama genel olarak halk kültürüne kesinlikle yabancıdır.

Burada, girişte, karnaval biçim ve simgelerinin sıradışı biçimde zengin ve kendine özgü diline ancak kısaca değindik. Bu yarı unutulmuş ve bizim için çokça bulanık olan dili kavramak, bütün çalışmamızın başlıca çabasıdır. Çünkü Rabelais tam da bu dili kullanmıştır. Onu bilmeksizin, Rabelaisci imgeler sistemi gerçekten kavranamaz. Fakat bu aynı karnaval dilini değişik biçimde ve değişik ölçülerde Erasmus da, Shakespeare de, Cervantes de, Lope de Vega da, Tirso de Molina da, Guevara da, Quevedo da kullanmıştır; onu Alman "budalalar edebiyatı" da (*Narren-literatur*) Hans Sachs da, Fischart da, Grimmelshausen ve diğerleri de kullanmıştır. Bu dili bilmeksizin Rönesans ve barok edebiyatının çok yönlü ve tam bir kavranışı olanaksızdır. Ve yalnız sanatsal edebiyat değil, Rönesans ütopyaları da Rönesans dünya görüşünün kendisi de derin bir biçimde karnaval dünya duyumunu taşıyordu ve onun biçim ve simgelerine sıkça başvuruyordu.

Karnaval gülmecesinin karmaşık doğası üzerine birkaç başlangıç sözü söyleyelim. Bu öncelikle b a y r a m g ü l m e c e s i d i r Dolayısıyla bu, şu ya da bu biricik (ayrı) "gülünç" olaya verilen bireysel tepki değildir. Karnaval gülmecesi, birincisi kamusaldır (kamusallık, daha önce dediğimiz gibi, karnavalın doğasına aittir), h e r k e s güler, bu "dünyaya" gülmektir; ikincisi e v r e n s e l d i r, her şeye ve herkese yönelmiştir (bu arada karnavala katılanların kendisine de), tüm dünya gülünç sayılır, gülünç yönleriyle, neşeli göreliliğiyle algılanır ve kavranır;

üçüncü, son olarak bu gülmece ambivalenttir: neşeli, sevinç dolu ve –aynı zamanda– alaycıdır, gülerek hem olumsuzlar hem olumlar, hem gömer hem de diriltir. Karnaval gülmecesi böyledir.

Halk-bayram gülmecesinin önemli bir özelliğine değinelim: bu gülmece gülenin kendisine de yöneliktir. Halk kendini oluşmakta olan dünyanın bütününden ayırmaz. O da tamamlanmamıştır, o da ölerek, doğar ve yenilenir. Halk-bayram gülmecesinin yeni zamanların saf satirik gülmecesiyle olan önemli ayrımlarından biri burada yatar. Yalnızca olumsuzlayıcı gülmeceyi tanıyan saf satirik, kendini gülünen olgunun dışında saymakta, kendini ona karşı konumlamaktadır, bu şekilde dünyanın gülünç yönünün bütünlüğü yıkılır, gülünç (olumsuz) olan tekil bir olgu olur. Halkın ambivalent gülmecesiyse, gülenin kendisinin de içinde bulunduğu oluşmakta olan dünya bütününün bakış açısını dile getirir.

Burada bu bayram gülmecesinin ve onun daha yükseğe yöneliminin dünya yaratıcı ve ütopik karakterinin altını çizelim. Onda –özünde anlamlandırılmamış biçimde– eski gülmece törenlerinin tanrıları alaya alma ritüeli hâlâ canlıydı. Kültsel ve sınırlı olan her şey burada silinmiştir, fakat geriye insanlığa ait, evrensel ve ütopik olan kalmıştır.

Bu halk-karnaval gülmecesinin dünya edebiyatındaki en büyük temsilcisi ve tamamlayıcısı Rabelais olmuştur. Onun yapıtı bu gülmecenin karmaşık ve derin doğasına girmemizi sağlamaktadır.

Halk gülmecesinin sorunlarını doğru biçimde ortaya koymak çok önemlidir. Onun hakkında yazılanlarda bugüne dek onun kaba modernleştirilmesine yer verilmiştir: yeni zamanların gülmece edebiyatının ruhuyla, ya saf olumsuzlayıcı satirik gülmece (Rabelais bu arada saf satirik olarak ilan edilir) ya da her tür dünya yaratıcı derinlik ve güçten yoksun, saf eğlencelik, düşüncesizce neşeli gülmece olarak yorumlanmaktadır. Ambivalentliği genellikle kesin olarak kavranmaz.



Ortaçağ halk gülmece kültürünün ikinci biçimine geçelim – (Latincede ve halk dillerinde yazılmış) sözlü gülmece yapıtlarına.

Şüphesiz, bu artık folklor değildir (halk dillerindeki bu yapıtların bazı kısımları folklora bağlanabilirse de). Fakat tüm bu edebiyat, karnaval dünya duyumundan doğmuştur, karnaval biçim ve imgelerinin dilinden geniş ölçüde yararlanmıştır, yasallaşmış karnaval özgürlüğünün örtüsü altında gelişmiştir ve –birçok durumda– örgütlü bir biçimde karnaval türü bayramlarla ilişkide olmuş, sık sık da bunların bir tür edebi kısmını oluşturmuştur.[3] Ve bunlardaki gülmece, ambivalent bayram gülmecesidir. Tümü ortaçağın bayram, eğlence edebiyatı olmuştur.

Karnaval türü bayramlar, söylediğimiz gibi, o zamanlarda da ortaçağ insanlarının yaşamında büyük yer tutuyordu: ortaçağın büyük şehirleri, ortalama yılın üç ayında karnaval hayatı yaşıyordu. Karnaval dünya duyumunun insanların görüş ve düşüncelerine etkisi dizginlenemezdi: onları sanki kendi resmi konumlarından (rahip, keşiş, alim) çıkmaya ve dünyayı karnavallı-gülünç yönüyle algılamaya zorluyordu. Yalnız okullular ve küçük rahipler değil, yüksek düzeyden kilise adamları ve ilahiyat bilginleri de kendilerini neşeli eğlencelere, yani sofu ciddiyetten uzaklaşmaya ve ortaçağın yaygın yapıtlarından birinin adıyla "manastır şakaları"na (*Joca monacorum*) bırakıyordu. Hücrelerinde Latince parodili ya da yarı parodili bilimsel risaleler ve başka gülmece yapıtları yaratıyorlardı.

Ortaçağın gülmece edebiyatı bin yıllık, hatta başlangıcı hıristiyan antik çağına uzandığına göre daha da uzun bir süreçte gelişti. Böyle uzun bir varlık dönemi sırasında bu edebiyat, şüphesiz, yeterince önemli değişimlerden geçmiştir (en az Latince edebiyat değişmiştir). Çok çeşitli türsel biçimler ve üslup çeşitlemeleri geliştirildi. Fakat tüm tarihsel ve türsel değişiklikler sırasında bu edebiyat –az ya da çok ölçüde– halk-karnaval dünya duyumunun dile getirilişi olarak kaldı ve karnaval biçim ve simgelerinin dilinden yararlandı.

---

[3] Gülmece edebiyatının, organik bir ilişki içinde olduğu Saturnalia'nın özgürlüğüne yerleşmiş olduğu Eski Roma'da da durum buna benziyordu.

Latince yarı parodili ve saf parodili edebiyat oldukça yaygındı. Bu edebiyattan elimize ulaşan elyazmalarının sayısı muazzamdır. Bunlarda bütün resmi kilise ideolojisi ve törenselliği gülünç yüzüyle ele alınmıştır. Gülmece burada dinsel düşünce ve kültün en yüksek alanını oluşturur.

Bu edebiyatın en eski ve sevilen yapıtlarından biri –*Coena Cypriani (Cyprian'ın Akşam Yemeği)*– tüm kutsal yazmaların (hem Eski hem Yeni Ahit'in) kendine özgü karnaval-şölen travestisini sunar. Bu yapıt özgür "paskalya gülmecesi"nden (*rirus pacshalis*) kaynaklanır; bu arada, Roma saturnalialarının yankılarını da taşır. Gülmece edebiyatının bir başka eski yapıtı –*Gramatik Vergilius Maro (Vergilius Maro grammaticus)*– Latince gramer üzerine yarı parodili bilimsel bir çalışmadır ve aynı zamanda, erken ortaçağın eğitimli bilgeliği ve bilimsel yöntemlerinin parodisidir. Tam da ortaçağ ile antikçağ arasındaki sınırda ortaya konmuş olan bu iki yapıt, ortaçağın kendine özgü Latince gülmece edebiyatını başlatır ve bu gelenek üzerinde belirleyici bir etkileri olur. Bu yapıtların yaygınlığı Rönesans dönemine dek sürmüştür.

Latince gülmece edebiyatının daha sonraki gelişiminde kilise kültünün ve öğretisinin tüm momentlerinin tam anlamıyla parodili ikizleri yaratılır. Bu "parodia sacra," yani "kutsal parodi," ortaçağ edebiyatının en kendine özgü ve bugüne dek yeterince anlaşılamamış olgularından biridir. Oldukça çok sayıda parodili ayin ("Sarhoşlar Ayini," "Kumarbazlar Ayini," vb), İncil okumalarının, duaların, bu arada azizlerin münacaatlarının, kilise ilahilerinin, mezmurların parodisi, çeşitli İncil deyişlerinin parodisi vb elimize ulaşmıştır. Yine parodili dualar ("Domuzun duası," "Eşeğin duası"), parodili kitabeler, parodili kilise konseyi kararları vb canlandırılırdı. Bu edebiyat neredeyse sınırsızdır. Ve tamamı geleneğe katılmıştır ve bir ölçüde kilise tarafından hoşgörülmüştür. Bir kısmı "Paskalya gülmecesi" ya da "yılbaşı gülmecesi" adı altında gerçekleşiyordu, bir kısmıysa (parodili liturjiler ve dualar) doğrudan "budalalar bayramı"yla ilişkiliydi ve büyük olasılıkla, bu bayram sırasında sergileniyordu.

Adı geçenlerin dışında, Latince gülmece edebiyatının başka çeşitleri de vardı, sözgelimi parodili tartışma ve diyaloglar,

parodili vakayinameler vb Bu Latince edebiyat, yazarlarından belli ölçüde (bazen oldukça yüksek bir düzeyde) okumuşluk bekliyordu. Bütün bunlar, sokak karnaval gülmecesinin ses ve yankılarını manastır, üniversite ve okul duvarlarının arasına soktu.

Ortaçağın Latince gülmece edebiyatı bütünlüklü haline ileri Rönesans döneminde, Erasmus'un *Deliliğe Övgü*'sünde (bu tüm dünya edebiyatı içinde karnaval gülmecesinin en büyük canlandırmalarından biridir) ve "Tuhaf İnsanların Mektupları"nda buldu.

Halk dillerindeki ortaçağ gülmece edebiyatı zenginlikte geri kalmıyordu ve çok daha çeşitliydi. Burada "parodia sacra" benzeri olgularla karşılaşırız: parodili dualar, parodili kehanetler (Fransa'daki adıyla "sermons joyeux," yani "neşeli kehanetler"), yılbaşı şarkıları, parodili aziz efsaneleri vb. Fakat burada feodal düzenin ve feodal kahramanlık tarihlerinin gülünç yönlerini veren laik parodi ve travestiler hâkimdir. Ortaçağın parodili destanları böyledir: hayvanlı, şakalı, çapkınca ve budalaca; [İtalya'da, çalgı eşliğinde öyküler anlatan] *cantastorie*'lerde parodili kahraman destanı öğeleri, destan kahramanlarının gülünç dublörlerinin izleri (komik Roland) vb parodili şövalye romanları doğar ("Dizginsiz Katır," "Aucassin ile Nicolette"). Gülmece üslubunun çeşitli türleri vardır: karnaval tipi her şeyin olası olduğu "tartışmalar," çekişmeler, diyaloglar, komik "övücü sözler" (ya da "övgüler") vb Karnaval gülmecesi fabllarda ve gezgin ozanların kendine özgü gülünç liriğinde de duyulur.

Gülmece edebiyatının tüm bu türleri ve yapıtları karnaval sokağıyla ilişkilidir ve şüphesiz Latince gülmece edebiyatından daha geniş bir biçimde karnaval biçim ve sembollerini kullanır. Fakat ortaçağın gülünç dramaturjisi, karnaval sokağıyla daha sıcak ve dolaysız bir ilişki içindedir. Adam de la Halle'ın (günümüze ulaşan) ilk komik piyesi, *Kırda Oyun* yaşam ve dünyanın saf karnaval görüş ve kavranışının harika bir örneğidir; onda gelişmemiş bir biçimde Rabelais'nin gelecekteki dünyasının birçok momenti bulunur. Mucize ve moral oyunları az ya da çok ölçüde karnavallaşmıştır. Mysterialarda da gülmece bulunur: diablerie mysteriaları şiddetle açık bir

karnaval karakteri taşımaktadır. Geç ortaçağda ortaya çıkan sotiler de derin bir biçimde karnavallaşmış bir türdür.

Burada yalnızca gülmece edebiyatının, özel yorumlamalar gerektirmeyen birtakım oldukça ünlü olgularından bahsettik. Sorunların ortaya konması için bu yeterlidir. İlerledikçe, Rabelais'nin yapıtını incelememize uygun olarak, bunlara olduğu gibi, ortaçağ gülmece edebiyatının başka birçok daha az ünlü türlerine de daha ayrıntılı biçimde eğileceğiz.



Halk gülmece kültürünün üçüncü biçimini, ortaçağ ve Rönesans'ın samimi-sokak dilinin birtakım özgül olgularını ve türlerini ele alalım.

Daha önce karnaval sokaklarında insanlar arasındaki tüm hiyerarşik ayrımların ve engellerin yıkıldığı, gündelik, yani karnavaldışı yaşamın birtakım norm ve yasaklarının aşıldığı koşullarda, insanlar arasında, gündelik yaşamda olası olmayan özel ideal-gerçek türden bir ilişki kurulduğunu söylemiştik. Bu insanlar arasında herhangi bir uzaklığı kabul etmeyen özgür samimi-sokak ilişkisidir.

Yeni tip ilişkiler her zaman yeni konuşma biçimlerine hayat verir: birtakım eski biçimlerin yeniden anlamlandırılması ya da kaldırılması, yeni dilsel türler vb Benzer olgular çağdaş dilsel ilişki koşullarında da bilinir. Sözgelimi iki kişi samimi arkadaş ilişkisine girdiğinde, aralarındaki uzaklık azalır ("burun burunadırlar") ve bu yüzden aralarındaki dilsel ilişki biçimleri şiddetli biçimde değişir (İvan İvanoviç, Vanya ya da Vanka'ya [İbrahim'in İbo'ya dönüşmesi gibi] dönüşür), sık sık isimler lakaplarla değişir, alaycı bir anlamda kullanılırken tahrik edici ifadeler kazanır, karşılıklı şakalaşmalar olası olur (samimi ilişkinin olmadığı yerde, şaka konusu ancak "üçüncü" bir kişi olabilir), birbirinin omzuna, hatta karnına (tipik karnaval hareketi) vurulabilir, dilsel görgü kuralları ve yasaklar kaldırılır, edepsiz ifade ve sözler ortaya çıkar vb vb. Fakat çağdaş yaşamda bu tür samimi ilişkilerin halk karnaval sokağındaki özgür samimi ilişkilerden oldukça uzak olduğu bellidir. Önemli birtakım şeylerden yoksundur: kamusallık, bayramsal-

lık, ütopik anlam, dünyagörüşü derinliği. Genel olarak çağdaş dünyada, dış kabuklarını koruyarak birtakım karnaval biçimlerinin canlandırılması onların iç anlamlarını bozmaktadır. Burada eski kardeşlik töreni öğelerinin karnavalda, yeniden anlamlandırılmış ve derinleştirilmiş bir biçimde korunduğunu belirtelim. Karnaval aracılığıyla bu öğelerden bazısı, neredeyse tamamen karnaval anlamlarını yitirerek çağdaş dünyanın yaşamına girdiler.

İşte, yeni tip karnaval-sokak samimi ilişkileri bir dizi dilsel olguda ifadesini buldu. Bunlardan birkaçı üzerinde duralım.

Samimi-sokak konuşmaları için oldukça sık biçimde k ü f ü r l e r i n, yani lanet, tahrik sözcüklerinin ve bazen oldukça uzun ve karmaşık olan tüm lanet ifadelerinin kullanımı karakteristiktir. Küfürler genellikle gramatik ve semantik olarak konuşanın bağlamından yalıtılmıştır ve tamamlanmış bir birim, atasözüne benzer olarak kabul edilir. Bu yüzden küfürlerin samimi-sokak konuşmaları içinde özel bir konuşma türü olduğu söylenebilir. Köken açısından küfürler aynı değildir; ilkel iletişim koşullarında, genellikle büyüsel, üfürükçü karaktere sahip olan değişik işlevleri vardı. Fakat bizim için, eski gülmece kültlerinin kaçınılmaz oluşturucu öğesi olan tanrılara küfürler-edepsizlikler özel bir çekicilik sahibidir. Bu küfürler-edepsizlikler ambivalentti: alçaltarak ve öldürerek, aynı anda yeniden doğuyor ve yenileniyorlardı. Aslında bu ambivalent edepsizlikler karnaval-sokak ilişkileri içinde küfürlü konuşma türünün karakterini belirliyordu. Karnaval koşullarında özsel bir anlam değişikliğine uğruyorlardı: kendi büyülü ve genel olarak pratik karakterlerini tamamen kaybediyor, bağımsızlık, evrensellik ve derinlik kazanıyorlardı. Bu yenilenmiş biçimiyle küfürler, özgür karnaval atmosferinin ve dünyanın ikinci, gülünç yönünün yaratılmasına katkıda bulunuyorlardı.

Lanet ve yeminler (*jurons*) birçok açıdan küfürlere yakındır. Bunlar da samimi-sokak konuşmasına hâkimdi. Laneti de küfürlerle aynı temellerden dolayı (yalıtılmışlık, bağımsızlık ve tamamlanmışlık) özel bir konuşma türü saymak gerekir. Lanet ve yeminler başlangıçta gülmeceyle ilişkili değildi, fakat konuşma normlarını bozdukları için resmi konuşma alanından çıkarılmışlardı ve bu yüzden samimi-sokak konuşmalarının

özgür alanına taşınmışlardı. Burada, karnaval atmosferinde gülmece ilkesini edindiler ve ambivalentlik elde ettiler.

Başka konuşma olguları, sözgelimi her tür edepsizlik de benzer bir kaderi paylaşmıştır. Samimi-sokak konuşması, resmi dilsel iletişimden yasaklanmış ve çıkarılmış değişik dilsel olguların toplandığı bir tür kaynak oldu. Tüm genetik farklılıklarına rağmen, hepsi de aynı biçimde karnaval dünya görüşünü taşıyor, kendi eski konuşma işlevlerini kaybediyor, genel bir gülmece tonu kazanıyor ve sanki dünyayı yenileyen tek bir karnaval ateşinin kıvılcımları oluyorlardı.

Samimi-sokak konuşmasının kendine özgü başka dilsel olguları üzerinde yeri geldiğinde duracağız. Son olarak, bu konuşmanın tüm tür ve biçimlerinin Rabelais'nin sanatsal üslubu üzerinde hâkim bir etkisi olduğunun altını çizelim.



Ortaçağ halk gülmece kültürünün üç temel ifade biçimi bu şekildedir. Burada ele aldığımız tüm olgular (özellikle de halk dillerinin gülmece edebiyatı), şüphesiz, bilimce tanınmakta ve incelenir. Fakat birbirlerinden ayrı olarak ve ana rahimleri olan karnaval tören-şenlik biçimlerinden tamamen koparılarak incelenmiştir, yani ortaçağ halk gülmece kültürünün bütünü dışında incelenmiştir. Bu kültürün sorunları hiç ele alınmamıştır Bu yüzden tüm bu olguların çeşitliliği ve çok kökenliliğinin ardında, çeşitli fragmanlarla ortaya koydukları dünyanın bir ve kendine özgü gülmece yönü görülmemiştir. Bu yüzden tüm bu olguların özü de sonuna dek açıklanmamış olarak kalmıştır. Bu olgular yeni çağların kültürel, estetik ve edebi normlarına göre incelenmiştir, yani kendi ölçüleriyle değil, yeni çağların onlar için yabancı olan ölçüleriyle incelenmiştirler. Modernleştirilmiş ve bu yüzden yanlış bir yorum ve değerlendirmeden geçmiştirler. Ortaçağın halk kültürüne has olan ve genel olarak yeni çağlara (özellikle de XIX. yüzyıla) yabancı olan, çok çeşitliliğine rağmen bir olan özel tip gülmece imgelemi de anlaşılmamış olarak kalmıştır. Şimdi bu tip gülmece imgeleminin öncelikli özelliğini ele alacağız.



Rabelais'nin yapıtında yaşamın maddi-bedensel ilkesinin sıradışı egemenliğine sıkça dikkat çekilmiştir: bedenin kendisinin, yemeklerin, içeceklerin, dışkıların, üreme yaşamının imgeleri. Bu imgeler yine ölçüsüzce abartılmış, çarpıtılmış bir biçimde verilir. Rabelais "vücudun" ve "boğazın" en büyük şairi ilan edilmiştir (sözgelimi Victor Hugo). Başkaları onu "aşırı fizyolojizmle," "biyolojizmle," naturalizmle" vb suçlar. Benzer olgular, fakat daha az şiddetli ifadelerle, Rönesans edebiyatının diğer temsilcilerinde de bulunmaktadır (Boccaccio'da, Shakespeare'de, Cervantes'de). Bu da tam Rönesans'a has bir "vücudun rehabilitasyonu" olarak, ortaçağın çileciliğine bir tepki olarak açıklanmaktadır. Bunda genellikle Rönesans'ta görülen burjuva ilkenin tipik belirtisi, yani bireysel, egoist biçimiyle "ekonomik insana" yönelik maddi ilgi görülür.

Bu ve benzeri açıklamalar, Rönesans edebiyatındaki maddi-bedensel imgeleri çeşitli biçimlerde modernleştirmekten başka bir şey değildir; bu imgelere "maddilik," "beden," "bedensel yaşam"ın (yemek, içmek, dışkılamak vb) daha sonraki yüzyılların dünya görüşünde (özellikle de XIX. yüzyılda) aldıkları kısıtlı ve uydurma anlamlar atfedilir.

Bu arada Rabelais'deki (ve diğer Rönesans yazarlarındaki) maddi-bedensel ilke imgeleri (doğrusu, Rönesans döneminde bir parça değişmiş olarak), kendine has bir imgesellik türü olan, dahası bu kültür için karakteristik olan ve daha sonraki yüzyılların (klasisizmden başlayarak) estetik kavramlarından şiddetle ayrılık gösteren kendine has bir estetik varoluş kavramına sahip olan halk gülmece kültürünün izleridir. Bu estetik kavrayışı –geçiçi olarak da olsa– grotesk gerçekçilik olarak adlandıracağız.

Grotesk gerçekçilikte (yani halk gülmece kültürünün imge sisteminde) maddi-bedensel ilke kendi kamusal, bayramlı ve ütopik yönüyle verilmiştir. Kozmik, sosyal ve bedensel veriler burada kesintisiz bir birlik, parçalanmış canlı bir bütünlük taşır. Ve bu bütünlük neşeli ve bollukludur.

Grotesk gerçekçilikte maddi-bedensel doğallık çok olumlu bir ilkedir ve burada bu doğallık ne bireysel-egoist biçimde ne de yasanın diğer alanlarından kopuk olarak sunulmaktadır. Maddi-bedensel ilke burada evrensel ve kamusal olarak yorumlanır ve tam da bu şekilde dünyanın maddi-bedensel tüm köklerinden, tüm kendine çekilme ve kapanmalara, tüm idealden kopukluklara, tüm topraktan ve bedenin bir başkasından kopup kaçma iddialarına karşı durmaktadır. Beden ve bedensel yaşam, yineleyelim, burada kozmik ve aynı zamanda herkese has bir karakter taşır; bu hiç de dar ve sınırlı modern anlamıyla beden ya da fizyoloji değildir; sonuna dek bireselleştirilmiştir ve dünyanın geri kalanından ayrılmamıştır. Maddi-bedensel ilkenin taşıyıcıları burada ayrılmış biyolojik birim ve egoist burjuva birey değil halktır, gelişimi içinde sonsuzca büyüyen ve yenilenen halktır. Bu yüzden burada bedensel olan her şey böylesine görkemli, abartılı, ölçüsüzdür. Bu abartma olumlu, onaylayıcı bir karakter taşır. Maddi-bedensel yaşamın tüm bu imgelerinde hâkim moment, verimlilik, büyüme, bolluğun kıyısından filiz vermedir. Maddi-bedensel yaşamın tüm oluşumları ve her şey, bir kez daha söyleyelim, tek bir biyolojik birim ile bireysel ve egoist, "ekonomik" insana değil, bir bakıma halkın, kolektifin, kabilenin bedenine bağlıdır (ileride bu fikirleri pekiştireceğiz). Bolluk ve kamusallık maddi-bedensel yaşamın tüm imgelerinin kendine has (gündelik olmayan) neşeli ve bayramlı karakterini belirler. Burada maddi-bedensel ilke bayram, şölen ilkesidir, "tüm dünyanın şölenidir." Maddi-bedensel ilkenin bu karakteri Rönesans'ın ve hepsinden de çok, şüphesiz Rabelais'nin sanat ve edebiyatında önemli ölçüde korunmuştur.

Grotesk gerçekçiliğin hâkim özelliği alçaltma, yani yüksek, ruhsal, ideal, soyut olan her şeyin maddi-bedensel plana, ayrılmaz birlikleri içindeki toprak ve beden planına çevrilmesidir. Böylece sözgelimi daha önce andığımız *Coena Cypriani* ve birçok başka Latince ortaçağ parodisi önemli ölçüde İncil, Kitabı Mukaddes ve başka kutsal metinlerden tüm maddi-bedensel alçaltıcı ve dünyevi ayrıntıların derlenmesine dayanır. Ortaçağda çok yaygın olan Salman'ın Morolf ile diyalogların-

da, Salman'ın (ton açısından) yüksek ve ciddi nasihatları, konuşmayı belirgin bir biçimde kaba maddi-bedensel alana (yemekler, içecekler, hazım, cinsel yaşam) çeken soytarı Morolf'un gülünç ve alçaltıcı vecizeleriyle karşıtlık oluşturur.[4] Ortaçağ soytarısının komikliğindeki en önemli momentlerinden birinin, her tür yüksek töreni ve geleneği tamamen maddi-bedensel plana çevirmek olduğunu belirtmek gerekir; turnuvalarda, şövalyeliğin ilanı ve benzer törenlerdeki soytarıların hareket tarzı buydu. *Don Quixote*'de yer alan şövalyelik ideolojisinin ve törenlerinin çokça alaya alınıp alçaltılmasının kökleri, özellikle bu grotesk gerçekçilik geleneklerinde yatmaktadır.

Ortaçağda, okumuş ve bilgili çevrelerde neşeli parodili gramer çok yaygındı. *Vergilius Grameri*'ne (bunu daha önce anmıştık) uzanan bu gramer geleneği ortaçağ ve Rönesans boyunca gelişmiştir ve bugün de Batı Avrupa'nın ruhban okullarında, kolejlerinde ve seminerlerinde sözlü biçimde yaşamaktadır. Bu tür neşeli gramerin başlıca örneği tüm gramer kategorilerinin –çekimler, fiil biçimleri vb– maddi-bedensel düzeye, öncelikle de erotik düzeye çekilmesidir.

Fakat sadece dar anlamıyla parodiler değil, grotesk gerçekçiliğin tüm diğer biçimleri de küçültür, alçaltır, bedenselleştirir. Bu grotesk gerçekçiliğin temel özelliği, onu ortaçağın yüksek sanat ve edebiyat biçimlerinden ayıran özelliğidir. Grotesk gerçekçiliğin tüm biçimlerini örgütleyen halk gülmecesi, en başından beri maddi-bedensel aşağıyla ilişkiliydi. Gülmece alçaltır ve maddileştirir.

Grotesk gerçekçiliğin tüm biçimlerine hâkim olan bu alçaltmalar nasıl bir karakter taşır? Bu soruya burada ayrıntıya girmeden yanıt vereceğiz. Rabelais'nin yapıtı bu biçimlere ilişkin kavrayışımızı daha ileriki bölümlerde derinleştirmemize, ayrıntılandırmamıza ve temellendirmemize izin verir.

Yüksek olanın aşağılanması ve alçaltılması, grotesk gerçekçilikte biçimsel ve görece bir karaktere sahip değildir. "Yukarı" ve "aşağı" burada mutlak ve kesin olarak topografik bir

[4] Salman'ın Morolf ile bu diyalogları, küçültücü ve alçaltıcı karakteri açısından Don Quixote'nin Sancho ile yaptığı birçok diyaloğu andırmaktadır. [Yaklaşık 1200'lü yıllara tarihlenen bir Alman şiiri, *Salman und Morolf* konu ediliyor –çn.]

anlama sahiptir. Yukarısı göktür; aşağısıysa toprak; toprak da yutan ilke (mezar, mide) ve doğuran, yeniden doğuran ilkedir (anne rahmi). Yukarı ve aşağının bu tür topografik anlamı kozmik yönleriyledir. Hiçbir şekilde kozmik olandan ayrılmamış olan bu tamamen bedensel yönüyle, yukarı yüz (baş), aşağıysa üreme organları, karın ve arkadır. Yukarı ile aşağının bu soyut topografik anlamlarını, grotesk gerçekçilik ve bu arada ortaçağ parodisi de ele alır. Aşağılama burada indirme, yutan ve aynı zamanda doğuran ilke olarak yere yöneltme demektir: aşağılayarak, daha iyi ve çok olan yeni bir şey doğurmak üzere gömmekte, biçmekte ve öldürür. Aşağılama aynı zamanda bedenin aşağıdaki kısımlarının yaşamına, midenin ve üreme organlarının yaşamına, buna bağlı olarak cinsel birleşme, gebelik, doğum, yemek, dışkılamak gibi eylemlere yönelmektir. Aşağılama yeni doğum için bedensel mezarı kazar. Bu yüzden yalnız yıkıcı, olumsuz değil, olumlu, yeniden doğurucu bir anlamı da vardır: ambivalenttir, aynı anda hem olumsuzlar hem olumlar. Yalnızca aşağıya, yokluğa, mutlak yıkıma atmaz – hayır, üretici aşağıya, gebeliğin ve yeni doğumun meydana geldiği, her şeyin artıklardan serpildiği aynı aşağıya iter; grotesk gerçekçilik başka bir aşağı bilmez; aşağı doğurgan toprak ve rahimdir, aşağı her zaman kurmaktadır

Bu yüzden ortaçağ parodisi, yeni çağların tamamen biçimsel edebi parodisine kesinlikle benzemez.

Ve edebi parodi, tüm parodiler gibi alçaltmaktadır, fakat bu alçaltma tamamen olumsuz karakter taşır ve yeniden doğuran ambivalentlikten yoksundur. Bu yüzden tür olarak parodi ve yeniçağ koşullarındaki her türden alçaltma, şüphesiz, eski aşırı önemini korumayı başaramamıştır.

Alçaltma (parodili ve diğer türden), bir anlamda halk gülmece kültürünün en iyi geleneklerini sürdüren Rönesans edebiyatı için de çok karakteristiktir (özellikle tam ve derinlikli biçimde Rabelais'de). Fakat maddi-bedensel ilke burada artık birtakım değerlendirme ve yargılardan geçmiş, evrenselliğini ve bayramsallığını bir ölçüde kaybetmiştir. Gerçi bu süreç, burada daha başlangıcındadır; *Don Quixote* örneğinde gözlenebilir.

Cervantes'teki parodili alçaltmanın ana hattı yere indirme, bedenin ve toprağın doğurgan üretici gücüyle ilişkiye geçme

karakteri taşır. Bu, grotesk hattın sürdürülmesidir. Fakat Cervantes'teki maddi-bedensel ilke aynı zamanda artık bir parça yoksullaşmış ve daralmıştır. Kendine özgü bir kriz ve ayrılma durumuna geçmiştir, maddi-bedensel yaşam imgeleri Cervantes'te ikili bir yaşam sürmektedir.

Sancho'nun ("Panza") şişko göbeği, açlığı ve susuzluğu temelinde hâlâ derin biçimde karnavalcadır; bolluk ve bereket olan düşkünlüğü temelinde bireysel-egoist ve birlikten kopuk bir karakter taşımaz, bu herkeste ortak olan bolluğa düşkünlüktür. Sancho, figürlerini sözgelimi ünlü Corinthos vazolarında gördüğümüz, eski göbekli bereketlilik demonlarının başlıca ardılıdır. Bu yüzden buradaki yeme ve içme imgelerinde halk-şölen, bayram momentleri hâlâ canlıdır. Sancho'nun maddeciliği –göbeği, oburluğu, bol bol dışkılaması–, grotesk gerçekçiliğin mutlak aşağısıdır, bu Don Quixote'nin birlikten uzak, soyut ve ölmekte olan idealizmi için kazılmış neşeli bedensel mezardır (göbek, karın, toprak); bu mezarda "hüzünlü imgenin şövalyesi" yeni, daha iyi ve büyük olanı doğurmak için ölebilir gibidir; bu, bireysel ve soyut-ruhsal iddialara karşı maddi-bedensel ve kamusal düzeltmedir; ayrıca bu ruhsal iddiaların tek yönlü ciddiyetine karşı gülmecenin kamusal halk düzeltmesidir (mutlak aşağı hep güler, doğuran ve gülen ölümdür o). Don Quixote karşısında Sancho'nun rolü, yüksek ideoloji ve kültler karşısında ortaçağ parodilerinin rolü, ciddi törenler karşısında soytarının rolü, "Careme" karşısında "Charnage"nin rolüyle vb karşılaştırılabilir. Yeniden doğuran neşeli ilke, fakat daha düşük bir ölçüde, bütün bu yere indirici yeldeğirmenleri (devler), hanlar (kaleler), koç ve koyun sürüleri (şövalye orduları), meyhaneciler (şato sahipleri), orospular (soylu hanımlar) vb imgelerinde görülebilir. Bütün bunlar, savaşı mutfağa ve şölene, silahları ve miğferleri mutfak eşyalarına ve tıraş kaplarına, şarabı kana (şarap tulumlarıyla savaş bölümü) dönüştüren tipik grotesk karnavaldır. Cervantes'in romanının sayfalarında karşılaşılan tüm bu maddi-bedensel imgelerin ilk karnaval yönü böyledir. Fakat tam da bu yön Cervantes gerçekçiliğinin büyük üslubunu, evrenselliğini ve derin halk ütopizmini oluşturmaktadır.

Diğer yandan, Cervantes'te beden ve eşyalar bireysel, özel bir karakter almaya başlar, küçülür, evcilleşir, özel yaşamın taşınmaz öğeleri, egoist şehvet ve sahipliğin konuları olurlar. Bu artık o olumlu, doğuran ve yenileyen aşağı değil, tüm ideal yönelimler için kaba ve ölümcül bir engeldir. Birbirinden kopuk bireylerin özel-gündelik yaşam alanında bedensel aşağı imgeleri, olumsuzlama momentlerini koruyarak neredeyse tamamen olumlu doğurgan ve yenileyen güçlerini daraltarak erotizmin naturalist imgelerine sığdırırlar. Fakat Cervantes'te bu süreç henüz başlangıcındadır.

Maddi-bedensel imgelerin bu ikinci yönü, ilk yönleriyle karmaşık ve çelişkili bir birliğe girer. Ve bu imgelerin ikili gergin ve çelişkili yaşamında, güçleri ve yüksek tarihsel gerçekçilikleri artar. Rönesans edebiyatındaki kendine özgü maddi-bedensel ilkenin dramı, bedenin ve eşyanın doğurgan toprağın birliğinden, halk kültüründe ilişkili oldukları kamusal, gelişen ve sonsuzca yenilenen bedenlerden kopuşun dramı buradadır. Bu kopuş Rönesans'ın sanatsal-ideolojik bilinci için daha tümüyle tamamlanmamıştır. Grotesk gerçekçiliğin maddi-bedensel aşağısı, burada kendi birleştirici, alçaltıcı, alaşağı edici, fakat aynı zamanda yeniden doğurucu işlevini yerine getirmektedir. Biricik "şahsi" beden ve eşyalar ne kadar bölünmüş, ayrılmış ve tekleşmiş olursa olsun, Rönesans gerçekçiliği, onları toprağın ve halkın doğurgan rahmiyle birleştiren göbek bağını koparmamıştır. Biricik beden ve eşya, burada, daha sonraki asırların naturalist gerçekçiliğinde olacağı gibi kendine karşılık gelmez, kendisiyle kıyaslanmaz; bunlar dünyanın maddi-bedensel gölgesini temsil eder ve buna bağlı olarak, kendi biricikliklerinin sınırlarını aşmaktadırlar; şahsi ve evrensel anlarda hâlâ çelişkili bir birlikle iç içedir. Karnaval dünya duyumu Rönesans edebiyatının derin temellerinde vardır.

Rönesans gerçekçiliğinin karmaşıklığı bugüne dek yeterince aydınlatılmamıştır. Onda iki tip imgesel dünya kavrayışı çakışmaktadır: biri, halk gülmece kültürüne uzanmaktadır ve diğeri, hazır ve parçalanmış varlığa ilişkin burjuva kavrayışıdır. Rönesans gerçekçiliği için, maddi-bedensel ilkenin bu iki çelişik kavranış hattı arasındaki savaş karakteristiktir. Yaşayan, serpilen, tükenmez, sınırlanamaz, fazlalık, taşıyıcı maddi

ilkesi, sonsuza dek gülen, her şeyi alaşağı eden ve yenileyen ilke, çelişkili biçimde, sınıflı toplum koşullarında küçültücü ve geçmişe bağlı "maddi ilke" ile karışmaktadır.

Grotesk gerçekçiliğin ihmal edilmesi, yalnız Rönesans gerçekçiliğinin değil, gerçekçi gelişmelerin daha sonraki aşamalarının bütün çok önemli olaylarını kavrama olanağını da güçleştirmektedir. Sonraki üç yüzyılda gerçekçi edebiyatın tüm alanı, grotesk gerçekçilik kalıntılarıyla doludur; bunlar yeni bir canlılık olanağı yaratan kalıntılardır açıklanmaktadır. Bütün bunlar birçok durumda, kendi olumlu kutuplarını, oluşmakta olan dünyanın evrensel birliğiyle bağlarını ya zayıflatmış ya da kaybetmiş grotesk imgelerdir. Bu kalıntıların ya da bu yarı canlı imgelemin gerçek anlamını kavramak, ancak grotesk gerçekçilik temelinde olasıdır.



Grotesk imge, görüngüyü değişim halinde, metamorfozunu daha tamamlamamışken, ölüm ve doğum, büyüme ve olma arasında yansıtır. Zamana, oluşa karşı yaklaşımı, grotesk imgenin oluşturucu (belirleyici) kaçınılmaz niteliğidir. Diğer, bununla bağlantılı kaçınılmaz niteliği ambivalentliğidir: onda o ya da bu biçimde değişimin her iki kutbu da bulunur (ya da belirlenmiştir) – yeni ve eski, ölen ve doğan, metamorfozun başlangıcı ve sonu.

Bu biçimlerin temelinde yatan zamana yönelik yaklaşım, onun duyuluşu ve kavranışı, bu biçimlerin binlerce yıllık gelişme sürecinin akışında, şüphesiz derin bir biçimde evrim geçirecek, değişecektir. Grotesk imgenin gelişiminin erken aşamalarında grotesk arkaik denen dönemde, zaman iki gelişme aşamasının –başlangıç ve son: kış, bahar; ölüm, doğum– basit yan yanalığı (aslında, aynı andalığı) olarak bilinirdi. Henüz ilkel olan bu imgeler doğanın ve insanın üreme yaşamının çevrimsel değişim aşamasının biokozmik çevresinde hareket etmektedir. Bu imgelerin öğeleri yılın zamanlarının değişimi, tohum ekme, gebelik, ölüm, yetişme vb'dir. Bu eski imgelerde *implicite* (örtük) bulunan zaman kavrayışı, doğanın ve biyolojiinin yaşamındaki çevrimsel zamanın kavrayışıdır. Fakat grotesk imgeler şüphesiz bu ilkel gelişim aşamasında kalmazlar. Onlara hâ-

kim zaman ve zamansal değişim duygusu genişler, derinleşir, kendi çevresine sosyal-tarihsel oluşumu alır; çevrimselliğini kuşanarak, tarihsel zaman duyumuna yükselir. Ve işte grotesk imgeler zamansal değişime özsel yaklaşımları ve ambivalentlikleriyle, Rönesans döneminde sıradışı bir güçle ortaya çıkan o güçlü tarih ve tarihsel değişim duygusunun sanatsal-ideolojik ifadesinin başlıca aracı olur.

Fakat gelişiminin bu aşamasında bile özellikle de Rabelais'de grotesk imgeler kendine özgü doğalarını, hazır, tamamlanmış varlık imgelerinden keskin farklılıklarını korumaktadır. Ambivalent ve çelişkilidirler; yüksek "klasik" estetik açısından, yani hazır, tamamlanmış varlığın estetiği açısından çirkin, canavarca ve gariptirler. Onları beslemiş olan yeni tarihsel duyum onları yeniden anlamlandırır, fakat geleneksel içeriklerini, maddelerini korur: çiftleşme, gebelik, doğum eylemi, bedensel büyüme eylemi, yaşlılık, bedenin dağılması, parçalara ayrılması vb, dolaysız tüm maddeselliklerinde, grotesk imgeler sisteminin temel momentleri olarak kalır. Doğum ve gelişmenin tüm dışkılarından arındırılmış gibi duran hazır, tamamlanmış, temiz insan bedeninin klasik imgeleriyle çelişirler.

Petersburg'daki Ermitaj Müzesi'nde korunan ünlü Kerch terracotta'larının arasında, garip yaşlılık ve gebelikleri grotesk biçimde belirginleştirilmiş olan kendine özgü gebe yaşlı kadın, nine figürleri vardır. Gebe nineler aynı zamanda gülmektedir.[5] Bu çok karakteristik ve güçlü bir grotesktir. Ambivalenttir; gebe ölüm, doğuran ölümdür bu. Gebe yaşlının bedeninde tamamlanmış, durağan-sakin hiçbir şey yoktur. Bunda yaşlılıktan dağılmakta olan, artık biçimsizleşmiş beden ile yeni yaşamın oluşmakta olan, gelişmemiş bedeni birbirine karışmıştır. Burada yaşam ambivalent, içsel olarak çelişkili sürecinde gösterilmektedir. Burada hazır hiçbir şey yoktur; tamamlanmamışlığın kendisidir bu. bedenin grotesk kavranışı tam da böyledir.

---

[5] Kilden yapılmış bu gebe kadın tasvirleri için, bkz. H. Reich, *Der Mimus. Ein literar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Berlin, 1903, s. 507-508. Bunları yüzeysel olarak, natüralizm ruhuyla kavramaktadır.

Yeni çağların kanonlarından farklı olarak, grotesk beden dışındaki dünyadan ayrılmamıştır, kapalı, tamamlanmış, hazır değildir, kendisini aşar, sınırlarının ötesine geçer. Vurgular bedenin ya dünyaya açılan kısımlarına, yani dünyanın bedene girdiği ya da ondan beslendiği yerine, gediklere, çıkıntılara, her tür dallanma ve filizlere yapılmaktadır: açık ağız, cinsel organlar, göğüsler, fallus, şiş karın, burun. Beden ancak çiftleşme, gebelik, doğum, acı, yeme, içme, dışkılama gibi eylemlerde büyüyen ve kendi sınırlarını aşan bir ilke olarak kendi özünü sonlandırmaktadır. Bu sonsuzca hazır olmayan, sonsuzca yaratılan ve yaratılmış beden, bu üreme eyleminin zincirinde bir halka, daha doğrusu birleştikleri, birbirleri içine girdikleri noktada gösterilen iki halkadır. Bu grotesk arkaikte göze özellikle şiddetle çarpmaktadır.

Grotesk beden imgesinin temel eğilimlerinden biri, iki bedeni bir olarak göstermektir: biri doğan ve ölen, diğeri gebe kalan, çıkaran, doğuran. Bu her zaman için gebe ve doğuran beden ya da belirginleştirilmiş fallus ya da cinsel organla gebe kalmaya ya da döllemeye hazır bir bedendir. Tek bir bedenden hep o ya da bu biçim ve aşamada bir başkası, yeni bir beden çıkar.

Dahası, bu bedenin yaşı da yeni kanonlardan farklı olarak, genellikle doğum ya da ölüme en yakın noktada gösterilmektedir: bu rahim ve mezara, doğuran ve yutan kucağa uzaklıkları açıkça vurgulanmış çocukluk ve yaşlılıktır. Fakat yönelimlerinde (yani, sınırlarında) bu iki beden birleşmektedir. Bireysellik burada akış halinde, ölen ve daha hazır olmayan bir şey olarak sunulmuştur; bu beden mezar ve beşiğin sınırında durmaktadır ve aynı zamanda artık bir beden değildir ve hâlâ iki beden de değildir; onda iki kalp atışı duyulur: biri, ağırlaşmış olan, anneninkidir.

Dahası bu hazır olmayan ve açık beden (ölen-doğan-doğuran) dünyadan kesin sınırlarla ayrılmamıştır: dünyayla, canlılarla, nesnelerle kaynaşmıştır. Kozmiktir, maddi-bedensel dünyayı tüm doğallığıyla temsil etmektedir. Yönelim olarak beden kendinde, tüm maddi-bedensel dünyayı mutlak aşağı, yutan ve doğuran ilke, bedensel mezar ve kucak, üzerinde hasat yapılan ve yeni tohumların atılacağı tarla olarak temsil etmekte ve canlandırmaktadır.

Bu kendine özgü beden kavrayışının kaba ve üstünkörü hatları böyledir. Rabelais'nin romanında kendi daha tam ve dahice ifadesini bulmuştur. Rönesans edebiyatının başka yapıtlarında zayıflatılmış ve bulanıklaştırılmıştır. Hieronymus Bosch ve yaşlı Bruegel'in resimlerinde yer almıştır. Katedralleri ve hatta XII ve XIII. yüzyıl köy kiliselerini süslemiş olan fresk ve barölyevlerde de birtakım öğeleri bulunabilir. [6]

Bu beden imgesi ortaçağın halk-bayram gösteri biçimlerinde özellikle büyük ve özsel bir gelişme göstermiştir: budalalar bayramında, charivarilerde, karnavallarda, Corpus Christi'nin halk-sokak yönünde, diablerie mysterialarda, soti ve farslarda. Ortaçağın halk gösteri kültürü, bütünüyle, sadece bu beden kavrayışını tanıyordu.

Edebiyat alanında tüm ortaçağ parodileri grotesk beden kavrayışına dayanmaktadır. Kelt denizinin batık mucizeleri gibi, "Hint mucizeleri" olarak adlandırılmış engin efsane ve edebi eser kütlesinin beden imgelerini de, hayaletlerle ilgili engin edebiyatın beden imgelerini de bu kavrayış örgütlemektedir. Devlerle ilgili efsanelerin imgelerini de aynı kavrayış belirlemektedir; hayvanlarla ilgili öykülerde, fabl ve schwänke'lerde de bunun öğelerine rastlarız.

Son olarak, bu beden kavrayışı grotesk gerçekçilik edebiyatını kavramak için büyük önemleri olan küfür, lanet ve yeminlerin temelinde yatmaktadır. Bu edebiyatın bütün dili, üslubu, imge yapısı üzerinde açıkça örgütleyici bir etki göstermişlerdir. Kendilerine özgü bir biçimde açık hakikatin dinamik formülleridirler, (köken ve işleyiş açısından) grotesk ve Rönesans gerçekçiliğinin diğer "alçaltma" ve "alaşağı etme" biçimleriyle yakından bağlantılıdırlar. Çağdaş edepsiz küfür ve lanetlerde bu beden kavrayışının ölü ve tamamen olumsuz kalıntıları bulunmaktadır. Bu tür küfürler, (değişik çeşitlemeleriyle birlikte) bizdeki "üçkatlılar" [sunturlu küfürler] ya da "siktir..." gibi ifadeler, küfür edilen grotesk yöntemle alçaltmakta, yani onu mutlak topografik bedensel aşağıya, doğurma, üreme organları-

[6] Ortaçağ sanatındaki grotesk motifler üzerine, E. Male'nin, *L'art religieux du XIIe siècle, du XIIIe et de la fin du Moyens Ages en France* (birinci cilt, 1902, ikinci cilt, 1908, üçüncü cilt, 1922) adlı çalışmasında birçok değerli malzeme sunulmaktadır.

nın bölgesine, yok olması ve yeniden doğması için bedensel mezara (ya da bedensel cehenneme) göndermektedir. Fakat çağdaş küfürlerde bu ambivalent doğurgan anlamdan, kaba olumsuzlama, saf sinizm ve saldırganlıktan başka neredeyse hiçbir şey kalmamıştır: bu bir zamanlar bir şey söylemeye yardımcı olmuş, fakat artık ancak anlamsızca hakaret etmeye yarayacak bir tür yabancı dilin kalıntılarıdır. Yine de (erotikle her tür ilişkiden yoksun olduklarında) bunların hâlâ bir tür çekicilik taşımakta olduklarını ikiyüzlüce reddetmek saçma olacaktır. Geçmiş karnaval özgürlükleri ve karnaval hakikatinin zayıf bir anısını taşırlar. Dil açısından bastırılmaz canlılıkları bugüne dek ele alınmamıştır. Rabelais'nin çağında romanına kaynaklık eden halk dili alanlarında küfür ve lanetler, anlamlarının tamamını hâlâ koruyorlardı ve öncelikle de olumlu doğurgan kutuplarını koruyorlardı. Grotesk gerçekçilikten devralınan tüm alçaltma biçimleriyle, halk-bayram karnaval travesti biçimleriyle, diablerie imgeleriyle, gezi edebiyatında yeraltı imgeleriyle, soti imgeleriyle vb derinden bağlantılıydılar. Bu yüzden de romanında önemli bir rol oynayabildiler.

Halk temsil biçimlerinde ve genel olarak ortaçağ ve Rönesans sokak komiğinde yaygın olan grotesk beden ifadesini özellikle belirtmek gerekir. Bu biçimler grotesk beden kavrayışını daha çok gizli bir biçimde çağdaş zamanlara da taşıdılar: XVII. yüzyılda Tabaren'in "geçitlerinde," Tourlouien'in komiğinde ve başka benzer olgularda yaşıyordu.

Grotesk ve folklorik gerçekçiliğin beden kavrayışının bugün de (dar ve belirsiz biçimde de olsa) temsil ve sirk komiği biçimlerinde hâlâ canlı olduğu söylenebilir.

Öncelikle ele aldığımız grotesk gerçekçiliğin beden kavrayışı, şüphesiz, Rönesans estetiğinin temelini oluşturan ve sanatın daha sonraki gelişimi için vazgeçilmez görünen "klasik" antik çağın edebi ve seçkin kanonuyla karşıtlık oluşturmaktadır.[7] Tüm bu yeni kanonlar bedeni tamamen farklı biçimde, yaşamı-

Fakat genel olarak antik çağda değil; eski Dor komedisinde, satirli dramda, Sicilya komiği biçimlerinde, Aristophanes'te, mim ve atellanae'de benzer (grotesk) kavrayışla karşılaşmaktayız; yine Hippokrates, Galena, Plinius'ta, "masa sohbetleri" edebiyatında, Athenaeus, Plutarkhos, Macrobius ve antik çağın klasik olmayan bir dizi başka yapıtında da buna rastlarız.

nın tamamen başka momentleriyle, dış (bedendışı) dünyayla tamamen başka ilişkiler içinde görürler. Dahası beden, tek, yalnız, başka bedenlerden ayrılmış, kapalıdır. Bu yüzden hazır olmayışının, gelişiminin ve çoğalmasının tüm belirtileri ortadan kaldırılır: tüm çıkıntı ve filizleri koparılır, (filiz ve sürgünleri demek olan) tüm kabarıklıkları düzleştirilir, tüm açıklıkları kapatılır. bedenin sonsuz hazır olmayışı sanki örtülür, gizlenir: gebelik, gebe kalma, doğum, acı genellikle gösterilmez. Yaş, anne beşiğinden ve mezardan en büyük uzaklık, yani bireysel yaşamın "eşiklerinden" en büyük uzaklık sayılır. Vurgu, belli bir bedenin tamamlanmış, kendine yeterli bireyselliği üzerindedir. bedenin sadece dış dünyadaki, beden ile dünya arasında belirgin ve keskin sınırlar bulunmasını sağlayan eylemleri gösterilir; yutma ve çıkartmanın beden içi süreç ve eylemleri anlatılmaz. Bireysel beden samimi halk bedeniyle ilişkilerinin dışında gösterilir.

Yeni zamanların başlıca hâkim kanonları bunlardır. Bu kanonlar açısından grotesk gerçekçiliğin bedeninin sakat, benzersiz, biçimsiz bir şey olarak görüldüğü açıktır. Yeni zamanlarda oluşmuş olan "güzelin estetiği" çerçevesinde, bu beden uygunsuzdur.

Hem burada, girişte, hem de çalışmamızın daha sonraki bölümlerinde (özellikle de V. bölümde) bedenin tasvirinin grotesk ve klasik kanonlarının karşılaştırması sırasında bir kanonu diğerine üstün saymayacak, sadece aralarındaki özsel farklılıkları sergileyeceğiz. Fakat araştırmamızda, doğal olarak ön planda, Rabelais'nin ve halk gülmece kültürünün imgesel kavrayışını belirlediği şekliyle, grotesk kavrayış yer alacaktır: grotesk kanonun kendine özgü mantığını, özel sanatsal özgürlüğünü kavramak istiyoruz. Klasik kanon bizim için sanatsal olarak anlaşılırdır, belli bir ölçüde onunla yaşıyoruz, ama grotesk olanı çoktandır tahrif edilmiş bir halde kavrıyoruz ya da kavramaya başladık. Edebiyat ve sanat tarihçisi ve kuramcılarının görevi, bu kanonu gerçek anlamıyla yeniden kurmaktır. Onu yeni çağların normlarına uygun bir ruhla yorumlamak ve onda sadece kendisinden kopuşlar görmek saçmadır. Grotesk kanon kendi ölçüleriyle ölçülmelidir.

Burada biraz daha açıklama yapmak kaçınılmazdır. "Kanon" sözcüğünü, insan bedeninin tasvirinde belli bilinçli yer-

leşmiş kural, norm ve oranlar anlamında anlamıyoruz. Gelişiminin bazı belli aşamalarında klasik kanon hakkında böyle dar bir anlamda konuşulabilir. Grotesk beden imgesiyse uygun bir kanona sahip olmamıştır. Doğası gereği kanonsuzdur. Burada "kanon" sözcüğünü, bedenin ve bedensel yaşamın belirli, fakat dinamik ve gelişen bir eğilimi anlamında kullanıyoruz. Geçmişin sanat ve edebiyatında, duruma uygun olarak grotesk ve klasik kanonlar şeklinde adlandıracağımız iki eğilim görüyoruz. Burada bu iki kanonun tanımlarını, saf, deyim yerindeyse, aşırı ifadeleriyle veriyoruz. Fakat bu canlı tarihsel gerçeklik içinde bu kanonlar (bu arada klasik kanon da) sabit ve değişmez olmamış, çeşitli tarihsel klasik ve grotesk değişkeleri doğurarak sürekli bir gelişim geçirmişlerdir. Bu yüzden iki kanon arasında çeşitli gelişme biçimleri yer alır – çatışma, karşılıklı etkileşim, kesişme, kaynaşma. Bu (belirttiğimiz gibi) özellikle Rönesans dönemi için karakteristiktir. Grotesk beden kavrayışının en saf ve tutarlı temsilcilerinden olan Rabelais'de bile özellikle de Gargantua'nın Ponokrates tarafından eğitilmesi ve Theleme bölümlerinde, klasik kanon öğeleri bulunmaktadır. Fakat çalışmamız açısından her şeyden önce açık ifadeleriyle iki kanon arasındaki temel farklılıklar önemlidir. İlgimizi bunlara yönelteceğiz.

Halk gülmece kültürüne oluşumunun tüm biçimlerinde eşlik etmiş olan özel bir imgelem tipini, geçici olarak "grotesk gerçekçilik" olarak adlandırdık. Şimdi seçtiğimiz terimi temellendirmemiz gerekiyor.

Her şeyden önce "grotesk" terimi üzerinde duralım. Bu terimin tarihini groteskin kendisinin ve kuramının gelişimiyle ilişkili olarak sunalım.

Grotesk tip imgelem (yani imgelerin kuruluş yöntemi) en eski tiplerden biridir: onunla mitolojide ve tüm halkların arkaik sanatlarında, bu arada da şüphesiz eski Yunan ve Romalıların klasik öncesi sanatlarında karşılaşılır. Ve klasik çağda grotesk tip ölmemiş, büyük resmi sanatın sınırlarının dışına itilmiş, onun birtakım "aşağı," kanonsuz alanlarında yaşama-

yı ve gelişmeyi sürdürmüştür: gülünç plastik sanatlar alanında, daha çok küçük ölçekte, sözgelimi daha önce belirttiğimiz Kerch terrakotaları, gülünç maskeler, Sileni, bereketlilik demonlarının tasvirleri ve çok sevilen Tersitus canavarının heykelciği vb; gülünç vazo süslemeleri alanında, sözgelimi gülünç ikiz tasvirleri (komik Herkules, komik Odysseus), komedilerden sahneler, yine bereketlilik demonları vb; son olarak, o ya da bu biçimde karnaval tipi bayramlarla ilişkili olan gülmece edebiyatının daha engin alanlarında – satirik dramlar, antik Attik komediler, mimler vb Geç antik çağda grotesk tip imgelem serpilmeyi ve yenilenmeyi sürdürmüştür ve neredeyse tüm sanat ve edebiyat alanlarını kucaklamıştır. Burada doğu halklarının önemli sanatsal etkisi altında, groteskin yeni bir çeşitlemesi gerçekleşmiştir. Fakat antik çağın estetik ve sanatsal düşüncesi, klasik geleneğin hattında gelişmiştir ve bu yüzden, grotesk tip imgelem yeterli tutarlılıkta bir adlandırmaya, yani terime de kuramsal tanınma ve anlamlandırmaya da sahip olmamıştır.

Antik groteskin gelişiminin üç aşamasında –grotesk arkaik, grotesk klasik ve geç antik grotesk dönem– gerçekçiliğin temel öğeleri şekillenmiştir. Onda (genellikle yapıldığı gibi) yalnızca "kaba naturalizm" görmek yanlıştır. Fakat grotesk gerçekçiliğin antik dönemi bizim çalışmamızın sınırları dışında kalmaktadır.[8] İleriki bölümlerde ancak Rabelais'nin sanatını etkilemiş olan antik grotesk olgularıyla ilgileneceğiz.

Grotesk gerçekçiliğin çiçeklenişi, ortaçağ halk gülmece kültürünün imgesel sistemidir ve sanatsal zirvesi Rönesans edebiyatıdır. Burada, Rönesans döneminde, öncelikle grotesk terimi ortaya çıkar, fakat başlangıçta ancak dar bir anlam taşır. XV. yüzyıl sonunda Roma'da yapılan Tita'nın yer altı kazıları sırasında o zamana dek bilinmeyen türden Roma resim süslemeleri bulunmuştu. Bu tür süslemelere İtalyanca "grotta" yani mağa-

[8] Antik çağ ve –özellikle de– ortaçağ ve Rönesans groteski üzerine ilginç malzemeler ve çok değerli gözlemler A. Dietrich'in *Pulcinella. Pompei duvar resimleri ve Roma satirli dramları* adlı kitabında bulunmaktadır (Dieterich A., *Pullcinella. Pompeyanische Wandbilder und römische Satyrspiele*, Leipzig, 1897). Yazarın kendisi, yine de "grotesk" terimini kullanmaz. Dietrich'in kitabı birçok açıdan önemini yitirmemiştir.

ra, yeraltı sözcüğünden türetilen "la grottesca" adı verilmişti. Benzer süslemeler İtalya'nın başka yerlerinde de bulunmuştu. Bu tür süslemelerin önemi nedir?

Keşfedilen Roma süslemeleri insanları alışılmamış, şaşırtıcı ve özgürce oyunlu, sanki birbirlerini doğururcasına iç içe geçmiş bitki, hayvan ve insan biçimleriyle etkilemişti. Dünyanın alışılmış tasvirindeki, "doğa krallıklarını" birbirinden ayıran o keskin ve durağan sınırlar yoktu: burada, groteskte, bunlar neşeyle kaynaşmıştı. Burada eylemlerin tasvirindeki alışılmış durağanlık da yoktu: hareketler –bitki ve hayvanlara ait– hazır biçimlerin hazır ve sabit dünyasında oluyordu, bir biçimden diğerine geçişte, varlığın sonsuz hazır olmayışında ifade edilen varlığın kendisinin içsel eylemine yönelmişti. Bu süslemesel oyunda sanatsal fantezinin sıradışı bir özgürlüğü ve hafifliği hissedilir, böylece bu özgürlük neşeli, neredeyse gülen özgürlük olarak hissedilir. Yeni süslemelerin bu neşeli ezgisini Raphael ve öğrencileri, resimledikleri Vatikan loggia'sının öykündüğü groteskte harika bir biçimde anlamış ve ortaya koymuştur. [9]

"Grotesk" teriminin ilk kez kullanıldığı Roma süslemelerinin temel özellikleri böyledir. Bu basitçe, o zamana göre yeni bir olgu olan şeyi anlamlandırmak için yeni bir sözcüktü. Ve başlangıçta anlamı da çok dardı, bulunan Roma süslemelerinin çeşitliliğini anlatıyordu. Fakat gerçekte, bu çeşitlilik, antik çağın tüm aşamalarında bulunan, ortaçağ ve Rönesans dönemlerinde de varlığını sürdüren grotesk imgelemin engin dünyasının küçük bir parçasıydı. Ve bu parçada bu engin dünyanın karakteristik özellikleri yansıtılmıştı. Yeni terimin daha sonraki üretken yaşamını, onun grotesk imgelemin neredeyse sınırsız olan dünyasına zamanla yayılmasını bu sağladı.

[9] Burada L.E. Pinski'nin sunduğu harika bir grotesk tanımını da aktaralım: "Groteskte yaşam, –aşağıdan, atıl ve ilkel olandan, yüceye, en üstün ve ruhsallaşmış olana dek– her düzeyden geçer, –çeşitli türden biçimlerin bu girlantı kendi birliğine tanıklık etmektedir. Uzaklara atılarak, en sıradışı şeyleri kaynaştırarak, alışılmış kalıpları yıkarak, grotesk sanat içinde mantık açısından paradoks ile akrabadır. İlk bakışta grotesk yalnızca keskin zekâlı ve eğlencelidir, fakat büyük olasılıkları barındırmaktadır" (bkz. Pinkski L.E, *Realizm Epohi Ronesansa* [Rönesans Çağı Gerçekçiliği], Goslitizdat, Moskova, 1961, 119-120).

Fakat terimin kullanımının yaygınlaşması oldukça yavaş ve grotesk dünyanın kendine özgülüğü ve biricikliğinin açık bir kuramsal anlamlandırması olmaksızın gerçekleşti. Kuramsal analizin ilk denemesi, daha doğrusu, groteskin basit tanımı ve değerlendirmesi, groteski olumsuz bir biçimde ele alan (Augustus döneminin Romalı mimar ve sanat uzmanı) Vitruvius'un yargısına dayanarak Vasari tarafından yapılmıştı. Vitruvius –Vasari onu onaylayarak alıntılar– yeni "barbar" modayı "nesneler dünyasının açık yansıtımı yerine duvarları canavarlarla kaplamak" olarak değerlendirmişti, yani grotesk üslubu "doğal" form ve oranların kabaca bozulması olarak klasik bir konumdan yargılamıştır. Vasari de bu konumu kabul etmektedir. Ve bu konum, özünde, uzun zamanlar boyunca hâkim olmuştur. Groteskin daha derinlikli ve geniş bir kavranışı ancak XVIII. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşebilmiştir.

Klasik kanonun hâkim olduğu dönemde, XVII ve XVIII. yüzyıl sanat ve edebiyatının tüm alanlarında halk gülmece kültürüyle bağlantılı olan grotesk, dönemin büyük edebiyatının dışında sayılmıştır: aşağı ya komiğe dahil edilmiş ya da (daha önce andığımız) naturalist sınıflandırmaya sokulmuştur.

Bu dönemde (daha doğrusu, XVII. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak) halk kültürünün tören-gösteri karnaval biçimlerinin zamanla daralması, sönükleşmesi ve tekdüzeleşmesi süreci gerçekleşmiştir. Bir yandan, bayram yaşamı devlet eline geçer ve bir geçit töreni haline gelir; diğer yandan, gündelikleşir, yani özel, ev içi yaşama, aile yaşamına girer. Bayram sokağının daha önceki ayrıcalığı daha da sınırlanır. Herkese açıklığı, özgürlüğü, geleceğe yönelimiyle özel karnaval dünya duyumu basitçe bayram havasına dönüşmeye başlar. Bayram halkın ikinci yaşamı, onun yeniden doğuşu ve yenilenmesi olmaktan neredeyse çıkmıştır. "Neredeyse" sözcüğünün altını çiziyoruz, çünkü halk-bayram karnaval ilkesi özünde kaybolmamıştır. Daralmış ve zayıflamış da olsa, çeşitli yaşam ve kültür alanlarını beslemeyi sürdürür.

Burada bizim için bu sürecin özel bir yönü önemlidir. Bu yüzyılların edebiyatı artık neredeyse yoksullaşmış halk-bayram kültürünün dolaysız etkisinde değildir. Karnaval dünya duyumu ve grotesk imgelem artık en büyük örneği Rönesans

edebiyat geleneği olan bir edebi gelenek olarak yaşar ve aktarılmaktadır.

Halk sokak kültürüyle canlı ilişkilerini kaybeden ve saf edebi gelenek olan grotesk çeşitli biçimlerde filizlenir. Karnavalın grotesk imgelerinin, onlardan çeşitli düzeltmeler ve çeşitli nedenlerle yararlanmaya izin veren ünlü biçimselleştirilmesi gerçekleşir. Fakat bu biçimselleşme yalnız dışsal olmaz ve karnaval-grotesk biçimlerin kendilerinin içeriği, sanatsal-keşifçi ve kaynaştırıcı gücü bu dönemin (yani XVII. ve XVIII. yüzyıllar) tüm önemli olgularında korunmuştur: "commedia dell'arte"-de (karnaval kökeniyle ilişkisini hepsinden çok korumuştur), Moliere'in (commedia dell'arte ile bağlantılı olan) komedilerinde, XVII. yüzyılın komik roman ve travestilerinde, Voltaire ve Diderot'nun felsefi anlatılarında ("Les bijoux indiscrets," "Jacques le fataliste"), Swift'in yapıtlarında ve birtakım başka yapıtlarda. Tüm bu olgularda –karakter ve yönelim olarak tüm farklılıklarına rağmen– karnaval-grotesk biçim benzer işlevler görmektedir: düşüncenin özgürlüğünü kutsamak, çeşitli türleri kaynaştırmaya ve birbirinden uzak olanları yakınlaştırmaya izin vermek, dünyaya hâkim olan görüşten, her tür koşullardan, eskimiş doğrulardan, alışılmış, sıradan, genel kabul görmüş her şeyden kurtuluşa yardım etmek, dünyaya yeni bir biçimde bakmayı sağlamak, varolan her şeyin geçiciliğini ve tamamen başka bir dünya düzeninin olanağını hissetmek.

Fakat grotesk terimiyle içerilen bu üç olgunun birliğinin ve onların sanatsal özelliklerinin, açık ve ayrıcalıklı bir kuramsal kavrayışı çok ağır biçimde gelişmiştir. Terimin kendisi de "arabesk" (daha çok süslemelere uygulanmıştır) ve "burlesk" (daha çok edebiyatta kullanılmıştır) terimleriyle yer değiştirmiştir. Klasik bakış açısının estetiğinin egemen olduğu koşullarda bu tür kuramsal kavrayış daha olanaklı değildi.

XVIII. yüzyılın ikinci yarısında edebiyatta olduğu gibi, estetik düşünce alanında da önemli değişimler olur. Almanya'da bu dönemde, en ciddisi bile olsa, tüm tiyatro gösterilerinin vazgeçilmez katılımcısı olan Harlequin figürleri çevresinde edebi bir savaş patlak verdi. Gottsched ve başka klasikçiler Harlequin'in "ciddi ve saygıdeğer sahneden" kaldırılmasını istediler ve bunu bir süre için başardılar da. Bu savaşta Les-

sing de Harlequin'in yanında yer almıştı. Harlequin ile ilgili bu dar sorunun ötesinde çok daha geniş ve ilkesel bir sorun, güzelin ve yücenin estetiğinin taleplerine yanıt vermeyen sanatsal olguların, yani groteskin kabul edilebilirliği sorunu vardı. Bu sorun Justus Möser'in *Harlequin ya da Grotesk-Komiğin Savunusu* (*Harlekin oder die Verteidigung des Grotesck-Komischen*) adlı, 1761 yılında yayımlanan kısa çalışmasında ele alınıyordu. Burada groteskin savunusu tamamen Harlequin'in kendi ağzından yapılmıştır. Möser'in çalışmasında, Harlequin'in, Colombine, Yüzbaşı, Doktor ve başka karakterlerin ait olduğu dünyanın (ya da dünyacığın), yani commedia dell'arte dünyasının bir parçası olduğu vurgulanmıştır. Bu dünya, klasik estetiğin güzel ve yücesine boyun eğmeyen bir bütünselliğe, özel bir estetik yasallığa ve kendi temel kusursuzluk ölçütlerine sahiptir. Fakat aynı zamanda Möser bu dünyayı "aşağı" temsil komiği ile karşı karşıya getirmekte ve bu şekilde groteskin anlamını daraltmaktadır. Daha ileride Möser grotesk dünyanın birtakım özelliklerini sıralar: onu "khimerik" yani farklı kökenden öğelerin kaynaştığı bir şey olarak adlandırmakta, doğal oranların bozulmasına (hiperbolliğe), karikatür ve parodi öğelerinin varlığına dikkat çekmektedir. Son olarak, Möser groteskin gülmece ilkesinin altını çizmekte, böylece insan ruhunun mutluluk ve neşe arayışında gülmecenin izini sürmektedir. Groteskin çok dar biçimde, ilk savunusu böyledir.

1788'de, dört ciltlik bir komedi edebiyatı tarihinin ve *Saray Soytarılarının Tarihi* adlı kitabın yazarı olan Alman bilimadamı Flögel, *Grotesk Komiğin Tarihi* adlı kitabını yayımladı.[10] Flögel grotesk kavramını tarihsel ya da sistematik bir bakış açısıyla sınırlandırarak tanımlamaz. Alışılmış estetik normlardan keskin bir biçimde ayrılan ve maddi-bedensel momenti şiddetli bir biçimde vurgulanmış ve abartılmış olan her şeyi groteske dahil ediyordu. Fakat kitabının büyük bir bölümünü

[10] Flögel'in kitabı, Ebeling tarafından, kısmen gözden geçirilmiş ve genişletilmiş bir biçimde 1862 yılında yeniden yayımlanmıştır. Ebeling Fr. W *Flögel's Geschichte des Grotesk-Komischen*, Leipzig, 1862. Ebeling'in bu redaksiyonuyla beş yayımı olmuştur. İleride bu kitaptan yapacağımız tüm alıntılar Ebeling'in ilk yayımına aittir. 1914 yılında, Flögel'in Max Brauer redaksiyonuyla yeni bir yayımı yapılmıştır.

Flögel, tam da ortaçağ groteskinin övgüsüne ayırmaktadır. Ortaçağ halk-bayram biçimlerinin ("budalalar bayramı," "eşek bayramı," Corpus Christi kutlamalarının halk-sokak öğeleri, karnavallar vb), geç ortaçağın parodili edebi topluluklarını ("Kraliçe Basoche," "İşsiz Oğlanlar" vb), sotileri, farsları, maslenits' oyunlarını, halk-sokak komiğinin birtakım biçimlerini vb ele almaktadır. Genel olarak, Flögel'de grotesk boyutu bir ölçüde sınırlıdır: grotesk gerçekçiliğin edebi olgularını hiçbir şekilde ele almamıştır (sözgelimi Latince ortaçağ parodilerini). Tarihsel-sistematik bir bakış açısının yokluğu, kaynak seçiminde de birtakım rastgeleliğe yol açmıştır. Alaşağı etme olgularının anlamının kavranışı yüzeyseldir, aslında herhangi bir kavrayış yoktur: bunları sadece tuhaflıklar olarak sıralamıştır. Fakat buna rağmen, Flögel'in kitabı, malzemesi açısından önemini günümüze dek korumuştur.

Hem Möser hem de Flögel yalnızca grotesk komiği, yani gülmece ilkesiyle örgütlenmiş groteski tanırlar, bu yüzden gülmece ilkesi onlar tarafından neşeli, mutluluk verici olarak düşünülür. Bu araştırmacıların malzemeleri de böyleydi: Möser için commedia dell'arte ve Flögel için ortaçağ groteski.

Möser ve Flögel groteskin gelişiminin geride kalmış aşamalarına yönelik çalışmalarını yayımladıkları dönemde, groteskin kendisi gelişiminin yeni bir aşamasına giriyordu. Romantizm öncesinde ve erken romantizmde grotesk yeniden doğmuştur, fakat kökten bir yeni anlam kazanmayla. Grotesk, geçmiş yüzyılların halk-karnaval dünya duyumundan çok uzak bir biçimde (bu tür öğeler yine bulunsa da) öznel, bireysel dünya duyumunun ifadesi haline geldi. Yeni öznel groteskin ilk ve çok önemli ifadesi Sterne'in *Tristam Shandy*'sidir (Rabelais ve Cervantes'e has dünya duyumunun yeni çağın öznel diline kendine özgü bir çevirisi). Yeni groteskin bir başka çeşidi, gotik ya da kara romandır. Al-

Kökeni pagan dönemlere uzanan bir tür Rus karnavalı; gözleme haftası, apukurya, et kesimi zamanı da denen bu bayram, karnavalın oruçtan önceki son haftası da olabilir –çn.

manya'da öznel grotesk, belki de en güçlü ve özgün gelişimi gösterdi. Bunlar "fırtına ve saldırı" [Sturm und Drang] dramaturjisi ve erken romantizm (Lenz, Klinger, genç Tieck), Hippel ve Jean-Paul'ün romanları ve son olarak yeni groteskin dünya edebiyatının ileri aşamalarındaki gelişimi üzerinde en büyük etkiyi yaratmış olan Hoffmann'ın yapıtlarıdır. Yeni groteskin kuramcıları Friedrich Schlegel ve Jean Paul olmuştur.

Romantik grotesk, dünya edebiyatının çok önemli ve etkileyici bir olgusudur. Belli bir ölçüde Klasisizmin ve Aydınlanma'nın sınırlılık ve tek yönlü ciddiyeti besleyen öğelerine karşı bir tepkiydi: dar sağduyulu akılcılığa, devletçi ve resmi-mantıksal otoriteye, hazır olmaya, tamamlanmışlığa ve tek anlamlılığa eğilime vb. Bütün bunları reddederek, romantik grotesk öncelikle Rönesans dönemi geleneğine, özellikle de bu dönemde yeniden keşfedilmiş ve ortaçağ groteskinin yorumlanmasına ışık tutan Shakespeare ve Cervantes'e yaslandı. Romantik grotesk üzerinde, belli bir anlamda onun kurucusu bile sayılabilecek olan Sterne, önemli bir etki bırakmıştır.

Canlı (fakat artık çok tekdüzeleşmiş) halk-gösteri karnaval biçimlerinin dolaysız etkisi olarak görünen şeyse, anlaşıldığı kadarıyla, önemli değildi. Saf bir edebi gelenek hâkimdi. Yine de halk tiyatrosunun (özellikle de kukla tiyatrosunun) ve birtakım temsil komiklerinin çok önemli etkisini belirtmek gerekir.

Halk kültürüyle dolaysız bir ilişki içinde olan ve sokağa ve kamuya yönelik bir karakteri olan ortaçağ ve Rönesans groteskinden farklı olarak, romantik grotesk *oda içi* olmuştur: bir tür kendi tekliğinin tam bilinciyle tekbaşına yaşanan bir karnaval. Karnaval dünya duyumu, öznel idealist felsefi düşüncenin diline çevrilmiş ve ortaçağ ve Rönesans groteskinde olduğu şekliyle, varlığın biricikliğinin ve tükenmezliğinin somut biçimde yaşanan (*bedensel* olarak yaşanan da denebilir) duyumu olmaya başlamıştır.

Romantik groteskte en önemli değişikliği gülmece ilkesi yaşadı. Gülmece, doğal olarak, kaldı: çünkü mutlak ciddiyet koşullarında herhangi –hatta en çekingen– grotesk bile olanaksızdır. Fakat romantik groteskte gülmece indirgendi ve humor, ironi, sarkazm biçimini aldı. Mutlu ve sevinç dolu gülmece olmaktan çıktı. Gülmece ilkesinin olumlu doğurgan momenti en aza indi.

Gülmece üzerine çok ilginç bir yargı, romantik groteskin en ünlü yapıtlarından olan Bonaventura'nın (bilinmeyen bir yazarın, belki de Wetzel'in takma adı) *Gece Devriyeleri*'nde bulunur.[11] Bu bir gece bekçisinin öykü ve düşünceleridir. Bir yerde anlatıcı gülmecenin anlamını şöyle açıklar: "Dünyanın bütün çelmelerine karşı koymak için, yeryüzünde gülmekten daha iyi bir araç var mıdır! Bu satirik maskenin karşısında en güçlü düşmanın korkuya kapılır ve eğer karşısında kahkahalar atacak olursam, mutsuzluk geri geri gider! Lanet olsun, bu dünya hassas uydusu ayla birlikte, gülmek dışında doğru dürüst neyi hak ediyor!"

Burada –tüm groteskin vazgeçilmez belirtisi olan– gülmecenin dünya kavrayışı ve evrensel karakteri ilan edilir ve onun özgürleştirici gücü övülür, fakat gülmecenin doğurgan gücünden bir iz yoktur, o yüzden neşeli ve mutlu tonunu kaybeder.

Yazar (anlatıcı gece bekçisinin dilinden) gülmecenin kökenine ilişkin kendine özgü mit şeklinde bir açıklama sunmaktadır. Gülmece yeryüzüne şeytan tarafından gönderilmiştir. Fakat o –gülmece– insanlara mutluluk maskesiyle yaklaşır ve insanlar onu gönül rahatlığıyla kabul ederler. Ve işte o zaman gülmece neşeli maskesini çıkartır ve insanlara ve dünyaya zalim bir satir olarak bakmaya başlar.

Groteski örgütleyen gülmece ilkesinin dönüşümü, doğurgan güçlerini kaybedişi romantik groteskin ortaçağ ve Rönesans groteskinden başka önemli ayrımlarını ortaya çıkartır. Bu ayrımlar k o r k u n ç olanla ilişkilerinden daha da açık biçimde görünürler. Alışılmış, sıradan, günlük, ortak, herkesçe bilinen her şey birden insana anlamsız, şüpheli, yabancı ve düşman görünür. İnsanın kendi dünyası birdenbire yabancı bir dünya oluverir. Alışılmış ve korku vermeyen şey birden korkunç bir hal alır. Romantik groteskin eğilimleri bunlardır (daha çok uç ve şiddetli biçimlerinde). Dünyayla uzlaşma, eğer olursa, öznel-lirik ya da hatta mistik bir düzlemde gerçekleşir. Bu arada ortaçağ ve Rönesans groteski, halk gülmece kültürüyle bağlantılı olarak, korkunç olanı ancak g ü l ü n ç c a n a v a r l a r, yani ancak gülmeceyle yenilmiş korku olarak tanır. Burada

*Nachtwachen*, 1804 (bkz. R. Steinert yayımı, *Nachtwachen des Bonawentura*, Leipzig, 1917).

hep gülünç ve neşeli bir şeye dönüşmüştür o. Halk kültürüyle bağlantılı olarak grotesk, dünyayı insana yaklaştırmış ve onu bedenlendirmiştir, onu beden ve bedensel yaşam aracılığıyla doğurmuştur (soyut-ruhsal romantik eğlendirmeden farklı olarak). Romantik olan groteskte maddi-bedensel yaşam imgelerinin –yeme, içme, dışkılama, birleşme, doğurma– neredeyse hepsi doğurgan anlamlarını kaybetmiş ve "aşağı oluşa" dönüşmüştür.

Romantik grotesk imgeleri dünya karşısındaki korkunun ifadesi olmakta ve bu korkuyu ("korkutarak") okurlara duyurmaya çalışmaktadır. Halk kültürünün grotesk imgeleri mutlak olarak korkusuzdur ve hepsi de bu korkusuzluklarını bildirir. Rönesans edebiyatının ünlü yapıtları için de bu korkusuzluk karakteristiktir. Fakat Rabelais'nin romanı bu yaklaşımın zirvesidir: burada korku doğduğu yerde yok edilmekte ve her şey neşeyle kaplanmaktadır. Bu dünya edebiyatının en korkusuz kitabıdır.

Gülmecede doğurgan momentlerin kayboluşuyla ilgili olarak romantik groteskin başka özellikleri de vardır. Delilik motifi, sözgelimi tüm grotesk için karakteristiktir, çünkü dünyaya başka, "normal olan" tarafından, yani genel kabul görmüş önerme ve yargılarla bulanıklaştırılmamış gözlerle bakmaya izin verir. Fakat halk groteskinde delilik resmi aklın, resmi "hakikatin" tek yönlü ciddiyetinin neşeli parodisidir. Bu bayram deliliğidir. Romantik olan groteskteyse, delilik bireysel biricikliğin karamsar trajik yönüne bürünür.

Maske motifi daha da önemlidir. Bu halk kültürünün en karmaşık ve çok anlamlı motifidir. Maske, değişmenin ve şekil değiştirmenin mutluluğuyla, neşeli bağımsızlıkla, aynılığın ve tek anlamlılığın neşeyle olumsuzlanmasıyla, aptalca birliğin kendisi tarafından olumsuzlanmasıyla bağlantılıdır; maske doğal sınırların aşılması, metamorfoza uğraması, yıkılmasıyla, alaya almayla, (isimler yerine) lakaplarla bağlantılıdır; maskede yaşamın oyunlu ilkesi saklıdır, temelinde eski törensel-gösteri biçimleri için karakteristik olan gerçeklik ve imgenin özel bir samimiyeti yatmaktadır. Maskenin çok karmaşık ve çok anlamlı simgeciliğini tüketmek, şüphesiz olanaksızdır. Parodi, karikatür, yüz buruşturma, kırıtma, yapmacık hareketler vb gibi olgu-

ların kendilerince maske türevleri olduğunu belirtmek gerekir. Maskede groteskin özü çok açık biçimde ifade edilmektedir.[12]

Romantik groteskte maske, halk-karnaval dünya duyumunun birliğinden koparılarak, tekdüzeleştirilmiş ve başlangıçtaki doğasına yabancı olan bir dizi yeni anlam kazanmıştır: maske bir şeyler gizler, saklar, yalan söyler vb Bu tür anlamlar, şüphesiz, maske halk kültürünün organik bütünü içinde işlev gördüğü zaman tamamen olanaksızdır. Romantizmde maske kendi doğurgan ve yenileyen momentini neredeyse tamamen kaybetmiş ve karamsar bir renge bürünür. Maskenin arkasında genellikle korkunç boşluk, "Hiçlik" bulunur (bu motif Bonaventura'nın *Gece Devriyeleri*'nde güçlü biçimde işlenmiştir). Bu arada halk groteskinde maskenin ardında hep yaşamın tükenmezliği ve renkliliği bulunur.

Fakat romantik groteskte de maske halk-karnaval doğasından bir şeyleri korumuştur; bu doğa onda yok edilemezdir. Çünkü sıradan çağdaş yaşam koşullarında bile maske her zaman bir tür özel atmosferle çevrilidir, başka bir dünyaya ait olarak algılanmaktadır. Maske hiçbir zaman diğer nesneler arasındaki basit bir nesne olamaz.

Romantik groteskte marionette, kukla motifi büyük bir rol oynar. Bu motif şüphesiz, halk groteskine de yabancı değildir. Fakat romantizm için bu motifte, insanları yöneten ve onları marionettelere dönüştüren yabancı, insan olmayan güçlere yapılan, halk gülmece kültüründe kesinlikle bulunmayan bir vurgu yer almaktadır. Kendine özgü bir motif olan grotesk kuklaların trajedisi motifi sadece romantizme hastır.

Şeytan imgesinin ele alınışında da romantik grotesk ile halk groteski arasında derin bir ayrım vardır. Ortaçağ mysteria diablerielerinde, gülünç hayalet görülerinde, parodili efsanelerde, fabliaux'da vb şeytan, gayriresmi dünya görüşünün, tersyüz kutsallığın, maddi-bedensel aşağının vb neşeli ambivalent taşıyıcısıdır. Onda korkunç ve yabancı bir şey yoktur (Rabelais'de Epistemon'un hayalet görüsünde "şeytanlar eğlenceli veletler ve seçkin içkicilerdir"). Genellikle şeytanlar ve cehennemin

---

Burada maskeden ve onun anlamlarından artık antik çağın ve ortaçağın halk-bayram kültürü koşullarında söz açıyoruz ve onun çok daha eski kültsel anlamlarını ele almıyoruz.

kendisi sadece "gülünç canavarlardır." Romantik groteskte ise şeytan korkunç, melankolik, trajik bir şey halini alır. Cehennem kahkahası, karamsar, azaplı bir kahkahaya dönüşür.

Romantik groteskte ambivalentliğin sıklıkla keskin durağan bir çelişkiye ya da donuk bir karşıta dönüştüğünü söylemek gerekir. Böylece *Gece Devriyeleri*'nin anlatıcısı (gece bekçisi) için baba şeytan, anneyse kanonlaşmış azizdir; kiliselerde gülme neşeli evlerde (yani batakhanelerde) ağlama alışkanlığı vardır. Eski kamusal tanrıları alaya alma ve ortaçağda budalalar bayramı zamanında kilisede gülme ritüeli, yurtdışında, XIX. yüzyılda kilisede birbaşına bir salağın eksantrik gülüşüne dönüşmüştür.

Son olarak romantik groteskin bir özelliğini daha belirtelim: bu çoğu zaman gece groteskidir (Bonaventura'nın *Gece Devriyeleri*, Hoffmann'ın *Gece Öyküleri*), bunun için genel olarak ışık değil karanlık karakteristiktir. Halk groteski içinse, tersine ışık karakteristiktir: bu bahar ve sabah, gündoğumu groteskidir.[13]

Almanya'daki romantik grotesk böyledir. Romantik groteskin Romalı değişkesini aşağıda ele alacağız. Burada romantik grotesk kuramının üzerinde kısaca duralım.

Friedrich Schlegel, *Şiir Üzerine Konuşma*'da (*Gesprach über die Poesie*, 1800) groteske, açık bir terminolojik açıklama vermeksizin değinmektedir (genellikle onu arabesk olarak adlandırmaktadır). Schlegel groteski ("arabeski") "insan fantezisinin en eski biçimi" ve "şiirin doğal biçimi" saymaktadır. Shakespeare ve Cervantes, Sterne ve Jean Paul'de grotesk bulmaktadır. Groteskin özünü, gerçekliğin farklı kökenden öğelerinin şaşırtıcı biçimde karışımı, dünyanın alışılmış düzen ve kuruluşundan kopuş, imgelerin özgür fantezisi ve "coşku ve ironinin karışımı" olarak görmektedir.

Jean Paul romantik groteskin özelliklerini *Estetiğe Giriş*'te (*Vorsluche der Aesthetik*) daha da keskin biçimde tanımlar. Ve burada grotesk terimini kullanmaz ve onu "yıkıcı humor" olarak görür. Jean Paul groteski ("yıkıcı humor'u") yeterince geniş bir biçimde kavramakta, yalnız edebiyat ve sanat sınırla-

[13] Daha doğrusu: halk groteski tam da karanlığın ışıkla, gecenin sabahla, kışın baharla yer değiştirmesi momentini yansıtmaktadır.

rında ele almaz: bunun içine budalalar bayramını, eşekler bayramını ("eşekler ayini"), yani ortaçağın gülünç törensel-gösteri biçimlerini katmaktadır. Rönesans döneminin edebi olgularından Rabelais ve Shakespeare'e yeterince sıkça başvurmaktadır. Özellikle Hamlet'in "melankolik" şakalarını göz önünde bulundurarak, Shakespeare'de "tüm dünyanın alaya alınmasından" ("*Welt-Verlachung*") bahsetmektedir.

Jean Paul grotesk gülmecenin evrensel karakterini incelikli biçimde kavramıştır. "Yıkıcı humor" gerçekliğin bağımsız olumsuz öğelerine değil, tüm gerçekliğe, bütünüyle sonlu dünyanın tümüne yönelmiştir. Sonlu olan her şey böylece humor aracılığıyla yokedilir. Jean Paul bu humorun radikalliğinin altını çizer: tüm dünya onda yabancı, korkunç ve haksız bir şeye dönüşür, yer ayaklarımızın altından kayar, baş dönmesi yaşarız, çünkü çevremizde sağlam kalan hiçbir şey bulamayız. Jean Paul, tüm ahlaki ve sosyal temellerin yıkılmasının bu türden bir evrenselliğini ve radikalizmini, ortaçağın gülünç törensel-gösteri biçimlerinde de bulmaktadır.

Jean Paul groteski gülmeceden ayırmaz. Gülmece ilkesi olmadığı zaman groteskin olanaksız olduğunu kavramıştır. Fakat kuramsal kavrayışı sadece, olumlu doğurgan ve yenileyici güçlerden yoksun olan, bu yüzden de mutsuz ve karamsar olan indirgeyici gülmeceyi (humor) tanır. Jean Paul'ün kendisi yıkıcı humorun m e l a n k o l i k karakterini vurgular ve en büyük humoristin şeytan olması gerektiğini söyler (şüphesiz, sözcüğün romantik anlamıyla).

Jean Paul ortaçağ ve Rönesans groteskinin olgularını (bu arada Rabelais'yi de) anmış olsa da özünde sadece, groteskin gelişiminin geçmiş aşamalarına onları "romantikleştirerek" bakmasını sağlayan romantik groteskin kuramını vermiştir (bunun başlıca örneği Rabelais ve Cervantes'in Sterne havasıyla yorumlanmasıdır).

Groteskin olumlu momentini, onun son sözünü, Jean Paul (Schlegel gibi) artık gülmece ilkesinin dışında, humorun yıktığı sonlu olan her şeyden tamamen ruhsal olan alana çıkış olarak görmektedir.[14]

[14] Yazar olarak Jean Paul'ün kendisinde büyük ölçüde romantik grotesk imgeler için karakteristik olan birçok şey bulunmaktadır, özellikle de

Daha sonra (XIX. yüzyılın yirmili yıllarının sonunda) Fransız romantizminde grotesk tip imgelemin dirilişi gerçekleşir.

Fransız romantizmi için ilginç ve çok karakteristik olan grotesk sorununu Victor Hugo, ilk kez *Cromwell*'e yazdığı önsözde, daha sonra da Shakespeare üzerine yazdığı kitapta ortaya koymuştur.

Hugo grotesk tip imgelemi oldukça geniş biçimde kavrar. Onu klasik dönem öncesi antik çağda bulur (Hydra, Harpies, Cyclopes ve başka grotesk arkaik imgeler), daha sonra da bu tipi ortaçağla başlayarak bütün antik çağ sonrasına yayar. "Grotesk," der Hugo, "her yerdedir: bir yandan biçimsiz ve korkutucu olanı yaratmaktadır, diğer yandan komik ve *buffoon* olanı." Groteskin temel yönü benzersiz olmasıdır. Groteskin estetiği, önemli ölçüde benzersizin estetiğidir. Fakat Hugo aynı zamanda, onu yüce olana karşıt bir araç sayarak, groteskin bağımsız önemini düşürmektedir. Grotesk ve yüce birbirlerini tamamlar (tam olarak Shakespeare'in eriştiği) birlikleri, saf klasisizmin erişemediği gerçek güzelliği verir.

Grotesk imgelemin, özellikle de gülünç ve maddi-bedensel ilkenin daha ilginç ve somut bir çözümlemesini, Hugo Shakespeare üzerine olan kitabında vermektedir. Fakat Hugo burada Rabelais'nin kendi yapıtına bakışını da geliştirdiğinden, buna daha ileride döneceğiz.

Groteske ve gelişiminin geçmiş aşamalarına başka Fransız romantikleri de ilgi gösterdi, böylece Fransız sahasında grotesk ulusal bir gelenek olarak algılandı. 1853 yılında Théophile Gautier'nin *Groteskler* (*Les grotesques*) adlı (derleme türünden) bir kitabı yayımlandı. Theophile Gautier burada Fransız groteskinin temsilcilerini, oldukça geniş bir yorumla bir araya getirdi: burada Villon'la, XVII. yüzyılın libertine şairleriyle (Theophile Viau, Saint Amana) ve Scarron, Cyrano de Bergerac, hatta Scudery ile karşılaşmaktayız.

Groteskin gelişiminde romantik dönem ve kuramı böyledir. Bitirirken iki olumlu momentin altını çizmek gerekir: öncelik-

"Düşlerinde" ve "Hayallerinde" (bkz. R. Benz'in yayımladığı bu türden yapıtlar derlemesi: Jean Paul, *Träume und Visionen*, Münih, 1954). Burada gece ve mezarlık groteskinin birçok açık örneği bulunmaktadır.

le, romantikler groteskin halk kökenlerini aramaya koyuldular ve ikincisi groteske saf satirik işlev yüklemediler.

Romantik grotesk çözümlememiz, şüphesiz tamamlanmış olmaktan çok uzaktır. Dahası, bir parça tek yönlü ve hatta neredeyse tartışmalı bir karakter taşır. Bizim için önemli olan, sadece romantik grotesk ile ortaçağ ve Rönesans halk kültürlerindeki grotesk imgelem arasındaki ayrımlardır. Fakat romantizmin de büyük önem taşıyan olumlu bir keşfi bulunmaktadır – derinliği, karmaşıklığı ve tükenmezliğiyle içsel, öznel insanın keşfi.

Bireysel kişiselliğin bu *içsel sonsuzluğu*, ortaçağ ve Rönesans groteski için yabancıydı, fakat bunun romantikler tarafından keşfi ancak, onların grotesk yönteminin her tür dogmatizmden, tamamlanmışlıktan ve sınırlanmışlıktan kurtaran gücüyle gerçekleştirdiği değişimler sayesinde önemli hale geldi. Ayrı ve sağlam sınırları olan kapalı, hazır, tamamlanmış dünyada içsel tükenmezliğin bütün olgu ve değerleri keşfedilemeyebilirdi. Bunu görmek için, içsel yaşantıların klasiklerdeki rasyonel ve tüketici çözümlemeleriyle Sterne ve romantiklerin içsel yaşam imgelerini karşılaştırmak yeterlidir. Burada grotesk yöntemin sanatsal-keşifçi gücü açık biçimde sergilenmektedir. Fakat tüm bunlar çalışmamızın sınırları dışındadır.

Hegel ve F.T. Fischer'in estetiklerindeki grotesk kavrayışı üzerine bir şeyler söyleyelim.

Hegel, groteskten bahsederken, özünde sadece, tinin klasisizm öncesi ve felsefe öncesi durumunun ifadesi olarak tanımladığı grotesk arkaiki göz önünde bulunur. Başlıca örnek olarak Hint arkaikini alan Hegel, groteski üç özellikle niteler: farklı türden doğa alanlarının karıştırılması, abartmalarda ölçüsüzlük ve farklı organların çoğaltılması (Hindistan'ın çok elli, çok ayaklı tanrı tasvirleri). Groteskte gülmece ilkesinin örgütleyici rolünü Hegel hiçbir biçimde tanımaz ve groteski komik olanla her tür ilişkinin dışında sayar.

F.T. Fischer grotesk sorununda Hegel'den ayrılır. Groteskin özü ve harekete geçirici gücü, Fischer'e göre, gülünç, komik olandır. "Grotesk mucizevi biçimine bürünen komiktir, bu 'mitolojik komik'tir." Fischer'in bu tanımı belli bir derinliğe sahiptir.

Estetik felsefesinin günümüze dek uzanan daha sonraki gelişiminde groteskin tam bir kavrayışa ve değerlendirmeye sahip olmadığını söylemek gerekir: onun için estetiğin sisteminde yer bulunamamıştır.

Romantizmden sonra, XIX. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte, groteske olan ilgi hem edebiyatta, hem de edebi düşüncede ciddi biçimde azaldı. Grotesk, anıldığı zaman ya vulgar aşağı komik biçimlerine atfedilmiştir ya da farklı, tamamen olumsuz olgulara yönelik özel bir satir biçiminde anlaşılmıştır. Bu değişim yüzünden grotesk imgelerin tüm derinliği ve evrenselliğinin üstü örtülmüştür.

1894 yılında, grotesk üzerine en ayrıntılı çalışma olan, Alman bilim adamı G. Schneegans'ın *Grotesk Satirin Tarihi* (*Gesticsche der grotesken Satyre*) adlı kitabı yayımlandı. Bu kitap önemli bir ölçüde, Schneegans'ın grotesk satirin en önemli temsilcisi saydığı Rabelais'nin yapıtına adanmıştır, fakat içinde ortaçağ groteskinin birtakım olgularının kısa bir değerlendirmesi de bulunmaktadır. Schneegans, groteskin saf satirik kavranışının en tutarlı temsilcisidir. Grotesk onun için her zaman ve tamamen olumsuz satirdir, olumsuz olanın, "uygunsuz olanın abartılması," bu sayede inanılmaz olanın, fantastik olanın sınırlarını aşan bir abartmadır. Tam da uygunsuz olanın bu tür ölçüsüz abartılması yoluyla, ahlaki ve sosyal bir darbe indirmektedir. Schneegans'ın çözümlemesinin özü budur.

Schneegans kesinlikle maddi-bedensel ilkenin ortaçağ groteskindeki ve Rabelais'deki olumlu hiperbolizmini görmez. Grotesk gülmecenin olumlu doğurgan ve yenileyen gücünü de kavramaz. Yalnızca XIX. yüzyılın saf olumsuz, retorik, gülmeyen gülünç satirini tanır ve ortaçağ ve Rönesans gülmecesini de bu açıdan yorumlar. Bu edebiyat biliminde gülmecenin modernizasyonunun aşırı bir ifadesidir. Schneegans grotesk imgelerin evrenselliğini de görmez. Fakat Schneegans'ın kavrayışı XIX. yüzyılın ikinci yarısının ve XX. yüzyılın ilk on yılının tüm edebiyat bilimi için tipiktir. Günümüzde bile groteskin saf satirik ve özellikle de Rabelais'nin yapıtının Schneegans ruhunda kavranışı kaybolmamıştır.

Daha önce söylediğimiz gibi, Schneegans kendi kavrayışını Rabelais'nin yapıtının çözümlemesiyle geliştirmektedir. Bu yüzden ileride onun kitabına yeniden döneceğiz.

XX. yüzyılda, "yeniden doğuş" sözcüğü yeni groteskin birtakım biçimlerine tam olarak uymuyorsa da groteskin yeni ve güçlü bir yeniden doğuşu gerçekleşti.

Yeni groteskin gelişimi çok karmaşık ve çelişkili olmuştur. Fakat genel olarak, bu gelişim iki hatta ayrılabilir. İlk hat modernist grotesktir (Alfred Jarry, gerçeküstücüler, ekspresyonistler vb). Bu grotesk (farklı ölçülerde) romantik grotesk geleneğiyle bağlantılıdır, günümüzde varoluşçuluğun farklı yönelimlerinin etkisiyle gelişmektedir. İkinci hat olan gerçekçi grotesk (Thomas Mann, Bertolt Brecht, Pablo Neruda vb), grotesk gerçekçilik ve halk kültürü gelenekleriyle bağlantılıdır ve genellikle karnaval biçimlerinin dolaysız etkisini taşır (Pablo Neruda).

Yeni groteskin karakteristik özellikleri çalışma alanımızın dışında kalıyor. Yalnızca gelişiminin ilk, modernist hattıyla bağlantılı olarak yeni grotesk kuramının üzerinde duracağız. Bu konuda aklımıza ilk gelen, Alman edebiyat bilimcisi Wolfgang Kayser'in *Resim ve Edebiyatta Grotesk* (Das *Groteske in malerei und Dichtung*, 1957) adlı kitabı olur.[15]

Kayser'in kitabı, özünde grotesk kuramı üzerine ilk ve –şimdilik– tek ciddi çalışmadır. İçinde birçok değerli gözlem ve uzun çözümlemeler vardır. Fakat Kayser'in genel kavrayışıyla hiçbir şekilde uzlaşılamaz.

Kendi açısından Kayser'in kitabı groteskin genel bir kuramını verir ve bu olgunun özünü açıklar. Gerçekteyse yalnızca romantik ve modernist groteskin kuramını (ve kısa bir tarihini) sunar, tam olarak söylenirse bunu da sadece modernist grotesk için yapar, çünkü Kayser romantik groteski modernist grotesk açısından görür ve onu bir parça çarpık biçimde değerlendirir. Romantizm öncesi groteskin bin yıllık gelişimine, grotesk arkaike, antik groteske (sözgelimi satirli dramlara ya da eski Attika komedilerine), halk gülmece kültürüyle bağlantılı olan ortaçağ ve Rönesans groteskine Kayser'in kuramı kesinlikle

[15] W. Kayser'in kitabı (ölümünden sonra) 1960-1961 yıllarında *Rowohlts deutsche Enzuklopädie* serisinde yeniden yayımlanmıştır. Kitabın ileriki sayfalarında bu yayıma gönderme yapılacaktır.

uygulanamaz. Kitabında Kayser tüm bu olguları da ele almaz (sadece bazılarını anar). Tüm çıkarımlarını ve genellemelerini romantik ve modernist grotesk üzerine temellendirir, dolayısıyla daha önce söylediğimiz gibi, bu sonuncusu Kayser'in kavrayışını belirlemektedir. Bu yüzden halk gülmece kültürünün ve karnaval dünya duyumunun birliğinden kopuk olmayan groteskin gerçek doğası, anlaşılmadan kalır. Romantik groteskte bu doğa zayıflamış, tekdüzeleşmiş ve önemli bir ölçüde anlam değiştirmiştir. Buna rağmen açıkça karnaval kaynaklı olan tüm temel motifleri, bir zamanlar bir parçası oldukları o güçlü bütünün bir tür anısını korur. Ve bu anı romantik groteskin en iyi yapıtlarında canlanmaktadır (farklı biçimlerde, Sterne ve Hoffmann'da çokça güçlü bir biçimde). Bu yapıtlar ifade ettikleri öznel-felsefi dünya görüşünden daha güçlü ve derinliklidir –ve daha m u t l u l u k doludur–. Fakat Kayser türsel anıları tanımaz ve ele almaz. Kavrayışının belirleyen tonu olan modernist grotesk, bu anıyı neredeyse tamamen kaybetmiştir ve neredeyse uç noktaya dek grotesk motif ve simgelerin karnaval izlerini biçimselleştirmiştir.

Kayser'e göre grotesk imgelemin temel özellikleri nelerdir?

Kayser'in tanımlarında öncelikle grotesk dünyanın, araştırmacının onda bulabildiği tek şey olan, genel karamsar ve korkunç, ürkütücü tonu yer alır. Gerçekteyse bu ton, groteskin romantizme dek olan tüm gelişimine yabancıdır. Daha önce karnaval dünya duyumundan doğmuş olan ortaçağ ve Rönesans groteskinin dünyayı korkunç ve ürkütücü olan her şeyden kurtardığını, onu azami biçimde korkusuz ve bu yüzden de en aşırı biçimde neşeli ve ışıklı yaptığını söylemiştik. Sıradan dünyada korkunç ve ürkütücü olan her şey, karnaval dünyasında neşeli "gülünç canavarlara" dönüşür. Korku, gülmecenin yendiği, tek yönlü ve budala ciddiyetin en büyük ifadesidir (bu motifin harika bir işlenişini Rabelais'de, özellikle de "Malborough teması"nda görürüz). Yalnızca azami korkusuz dünyada groteske has olan, o azami özgürlük elde edilebilir.

Kayser içinse, grotesk dünyada en önemli şey "düşman, yabancı ve insan olmayan bir şeydir" ("das Unheimliche, das Verfremdete und Unmenschliche," s. 81).

Kayser yabancılık momentini özellikle vurgular: "Grotesk yabancılaşmış dünyadır" ("das Groteske ist die enfremdete Welt," s. 136). Kayser bu tanımı, groteski masal dünyasıyla kıyaslayarak açıklar. Çünkü masallar dünyası da bu yönden bakıldığında, yabancı ve alışılmadık bir şey olarak tanımlanabilir, fakat bu yabancılaşmış olan dünya değildir. Groteskteyse bizden ve samimi olan şey, ansızın yabancı ve düşman olur. Birden yabancıya dönüşen bizim dünyamızdır.

Kayser'in bu tanımı modernist groteskin ancak bazı olgularına uygulanabilir, fakat romantik groteski ele almak için uygun değildir, gelişiminin daha sonraki aşamaları içinse kesinlikle uygun değildir.

Aslında grotesk –romantik olanla birlikte– tamamen başka bir dünya, başka bir dünya düzeni, başka bir yaşam tarzı olanağı sunar. Varolan dünyanın yanıltıcı (sahte) birliğinin, söz götürmezliğinin ve sarsılmazlığının sınırlarının ötesine geçer. Halk gülmece kültüründen doğan grotesk, özünde her zaman o ya da bu biçimde, şu ya da bu yollarla, Saturnus'un altın çağının yeryüzüne dönüşünü, dönüşünün canlı olasılığını sahneler. Ve romantik grotesk bunu yapmaktadır (yoksa grotesk olmazdı), fakat kendine özgü öznel biçimlerle. Varolan dünya birden yabancı görünür (Kayser'in terimleriyle), gerçek tanıdık dünya, karnaval hakikatinin, altın çağın dünyasının olasılığını sunar. İnsan kendisine döner. Varolan dünya yeniden doğmak ve yenilenmek için yıkılır. Dünya, ölerek, doğurur. Groteskte varolan her şeyin göreceliği her zaman için neşelidir ve her zaman için değişimin mutluluğunu içerir, bu neşe ve mutluluk (romantizmde olduğu gibi) en aza indirgenmiş olsa bile.

Romantizm öncesi groteskte ütopik momentin ("altın çağ") soyut düşünce ve içsel yaşantı için kapalı olmadığının, bütün insan, amaçlı insan, düşünce, duygu ve beden bütünlüğü tarafından sahnelenmekte ve yaşanmakta olduğunun altını çizmek gerekir. Bu olası başka bir dünyaya bedensel katılımdır, bedensel bilinçliliği grotesk için büyük önem taşır.

Kayser'in kavrayışında tükenmezliği ve sonsuz yenilenişiyle maddi-bedensel ilke için bir yer yoktur. Onun kavrayışında zaman, değişim, krizler, yani güneşin, toprağın, insanın, insan

toplumunun başına gelen ve gerçek groteski canlı tutan şeylere yer yoktur.

Modernist grotesk için Kayser'in bir başka tanımı da karakteristiktir: "Grotesk 'id'in ifade edilmesini sağlayan bir biçimdir" (s.137).

Kayser, "id"i Freudcu anlamdan çok, varoluşçu bir anlamda ele alır: "id" dünyayı, insanları, onların yaşamlarını ve davranışlarını yöneten yabancı, insan olmayan güçtür. Groteskin temel motiflerinden birçoğunu Kayser, bu yabancı gücün duyumuna, sözgelimi kukla motifine indirger. Delilik motifini de buna indirger. Bir delide, Kayser'e göre, yabancı bir şey varmış, sanki ruhunun içine insan olmayan bir ruh girmiş gibi hissederiz. Daha önce, delilik motifinin grotesk tarafından tamamen başka şekilde kullanıldığını söylemiştik: "bu dünyanın" sahte "hakikatinden" kurtulmak üzere, dünyaya bu "hakikatin" gözlerinden kurtulmuş olarak bakmak üzere.

Kayser'in kendisi sıkça grotesk için karakteristik olan fantezinin özgürlüğünden söz etmektedir. Fakat yabancı güç "id"in egemen olduğu dünyaya yaklaşımda bu tür bir özgürlük nasıl olasıdır? Burada Kayser'in kavrayışı aşılmaz çelişkiler içerir.

Aslında grotesk, dünya üzerine hâkim olan inancı yönlendiren insani olmayan zorunlulukların tüm biçimlerinden kurtuluşu sağlar. Grotesk bu zorunlulukları görece ve sınırlı bir biçimde alaşağı eder. Dünya üzerinde herhangi bir çağa egemen olan zorunluluklar her zaman için monolitik bir ciddiyetle, koşulsuz ve tartışılmaz bir biçimde sunulmuştur. Fakat zorunluluklarla ilgili tarihsel inançlar her zaman için görece ve değişkendir. Groteskin temelini oluşturan gülmece ilkesi ve karnaval dünya duyumu, sınırlı ciddiyeti ve her tür zamandışı önemlilik ve koşulsuz zorunluluk kavramı havasını yıkar ve insan bilincini, düşüncesini ve yeni olanaklar arayışını özgürleştirmektedir. İşte bu yüzden bilim alanında bile büyük değişiklikler her zaman, onlara yol açan belli bir karnaval bilinciyle öncelenir.

Grotesk dünyada her "id" alaşağı edilmekte ve "gülünç canavara" dönüştürülmektedir; bu dünyaya –hatta romantik groteskin dünyasına– girerken, biz hep düşünce ve hayal gücünün özel bir neşeli özgürlüğünü hissederiz.

Kayser'in iki kavrayış momenti üzerinde biraz daha duralım.

Çözümlemesini sonuçlandırırken, Kayser "groteskte ölüm korkusunun değil, yaşam korkusunun" sözkonusu olduğunu söyler.

Varoluşçu bir ruhla yapılmış olan bu çıkarım, öncelikle yaşamla ölümün karşıtlaştırılmasını içerir. Bu tür karşıtlaştırma groteskin imgesel sistemine tamamen yabancıdır. Bu sistemde ölüm, grotesk kavranışı büyük kamusal beden olarak kavranan yaşamın olumsuzlaması değildir. Burada ölüm kaçınılmaz bir momenti olarak, onun sürekli yenilendiği ve gençleştiği bir durum olarak yaşamın bütünü içinde ele alınır. Burada ölüm hep doğumla ilişkilidir, mezar da toprağın doğurgan kucağıyla. Doğum – ölüm, ölüm – doğum, Goethe'nin *Faust*'undaki Toprak Ruhu'nun ünlü sözlerindeki gibi, yaşamın kendisinin belirleyici (oluşturucu) momentleridir.[16] Ölüm yaşamın içindedir ve doğumla birlikte onun sonsuz devinimini belirlemektedir. Dahası grotesk imgesel düşünce, bireysel bedende yaşamın ölümle savaşını, eski yaşamın doğan (doğurabilen) yeniye direnme savaşı, değişimin krizi olarak kavramaktadır.

Leonardo da Vinci şöyle demiştir: insan mutluluk içinde yeni günü, yeni baharı, yeni yılı beklerken, özünde bunlarla birlikte kendi ölümünü beklediğinin farkında değildir. Leonardo da Vinci'nin aforizması grotesk biçimde ifade edilmemiş de olsa, özünde karnaval dünya duyumu taşır.

---

İşte şu dizeler:

"Geburt und Grab,
Ein ewiges Neer,
Ein wechselnd Weben,
Ein glühend Leben."

Burada yaşam ile ölümün karşıt olarak konumlanışı yoktur, doğum ve mezarın birlikte konumlanışı vardır, bir yandan toprağın ve bedenin doğuran ve bereketli rahmiyle bağlantılı olarak, diğer yandan sonsuza dek değişen ve yaşamı yenileyen canlı bütüne katılan vazgeçilmez momentler olarak. Tüm bunlar Goethe'nin dünya duyumu için de çok karakteristiktir. Yaşam ile ölümün karşıt konumlandığı dünya ve doğum ile mezarın birlikte konumlandığı dünya; bunlar kesinlikle farklı iki dünyadır. Bunlardan sonuncusu halk kültürünün dünyası ve kısmen de Goethe'nin dünyasıdır.

Böylece grotesk imgelem sisteminde ölüm ve yenilenme yaşamın bütününde birbirinden ayrılmaz ve bütün bu korku doğurmaya her şeyden daha az yeteneklidir.

Ortaçağ ve Rönesans groteskinde ölüm imgesinin içinde (bu arada resimlerde, sözgelimi Holbein ya da Dürer'in "Ölüm Dansı"nda) her zaman için gülünç bir öğe barındırdığını belirtmek gerekir. Bu her zaman için –az ya da çok– gülünç canavardır. Geçen yüzyılda ve özellikle de XIX. yüzyılda neredeyse herkes bu imgelerdeki gülmece ilkesini duymayı unutmuştu ve onları düz ve çarpık bir hale getiren tek yönlü ciddi düzlemde ele alıyordu. Burjuva XIX. yüzyıl sadece, özünde gülmeyen retorik, ciddi ve öğretici gülmece olan (onu kırbaç ya da çubukla karşılaştırmalarına şaşmamalı) saf satirik gülmeceye saygı duyuyordu. Bunun dışında budala ve masum olan tamamen eğlencelik gülmeceye katlanılıyordu. Ciddi olan her şey ciddi olmalıydı, yani tekdüze ve sıkıcı.

Yenilenme olarak ölüm teması, ölümün doğumla kaynaşması, neşeli ölüm imgeleri Rabelais'nin romanının imgesel sisteminde önemli bir rol oynar ve çalışmamızın daha sonraki bölümlerinde bunların somut çözümlemesine yöneleceğiz.

Kayser'in kavrayışında son olarak ele alacağımız moment, grotesk gülmecenin ele alınışıdır. İşte onun tanımı: "Groteske dönüşürken üzüntüyle karışan gülmece alaycı, sinik ve sonunda iblisçe bir gülmece niteliğini alır."

Kayser'in grotesk gülmeceyi tamamen Bonaventura'nın "gece bekçisinin" düşündüğü biçimde ve Jean Paul'ün "yıkıcı humor" kuramına uygun olarak, yani romantik grotesk havasıyla ele aldığını görüyoruz. Gülmecenin neşeli, özgürleştirici ve doğurgan, yani tamamen yaratıcı momenti kayıptır. Yine de Kayser groteskte gülmece sorununun tüm karmaşıklığını kavrar ve buna tek yönlü bir çözüm önerir (Age, s. 139).

Kayser'in kitabı böyledir. Daha önce söylediğimiz gibi, grotesk çağdaş modernizmin çeşitli yönelimlerinin hâkim biçimidir. Bu modernist groteskin kuramsal temellendirmesi, kendine göre, Kayser'in kavrayışında bulunmaktadır. Belli birtakım tartışmalarla bu romantik groteskin bazı yanlarını aydınlatacaktır. Fakat bunu grotesk imgelemin başka gelişim dönemlerine yöneltmek bize olası görünmüyor.

Grotesk sorunu ve onun estetik özellikleri, ancak ortaçağ halk kültürü malzemesi ve Rönesans edebiyatı aracılığıyla doğru biçimde ortaya konup çözümlenebilir, bu yüzden Rabelais'nin önemi burada özellikle büyüktür. Farklı grotesk motiflerin gerçek derinliğini, çok anlamlılığını ve gücünü kavramak, ancak halk kültürünün ve karnaval dünya duyumunun birliğinde olası olur; bundan ayrı ele alındıklarında, tek anlamlı, sıkıcı ve tekdüze olurlar.



"Grotesk" teriminin ortaçağ halk kültürü ve onunla bağlantılı olan Rönesans edebiyatı imgelemine uygulanması, şüphe uyandırmayacaktır. Fakat "grotesk g e r ç e k ç i l i k" terimimiz ne ölçüde doğrudur?

Ortaçağ ve Rönesans groteskini –ve daha da önemlisi varoluşun maddeci ve diyalektik kavranışlarını– romantik ve modernist groteskten kesin biçimde ayıran özellikler, en uygun biçimde g e r ç e k ç i olarak tanımlanabilir. Grotesk imgelerle ilgili ileride yer alan somut çözümlemelerimiz bu yargıyı destekleyecektir.

Halk karnaval kültürüyle –Rabelais, Cervantes, Shakespeare'de– doğrudan ilişki içinde olan Rönesans grotesk imgelemi, sonraki çağların bütün büyük gerçekçi edebiyatı üzerinde belirleyici bir etkide bulunmuştur. Büyük üslubun gerçekçiliği (Stendhal, Balzac, Hugo, Dickens'ın vb gerçekçiliği) her zaman için (dolaylı ya da dolaysız olarak) Rönesans geleneğiyle ilişki içinde olmuştur, bu gelenekten kopuş kaçınılmaz olarak gerçekçiliğin zayıflamasına ve naturalist ampirizme dönüşmesine yol açmıştır.

Daha XVII. yüzyılda groteskin birtakım biçimleri durağan "karakterlilik" ve dar türsellik içinde yozlaşmaya başlamıştı. Bu yozlaşma burjuva dünya görüşünün özgül sınırlılığıyla bağlantılıdır. Gerçek grotesk hiç de durağan değildir: aksine, imgelerinde varoluşun oluş, büyüme, sonsuz tamamlanmamışlık, hazır olmayış özelliklerini yansıtmaya yönelmiştir; bu yüzden imgelerinde oluşun, aynı zamanda iki kutbunu birden sunmuştur – geride kalan ve yeni, ölen ve doğan; bir bedende

iki bedenibedeni, canlı hücre yaşamının tohumlanmasını ve bölünmesini göstermektedir. Burada, grotesk ve folklor gerçekçiliğinde, tekhücreli organizmaların ölümü sırasında olduğu gibi, geriye ceset kalmaz (tekhücreli organizmanın ölümü çoğalmasıyla olur, yani iki hücreye, iki organizmaya, tüm "ölü kalıntılardan" arınmış olarak ayrılmasıyla), burada yaşlılık gebedir, ölüm yüklüdür, sınırlı karaktere sahip, donmuş, tamam olan her şey kabuk değiştirmek ve yeniden doğmak için bedensel aşağıya atılır. Grotesk gerçekçiliğin yozlaşma ve dağılma sürecinde olumlu kutup, yani oluşun ikinci genç halkası kopar (yerini ahlaki nasihatlar ve soyut kavramlar alır): geriye ceset, gereksiz gebelik, saf, yalnızca kendiyle kıyaslanabilecek, tekdüze yaşlılık kalır, gelişmenin ve büyümenin yekpare zincirinde onu bir sonraki genç halkaya bağlayan gelişen bütünden kopmuştur. Parçalanmış grotesk, kesilmiş fallusu ve ezilmiş karnıyla bereketlilik demonu figürü ortaya çıkar. Tüm bu kısır "karakter" imgeleri, tüm bu "profesyonel" avukat, tüccar, aracı, yaşlı erkek ve kadın tipleri vb, tüm bu yoz ve bozulmuş gerçekçilik maskeleri böylece doğmaktadır. Tüm bu tipler grotesk gerçekçilikte de vardı, fakat orada bunlardan tüm yaşamın bir resmi çıkarılmıyordu, orada bunlar sadece doğmakta olan yaşamın ölen kısmıydı. Gerçekte, yeni gerçekçilik kavramı tüm beden ve nesneler arasındaki sınırları başka bir biçimde çizer. İki gövdeli bedeni ikiye ayırır ve grotesk ve foklorik gerçeklilik nesnelerinin tek bir bedende birleşmesini engellemektedir; bütün bireysellikleri uğruna eski imgenin kaybedildiği ve yenisinin daha bulunmadığı son halkayla ilişkisinin dışında yaşaklamaya yönelir.

XVII. yüzyılın "gündelik gerçekçilik" olarak adlandırılan edebiyatı (Sorrell, Skarron, Fureter) gerçek karnaval momentleriyle birlikte, mevcut groteskin, yani büyük zamandan, varoluşun selinden neredeyse çıkmış ve bu yüzden de kendi ikililiğinin ya da ikiye ayrılmışlığının farkında olmayan groteskin bu türden imgeleriyle doluydu. Birtakım bilimadamları (sözgelimi Regnier) bunu gerçekçiliğin başlangıcı, onun ilk adımları saymaya yönelmiştir. Aslında tüm bunlar sadece güçlü ve derinlikli grotesk gerçekçiliğin ölmekte olan ve bazen neredeyse anlamsız kalıntılarıydı.

Önsözün başlangıcında ortaçağ halk gülmece kültürünün ayrı olguları gibi, grotesk gerçekçiliğin özel türlerinin de yeterince tam ve ayrıntılı biçimde incelendiğini, fakat şüphesiz bunun XIX. yüzyılın ve XX. yüzyılın ilk onyıllarında hâkim olan bilime nüfuz etmiş tarihsel-kültürel ve tarihsel-edebi yöntemler açısından yapıldığını söylemiştik. Yalnız edebi yapıtlar değil, "budalalar bayramı" (F. Bourquelot, G. Drevs, P Villetard vb), "paskalya eğlencesi" (J. Schmidt, S. Reinach vb), "aziz parodileri" (F Novati, E. Ilvonen, P. Lehmann) ve özünde sanat ve edebiyat sınırlarının ötesinde kalan başka olgular da ele alınmıştır. Şüphesiz antik çağ gülmece kültürünün çeşitli olguları da (A. Dieterich, H. Reich, F. Cornford vb) ele alınmıştır. Halk gülmece kültürünün temelinde yer alan farklı motif ve simgelerin kökenini ve karakterini açıklamada folklorcular da çokça çalışmıştır (Fraiser'in anıtsal yapıtı *Altın Dal*'ı anmak yeter). Genel olarak, halk gülmece kültürüne yönelik bilimsel edebiyat engindir.[17] Daha sonra, gerekli yerlerde uygun düşen özel çalışmalardan alıntılar yapacağız.

Fakat tüm bu engin edebiyat, birkaç sıradışılık dışında, kuramsal pathosdan yoksundur. Birtakım yaygın ve ilkesel genellemeler yapmaya yönelmez. Sonuçta neredeyse ölçüsüz, özenle seçilmiş ve genellikle titizce incelenmiş malzemeler bir araya getirilmemiş ve anlamlandırılmadan kalmıştır. Halk gülmece kültürünün yekpare dünyası olarak adlandırdığımız şey, bu çalışmalarda bir tuhaflıklar derlemesi olarak görülmekte, engin kapsamına rağmen Avrupa kültür ve edebiyatının "ciddi" tarihi içine alınmamakta, özünde önemsiz sayılmaktadır. Bu tuhaflıklar ve uygunsuzluklar derlemesi Avrupa insanlığının ele aldığı "ciddi" sanatsal sorunlar toplamının dışında kalmaktadır. Böyle bir yaklaşımla halk gülmece kül-

[17] Sovyet çalışmaları arasında O. Freidenberg'in *Poetika Syujeta i Janra* (*Konu ve Türün Poetikası*] (Goslitizdat, 1936) adlı kitabı büyük bir değere sahiptir. Kitapta, (özellikle de antik çağın) halk gülmece kültürüyle doğrudan ilişkili, engin bir folklorik malzeme derlenmiştir. Fakat bu malzeme temelde mantık öncesi düşünme kuramı ruhuyla yorumlanmıştır ve halk gülmece kültürü sorunu kitapta ortaya konmaz.

türünün sanatsal edebiyat üzerindeki, insanlığın "imgesel düşüncesi" üzerindeki büyük etkisinin tam olarak açıklanmadan kalacağı anlaşılmaktadır.

Burada sadece kuramsal sorunlar ortaya koyan, bu şekilde halk gülmece kültürü sorunumuza iki yönden değinen iki çalışmayı kısa bir biçimde ele alacağız.

1903 yılında H. Reich, *Mim. Edebi Gelişmenin Tarihsel İncelenmesine Yönelik Bir Deneme* başlıklı kapsamlı çalışmasını yayımladı (daha önceki dipnotlara bakınız).

Reich'in incelemesinin konusu, özünde, antikçağ ve ortaçağın gülmece kültürüdür. Zengin, çok ilginç ve değerli bir malzeme sunmaktadır. Antikçağ ve ortaçağdan aktarılan gülmece geleneğinin birliğini doğru biçimde ele alır. Ayrıca gülmecenin maddi-bedensel aşağı imgelerle olan önemli ve kadim ilişkisini kavramıştır. Tüm bunlar Reich'ın halk gülmece kültürünün sorunlarını doğru ve verimli bir biçimde ortaya koyma çabasını kolaylaştırır.

Fakat yine de sorunun kendisini ortaya koyamaz. Bunun, bize göre iki nedeni vardır.

İlki, Reich bütün gülmece kültürünü mimin tarihine indirgemeyi dener, yani özellikle de geç antik çağ için çok karakteristik olan tek bir türe. Reich'a göre mim gülmece kültürünün merkezi ve neredeyse tek temsilcisidir. Reich tüm halk-bayram biçimlerini ve ortaçağın gülmece edebiyatını antik mimin etkisine bağlar. Antik mimin etkileri arayışında Reich, Avrupa kültürünün sınırlarını da aşar. Bu da kaçınılmaz çarpıtmalara ve mimin Procustean yatağına uymayan her şeyin göz ardı edilmesine yol açar. Reich'ın genellikle kavrayışını derlemediğini de söylemek gerekir: malzemeler dizginlenemez ve yazarı mimin dar sınırlarının ötesine sürükler.

İkincisi Reich gülmecenin yanısıra, onunla doğrudan ilişkili olan maddi-bedensel ilkeyi de modernize eder ve tekdüzeleştirir. Reich'ın kavrayışında gülmece ilkesinin olumlu momentleri –onun özgürleştirici ve yeniden doğurucu gücü– üzerinde pek durulmaz (Reich antik gülmece felsefesini iyi biçimde biliyor olsa da). Halk gülmecesinin evrenselliği ve onun dünya yaratıcı ve ütopik karakteri Reich'ta yeterince anlaşılıp değerlendirilmez. Fakat özellikle de maddi-bedensel ilke kavrayı-

şında tekdüze bir hava vardır: Reich buna yeni çağların soyut ve farklılaştıran prizmasından bakar ve bu yüzden onu daralmış, tamamen naturalist bir biçimde kavrar.

Bize göre Reich'ın kavrayışında eksik olan iki temel moment bunlardır. Fakat yine de Reich halk gülmece kültürü sorununun doğru biçimde ortaya konması için önemli bir katkıda bulunmuştur. Yeni malzemeler açısından zengin, düşünceler açısından özgün ve parlak olan Reich'ın kitabının zamanında hakettiği ilgiyi görmemesi üzücüdür.

İlerde Reich'ın çalışmasından sık sık alıntı yapacağız.

Burada ele alacağımız ikinci çalışma, Konrad Burdach'ın *Reformasyon, Rönesans, Humanizm* (*Reformation, Renaissance, Humanismus*, Berlin, 1918) adlı pek hacimli olmayan kitabıdır. Bu kitap da halk kültürü sorununun ortaya konmasına biraz yaklaşır, fakat Reich'ın kitabından tamamen farklı bir biçimde. İçinde gülmece ve maddi-bedensel ilke üzerine bir şey yer almaz. Biricik kahramanı "yeniden doğuş," "yenilenme," "reformasyon" fikir-imgesidir.

Burdach, kitabında, başlangıçta doğulu ve antik halkların eski mitolojik düşüncelerinde doğmuş olan yeniden doğuş fikir-imgesinin (çeşitli biçimlerinde), tüm ortaçağ süresince yaşamayı sürdürdüğünü ve geliştiğini göstermektedir. Bu fikir-imge kilise kültünde de korunmuştur (ayinlerde, vaftiz töreninde vb), fakat burada dogmatik biçimde kemikleşmiştir. XII. yüzyılın dinsel canlanması sırasında (Florisli Joachim, Assisili Francis, Spiritüeller) bu imgesel fikir canlandı, daha geniş bir halk kitlesi arasında ilgi gördü, tamamen insani duygularla bezendi, şiirsel ve sanatsal bir imgelemi uyandırdı, saf yersel, dünyevi alanda, yani politik, sosyal ve sanatsal yaşam alanında yeniden doğuş ve yenilenmeye olan artan susuzluğun ifadesi oldu (bkz. age, s. 55).

Burdach yeniden doğuş imgesinin Dante'deki, Rienzo'nun fikir ve eylemlerindeki, Petrarch'ta, Boccacio ve diğerlerindeki ağır ve aşamalı laikleşme (dünyevileşme) sürecinin izini sürer.

Burdach, Rönesans gibi tarihsel bir olayın, birbirinden ayrı insanların saf bilimsel arayışları ve entelektüel çalışmaları sonucunda doğamayacağını doğru biçimde kabul eder. Buna dair şunları söyler:

"Humanizm ve Rönesans bilincin bir ürünü değildir (Produkte des Wissens). Bunlar bilimciler antik edebiyat ve sanatın kayıp eserlerini keşfettiği ve onları yeniden hayata geçirmeye çabaladığı için doğmamıştır. Humanizm ve Rönesans, ruhu en derinlerden parçalanmış, yeni bir gençliğe susamış olan yaşlı çağın korkunç ve sınırsız beklentisi ve yönelimi sayesinde doğmuştur." (s.138)

Burdach Rönesansı bilimsel ve kitabi kaynaklardan, bireysel ideolojik arayışlardan, "entelektüel çabalardan" çıkarıp açıklamaktan kaçınmakta kesinlikle haklıdır. Ayrıca Rönesans'ın tüm ortaçağ (ve özellikle de XII. yüzyıl) sürecinde hazırlanmış olduğunu belirtmekte de haklıdır. Dahası, "yeniden doğuş" sözcüğünün hiç de "antik çağ sanat ve biliminin yeniden doğuşu" demek olmadığını, ardında insanlığın törensel-gösteri, imgesel ve entelektüel-fikirsel düşüncesinin derinliklerinden kaynaklanan devasa ve çok anlamlı bir imgelemin durduğunu söylerken de haklıdır. Fakat K. Burdach yeniden doğuş fikir-imgesinin başlıca varoluş alanını, ortaçağ halk gülmece kültürünü görmemiş ve kavramamıştır. Yenilenmeye ve yeni doğuşa yönelim, "yeni gençliğe susuzluk" kendine özgü karnaval dünya duyumunu ortaya koydu ve halk kültürünün somut-duygusal biçimlerinde çokimgeli ifadesini buldu (hem törensel-gösterili, hem de sözlü olarak). Buradaydı ortaçağın ikinci bayram yaşamı.

K. Burdach'ın kitabında Rönesans'ın hazırlayıcıları olarak incelediği olgulardan birçoğu, halk gülmece kültürünün etkisini taşır ve bu etki ölçüsünde Rönesans ruhunu canlandırmaktadır. Florisli Joachim ve özellikle Assisili Francis ve başlattığı hareket böyleydi sözgelimi. Francis kendisini ve yandaşlarını "efendinin maskaraları" ("noculatores Domini") olarak adlandırmıştı. "Ruhsal neşesi" ("laetitia spiritualis"), maddi-bedensel ilkenin kutsanışı, özgül Fransisken alçaltmaları ve profanlığıyla, Francis'in kendine özgü dünya görüşü (bir parça abartmayla) karnavallaşmış katoliklik olarak adlandırılabilir. Burdach'a göre Rönesans'ı hazırlayan tüm bu olgular, genellikle aşırı indirgenmiş bir biçimde de olsa, özgürleştirici ve yenileyici gülmece ilkesinin ifadesiydi. Fakat bu ilkeyi Burdach, kesinlikle göz ardı eder. Ona göre sadece ciddi bir ton vardır.

Böylece Burdach da Rönesans'ın ortaçağ ile olan ilişkisini daha doğru biçimde kavrama girişiminde, –kendine özgü bir biçimde– ortaçağın halk gülmece kültürü sorununun ortaya konmasına yardımcı olur.



Sorunumuz işte budur. Fakat araştırmamızın doğrudan konusu halk gülmece kültürü değil, François Rabelais'nin sanatıdır. Halk gülmece kültürü, özünde, sınırsız ve gördüğümüz gibi, dışavurumları açısından çok çeşitlidir. Bu konudaki çalışmamız tamamen kuramsal olacaktır, bu kültürün birliğini ve anlamını, onun ortak ideolojik, dünya kavrayışı ve estetik özünü ortaya çıkaracaktır. Bunu başarabilmek için en iyi yol, halk gülmece kültürünün Rönesans'ın en ileri aşamasında derlendiği, yoğunlaştırıldığı ve sanatsal biçimde kavrandığı somut bir malzeme üzerinde, yani Rabelais'nin yapıtında ele almaktır. Halk gülmece kültürünün özünün derinliklerine nüfuz etmek için Rabelais eşsizdir. Onun sanatsal dünyasında bu kültürün tüm farklı öğelerinin iç birliği sıradışı bir berraklıkla açıklanır. Yapıtı tam bir halk kültürü ansiklopedisi sayılabilir.

Fakat halk gülmece kültürünün özünü açıklamak üzere Rabelais'nin yapıtını kullanarak, onu sadece dışında yer alan hedeflere ulaşmak için bir araç olarak kullanmayı düşünmüyoruz. Tersine ancak bu yolla, yani halk kültürü ışığında, gerçek Rabelais'yi açıklayabileceğimizi, Rabelais'yi Rabelais'de bulabileceğimize derinden inanıyoruz. Bugüne dek onu sadece modernleştirdiler: onu yeni çağların gözüyle (özellikle de halk kültürüne en güçsüz biçimde bakan XIX. yüzyılın gözüyle) okudular ve Rabelais'den sadece ona ve çağdaşlarına –n e s n e l o l a r a k– en önemsiz görünen şeyleri okudular. Rabelais'nin sıradışı çekiciliği (ve bu çekiciliğe herkes kapılabilir) bugüne dek açıklanmamış olarak kalmıştır. Bunun için öncelikle Rabelais'nin kendine özgü dilini, yani halk gülmece kültürünün dilini anlamak gereklidir.



Böylece önsözümüzü bitirebiliriz. Fakat burada bir parça soyut ve genellikle bildirici bir biçimde ifade edilen tüm temel tema ve savlara, çalışmamızın ilerleyen aşamalarında yeniden dönecek ve onları Rabelais'nin sanatındaki malzemelerle olduğu gibi, onun için birincil ya da ikincil kaynaklar olan ortaçağ ve antik çağın başka olgularının malzemesiyle de tam bir somutlamaya gideceğiz.

Рабле в Истории Смеха

Михаил Бахтин

# BİRİNCİ BÖLÜM

# Gülmece Tarihinde Rabelais

Gülmenin tarihini yazmak
çok ilginç olurdu.

A. İ. Herzen

Rabelais'nin anlaşılması, etki yaratması ve yorumlanmasının dört asırlık tarihi oldukça öğreticidir: yine aynı dönemdeki gülmecenin kendisinin, işlevinin ve kavranışının tarihiyle sıkı bir biçimde iç içe geçmiştir.

Rabelais'nin onunla aynı popüler, edebi ve ortak ideolojik geleneklerin çevresinde, aynı dönemin koşul ve olayları içinde yaşamış olan çağdaşları (hatta neredeyse tüm XVI. yüzyıl), bir biçimde yazarımızı anlamış ve onu değerlendirmeyi başarmıştır. Bize çağdaşlarından ve onların ardıllarından ulaşan görüşlerde,[1] ve kitaplarının XVI. yüzyılda ve XVII. yüzyılın ilk çeyreğinde yapılan basımlarında Rabelais üzerine övücü değerlendirmeler yer almıştır. Böylece Rabelais yalnız humanistler arasında, sarayda ve şehir burjuvazisinin üst kesimlerinde değil, geniş halk kitleleri arasında da övülmüştür. Rabelais'nin genç çağdaşlarından birinin, ünlü tarihçi (ve yazar) Etienne Pasquier'in ilginç görüşünü alalım. Ronsard'a bir mektubunda şöyle yazmıştır: "Aramızda şu ya da bu ölçüde bilgin Rabelais'yi tanımayan yok, *Gargantua* ve *Pantagruel*'inde bilgece

---

1 Rabelais'nin ölüm sonrası tarihi, yani onun kavranışının, yorumlanışının ve yüzyılların akışı üzerindeki etkisinin tarihi, olgusal yönden yeterince iyi biçimde incelenmiştir. *Revue des études rabelaisiennes*'de (1903'ten 1913'e dek) ve *Revue du seizième siècle*'de (1913'den 1932'ye dek) yer alan uzun değerli yayımlar listesinin dışında, bu tarihe iki özel kitap adanmıştır: Boulanger Jacques, *Rabelais à tràvers les âges*, Paris, le Divan, 1923. Sainéan Lazar, L'influence et la réputation de Rabelais (Interpretes, lecteurs et imitateurs), Paris, J. Gamber, 1930. Burada, şüphesiz, Rabelais üzerine çağdaşlarının görüşlerine de yer verilmiştir.

soytararak halkın sevgisini kazandı (en folastrant sagement gaigna de grace parmy le peuple).

Rabelais'nin çağdaşlarınca anlaşıldığının ve samimi bulunduğunun en açık belirtisi, etkisinin sayısız ve derinlikli izleri ve onu taklit etmeye çalışanların çokluğudur. Rabelais'den sonra (daha doğrusu romanının ilk iki kitabının yayımlanmasından sonra) yazan tüm düzyazıcılar –Bonaventura Des Periers, Noël du Fail, Guillaume Boucher, Jacques Tahureau vd– az çok Rabelaisciydiler. Dönemin tarihçileri –Pasquier, Brantôme, Pierre d'Etoille– ve Protestan polemikçiler ve risaleciler de –Pierre Vivet, Henri Estienne vd– onun etkisinden kurtulamamıştır. XVI. yüzyıl edebiyatı da Rabelais'yle sona ermiştir sanki: politik satir alanında, dünya edebiyatının en iyi politik satirlerinden biri olan, Engizisyona karşı yazılmış, ünlü *İspanyol Katolikonunun Erdemleri üzerine Menippus Satiri* (1594) ile,[3] sanatsal edebiyat alanında Beroalde de Verville'nin ünlü yapıtı *Yaşamda Başarı Elde Etme Yolu* (1612) ile[4] sona ermektedir. Çağın sonunu belirleyen bu iki yapıt da büyük ölçüde Rabelais etkisi taşır; içlerindeki imgeler, çeşitliliklerine rağmen, neredeyse Rabelaisci grotesk bir yaşam sürer.

XVI. yüzyılın, Rabelais'nin etkisini taşırken kendi özgünlüklerini de koruyan, adlarını andığımız büyük yazarlarının dışında, dönemin edebiyatında kalıcı bir iz bırakmamış olan çok sayıda kötü Rabelais taklitçisiyle de karşılaşıyoruz.

Bu arada Rabelais'nin başarı ve şöhrete hemen, *Pantagruel'in* günışığına çıkışının ilk aylarında erişmiş olduğunun da altını çizmek gerekir.

Bu ani şöhretin, çağdaşlarının coşkun (ama şaşkın olmayan) övgülerinin, çağın büyük sorunlu edebiyatı, bilgin humanistler, tarihçiler, politik ve dinsel risaleciler ve son olarak da

---

Estienne Pasquier, *Lettres*, kt. II. Aktaran Sainéan Lazar, *L'influence et la réputation de Rabelais*, s. 100

Satirler yayımlanmıştır: *Satyre Ménippée de la Vertue du Catholikon d'Espagne*, Ed.Frank, Oppeln, 1884. 1594 yılındaki ilk yayımın yeniden yayımı.

İşte tam başlığı: Beroalde de Verville, *Le moyen de parvenir, oeuvres contenants la raison de ce qui a été, est et sera.* Charles Royer'in çeşitlemeleri ve sözlüğüyle birlikte yorumlu yayım, Paris, 1876, iki cilt.

büyük taklitçiler kalabalığı üzerindeki bu büyük etkinin nedeni nedir?

Çağdaşları Rabelais'yi canlı ve hâlâ güçlü olan bir geleneğin önünde kavrıyorlardı. Rabelaisci dünyanın gücü ve başarısından etkilenebilirlerdi, fakat imgelerinin ve üslubunun karakterinden etkilenemezlerdi. Çağdaşları Rabelaisci dünyanın birliğini görebildiler, bu dünyanın, XVII. yüzyılda bile aşırı heterojen ve XVIII. yüzyıldaysa tamamen uygunsuz görünen tüm öğeleriyle derin bir samimiyet ve özsel bir bağlılık hissedebildiler –aşırı sorunluluk, yersiz felsefi fikirler, küfür ve edepsizlikler, bayağı sözlü şakalar, ukalalık ve fars. Çağdaşları bize çok yabancı görünen olguların ardındaki tek bir mantığı tanıyorlardı. Çağdaşları Rabelais'nin imgelerinin halk-gösteri biçimleriyle olan bağını, bu imgelerin özgül bayramsılığını, karnaval atmosferiyle kaplanmış olduklarını canlı biçimde hissediyorlardı.[5] Başka deyişle çağdaşları, tüm Rabelaisci sanatsal-ideolojik dünyanın bütünlüğünü ve bir aradalığını, tek bir büyük üsluptan, dünyaya belli bir bakış açısından doğmuş olarak bu dünyada yer alan öğelerin üslup birliğini ve armonisini duyuyor ve kavrıyorlardı. Rabelais'nin XVI. yüzyıldaki kavranışı ile daha sonraki yüzyıllardaki kavranışı arasındaki önemli fark burada yatmaktadır. XVII. ve XVIII. yüzyılların insanlarının Rabelais'nin tuhaf bireysel tutumu olarak ya da Rabelais'nin belli kişiler ve belli olaylara ilişkin bir tür şifre, kriptogram, kendine kapalı bir işaretler sistemi olarak algıladığı şeyi, çağdaşları tek bir büyük üslubun dışavurumları olarak algılıyorlardı.

Fakat çağdaşlarının bu kavrayışı naif ve işlenmemişti. XVII. ve sonraki yüzyıllar için bir soru olarak beliren şey, onlar için apaçık görünüyordu. Bu yüzden çağdaşlarının kavrayışı, bizim Rabelais ile ilgili sorularımıza, bu sorular onlar için söz konusu olmadığından, yanıt vermeyecektir.

---

Sözgelimi elimize Rouin'de 1541 yılında kutlanan (karnaval tipi) bir grotesk bayramın ayrıntılı bir anlatımı ulaşmıştır. Burada parodili cenazeleri temsil eden geçit töreninin başında, Rabelais'nin adının anagramını içeren bir tabut gidiyordu, daha sonra bayram şöleni sırasında, katılanlardan papaz kılıklı biri kürsüden İncil yerine "Gargantua'nın vakayinamesi"ni okuyordu (bkz. Boulanger J., *Rabelais à tràvers les âges*, s. 17 ve Sainéan L., *L'influence et la réputation de Rabelais*, s. 20).

Aynı zamanda daha Rabelais'nin ilk taklitçilerinde Rabelaisci üslubun bozulma sürecinin başlangıcını görmekteyiz. Sözgelimi Des Periers ve özellikle de Noël du Fail'de Rabelaisci imgeler soysuzlaşır ve yumuşar, türe dönüşür ve gündelik bir hal alır. Evrensellikleri şiddetle zayıflar. Bu yozlaşma sürecinin diğer yönü, Rabelaisci türden imgelerin satir olarak hizmet etmesiyle belli olur. Bu durumda ambivalent imgelerin olumlu kutbunun zayıflaması gerçekleşir. Soyut eğilimlerin emrine verildiği yerde groteskin, doğası kaçınılmaz olarak değişir. Groteskin özü belki tam da olumlamadan, yeni ve daha iyi olanın doğumundan kopuk olmayan kaçınılmaz bir moment olarak olumsuzlama ve yıkımı (eski olanın ölümünü) barındıran yaşamın çelişkili ve iki yüzlü tamlığını ifade etmesidir. Böylece grotesk imgenin maddi-bedensel altkatmanının kendisi (yemek, şarap, üreme gücü, bedenin organları) derin bir olumlu karakter taşır. Maddi-bedensel ilke galip gelir, çünkü sonuçta bir filiz, bir çoğalma belirir. Grotesk imgenin bu doğasını soyut eğilimler kaçınılmaz olarak bozar. Onun ağırlık merkezini imgenin soyut-düşünsel, "ahlaki" içeriğine taşır. Dahası, imgenin maddi altkatmanı eğilimleri olumsuz momente tabi kılar: abartma karikatüre dönüşür. Bu sürecin başlangıcını daha erken Protestan satirinde bile daha sonra da daha önce andığımız "Menippus Satiri"nde görmekteyiz. Fakat burada bu süreç daha başlangıcındadır. Olumlu eğilimlerin hizmetine sunulan grotesk imgeler, burada hâlâ çok güçlüdürler: doğalarını korumakta ve yazarın eğiliminden bağımsız olan ve genellikle ona ters düşen mantıklarını geliştirmeyi sürdürmektedirler.

Bu sürecin çok ilginç bir belgesi *Gargantua*'nın Fischart tarafından Almancaya grotesk bir adla yapılmış olan çevirisidir: *Affenteurliche und Ungeheurliche Geschichtklitterung* (1575).

Fischart Protestan ve ahlakçıydı; edebi yapıtları "grobianizm" ile ilgiliydi. Kaynakları açısından Alman grobianizmi, Rabelais'ye yakın bir olguydu: grobianistlerin maddi-bedensel yaşam imgeleri grotesk gerçekçilikten devralınmıştı, halk-bayram karnaval biçiminin doğrudan etkisini taşıyorlardı. Maddi bedensel imgelerin, özellikle de yemek ve içmek imgelerinin aşırı hiperbolizmi buradan kaynaklanır. Hem grotesk gerçek-

çilikte, hem halk-bayram biçimlerinde abartma olumlu bir karakter taşıyordu; XVI. ve XVII. yüzyıllardaki Nuremberg karnavalları sırasında onlarca insanın taşıdığı o devasa sucuklar böyleydi sözgelimi. Fakat grobianistlerin (Dedekind, Scheidt, Fischart) ahlaki politik eğilimleri bu imgelere bir parça gereksiz bir olumsuz anlam vermektedir. Kendi *Grobianus*'unun önsözünde,[6] Dedekind, onları sarhoşluktan uzak tutmak için çocuklarına sarhoş köleleri gösteren Lacedemonianları anmaktadır; verdiği Aziz Grobianus ve grobianistler örnekleri de aynı olumsuzlama hedefine hizmet etmektedir. İmgelerin olumlu doğası, buna uygun olarak, satirik alayın ve ahlaki alçaltmanın olumsuz hedeflerine bağlı oluyordu. Bu satir, bürger ve Protestanın bakış açısından sunulmaktadır ve eğlencelere, pisboğazlığa, sarhoşluğa ve sefahate kapılmış olan feodal soyluluğa (junkerliğe) karşı yöneltilmiştir. Fischart'ın serbest *Gargantua* çevirisinin temelinde (Scheidt'in etkisiyle) tam da bu grobianist bakış açısı yatmaktadır.[7]

Fakat Fischart'ın bu oldukça ilkel eğilimine rağmen, Rabelaisci imgeler onun serbest çevirisinde bu eğilime tamamen yabancı bir halde kendi asırlık yaşamlarını sürdürdüler. Rabelais'ye kıyasla, maddi-bedensel imgelerin (özellikle de yemek ve içmek imgelerinin) hiperbolizmi daha da güçlenmiştir. Tüm bu abartmaların iç doğası, tıpkı Rabelais'de olduğu gibi, büyüme, üreme, bolluğun kıyısından sızmanın mantığıdır. Tüm imgeler yine yokeden ve doğuran belden aşağıyı açığa çıkarmaktadır. Maddi-bedensel ilkenin kendine özgü b a y r a m karakteri de korunmaktadır. Soyut eğilim imgenin derinliğine nüfuz etmez ve onun başlıca örgütleyici ilkesi olmaz. Yine gülüş de sonuna dek katıksız alaya dönüşmez: hâlâ yeterince bütüncül bir karakter taşımaktadır, tüm yaşayan süreçlere, her iki kutba da bağlıdır, onda hâlâ doğum ve yenilenmenin galip gelmiş

---

Dedekind, *Grobianus et Grobiana Libri tres* (ilk yay. 1549, ikinci 1552). Dedekind'in kitabı Almancaya, öğretmen ve Fischart'ın akrabası olan Kaspar Scheidt tarafından çevrilmiştir.

"Kısmen" diyoruz, çünkü Rabelais çevirisinde Fischart tam anlamıyla grobianist değildir. XVI. yüzyılın grobianist edebiyatının sert, ama haklı bir değerlendirmesini K. Marx yapmaktadır. Marx K., *Moralizuriyuşaya Kritika i Kritiziruyuşaya Moral* [*Ahlaksallaştıran Eleştiri ve Eleştiren Ahlak*], Marx K. ve Engels F T.e., c. 4, s. 291-295.

olan sesi duyulur. Böylece Firschart çevirisinde soyut eğilim tüm imgelerin tam bir efendisi olmamıştır daha. Fakat yine de yapıta girmiştir ve imgelerini belli ölçüde, soyut-ahlaki bir vaazın bir tür eğlendirici ekine dönüştürmüştür. Gülmecenin anlamını değiştiren bu süreç ancak daha sonraları, türler hiyerarşisinin kuruluşu ve gülmecenin bu hiyerarşide bir yer almasıyla yakından ilişkili olarak sonuçlanacaktır.



Ronsard ve Pleiade grubu da bir türler hiyerarşinin var olduğuna inanıyorlardı. Temelinde antik çağdan ödünç alınmış olan, fakat Fransız toprağında yeniden işlenen bu fikir, hemen olmasa da şüphesiz yakın bir zamanda kök salabilirdi. Pleiade bu sorular karşısında oldukça liberal ve demokratikti. Grubun üyeleri Rabelais'ye büyük bir saygı gösteriyorlardı ve onu, özellikle de Du Bellay ve Baïf, yeterli biçimde değerlendirebiliyorlardı. Yine de yazarımızın böyle övülmesi (ve onun Pleiade'nin dilini güçlü biçimde etkilemesi), onun türler hiyerarşisindeki yeriyle, en aşağı, neredeyse edebiyat sınırlarının ötesindeki yeriyle tamamen ters düşüyordu. Fakat bu hiyerarşi daha çok soyut ve tam olarak açık olmayan bir fikirdi. Türler hiyerarşisinin onların bu büyük edebiyatla gerçek ilişkisinin ifadesi olması, onun gerçekten düzenleyici ve belirleyici bir güç olması için, büyük resmi edebiyatın okur ve değerlendirmeciler çevresinin farklılaşması ve daralması, belli birtakım sosyal, politik ve ideolojik değişim ve dönüşümlerin gerçekleşmesi gerekmekteydi.

Bu süreç, bilindiği gibi, XVII. yüzyılda tamamlandı, fakat kendini daha XVI. yüzyılın sonunda göstermeye başladı. Rabelais'nin yalnızca eğlendirici, yalnızca neşeli bir yazar olarak sunulması o sıralarda şekillenmeye başlamıştı. Bilindiği gibi, uzun zaman için hafif bir okumaya uygun eğlencelik edebiyat sınıfından sayılan *Don Quixote*'nin kaderi de böyle olmuştu. Bu XVI. yüzyıl sonuyla birlikte büyük edebiyatın alt kısımlarına itilen, sonunda de neredeyse sınırlarından dışarı atılan Rabelais'nin de başına gelmişti.

Rabelais'den kırk yaş küçük olan Montaigne de *Denemeler*'inde şöyle yazmaktadır: "Sadece eğlencelik olan (simple-

ment plaisants) kitaplar arasında, onları bizi oyalamalarının yeterli sayıldığı (dignes qu'en s'y amuse) bu sınıfa sokmak gerekirse, yeni kitaplar arasında Boccacio'nun *Decameron*'unu, Rabelais'yi ve Jean Second'un *Basia*'sını sayacağım." (*Essais*, k. II, bl. 10; bu kısmın yazılışı 1580 yılına aittir.)

Yine de Montaigne'in bu "sadece eğlencelik olanı," "eğlencelik" (plaisant), "neşeli" (joyeux), "geveze" (recreatif) gibi eski ve yeni kavram ve değerlendirmeler ile XVI. ve XVII. yüzyıllarda bu yapıtların başlıklarında da yer alan benzeri sıfatların sınırında yer alır.[8] Montaigne için eğlenceli ve neşeli kavramı daha hâlâ daralmamış ve aşağı ve önemsiz bir değer kazanmamıştı. Montaigne'in kendisi denemelerin bir başka yerinde (kt. I, bl. XXXVIII) şöyle söylemektedir:

"Ben şahsen ya beni keyiflendiren eğlencelik (plaisants) ve hafif (faciles) kitapları ya da beni rahatlatıp yaşamımı ve ölümümü nasıl düzenleyeceğimi söyleyen (a regler ma vie et ma mort) kitaplardan hoşlanıyorum."

Bu sözlerden de açık biçimde, Montaigne'in sanatsal edebiyat içerisinden tam anlamıyla eğlencelik ve hafif kitapları yeğlediğini, başka kitaplardan, teselli ve öneri kitaplarından ise, şüphesiz sanatsal edebiyatı değil, felsefi, dini ve öncelikle de *Denemeler* gibi kitapları anladığı görülür (Marcus Aurelius, Seneca, Plutarkos). Sanatsal edebiyat onun için temelinde eğlencelik, neşeli, geveze edebiyattır.[9] Bu yaklaşımıyla o hâlâ XVI. yüzyılın insanıdır. Fakat yaşam ve ölümün düzenlenişiyle ilgili soruların artık kesin bir biçimde neşeli gülmece alanından çıkartılmış olması ilginçtir. Rabelais, Boccacio ve Jean Second'la birlikte "eğlendirmeye muktedir"dir, fakat "yaşam ve ölümün düzenlenişi" konusunda teselli edip öğüt verenler

---

[8] İşte, sözgelimi XVI. yüzyılın, Bonaventura de Pierre'e ait ünlü kitaplarından birinin başlığı: *Nouvelles récréations et joyeux devis*, yani *Yeni eğlenceler ve neşeli konuşmalar*.
XVI. yüzyılda "plaisant" sıfatı, türleri arasında ayrım yapmaksızın, genel olarak sanatsal edebiyatın tüm yapıtlarına uygulanmıştır. XVI. yüzyıl için geçmişin en öne çıkan ve etkili yapıtı *Gülün Romanı* olmuştur. Clement Marot, 1527 yılında, dünya edebiyatının bu büyük anıtının bir parça (dil anlamında) modernleştirilmiş yayımını yapmıştır ve önsözde onu şu sözlerle önermiştir: "C'est le plaisant livre du 'Rommant de la Rose' "

arasında yer almaz. Buna rağmen çağdaşları için Rabelais tam da bu türden bir teselli veren ve öneri getiren biri olmuştur. Yaşam ve ölümün düzenlenişi sorusunu hâlâ neşeli bir düzlemde, gülmece düzleminde ele alabiliyorlardı.

Gülmece tarihinde Rabelais, Cervantes ve Shakespeare'in çağı önemli bir dönüm noktasıdır. XVII. ve sonraki yüzyılları Rönesans döneminden ayıran sınırlar başka hiçbir yerde, gülmeceye yönelik yaklaşımda görüldüğü kadar şiddetli, ilkesel ve soyut bir karakter taşımaz.

Rönesans'ın gülmeceye yaklaşımı öncelikle ve kaba bir biçimde şöyle nitelenebilir: gülmece derin bir dünyagörüşsel anlama sahiptir, bütünüyle dünya, tarih, insan hakkındaki gerçeğin önemli biçimlerinden biridir; bu, dünyaya yönelik kendine özgü evrensel bir bakış açısıdır; dünyayı en az ciddiyet kadar (ama daha çok değil) özsel bir biçimde görür; bu yüzden gülmece (evrensel sorunlar ortaya koyan) büyük edebiyatta en az c i d d i y e t kadar kabul görmüştür; dünyanın birtakım çok önemli yönleri ancak gülmeceye açıktır.

XVII. ve sonraki yüzyılların gülmeceye yaklaşımı ise şu şekilde nitelenebilir: gülmece evrensel, dünya görüşsel bir biçim olamaz; sadece sosyal yaşamın ö z e l ve ö z e l - t i p i k olgularıyla, olumsuz türden olgularla ilişkilendirilebilir; özsel ve önemli olan gülünç olamaz; tarih ve insanlar da temsilcileri (çarlar, generaller, kahramanlar) gibi gülünç olamazlar; gülünç olanın alanı dar ve özgüldür (özel ve sosyal kusurlar); dünya ve insana dair özsel gerçek gülmece diliyle anlatılamaz, burada sadece ciddi bir ses uygundur; bu yüzden de edebiyatta gülmecenin yeri ancak özel insanların ve sosyal aşağının yaşamını tasvir eden aşağı türler arasındadır; gülmece ya hafif alaşağı etme ya da bozuk ve aşağı insanlar için sosyal olarak yararlı bir uyarı türüdür. XVII. ve XVIII. yüzyılların gülmeceye yaklaşımı, şüphesiz bir parça basitleştirilmiş olarak böyledir.

Rönesans gülmeceye olan kendine özgü yaklaşımını öncelikle edebi yapıtlarının ve edebi değerlendirmelerinin ortaya konuşunda gösterdi. Fakat gülmeceye evrensel bir dünyagörüşsel biçim veren kuramsal yargılar açısından yetersiz değildi. Rönesans gülmece kuramı neredeyse tamamen antik kaynaklardan beslendi. Rabelais'nin kendisi, daha çok Hipokrat

üzerine yoğunlaşarak, romanının dördüncü kitabına yazdığı yeni ve eski önsözde bu kuramı geliştirmiştir. Kendine özgü bir gülmece kuramcısı olarak Hipokrat'ın o çağda çok önemli bir rolü vardı. Onun bu konudaki ünü yalnız hastalıkla mücadele için doktor ve hastanın neşeli ve iyi bir ruh halinde olması gerektiğini söyleyen tıbbi çalışmasına değil,[10] "Hipokrat Romanı" denen şeye de dayanıyordu. Bu, Demokritos'un gülüşünde dışavuran "deliliği" üzerine yazılmış ve "Hipokrat derlemesi"ne eklenmiş olan birtakım mektuplardan oluşuyordu. "Hipokrat Romanı"nda Demokritos'un gülüşü, felsefi dünyagörüşsel bir karakter taşır ve insan yaşamını ve tanrılar ve ölümden sonraki yaşamla ilgili bütün boş insani korku ve umutları konu edinmektedir. Demokritos burada gülmeceyi bütünsel bir dünya kavrayışı, olgunlaşmış ve uyanmış insanın belli bir ruhsal konağı olarak temellendirmektedir ve Hipokrat en sonunda onunla uzlaşır.

Gülmenin şifalı gücü öğretisi ve "Hipokrat Romanı"nın gülmece felsefesi, Rabelais'nin eğitim gördüğü ve daha sonra da öğretmenlik yaptığı Montpellier Tıp Fakültesinde özel bir tanınmaya ve yaygınlığa sahipti. Bu fakültenin bir üyesi olan ünlü doktor Laurent Joubert, 1560 yılında, gülmece üzerine şöyle karakteristik bir başlık taşıyan bir deneme yayımlamıştır: *Traite du ris, contenant son essence, ses causes et ses mervelheus effeis, curieusement recherches, raisonnes et observes par M. Laur. Joubert* (*Gülmece üzerine, onun özünün, nedenlerinin ve harika etkilerinin ayrıntılı bir araştırılması, temellendirmesi ve gözlenmesini içeren, M. Laurent Joubert tarafından yazılmış bir deneme*). 1579 yılında Paris'te, onun bir başka denemesi yayımlanmıştır: *La cause morale de Ris, de l'excellent et true renomme Democrite, expliquee et temoignee per ce divin Hippokras en ses Epitres* (*Saygın ve çok ünlü Demokritos'un gülüşünün, kutsal Hipokrat tarafından mektuplarında aydınlatılmış ve tanıklık edilmiş olan ahlaki kökeni*) – bu deneme, özünde "Hipokrat Romanı"nın son kısmının Fransız değişkesidir.

[10] Özellikle, "Epidemi"nin, belirtilen önsözlerde Rabelais'nin de alıntılar yaptığı altıncı kitabında.

Gülmece felsefesi üzerine bu çalışmalar Rabelais'nin ölümünden sonra yayımlanmıştır, fakat Rabelais'nin Montpellier'de bulunduğu sırada gündemde olan ve Rabelais'nin gülmenin şifalı gücü ve "neşeli doktor" öğretisini de belirlemiş olan gülmece tartışma ve düşüncelerinin geç bir yankısıdırlar.

Hipokrates'in dışında, Rabelais çağında gülmece felsefesinin ikinci kaynağı Aristoteles'in ünlü formülüydü: "Canlılar arasında bir tek insan gülebilmektedir."[11] Bu formül Rabelais'nin çağında büyük bir yaygınlığa sahipti ve geniş bir anlam taşıyordu: gülmek insanın, başka canlıların sahip olmadığı en yüce ruhsal ayrıcalığı sayılıyordu. Bilindiği gibi, bu formül Rabelais'nin Gargantua'ya giriş şiirini de sonlandırmaktadır:

> Mieuex est de ris que de larmes escrire.
> Par ce que rire est le propre de l'homme.[12]

Ronsard da bu formülü hâlâ geniş anlamıyla kullanmaktadır: Belleau'ya adanmış olan şiirinde (*Oeuvres*, ed. Lemerre, c. V, 10), şu dizeler yer alır:

> 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. [13]

Tanrının bir tek insana vermiş olduğu gülme, burada insanın tüm dünya üzerindeki egemenliğiyle ve hayvanlarda olmayan akıl ve ruhun onda bulunuşuyla ilişkilendirilmektedir.

Aristoteles'e göre, çocuk, doğumundan kırkıncı güne dek gülmeye başlamaz –ancak o zaman sanki ilk kez insanlaşır.

---

Aristoteles, Ruh Üzerine, kt. III, bl. 10.

Gözyaşlarından yeğdir gülüşü yazmak,
Çünkü gülüş insana özgüdür.
[Gülen kitap yeğdir ağlayan kitaptan
Gülmektir çünkü insanı insan eden - Eyüboğlu, 21]
Tüm dünyayı insana veren Tanrı,
Yalnız insanın gülmesine, neşelenmesine,
İzin verdi, ama akıl ve ruhtan
Yoksun olan hayvanlara vermedi bu izni.

Rabelais ve çağdaşları Plinius'un, doğumuyla birlikte gülmeye başlayan tek bir insan olduğunu, onun da Zerdüşt olduğunu söylediğini de biliyorlardı. Bu onun tanrısal bilgeliğinin belirtisi sayılmıştır.

Son olarak, Rönesans gülmece felsefesinin üçüncü kaynağı Lucian, özellikle de onun ölüler krallığında gülen Menippus imgesidir. Lucian'ın *Menippus ya da Yeraltı Krallığına Yolculuk* adlı yapıtı o çağda büyük bir popülerliğe sahipti. Bu yapıt, özellikle de Epistemon'un cehennemde bulunuşuyla ilgili bölüm ("Pantagruel"), Rabelais üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Onun *Ölüler Krallığında Konuşmalar*'ı da büyük bir etki bırakmıştı. Bu kitaptan birkaç ilginç alıntı yapalım:

> "Menippus, Diogenes, *yer üstünde gülünecek şeyler tükenecek* olursa, bize gel (yani yeraltı krallığına), *gülecek daha çok şey bulursun burada*; yer üstünde şu türden bir düşünce gülüşünü yarım bırakacaktır hep: 'kimbilir, yeraltında neler olacak?' – *Burada korkusuzca ve her tür kaygıdan uzak, benim gibi gülebilirsin sen de...*" ("Diogenes ile Pollux," Sabaşnikov'un yayımındaki çeviriden aktarıyoruz: Lucian. *Seçme Eserler*, c.1. Çeviri redaktörleri Zelinski ve Bogayevski, Moskova, 1915, s. 188).
>
> "O zaman sen, Menippus, *ruhunun ve dilinin bağımsızlığını* bırak geride, gamsızlığını, huzurunu ve gülüşünü bırak geride; senden başka kimse gülemeyebilir" ("Charon, Hermes ve çeşitli ölüler," aynı yer, s. 203).
>
> "Charon: Bu siniği nereden buldun Hermes? Yol boyunca, kayıkta oturan herkesle dalga geçti, *alay etti ve şakalaştı* ve herkes ağlarken de bir başına şarkı söyledi.
>
> "Hermes: Nasıl bir soytarı getirdiğini bilemezsin Charon! *Ölçüsüzce serbest* bir adam, kimseye aldırmıyor! Menippus bu!" ("Charon ile Menippus," aynı yer, s. 226).

Gülen Menippus'a ilişkin bu Lucianus imgesinde, gülmenin yeraltıyla (ve ölümle), ruhun özgürlüğüyle ve dilin özgürlüğüyle ilişkisinin altını çizelim.

Rönesans gülme felsefesinin en popüler üç antik kaynağı böyledir. Bunlar yalnız Joubert'in denemelerini değil, huma-

nist ve edebiyat çevrelerdeki gülme, önemi ve değeri üzerine yargıları da belirlemiştir. Bu üç kaynak gülmeyi iyileştiren ve yeniden doğuran, daha sonraki felsefi sorunlarla, yani tam da Montaigne'in ciddi bir tonla sorguladığı "ölüm ve yaşamın düzenlenişi" sorunlarıyla evrensel, dünyagörüşsel bir ilke olarak belirlemektedir.

Rabelais ve çağdaşları, gülme üzerine antik varsayımları başka kaynaklardan da biliyorlardı: şüphesiz Athenaeus, Macrobius, [Avlu Helli] ve başkalarını ve de Homeros'un tanrıların yokedilemez, yani sonsuz gülüşüyle ilgili sözlerini biliyorlardı ("İsbetoj gilwj," *İlyada*, 1, 599 ve *Odisseia*, VIII, 327). Gülmecenin serbest olduğu Roma geleneklerini de ayrıntılı biçimde biliyorlardı: Saturnaliaları, zafer törenleri ve ünlü kişilerin cenazeleri sırasında gülmecenin rolünü.[14] Özellikle Rabelais bu kaynaklara olduğu gibi, Roma gülmecesinin ilgili olgularına anıştırmalarda bulunmakta, alıntılar yapmaktadır.

Rönesans gülmece kuramı için (belirttiğimiz antik kaynaklar için de olduğu gibi) gülmecenin olumlu, doğurgan, yaratıcı öneminin tanınmasının karakteristik olduğunun altını bir kez daha çizelim. Bu da gülmecede öncelikle onun olumsuz iş-

[14] Reich antik alay etme özgürlüğüne, özellikle de mimlerdeki gülmece özgürlüğüne ilişkin zengin bir malzeme sunarr. Ovidius'un *Tristia*'sından buna karşılık gelen yeri aktarır; burada Ovidius uçarı şiirlerini geleneksel mim özgürlüğüne ve hoşgörülen mim edepsizliğine dayanarak savunur. Ovidius epigramlarında, imparatorun önünde imparatorla ve zafer zamanında askerlerle alay etme hakkını savunmuş olan Martial'dan alıntı yapmaktadır. Reich, VI. yüzyıldan bir hatip olan Choricius'un, birçok açıdan Rönesans'ın gülmece apolojisini andırmakta olan mim apolojisini çözümlemektedir. Mimleri savunurken, Choricius öncelikle gülmenin savunusunu yapmaktadır. Hıristiyanların mimin yol açtığı gülmenin şeytandan geldiği suçlamasını ele alır. İnsanın hayvandan ona özgü konuşma ve gülme yeteneğiyle ayrıldığını bildirir. Homeros'taki tanrılar güler, Afrodit de "tatlı biçimde gülümsemektedir." Vahşi Lycurgus gülmece için bir anıt dikmiştir. Gülme tanrıların armağanıdır. Choricius mim yardımıyla, mimin yol açtığı gülme sayesinde bir hastanın da iyileştiğini anlatır. Choricius'un bu apolojisi birçok açıdan gülmecenin XVI. Yüzyıldaki savunusunu hatırlatır, özellikle de Rabelaisci apolojiyi. Gülme kavramının evrenselci karakterinin altını çizelim: insanı hayvandan ayırır, tanrısal kökenlidir, hekimlikle-iyileştirmeyle ilgilidir (bkz. Reich. *Der Mimus*, S. 52 – 55, 182 vd, 207 vd).

levlerini öne çıkaran Bergson'unkini de kapsamak üzere yakın zamanların gülmece kuram ve felsefelerinden kesin bir biçimde ayrılmaktadır.[15]

Belirttiğimiz antik gelenek, edebi gülmece geleneğinin apolojisini sunmuş, onu humanist fikirlerin arasına sokmuş olan Rönesans gülmece kuramı için büyük bir öneme sahiptir. (Rönesans'ın sanatsal gülmece pratiği ise, öncelikle ortaçağın halk gülmece gelenekleriyle belirlenmiştir.)

Yine de burada, Rönesans koşullarında, bu geleneklerin yalın bir sürdürülüşü gerçekleşmemiştir, varlıklarının tamamen yeni ve yüksek bir aşamasına geçmişlerdir. Ortaçağların zengin halk gülmece kültürü yüksek ideoloji ve edebiyatın resmi alanının dışında yaşadı ve gelişti. Fakat tam da bu resmi olanın dışındalığı sayesinde, gülmece kültürü sıradışı bir radikalliğe, özgürlüğe ve geri çekilmez bir keskinliğe sahip oldu. Gülmeceyi resmi yaşam ve ideoloji alanlarından ayırmayı başaramayan ortaçağ, ona bu sınırların ötesinde sıradışı blir özgürlük ve kuralsızlık ayrıcalığı sağladı: sokaklarda, bayram zamanı, bayram edebiyatının yaratıcılığında. Ve ortaçağ gülmecesi bu ayrıcalıklardan geniş ve derin bir biçimde yararlandı.

Ve Rönesans döneminde, gülmece en radikal, evrensel, deyim yerindeyse, dünyayı birleştiren ve aynı zamanda neşeli biçimiyle, bir elli altmış yıl içinde (farklı ülkelerde farklı sürelerde) halkın içinden halk ("vulgar") dilleriyle birlikte, Boccacio'nin *Decameron*'u, Rabelais'nin romanı, Cervantes'in romanı, Shakespeare'nin ve başkalarının dram ve komedilerinin yaratılışında önemli bir rol oynamak üzere büyük edebiyat ve yüksek ideolojiye katıldı. Bu dönemde resmi ve gayriresmi edebiyat arasındaki duvarların kaçınılmaz olarak yıkılması, özellikle de başlıca ideolojik alanlarda bu duvarların dilleri

[15] Gülmenin yaratıcı gücüne ilişkin önyargılar antikçağ öncesinde de vardı. MS III. yüzyıla ait, Leiden'de korunan, bir Mısır simya papirüsünde dünyanın yaratılışında tanrısal gülüşten bahsedilmektedir: "Tanrı güldüğü zaman, dünyayı düzenleyen yedi tanrı doğdu... Gülmekten sarsıldıkları zaman, ışık belirdi... Bir daha gülmekten sarsıldılar, sular belirdi..." Gülüşün yedinci titreyişiyle ruh doğmuştur. Bkz. Reinach S., Le Rire rituel (şu kitabının içinde: *Cultes, Mythes et Religions*, Paris, 1908, c. IV, s. 112-113).

latin ve halk diye ayırması nedeniyle, gerekliydi. Edebiyatın ve başka ideoloji alanlarının halk diline geçişi ya kaynaşma ya da her koşulda bu duvarları yıkma aşamasındaydı. Ortaçağların feodal ve teokratik düzeninin kırılmasıyla bağlantılı bir dizi başka etken de bu resmi olanın gayriresmi olanla kaynaşıp karışmasına yardımcı olmuştur. Halk yaratıcılığının –törensel ve sözlü– gayriresmi biçimlerinde ve gayriresmi yaşamda asırlarca güçlenip savunulmuş olan halk gülmece kültürü, onları beslemek üzere edebiyat ve ideolojinin en yücelerine çıkabilirdi, daha sonraysa –mutlakçılığın yerleşmesi ve yeni resmiyetin şekillenmesi sırasında– türsel hiyerarşi düzeyine inebilir, buraya yerleşebilir, halk kökeninden önemli bir ölçüde uzaklaşıp hafifleyebilir, daralabilir, bozulabilirdi.

Binyıllık gayriresmi halk gülmecesinin tamamı Rönesans edebiyatına karıştı. Bu binyıllık gülmece bu edebiyatı sadece beslemekle kalmadı, kendisi de ondan beslendi. Dönemin verili ideolojisiyle, humanistik bilgisiyle, yüksek edebi teknikle kaynaştı. Rabelais kişiliğinde, ortaçağ soytarısının söz ve maskesi (tüm kişiliğin şekillenmesi anlamında); halk-bayram karnaval neşesinin biçimleri; demokratik papazın travestileştiren ve her şeyi alaya alan karşı koyuşu; pazar satıcısının dili ve tavırları; humanist alimlik; doktorun bilim ve pratiği ve Du Bellay kardeşlerin sırdaşı olarak döneminin yüksek dünya politikasının tüm sorun ve sırlarıyla yakından ilişkide olması nedeniyle edindiği politik deney ve bilgiler bir araya gelmişti. Ortaçağ gülmecesi bu yeni bileşimde ve gelişiminin bu yeni aşamasında önemli ölçüde değişmiş olmalıdır. Kamusallığı, radikalliği, serbestliği, keskinliği ve maddeselliği neredeyse işlenmemiş varlık durumundan sanatsal bilinçlilik ve amaçlılık durumuna geçti. Başka deyişle, ortaçağ gülmecesi gelişiminin Rönesans aşamasında dönemin yeni özgür ve eleştirel t a r i h i bilincinin ifadesi oldu. Bu özellikleri de sadece, ortaçağ koşullarında bin yıllık gelişiminin ardında, onda potansiyel olarak bulunan bu tarihselliğin filiz ve belirtileri çoktandır hazır olduğu için edinebildi. Ortaçağ gülmece kültürünün biçimlerinin ortaya çıkıp gelişmesi nasıl olmuştu?

Daha önce söylediğimiz gibi, bütün resmi ideoloji alanlarının ve bütün resmi, katı yaşam ve iletişim biçimlerinin dışında bulunuyordu. Gülmece kilise kültünden, feodal-devlet törenlerinden, sosyal görgü kurallarından ve yüksek ideolojinin tüm türlerinden dışlanmıştı. Resmi ortaçağ kültürü için tek yönlü ciddi bir ton karakteristiktir. Bu sıradışı tekyönlü sesi, onun dondurucu fosilleşmiş ciddiyetini, çileciliği, karamsar bölgeselciliği, günah, kefaret, acı çekme, gibi kavramların ona hâkim oluşuyla ortaçağ ideolojisi ve bu ideolojiyi baskı ve yıldırma biçimleriyle kutsayan feodal düzenin karakteri belirliyordu. Ciddiyet gerçeği, iyiliği ve genel olarak özsel, önemli ve değerli olan biricik biçim sayılıyordu. Korku, huşu, tevazu vb bu ciddiyetin ton ve nüanslarıydı.

Erken Hıristiyanlık da (antik çağda) gülmeceyi kınamıştı. Tertullian, Cyprian ve John Chrysostom antik gösterilere, özellikle de mime, mimli gülmece ve şakalara karşı çıkıyorlardı. John Chrysostom şakaların ve gülmecenin tanrıdan değil, şeytandan kaynaklandığını ilk olarak söylemiştir; hıristiyana ancak sürekli ciddiyet, günahlarından pişmanlık ve keder yakışırdı.[16] Aryanlara karşı savaşta, onları dinsel hizmete mim öğeleri katmakla suçlamışlardı: şarkılar, jestler ve gülmece.

Fakat tam da resmi kilise ideolojisinin bu sıradışı tekyönlü ciddiyeti, kendi dışında, yani resmi ve kanonlaşmış kült, tören ve ritlerin dışında yer alan, bunlardan dışlanmış neşelilik, gülmece ve şakayı yasallaştırmak zorunda kaldı. Böylece ortaçağ kültürünün kanonik biçimlerinin yanı sıra tamamen gülmece karakteri taşıyan benzer biçimler ortaya çıktı.

Antik çağdan miras alınan, Doğu'nun etkisiyle ortaya çıkmış kilise kültü biçiminin kendisi de yine neşe ve gülmecenin izlerine sahip birtakım yerel pagan törenlerin (özellikle de bereketlilik törenlerinin) etkisini taşır. Ayinlerde, cenaze törenlerinde, vaftiz törenlerinde, evlilik törenlerinde ve bir dizi başka dinsel rit içinde bulunabilirler. Fakat burada bu gülmece kalıntıları alta itilmiş, hafifletilmiş ve örtülmüştür.[17] Bu yüzden

[16] Bkz. Reich, *Der Mimus*, s. 116 vd.
"Mecazların" hikâyesi ilginçtir; bu mecazların neşeli ve mutlu tonu, bunlardan kilise dramının öğelerinin gelişmesini sağlamıştır (bkz. Gautier Léon, *Histoire de la poesie liturgique, I (Les Tropes)*, Paris, 1886;

kilise çevresinde ve bayram zamanında yapıldıklarında izin gerektiriyorlardı, kültlere paralel olarak saf gülmece biçim ve törenlerinin varlıklarını sürdürmelerine izin verilmişti.

Öncelikle, öğrenciler ve alt sınıftan rahiplerin Aziz Stephen gününde, yeni yılda, "kutsal masumlar" gününde, tanrının cisimlenmesi ve Aziz John gününde kutladıkları "budalalar bayramı" (*festa stultorum, fatuorum, follorum*) böyleydi. Bu kutlamalar başlangıçta kiliselerde yapılırdı ve tam olarak yasal bir karaktere sahipti, daha sonra ise yarı yasal bir hale geldiler ve ortaçağın sonuna doğruysa tamamen yasadışı oldular;fakat sokaklarda, tavernalarda varlıklarını sürdürdüler, maslenitsa eğlencelerine karıştılar. Budalalar bayramının (*fete des fous*) kendine has gücü ve kalıcılığı Fransa'da görüldü. Budalalar bayramı, temelde resmi kültün, kılık değiştirmeler ve maskelerle, uygunsuz danslarla parodili travestisiydi. Alt kesimden rahiplerin bu eğlencesi yeni yılda ve tanrının cisimlemesi bayramı sırasında özellikle şiddetli bir karaktere sahip oluyordu.

Budalalar bayramının neredeyse tüm törenleri çeşitli kilise törenlerinin ve simgelerinin, onların maddi-bedensel düzleme çevrilmesi yoluyla grotesk biçimde alçaltılması olmuştur: sunağın üzerinde çılgınca yiyip içme, edepsiz beden hareketleri, soyunma vb. Bu ritüel bayram hareketlerinden bir kısmını ileride ele alacağız.[18]

Budalalar bayramı, söylediğimiz gibi, Fransa'da özellikle inatçı biçimde korunmuştur. Bu bayramın ilginç bir apolojisi XV yüzyıla uzanır. Bu apolojide budalalar bayramına katılanlar her şeyden çok, bu bayramın, ne yaptıklarını elbette bizden daha iyi bilmekte olan atalarımızın hıristiyanlığının hemen ilk yıllarında ortaya konmuş olduğu gerçeğine anıştırma yapıyorlardı. Böylece bayramın ciddi olmayan, tamamen şakacı (soytarıca) karakterinin altı çizilir. Bu bayram eğlencesi gereklidir, "çünkü bizim ikinci doğamız olan ve insanda değişken var gibi görünen budalalık (soytarılık), bu şe-

---

ayrıca bkz. Jacobsen J.P., *Essai sur les origines de la comédie en France au moyen âge*, Paris, 1910).

Budalalar bayramı için bkz. Bourquelot F., *L'office de la fête des fous*, Sens, 1856; Villetard H., *Office de Pierre de Corbeil,* Paris, 1907; aynı yazarın, Remarques sur la fête des fous, Paris, 1911.

kilde yılda bir kez olsun özgür kalabilecektir Şarap dolu fıçılar, onları zaman zaman açmazsak patlayıverirler ve hava alırlar. Biz hepimiz, insanlar, bilgelik şarabıyla doldurulmuş, kötü biçimde bir araya yığılmış fıçılar sayılırız, tabii eğer bu şarap tanrı korkusu ve sofuluğun sürekli mayasını taşırsa. Onu arasıra havalandırmak da gerek, bozulmasın diye. Bu yüzden de biz onu belli şaklabanlık günlerinde, sırf daha büyük bir gönüllülükle efendimizin hizmetine koşalım diye havalandırıyoruz, o kadar." XV. yüzyıl budalalar bayramı savunması böyledir.[19]

Bu dikkat çekici apolojide, şaklabanlık ve budalalık, yani gülmece, doğrudan "insanın ikinci doğası" olarak bildirilmekte ve hıristiyan kültünün ve dünya görüşünün ("tanrı korkusu ve sofuluğun sürekli mayası") tekdüze ciddiyetine karşıt olarak konulmaktadır. Tam da bu ciddiyetin dikkat çekici tek yönlülüğü "insanın ikinci doğası," yani şaklabanlık için, gülmece için bir hava deliği açmayı kaçınılmaz kılmıştır. Bu hava deliği –"yılda birkez de olsa"– gülmecenin ve onunla bağlantılı maddi-bedensel ilkenin tam bir özgürlük kazandığı budalalar bayramı olmuştur. Burada, bu şekilde, ortaçağ insanının ikinci bayram yaşamının doğrudan bir kabulü durmaktadır.

Budalalar bayramında gülmece, şüphesiz tamamıyla hıristiyan ritüelleri ve kilise hiyerarşisinin olumsuzca soyut ve saf biçimde alaya alınması olmamıştır. Olumsuzlayıcı alay anı, maddi-bedensel dirilişin ve yenilenmenin akışkan gülmecesine derinden yerleşmişti. "İnsanın ikinci doğası" gülüyordu, kendinde resmi dünya görüşü ve kültürün bir ifadesini barındırmayan maddi-bedensel aşağı gülüyordu.

Ele aldığımız, budalalar bayramı savunucularının kendine özgü gülmece apolojisi XV yüzyıla aittir, fakat benzer apolojik görüşler içeren yazılarla çok daha erken zamanlarda da karşılaşılmaktadır. IX. yüzyılın Fulda başkeşişi, sert bir dinadamı olan Rabanus Maurus *Cyprian'ın Akşam Yemeği*'nin (*Coena Cypriani*) genişletilmiş bir redaksiyonunu yapmıştır. Onu kral II. Lothar'a, "ad jocunditatem," yani eğlenmesi için adadı.

[19] Bu apoloji Paris ilahiyat fakültesinin, 12 Mart 1444 tarihli mektup sirkülesinde bulunmaktadır. Mektup budalalar bayramını yargılar ve yandaşlarının savlarını çürütmektedir.

Adama mektubunda *Coena Cypriani*'nin neşeli ve alçaltıcı karakterini şu sözlerle haklı çıkarmayı denedi: "Tam da kilisenin iyi ve kötü insanları barındırması gibi, bu şiir de içinde ve üslubunda sonunculardan barındırmaktadır." Sert din adamının "kötü insanları," burada insanın "ikinci budala doğasını" karşılamaktadır. Benzer bir formülü daha sonra Papa XIII. Leo da kullanmıştır: "Kilise tanrısal ve insani öğelerden oluştuğuna göre, bu sonuncu tam bir açıklık ve dürüstlülükle kaplanmalıdır, tıpkı Eyüp Kitabı'nda dendiği gibi: 'Tanrı bizim riyakarlığımıza ihtiyaç duymaz' "

Ortaçağın ilk döneminde halk gülmecesi yalnız orta değil, yüksek kilise çevrelerine de sızmıştı: Rabanus Maurus bir istisna değildi. Halk gülmecesinin çekiciliği daha genç olan feodal (ve kiliseye ait ve dünyevi) hiyerarşinin tüm basamaklarında oldukça güçlüydü. Bu olgu, görünüşte şu nedenlerle açıklanabilir:

1. Resmi kilise-feodal kültürü VII., VIII. ve hatta IX. yüzyıllarda daha zayıftı ve tamamıyla gelişmemişti;
2. Halk kültürü çok güçlüydü, olmayışı düşünülemezdi, çeşitli öğelerinin de propaganda amaçlı kullanılması gerekmişti;
3. Roma Saturnalia geleneği ve yasallaşmış olan Roma halk gülmecesinin başka biçimleri hâlâ canlıydı;
4. Kilise hıristiyan bayramlarını gülmece kültleriyle bağlantılı yerel pagan bayramlara uyarladı (onları hıristiyanlaştırma amacıyla);
5. Genç feodal düzen hâlâ görece ilericiydi ve bu yüzden görece halkçıydı.

Bu nedenlerin etkisiyle o ilk dönemlerde, halk gülmece kültürüne karşı hoşgörülü (tabii görece hoşgörülü) bir yaklaşım gelişebildi. Bu gelenek daha sonra da yenilenen bütün sınırlamalarla zayıflayarak da olsa yaşamayı sürdürdü. Daha sonraki yüzyıllarda (sonuçta XVII. yüzyıla dek) eski din adamları ve teologlara dayanarak gülmecenin savunmasını yapmak bir alışkanlık oldu.

Yani, XVI. yüzyılın sonu ve XVII. yüzyılın başında facétie'ler, anektod ve şaka yazarları ve derleyicileri, gülmeceyi

öven ortaçağ bilgin ve din adamlarının otoritesine başvurdu. Böylece gülmece edebiyatının en zengin derlemelerinden birini hazırlayan (*Jocorum et seriorum libri duo*, 1. bsm. 1600, sonuncu 1643) Melander, yapıtında facétie yazmış olan ünlü bilgin ve din adamlarının ona kadar uzanan uzun bir kataloğuna (onlarca isim) yer vermiştir ("Catalogus praestantissimorum virorum in omni scientiarum facultate, qui ante nos facetias scripserunt"). Alman schwanke'lerinin en iyi derlemesi rahip ve dönemin ünlü bir kahini olan Johannes Pauli'ye aittir. Bu derleme *Gülüş ve İş* (*Schimpf und Ernst*) adıyla çıkmıştır, ilk yayımı 1522 yılına aittir. Kitaba nasıl başladığını anlatırken, Pauli önsözde bizim daha önce alıntıladığımız budalalar bayramı apolojisinde ifade edilenlere benzer görüşler sunmaktadır: kitabını, "manastırlara kapanmış ruhsal çocuklar ruhlarını neşelendirmek ve ferahlamak için bir şeyler okusun diye hazırlanmıştır: hep de ciddi durulmaz" ("wan man nit alwegen in einer strenckeit bleiben mag").

Benzer ifadelerin (buraya birçoğu alınabilir) hedef ve anlamı, kilise çevresindeki gülmeceyi ve "kutsal parodiyi" (Parodia sacra), yani kutsal metin ve törenlerin parodisini açıklamak ve bir tür aklamaktı. Şüphesiz bu gülmeceyi tartmakta yetersizlikler yapılıyordu. Budalalar bayramının saray ve mahkeme tarafından yasaklanması da olmuyor değildi. Toledo Konseyi'nin en eski yasaklaması VII. yüzyılın ilk yarısına uzanır. Fransa'da budalalar bayramının en son yasaklanışı, 1552'de Dijon Parlamentosu'nun kararıyla, yani ilk yasaklamadan dokuz yüzyıl kadar uzun bir süre sonra olmuştur. Tüm bu dokuz yüzyıl sürecinde bayram yarı yasal bir biçimde yaşamını sürdürmüştür. Onun geç dönem Fransız değişkesi, Rouen'de "Societas cornardorum" tarafından düzenlenen karnaval tipi bir geçit töreniydi. Bu geçit törenlerinin birinde (1540 yılında), daha önce söylediğimiz gibi, Rabelais'nin ismi yer aldı ve şölen sırasında İncil yerine *Gargantua'nın Vakayinamesi* okundu.[20] Rabelaisci gülmece burada sanki eski tören-gösteri geleneğinin ana rahmine dönmüş gibidir.

[20] XVI. yüzyılda bu derneğin malzemelerinin iki derlemesi yayımlanmıştır.

Budalalar bayramı, ortaçağ kilise çevresi bayram gülmecesinin en renkli ve açık ifadelerinden biri olmuştur. Meryem'in küçük İsa ile eşek üzerinde Mısır'a kaçışının anısını canlandıran "eşek bayramı" da bir başka ifadesidir. Bu bayramın merkezinde (içinde çocuklu bir genç kız yer alsa da) ne Meryem ne de İsa değil, eşek ve onun "Ai Ai!" bağırışları bulunuyordu. Özel "eşek ayinleri" gerçekleştiriliyordu. Katı bir din adamı olan Pierre Corbeille tarafından düzenlenmiş bu türden bir ayin officium'u elimize ulaşmış bulunmaktadır. Ayinin her bölümüne komik eşek bağırışı, "Ai Ai!" eşlik etmektedir. Ayinin sonunda, alışılmış kutsamanın yerine, rahip üç kez eşek gibi bağırmaktadır ve "amin" yerine yine aynı eşek bağırışıyla yanıt vermektedir. Fakat eşek maddi-bedensel aşağının, aynı zamanda alçaltıcı (öldürücü) ve doğurgan, en eski ve en canlı simgelerinden biridir. Apuleius'un *Altın Eşek*'ini, antik çağda yaygın olan eşek mimlerini ve son olarak Assisili Francis efsanelerinde maddi-bedensel ilke simgesi olarak eşek imgesinin yer aldığını hatırlamak yeterli olacaktır.[21] Eşek bayramı bu eski geleneksel motifin değişkelerinden biridir.

Eşek bayramı ve budalalar bayramı, gülmecenin hâkim bir rol oynadığı özgül bayramlardır; bu anlamda yakın akrabaları olan karnaval ve *charivari*'lere benzemektedirler. Fakat önsözde de belirttiğimiz gibi, ortaçağın diğer alışılmış kilise bayramlarında da gülmece –büyük ya da küçük– önemli bir rol oynamış, bayramın halk-sokak yönünü düzenlemiştir. Ortaçağda gülmece (maddi-bedensel ilke gibi) bayramların ardına yerleşmiştir, daha en başından bayram gülmecesi olmuştur. Hemen "rirus paschalis"i anımsayalım. Antik gelenek paskalya günlerinde gülmece ve özgürce şakaları kilisede bile serbest bırakmıştı. Böyle günlerde rahip de uzun tasa ve oruç günlerinin ardından mutlu diriliş olarak neşeyle gülmeyi uyandırmak üzere kürsüsünden her türden öykü ve şakaları anlatabilirdi; bu gülmeceye "paskalya gülmecesi" denirdi. Bu şakalar ve ne-

[21] Eşek imgesinin belirtilen anlamlandırılmasıyla nasıl canlı olduğunu, sözgelimi bizim edebiyatımıza özgü bazı olgular da göstermektedir: İsviçre'deki "eşek bağırışı" prens Mışkin'i canlandırmış ve onu gurbetle ve yaşamla yakınlaştırmıştır (Dostoyevski'nin *Budala*'sı); eşek ve "eşek bağırışı," Blok'un "Bülbül Bahçesi" adlı şiirinin de hâkim imgelerinden biridir.

şeli öyküler özünde maddi-bedensel yaşamla ilgiliydi; bu karnaval tipi gülmeceydi. Belki de gülmecenin serbest olması aynı zamanda (oruç sırasında yasak olan) etin ve cinsel yaşamın serbest olması ile ilişkiliydi. "Rirus paschalis" geleneği XVI. yüzyılda, yani Rabelais zamanında da sürdürülüyordu.[22]

"Paskalya gülmecesi"nin dışında, "Noel gülmecesi" geleneği de vardı. Paskalya gülmecesi öncelikle vaazlarda, neşeli öykülerde, anektod ve şakalarda gerçekleşirken, noel gülmecesiyse neşeli şarkılardaydı. Oldukça dünyevi içerikleri olan şarkılar söylenirdi kiliselerde; ruhsal şarkılar dünyevi, hatta sokak motifleriyle söylenirdi (sözgelimi "magnificat"ın notaları elimize ulaşmıştır, bunlardan kilise ilahilerinin şakalı sokak şarkılarının motiflerinden yararlandığı görülür). Noel şarkıları geleneği özellikle Fransa'da gelişmiştir. Ruhsal içerik bu şarkılarda dünyevi motiflerle ve maddi-bedensel alçalma momentleriyle yer değiştirmiştir. Yeninin doğumu, yenilenme teması neşeli ve organik biçimde eskinin ölümü temasıyla, şaka yollu karnaval alaşağı etme imgeleriyle alçaltıcı bir düzlemde kaynaşmıştır. Devrimci sokak şarkılarının en sevilenlerinden birinin ortaya çıkışı, bu Fransız noel şarkısı –"Noel"– sayesinde olmuştur.

Alçaltıcı ve doğurgan ilke olarak gülmece ve maddi-bedensel moment, başka bayramların, özellikle de yerel karakter taşıyan ve bu yüzden hıristiyanlığın yerine geçtiği eski pagan bayram öğelerini de içine alabilen kilise dışına ve cemaatine has yönlerinde önemli bir rol oynamıştır. Kilisenin kutsanması (ilk ayin) bayramları ve dini bayramlar da böyleydi. Genellikle bütün o halk-sokak eğlenceleri sistemleriyle yerel pazarlar da bu bayramlara denk düşerdi. Yine aynı dizginsiz yiyip içme eşlik ederdi bunlara.[23] Yemek ve içki, ölmüşleri anma bayramlarında da ön planda bulunurdu. Belli bir kiliseye gömülmüş hamileri ve bağış verenlerin şerefine, ruhaniler şölen düzenler,

---

[22] "Paskalya gülmecesi" için bkz. Schmid J.P. *De risu paschalis*, Rostock, 1847 ve Reinach S. *Rire pascal*, yukarıda alıntıladığımız makaleye ek olarak – *Le Rire rituel*, s. 127-129. Hem paskalya hem de noel gülmecesi geleneksel Roma halk Saturnalia'larıyla bağlantılıdır.
Konu, şüphesiz, gündelik oburluk ve sarhoşluk değil, burada simgesel olarak yaygın bir ütopik "tüm dünyanın şöleni," maddi bolluğun, gelişmenin ve yenilenmenin zaferi anlamı kazanmalarıdır.

şereflerine "poculum charitatis" ya da "charitas vini" içerlerdi. Kvedlinburg Manastırı'ndaki bir tutanakta, ruhanilerin şöleninin ölüleri doyurup beslediği açıkça belirtilmektedir: "plenius inde recreantur mortui." İspanyol Dominikenler kiliselerinde gömülü olan hamilerin şerefine, karakteristik ambivalent "viva el muerto" deyişiyle içerlerdi.[24] Bu son örneklerde bayram neşesi ve gülmece şölen karakteri taşır ve ölüm ve doğum (yaşamın yenilenmesi) imgeleriyle, ambivalent maddi-bedensel aşağının (öldüren ve doğuran) karmaşık birliğinde kaynaşmıştır.

Birtakım bayramlar, kutlandıkları mevsimlere bağlı olarak kendilerine özgü renkler taşırdı. Böylece Aziz Martin ve Aziz Michael'in sonbahar bayramları baküsvari bir havaya sahipti ve bu azizler şarap yapımının hamileri sayılırdı. Genellikle o ya da bu azizin özellikleri, onun bayramı sırasında, kilise dışında gülünç ve alçaltıcı maddi-bedensel ritüel ve etkinliklerin gerçekleşmesine sebep oluyordu. Aziz Lazarus gününde, Marseilles'de, atların, katırların, eşek ve ineklerle öküzlerin katıldığı bir geçit töreni düzenleniyordu. Bütün halk elbise değiştiriyor ve sokaklardaki "büyük dansa" (magnum tripudium) koşuyordu. Bu da olasılıkla Lazarus figürünün maddi-bedensel topografik bir hava taşıyan (yeraltı – maddi-bedensel aşağının)[25] yeraltıyla ilgili efsaneler dizisiyle ve ölüm ve diriliş motifiyle ilişkili olmasıyla açıklanmaktadır. Bu yüzden Aziz Lazarus bayramı birtakım eski yerel pagan bayram öğelerini barındırabiliyordu.

Son olarak gülmece ve maddi-bedensel ilke bayram yaşantısında, içme, sokak ve ev eğlencelerinde yasallaşmıştı.

Maslenitsa, karnaval gülmecesinin biçimleri üzerine burada konuşmayacağız.[26] Bunlara yeri geldiği zaman özel olarak döneceğiz. Fakat burada bir kez daha b a y r a m g ü l m e c e s i n i n z a m a n a v e z a m a n s a l d e ğ i ş i m e ö z s e l y a k l a ş ı m ı n ı n altını çizmemiz gerekiyor. Bayramın takvim momenti,

[24] Bkz.: Ebeling, Fr.W., *Flögel`s Geschichte des Grotesk-Komischen,* s. 254.
Bu efsaneler çevrimi üzerine ileride duracağız. "Cehennemin" karnavalın kaçınılmaz aksesuarlarından biri olduğunu hatırlatalım.
Aslında karnaval tüm karmaşık imgeler sistemiyle halk gülmece kültürünün en tam ve saf ifadesiydi.

gayrıresmi halk gülmece yönüyle canlandırılmıştır ve keskin biçimde duyulur olmuştur. Burada mevsimlerin değişimiyle, güneşin ve ayın konumlarıyla, bitkilerin ölüm ve yenilenmesiyle, toprak işlerinin çevriminin değişimiyle olan bağı canlandırılmıştır. Bu değişimde yeni, yaklaşan, yenileyen moment olumlu bir biçimde vurgulanmıştır. Ve bu moment daha geniş ve derinlikli bir anlam kazanmıştır: onda halkın en iyi geleceği, daha adil sosyal-ekonomik düzene, yeni hakikate olan özlemi dışa vurmuştur. Bayramın halk-gülmece yönü belli bir ölçüde bu herkese ortak maddi bolluk, eşitlik, özgürlük geleceğini temsil etmiştir, tıpkı Roma Saturnalia'larının Satürn'ün altın çağına dönüşü temsil etmesi gibi. Bu yüzden ortaçağ bayramı iki yüzlü Janus gibi olmuştur: resmi kilise yüzü geçmişe dönmüş ve varolan düzenin kutsanması ve onaylanmasına yönelirken, güleç halk-sokak yüzü geleceğe bakmış ve geçmişin ve şimdinin gömülmesine gülmüştür Kendini varolan düzenin ve dünya görüşünün koruyucu durağanlığına, "zamandışılığına," değişmezliğine karşı konumlamıştır, değişim ve yenilenme momentini, ayrıca sosyal-tarihsel düzlemde de vurgulamıştır.

Maddi-bedensel aşağı ve bütün bir alçaltma, ters çevirme, travesti sistemi zamana ve sosyal-tarihsel değişime karşı önemli bir yaklaşım içinde olmuştur. Halk-bayram neşesinin dikkat çekici momentlerinden biri kılık değiştirme, yani elbisenin ve sosyal imgenin yenilenmesiydi. Bir başka önemli moment hiyerarşik yüksekliğin aşağı çekilmesiydi: soytarılar taç giyiyor, budalalar bayramında şaka yollu rahip, piskopos, başpiskopos ve hatta kiliselerde doğrudan papanın idaresiyle şaka yollu papa seçiliyordu. Bu şaka yollu hiyerarşiyle törensel bir ayin de yapılıyordu; birçok bayramda geçici (bir günlük) bayram kral ve kraliçeleri seçilirdi, sözgelimi kral bayramında ("bakla kralı"), Aziz Valentine bayramında seçilirdi. Bu tür geçici kralların ("roi pour rire/gül geç kral") seçimi özellikle de neredeyse her şölenin kendi kral ve kraliçesine sahip olduğu Fransa'da yaygındı. Elbiselerin terse çevrilip pantolonun başa giyilmesinden ve şaka yollu kral ve papa seçilmesine dek, aynı topografik mantık hâkimdir: yukarısı ile aşağısının yerini değiştirmek, yüksek ve eski –tamamlanmış ve

hazır– olanı ölüm ve yeni doğum (yenilenme) için maddi-bedensel yeraltına çekmek. Ve işte tüm bunlar zamana ve sosyal-tarihsel değişime karşı önemli bir yaklaşım içermektedir. Görecelik momenti ve oluş momenti, ortaçağ hiyerarşik düzeninin kıpırtısızlığına ve zamandışılığına yönelik her tür arzuya karşıtlık oluşturuyordu. Tüm bu topografik imgeler tam da geçiş ve değişim momentinin kendisini – iki egemenin ve iki hakikatin, eski ve yeninin, ölenin ve doğanın değişimini saptamaya yönelmişti. Bayramın ritüel ve imgeleri aynı zamanda öldüren ve doğuran, eskiyi yeniye çeviren, hiçbir şeye ebedileşme izni vermeyen zamanın kendisini temsil etmeye yönelmiş gibiydi. Zaman oynar ve güler. Bu evrendeki en büyük güce sahip olan oynayan çocuk Herakleitos'tur ("egemenlik çocuğundur"). Vurgu her zaman için gelecek üzerinde, halk bayram gülmecesinin ritüel ve imgelerinde her zaman varolan ütopik izler üzerindedir. Bu halk-bayram eğlencesi biçimleri sayesinde, daha sonra Rönesans tarih kavrayışında çiçeklenecek olan bu izler gelişebilmiştir.

Sonuca doğru giderken, şunu söyleyebiliriz ki, ortaçağda resmi kült ve dünya görüşünden çıkarılmış olan gülmece, kendi gayrıresmi, fakat neredeyse yasal olan sığınağını her bayramın çatısının altında bulmuştu. Bu yüzden her bayram, resmi –kilise ve devlete ait– yönünün yanı sıra, örgütleyici ilkesi gülmece ve maddi-bedensel aşağı olan bir ikinci halk-karnaval, sokak yönüne sahipti. Bayramın bu yönü kendince biçimlenmişti, kendi tematiğine, imgelemine, kendi özel ritüeline sahipti. Bu ritüelin farklı öğelerinin kökeni çeşitlidir. Burada –tüm ortaçağ süreci boyunca– Roma Saturnalia'larının da yaşamını sürdürdüğünden şüphe yoktur. Antik mim geleneği de canlıydı. Fakat yerel folklorda önemli bir kaynaktı. Asıl o önemli bir ölçüde ortaçağ bayramlarının halk-gülmece yönünün imgelem ve ritüelini esinlemiştir.

Halk-sokak bayram etkinliklerine ortaçağda etkin biçimde katılanlar aşağı ve orta ruhbanlar, okul ve üniversite öğrencileri, loncalar ve son olarak da o çağda zengin biçimde bulunan çeşitli sınıfdışı ve düzensiz öğelerdi. Fakat ortaçağın gülmece kültürü, özünde, kamusaldı. Gülme hakikati herkesi kucaklıyor ve sürüklüyordu; kimse ona karşı koyamıyordu.



Ortaçağın parodilerle dolu edebiyatı da halk-bayram gülmecesi biçimleriyle doğrudan ya da dolaylı olarak ilişkilidir. Birtakım araştırmacıların, sözgelimi Novati'nin belirttiği gibi, kutsal metin ve törenlerdeki bağımsız parodilerin budalalar bayramında kullanılmak üzere hazırlanmış olması ve onunla doğrudan ilişkili olması olanaklıdır. Fakat ortaçağ kutsal parodilerinin çoğu için, bu söylenemez. Bu dolaysız ilişki önemli değildir, ortaçağ parodilerinin yasal bayram gülmecesi ve özgürlükle daha genel ilişkisi önemlidir. Ortaçağın tüm parodili edebiyatı, bayramın boş vakitlerinde ortaya konup bayramda okunmak üzere hazırlanan, bayramın özgürlük ve rahatlık atmosferini taşıyan eğlencelik edebiyattır. Kutsalın bu neşeli parodisine bayramlarda, "paskalya gülmecesi"ne (rirus paschalis), ete ve cinsel yaşama izin verildiği gibi izin veriliyordu. Zamanın değişimi ve maddi-bedensel düzlemde yenilenmeye yönelik aynı halk-bayram duyumundan kaynaklanıyordu. Burada ambivalent-bedensel aşağının aynı mantığı hâkimdir.

Okul ve üniversite eğlenceleri, ortaçağ parodisinin tarihinde, hatta genel olarak tüm ortaçağ edebiyatında büyük bir öneme sahipti. Genellikle bayramlara denk düşerlerdi. Bunlar da tüm bayram ayrıcalıklarına, gülmece, şaka, maddi-bedensel yaşam için kurulmuş olan geleneğe sahipti. Eğlence sırasında yalnız tüm resmi dünya görüşü sisteminden, okul bilgeliğinden ve okul kurallarından kurtulunmaz, bunlar neşeli alçaltıcı oyun ve şakaların konusu da yapılırdı. Öncelikle imanın ve ciddiyetin ağır yolundan ("tanrı korkusu ve sofuluğun sürekli mayasından") ve "sonsuz," "durağan," "mutlak," "değişmeyen" gibi karamsar kategorilerin boyunduruğundan kurtulunulurdu. Dünyanın sonlanmamış ve açıklığa sahip, değişim ve yenilenme mutluluğuna sahip neşeli ve özgürce gülünen yönüyle karşıtlaştırılırdı bunlar. Bu yüzden ortaçağ parodisi hiçbir zaman kutsal metinlerin ya da okul bilgeliğinin savları ile kurallarının biçimsel olarak edebi ve saf olumsuz parodisi olmamıştır, –grotesk parodiler tüm bunları neşeli gülmece

anahtarına ve olumlu maddi-bedensel düzleme çevirmiştir, dokundukları her şeyi bedenlendiriyor ve maddeselleştiriyorlardı –aynı zamanda da hafifletiyorlardı–.

Burada özünde ortaçağ parodilerinin üzerinde durmayacağız; bazısı üzerine (sözgelimi *Coena Cypriani* gibi) yeri geldiğinde söz edeceğiz. Burada bizim için ancak kutsal parodilerin ortaçağ halk gülmece kültürünün birliğindeki yerini nitelemek önemlidir.[27]

Ortaçağ parodisi, özellikle de önceleri (XII. yüzyıla dek), olumsuz bir şeylere, kültün, kilise düzeninin, skolastiğin aşağılama ve alay konusu olabilecek birtakım özel kusurlarına pek yönelmemişti. Ortaçağ parodicileri için pek bir ayrım yapılmaksızın her şey gülünçtü; gülmece de ciddiyet kadar evrenseldi: bir bütün olarak dünyaya, tarihe, tüm topluma, dünya görüşüne yönelmişti. Bu herkese yaygın olan, idaresinden hiçbir şeyin kaçamayacağı, dünyanın ikinci hakikatiydi. Bu tüm dünyanın tüm momentlerindeki bayram yönü, oyun ve gülüş içindeki dünya hakkında ikinci vahiy gibiydi.

Bu yüzden ortaçağ parodisi, resmi ideoloji açısından her şeyden daha kutsal ve önemli olan kesinlikle dizginsiz neşeli bir oyun içindedir. En eski grotesk parodi –*Coena Cypriani* (beş ila yedinci yüzyıllarda yazılmıştı)– Adem'den İsa'ya dek

---

Kutsal parodiler, ortaçağ edebiyatı tarihi üzerine ortak çalışmaların bu konuya ayrılmış bölümlerinin dışında (Manittius, Ebert, Kursisisa), üç özel yapıtta ele alınmıştır:

Novati F *La parodia sacra nelle letterature moderne* (bkz. *Novatis Studi critici e letterari.* Turin, 1889).

Ilvoonen Eero. *Parodies de thémes pieux dans la poesie française du moyen âge,* Helsingfors, 1914.

Lehmann Paul. *Die Parodie im Mittelalter.* Münih, 1922.

Bu üç çalışma birbirini tamamlar. Kutsal parodiler alanını Novati diğerlerinden daha geniş biçimde ele alır (çalışması bugüne dek eskimemiştir ve temel yapıt olarak durmaktadır); Ilvoonen yalnız karışık Fransız metinlerinin bir dizi eleştirel metnini sunar (Latin ve Fransız dillerinin karışımı, parodili edebiyatta oldukça yaygın bir olgudur); sunulan metinler için ortaçağ parodisi üzerine genel bir giriş ve yorumlar sağlar. Lehmann kutsal parodiler edebiyatına incelikle girer, fakat özellikle Latince olanlarla sınırlı kalır.

Tüm bu adı geçen yazarlar ortaçağ parodisini yalıtık ve özgül bir şey olarak görür ve bu yüzden bu parodinin halk gülmece kültürünün devasa dünyasıyla olan organik ilişkisini keşfedemez.

uzanan kutsal tarihin en önemli olay ve simgelerini grotesk bir amaçla kullanarak, bu tarihi ilginç şamatalı bir şölene çevirmekteydi.[28]

Eğlencelik niteliğine sahip bir başka eski yapıt, *Joca monachorum* daha derli toplu bir nitelik taşır (VI-VII. yüzyıllarda Bizans'ta ortaya çıktı, VIII. yüzyılın başından itibaren Fransa'da oldukça yaygındı; ve Rusya'da A.N.Veselovski ile İ.N. Jdanov'un incelediği kendine özgü bir tarihi vardı). Bu, İncil temaları üzerine şakacı sorular içeren, bir tür neşeli akait kitabıdır; özünde *Joca* da İncil ile oynanan neşeli bir oyundur ve *Akşam Yemeği*'ne göre daha derli topludur.

Son yüzyılda (özellikle de XI. yüzyıldan başlayarak) parodili eserler gülmece oyununa resmi imanın ve kültün tüm momentlerini ve genel olarak dünyaya ciddi yaklaşımın tüm biçimlerini katmıştır. En önemli dualaların –"Babamız," "Ave Maria," "İnanç Simgesi" ("Credo")– sayısız parodisi ulaşmıştır elimize;[29] ilahilerin (sözgelimi "Laetebundus"), liturjilerin parodisi bulunmaktadır. Parodiciler liturjilerden de çekinmediler. Günümüze "Sarhoşlar Liturjisi," "Kumarbazlar liturjisi" ve "Para Liturjisi" ulaşmıştır. Parodili inciller de vardır: "Gümüş İzinden Para İncili," "Parisli Öğrencinin Para İncili," "Kumarbazlar İncili," "Sarhoşlar İncili." Manastır yasaları, kilise buyrukları ve konseylerin kuruluşu, papalık emir ve mektupları, kilise kehanetleri üzerine parodiler de vardı. Çok erken bir zamanda –daha VII-VIII. yüzyıllarda– parodili vasiyetlerle (sözgelimi "Domuzun Vasiyeti," "Eşeğin Vasiyeti"), parodili mezar yazıtlarıyla karşılaşmaktayız.[30]

---

[28] Bkz. Novatis'deki "*Coena Cypriani*" çözümlemesi, Novatis, *Studi critici e letterari*, s. 266 vd ve Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, s. 25 vd. "*Coena Cypriani* " metninin eleştirel bir yayımını Strecher yapmıştır (*Monumenta Germaniae*, Poetae, IV, 857).
Sözgelimi Ilvoonen kitabında "Babamız"ın altı, "Credo"nun iki ve "Ave Maria"nın bir parodisini yayımlar.
Bu parodilerin sayısı çok fazladır. Birbirinden ayrı parodilerin dışında, kültün ve rütbenin çeşitli momentlerinin parodisi, komik hayvan destanı biçimlerindeki en yaygın olgudur. Bu açıdan Nigellus Wirecker'in "Speculum stultorum" (Budalalar aynası) adlı yapıtı oldukça zengindir. Bu, zavallı kuyruğundan kurtulmak için Salerno'ya giden, Paris'te teoloji ve hukuk okuyan, ardından rahip olan ve kendi tarikatını kuran Brunellus adlı bir eşeğin hikâyesidir. Roma yolunda sahi-

Ortaçağlarda oldukça yaygın olan parodili gramerden daha önce bahsetmiştik.[31] Dahası, hukuki metin ve yasaların parodileri de bulunmaktaydı.

Kelimenin tam anlamıyla parodili edebiyatın yanı sıra, ruhbanların, papazların, okulluların, yargıçların ve halk dilinin konuşması çeşitli dinsel metinlerin, dualaların, atasözlerinin, bilgece deyişlerin, hatta basitçe aziz ve şehitlerin isimlerinin olası her türden travestileriyle dolup taşıyordu. Eski ve Yeni vahitlerin, "kılık değiştirtilebilecek," travestileştirilebilecek, maddi-bedensel aşağı diline çekilebilecek gibi görünen herhangi bir kinaye ya da çifte anlamlılık içeren metin ve deyişlerinden bir tanesi bile tam anlamıyla rahat bırakılmadı.

Rabelais'de Peder Jean, alt sınıftan demokratik ruhanilerin travestileştiren ve yenileyen gücünün timsaliydi.[32] Büyük bir "kutsal kitap" erbabıydı (en matiere de breviere); yani kutsal metni yeme, içme, erotik aşk düzleminde yorumlayabiliyordu, onu yağsız orucundan "yağlı" bir düzleme taşıyabiliyordu. Genel olarak Rabelais'nin romanında her yere serpiştirilmiş oldukça zengin kılık değiştirmiş kutsal metin ve deyiş malzemesi bulunmaktadır. Sözgelimi İsa'nın çarmıhtaki son sözlerinin, "Sitio" ("Susadım") ve "Consummatum est" ("Tamamlandı"), yeme ve sarhoşluk ifadelerine çevrilmesi böyledir;[33] ya da "Venite apotemus," yani "potemus"un ("Gelin içelim") "Venite adoremus" ("Gelin selamlaşalım") ile değiştirilmesi (zebur XCIV, 6); bir başka yerde Peder Jean ortaçağ groteski için oldukça karakteristik olan Latince bir cümle kullanır: "Ad formam nasi cognoscitur 'ad te levavi' " Çevirisi şöyledir: "Burnun biçiminden anlayacaksın 'sana (nasıl) 'kalktı-

binin eline düşer. Burada mezar kitabelerinin, reçetelerin, sofuluğun, dualaların, tarikat kurallarının vb sayısız parodisi sıralanmaktadır.

İsim çekimi oyunlarının çok sayıda örneğini Lemann s. 75-80 ve s. 155-156'da verir ("Erotik gramer").

Rus kardeşlerini şöyle niteler: "Siz sefahat düşkünü, yalancı, genç şeytancıklar."

1524 yılı yayımı için Rabelais, ihtiyatlı bir tartımla romanın ilk iki kitabını bir parça temizlemiştir; Sorbonne'lulara (Paris üniversitesinin ilahiyat fakültesi) yönelik tüm anıştırmaları çıkarmıştır, fakat onun çağında karnaval hakikati ve gülmecenin serbestliği hâlâ canlı olduğundan, "Sitio" ve kutsal metinlerin buna benzer travestilerini çıkarmak aklına gelmemiştir.

ğımı'" Bu cümlenin ilk kısmı o zamanlar hâkim olan bir önyargıyı (doktorlar arasında bile yaygındır), burnun büyüklüğünün erkeğin fallusunun ve böylece cinsel gücünün büyüklüğünü gösterdiğine olan inancı yansıtır. Tırnakla ayırdığımız ve belirginleştirdiğimiz ikinci kısmıysa, zeburlardan birinin (CXXI, 10) başlangıcı, yani uygunsuz bir yorum kazanan kutsal metindir. Alçaltıcı yorumlama, zeburdan yapılan alıntının –vi–, Fransızcada fallusun adı anlamını taşıyan sözcükle sesteş olması sayesinde güçlenmektedir. Groteskte –hem ortaçağın hem de antik çağın groteskinde– burun genellikle fallus anlamına gelirdi. Fransa'da, sözgelimi "Ne advertas" (yani "tiksinti verme"), "Ne revoces" ("seslenme") vb (şüphesiz oldukça çoktular) gibi (Latince'de olumsuzluk belirten) "ne" ile başlayan kutsal yazma ve münacat metinlerinden oluşmuş parodili bir münacat bulunmaktaydı. Bu münacat "Noms de tous les nez," yani "Tüm burunların adları" olarak adlandırılmıştır; çünkü latince "ne" sözcüğü sesiyle Fransızca "nez," yani burun (fallus imi) sözcüğünü çağrıştırmaktadır. Münacat "Ne remeniscaris delicta nostra," yani "Bizim günahlarımızı anma sakın" sözleriyle başlardı. Bu sözler yedi pişmanlık mezmurunun başında ve sonunda söylenirdi ve hıristiyan inanç ve kültünün temelleriyle bağlantılıydı. Rabelais'de bu münacata anıştırma bulunmaktadır (kt. II, bl. I); olağanüstü burunları olan kişiler için Rabelais şöyle der: "desquels est escrip: Ne reminiscaris," yani "bunlar için şu denir: Ne reminiscaris."

Tüm bunlar, en yüzeysel analoji ve sesteşliklerin bile ciddi şeyleri travestileştirmek ve onları gülmece düzlemine çekmek için nasıl kullanıldıklarını gösteren karakteristik örneklerdir. Her şeyde –kutsal söz ve imgelerin anlamında, imgesinde, sesinde– alay etmek için bir Aşil topuğu, maddi-bedensel aşağıyla ilişkilendirilecek bir özellik aranıp bulunuyordu. Birçok aziz üzerine, sırf adlarının travestileştirilmesine dayanarak yaratılmış gayrıresmi efsaneler vardı; sözgelimi Saint Vit (Aziz Vi) adının sesi nedeniyle bedensel aşağı (fallus) düzleminde yorumlanıyordu; "Aziz Mamik'i onurlandırmak" şeklinde, aşığını ziyaret etmek anlamını taşıyan yaygın bir deyiş vardı.

Ortaçağ ruhanilerinin (hatta tüm ortaçağ entelijensiyasının) ve sıradan halkın bütün gayriresmi gündelik konuşmalarının derin bir biçimde maddi-bedensel aşağı öğeleri içerdiği

söylenebilir: edepsizlik ve küfürler, lanet ve yeminler, bilinen kutsal metin ve deyişlerin travestileştirilmesi ve tersyüz edilmesi; bu dile katılan her şey cesur ambivalent aşağının alçaltıcı ve yenileyici gücüne boyun eğiyordu. Gündelik dil Rabelais'nin çağında da böyleydi. Bunun karakteristik örnekleri, Peder John'un ve Panurge'un konuşmalarıdır.[34]

Sıraladığımız bütün örneklerde gülmecenin evrensel karakteri tam bir açıklıkla görünmektedir. Ortaçağ gülmecesi, ortaçağ ciddiyetiyle aynı konuya yönelmiştir. Gülmece yüce için bir ayrıcalık gözetmemiş, tersine özellikle yüceye yönelmiştir. Dahası özele ve bir bölüme değil, kesinlikle bütüne, ortak olana, her şeye yönelmiştir. Resmi dünyaya karşı kendi dünyasını, resmi kiliseye karşı kendi kilisesini, resmi devlete karşı kendi devletini kurmaktadır adeta. Gülmece ayinler düzenlemekte, kendi inanç simgelerini yerleştirmekte, evlendirmekte, cenaze törenleri gerçekleştirmekte, mezar yazıtları yazmakta, kral ve piskoposlar seçmektedir. En küçük ortaçağ parodisinin bile hep sanki komik bir dünyanın bütününden bir parçaymış gibi kurulması karakteristiktir.

Bu gülünç evrensellik her şeyden daha şiddetli ve tutarlı bir biçimde tören-gösteri türündeki karnavallarda ve onunla bağlantılı parodilerde ortaya çıkmaktadır. Fakat ortaçağın gülmece kültürünün tüm diğer olgularında da vardır: kilise dramının komik öğelerinde, komik "dit"lerde ("öykü") ve "débat"larda ("tartışma"), hayvan epiklerinde, fabl ve schwänke'lerde.[35] Gülmecenin karakteri ve maddi-bedensel aşağıyla ilişkisi her yerde aynı kalmaktadır.

---

[34] XVI. yüzyılda Protestan çevresinde, kutsal metinlerin yakın iletişim dilinde şaka yollu ve küçültücü kullanımıyla çok sık karşılaşılıyordu. Rabelais'nin çağdaşı Henri Estienne *Herodotes'in Apolojisi*'nde kutsal sözcüklerin alem sırasında sürekli profanlaştırıcı kullanımından yakınıyordu. Bu tür kullanımlara çok sayıda örnek verrir. Sözgelimi bir bardak şarabı yuvarlayıp, ardından genellikle tövbe duasından, "Saf bir kalp ver bana, Tanrım ve adaletin ruhu yenilensin midemde," gibi sözler söylenirdi. Dahası zührevi hastalıklara yakalanmış olanlar hastalıklarını ve terlemelerini nitelemek için kutsal metinlerden yararlanırlardı (bkz. Estienne H., *Apologie pour Hérodote*, 1566, I, 16).
Gerçi, bu olgularda artık genellikle erken burjuva kültürünün kendine özgü sınırlılığı sergilenmekte ve bu durumda maddi-bedensel ilkenin sığlaşması ve çürümesi söz konusudur.

Bayramlara eşlik eden ortaçağ gülmece kültürünün ortaçağın, resmi hıristiyan kültünün ve inancının "trajik tipolojisine" karşılık gelen ve karşıtlık gösteren bir tür "dördüncü," yani satirik dramı olduğu söylenebilir. Antik satirik dram gibi, ortaçağın gülmece kültürü de önemli bir ölçüde bedensel yaşamın dramıydı (birleşme, doğum, gelişme, yeme, içme, dışkılama), fakat öyle görünüyor ki bireysel bedenin ve özel maddesel varoluşun değil, ölümü ve doğumu mutlak başlangıç ve son olmak yerine, kesintisiz gelişme ve yenilenme momentleri olarak gören büyük doğurgan halk bedeninin dramıydı; ortaçağın bu satirik dramının büyük bedeni dünyadan kopuk değildir, kozmik öğeler taşır, yutan ve doğuran toprakla kaynaşır.

Evrenselliğinin yanı sıra, ortaçağ gülmecesinin ikinci önemli özelliğini, onun özgürlükle olan kesintisiz ve özsel ilişkisini vurgulamak gerekir.

Ortaçağ gülmecesinin tamamıyla gayrıresmi, fakat buna rağmen yasallaşmış olduğunu görmüştük. Soytarının başlığının ortaçağdaki yetkisi, tıpkı *pileus*'un (soytarı başlığı) Roma Saturnalia'larındaki yetkisi gibi kutsal ve dokunulmazdı.

Gülmecenin bu özgürlüğü, her tür özgürlük gibi şüphesiz göreceydi; yayıldığı alan bazen oldukça geniş bazense dardı, fakat hiçbir zaman sınırlandırılmazdı. Bu özgürlük, gördüğümüz gibi, bayramlarla ilişkiliydi ve belli bir ölçüde bayram günlerinin zamansal sınırlarıyla çevrelenmişti. Bayram atmosferiyle kaynaşmıştı ve aynı zamanda etin, yağın, cinsel yaşamın serbest bırakılmasıyla birleşmişti. Gülmecenin ve bedenin bu bayram özgürleşmesi, geçen ya da gelmek üzere olan Yağsız Perhizle kesin bir karşıtlık göstermektedir.

Bayram, resmi sistemin tüm yasaklamalarının ve hiyerarşik engellerinin bir tür geçici duraklatılması gibiydi. Yaşam kısa bir süre için alışılmış, yasallaşmış ve kutsanmış yolundan çıkmakta ve ütopik özgürlük alanına girmektedir. Tam da bu özgürlüğün geçiciliği, bayram atmosferinde yaratılan imgelerin olağanüstülüğünü ve ütopik radikalizmini güçlendiriyordu.

Geçici özgürlük atmosferi, halk sokağında olduğu gibi, gündelik eviçi bayram ziyafetinde de hâkimdi. Özgürce, genellikle edepsizce ve aynı zamanda da filozofça yapılan antik masa sohbeti, Rönesans'ta yeniden doğarak, ortak folklorik köklerden serpilmiş olan yerel bayram ziyafeti geleneğiyle kaynaştı.[36] Kesin bir evrenselliği (yaşam ve ölüm soruları) maddi-bedensel momentle (şarap, yemek, cinsel aşk), zamanın ilkel duyumuyla (gençlik, yaşlılık, yaşamın kısalığı, kaderin değişkenliği) ve kendine özgü bir ütopizmle (kadeh kardeşliği olarak tüm insanlığın kardeşliği, bolluğun görkemi, aklın zaferi vb) kaynaştıran baküsçü masa şarkıları geleneği de buna benzer.

Budalalar bayramının, eşek bayramının gülmece ritüelleri ve başka bayramlarda gerçekleşen çeşitli gülünç geçit ve törenler de belli bir ölçüde yasallıktan yararlandı. Diablerie'ler yasallaşmıştı, bu yüzden "şeytanlar" genellikle sokaklarda ve orada burada, daha birkaç gün önceden "özgürce koşma" ve çevrelerine şeytani ve dizginsiz bir hava yayma hakkından yararlandılar; pazar yerinin eğlenceleri de yasallaşmıştı; karnaval da yasallaşmıştı. Şüphesiz, bu yasallaştırma zorlamaydı, tamamlanmamıştı, zaman zaman yeni çatışma ve yasaklamalara yol açıyordu. Tüm ortaçağ boyunca devlet ve kilise sokağa az ya da çok tavizler vermek, sokakla uzlaşmak zorunda kalmıştır. Bütün yıl süresince, dünyanın resmi döngüden, özellikle de gülmecenin biçimi altında çıkmakta serbest olduğu zaman dilimleri, kesin belirlenmiş bayram tarihleri vardı. Gülmeceye sınır yoktu, yeter ki bu gülmece olsun.

---

[36] XVI. yüzyılın ikinci yarısı için serbest sohbetler edebiyatı oldukça karakteristiktir (maddi-bedensel tematik hâkimdir) – masa sohbetleri, bayram, eğlence, gezinti sohbetleri: Noel du Fille, Eski şakalı sohbetler (*Propos rustiques et facétieux*, 1547, yine onun, "Eutrapel'in öyküleri ve yeni konuşmaları" (Contes et nouveaux discours d'Eutrapel,1585), Jacques Taure, *Diyaloglar* (Dialogues, 1562), Nicvolet de Chaullier, *Sabah sohbetleri* (Matinees, 1585), yine onun, "Yemek sonrası sohbetleri" ("Les après-diners"), Guillaume Bouchet, *Akşam yemeği sonrası sohbetleri* ("Serees," 1584-1597) vb. Buraya Beroalde de Verville'nin, daha önce andığımız *Yaşamda Başarı Kazanma Yolları*'nı da katmak gerekir. Tüm bu yapıtlar karnavallaştırılmış diyaloğun kendine özgü bir tipine aittir ve tümü de az ya da çok ölçüde Rabelais etkisini taşır.

Ortaçağ gülmecesinin özgürlük ve evrenselliğiyle birlikte, onun üçüncü dikkat çekici özelliği, gülmecenin gayriresmi halk hakikatiyle özsel ilişkisiydi.

Sınıflı kültürde ciddiyet resmidir, otoriterdir; şiddetle, yasaklamalarla, sınırlamalarla kaynaşır. Bu tür ciddiyette her zaman için korku ve baskı öğesi vardır Ortaçağ ciddiyetinde bu öğe kesin biçimde hâkimdi. Gülmeceyse, bunun tersine korkunun kaldırılmasını sağlıyordu. Gülmecenin yarattığı bir yasaklama ve sınırlama yoktu. Egemenlik, şiddet, otorite gülmecenin diliyle konuşmaz.

Ortaçağ insanı gülmecede korkuya karşı zafer kazandığını kesin biçimde hissediyordu. Ve bu zafer yalnız mistik korku ("Tanrı korkusu") ve doğa güçleri karşısında hissedilmiyordu, her şeyden çok insanın bilincini bağlayan, daraltan ve suçlayan ahlaki korku karşısında hissediliyordu: kutsanmış ve yasaklanmış ("mana" ve "tabu") her şeye duyulan, Tanrı'nın ve insanın egemenliğine duyulan, otoriter emir ve yasaklamalara duyulan, ölüm ve mezar azabına duyulan, cehenneme duyulan, yeryüzünden daha korkutucu olan her şeye duyulan korku karşısında hissediliyordu. Bu korkuyu yenen gülmece insanın bilincini temizliyor ve onun için yepyeni bir dünya sunuyordu. Bu zafer, doğrusu, sadece geçici, bayramlık oluyor, ardından hemen korku ve baskı döngüsü geliyordu, fakat bu bayram soluklanmalarıyla insan bilinci dünya ve insana dair, yeni Rönesans bilincini hazırlayan bir başka gayrıresmi hakikate ulaşıyordu.

Korku karşısındaki zaferin keskin biçimde hissedilmesi, ortaçağ gülmecesinin çok önemli bir momentidir. Bu duyum kendini ortaçağ gülmece imgelerinin özelliklerinde gösterir. Bunlarda hep bu yenilmiş korku, gülünç-çarpık biçiminde, egemenlik ve şiddet simgelerinin tersyüz edilmesi biçiminde, komik ölüm imgelerinde, neşeli kargaşalarla gösterilir. Korkunç olan her şey gülünç olur. Daha önce karnavalın kaçınılmaz aksesuarları arasında, "cehennem" adı verilmiş grotesk bir yapı bulunduğunu söylemiştik; bu "cehennem" bayramın doruk anında görkemli bir biçimde yakılırdı hep. Genel olarak grotesk imge bu yenilmiş korku momenti ele alınmadan kavranamaz. Korkunç olanla oynayıp ona gülerler: korkunç olan

"neşeli canavar" haline gelir. Fakat grotesk imge, bu moment basitleştirilir ve tüm imge bu momentin soyut rasyonelleştirilmesi yoluyla yorumlanmaya çalışılırsa yine anlaşılamaz. Yenilmiş korkunun nerede sona erip nerede mutluluk neşesinin başladığı söylenemez. Aynı karnaval cehennemi, yutan ve doğuran topraktır, sık sık bolluk boynuzuna dönüşür, canavar – ölüm– gebe görünür; çeşitli biçimsizlikler –tüm bu şiş karınlar, devasa burunlar, kamburlar vb– gebeliğin ya da üreme güçlerinin işaretleri sayılır. Korkuya karşı kazanılan zafer soyut bir ortadan kaldırma değildir, aynı zamanda onun alaşağı edilmesi, yenilenmesi, neşeye geçmesidir: "cehennem" patlamış ve bolluk boynuzu olarak saçılmıştır.

Ortaçağ gülmecesinin, yeryüzünden daha korkunç olan şeylere karşı zafer kazandığını söylemiştik. Dünyevi olmayan her korkunç şey toprağa dönüşür, toprak yeniden doğurmak, daha büyük ve iyi olarak doğurmak için yutan öz annedir. Nasıl emilecek memelerin, doğurma organının, sıcak kanın bulunduğu anne bedeninde korkunç hiçbir şey yoksa, toprak üzerinde de yoktur. Yersel olan korkunçtur, bir rahim, bedensel bir mezardır, fakat coşkuyla ve yeni doğumlarla çiçeklenmektedir.

Fakat ortaçağ gülmecesi, yaşamın akışının öznel-bireysel ve biyolojik duyumu değildir, sosyal, kamusal duyumdur. İnsan yaşamın bu akışını bayram sokağında, karnaval kalabalığında her yaş ve konumdan insan bedenleriyle karışarak duyar; sonsuza dek gelişen ve yenilenen halkın bir parçası olarak hisseder kendini. Bu yüzden halk-bayram gülmecesi yalnız ahiret korkusu, kutsal olan ve ölüm karşısında duyulan korku değil, tüm egemenlere, dünyevi sosyal üst sınıflara, baskılayan ve sınırlayan herkese duyulan korku karşısında da zafer anına ulaşır.[37]

[37] Gülmenin kültür tarihindeki işlevi üzerine Herzen derinlikli düşünceler sunmuştur (gülen ortaçağı hiç tanımıyor olsa da): "Gülme içinde devrimci bir şeyler barındırmaktadır... Voltaire'in gülüşü Rousseau'nun ağlayışından daha çok şey yıkmıştır" (*Dokuz ciltlik toplu eserleri*, Moskova, 1956, c. 3, s. 92). Ve bir başka yerde: "Gülmece bir şaka konusu değildir ve ondan vazgeçmeyeceğiz. Antik dünyada Aristophanes ve komedilerini dinleyerek Olimpos'ta ve yerde de gülüyorlardı, Lucian'a bile gülüyorlardı. IV yüzyılla birlikte insanlık gülmeyi kesti – hep birden ağlamaya koyuldu ve aklı ağır zincirlerle bağlayıp

Ortaçağ gülmecesi, gizem, dünya ve güç karşısında duyulan korkuyu yenerek, korkusuzca dünya ve güç hakikatini bildirmiştir. Yalan ve sahtekarlığa, dalkavukluk ve ikiyüzlülüğe karşı durmuştur. Gülmecenin bu hakikati, gücü lanetleriyle, hakaretleriyle alçaltmıştır. Bu hakikatin temsilcisi de ortaçağ soytarısıydı.

A. N. Veselovski, Rabelais üzerine yazdığı denemesinde, soytarının sosyal anlamını söyle nitelemiştir:

> "Ortaçağda soytarı, nesnel soyut gerçeğin yasadışı taşıyıcısıdır. Tüm yaşamın katmana, imtiyazlara, skolastiğe dayalı olarak ve hiyerarşinin katı çerçevesi içinde yürüdüğü bir çağda, gerçek bu çerçeve içinde tutuluyordu, görece feodal, okullu vb'ydi, gücünü o ya da bu çevreden alıyor, onun yaşamsal ehliyetinin bir sonucu oluyordu. Feodal gerçek, köleyi ezme, onun köle emeğini hor görme, savaşa gitme, köylülerin tarlalarında avlanma vb hakkıydı; skolastik gerçek dışındaki hiçbir şeyin anlam taşımadığı sıradışı bir bilgi hakkıydı, bunun için bilginin onu bulanıklaştırabilecek her şeyden gizlenmesi gerekiyordu vb – O ya da bu katmana, kabul edilmiş mesleğe, yani kabul edilmiş doğruya dayanmayan her tür insanlık gerçeği göz ardı ediliyordu, dikkate alınmıyordu, horgörülüyor, en küçük kuşkuyla ateşe sürükleniyordu ve ancak zararsız bir biçimde bulunduğu, güldürdüğü ve yaşamda herhangi bir ciddi rol üstlenmeye kalkışmadığı zaman kabul ediliyordu. Soytarının sosyal anlamı bu şekilde belirlenmişti."[38]

azap duvarının ardına attılar. Ancak yobazlık humması geçince, insanlar yeniden gülmeye başladılar. *Gülmenin tarihini yazmak çok ilginç olacaktır*. Kilisede, sarayda, cephede, daire müdürünün önünde, özel hafiyenin önünde, Alman idarecinin önünde kimse gülmez. Serfler efendilerinin önünde gülme hakkına sahip değildir. *Ancak eşit olanlar aralarında gülüşebilir. Eğer* aşağıda olanlara yukarıdakilerin önünde gülme izni verilirse ya da eğer gülmekten kaçınamazlarsa, o zaman saygıya veda edelim. Tanrı Apis'in önünde gülümsemeye izin vermek demek, onu kutsal unvanından sıradan bir boğaya çevirmek demektir" (A.İ. Herzen, *Sanat Üzerine*, Moskova, 1954, s.223).

Bkz. Veselovski A. N., *Seçme yazılar*, [Goslitizdat,] Leningrad, 1939, s. 441-442.

Veselovski feodal hakikatin doğru bir nitelemesini yapmaktadır. Soytarının bir başka, feodal olmayan, gayrıresmi bir hakikatin temsilcisi olduğu önermesi de doğrudur. Fakat bu gayrıresmi hakikat bir yandan "nesnel-soyut gerçek" olarak da tanımlanabilir. Veselovski daha ilerde, soytarıyı, ortaçağ gülmece kültürünün diğer etkenlerinden yalıtılmış olarak ele alıyor ve bu yüzden gülmeceyi, soytarının da bu dışsal biçimi, yani gülmeceyi kullanarak seslendirdiği "nesnel-soyut gerçeğin," "insanlık hakikatinin" dışsal koruyucu biçimi olarak kavrıyor. Dış baskı ve ceza korkusu olmasaydı, bu gerçekler şaka düzeninden çıkar ve c i d d i bir tonda söylenirdi. Ortaçağ gülmecesinin bu tür bir kavranışı bize inandırıcı görünmüyor.

Gülmece, şüphesiz dışsal koruyucu bir biçimdi. Yasallaşmıştı, ayrıcalıklara sahipti, (elbette, belli bir ölçüde) dışsal sansürlerden, dışsal baskılardan, cezalardan kurtulmuştu. Bu moment gerektiğince değerlendirilmelidir. Fakat gülmecenin tüm anlamını bu saymak tamamen yararsızdır. Gülmece dışsal değil, ciddiyetle yer değiştiremeyecek, tekdüzeleşip gülünç gerçeklik içeriğini kaybetmeyecek özsel i ç s e l b i ç i m d i r Yalnız dışsal sansürden değil, her şeyden çok büyük i ç s e l s a n s ü r d e n, binlerce yıldır insana yüklenen kutsala karşı, otoriter emirlere, geçmişe, güce karşı korkudan kurtarmaktadır. Maddi-bedensel ilkeyi gerçek anlamıyla ortaya koymaktadır. Gözleri yeniye ve geleceğe açmaktadır. Bu nedenle, antifeodal halk hakikatinin aktarılmasını sağlamakla kalmayıp onun açıklanmasına, içsel biçimlenmesine de yardım etmektedir. Ve bu hakikat gülmecenin ve halk bayram-türü gülmecenin rahminde ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Gülmece dünyayı en büyük neşesiyle ve en a k l ı s e l i m yönüyle aktarır. Dışsal ayrıcalıkları yakın bir biçimde onun bu içsel güçleriyle bağlantılıdır, onun içsel hakikatinin dışsal belirtisi olarak görünürler. Bu yüzden gülmecenin halkı ezmek ve körleştirmek için bir araç olarak kullanılması güçtür. Ve hiçbir zaman sonuna dek resmileştirilememiştir. Hep halkın elinde özgür bir silah olarak kalmıştır.

Gülmeceye karşıt olarak, ortaçağ ciddiyeti, korku, güçsüzlük, aşağılama, bastırma, yalan, ikiyüzlülük öğeleri ya da tersine güç, zorbalık, tehdit, yasaklama öğeleriyle derinden

kaynaşmıştı. Gücün dilinde, ciddiyet korkutuyor, talep ediyor, yasaklıyordu. Bu yüzden ortaçağ ciddiyeti halkta güvensizlik uyandırmıştı. Bu resmi olan her şeyde olduğu gibi resmi tondu. Ciddiyet baskılıyor, ürkütüyor, zincirliyordu; yalan söylüyor ve ikiyüzlülük yapıyordu; cimri ve katıksızdı. Bayram sokaklarında, şölen masasının ardında ciddi ton maske gibi düşüyordu ve gülmece, şakalı budalalıklar, edepsizlikler, küfürler, parodiler, travestiler vb biçiminde bir başka hakikatin sesi duyulmaya başlıyordu. Tüm korku ve yalanlar maddi-bedensel ve bayram ilkesinin zenginliği karşısında kayboluyordu.

Fakat ortaçağ ciddiyetinin halkı etkilemediğini düşünmek de yanlış olacaktır. Ortaçağ insanı, doğa ve toplum güçleri karşısında onlara karşı koyamayacak kadar güçsüzdü hâlâ ve korku için yer olduğu sürece – dinsel, sosyal, devlete ait ve ideolojik biçimleriyle korku ve azabın ciddiyeti elbette etkileyici olacaktı. Özgürlük bilinci ancak sınırlı ve ütopik olabilirdi. Bu yüzden ciddiyete duyulan halk inançsızlığının ve gülmeceye olan halk sevgisinin, bir başka hakikate karşı olduğu gibi, her zaman için bilinçli, eleştirel ve açıkça karşıt bir karakter taşıdığını düşünmek yanlış olacaktır. Kutsal metin ve kilise kültlerinin dizginsiz parodisini yapan insanların, kabul ettikleri ve uydukları bu külte bağlı olduklarını biliyoruz. Didaktik ve eğitsel amaçlarla parodiler yazmış olan ortaçağ insanlarının tanıklıkları bulunmaktadır elimizde. Sözgelimi sarhoş ve kumarbazları içeren birçok parodinin içmeye ve kumar oynamaya karşı tiksinti uyandırmak amacıyla yazıldığını ve birçok öğrenciyi de tövbe etmeye ikna ettiğini söyleyen Aziz Gallen manastırından bir rahibin tanıklığı vardır.[39] Ortaçağ insanı resmi ayinlere, sokaklarda resmi kültün neşeli parodisini yaparak da ruhsal bir katılım sağlayabilirdi. Soytarı hakikatine, "tersyüz dünya" hakikatine güvensizlik dinsel bir bağlılıkla kaynaşabilirdi. Maddeye ve insanın maddi-bedensel güçlerine yönelik, Rönesans ile birlikte dile getirilmiş olan inanç üzerine temellenmiş dünyanın neşeli hakikati, ortaçağda gülmece kültürünün maddi-bedensel ve ütopik imgelerinde

[39] Bu yargıda burjuvaca ahlaksallaştırma eğilimi görülür (çok daha geç grobianistlik havasıyla), fakat aynı zamanda parodiyi zararsızlaştırma yönelimi de vardır.

ilkel biçimde ifade edilmişti, fakat tek tek insanların bireysel bilinçleri her zaman için korkunun ve azabın ciddiyetinden kurtarılamazdı. Gülmeceyle sağlanan özgürlük onun için ancak bir bayram lüksüydü.

Böylece ciddi tona güvensizlik ve gülmece hakikatine inanç ilkel bir karaktere sahipti. Gülmecenin ardında zorbalığın saklanamayacağı, gülmecenin kazıklar dikmediği, ikiyüzlülük ve yalanın hiç gülmeyip ciddi bir maske taktığı, gülmecenin dogmalara sahip olmadığı ve otoriter olamayacağı, gülmecenin korkuyu değil, güç bilincini uyandırdığı, gülmecenin üreme eylemiyle, doğum, yenilenme, bereketlilik, bolluk, yiyip içmeyle, halkın yersel ölümsüzlüğüyle, gelecekle, yeniyle, parıldayan, zenginliğini arttıran şeylerle ilişkili olduğu anlaşılmıştı. Bu yüzden kendiliğinden bir biçimde ciddiyete güvenilmiyor ve bayram gülmecesine inanılıyordu.

Ortaçağ insanları iki yaşam yaşıyor gibiydi – resmi yaşam ve karnaval yaşamı; dünyanın iki yüzü – dinsel-ciddi ve gülünç. Bu iki yön bilinçlerinde bir arada bulunuyordu. Bu bir aradalık XII. ve XIV yüzyıldan kalma elyazmalarının aydınlatılmış sayfalarında, sözgelimi aziznamelerde, yani azizlerin yaşamlarının elyazması derlemelerinde çok açık ve görünür bir biçimde bulunmaktadır. Burada tek bir sayfa içinde yaşamöyküsüyle ilgili dini-katı resimlemeler serbest, yani metinle ilgisi olmayan khimera (insan, hayvan ve bitki biçimlerinin tuhaf bir karışımı) resimleri, komik şeytanlar, akrobatik oyunlarını yapan jonglörler ve maskeli balo sahneleri, parodili manzaralar vb, yani tamamen karnaval grotesk imgeleriyle bir arada bulunmaktadır. Ve tüm bunlar, tekrarlayalım, aynı sayfanın sınırları içindedir. Sayfaların kalabalıklığı, tıpkı ortaçağ insanının bilinci gibi, dünyanın ve yaşamın her iki yönünü de barındırıyordu.[40] Fakat yalnız kitap minyatüründe değil, (daha

[40] Kısa bir zaman önce Rusya'da çok ilgi çekici bir kitap yayımlandı – *Kitap Sanatının Bilinmeyen Anıtı. XII. yüzyıl Fransız Efsanelerini Yeniden Kurma Denemesi*, Moskova-Leningrad, 1963. Kitap, XII. yüzyılın tek efsanesinin, anıtın yeniden kurulmasını yöneten V.S. Lublinski'nin editörlüğünde yayınlanmıştır. Bu efsanenin sayfaları söylediklerimizin sıradışı bir açıklık ve tamlıkla sergilenmesine yardımcı olabilir (bkz. V.S. Lublinski'nin, adı geçen kitapta yer alan –s. 63-73– harika çözümlemesi).

önce söylediğimiz gibi) ortaçağ kilise süslemelerinde de ve kilise heykellerinde de dinsel-ciddi ve katı olanın karnaval-grotesk olanla bir arada olduğunu gözlemekteyiz. Her yere hâkim olan chimeraların (groteskin bu mükemmel örneğinin) rolü de özellikle karakteristiktir. Fakat ortaçağın temsil sanatlarında bu iki yönü, keskin bir içsel sınır ayırır: birbirlerinin yanı sıra durur, fakat karışmaz ve kaynaşmazlar.



Böylece ortaçağ halk gülmece kültürü, temelde bayram ve eğlence adacıklarıyla sınırlanmıştı. Resmi ciddi kültür bunların yanında, sokak gülmece kültüründen kesin biçimde ayrılmış olarak varlık gösteriyordu. Sokak gülmece kültüründe her zaman için yeni dünyagörüşünün filizleri beliriyordu, fakat gülmece kültürünün kendine özgü biçimlerine kapanmış, ütopik halk-bayram, eğlencelik ve masa ardı neşelerin adacıklarına kapatılmış olarak ya da gündelik konuşma dilinin sınırlı akışı içinde, bu filizler gelişip serpilemiyorlardı. Bunun için büyük edebiyata katılmaları gerekiyordu.

Gülmece kültürü ile büyük edebiyat arasında sınırların kaybolması süreci artık ortaçağın sonlarında görülür. Aşağı biçimler edebiyatın gitgide daha yüksek katlarına tırmanırlar. Halk gülmecesi destanlarda görünür, mysterialarda belirli bir yer edinir. Ahlaki oyunlar, sotiler, farslar gibi türler gelişmeye başlar. XIV ve XV yüzyıllarda "Basoche Krallığı," "Aldırışsız Çocuklar"[41] vb eğlencelik derneklerin kurulup gelişmesi karakteristiktir. Gülmece kültürü dar bayram sınırlarından çıkıp ideolojik yaşamın tüm alanlarına sızmaya başlar.

[41] "Basoche Krallığı" ahlaki oyunlar hazırlamak üzere kurulmuş bir dernekti. Meclis avukatlarının sekreterleri tarafından kurulmuştu. Dernek ilk ayrıcalığını Philippe le Bel zamanında aldı. Daha sonra basochiens, "Parades" adlı dikkat çekici bir tür oyun hazırladılar. Bu "geçit törenleri" gülmecenin özgürlük ve edepsizlik haklarından geniş biçimde yararlandı. "Basochiens" ayrıca kutsal metinlerin parodilerini ve "Sermons joyeux," yani komik vaazlar hazırladılar. "Basoche Krallığı" sık sık yasaklama ve engellemelerle karşılaştı. 1547 yılında dernek, kesin olarak dağıldı.
"Enfants sans souci" derneği sotiler hazırlıyordu. Derneğin başkanına "Prince des sots" deniyordu.

Rönesans döneminde bu süreç tamamlanmıştır. Rabelais'nin romanında ortaçağ gülmecesi en yüksek ifadesine ulaşmıştır. Burada yeni, özgür ve eleştirel tarihsel bir bilincin biçimi olmuştur. Ve gülmecenin bu ileri safhası ortaçağda hazırlanmıştır.

Antik gelenek ise, ancak ortaçağ gülmece mirasının kavranması ve kuramsal aydınlatılması sürecinde önemli bir rol oynamıştır. Rönesans gülmece felsefesinin antik kaynaklara dayandığını görmüştük. XVI. yüzyıl Fransız Rönesansında ön planda hiç de "klasik" antik geleneğin değil, epiğin, trajedinin ya da katı kurallı bir tür olan liriğin, yani XVII. yüzyıl klasizmi için belirleyici olan o geleneğin değil; geç dönem antik çağdan Lucian, Athenaeus, Helius, Plutarkos, Macrobius gibi alim, konuşmacı ve satiriklerin yer aldığını belirtmek gerekir.[42] Reich'ın terimleriyle konuşursak, onaltıncı yüzyılda ön planda antik çağın "mimik" geleneği, antik "biyolojik" ve "etolojik" imge, diyalog, masa sohbeti, küçük sahne, anektod, atasözü vardı. Fakat tüm bunlar ortaçağ gülmece geleneğiyle akrabadır, onunla aynı dildendir.[43] Tüm bunlar, bizim terimimizle, karnavallaştırılmış antik çağdır.

Antik kaynaklar üzerinde yükselen Rönesans gülmece felsefesi, Rönesansın gerçek gülmece pratiğine hiç de uygun de-

[42] Komedyograflar –Aristophanes, Plautus, Terence– büyük bir etki bırakmadılar. Rabelais'yi Aristophanes ile yan yana getirmek alışkanlık olmuştur. Aralarında komik yöntemleri açısından önemli bir yakınlık göze çarpmaktadır. Fakat bu bir etkiyle açıklanamaz. Rabelais, şüphesiz, Aristophanes'i biliyordu: Rabelais'nin ex libris'ini taşıyan günümüze dek kalmış onbir kitap arasında Aristophanes'in Latince bir cildi bulunmaktadır, fakat romanında onun etkisinden izler azdır. Komik yöntemleri açasından birtakım yakınlıklar (bunları abartmamak gerekir) folklorik karnaval kaynaklarının aynı kökten oluşuyla açıklanmaktadır. Euripides'in günümüze kalmış tek satirik dramını Rabelais oldukça iyi tanıyordu; romanında onu iki kez alıntılamaktadır ve bu kitabın tartışmasız biçimde birtakım etkileri olmuştur.
Rabelais'nin kendisinin ve döneminin antik bilginliğinin karakteri, antik kaynakların seçiminde zevkleri ve tercihlerini J. Plattard, *L'oeuvre de Rabelais (Sources, invention et composition)* (1910) adlı kitabında incelikle ele almıştır. Bunu Montaigne'in kaynaklarıyla ilgili bir kitap tamamlayabilir: P Villey, *Sources et evolution des Essais de Montaigne*, Paris, 1910. Pleiade bile belirli ve açık biçimde "klasik" antik çağ yanında yer alışıyla XVII. yüzyılı hazırlayarak, bu antik miras seçimine birtakım değişiklikler getiriyordu.

ğildi. Gülmece felsefesi onlarda en önemli olan şeyi, Rönesans gülmecesinin tarihsel yönelimini yansıtmıyordu.

Rönesans döneminin edebiyatı ve başka belgeleri, çok açık ve kesin bir biçimde, büyük tarihsel yıkımın, zamanın radikal değişiminin, tarihsel dönemin değişiminin çağdaşları tarafından duyulduğuna tanıklık etmektedir. Fransa'da, XVI. yüzyılın yirmili ve otuzlu yıllarında bu duyum aşırı şiddetliydi ve birçok kez bilinçli açıklamalar biçiminde ortaya konmuştu. İnsanlar "gotik çağın karanlığına" veda ettiler ve yeni zamanların güneşini karşıladılar. Rabelais'nin Andre Tiraqueau'ya ithaf mektubunu ve Gargantua'nın Pantagruel'e ünlü mektubunu hatırlamak yeter.

Ortaçağ gülmece kültürü, bu tarihsel duyumun ifadesi için hazır biçimler sunuyordu. Belki de bu biçimler zamanla, zamansal değişimle, gelecekle önemli bir ilişki içindeydiler. Egemen gücü ve resmi hakikati alaşağı ediyor ve yeniliyorlardı. Daha iyi zamanların ve kamusal bollukla adaletin dönüşünü kutluyorlardı. Yeni tarihsel bilinç de onlarda hazırlanmıştı. Bu yüzden bu bilinç radikal ifadesini tam da gülmecede bulmuştur.

B.A. Krjevski, Cervantes üzerine yazısında bu süreci çok güzel biçimde anlatmıştır:

> "Feodalizmin yüzyıllar süren egemenliğini mezara tıkarken Avrupa'nın attığı, kulakları sağır edici kahkahalar, onun tarihsel havanın değişimini hissettiğinin neşeli ve gözkamaştırıcı bir kanıtıydı. Bu "tarihsel" renkler taşıyan gülmecenin gürültüsü, yalnız İtalya, Almanya ya da Fransa'da yankılanmamıştı (burada özellikle Rabelais'nin *Gargantua ve Pantagruel*'ini düşünüyorum), Pirenelerin ötesinde de güçlü bir yankı bulmuştu..."[44]

Tüm halk-bayram imgeleri yeni tarihsel duyumun hizmetine verilmişti – basit elbise değiştirme ve mistifikasyonlardan (bunlar Rönesans edebiyatında, örneğin Cervantes'te büyük bir yere sahiptir) çok daha karmaşık karnaval biçimlerine dek.

[44] "Erken burjuva gerçekçiliği. – Ed. N.Ya. Verkovski, Leningrad, 1936, s. 162.

Asırlarca işlenmiş tüm neşeli kışa, oruca, eski yıla, ölüme veda ve neşeli baharı, yağlı günleri, öküz öldürmeyi, evliliği, yeni yılı karşılama biçimlerinin vb– asırlarca dayanmış tüm değişim ve yenilenme, gelişme ve bolluk imgelerinin mobilleşmesi gerçekleşti.

Zaman ve ütopik gelecekle, halkın umutları ve eğilimleriyle doygunlaşan bütün bu imgeler, şimdi ölen çağın, yaşlı gücün ve yaşlı hakikatin kamusal neşeli vedasının ifadesi oluyordu.

Gülmece biçimleri yalnız sanatsal edebiyata hâkim olmamıştır. Yaygınlık kazanmak üzere, yeterince halkın olmak ve onun güvensizliğini yenmek üzere, protestan öncüler risalelerinde ve hatta dinsel çalışmalarında bu biçimlerden yararlandılar. Burada Fransız halk diline geçilmesinin de büyük bir önemi vardır. Henri Estienne, daha sonraları "Cenevre Pantagrueli" olarak adlandırılan protestan satirik risalesi *Herodotus Apolojisi*'ni (*L'Apologie pour Herodote*, 1566) yayımladı, Calvin onun dini "Rabelaisci bir üsluba büründürdüğünü" ("tournoita la Rabelaiserie") söylemiştir. Bu yapıt gerçekten de Rabelaisci bir üslupla yazılmıştır ve tamamen halk komiği öğeleriyle yüklüdür. Ünlü protestan lider Pierre Viret *Disputations chrestiennes*'sinde (1544) dinsel edebiyattaki komik öğelerin ilginç ve karakteristik bir savunusunu yapmaktadır:

> "Eğer onlar [ciddi teologlar –M.B.] bu tür temaların ancak büyük bir ciddiyet ve katılıkla işlenebileceğini düşünüyorlarsa, ben Tanrı sözünün saygılı bir yaklaşım gerektirdiğini inkâr etmiyorum. Fakat şunu da anlamalı ki, Tanrı sözü, onun önemi ve yüceliği ironi, farsla, ona uygun oyunlarla, keskin şakalar ve nüktelerle kaynaşamayacak kadar sert ve dar değildir."

Benzer bir düşünce, *Papalık mutfağı üzerine Hıristiyan satirle* (*Satires chrestiennes de la Cuisine Papale*, 1560) adlı kitabın bilinmeyen yazarının, okura seslenişinde bulunmaktadır:

> "Horacio'dan şu dizeleri anımsıyorum: 'Gülen kişinin gerçeği söylemesine kim engel olabilir?' Ve gerçekten de gerçek değişik yollarla, yalnız güçlü otoritelerin sergilenmesi ara-

> cılığıyla değil, birtakım neşeli öyküler (quelques facéties) eşliğinde de verilebilir."

O çağda, her tür ciddiyete karşı şüpheyle yaklaşan, açık ve özgür gerçekle gülerek ilişki kurmaya alışık olan halka sadece gayrıresmi ilkel gülmece kullanılarak yaklaşılabiliyordu.

İncil'in Olivetan tarafından yapılan ilk Fransızca çevirisi bile Rabelais'nin dilinin ve üslubunun etkisini taşır. Olivetan'ın kütüphanesinde Rabelais'nin yapıtları da bulunmaktadır. Calvin üzerine yazan Doumergue, Olivetan'ın çevirisinden övgüyle bahsetmektedir (Doumergue, Calvin, c. 1, s. 121):

> "1535 yılı İncili, onu Rabelais ile Calvin arasında bir yere yerleştirerek, Olivetan'ı Fransız dilinin kurucularından biri yapan o naif halk humorunu sergilemektedir: üslup açısından Rabelais'ye, düşünce açısından Calvin'e yakındır."

On altıncı yüzyıl gülmecenin doruğudur ve bu doruğun öznesi Rabelais'nin romanıdır. Daha sonra Pleiadelerle birlikte, çok dik bir iniş başlar. Yukarıda XVII. yüzyılın gülmeceye bakış açısının ana hatlarını çizmiştik: gülmece dünya görüşüyle varolan ilişkisini kaybetmektedir, olumsuzlamayla, dahası dogmatik olumsuzlamayla birleşmektedir. Ayrıntıyla ve ayrıntılı-tipiğin akışını desteklemektedir, kendi tarihsel rengini almaktadır; maddi-bedensel kökeniyle ilişkisi, gerçekte korunmaktadır, fakat kökenin kendisi varoluşun aşağı kısmının karakterini almaktadır.

Gülmecenin bu düşüş süreci nasıl gerçekleşti?

On yedinci yüzyılda mutlak monarşinin yeni düzeninin stabilizasyonu gerçekleşiyordu. Yeni, görece ilerici "dünyasal-tarihsel biçimi" doğuyordu. Bu, ideolojik gelişimini Descartes'ın rasyonalist felsefesinde ve klasisizmin estetiğinde göstermiştir. Rasyonalizm ve klasisizmde, kilise-feodal kültürden ayrı olan, fakat onun gibi, daha az dogmatik olmak üzere otoriter bir ciddiyet taşıyan yeni resmi kültürün temel öğeleri açıkça görülür. K. Marx'ın deyişiyle, yeni egemen sınıfın kaçınılmaz biçimde

ebedi gerçek olarak sunduğu yeni egemen kavrayışlar ortaya konmuştur.[45]

Yeni resmi kültürde varlığın değişmezliğine ve kesinliğine, görünümlerin tek anlamlılığına ve tek sesli ciddiyetine yönelik eğilimler bulunmaktadır. Groteskin ambivalentliği kabul edilemez sayılmaktadır. Klasisizmin yüksek türleri kesinlikle grotesk gülmece geleneğinin her tür etkisinden kaçınmaktadır.

Yine de bu gelenek tamamen ölmez: yaşamayı sürdürür ve aşağı kanonlu türlerde (komedi, satir, masal) olduğu gibi, özellikle de kanonsuz türlerde (yaşamsal diyaloğun temel formu olan romanda, birleşik türlerde vb) varlık savaşı vermektedir; halk sahnesinde de (Tabarinler, Turlupinler vb) yaşamayı sürdürmüştür. Bütün bu türler az ya da çok muhalif bir karaktere sahiptir. Bu grotesk gülmece geleneğinin onlara nüfuz etmesini sağlamıştır. Fakat bu türler –önemli ya da önemsiz ölçüde– resmi kültürün sınırları içinde kalmıştır ve bu yüzden gülmece ve grotesk bunlarda kendi doğasını değiştirerek düşüşe geçmiştir.

Rabelaisci gülünç groteskin gelişiminin bu burjuva hattı üzerinde, ileride biraz daha ayrıntılı olarak duracağız. Burada, görünüşte öne çıkan aristokrasinin zevkleriyle bağlantılı olan, fakat daha genel bir önem taşıyan XVII. yüzyılın karnaval ve Rabelaisci örneklerinin temel gelişim çizgisini belirtmemiz gerekli.

Şu durum oldukça karakteristiktir: Rabelais'nin kişileri XVII. yüzyılda saray bayramlarının, maskeli balolarının, balelerinin kahramanlarıdır. 1622 yılında Blois'da Panurge, Peder John ve Pancoult Sibly'nin dev-çocuk ve süt annesiyle birlikte yer aldığı *Pantagruel'in Doğuşu* adlı bir "maskeli balo" sahnelemiştir. 1628 yılında Louvre'da "Pantagruelistler" balesinde kısa süre sonra, "Sucuklar" ("sucuk savaşı" teması üzerine), 1638 yılındaysa (Üçüncü Kitap'tan yola çıkan) "Rabelais Buffonadı" oynamıştır. Benzer sahnelemeler daha sonra da gerçekleşir.[46]

---

[45] Bkz. Marx K. ve Engels F., *Toplu Eserler*, c. 3, s. 45-48.
Bkz. Boulanger J., *Rabelais à travers les âges*, s. 34. Ayrıca bkz. özel bir makale, Clouzot H., Ballets de Rabelais au XVII siècle (Rev. Et. Rab., c. V, 90).

Bu olaylar Rabelais'nin imgelerinin gösterişli doğasının hâlâ çok canlı olduğunu göstermektedir. Rabelaisci fantastiğin halk-bayramları ve karnaval kökeni de unutulmamıştır daha.[47] Fakat aynı zamanda halk sokağından alınma bu imgeler saray maskeli balolarına aktarılmış ve burada şüphesiz hem üslupları hem de anlamları tamamen değişmiştir.

Yeni çağda halk bayramları geleneğinin yöneldiği yollardan birinin de bu olduğunu belirtmek gerek. Saray bayramları, maskaradları, geçit törenleri, alegorileri, alev gösterileriyle vb canlı kaldı. Saray şairleri (öncelikle İtalya'da) bu bayramların düzenleyicileri ve bu biçimleri tanıyan kişiler, başka deyişle bunların, dünya görüşü ve ütopyaları açısından derinliklerini kavrayan kişilerdir. Weimer sarayında Goethe de böyleydi; görevleri arasında bu tür bayramları hazırlamak vardı. Bu geleneksel biçimleri, derinlikli bir ilgiyle, farklı maske ve simgelerin anlam ve önemini keşfetmeye çalışarak araştırmıştır.[48] Ve bu imgeleri kendi yapıtında tarihsel süreçlerine taşımayı, onlarda yatan "tarihsel felsefeyi" açmayı da başarmıştır. Onun yapıtında yer alan bu halk-bayram biçimlerinin derin etkisi bugüne dek yeterli ölçüde değerlendirilmemiş ve araştırılmamıştır.

Halk-bayram biçimleri saray maskeli balolarının gelişme çizgisine girerek ve bundan başka geleneklerle kaynaşarak, daha önce de söylediğimiz gibi üslupsal bozulmaya uğradılar. Öncelikle onlara yabancı olan süslemeci ve soyut alegori öğeleri belirdi; maddi-bedensel alt kısımlarla bağlantılı ambivalent edepsizlik üstü örtülü erotik eğlenceye doğru bozuldu. Halk-ütopik ruhu ve yeni tarihsel duygular bu biçimlerden uzaklaşmaya başladı.

Halk-bayram mirasının diğer, burjuva gelişim çizgisinin çok dikkat çekici bir örneği de, XVII. yüzyılın "komik romanı," Sorel, Scarron ve benzerlerinin romanlarıdır. Sorel'in tarzı birçok açıdan zaten burjuva sınırlar içindeydi ve bu da

---

[47] Hâlâ günümüzde de Fransa'da Rabelaisci malzemeyle komik operalar yaratılmaktadır: Massaine'in *Panurge* (sergilenişi 1913), Mariotte'nin *Gargantua*'sı (sergilenişi 1935, Opéra-comique'te).
Bu inceleme "Faustus"un ikinci kısmındaki maskeli balo sahnesinde (kısmen) ifadesini bulmuştur.

onun edebiyat üzerine kuramsal görüşlerinde açıkça ifade edilmiştir. Sanatsal uydurmalara ve fantastiğe karşı çıkmıştır, sağduyunun dar bakış açısını ve burjuva pratikçiliğini yeğlemiştir. Kamuoyunu işe yaramaz romanlar okumaktan kurtarmak için yazmaktadır. *Don Quixote*'de sadece şövalye romanlarının, fantastiğin, hayalciliğin ve idealizmin parodisini, sağduyu ve pratikçilik açısından yapılmış bir parodiyi görmektedir; bu şekilde *Don Quixote*'nin tipik bir dar burjuva kavranışını sunmaktadır. Kuramsal görüşleri bu türdendir.

Fakat Sorel'in kendisinin sanatsal yapıtı hiçbir şekilde bu kuramsal görüşlere uymaz. Karmaşık ve çelişkilidir. Tamamen bir geçiş ve değerlendirme aşamasında bulunan, ama daha sonuçlanmamış geleneksel imgelerle doludurlar.

Sorel'in kuramsal görüşlerine en yakın olanı, *Müsrif Çoban*'dır (*La Berger Extravagant*). Bu roman, o günlerde popüler olan çoban romanlarının çok basitleştirilmiş bir hali, bir pastoral *Don Quixote*'dir. Fakat bu yüzeysel rasyonel ve dar edebi yaklaşımına rağmen, yapıt geleneksel imge ve motiflerin yanı sıra, bu yüzeysel yaklaşımın ötesine geçen bir öneme sahiptir. Her şeyden önce, kahramanı Lysis'in deliliği ya da aptallığı motifi böyledir. *Don Quixote*'de olduğu gibi, deli kahraman teması, çevresinde bir dizi her şeyin olabileceği karnavallara özgü taçlandırma ve alaşağı etmelere, kılık değiştirme ve mistifikasyonlara yer vermeyi sağlar. Bu tema (deli kahraman) hem dışarıdaki dünyanın kendi resmi düzeninden çıkmasına, hem de deli kahramanın karnavalına katılmaya izin verir. Bu motifler Sorel'in yapıtında zayıflamış da olsalar, doğurgan maddi-bedensel aşağıyla halk-bayram gülmecesinin yalımlarını taşırlar. Fakat geleneksel karnaval motiflerinin ve imgelerinin çok daha derinlikli öğeleri burada yazarın iradesine ve bilincine tamamen ters biçimde belirir.

Saint-Cloud yakınlarındaki küçük köyde dünyanın sonunun, büyük tufanın ve yıkımın beklendiği sahneyi ve bu sahneyle bağlantılı olarak gerçekleşen delice köy orjisini ele alalım. Burada Rabelais'nin imge sistemini andıran yerler bulunmaktadır. Yine romanın üçüncü kitabında yer alan, ünlü "Tanrıların Şöleni"ni (Banquet des Dieux") hatırlatalım.

Sorel'in en iyi romanı olan *Francion*'daki geleneksel motif ve imgeler, daha gerçek ve verimli karakterler sunmaktadır.

Öncelikle (ortaçağ edebiyatı tarihinde skolastik yeniden yaratımın büyük önemini hatırlatarak) romandaki skolastik "facétie"lerin rolüne işaret etmeliyiz; romanda, mistifikasyonları, yer değiştirmeleri ve parodileriyle skolastik bohemya tasviri önemli bir yer tutmaktadır. Ayrıca Raymond'un mistifikasyonunu ve romanın en harika kısmı olan kaledeki orji bölümünü unutmayalım. Son olarak, skolastik Hortensius'un Polonya kralı olarak şaka yollu taç giydiği bölümün altını özellikle çizelim. Bu kesinlikle karnaval ve Saturnalia oyunudur (ve bu oyunun arenası Roma'dır). Buna rağmen bu imgelerde ele alınan tarihsel duygular oldukça zayıflamış ve daralmıştır. Sorel'in "komik romanları" da böyledir.

XVII. yüzyılın diyalojik edebiyatında grotesk gerçekçilik geleneği daha da yoksul ve dar bir karaktere sahiptir. Burada öncelikle aklımıza gelen *Lohusa Yatağının Başında Gevezelikler* (*Caquets de l'accouche*) olur. 1622 yılı içerisinde, başka yayınların içinde yer almış küçük bir yapıttır, 1623 yılında da bir kitap olarak yayınlanmıştır. Anlaşıldığı kadarıyla birkaç yazarı vardır. Konusu doğum yapmış bir kadının yatağının başında yapılan geleneksel kadın toplantılarıdır. Bu tür toplantı geleneği çok eskidir.[49] Bunlarda bolca yemek ve açık saçık konuşmalar olurdu: Burada günlük alışkanlıkların dayatmaları bir kenara bırakılırdı. Bu konuşmaların tematiğinde maddi-bedensel aşağının rolünü, doğurma eylemi ve yemekler belirlerdi. Gelenekler böyleydi. Ele aldığımız yapıtta, yazar bir perdenin arkasına saklanarak kadınların gevezeliklerine kulak kesilir. Ne var ki, bu gevezelikte maddi-bedensel aşağı temaları (sözgelimi Rabelaisci kıç bezi teması) özel gündelik bir yaklaşıma taşınmıştır: bütün bir kadın gevezeliği sadece dedikodu ve vıdı vıdıdır. Sokağın grotesk ambivalent aşağısına sahip, kendine özgü edepsizliği, özel yaşamın perde ardından duyulan, oda içinde gerçekleşen yakınlıklarıyla yer değiştirmiştir.

[49] XVI. yüzyılda bu toplantılardan Etienne Pacquier ve Henri Etienne bahseder.

Bu tür "Caquets" o çağda modaydı. Benzer kadın gevezelikleriyle *Balıkçı Kadınların Gevezelikleri* (*Caquets des poissonieres*, 1621-1622) ve *Frauboulg Mostmarte Kadınlarının Gevezelikleri*'nde (*Caquets des femmes du faubourg Montmartre*, 1622) karşılaşmaktayız. Oldukça karakteristik bir yapıt, *Günümüzün Büyük Evlerinde Yaşayan Ev Hizmetlilerinin Aşkları, Entrikaları Ve Kurnazlıkları*'dır. (*Amours, intrigues et cabales des domestiques des grandes maisons de ce temps*, 1625). Büyük bir evin kapıcı ve hizmetçilerinin lakırtı ve dedikodularını konu alır; efendiler ya da yüksek sınıftan hizmetlilere yer vermez. Bütün yapıt oradan buradan duyulanlara, yakınlıklarının samimi biçimde gözlenmesine ve bunların açıklanmasına dayanmaktadır. Burada XVI. yüzyılın diyalojik edebiyatına kıyasla, sokak edepsizliğinin tamamen bozulduğu görülür; özel kirli eşyaların yıkanması alaya alınmaktadır. XVII. yüzyılın bu diyalojik edebiyatı, özel yaşamın "yatak odası gerçekçiliğini," kulak kesilme ve gözetleme gerçekçiliğini, XIX. yüzyılda doruğuna ulaşan gerçekçiliği hazırlamıştır. Bu diyalojik yapıtlar, yeni çağın gündelik romanlarının özel yaşam diyaloğunda grotesk sokak edepsizliğinin ve karnaval ziyafetlerinin diyaloglarının gelişim sürecinin izlemesini sağlayan ilginç belgelerdir. Ama yine de burada karnaval ateşinden birtakım kıvılcımlar vardır.

Serbest şairler, Saint-Amant, Theophile Viav, d'Assouci'de halk-bayram motif ve imgeleri bir bakıma farklı bir karakter taşır. Bunlarda imgelerin dünyagörüşsel anlamı korur, fakat Epikuroscu bireysel bir renk taşırlar. Bu şairler Rabelais'nin doğrudan ve güçlü bir etkisini taşır. Maddi-bedensel aşağı imgelerinin Epikuroscu bireysel yorumu, daha sonraki yüzyıllarda, özel yaşama ilişkin naturalist yorumlara paralel olarak bu imgelerin çok karakteristik bir durumuydu.

Halk-bayram imgelerinin başka yönleri Scarron'un *Komik Roman*'ında görülür. Buradaki gezgin aktörler topluluğu, başka meslekler gibi dar bir meslek dünyasına sahip değildir. Aktörler topluluğu, dışlarındaki düzenli ve yerleşik dünyayı, belli ölçüde karnaval özgürlük ve haklarının tadını çıkarak, bilinen dünyanın zorunluluk ve ilişkilerinden kopmuş yarı gerçek yarı ütopik bir dünya olarak sunarlar. Onlara bazı halk-bayram

ayrıcalıkları verilmiştir. Gezgin aktörlerin tiyatro karavanı, aktörün hem kendisine, hem de yaşamına hâkim olan bayramlı karnaval atmosferini çevresine yaymıştır. Wilhelm Meister'ın tiyatro görüşü de böyleydi (Goethe). Tiyatro dünyasının karnaval-ütopik büyüsü özünde bugün de sürmektedir.

Aktör romanlarının yanı sıra Scarron'un yapıtları arasında, halk-bayramlarının kendine özgü, grotesk, parodili biçim ve imgelerinin yaygın karmaşasının başka yönlerini aydınlatanlarla da karşılaşmaktayız. Onun burlesk şiirleri, grotesk komedileri ve özellikle de "Virgilius Travestisi" ("Virgile Travesti") bu türdendir. Saint Germain panayırını, karnavalıyla birlikte şiirlerle anlatmıştır.[50] Son olarak ünlü "Yüzbaşı Matamore"nin *boutade*'lerinde sadece Rabelaisci grotesk türden imgeler bulunur. Matamorte boutade'lerinden birinde, cehennemin onun şarap mahzeni, cennetinse ambarı olduğunu, gök kubbenin yatağı, kutupların yatağın iki ucu, uçsuz bucaksız denizinse onun gece çanağı olduğunu söyler ("et mon pot a pisser les abimes de l'onde"). Şunu belirtmek gerekir ki, Scarron'un parodili travestileri (özellikle de "Virgilius Travestisi") halk kültürünün olumlu ve evrensel parodilerinden çok uzaktır ve yeni çağın sınırlı ve saf edebi parodilerine yaklaşmaktadır.

Ele aldığımız bütün olgular XVII. yüzyılın klasisizm öncesi dönemine aittir, yani XIV. Ludwig hükümranlığından önceki döneme. Rabelais'nin etkisi bu dönemde hâlâ yaşayan, sönmemiş halk-bayram komiği geleneğiyle kaynaşmıştır. Bu yüzden Rabelais de daha ayrıksı, benzersiz durmaz. Daha sonra, Rabelais'nin içinde anlaşılır olduğu ve aydınlattığı bu canlı bağlam tamamen sönmüştür. Rabelais özel yorumlamalar ve açıklamalar gerektiren, tuhaf ve benzersiz bir yazar haline gelmiştir. Bu La Bruyère'in Rabelais üzerine ünlü yargılarında açıkça görülür. *Karakterler ya da bu çağın zevkleri* (*Les Caracteres, ou les Moeurs de ce siecle*, 1688) adlı kitabında bunun için ayırdığı yer sadece beşinci basımda bulunmaktadır ve bu yüzden 1690 yılına aittir. Buraya alıntılıyor ve hemen peşinden çözümlemeye geçiyoruz:

[50] "La Foire Saint-Germain"de "Recueil de quelques vers burlesques," 1648. Saint-Germaine panayırlarının karnaval eğlenceleriyle birlikte anlatımı Soreille'in tamamlanmamış romanı, *Polyandre, histoire comique*, 1648'de görülür.

> "Marot et Rabelais sont inexcusables d'avoir semé l'ordure dans leurs écrits: tous deux avaient assez de génie et de naturel pour peuvoir 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 vne énigme, quoiqu'on 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 guelque 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."[51]

Bu yargıda "Rabelais sorunu," gelişkin klasisizm döneminde kabul edildiği şekliyle açıkça ortaya konmuştur. Dönemin bakış açısı –"dönemin estetiği"– La Bruyère'in bu yargısında doğru ve doygun bir ifadesini buldu. Burada onun ağzından sınırlı kanonların ve edebi manisfestoların rasyonalleştirilmiş estetiği değil, stabilizasyon döneminin çok daha yaygın ve organik estetiği konuşmaktadır. Bu yüzden bu yargıyı çözümlemek önemlidir.

Her şeyden önce Rabelais'nin yapıtı, La Bruyère'e iki yönlü, iki kilitli görünmektedir, fakat onun için yapıtın iki heterojen yönünü birleştiren anahtar kayıptır. Bunların tek bir yazar tarafından tek bir yapıtta birleştirilmiş olması ona anlaşılmaz (incomprehensible), bilmeceli (une enigme) ve açıklanamaz

---

Bu alıntıyı çevirisiyle verelim:
"Marot ile Rabelais'nin, yazılarına yer yer kirli ve çirkin sözler serpiştirmeleri bağışlanamaz: ikisi de edepsizliğe düşmeyecek kadar büyük ve tabii idiler; yazıda hayranlıktan çok güldürü arayan okuyucular için ikisi de hele Rabelais hiç anlaşılmaz; ne derlerse desinler, kitabı çözülemez bir bilmecedir; bir canavardır. Belden aşağısı yılan ya da daha biçimsiz bir hayvanın ayağı ve kuyruğudur; üst yanı ise güzel bir kadın yüzü taşır. İnce usta bir ahlakla, iğrenç bir ahlaksızlık karışımıdır. Kötü olduğu zaman kötünün kötüsüdür, ayak takımının zevkine uyar; iyi olduğu zaman da güzel mi güzeldir; en ince zevkleri bile doyurur." [bkz. Jan dö Labruyer, *Harakteri ili Nravi Nmeşneva Veka* (*Karakterler ya da Çağımızın Alışkanlıkları*), çev. E. Linetskaya ve Yu. Korneyeva, Moskova-Leningrad, bl. 1, 43, s. 36-37; *Karakterler*, çev. Bedia Kösemihal, Sosyal Yayınlar, 1985, bl. 1, 43, s. 32-33]

(inexplicaple) gelmektedir. La Bruyère, bu edepsiz yönlerden birini "pislik" (l'ordure) olarak, "pis bir bozulma" (sale corruption) olarak, "rezillerin eğlencesi" (charme de la canaille) olarak tanımlamaktadır. Bu yüzden yapıtının bu olumsuz yönünde Rabelais en kötünün de ötesine geçmiştir (il passe bien doi au de la canaille). Yapıtının diğer, olumlu yönünü La Bruyère "dahice ve özgün," "doğal" (genuine, naturel), ahlakça incelikli ve hassas (morale fine et ingenieuse), sıradışı ve mükemmel (l'exquis et l'excellent), zevk sahiplerine uygun (le mets des plus delirats) şeklinde tanımlar.

La Bruyère'e göre Rabelais'nin olumsuz yanı, öncelikle cinsel ve eskatolojik edepsizliği, küfür ve lanetleri, çift anlamlı sözleri ve kaba sözlü şakaları, başka bir deyişle Rabelais'nin sanatındaki halk kültürü geleneğidir: gülmece ve maddi-bedensel aşağı. Olumlu yanı ise, Rabelais'nin sanatındaki tamamen edebi, hümanist yandır. Rabelais'nin sayfalarında oldukça büyük yer tutan edepsizlik, La Bruyère ve çağdaşları için, Rabelais'nin döneminde taşıdığından farklı bir anlam taşır. Yaşamın ve dünyagörüşünün gerçek yönleriyle, halk bayramlarının karnaval imgelerinin organik sistemiyle olan ilişki olmuştur. Edepsizlik dar biçimde cinsel, yalıtık, özel yaşam edepsizliği olmuştur. Yeni resmi dünyagörüşü ve imgeler sisteminde yersiz kalmıştır. Bu tür bir değişimle halk-sokak komiğinin diğer öğeleri de karşı karşıya kaldılar. Hepsi de köklerinden kopup gerçek anlamlarını kaybettiler. Bilgece sözler, yerinde gözlemler, kapsamlı sosyo-politik fikirler tümden bu kökten koptular ve oda edebiyatına bağlanarak La Bruyère'in çağında tamamen farklı bir ton kazandılar. Onlar için artık "incelikli," "zevk sahibi" vb belirlemeler yapılabilirdi. Bu (yeni bakış açısına göre) heterojen öğelerin Rabelais'nin yapıtında bir araya gelişi "canavarca bir karışım" (un monstrueux assemblage) olarak görülür. Bu tuhaf karışımı karakterize edebilmek için La Bruyère şu imgeyi kullanır: "khimera." Bu imge oldukça tipiktir. Klasisizmin estetiğinde bu imgeye yer yoktur. Khimera grotesktir. Hayvan ve insan biçimlerinin bir karışımı, groteskin en karakteristik ve eski türlerinden biridir. Kendi çağının estetiğinin inançlı bir temsilcisi olan La Bruyère için, bu tamamen yabancı bir grotesk imgedir. O varlıkları hazır, durağan ve

tamamlanmış bir şey olarak düşünmeye alışıktı, bütün nesne ve bedenler arasına kalın ve kesin sınırlar çizmeye alışıktı. Bu yüzden halk efsanelerinin Melusine imgesi olan böyle ortalama grotesk bir imge bile ona "canavarca bir karışım" gibi gelir.

Gördüğümüz gibi, La Bruyère, Rabelais'nin "incelikli ahlağını" takdir etmektedir. Ahlakla, her şeyden önce "zevkleri," insan doğası ve yaşamı üzerine izlenimleri genelleyen ve tipleştiren karakterolojiyi kastetmektedir. Aslında, bu La Bruyère'in Rabelais'de bulup takdir ettiği antik "ahlak" alanıdır. Fakat o bu alanı eskisinden (antik çağdan) daha dar bir şekilde ele almaktadır. "Ahlağın," öncülü olan Theophrastus'ta bile hâlâ gözlenebilen, bayram, şölen, masa sohbeti gülmeceleriyle olan ilişkisini görmezden gelmektedir.

La Bruyère'in yargıları böyledir. Onun iki uçlu Rabelais değerlendirmesi daha sonraki dönemde de kalıcı olmuştur. Günümüze dek de ulaşmıştır. Rabelais'nin yapıtındaki halk gülmecesi, maddi-bedensel aşağı aşırı grotesk abartmalar, şakalaşmalar, halk komiği öğeleri, "kaba XVI. yüzyılın mirası" olarak bir kenara atılmaktadır. Geriye "psikoloji," "tipler," anlatım ustalığı, diyalog ustalığı, toplumsal satir kalır. Aslında, Rabelais'nin yapıtını bir bütün olarak kavrama ve tüm öğelerini kaçınılmaz sanatsal-ideolojik bir bütün olarak ele alma denemesini ilk kez Stapfer, XIX. yüzyılın ikinci yarısında, Rabelais üzerine yazdığı kitapta yapmıştır. [Paul Stapfer, *Rabelais*, A. Colin, Paris, 1889.]

XVII. yüzyılda Rabelais yorumlarının tarihsel-alegorik yöntemi de ortaya konmuştur.

Rabelais'nin yapıtı aşırı zordur. İçinde sık sık ancak yakın çağdaşlarınca ve çok yakın arkadaşları tarafından anlaşılabilmiş olan anıştırmalar bulunur. Yapıt alışılmadık biçimde ansiklopediktir, içinde değişik bilim ve teknik alanlarından birçok özel terim bulunur. Ayrıca, ilk kez dile getirilen yeni ve alışılmadık sözcükler içerir. Bütün olarak ele alındığında, Rabelais yorumlar ve değerlendirmeler gerektirir. Rabelais'nin kendisi bunlara ilk kez, "Kısa Bir Açıklama" (Briéve déclaration) adıyla romanının dördüncü kitabında yer vermiştir.[52]

---

Kısa Bir Açıklama'nın Rabelais'nin kendisine ait olduğu neredeyse kesindir.

Rabelais'nin açıklaması, yapıtın filolojik açıklamalarının başlangıcı oldu. Fakat Rabelais üzerine ciddi filolojik çalışmalar daha uzun süre görülmedi. Günümüze dek önemini korumuş olan, Le Duchat'nın ünlü açıklaması ancak 1711 yılında günışığına çıkmıştır. Le Duchat'nın çalışması, tek olarak durmaktadır. Hem Le Duchat'ya dek, hem de günümüze dek Rabelais'nin açıklanışı ve aydınlatılışı tamamen başka, ne filolojik ne de kesin olarak tarihsel olan bir yoldan ilerlemiştir.

Rabelais romanının ilk kitabına (*Gargantua*) yazdığı önsözde, kitabının gizli önemine, çözülebilmesi gereken öneme işaret eder. Onun sözleriyle:

> kitabımda, sizlere en derin esrarı ve korkunç sırları açan, politika ve ekonomimizle, dinimizle ilgili tamamen kendine özgü bir havada ve ancak seçkin alimlere yakışır bir şeyler bulacaksınız."

Bu alıntıyı açıklamak üzere geri döneceğiz. Bu arada bunu okurların ilgisini uyandırmak için yapılmış basit bir oyun olarak düşünebilmek güçtür (yine de bu türden oyunlar XV ve XVI. yüzyıl edebiyatında yapılmıştır; sözgelimi Berni, *Aşık Roland* adlı burlesk yapıtında benzer bir açıklama yapar). Burada bizim için önemli olan, sonraki üç yüzyıl boyunca Rabelais uzmanlığına hâkim olacak olan tarihsel-alegorik yöntemin, XVII. yüzyılda ortaya çıkmasını sağlayan bu "derin esrar ve korkunç sırları" çözme çabasıdır.

Rabelais'nin imgelerinin tarihsel-alegorik yorumlanışının ilk örneği XVI. yüzyıla uzanır. Bu çağın ikinci yarısının ünlü tarihçisi Auguste de Thou, *Yaşamıma Dair* adlı kitabında Rabelais üzerine yargısını şöyle belirtmiştir:

> "İnsanın ve yönetimin varlık koşullarını, gerçek bir Demokritoscu serbestlikle, gülünç biçimde yer yer soytarıca ve iğneleyici bir tavırla, uydurma adlarla, tıpkı tiyatrodaymışçasına yeniden yaratan bir kitap yazdı ve gülsünler diye halka sundu.

Bu yargıda birkaç şey karakteristiktir: "İnsanın ve yönetimin varlık koşulları" karşısında gülmecenin evrensel halk-bayram karakteri, bu gülmecenin Demokritoscu özgürlüğü; Rabelais'nin imgelerinin teatral-aydınlatıcı karakteri; ve son olarak, uydurma isimler altında gerçek tarihsel olaylar. XVI. yüzyıldan birine ait tüm bu yargılar, Rabelais'nin yapıtının özünü doğru biçimde aktarmaktadır. Fakat aynı zamanda bu, Rabelais'nin gülmecesinin artık çok soytarıca gelmeye başladığı o yüzyılın ikinci yarısından birinin, uydurma isimler altında tam olarak belirli gerçek kişiler ve gerçek olaylar arayan, yani Rabelais'nin yapıtındaki alegorik öğeleri yeniden değerlendirmeye başlamış birinin yargısıdır.

Ama şüphesiz, daha XVI. yüzyılda Rabelais'nin kişilerinin ve romanının çeşitli bölümlerinin arkasında, saraydan ve politik yaşamdan bilinen tarihsel kişilikler ve bilinen olaylar arama geleneği başlamıştı. Bu gelenek XVIII. yüzyıla taşındı ve tarihsel-alegorik yöntem tarafından benimsendi.

XVII. yüzyılda Rabelais'nin romanının "anahtarları" belirdi, yani romandaki olay ve isimlerin kesin çözümü. Bu tür bir anahtar ilk kez, Rabelais'nin yapıtlarının 1659 yılı Amsterdam basımında sunuldu. Bu anahtar, (bütün anahtarların belli bir özetini sunan) 1874-1876 M.A.L. Sardov basımına dek, sonraki bütün yayımlarda da çeşitli değişikliklerle yer aldı. 1663 yılındaki Amsterdam basımında değişik çözümlemeler sunulmuştur. Burada, sözgelimi Gargantua'nın dev kısrağıyla ilgili bölümün tarihsel-alegorik yorum yöntemi için çok karakteristik bir çözümleme sunulmaktadır: peşindeki at sineklerinden kurtulmak isterken, kuyruğuyla bütün Beauce ormanını kökünden söker: "Bu kısrağın kralın metresi olan ve gerçekten de Beauce ormanının kesilmesini emretmiş olan Madame d'Etanpes olduğu bilinmektedir." Yazar, XVI. yüzyıldan gelen bir geleneğe değinmektedir.

Fakat tarihsel-alegorik yöntemin asıl başlatıcısı Pierre Antoine Le Motleux olmuştur. 1693 yılında, (Nantes Kararnamesi'nin kabulünden sonra göç ettiği) İngiltere'de Urquhart'ın yaptığı Rabelais çevirisini, bir biyografi, önsöz ve açıklama ekleyerek yayımladı. Burada onun zamanına dek öne sürülmüş çeşitli anahtarların çözümlemesini yapmakta ve ardından ken-

di yorumunu sunmaktadır. Bu açıklama tarihsel-alegorik yöntemin daha sonraki bütün gelişimi için temel kaynak olmuştur.

Amsterdam'da *Modernleştirilmiş Rabelais* (1752)[53] adlı bir kitabı açıklamalarla yayımlanmış olan Başrahip Marsy, bu yöntemin önemli bir temsilcisiydi. Son olarak, tarihsel-alegorik yöntemin en ünlü anıtı, Rabelais'nin eserlerinin dokuz ciltte yapılmış bir basımı olan "Variorum" gelmektedir. Bu basımı hazırlayan Eloi Johanneau ve Esmangart onlardan önce gelen tüm yorumcuların çalışmalarından yararlanmıştır. Tarihsel-alegorik yorumlamanın tam bir sistemini sunarlar.

Tarihsel-alegorik yöntemin dışsal tarihinin temel verileri böyledir. Peki özünü ne oluşturur? Bu çok basittir: Rabelais'nin her imgesinin –kişi ve olaylarının– ardında belli bir tarihsel kişilik ve belli bir tarihsel ya da doğal olay bulunmaktadır; romanın tamamı bütünüyle tarihsel anıştırmalar sistemidir; bunları çözümleme yöntemi bir yönüyle XVI. yüzyıla dek uzanan geleneğe dayanır, diğer yönden Rabelais'nin imgelerinin çağının tarihsel olgularıyla her türden tartım ve kıyaslama yoluyla karşılaştırılmasına dayanır. Gelenek böylesine çelişkili ve bütün tartımlar bir ölçüde her zaman için rasgeleyken, açıktır ki aynı imge yöntemin farklı temsilcileri tarafından değişik şekillerde çözümlenecektir. Birkaç örnek verelim: Gargantua genellikle I. François olarak kabul edilmiştir, fakat Le Motteux onda Henri d'Albret'yi görür; Panurge'u bazıları d'Amboise sayarken, bazıları Charles de Lorraine bazıları Jean de Montiuc ve bazıları Rabelais'nin kendisi saymaktadır; Picrochole, Lodovico Sforza ya da Aragonlu Ferdinand sayılmaktadır, oysa Voltaire onda V Charles'ı görür. Romanın her bir ayrıntısını tarihsel-alegorik yöntem tamamen belli birtakım olaylara anıştırma olarak çözümlemeye yönelir. Böylece romanın ilk kitabındaki, Gargantua'nın kıç bezleriyle ilgili ünlü bölüm, yalnız kendi bütünlüğünde değil, her bir farklı kıç beziyle (ve bunlardan çokça vardır) ilişkisi içinde ele alınır. Sözgelimi bir keresinde silinmek için kıçında sıyrıklar bırakan bir mart kedisi dener; yorumcular bunda I. Francis'in

İşte bu yayımın tam başlığı: *Le Rabelais moderne, où ses oeuvres mises à la portée de la plupart des lecteurs* (sekiz küçük cilt).

yaşamından tamamen gerçek bir olaya anıştırma görürler: 1512 yılında, Francis onsekiz yaşına girdiğinde, sevgilisi olan bir Gaskonyalıdan frengi kapmıştı. Gargantua'nın sıyrıkları, annesinin eldivenini sürdüğünde iyileşmişti; bunda hastalığı sırasında Francis'in annesinin ona gösterdiği yakınlığa bir anıştırma görülmektedir. Bu şekilde bütün roman belli birtakım anıştırmaların karmaşık sistemine dönüşür.

Günümüzde tarihsel-alegorik yöntem, ciddi Rabelais uzmanları tarafından tamamen reddedilmektedir.[54]

Rabelais'nin yapıtında, şüphesiz, tarihsel kişilik ve olaylara birçok anıştırma bulunmaktadır, fakat hiçbir şekilde bütün roman boyunca güçlü ve sağlam belirli bir anıştırmalar sisteminin var olduğu öne sürülemez. Her bir imge için belirli ve tek bir anahtar aranamaz. Fakat romanda belli bir anıştırmanın olabileceği bir yerde de tarihsel-alegorik yöntem çoğunlukla onu tam olarak çözümleyemez, çünkü gelenek çelişkilidir ve bütün karşılaştırma ve tartımlar rastgeledir. Sonuç olarak –ve bu aslında konuyu çözüme bağlar– keşfedilmiş ve kanıtlanmış anıştırma, imgenin sanatsal-ideolojik kavranışı için fazladan hiçbir şey sunmaz. İmge her zaman için hem daha derin hem daha yaygındır, gelenekle, kendine göre, sanatsal mantığın anıştırmasından bağımsız bir ilişkisi vardır. Gargantua'nın kıç bezleriyle ilgili yukarıda anılan bölüm doğru biçimde yorumlanır gibi olsa da kıç bezleri imgesinin kendisinin ve sanatsal-anlamsal mantığının kavranışı için hiçbir şey sunmayacaktır bize. Kıç bezleri imgesi, eskatolojik edebiyatın, anektodların, benzer sözlü türlerin, küfürlerin, sokak metafor ve benzetmelerinin en yaygın imgelerinden biridir. Ve edebiyatta bu imge yeni değildir. Rabelais'den sonra bu imgeyle, yukarıda bahsettiğimiz *Lohusa Yatağının Başındaki Gevezelikler*'de karşılaşmaktayız. Kıç bezleri, yazarlar ve yapıtları üzerine olan epigramlarda çok sık karşılaşılan imgelerden biridir. Tek bir olgu üzerine anıştırmanın (Rabelais'nin adı geçen bölümünde varsa eğer) çözümlenmesi, bize (maddi-bedensel aşağı imgelerden biri olan) bu imgenin ne geleneksel anlamını

[54] Fakat, şüphesiz, yakın zamanlarda da Rabelais'nin romanını kendine özgü bir kriptogram olarak çözmek üzere çeşitli türden deneyler yapılmaktadır.

ne de Rabelais'nin romanındaki temel sanatsal işlevini kavramak için bir şey sunacaktır.[55]

Tarihsel-alegorik yöntemin neredeyse üç yüzyıl boyunca sıradışı bir hâkimiyet elde edebilmesini nasıl açıklayabiliriz? XVIII. yüzyılda Voltaire ve XIX. yüzyılda tarihçi Michelet gibi önde gelen dehaların tarihsel-alegorik yönteme önem vermiş olmalarını nasıl açıklayabiliriz? Son olarak, bu yöntemin dayandığı geleneğin doğuşunu nasıl açıklayabiliriz?

Neden XVI. yüzyılda Rabelais'nin yapıtında ışıldayan canlı halk-bayram gülmecesi geleneğinin sonraki yüzyıllarda ölmeye yüz tutmasıdır; bu gelenek zamanla Rabelais'nin imgelerinin canlı ve kolay anlaşılır açıklaması olmaktan çıktı Bu imgelerin gerçek sanatsal-ideolojik anahtarı geleneklerinin ölümüyle birlikte kayboldu. Yanlış anahtarlar aranmaya başlandı.

Tarihsel-alegorik yöntem, XVII. yüzyılda gerçekleşen, gülmecenin dağılma sürecinin karakteristik bir belgesidir. Gülmecenin alanı giderek daraldı ve evrenselliğini kaybetti. Bir yandan, tipik, genel, ortalama, sıradan, gündelik olanla kaynaştı; diğer yandan, kişisel hakaretle kaynaştı, yani kişiliğin belli bir yönüne yöneldi. Gülmecenin konusu, tarihsel evrensel bireysellik oldu. Karnaval tipi gülmecenin evrenselliği zamanla anlaşılmaz hale geldi. Belirgin bir tipiklik olmadığı yerde, özgül bir bireysellik, yani gerçekten belirli gerçek bir kişilik aranmaya başlandı.

Şüphesiz, halk-bayram gülmecesi tamamen belirli özgül kişiliklere anıştırmalar taşımaktadır. Fakat bu anıştırmalar gülünç imgelerin ancak üst perdesidir, alegorik yöntemse onları ana perdeden saymaya yönelir. Gerçek gülünç imge anıştırmalar olsa ve başkalarıyla karışsa bile gücünü ve anlamını kaybetmez. Yük anıştırmalarda değildir.

XVII. yüzyılda ideolojinin her alanında çok önemli süreçler gerçekleşti: genelleme, ampirik soyutlama, tipikleştirme gibi momentlerin önemi şiddetle arttı. Dünya görüşünde bu tür momentler hâkim bir önem kazandı. Süreç XVIII. yüzyılda sona erdi. Dünya modelinin kendisi değişti. Biricik, ancak genel olanın bir örneği olarak, yani ancak kendi tipikliği, genellene-

---

Kıç bezleri bölümünün kendine özgü işlevi ve sanatsal anlamını VI. bölümde ele alıyoruz.

bilirliği, "ortalamalığı" ölçüsünde bir önem kazanarak genel olanın yanına yerleşti. Diğer yandan, biriciklik, tartışılmaz bir şey, karşı çıkılmaz bir şey anlamı kazandı. Burada ilkel belgeciliğe yönelim karakteristiktir. Belgeyle sağlamlaştırılmış biricik olgu, genel, tipik olanla birlikte, dünyagörüşünde belirleyici bir rol oynamaya başladı. Bu (özellikle de XVIII. yüzyılda) sanatsal yapıtlarda, aydınlanma gerçekçiliğinin kendine özgü sınırlılığını yaratarak çarpıcı biçimde görünmektedir.

Fakat eğer gerçekten "belgesel roman" XVIII. yüzyıla aitse, bütün XVII. yüzyıl boyunca "anahtarlı roman" [*roman a clef*] hâkimdir. Yüzyılın ilk yarısında büyük bir başarı sağlayan İngiliz Barclay'in Latince romanı, *Euphormionis Satiricon* (Londra, 1603) bu türden bir romandı (Fransızca olarak da birkaç kez basılmıştır). Romandaki olaylar antik dünyada geçse de bu özyaşamöyküsel bir "anahtarlı romandır." Romana gerçek isimleri açıklayan bir anahtar eklenmiştir. Kitap ünlü çağdaşların kendine özgü bir maskeli balo kılık değiştirmesidir. Ve tam da bu durum romana özel bir ilgi gösterilmesini sağladı.

Tarihsel-alegorik yöntem gelişimi sırasında, Rabelais'yi de birçok çalışmada bu anahtarlı "maskeli balolu" romanların havasında yorumladı.

XVII. yüzyılda gülmecenin ve Rabelaisci geleneğin temel gelişim hatları böyledir. Aslında, bu çağda gülmecenin tarihinde, halk-bayram geleneğiyle bağlantılı yeterince önemli olaylar da vardı. Her şeyden önce Moliere'i düşünüyoruz. Fakat bu olaylar özel bir karaktere sahiptir ve konumuzun dışında kalmaktadır.

XVIII. yüzyıla geçelim. Başka hiçbir çağda Rabelais bu yüzyılda olduğu kadar kötü anlaşılıp değerlendirilmemiştir. Rabelais'nin kavranışı ve değerlendirilişinde, her seferinde Aydınlanma'nın güçlü değil, güçsüz yönleri ortaya çıkar. Aydınlanmacılar, tarihsel olmayışlarıyla, soyut ve rasyonel ütopyacılıklarıyla, maddeyi mekanistik kavrayışlarıyla, bir yandan soyut genelleme ve tipikleştirmeye, diğer

yandan belgeciliğe yönelişleriyle, Rabelais'yi doğru biçimde kavramaktan uzaktılar. Aydınlanmacılar için o "vahşi ve barbar XVI. yüzyılın" açık bir temsilcisi olarak kaldı. XVIII. yüzyılın Rabelais'ye bakış açısını açıkça Voltaire dile getirmiştir. İşte onun Swift'le bağlantılandırarak ele aldığı Rabelais üzerine yargısı (*Lettres philosophiques*, 1734, G. Lanson, II. cilt, s. 135 vd):

"Rabelais frapan ve anlaşılmaz kitabında aşırı bir neşelilik ve ölçüsüz bir kabalık gösterir; geniş bilgi, terbiyesizlik ve sıkıcılık yayar; o kadar ağır ciltlerin karşılığında iki sayfalık iyi bir öykü kalıyor geriye. Yapıtını tüm yönleriyle kavrayıp değerlendirmekle övünen ancak birkaç eksantrik kişi vardır, fakat halkın geri kalanı Rabelais'nin şakalarına gülüp kitabından nefret eder. Başlıca soytarı sayılmakta ve böylesine zeki bir insanın bu zekâdan yararlanamaması üzüntü yaratmaktadır. Karşımızda ancak sarhoşken yazabilen sarhoş bir filozof vardır."

Bu yargının tamamı son derece karakteristiktir. Rabelais'nin romanı Voltaire'e frapan ve anlaşılmaz gelmektedir. Onda geniş bilgiler, terbiyesizlik ve sıkıcılık karışımı bulmaktadır. Böylece heterojen ve uygunsuz öğeler arasındaki açıklık Voltaire'e, Le Bruyere'e geldiğinden daha da büyük gelmektedir. Voltaire, Rabelais'yi ancak tuhaf zevkleri olan az sayıdaki insanın tamamen anlayabileceğini varsaymaktadır. Voltaire (tuhaf zevkleri olan insanlar dışındaki) "bütün ulusun" Rabelais'ye yaklaşımını çok ilginç biçimde tanımlar: öncelikle herkes romana gülüyor gibi görünür, fakat aynı zamanda ondan tiksinmektedirler. Gülünç olana yönelik yaklaşım özünde değişmiştir. XVI. yüzyılda da herkes Rabelais'nin romanına gülüyordu, fakat kimse bu gülmece yüzünden ondan tiksinmiyordu. Ama işte XVIII. yüzyılda neşeli gülmece hor görülen ve aşağı bir şey olmuştur; "başlıca soytarı" lakabı da hor görülür olmuştur. Son olarak, Rabelais'nin kendisinin (prologlarda) yapıtlarını yiyip içerken yazdığına ilişkin açıklaması, Voltaire tarafından kelimesi kelimesine ve temel gündelik düzlemde anlaşılmaktadır. Bilge ve özgürce sözlerin yemek ve içkiyle olan geleneksel ve özsel ilişkisi, masa sohbetinin kendine özgü "hakikati" Voltaire için hâlâ anlaşılmaz görünmektedir (masa

sohbetleri geleneğinin hâlâ canlı olmasına rağmen). Rabelais'nin romanının halk-şölen yönünün tamamı, soyut-rasyonel ütopikçiliğiyle, XVIII. yüzyıl için anlam ve önemini kaybetmiştir.[56]

Rabelais'nin romanında Voltaire sadece boş ve tek yönlü satir görmektedir, geri kalan her şey onun için gereksiz safradır. *Lezzet Tapınağı*'nda (*Temple du goût*, 1732) Voltaire, "Tanrı'ya ait, neredeyse tüm kitapların esin perisinin eliyle düzeltilip kısaltıldığı bir kütüphane"den bahseder. Voltaire bu kütüphaneye Rabelais'nin yapıtlarını da yerleştirir, fakat "sekizde bir kısaltılmıştır." Geçmişin yazarlarının bu türden kısaltmaları Aydınlanmacılar için karakteristiktir.

XVIII. yüzyılda Rabelais'yi kısaltma ve temizlemeye –"expurger"– yönelik gerçek girişimler alışıldık şeylerdi. Başrahip Marsy *Modernleştirilmiş Rabelais*'sinde, yalnız Rabelais'nin dilini modernleştirmekle, onu lehçelerden ve arkaikliklerden arındırmakla kalmaz, Rabelaisci edepsizliği de hafifletir. Başrahip Perau da yine 1752 yılında Cenevre'de yayımlanan *Oeuvres choisies*'de bu son eğilime kapılmaktadır. Burada edepsiz ve kaba olan şeyler hep ayıklanmıştır. Son olarak, 1776 yılında ünlü "Bibliotheque universelle des romans" (1775-1778) arasında, özellikle "hanımlar için" temizlenmiş bir Rabelais yayımlanmıştır.[57] Bu üç yayım da XVIII. yüzyıl ve onun Rabelais'ye yaklaşımı açısından oldukça anlamlıdır.

Yani Aydınlanmacılar genel olarak, Rabelais'yi anlamamış ve değerlendirememiştir – en azından, kendi kuramsal kavrayışları düzleminde. Ve bu anlaşılabilir. Aydınlanma döneminde, Engels'in sözleriyle, "düşünsel yargı varolan her şeyin biricik ölçütü oldu."[58] Bu soyut rasyonalizm, tarihselcilik karşıtlığı, soyut genellemeye eğilim, diyalektik olmayış (olumsuzlamanın olumlamadan kopması), Aydınlanmacıların ambivalent halk-bayram gülmecesini kavramalarına ve kuramsal

[56] Voltaire'in *Gargantua*'yı yeniden okuduğu 1759 yılından sonra, yaklaşımı daha uygun bir hale geldi, fakat özü çok değişmedi: Rabelais'yi öncelikle ve neredeyse tamamen kilise karşıtlığıyla değerlendirdi.
XIX. yüzyılda "düzeltilmiş" Rabelais'nin yayımını George Sand (1847 yılında) tasarladı, fakat tasarısı gerçekleşmedi. Rabelais, gençler için, bildiğimiz kadarıyla, ilk kez 1888 yılında ortaya çıktı.
Marx K. ve Engels F., *Toplu Eserler*, c. 20, s. 16.

olarak anlamlandırmalarına izin vermemiştir. Çelişkili biçimde oluşmuş olan ve sonsuza dek hazır olmayan varlık imgesi Aydınlanmacı aklın ölçütleri içine taşınamazdı. Yine de uygulamada Voltaire'in felsefi hikâyelerinde ve *Orleanslı Genç Kız*'da (*La Pucelle d´Orléans*), Diderot'nun *Kaderci Jacques*'ta (*Jacques le Fataliste*) ve özellikle de *İffetsiz Mücevherat*'ta (*Les Bijoux Discretes*), doğrusu sınırlı ve bir parça akılcılaştırılmış olsa da Rabelaisci imgeleme yabancı olmadıklarını belirtmek gerekir.

Karnaval biçimlerinin, motif ve simgelerinin XVIII. yüzyıl edebiyatı üzerindeki etkisi oldukça önemlidir. Fakat bu etki biçimselleştirilmiştir: karnaval biçimleri çeşitli sanatsal hedeflerin emrine verilmiş (öncelikle konusal-kompozisyonel nitelikte olan) sanatsal araçlara dönüştürülmüştür. Voltaire'de hâlâ evrenselliğini ve dünya görüşselliğini koruyan satire hizmet etmektedirler; fakat burada gülmece en aza, boş alaya indirgenmiştir. Ünlü "Voltaire gülmecesi" tam da böyledir: gücü ve derinliği olumsuzlamanın keskinliğinde ve radikalliğinde yatar, fakat yenileyici ve doğurgan momentten tamamen yoksundur; olumlu her şey gülmecenin dışındadır ve soyut fikirler karakterini taşır.

Karnaval biçimleri rokoko edebiyatında başka sanatsal hedeflere hizmet eder. Burada gülmecenin olumlu neşeli tonu korunur. Fakat buradaki her şey oda içi, küçük, hafifletilmiş olur. Sokak açıklığı mahremiyet olur, maddi-bedensel aşağıyla ilişkili edepsizlik erotik hafif meşrepliğe dönüşür, neşeli görelik şüpheciliğe ve düşüncesizliğe dönüşür. Fakat yine de bu oda içi ve hedonist sınırlı neşelilik, yanan "cehennemden," karnaval ateşinden birtakım canlı kıvılcımlar taşır. XVIII. yüzyılda hâlâ yaygın olan, ahlaksal-didaktik edebiyatın karamsar ciddiyetinin zemininde, rokoko üslubu yine de tek yönlü ve gizlice gündelikleşmiş olarak, neşeli karnaval geleneğini sürdürmüştür.

Fransız Devrimi döneminde Rabelais, liderler arasında büyük bir şöhrete sahipti. Hatta devrimin peygamberi bile ilan edilmişti. Rabelais'nin doğduğu kent –Schinon– "Schinon-Rabelais" adını aldı. Bu dönemde Rabelais'nin devrimciliğinin derinliği gerçekten hissedildi, fakat onun doğru ve yeni bir yorumunu vermeyi başaramadı. Dönemin başlıca Rabelaisci

belgesi, Ginguené'nin 1791 yılında çıkmış olan kitabıdır: *Çağdaş Devrim Ve Ruhbanlık Hakkındaki Deklarasyon Üzerinde Rabelais'nin Etkisine Dair*. Ginguené temelde tarihsel-alegorik yöntemin bakış açısını benimsemektedir, fakat onu derin biçimde değiştirir ve Rabelais'nin sosyal-politik kavrayışını aydınlatmayı dener. Burada yine de XVIII. yüzyılın bir insanı olan Ginguene'in tarihselcilik karşıtlığı görülür. Rabelais'yi kraliyet iktidarının tutarlı bir düşmanına dönüştürür. Aslında Rabelais hiç de bu iktidarın düşmanı değildir, tersine onun kendi çağındaki ilerici önemini kavramıştır.[59] Bu Ginguene'in temel yanlışıdır. Rabelais'deki grotesk abartmaları da tamamen yanlış biçimde, XVIII. yüzyıl ruhuyla kavrar: bunlarda saf olumsuz satir görür. Sözgelimi *Gargantua*'da geçen yemek, içki ve giysi miktarlarının grotesk abartmaları Ginguene'e göre kralların halkları üzerinde ne kadar baskı uyguladığını göstermektedir. Burada seslendirilen bolluk motifini kesinlikle duymaz, maddi-bedensel aşağının ambivalent mantığını anlamaz. Rabelaisci aşırılığı saray bütçesinde aşırı bir harcama olarak görmek, şüphesiz, oldukça naiftir. Bu açıdan Ginguene'in kitabı Rabelais'nin XVIII. yüzyıl kavranışı düzeyinde kalır.

XVIII. yüzyılda Rönesans döneminde yüksek kültür ve edebiyata sızmış olan halk-bayram gülmecesinin bozulma süreci, özünde, tamamlanmıştı. Aynı zamanda gülmece edebiyatının, XIX. yüzyılda egemen olmayı sürdürecek olan, satirik ve eğlencelik gibi yeni türsel çeşitliliğinin biçimlenme süreci, temelde tamamlanmıştı. Temelinde (başlıca örneği roman olan) ciddi türlerin stilistik bileşeni niteliğinde gelişecek olan, –humor, ironi, sarkazm vb– indirgenmiş gülmece biçimleri de gelişmişti. Fakat amacımız tüm bu olguları gözden geçirmek değil.[60] Bizi sadece, Rabelais'yi (ve genel olarak Rönesans'ı) hazırlamış

[59] Gerçi, Rabelais bu ilericiliğin göreceliğini incelikle kavramıştı. İndirgenmiş gülmecenin yeni zamanlardaki en yaygın biçimi (özellikle de romantizmle başlayarak) ironidir. İroni sorunu İsveçli bir bilimcinin oldukça ilginç bir kitabında ele alınmıştır: Allemann Beda, *Ironie und Dichtung* (1956). Kitapta ironi kavramı ve F Schegel, Novalis, Zolger, Kierkegaard, Nietszche, Thomas Mann ve Musil'de görülen ironi biçimleri çözümlenir. Allemann'ın çözümlemesi derinlikli ve hacimlidir, fakat ironiyi saf edebi bir olgu olarak kavrar ve onun halk gülmece kültürüyle olan ilişkisini keşfetmez.

olan büyük halk-bayram gülmece geleneği ve onun sonraki iki yüzyıl boyunca zamanla azalan izleri ilgilendirmektedir.

Çalışmamız, oldukça yakın bir biçimde tarihsel poetika sorunlarıyla da bağlantılı olmakla birlikte, temelinde tarihsel-edebi bir karakter taşır. Fakat daha geniş genel estetik sorunların, özellikle de gülmece estetiği sorunlarının üzerinde durmayacağız. Burada yalnızca ortaçağ ve Rönesans halk gülmece kültürünün belli bir tarihsel biçimi üzerinde duruyoruz, o da her yönüyle değil, Rabelais'nin yapıtının çözümlenmesi sınırları içinde. Bu anlamda çalışmamız ancak felsefe ve gülmece estetiği için belli birtakım malzemeler sunabilir, daha fazlasını değil.

Halk kültürünün ele aldığımız belli bir gülmece biçimi, genel olarak ciddiyete karşıt değildir, ortaçağın tek yönlü dogmatik ciddiyetinin tarihsel olarak belirlenmiş bir biçimine karşıttır. Fakat kültür ve edebiyat tarihi başka ciddiyet biçimleri de tanır. Yani antik kültür eski Yunan trajedi türünde oldukça derin bir ifadeye kavuşan trajik ciddiyet biçimini tanıyordu. Trajik ciddiyet evrenselcidir (bu yüzden de "trajik dünya görüşü"nden bahsedilebilir) ve doğurgan yok etme fikri taşır. Trajik ciddiyet mutlak olarak dogmatiklikten uzaktır. Dogmatik trajedi de tıpkı dogmatik gülmece gibi olanaksızdır (klasik trajedi en iyi örneklerinde dogmatizmi aşmaktadır). Dogmatizm tüm biçimleriyle ve çeşitliliğiyle hem gerçek trajediyi, hem de gerçek ambivalent gülmeceyi öldürmektedir. Antik kültür koşullarında trajik ciddiyet dünyanın gülünç yönünü ihmal etmiyordu ve onunla birlikte varoluyordu. Trajik üçlemenin ardından, onu gülmece düzleminde tamamlayan satirli dram geldi. Antik ciddiyet genel olarak gülmeceden ve parodiden korkmuyordu ve hatta gülüşün düzeltme ve tamamlamasına ihtiyaç duyuyordu.[61] Bu yüzden antik dünyada resmi ve halk kültürleri arasında, ortaçağlarda olduğu kadar keskin bir karşıtlık olamazdı.

---

A. Dietrich'in *Pulcinella* kitabındaki buna ilişkin çözümlemesini anımsayalım.

Antik dünyada, yine (ilkesel olarak) dogmatizmden ve tek yönlülükten yoksun olan ve gülmecenin sınamasından geçebilen bir başka ciddiyet biçimi de gelişmişti – eleştirel felsefe biçimi. Bunun kurucusu –Sokrates–, sokratik diyalogları besleyen ve onu tek yönlü retorik ciddiyetten kurtaran antik karnaval biçimleriyle dolaysızca ilişki içindeydi.

Yeni zamanların kültüründe kendine özgü bir ciddiyet biçimi, katı bilimsel ciddiyet büyük önem kazandı. İlkesel olarak bu ciddiyet her tür dogmatiklikten ve her tür tek yönlülükten yoksundur, kendi doğası açısından sorunlu, özeleştirel ve tamamlanmamıştır. Rönesans dönemiyle başlayarak bu yeni ciddiyet sanatsal edebiyat üzerinde de güçlü bir etki bıraktı, şüphesiz onda gerekli dönüşümlere yol açarak.

Sanatsal edebiyat alanının kendisinde de gelişiminin tüm dönemlerinde –hem epikte, hem lirikte, hem de dramda– derin ve saf, fakat açık olan, ölüme ve yenilenmeye hep hazır olan ciddiyetin çok çeşitli biçimleri oldu. Gerçek açık ciddiyet ne parodiden, ne ironiden, ne de başka tür indirgenmiş gülmece biçimlerinden korkar, çünkü dünyanın tamamlanmamış bütününe katıldığını hisseder.[62]

Dünya edebiyatında, içlerinde dünyanın –ciddi ve gülünç– iki yönünün bir arada bulunduğu ve sürekli birbirini (yeni zamanların alışılmış dramında olduğu gibi birbirinden ayrı ciddi ve komik imgeleri değil, tam olarak bütünsel yönleri) yansıttığı yapıtlar bulunmaktadır. Bu türden en açık örnek, antik edebiyatta Euripides'in, içinde satir ile dramın birleşmiş olduğu *Alcestis*'idir (anlaşıldığı kadarıyla, bu dördüncü dramdır).

---

[62] Puşkin'in Mozart'ı gülmece ve parodiyi kabul eder, karamsar, asık suratlı Salieri ise bunları kavrayamayıp bunlardan korkmaktadır. Kör kemancıyı dinledikten sonra aralarında geçen diyaloğa bakalım:

Salieri: Ve sen gülebiliyor musun?
Mozart: Ah, Salieri!
Sen kendin gülemiyor musun ki?
Salieri: Hayır.
Gülemiyorum ben, değersiz bir ressam
Raphael'in Madonna'sını lekelediğinde,
Gülemiyorum ben, soytarı bir hokkabaz
Parodiyle Alighieri'ye hakaret ettiğinde.
("Mozart ve Salieri," sahne I)

Fakat bu türden en ünlü yapıtlar, şüphesiz, Shakespeare'in trajedileridir.

Ambivalent ve evrensel olan gerçek gülmece, ciddiyeti olumsuzlamaz, onu arındırır ve tamamlar. Dogmatiklikten, tek yönlülükten, hoşgörüsüzlükten, fanatiklik ve sınıflandırmacılıktan, korku ya da korkutma öğelerinden, didaktiklikten, naiflik ve yanılsamadan, budala tek düzlemlilikten ve tek anlamlılıktan, sağır hislilikten arındırır. Bu ambivalent bütünlüğü canlandırır. Kültürün ve edebiyatın tarihsel gelişiminde gülmecenin genel işlevleri bunlardır.

Değişik türden ciddiyet ve onların gülmece ile karşılıklı ilişkileri üzerine tüm bu değerlendirmelerimiz, özünde hâlâ bu çalışmanın sınırları dışına taşar. Bunun tarihsel olarak sınırlı malzemesi tam olarak geniş kuramsal genellemeler yapmaya izin vermez.

Bu yüzden değerlendirmelerimiz burada bir parça bildirici ve amaçlı karakter taşıır.

Bu bölümde iki sorunu daha ele almamız gerekiyor: 1) Rabelais'nin Fransız romantizmi içinde değerlendirilişi ve 2) çağdaş Rabelais uzmanlığının durumu.

Girişte Fransız romantiklerinin (özellikle de Victor Hugo'nun) genel olarak groteske yaklaşımını değerlendirmiştik. Şimdi Shakespeare ile birlikte, grotesk imgelemin en derinlikli temsilcilerinden biri saydıkları Rabelais'nin yapıtına olan yaklaşımlarına değineceğiz.

Öncelikle Rabelais üzerine Chateaubriand'ın yargılarını ele alalım. Yazar, Romantizm için çok karakteristik olan, belli bir halkın diğer tüm büyük yazarlarını doğuran ve besleyen a n a - d e h a l a r (génies-mères) fikrini öne sürer. Bütün dünya edebiyatında bu türden beş-altı yazar vardır. Aralarında Homeros, Shakespeare ve Dante ile birlikte, Rabelais de bulunmaktadır. Homeros'un Yunan ve Roma, Shakespeare'in İngiliz, Dante'nin İtalyan edebiyatını yaratmış olması gibi, Rabelais de bütün Fransız edebiyatını yaratmıştır. Rabelais bundan daha fazla övülemez. Geçmiş çağların, sözgelimi Rabelais'yi

tüm ulusun küçümsediği başlıca buffoon'lardan biri sayan Voltaire'in yargılarından ne büyük bir farklılık!

Neredeyse tüm romantiklerde ortak olan ana-dehalar fikri, kendi zamanı için verimli olmuştu. Geçmişte geleceğin tohumlarını aramaya, geçmişi besleyip doğurduğu geleceğin bakış açısıyla değerlendirmeye yöneltiyordu. Işığını kendinden ötelere saçan bir başka fikir, rehber-deha da ("esprit phare de l'humanite") buna benzemektedir. Bu fikir geçmişin yapıtlarında –Shakespeare, Dante, Rabelais'de– onlarda yalnızca hazır, tamamen kavranmış, kendi zamanına dayanan, sınırlanmış olarak zaten varolanı değil, öncelikle geleceğin tohumlarını, meyvelerini, yani ancak geçmiş zamanlarda, ancak ana-dehaların çocuklarında, tohumlarında tam olarak keşfedilmiş, yetişmiş ve aydınlanmış olan şeyleri görmeye yöneltmektedir. Bu fikir sayesinde geçmişin yapıtları yeni yönler, yeni olasılıklar sunar; onun sayesinde romantikler verimli keşifler gerçekleştirebilmiş, Shakespeare, Cervantes, Rabelais'yi keşfetmişlerdir.

Bu fikir ve sonuçları romantiklerin aydınlanmacılardan ayrımını net bir şekilde ortaya koyar. Aydınlanmacılar yapıt ve yazarlarda, onlarda gerçekte olduğundan daha azını görmeyi istiyordu: tarihsellik dışı aklın bakış açısından onlarda birçok yetersiz, gereksiz, anlaşılmayan şey bulunmaktadır; onları temizlemek ve kısaltmak gerekir. Voltaire'in tüm kitapların kesin biçimde düzeltildiği ve kısaltıldığı bir Tanrı kütüphanesi imgesi oldukça karakteristiktir. Aydınlanmacılar kendilerine özgü bir dünyayı yoksullaştırma eğilimine sahiptiler: dünyada gerçek şeyler sanıldığından çok daha azdır, öyle ki gerçeklik yaşantılar, önyargılar, yanılsamalar, fanteziler, hayaller vb adına abartılır. Bu dar ve açıkça statik gerçeklik kavrayışı onların sanatsal yapıtları kavrayış ve değerlendirmelerini de belirledi ve bunları kısaltma ve temizleme denemelerine sürükledi.

Aydınlanmacıların aksine, romantikler, içinde *zamanın ve tarihsel oluşumun* özsel bir önem kazandığı geliştirilmiş bir gerçeklik kavrayışı ortaya koydular. Bu geliştirilmiş dünya kavrayışına dayanarak, sanatsal yapıtta olabildiğince fazla şey, yüzeysel bakışla görünenden çok daha fazla şey görmeye yöneldiler. Yapıtta geleceğin belirtilerini, filizleri,

tohumları, keşif ve kehanetleri görmeye çalıştılar. Daha önce, kitabın başlangıcında ele aldığımız tarihçi Michelet'nin yargısını anımsayalım.

Romantiklerin ortaya koyduğu geliştirilmiş gerçeklik kavrayışının, olumlu ve olumsuz yönleri vardır. Bu kavrayışın olumlu yönleri, onun tarihselliği, zamana ve oluşa karşı yaklaşımıdır. Gerçeklik (ancak soyut-akılcı düşünceyle sınırlı olan) statikliğini, doğalcılığını ve belirsizliğini kaybeder, gerçek bir gelecek onda eğilimler, olasılıklar, öngörüler biçiminde ortaya çıkmaya başlar. Tarihsel açıdan gerçeklik özgürlükle özsel bir ilişkiye girer, dar ve soyut determinizmden ve mekanikçilikten soyunur. Sanatsal yapıt alanında gündelik olayların, bugünün durgunluğunun, belgeciliğin, tipikleştirmeye yönelimin reddi aklanmaktadır, dahası bugüne ve geleceğe ilişkin sanatsal seziş biçimleri olarak grotesk ve grotesk fantastik de aklanmaktadır. Bunlar gerçekliğin romantik genişletilmesinin tartışılmaz yararlarıdır.

Romantik kavrayışın olumsuz yanı, onun idealistliği ve öznel bilincin rolünü ve sınırlarını yanlış kavrayışıdır. Bu yolla romantikler, gerçekliğe onda hiç olmayan şeyler katmışlardır. Bunun sonucunda fantastik mistik olana doğru düşebilir, insan özgürlüğü zorunluluklardan kopup maddeüstü bir tür güce dönüşebilirdi. Burada romantik kavrayışın olumsuz yanı yatmaktadır.[63]

Rabelais'ye ilişkin en derinlikli ve bütünlüklü romantik kavrayışı Victor Hugo geliştirmiştir. Özellikle Rabelais üzerine ayrı bir kitap ya da yazı yazmamıştır gerçi, fakat yazarımızla ilgili bağımsız yargılar bütün yapıtlarında dağınık olarak vardır. Hugo, Rabelais üzerine en açık ve sistemli bir şekilde, Shakespeare üzerine yazdığı kitapta konuşur.

Hugo, Chateaubriand'ın ana-dehalar fikrini anımsatan, insanlığın dehaları fikrinden yola çıkar. İnsanlığın bu dehalarından her biri tamamıyla özgündür ve varoluşun belirli bir yönünü canlandırırlar. Her dehanın kendi icadı ya da keşfi

[63] Burada, şüphesiz, tüm karmaşıklığıyla romantizm sorunu üzerinde durmuyoruz. Bizim için romantizmde önemli olan, yalnızca onda Rabelais'yi ve genel olarak groteski (sonuna dek olmasa da) açıklayıp kavramamıza yardımcı olacak şeydir.

vardır ("Tout genue a son invention ou sa decouverte"). Bu türden on altı deha sayar Hugo. Seçimi oldukça kendine özgüdür: Homeros, Eyüp, Aeschlyus, İshak Peygamber, Ezeykel Peygamber, Lucretius, Juvenal, Tacitus, Havari Paul, Havari John, Dante, Rabelais, Cervantes, Shakespeare. Rabelais bu dehalar arasında (kronolojik olarak) Dante'den sonra Cervantes ve Shakespeare'den önce yer almıştır. Hugo bu dehaların her birinin özelliklerini, bu arada Rabelais'nin de özelliklerini sıralar.

Özellikleri sıralarken Hugo tarihsel-edebi bir tanımlamaya yönelmez, tersine mutlak olarak maddi-bedensel aşağı ve bedensel topografya teması üzerine bir dizi serbest romantik çeşitlemeler sunar. Rabelaisci topografyanın merkezi, Hugo'ya göre, midedir Bu tamamen Rabelais'ye ait olan bir sanatsal keşiftir. Midenin temel görevi, analık ve babalıktır Bu öldürücü ve yaratıcı aşağıyla bağlantılı olarak, Hugo insandaki yılan gibi grotesk bir imgeyi örnek verir – "bu, onun rahmidir." Hugo genel olarak, bütün Rabelaisci imgeler sisteminin örgütleyici ilkesi olan maddi-bedensel aşağının önemini doğru kavramıştır. Fakat aynı zamanda bu ilkeyi soyut-ahlaki bir düzlemde ele alır: insanın rahmi, der, "ayartır, aldatır ve cezalandırır." Bu türden ahlaki-felsefi bir dille topografik aşağının öldürücü gücü yorumlanır.

Hugo'nun "mide" teması üzerine diğer çeşitlemeleri de ahlaki-felsefi düzlemde gelişir. "Midenin" trajik olabileceğini, kahramanca olabileceğini (örneklerle) gösterir, fakat aynı zamanda insanın dağılmasının ve çözülmesinin de başlangıcını oluşturmaktadır: mide insanı yemektedir, "le ventre mange l'homme"). Alcibiades Trimalchiones'e dönüşür; orji pisboğazlığa dönüşür; Diogenes'in yerine bir fıçı kalır. Hugo'nun çeşitlemelerinde grotesk gerçekçiliğin ambivalent maddi-bedensel aşağılığı, bu türden ahlaki-felsefi imgelere ve karşısavlara çevrilir.

Hugo, Rabelaisci gülmecenin ölüme ve yaşam ile ölüm arasındaki savaşa yaklaşımının önemini doğru biçimde (tarihsel açıdan) kavrar; yiyip yutma, gülme ve ölme arasındaki kendine özgü ilişkiyi sezer. Dahası, Hugo, Dante'nin cehennemi ile Rabelais'nin pisboğazlığı arasındaki

ilişkiyi görmeyi başarmıştır: "Dante'nin cehenneme ittelediği bu dünyayı, Rabelais bir fıçıya yerleştirmiştir." Cehennemin yedi katı bu Rabelaisci fıçının çemberlerini oluşturmaktadır. Eğer fıçı yerine, Hugo açık ağız ya da yutan mide imgesini seçmiş olsaydı, o zaman kıyaslama çok daha kesinlikli olacaktı.

Gülmece, eski dünyanın ölümü, cehennem ve şölen imgeleri (yiyip yutma) arasındaki ilişkiyi doğru biçimde gösterdikten sonra, Hugo bu ilişkiyi yanlış biçimde yorumlamr: buna soyut ahlaki-felsefi bir karakter vermeye çabalamaktadır. Maddi-bedensel aşağının doğurgan ve yenileyici gücünü kavramaz. Bütün bunlar onun gözlemlerinin değerini düşürür.

Hugo'nun Rabelais'deki bu türden, pisboğazlık ve sarhoşluk gibi imgelerin, onları tamamen Rabelaisci anlamda ele almasa da –gündelik değil– evrensel ve dünya görüşsel karakterini ayrıcalıklı biçimde kavradığının altını çizmek gerekir.

Rabelais ve Shakespeare hakkında, Hugo, dehanın ve dahice bir yapıtın oldukça ilginç özelliklerini sergiliyor. Bu özelliklerden, yapıtın grotesk karakterinin dahiliğin başlıca belirtisi olduğunu çıkarmak gerek. Dahi bir yazar –Rabelais ve Shakespeare de bunların içindedir–, bütün imge ve bütün yapıtlarında görülen kesin bir abartı, ölçüsüzlük, bulanıklık (*obscurite*) ve canavarlıkla (*monstruosite*) sadece ünlü olan yazarlardan ayrılır.

Bu değerlendirmelerle Hugo'nun kavrayışındaki hem olumlu hem de olumsuz yanlar sergilenir. Deha (sözcüğün romantik anlamıyla) belirtisi saydığı özellikler, aynı zamanda dünya tarihinin çok kritik dönemlerini yansıtan –hem de özlü ve derinlikli biçimde yansıtan– yazar ve yapıtlara uygulanmalıdır. Bu yazarlar değişmekte olan tamamlanmamış bir dünyayla, çökmekte olan bir geçmişle ve daha oluşmamış bir gelecekle yüzleşirler. Yapıtları kendine özgü olumlu ve deyim yerindeyse, nesnel bir tamamlanmamışlık taşır. Bu yapıtlar henüz nesnel olarak dile getirilmemiş bir gelecekle yüklüdür, bu gelecek için yol açmaları gereklidir. Onların özgül çokanlamlılıkları, apaçık bulanıklıkları bu yüzdendir. Bu yazar ve yapıtların sıradışı zenginliği ve çok örnekli ölümsüz tarihleri de bu yüzdendir. Son olarak, onların apaçık tuhaflıkları, yani bütün tamamlan-

mış, otoriter, dogmatik çağların kanon ve normlarıyla uyuşmazlıkları da bu yüzdendir.[64]

Dünya tarihinin kritik dönemlerin yapıtlarının özelliklerini Hugo doğru biçimde dile getirir, fakat bunu dile getiriş biçimi kuramsal olarak yanlıştır. Tanımlamaları bir bakıma metafiziktir, dahası, kritik anlarındaki tarihsel sürecin nesnel yanlarını da deha doğasının kendine özgü örgütlenişine atfeder (dehayı dönemden ayrı olarak ele almasa da, dahiyi tarihe taşısa da). Dehaların nitelendirilmesinde Hugo kendi karşıtlık yöntemini izlemektedir: diğer büyük yazarlarla belirgin bir statik karşıtlık oluşturmak için, dehanın özelliklerini tek yönlü olarak arttırmaktadır.

Rabelais temalarıyla Hugo'nun şiirsel yapıtlarında da sıkça karşılaşılır. Bunlarda da Rabelais'nin imgelerinin evrenselliğinin ve onun gülmecesinin dünya görüşsel derinliğinin altını çizmektedir.

Hugo'nun geç dönem şiirinde Rabelaisci gülmeceye yaklaşımı bir bakıma değişmiştir. Bu her şeyi kapsayan gülmecenin evrenselliği artık Hugo'ya ürkünç ve perspektifsiz (dağılan, geleceksiz) görünür. Rabelais, "ne dip ne de zirvedir," yani üzerinde durulması gereken bir şey değil, geçici olan özgün bir şeydir. Bu Rabelaisci gülmecenin kendine özgü iyimserliğinin derinlikli kavranamayışıdır; bu Hugo'nun erken dönem yazılarında da görülür. En başından beri gülmece onun için daha çok olumsuzlayıcı, alçaltıcı, yokedici bir ilke olmuştu. Hugo Nodier'in Rabelais değerlendirmesini –"Homere bouffon"– yinelemiş de olsa, bunu değiştirerek benzer başka tanımlamalar –"Homere du rire," "le moquerie epique"– kullanmış da olsa, Hugo Rabelaisci gülmecenin epikliğini tam olarak anlamamıştır.

Hugo'nun Rabelais üzerine bu geç dönemde söylediklerini, Rabelais'nin çağdaşı olan tarihçi Etienne Pasquier'nin yine aynı temadaki bir ikiliğiyle karşılaştırmak ilginç olacaktır. İşte bu ikilik:

---

[64] Tamamlanmamış varlık ve neşeli zamanlar kavrayışlarıyla halk kültürünün bu dönüm çağları, Rönesans döneminde özellikle açıkça görüldüğü gibi, büyük edebiyat üzerinde kalıcı etkiler bırakmıştır.

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

Yani "hem insanlarla, hem göksel tanrılarla öyle oynuyordu ki, ne insanlar, ne de tanrılar bu oyundan aşağılanmış görünüyordu."

Çağdaşının yargısı evrensel Rabelaisci gülmece oyununun gerçek karakterini en doğru biçimde veriyor. Pasquier onun derinlikli iyimserliğini, halk-bayram karakterini, epikliğini ve vezinli olmayan üslubunu anlamıştı.

XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Rabelais, yapıtı ve yaşamıyla çok yönlü bilimsel çalışmaların konusu oldu. Onun üzerine bir dizi monografi yazıldı. Metinlerinin ciddi tarihsel ve filolojik çözümlemelerine başlandı. Ama yine de Rabelais'nin çok daha geniş bilimsel çözümlemesi XX. yüzyılın ilk yıllarında yapılmıştır.

Bizim çalışmamızda, şüphesiz, Rabelais'nin bilimsel çözümlenişinin tarihi yer almayacaktır. Biz Rabelais uzmanlığının çağdaş durumunun özelliklerine kısa bir bakış atacağız.

1903 yılının başlarında Rabelais Üzerine Çalışmalar Derneği (La societe des Etudes Rabelaisiennes) kuruldu. Bu Rabelais uzmanlığı tarihinde önemli bir noktadır. Bu dernek Rabelais uzmanı Abel Lefranc'ın öğrencileri ve arkadaşları tarafından kurulmuştur. Dernek yalnız Fransa'da değil, İngiltere ve Amerika'daki bütün Rabelais uzmanlığı çalışmalarının da merkezi olmuştur. 1903 yılından itibaren, derneğin dergisi *Revue des Etudes Rabelaisiennes* (üç ayda bir) yayımlanmaya başladı. 1913 yılında bu derginin yerini, 1933 yılına dek yayımını sürdüren, daha geniş içerikli *Revue du Seizieme Siecle* aldı. 1934 yılında daha da geniş içeriğe sahip *Humanisme et Renaissance* adlı dergi yayıma girdi. Rabelais üzerine yapılmış bütün metinbilimsel çalışmalar, dili üzerine çalışmalar, kaynakların aranışına ilişkin, bilimsel bir biyografinin hazırlanışına ve Rabelais'nin yapıtını sağlam bilimsel bir temelde tarihsel olarak yorumlamak üzere yapılan çalışmalar derneğin ve yayımları-

nın çevresinde toplanmıştır. Bütün bu çalışmaların temelinde, 1912 yılında, derneğin başkanı Abel Lefranc'ın redaksiyonu altında, Rabelais'nin yapıtlarının bilimsel yayımına başlandı. 1932 yılına dek, romanın ilk üç kitabının yer aldığı beş cilt yayımlandı.[65] Bu tarihten sonra yayıma devam edilmedi. Rabelais üzerine bilimsel çalışma için metin ve sistemli değişkeleriyle, geniş ve güvenilir yorumlamalarıyla bu yayım özel bir değer taşır.

Dernek üyelerinin ayrı çalışmalarından Rabelais uzmanlığının temel ayrımlarına göre önemlilerini analım. Burada her şeyden önce Rabelais'nin dili üzerine Lazare Sainean'ın –derneğin başkan yardımcısının– temel kitabını anmamız gerekir: *La langue de Rabelais*, 1. Cilt 1922 ve 2. Cilt 1923.

Jean Plattard'ın *Rabelais'nin Yapıtı* adlı kitabı kaynakların ve Rabelais'nin bilgisinin niteliği hakkında Rabelais uzmanlığına değerli bir katkı yapmıştır [*L'oeuvre de Rabelais (Sources, invention et composition)*, 1910]. Yazar sentez yoluyla oluşturulmuş ilk bilimsel Rabelais biyografisini hazırlamaya çalışmıştır: *Vie de Rabelais*, 1928.[66] Rabelaisci metinbilim alanında Jacques Boulenger (dernek sekreteri) ve Rabelaisci topografi alanında Henri Clouzot'un yaptığı değerli çalışmalara da dikkat çekelim. Son olarak, dernek başkanı Abel Lefranc'ın çalışmasının, özellikle de onun editörlüğünde yayımlanan romanın üç kitabına yazdığı giriş yazılarının malzeme zenginliği açısından ayrıcalıklı değerini belirtmek gerekir.

Burada andığımız kitapları ve diğer Rabelais uzmanlığı çalışmalarını, araştırmamızın ilerleyen aşamalarında yine ele alacağız. Burada bir de Georges Lote'un oldukça ayrıntılı monografisini analım: *La vie et l'oeuvre de François Rabelais*, Paris, 1938.

---

"Oeuvres de François Rabelais. Edition critique publiée par Abel Lefranc (Professeur au collège de France), Jaques Boulanger, Henri Clouzot, Paul Dorneaux, Jean Plattard et Lazare Sainéan." (İlk cilt 1912, beşinci ("Üçüncü kitap") – 1931 yılında çıktı.)

İşte Rabelais'nin yaşamının farklı dönemlerini ele alan başlıca biyografik çalışmalar: Dubouchet, Rabelais-Montpellier, 1887; Heulhard A. *Rabelais, ses Voyages en Italie et son exil à Metz*, 1891; Bertrand A. *Rabelais à Lyon*, 1894; Plattard J. *Adolescence de Rabelais en Poitou*, 1923.

Dernek üyeleriyle birlikte, diğer çağdaş Rabelais uzmanlarının çalışmaları sonucunda, Rabelais'nin metinlerinin anlaşılması ve filolojik çalışması oldukça kolaylaşmış, onun tarihsel yerinin daha geniş ve derinlikli biçimde kavranması için, yapıtının ona çağdaş olan ve ondan önce gelen edebiyatla ilişkisinin değerlendirilmesi için zengin malzeme derlenmiştir. Fakat bilimcilerin zahmetli emeğiyle toplanmış bütün bu malzeme hâlâ kendi sentezini beklemektedir. Çağdaş Rabelais uzmanlarının çalışmalarında Rabelais'nin bütünlüklü bir görünümüne rastlamıyoruz. Rabelais uzmanları genel olarak aşırı dikkatlidir ve herhangi genel bir sentezden, herhangi kapsamlı bir seçim ve genellemeden incelikle kaçınmaktadırlar. Bu türden dikkatli – oldukça dikkatli– bir senteze yönelen biricik kitap, Plattard'ın daha önce andığımız 1910 tarihli kitabıdır (ve kısmen yukarda belirttiğimiz Lote'un monografisi). Fakat, Plattard ve Lote'un kitaplarında derlenen değerli malzeme ve çeşitli yerinde gözlemlere (özellikle Plattard'ın gözlemlerine) rağmen, bu sentez bizi tatmin etmez. Bizi Stapfer'in (1889) eski sentetik denemesinden ya da Alman bilimci Schneegans'ın (1894) çalışmasından daha da az tatmin eder.

Pozitivist bir konum alan çağdaş Rabelais uzmanlığı, özünde malzeme derlemekle sınırlanmıştır. Bu tür derleme kendi başına, şüphesiz, hem kaçınılmaz hem de gereklidir. Fakat derinlikli bir yöntemin ve geniş bir bakış açısının yokluğu bu çalışmaları da sınırlar: malzeme derlemesi sınırlı biyografik olgularla, dönemin önemsiz olaylarıyla, edebi (daha çok kitabi) kaynaklarla sınırlı kalmaktadır; folklor kaynaklarıysa oldukça yüzeysel olarak ve folklor türlerinin bildik, bütün kendine özgülüğü ve çeşitliliği içindeki gülmece folklorunu neredeyse tamamen araştırma alanının dışında sayan, dar kavrayışı içerisinde aktarılmaktadır. Bütün bu zahmetlice toplanmış malzeme resmi kültürün çerçevesi içinde ele alınır, bu arada Rabelais bütünüyle bu çerçevenin dışında kalır. A. Lefranc okulunun Rabelais uzmanlarınca gülmece, ikinci dereceden, Rabelais'nin romanının ciddi sorunsalları arasında yer almayan bir olay olarak değerlendirilir: bu ya geniş kitleler arasında yaygınlık kazanmak için bir araçtır ya da basitçe yanıltıcı maskelemedir. Halk gülmece kültürünün anahtar so-

runu Rabelais uzmanlarının toprağında da ortaya konmamış olarak kalır.

Rabelais uzmanlığı alanında önemli bir olay tarihçi Lucien Febvre'in *XVI. yüzyılda inançsızlık sorunu. Rabelais'nin dini* adlı kitabının ortaya çıkışı olmuştur.[67] Bu kitap temelde Abel Lefranc ve okulunu hedef alır. Febvre Rabelais'nin romanının sanatsal yanıyla ilgilenmez, Lefranc okulunun oldukça verimli çalışmalar yaptığı Rabelais'nin özyaşamöyküsel kaynakları alanıyla da ilgilenmez, onu ilgilendiren sadece Rabelais'nin dünya görüşü, özellikle de dine ve katolikliğe yaklaşımıdır.

Febvre'nin başlıca amacı Rabelais'yi onun kültürel ve entelektüel çevresinin koşullarında, onun çağında sunulan olanakların sınırlarında kavramaktır. XVI yüzyıl, der Febvre, bireyi "ahlaki ikliminden" ve "entelektüel atmosferinden" yalıtarak kavranamaz. Tarihçilerin başlıca amacı, "1532 yılının (Rabelais'nin ilk kitabı *Pantagruel*'in yayımlandığı yıl) insanlarının *Pantagruel*'i nasıl duyup anlayabildiğini ve onların –bizim değil, onların– nasıl anlayamadığını ortaya koymaktır." Rabelais'nin metnini, XX. yüzyıl insanlarının değil, çağdaşları olan XVI. yüzyıl insanlarının gözleriyle okumak gereklidir. Tarihçi için en korkunç günah, Febvre'e göre, bu anakronizm günahıdır.

Bu bakış açısından, kendi tamamen haklı, yöntemsel talepleri temelinde, Febvre, Abel Lefranc'ın, Rabelais'nin yapıtında mantıklı rasyonel bir ateizmi savunduğuna ilişkin savının eleştirisine yönelir. XVI. yüzyılın değişik kültür ve düşünce alanlarından çok sayıda ve değerli malzemeyi sergileyerek, Febvre mantıklı rasyonel bir ateizm için XVI. yüzyılın ne dünya duyumunda ne de dünya görüşünde (felsefe ve bilimsel olarak) bir zemin ya da bir temel olmadığını göstermeye çalışır; üzerine basacağı bir şey yoktur. Her tür olumsuzlamanın, herhangi bir sosyal güce ve tarihsel öneme sahip olabilmek için temellendi-

[67] Febvre Lucien. *Le problème de 1'incroyance au XVI siècle. La réligion de Rabelais*, Paris, 1942.

rilmiş olması gerekir. Öznel ve kaprisli, temelden ve dayanaktan yoksun olumsuzlama (basitçe, "ben reddediyorum"), herhangi tarihsel öneme sahip değildir. XVI. yüzyılda ne felsefe, ne de bilim (bu da özünde daha yoktur) dinin olumsuzlaması için böyle bir dayanak sunmaz. Mantıklı rasyonel ateizm olanaksızdır (bkz. *A.g.e*, s. 380-381).

Febvre'in bütün kitabı bu önermenin kanıtlanmasına ayrılmıştır. Daha önce de söylediğimiz gibi, Febvre tartışılmaz ve bağımsız, yani Febvre'in tezinden ayrı olarak bir bütünlüğe sahip olan çok sayıda ve çeşitli malzemeden yararlanmaktadır. Bu malzemenin ışığında ortaya konan, XVI. yüzyılın kültürünün değişik hallerine ilişkin birçok görüş gözden geçirilmelidir. XVI. yüzyıl kültürünün farklı yönlerini kavramak için Febvre'in kitapı yeterince çok veri taşımaktadır. Fakat Rabelais'nin romanının sanatsal bir yapıt olarak kavranması, Rabelais'nin sanatsal dünya görüşünün ve dünya duyumunun kavranması için Febvre'in kitabında çok az ve dolaylı şeyler vardır. Rabelais'nin sanatsal düşüncesi ne rasyonel ateizm, ne de ister katolik olsun, ister protestan ya da Erasmus'un "İsa dininden" olsun, dinsel bir arayışa uymaz. Rabelaisci düşünce daha geniş, daha derin ve daha radikaldir. Her türden tek yönlü ciddiyete ve her türden dogmatizme yabancıdır. Rabelais'nin sanatsal dünya görüşü, ne soyut ve saf olumsuzlama, ne de tek yönlü olumlama tanımaz. Hem Lefranc'ın savı, hem de Febvre'in buna karşı çıkan savı bizi, Rabelais'nin sanatsal dünya görüşünün doğru kavranışından uzaklaştırmaktadır. Bütünüyle XVI. yüzyıl kültürünün doğru kavranışından da uzaklaştırmaktadırlar.

Aslında Febvre de Abel Lefranc gibi ortaçağ ve Rönesans halk gülmece kültürünü göz ardı eder. Onun için sadece düşünce ve kültürün ciddi düzlemi vardır. XVI. yüzyılın değişik alan ve yönlerine ilişkin parlak çözümlemelerinde, sadece resmi kültürün ciddi düzleminde kavranıp yorumlanabilecek olan şeyleri algılayıp değerlendirmekte, buna karşılık Rabelais'deki gerçek öz –asıl Rabelais– onun algı ve değerlendirme hattının dışında kalmaktadır.

Belirttiğimiz gibi Febvre tarihçinin en büyük günahı olarak anakronizmi, modernleştirmeyi kabul etmektedir. Haklı ola-

rak Abel Lefranc ve diğer Rabelais uzmanlarının bu günahı işlediklerini söyler. Fakat, heyhat, kendisi de gülmeceye yaklaşımında bu günahı işlemektedir. Rabelaisci gülmeceyi, 1532 yılının insanlarının işittiği gibi değil, XX. yüzyıl insanının kulaklarıyla işitmektedir. Bu yüzden bu kitap için en önemli şey olduğu halde, "Pantagruel"i onların gözleriyle okumayı başaramaz.

Febvre, Rabelaisci gülmeceyi ve onun dönemini XX. yüzyıl insanı gibi algılar ve bu yüzden ondaki başlıca şeyi, onun dünya yaratıcı ve evrensel karakterini anlamaz, gülmeceli dünya görüşünün, dünyanın evrensel gülünç bir yönünün olanaklılığını anlamaz. Bu yüzden Rabelais'nin dünya görüşünü ancak, Rabelais'nin gülmediği ya da daha doğrusu onun, Febvre'in bu gülmeceyi işitmediği, Rabelais'nin ona tamamen ciddi göründüğü yerde aramaktadır. Rabelais güldüğü zaman, Febvre'e göre sadece şaka yapmaktadır ve bu şakalar masumcadır ve her şaka gibi Rabelais'nin dünya görüşü hakkında bir şey söylemez, çünkü bütün dünya görüşleri, Febvre'e göre, sadece ciddi olabilir. Böylece yeni çağ ve özellikle de XIX. yüzyıl için karakteristik olan gülmece ve onun kültür ve dünya görüşündeki işlevi kavrayışını, Febvre, apaçık bir anakronizm ve modernleştirme yanılgısına kapılarak XVI. yüzyıla taşır.

Febvre kitabında, Lefranc'ın romana yazdığı giriş yazısında ortaya koyduğu *Pantagruel* önsözü çözümlemesi karşısında nasıl hayrete düştüğünü anlatır. O özellikle Lefranc'ın, Rabelais'nin mantıklı ateizmin bilinçli bir savunucusu olduğunu söylemesi üzerinde durur. Bu yargıyı doğrulamak üzere, "huzursuzca Rabelais'sine uzanır. 'Pantagruel'i açar. Ve sadece *güler*. Artık Lefranc'ın bahsettiği dinsizliğin 'yükselişini' düşünmemektedir" ("On reprend son Rabelais avec quelque inquietude. On ouvre le 'Pantagruel.' *On rit*. On ne songe plus au 'crescendo' de l'impiete."). Febvre orada "gizli, korkunç, hürmetsiz bir şey" bulamaz. Sadece, Rabelais'den de önceki zamanlarda varolan, "eski ruhban şakaları" ("de vieilles plaisanteries clericales") bulur. Febvre'in *Pantagruel* önsözünde bulduğu işte bu kadardır (bkz. s. 160-161).

Burada Febvre'in Rabelais'nin şakalarına yaklaşımı açıkça görülür: sadece güldürürler – "on rit." Fakat çözümleme ge-

rektiren tam da "on rit"dir. Bizler, XX. yüzyıl insanları Rabelais ve onun çağdaşı okurların güldüğü gibi mi gülüyoruz? Ve bu "eski ruhban şakalarının" nasıl bir doğası vardır? Ve eğer onlarda, Lefranc'ın onlarda bulduğu, o ciddi soyut ateist eğilim yoksa, onlarda başka bir şey, çok daha anlamlı, derinlikli ve sanatsal somutlukta bir şey (yani dünyanın gülünç yönü) var olabilir mi? Fakat bu soruları Febvre ortaya koymaz. O görüldüğü kadarıyla, gülmecenin her zaman, bütün çağlarda bir olduğunu ve şakaların hep sadece şaka olduğunu varsaymaktadır. Bu yüzden kendi anlamlı tarihsel analizini Rabelais'nin romanının ciddi yanlarına yöneltir (daha doğrusu, öyle sandığı yerlere), gülmeceyse tarihsiz ve değişmeyen bir şey olarak bir kenarda kalır.

Asırlarca, bin yıllarca halk gülmece kültürünün çok çeşitli biçimlerinde (ve hepsinden önce gülünçlü tören-şölen biçimlerinde) gelişmiş olan dünyanın gülünç yönünü Febvre görmezden gelmektedir. Birbirinden ayrı, sözgelimi (cesurluklarıyla Lefranc'ı etkileyen) "Sitio" ("susadım") ve "Consummatum est" ("yapıldı") vb gibi "ruhban şakalarını" çözümlerken, geleneksel karakterlerini ve zararsızlıklarını belirtmekle yetinmektedir. Bunun devasa ve tek bir bütünün, halk-karnaval dünya duyumunun, dünyanın evrensel gülünç yönünün parçaları olduğunu göremez. Bunu görmek için bu tür, parodia sacra, risus paschalis gibi asırlık olayların, devasa ortaçağ gülmece edebiyatının ve hepsinden önce, şüphesiz, tören-şölen karnaval formunun tarihsel anlamını keşfetmek gerekecektir. Fakat Febvre bunu yapmaz. Bütün ilgisi (XIX. yüzyıl ruhuyla) "ciddi" kültür ve düşünce olaylarına yönelmiştir. Sözgelimi Erasmus ve onun Rabelais üzerindeki etkisini çözümlerken, *Deliliğe Övgü*'yü, çok kez Rabelaisci dünyayla ahenkli olan yapıtı anmaz. Onu sadece "ciddi" Erasmus ilgilendirir. Geleneksel ruhban şakaları, kitabın beş yüz sayfasının sadece beşini kapsayan, "Birkaç Kilise Şakası" (s. 161-165) başlıklı küçük bölümde ele alınır. XVI. yüzyıl kültüründe gülmece ilkesine, Febvre, törenlerinde "Rabelaisci yönler" kullanmış olan rahip Menot ve Maillard ile ilgili küçük bir bölümde yer verir (s. 179-182). Kitabın başka yerlerinde, XVI. yüzyıl kültüründe gülmece öğeleri üzerine az sayıda ve kısa, bağımsız değerlendirmeler

vardır, fakat gülmeceye ilişkin bu öğeler XIX. ve XX. yüzyıl ruhunda ele alınmıştır. Daha da ötesi, dünya edebiyatının en karnavallılarından biri olan yazara ayrılmış olan kitapta, "karnaval" sözcüğü bir kerecik geçmektedir (Epistemon'un öte dünya hayallerinin çözümlenişi sırasında).

Kitabının bir yerinde, Febvre gülmecenin tarihselliğini kabul etmeye yatkın görünür. "İroninin, zamanın kızı" olduğunu bildirir (s. 172). Fakat bu geliştirilmeden bırakılır ve sadece Rabelais'de gülmece öğesini sınırlamak üzere kullanılır. Febvre, Rabelais'nin romanında genel olarak düşünüldüğünden daha çok doğrudan ciddi ifadeler olduğunu, ironi olmayan yerlerde ironi duyulduğunu söyler.

Febvre'in bu ifadesinin kökten yanlış olduğunu kabul ediyoruz. Rabelais'nin dünyasında sadece göreceli ciddiyetler olanaklıdır. Başka bir bağlamda ya da ayrı olarak ele alınsa tamamen ciddi görünecek yerlerde bile (Theleme, Gargantua'nın Pantagruel'e mektubu, kahramanların ölümleriyle ilgili bölüm vb), Rabelais'nin romanının bağlamı gülünç bir üst ton alır, çevredeki gülünç imgelerden yansımalar içerir. Gülünç yön evrenseldir ve her şeyi kapsar. Fakat gülmecenin bu evrenselliği ve dünya yaratıcılığı, gülmecenin temel ilkesi Febvre tarafından görülmez. İlke onun için ancak tatsız bir şey gibidir. Gülmecenin ambivalentliğini göremez.

Fakat daha geniş bir tarihsel düzlemde de Febvre'in ifadesi yanlıştır. Gülmece ve ironi (indirgenmiş gülmece biçimlerinden biri olarak) geçmişin kültür dünyasında bizim kulağımızın dinleyip duyabileceğinden çok daha fazladır. Birtakım dönemlerin (helenizm, ortaçağ) edebiyatı (retoriği de kapsamak üzere) içlerinden bir kısmını sezmeye başladığımız indirgenmiş değişik gülmece biçimleriyle doludur. Biz oldukça sık olarak parodi duygusunu kaybederiz. Geçmiş çağların dünya edebiyatından birçok şeyi yeniden gözden geçirmemiz, bir başka perdeden dinlememiz gerektiğine kuşku yoktur. Fakat bunun için öncelikle geçmiş çağların halk gülmecesinin temel doğasını, onun dünya yaratıcılığını, evrenselliğini, ambivalentliğini, zamanla ilişkisini vb, yani yeni çağların gülmecesinden tamamen kayıp olan her şeyi kavramamız gereklidir.

Febvre'in halk gülmece kültürünü göz ardı etmesi, onu Rönesans ve XVI. yüzyıl Fransa'sı dönemini çarpık bir şekilde kavramasına yol açar. Sıradışı iç özgürlüğü ve bu dönem için karakteristik olan sanatsal düşüncenin dogmasızlığını, Febvre görmez ve görmek istemez, çünkü onlar için dayanak bulamaz. XVI. yüzyıl kültürünün tek yönlü ve yanlış bir resmini verir.

Genel olarak Rönesans dönemi ve özellikle Fransız Rönesansı özellikle edebiyat alanında billurlaşır, çünkü her şeyden önce en iyi olanaklarıyla halk gülmece kültürü, dönemin yüksek edebiyatına kadar ulaşmış ve onu etkilemiştir. Bunu keşfetmeden, dönemin ne edebiyatı, ne de kültürü anlaşılabilir. Dönemin bütün zengin, karmaşık ve çelişkili içeriğini yalnızca bu itilime yüklemek saçma olacaktır. Fakat tam da bu itilim, sıradışı biçimde önemli bu itilim, bugüne dek keşfedilmeden kalmıştır. Ve bu Rabelais'nin kavranışını özellikle yanıltıcı biçimde etkiler.

Sonuç olarak P Dek'in "Rabelais'nin yapıtını değerlendirmedeki başarısızlığımız" adlı yazısındaki, Febvre'in kitabına ilişkin sert değerlendirmeye katılmamız gerekiyor: Febvre'in kitabı Rabelais'nin ölümünden sonra geçen dört yüzyıl boyunca, halkı onun yapıtından koparmak üzere yapılan bütün denemelerin en inceliklisi olarak duruyor."[68]

Kısa bir biçimde Rusya'daki Rabelais uzmanlığının durumuna bakalım.

Devrim öncesinin Rus edebiyat bilimi Rabelais'yle neredeyse hiç ilgilenmemiştir. Bizde Rabelais uzmanı yoktu. Hakkında ne bir kitap, ne de bir monografi çıktı. Rabelais üzerine bütün Rus bilimsel edebiyatı, devrim öncesinde A.N. Veselovski'nin "Rabelais ve Romanı" adlı kapsamlı bir yazısı[69] ve Yu. Foht'un (herhangi bir bilimsel değerden yoksun) broşürüyle[70] sınırlıdır.

[68] Bkz. Deks P., *Sem Vekov Romana* (*Romanın Yedi Yüzyılı*), Moskova, 1962, s. 121. Ayrıca bkz.. L.E.Pinski'nin *Realizm Epohi Vozrojdeniya* (*Rönesans Dönemi Gerçekçiliği*) adlı kitabındaki Febvre eleştirisi, Moskova, 1961, s. 106 – 114.

Veselovski A.N., *İzbranniye Stati* (*Seçme Yazılar*), Leningrad, 1939.

Bkz. Foht Y., *Rable, Evo Jizn i Tvorçestva* (*Rabelais, Yaşamı ve Yapıtı*), 1914. Rabelais üzerine yazılmış Rus edebiyatına doğrudan bir etkisi

A.N. Veselovski'nin Rabelais üzerine adı geçen yazısı, yazıldığı dönemde (1878) tartışmasız bilimsel öneme sahipti. Dahası Fransa'da güçlü bilimsel Rabelais uzmanlığının başlangıcından oldukça uzun zaman ve La Societe des Etudes Rabelaisiennes adlı derneğin kuruluşundan yirmi beş yıl önce yayımlanmıştı. Yazıda, dönem üzerine olduğu kadar, Rabelais'nin romanının değişik yanları üzerine de o zaman için yeni ve değerli olan birçok gözlem bulunmaktadır; bunlardan bir kısmı Rabelais uzmanlığına girer. Fakat bizim bakış açımıza göre A. N. Veselovski'nin, Rabelais'nin romanını kavrayışı, özünde yanlışlar taşımaktadır.

Rabelais'nin romanının temel karakterini, oluşumunu ve evrimini açıklayışında, Veselovski ilk düzlemde saray egemenliği politikasının dar konjonktürel momentlerini ve egemen sınıfların değişik gruptan temsilcilerini (feodal soyluluk, yönetici katmanlar ve burjuvazi) öne çıkarır; halkın rolü ve onun kendine özgü konumu hiç ele alınmaz. Böylece Rabelais'nin ilk dönemdeki iyimserliğini (1534 yılının Ekim ayına dek), Veselovski sarayın desteği sayesinde gelecek hümanizmin zaferine olan naif inancı ve onun dinsel Reform önderleriyle olan arkadaşlığıyla açıklar. Rabelais'nin romanın bir sonraki kitabında dünya görüşündeki ve tonundaki değişiklik ise, saray egemenliğinin politikasının değişimi yüzünden hümanizmin çöküşü ve aynı zamanda Rabelais'nin Reform önderlerinden kopmasıyla açıklanır. Fakat bu türden, naif inanç ve hayal kırıklığı gibi duygulanımlar, Rabelaisci gülmecenin güçlü şiirine tamamen yabancıdır; sarayın ve egemen sınıflar arasındaki farklı grupların politikasının değişimi türünden olaylarsa, bin yıllık bilgelikle beslenen bu gülmece için değişim ve yenilenmedir, bir bardak suda fırtına koparmaktan, bir Roma saturnaliası ve bir Avrupa karnavalında bir soytarıya taç giydirilip çıkartılmasından daha büyük bir önem taşımaz. Rabelais'nin iyimserliği halk iyimserliğidir ve dönemin sınırlı olanaklarıyla ilişkili bütün umut ve hayal kırıklıkları romanının sadece üst per-

olmasa da Saint-Petersburg üniversitesinin eski Fransız dili okutmanı olan Jean Fleury'nin 1876-1877 yılları arasında, Paris'te, zamanı için çok kötü sayılmayan, iki ciltlik bir monografi yayımlamış olduğunu belirtmek gerekir.

desidir; Veselovski'de bunlar ana perdeye çevrilir. Veselovski Rabelais'nin çalışmalarındaki halk kökenini duymaz.

Veselovski Rabelais'nin yapıtında dile gelen halk gülmecesinin hem kendine özgü karakterini, hem de devrimci doğasını kavrayamaz. Özünde, gülen ortaçağı neredeyse tamamen görmezlikten gelir ve halk gülmece kültürünün bin yıllık geleneğini yeterince değerlendiremez. Rabelais'nin gülmecesini, ilkel, gündelik, neredeyse "dizginden boşanmış köy delikanlısının" hayvansı yaşam sevinci olarak kabul eder.[71]

Batılı Rabelais uzmanları gibi Veselovski de özünde sadece resmi Rabelais'yi tanır. Romanından sadece, Angoluemeli Marguerite'nin hümanist çevresi, ilk Reformcular hareketi vb gibi eğilimleri yansıtan periferik momentleri çözümler. Bu arada Rabelais'nin yapıtı temelde halkın, soylu ve burjuva Rönesansın bu görece ilerici hareketleriyle sonuna dek uyuşmayan, çok daha az radikal ilgilerini, umutlarını ve düşüncelerini barındırmaktadır.

XIX. yüzyıl Rabelais uzmanlarıyla uyum içinde olan Veselovski, Theleme bölümünü kendine göre Rabelais'nin dünya görüşünün ve bütün romanının anahtarı kılarak, öne çıkarır. Oysa Theleme, Rabelais'nin ne dünya görüşü, ne imgeler sistemi, ne de üslubu için karakteristiktir.Bu bölümde halk-ütopik momenti olsa bile temelde Theleme, Rönesans'ın saraylı eğilimleriyle ilişkilidir; bu halk-bayramlarına değil, saray-bayramlarına has hümanist bir ütopyadır, halk-sokak karnavalından çok prenses Marguerite'nin saray çevresine aittir. Bu yaklaşımda Theleme, Rabelaisci imgelem ve üsluptan uzaklaşır.

A. N. Veselovski'nin kavrayışı birçok açıdan, günümüze dek, üniversite çevrelerimizdeki Rabelais çalışmalarını ve Rönesans edebiyatı görüşlerini belirlemiştir.

İkinci Dünya Savaşı'na dek Sovyet edebiyat eleştirisi bu durumda büyük bir değişiklik yaratmadı. Dünya edebiyatının büyük gerçekçilerinden biri olan Rabelais'ye, uzun zamanlar neredeyse hiç ilgi gösterilmedi. Edebiyat Ansiklopedisi'ndeki A. A. Smirnov'un kısa, bilgilendirici karakter taşıyan maka-

[71] Bkz. II. bölüm, Veselovski'nin bu imgesinin daha ayrıntılı bir eleştirisi burada bulunmaktadır.

lesi, yine aynı karaktere sahip olarak Rabelais'nin romanının eksik çevirisinin ikinci basımında yer alan B. A. Krjevski'nin makalesi, son olarak A. K. Djivelegov'un yazdığı, *Fransız Edebiyatı Tarihi* (yay. SSCB Bilimler Akademisi) içinde yer alan, yine araştırma değeri taşımayan, Rabelais ile ilgili bölüm ve iki küçük özgün makale: V F Şişmaryev'in "Cesur Gargantua'nın Hikâyesi"[72] ve İ. E. Vertsman'ın "Rabelais ve Hümanizm"[73] – işte yazarımız hakkında yayımlananların hepsi neredeyse bu kadar. Hakkında bir tek monografik çalışma yoktu; özellikle de gerçekçilik ve halk eserleri tarihi ve kuramı sorunlarıyla bağlantılı olarak, Sovyet edebiyat bilimi ışığında Rabelais'nin mirasını yeniden gözden geçirmek üzere tek bir girişim bile yapılmadı.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bu durum değişti. 1948 yılında Rabelais üzerine ilk Sovyet monografisi olarak E. M. Evnina'nın *Fransua Rable* (Goslitizdat, Moskova, 1948) adlı kitabı yayımlandı. Bu kitap tartışılmaz bir zenginliğe sahiptir. Batılı Rabelais uzmanlarının Rabelais'nin romanındaki komik ilkeyi tamamıyla ihmal edişi E. M. Yevnina'da kesinlikle yoktur. Onun için Rabelais her şeyden önce komik bir yazardır. Gerçi, E. M. Yevnina Rabelais'yi satirik olarak tanımlar, fakat bunu yaparken satirik gülmeceyi oldukça geniş biçimde ve Schneegans ile diğerlerinden farklı olarak onda gerçekten olumlu momentler –mutluluk, neşe ve [düğün] bayram– bulur. Rabelaisci gülmece, E. M. Evnina'nın kavrayışına göre, çok yönlü ve ambivalenttir (son terimi Evnina kullanmıyor olsa da). Rabelaisci gülmeceye böyle bir yaklaşım E. M. Evnina'nın, Rabelais'deki komiğin kendine özgü usullerinin ilginç ve ayrıntılı bir çözümlemesini yapmasını sağlamıştır. E. M. Evnina'nın kitabı, genç Sovyet Rabelais uzmanlığına değerli bir katkı oluşturmaktadır.

Yazarımızla ilgili olarak savaş sonrası dönemde bir dizi popüler çalışma yayınlanmıştır: İ. İ. Anisimov'un yıldönümü makalesi "François Rabelais" ("Znamya, 1953, 5. Kitap), E. M. Gordeyev'in makalesi "Büyük Hümanist Rabelais" ("Sredniye

Bkz. A.İ. Sobolevski'nin dört ciltlik yazılar derlemesi, Leningrad, 1928.
Bkz. Moskova Devlet Pedagoji Üniversitesinin bilimsel yazıları, 1935, sayı 1 (genel edebiyat tarihi kürsüsü).

veka," derlemesinde, yay. SSCB Bilimler Akademisi, Moskova, 1955), C. D. Artamonov'un "Gargantua ve Pantagruel"e giriş makalesi (çev. N. M. Lyubimov, Goslitizdat, 1961) ve kitapçığı "François Rabelais" (yay. "Hudojestvennaya literatura," 1964). 1960 yılında, S. T. Vayman'ın, kavrayış açısından ilginç ve özgün olan broşürü "Rabelais'nin Sanatsal Yöntemi" çıkmıştır.

Fakat bizim Rabelais uzmanlığımızın en önemli olayı L. E. Pinski'nin *Realizm Epohi Vozrajdeniya* (*Rönesans Döneminin Gerçekçiliği,* Goslitizdat, Moskova, 1961, s. 87-223) adlı kitabında yer alan "Smeh Rable (Rabelais'nin Gülmecesi)" başlıklı kapsamlı denemesinin yayımlanması olmuştur.[74]

Rabelais uzmanlarının birçoğundan farklı olarak, L. E. Pinski, gülmeceyi Rabelais'nin romanının temel örgütleyici ilkesi, dünyayı Rabelaisci görüşün ve anlayışın dış değil iç biçimi saymaktadır. Gülmeceyi ne Rabelais'nin dünya görüşünden, ne romanının fikirsel içeriğinden ayırmaz. Bu bakış açısından L. E. Pinski, Rabelais'nin asırlar içinde anlaşılıp değerlendirilişine ilişkin eleştirel bir deneme sunmaktadır. İşte onun vardığı sonuç: "Rabelais'nin asırlar içinde değerlendirilişinin evrimine ilişkin bu üstünkörü denemede, yapıtının anlaşılmasının her seferinde ancak, gülmecesinin önemi azımsanmadığı zaman;, komik ilke, özgürleştirici ve ilerici fikirlerden, *Gargantua ve Pantagruel*'in içeriğinden ayırılmadığı zaman verimli olduğu rahatlıkla söylenebilir. Ancak bu koşulla onun eserinin yaşam için yeni, önemli yönü açılmaktadır. Asırlar boyunca Rabelais, yaşayan algılayıcı dinleyiciler için her şeyden önce komiğin dehası olarak kalmıştır" (s. 118). L. E. Pinski'nin bu çıkarımını kabul etmemek olanaksızdır.

L. E. Pinski, Rabelaisci gülmecenin satirik karakterini tutarlı bir biçimde reddetmektedir. Rabelais sözcüğün bildik anlamıyla satirik değildir. Gülmecesi hiç de gerçekliğin ayrı, tümden olumsuz yanlarına yönelmemiştir. Sadece romanın son kitaplarında sadece birtakım ikinci dereceden kişi ve bölümler satirik karakter taşır. Romanın öne çıkan örneklerinde Rabe-

[74] L.E. Pinski'nin kavrayışı ilk olarak "Rabelais'de komik olan üzerine" adlı makalesinde sergilenmiştir (bkz. *Vaprosi Literaturi* (*Edebiyat Sorunları*), 1959, sayı 5).

lais derinlikli biçimde olumlayıcıdır. İşte L. E. Pinski'nin tanımlaması: "Bu bütün olarak kelimenin tam anlamıyla satir değildir, ayıba karşı öfke, sosyal ve kültürel yaşamdaki kötülüğe karşı hiddet taşımaz. Pantagruel topluluğu, hepsinden önce Peder Jean ya da Panurge, hiç de satir konusu değil, komik olanın başlıca taşıyıcılarıdırlar. Duygusal doğanın kendiliğinden belirtilerinin komikliği –Peder Jean'ın oburluğu, Panurge'un şehvetliliği, genç Gargantua'nın edepsizliği– okurun hiddetini uyandırmak için konulmamıştır. Pantagruelciler çevresinin üyelerinden biri olan anlatıcı Alcofribas Nasier'in kendisinin dili ve bütün görünümü, Panurge'ye karşı herhangi bir satirik tondan açıkça yoksundur. Bu daha çok başlıca kahramanın ve anlatıcının çok samimi dostu, ikinci "benidir." Panurge Rabelaisci okuru eğlendirmeli, güldürmeli, şaşırtmalı ve dahası kendince eğitmelidir, fakat onu hiçbir şekilde öfkelendirmemelidir" (s. 188).

L. E. Pinski ikna edici biçimde Rabelaisci gülmecenin ve onun hakikatle ilişkisinin öğretici karakterini açıklar. Gülmece bilinci sahte ciddiyetten, dogmatizmden, onun her tür yanıltıcı etkisinden temizler. L. E. Pinski'nin kendisinin buna ilişkin söylediklerini alıntılayalım. *Pantagruel*'in giriş şiirini ele alarak, şöyle demektedir: "*Pantagruel*'de gülmece, aynı zamanda hem tema hem de kanıtlamadır. Üzüntünün yok ettiği gülme yetisi okura yeniden kazandırılmalıdır. İnsanlığın doğasının normal durumuna, ondaki doğruyu keşfetmek üzere yönelmelidir. Spinoza için, yüz yıl sonra, doğruya giden yol hüzün ve mutluluğun etkilerinden kurtulmaktan geçecektir. Onun düsturu, "ağlama, gülme, öğren"di. Rönesans düşünürü olan Rabelais için, gülmece yaşamın anlaşılmasını gölgeleyen etkilerden kurtuluştur. Gülmece açık ruhsal görüye tanıklık eder ve onu ödüllendirir. Komik olanın duyumu ve akıl, insan doğasının iki yanıdır. Hakikat, insan kaygısız mutluluğa, komik duruma geçtiği zaman gülerek sunar kendini insana" (s. 174).

L. E. Pinski'nin kavrayışında, Rabelaisci gülmecenin ambivalentliğini kabul edişi oldukça önemlidir. Denemesinin bir yerinde (s. 181) şunları söylemektedir: "Rabelais'nin gülmecesinin en hayret verici yanlarından biri, sesin çok anlamlılığı,

komik nesneye karşı karmaşık yaklaşımdır. Açık alay ve savunma, ironi ve methiye birbirine karışır." Ve başka bir yerde (s. 183): "Rabelais'nin gülmecesi, aynı zamanda hem olumlar hem olumsuzlar, fakat bundan da önemlisi, tıpkı 'susamış' Pantagruelciler topluluğu gibi, 'arayan' ve 'ümit edendir.' Bilgi karşısında sınırsız coşku ve dikkatli ironi burada birbiriyle yer değiştirir. Bu gülmecenin tonu, iki çelişik ilkenin biçimde bile aynı anda bir arada olduğunu gösterir."

Denemesinde L. E. Pinski Rabelais'deki temel gülmece kaynaklarını da açıklamaktadır. Onu dışsal biçimsel komik yöntemleri değil, varoluşun kendisindeki kaynakları, deyim yerindeyse, varoluşun kendisinin komiği ilgilendirmektedir. Gülmecenin temel kaynağı olarak, "yaşamın kendi hareketliliğini," yani oluşu, değişimi, varoluşun neşeli göreceliğini görmektedir. Buna dair işte şöyle demektedir: "Rabelais'deki gülünç etkinin temelinde –büyük ve küçük, yukarı ve aşağı, anlatısal ve gerçek, fiziksel ve ruhsal– genel görecelik hissi, doğuş, boy atma, çiçeklenme, solma, sonsuza dek yaşayan Doğa'nın biçimlerinin değişimi hissi yatar." Gülünç olanın ayrımsızca ilkiyle bağlantılı olan diğer kaynağını, L. E. Pinski insan doğasının kalıcı yaşam mutluluğu saymaktadır. Onun deyişiyle: "Dördüncü kitabın önsözünde Pantagruelizm 'önünde geçici olan her şeyin güçsüz kaldığı, derin ve kalıcı yaşam mutluluğu' olarak tanımlanır. Rabelais'nin yapıtında gülünç olanın kaynağı, yalnızca yaşamın akışını durdurmayı başaramayan, güçsüz geçici şeyler değil (çünkü kaçınılmaz olarak 'her şey kendi sonuna ilerler,' diye yazmaktadır Kutsal Şişe tapınağında), yalnızca zamanın akışı ve toplumun tarihsel hareketi, çarlık ve imparatorlukların 'değişme' yasası değildir. Komik olanın en az bu kadar önemli bir kaynağı, insan doğasının, anlık olanın üstüne çıkabilecek, onu tam da anlık ve geçici olarak kavrayabilecek 'derin ve kalıcı yaşam mutluluğudur'" (s. 147). L. E. Pinski'ye göre Rabelais'deki komik olanın temel kaynakları bunlardır. Aktarılan ifadeden de görüldüğü gibi, L. E. Pinski gülmecenin anla ve ansal değişimle olan ezeli ilişkisini derinlikli biçimde kavramıştır. Bu ilişkiyi çalışmasının başka yerlerinde de vurgular.

Burada, L. E. Pinski'nin denemesinde ayrıntılı ve temelli biçimde geliştirilen Rabelaisci gülmece kavrayışının en temel

yönlerini gözden geçirebildik ancak. Kavrayışının temelinde L. E. Pinski Rabelais'nin romanının en önemli bölümlerinin ve öne çıkan kişiliklerinin (Gargantua, Pantagruel, peder Jean ve Panurge) derinlikli ve ayrıntılı bir çözümlemesini vermektedir. Panurge imgesinin çözümlemesi özellikle ilginç ve derinliklidir. L. E Pinski bu imgenin (tıpkı Shakespeare'deki Falstaff imgesi gibi) Rönesans dünya görüşünün kavranışı için taşıdığı büyük önemi doğru biçimde değerlendirmektedir.

L.E. Pinski gülmecenin tarihini ve halk gülmece kültürünü gözden geçirmediği gibi, özellikle Rabelais'nin ortaçağ kaynaklarıyla da ilgilenmez. Yöntemi (bu denemede) temelde senkroniktir. Fakat (s. 205'te) Rabelaisci gülmecenin karnaval karakterine işaret etmektedir.

Sovyet Rabelais uzmanlığının durumu da budur. Kısa değerlendirmemizden de anlaşılacağı gibi çağdaş batılı Rabelais uzmanlarından ayrı olarak bizim araştırmacılarımız Rabelais'nin sanatsal dünya görüşünü onun gülmecesinden ayırmamakta ve hepsinden önce bu gülmecenin kendine özgülüğünü doğru biçimde kavramaya yönelmektedirler.

Bitirirken N. M. Lubimov'un çevirisiyle ilgili birkaç şey söylemek istiyoruz. Bu çevirinin günışığına çıkışı büyük önem taşıyan bir olaydır. Rus okurlarının ilk kez Rabelais okudukları, ilk kez onun gülüşünü duydukları söylenebilir. Bizde Rabelais çevirisi daha XVIII. yüzyılda başlamış olsa da, özünde ancak seçmeler çevrilmiş, Rabelaisci dilin ve üslubun zenginliğinin kendine özgülüğüyse yaklaşık olarak bile verilememiştir. Bu iş oldukça zordur. Rabelais'nin başka dillere çevrilemezliği bile söylenegelmiştir (bizde bu görüşü A. N. Veselovski öne sürmüştür). Bu yüzden dünya edebiyatının bütün klasikleri arasından, bir tek Rabelais Rus kültürüne girmemiş, organik olarak (Shakespeare'in, Cervantes'in vd benimsendiği gibi) benimsenmemiştir. Ve bu oldukça önemli bir boşluktur, çünkü Rabelais aracılığıyla halk gülmece kültürünün devasa dünyası açılmaktadır. Ve N. M. Lubimov'un hayret uyandıran, neredeyse tamamlanmış çevirisi sayesinde Rabelais Rusça konuştu, bütün o kendi yinelenmez Rabelaisci samimiyeti ve kendiliğindenliğiyle, gülünç imgeleminin bütün ölçülemezliği ve derinliğiyle konuştu. Bu olayın önemini abartmak diye bir şey söz konusu olamaz.

## İKİNCİ BÖLÜM

Seni anlamak istiyorum,
Bulanık dilini öğreniyorum.*

Площадное Слово В Романе Рабле

# Rabelais'nin Romanında Sokak Dili

Михаил Михайлович Бахтин

* A. S. Puşkin: "Geceleyin uykusuzluk çekerken uydurulmuş şiirler," ikinci dize V.A. Jukovski'nin redaksiyonunu taşır.

Burada her şeyden önce Rabelais'nin romanında, XVII. yüzyıldan itibaren romanı inceleyen ve okuyanlar için engel oluşturan, La Bruyère'in "rezillerin eğlencesi" ve "iğrenç bir yozlaşma," Voltaire'inse "haddini bilmezlik" ve "pislik" olarak adlandırdığı momentleri ele alıyoruz. Bu momentleri –geçici ve metaforik olarak– Rabelais'nin romanındaki sokak momentleri diye adlandıralım. Rabelais'nin romanından XVIII. yüzyılda Başrahip Marsy ve Başrahip Perraud'nun dikkatle temizlediği, XIX. yüzyılda ise George Sand'ın temizlemek istediği tam da bunlardı. Bu momentler Rabelais'nin yaygın biçimde ele alınmasını engellemeyi günümüzde bile hâlâ engellemektedir (ve yaygın şekilde ele alınmaya ondan daha uygun başka bir yazar da yoktur).

Rabelais'nin romanındaki sokak momentleri, bugüne dek yalnız sıradan okurları değil, yakından ilgili okurlarını da zorlamıştır. Bu sokak momentlerini, yapıtın sanatsal örgüsüne katmak, organik ve tam bir biçimde örgüye dahil etmek güçtür. Bu momentlerin yakın zamanlarda aldığı dar, sınırlı ve özgül anlam, onların Rabelais'ye has olan, yeni pornografiden çok uzak ve evrensel bir anlam taşıdıkları doğru kavranışlarını tahrif etmektedir. Bu yüzden Rabelais'yi değerlendiren ve inceleyenler "naif ve kaba XVI. yüzyılın" kaçınılmaz mirasına karşı hoşgörülü bir yaklaşım geliştirmişlerdir. Bu eski edepsizliğin, onu sapık [ya da "uygunsuz; tahrif edilmiş"] yeni pornografiden yararlı biçimde ayrı tutan, tamamen naif-masum karakterinin altını çizmektedirler.

XVIII. yüzyılda Başrahip Galiani bu hoşgörülülüğün oldukça zekice bir ifadesini sundu. "Rabelais'nin edepsizliği, – diyordu,– naiftir, yoksul bir insanın gerisine benzer."

Rabelais'nin "sinikliğine" karşı bu tür bir hoşgörüyü A. N. Veselovski de göstermektedir, fakat o başka, daha az Rabelaisci bir imge kullanmaktadır. Şöyle der: "Deyim yerindeyse, *Rabelais siniktir* – fakat dumanlı bir izbeden bahar havasına fırlamış, su birikintileri arasında çılgınlar gibi koşarken *gelip geçenlere çamurlar sıçratan* ve çamurlar ayaklarını yüzünü kaplarken *baharsı, hayvansı neşeden* kıpkırmızı olmuş bir halde kahkahalar atan *sağlıklı bir köy çocuğu gibi* siniktir" (*Seçilmiş Yazılar*, s. 241).

Veselovski'nin bu yargısı üzerinde durmak gerekir. Bir an için köy çocuğu örneğinin sunduğu bütün öğeleri ciddiye alalım ve bunları Rabelaisci sinikliğin özellikleriyle karşılaştıralım.

Her şeyden önce Veselovski'nin getirdiği örnek, yani köy çocuğu örneği bizce aşırı başarısızdır. Rabelais'nin sinikliği aslında kent sokağıyla, geç ortaçağın ve Rönesans'ın pazar ve karnaval sokaklarıyla bağlantılıdır. Dahası, hiç de dumanlı bir izbeden fırlamış neşeli bir delikanlının bireysel neşesi değil, kent sokaklarındaki halk kalabalığının kollektif neşesidir. Bu örnekteki bahar ise tamamıyla yerindedir: bu kesinlikle bahar ya da maslenitsa ya da paskalya gülmecesidir. Fakat bu hiç de "su birikintileri arasında çılgınlar gibi" koşan çocuğun naif neşesi değil, biçimleri uzun asırlar boyunca şekillenmiş halk bayramlarının neşesidir. Burada bahar ya da maslenitsanın neşeli sinikliğinin bu biçimleri tarihsel bahara, yeni çağın karşılanmasına taşınmıştır (Veselovski de bu görüştedir). Çocuk, yani gençlik, yetişmemişlik-tamamlanmamışlık imgesinin kendisinin de düzeltilmesi gerekiyor, –bu imge ancak metaforik düzlemde uygundur: bu antik gençliktir, Herakleitos'un "oynayan çocuk"udur. Tarihsel bakış açısından, Rabelais'nin "sinikliği" romanının antik katmanına aittir.

Veselovski'nin örneğine "çıkışmalarımıza" devam edelim: Onun köy çocuğu geçenlere çamur sıçratmaktadır. Bu Rabelaisci siniklik için oldukça yumuşatılmış ve modernleştirilmiş bir metafordur. Çamur sıçratmak "alçaltmak" demektir. Fakat

grotesk alçaltma her zaman tam olarak bedensel aşağıyı, üreme organlarının alanını belirtir. Bu yüzden çamur değil, bok ve sidik sıçratıyorlardı. Bu modernleştirilmiş ve yumuşatılmış "çamur sıçratma" metaforunun da temelinde yatan oldukça eski bir küçültücü jesttir.

Dışkılamanın budalalar bayramı ritüellerinde büyük bir rol oynadığını biliyoruz. Seçilmiş eğlencelik piskoposun törensel hizmeti sırasında, aynı tapınakta buhurdanlıkta günnük yerine dışkı kullanılırdı. Törenden sonra rahip dışkıyla dolu bir arabaya binerdi; caddelerden geçerek halka dışkı fırlatırlardı.

Bok fırlatma charivari ritüelinde de vardı. XIV yüzyılın charivari'si bize "Roman du Fauvel" aracılığıyla yazılı olarak ulaşmıştır; burada yazılanlardan, bok atmanın o zamanlar başka ritüel jestlerle, kuyuya tuz atmayla, birlikte uygulandığını öğreniyoruz.[1] Eskatolojik (öncelikle de sözlü) serbestlikler karnaval zamanında da önemli bir rol oynardı.[2]

Rabelais'de de sidikle yıkanma ya da sidiğe batırılma önemli rol oynar. Romanın ilk kitabının (XVII. bl.), Gargantua'nın çevresine toplanan birtakım Parislileri sidiğinde boğduğu ünlü bölümünü hatırlayalım; yine aynı kitapta Gargantua'nın kısrağının Vede geçidinde Picrochole'nin ordusunun bir kısmını sidiğiyle boğduğu bölümü ve Gargantua'nın sidiğinin seline kapılan hacıların olduğu bölümü hatırlayalım; son olarak, ikinci kitaptan Anarchus'un ordugahının Pantagruel'in sidiğinin altında kalışını hatırlayalım. Bu bölümlere yeniden döneceğiz. Burada geleneksel küçültme jestlerinden birini, Veselovski'nin hüsnütabir metaforunu ("çamur sıçratmak") üstünü temizleyerek aydınlatmak önem taşıyor.

Dışkılar, atma nesnesi olarak, antik edebiyatta da bilinmektedir. Aeschylus'un satirik dramı *Kemik Toplayıcısı*'nın fragmanlarında, Odysseus'un kafasına "kötü kokulu bir kabın," yani gece çanağının fırlatıldığı bir bölüm görülür. Aynı

---

[1] Bkz. *Histoire littéraire de la France* içinde "Roman du Fauvel," XXXII, s. 146: "L'un getoit le bren au visage... L'autre getoit le sel au puis," "Biri surata pislik atıyor diğeri kuyuya tuz serpiyor."
Hans Sachs'ta, sözgelimi maslenitsadan bir "Pislik üzerine oyun" bulunmaktadır.

olay Sofokles'in, bize ulaşmamış olan *Akhaealıların Şöleni* adlı satirik dramında da bulunmaktadır. Benzer bölümler antik vazolarda da resmedildiği şekliyle, komik Herakles figürüyle de ilişkilidir: ya sarhoş bir halde bir hetaera'nın [fahişe] kapısında yatar ve yaşlı kadın satıcılar başından aşağı gece çanağını boca eder ya da o birini gece çanağıyla kovalar. Son olarak, Pomponius'un [Fabulae] Atellanae'sinden bir fragman ulaşmıştır bize: "Sen Diomedes, beni sidiğe boğdun" (belli ki, "Akhaealıların Şöleni"nindeki bölümün yeniden işlenmesi).

Ortaya koyduğumuz örnekler, bok atmanın ve sidiğe boğmanın yalnız grotesk gerçekçiliğe değil, antik çağa özgü olan geleneksel küçültücü jestler olduğunu gösteriyor. Bunun küçültücü anlamı herkesçe biliniyor ve anlaşılıyordu. Olasılıkla, her dilde "ağzına türünden ifadeler bulunabilir (paralel ifadeler, "tükürmek" ya da "üfürmek"). Rabelais'nin çağında "bren pour luy" ifadesi yaygındı (Rabelais'nin romanının ilk kitabının önsözünde kullandığı ifadedir bu).

Bu jestin ve eşlik eden sözlü ifadelerin kökeninde harfi harfine topografik küçültme, yani bedensel aşağıya, üreme organlarının alanına doğru inme yatar. Bu yıkımdır, bu küçültülenin mezarıdır. Fakat bütün bu türden küçültücü jest ve ifadeler ambivalenttir Gömülen için mezar olsa da bedensel mezardır bedensel aşağı, üreme organlarının alanı olsa da dölleyen ve doğuran aşağıdır Bu yüzden de sidik ve bok imgelerinde doğum, bereketlilik, yenilenme ve refahla özsel bir ilişki gizlidir. Ve bu olumlu moment Rabelais'nin çağında hâlâ tamamıyla canlıydı ve tüm açıklığıyla hissediliyordu.

Romanın dördüncü kitabındaki "Panurge'nin sürüsü"nü içeren ünlü bölümde, tüccar Dingdong koyunlarını, sidiklerinin tıpkı tanrıların sidiği gibi, toprağı bereketlendiren, mucizevi bir güce sahip olduğunu söyleyerek över.

Dördüncü kitaba eklenmiş "Kısa açıklama"da ("Brieve declaration"), Rabelais'nin kendisi (ya da en azından onun çağdaşı ve aynı kültürü paylaşan biri) buraya ilişkin bir açıklama getiriyor: "Eğer Tanrı buraya işeseydi" ("Si Dieu y eust pisse"). Bu efendimizin işediği ya da örneğin tükürmek gibi başka tür doğal eylemler yaptığı yerleri özellikle kutsanmış sayan Paris

ve bütün Fransa'nın sıradan insanları arasında kullanılan bir ifadedir (sözgelimi Aziz John, bl. IX: "Lutum fecit ex sputo" – "tükürükten merhem yaptı").[3]

Bu bölüm dikkat çekicidir. O çağda halk efsanelerinde ve dilin kendisinde dışkılamaların doğrudan bereketlilikle ilişkili olduğunu ve Rabelais'nin de bu ilişkiyi bilerek bundan bilinçli bir biçimde yararlandığını ortaya koymaktadır. Daha ilerde, Rabelais'nin "efendimiz" ("Notre Seigneur") ve "efendimizin kutsaması" hakkındaki tasarımı dışkılama tasarımıyla karıştırmaktan hiç de çekinmediğini görüyoruz (bu tasarımlar alıntıladığı "halk deyişlerinde" zaten kaynaşmıştı); o bunda bir saygısızlık görmedi ve bu iki tasarım arasında, artık XVII. yüzyılın insanları için açılmış sayılan o stilistik uçurumu kabul etmedi.

Bok atmak, sidikte boğmak vb gibi sokak karnaval jest ve imgelerinin doğru anlaşılması için, şunları dikkate almak gerekir. Bütün buna benzer jestli ve sözlü imgeler, tek bir imgesel mantıkta kaynaşmış karnaval bütününün bir parçasıdır. Bu bütün, aynı anda eski dünyanın ölümü ve yeni dünyanın doğumunun gülünçlü dramıdır. Her bir imge bu bütünün anlamıyla bağlantılıdır, oluşmakta olan dünyanın, bu imge ayrı bir rol oynasa bile tek bir kavranışını barındırır içinde. Bu bütünün parçası olmaları yoluyla bu imgelerin her biri derin bir biçimde ambivalenttir, – yaşam-ölüm-doğuma karşı çok özsel bir yaklaşımları vardır. Bu yüzden bütün bu türden imgeler bizim anladığımız anlamda siniklikten ve edepsizlikten yoksundur. Ama yine bu imgeler (sözgelimi bok fırlatma ve sidikle boğma), varoluşun olumlu ve olumsuz kutuplarının (doğum ve ölüm) birbirinden koparıldığı ve çeşitli bulanık imgelerde birbirlerine karşı konumlandığı bir başka dünyagörüşü sistemi içinde kavranırsa, gerçekten kaba sinikliğe dönüşür, yaşam-ölüm-doğuma karşı dolaysız yaklaşımlarını ve böylece ambivalentliklerini kaybederler. Yalnızca olumsuz momentlerinde sabitlenerek, işaret ya da olayların (sözgelimi bok, sidik) dar gündelik, tekboyutlu anlamlarını kazanırlar ("bok" ve "sidik" sözcüklerinin bizdeki çağdaş anlamı). Aslında burada –değişik

[3] Bkz. "Tekciltlik" *Rabelais*, yay. L.Moland, *François Rabelais. Tout ce qui existe de ses oeuvres*, [Paris, 1884], s. 478.

bir görüşe göre-bu imgeler, daha doğrusu, onlara denk düşen deyişler, halkların günlük konuşmalarında yaşamayı sürdürmektedir. Doğru, bunlarda eski dünya görüşsel anlamlarının çok uzak çınıltısı, sokak özgürlüğünün hafif gürültüsü hâlâ korunmaktadır, zaten ancak bu şekilde onların dirençli canlılıkları ve geniş yayılımları açıklanabilir.

Rabelais uzmanları Rabelais'deki sokak öğelerini çoğunca, onların karnaval-sokak etkinlikleri bütününden koparark çağdaş kavranışlarıyla anlayıp değerlendirmektedirler. Bu yüzden bu imgelerin derinlikli ambivalentliğini sezemezler.

Rabelais'nin çağında sidik ve bok imgelerinde yeniden doğuş, bereketlilik, yenilenme ve bolluk momentlerinin hâlâ tamamıyla canlı ve hissedilir olduğunu ortaya koyan birtakım paralel örnekler sunalım.

Folengo'nun *Baldus*'unda (bilindiği gibi Rabelais'yi belli ölçüde etkilemiş olan, makaronik bir şiir), cehennemde geçen, Zingar'ın bir genci sidikle ıslatarak dirilttiği bir bölüm vardır.

*İnanılmaz Vakayiname*'de,[1] Gargantua'nın üç ay, yedi gün, on üç saat, kırk yedi dakika işeyerek Rhone nehriyle birlikte yediyüz gemi yarattığı bir bölüm vardır.

Rabelais'nin kendisinde (romanın ikinci kitabı), Fransa ve İtalya'nın bütün ılık şifalı kaynakları hasta Pantagruel'in sıcak sidiğinden çıkar.

Romanın üçüncü kitabında (bl. XVII) Rabelais, Jupiter, Neptune ve Mercury'nin sidiklerinden Orion'u (Yunanca οδροετν, işemek'ten) doğurduğunu söyleyen antik miti aktarır (Rabelais'nin kaynağı, Ovidius'un *Fasti*'sidir). Bu anıştırmayı şöyle ilginç bir şekilde sunar: Jupiter, Neptune ve Mercury "...officialement ...forgerent Orion. "Official" – bu kilise polisinin bir görevlisidir, fakat –kendine özgü samimi küçültme diline uygun olarak– gece çanağı anlamını almıştır (bu kullanım XV yüzyıl dilinde yerleşiktir). Rusçadaysa, bilindiği gibi, gece çanağına genellikle "general" denir. Bu şekilde Rabelais kendine özgü benzersiz dilsel serbestisiyle, "sidikten" anlamına gelmesi gereken "officialement" biçimini ortaya koymuştur

[1] Bu "Yüce Vakayiname"nin genişletilmiş ve düzeltilmiş redaksiyonudur. Burada *Pantagruel*'den ödünç alınmış yerler vardır. 1534 yılında yayımlandığı sanılmaktadır. Yazarı François Girault'dur.

("generalden" ya da "zatı muhteremden" diye de çevrilebilir). Bu örnekte sidiğin küçültücü ve bereketli gücü oldukça kendine özgü bir biçimde kaynaşmıştır.

Son olarak paralel bir olay olarak, Brüksel'deki kent çeşmelerinden birinde bulanan ünlü "Manneken-Pis"i de hatırlayalım. Bu bütün rahatlığıyla işeyen bir çocuğun antik figürüdür. Brükselliler onu "en eski yurttaşları" sayarlar ve kentlerinin selametini ve refahını onun varlığıyla ilişkilendirirler.

Benzer birçok örnek verilebilir. Yeri geldikçe bu temaya başka Rabelaisci malzemelerle döneceğiz. Şimdiyse verilen örneklerle yetinelim. Sidik ve bok imgeleri ambivalenttir, bütün maddi-bedensel aşağı imgeleri gibi: aynı zamanda hem küçültür-öldürürler hem de yeniden doğurur-yenilerler, hem kutsayıcı hem de alçaltıcıdırlar, onlarda ölüm doğumla, doğum eylemleri can çekişmeyle iç içedir.[5] Aynı zamanda bu imgeler samimi biçimde g ü l m e c e y l e ilişkilidir. Sidik ve bok imgelerinde ölüm ve doğum kendine has neşeli gülünç yönleriyle verilmiştir. Bu yüzden dışkılama imgelerine o ya da bu biçimde, neredeyse her zaman, gülmecenin yenilmiş olan korkunun yerine geçmek üzere sunduğu neşeli canavarlar eşlik eder, bu yüzden dışkılama imgeleri dolaysızca yeraltı imgesiyle iç içe geçmiştir. Dışkının, doğası gereği gülünç olan madde ve bedensellik olduğu söylenebilir; yüce olan her şeyin küçültücü bedenlenmesi için en uygun maddedir bu. Bu yüzden de gülmece folklorunda, grotesk gerçekçilikte ve Rabelais'nin romanında ve aynı şekilde gündelik konuşmanın yaygın küçültücü deyiş-

Dünya edebiyatında ve özellikle de anonim sözlü gelenekte acının dışkılamayla içiçe bulunmasına ya da ölüm momentinin dışkılama momentine denk düşmesine ilişkin sayısız örnekle karşılaşmaktayız. Bu ölümün ve ölenin kendisinin küçültülmesinin en yaygın yollarından biridir. Bu tip küçültme "Malbrough teması" olarak adlandırılabilir. Önemli edebiyat eserlerinden yalnızca Seneca'nın ünlü, gerçekten saturnalistik satiri Ludus morte Claudii'yi anacağım; burada imparator Claudi tam da dışkılama sırasında ölür. Rabelais'nin kendisinde "Malbrough teması"yla çeşitli değişkelerle karşılaşılır. Sözgelimi "Rüzgârlar Adası"ndaki insanlar gaz çıkartarak ölürler, bu arada ruhları arka deliklerinden çıkıp gider. Bir başka yerde, imparatorun huzurunda uygunsuz bir ses çıkardığı için ölen bir Romalıdan bahseder. Benzer örnekler yalnız öleni alçaltmaz – ölümün kendisini de alçaltır ve bedenlendirirler, onu neşeli canavara dönüştürür.

lerinde önemli bir yeri vardır. Fakat Hugo, Rabelaisci dünyayla ilgili olarak, "totus homo fit excrementum" dediği zaman, Avrupa'nın edebi bilincinde artık kaybolmuş olan dışkılama imgesinin yenileyici ve doğurgan momentini gözden kaçırmaktadır.Veselovski'nin verdiği delikanlı imgesine geri dönelim. Artık "çamur sıçratmak" metaforunun Rabelais'nin sinikliği için aşırı yetersiz kaldığını görüyoruz. Bu soyut-ahlaksal türden bir metafordur. Rabelais'nin sinikliği ise, bok atmak ve sidikle boğmaya benzer, bir grotesk küçültme sistemidir. Neşeli bir cenazedir. O ya da bu kendi biçim ve deyişlerinde küçültme sistemi başından sonuna dek bütün romanı kaplar, bu onun kelimenin dar anlamıyla siniklikten çokça uzak olan imgelerini de düzenlemektedir. Bütün bunlar sadece dünyanın tek bir gülünçlü yönünün öğeleridir.

Veselovski'nin sunduğu imge aşırı başarısızdır. Şu çamur sıçratmasını hoşgörüyle affettiği, çılgınlar gibi koşan naif köy çocuğu, içinde göz alıcı ve hiç de naif olmayan anlamlı derinlikler barındıran, binlerce yıllık halk gülmece kültüründen başkası değildir. Gülmece ve gülünçlü siniklik kültürü kesinlikle naif olarak adlandırılamaz ve hiç de bizim hoşgörümüze ihtiyaç duymaz. Bizden özenli inceleme ve kavrayış beklemektedir.[6]

Buraya kadar Rabelais'nin romanında "siniklik," "edepsizlik," "sokak öğeleri" üzerine konuştuk, fakat bunlar basmakalıp terimlerdir ve ifade etmeleri gereken şeye uygun değillerdir. Öncelikle bütün bu öğeler, Rabe-

[6] Rabelais ve onun çağına karşı horgörülü-hoşgörülü yaklaşımın tipik formülünü Voltaire de sunmaktadır (Sottisier'de):
"Marot, Ammot ve Rabelais, tıpkı rastlantı eseri iyi bir şey söylemeyi becerdiklerinde küçük çocukların övüldüğü gibi övülürler. Bu yazarlar kabul görür, çünkü çağları horgörülür, çocuklarsa onlardan kimse yetişkinlik beklemediği için övülmektedir." Bu Aydınlanmacıların geçmişe ve özellikle de XVI. yüzyıla bakışı açısından oldukça karakteristik sözcüklerdir. Ne yazık ki, bunların o ya da bu biçimde bizim çağımızda da yinelendiği duyulmaktadır. XVI. yüzyılın naifliğine ilişkin kesinlikle yalan olan bu kavrayışlardan sonsuza dek kurtulmak kaçınılmazdır.

lais'nin romanında yalıtık biçimde bulunmaz: bunlar, onun imgelerinin ve üslubunun oluşturduğu sistemin organik bir kısmıdır. Bu öğeler ancak yeni edebi kavrayış için yalıtık ve özgüldürler. Grotesk gerçekçilik ve halk-bayram biçimi sistemi içinde, maddi-bedensel aşağı imgelerinin özsel momentleriydiler. Gerçekten de gayriresmi öğelerdiler, fakat ortaçağın bütün halk-bayram edebiyatı gibi, gülmece de öyleydi. Bu yüzden "sokak" öğelerini ancak basmakalıp olarak ayırıyoruz. Kastettiğimiz sokak yaşamıyla doğrudan bağlantılı, sokak gayriresmiliğinin ve özgürlüğünün damgasını taşıyan, ama aynı zamanda kelimenin tam anlamıyla halk-bayram edebiyatı biçimlerinden sayılamayacak olan her şeyi kastediyoruz.

Aklımızdan geçen şey öncelikle gündelik konuşmanın birkaç hali –küfür, söz, yemin, lanet–, ayrıca sokak konuşmasının türleri – "Paris bağırtıları," panayır şarlatanlarının ve kocakarı ilacı satıcılarının reklamları vb. Bütün bu olgular halk-bayram edebi ve gösteri türlerinden Çin seddiyle ayrılmaz: özde kaynaşır ve sık sık onlarda hâkim bir stilistik rol oynarlar; bu olgulara *dit* ve *debat*'larda ([şiir ve diyalog biçimli] tartışmalar), diablerielerde, sotilerde, farslarda vb rastlarız. Sokağın günlük ve sanatsal türleri çok sık olarak iç içe geçerler, aralarında belirgin bir sınır çizmek genellikle güçtür. Satıcılar ve kocakarı ilacı reklamcıları panayır aktörleridirler; "Paris bağırtıları" şiirsel bir biçime sahipti ve belli bir melodiyle çalınırdı; temsil oyuncularının konuşma üslubu, halk kitabı satıcılarının reklam üslubundan hiçbir şekilde ayrılmıyordu (ve dahası bu kitapların uzun reklam sözleri genellikle sokak çığırtkanlarının üslubunda oluyordu). Geç ortaçağ ve Rönesans sokağı, –gürültülü sokak küfürleşmelerinden düzenli bayram gösterilerine dek– bütün "sergilerin" herkese uygun bir şeye sahip olduğu, bir ve aynı özgürlük, açıklık, samimiyet atmosferinden doğduğu, birleşik ve bütünlüklü bir dünyaydı. Ve yemin, küfür, lanet gibi bu tür gündelik konuşmalar, sokakta tamamıyla yasallaşmış ve eğilimi olan her şeyi sokak bayram türlerine kaynaştırmıştı (kilise dramasını bile). Sokak gayriresmi her şeyin merkez noktasıydı, resmi düzenin ve resmi ideolojinin dünyasında bir tür "dünyadışılık" haklarından yararlanıyordu, her zaman için "halkta" kaldı. Şüphesiz, sokağın

bu yönleri tam olarak tam da bayram günlerinde ortaya çıkıyordu. Genellikle bayramlara uydurulan, fakat uzun süren pazar dönemleri büyük bir önem taşıyordu. Sözgelimi Lyon'daki ünlü pazar yılda dört kez yapılıyordu ve her seferinde onbeş gün sürüyordu; böylece yılda tam iki ay Lyon pazar ve dolayısıyla tam anlamıyla karnaval yaşamı yaşıyordu. Pazarlarda her zaman bir karnaval atmosferi hâkimdi, gerçekten bir karnaval olmasa bile.

Demek ki, gayriresmi halk kültürü ortaçağda ve hatta Rönesans döneminde kendi özel yerine, sokağa ve kendi özel zamanına, bayram ve pazar günlerine sahipti. Bu bayram sokağı, yukarıda sıkça söylediğimiz gibi, ortaçağın resmi dünyası içinde kendine has bir ikinci dünyadır. Burada kendine has ilişkiler, özgür samimi-sokak ilişkileri yürürdü. Saraylarda, tapınaklarda, kurumlarda, evlerde hiyerarşik ilişki ilkeleri, etiketler, görgü kuralları hâkimdi. Sokaklarda da kendine özgü bir konuşma, samimi bir konuşma, başka yerlerde işe yaramayan ve kilisenin, sarayın, mahkemelerin, kurumların dilinden, resmi edebiyatın, egemen sınıfların (aristokrasi, saraylılar, üst ve orta memurlar, şehir burjuvazisinin ileri gelenleri) konuşma dilinden, sokak konuşmasının doğal özellikleri –bilinen yollarla– buraya da sızmış bile olsa, kesin olarak farklı olan, neredeyse kendine has bir dil duyulurdu. Bayram günlerinde, özellikle de karnaval zamanı, sokak şiiri az ya da çok ölçüde her yere yayılırdı, kiliseye bile (budalalar bayramı, eşekler bayramı). Bayram sokağı, hepsi de tek bir gayriresmi dünya duyumuyla dolmuş olan, inanılmaz çoklukta tür ve biçimleri birleştirirdi.

Bütün dünya edebiyatında, büyük olasılıkla, halk-sokak yaşamının bütün yönlerini böylesine derinden ve güçlü biçimde yansıtabilmiş görünen, Rabelais'nin romanı dışında bir başka yapıt yoktur. Sokağın sesini onda herkesten daha gür biçimde duyarız. Fakat, bunlara kulak kesilmeden önce, Rabelais'nin sokakla tanışıklığının dış tarihini (yaşamöyküsünün sınırlı biçimde sunduklarının izin verdiği kadarıyla) gözden geçirmemiz gerekir.

Rabelais, döneminin sokak ve pazar yaşamını oldukça iyi biçimde biliyordu ve ileride göreceğimiz gibi, onu benzersiz bir derinlik ve güçle kavrayıp romanına yansıtabilmişti.

Cordeliers manastırında çocukluğunun geçtiği ve hümanist kültürle ve Yunancayla tanıştığı Fontenay-le-Comte'da, aynı zamanda pazar yerinin kendine has kültür ve diliyle de tanışmıştı. Fontenay-le-Comte'da o sıralarda Fransa'nın her yerinde bilinen bir pazar kurulurdu. Burada yılda üç kez kurulurdu bu. Buraya yalnız bütün Fransa'dan değil, başka ülkelerden de muazzam sayıda tüccar ve alıcı akın ederdi. G. Boucher'in tanıklığına göre, buraya oldukça çok yabancı, özellikle de Almanlar gelirdi. Burada bir sürü gezgin tüccar, çingene ve o dönemde bolca bulunan çeşitli türden *declasse* [toplumsal sınıf bağlarından kopmuş] öğeler bulunurdu. XVI. yüzyılın sonlarından bize, Fontenay-le-Comte'un kendine özgü bir argonun vatanı olduğuna dair bir kanı ulaşmıştır. Burada Rabelais pazar yerinin bütün kendine özgü yaşamını gözleyebilir ve dinleyebilirdi.

Ve Rabelais, yaşamının bundan sonraki döneminde, piskopos Geoffroi d'Estissac ile birlikte Poitou bölgesine sık sık yolculuk ederek, Saint Maixent'deki pazarı ve Niort'daki ünlü pazarı (Rabelais bu pazarın gürültüsünü romanında anmaktadır) gözleme şansını elde etti. Genel olarak, Poitou'da sokak pazar ve eğlence yaşamı bu dönemde özellikle şatafatlı bir canlılık taşıyordu.

Burada, Poitou'da, Rabelais sokak yaşamının oldukça önemli bir başka yanını, sokak gösterilerini tanıdı. Göründüğü kadarıyla, tam da burada, romanında tasvir ettiği tiyatro sahnelerine (les echafauds) ilişkin özel bilgiler elde etti. Tiyatro sahneleri hemen sokağa kuruluyor ve çevresine halk toplanıyordu. Bu kalabalığa karışarak, Rabelais mysteriaları, moralleri ve farsları seyretti. Poitou'nun, Montmorillon, Saint Maixent, Poitiers ve diğer şehirleri, o dönemde tam da bu tiyatro gösterileriyle ünlenmişlerdi.[7] Dördüncü kitapta anlatılan Villon'un facétie'leri için, Rabelais'nin Saint Maixent ile Niort'u

Bkz. Bu konuyla ilgili olarak bkz., H. Clouzot, *L'ancien théâtre en Poitou*, 1900.

seçmesi yersiz değildi. Fransa'nın o dönemdeki tiyatro kültürü daha hâlâ bütünüyle halkın sokaklarıyla ilişkiliydi.

Rabelais yaşamının daha sonraki, belgelenmemiş döneminde (1528-1530), anlaşıldığı kadarıyla, Bourdeaux, Toulouse, Bourges, Orleans ve Paris üniversiteleri arasında mekik dokumuştur. Burada öğrenci bohemlerin hayatına karışmıştır. Bu yakınlık daha sonraki dönemde, Rabelais Montpellier'de tıp öğrenimi görürken daha da ilerleyecektir.

Daha önce okul bayramlarının ve eğlencelerinin ortaçağ kültür ve edebiyatındaki büyük önemini belirtmiştik. Öğrencilerin Rabelais'nin zamanındaki neşeli eğlence edebiyatı çoktan yüksek edebiyat düzeyine varmıştı ve bunda önemli bir rol oynuyordu. Bu eğlence edebiyatı da sokakla ilişkiliydi. Okul parodileri, travestiler, hem özellikle yerel dillerde hem de Latince yazılan facétie'ler, sokak biçimleriyle genetik bir yakınlık ve içsel bir ilişkiye sahiptir. Okul şenliklerinin büyük çoğunluğu sokakta gerçekleşirdi. Böylece Rabelais zamanında Montpellier'de Epifani bayramı sırasında öğrenciler karnaval geçidi düzenliyor, sokakta danslar ediyorlardı. Üniversite sık sık duvarlarının dışında moraller ve farslar düzenliyordu.[8]

Öyle görünüyor ki, Rabelais, zamanının öğrenci eğlencelerinde yer almıştı. J. Plattard, öğrencilik yaşamı sırasında (özellikle de Montpellier'de), Rabelais'nin anektodların yanı sıra, facétie'ler, eğlenceli tartışmalar, komik resim taslakları hazırladığını ve neşeli eğlence edebiyatı içinde, bizim için "Pantagruel"in öylesine beklenmedik bir hızla yaratılışını açıklayabilecek türden bir deneyim elde etmiş olduğunu öne sürüyor.

Lyon döneminde, Rabelais'nin halk pazar yerleriyle ilişkisi daha da canlı ve derinlikli bir hal alır. Ünlü Lyon pazarlarından bahsetmiştik, her yıl neredeyse iki ay sürüyorlardı. Lyon'da – büyük bir İtalyan kolonisine sahip bu güney şehrinde– sokak ve meydan yaşamı genel olarak oldukça canlıydı. Rabelais'nin kendisi dördüncü kitapta, p i s b o ğ a z o b u r "Mascheroûte"-

[8] Bu öğrenci eğlencelik edebiyatı önemli ölçüde sokak kültürünün bir parçasıydı ve kendi sosyal karakteri açısından halk kültürüne yakındı, bazen de onunla doğrudan kaynaşırdı. Grotesk gerçekçiliğin yapıtlarının (özellikle de şüphesiz, onun Latince kısmının) bu isimsiz yazarları arasında, olasılıkla, birçok öğrenci ya da eski öğrenci vardı.

nin, bu bildik neşeli canavarın ürkünç kuklasını taşıdıkları Lyon karnavalını anmaktadır. Çağdaşları başka kitlesel Lyon bayramlarına da sözgelimi matbaacıların mayıs bayramına ve "zanaatkârlar prensinin" seçilmesi bayramına da tanıklık etmektedirler.

Rabelais'nin Lyon pazarıyla daha yakın bağları da vardır. Kitap yayımı ve satışı alanında Lyon pazarı dünya üzerinde öncü yerlerden biriydi, sadece ünlü Frankfurt pazarının gerisindeydi. Her iki pazar da kitap dağıtımı ve edebi tanıtımın özsel organıydı. Kitaplar (bahar, sonbahar, kış) "panayırı için" günışığına çıkardı. Lyon pazarı Fransa'daki kitap yayımı zamanını önemli bir ölçüde belirliyordu. Yeni kitapların çıkışı her zaman bu pazarların tarihine denk getiriliyordu.[9] Bu tarihler dolayısıyla yazarların elyazmalarını sunma zamanlarını da belirliyordu. A. Lefranc Lyon pazarlarının tarihlerini Rabelais'nin yapıtlarının bir kronolojisini çıkarmak üzere oldukça başarılı biçimde kullanmıştır. Lyon pazarlarının tarihleri bütün kitap üretimini (bilimsel olanları bile), fakat şüphesiz özellikle halk kitaplarını ve eğlence edebiyatını bir düzene sokmuştur.

Başlangıçta üç bilimsel yayın yapan Rabelais, daha sonra tam da bu kitle edebiyatına katkıda bulunanlardan oldu ve bu yüzden pazar yeriyle daha da yakın bir ilişki içine girdi. Yalnız pazar tarihlerini değil, pazarın taleplerini, zevklerini ve üslubunu da bilmesi gerekti.

Rabelais 1533 yılında, neredeyse aynı zamanlarda, yalnız *Gargantua'nın Yüce Vakayinamesi* adlı bir halk kitabının açıkça ardılı olan *Pantagruel*'i değil, *Pantagruel Kehanetleri*'ni (*Pantagrueline Prognostication*) ve 1533 yılı *Almanak*'ını (*Almanach*) yayınladı. *Pantagruel Kehanetleri* o çağda pek sevilen yeni yıl kehanetlerinin neşeli komik bir şekilde alaya alınışıdır. Bu yapıtın (toplamı birkaç sayfa) sonraki yıllarda da yeni basımları yapıldı.

Belirtilen yapıtlardan ikincisi *Almanak*, popüler bir takvimdir. Rabelais bu türden takvimleri daha sonraki yıllarda da yayımlamıştır. Onun 1535, 1541, 1546 ve son olarak 1550 yıl-

[9] Hatta Goethe'nin yapıtları da belli bir ölçüde Frankfurt pazarlarının tarihlerine göre düzenleniyordu.

larında hazırladığı takvimlerle ilgili bilgiler (ve birtakım fragmanlar) elimize ulaşmıştır. Sözgelimi L. Moland'ın yaptığı gibi, bunların 1533 yılından başlayarak her yıl bir tane yayınlamış olduğunu ve halk takvimlerinin gedikli hazırlayıcısı, bir tür "Fransız Mathiew Lansberg"i olduğunu öne sürmek olasıdır.

Her iki tip yapıt da –hem *Kehanetler* hem de takvimler– z a m a n l a, y e n i y ı l l a ve son olarak halk pazar yeriyle bağlantılıdır.[10]

Yaşamöyküsünün sunduğu kıt bilgilerde bu ilişkiye dair belirgin ve ilginç birtakım olgular yer almasa da Rabelais'nin yaşamının daha sonraki dönemlerinde de sokağa karşı canlı bir ilgi gösterdiği ve kesintisiz bir ilişki içinde olduğunan şüphe yoktur.[11] Fakat Rabelais'nin İtalya'ya yaptığı son yolculuktan oldukça ilginç bir belge ulaşmıştır. 14 Mart 1549 tarihinde, kardinal Jean du Beilay, II. Henry'nin bir oğlunun olması dolayısıyla Roma'da bir halk bayramı düzenlemiştir. Rabelais bu bayrama katıldı ve kardinal Guizou'ya yazdığı mektuplardan yararlanarak bayramın çok ayrıntılı bir anlatımını yaptı. Bu anlatı *Paris ve Lyon'da Piskopos Monsenyör du Bellay'ın Roma Sarayında Sahnelettiği Gölge Dövüşü ve Bayram* adıyla yayınlanmıştır.

Bu bayramın başlangıcında sokakta havai fişekler ve hatta, daha sonra s a m a n k u k l a l a r olduğu anlaşılan ölülerle etkileyici anlar yaşatan bir meydan muharebesi yer almıştı. Bayramın, bu türden bütün bayramlar gibi, belirgin bir k a r n a v a l havası vardı. Burada kaçınılmaz karnaval "cehennemi," alevler saçan bir küreyle temsil edilmişti. Bu küreye "cehennemin ağzı" ya da "Lucifer'in kafası" adı takılmıştı (bkz. Tek ciltlik bsm., Moland, s. 599). Bayramın sonunda halk için inanılmaz –kesinlikle Pantagruelvari– miktarda sucuk ve şarapla büyük bir şölen verilmişti.

---

[10] Tek bir kişide ciddi bilimsel-alimane ve pazar yeri, karnaval edebiyatının böyle kaynaşması dönemin karakteristik olgularındandı.
Bu yüzden Rabelais'nin biyografik efsanesi bize onu halk-sokak-karnaval figürü olarak sunmaktadır. Yaşamı, efsaneye göre, her tür mistifikasyonlar, kılık değiştirmeler, şaka yollu işlerle doludur. L. Moland efsanenin Rabelais'sini haklı biçimde, "un Rabelais de carême-prenant," yani "maslenitsa Rabelais'si" (ya da "karnaval Rabelais'si") olarak adlandırmaktadır.




*Hazreti İsa Araf'a İniyor*, solda cehennemin ağzı görülüyor. Hieronymus Cock, 1561, Bruegel'den esinle.

Bu türden bayramlar Rönesans dönemi için genel olarak oldukça karakteristiktir. Burckhardt da bu bayramların Rönesans'ın dünya görüşü ve sanatsal biçemine, bu dönemin ruhuna ne denli büyük ve özsel bir etkide bulunduğunu göstermiştir. Bu etkiyi abartmamıştır. Bu etki onun düşündüğünden de büyüktü.[12]

Rabelais yaşadığı dönemin bayramlarında resmi geçit yanlarıyla değil, halka ait sokak yanlarıyla ilgilenmiştir. Yapıtında belirleyici etkiyi göstermiş olan tam da bu yandır. Sokaklarda o dönemde oldukça zengin olan halk gülmecesinin çeşitli biçimlerini tanımıştır.

İlk kitapta genç Gargantua'nın Ponokrates'in rehberliğinde aldığı eğitimi betimlerken (bl. XXIV), Rabelais şöyle söyler: "Bitki kurutmak yerine, merhemci, otçu, eczacı dükkânlarını geziyor, yabancı ülkelerden gelme

[12] Gerçi, Burckhardt, halk-sokak bayramlarını değil, saray, genel olarak resmi Rönesans bayramlarını düşünmektedir.

yağları, tohumları, zamkları, yaprakları, kökleri, meyveleri inceliyor ve nasıl ilaç haline getirildiklerini görüyorlardı.

Cambazları, jonglörleri, göz boyayıcıları, görmeye de gidiyorlar, Gargantua onların el çabukluklarını, kurnazlıklarını, takla atışlarını, göz oyunlarını seyrediyordu; özellikle de Picardia panayırlarından gelenlerin söz oyunlarına özel ilgi gösteriyordu. Çünkü onlar anadan doğma büyük laf cambazıdırlar ve olmayacak şeyler uydurup palavra atmakta eşsizdirler" (Eyüboğlu, s. 118).

Genç Gargantua'nın sokak yaşamını incelemesine ilişkin bu öykü, tam olarak özyaşamöyküsel sayılabilir. Rabelais'nin kendisi sokak yaşamının bütün bu yönlerini incelemişti. Rönesans sokağına ilişkin olarak halk gösteri biçimlerinin halk hekimliği biçimleriyle, ot toplayıcıları ve eczacılarla, her işe yarar mucizevi merhem satıcıları ve tıbbi şarlatanlarla olan yakınlığının altını çizelim. Halk hekimliği biçimleriyle halk sanatı biçimleri arasında çok eski geleneksel bir ilişki vardır. Bu sokak aktörüyle kocakarı ilacı satıcısının aynı kişide birleşmiş olmasını da açıklıyor. Bu yüzden Rabelais'nin romanında hem doktor imgesi hem de tıbbi öğe, bu romanın bütün geleneksel imgeler sistemiyle organik bir bağa sahiptir. Yukarıdaki alıntı, dönemin sokak yaşantısında eczacılarla temsiller arasındaki dolaysız yakınlığı doğru biçimde göstermektedir.

Rabelais'nin sokakla olan temasının dışsal tarihi, yaşamöyküsünün dar bilgilerinden elde edilebildiği kadarıyla böyledir. Peki romanına sokak nasıl girdi, orada nasıl yansıtıldı?



Burada önümüzde öncelikle sokağın özgül atmosferine ve sokak dilinin kendine özgü örgütlenişine ilişkin bir soru vardır. Bu soruyla Rabelais'nin romanının daha girişinde onun ünlü "önsöz"lerinde karşılaşırız. Araştırmamıza da sokak öğelerine ilişkin bir bölümle başladık, çünkü kitabının daha ilk satırından itibaren sokağın kendine özgü konuşma atmosferine düşeriz.

*Pantagruel*'in önsözü, yani romanın ilk olarak yazılan ve gün ışığına çıkan kitabı nasıl inşa edilmiştir?

İşte önsözün başlangıcı:

> "Şerefli ve yiğit savaşçılar, soylu ve sıradan insanlar, sürükleyici ve terbiyeli şeyler okumayı sevenler! Kısa süre önce görmüş, okumuş ve incelemiştiniz *Büyük Dev Gargantua'nın Yüce ve Benzersiz Vakayinamesi*'ni ve *bu kitaba, tıpkı gerçekten inanan insanların İncil'e ya da Kitabı Mukaddes'e yaklaştığı gibi inançla yaklaşmıştınız ve* çok kereler seçkin bayanlarla ve soylu kızlarla karşılaştığınızda kulaklarına aşk sözlerinin yerine bu kitaptan alınmış tuhaf ve uzun öyküler fısıldamıştınız, bu yüzden şan da övgü de sonsuza dek hatırlanma da sizin olsun!"

Burada, gördüğümüz gibi, *Gargantua Vakayinamesi*'nin övgüsü bu *Vakayiname*'nin cezbettiği kişilerin yüceltilmesiyle iç içedir. Bu övgü ve yüceltme temsil çığırtkanlarının ve pazar yerinde halk kitabı satanların reklamcı ruhuyla yapılmıştır: tıpkı onların her seferinde yalnız ellerindeki ucubeleri ya da kitapları değil de "seçkin topluluğu" da övmeleri gibi. Önümüzde sokak çığırtkanlarının havasında ve üslubunda tipik bir örnek durmaktadır.

Fakat şüphesiz, bu bağırtılar naiftir ve doğrudan "ciddi" reklamdan oldukça uzaktır. Halk-bayram gülmecesiyle kaplıdırlar. Reklamını yaptıkları şeylerle oynar, dillerine dolanan bütün "kutsal" ve "yüksek" şeyleri bu özgür oyunun içine katarlar. Örneğimizde *Vakayiname*'yi beğenenler, bu "vaka"lara, "tıpkı İncil ya da Kitabı Mukaddes'e olduğu gibi" "gerçekten inanan insanlarla" (vrais fideles) kıyaslanmaktadır; yazar bu hayranları yalnız "övgüye ve şana" değil, "sonsuz hatıra"ya da (memoire sempiternelle) layık görmektedir. Yukarı ve aşağı, kutsal ve alelade olanın bir düzeye getirildiği ve aynı dostane sözlü dans çemberine çekildiği sokağa özgü o özgür ve neşeli atmosfer yaratılıyor. Sokak çığırtkanlarının konuşması da hep böyle olmuştur. Bu konuşmada bir konuşma hiyerarşisi ve koşullar (yani, resmi görüşmelerin konuşma normları) talebi bulunmaz, sokak gülmecesinin ayrıcalıkların-

dan yararlanır. Bu arada, halk reklamının her zaman ironik, o ya da bu ölçüde her şeyden önce kendine gülmekte olduğunu belirtmek gerekir (bizim sandıkçılarımız, seyyar satıcılarımız vb de böyleydi); sokaklarda çıkar ve yalan, ironik ve yarı açık bir karakter kazanıyordu. Ortaçağ sokak ve meydanlarında "bağırtı" (*cri*) hep gülmece kokuyordu, az ya da çok bir güçle.

Şunun da altını çizelim ki, "önsöz"den alıntıladıklarımız nötr nesnel sözcükler değildir, burada bütün sözcükler övgü doludur: "tres illustres," "tres chevaleureux," "gentillesses," "honnestetes," "grandes," "inestimables" ve benzeri (asıl metinden aktarıyorum). Yüksek bir ölçü hâkimdir; aslında, buradaki her şey yüksek ölçülüdür. Fakat bu, şüphesiz, retorik bir yüksek ölçü değildir, burada ironik ve sahte bir abartma ve şişirme vardır; bu grotesk gerçekçiliğin yüksek ölçüsüdür. Bu küfürün ters (ya da düz) yüzüdür.

Bu önsözün sonraki paragraflarında pazar yerinin hekim-şarlatanının ve ucuz kocakarı ilacı satıcılarının "bağırtı"-sını duyarız: *Vakayiname*'yi diş ağrısından kurtulmanın harika bir ilacı olarak över; reçetesini de vermektedir: *Vakayiname* sıcak bir beze sarılıp hasta bölgeye bastırılmalıdır. Bu türden alaylı bir reçete, grotesk gerçekçiliğin yaygın türlerinden biridir.[13] Daha ilerde, *Vakayiname* zührevi hastalıklı, frengili ve gutlu olanların acısını dindirmesiyle övülür.

Gut ve zührevi hastalıklar (sifilis), Rabelais'nin romanında ve genel olarak XV ve XVI. yüzyılların gülmece edebiyatında çok sık geçer. Gut ve sifilis, yemeğe, içkiye ve cinsel yaşama ölçüsüz düşkünlüğün sonucu olan "neşeli hastalıklardır," ve bu yüzden özünde maddi-bedensel aşağıyla bağlantılıdırlar. Sifilis o zaman hâlâ "moda bir hastalıktı,"[14] gut

[13] Sözgelimi elimize erken ortaçağa ait, kellikten kurtulmak için ilaç öneren parodili bir reçete ulaşmıştır.
Sifilis [frengi] Avrupa'da XV. yüzyılın son yıllarında ortaya çıkmıştır. "Maladie de Naple" olarak adlandırılmıştı. Sifilisin bir başka vulgar adı "gorre," ya da "grand'gorre"du. "Gorre" sefahat, debdebe, "grand'gorre" şatafatlılık, yücelik, sefahat demektir. 1539 yılında *Le Triomphe de très haulte et puissante Dame Verole*, yani "Çok ünlü ve güçlü Bayan Verole'un övgüsü" adlı yapıt yayımlanmıştır (verole, yani sifilis, Fransızcada dişil bir sözcüktür).

temasıysa grotesk gerçekçilik içinde yaygındı; bununla Lucian'da da karşılaşıyoruz.[15]

Önsözün bu kısmında tıbbın sanatla geleneksel bir karışımını görüyoruz; fakat burada konu aktör ve kocakarı ilacı satıcısının tek bir kişide dışsal birleşmesi değildir, burada öncelikle eğlendiren ve gülmeyi doğuran edebi yapıtın (*Vakayiname*) sağaltıcı gücü öne çıkarılmaktadır; dördüncü kitabın önsözündeyse Rabelais bu temaya yeniden dönerek gülmenin sağaltıcı gücünü Hippokrates, Galen, Platon ve başka otoritelerin öğretileriyle temellendiriyor.

*Vakayiname*'nin yararlarını sıraladıktan sonra, Rabelais önsözü şöyle sürdürür:

> "Ne o, size göre beş para etmez mi? İstediğiniz dilde ve istediğiniz daldan bir kitap getirin bana, böyle erdemleri, özellikleri ve üstünlükleri olsun, hemen size tıkabasa işkembe ısmarlayacağım. Bulamazsınız, saygıdeğer efendiler, bulamazsınız! Bu kitap kendi türünde biriciktir, eşi benzeri yoktur ve *kıyas kabul etmez.* Kendir kabuğu da dahil her tür ceza kabulümdür. Tersini iddia eden de kaderci, berduş, yalancı ve ayartıcının tekidir."

Yüceltici ifadelerin sokak çığırtkanlarına has şekilde aşırı abartılması dışında, burada haklılığın kanıtlanmasının komik yolları kullanılmaktadır – komik iddia ve yeminler: *Vakayiname*'den daha iyi bir kitap gösterecek olana, yazar "tıkabasa işkembe ısmarlamaya" hazırdır. Daha iyi bir kitap yoktur, yazar "kıyas kabul etmediğini" göstermek için kendir kabuğuna razıdır. Bu türden parodili-ironik iddia ve yeminler sokak reklamcılığı için karakteristiktir.

Fakat neden "iç kısım" imgesi grotesk gerçekçilikte böyle bir rol oynar? İç kısım, yani mide, bağırsaklar – bu boğaz-

[15] Lucian, *Tragopodagra* adlı, şiir biçiminde bir komik trajedi yazmıştır (kahramanları Podagrus ile Podagra, doktor, cellat ve korodur). Rabelais'nin genç çağdaşı Fischart *Podagrammisch Trostbüchlin*'i yazdı; burada, amaçsızca yemenin sonucu olarak gördüğü, gutun [Rusçası da, Yunanca kökten 'podagr' (eril), 'podagra' (dişil) –çn.] ironik bir övgüsünü yapmaktadır. Hastalığın ambivalent övgüsü (özellikle de sifilis ve gutun), dediğimiz gibi, o çağın çok yaygın bir olgusudur.

dır, midedir – bu içerisidir, bu insanın yaşamıdır. Ama aynı zamanda bu emici, hazmedici midedir. Bu sözcüğün, deyim yerindeyse, yukarı ve aşağı iki anlamında grotesk gerçekçilik sıkça rol oynar. Daha önce, Rabelais'nin döneminde, günah çıkartma duasından şu sözleri söyleyerek bir bardak şarabı yuvarlayıvermenin alışkanlık olduğunu gösteren bir alıntıyı Henri Estiene'den yapmıştık: "İçimde temiz bir kalp ve dürüst bir ruh yarat tanrım: *bağırsaklarımı* yenile" (in visceribus meis): sanki şarap bağırsakları yıkarmış gibi (viscera). Fakat konu hâlâ karmaşıktır. İç kısım ve bağırsaklar dışkılama ve dışkıyla bağlantılıdır. Dahası, mide yiyip yutmakla kalmaz, aynı zamanda kendisi de yenilip yutulur (*tripes*, işkembe çorbası). "Sarhoş Muhabbeti"nde (romanın ilk kitabındadır), içlerinden biri, şarap bardağını yuvarlamaya hazırlanırken, bir başkasına şöyle der: "Nehre bir şey atman gerekmez mi, bu (bardak) mideyi yıkayıverecek şimdi" (genellikle nehirde yıkanırlardı). Burada midesini olduğu kadar, az önce yediklerini de düşünmektedir. Daha ilerde, iç kısımlar ölümle, boğazlanma ve öldürmekle bağlantılıdır (Rusçada da "bağırsaklarını deşmek"ten, yani öldürmek, kesmekten bahsedilir). Son olarak da doğumla bağlantılıdır: mide doğurmaktadır.

Böylece "işkembe" imgesinde, yaşam, ölüm, doğum, dışkılama, yeme bir araya gelerek tek bir kesintisiz grotesk düğüm oluşturur; bu yukarı ile aşağının birbirine karıştığı bedensel topografinin merkezidir Bu yüzden grotesk gerçekçilikte, bu imge öldüren ve doğuran, yutan ve yutulan ambivalent maddi-bedensel aşağı için sevilen bir ifadeydi. Grotesk gerçekçiliğin "salıncağı," yukarının aşağıyla oyunu bu imgede salınmaktadır; yukarı ile aşağı, yer ile gök kaynaşır. *Gargantua*'nın ilk bölümlerinde "işkembenin" ambivalent ve doğurgan anlamlarıyla oynayarak Rabelais'nin ne kadar harika bir gülmece senfonisi ortaya koyduğunu daha ilerde göreceğiz (öküz kesme bayramı, sarhoşların muhabbeti, Gargantua'nın doğumu).

Örneğimizdeki önsöz yazarının üzerine bahse girdiği "beş kuruşluk işkembe," yalnız değerce az bir şey (en ucuz yemek), "derbmo" (pislik, dışkı) anlamına değil, aynı zamanda yaşam, iç kısımlar ("bütün işkembemle" şeklinde) anlamına

da gelir. Bu imge burada ambivalent, tam olarak iki anlamlıdır.

Alıntımızın sonu da karakteristiktir. Övgülerin ardından yazar küfürlere geçer (sokak övgülerinin ters yüzü): *Vakayiname* hakkında başka türlü düşünenler, "kaderciler, hainler, kandırıkçılar" olarak damgalanır. Bu üç tahrik edici ifade de özellikle dinden sapmış kişilere, ateşe mahkûm edilmişlere karşı kullanılırdı. Burada ciddi ve tehlikeli konularla bir oyun sürdürür. Yazar maksatlı biçimde *Vakayiname*'yi İncil ve Kitabı Mukaddes'le karşılaştırır – burada da kiliseye uygun olarak, *Vakayinameler* sorunu hakkında Farklı düşünen herkesi, bütün belalarıyla birlikte sapkınlıkla suçlar. Kilise ve kilise politikasına yönelik bu cesur anıştırma burada güncel bir karaktere sahiptir. "Kaderciliğe" inanan protestanları açıkça kasteden, ilk tahrik sözcüğü, "kaderciler" ("predestinateurs") bunu desteklerler.

Görüldüğü gibi, *Vakayiname*'nin dünyadaki en iyi ve benzersiz bir kitap olarak ölçüsüzce övülmesi, yine bunu okuyan ve buna inananların, *Vakayiname*'nin kurtarıcı gücüne inançlarıyla yaşamlarını vermeye hazır olmanın (ironik ambivalent "beş kuruşluk işkembe" biçimde), bu inancı kenevir kabuğuna varıncaya dek sürdürmeye hazır olmanın (tabii sıradışı olarak) övülmesi ve son olarak, başka düşünenlerin hepsinin sapkınlıkla suçlanması, tüm bunlar baştan aşağı, tanrının sözlerinin (inciller) tek koruyucu ve yorumcusu olan kurtarıcı kilisenin alaya alınmasıdır. Fakat bu riskli alay, dili ve üslubu pürüzsüzce derlenmiş gülmece ve eğlenceli sokak çığırtkanlığı biçiminde sunulmaktadır. Bu yüzden bu alay ceza görmeksizin geçebilirdi. Temsil çığırtkanı, ne saçmalarsa saçmalasın, neşeli şakacı bir ton tutturduğu sürece sapkınlıkla suçlanmazdı. Rabelais bu tonu korumaktadır. Dünyanın gülünçlü yönü yasallaşmıştı. Bu yüzden, *Vakayiname*'nin iki ayda İncil'in dokuz yılda sattığından çok daha fazla sattığını açıkça bildirmekten de hiç korkmaz.

Önsözün sonuna geçelim. Önsöz, eğer kitabın tek bir sözcüğünde yalan söylüyorsa diye yazarın kendisine ve yine yazara inanmayan okurlara yönelik sokak lanet ve küfürleri yağmuruyla sonlanmaktadır. İşte son satırlar:

> "Böylece bu önsözü sonlandırırken, bütün bu anlatılanlarda bir kez olsun yalan söylüyorsam, yeryüzündeki tüm şeytanlara bedenimi ve ruhumu, bütün işkembemle kendimi sunmaya hazır olduğumu söylemek istiyorum. Fakat eğer ki önünüze sunduğum *Vakayiname*'deki her şeye tamamen inanmazsanız, sizi de Aziz Anthony'nin ateşi yaksın, saralara kapılın, yıldırımlar çarpsın, ayaklarınızı ülser kaplasın, ishalden kemikleriniz çıksın, bütün bedeninizi silkme kaplasın, gerinize iltihaplar musallat olsun, tıpkı Sodom ile Gomorre gibi kükürtle, ateş ve sel gibi kabarıklar içinde boğulun!"

Önsözü sonlandıran bu tür sokak lanetleri oldukça karakteristiktir. Her şeyden önce, ölçüsüz sokak övgülerinden ölçüsüz alçaltıcı lanetlere geçişin kendisi karakteristiktir. Böyle bir geçiş kesinlikle ölçülüdür. Sokak övgüsü ve sokak laneti, bir paranın iki yüzüdür. Yazı yönü övgülerse, tura yönü lanettir ya da tam tersi. Sokak dili iki yüzlü Ianus'tur. Sokak övgüleri, gördüğümüz gibi, ironik ve ambivalenttir. Lanet sınırında durur: övgü lanetle doludur ve bu yüzden aralarında kalıcı bir çizgi çekilemez, birinin başlayıp diğerinin bittiği yer söylenemez. Sokak tahriği de böyle bir karaktere sahiptir. Övgü ve lanet dilde ayrı olsa da sokak dilinde sanki övgülerin lanet ettiği, lanetlerin de övdüğü ikili bir bedende yer alırlar. Bu nedenle, gündelik sokak dilinde lanet sözleri (genellikle uygunsuz olanlar) sık sık tatlı ve övücü bir anlamda kullanılmaktadır (Rabelais'de yer alan birçok örneği ilerde ele alacağız). Sonuçta grotesk sokak dili (özellikle en eski katmanlarında) dünyaya ve bu dünyanın sonuçlanmamış dönüşüm halindeki, geceden sabaha, kıştan bahara, eskiden yeniye, ölümden doğuma geçiş halindeki her tür olgusuna yönelmişti. Bu yüzden bu dil, aslında ne o ne de bu duruma bağlıdır ve hem övgü hem de lanetler saçatadır. Bizim örneğimizde bu, belki de yeterince gelişkin değildir, fakat ambivalentliği şüphe bırakmaz: bu ambivalentlik, hem övgüden tahriğe ve tersine geçişteki organikliği ve kendiliğindenliği, hem de bu övgü ve tahriğin hedefinin "hazırlıksızlığı," yani açıkça belirsizliğini de belirler.[16]

[16] Yakın imgenin bu çok yüzlü adresi, çevremizdeki köprüaltı satıcıları, sokağın pazar yeri kalabalığıdır, bu *Vakayiname*'nin çokyüzlü okuru-

Tek bir imge ve sözcükle övgü ve lanet yağdırmaya, bu çalışmanın VI. bölümünde döneceğiz. Bu durum geçmişteki insanlığın imgesel düşünmesinin gelişiminin bütün büyük aşamalarını kavramak için son derece önemlidir, fakat bugüne dek ne aydınlatılabilmiş ne de incelenmiştir. Biz burada ayrıntısız ve bir parça basit bir şekilde, bu durumun kökeninde dünyanın sürekli hazır olmayan, aynı anda hem ölen hem de doğan, iki gövdeli bir dünya olarak kavranışının yattığını belirtelim. Övgü ve tahriği bir araya getiren bu ikili imge, tam da değişim anını, eskiden yeniye, ölümden doğuma geçiş anını yakalamaya çalışmaktadır. Bu imge aynı anda hem itibar verir hem de itibarı geri alır. Sınıflı toplumun gelişim koşullarında bu türden bir dünya kavrayışı ancak gayrıresmi kültürde, egemen sınıflarınkinde yeri olmayan kültürde ifadesini bulabilir: övgü ve lanet burada seyrek olarak ayrılmış ve örtüktür, resmi kültürün kökeninde ise örtük ve isimsiz hiyerarşi ilkesi yatar, burada yukarı ve aşağı hiçbir zaman kaynaşmaz. Bu yüzden övgü ve tahriğin karışımı resmi kültürün tonuna tamamen yabancıdır. Halk-sokak kültürünün kendine özgü tonu içinde bu karışım oldukça karakteristiktir. Eski çift sesliliğin uzak yankısı günümüzde bile gündelik dilde duyulabilir. Halk kültürü ayrıntılı biçimde incelenmediğinden, övgü ve tahriğin karışımı aydınlanmamıştır. Ama biz önsözümüze döneceğiz.

Burada, kullanılan sokak lanetlerinin içeriği de karakteristiktir. Neredeyse hepsi insan bedeninin belirli bir yanını sunar. Bunlardan yazarın kendisine yönelik olan ilki, bedeni teşrih edici, parçalara ayırıcı bir karaktere sahiptir: yazar iblislere her şeyini, ruhunu ve bedenini, içini ve işkembesini vermektedir. Burada yeniden yaşam ve bedenin iç kısmı anlamını taşı-

dur. Bu çok yüzlü adrese hem övgü hem de hakaret yağdırılmaktadır: çünkü okurlardan biri eski, ölmekte olan dünya ve dünya görüşünün temsilcileri agelastlar (yani gülemeyen insanlar), ikiyüzlüler, iftiracılar, karanlığın temsilcileridir, diğerleriyse yeni dünyanın, ışığın, gülmece ve hakikatin temsilcileridir; fakat tüm bunlar ölen ve yenilenen tek bir kalabalık, bir halk oluştururlar; ve bu tek halk aynı anda hem övülmekte hem de lanetlenmektedir. Fakat bu yalnız yakın imgedir, daha uzaktaysa –kalabalığın, halkın ardında— hazır olmayan ve tamamlanmamış, ölerek doğuran ve ölmek için doğan tüm dünya durmaktadır.

yan, "tripes" ve "boyaux" ile karşılaşırız (yani, "bütün işkembemle kendimi veriyorum").

İnançsız dinleyicilere yönelik yedi lanetten beşi hastalık yağdırmaktadır: 1) Aziz Anthony'nin ateşi, 2) sara ("mau de terre vous vire"), 3) ayaklarda ülser ve topallık ("le maulubec vous trousque"), 4) kanlı ishal ("caquesangue vous vire"), 5) gerinin iltihaplarla kaplanması ("le mau fin feu... vous puisse entrer aufondemant").

Benzer türden lanetler grotesk bir beden imgesi sunmaktadır: onu yakarlar, yere çarparlar ("mau de terre"), ayaklarını kırarlar, ishap edip gerisine vururlar, – başka deyişle, bedeni tersyüz eder, onda aşağı olanı kabartırlar. Lanetler, bu örnekte yere, ayaklara, geriye hep aşağıya eğilimlerini ortaya koyar.

Yedi lanetin son ikisi yine aşağıya yöneliktir: 1) "yıldırım çarpsın sizi" (yukardan aşağı düşer) ve 2) "kükürtle, ateş ve sel gibi kapartılar içinde boğulun," başka deyişle, yeraltına gömülün.

Sunduğumuz tüm bu lanetler alışılmış geleneksel biçimleriyle ifade edilmiştir. İçlerinden biri, Gaskon ("le maulubec vous trousque," Rabelais'de birden çok karşılaşılır); bir başkası (tam metindeki), nakarat ve yarım kafiyeye bakılırsa, sevilen bir sokak şarkısından alınmıştır. bedensel topografyanın birçok küfürleşmesi, kozmik topografyayla kaynaşmıştır (şimşekler, toprak, kükürt, ateş, okyanus).

Önsözün sonundaki bu lanetler dizisi, oldukça dinamik bir kapanış sunar. Bu güçlü ve sert bir alçaltıcı tavırdır, bu grotesk salınımların üzerinde durdukları toprağa inişidir. Rabelais genellikle ya küfürlerle ya da bir şölene ve içmeye davetle sonlandırmaktadır. *Pantagruel*'in önsözü bu şekilde kurulmuştur. Baştan sona tamamı sokak üslubu ve tonuyla yazılmıştır. Bizler temsil çığırtkanlarının, sahte hekimlerin, mucizevi ilaç satıcılarının, halk kitabı satıcılarının "bağırtısını" duyarız, ironik reklam övgüleriyle iki anlamlı övgüleri karıştıran sokak lanetlerini duyarız sonunda. Bu şekilde, önsözün tonu ve üslubu sokak yaşantısının gündelik reklam türleriyle alışılmış sokak selamlaşmalarının konuşma türlerini bir araya getirmektedir. Bu önsözdeki sözcük, "bağırtı"dır, yani kalabalık içindeki, kalabalıktan gelen ve kalabalığa dönen güçlü so-

kak sözcüğüdür. Konuşmacı sokak kalabalığı ile kaynaşmıştır, kendini onlara karşı konumlamaz, onları eğitmez, ifşa etmez, gözdağı vermez – onlarla birlikte güler. Konuşmasında tek bir, hatta en küçük bir asık suratlı ciddiyet, korku, acıma, küçümseme tonu yoktur. Bu mutlak olarak neşeli, korkusuz, istekli ve açık, bu açıdan tüm konuşma yasaklarından, sınırlamalarından ve şartlarından kurtulmuş olarak bayram alanında duyulan konuşmadır.

Ama aynı zamanda tüm bu önsöz, gördüğümüz gibi, bütünüyle kilisenin ikna yöntemlerinin alaylı bir travestisidir. *Vakayıname*'nin ardında İncil vardır; tek kurtarıcı kitap olarak *Vakayıname*'nin ölçüsüzce övgüsünün ardında, kilise doğrularının ayrıcalıklılığı durmaktadır, sokak küfür ve lanetlerinin ardında kilisenin hoşgörüsüzlüğü, gözdağları ve lütufları [ya da işkence tekerleği] durmaktadır, Bu, neşeli ve ironik sokak reklamlarına taşınmış kilise politikasıdır. Fakat önsöz bildik grotesk alaylardan daha geniş ve derinliklidir. Tam da ortaçağ düşüncesinin temellerine korkudan, şiddetten, asık suratlı tek yanlı ciddiyet ve hoşgörüsüzlükten bağımsız olmayan doğrunun ortaya konmuş olması ve ona inanılması, yöntemlerine kılık değiştirmektedir. Önsöz bizi tamamen başka, karşıt bir atmosfere götürmektedir: korkusuz, özgür ve neşeli.*Gargantua*'nın (yani romanın kronolojik olarak ikinci kitabının) önsözü daha da karmaşık kurulmuştur. Sokak sözcükleri burada, kitabi humanist akademisyenliğin öğeleri ve Platon'un *Şölen*'inden bir parçanın anlatılmasıyla iç içe geçmiştir. Fakat buraya da yine sokak sözcükleri ve sokak övgü-lanetlerinin vurgusu hâkimdir, sadece daha zengin konu ve teknik malzemeye uygun biçimde daha incelikli hale getirilmiş ve çeşitlilikle ayrıntılandırılmış ve değiştirilmiş olarak.

Önsöz karakteristik bir hitapla başlar: "Pek ünlü ayyaşlar ve siz, pek değerli frengililer..." ("Beuveurs tres illustres et vous veroles tres precieux"). Bu hitap hemen okurlarla ilerleyen tüm sohbetin samimi-sokak tonunu ortaya koyar (daha doğrusu, dinleyenlerle, çünkü önsözün dili, sözlü konuşma dilidir).

Bu hitaplarda övgü ve hakaret karışmıştır. Olumlu yüceltici düzey yarı hakaretli "ayyaşlar" ve "frengililer" sözcükleriyle

kaynaşır. Bu samimi sokak konuşmaları için karakteristik olan hakaretli övgü ve övgülü hakarettir.

Ve tüm önsöz baştan sona aynı, sahnesinin çevresine halkın toplandığı temsil çığırtkanının samimi-sokak sohbeti gibi kurulmuştur. Burada hep şu türden hitaplarla karşılaşırız: "bir soğan kabuğu kadar para etmezdi," "ama kutuyu açtınız mı," "iyi alimler ve diğer aylaklar," "şişe açtığınız oldu mu hiç?" vb. Dinleyicilere yönelik tüm bu hitapların samimi-sokak tonu burada tamamıyla apaçıktır.

Dahası, üçüncü şahıslara yönelik dolaylı ve dolaysız küfürlerle önsöz boyunca karşılaşırız: "eşine az rastlanan dalkavuk," "boş kafalı rahip," "amma sıradan," "uyuzun teki," "mızmız."Samimi dostça hakaret ve doğrudan lanetleme tüm önsözün dilsel dinamiğini örgütler ve üslubunu belirler. Önsözün başlangıcında Alkibiades'in Platon'un *Şölen*'inde tasvir ettiği şekliyle Sokrates imgesi sunulur. Alkibiades'in Sokrates'i Silenlerle karşılaştırması Rabelais'nin döneminde hümanistler arasında oldukça yaygındı: bu karşılaştırmayı Budé de kullanır; Erasmus da üç yapıtında bunu alıntılar ve bu yapıtlardan biri ("Alkibiades'in Silenleri") anlaşıldığı kadarıyla (Platon'un *Şölen*'ini biliyor olsa da) Rabelais'nin açık bir kaynağıdır. Fakat hümanist çevrede yaygın olan bu motifi, Rabelais kendi önsözünün dilsel üslubuna uydurmuştur: bu motifte kesin biçimde hakaret-övgü karışımının altını çizmiştir.

Rabelais, Alkibiades'in çizdiği Sokrates karakteristiğini şöyle sunar:

> "Sokrates'i de onlara benzetiyordu Platon, çünkü ona dışarıdan bakıldığı, dış görünüşüne göre değerlendirildiği 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 sırıtması, 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: insanüstü bir anlayış, görülmedik erdemler, yenilmez yiğitlik, eşsiz bir azakanarlık,

kesin bir yetenirlik, kendine şaşmazca güvenirlik ve insanların, uğrundu sabahladıkları, koşuşturdukları, çabaladıkları, denizlere açıldıkları, savaştıkları her şeye karşı inanılmaz bir küçümseme" (Eyüboğlu, 23-24).

Burada prototipten (yani Platon ve Erasmus'tan, içerik açısından) çok ciddi bir uzaklaşma yoktur, fakat Sokrates'in iç ve dış yönlerinin bu sunumunun tonu daha samimidir: dış görünümün karakteristiğinde sözcük ve ifade seçimi ile bunların art arda yığılması, bu karakteristiği hakaret dizisiyle, alışılmış Rabelaisci küfür yığınağına yaklaştırır; bu sözlü dizilimin ardında hakaret-küfürün gizli dinamiğini hissederiz. Sokrates'in iç niteliklerinin karakteristiği de yine alay-övgü eğilimiyle abartılı biçimde yapılır; bu sözlü dizinin ardında sokak alayının gizli dinamiğini hissederiz. Yine de bu hakaret-alaydaki retorik öğe oldukça güçlüdür.

Oldukça karakteristik bir ayrıntıyı belirtelim: Platon'a göre (*Şölen*'de), "Silenler" heykeltıraşların dükkânlarında satılmaktadır ve eğer açılırlarsa, içlerinde tanrı temsili bulunur. Rabelais "Silenleri," bilindiği gibi, genç Gargantua'nın sokak yaşantısı üzerinde çalışırken ziyaret ettiği eczacı dükkânlarında taşır ve bu dükkânlarda her türden ilacın, bu arada iyileştirici niteliği olan değerli taşlardan yapılma bir toz olan popüler bir tıbbi ilacın da bulunduğunu belirtir. Bu ilaçların sıralanışı (buraya almıyoruz), Rabelais döneminin sokak yaşamında alışılmış olan eczacı ve hekim-şarlatanların gürültülü sokak reklamlarının karakterini taşır.

Ve bu önsözün tüm diğer imgeleri de sokak atmosferindedir. Her yerinde sokak övgü-hakaretini dilinin tonunu, üslubunu, dinamiğini belirleyen motor gücü olarak duyarız. Önsözde neredeyse hiç nesnel sözcük, yani övgü-hakarete karşı nötr sözcük yoktur. Her yerinde reklam türünden kıyaslayıcı ve abartmalı sözlerle karşılaşırız. Sözgelimi: "Şarap kokusu zeytinyağından ne kadar daha güzel ve leziz!" ya da "bu yüce, lezzetli kitaplar." Burada, ilk örnekte, satıcıların sokağa has ritmik reklamını duyarız; ikincisinde ise, "lezzetli" sıfatı yüksek kaliteden av etlerinin reklamı niteliğindedir. Her yerde genç Gargantua'nın bilge Ponokrates'in rehberliğinde gezdiği

sokak, "ot ve ilaçlarla dolu dükkânlarla," "başka yerlerden gelen merhemlerle," Chauny "düzenbazlarıyla" ve "dilbazlarla," "adam kandırma ustalarıyla" dolu sokak bağırıp çağırmaktadır. Yeni hümanist kültürün tüm imgeleri, ki bunlardan önsözde çokça vardır, sokağın bu atmosferinde yaşar.

> Önsözün sonunu alıntılayalım: "Uzun sözün kısası keyfinize bakın canlar ve güle güle okuyun ötesini bedeninize sağlık, böbreklerinize rahatlık getirerek. Ama bakın bana, eşek suratlılar, canı çıkasıcalar, sakın o zaman bana kadeh kaldırmayı unutmayın ki, ben de size kaldırayım kadehlerimi" (Eyüboğlu, 26).

Gördüğümüz gibi, bu önsöz *Pantagruel*'in önsözünden bir parça farklı bir tonda sonlanmaktadır: sokak lanetlerinin yerine burada okuyarak eğlenmeye ve iyice içmeye davet vardır. Aynı kişilere hem "mes amours," yani "canlarım," hem "vietzdazes" (tam olarak, "eşek suratlılar") küfürüyle, hem de ünlü Gaskon deyişi "le maulubec vous trousque" ile seslenilir. Önsözün kapanış satırlarında temel ifadeleriyle tüm Rabelaisci karmaşa sunulmaktadır: neşeli sözler, kaba küfürler, şölen. Fakat bu ayrıca maddi-bedensel aşağılığın ambivalent yalın bayram ifadesidir: gülmece, yemekler, üreme güçleri, övgü-hakaret. Bu önsöz böyle sonlanır.

Tüm önsözün hâkim imgeleri şölen imgeleridir. Yazar her açıdan yağdan (yağ sofu bilgeliğin ve saygının, şarapsa özgür ve neşeli halkların simgesidir) çok daha iyi olan şarabı över. Rabelais'nin ruhsal şeylere atfettiği sıfat ve kıyaslamaların bolluğu, "yenilebilir karakter" taşır. Burada da doğrudan bir biçimde, yapıtlarını sadece yerken ve içerken yazdığını bildirir ve şunu ekler: "Bu üstün konuları ve derin bilgileri yazmanın zamanı da budur, netekim Homeros, bütün bilginlerin şahı, öyle yapmış, Horatius'un dediğine bakılırsa, Latin şairlerinin babası Ennius da öyle" [Eyüboğlu, 26]. Son olarak, önsözün ana motifi –okurları yapıtlarındaki gizli anlamı keşfetmeye davet,– yemek, kemik dişleme ve emme imgelerinde de ifade edilmektedir: yazar bu gizli anlamı kemik iliğiyle karşılaştırır ve kemik dişlerken içinde gizli iliği bularak emmeye koyulan

köpek örneğini verir. Bu gizli anlamın emilmesi imgesi bütün halk-bayram imgeler sistemi ve Rabelais için oldukça karakteristiktir. Burada biz ancak birkaçını ele aldık. Rabelais'nin romanındaki şölen imgelerine ayrı bir bölüm ayıracağız.

Sokak sözleri üçüncü kitabın, Rabelais'nin önsözleri arasında en zengin ve dikkat çekici imgeleri taşıyan önsözünde de hâkim bir rol oynar.

> Bu önsöz şu seslenişle başlamaktadır:
> "İyi insanlar, muhterem ayyaşlar ve siz hakbilir gutlular! Siz bir yerlerde Diogenes'i, sinik filozofu gördünüz mü hiç?"

Ve devamında tüm önsöz tamamen şölen imgeleriyle, halk gülmecesi öğeleriyle, söz oyunları, anıştırmalar, sözlü travestilerle dolu, dinleyicilerle yapılan samimi bir sokak sohbeti biçiminde gelişir. Bu pazar çığırtkanlarının sohbete çağrıya girişidir. Bu önsözün başlangıç tonunu, J. Plattard tamamıyla doğru bir biçimde şöyle tanımlar:

"Bu en kaba şakaları bile haklı çıkaran çığırtkanların tonudur" (Rabelais'nin A. Lefranc editörlüğündeki bilimsel yayınına yaptığı yorumlarda).

Üçüncü kitabın önsözü canlılığı ve sokak hakaretleri dinamiği açısından harikulade biçimde sonlanır. Yazar dinleyicilerini, bolluk boynuzu gibi tükenmeyen fıçısından dopdolu bardakla içmeye davet eder. Fakat sadece iyi insanları, şarap ve keyif severleri, içebilenleri davet etmektedir. Diğerlerini –parazitler ve bilgiçler, kavgacılar ve müşkülpesentler, somurtkan ve kibirli ikiyüzlüleri-ise fıçısından kovalar:

> "Gidin buradan köpekler! Defolun gidin, devirmeyin bana gözlerinizi, kukuletalı şeytanlar! Ne diye geldiniz buraya, kıç kokanlar? Şarabımı günahlar arasında saymaya, fıçıma işemeye mi? Biliyor musunuz Diogenes'in ölümünden sonra, bu topraktan çıkanları, her şeyi yiyen kurtçukları yakıp yokedebilme için sopasını yanına bırakmalarını istediğini? Yıkılın gidin karşımdan, yalancı sofular! Gösteririm size, köpekler! Çekin arabanızı sahtekarlar, canınız cehenneme! Hâlâ burada mısınız? Sırf sizi yakalayabilmek için cennet-

teki yerimi vermeye hazırım. Ben sizi, işte sizi, ben şimdi sizi! Defolun, defolun! Eh gittiniz mi sonunda? Dövülmeden sıçamıyorsunuz, sırf dibaya işeyebiliyorsunuz, sopa yerseniz tahrik oluyorsunuz ancak!"

Küfür ve dayakların burada, *Pantagruel*'in önsözünde olduğundan daha belirli bir hedefi vardır. Bu hedef, karamsar yaşlı hakikatin, ortaçağ dünyagörüşünün, "gotik karanlığın" temsilcileridir. Karamsar bir ciddiyet ve ikiyüzlülük içindedirler. Cehennemin karanlığını taşırlar, "ahiretten gelen, her şeyi yiyen köpekler" bu yüzden güneşi karartırlar. Burada şarap dolu bir fıçıya dönüşmüş olan Diogenes'in fıçısının temsil ettiği yeni, özgür ve neşeli hakikatin düşmanıdırlar. Bu neşeli gerçeğin şarabını eleştirmeye cüret ederler ve fıçıya işerler. Burada agelastların neşeli hakikate karşı yaptığı ihbarlar, iftiralar ve zulümlere anıştırma vardır. Rabelais ilginç bir hakaret biçimi sunar. Bu düşmanlar, "culletans articuler mon vin..." için gelmiştir. "Articuler" sözcüğü "eleştirmek, suçlamak" anlamına gelmektedir, fakat Rabelais bununla hem "cul" (arka kısım) hem de hakaret edici, alçaltıcı bir nitelik anlamını vermektedir. Tam da bu yüzden "articuler" sözcüğünü küfre çevirmek için, ondaki "cul" hecesini vurgular: bunun için "culletans" sözcüğünün ardından getirir ("arkasını sallayarak"). *Pantagruel*'in kapanış bölümünde Rabelais bu hakaret yöntemini daha geniş biçimde kullanmaktadır. Burada vakitlerini "Pantagruel kitapları" okuyarak, fakat neşelenmek için değil, onları karalamak ve ihbar etmek için okuyarak geçiren ikiyüzlü rahiplerden bahsetmekte ve açıklamaktadır: "scavoir est articulant, monarticulant, torticulant, culletant, couilletant et diabliculant, c'est a dire columniant."[17] Böylece dini sansür (aklında Sorbonne sansürü vardır), neşeli hakikate yapılan bu iftira, bedensel aşağıya, arkaya (cul) ve üreme organlarına (couilles) atılmaktadır. Bu satırların hemen peşi sıra Rabelais, dini sansürcüleri köylerde vişne zamanı çocukların dışkılarını karıştırıp satmak için çekirdek toplayan baldırıçıplaklarla kıyaslayıp bu grotesk alçaltmayı derinleştirir.

[17] N.M. Lubimov'un Rusça çevirisinde, burası başka bir biçimde çevrilmiştir. Bu parçanın birebir çevirisi, şüphesiz, kesinlikle olanaksızdır.

Önsözün kapanışına dönelim. Dinamizmi ayrıca Rabelais'nin çobanların köpeklerini kışkırtmak üzere kullandığı geleneksel bağırtıyı kullanmasıyla da güçlenir (bu "grr, grrr, grrrr, grrrr" şeklinde verilmektedir). Önsözün son satırları, şiddetli hakaretle alçaltmadır. Neşeli gerçeğin şarabına iftira eden bu karamsarların beceriksizliklerini ve üreme yeteneğinden yoksun oluşlarını ifade etmek üzere, yazar, onların işemeyi, sıçmayı ve tahrik olmayı eğer iyi bir dövülmezlerse beceremediklerini bildirir. Başka deyişle, üreme yetenekleri ancak korku ve acıyla doğmaktadır (asıl metinde "sanglades d'estrivieres" ve "a l'estrapade" – işkencelere ve sokakta yapılan kırbaç cezalandırmalarına has terimler). Karamsar iftiracıların bu mazoşizmi, acı ve korkunun, ortaçağ dünyagörüşünün bu hâkim kavramlarının grotesk bir alçaltılışı olur: bu "Malbrough temasının" en önemli çeşitlemelerinden biridir. Rabelais bu temayı, romanın kendisinin yazdığı son bölüm olan dördüncü kitabı sonlandıran bölümde ayrıntılı biçimde işlemektedir. Romanın son iki kitabında (özellikle dördüncüde) korkak ve sofu olan, mistik hayallerle korku içindeki Panurge, ambarda kediyi şeytanla karıştırır ve korkudan bağırsaklarını boşaltıverir. Böylece korkunun doğurduğu mistik bir hayal bol bol dışkıya dönüşür. Rabelais bu olayın tıbbi analizini bile vermektedir.

> "Büzgeni (yani, arka deliği) geren sinirler, onun fantastik hayalinin ortaya çıkardığı korkunun ani etkisiyle gevşeyerek tutucu gücünü kaybetmiştir. Buna aşağıdayken güvertedekinden çok daha korkunç gelen topların gürleyişini de ekleyin, korkunun semptom ve belirtilerinden biri de o ana dek bok kütlesini biriktirmiş olan kapıcığın, bu tür olaylarda genellikle açılıvermesidir" (kt. IV, bl. LXVII).

Daha ileride, Rabelais, kabızlık çeken Pantolfe de la Cassina'nın bir köylüden kendisini çatalla korkutmasını istediğine ve ardından harika biçimde rahatladığına dair bir hikâye anlatır. Ayrıca bir başka hikâyede, Francis Villon İngiltere kralı Edward'ı, tuvaletine içine korku salsın diye Fransa arması asmış olmasından ötürü övmektedir. Kral Fransa'yı küçük düşürmeyi düşünüyormuş, fakat bu armanın korkunç görünümü

rahatlamasına yardımcı oluyormuş (bu XIII. yüzyıldan başlayarak bize çeşitli değişkeleriyle ulaşan eski bir hikâyedir, değişik çeşitlemelerinde farklı tarihsel kişilere atfedilir). Tüm bu hikâyelerde, korku kabızlığın ilacıdır.

Korku ve acının bu tür alçaltılması, korku ve acıdan kaynaklanan ortaçağ ciddiyetinin alçaltılmasına yönelik genel sistemde oldukça önemli bir momenttir. Karamsar ciddiyetin bu alçaltılışı, özünde Rabelais'nin önsözünün parodili biçimde tek kurtarıcı doğrunun ortaçağ yöntemleri ile sokak reklamlarının neşeli dilini birbirine karıştırdığını gördük. *Gargantua*'nın önsözü, dinin, politika ve ekonominin "değerli anlamını," "sırrını," "korku verici gizemlerini" onları şenlikli yeme içme düzlemine taşıma yoluyla alçaltmaktadır. Gülmece, dünyaya ilişkin neşeli gerçeği, korkunun, acının ve zorbalığın ciddiyetiyle örülmüş karanlık yalanların kara örtülerinden kurtarmalıdır.

Üçüncü kitabın önsözünün teması da böyledir. Neşeli gerçeğin ve gülme hakkının bir savunmasıdır. Bu karamsar ve iftiracı ortaçağ ciddiyetinin alçaltılmasıdır. Diogenes'in şarap dolu fıçısının (neşeli ve özgür hakikatin simgesi) başında sergilenen bu ikiyüzlülerin küfürlerle kovalanması sahnesiyle, tüm bu alçaltmalara canlı bir son verilir.

Korku ve acının onların dışkı ilan edilmesi yoluyla alçaltılmasının kaba bir siniklik olduğunu düşünmek kesinlikle yanlış olacaktır. Dışkı imgesinin, tüm maddi-bedensel aşağı imgeleri gibi ambivalent olduğunu, onda üretici güçlerin, doğum ve yenilenme momentinin canlı olduğunu ve işitildiğini unutmamak gerekir. Daha önce buna ilişkin işaretler göstermiştik. Şimdi yenilerini de bulacağız. Karamsar iftiracıların "mazoşizminden" bahsederken, Rabelais, dışkılamayla birlikte cinsel uyarılmayı, yani üreme eylemine yetenekli olmayı da anar.

Dördüncü kitabın sonunda Panurge, mistik korkunun etkisiyle altına yapmış ve yol arkadaşları tarafından alaya alındıktan sonra, sonunda bu korkudan kurtulmuştur ve neşelenerek şunları söylemektedir:

> "Ha, ha, ha! Oh, ho, ho! Şeytan alası, diyorsunuz ki şimdi, bu da ne? Size göre, bu dışkı, bok, pislik, gübre, kakacık, atık, pis madde, pislik, fışkı, kötü iş, çöp, lağım, hammadde

falan? Bana göreyse, bu İrlanda safranı. Ha, ha, hi, hi! Ya, ya, İrlanda safranı! Öyle işte! Haydi, içelim!"

Bunlar dördüncü kitabın son sözleridir ve özünde, Rabelais'nin kendisinin yazdığı tüm romanın da son sözleridir. Burada bok için on beş eşanlamlı sözcük verilmektedir – kaba olanlardan bilimsel olanlara dek. Sonunda bokun "giberniski" safranı, yani değerli ve nadide bir şey olduğu bildirilir. Ve bu söylev içmeye, Rabelaisci imgeler içinde gerçekle yakınlaşmaya çağrıyla sonlanır.

Burada bok imgesinin ambivalentliği, yeniden doğuş ve yenilenmeyle ilişkisi ve korkuyu yenmedeki temel rolü anlatılmaktadır. Bok neşeli bir maddedir Daha önce de söylediğimiz gibi, eski eskatolojik imgelerde bok, üreme güçleri ve bereketlilik ile ilişkilidir. Diğer yandan, bok, toprak ile beden arasında bir şey, onlardan doğmuş bir şey olarak düşünülür. Bok ayrıca toprağa, gübreye dönüşen, çürüyen canlı beden ile ölü beden arasında bir şeydir; beden, boku toprağa yaşarken verir; bok toprağı bereketlendirir, ölen insanın bedeni gibi. Rabelais tüm bu anlam ayırtılarını incelikle duyup bilmektedir ve daha ilerde göreceğimiz gibi, bunlar onun tıbbi görüşlerine de yabancı değildir. Onun için, grotesk gerçekçiliğin yandaşı ve sanatçısı için, bok, bu yüzden, mezarı ve doğumu en hafifletilmiş ve korkunç olmayan, gülünç biçimiyle kendinde birleştiren, aynı zamanda hem alçaltıcı hem de nazik, neşeli ve ayıltıcı maddedir.

Bu yüzden Rabelais'nin eskatolojik imgelerinde derinden sinik hiçbir şey yoktur ve olamaz (grotesk gerçekçiliğin benzer imgelerinde de olmadığı gibi). Bok atmak, sidikle boğmak, yaşlı ve ölmekte (aynı zamanda doğmakta) olan dünyaya yağmur gibi eskatolojik küfür yağdırmak – bu onun neşeyle gömülüşüdür, tamamen (fakat gülmece düzleminde) mezarlara (toprağın sinesine) nazikçe topak ya da tohum serpilmesine benzemektedir. Karamsar ve bedeniz ortaçağ gerçeğiyle karşılaştırıldığında, bu onun neşeli bedenlenişi, onun gülünç yere inişidir.

Bütün bunlar Rabelais'nin romanında çokça bulunan eskatolojik imgelerin çözümlenişi sırasında unutulmamalıdır.

Üçüncü kitabın önsözüne dönelim. Şu ana dek onun başını ve sonunu gözden geçirdik. Sokak çığırtkanlarının "bağırtılarıyla" başlar ve sokak hakaretleriyle sonlanır. Fakat tanıdığımız bu sokak biçimleriyle işimiz daha bitmemiştir. Sokak burada yeni ve çok özsel bir yanını göstermektedir. Seferberliği, kuşatmayı, savaş ve barışı ilan eden, bütün kurum ve atölyelere seslenen sokak tellalının sesini duyarız. Sokağın tarihsel yüzünü görürüz.

Üçüncü önsözün ana imgesi, Diogenes ve onun Corinth kuşatması sırasındaki davranışıdır. Bu imgeyi, belli ki Rabelais, Lucian'ın *Nasıl Tarih Yazmalı* adlı çalışmasından doğrudan ödünç almıştır, ama bu bölümün, Budé'nin *Pandectae Özetleri*'ne ithafında sunduğu Latince çeviriyi de oldukça iyi bilmekteydi. Fakat bu kısa sahne Rabelais'de tamamen değişmiştir. Çağdaş olaylardan olan Fransa'nın V. Karl ile savaşına ve Paris'te buna karşı alınan savunma tedbirlerine anıştırmalarla doludur. Yurttaşların bu tedbirleri en ince ayrıntılarıyla anlatılmıştır. Savunma çalışmaları ve silahlanmanın ünlü sayımı burada yapılmaktadır. Bu dünya edebiyatındaki en zengin savaş araçları ve silahları listesidir. Sözgelimi yalnız kılıçlar için onüç, mızraklar için sekiz terim vb vardır.

Değişik türden silahların ve savunma araçlarının bu sayımının kendine has bir niteliği vardır. Gürültülü sokak isim listesidir bu. Bu tür listelemelerle geç ortaçağ edebiyatında, özellikle geniş biçimde mysterialarda karşılaşırız; sık sık, burada da uzun silah listeleri görürüz. Sözgelimi *Ahdi Atik Mysteriası*'nda (XV. yüzyıl), Nebuchadnezzar'ın subayları, gösteri sırasında, silahları sayarken kırk üç tür silah sayarlar.

Her türden listeler açısından çok zengin bir başka mysteria olan *Aziz Quentin'in Şehit Düşmesi*'nde (XV. yüzyıl sonu), Roma ordusunun komutanı kırkbeş tür silahlık buna benzer bir liste sunar.

Bu listeler halk-sokak karakteri taşır. Bu, halkı etkilemek üzere yapılan bir silah gücü gösterisidir. Tellallar benzer listeleri seferlere çağrı sırasında değişik türden silahları, alayları (bayrakları) ile yapıyorlardı (bkz. Rabelais'de Picrochole'un çağrısı); ödüllendirilenlerin, ölenlerin vb listeleri de buna benzemektedir. Tüm bu gürültülü, törensel, anıtsal listeler, isim ve

terimlerin sayısıyla olduğu kadar, uzunluklarıyla da etkileyiciydiler (Rabelais'nin örneğinde olduğu gibi).

Uzun uzun isim, terim ya da fiil, sıfat yığınlarının sıralanışı, genellikle birkaç sayfa süren listeler XV ve XVI. yüzyıl edebiyatlarında alışılmış bir şeydi. Rabelais'de bunlardan çokça vardır; sözgelimi yine üçüncü önsözde, Diogenes'in fıçısıyla yaptığı eylem ve oyunları anlatmak için altmış dört fiil verilmektedir (burada bunlar yurttaşların savaş etkinlikleriyle koşut olmalıdır); yine üçüncü kitapta, iyi ve kötü durumdaki erkek cinsel organını tanımlayan üç yüz üç sıfat ve soytarı Triboulet'nin budalalığının ölçüsünü tarif için iki yüz sekiz sıfat kullanılır; *Pantagruel*'de Saint Victor'un kitaplığında bulunan yüz kırk dört kitabın ismi sıralanır; aynı kitapta cehennem anlatılırken yetmiş dokuz karakter geçer; dördüncü kitapta "domuzun" içine giren yüz elli dört aşçının adı sıralanır (sucuk savaşı bölümü); aynı kitapta Carême-prenant'ın anlatımında ikiyüzoniki kıyas yapılmakta ve ahçıların tanrılarına taşıdığı yüzotuzsekiz tabak yemek sıralanmaktadır. Tüm bu listelemeler övgü-hakaret (üstelik hiperbolik biçimde) değerlendirme taşırlar. Fakat, şüphesiz, değişik sıralamaların özsel farklılıkları vardır ve değişik sanatsal hedefleri yerine getirirler. Sanatsal ve üslupsal değer açısından, bu listelere son bölümde yine döneceğiz. Burada tiplerinin kendine özgü yönünü belirtelim – sokak geçitlerin anıtsal listeleri.

Bu listeler önsözde tamamen yeni bir tona sahiptir. Rabelais, şüphesiz romana bir tellal sokmaz – sıralamaları yine sokak çığırtkanlarının sesiyle konuşan, sokak satıcısının reklam sesiyle "bağıran," düşmanlarına sokak hakaretleri savuran yazarın kendisi yapar. Şimdi sokak tellalının ticari ve anıtsal sesiyle konuşur. Ve önsözün yazıldığı günlerdeki ulusal yurtsever coşku da bu tonda duyulmaktadır. O anın tarihsel öneminin bilinci kendi ifadesini şu sözlerle gösterir:

> çünkü bütün Avrupa'nın gözleri önünde şanlı bir eylem ve trajik bir komedi sergilemekte olan cesur, keskin dilli ve fedakâr insanların boş seyircisi olarak kalmaktan utanıyorum

O anın tarihsel öneminin bu kavranışı ve ifadesindeki *gösterişli farkın* altını çizelim.

Fakat bu görkemli anıtsal ton bile önsözde sokak şiirinin başka tonlarıyla karışır, sözgelimi savunmaya kendi tarzlarında katkıda bulunan Corinthli kadınlara dair edepsiz şakalarla, gündelik hitapların, sokak hakaretlerinin, lanet ve yeminlerin tanıdık tonlarıyla. Sokak gülmecesi burada da şakımayı sürdürür. Rabelais'nin ve çağdaşlarının tarihsel bilinci bu gülmeceden korkmaz. *Tek yönlü ve donuk* ciddiyetten korkar.

Romanın önsözünde, Diogenes yurttaşlarının savaş hareketliliğine katılmaz. Fakat bu önemli ana kendi katkısını yapmak için, fıçısını tabyalara yuvarlar ve onun üzerinde elinden gelen, ama pratik olarak anlamsız ve amaçsız olan her tür cesaretlendirmeyi yapar. Daha önce, bu çabaları tanımlamak üzere Rabelais'nin değişik teknik ve zanaat alanlarından derlediği altmışdört fiil kullandığını söylemiştik. Fıçının çevresindeki bu koşuşturma ve çabalar yurttaşların ciddi çabalarını alaylı bir şekilde taklit eder. Fakat burada bu ciddi çabaların zekice ve tek yönlü bir olumsuzlaması yoktur. Vurgu Diogenes'in neşeli taklidinin yararlı ve kaçınılmaz olmasında, Diogenes'in kendisince Corinth savunmasına katılıyor olmasında yatar. Boş olmamak gerekir, fakat gülmece hiç de boş iş değildir. Gülmece ve her tür ciddiyetin neşeli alaylanması hakkı burada hiç de Corinth'in kahraman yurttaşlarına değil, karamsar iftiracı ve ikiyüzlülere, özgür ve neşeli hakikatin düşmanlarına karşı durmaktadır. Bu yüzden, önsözün yazarı kendi konumunu, Diogenes'in Corinth kuşatması sırasındaki konumuna benzettiğinde, Diogenes'in fıçısını şarapla dolu bir fıçıya çevirir (Rabelais'nin neşeli ve özgür hakikate dair en sevdiği imge). Daha önce bu fıçının çevresinde dolanan iftiracı ve agelastların kovalanma sahnesini ele almıştık.

Böylece üçüncü kitabın önsözü de tarihsel mücadelelerin en ciddi koşullarında bile gülmece olarak kalması gereken gülmecenin hakikatini savunur ve tek yönlü ciddiyetin gözden düşmesini ele alır.

Dördüncü kitabın her iki önsözü de bu temayı işler (yani "eski önsöz" denen önsöz ve kardinal Odet'ye gönderilen mektup). Burada Rabelais, daha önce söylediğimiz gibi, Hippok-

rates ve başka otoritelere dayandırarak, neşeli doktor ve gülmecenin sağaltıcı gücü öğretisini açıklar. Bu önsözlerde çokça sokak öğesi vardır (özellikle de eski önsözde). Burada yalnızca hastalarını neşelendiren ve önsözün anlatıcısı olan neşeli doktor imgesi üzerinde duracağız.

Burada her şeyden önce, dördüncü kitabın önsözünde konuşan doktor imgesinin, önemli halk-sokak nitelikleri içerdiğinin altını çizmek gerekir. Rabelais'nin doktor imgesi, daha sonraki dönemlerin edebiyatındaki dar profesyonel türden doktor karikatüründen oldukça uzaktır. Bu imge karmaşık, evrensel ve ambivalenttir. Bu çelişkili yapıda üst kısımda Hippokrates'in "Tanrı'ya eş doktoru" ve alt kısımda antik komedilerde, mimlerde ve ortaçağ *facétie*'lerinde yer alan scatophagus (bok yiyici) bulunur. Doktorun insan bedenindeki yaşam ile ölüm arasındaki mücadeleyle temel bir bağı doğum ve can cekişmeyle de özel bir bağı vardır. Sanki doktorun tamamlanmış, sonlanmış ve hazır bedenle işi yoktur, doğmakta, oluşmakta olan, gebe kalmış, doğuran, dışkılayan, hasta, ölmekte olan, parçalanan, yani lanetlerde, küfürlerde, yeminlerde, genel olarak maddi-bedensel aşağıyla ilişkili tüm grotesk imgelerde karşılaştığımız bedenle işi vardır onun. Hastanın bedeninde yaşam ile ölüm arasındaki savaşın katılımcısı ve tanığı olan doktor, dışkılarla, özellikle de eski tıpta büyük bir yere sahip sidikle bağlantılı özel bir imgedir. Eski gravürlerde doktor genellikle burnunu bir bardak sidiğin içine sokmuşken görülür.[18] Sidikte hastanın kaderini okurdu, yaşam mı ölüm mü sorusuna o yanıt verirdi. Kardinal Odet'ye mektubunda, Rabelais katı doktorlardan örnek vererek, hastanın doktora sorduğu karakteristik soruyu aktarmaktadır (Maitre Pathelin'den):

> Ölüm mü bildiriyor
> Doktor, sidiğimin rengi?

Böylece sidik ve diğer dışkılamalar (bok, kusmuk, ter) eski tıp alanında yaşama ve ölüme karşı ikincil bir tamamlayıcı yakla-

[18] 1534 yılının bir kitabından alınmış bu tür gravürlerden biri, G[eorges] Lote'un monografisinde canlandırılmıştır (G. Lote: *La vie et l'oeuvre de François Rabelais. Paris*, 1938, s. 164 – 165, tablo VI).

şıma sahipti (daha önce açıkladığımız bedenin alt kısımları ve toprakla ilişkilerine ek olarak).

Bunlar karmaşık ve çelişkili doktor imgesinin heterojen öğelerinin tümü değildir henüz. Bu birbirine yabancı momentleri bir araya getiren harç –üstteki hipokratçı kısımdan alttaki panayır kısmına dek uzanan harç–, Rabelais için evrensel ve ambivalent anlamıyla gülmecenin kendisidir. Bu kardinal Odet'ye mektubunda, Rabelais, hipokratça, oldukça karakteristik, imgesel bir tıbbi uygulama tanımı sunar:

> "Ve gerçekten de, Hippokrates'te tıbbi uygulamaya dair, bu uygulamanın bir çatışmayla ve üç oyuncunun hasta, doktor ve hastalığı canlandırdığı bir farsla karşılaştırıldığı oldukça isabetli bir benzetmeyle karşılaşırız."

Doktorun ve yaşamın ölümle savaşının (eskatolojik aksesuarları ve evrensel anlamıyla) fars yoluyla kavranışı, Rabelais'nin yaşadığı çağ için karakteristiktir. Bunlarla XVI. yüzyıl yazarlarında ve facétie, soti ve farsların anonim edebiyatında karşılaşmaktayız. Sözgelimi bir sotide gamsız ve neşeli "Budalalık Çocukları," "Dünya"nın hizmetine girerler. Fakat "Dünya"ya yaranılmaz, o sebepsiz yere kavga çıkarır; belli ki "Dünya" hastadır; ona doktor çağırırlar ve doktor "Dünya"nın sidiğini inceledikten sonra bir akıl hastalığına yakalanmış olduğunu söyler; anlaşılan, "Dünya" büyük bir dünya felaketinden, sele ve ateşe boğulmaktan korkuya kapılmıştır. "Budalalık Çocukları" sonunda "Dünya"yı neşeli ve kaygısız bir hale çevirmeyi başarırlar.

Rabelais'ye kıyasla, burada her şey şüphesiz çok daha ilkel ve kabadır. Fakat imgelerin geleneksel yapısı Rabelais'ninkilere oldukça yakındır (karnaval yönleriyle sel ve ateşle birlikte). Sotideki imgelerin evrenselliği ve kozmikliği açıkça vurgulanmaktadır, fakat burada bir parça soyut, alegoriye yakın bir karakter taşırlar.

Rabelais'nin önsözlerinde sokağın rolünü ve "seslerini" gözden geçirdik. Şimdi sokağın birtakım dilsel türlerini ve öncelikle

de sokak "bağırtılarını" ele alacağız. Bu gündelik türlerin dönemin sanatsal edebiyatında yer aldığını ve genellikle burada önemli bir rol oynadığını söylemiştik. Bunu da örneklediğimiz önsözlerde görmüştük.

Öncelikle en basit, fakat Rabelais için oldukça önemli olan sokak türünü, "Paris bağırtılarını" ("cris de Paris") ele alalım.

"Paris bağırtıları," Parisli satıcıların gürültülü reklamlarıdır.[19] Bu bağırtılar ritmik, şiirli bir biçime sahipti; her bir belirli "bağırış," belli bir malın reklamını ve övgüsünü yapan bir dörtlükten oluşurdu. Guillaume de Villeneuve'nin derlemiş olduğu ilk *Paris Bağırtıları* derlemesi XIII. yüzyıla, son "bağırtı" derlemesi ise XVI. yüzyılda Clément Jaquain'e aittir (bu "bağırtılar" Rabelais'yle çağdaştır). Ara dönem için, özellikle de XVI. yüzyılın ilk yarısı için de yeterince zengin malzeme bulunmaktadır. Böylece bu ünlü "bağırtıların" tarihi tam dört yüzyıl boyunca izlenebilir.[20]

"Paris bağırtıları" büyük bir yaygınlığa sahipti. XVI. Yüzyılda özel bir *Paris Bağırtıları Farsı* da hazırlanmıştır, XVII. yüzyılda da *Atasözleri Komedisi* ve *Şarkılar Komedisi* hazırlanacaktı. XVII. yüzyılın tanınmış ressamı Abraham Bosse'nin, Paris'in küçük sokak satıcılarını sergileyen *Paris Bağırtıları* adlı bir eseri vardır.

"Paris bağırtıları" yalnız kültür tarihçileri ve dil tarihçileri için değil, edebiyat bilimcileri için de dönemin oldukça önemli bir belgesidir. Çağdaş reklamlar gibi özgül ve sınırlı bir karaktere sahip değildirler, en yüksek türleriyle edebiyat da ne denli gündelik ve "aşağı" bir karakter taşırsa taşısın, insan sözcüklerinin herhangi bir tür ve biçimine kapalı değildir. O dönemin ulusal Fransız dili ilk kez büyük edebiyatın, bilimin ve yüksek ideolojinin dili oluyordu. O ana dek folklorun diliydi, sokağın, pazarın dili, küçük satıcıların, bu koşullarda

---

[19] Bizde "modanın son bağırtısı" ("dernier cri") deyişi bugüne dek canlı kalmıştır.
Bkz. "Paris bağırtıları" için: Alfred Franklin, *Vie privée d'autrefois, I, L'Annonce et la Réclame*, Paris, 1887; burada çeşitli dönemlerden Paris bağırışları sıralanmıştır. Ayrıca bkz. J. G. Kastner *Les Voix de Paris, essai d'une histoire littéraire et musicale des eris populaires*, Paris, 1857.

canlı sözlü sanattaki ağırlığı oldukça önemli olan "Paris bağırtılarının" diliydi.

"Paris bağırtılarının" şehrin sokak ve cadde yaşantısındaki yeri engindi. Her tür mal için –yiyecekler, şarap ya da eşyalar– kendine has sözcükler ve bağırtı melodileri, kendine has vurgular, yani sözlü ve müzikli imgeler vardı. Bu çeşitliliğin ne kadar büyük olduğu, 1545 yılına ait *Paris'te Her Gün Duyulan Yüz Yedi Bağırtı* adlı Truque derlemesinden görülebilir. Fakat derlemede yer alan bu yüzyedi bağırtıyla bitmez iş: gün içerisinde çok daha fazlası duyulabilir. Burada o dönemde yalnız tüm reklamların sözlü ve gürültülü, "bağırtı" olmadığını, genel olarak tüm duyuruların, emirlerin, yasaların vb halka sözlü ve gürültülü biçimde ulaştığını unutmamak gerekir. Sesin, gürültülü sözcüğün, dönemin gündelik ve kültürel yaşamındaki yeri oldukça büyüktü, günümüzdekinden, radyo çağında olduğuna kıyasla basitçe çok daha büyüktü. XIX. yüzyıl Rabelais'nin çağına kıyasla basitçe sessiz bir çağdı. XVI. yüzyılın ve özellikle de Rabelais'nin üslubunu incelerken bunu unutmamak gerekir. Halk argo kültürü önemli bir ölçüde açık havadaki, sokak ve caddelerdeki gürültülü sözcüğün kültürüydü. Ve bu kültürde "Paris bağırtıları" çok önemli bir yere sahipti.

Bu "Paris bağırtıları"nın Rabelais'nin yapıtı için nasıl bir önemi vardı?

Romanın kendisinde bu "bağırtılara" doğrudan anıştırmalar vardır. Kral Anarchus yenilip tahtından indirilince, Panurge ona bir meslek öğretmeye karar verir ve onu yeşil sos satıcısı yapar. Krala "yeşil sos" diye "bağırmayı" öğretmeye çalışır, fakat üzgün ve beceriksiz kral hemen öğrenemez bunu. Rabelais "bağırtı" metnini sunmaz, ama andığımız Truque derlemesindeki (1545) yüz yedi bağırtı arasında yeşil sos "bağırtısı" da yer almaktadır.

Fakat konu Rabelais'nin "Paris bağırtılarına" doğrudan ya da dolaylı anaştırmalarıyla sınırlı değildir. Onların etkisini ve paralel anlamlarını daha geniş ve derin bir biçimde ele almak gerekir.

Öncelikle Rabelais'nin romanındaki reklam tonlarını ve listelerin büyük rolünü anımsamak gerekir. Bu ton ve listelerde gerçekten de ticari reklamların ton ve imgelerini, temsil çığırtkanlarının, kocakarı ilacı satıcıları ve aktörlerin, hekim-şar-

latanların, pazar yerindeki astroloğun vb ton ve imgelerinden ayırmak güçtür. Fakat "Paris bağırtılarının" da buraya etki ettiğinden hiç şüphe yoktur.

"Paris bağırtıları," sıkça "aşçı" karakteri taşıyan ve genellikle "Paris bağırtılarının" satışa sunulan yemek ve şarap için kullandığı sözlükten yararlanan Rabelais'nin başlıklarında da etki sahibidir.

Rabelais'nin romanında en önemli yeri çeşitli yemek, av eti, sebze, şarap, ev içi nesneler ya da mutfak aletleri vb tutar. Bu listeler genellikle kendine has bir nitelik taşır: eşya kendi için ad alır. Bu yemekler ve eşyalar dünyası, Rabelais'nin romanında geniş yer tutar. Fakat bu tüm çeşitlilik ve zenginliğiyle "Paris bağırtıları"nın sokak ve caddelerinde her gün satışa sunulan ürünlerin, yemek ve nesnelerin dünyasıdır. Yemeklerin, içkilerin ve kap kacağın bolluk dünyasıyla, hem Fransız ustaların resimlerinde, hem de XVI. yüzyıl edebiyatında alışılmış ayrıntılı şölen anlatılarında da karşılaşırız. Masa ve mutfakla ilgili her şeyin sıralanıp tasvir edilmesi dönemin hem ruhuna hem de zevkine uygundur. Fakat "Paris bağırtıları" her ürünün ve her lezzetin kendi alışılmış ritmine ve alışılmış melodisine sahip olduğu gürültülü zengin bir şölendir; bu mutfak ve şölenin kesintisiz çalan sokak senfonisidir. Bütün olarak, bu senfoninin dönemin edebiyatındaki, özellikle de Rabelais'deki benzer imgeleri etkilemeden duramayacağı anlaşılmaktadır.

Rabelais'nin çağdaşı olan edebiyatta şölen ve mutfak imgeleri sınırlı ayrıntılar değildi, az ya da çok ölçüde evrensel bir anlama sahiptiler. XVI. yüzyılın en iyi Protestan satirlerinden birinin adı *Papa'nın Mutfağı Satirleri*'dir (*Les Satires Chrestiennes de la Cuisienne Papale*, bunlardan bahsetmiştik). Buradaki sekiz satirde katolik kilisesi devasa ve tüm dünyayı kaplamış bir mutfak olarak sergilenir: çan kuleleri mutfak ocaklarıdır, çanlar tencere, sunaklar yemek masalarıdır; çeşitli tören ve dualar sırayla çok zengin bir aşçı listesinin hizmet ettiği değişik yiyecekler olarak tasvir edilir. Bu protestan satiri grotesk gerçekçiliğe bağlıdır. Katolik kilisesini ve ritüellerini, burada yemek ve mutfak imgeleriyle sunulan maddi-bedensel aşağıya çevirme yoluyla alçaltır. Bu imgelere, şüphesiz, evrensel bir anlam yüklenmiştir.

Maddi-bedensel aşağıyla olan ilişki, makaronik şiirin evrenselleşmiş mutfak imgelerinde daha da belirgindir. Evrenselleşmiş (sembolik olarak geniş) mutfak ve şölen imgelerinin büyük rol oynadığı moral, fars, soti ve diğer türlerde bu apaçıktır. Yemeklerin ve mutfak eşyalarının karnaval, charivari, diableriler gibi halk-bayram biçimlerindeki önemini daha önce belirtmiştik: bu gösterilere katılanlar maşalarla, fırın kancaları, şişler, tencere ve çömleklerle silahlanırlardı. Özel olarak karnaval için hazırlanan ve tören alayıyla taşınan sucuk ve francalaların devasa ölçüleri ünlüdür.[21] Abartmaların ve abartılı groteskin en eski türlerinden biri şölendeki yemeklerin ölçüsünün çokça abartılmasıydı; malzemelerin sayısının bu şekilde abartılmasında, sanatsal imgede büyüklük ve sayının olumlu ve mutfak anlamı ortaya çıkar. Yemeklerin bu abartılışı mide, ağız ve fallusun en eski abartılarına koşuttur.

Bu tür, maddi-bedensel abartının geç bir yankısı dünya edebiyatında simgesel olarak yaygın bir işlev gören aşevi, ocak, bakkal imgeleridir. Hatta Zola'nın bakkal imgelerinde ("Paris'in Midesi") hâlâ bu türden simgesel bir yayılım, bakkal imgesinin kendine özgü "mitolojikleştirilmesini" görürüz. Birçok Rabelaisci anıştırmalar yapan Victor Hugo da Ren Nehri gezisini anlatırken, bir yerde (*Le Rhine*, 1, s. 45) yanan ocağıyla aşevini gördüğünde şöyle demektedir: "Si j'étos Homère ou Rabelais, je dirois: cette cuisine est un monde dont cette cheminée est le soleil. Yani "eğer Homeros ya da Rabelais olsaydım, şöyle derdim: 'Bu mutfak dünya, ocaksa onun güneşidir' "

Hugo Rabelaisci imgeler sisteminde mutfak ve ocağın evrensel-kozmik anlamını çok iyi anlamıştır.

Bu söylediklerimizle Rabelais'nin döneminde "Paris bağırtıları"nın özel önemi anlaşılmış olur. Bu "bağırtılar" dolaysız olarak dönemin imgesel düşüncelerinin en önemli yollarından biriyle kaynaşıyordu. Bunlar, kendince gün ışığını yansıtan ocak ve mutfağın ışığı altında yorumlanırlardı. Dönemin bü-

[21] Sözgelimi 1583 yılında Königsber'de, karnaval zamanı kasaplar doksan kasabın taşıdığı, dörtyüzkırk puntluk bir sucuk yapmışlardı. 1601 yılında sucuk artık dokuzyüz punt ağırlığındaydı. Bu arada, bugün bile devasa –doğrusu, butaforik– sucuklar ya da pretzeller sucukçularda ve fırınlarda görülebilir.

yük şölen ütopyalarının bir parçasıydılar. Tam da bu yaygın ilişkiler ağında, "Paris bağırtıları"nın Rabelais üzerindeki derin etkisini ve Rabelais'nin sanatıyla dönemin bütün edebiyatını aydınlatmak için onların yüksek kıyaslayıcı önemi değerlendirilmelidir.[22]

"Paris bağırtıları" Rabelais ve çağdaşları için, sözcüğün sadece bir belge değildi. Daha sonraki edebiyatta "yaşayış" olan şey, Rabelais'nin döneminde derin dünya görüşü anlamı taşıyordu ve "olay"dan, tarihten ayrı değildi. "Paris bağırtıları" –sokak ve meydanların özsel bir momenti–, sokağın genel halk-bayram ütopik şiirine karışmıştı. Rabelais bu "bağırtılarda" herkese ait "tüm dünya şöleni"nin ütopik tonlarını ve ütopyanın bu tonlarının canlı, somut, elle tutulur, pratik olarak kavranır, lezzetli ve sokak gürültüsüyle dolu yaşamın tam orta yerinde derine gizlendiğini duyuyordu – bu genel olarak Rabelais'nin tüm imgelerinin özgül karakteriyle uyum içindeydi; bunların hepsi alışılmamış bir sağlamlık, apaçıklık, canlılık, güçlü yerleşmişlik ve teknik kesinlik taşıyan ütopizm ve geniş evrenselliği bir araya getiriyordu.

Her tür tıbbi ilaç satıcısının "bağırtıları" kendine özgü karakterleriyle "Paris bağırtıları"na yakındır. Bu "bağırtılar" sokak yaşamının en eski köklerine uzanırlar. Ve ilaçlarının reklamını yapan doktor, dünya edebiyatının en eski imgelerinden biridir. Rabelais'nin Fransız öncülerinden Rutebeuf'un *Şifalı Otlar Masalı*'nı ("Diz de l'herberie," XIII. yüzyıl) anımsayalım. Bu kendi ilacının övgüsünü yapmakta olan hekim-şarlatanın tipik sokak "bağırtısı"dır, fakat Rutebeuf ona grotesk-satirli bir yorum getirmektedir. Bu doktorun sayısız ilacının arasında cinsel organların üreme gücünü artırmak için harika bir ot vardır. Doktorun üreme gücüyle, yaşamın (ve ölümün) yenilenmesi ve yeniden doğmasıyla ilişkisi gelenekseldir. Rutebeuf'de bu tema hafifletilmiştir, Rabelais'deyse genellikle tam bir güç ve açıklıkla yer alır.

[22] Rabelaisciler arasında, Rabelais'nin romanı için "Paris bağırtıları"nın önemini, L. Sainean Rabelais'nin dili üzerine malzeme açısından oldukça zengin olan kitabında belirtmiştir. Yine de L. Sainean bu önemin tüm hatlarını ortaya koymaz ve sadece, Rabelais'nin romanında bu "bağırtılara" doğrudan yapılan anıştırmaları sıralar (bkz.: La lanque de Rabelais, c. I, 1922, s. 275).

Açık ya da çokça örtük biçimde tıbbi sokak övgüleri ve reklamlarından öğeler Rabelais'nin romanının her yerine serpiştirilmiştir. *Vakayiname*'nin diş ağrısına ve gutla frengiye ilaç olarak övüldüğünü daha önce belirtmiştik. Tıbbi övgü sözleri üçüncü önsözde de vardır. Bu türden reklamların bir parça hafifletilmiş ifadesi, peder Jean'ın rahip cübbesinin üreme gücünü artırdığını ve dua kitabının uykusuzluğa ilaç olduğunu söyleyerek övgüde bulunur.

Daha karmaşık "tıbbi övgülere" ilginç bir örnek, Üçüncü Kitap'ı sonlandıran ünlü "pantagruelion" övgüsüdür. Bu kenevir ve asbest (bu da "pantagruelion"dur) övgüsünün altında, Plinius'un *Doğal Tarih*'inden alınmış keten övgüsü yatar. Fakat Rabelais'nin başkalarından aktardığı her seferde olduğu gibi, Plinius'a ait bu kısım tamamen bağlamından çıkar ve kendine özgü Rabelaisci damga vurulur üzerine. Plinius'un övgüsü saf retorik bir nitelik taşır. Genetik olarak bakıldığında, retorik de sokakla ilişkilidir. Fakat Plinius'un övgüsünde sokaktan bir şey kalmamıştır, bu arıtılmış saf kitap kültürünün ürünüdür. Rabelais'nin övgüsündeyse "Şifalı Otlar Masalı" ile, ot toplayıcıların ve mucizevi merhem satıcılarının sokak reklam övgüleriyle paralel olarak açıkça sokak övgülerinin tonu bulunmaktadır. Burada bizim "taşkıran ot"umuza* benzer türden, büyülü otlarla ilgili yerel folklor efsanelerinin izlerini buluruz. Pantagruelion övgüsü, sokaktan ve yerel folklordan kaynaklanan ütopik radikalizmi ve derin iyimserliği, Plinius'un karamsarlığından kesinlikle uzaktır. Fakat şüphesiz, pantagruelion övgüsünde sokak "barışının" dış biçimleri önemli ölçüde hafifletilmiş ve güçsüzleşmiştir.

Rabelais sonrası edebiyatta sokak tıbbi övgülerinin en parlak kullanımının, daha önce anlatmış olduğumuz "Menippus Satiri"nde bulunduğunu belirtelim. Bu harika yapıt genel olarak sokak öğeleriyle yüklüdür. Satirin giriş kısmı (morallerde ve sotilerde "cri"ye karşılık gelmektedir) bir İspanyol şarlatanını tasvir eder: Louvre'da League yandaşlarının toplantı hazırlıkları sürerken, bu şarlatan kapıda tüm kötülük ve ağrıları yok edecek mucizevi evrensel bir ilacı, "İspanyol katolikliğini"

---

Pozrıv-trava: Rus folklorunda bu ot kapıları, kilitleri parçalamak üzere kullanılan bir ot olarak geçer –çn.

satmaktadır. Bu ilacın her şekilde övgüsünü yaparak "bağırmaktadır" ve bu ölçüsüz sokak övgüsüyle açıkça ve neşeyle İspanyol "katolik siyasetini" ve propagandasını açığa vurmaktadır. Şarlatanın bu "cri" girişi, satirin ilerdeki bölümlerinde League katılımcılarının kendilerini ve planlarını açığa vurmalarını sağlayan sinik açıklık atmosferini hazırlar. İspanyol şarlatanın "bağırtısı" kuruluşu ve parodili gelişimiyle Rabelais'nin önsözünü andırır.

Hem "Paris bağırtıları," hem de mucizevi ilaç satıcıları ve pazar doktorları sokak sözlerinin övgü türlerine aittir. Şüphesiz hem ambivalenttirler, hem de onlarda gülmece, ironi duyulur; her an için ters yüzlerini göstermeye, yani küfüre ve hakarete dönmeye hazırdırlar. Aynı şekilde alçaltıcı işlev görürler, dünyayı maddeleştirmekte ve bedenlendirmektedirler; ambivalent maddi-bedensel aşağıyla özsel olarak ilişkilidirler. Fakat onlarda bu aşağının olumlu kutbu hâkimdir; yemekler, içkiler, şifa bulma, yeniden doğuş, üreme güçleri, abartılar.

Sokak övgülerinin ters yüzü küfürler, lanetler, yeminlerdir. Bunlar da ambivalenttir, fakat onlarda aşağının olumsuz kutbu hâkimdir: ölüm, hastalık, bedenin dağılıp çürümesi, yutulma.

Bir dizi küfür ve laneti önsözleri irdelerken incelemiştik. Şimdi Rabelais'nin romanında köken ve sanatsal-ideolojik işlevler açısından aynı kökten olan sokak sözcüklerinin başka bir türü olan küfür ve yemini ele alacağız.

Küfür, lanet, yemin, edepsizlik gibi tüm bu şeyler, konuşmanın gayrıresmi öğeleridir. Dilsel alışverişin alışılmış normlarının herkesçe kabul edilmiş bir bozuluşu, dilsel gerekleri gözetmeden, görgü kurallarından, nezaketten, sözlü saygılardan, inceliklerden, ağırbaşlılıktan vb bilerek uzaklaşma olarak kabul edilmiştir ve edilmektedir. Bu yüzden bütün bu öğeler, eğer yeterli sayıdaysalar ve bilinçli bir biçimdeyseler, tüm bağlam, tüm konuşma üzerinde güçlü bir etkide bulunmaktadırlar: bunları bir başka düzleme, sıradan konuşma koşullarının ötesine götürürler. Normların, hiyerarşilerin ve sıradan dilin

yasaklarının egemenliğinden kurtulmuş olan bu dil, resmi dile yaklaşımı açısından özel bir dil, kendine has bir argo olur. Bu tür bir konuşma, özel bir kolektif, samimi ilişkilere yönelen bir kolektif, açık ve özgür dilsel ilişkilerde bulunan bir kolektif oluşturur. Aslında sokaktaki kalabalık, özellikle de bayram, pazar, karnaval kalabalığı bu türden bir kalabalıktı.

Bütün konuşma dilini değiştirme ve samimi iletişimde bulunan özgür kolektif oluşturma gücü taşıyan bu öğelerin yapı ve karakteri çağlara göre değişmektedir. XVII. yüzyılda artık bağlamı değiştirme gücünü almış olan birçok edepsiz ve tahkir edici ifade, Rabelais'nin döneminde bu şekilde kabul edilmiyordu ve resmi dilin kabul ettiği sınırı aşamamıştı. Şu ya da bu gayrıresmi ("sansürlenmemiş") sözcük ve ifadelerin bağlama etki düzeyi de görecelidir. Her çağın kendi dilsel resmiyet, görgü, terbiye normları vardır.[23] Ve her çağın, kullanımları özgür konuşmanın, şeyleri kendi adlarıyla çağırmanın, susku ve hüsnütabir olmaksızın konuşmanın bildik sinyali olarak algılanan kendine has sözcük ve deyişleri vardır. Bu sözcük ve deyişlerin kullanımı sokağın açıklık atmosferini yansıtırdı, hem belli bir tematik, hem de dünya üzerine görüşün gayriresmiliğini uyandırırdı. Şüphesiz, bu konuşma öğelerinin karnaval olanakları, insanlar arasındaki tüm hiyerarşik engellerin yıkılması ve aralarında gerçek samimi ilişkiler olmasını sağlayarak tümüyle bayram sokağına açılırdı. Burada, dünyanın tek bir gülmeceli yönünün anlamlı parçaları olurlardı.

Rabelais'nin döneminde birçok gayrıresmi öğenin arasında "juronlar," yani lanet ve yeminler böyle bir karaktere sahipti. Değişik kutsal konuların başlıca imgeleriyle yeminler edilirdi: "efendimizin bedeni," "efendimizin kanı," bayramlar, azizler ve onların kutsal eşyaları vb. Çoğu kez "juronlar," eski kutsal formül yeminleriydi. Gündelik konuşmanın arasına bol bol "juron" serpiştirilirdi. Farklı sosyal grupların ve hatta farklı kişilerin kendine özgü yemin repertuarı ya da sürekli kullandığı sevilen bir yemin vardı. Rabelais'nin kahramanlarından peder Jean, konuşmasına genellikle yeminler serpiştirir, onlarsız

[23] Dilsel normların edepsizlik açısından tarihsel değişimleri üzerine bkz. Ferd. Brunot, *Histoire de la langue française*, c. IV, bl. V: "L'honnêteté dans la langage."

bir adım atamaz. Ponokrates ona neden yemin ettiğini sorduğunda, peder Jean şöyle yanıt verir: "Konuşmamı güzelleştirmek için! Bunlar Cicero'nun retoriğinin çiçekleri." Panurge da yeminlerden kaçınmaz.

Yeminler konuşmanın gayrıresmi öğeleriydi. Hatta doğrudan yasak altındaydılar. Onlarla iki yönden savaş yürütülüyordu: bir yandan devlet ve kilise, diğer yandan "oda" hümanistleri. Bu sonuncular yeminlerde konuşmanın gereksiz, sadece saflığını bozan parazit öğelerini görüyorlardı ve onları barbar ortaçağın kalıntıları sayıyorlardı. bu bakış açısını yukarıdaki alıntımızda Ponokrates de ortaya koymaktadır. Devlet ve Kilise yeminleri, saygınlıklarıyla uyuşmayacak şekilde kutsal adların hürmetsizce ve bayağıca kullanımı olarak görüyordu. Kilisenin etkisiyle devlet egemenliği sıkça yeminlere ("juronlara") karşı fermanlar çıkarılıyordu. Bunlar sokaklarda duyuruluyordu. VII. Charles, XI. Louis (12 Mayıs 1478'de) ve son olarak, I. Francis (Mart 1525'te) bu türden fermanlar çıkarmıştı. Bu yargılama ve yasaklar yeminlerin gayrıresmi karakterini güçlendirmek ve bunların kullanımına bağlı olarak konuşma normlarının bozulması duygusunu keskinleştirmekten başka bir işe yaramadı; bu da kendi payına, yeminlerle örülü konuşmanın kendine özgü rengini güçlendirdi ve bu konuşmayı daha samimi ve sokakta özgür hale getirdi. Yeminler resmi sistemin dünya görüşünde belli bir bozulma, ona karşı belli derecede dilsel bir karşı çıkış olarak algılanmaya başlandı.

Yasak meyve tatlıdır. Ve ferman çıkaran kralların bile sevdiği ve halk arasında bu kralların kendine özgü sürekli gayrıresmi lakabı olarak yer edinen yeminler vardı. XI. Louis "Paskalya tanrısı" ("Pasque Dieu"), VIII. Charles "İyi günler tanrısı" ("le bonjour Dieu"), XIII. Louis "Şeytan alsın beni ("L'diable m'emport) ve I. Francis "Dürüst bir adamın şeref sözü" ("foy de gentilhomme") diye yemin ederdi. Rabelais'nin çağdaşı olan Roger de College bu tema üzerine Epitheton des quatre Roys adlı tipik bir şiir yazmıştı:

Quand la "Pasque Dieu" deceda,
Le "Bon Jour Dieu" lui succeda
Au "Bon Jour Dieu" deffunt et mort,

Succéda le "Diable m'emport,"
Luy decedé, nous voyons comme
Nous duist la "Foy de Gentil Homme."[24]

Burada sürekli yeminler belli insanların niteleyici işaretleri ve bir tür lakapları olmuştur. Fakat benzer imgeler belli sosyal grup ve meslekleri de nitelenirdi.

Eğer yeminler kutsal olanı bayağılaştırıyorsa, sunduğumuz şiirde bunu iki yönlü yapmaktadırlar: "Paskalya tanrısı" ölüyor, "İyi günler tanrısı" (yani doğum) da ölüp "Şeytan alsın beni" ile yer değiştiriyor. Yeminin sokak ve özgür niteliği burada tam anlamıyla ortaya çıkar. Kutsal olanla bu özgür ve neşeli oyunun olanaklı kıldığı atmosferi sağlarlar.

Her sosyal grup ve mesleğin kendi karakteristik yaygın yeminine sahip olduğunu söylemiştik. Rabelais, bir tek yeminlerin yardımıyla alaca bulaca sosyal yapısıyla döneminin sokağının harika biçimde dinamik bir anlatımını sunmaktadır. Paris'e varan genç Gargantua, Paris kalabalığının sırnaşık ilgisinden bunalınca, bu kalabalığı sidikle boğmaya kalkar. Rabelais bu kalabalığı anlatmaz, fakat bu kalabalıktan fışkıran tüm yemin ve lanetleri sunar ve onun sosyal yapısını işitiriz.

İşte bu kısım:

"– 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, ikiyüzaltmışbin, dörtyüzonsekiz kişi boğuldu.

Bu çiş sağanağından tabana kuvvet kaçıp kurtulanlar oldu, bunlar kan ter içinde öksüre aksıra, soluk soluğa üni-

[24] "Paskalya tanrısı" ölünce,
Onu "İyi günler tanrısı" izledi,
"İyi günler tanrısı" vefat edince
"Şeytan alsın beni" geliverdi,
O ölünce kulaklarımıza
"Dürüst bir adamın şeref sözü" çalındı.

versite yokuşunun en yukarısına varınca, kimi öfkeyle, kimi şakacıktan söğüp saymaya başladılar:

– İçini ülser kaplasın, ulu boynuz, ne istersen tutulsun, yengeçler alsın, pro cab de bious, das dich Gots leyden shend, pote de Christo, aziz Quenet'nin boğazı adına, hey-ya-hey, aziz Brilei Fiacre adına, aziz Trelyaet, kurtarıcım aziz Thibault, paskalya tanrısı adına, şeytan alsın beni, aziz Sucuk adına, elmaları dile getiren aziz Godergen adına, aziz havari Prepohibaet, aziz Udom, aziz yalaka Mamica, bizi bir ıslattı ki, bizi sırf gülmek için ıslattı!

O günden sonra şehre Paris [par rys – gülmek için] dendi..." (kt. I, bl. XVII; Eyüboğlu, 91-92, küfür bölümü eksikti – çn.).

Önümüzde XVI. yüzyılın alaca bulaca Paris kalabalığının çok canlı ve dinamik, gürültülü (işitsel) bir imgesi vardır. Onun sosyal yapısını duyarız: Gaskonyalıları duyarız ("pro cop die bious" – "Tanrı'nın başına"), İtalyanları ("pote de christo" – "İsa'nın başına"), Alman landsknech yeminini ("das dich Gots layden shend"), yeşillik ve sebze satıcılarını (aziz Brieli Fiacre bahçıvanların ve bostancıların patronuydu), ayakkabıcıları (aziz Thibault onların patronuydu), sarhoşları (aziz Godergrain içmeyi sevenlerin patronuydu) duyarız. Ve tüm diğer yeminler (burada hepsi yirmibir tanedir) birtakım özgül göndermelere sahiptir, birtakım tamamlayıcı çağrışımlar uyandırırlar. Böylece burada kronolojik bir düzenle, bu kendilerine özgü lakaplarla yaygınlık sağlayan son dört Fransız kralının ünlü yeminleriyle karşılaşırız. Rabelais'nin çağdaşları için tamamen anlaşılır olan birçok gönderme ve anıştırmayı yakalayamamış olmamız da olasıdır.

Bu gürültülü kalabalık imgesinin özgül karakteri yeminler üzerine kurulmuş olduğunu, yani bütünüyle resmi konuşmanın normları dışında yapıldığını göstermektedir. Bu yüzden kalabalığın sözlü tepkisi organik olarak bu kalabalığı sidiğe boğan Gargantua'nın eski sokak tavırlarıyla kaynaşmaktadır. Onun tavrı kalabalığın sözlü tepkisi kadar gayrıresmidir. Bunlar dünyanın bir ve aynı gayrıresmi yönünü açığa vurmaktadır.

Hem tavır (sidiğe boğmak) hem de söz (juronlar), burada karşılaştığımız aşırı özgür biçimde azizlerin adlarıyla ve onların işlevleriyle oynama için gerekli atmosferi sağlar. Böylece kalabalıktan biri burada fallus anlamına sahip olan "aziz Sucuk"u, bir başkasıysa "Godet grand," yani büyük kadeh anlamına gelen "Saint Godegrain"i çağırmaktadır; bunun dışında, "Grand Godet" Greves meydanındaki ünlü bir meyhanenin adıdır (Villon onu "Vasiyet"inde anar).[25] Bir başkası Saint Foutin'i çağırmaktadır – Saint Photin adıyla parodili bir oyun. Bir diğeri burada fallus anlamındaki "Saint Vit"yi çağırır. Son olarak aşıkların yaygın adı olan "aziz Mamica" çağrılır. Bu şekilde, burada çağrılan tüm azizler ya edepsiz ya da şölen düzleminde travestidir.

Bu karnaval atmosferinde, Rabelais'nin İncil'de geçen, halkın beş ekmekle doyurulması mucizesine yaptığı anıştırma da anlaşılır olur. Rabelais, Gargantua'nın "kadın ve çocukları saymazsak" sidiğiyle 260.418 kişiyi boğduğunu söylemektedir. Bu kutsal kitap formülü doğrudan İncil'deki doyurma mucizesinden alınmıştır (Rabelais bu formülü çok sık kullanmaktadır). Böylece sidik ve halk kalabalığı ile ilgili bölüm, İncil'deki bir topluluğun beş ekmekle doyurulması mucizesine oyunlu bir anıştırma yapmaktadır.[26] İlerde, bunun Rabelais'nin romanındaki tek İncil mucizesi travestisi olmadığını göreceğiz.

Bu karnaval hareketini gerçekleştirmeye girişmeden önce (kalabalığın sidikle boğulması), Gargantua bunu sırf "gülmek için" ("pour rys") yaptığını bildirir. Ve kalabalık da lanet ve yeminlerini "bizi sırf gülmek için ıslattı" ("nous sommes baignes par rys") sözleriyle sonlandırır. O günden sonra, der yazar, şehre Paris dendi ("Dont fut depuis la ville nomee Paris"). Bu şekilde, bütün bu bölüm, "Paris" şehrinin adının neşeli karnaval travestisine dönüşür. Aynı zamanda bu, adların kökeni üzerine yerel efsanelerin bir parodisidir (bu efsanelerin ciddi poetik işlenişi Fransa'da o dönemde yaygındı, bunlarla özel-

[25] Rabelais, bu azizin şehitliğini pişirilmiş elmalarla ilişkilendiren bir efsaneye anıştırma yapmaktadır (küçültücü karnaval imgesi).
Bu tam olarak travesti değil, yalnızca travestileştiren anıştırmadır. Benzer türden riskli anıştırmalarla "yağlı günlerin" eğlencelik edebiyatında çok sık karşılaşılır (yani grotesk gerçekçilikte).

likle Jean Lemaire ve 'retorikçiler' okulunun şairleri ilgileniyordu). Son olarak, bu bölümün tüm olayları "sırf gülmek için" gerçekleşir. Bu baştan sona gülünç sokak hareketliliği, sokaktaki kalabalığın karnaval oyunlarıdır. "Sırf gülmek için" olan bu oyuna Paris şehrinin adı da aziz ve şehitlerin adı da İncil'deki mucizeler de karışır. Bu burada maddi-bedensel aşağı imgeleriyle karışan "yüce" ve "kutsal" konularla yapılan bir oyundur (sidik, erotik travestiler ve şölen travestileri). Konuşmanın gayrıresmi öğeleri ve kutsal olanın bayağılaştırılması olarak yeminler, organik bir biçimde bu oyuna katılır, ona anlam ve tonlarıyla eşlik ederler.

Yeminlerin temaları nelerdir? Onların hâkim içerikleri insan bedeninin parçalara ayrılmasıdır Tanrısal bedenin çeşitli parça ve organları üzerine yeminler edilirdi: Tanrı'nın bedeni, başı, kanı, yaraları, karnı üzerine; aziz ve şehitlerden geriye kalanlar, kiliselerde korunan elleri, ayakları, parmakları vb üzerine. En uygunsuz ve günahkâr olanlar Tanrı'nın bedeni ve onun çeşitli kısımlarıyla ilgili olanlardı, bunlar en yaygınlarıydı.

Menot (Rabelais'nin çağdaşlarından biri) vaazlarından birinde, her tür yemini kullanan insanları kınayarak şöyle söylemiştir: "Biri Tanrı'yı sakalından, diğeri boynundan, bir başkası başından yakalıyor Kurtarıcı İsa'nın insanlığından bahsederken, bir kasabın sattığı et hakkında konuşurken gösterdiğinden daha az saygı gösterenler var."

Ahlakçı Eloi d'Amervalle *Diablerie*'sinde (1507), yeminleri kınarken, çoğunun temelinde yatan bedenin parçalara ayrılması şeklindeki karnaval imgesini tam bir açıklıkla anlatır:

> Ils jurent Dieu, ses dens, sa teste,
> Son corps, son ventre, barbe et yeulx,
> Et le prennent par tant de lieux,
> Qu'il est haçhé de tous costez
> Comme chair a petits pastez.[27]

[27] Tanrı üzerine yemin ediyorlar, dişleri ve başı üzerine bedeni
Bedeni, karnı, sakal ve gözleri üzerine
Her yerinden yakalayıp onu
Neredeyse doğruyorlar tamamen
Börek için et kıyma hazırlar gibi

D'Amervalle'ın kendisi şüphesiz yemin üzerine ne denli inandırıcı bir tarihsel-kültür analizinde bulunduğunun farkında değildi. Fakat XV ve XVI. yüzyılların sınırında yaşayan biri olarak, kasap ve ahçıların, ahçıların bıçağının, bedenin parçalanmasının, sucuk ve börek için hazırlanan kıymanın yalnız gündelik düzlemdeki değil, halk-bayram karnaval imgeler sistemindeki yerini de oldukça iyi tanıyordu. Bu yüzden bu tür imgelerin lanet ve yeminlerde tanrının parçalanan bedeniyle böylesine inandırıcı karşılaştırmalar yapabiliyordu.bedenin parçalara ayrılması ve her türden anatomikleştirme imgeleri Rabelais'nin romanında büyük bir rol oynar. Peder Jean'ın, dehşetengiz lanetseverin, parçalanmış et, kıyma anlamına gelen "d'Entommeure" lakabını taşıması ilginçtir. Sainean burada ikili bir anıştırma görmektedir: Peder Jean'ın savaşçı ruhuna ve onun mutfağa karşı özel ilgisine.[28] Fakat önemli olan "savaşçı ruh," savaş, çatışma bir yanda ve diğer yanda mutfak belli bir ortak noktada kesişmesidir ve bu ortak nokta bedenin parçalara ayrılması, "parçalanmış ettir " Bu yüzden savaş tasvirlerinde mutfak imgeleri XV ve XVI. yüzyıl edebiyatında, tam da bu edebiyatın halk gülmece geleneğiyle ilişkide olduğu sırada oldukça sık geçerdi. Öyle ki Pulci bile Ronceveaux savaş alanını "kafalar, ayaklar ve bir sürü organla dolu kanlı bir yahni" olarak betimliyordu.[29] Benzer imgelerle İtalyan halk hikâyecilerinin destanlarında da karşılaşılmaktadır.

Peder Jean her iki anlamda da gerçekten "d'Entommeure"dür ve bu farklı kökenden iki anlamın önemli ilişkisi Rabelais'de her yerde olağanüstü bir açıklıkla gösterilir. "Sucuk savaşı" bölümünde peder Jean tarihsel malzemeye (süvari-aşçı-Nabuzarden vd) üzerine dayandırarak ahçıların savaştaki önemi fikrini geliştirir; mutfak silahlarını kuşanmış yüz elli dört ahçının başına geçer (şişler, maşalar, el tavaları vb) ve onları bu sucuk savaşında Troya atı rolünü oynayan tarihsel "domuza" sokar. Diğer yandan, peder Jean çatışma sırasında kendini insan bedenlerini "kıymaya" çeviren gedikli "anato-

[28] L. Sainéan, *L'influence la réputation de rabelais*, c. II, 1923, s. 472. Bu arada, yüksek epik düzlemde de savaşların şölen olarak tasviriyle karşılaşılır, sözgelimi bizim *İgor Seferi'nin Destanı*'nda.

mici" olarak ilan eder.[30] Bu vurgulanmış "anatomikleştirici" nitelik onun manastır bağındaki savaşına da taşınır (fakat burada o bir tahta haç kullanmaktadır) – yaralı organların, kırık kemik ve eklemlerin uzun ve ayrıntılı anatomik sayımı yapılır. Bu karnaval anatomisinden işte bir alıntı:

> "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" (kt. I, bl. XXVII; Eyüboğlu, 127-128).

Bedeni parçalara ayıran darbelerin bu anatomikleştiren anlatımı Rabelais için tipiktir. Bu karnaval-mutfak anatomikleştirmesinin kökeninde, lanet, küfür ve yeminlerin analizi sırasında karşılaştığımız, bedenin parçalanması şeklindeki grotesk imge yatar.

Böylece kutsal bedeni bayağılaştırıcı mutfak parçalamalarıyla yeminler bizi "Paris bağırtıları"nın mutfak tematiğine ve sokak lanetleri ve küfürlerinin grotesk-bedensel tematiğine geri döndürdü (hastalıklar, oransızlıklar, bedensel aşağı organlar). Bu bölümde ele alınan tüm sokak öğeleri, tematik ve biçimsel olarak birbirlerine bağlıdır. Tüm bunlar, kendi uygulamalı-gündelik işlevlerinden bağımsız olarak, dünyanın tek bir gayrıresmi yönünü sunmaktadır – tonları (gülmece) açısından olduğu kadar, içerikleri (maddi-bedensel aşağı) açısından da. Tüm bunlar dünyanın neşeli maddesiyle, doğmakta, ölmekte ve doğurmakta olan, yiyen ve yenilen, sindiren ve sindirilen, fakat sonunda hep gelişen ve çoğalan, daha da çok,

[30] Bu iki sözcük Rabelais'nin kendi metninde bağlantılıdır: dördüncü kitapta, bl. XVI, şöyle bir yemin yer alır – "A tous les millions de diables qui te puisserit anatomiser la cervelle et en faire des entommeures."

daha da iyi, daha bol olan maddesiyle bağlantılıdır Bu neşeli madde ambivalenttir: hem mezar, hem doğuran rahim, hem uzaklaşan geçmiş, hem yaklaşan gelecektir; oluşun kendisidir

Böylece ele aldığımız tüm sokak öğeleri, tüm çeşitlilikleriyle, tek bir ortaçağ halk kültürünün içinden çıkarlar, fakat Rabelais'nin romanında bu birlik, organik olarak yeni Rönesans ilkeleriyle karışır. Bu açıdan özellikle Rabelais'nin önsözleri ilgi çekicidir: her beş önsöz de (dördüncü kitapta iki tanedirler) halk-sokak temeline dayanan Rönesans gazeteciliğinin harika örnekleridir. Bu önsözlerde, gördüğümüz gibi, geçmişe gömülen ortaçağ dünya görüşünün temelleri yıkılmaktadır ve aynı zamanda bunlar tamamen günün politik ve ideolojik kötülüklerinin anıştırma ve yankılarıdır.

Ele aldığımız sokak türleri görece olarak ilkeldir (birkaçı, tamamen arkaiktir), fakat dünyayı travestileştirme, alçaltma, maddeselleştirme ve somutlaştırmada büyük bir güce sahiptirler. Geleneksel ve son derece yaygındırlar. Çevrelerinde sokak serbestliğinin ve samimi açıklığın atmosferini taşırlar. Bu yüzden sokak "bağırtılarının," küfürlerin, lanetlerin ve yeminlerin çeşitliliği Rabelais için temel üslup öğeleri olarak gerekliydi. Önsözlerde nasıl bir rol oynadıklarını gördük. Bunlar, Rabelais'ye "gotik karanlığa" karşı koymak için gerekli olan, mutlak olarak neşeli, korkusuz, özgür ve açık dili sunarlar. Bu gündelik sokak türleri kendine özgü halk-bayram biçim ve imgelerinin, Rabelais'nin dünya hakkındaki yeni neşeli gerçeğini aktarmasını sağlayan dilin atmosferini hazırlarlar. Bu halk-bayram biçim ve imgeleri bir sonraki bölümde de ele alınacaktır.

# ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Народно-
Праздничные
Формы И Образы В
Романе Рабле

# Rabelais'nin Romanında Halk-Bayram Biçim ve İmgeleri

*Zaman dama taşlarıyla oynayan bir çocuk.*
*Üstünlük çocukta.*
– Herakleitos

Bir önceki bölümün sonunda Rabelais romanındaki kanlı savaş ve darbelerin "anatomikleştirici" tasvirinden, onun kendine özgü "karnaval-mutfak" anatomisine değinmiştik. Rabelais'de dayak sahneleri sık görülürr. Fakat bunlar gündelik sahneler değildir. Bunlardan birkaçını inceleyelim.

Romanın dördüncü kitabında gezginler –yol arkadaşlarıyla Pantagruel– "Yargıçlar Adası"na uğrar, ada sakinleri olan "yargıçlar" kendilerini para karşılığı dövdürerek geçinmektedir. Peder Jean "kırmızı surat" ("Rouge muzeau") yargıçlardan birini seçer ve onu yirmi liraya döver.

> "Peder Jean tam bir ustalıkla kırmızı suratlının sırtına ve karnına, ellerine ve ayaklarına, başına ve her yerine öyle vuruyordu ki, ben neredeyse *öldürecek* sandım."

Burada bedenin kısımlarının anatomikleştirici sıralanışının eksik olmadığını görüyoruz. Daha sonra Rabelais şöyle sürdürüyor:

> "Sonra ona yirmi lirayı uzattı. Ve o anda bizim rezil öyle *mutlu* bir halde ayağa *fırladı ki*, sanki *kraldı* hatta *iki kral*" ("Et mon villain *debout*, aise comme *un roy* ou *deux*," kt. IV, bl. XVI).

Bu "kral" ve "iki kral" imgesi buraya doğrudan "ödüllendirilmiş" yargıçların en yüksek mutluluk derecesini belirtmek için konmuştur. Fakat "kral" imgesi aslında hem mut-

lu dayaklar ve hem de hakaretle bağlantılıdır, hem yargıcın kırmızı suratıyla, hem onun hayali ölümüyle, hem de bir dayağın ardından palyaçonunki gibi beklenmedik şekilde canlanıp sıçrayışıyla bağlantılıdır

Dayak ve hakaretin gündelik ve şahsi bir nitelik taşımadığı, fakat daha yükseğe, "krala" yönelmiş simgesel hareketler olduğu bir düzlem vardır. Bu düzlem en çok karnavalda (ama şüphesiz sadece burada değil), ifadesini bulan halk-bayram imgeler sisteminin düzlemidir. Bu düzlemde, daha önce söylediğimiz gibi, bedenin parçalara ayrılması imgelerinde mutfak ve çatışma buluşur ve iç içe geçer. Bu halk-bayram imgeler sistemi Rabelais döneminde, değişik türden sokak eğlencelerinde ve edebiyatta olduğu gibi, hâlâ tam ve anlamlı bir canlılığa sahipti.

Bu imgeler sisteminde kral soytarıdır Tüm halk tarafından seçilir, bu yüzden de egemenliği sona erince kamusal olarak alaya alınır, küfür edilir ve dövülür; tıpkı sona eren kışın maslenitsa korkuluğunun ya da eski yılın korkuluğunun alaya alınıp dövülmesi, parçalanması, yakılıp boğulması gibi. Eğer soytarı başta kral oluverdiyse, krallığı sona erince kılık değiştirir, soytarı kılığıyla "travestilenir" Küfür ve dayak kesinlikle bu kılık değiştirme, yenilenme ve değişime eşittir. Küfür, küfür edilenin diğer –gerçek– yüzünü ortaya çıkarır, ondan süslerini ve maskesini söküp alır: küfür ve dayak, çarı alaşağı eder.

Küfür ölümdür, yaşlılık olan gençlik, artık ceset oluveren canlı bedendir. Küfür, geçen yaşamın önünde duran, tarihsel bir ölümle ölmesi gerekenin önünde duran "komedinin aynasıdır." Fakat ölümün ardından aynı imgeler sisteminde yeniden doğuş, yeni yıl, yeni gençlik, yeni bahar gelmelidir. Bu yüzden küfüre övgüyle yanıt verilir. Bu yüzden küfür ve övgü bir ve aynı olan iki gövdeli dünyanın iki yönüdür

Küfür-alaşağı etme, yaşlı hükümdarlığın gerçeği, ölen dünyanın gerçeği olarak, organik bir biçimde Rabelaisci imgeler sisteminde yer alır, burada karnaval dayakları, kılık değiştirme ve travestileriyle karışmıştır. Rabelais bu imgeleri zamanının canlı halk-bayram geleneklerinden

derlemiştir, fakat o incelikli bir biçimde, kılık değiştirme, alaşağı etme ve dayaklarıyla Saturnaliaya ilişkin antik kitabi geleneği de çok iyi tanıyordu (bizim tanıdığımız aynı kaynakları, öncelikle de Macrobius *Saturnalia*'sını tanıyordu). Soytarı Triboulet ile ilgili olarak, Rabelais, Seneca'nın (adını anmaksızın ve anlaşılan, Erasmus'dan aktararak) kralların ve soytarıların aynı burçtan olduğuna ilişkin sözlerini anmaktadır (kt. III, bl. XXXVII).[1] İncil'deki "Yahudilerin kralının" şaka yollu tahta çıkarılıp indirilmesi, dövülmesi ve alaya alınması hikâyesini de bildiği anlaşılmaktadır.

Rabelais romanında iki kralın, birinci kitapta (*Gargantua*) Picrochole'nin ve ikincisinde (*Pantagruel*) Anarchus'un tahtan indirilmesini olduğu gibi anlatır. Bu inişleri tamamen karnaval biçimiyle, fakat antik ve İncil geleneklerinin etkisiyle anlatmaktadır.

Kral Picrochole yenilgisinin ardından kaçmıştır; yolda öfkelenerek atını öldürür (tökezleyip düştüğü için). Yola devam edebilmek için, Picrochole yakınlardaki bir değirmenden katır çalmaya çalışır, fakat değirmenciler onu döver, kral elbiselerini çıkarır ve sefil bir cüppe giydirirler ona. Daha sonra Kral, Lyon'da sıradan bir gündelikçi olarak çalışır.

Burada geleneksel imgeler sisteminin tüm öğeleriyle karşılaşız (alaşağı etme, kılık değiştirme, dayak). Fakat burada Saturnalia anıştırmaları da duyulur. Alaşağı edilen hükümdar köle "gündelikçi" olur, antik değirmen kölelerin ceza için gönderildiği yerdir: orada dövülürlerdi ve ağır bir iş olan değirmen taşını döndürme işine zorlanırlardı. Son olarak, katır alçalma ve tevekkülün (ve aynı zamanda yeniden doğuşun) İncil'deki simgesidir.[2]

Kral Anarchus'un tahttan inişi de aynı karnaval ruhuyla aktarılmıştır. Pantagruel onu yendikten sonra, Panurge'nin

---

[1] Seneca bundan *Ludus morte Claudii*'de bahsetmektedir. Ölen kralın hem ölüm momentinde (dışkılama eylemi sırasında ölmektedir), hem de "gülünç bir canavara," zavallı bir soytarıya, köleye ve her şeyini kaybetmiş bir kumarbaza dönüştüğü ölüm sonrası krallıkta alaşağı edilmesi üzerine bu harika saturnalia satirini daha önce anmıştık.

Eşek ayrıca ortaçağ halk-bayram sisteminin, sözgelimi "eşek bayramı"ndaki imgelerinden biriydi.

emrine verir. O da öncelikle eski hükümdarı tuhaf soytarı kılığına sokar ve ardından yeşil sos satıcısı yapar (sosyal hiyerarşinin en aşağı düzeyi). Dayak da unutulmaz. Doğrusu, Panurge'nin kendisi dövmez Anarchus'u, fakat onu yaşlı ve şirret bir kocakarıyla evlendirir, kadın ona küfredip onu döver Böylece burada da güçlü bir biçimde geleneksel tahttan inme karnaval imgesi görülmektedir.[3]

Rabelais efsanesi de daha önce söylediğimiz gibi, bize onun karnaval imgesini sunmaktadır. Bize onun kılık değiştirmesi ve mistifikasyonlarıyla ilgili efsanevi öyküler ulaşmıştır. Bunlardan biri onun ölüm öncesi maskeli balosuyla ilgilidir: ölüm döşeğinde Rabelais kendisine domino (bir maskeli balo kılığı) giydirilmesini istemiştir ve Kutsal Kitap'tan sözler aktarmıştır ("Apokalips"): "Beati qui in *Domino* moriuntur" (yani, "Tanrı'da ölenler kutsanmıştır"). Bu efsanevi öykünün karnaval karakteri apaçıktır. Burada gerçek kılık değiştirmenin (travesti), kutsal metnin sözlü semantik travestisi yardımıyla yapıldığının altını çizelim.

Fakat biz, dövülmüş ve aynı zamanda "iki kral" gibi kötekle ödüllendirilmiş kırmızı suratlı yargıça dönelim. Kavgacı karnaval kralı değil midir? Fakat anatomikleştirici listelemeyle dövme imgesi, başka kaçınılmaz karnaval aksesuarlarını, bu arada kralla ve hatta ölen yaşlı ve doğan yeni iki kralla karşılaştırmayı içinde barındırır: herkes yargıcın ölümü (eski kral) dövdüğünü, onunsa canlı ve neşeyle doğrulduğunu (yeni kral) düşünecektir. Suratı da kırmızıdır, çünkü şaka yollu kabasaba boyanmış palyaço suratıdır Rabelais'de tüm dövüş ve dayak sahneleri böyle bir karnaval karakteri taşır.[4]

Yargıcın dövülümesi üzerine olan ayrıntılı bölümü, de Basché'nin evinde ihbarcıların dövülmesi ve Francis Villon'un

---

[3] Koşut bir yüksek alaşağı etme imgesi olarak çarın ölüm öncesinde alaşağı edilip saçlarının kesilmesine ilişkin eski törenimizi anabiliriz: bunlar olurken ona manastır elbiseleri giydirilirdi ve bunlarla da ölürdü. Boris Godunov'un ölüm öncesi saç kesimi ve kılık değiştirmesine ilişkin sahnesi herkesçe bilinir. Burada imgelerin neredeyse tam bir koşutluğu sözkonusudur.
Bunun yankısı daha sonraki edebiyatta da özellikle de Rabelaisci hatla bağlantılı olanla, sözgelimi Scarron'da korunmuştur.

Saint Mairent'te oynadığı "trajik fars" ile ilgili öykülerin yer aldığı dört bölüm izler.

Ünlü senyör de Basché, şatosuna mahkemeye çağrı celpleriyle gelen ihbarcıları yasadışı biçimde dövmek için zekice bir yol bulmuştur. Öykünün geçtiği yer olan Touraine'de ve yine Poitiers ve başka birkaç Fransa vilayetinde, "nopces a mitaines" adlı bir alışkanlık vardı (yani, "eldiven evliliği"): düğün kutlamaları sırasında birbirine şaka yollu yumruk darbeleri indirmek alışkanlığı vardı. Bu hafif düğün yumruklarını yiyen şikâyet edemezdi: bunlar geleneklerle yasallaşmış ve kutsanmıştı. Ve işte de Basché'nin şatosuna ihbarcının geldiği her seferde, şatoda hemen kurgusal bir düğün düzenleniyordu; ihbarcı da çaresizce düğün davetlilerinin arasına katılıyordu.

Yaşlı, şişman ve kırmızı suratlı bir ihbarcı ilk gelir ("un viel, gros et rouge chiguanas"). Düğün şöleni sırasında, geleneğe uygun olarak, herkes birbirini yumruklamaya başlar.

> "Sıra ihbarcıya geldiğinde, onu öyle ağır darbelerle sersemlettiler ki kendinden geçti: gözlerinin altında fenerler yandı, sekiz kaburgası kırıldı, göğüs kafesi ezildi, kürek kemikleri dört parçaya ayrıldı, alt çenesiyse üçe ve bunların hepsi de şaka yollu oldu" ("et le tout en riant," kt. IV, bl. XII).

Bu dayağın karnaval karakteri apaçıktır. Burada kendine özgü bir "karnaval içinde karnaval" vardır, fakat dövülen ihbarcı için gerçek izler bırakmıştır. Düğün yumrukları geleneğinin kendisi karnaval tipi törenlere girer (zaman içinde bereketlilikle, üreme güçleriyle ilişkili olacaktır). Tören belli bir özgürlük ve samimilik hakkı, ortak yaşamın alışılmış normlarının kırılması hakkı vermektedir. Bölümümüzde düğün de kurgusaldır: bir maslenitsa farsı ya da karnaval mistifikasyonu gibi sahnelenir. Fakat bu ikili karnaval atmosferinde, yaşlı ihbarcı "dövüş eldivenleriyle" indirilen tümüyle gerçek yumruklar yemiştir. Savaş anlatımlarının anatomikleştirici, karnaval-mutfak-tıbbi karakterinin altını da çizelim yine.

De Basché'ye ilkinden dört gün sonra gelen ikinci ihbarcının dövülmesinin tasviri daha da açık bir karnaval üslubu taşır. İlkine karşıt olarak bu ihbarcı genç, uzun boylu ve zayıftır ("un autre jeue, hault et maigne chiquanous"). İlk ve ikinci ihbarcılar (birlikte ortaya çıkmasalar da), karşıtlıklar üzerine temellenmiş olan, tipik halk-bayram karnavallarının komik ikilisini oluştururlar: uzun ve kısa, şişman ve zayıf, yaşlı ve genç.[5] Bu tür karşıt çiftler günümüze dek temsillerde ve sirk gösterilerinde yaşamıştır. Don Quixote ile Sancho bu türden (şüphesiz, karmaşık bir) karnaval çiftidir.[6]

İkinci ziyaretçi için de kurgusal düğün töreni düzenlenmiştir: katılımcılara doğrudan "fars kişileri" ("les personaiges de la farce") adı verilir. İhbarcı içeri girdiğinde (Gülünç hırpalama eyleminin protagonisti), orada bulunan herkes (koro) gülmeye koyulur, onlara katılarak ihbarcı da gülmeye başlar ("A son entre chacun commenca soubrine, chiquanous noit par campaigne"). Gülünç eylem böyle başlar. Verilen işaretle düğün törenine geçilir. Ardından, şarap ve yiyecekler getirildiğinde, düğün yumrukları başlar. İhbarcının dövülüşü şöyle anlatılır:

> "Ardından ihbarcıyı yumruklamaya başladılar ve üzerine dört bir yandan darbeler yağdı. 'Düğün, düğün, düğün, unutulmaz gelenek!' diye bağırıyorlardı. Ve onu öyle bir hırpaladılar ki ağzından, burnundan, kulaklarından, gözlerinden kan geliyordu. Kısacası onu yumrukladılar, tekmelediler, çekiştirdiler, başını, boynunu, sırtını, omuzlarını, kollarını, her yerini. İnanın bana, karnaval zamanı Avignon'da gençler hiçbir zaman bu ihbarcının üzerinde oynadıkları oyun kadar eğlenceli bir oyun oynamamışlardır. Sonunda yere

---

Yine böyle bir karnaval çiftiyle "Yargıçlar Adası"nda karşılaşırız. peder Jean'ın seçtiği kırmızı burunlu yargıcın yanı sıra, burada bu seçime karşı çıkan uzun ve zayıf bir başkası da vardı.

Benzer komik çiftler çok eski bir olgudur. Dietrich, *Pulcinella* adlı kitabında, Güney İtalya'ya ait antik bir vazo üzerinde (Hamilton koleksiyonu) övünmeyi seven bir savaşçı ile silahtarının komik bir tasvirine yer vermektedir. Savaşçı ile silahtarının Don Quixote ile Sancho figürleriyle olan yakınlığı dikkat çekicidir (yalnız iki figür de iri birer fallusla sunulmuştur) (bkz. A.Dietrich, *Pullcinella*, s. 329).

> yuvarlandı. Hemen suratına şarap döküverdiler, üzerine sarılı yeşilli bir şerit bağladılar ve onu katırına bindirdiler" (kt. IV, bl. XIV).

Burada yine anatomikleştirici, karnaval-mutfak-tıbbi beden parçalamasıyla karşılaşmaktayız: ağız, gözler, baş, boyun, sırt, göğüs, kollar sıralanmaktadır. Bu, gülünç oyunun protagonistinin karnavallara özgü parçalanmasıdır. Şüphesiz Rabelais bu yüzden Avignon karnavalıyla ilgili şeyleri anımsamaktadır: karnaval etkinlikleri sırasında, yargıca indirilen darbelerden daha az melodik (özgün metinde "melodiusement") gelmeyen, rafa oyununu oynayan üniversite öğrencilerinin darbeleri.

Bu sahnenin sonu da oldukça karakteristiktir: dövülen ihbarcı, özünde, kral-soytarıya çevrilmektedir: yüzü şaraba bulanır (anlaşılan, peder Jean'ın ihbarcısı gibi "kırmızı suratlı" olmasını sağlayan kırmızı şaraba), bir karnaval kurbanı gibi değişik renkli şeritlerle süslenir.[7]

Ünlü, Gargantua'nın oynadığı 216 oyunun sıralanışında (kt. I, bl. XX), şu adı taşıyan bir oyun vardır: "au boeuf violle." Fransa'nın bazı şehirlerinde, günümüze dek de ulaşmış olan bir karnaval geleneği vardı, yani sığır katletmenin ve et yemenin (ve de oruç zamanı yasak olan birleşmelerin ve düğünlerin) serbest olduğu bu zamanda, şehrin sokak ve caddelerinde besili bir boğa gezdirilirdi. Boğa törensel bir biçimde keman eşliğinde gezdirilirdi, bu yüzden de "boeuf violle" olarak adlandırılırdı. Başına çeşitli renkten kurdeleler asılırdı. Ne yazık ki, bu karnaval geleneği oyununda neler olup bittiğini bilmiyoruz. Fakat olasılıkla yumruklar eksik olmuyordu. Belki de bu "boeuf violle" öldürülecekti, belki de o karnaval kurbanıydı. Bu boğa kraldı, yaratıcıydı (yılın bereketliliğini temsil ediyordu), fakat ayrıca sucuk ve pate yapmak için doğranacak (haché) ve "anatomikleştirilecek" olan "kurbanlık etti."

Şimdi neden dövülen yargıcın çeşitli renkten şeritlerle süslendiği anlaşılmaktadır. Dövme de övgüye çevrilen küfür gibi ambivalenttir Halk-bayram imgeler sisteminde saf, soyut olumsuzlama yoktur. Bu sistemin im-

[7] Sarı ve yeşil – bu, anlaşılan, de Basché'ın "flama" renkleridir.

geleri oluşun iki kutbunu da onların çelişkili birliğinde övmeye yönelir. Dövülen (ve öldürülen) süslenir; dövmenin kendisi neşeli bir nitelik taşır; gülmeceyle başlar ve sonlanır.

De Basché'nin evinde beliren, üçüncü, son ihbarcının dövüldüğü bölüm daha da ayrıntılı ve ilginç biçimde işlenmiştir.

Bu sefer ihbarcı iki yardımcısıyla (tanıkla) gelir. Yeniden kurgusal düğün töreni sahnelenir. Şölen sırasında ihbarcının kendisi eski güzel "nopces a mitaines" geleneğini canlandırmayı önerir ve ilk düğün darbesini o indirmeye davranır. O zaman ihbarcıların dövülmesi başlar:

> "Bir anda demir eldivenler dövüşe koyuldu. İhbarcının başı dokuz yerinden yarıldı, tanıklardan birinin sağ kolunu kırdılar ve diğerinin üst çenesi yerinden öyle çıkmış, aşağı dek sarkmıştı ki küçük dili görünüyordu, dahası azı dişlerinin, köpek dişlerinin çoğunu kaybetmişti. Davulun ritmini değişmesiyle, eldivenler ortadan kayboldu, etler elden ele geçmeye başladı ve yeniden şenlendi ortalık. İyi yürekli sarhoşlar birbirlerine içtiler, herkes ihbarcının ve tanıkların şerefine kadeh kaldırdı. Fakat Oudart küfretti ve düğüne küfürler savurdu, tanıklardan biri omzunu iyice incitmişti çünkü. Yine de büyük bir keyifle, tanığın şerefine içtiler. Çenesi çıkan tanık ellerini çırptı ve sessizce af diledi, çünkü konuşamıyordu. Loire omzu çıkan tanığın dirseğine öyle bir darbe indirdiğini ki, şimdi tamamen ezilmemişse de çürük halde olduğundan şikâyet etti" (kt. IV, bl. XV).

İhbarcının ve yardımcılarının yaralanmaları, her zamanki gibi incinen organ ve beden kısımlarının anatomikleştirici sıralanışıyla yazılmıştır. Dövüşmenin kendisi belirgin bir törensel ve bayramsal karakter taşır: Şölen sırasında, dövme sona erip de içkili eğlencenin yeni bir aşaması başladığında tonlarını değiştiren düğün davulları eşliğinde gerçekleştirilir. Davulun ezgisinin değişmesi ve şölenin yenilenmesiyle gülünç eylemin yeni bir aşaması başlar: dövülen kurbanın alaya alınması. Dövenler dövülenler olarak sunulur. Her biri sakatlanmış rolü oynar ve bundan ihbarcıları suçlar. Bu dizginsiz oyunun atmosferi, her bir katılımcının

sakatlanmasının ölçüsüz uzunluktaki abartılı laf kalabalıklarının inanılmazlığı yardımıyla abartılı (şişirilmiş) bir tasvirini yapmasıyla güçlenir. Rabelais'nin böyle güçlü sözler seçmesi rasgele değildir: sözcüklerin gelen sakatlığın karakterini anlaşılır bir ölçüde sesli olarak aktarmaları [ses kaydını yapmaları] gerekir, uzunlukları ise, onları oluşturan hecelerin niteliği ve çeşitliliğiyle (hecelerin belli bir semantik rengi vardır), indirilen darbelerin niceliğini, çeşitliliğini ve gücünü yansıtmalıdır. Bu sözcükler ifade edildiklerinde sanki dillendirme organlarını sakatlarlar ("dilini kıracaksın"). Bu sözcüklerin ifadesinin uzunluğu ve telaffuz edilmelerindeki güçlük ardı ardına oyuna her katılanla artar: Oudart'ın sözcüğünde sekiz hece varsa, Loire'ın kullandığı sözcük on üç hecelidir. Bu sözcükler sayesinde, karnavalın dizginsizliği, bu sahnenin diline de yansır.

İşte bölümün devamı:

> "Hayır, doğrusu ne yapmışım onlara? – dedi Truden, sol gözünü mendiliyle kapatarak ve parçalanıp bir kenara fırlatılmış olan davulunu göstererek. –Zavallı gözümü ezipmorartıpçürütüpdaağrılarabulamakla yetinmediler de davulumu da parçaladılar. Düğünlerde davula vurulur, ama davulcuya vurulmaz, davulcu tebrik edilir. Şeytan bilir bunun ne olduğunu!" (kt. IV, bl. XV).

Dövülen ihbarcılar sahnesi burada gelişir – morarmış gözü kapatan mendil, parçalanmış davul, –yaraların ölçüsünü aktaran sözcüklerin uzunluğu da artar: artık on iki hecelidir ve heceler daha da göz alıcı hale gelir.

Parçalanmış davul imgesi karakteristiktir. İhbarcıların dövülmesiyle ilgili tüm bu bölümü ve dövüşçülerin kendine özgü karakterini doğru biçimde kavramak için şunları bilmek gerekir: düğün davulunun erotik bir anlamı vardır. "Düğün davulunu dövmek" ve genel olarak davul dövmek üreme eylemini yerine getirmek demekti; "davulcu" ("tabourineur" ve "tabourour") aşığın kendisiydi. Bu anlam Rabelais döneminde herkesçe biliniyordu. Rabelais'nin kendisi kt. I, bl. III'te imparator Octavian'ın kızının "davulcularından" ("tabourreurs"), yani aşıklarından bahsetmektedir.

"Davul" sözcüğünü Rabelais, yine kt. II, bl. XXV'te ve kt. III, bl. XXVIII'te aynı erotik anlamda kullanmaktadır. "Darbe," "vurmak," "dövmek," "sopa" ("baston") sözcükleri de aynı anlamda kullanılmıştır. Fallus "baston de mariage" olarak kullanılmıştır (kt. III, bl. IX), yine "baston a un bout" (kt. III, bl. XVIII).[8] Şüphesiz, "düğün kötekleri" de üreme eylemi anlamına geliyordu. İhbarcıların dövülüşü de bu anlamı taşıyordu, çünkü tam da düğün köteği görüntüsüyle ve düğün davulunun darbeleri altında dövülmüşlerdi.

Bu yüzden ele aldığımız bölümün tamamında, sıradan kavgalar, saf gündelik sıradan anlamlı darbeler yoktur. Buradaki tüm darbelerin simgesel, geniş ve ambivalent anlamı vardır: bu darbeler aynı zamanda hem öldürücü (bu sınırlarda), hem yeni bir hayat verici, hem eskiyi sona erdiren, hem de yeniyi başlatandırlar Bu yüzden tüm bu bölüm dizginsiz bir karnaval ve Bakkhus atmosferine sahiptir.

Bu arada ihbarcıların dövülmesi, alınan yaraların ciddiyeti kadar, hedefi açısından da tamamen gerçek bir anlama sahiptir: onlar de Basché ile ilgili ihbarlardan bir ve son kez kurtulmak için dövülürler (ki bu tam olarak başarılır). Fakat eski hakikatin, eski doğruların, eski dünyanın temsilcileri olan bu ihbarcıları, eski, geçmekte olan, ölmekte olan her şeyle bağlantılıdırlar, ama yine yeni olan, eski olanın içinden doğanla da bağlantılıdırlar Aynı zamanda hem ölen hem de doğan ambivalent dünyanın bir parçasıdırlar, fakat onun olumsuz, ölümcül kutbuna eğilimlidirler; onların dövülüşü ölüm-diriliş bayramıdır (fakat gülmece yönüyle). Bu yüzden üzerlerine davul sesleri ve sarhoşların kadehlerinin çınıltısı arasında, ambivalent, düğün, yaratıcı darbeler yağar. Krallar gibi dövülürler

İşte Rabelais'deki tüm dövülmeler böyledir. Tüm bu feodal krallar (Picrochole ve Anarchus), manastır papazları, yaşlı

[8] Ayrıca "çomak [(çelik çomak) oyunu]" (quille) sözcüğü ve "çelik çomak oynamak" da erotik anlamda kullanılmıştır. Darbe, sopa, çubuk, tef vb sözcüklere erotik anlam veren tüm bu deyişlerle Rabelais'nin çağdaşlarında da sözgelimi daha önce andığımız Triomphe de la dame Verolle adlı yapıtta da sıkça karşılaşılmaktadır.

Sorbonne alimleri (Jamotus de Bragmardo), Rabelais'nin öldürdüğü tüm bu iki yüzlü rahipler, bezgin iftiracılar, karamsar agelastlar, parçalanır, dövülür, kovalanır, lanetlenir, küfredilir, alaya alınır, hepsi de eski dünyanın ve tüm dünyanın ö l e r e k d o ğ a n iki gövdeli dünyanın temsilcileridir. Yaşlı ve kuruyan bedeni kesip atarak, aynı zamanda yeni ve genç bedenin göbek bağını da koparmaktadır. Bu bir ve aynı eylemdir. Rabelaisci imgeler tam da kendinde her iki kutbu da barındıran o g e ç i ş m o m e n t i n i sabitlemektedir. Eski dünyaya indirilen her darbe, yenisinin doğmasına yardımcı olur; anneyi öldüren ve çocuğu kurtaran bir sezaryen gibidir her şey. E s k i , f a k a t d o ğ u r a n dünyanın temsilcisi dövülüp hakarete uğrar. Bu yüzden hakaret ve kötek bayram gülmecesine dönüşmektedir.

Bölümün sonundan (biraz kısaltarak) bir alıntı daha yapalım:

> "Gelin gülerek ağlıyordu ve ağlayarak gülüyordu ve ağlarken ihbarcının orasını burasını mıncıklamakla yetinmeyip, saçlarını da çektiğini ve dahası utanmadan onun uygunsuz yerlerine köpekçediziniveayağınıbastırdığından yakınıyordu. (...)
>
> Sofracıbaşı sol elini bezle sarmıştı, sanki yerindençıkıpdaincinmiş gibi.
>
> - Şeytan'ın işi benim bu düğünü hazırlamam, diye homurdandı. yüce tanrım, bütün parmakların kırılıpunufak oldu. Yere batsın bu düğün! Tanrım, Samosatalı filozofun yazdığı gibi, bu ne gidilesi ne görülesi bir Lapithane şöleni" (aynı yer).

Bu bölümün tüm imgelerine hâkim olan ambivalentlik, burada Rabelais için karakteristik olan oksimoron bir karışım biçimini alır: gelin gülerek ağlıyordu ve ağlayarak gülüyordu. Yine "uygunsuz yerlerine" darbeler (aslında uydurma) yemesi de karakteristiktir ("izdivaç darbeleri"). Yukarıdaki alıntıyı sonlandıran sofracıbaşının sözleriyle, iki momentin altını çizmeli. Grotesk gerçekçilik için tipik olan alçaltıcı, uzun bir söz oyunudur ilki, nişanın (fiansailles) dışkılamaya (fiantailles) dönüştürülmesi. İkincisi Lucian'ın *Lapithane Şöleni*'nin anıl-

masıdır. Bu Lucian "sempozyumunun" çeşitliliği, Rabelaisci şölen sahnelerine (özellikle de bu ele aldığımıza) kesinlikle tüm diğer antik değişkelerinden daha yakındır. Lucian'ın *Şölen*'i de kavgayla biter. Yine de temel farklılıkların altını çizmek gerekir. Şölendeki kavga sahnesinin Lucian'daki tasviri, ancak geleneksel imgeler malzemesi toplamının simgesel olarak yayılmasıdır, fakat soyut-rasyonalist ve hatta bir parça nihilist bir karakter taşıyan yazarların düşüncesinden bir şey yoktur burada; Lucian'daki geleneksel imgeler her zaman için yazarın düşüncelerini konuşurlar ve hep de kıyaslanamaz ölçüde daha zengindirler onunkilerden: Lucian geleneksel imgelerle çalışmaktadır, bunların değerini ve itibarını artık neredeyse unutmuştur.

İncelemekte olduğumuz ihbarcıların de Basché'nin evinde dövülmesi bölümüne ilişkin birtakım sonuçları derleyelim. Burada tasvir edilen bütün bu olay halk-bayram gülmece etkinlikleri niteliği taşır. Bu neşeli ve özgür bir oyundur, fakat derin anlamları olan bir oyundur. Gerçek kahramanı ve yazarı, tüm eski dünyayı alçaltan, gülünçleştiren ve öldüren (eski egemenliği, eski hakikati) ve aynı zamanda yenisini doğuran zamanın kendisidir Bu oyunda hem protagonist hem de gülen koro vardır. Protagonist yaşlı, fakat gebe ve doğuran dünyanın temsilcisidir. Dövülmekte ve alaya alınmaktadır, ama bunlar yaratıcı darbelerdir, çünkü yeni olanın doğmasına yardımcı olurlar. Bu yüzden neşeli, melodik ve bayramsal darbelerdir. Küfürler de böyle yaratıcı ve neşeli bir karakter taşır. Protagonist güleç kurban olarak süslenmektedir (ihbarcılar şeritler taşır). bedenin parçalanması imgeleri de temel bir öneme sahiptir. Her bir ihbarcının dövülüşü sırasında ayrıntılı anatomikleştirici bir anlatım sunulur. Yardımcılarla gelen üçüncü ihbarcının dövülme sahnesinde özellikle çokça beden parçalanışı vardır. Aldıkları gerçek yaraların dışında, burada tam bir kurgusal-sakat organ ve beden parçaların sıralaması yapılır: çıkan omuzlar, morarmış gözler, yamulmuş ayaklar, sakatlanmış eller, ezilmiş üreme organları. Bu bir tür bedensel ekin ya da daha doğrusu, bedensel hasattır. Bu Empedokles'ten bir parça gibi bir şeydir. Bu savaşın mutfak ya da kasap dükkânıyla karışmasıdır. Fakat bu yine bildiğimiz gibi, yeminler ve

sokak lanetleri tematiğidir. Bu grotesk beden imgesine burada sadece değiniyoruz, anlamı ve kaynaklarının çözümlemesi ayrı bir bölümde yapılacaktır.

Bu şekilde, bu bölümün tasvirinde her şey üsluplaştırılmıştır, halk-bayram gülmece biçimi ruhunda üsluplaştırılmıştır. Fakat bu bin yıllarla güçlenmiş olan biçimler burada dönemin tarihsel hedeflerince kullanılmaktadır, güçlü tarihsel bir bilinç taşırlar ve gerçekliğin çok daha derinden kavranmasına yardımcı olurlar.

Saint Marient'de "Villon'un hilesi" üzerine olan hikâye, bu ele aldığımız bölümle bağlantılıdır (de Basché tarafından gülünç işe katılanları hazırlamak üzere anlatılır). Fakat bu hikâyeyi bölümün sonunda, bu sahneye bir kez daha döndüğümüzde ele alacağız.

Rabelais'de bütün dövüş sahneleri, daha önce de söylediğimiz gibi, benzer bir nitelik taşır. Hepsi de derin biçimde ambivalenttir ve neşeyle doğarlar. Bunlarda her şey gülerek ve gülmek için gerçekleştirilir: "Et le tout en riant."

Kısaca iki sahneyi daha ele alalım: bunlardan birinde kan şaraba dönüşür, diğerinde kavga şölene ve yiyip içmeye çevrilir.

İlk sahne, peder Jean'ın manastırın bağında 13622 kişiyi dövdüğü ünlü bölümdür. Bu acımasız bir katliamdır: "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" (Burada bu bölümün kısaltılmış metnini sunuyoruz [Eyüboğlu, 127-128]).

Önümüzde gerçek bir bedensel hasat imgesi durmaktadır. Çömezler peder Jean'ın yardımına koşuşturunca, o onlara yaralıları "boğazlamalarını" emreder. "Bunun üzerine onlar da cüppelerini asmaların üzerine atıp 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" (Eyüboğlu, 129).

Bu katliam ve kanlı savaşı peder Jean, yeni mahsulün şarabını kurtarmak için yapmıştı. Ve tüm bu kanlı bölüm yalnız eğlenceli değil, çarpıcı ezgilerle yazılmıştır. Bu "Dionysos'un bağı"dır, bu *vendange*, yani bağbozumu bayramıdır. Bölümde olup bitenler tam da bu sırada olur. Genç çömezlerin çocuk şarkıları, kanlı parçalanmış insan bedenleri yığınının ardında, Rabelais'nin kısaca andığı, bunları tamamlayan "puree septembrale"i ("eylül püresi") görmemizi sağlar. Kanın şaraba dönüşümü gerçekleşir.[9]

İkinci bölüme geçelim. Kt. II, bl. XXV'te Pantagruel'in dört yoldaşıyla Kral Anarchus'un 660 şövalyesine karşı nasıl zafer kazandığı anlatılır. Barutu akıllıca kullanarak, tüm bu şövalyeleri yakarlar. Hemen ardından neşeli bir ziyafete otururlar. Carpalim, inanılmaz miktarda av eti getirmişti.

> "Epistemon dokuz esin perisinin adını anarak, antik tarzda dokuz tahta şiş hazırladı; Eusthenes deri yüzmeye koyuldu, daha önce şövalyeleri taşımış olan iki eyeri bir tür mangal gibi yerleştirdi, esire şişleri çevirme görevi düştü ve esir şövalyeleri kızartan ateşin hemen yanıbaşına yerleşti.
>
> Sonra keyifle bir ziyafet çektiler. Hepsi de patlayıncaya kadar yedi. Nasıl tıkındıkları görülecek şeydi doğrusu."

Böylece az önce içinde insanların yandığı ateş, bir av eti dağının piştiği neşeli mutfak ocağına çevrilir. Bu mangalın ve şövalyelerin yanışının peşi sıra gelen "hep beraber içmek" ile birlikte halk-bayram karakteri (kışın, ölümün, geçen yılın korkuluğu da böyle yakılır), bu bölümün daha sonraki gelişimiyle daha da açık hale gelir. Pantagruel yoldaşlarıyla birlikte, savaş

[9] Kanın şaraba dönüşmesi motifiyle *Don Quixote*'de de karşılaşmaktayız, kahramanın dev olduklarını sandığı şarap fıçılarıyla savaştığı bölümde. Bu motifin, Apuleius'un *Altın Eşek*'inde daha ilginç bir işlenişi bulunmaktadır. Lucius evinin kapısında soyguncu sandığı birilerini öldürür; döktüğü kanları görür. Sabahleyin cinayet yüzünden mahkemeye çağrılır. Ölüm cezasıyla yargılanır. Fakat neşeli bir mistifikasyonun kurbanı olduğu anlaşılır. Ölenler sadece şarap dolu torbalardır. Karanlık mahkeme genel bir neşeli gülmece sahnesine çevriliverir.

ve ziyafet yerine görkemli bir anıt dikmeye karar verir. Pantagruel üzerine yanan şövalyelerden kalanları: zırhlar, mahmuzlar, bir yelme, çelik bir eldiven, dizlikleri astığı bir anıt diker. Ganimetin üzerindeki şiirli yazıda sağlıklı insan aklının ağır zırhlara karşı zaferini över (çünkü şövalyeleri barutun akıllıca kullanımı sayesinde yakmışlardır). Panurge, üzerine şölen ganimetlerini astığı bir başka anıt diker: boynuzlar, bir karacanın postu ve ayakları, tavşan kulakları, toy kuşu kanatları vb. Bunun dışında, şarap dolu bir şişe, tuzlu bir boynuz, şiş, yemek çubuğu, kazan, salçalık, tuzluk ve bardak. Onun ganimetlere yazısı ziyafeti över ve bir aşçı reçetesi verir.[10]

Bu iki zafer anıtı tüm bu halk-bayram imgeler sisteminin ambivalentliğini açık bir biçimde sunmaktadır. Barutun şövalye zırhları ve kale duvarları karşısındaki zaferine ilişkin tarihsel tema ('in "Şövalyeler Çağından Sahneler" adlı şiirinin teması), yaratıcı aklın kaba ilkel güç karşısındaki zaferi teması burada karnaval süzgecinden geçerek ele alınmaktadır. Bu yüzden ikinci anıt tüm karnaval-mutfak aksesuarlarını taşır: şişler, kepçeler, kazanlar vb. Eski dünyanın öldürülüşü ve yeni dünyanın şölen neşesi, bu imgeler sisteminde bir araya gelmiştir: yanan eski ateş, şölen ocağına dönüşür. Yeni Anka eskinin küllerinden doğar.

Bununla ilgili olarak yine Panurge'nin Türklerle ilgili bölümünü anımsayalım. Türklere esir düşen Panurge, inancı yüzünden onu bekleyen ateşte azaplı bir ölümden mucizevi bir biçimde kurtulur. Bu bölüm azap ve mucizenin parodili bir travestisi olarak kurulmuştur. Panurge her türden yağa bulanarak şişe bağlanır, çünkü yeterince tombul bulunmaz. Dolayısıyla burada azap ateşi mutfak ocağıyla yer değiştirmiştir. Sonunda, dediğimiz gibi, oradan mucizevi bir biçimde kurtulmayı başarır, ona azap çektirenleri kızartır. Bölüm şişte kızartma yapmanın övgüsüyle sona erer.

İşte, Rabelais'de kan şaraba, ağır çatışma ve korkunç ölümse neşeli bir şölene, ölümcül ateş mutfak ocağına dönüşür.

[10] Folengo'nun Orlandino adlı İtalyanca (makaronik olmayan) yapıtında Charlemange'ın turnuvasının tamamen karnaval bir anlatımı vardır: şövalyeler eşek, katır ve ineklerin üzerinde çarpışır, kalkan yerine sepetleri, başlık yerine mutfak eşyaları: kova, tencere, tepsiler taşırlar.

Kanlı savaş, parçalanma, yanma, ölüm, dövülme, darbeler, lanetler, küfür, öldürerek doğan, eski hiçbir şeyin saklanmasına izin vermeyen ve yeni ve genç olanı doğurmaktan hiç vazgeçmeyen *neşeli zamana* katılmıştır Bu zaman kavrayışı Rabelais'nin kendine has düşüncesi değil, deyim yerindeyse, devraldığı geleneksel halk-bayram imgeler sistemine "içkin" bir şeydir. Rabelais yaratmamıştır bu sistemi, fakat onun şahsında sistem yeni ve yüksek bir tarihsel gelişim aşamasına geçmiştir.

Fakat, belki de bu imgelerin hepsi sadece ölen ve daralan bir gelenekten ibarettir? Belki de dövülen ihbarcının ellerine sarılan tüm bu şeritler, bu sonsuz çatışma ve küfürler, bedenin parçalanması, bu mutfak eşyaları sadece ölü bir biçim almış kadim dünya görüşlerinin anlamsız bir canlandırması, gerçek çağdaş olayların olduğu gibi görülüp tasvir edilmesini engelleyen bir safradır?

Bundan daha boş ve saçma bir varsayım olamaz. Halk-bayram imgeler sistemi kesin olarak binlerce yıllık süreçte korunmuş ve yaşamıştır. Bu uzun gelişim sürecinde kendi artıkları, alışkanlık, inanç ve önyargılarda kendi ölü tortuları olmuştur. Fakat temel gelişim çizgisi üzerinde, bu sistem yeni bir anlam kazanmış, halkın yeni umut ve düşüncelerini almış, yeni halk deneyimlerinin ışığında şekillenmiştir. İmgelerin dili yeni anlam vurguları kazanmış ve incelmiştir.

Bu sayede halk-bayram imgeleri güçlü bir gerçekliği kavrama aracı olabildi, greçekten engin ve derin gerçekçiliğin temeli olabildi. Bu halk imgeleri naturalist, anlık, boş, anlamsız ve dağınık gerçeklik imgelerini yansıtmaya değil, onun oluşum sürecinin kendisini, bu sürecin anlam ve yönelimini yansıtmaya yardımcı olur. Halk-bayram imgeler sisteminin derin evrenselliği ve aklıselim iyimserliği buradan gelir.

Rabelais'de bu imgeler sistemi ayrıntılı, güncel ve tamamen bilinçli bir biçimde yaşar, baştan sona her şey, dövülen ihbarcının ellerindeki renkli şeritlerden diğer ihbarcının kırmızı suratına, üzerine peder Jean'ın koyduğu laylarla tahta haçtan lakabı "Dişkıran"a dek en küçük ayrıntısına dek canlıdır. Tek bir ölü ve düşünülmemiş kalıntı yoktur, her şey güncel, bütünlükçüdür ve bir anlam taşır. Her bir ayrıntıda Rabelais'nin

açık ve düşünceli (fakat şüphesiz, dar akılcılık taşımayan) sanatsal kavrayışı bulunmaktadır.

Bu şüphesiz, her bir ayrıntının yazarın soyut düşüncesinde tasarlanıp, hesaplanıp tartıldığı anlamına gelmez. Rabelais sanatsal-bilinçsel olarak üslubuna, halk-bayram biçimlerinin engin biçimine sahip oldu; yargıcın kızarık yüzünü, onun dövülmesinden sonra neşeyle karşılanmasını ve iki kralla karşılaştırılmasını bu karnaval üslubunun mantığı önerdi ona. Fakat onun soyut düşüncesi buna benzer ayrıntıları ayrı ayrı seçip tartmadı. Tüm çağdaşları gibi o da bu biçimlerin doğasında yaşıyor ve aynı havayı soluyordu, dillerini soyut bilincinin sürekli denetimine gerek olmaksızın güvenle kullanıyordu.

Çatışma ve küfürlerin alaşağı etmeyle olan temel ilişkisini gösterdik. Rabelais'de küfür sadece kişisel tahkir karakteri taşımaz; evrenseldir ve –son aşamada– her zaman için daha üst düzeyi hedefler. Dövülen ve küfredilen herkesin ardında Rabelais sanki kralı, eski kralı, krallık adayını görmektedir. Fakat aynı zamanda tüm bu alaşağı edilenlerin imgeleri tamamen gerçek ve canlıdır. Saldırdığı, izlediği, küfrettiği tüm bu ihbarcılar ve düzenbazlar, karamsar ikiyüzlüler ve iftiracılar kesinlikle gerçektir. Tüm bu kişiliklerle, düşüncelere, doğrulara, inançlara, iyiliklere hâkim olan eski egemenlik ve hakikatin bireysel görünümleri olarak alay edilir, onlara hakaret edilir ve onlarla çatışmaya girilir.

Bu eski egemenlik ve eski hakikat mutlaklığa, zamandışı önemliliğe eğilim gösterir. Bu yüzden eski egemenlik ve hakikatin tüm temsilcileri (agelastlar) humorlu-ciddidirler, gülemez ve bunu istemezler; yücelik gösterirler, düşmanlarını ebedi hakikatın düşmanları olarak görür ve bu yüzden onları ebedi cezayla korkturlar. Egemen iktidar ve egemen hakikat kendisini zamanın aynasında görmez, çünkü kendi başlangıç, sınır ve sonunu görmez, kendi eski ve gülünç yüzünü görmez, ebedilik ve dokunulmazlık taklidinin komik doğasını görmez. Ve eski egemenlik ve eski hakikatin temsilcileri, en ciddi görünüşleriyle ve ciddi sesleriyle, seyircilerin artık gülmekte olduğu o zamanki rollerini oynarlar. Çarların ya da "ebedi gerçek" tellallarının ciddi, yüksekten, yönlendirici, gürültülü sesleriyle, zamanın çoktan bu sesi gülünçleştirdiğini ve eski egemenlik

ve hakikati, halkın sokaklarda gezdirdiği gülünç bir canavara dönüştürdüğünü fark etmeksizin konuşmayı sürdürürler.[11]

İşte bu kuklalarla iyi yürekli üstat Rabelais acımasız, vahşi, ama neşeli biçimde uğraşmaktadır. Aslında bunlarla Rabelais'nin, adına ve sesiyle konuştuğu o neşeli zamanlar uğraşmaktadır. Canlı insanlara eziyet etmez Rabelais –kendi hallerine kalsınlar–, fakat üstlerinden tanrısal gerçeği sahiplenen Sorbonne akademisyenliğine ait maskeli balo giysilerini çıkarsınlar önce. Onlara avluda küçük bir kulübe, hatta "yeşil sos" hazırlamaları için bir mezar bile bağışlamaya, tıpkı kral Anarchus'a yaptığı gibi, hazırdır ya da üstat Janotus de Bragmardo'ya olduğu gibi onlara yeni pantolon için kumaş, yemek için büyük bir çanak, sucuk ya da bir odun verebilir. Üstat Janotus'la ilgili bölümü ele alalım. Bu bölüm genç Gargantua'nın Paris Notre Dame kilisesinin çanlarını çalmasını anlatır.

Rabelais bu çanların çalınması motifini *Yüce Vakayiname*'den almıştır, fakat romanında bu işlenmiş ve değiştirilmiştir. Gargantua, Notre Dame'ın çanlarını, babasına peynir ve balık yüküyle göndereceği dev katırının boynuna çıngırak olarak asmak için çalmıştır. Kilise çanlarının katır çıngırakları olarak alçaltılması, alçaltmayı-yıkımı yeni maddi-bedensel düzlemde yenilenme ve yeniden doğmayla kaynaştıran tipik karnaval küçültme jestidir.

Çıngırak ya da çan imgesi (genellikle ineğin) en eski tanıklıklarda bile karnaval tipi etkinliklerde onların vazgeçilmez aksesuarları olarak belirmektedir. Çıngıraklar, eski antik çağlarda karnaval geçitlerinin imgeleriyle karışmış olan, "vahşi ordu," "vahşi av," ve "Arlequin'in kulları"nın mitolojik imgelerinin de alışılmış bir parçasıydı. XIV. yüzyıl başlarına ait "Roman de Fauvel" charivari'sinde inek çıngırakları yer almaktadır. Soytarının giysisindeki, başlığındaki, soytarı asasındaki soytarı çıngıraklarının rolü bilinmektedir. Maslenitsa

[11] Eski iktidarın ve eski hakikatin tüm bu temsilcileri, K. Marx'ın sözleriyle, "gerçek kahramanları çoktan ölmüş olan" dünya düzeninin sadece komedyenleridirler (bkz. K. Marx ve F. Engels, *Toplu Eserler*, c. 1, s.418). Halk gülmece kültürü bunların (değişmezliğe ve ebediliğe olan) tüm yönelimlerini, her şeyi değiştiren ve yenileyen zaman pespektifinde algılamaktadır.

ve düğün arabalarındaki çıngırakların sesini bugün hâlâ duymaktayız.

Rabelais'nin kendisi de Francis Villon'un hazırladığı "diablerie"leri anlatırken, çıngırak ve çanları anmıştır. Diablerie'ye katılanlar "üzerine inek çanları ve katır çıngırakları asılı, korkunç gürültüler çıkaran kalın kemerler giymişti."[12] Rabelais'nin romanında çanların alçaltılması imgesiyle bir kez daha karşılaşırız.

Yukarıda ele aldığımız, altıyüz altmış şövalyenin katledilmesiyle cenaze töreninin şölen ocağına dönüşmesi bölümünde, Pantagruel, şölenin ortasında herkes elindekileri mideye indirmekle meşgulken, şunları söyler: "Her birinizin çenesinden birer çift çıngırak sallansaydı, benimkinden de Rennes, Poitiers, Tours ve Cambrai çanları, işte o zaman bunları mideye indirerek çanlı bir konser verirdik."

Kilise çanları ve çıngıraklar burada inek ve katırların boynuna değil, neşeyle içen insanların çenelerine takılır; sesleri çiğneyen ağızların hareketini göstermelidir. Kaba da olsa, Rabelaisci küçültme oyununun mantığını, hakaretle alçaltma-yıkım ve yenilenme-yeniden doğma mantığını anlatan daha kesin ve apaçık bir imge bulmak güçtür. Çanlar Poitiers, Rennes, Tours ve Cambrai'den indirilerek en yüksek düzeyde alçaltılmakta, ansızın yeme içmenin şölen düzeyine katılmakta ve seslerini ağızların hareketini yansılayarak yenilemektedirler. Çanların bu yeni kullanımının beklenmedikliğinin, imgelerini de bir tür yeniden doğurmakta olduğunun altını çizelim. Bu imge önümüzde, bu yeni düzlemde tamamen yeni bir şey olarak, her zamanki görünümüne uymayan ve yabancı bir şey olarak durmaktadır. Ve imgenin yeni doğumunun gerçekleştiği bu alan, verilen örnekte onun şölensel yönü ve maddi-bedensel ilkedir Küçültmenin birebirliğinin, alansal topografikliğinin altını bir kez daha çizelim: yukarıdan sökülen çanlar aşağıya, çiğneyen ağızların altına inerler.

Çanları yeniden doğuran şölensel yön, şüphesiz, hayvansal yeme işleminden olduğu kadar, özel, gündelik eğlenceden de oldukça uzaktır. Belki de halk devinin ve tarihsel ocak çev-

[12] Bkz. kt. IV, bl. XIII.

resindeki yol arkadaşlarının "herkesle birlikte içmeleri," feodal-şövalye kültürünün eski dünyasından bir kurtuluştur.

Çanların çalınması bölümüne dönelim. Artık Gargantua'nın neden Notre-Dame çanlarını katırları için almak istediği tamamen anlaşılmıştır. Ve bölümün ileri aşamalarında çanlar ve çıngıraklar durmaksızın karnaval-şölen imgeleriyle ilişkilendirilir. Aziz Anthony manastırının idarecisi de bu çanları, sesleri gelişini duyursun ve domuz yağı coşkuyla ambarlara dolsun diye çalmak istemektedir (çevre halkından "yağ vergisi" toplamaktadır). Janotus de Bragmardo'nun konuşmasında belirttiği gibi çanların geri gelişinin en önemli sebebi, seslerinin Paris bölgesindeki üzümlerin bereketini artırmasıdır. Bir başka yönlendirici motif de Janatus'a çanlar geri getirilirse sucuk ve pantolon verileceğinin vaat edilmesidir. Böylece bu bölümde çanlar hep karnaval-şölen atmosferinde çalarlar.

Kimdir bu Janotus de Bragmardo? Rabelais'ye göre, Sorbonne'un en eski üyelerinden biridir. Sorbonne, dinin ve yenilmez tanrısal gerçeğin savunucusuydu, her tür dinsel düşünce ve kitabın en güçlü yargıcıydı. Bilindiği gibi Sorbonne Rabelais'nin tüm kitaplarını yayımlandıkça yargılamış ve yasaklamıştı, fakat neyse ki Sorbonne bu dönemde gücünün doruğunda değildi. Janotus de Bragmardo da bu saygın fakültenin temsilcilerindendi. Fakat Rabelais dikkatlilik göstererek (Sorbonne'la şakalaşmak kimsenin harcı değildi) onun Sorbonne'la bağlantısının tüm belirtilerini ortadan kaldırdı.[13] Janotus'a, Gargantua'yı, bilge ve ateşli sözlerle, çalınan çanları geri vermeye ikna etme görevi verildi. Gördüğümüz gibi buna karşılık pantolon, sucuk ve şarap olarak hoş bir "karnaval" ödülü vadedildi.

Janotus komik bir ciddiyetle ve asistanları eşliğinde, Sorbonne tören elbisesini giymiş olarak Gargantua'nın evine gelince, bu tuhaf topluluk önce maskeli balo topluluğu sanılır. İşte o kısım:

[13] Romanın ilk iki kitabının kanonik yayımında (yay. 1542), Rabelais Sorbonne'a açıkça yapılan tüm anıştırmaları, "Sorbonist" sözcüğünü "sofist" sözcüğüyle değiştirerek ortadan kaldırır.

"Üstat Janotus Sezar biçimi taranmış saçları, başında allâme 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." (kt. I, bl. XVIII; Eyüboğlu, 94).

Burada, Sorbonne'lu ve kendisine eşlik edenlerin imgeleriyle tüm karnaval aksesuarları sunulmuştur (bizim için tanıdık olan "rouge muzeau"ya kadar). Neşeli, gülünç bir gösteri yapan karnaval soytarılarına dönmüşlerdir. "Kilerdeki kutsal su," şarap için bilinen bir parodiydi.

Ne olup bittiğini öğrenen Gargantua ve yol arkadaşları Janotus'a neşeli bir fars (mistifikasyon) oynamaya karar verirler. Öncelikle "teologça"[14] içmesini sağlar, bu arada çağırdıkları şehir temsilcilerine çanları geri verirler. Böylece Janotus konuşmasını toplananların eğlencesi olup gülünç bir şekilde yapmak zorunda kalır. Konuşmasını çanların geri verilmesi için yalvararak ve çan sorununda kendisine gerek kalmadan çözüldüğünden ve basitçe bir bayram şakasında rol aldığının farkında olmaksızın konuşmasını olanca ciddiyet ve ağırbaşlılıkla yapar. Bu mistifikasyon,yaşamın gerçeklerinden uzaklaşmış ve alay edilen kuklalara dönüşmüş olan, fakat rollerini çevrelerindekilerin artık gülmekte olduğunu fark etmeksizin ciddi bir biçimde oynamayı sürdüren Sorbonne'lu kişilerin karnaval karakterini daha da belirginleştirir.

Janotus'un konuşması da Sorbonne'luların belagatının, onların kanıt gösterme yönteminin, Latincelerinin harika bir parodisidir; bu parodi neredeyse *Belirsiz Kişilerden Mektuplar*'ın yanına konmayı hak etmektedir. Fakat Janotus'un parodili konuşmasında baştan sona büyük bir ustalıkla yaşlılık imgesi çizilmektedir. Konuşmanın "stenogramı" [bant kaydı] öksürme, tükürme, soluklanma, hapşırma ve balgam çıkarmanın her

[14] "Teolojik içme" ve "teolojik şarap" iyi bir içmedir (küçültücü travesti).

biçim ve derecesini sunan sesli taklit öğeleriyle doludur. Konuşma araya sokuşturmalar, kesintiler, düşünce karışıklıkları, susmalar, çelişik düşüncelerle savaş, unutulan sözlerin umutsuzca aranışıyla doludur. Ve Janotus'un kendisi de açıkça yaşlılığına yazıklanmaktadır. Bu pörsümüş yaşlı insanın biyolojik imgesi, Sorbonne'luların sosyal, ideolojik ve dilsel çökmüşlüğü imgesiyle ortak bir etkide ustalıkla birleşmektedir. Bu, soytarıya dönüşen eski yıl, eski kış, eski kraldır. Herkes neşeyle güler ona; sonunda o da kendine gülmeye koyulur.

Fakat Sorbonne'lunun kuklasına gülünmektedir. Yaşlı adama gereken şey verilir. Ona gereken ise, kendi deyişiyle, az bir şeydir: "...benim dilediğim sırtım sıcakta olmalı, karnım sofrada ve burnum derin bir çanakta..." [Eyüboğlu, s. 96]. Bu Sorbonne'lunun iddialarından geri kalan tek gerçekliktir. Gargantua bunları ziyadesiyle verir ihtiyara. Fakat Sorbonne'lu sonuçta alaya alınmış ve yok edilmiştir.



Buraya dek ele aldığımız bütün bölümler ve bağımsız imgelerini, bütün savaş, kavga, çatışma, alaya alma, insanları (eski egemenlik ve hakikatin temsilcilerinin) olduğu kadar eşyaların (sözgelimi çanlar) alçaltılma sahnelerini Rabelais halk-bayram karnaval ruhu içinde ele almış ve üsluplaştırmıştır. Bu yüzden hepsi de ambivalenttir: yıkım ve alçaltma, yeniden doğuş ve yenilenmeyle bağlantılıdır, eskinin ölümü yeninin doğumuyla bağlantılıdır; tüm imgeler ölen ve doğan dünyanın çelişkili birliğine taşınmıştır. Fakat yalnız ele alınan bölümler değil, tüm roman baştan sona bir karnaval havasını taşır. Dahası, önemli bölüm ve sahnelerin tüm dizisi doğrudan bayramlarla ve belirgin, saf bayram tematiğiyle bağlantılıdır.

"Karnaval"* sözcüğüne geniş bir anlam yüklemekteyiz. Tamamen ayrı bir olgu olarak karnaval, günümüze dek ulaşmıştır ve bu arada ona nitelik ve üslup bakımından (yani köken olarak) yakın olan halk-bayram yaşamının diğer olguları, uzun

* Sözcük sıfat olarak kullanılıyor; karnavala özgü, karnavalesk, karnavallı anlamlarıyla –çn.

zaman önce ölmüş ya da tanınmaz hale gelmişlerdir. Karnaval iyi bilinir. Yüzyıllar boyunca birçok kez anlatılmıştır. Gelişiminin ileri dönemlerinde –XVIII ve XIX. yüzyıllarda– bile karnaval daraltılmış bir biçimde de olsa, yeterince açık bir biçimde halk-bayram doğallığının temel özelliklerinden bazılarını hâlâ koruyordu. Karnaval bize antik halk-bayram doğallığını, bu devasa ve zengin dünyanın özellikle en iyi korunmuş parçaları olarak sunmaktadır. Bu da bize "karnaval" sıfatını, onunla yalnızca dar ve kesin anlamında karnaval biçimlerini değil, başka biçimlerin çoğu ölür ya da bozulurken karnavalın daha sonraki yüzyıllara apaçık biçimde sunmayı başardığı temel özellikleriyle ortaçağ ve Rönesans dönemindeki halk-bayram yaşamının tüm çok çeşitliliği ve zenginliğini de kastederek geniş bir anlamda kullanma hakkını veriyor.

Fakat karnaval da sözcüğün dar anlamıyla, basit ve tek anlamlı bir olgu olmaktan uzaktır. Bu sözcük tek bir anlam altında farklı bölgelerin, farklı dönemlerde düzenlenen, fakat halk-bayram eğlencelerinin birtakım ortak özelliklerini taşıyan yerel bayramlar dizisini birleştirmiştir. "Karnaval" sözcüğüyle farklı yerlerdeki olguların bu birleştirilme ve bunların tek bir bayramda buluşmaları süreci ve yaşamın kendisinden kaynaklanan gerçek süreci de karşılanıyordu: ölen ve bozulan çeşitli halk-bayram biçimleri momentlerinden –törenler, aksesuarlar, imgeler, maskeler– bir şeyleri karnavala aktardı. Karnaval aslında, halk-bayram biçimlerinin bağımsız özelliklerini kaybederek aktıkları kanal oldu.

Halk-bayram biçimlerinin bu karnaval birleşme süreci, şüphesiz, yalnız farklı ülkelerde değil, ayrı şehirlerde bile kendi özgü ve ölçülü sürelerde gerçekleşti. Bu sürecin olabildiğince açık ve deyim yerindeyse, klasik biçimi İtalya'da, özellikle Roma'da (elbette aynı açıklıkla olmasa da ülkenin başka şehirlerinde de), ardından Fransa'da, Paris'te gerçekleşti. Daha az ya da çok klasik biçimde (fakat daha geç tarihlerde) bu süreç Nuremberg ve Köln'de gerçekleşti. Rusya'da bu süreç hiç gerçekleşmemiştir: ortak olduğu gibi, yerel karaktere sahip (maslenitsa, kutsal günler, paskalya, fuarlar vb) değişik halk-bayram eğlence biçimleri birleşmeden kaldı ve batı Avrupa karnavalına benzer herhangi başlıca biçimlere bürünmedi. Büyük

Petro, bilindiği gibi, bize yakın dönem Avrupa geleneği olan "budalalar bayramı"nı ("tüm soytarıların papası"nın seçilmesi vb), Bir Nisan karnaval şakalarını vb aktarmayı denedi, fakat bu biçimler tutulmadı ve yerel gelenek haline dönüşmediler.

Fakat bu sürecin kendi az ya da çok klasik biçiminde gerçekleştiği yerlerde (Roma, Paris, Nuremberg, Köln), temelinde çeşitli yerlerde kökeni ve geliştiği yer açısından çeşitli bayram biçimleri vardı; ve ritüeli, değişik ölen yerel biçimlerin katılmasıyla çeşitli yerlerde daha da zenginleşti.

Şunu da belirtmek gerekir ki, karnavala kendi niteliklerinden (çoğunlukla en önemli olanları) kazandırmış olan bu halk-bayram biçimlerinin çoğu, karnavala paralel olarak önemsiz ve yoksul biçimde varlık gösterdiler. Sözgelimi Fransa'da "charivari" için durum böyleydi: charivari, biçiminin büyük bir kısmını karnavala aktardı, fakat yoksullaşmış düğün şakalaşmaları özel biçiminde (eğer evlilik bir nedenle normal sayılmıyorsa), pencere altında kedi konseri biçiminde günümüze dek yaşamıştır. Dahası, yüksek kilise ve devlet bayramlarının ikinci, gayrıresmi sokak yarısını oluşturan tüm bu halk-bayram eğlencesi biçimleri, karnavalın yanı sıra ve ondan bağımsız olarak, onunla sözgelimi Epifani kral ve kraliçesinin krallar bayramında ("bakla kralı"), Aziz Valentine bayramında vb seçilmesi gibi bir dizi ortak özelliği paylaşmak varlığını sürdürdü. Tüm bu ortak özellikler bütün bu bayram eğlenceleri biçimlerinin z a m a n l a , her bayramın halk-sokak yönünde eskinin alaşağı edilmesini ve yeninin baş tacı edilmesini sağlayan gerçek kahraman olan z a m a n l a ilişkisi tarafından belirlenmektedir.[15] Bütün bu halk-sokak biçimleri, şüphesiz, kilise bayramları çevresinde yaşamayı sürdürdüler. Her pazar da az ya da çok bir karnaval havası taşıyordu (genellikle kilisenin açılışı ya da ilk ayinine denk düşürülüyorlardı). Son olarak, sıradan bayramlar da –düğünler, kutsamalar, anma törenleri–, çeşitli tarımsal bayramlar da –bağbozumu (vendange), bir hayvanın öldürülmesi (bu bayramlar Rabelais tarafın-

[15] Özünde, her bir bayram günü alaşağı etmekte ve yüceltmektedir, buna bağlı olarak, kendi kralına ve kraliçesine sahiptir. Bu motife her gün bayram sohbetleri için bir kraliçe ve kralın seçildiği *Decameron*'da bkz.

dan yazılmıştır) vb– ünlü karnaval özelliklerini korumaktaydı. Sözgelimi "nopces a mitaines," belli bir düğün töreninin dikkat çekici karnaval karakterini görmüştük. Çeşitli bayramların tüm karnaval özelliklerinin ortak paydası, bu bayramların neşeli zamanlarla olan temel ilişkisidir. Bayramın özgür halk-sokak yanının korunduğu her yerde, zamanla olan bu ilişki ve buna bağlı olarak karnaval karakterinin öğeleri korunmuştur.

Fakat karnaval dar bir anlamda geliştiği ve tüm halk-sokak eğlence biçimlerinin birleştirici merkezi olduğunda, diğer bütün bayramları, onlardan neredeyse tüm halk-ütopik öğelerini çıkararak zayıflatmıştır. Diğer bütün bayramlar, karnavalın yanında sönük kalmıştır; halksal anlamları, özellikle kilise ya da devlet kült ve rütbeleriyle olan dolaysız ilişkileri nedeniyle azalmıştır. Karnaval, kilise ve devlet tarafından yasaklanmış (ama göz yumdukları) kamusal gerçek sokak bayramınının simgesi ve enkarnasyonu olmuştur. Goethe'nin ünlü bir anlatımını yaptığı Roma karnavalı tam da böyledir (1788 karnavalı); 1895 Roma Karnavalı da Dieterich'in *Pulcinella* adlı kitabında tasvir ettiği atmosferde olmuştur (kitap 1897 karnavalındaki Romalı arkadaşlarına adanmıştır). Bu zamana dek karnaval artık geçmiş çağların zengin halk-bayram yaşamının neredeyse tek canlı ve renkli kanıtı olmuştur.

Rabelais'nin çağında halk-bayram eğlencesinin karnavalda yoğunlaşması, Fransa'nın hiçbir şehrinde daha tamamlanmamıştı. "Mardi gras," (yani "yağlı Salı," büyük oruçtan önceki son hafta) halk-bayram eğlencesinin sayısız biçimlerinden ancak biriydi, doğrusu o zaman bile çok önemli bir biçimiydi. Bayram sokak yaşamında, dediğimiz gibi, pazarlar (çeşitli şehirlerde yılda üç dört kez oluyorlardı) büyük yer tutuyordu. Pazar eğlenceleri karnaval karakteri taşıyordu. Daha önce belirttiğimiz, Lyon şehrindeki sayısız halk bayramını hatırlayalım. Rabelais'nin çağında kadim "budalalar bayramının" geç biçimleri de hâlâ canlıydı: Rouen ve Eure'de, eğlencelik rahiplerini seçen ("Abbes concardum" ya da "Abbe des Conards") ve karnaval geçit törenleri düzenleyen (daha önce bahsetmiştik) "Societas concardorum" topluluğunun hazırladığı bayramlar böyleydi.

Rabelais, zamanının gerek kente gerek köye has zengin bayram yaşamını, şüphesiz yakından tanıyordu. Bayramlar romanına dolaysızca nasıl yansımıştır?

*Gargantua*'nın başında –IV, V ve VI. Bölümler–, kahramanımız Gargantua'nın da mucizevi doğumuyla denk düşen "öküz kesme bayramı"nın neşeli şöleni anlatılır. Bu Rabelais'nin üslubu açısından en etkileyici ve en karakteristik bölümlerden biridir. Bunu çözümlememiz gerekir.

Bölümün başlangıcını alıntılayalım:

> "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 üçyüz altmışyedi bin ondördünü kesmişler, karnaval'da tuzlansın, baharda bol bol öküz eti bulunsun, yemeklerden önce tuzlu kutlamalar yapılsın ve şarap daha keyifli içilsin diye" (kt. I, bl. IV; Eyüboğlu, 37).

Bu alıntıda hâkim olan motif, maddi-bedensel bereket, doğuran ve büyüyen bolluktur. Tüm imgeler bu motife yönelmiştir. Her şeyden önce anlatılan tüm olaylar baştan sona Gargamelle'in doğurmasıyla bağlantılıdır. Bütün bunlar doğurma eylemi için bir sahnedir. Daha ilk cümlede yazara inanmayanlara bir lanet savrulmaktadır. Bu lanet öykünün arasına girer, fakat aynı zamanda peşinden geleceklere geçit açar. Bizi hemen maddi-bedensel aşağıya çekiverir: ...inanmazsanız eğer, dibiniz boşalsın!" Gargamelle'in doğurması, tam da işkembeyi, yani besiye çekilmiş bir öküzün iç kısımlarını –bağırsaklarını– yemesi sonucunda kalın bağırsağının gevşemesiyle başlar. İç kısımlar ve bağırsaklar, anlamlarının ve bağlantılarının tüm zenginliğiyle, tüm bölümün başlıca hâkim imgeleridir Alıntımızda yiyecek olarak sunulurlar: "gewdebillaux," ki bu da "grasses tripes" ile aynı şeydir, yani öküzlerin yağlı iç kısımları. Fakat doğurma ve kalın bağırsak gevşeme-

si, bunların yenilmesiyle birlikte, en başından beri yenilen mideyi yiyen mideyle ilişkilendirmektedir Hayvanların yenilen bedenleriyle insanın yiyen bedeni arasındaki sınırlar belirsizleşmiş, neredeyse silinmiştir. Bedenler iç içe geçer ve yiyen-yenilen dünyanın tek bir grotesk imgesi içinde kaynaşmaya başlar. Tek ve yoğun bir bedensel atmosfer, büyük rahim yaratılır. Bölümümüzün temel olayları yeme, bağırsakların düşmesi, doğurma bunun içinde gerçekleşir.

Bereketlilik ve yetişme motifi, daha baştan Gargamelle'in "doğurmasıyla" verilmiştir ve bolluk ve maddi nimetlerin tamlığı, imgeleriyle geliştirilir: yılda iki kez çimenlenen özel çayırlarda özel olarak besiye çekilmiş öküzlerin yağlı iç kısımları ve bu yağlı öküzler inanılmaz bir sayıda öldürülüyordu – 367014. "Yağlı" sözcüğü ve ondan türetilenler, üç satırda dört kez yinelenmektedir (grosses, engressez, gras, gros). Öküz öldürme, sonbahardan *bol bol* (a tas) ete sahip olmak için yapılır. Bu maddi nimetlerin bolluğu motifi, burada doğrudan öldürülen öküzlerin eti tuzdığı zaman olan "yağlı Salı" (mardi gras) ile bağlantılıdır. Karnaval maslenitsa atmosferi tüm bölüme hâkimdir, bir tek grotesk düğümle hem öküzlerin öldürülmesi, parçalanması ve içinin temizlenmesini, hem bedensel yaşamı, hem bolluğu, hem yağ, hem şölen, hem neşe dolu özgürlüğü ve son olarak hem de doğumu birbirine bağlar.

Alıntının sonunda tipik grotesk alçaltma sergilenir – "commemoration de saleures." Yemeğe sıradışı bir ek olan tuzlu mezeler, bayramı o gün kutlanmayan bir azize kısa dua, yani sıradışı bir ek dua anlamına gelen "commemoration" terimiyle adlandırılır. Böylece bölümde liturjiye bir anıştırma yapılır.

Son olarak, alıntının karakteristik üslup özelliğini belirtelim: ilk yarısı her bir halkanın diğer komşu halkayı izlediği bir zincir gibi kurulmuştur. Bu şekilde bir ve aynı sözcüğün cümleyi bitirip sonrakini başlatması sağlanmaktadır. Böyle bir kuruluş yoğunluk ve tümlük, yağ, et, işkembe, doğum açısından bollukta olan bu dünyanın bölünmez birliği izlenimini güçlendirmektedir.

Bölümün ilerleyişine bakalım. Öldürülen öküzün iç kısımları uzun süre saklanamayacağından, Grangousier çevre bölgelerin tüm sakinlerini şölene davet etmektedir:

> "Bu amaçla tüm Sainnais, Suille, la Roche Clermaud, Vaugaudray ahalisi çağrıldı, Coudray Montpensier, Gue de Vede'liler ve daha başka komşu bölgeler unutulmadı, hepsi de iyi içkici, şen ahbap ve iyi kuka oyuncularıydı" (aynı yer).

Böylece şölen geniş, halka açık bir karakter taşır (bunun için 367014 öküz katledilmiştir). Bu "herkese açık bir şölendir." Fikir olarak tüm karnaval şölenleri böyleydi. Grangousier'in topladığı çevre sakinlerinin anlatımı da aynı şekilde eğlencelidir. Son ifade şöyledir: "beaux joveurs de quille," yani "iyi kuka oyuncuları." Fakat biz "quille" sözcüğünün Rabelais'nin çağında, burada da vurgulandığı gibi, ayrı bir erotik anlama sahip olduğunu biliyoruz (bu Rusça çeviride ["kadınların tarlalarını da rahat bırakmazlardı" şeklinde] başarıyla verilmiştir).

Böylece şölene çağrılanların bu anlatımı, tüm bölümün maddi-bedensel düzleminde yapılmıştır.

Grangousier karısını işkembelerin kötü kullanımı üzerine uyarır:

> "'Kim ki bok yemek ister, bu işkembeyi tıkabasa yer,' diyordu. Bu uyarmalara boş veren Gargamelle on altı büyük fıçı, iki küçük fıçı ve altı çanak yedi. O kadının içinde şişiren kazurat bolluğunu düşünün artık!" [Eyüboğlu, 38].

Burada, daha önce söylediğimiz gibi, genel olarak karın ve özellikle de çok iyi bir yıkamadan sonra bile içlerinde belli bir oranda bok kaldığı için öküzün iç kısımlarıyla ilgili temsillerle yakından ilişkili olan bok motifi girer. Bok imgesinde burada bir kez daha yiyen ve yenilen arasındaki sınır silinir: öküzün bağırsaklarında toplanmış olan bok, insanın bağırsaklarında bok oluşmasına yardımcı olur. Hayvan ve insan bağırsakları sanki bir kez daha tek bir bölünmez grotesk bütünde iç içe geçer. Yazarın "ey harika bok" ("o belle matiere fecale") diye

başlayan kapanış cümlesi tüm bölüm için karakteristiktir. Bok imgesinin grotesk gerçekçilikte çoğunlukla neşeli madde imgesi olduğunu hatırlayalım.

Yukarıdaki alıntıyı hemen şunlar izler:

> "Yemekten sonra hepsi cümbür cemaat Saulsaie söğütlüğüne gittiler ve orada sık çimenler üstünde, keyifli zurna ve tatlı tulum sesleri arasında öyle coşkunca dans ettiler ki, onların böyle eğlendiğini görmek bir cennet sefası oldu."

Çayırdaki bu bayramlı karnaval eğlencesi organik olarak ele aldığımız bölümün bütün diğer imgeleriyle bağlantılıdır. "Mardi gras" eğlencesi ortamında, danslar ve müziklerin öldürmeyle, bedenin parçalara ayrılmasıyla, karınla, bokla ve maddi-bedensel aşağının başlıca imgeleriyle karışmış olduğunu yineleyelim.

Rabelais'nin tüm romanını olduğu gibi, ele aldığımız bölümü de doğru anlamak için, geçmişin dünya edebiyatının ve sanatının ana gelişim çizgisine uygun olmaktan uzak olan, yeni çağların sınırlı ve tekdüze estetik şablonlarından uzak durmak özellikle kaçınılmazdır. Fakat Rabelais'nin imgelerinin modernleştirilmesi, onların çağdaş düşünce sistemine hâkim olan farklılaşmış, önyargılı ve tek sesli kavrayışlara uydurmaya çalışılması tamamen uygunsuzdur. Grotesk gerçekçilikte ve Rabelais'nin yapıtında, sözgelimi bok imgesi ne o gündelik, ne de ona şimdilerde yüklenen dar fizyolojik anlama sahipti. Bok beden ve toprağın yaşamında, yaşam ile ölüm arasındaki savaşta özsel bir moment olarak kabul ediliyordu; insanın toprağın yardımıyla doğrudan bağlantılı olan kendi maddeselliği ve bedenselliğini canlı biçimde hissetmesine katılıyordu.

Bu yüzden Rabelais'de ne "kaba natüralizm," ne "fizyolojizm," ne de pornografi bulunabilir. Rabelais'yi kavramak için, onu çağdaşlarının gözüyle ve ardılı olduğu bin yıllık geleneğin içinde okumak gerekir. O zaman ele aldığımız Gargamelle'in doğurması bölümü beden ve toprağın yüksek ve aynı zamanda neşeli dramı haline gelir.

Beşinci bölüm ünlü "Sarhoşların Konuşmaları"na adanmıştır. Bu karnaval "sempozyumudur." Onda dışsal mantıksal

bir sıradüzenlilik yoktur, (klasik sempozyumlarda olduğu türden) tekdüze soyut bir fikir ya da sorun yoktur. Fakat derin bir içsel birliğe sahiptir. Bu bütünlüklü ve en küçük ayrıntısına dek tasarlanmış grotesk bir alçaltma oyunudur. Neredeyse her replik yüksek düzeyden –kilise, ilahiler, felsefe, hukuk ya da içerken ya da yerken değişiveren kutsal yazılardan birtakım sözlerden– birtakım formüller içerir. Özünde sadece iki şeyden bahsedilmektedir: yenilmekte olan öküzün iç kısımları ve bu iç kısımları yıkayan şarap. Fakat bu maddi-bedensel aşağının kutsal ve ruhsal "inanç" formül ve imgeleriyle yer değiştirir.

Ama burada işkembe, rahim imgesiyle yapılan oyunun altını çizmek önemlidir. Konuşanlardan biri şöyle der: "Je laverois volontiers les tripes de ce veau que j'ay ce matin habille." "Habiller" sözcüğü "giyinmek" anlamındadır, fakat ayrıca özel bir anlamı daha vardır – "parçalanan ölü hayvan bedenini sosa bulamak" (bu kasap ve ahçılık kitaplarının terimidir). Böylece sarhoşun "sabah yediğim bu dana" sözlerinde, "dana" ("veau") sözcüğü öncelikle sabah giyinmiş olan sarhoşun kendisine yöneliktir, ama aynı zamanda sabah parçalara ayırdığı, sosa buladığı ve yediği bu danaya da yöneliktir. Yine işkembe (les tripes), onun şarapla yıkamaya niyetlendiği işkembe olduğu gibi, yemeye niyetlendiği dananın yemiş olduğu işkembesidir.

Benzer biçimde kurulmuş başka bir replik: "Voulez vous rien mandez à la rivière? Cestuy cy (şarap dolu bardak) vas laves les tripes." Burada "les tripes" sözcüğü de iki anlamlıdır: bu hem yemiş olan işkembe, hem de öküzün yenmiş olan işkembesidir. Böylece burada da insanın yiyen bedeniyle hayvanın yenen bedeni arasındaki sınırlar silinir.

Bir sonraki –VI.– bölümün kahramanı Gargamelle'in doğuran karnıdır.

İşte doğurma eyleminin başlangıcı:

> "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 kız barsağı dediğimiz kalın barsak gevşemesi dolayısıyla – çünkü yukarıda

söylediğimiz gibi, gereğinden fazla işkembe yemişti" (kt. I, bl. VI; Eyüboğlu, 48).

Burada kelimesi kelimesine bedensel aşağı ("le bas") anatomisi verilmektedir. İşkembenin grotesk düğümü burada daha da sıkılaşır: düşen kalın bağırsak, yenmiş olan öküz işkembesi, doğuran karın (düşen bağırsak önce doğum sanılır) – tüm bunlar bu alıntının imgelerinde ayrılmaz biçimde örülüdür.

Gelen kocakarı çok güçlü bir ilaç verir:

"Bu sıkışma yüzünden yukarda 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" (aynı yer).

Anatomik çözümleme bebeğin sol kulaktan beklenmedik ve tamamen karnaval doğumuyla sona erer. Bebek aşağı inmez, yukarı çıkar: bu tipik bir karnaval tersyüz oluşudur ("içi dışına"). Bebeğin içmeye çağıran ilk çığlığı da karnaval-şölen karakteri taşır.

Bölümümüz böyle. Bu çözümlemenin bazı başlıklarını özetleyelim.

Bölümün tüm imgeleri bayram tematiğinin kendisini geliştirmektedir: öküzün öldürülmesi, içinin boşaltılması, parçalara ayrılması. Bu imgeler, bedenin yenildiği şölen düzleminde, sanki doğuran karnın anatomik çözümlenişine aktarılır gibi gelişirler. Sonuçta yiyen ve yenilen işkembe arasındaki, hayvan ve insanların farklı bedenleri arasındaki tüm sınırların bilerek kaldırıldığı bir ve bölünmez bedenselliğin oldukça yoğun atmosferi olağanüstü bir sanatla verilir. Diğer yandan, bu yiyen-yenilen işkembe doğuran rahimle kaynaşmıştır. Bireysellik-üstü bedensel bir yaşamın gerçek grotesk imgesi sunulur – tüketen-tüketilen-doğuran-doğurulan büyük işkembe. Fakat bu şüphesiz, anladığımız anlamda "hayvansal" ve "biyolojik" yaşam değil, bireysellik-üstü bedensel yaşamdan Gargamelle'in

tüketen ve tükenen işkembesinin ötesinde toprağın kucaklayan ve doğuran kucağı ve sonsuza dek doğuran halk bedeni ışıldamaktadır. Burada halk kahramanı, Fransız Herkules, Gargantua doğmaktadır.

Rabelais'nin tümünde olduğu gibi ele aldığımız bölümde de neşeli, bereketli ve muzaffer bedensellik, korkan ve korku saçan düşünme yöntemlerine sahip korku ve baskının ortaçağ ciddiyetine karşıt oluşturur. Ele aldığımız bölümde, "Pantagruel"in önsözü gibi, bu ortaçağ inanç ve ikna yöntemlerinin neşeli ve serbestçe uyarlanmasıyla sona erer. İşte orası:

> "Bu garip doğuma herhalde inanmayacaksınız sanırım, inanmasanız umurumda değil, ama kendini bilen, sağduyulu bir insan kendine söylenen ve yazılı olan her şeye inanır her zaman. (Yazar Süleyman'ı ve Havari Pavlus'u anmaktadır –MB) Neden siz de inanmayacaksınız! Çünkü diyorsunuz, ortada bir delil yok. Ben de tam da bu yüzden inanmamız gerektiğini, derinden inanmamız gerektiğini, çünkü Sorbonnelulların inancın delil gerektirmeyen doğrularla ilgili olduğunu bildirmiş olduğunu söylüyorum. 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 Tanrı'nın yapamayacağı şey yoktur ve eğer isterse kadınlar bundan böyle çocuklarını kulaktan doğururlar" (Eyüboğlu, 48-49; iki cümle eklenmiştir).

Daha sonra yazar antik mitolojiden ve ortaçağ efsanelerinden garip doğum olayları sıralıyor.

Bu bölüm, inançla ilgili ortaçağ öğretisinin olduğu gibi, bu inancın savunma ve propaganda yöntemlerinin de harika bir parodili travestisidir: kutsal otoritelerden alıntılar, tehditler, kışkırtmalar, korkutma, sapkınlıkla suçlama vb. Tüm bölüme hâkim olan yoğun neşeli bedensellik atmosferi, "görünmeyen olayların açığa çıkartılması" türünden inanç öğretilerinin karnaval alaşağı edilişini hazırlar.

"Gargantua"nın en önemli bölümü –Picrochole'un savaşı–, bir başka köy bayramının –bağbozumu (vendange) bayramının– atmosferinde gelişir.

Bağbozumu Fransa'nın yaşantısında büyük bir yer tutuyordu; bağbozumu zamanında, herkes bağlarda çalıştığından, resmi daireler kapanıyor, mahkemeler çalışmıyordu. Tüm iş ve uğraşlardan, şarapla bir ilgisi olmayan uğraşlardan tam bir uzaklaşma oluyordu. Picrochole savaşının tüm olay ve imgeleri "vendange" atmosferinde gerçekleşmektedir.

Savaşın sebebi, olgunlaşmış bağları koruyan Sevilleli köylüler ile satmak üzere çörek taşıyan Lerneli çörekçiler arasındaki bir çekişmeydi. Köylüler üzümlerle birlikte çörek atıştırmak istediler (bu arada, bu da mideyi temizler). Çörekçiler çörek satmayı reddettiler ve köylülerle olumsuz konuştular. Bu yüzden aralarında bir kavga patlak verdi. Şarap ve ekmek, üzüm ve çörek – burada küçültücü bir travestiye uğramış olan liturjik komplekstir (özelliği ishal yapmasıdır).

Savaşın ilk büyük bölümü de –manastır bağının peder Jean tarafından savunulması– komünyona travestili bir anıştırma içermektedir. Kanın nasıl şaraba dönüştüğünü görmüştük, ağır dayak imgesiyle de "vendange" anlatılmaktadır. Fransız bağcılarının folklorunda "vendange" ile "Bon-Temps" yani "İyi Vakitler" imgesi bağlantılıdır (Bon-Temps Mere Foll'un kocasıdır). Bon-Temps figürü folklorda kötü zamanların sonu ve evrensel bir barışın kurulması anlamına gelir. Bu yüzden "vendange" atmosferinde Rabelais, bir halk-ütopya teması olan dünyevi emeğin savaşla yıkıma üstün gelmesi ve zafe kazanması temasını geliştirmektedir: bu belki de tüm bölümün ve Picrochole savaşının da ana temasıdır.[16]

Böylece "vendange" atmosferi "Gargantua"nın tüm ikinci bölümüne hâkim olur ve imgeler sistemini örgütler, tıpkı ilk bölümün (Gargantua'nın doğumu) öküz öldürme bayramı ve karnaval atmosferini yansıtması gibi. Tüm kitap somut halk-bayram atmosferi içinde yüzer.[17]

---

[16] Halk bayramı "vendange"ın iki figürü tüm bölümün karakterini belirlemektedir: Bon-Temps figürü bölümün temel fikrini belirlerken (barışın son zaferi ve kamusal mutluluk-refah), karısı Mere Folle figürüyse bölümün farslı-karnaval üslubunu belirler.

Fischart, bu kitabın serbest çevirisini yaparken bayram momentini aşırı güçlendirmiştir, fakat bunu grobianizm ruhuyla aydınlatmak-

Romanın ikinci kitabında –*Pantagruel*'de– yine doğrudan bayram tematiğiyle bağlantılı bölümler vardır. 1532 yılında, yani *Pantagruel*'in yazıldığı yılda, Papa Fransa'da olağanüstü bir jübile yılı ilan etmişti. Bu tür jübile yıllarında belli kiliselerin herkese papalık günah bağışlama kâğıdı satma hakkı olurdu. İşte romanda da doğrudan bu jübile ile bağlantılı bir bölüm vardır. Panurge, maddi durumunu düzeltmek amacıyla, kiliseleri gezer ve bağış kâğıtları toplar, fakat para üstünü alıyormuş görüntüsü altında "yüzlerce katını" cebine indirir. İncil'deki "yüz katını alacaksın" [centuplius accipies] sözlerinde, gelecek zamanı ("alacaksın") emir kipi ("al") olarak yorumlar ve buna uygun olarak davranır. Böylece bu bölüm jübile yılı ve İncil metni bayram tematiğini parodili olarak travestileştirmektedir.

Yine bu kitapta, Panurge'un soylu bir Parisli kadına başarısız yaklaşımını anlatan bir bölüm bulunmaktadır. Kadın onu geri çevirir ve Panurge ondan oldukça özgün bir yolla öç alır. Bu bölümün merkezi olayı, Corpus Christi bayramında gerçekleşir. Burada bu bayramın tümüyle korkunç bir travestisi yer almaktadır. Panurge kadının elbisesine dişi bir köpeğin ufalanmış cinsel organını serpiştirdiği için kadının peşinden koşan ve üzerine işeyen 600014 köpeğin geçit töreni tarif edilir burada.

Corpus Christi bayramındaki dinsel törenlerin bu tür bir travestisi, sadece ilk bakışta korkunç biçimde hürmetsiz ve sarsıcı gelmektedir. Bu bayramın Fransa ve başka ülkelerdeki (özellikle de İspanya) tarihi, aşırı özgür grotesk beden imgelerinin onda tamamen alışılmış ve gelenekçe kabul görmüş olduğunu göstermektedir. Grotesk görünümüyle beden imgesinin bayramın halk-sokak kısmına hâkim olduğu ve onun özgül be-

tadır. Grangousier tüm bayramların coşkulu bir heveslisidir, çünkü bayramlarda içilebilir ve budalalıklar yapılabilir. XVI. yüzyılın Alman bayramlarının uzun bir listesi verilir: Aziz Martin bayramı, maslenitsa, kilisenin kutsanması bayramı, pazarlar, günah çıkarma vb. Bayramlar birbirini izler, öyle ki Grangousier'in takvimindeki yıl çevriminin tamamı bayram günleriyle dolup taşar. Ahlakçı Fischart için, bayram oburluk ve haylazlıktır. Benzer bayram kavrayış ve değerlendirmeleri, şüphesiz, bunların Rabelaisci kullanımına son derece ters düşmektedir. Aslında Fischart'ın bayramlara yaklaşımı ikilidir.

densel atmosferini sağladığı söylenebilir. Bayram törenlerinde kesinlikle grotesk bedenin geleneksel temsilleri yer alıyordu: üzerinde "Babil günahkârı"[18] olan canavar (kozmik, hayvani ve insani özelliklerin bir karışımıydı), devler (halk geleneğinde iri bedenin grotesk temsilleriydiler), Mağripliler ve Zenciler (bedensel normlardan grotesk kopuşlar), oldukça tuhaf halk dansları yapan gençler kalabalığı (İspanya'da, sözgelimi neredeyse edepsiz olan sarabande dansı); ancak bu grotesk beden imgelerinin ardından, misafiri taşıyan (yani, şaraplı ekmeği) ruhbanlar geliyordu; törenin sonunda, içlerinde kostümlü aktörler bulunan süslü arabalar geliyordu (İspanya'da efendinin bedeni [corpus christi] bayramı bu yüzden "fiesta de la corros" olarak adlandırılmıştı).

Corpus Christi bayramındaki geleneksel tören, görüldüğü gibi, bedensel momentlerin şiddetli bir egemenliğiyle açıkça ifade edilmiş karnaval karakteri taşıyordu. İspanya'da bu bayramda kendine özgü dramatik "Autos sacramentalis" temsilleri yer alıyordu. Bize dek ulaşmış olan Lope de Vega'nın oyunlarıyla bu temsillere dair bir fikir edinebiliriz. Bunlarda, ciddi kısımlarına bile nüfuz etmiş olan grotesk-komik bir karakter vardır. Yalnız antik değil, hıristiyan motiflerin de –bayram töreninin kendisinin bile– birçok parodili travestileştirmesi yer alıyordu.

Sonuç olarak bu bayramın halk-sokak yönünün belli bir ölçüde "Corpus Christi" kilise törenini travestileştiren satirli bir dram olduğunu söyleyebiliriz.[19]

Bu gerçekler ışığında, Rabelaisci travesti hiç de o kadar beklenmedik ve korkunç görünmez. Rabelais sadece, bu bayramın geleneksel imgelerine bile yerleşmiş olan satirli dramın tüm öğelerini geliştirmektedir: üzerine günahkârın oturduğu canavar imgesinde, devler ve kara insanlar imgelerinde, dansın edepsiz beden hareketlerinde vb. Doğru, bunları büyük bir neşeyle ve tam bir bilinçlilikle geliştirmektedir. Satirli dramların

[18] Canavarın bedeninin üzerinde oturan sürtükle birleşmesi, özünde, "öküz öldürme bayramının" yutan-yutulan-doğuran rahmine denktir. Ve antik satirli dram, daha önce söylediğimiz gibi, bedenin ve bedensel yaşamın dramıydı. Canavarlar ve devler (giants), bilindiği gibi, bunlarda büyük rol oynuyordu.

atmosferinde ne işeyen köpekler imgesine, ne de dişi köpekle ilgili ayrıntılara hayret edemeyiz. Sidikte boğulmanın ambivalent karakterini, bu imgede bulunan bereketlilik ve üreme gücü momentlerini hatırlayalım. Yazarımızın da bu bölümde bildirdiği gibi, köpeklerin sidiğinde St. Victor'a karışan bir nehir oluşmuştur (Gobelinliler bu nehri halılarını renklendirmek için kullanmaktadır, diye de ekler).



Buraya dek ele aldığımız bölümler, doğrudan belli birtakım bayramlarla ilişkilidir (öküz öldürme bayramı, "vendange," papalık jübilesi, Corpus Christi). Bayram tematiği, tüm bu bölümlerdeki imgelerin örgütlenişi üzerinde de belirleyici bir etkiye sahiptir. Fakat belli bayramların romandaki olaylara doğrudan ve dolaysız yansımasıyla bitmez iş. Romanın her yerinde farklı bayramlara sayısız anıştırma bulunmaktadır: Aziz Valentine gününe, Villon'un diableriesini hazırladığı Niort fuarına, mezunların rafa oyunu oynadığı Avignon karnavalına, neşeli canavarı pisboğaz-obur Mâchecroûte'siyle Lyon karnavalına vb. *Pantagruel*'de Rabelais, kahramanının Fransa üniversitelerini ziyaretini anlatırken, öğrenci ve mezunların sergilediği dinlendirici eğlence ve oyunlara özel bir önem vermektedir. Bayramın halk-sokak yönünde her türden (karttan spora dek) oyunlar ve her türden kehanetler, dilekler ve fal açmalar önemli bir yer tutuyordu. Halk-bayram atmosferiyle yakından ilişkili olan bu olgular, Rabelais'nin romanında önemli bir rol oynar. Romanın üçüncü kitabının tamamının Panurge'un yavuklusu, yani gelecekteki karısı ile ilgili fal açmalarıyla dolu olduğunu söylemek yeterlidir. Bu yüzden bu tür olgulara kaçınılmaz olarak ilgimizi yönelteceğiz.

Öncelikle Rabelais'nin romanında her türlü oyunların büyük rolünü belirtelim. *Gargantua*'nın XX. bölümü, genç kahramanın yemekten sonra oynadığı oyunların ünlü listesini içerir. Bu liste kanonik yayında (1542) iki yüz on yedi oyun isminden oluşur: burada uzun bir dizi kâğıt oyunu, oda ve masa oyunları, açık havada oynanan oyunlar yer almaktadır.

Bu ünlü oyun sıralaması büyük bir yankı buldu. Rabelais'nin ilk Alman çevirmeni Fischart bu listeyi üç yüz yetmiş iki Alman kâğıt oyunu ve dans melodisi ismiyle tamamladı. Rabelais'nin XVII. yüzyıl İngiliz çevirmeni Thomas Urguhart, listeyi İngiliz oyunlarını ekleyerek uzattı. *Gargantua*'nın Hollanda değişkesi de (1682) listeye, altmış üç Hollanda oyunu ekleyerek ulusal bir karakter vermiştir. Böylece Rabelais'nin listesi birçok ülkede kendi ulusal oyunlarına karşı ilgi uyandırmıştır. Hollanda değişkesinin listesi, dünya folkloristiğinde çocuk oyunları üzerine yazılmış en geniş araştırma olan, Cock ve Tierlinck'in Hollanda'daki *Çocuk Oyunları ve Eğlenceleri* adlı sekiz ciltlik çalışmasına (1902-1908) başlangıç noktası olmuştur.

Rabelais'nin kendisinin oyunlara olan ilgisi, şüphesiz rastlantısal olmamıştır. Bu ilgiyi bütün çağıyla paylaşmıştır. Oyunlar, yalnız dışsal değil, içsel olarak da bayramın halk-sokak yönüyle özsel bir ilişkiye sahipti.

Belirtilen oyun listesinin dışında, Rabelais, metafor ve kıyaslamalar için bir kaynak olarak oyunların zengin sözlüğünden geniş biçimde yararlanmaktadır. Bu kaynaktan birçok erotik metafor (sözgelimi artık tanıdığımız "joueurs de quille" ifadesi), başarı-başarısızlığı ifade etmek için bir dizi betimleyici imge (sözgelimi "c'est bien rente des picques!" – "bu başarısız hamle!") ve bir dizi başka ifadeyi ödünç almıştır. Oyunlar alanından aktarılan uygun ifadelerin halk dilindeki ağırlığının büyük olduğunu da belirtmek gerekir.

Rabelais'nin iki önemli bölümü oyun imgesi üzerine kurulmuştur. Romanın ilk kitabını (*Gargantua*) sonlandıran, "Kehanetli Bilmeceler" ["Kehanet Yollu Muamma"] bunların ilkidir. Bu şiir (olasılıkla, tümüyle) Mellin de Saint-Gelais tarafından yazılmıştı. Fakat Rabelais ona romanında rasgele yer vermemiştir: şiir onun imgeler sistemine derinden bağlıdır. Çözümlenmesi bu sistemin yeni ve özsel bir dizi yönünü açıklamamızı sağlayacaktır.

"Kehanetli Bilmeceler"de iki moment sıkıca iç içe geçmiştir: tarihsel geleceğin parodili-kehanetli tasviri ve top oyunu imgeleri. Böyle yakın bir ilişki rastlantısal değildir: burada dönem için oldukça karakteristik olan, tarihsel sürecin oyun olarak karnaval kavranışı vardır.

Yine Mellin de Saint-Gelais, I. Francis, VII. Papa Clement ve V. Charles'ın İtalya için savaşmasının, o dönemde popüler bir kâğıt oyunu olan *jeu de prime* gibi aktarıldığı kısa bir şiiri vardır. Sözkonusu zamanın politik durumu, güçlerin dağılımı, farklı egemenlerin üstünlükleri ve zayıf noktaları tam olarak bu oyunun terimleriyle anlatılmıştır.

Jean Lonji ve Vincent Certaine'in *Fransız Şiiri Derlemesi*'nde, tarihsel yazgının değişkenliği, yeryüzüne hâkim olan kötülük ve felaketler üzerine düşüncelerin güçlü bir sesle dile getirildiği kısa bir şiir vardır. Aslında bu değişkenlik ve felaketler dünya yaşamı ve tarihle değil, sadece oyunla ilgilidir. Bu şiir yüksek ve gösterişli bir üslupla çelik çomak oynayanlardan bahsetmektedir. Burada Mellin de Saint-Gelais'nin şiirinden farklı olarak, tarihsel olayların oyun imgeleriyle tasvir edilmediğinin, tersine oyunun (çelik çomak) bütünüyle dünyevi yaşamın, onun değişkenliği ve kötülükleriyle yüksek imgelerle tasvir edildiğinin altını çizmek gerekir. Sistemin bu kendine özgü yer değiştirmesi –bir tür oyun içinde oyun– karamsar şiiri beklenmedik biçimde neşeli ve uçarı hale getiriyor. Göreceğimiz gibi, Rabelais'nin "Kehanetli Bilmeceler"i de böyle kurulmuştur.

Benzer bir şiir, Lyonlu Hinne Tibaut için Kehanet adıyla *Des Periers*'de de (c.1, s. 80) bulunmaktadır. Burada kehanetli bir tarzda "üç arkadaşın" kaderi anlatılır; en sonunda bu üç arkadaşın bir zar oyunundaki üç zar olduğu anlaşılır.

Bu tür kehanetli bilmeceler Rabelais'nin çağında öyle yaygındı ki, Thomas Sebillet poetiğinde[20] buna özel bir bölüm (bl. XI, "De l'enigme") ayırmıştır. Bu bilmeceler dönemin sanatsal-ideolojik düşüncesi için oldukça karakteristiktir. Üzücü ve korkunç, ciddi ve önemli, minörden majöre neşeli ve hafif perdeye geçip dururlar. Hepsi de neşeli ve uçarı bir sona ulaşır. Dünyanın ve gelecek zamanların sır ve bilmeceleri karamsar ve korkunç değil, neşeli ve hafif görünür. Bu şüphesiz felsefi bir son değildir; bu dönemin, dünyayı yeni bir perdeden duymaya, ona karamsar bir mysteria gibi değil, neşeli satirli bir dram gibi yaklaşmaya yönelen çağın sanatsal-ideolojik düşünsel eğilimidir.

[20] Bkz. Thomas Sébilet, *Art poëtique François*, 1548 (gözden geçiren F. Gaiffe, Paris, 1910).

Bu türün bir başka yönü parodili kehanettir. Bu da Rabelais'nin çağında oldukça yaygındı. Şüphesiz ciddi nitelikli öngörüler de o zamanlar popülerdi. V. Charles ile I. Francis arasındaki savaş, her türden inanılmaz sayıda tarihsel ve politik öngörülere yol açtı. Çoğu dönemin dinsel hareketleriyle ve savaşlarıyla ilgiliydi. Çoğu kez tüm bu ciddi öngörüler karamsar ve eskatolojik bir karakter taşıyordu. Şüphesiz, astrolojik dinsel türden öngörüler de vardı. Sözgelimi içinde hava ve tarım işleriyle ilgili öngörülerin derlenmiş olduğu Tarımcının Prognostiği gibi, takvim biçiminde yayımlanan süreli "prognostikler" vardı.[21] Bu ciddi öngörü ve kehanet edebiyatının yanı sıra, büyük bir başarı ve popülerlik elde eden bu türden parodili-travestileştirici yapıtlar hazırlanıyordu. Onların en ünlüleri arasında şunlar vardı: *Genel Prognostik*,[22] *Peder Thibault Prognostiği*,[23] *Yeni Prognostik*[24] vb.

Bunlar tipik yaratıcı, halk-bayram yapıtlarıdır. Yaşamı, tarihi, zamanı görüp yorumlanışlarına tonları ve tavırları ne kadar karşıt olursa olsun, her türden ciddi öngörü ve kehanetlerdeki zayıf inanç ve naif inanca yöneliktiler. Ciddi ve karamsar olana karşı şakacı ve neşeli olan çıkıyordu: beklenmedik ve tuhaf olan –alışılmış ve gündelik olan; soyut-yüksek olan– maddi-bedensel olan. Bu prognostikleri hazırlayan anonimlerin başlıca uğraşı, zamanı ve geleceği başka bir renge boyamak ve vurguyu yaşamın maddi-bedensel momentlerine taşımaktı. Zaman ve tarihsel değişimleri nitelerken genellikle halk-bayram imgelerinden yararlanıyorlardı.

Rabelais'nin *Pantagruel Prognostiği* de aynı karnaval ruhuyla yazılmıştır. Bu küçük yapıtta maddi-bedensel imgelerle karşılaşırız: "Oruç sırasında nohuttan kaçınılacak," "karın öne çıkacak," "önce kıç oturacak," ve halk-bayram imgeleriyle: "kimse bayramda bakla kralını pastada bulamayacak;" ve oyun imgeleri: "zar arzumuza yanıt vermeyecek," "gerektiği kadar sayı elde edilemeyecek." *Prognostik*'in astrolojik öngö-

---

21 "Prognostication des Laboureurs," A. de Montaiglon, Recueil de poésies françaises de XVe et XVIe siécles adlı kitabında yer vermiştir, c. II. A.g.y., c. IV. Olasılıkla, "Genel Prognostik" Rabelais tarafından yazılmıştır.

Age, c. XIII.

Age, c. XII.

rüleri alaya alan beşinci bölümünde, Rabelais onları öncelikle demokratikleştirmektedir. Yıldızların sadece krallar, papalar ve ünlü senyörler için ve resmi dünyanın büyük olayları için varolduğunu düşünmeyi en büyük budalalık sayar.

Yıldızlara bakarak öngörmenin hedefi, Rabelais'ye göre, aşağı durumdaki insanların yaşamı ve kaderi olmalıdır. Bu bir tür yıldızların alaşağı edilmesi, üstlerinden kraliyet yargıcı elbiselerinin çıkarılmasıdır. *Pantagruel Prognostiği*'nde karnavalın oldukça karakteristik bir anlatımı da vardır:

> "Bir kısım insan, başka bir kısım insanı kandırmak için giysisini değiştirir ve herkes sokaklarda budalalar ve deliler gibi koşturur; kimse doğada böyle bir düzensizlik görmemiştir."

Burada karşımızda duran şey, küçük ölçekli bir Gargantua'dan "Kehanetli Bilmeceler"dir. Sosyal-tarihsel ve doğal felaket imgelerinde, kılık değiştirme ve sokaklardaki düzensizlikte basitçe karnaval tasvir edilir.

Parodili kehanet türü karnaval karakteri taşımaktadır: zamanla, yeni yılla, bilmece sorma ve bulmayla, düğünle, doğumla, üreme güçleriyle bağlantılıdır özünde. Yeme, içme, maddi-bedensel yaşam ve oyun imgeleri onda bu yüzden böyle büyük bir rol oynar.

Oyun zaman ve gelecekle yakından bağlantılıdır. Bu açıdan oyunun temel araçları –kartlar ve zarlar– bulmacanın da, yani geleceği bilmenin de temel araçlarıdır. Bayram imgelerinin ve oyun imgelerinin uzak genetik kökenlerini araştırmaya gerek yok: belki onların uzak genetik yakınlıkları değil, Rabelais'nin çağında açık biçimde duyulan ve bilinen bu imgelerin anlamsal yakınlığı önemlidir. Oyun imgelerinin evrenselliği, onların zamana ve geleceğe, kadere, devlet iktidarına yaklaşımı, dünya yaratıcı nitelikleri canlı biçimde biliniyordu. Satranç taşları, kart figür ve renkleri, zarlar bu şekilde algılanıyordu. Bayram kral ve kraliçeleri genellikle zar atılarak seçiliyordu. Bu yüzden iyi zar gelmesine "basilicus," yani kral deniyordu. Oyun imgelerinde yaşamın ve tarihsel sürecin dar bir evrenselleştirici formülü görülüyordu: mutluluk-mutsuzluk, yukarı-a-

şağı, kazanma-kaybetme, taçlanma-alaşağı edilme. Oyunlarda sanki minyatür halde tüm yaşam (gerekli simgelerin diline taşınmış olarak), böylece sahnesiz olarak oynanıyordu. Aynı zamanda oyun alışılmış yaşamı sınırlarından çıkarıyordu, yasaklardan kurtarıyor ve yaşamı özgürleştiriyordu, yaşam koşullarının yerine başka, daha dar, neşeli ve uçarılaşmış koşullar koyuyordu. Bu yalnız kart, zar ve satranç için değil, aralarında spor (çelik çomak, top oyunları) ve çocuk oyunlarının da olduğu başka oyunları da içermektedir. Bu oyunlar arasında daha sonraları konan o keskin sınırlar yoktu daha. Kart oyununun imgelerinin İtalya için yapılan dünyevi savaş olayını tasvir ettiğini gördük (Saint-Gelais), çelik çomak oyununun da benzer işlevler üstlendiğini gördük (Lonji ve V. Certain'in derlemesi) ve zar oyununun da (De Periers) *Kehanetli Bilmeceler*'de de top oyunu aynı işlevi görmektedir. Poliphilla'nın Düşleri'nde Francesco Colonna bir satranç oyunundan bahseder; satranç taşları oyuna uygun olarak giyinmiş olan canlı insanlar olarak tasvir edilir. Burada satranç oyunu, bir yandan askeri-politik olayların karnaval imgesine, diğer yandan karnaval maskeli balosuna dönüşür. Bu satranç oyunu Rabelais romanının beşinci kitabında da yinelenmektedir, olasılıkla *Poliphilla'nın Düşleri*'ni bilen (*Gargantua*'da bu kitaba anıştırma bulunmaktadır) Rabelais'nin kendi karalamalarına dayanmaktadır.

Rabelais'nin çağında oyuna gösterilen bu özel ilgi dikkate alınmalıdır. Oyunlar sadece olumsuz yönüyle, gündelik olgular arasında kabul edilmiyordu. Hâlâ dünyayı izleme anlamını koruyorlardı. Rabelais'nin, dönemin tüm hümanistleri gibi, oyunu boşvakitleri geçirmenin ötesinde bir şey olarak gören antik düşünceyle tanışıktı. Bu yüzden Ponokrates, genç Gargantua'nın görevleri arasına oyunu da katmıştır. Yağmurlu günlerde "resme ve heykele çalışıyorlar, eski Yunanlıların aşık oyunlarını [geleneksel zar oyununu] oynuyorlardı, Leonicus'un[25] anlattığı ve dostumuz Lascaris'in oynadığı gibi. Oynarken de bu oyunlar üstüne eski yazarların sözlerini ve benzetmelerini tekrarlıyorlardı" [Eyüboğlu, 117].

[25] Zar oyunu üzerine bir diyalog yazmış olan (Lyon, 1532), Rabelais'nin çağdaşı İtalyan hümanist Nicolas Léonicène.

Burada zar oyunu resim ve heykelle birlikte anılmaktadır ve eski yazarların okunmasıyla da kutsanmaktadır. Bu da Rabelais döneminde oyunun kavranışının bir başka, hümanist yönünü açığa çıkarmaktadır.

Bu yüzden Rabelaisci bağlamda oyun imgelerini değerlendirirken, onları daha sonraki yüzyıllarda gelişen, oyunla ilgili çok daha yeni bakış açılarından ele almak doğru değildir. Oyun imgelerinin kaderi de kısmen, küfür ve edepsizliğinkine benzemiştir. Özel yaşama girerek, evrenselleştirici ilişkilerini kaybetmiş ve Rabelais'nin döneminde olduklarından başka bir şeye dönüşmüşlerdir. Romantikler oyun imgelerini edebiyata geri kazandırmayı denediler (karnaval imgelerini de), fakat onları özel biçimde ve bireysel-özel yazgı düzleminde yorumluyorlardı;[26] bu yüzden de bu imgelerin romantiklerdeki sesletimi tamamen başkadır: genellikle minör perdeden duyulurlar.

Söylediklerimiz, oyun, (parodili) kehanet, bulmaca ve halk-bayram imgelerinin neden anlamsal önem ve üslup açısından birleşmiş, örgütlü bir bütünde bir araya geldiğini aydınlatmaktadır. Ortak paydaları neşeli zamandır Hepsi de ortaçağların karamsar eskatolojisini "neşeli bir canavara" dönüştürür. Tarihsel süreci insanileştirmekte, onun aklıselim ve korkusuz bir kavranışına yol açarlar.*Kehanetli Bilmeceler*'de, tarihsel olaylar tüm bu biçimlerin (oyunlar, kehanetler, bulmacalar) karnaval yönleriyle sunulurlar. Bu "Bilmece" üzerinde biraz daha ayrıntılı duralım.

Eğer yıldızlar ve tanrısal esin yardımıyla yapılan öngörüler olanaklıysa, diye bildirir *Kehanetli Bilmeceler*'in yazarı, o zaman, o da gelecek kış neler olacağını söyleyecektir. "Huzursuz insanlar belirecek" ("las du repoz et fachez du sejour"). Bu huzursuz insanlar, fitne taşıyıp arkadaş ve akrabaları birbirine düşürecek, herkesi birbirinden ayıracaklar, evlatları babalarına karşı kışkırtacak; her tür düzen yıkılacak, tüm sosyal ayrımlar yok olacak; aşağıdakiler yukarıdakilere saygıyı kaybedecek. "Pek çok hayret verici şey anlatan tarihte/Bu türlü bir kargaşa bulamazsınız."

---

[26] Bu görüşümüz –birtakım düzeltmelerle– Lermontov'daki oyun imgelerine de genişletilebilir ("Maskeli Balo," "Ştos [ve Lugin]," "Veznedar," "Kaderci"). Dostoyevski'nin eserlerinde oyun imgelerinin kendine özgü bir karakteri vardır ("Kumarbaz," "Delikanlı").

Bu manzaradaki en ağır kötülüğün, hem sosyal-politik hem de ailesel kurulu hiyerarşinin tamamen dağılması olduğunun altını çizelim. Tüm sosyal-politik ve ahlaki dünya düzeninin tam bir felaketi izlenimi sunulmaktadır.

Fakat tarihsel felaket kozmik olanla şiddetlenmektedir. Yazar herkesi alıp götürecek bir tufan ve korkunç bir depremden bahsetmektedir. Ardından devasa bir alev belirecek, ardından huzur ve neşe başlayacak. Burada, oldukça bulanık imgelerle olsa da, kozmik altüst oluş ve eski dünyayı yakıp kavuran ateş ve yenilenen dünyanın mutluluğu resmi sunulmaktadır. "En iyi zamanlar" felaketin ve dünyanın yenilenmesinin ardından gelmektedir. Eski dünyayı yakan gömü ateşinin, şölen ocağına dönüşümü olarak tanıdığımız imgeye yakın bir imge. *Kehanetli Bilmeceler*'in anlamını Gargantua ile Peder Jean tartışırlar. Gargantua kehaneti ciddi olarak yorumlar ve onu çağdaş tarihsel olaylarla ilişkilendirir; üzüntüyle İncilcilerin kovuşturulacağını öngörür. Peder Jean ise bu kehanetten karamsar ve ciddi bir anlam çıkarmayı reddeder:

> "Ermiş Goderan tanığım olsun, dedi Rahip, benim anladığım bu değil. Üslubu Merlin Peygamberinkine benziyor. (Burada Mellin de Saint-Geane'ye anıştırma vardır –M.B.) İstediğiniz kadar derin anlamlar ve simgeler katabilir, gönlünüzce düş kurabilirsiniz siz ve herkes. Bana kalırsa, gizli kapaklı sözler altında bir top oyunu tarifinden başka bir anlamı yoktur bunun." (kt. I, bl. VIII; Eyüboğlu, 226-9).

Ardından farklı imgelerle buna uygun bir açıklama getirir: sosyal çözülme ve isyan, top oynayanların takımlara ayrılmasıdır, sel, oyuncuların tere bulanmasıdır, dünya yangını, oyuncuların oyundan sonra başına toplanıp dinlendikleri ocağın ateşidir, bunu da oyuna katılanların, özellikle de oyunu kazanmış olanların hepsinin içip neşelenmesi izler. Peder Jean'un açıklaması ve romanın ilk kitabı, "Gelsin büyük ziyafet" ("et grand cher!") sözleriyle sonlanır.

Romanın oyun imgeleriyle kurulmuş ikinci önemli bölümü, bütün kararları zar atarak alan yaşlı yargıç Bride-oie'nin yer aldığı bölümdür. Hukuksal "alea judiciorum" (yani, mahke-

me kararlarının keyfiliği) ifadesini, Bride-oie birebir olarak, yani "alea" sözcüğünün "zar" anlamıyla anlamıştır. Bu gerçekleşmiş metafora dayanarak, davaları zarla karara bağlama yoluyla, kurulu hukuk düzenine kesin biçimde uyduğuna inanmaktadır. "In obscuris minimum est sequendum" cümlesini de birebir olarak, yani şüpheli konularda en küçük kararı (en önemlisi olarak) kabul etmek gerekir diye anlar; Bride-oie bu cümleye uyarak, şüpheli konuları karara bağlamak için zarlar arasında en küçük, "minimal" olanı kullanmaktaydı. Bride-oie'nin yargı konularındaki kendine özgü profesyonel karar düzeninin tümü bu tür gerçekleşmiş metaforlarla kurulmuştur. Tarafların güvenilirliğini tartmak gerektiğinde, davalı ve davacı tarafın ifadelerini içeren dosyaları masaya koyup zar atar. Sonuçta tüm yargı işleri Bride-oie'nin elinde, merkezinde oyun zarı atma imgesinin yer aldığı neşeli parodili bir travestiye dönüşür.[27]

Öngörüler ve oyunlarla ilgili birkaç bölüm bunlardır (şüphesiz hepsi bu değildir). Parodili-travestileştirilmiş öngörü, kehanet ve bulmacaların başlıca sanatsal görevi, dünya hakkındaki ortaçağ kavrayışının karamsar eskatolojik zamanını alaşağı etmek, onu maddi-bedensel düzlemde yenilemek, onu dünyevileştirmek ve bedenlendirmek, onu iyi ve neşeli zamana dönüştürmektir. Oyun imgeleri de çoğu kez aynı hedefi gütmektedir. Bride-oie bölümünde ek bir işlevleri vardır – tıpkı önsözlerin ve romanın çeşitli bölümlerinin, dinsel doğruların yerleşmesi ve yayılmasına ilişkin kilise ve skolastik yöntemleri travestileştirmesi gibi, gerçeğin yargı yoluyla ortaya çıkartılma yönteminin neşeli parodili bir travestisini yapmak.



Burada Rabelais'nin romanında, Üçüncü Kitap'taki fal açmalara özel bir ilgi göstermeliyiz. Üçüncü Kitap, o zamanlar, özellikle de 1542 ila 1550 yıllarında Fransız düşünürleri arasında doğan tartışmanın canlı bir yankısıdır.

[27] Biz, anlaşıldığı üzere, bu harika Bride-oie bölümünün tüm anlamını ele almıyoruz. Burada bizi yalnız zar oyunu imgelerinin kullanımı ilgilendirmektedir.

Bu tartışma "Querelle de femmes" diye adlandırılmıştı ve kadınların doğası ve evlilik üzerineydi. Fransa'nın neredeyse tüm şair, yazar ve filozofları tartışmaya ateşli biçimde katıldılar; tartışma sarayda ve geniş okur kitleleri arasında da canlı bir yankı buldu. Tartışma yeni değildi: XV. yüzyılın düşünürlerini de heyecanlandırmıştı ve özünde tüm ortaçağ bu soruyla ilgilenmişti. Tartışmanın özü oldukça karmaşıktı, araştırmacılara genellikle göründüğünden daha karmaşıktı.

Kadınların doğası ve düğün sorunu ile ilgili olarak tüm ortaçağ ve Rönesans döneminde görülen genellikle iki karşıt eğilim belirmektedir.

İlk eğilim genellikle "Galya geleneği" ("Tradition gauloise") olarak adlandırılmaktadır. Tüm ortaçağda yaşayan bu eğilim kadınların doğasına, genel olarak olumsuz biçimde yaklaşmaktadır. Abel Lefranc'ın "idealleştirici gelenek" diye adlandırdığı[28] ikinci eğilim ise kadını yüceltmektedir; Rabelais'nin çağında bu eğilime, kısmen ortaçağların şövalye geleneğine yaslanan "Platonlaştırıcı Şairler" yakınlık gösteriyordu.

Rabelais, onun çağında bir dizi yazar ve özellikle de 1534 yılında yayımlanan *Erkek ve Kadın Cinsinin Karşıtlığı* adlı üç kitaplık şiiriyle Gralien Dupent sayesinde canlanan ve yenilenen "Galya geleneğine" bağlıydı. "Kadınlar Üzerine Tartışma"da Rabelais, bir bakıma kadınların yanında değil gibiydi. Bu konumu nasıl açıklamalı?

Konu, "Galya geleneğinin" karmaşık ve içsel olarak çelişkili bir olgu olmasıdır. Özünde bir değil, iki gelenektir: 1) kendine özgü halk gülmece geleneği ve 2) ortaçağ Hıristiyanlığının çileci eğilimleri. Bu sonuncusu, yani çileci eğilimler, kadında günah ilkesinin, etin çekiciliğinin cisimlenişini görerek, genellikle halk gülmece geleneğinin imge ve malzemelerinden yararlanıyordu. Bu yüzden araştırmacılar genellikle bunları birleştirir ve karıştırır. Kadınlara ve evliliğe düşman olan –özellikle ansiklopedik– ortaçağ yapıtları arasında, iki eğilim mekanik biçimde birleşmişti.

[28] Kadınlar üzerine tartışma Abel Lefranc tarafından, Üçüncü Kitap'ın giriş yazısında ayrıntılı biçimde ele alınmıştır (bkz. bilimsel yayımın V. cildi, s. XXX vd).

Gerçekteyse, halk-gülmece geleneği ve çileci eğilimler birbirine derinden yabancıdır. Halk-gülmece geleneği hiç de kadınlığa düşman değildir ve onu kesinlikle olumsuz biçimde değerlendirmez. Buna benzer kategoriler genel olarak burada uygulanmaz. Kadınlar bu gelenekte özünde maddi-bedensel aşağıyla ilişkilidir; kadınlar, aynı anda hem alçaltan hem de yeniden doğuran bu aşağının cisimlendirilişidir. Onlar da bu aşağı kadar ambivalenttirler. Kadın alçaltmakta, dünyevileştirmekte, bedenselleştirmekte, öldürmektedir; fakat o öncelikle doğurgan ilkedir Rahimdir. Halk-gülmece geleneğinde kadın imgesinin ambivalent temeli böyledir.

Fakat bu ambivalent temelin gündelik bir hal aldığı yerlerde (fabl edebiyatında, facétie'lerde, ilk novellalarda, farslarda), kadın imgesinin ambivalentliği, doğasının, değişkenliğinin, duygusallığının, şehvetliliğinin, yalancılığının, maddiliğinin, yerselliğinin ikili biçimini alır. Fakat tüm bunlar insanın soyut ahlaki niteliği değildir; bunlar maddeselleştirme, alçaltma ve aynı zamanda eşinin (koca, sevgili, talip) sınırlılığına –onun cimriliğine, kıskançlığına, budalalığına, ikiyüzlü erdemliliğine, riyakarlığına, kısır yaşlılığına, sahte kahramanlığına, soyut idealistliğine vb– karşıt olarak yaşamı yenileme işlevini gördükleri imgeler örgüsünden ayrılamazlar. "Galya geleneğinde" kadınlar erkekler (koca, sevgili, talip) için bedensel mezardır. O her tür soyut beklentilere, her tür sınırlanmış sonluluğa, tükenmişlik ve tamamlanmışlığa yönelik cisimlenmiş, kişileşmiş, uygunsuz, kendine özgü bir lanettir. Yaşlı ve sonlanmış her şeyi ölüme götüren tükenmez bir kavram kaynağıdır. "Galya geleneğinin" kadını, Rabelais'nin romanındaki Panzaultlu Sybil (kadın kahin) gibi, eteğini kaldırmakta ve her şeyin gittiği (yeraltı, mezar) ve her şeyin çıktığı (doğurma organı) yeri göstermektedir.

"Galya geleneği" boynuzlanma temasını da bu düzlemde geliştirir. Bu yaşlanan kocanın alaşağı edilmesi, genç olanla yeni gebe kalma eylemidir; boynuzlanan koca bu imgeler sisteminde alaşağı edilen kral, eski yıl, geçen kış rolünü üstlenir: üzerinden elbisesi alınır, dövülür, alaya alınır.

"Galya geleneğinde" kadın imgesinin, bu geleneğin başka imgelerinde olduğu gibi ambivalent gülmece düzleminde, aynı

zamanda hem alayla-alçaltılarak hem de mutlulukla-yüceltilerek sunulduğunun altını çizmek gerekir. Bu geleneğin kadınlara ilişkin düşman ve olumsuz bir değerlendirmeye sahip olduğu söylenebilir mi? Şüphesiz, hayır. Kadın imgesi de bu geleneğin tüm imgeleri gibi ambivalenttir.

Fakat bu imge hıristiyanlığın çileci eğilimlerince ya da yeni zamanların satirci ve ahlakçılarının soyut-ahlaksallaştırıcı düşünceleri içinde kullanıldığında, olumlu kutbunu kaybeder ve tamamen olumsuz hale gelir. Bu tür imgelerin genel olarak, doğalarını bozmaksızın gülmece düzleminden ciddi düzleme taşınamadığını belirtmek gerek. Bu yüzden ortaçağın ve Rönesans döneminin, kadınlara karşı gotik suçlamalar toplamını içeren ansiklopedik yapıtlarının çoğunda, "Galya geleneğinin" gerçek imgeleri örtük ve çarpık biçimde bulunmaktadır. Bu *Gülün Romanı*'nın [*Roman de la Rose*] ikinci kısmı için de –burada genellikle kadınlara ve aşka dair gerçek ambivalent grotesk imgeler korunmuş olsa da– belli bir ölçüde geçerlidir.

"Galya geleneğinin" kadın imgesi, saf g ü n d e l i k bir tip niteliğini kazandığı sanatsal edebiyatla başka tür bir çarpıklıkla karşı karşıya kalır. Burada ya sadece olumsuz olur ya da olumlu ve olumsuz özelliklerin anlamsızca karışımında ambivalentlik bozulur (özellikle de olumlu ve olumsuz a h l a k i özelliklerin kahramanda bu türden s t a t i k karışımının koyu bir gerçekçi gerçeğe yakınlık, "yaşama uygunluk" olarak sunulduğu XVIII. yüzyılda).

Fakat XVI. yüzyılda yapılan kadınlarla ilgili tartışmaya ve Rabelais'nin buna katkısına dönelim. Tartışma özellikle yeni dar kavrayışların diliyle, soyut ahlaksallaştıran ve hümanist kitabi felsefenin diliyle yürütülüyordu. Gerçek ve saf "Galya geleneğini" bir tek Rabelais temsil eder. Asla kadın düşmanlarının safına geçmez: ne ahlakçıların, ne de Castogione'nin yandaşları olan Epiküryenlerin. Platonculaştıran idealistlerin safına da katılmamıştır. Kadın ve aşkın Plantonculaştırıcı yandaşları ona, soyut ahlakçılardan çok daha yakındı. Platoniklerin yüksek "kadınlığı" kadın imgesinde belli derecede bir ambivalentlik koruyordu; bu imge simgesel olarak genişletilmişti, ön planda kadın ve aşkın doğurgan gücü vardı. Fakat Platonculaştıran şairlerdeki kadın imgesinin soyut-idealist ve

ihtiraslı-ciddi işlenişi, Rabelais için kabul edilemezdi. Rabelais, çağının Platoniklerinin edebiyat ve felsefeye taşıdığı türden ciddiyet ve yüceliğin yenilikçiliğini incelikle kavramıştı. Bu yeni ciddiyetin, gotik çağın karamsar ciddiyetinden farkını da kavramıştı. Yine de o bunu gülmecenin ateşinden kül olana dek yanmadan geçmeye yetenekli saymamıştı. Bu yüzden dönemin en ünlü tartışmasında Rabelais'nin sesi, özünde tamamen tekbaşınaydı: bu halk-sokak bayramlarının, karnavalın, fabliaux, facétie'lerin, anonim sokak anektodlarının, soti ve farsların sesiydi, ama bu ses burada sanatsal biçimin ve felsefi düşüncenin en yüksek aşamasında duruyordu.

Şimdi Panurge'un, Üçüncü Kitap'ın büyük kısmını dolduran kehanetlerine geçebiliriz. Panurge neyin falını açmaktadır?

Panurge evlenmek ister ve aynı zamanda evlilikten korkmaktadır: boynuzlanmış bir koca olmaktan korkmaktadır. Bunun için fal açar. Tüm fallar ona aynı uğursuz yanıtı verir: gelecekteki karısı ona boynuz takacak, onu dövecek ve soyacaktır. Başka deyişle: onu karnaval kralı ve eski yılın kaderi beklemektedir; ve bu kader kaçınılmazdır. Dostlarının tüm önerileri, bahsettikleri kadınlarla ilgili tüm romanlar, bilgili doktor Rondibilis'in kadınların doğasına ilişkin çözümlemesi onu aynı sonuca getirir. Kadının rahmi tükenmez ve doyumsuzdur, kadın organik olarak yaşlı olan her şeye düşmandır (yeniyi doğuran ilke olarak); bu yüzden Panurge kaçınılmaz olarak alaşağı edilecek, dövülecek (sonunda da öldürülecek) ve alaya alınacaktır. Ama her bireyselliğin bu dönüşsüz kaderinin, burada kadın ("yavuklu") imgesinde sunulan kaderi, Panurge kabul etmek istemez. Israr eder. Bu kaderden bir biçimde kaçılabileceğini düşünür. Başka deyişle: sonsuz kral, sonsuz yıl, sonsuz gençlik olmak istemektedir. Kadınsa doğası gereği sonsuzluğun düşmanıdır ve onu küstah yaşlılık sayar. Boynuz, dayak ve alay kaçınılmazdır. Kaygılı Panurge Peder Jean ile konuşmasında (bl. XXVII ve XXVIII) kendi fallusunun sıradışı ve mucizevi gücünden bahseder. Peder Jean ona katı bir yanıt verir. "Haklısın, –der Peder Jean,– ama zamanla her şey yaşlanır. Yaşlanmayan ve dağılmayan mermer yoktur. Daha yaşlanmadın, fakat birkaç yıl sonra bana gelip topçuklarının yerlerde süründüğünü itiraf edeceksin."

Ve bu konuşmanın sonunda, Peder Jean, Hans Carvel'in yüzüğüyle ilgili ünlü hikâyeyi anlatır. Bu hikâye, romanın sonradan ilave edilen neredeyse bütün diğer hikâyeleri gibi, Rabelais tarafından yaratılmamıştır, fakat tamamen onun imge ve üslup sisteminin birliğine katılmıştır. Yüzük –sonsuzluk simgesidir–, burada kadın cinsel organı anlamına da gelmektedir (yaygın bir folklorik anlam). Burada sonu gelmez anlam ve yenilenme kaynakları akmaktadır. Panurge'nin kaderinden, alaşağı edilme, alaya alınma, dövülme kaderinden kaçma umudu, yaşlı Hans Carvel'in bu tükenmez yenilenme ve gençleşme kaynağını, şeytanın önerisi üzerine parmağıyla tıkama çabası kadar anlamsızdır.

Panurge'un kaçınılmaz boynuzlanma ve alay edilme korkusu, "Galya geleneğinin" gülmece düzleminde, mitolojide yaygın olan kaçınılmaz katil ve hırsız olarak oğul karşısında duyulan korku motifidir. Kronos ile ilgili mitte, yalnız Zeus'u doğurmakla kalmayıp, onu Kronos'un sorgularından da uzak tutarak dünyanın değişimini ve yenilenmesini sağlayan kadın rahmi (Kronos'un karısı Rhea'nın, "tanrıların anası"nın rahmi) önemli bir rol oynar. Kaçınılmaz katil ve hırsız (tahtın rakibi) olarak oğul karşısında duyulan korku motifinin bir başka bilinen örneği, Oedipus mitidir. Burada da Iocasta'nın anne rahmi aynı ikili rolü üstlenir: Oedipus'u doğurur ve onun tarafından döllenir. Aynı motifin bir başka örneği, Caldéron'un Yaşam Düştür'üdür.

Eğer yüksek mitolojik oğul karşısında korku motifinde oğul öldüren ve soyan kişiyse, "Galya geleneğinin" gülmece düzleminde oğulun rolünü büyük ölçüde kadın üstlenmektedir: yaşlı kocaya boynuz takan, onu döven ve kovalayan odur. Üçüncü Kitap'ın Panurge imgesi, değişimi ve yenilenmeyi kabullenmeyen, huysuz yaşlılık (aslında, daha başlangıcı) imgesidir. Değişim ve yenilenme korkusu burada boynuzlar karşısında, nişanlıya, burada yaşlıyı öldüren ve genç, yeni olanı doğuran kadın imgesiyle sunulan yazgı karşısında duyulan korku biçiminde verilmektedir.

Böylece Üçüncü Kitap'ın ana teması doğrudan ve özsel biçimde zamanla ve halk-bayram biçimleriyle ilişkilenmektedir: alaşağı edilme (boynuzlar), dövülme, alaya alınma. Bu yüzden

de hem nişanlı, hem de boynuzlanma ile ilgili kehanetler bireysel ölüm, değişim ve yenilenme motifiyle bağlantılıdır (fakat gülmece düzleminde); bu motif zamanı bedenlendirmek, insanileştirmek, neşeli zamanlar imgesini yaratmak görevini görmektedir. Boynuzlanma kehaneti, kral ve gaspçıların taht ve taç üzerine (bunlar gülmece düzleminde boynuzlarla karşılanmaktadır) daha yüksek düzlemde yaptıkları kehanetlerin, sözgelimi Macbeth'in kehanetlerinin grotesk bir alçaltmasıdır. Üçüncü Kitap'tan sadece Panurge'un parodili-gülünç kehanetleri bayram motifini aldık. Fakat bu temel motifin çevresinde, her tür huysuz yaşlılığın ve hâlâ güleç yeninin düşünce ve dünyagörüşü alanında, tıpkı bir eksen çevresindeymişçesine, geniş karnaval revizyonu örgütlenmiştir. Önümüzden teoloji, felsefe, hukuk, tıp, doğal büyü vb temsilcileri geçmektedir. Bu açıdan Üçüncü Kitap Rabelais'nin önsözlerini hatırlatmaktadır: bu halk-sokak karnaval zemininde yükselen harika bir Rönesans gazeteciliği örneğidir.



Halk-bayram biçimlerinin Rabelaisci romanın bir dizi önemli momenti, yani savaş, kavga, alaşağı etme sahneleri üzerindeki, bir dizi doğrudan belirli bayram tematiğinden kaynaklanan önemli momentler, oyun, kehanet, fal imgeleri üzerindeki belirleyici etkisini gözden geçirdik. Halk-bayram karnaval biçimlerinin etkisi, şüphesiz, tüm bunlarla sınırlı kalmaz. Bu etkilerin başka ifadelerine önümüzdeki bölümlerde değineceğiz. Burada iki soruyu ele almamız gerekiyor: halk-bayram karnaval biçimlerinin temel dünyagörüşsel anlamı ve bu biçimlerin Rabelais'nin romanındaki temel işlevleri.

Halk-bayram, karnaval (geniş anlamda) biçimlerinin ortak dünyagörüşsel anlamı nedir?

Bu sorunu ele almanın başlangıç noktası olarak, Roma karnavalının, Goethe tarafından yazılmış bir anlatımını ele alacağız. Bu harika anlatım özenli bir incelemeye değer. Goethe büyük bir yalınlık ve derinlikle, bu olgunun neredeyse tüm önemli yönlerini yakalar ve dile getirmektedir. Burada 1788 yılının Roma karnavalından, yani görece geç bir olgudan bahsediliyor

olması, bu durumda önem taşımaz. Karnaval imgeler sisteminin temel dünyagörüşsel özü daha sonralara dek korunmuştur.

Roma karnavalını yazmak üzere Goethe herkesten daha uygundu. Goethe tüm yaşamı boyunca, halk-bayram biçimlerine ve bu biçimlerde bulunan özel türden gerçekçi simgeciliğe ilgi ve bağlılık göstermiştir. Onun ilkgençliğinin en güçlü izlenimlerinden birinin, Frankfurt'ta katıldığı "Alman Ulusunun Kutsal Roma İmparatorluğu'nun" imparatorunun seçilmesi ve taç giymesi bayramı olması karakteristiktir. Bu bayramı çok sonraları yazıya dökmüştür, fakat bunu yaptığında, bunun gençliğinin imgelerini kurucu izlenimlerden biri olduğuna, yani daha sonraki tüm yaşamın algı biçimlerini büyük ölçüde belirleyen tizlenimlerden biri olduğuna bizi inandırmaktadır. Bu egemenlik, seçim, taçlandırma, zafer simgeleriyle yarı gerçek yarı simgesel oyun içinde bir gösteriydi; gerçek tarihsel güçler kendi hiyerarşik ilişkilerinin simgesel komedisini sahneliyordu. Bu gerçekle simge arasında katı sınırların kalmadığı, sahnenin belirginleşmediği bir devlet gösterisiydi. Burada, doğrusu konu kamusal alaşağı etme değil, taçlandırmaydı. Fakat seçim, taçlandırma, zafer, alaşağı etme, alaya alma arasındaki genetik, biçimsel ve sanatsal yakınlık şüpheye yer bırakmaz. Belki başlangıçta tüm bu törenler ve onları kuran imgeler ambivalentti (yani, yeninin taçlanması her zaman eskinin alaşağı edilmesini, zaferse alayı izliyordu).

Goethe'nin halk-bayram biçimlerinin en ilkel olgularına, ilkgençliğinden başlayarak ilgilendiği ve *Şiir ve Gerçek*'te [*Dichtung und Wahrheit*] anlattığı her türden kılık değiştirme ve mistifikasyona yönelik bağlılığı bilinmektedir.

Ayrıca ileri yaşlarında Weimar düklüğünde incognito dolaşmayı sevdiği ve bununla eğlendiği de bilinir. Fakat konu bu sıradan eğlence değildir, tüm bu travestilerin, kılık ve sosyal konum değiştirme ve yenilemelerin çok daha özsel anlamını hissediyordu.

Goethe, Hans Sachs'ın komik sokak maslenitsasının etkisinde de kalmıştı.[29] Son olarak, Weimar döneminde, sarayın

[29] İşte genç Goethe'nin saf Hans Sachs tarzı yapıtları: *Plunderweilerne Pazarı, Hans Wurst'un Düğünü, Sahte Peygamber Pater Brey'in Pazar Temsili.* Bu halk-bayram yapıtlarından birinde (tamamlanmamış olan

bayram ve maskeli balolarının daimi düzenleyicisi olan Goethe, geç ve özgül karnaval biçim ve maskelerinin saray-bayram geleneğini incelemişti.

Goethe'yi, Roma karnavalının doğru ve derinlikli bir algısına hazırlayan (tümünü sıralamadığımız) temel momentler bunlardır.

Goethe'nin *İtalya Gezisi*'nde yer alan karnaval anlatımını, çalışmamıza uygun yerleri öne çıkararak izleyelim. Goethe öncelikle bu bayramın halk karakterini, ondaki halk girişiminin altını çizer: "Roma karnavalı, özünde birilerinin halka değil, halkın kendi kendine sunduğu bir bayramdır."[30]

Halk burada kendini saygı ve minnettarlıkla karşılaması gereken bir şey alıyor gibi hissetmez. Burada bir şey almamakta, rahat bırakılmaktadırlar. Bu bayramda, ilişkide bulunmanın hayranlık, saygı, dindarca hürmet gerektireceği, yani herhangi bir resmi bayramda bulunan örnekler yoktur:

> "Geçişi sırasında halkın dua edip takdir etmesi gereken parlak geçit törenleri yoktur; burada sadece herkesin kendinden geçip aklını kaybedebileceğinin ve kavga ile bıçak bıçağa gelme dışında neredeyse her şeyin kabul edildiği işareti verilmektedir" (s. 511).

Ne dinsel ne de ciddi bir tona, ne emir ne de yasağa izin vermemesi, basitçe neşe ve budalalık için başlangıç işareti vermesi tüm karnaval atmosferi için oldukça önemlidir.

Daha ilerde Goethe tüm hiyerarşik sınırların, tüm rütbe ve konumun altüst olmasının ve karnaval neşesinin mutlak samimiyetinin altını çizmektedir:

> "Yukarı ile aşağı arasındaki ayrımlar, bir anda sanki yok olmuş gibidir: herkes samimileşir, kimse kendi başına ne geleceğini düşünmez, özgürlük ve kifayetsizlik tüm harika ruh durumlarıyla dengelenir."

---

*Hans Wurst'un Düğünü*'nde), özel adların sokak küfürlerine çevrilmesi şeklinde, karnaval üslubunun bu tür yönleriyle de karşılaşmaktayız (onlarcası vardır).

Goethe. *On üç ciltlik toplu eserler*. Moskova, 1935, c. XI, s. 510. İleriki sayfalarda bu yayıma gönderme yapılmaktadır.

> "Romalılar vaktiyle, hatta günümüzde de İsa'nın doğumu birkaç hafta geriye atıldığı için sevinçlidir, fakat bu sonuçta Saturnalia bayramının bütün ayrıcalıklarını yok edememiştir" (s. 511).

Karnavalın başlangıç işareti verilir:

> "Tüm yıl boyunca bir yanlış yapmaktan ürkmüş olan ciddi Romalılar, bir anda ciddiyetlerini ve önyargılarını bir kenara atarlar" (s. 515).

Yaşamsal ciddiyetten bu mutlak kurtuluşun altını çizelim.

Karnaval özgürlük ve samimiyet atmosferinde edepsizliğin de bir yeri vardır. Pulcinella maskesi takanlar genellikle kendilerinde kadınların yanında edepsiz hareketler yapmaya hak görmektedirler:

> "Kadınlarla konuşurken, anlamsız bir hareketle kutsal Roma bahçelerinin antik tanrısının kılığını hatırlatabilir ve onun uçarılığı hoşnutsuzluk değil, neşe uyandırır" (s. 517).

Goethe karnaval atmosferinde tarihsel alaşağı etme temasını da bulur. Karnaval günlerinin kalabalık ve kargaşasında, "Arnavutluk Dükü her gün, kalabalığı aşırı rahatsız ediyor olsa da, kamusal maskeli balo günlerinde kraliyet tacına yönelik arzusuna dair maslenitsa farsını, çarların antik hâkimesine hatırlatarak geçit töreni yapıyordu" (s. 525).

Daha ilerde, Goethe, konfetilerle yapılan, neredeyse ciddi bir hal alan karnaval savaşlarını anlatır. Maskelerin ardından yapılan sözlü kavgaları, karnaval tartışmalarını, sözgelimi Kaptan ile Pulcinella arasındakini de anlatır. Devamında, Pulcinellaların soytarı kral seçişini anlatır: ona bir soytarı asası verilir ve Corso'da müzik ve gürültülü bağırışlarla süslü bir araba içinde gezdirilir.

Son olarak karnaval için aşırı karakteristik olan, yan sokaklardan birindeki bir sahne anlatılır. Kostümlü bir grup er-

kek belirir: birkaçı köylü gibi, diğerleri kadın gibi giyinmiştir; kadınlardan biri gebelik belirtileri göstermektedir. Birden erkekler arasında tartışma patlak verir: hemen (gümüş renkli kâğıttan) bıçaklar çekilir Kadınlar onları ayırmaya çalışır; gebe kadın korkudan sokakta doğurmaya başlar: bağırıp çırpınır, diğer kadınlar çevresini sarar, sandalyeye oturturlar ve kadın herkesin ortasında biçimsiz bir yaratık doğuruverir. Temsil böyle sona erer.

Bıçaklaşma ve doğurma eyleminin bu tasviri, yukarıda söylediklerimizin ardından, özel bir açıklama gerektirmez; öküzün öldürülmesi, bedeninin parçalanması ve doğurma eylemi, gördüğümüz gibi, Gargantua'nın birinci bölümünde kesintisiz bir birlik oluşturmaktadır. Öldürmenin ve doğurmanın kaynaşması grotesk beden ve bedensel yaşam kavrayışı için oldukça karakteristiktir. Bir yan sokakta sahnelenen bu olaylar, küçük bir grotesk beden dramıdır.

> Karnavalın sonunda ateş bayramı, "Moccoli" (yani, yanmış mumlar) gerçekleşir. Bu Corso ve onu kesen sokaklarda ateş çevresinde delice koşulması demektir. Katılan herkes yanan bir mum taşır: "Sia ammazzato chi non porte muccolo!" yani "Mum taşımayan herkese ölüm!" Bu kan donduran çığlıkla birlikte herkes birbirinin ateşini söndürmeye uğraşır. Ateş ölüm tehdidiyle kaynaşmıştır Fakat bu ölüm tehdidi, bu "Sia ammazzato!" çığlığı, ne kadar yüksek çıkarsa, doğrudan ve tek yönlü öldürme anlamını o kadar kaybeder: ölüm arzusunun derin ambivalent anlamı ortaya çıkar. Bu ifadenin anlam kaybını tasvir ederken, Goethe, tamamen doğru biçimde bu olguyu genişletir: "Bu ifadenin anlamı zamanla kaybolur. Ve diğer dillerde de hayret ya da mutluluk belirtisi olarak lanet ve edepsiz sözlerin kullanılması gibi, 'Sia ammazzato!' da bu gecede bir döviz, bir mutluluk çığlığı, nakarat, tüm şakalara, takılmalara ve kurlara eşlik eden bir şey haline gelir" (s. 539).

Hakaret ifadelerinin ambivalentliği olgusu oldukça doğru biçimde gözlenmiş ve yazılmıştır. Fakat Goethe'nin "ifadenin [ilksel] anlamı zamanla tamamen kaybolur" önermesi doğru olmaktan uzaktır. Ölüm arzusunun mutluluk ifadesi olarak kullanıldığı, verdiği tüm kombinasyonlarda

samimi şakalaşma, dalga geçme ve komplimanlar (övgüler), ilksel anlamını hiç de kaybetmemiştir: başka zamanlarda olası olmayan bu karnaval ünlem ve ifadelerine özgül karakterini ve çekiciliğini veren de budur. Konu tam da övgü ve hakaretin, ölüm arzusunun ve iyilik ve yaşam arzusunun, ateş bayramı, yani yanmak ve dirilmek atmosferinde ambivalent bir biçimde kaynaşmasıdır

Fakat bu ifadede anlam ve tonların biçimsel kontrastının ardında, karşıtlık yoluyla öznel oyunlarının ardında, açık bir biçimde düşünülmese de belli bir ölçüde karnavala katılanlar tarafından duyulan varoluşun nesnel ambivalentliği, karşıtlığın nesnel rastlaşması durmaktadır.

"Sia ammazzato"nun mutlu vurguyla, dostça samimi selamlamayla, övgülü komplimanla birleşmesi, tamamıyla yukarıda andığımız yan sokakta gerçekleşen sahnedeki doğurma eylemiyle bıçaklaşma-öldürmenin kesinlikle eşdeğer birleşmesine eşittir. Bu, özünde, hem bu sahnede hem de sonda yer alan "ateş bayramı"nda (moccoli) sergilenen bir ve aynı gebe ve doğuran ölüm dramıdır "Moccoli"de, yenilenme ve yeni doğum arzusu olarak da duyulan, ölüm arzusunun antik ambivalentliği canlanır: öl, yeniden doğ. Ve bu antik ambivalentlik burada ölü bir kalıntı değildir; canlıdır ve karnavalın tüm katılanlarında öznel bir yankı bulur, çünkü bu nesnel anlam tüm ayrıntılarıyla kavranmasa da tamamen nesneldir.

Karnavalda varlığın (oluş gibi) ambivalentliği, eski geleneksel imgelerin süslemesinde yaşar (bıçaklar, öldürme, gebelik, doğum, ateş). Fakat varlığın aynı nesnel ambivalentliğini, ölümsüz şiiri "Sagt es niemad..."da en yüksek düzeyde lirik ve felsefi bilince eriştirmiştir.

> Und solang du das nicht hast,
> Dieses *stirb und werde*
> Bist du nur ein *trüber Gast*
> Auf der *dunklen* Erde.[31]

[31] Ve sende olmadığından bu
yokolma susuzluğu,
bu ölen ve yenilen,

Belki de bu ateş atmosferinde çınlayan ve mutluluk, selam ve övgüyle kaynaşmış aynı karnaval "Sia ammazzato"sudur. Belki de orada karnavalda ölüm arzusu – "öl" (Stirb)– aynı zamanda "yeniden doğ," "ol" (werde) olarak duyulmaktadır. Ve karnavala katılanlar hiç de "kederli konuklar" değildir. Öncelikle, konuk değillerdir: Goethe, karnavalın halkın kendi kendine verdiği, halkın burada bir şey almadığı, kimseye minnettar kalmadığı, kendini evsahibi, sadece evsahibi hissettiği (karnavalda ne konuk, ne seyirci vardır, ona herkes katılır, herkes evsahibidir) biricik bayram olduğunu doğru biçimde vurgulamıştır; ikincisi karnavala katılanlar hiç de kederli değildir: bayramın başlangıç işaretiyle birlikte hepsi burada, hatta aralarında en ciddi olanlar bile üstlerinden her tür ciddiyeti atar (bunu Goethe'nin kendisi de vurgulamıştır). Son olarak, "moccoli" zamanı, yani tüm Corso'nun ateşlere, mumlara, fenerlere boğulup ışıldadığı ateş bayramı sırasında hiç de karanlıktan bahsedilemez. Böylece paralellik tamdır: karnavala katılanlar –halk– mutlak olarak ışığa boğulmuş dünyanın neşeli evsahibidir, çünkü ölümü sadece yeni doğum sonucunda tanır, çünkü neşeli oluş ve zaman imgesini tanır, çünkü bu "stirb und werde"nin tam olarak egemenliğindedir Konu burada tüm bu tek tek karnavala katılanların öznel bilinçlilik derecesi değildir, konu kendi kolektif sonsuzluklarına, kendi dünyevi tarihsel halk ölümsüzlüğü ve kesintisiz yenilenme-büyümelerine ilişkin halk duyumuna nesnel katılımlarıdır

Fakat Goethe'nin şiirinin ilk iki dizesini

> Sagt es niemand, nurden Weisen,
> Denn die Menge gleich verhöhnet..[32]

Roma karnavalına katılan Goethe değil, daha sonraki, mason locasının üstatlarından olan Goethe yazmıştır. Tamlığı ve somut-

---

sen ancak kederli bir konuksun
karanlık toprakta.
Bunu kimseye söyleme bilgeler dışında
Çünkü kalabalık hemen alaya alır.

luğu içinde, onun çağında yalnız geniş halk yığınlarına açık olan bilgeliği ezoterik kılmak istemektedir. Aslında kendi dili, kendi şiiri, kendi imgeleri, bu arada karnaval ve maslenitsa imgeleriyle, onunla alay etmeyecek kadar bilge olan Goethe'ye kendi bilgelik gerçeğini veren tam da bu "die Menge"ydi [kalabalık].

Bu önermemizi destekleyen koşut bir alıntı yapacağım.

Goethe "Eckermann'la Konuşmalar"da (17 Ocak 1827 tarihli) Aziz John ateşi gecesini, kendi şiirinden alıntı yaparak yorumlar:

> "Aziz John ateşiyle
> Bırak çocuklar gelecekte de eğlensin!
> Tüm süpürgeler parçalanacak
> Ve dünyaya çocuklar gelecektir.
> Sokakları süpüren süpürgeler ve sokaklarda koşturan çocuklarda yaşamın sonsuza dek yıpranıp yenilenmesinin simgelerini görmek için camdan dışarı bakmam yeter."

Goethe halk-bayram imgelerinin dilini incelikle kavramıştı. Ve onun üslup sezgisi, ölen ve yenilenen yaşamın evrensel simgesi niteliğindeki çocuklarla sokakları süpüren süpürgelerin karnaval birleşiminden hiçbir zaman rahatsız olmadı.

Fakat Goethe'nin Roma karnavalı anlatımına ve özellikle de ambivalent olumlayıcı lanet "sia ammazzato"ya dönelim.

Karnaval dünyasında tüm hiyerarşiler kaybour. Burada tüm katman ve yaşlar eşittir. İşte çocuk babasının mumunu söndürüp bağırmaktadır: "Sia ammazzato il signore Padre!" (yani, "Öl, bay Baba!"). Babasını neşe içinde ölümle korkutan ve mumunu söndüren çocuğun bu harika karnaval çığlığı, söylediklerimizin ardından özel bir yorum gerektirmektedir.

Böylece karnaval sona erer. Geceyarısına doğru evlerde bol bol et yenilen ziyafetler düzenlenir: çünkü çok yakında yasaklanacaktır.

Karnavalın son gününün ardından "Kül Çarşamba" gelir; ve Goethe karnaval anlatımını *Kül Çarşamba Düşünceleri* (Aschermittwoch–Getrachtung) ile sonlandırır. Kendine özgü bir "karnaval felsefesi" sunar. Karnaval soytarılığının

ciddi anlamını açıklamayı dener. İşte bu düşüncelerin önemli bir yeri: "Bütün bu budalalıkların ortasında, kaba bir Pulcinella varlığımızı borçlu olduğumuz aşk hazlarına dikkat çeker, bir Baubo sokağın ortasında doğum sırlarını alaya alır, gece yakılan bir sürü mum, bize son görkemli töreni anımsatırken, düşüncemiz yaşamımızın çok daha anlamlı anlarına yönelir" (s. 541).

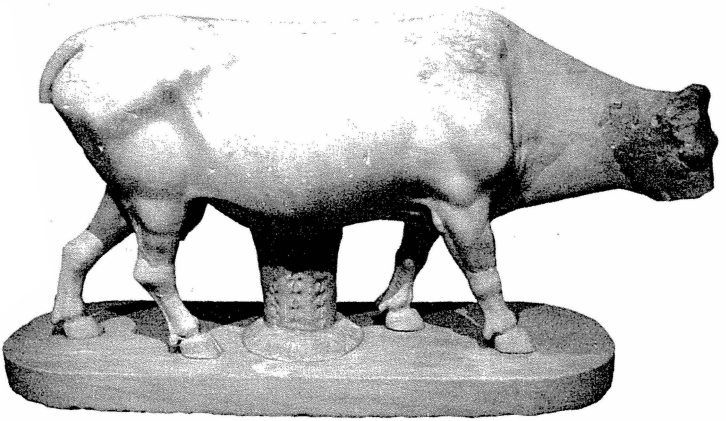
Goethe'nin bu düşüncesi bir parça hayal kırıklığı yaşatmaktadır: içinde karnavalın tüm momentleri yer almaz (sözgelimi soytarılar kralı seçimi, karnaval savaşları, öldürme motifi vb yoktur); karnavalın anlamı bireysel yaşam ve ölüm yönüyle sınırlanmıştır. Başlıca kolektif-tarihsel moment ele alınmaz. Karnaval ateşini yenileyen "dünya yangını" neredeyse bireysel gömü töreninin cenaze mumlarına indirgenmiştir. Pulcinella'nın edepsizlikleri, sokağın ortasında doğurma eyleminin temsili, ateşle simgelenen ölüm simgesi, aktardığımız yerde Goethe tarafından doğru biçimde birbirine bağlı, anlamlı ve derin evrensel manzaralar olarak görülür, fakat Goethe bunları yaşam ve ölümün bireysel yönünün dar zemininde birleştirmektedir.

Böylece *Kül Çarşamba Düşünceleri*'nde karnavalın erken imgelerinin harika anlatımı, neredeyse tamamen bireysel-öznel dünyagörüşü alanına taşınır. Karnaval imgeleri Rönesans döneminde de bu alanda ele alınacaktır. Onlarda bireysel yazgının simgeleri görülecektir, oysa onlarda tamamıyla dolaysızca toprakla ilgili olan ve kozmik ilkeden kaynaklanan halkın yazgısı saklıdır. Goethe'nin kendisi sanatsal yapıtında karnaval imgelerinin bireyselleştirilmesi yolunu seçmemiştir, fakat *Kül Çarşamba Düşünceleri* bu yolu açmıştır.[33]

Aktardığımız karnaval anlatımında ve son düşüncelerinde Goethe büyük ustalık göstermiştir: karnavalın birliğini ve derin dünyagörüşsel karakterini görüp açıklamayı başarmıştır.

---

[33] Romantizmle karşılaştırıldığında, karnaval doğası (grotesk, ambivalentlik) Heine'nin yapıtında, onda Romantizmden ödünç alınmış öznel moment her şeye hâkim olsa da daha nesneldir. İşte Atta Troll'den Heine'nin ambivalentlik bilinci için karakteristik olan dizeler:
Bu bilge delilik!
Delirmiş bilgelik!
Ölüm öncesi soluk, birdenbire
Kahkahaya dönüşen!



*İnek.* Myron (480-440), Roma.

Yalıtık, sanki aralarında ilişki yokmuş gibi görünen, şaka yollu karnaval zırzoplukları, edepsizlikleri, kaba samimiyetlerin, hatta en büyük ciddiyetsizliklerinin ardında tek bir üslup ve tek bir dünya görüşü algılamayı başarmıştır, her ne kadar buna son değerlendirmelerinde doğru ve açık bir kuramsal ifade kazandıramamış olsa da.

Goethe'nin kavrayışında halk-bayram biçimlerinin gerçekçi simgeciliği sorunuyla ilgili olarak, onun Eckermann'la konuşmalarından iki yargısını alacağız. Correggio'nun *Sütten Kesilme* adlı resmiyle ilgili olarak: "İşte, bir resim! İşte akıl, naif doğrudanlık, duygulu imgeler – hepsi bir arada. *Ve kutsal konu evrenselleşir* ve *hepimizin* geçtiği *bir yaşam döneminin simgesi* olur. Böyle bir resim ölümsüzdür, çünkü *bizi insanlığın en eski zamanlarına döndürmekte ve en uzakları anlatmaktadır*" (13 Aralık 1826). Myron'un *İnek* adlı heykeli için: "Önümüzde çok yüce bir şey duruyor: *tüm dünyanın yöneldiği, tüm doğaya hâkim olan yeme ilkesi* harika bir imgeyle sunulmuş; bu ve benzeri temsilleri *Tanrı'nın her yerdeki varlığının gerçek simgesi* sayıyorum." Bu iki yargıda, Goethe'nin beslenme imgelerinin simgesel-yaygın anlamını incelikle kavradığını görüyoruz (ilk resimde bebeğin beslenmesi, ikincisinde buzağının beslenmesi).



*Sütten Kesilme*, Correggio (1522-1525), Budapeşte.

Eckerman'la konuşmalardan, Goethe'nin tek tek insanların olduğu gibi tüm insanlığın ölümü ve yenilenmesi fikrini neredeyse karnaval ruhuyla kavrayışına tanıklık eden iki alıntı daha yapalım:

"Genel olarak insan yaşamının orta yerinde genellikle bir sapak olduğuna dikkat etmişinizdir ve eğer gençlikte insan her türlü iyilikten yararlanmış ve her şeyi başarmışsa, şimdi birden her şey değişecek, başarısızlık ve mutsuzluklar birbirini izleyecektir. Biliyor musunuz, bu konuda ne düşünüyo-

rum? *İnsan yeniden yıkılmalıdır! Önde gelen her insan belli bir görevi yerine getirmeye çağrılmıştır. Bunu yerine getirince, yeryüzünde artık ona gerek yoktur ve onun için Tanrı'nın hikmeti başka şeyler öngörmektedir*" (11 Mart 1828).

Ve diğer alıntı:

"*İnsanlığın Yaratıcıyı daha fazla mutlu edemeyeceği* ve onun *yaratısını yenilemek için her şeyi yeniden yıkacağı* bir zamanın geleceğini görüyorum. Her şeyin buna doğru gittiğine ve bu *yenilenme çağının* zaman ve süresinin hazırlandığı uzak geleceğin belirlendiğine kesinlikle inanıyorum. Fakat o vakte dek, şüphesiz, yeterince zaman vardır ve binlerce ve binlerce yıl bu *yaşlı* sevimli dünyada *kendimizi eğlendireceğiz*" (23 Ekim 1828).

Goethe'nin doğa üzerine görüşünün, insanı da içeren bütün üzerine, "her şey" üzerine olduğu gibi, karnaval dünya duyumu öğeleriyle beslendiğini söylemek gerek. 1782 yılına doğru, Goethe, Spinoza ruhuyla *Doğa* adlı muhteşem şiiri yazdı. Bu şiiri Herzen Rusçaya çevirdi ve *Doğa İncelemeleri Üzerine Mektuplar*'ının ikinci cildine aldı.

İşte, Goethe'nin bu yapıtından, bizim düşüncemizi güçlendiren bir alıntı:

"Doğa. Onunla çevrelenmiş ve kucaklanmış olarak, ne ondan kopabilir ne de derinlerine sızabiliriz. Davet edilmeyen, beklenmeyen, o bizi kendi *dansının* rüzgârına sürüklüyor ve biz yorulup ellerinden düşünceye dek döndürüyor.

"Konuşması ve dili yok, fakat konuşup hissetmesini sağlayan binlerce dil ve kalp yaratıyor.

"Her şeydir. Kendi kendini ödüllendirir, cezalandırır, mutlu eder ve üzer. Katı ve yumuşaktır, sever ve korkutur, güçsüzdür ve erki sınırsızdır.

"Tüm insanlar onda ve o onlardadır. Herkesle dostça *oyun* oynar ve ne kadar çok kazanırlarsa o kadar keyiflenir. Birçoğuyla gizlice oynar, öyle ki oyun beklenmedik halde biter onlar için.

> "*Gösterisi* daima yenidir, çünkü durmaksızın yeni seyirci yaratır. Yaşam en iyi icadıdır; *ölüm bu yüzden daha büyük yaşam için bir aracıdır.*
>
> "... Bütündür ve *daima tamamlanmamıştır*. Nasıl yaratıyorsa, o kadar sonsuzca yaratabilir."[34]

Bu alıntıdan, *Doğa*'nın Goethe'nin derin biçimde karnavalesk bir yapıtı olduğunu görmekteyiz.

Yaşamının son yıllarında (1828 yılında), Goethe *Doğa* için bir "açıklama" yazdı. Burada şu önemli sözler yer almaktadır:

> "Dünya olgularının temelinde akıl almaz, şüphesiz, *mizahi*, kendiyle çelişen bir öz olduğunu ve her şeyin özel biçimde ciddi bir *oyun* sayılabileceğini varsayan kendine özgü bir panteizme eğilim görülür."[35]

Goethe tek yönlü ciddiyet ve korkunun, kendini bütünden kopuk hisseden parçanın duyguları olduğunu kavramıştı. "Sonsuz bitimsizliğiyle" bütün ise "humoristik," neşeli bir karaktere sahiptir, yani gülmece yönüyle kavranabilir.

Ama Rabelais'ye dönelim. Goethe'nin karnaval anlatımı belli bir ölçüde Rabelais'nin dünyasının, Rabelaisci imgeler sisteminin anlatımı da sayılabilir. Aslında: saflık olmaksızın özgül bir bayramsallık, ciddiyetten kesin bir kurtuluş, eşitlik, özgürlük ve samimiyet atmosferi, edepsizliğin dünya görüşsel karakteri, şaka yollu taçlandırma ve alaşağı etme, neşeli karnaval savaş ve kavgaları, parodili tartışmalar, bıçaklaşmaların doğurma eylemiyle ilişkisi, onaylayan lanetler – Goethe karnavalının tüm bu momentleriyle Rabelais'nin romanında karşılaşmıyor muyuz? Tüm bunlar Rabelais dünyasında da vardır, burada tüm bunlar özseldir ve hepsi de aynı dünyagörüşsel anlama sahiptir. Bu anlam nedir?

Sokak ve caddelere doluşan halk-sokak karnaval kalabalığı, sadece bir kalabalık değildir. Bu halk bütünüdür,

---

[34] I.W.Goethe, *Doğabilimleri Üzerine Seçme Eserler*. SSCB Bilimler Akademisi, 1957, s. 361 vd.

[35] Age, s. 364.

fakat bayram sırasında bir bakıma kenara bırakılan, mevcut tüm hâkim sosyal-ekonomik ve politik örgütlenme biçimlerinin dışında ve bunlara karşı kendine özgü, halka özgü biçimde örgütlenmiştir.

Halkın bu bayram örgütlenişi öncelikle derin biçimde somuttur ve hissetme yeteneğine sahiptir. Sıkışıklık, bedenlerin fiziksel teması bile belli bir anlam kazanır. Birey kendini kolektifin kopmaz bir parçası, kitlesel halk bedeninin bir organı sayar. Bu bütünlükte bireysel beden belli bir ölçüde kendi olmaktan uzaklaşır: bedenler sanki birbirleriyle değiştirilebilir, yenilenebilir gibidir (kılık değiştirmeler, maskeler). Aynı zamanda halk somut duygusal maddi-bedensel birliğini ve ortaklığını hisseder.

İtalya gezisi sırasında Goethe, Verona'da antik amfiteatrı ziyaret etti. Şüphesiz burası o sırada ıssızdı. Bununla ilgili olarak Goethe, bu amfiteatrın halka sağladığı kendine özgü özduyum üzerine ilginç bir düşünce ortaya atmıştır; halk bu amfiteatr sayesinde kütlelerinin ve birlikteliklerinin somut-duygusal görünür biçimini algılıyorlardı. "Kendilerini hep birlikte görünce, insanlar kendilerine hayret etmiş olmalıdırlar: genellikle birbirlerini ancak oraya buraya koştururken, düzensiz ve disiplinsiz biçimde görmekteydiler, çok başlı, çeşitli fikirlerle yüklü, sarsılan ve dört bir yana dalgalanan hayvan, burada ansızın kendini tek bir kılık, bir kütlede toplanmış, tek ruhla canlanan tek bir vücut olarak görür" (s. 52).

Ortaçağ halk-bayram yaşamının tüm biçim ve imgeleri de halkta birliğe dair benzer bir duygu uyandırmıştır. Fakat bu birlik o tür basit bir geometrik ve statik bir karakter taşımaz. Burada daha karmaşık, farklılaşmış bir haldedir, dahası burada tarihselleşmiştir. Karnaval sokağındaki halk bedeni öncelikle zamandaki birliğini hisseder, ondaki kesintisiz sürekliliğini, görece tarihsel ölümsüzlüğünü hisseder. Dolayısıyla burada halk kendi birliğinin ("eine Gestalt") statik imgesini değil, oluş ve büyümesinin birliğini ve kesintisizliğini hisseder Bu yüzden tüm halk-bayram imgeleri

oluş-büyüme, tamamlanış-değişim, ölüm-yenilenme momentini sabitlemektedir Belki tüm bu imgeler (sınırda) iki gövdelidir: her yerde doğurma momenti vurgulanır – gebelik, doğurma, üreme güçleri (Pulcinella'nın çifte kamburu, şişkin karınlar vb). Bunlardan bahsetmiştik ve ilerde yine bahsedeceğiz. Karnaval tüm imgeleri, sahneleri, edepsizlikleri, onaylayan lanetleriyle halkın bu ölümsüzlüğünü ve yıkılmazlığını sahneler. Karnaval dünyasında halkın ölümsüzlük hissi, var olan iktidarın ve egemen hakikatin göreceliği hissiyle kaynaşır.

Halk-bayram biçimleri geleceğe bakmaktadır ve bu geleceğin –"altın çağın"– geçmişe karşı zaferini sahnelerler: bu tüm halkın maddi bolluğunun, özgürlük, eşitlik ve kardeşliğinin zaferidir. Geleceğin zaferi halkın ölümsüzlüğüyle sağlamlaştırılmaktadır. Yeninin, daha büyük ve iyi olanın doğumu, en az eskinin ölümü kadar kaçınılmaz ve durdurulamazdır. Bir şey başka bir şeye dönüşür, daha iyi daha kötüyü gülünçleştirir ve öldürür. Dünyanın ve halkın bütünü içinde korkuya yer yoktur; korku ancak bütünden ayrılmış parçada, ancak doğmakta olandan kopan ölü yaprakta olabilir Halk ve dünya bütünü görkemli biçimde korkusuz ve neşelidir Bu bütün tüm karnaval imgelerinin ağzından konuşmaktadır, karnaval atmosferini yönetir, herkesi bütünlük duygusuna katılmaya çağırır.

Bu karnaval bütünlük duygusuna ilişkin ("sürekli tamamlanmamış olan"), Goethe'nin *Doğa*'sından bir alıntı daha yapmak istiyorum:

> "Konuşması ve dili yok, fakat konuşup duymasını sağlayan *binlerce dil ve kalp* yaratıyor.
>
> "Başındaki taç *aşktır*. Ancak aşkla yaklaşılır ona. *Yaratılanlar arasına uçurumlar koymuştur* ve tüm yaratılanlar *ortak bir kucaklaşmada kaynaşmayı bekler*. Onları yeniden birleştirmek için böler. Azap dolu tüm bir yaşamı, dudaklara yaşam kadehini dokundurarak yok eder."

Bitirirken, karnaval dünya duyumunda halkın ölümsüzlüğünün var olan her şeyin ölümsüzlüğüyle kesintisiz bir birlik içinde, onunla kaynaşmış olarak duyulduğunun altını çizmek gerekir. İnsan kendi *bedeninde* ve yaşamında, toprağı, başka öğeleri, güneşi ve yıldızlı göğü canlı biçimde duyar. Grotesk bedenin bu kozmikliğinden, çalışmamızın beşinci bölümünde özel olarak bahsedeceğiz.

Ele alacağımız ikinci soruna, halk-bayram biçimlerinin Rabelais'nin romanlarındaki özel işlevleri sorununa dönelim.

Başlangıç noktamız, eski bir Fransız komik dramı olan Arraslı trubador Adam de la Halle'ın *Kırda Oyun*'unun (*Jeu de la Feuillée*) kısa bir çözümlemesi olacaktır. Bu dram 1262 yılına aittir, yani Rabelais'nin romanından neredeyse üç yüzyıl önce yazılmıştır. Bu karnaval tipi bayramlardan, onun tematiğinden ve onunla bağlantılı alışılmış yaşam düzeninden çıkma, resmi ve kutsal olan her şeye özgürce yaklaşma hakkından yararlanan ilk Fransız komik dramıdır. Burada tüm bunlar oldukça basit biçimde, fakat yine de oldukça doğrudan kullanılmıştır. Bu dram baştan sona derin biçimde karnavallaştırılmıştır.

*Kırda Oyun*'da neredeyse sahne yoktur. Oyun Arras'ta oynanır, olay Arras'ta, yazarın doğduğu yerde geçmektedir. Oyuna genç bir trubador olan yazarın kendisi, babası (Maitre Henri), buraya gerçek adlarıyla gelen Arras sakinleri katılmaktadır. Oyunun konusu, Adam'ın Paris'te öğrenim görmek üzere doğduğu şehri ve karısını terk etmek istemesidir.Gerçekten de böyle bir olay vardır. Bu yüzden, özne de gerçek olaylardan kopamaz. Burada gerçek olanla karışmış fantastik öğeler vardır. Oyun mayısın ilk günü, Arras'taki pazar ve halk bayramı gününde gerçekleşir ve tüm olaylarn mayısın birine göre düzenlenmiştir.

*Kırda Oyun* üç bölüme ayrılmıştır. İlkine karnaval-özyaşamöyküsel, ikincisine karnaval-fantastik ve üçüncüsüne karnaval-şölensel denilebilir.

İlk bölümde, oldukça içten bir karnaval özgürlüğü ve samimiyeti ruhuyla yazarın (Adam'ın) şahsi ve ailevi işlerinin

sergilenişi gerçekleşir, ardından Arras'ın diğer sakinleri, özel yaşamları ve yatak sırlarına dek aynı açık tavırla sunulur.

İlk bölüm Adam'ın bir öğrenci kostümü içinde görünmesiyle başlar (bu kılık değiştirmedir, çünkü daha öğrenci olmamıştır). Eğitimini geliştirmek için Paris'e gitmek üzere karısını terk ettiğini bildirir; karısınıysa babasına bırakmak istemektedir. Evlenmeden önce Marie'nin (karısının adı) güzelliklerinin kendisini nasıl cezbettiğini anlatır. Bu güzelliklerin ayrıntılı, çok açık ve özgür bir sıralaması yapılır. Adam'ın babası, Maitre Henri görünür. Oğluna para verip veremeyeceği sorulduğunda, Maitre Henri yaşlı ve hasta olduğu için bunu yapamayacağını söyler. Burada bulunan doktor (le fisisciens), babanın bu hastalığının cimrilik olduğu teşhisini koyar. Doktor, aynı hastalığa yakalanmış başka Arras sakinlerini de sıralar. Sonra doktora hafif meşrep (dame douce) bir kadın muayene olur. Bu yüzden böylece Arras'ın canlı yatak hayatının bir "muayenesi" yapılır ve hoppa kadınlar belirtilir. Bu doktor muayenesi sırasında, sidik insanın karakterinin ve yazgısının başlıca belirleyeni olarak rol alır.

Doktor ve ayıp-hastalık imgeleri karnaval-grotesk ruhuyla ele alınmıştır. Sonra insanları delilikten ve budalalıktan kurtaran Aziz Acarius için bağış toplayan bir rahip belirir. Bu azizden sıhhat dileyen kişiler ortaya çıkar. Sonra babasının eşliğinde bir deli belirir. Bu delinin rolü ve genel olarak delilik ve budalalık temaları oyunda oldukça önemlidir. Delinin ağzından, Papa IV. Alexander'ın, okumuşların ayrıcalıklarını azaltan (aralarında Maitre Henri de vardır) bir fermanının özgürce eleştirisi yapılır. Oyunun ilk bölümü böylece biter. Bu bölümün serbestliğini ve edepsizliğini araştırmacılar genellikle "o zamanın kabalığıyla" açıklamaktadır. Fakat aslında bu "kabalıkta" bir sistem ve üslup vardır. Tüm bunlar, dünyanın bir gülünç karnaval yönünün artık tanıdığımız momentleridir.

Oyun ve yaşam arasındaki sınırlar burada bilerek silinir. Yaşamın kendisi oynar.

İkinci, yani karnaval-fantastik bölüm, kutsal emanetler taşıyan rahibin –burada bir ölçüde kilisenin, dolayısıyla resmi dünya ve hakikatin temsilcisidir– çardağın bir köşesinde sızmasıyla başlar (sahnenin ana bölümü). Kırda, ancak mayısın biri gecesi ve ancak kilise temsilcisinin (yani resmi dünyanın)

kaybolduğu zaman belirebilecek üç peri için konmuş bir masa vardır. Onların belirmelerinden önce çan sesleri eşliğinde "Harlequin ordusu" gelir. Önce Kral Harlequin'in habercisi, bir tür komik şeytan görünür. Ardından periler gelir. Onların kırdaki yemeği ile kendi aralarında ve Kral Harlequin'in habercisiyle yaptıkları sohbet sahnelenir. Bu habercinin adı "Crocquesot," yani "budala yiyicisi"dir. Periler iyi olduğu gibi kötü kehanetlerini de söylerler (bazısı yazarın, Adam'ın kaderini de belirlemektedir); burada "Çarkıfelek" de rol alır. Perilerin yemeğinin sonunda hafif meşrep kadınlar ("dame douce") belirir; periler, mayısın biri gecesinde tıpkı onlar gibi özgürlük ve rahatlık taşıyan o kadınları korur. "Dame douce" da periler gibi, mayısın biri gecesinde özgürlüğe ve kuralsızlığa hak kazanmış olan gayrıresmi dünyanın temsilcileridir.

Sonuncu, karnaval-şölen bölümü, gündoğumundan önce, mayıs bayramına ve oyuna katılanların, bu arada kutsal eşyasıyla rahibin de ziyafet için toplandığı bir handa geçmektedir. Herkes içer, güler, şarkılar söyler, zar atar. Yeniden uykuya dalan rahip için de zar atarlar. Uykusundan yararlanan hancı kutsal emaneti alır ve kahkahalar arasında budalaları iyileştiren rahibi oynar, yani parodisini yapar. Sahnenin sonunda hana bir deli dalar (oyunun ilk bölümünde oynayanla aynı kişi). Fakat bu arada gün doğar ve kilise çanları çalmaya başlar. Bütün özgürlükleriyle bir Mayıs gecesi daha bitmiştir. Çan sesleri altında oyuna katılanlar rahibin çağrısıyla kiliseye gider.

Bu eski Fransız komik dramının içeriğindeki temel momentler bunlardır. Tuhaf da olsa, burada neredeyse tüm Rabelais dünyasını tohum halinde bulmaktayız.

Öncelikle oyunun Bir Mayıs bayramıyla olan oldukça yakın ilişkisini vurgulayalım. En küçük ayrıntısına dek bu bayramın atmosferinden ve tematiğinden gelişmektedir. Bayram onun içeriğini olduğu kadar, biçim ve karakterini de belirlemektedir. Bayram süresince resmi dünyanın iktidarı –kilise ve devlet– normları ve değer sistemiyle birlikte kalkmaktadır sanki. Dünyanın alışılmış düzeninden çıkmasına izin verilir. Oyunda da bayram özgürlüğünün sonu sabah çanlarıyla çok net bir biçimde belirtilmiştir (aynı oyunda, rahip çıkar çıkmaz, sahnenin kenarından geçen harlequinlerin karnaval çıngırak-







Akrobat olarak Harlequin.
(*Ursprung der Harlekin*, Otto Driesen, 1904, s. 219.)

ları duyulmaya başlar). Bayram tematiğinde şölenin önemli bir yeri vardır – kırda perilerin yemeği ve bayrama katılanların handaki ziyafeti. Yalnızca bayram vakit geçirmesinin gündelik momenti olmayan zar oyunu temasının altını çizelim: bayramla yakından ilişkili olan bu oyun, gayrıresmidir, yaşamın alışılmış kurallarına ters düşen yasalar egemendir ona. Dahası, resmi kilise dünyasının sıradışı iktidarının anlık kalkışı, aşağı edilmiş pagan tanrıların anlık geri dönüşüne yol açar: harlequinlerin yürüyüşü, perilerin belirişi, harlequinler kralının habercisinin belirişi olası olur ve sokaklarda perilerin yönettiği fahişelerin bayramı da olası olur. Fahişe ("dame douce") temasını özellikle vurgulamak gerekir; Bir Mayıs gecesinde fahişelerin gayrıresmi dünyası hak ve iktidar kazanır: oyunda "dame douce" düşmanlarıyla hesaplaşmak için toplanır. Son olarak, Çarkıfelek ve Bir Mayıs kehanetleri ve perilerin lanetleri temaları önemlidir; bayram gözlerini geleceğe dikmiştir ve bu gelecek yalnız ütopik biçimlere değil, kehanet ve lanet-kutsamaların çok daha ilkel-arkaik biçimlerine de bürünür (öncelikle, gelecekteki hasat, öküzlerin çoğalması vb). Bedenin parçalara ayrılması temsiliyle ilgili kutsal eşyalar teması da karakteristiktir. Hekim ve vazgeçilmez yardımcısı sidik de önemli bir rol oynamaktadır. Delilik ve budalalık teması da çok önemlidir. Sokağa has "cri" türünden bir şeyler, budalalara yönelik olarak, oyuna katılır ve bayramla birlikte önemli bir ölçüde onun atmosferini belirler. Bayram budalalığa fırsat vermektedir.

Budalalık, şüphesiz, son derece ambivalenttir: onda hem küçültme ve yıkımın olumsuz momenti (bu ikisi çağdaş küfür "budala"da bir arada bulunur), hem de yenilenme ve hakikatin olumlu momenti bulunur. Budalalık tersine dönmüş bilgelik, tersine dönmüş hakikattir. Resmi, egemen hakikatin aşağı, ters yönüdür bu; budalalık öncelikle, yasaların ve resmi dünyanın koşullarının kavranmayışında ve onlardan kopuşta görülür. Budalalık resmi dünyanın tüm normlarından ve kalıplarından, yani onun uğraşlarından ve ciddiyetinden kurtulmuş özgür bayram bilgeliğidir.

Daha önce (birinci bölümde) ele adığımız XV. yüzyıl budalalar bayramı apolojisini anımsayalım. Bu bayrama katılanlar,

onu "ikinci doğamız olan" budalalığın neşeli ve özgür yaşantısı olarak görüyorlardı. Böylece budalalar bayramına katılanlar onda yalnızca dünyanın alışılmış boyunduruğundan "yılda bir kez" kurtuluş değil, dünyaya dinsel bakış açısından, sofuluk ve Tanrı korkusundan kurtuluş da görüyorlardı. Dünyaya "budala" gözlerle bakmak serbest oluyordu ve bu hak yalnız budalalar bayramında değil, her bayramın halk-sokak yönünde vardı.

Bu yüzden de *Kırda Oyun*'un bayram atmosferinde budalalık teması ve iyileşmez aptallık imgesi böyle bir anlam kazanmaktadır; oyun da çan seslerinden hemen önce beliren budala imgesiyle sona erer.

Goethe'nin karnaval anlatımında da katılanların, sanki tüm yıl boyunca ciddi ve önemli olmamışlar gibi, burada –yılda bir kez– kendilerine her tür soytarılık ve budalalık yapma iznini verdiklerini özellikle vurguladığını anımsayalım. Rabelais, soytarı Triboulet ile ilgili olarak, Pantagruel'in ağzından bilgelik ve budalalık üzerine şunları söylemektedir:

> "Şunu kabul edersin sanırım: özel ve ev içi işlerini dikkatle yürüten bir adam, onun idaresinde özenli olan bir adam, aklı uçuk olmayıp mal edinip çoğaltma fırsatını kaçırmayan bir adam gök nazarında budala da olsa, dünya işlerinde bilge bir adam sayılır, çünkü gök nazarında tanrısal esinle bilip görmek ve tanrısal ödülleri almaya uygun olmak bilgelik sayılır, bunun için de insanın kendini unutması, dünyadan vazgeçmesi, dünyevi işlere bağlılıktan vazgeçmesi, kendini yalnızlığa vermesi ve her şeye ilgisizce bakması gerekir: ama bunlar da herkes tarafından budalalık belirtisi sayılır.
>
> Buna dayanarak Latinlerin kralı Picus'un oğlu büyük kahin Faunus, koyun sürüsü tarafından Fatuus diye çağrılırdı. Bu yüzden de komedyenler arasında rol dağıtımı yapılırken, budala ya da soytarı rolü kaçınılmaz olarak en ünlü ve en yetenekli olana verilirdi. Yine bu yüzden astrologlar kralların ve akılsızların yıldızının aynı olduğunu söylemektedir " (kt. III, bl. XXXVII).

Bu yorum kitabi dille ve yüksek üslupla yazılmıştır. Bu yüzden burada sözcük ve kavramların seçiminde resmi dindarlık normları gözlenmektedir. Bu da soytarının budalalığını nite-

lerken "tanrısal esin" ve "gökler" gibi kavramların kullanılmasını açıklar. Rabelais alıntımızın ilk bölümünde soytarı ve budalayı aziz gibi tasvir etmektedir (onun çağında bu temsil hiç de aşırı değildi; Rabelais'nin kendisi de Fransisken rahipti). Budalanın (delinin) "dünyadan vazgeçmesi" ile, neredeyse geleneksel hıristiyan bir içerik sunmaktadır. Fakat bunu da Rabelais resmi dünyadan dünya görüşüyle, değerler sistemiyle, ciddiyetiyle vazgeçmek olarak kavramaktadır. Triboulet imgesi de bu kitapta böyle gösterilmiş gibidir. Ve Rabelais için soytarı hakikati özel maddi çıkarlardan, kendi eviçi ve özel işlerini ustalıkla idare etmenin değersiz becerisinden özgürleşme sağlar – fakat bu soytarı hakikatinin dili o sırada çok dünyevi ve maddiydi. Maddi ilke, yine de özel-egoist değil, kamusal bir karakter taşıyordu. Aktardığımız alıntıyla, buraya kitabi dil ve yüksek üslupla taşınmış olan resmi kavrayıştan uzak biçimde bakarsak, gayrıresmi hakikatin biçimlerinden biri olarak, dünyaya, kendine özgü, tüm özel-bencil çıkarlardan, norm ve "bu dünya" (yani hizmetinde olmanın hep yararlı olduğu resmi egemen dünya) değerlerinden özgürleşmiş bir bakış olarak budalalığın Rabelaisci övgüsünü göreceğiz. Alıntının son bölümü doğrudan teatral bayram sahnesindeki soytarı ve budalalara işaret etmektedir.

Adam de la Halle'ın Bir Mayıs komik dramına dönelim. Burada bayramın ve bayram budalalığının işlevleri nelerdir? Yazara gayrıresmi tematik hakkını vermektedirler; dahası – dünyaya gayrıresmi bir bakış açısı hakkını. Bu oyun, tüm yalınlığı ve gösterişsizliğiyle, ortaçağ dünyagörüşüne ve resmi yaşam düzenine tamamen yabancı ve –temelinde– derinden düşman olan dünyanın kendine özgü yönünü sunmaktadır. Öncelikle bu yön neşeli ve uçarıdır; başlıca rolü şölen, üreme gücü, oyun, kutsal eşyalı rahibin parodili travestisi, pagan tanrıların (periler, harlequinler) alaşağı edilmesi oynar. Dünya fantastik de olsa daha maddeci, bedensel, insani ve neşeli görünür. Bu dünyanın bayram yönüdür ve böylece yasallaşmıştır Bir Mayıs gecesi dünyaya korkusuz ve sofuluktan uzak bakmak serbesttir

Bu oyun herhangi bir soruna yönelmez. Fakat aynı zamanda, derin biçimde evrenseldir. Burada soyut ahlaksallaştırma da yoktur. Burada komik karakterler, komik durumlar, genel olarak dünyanın özel, ayrı yönünün ve sosyal yaşamın komiği de yoktur; şüphesiz soyut olumsuzlamalar da yoktur. Burada tüm dünya neşeli ve serbest yönüyle sunulmuştur ve bu yön yazar tarafından evrensel, her şeyi kucaklar sayılmaktadır. Doğru, bu dünya sınırlıdır, fakat dünyanın o ya da bu yönü ve olgusuyla değil, fakat bayramın zamansal sınırlarıyla, Bir Mayıs gecesinin sınırlarıyla sınırlanmıştır. Sabahın kilise çanları korku ve sofuluğun ciddiyetine döndürür.

Rabelais'nin romanı *Kırda Oyun*'dan üç yüzyıl sonra yazılmıştır, fakat ondaki halk-bayram biçimlerinin işlevi de benzerdir. Doğru, burada daha geniş, derin, karmaşık, bilinçli ve radikal bir hal almışlardır.

Romanın dördüncü kitabında, habercilerin de Basché'nin evinde dövülmesinin yanı sıra, usta Francis Villon'un oynadığı "trajik fars"ın hikâyesi de vardır.

Hikâye şöyledir. Saint-Maixante'de bulunan yaşlı Villon, Niorsk pazarı için, içinde "büyük bir diablerie"nin de yer aldığı bir "Korkunç Efendiler Mysteriası" sergilemeyi düşünür. Sergileme için her şey hazırdır, yalnız Tanrı-Baba giyimi yoktur. Yerel sakrist [kutsal emanetçi] Tappecoue, teatral-gösteri amacıyla kullanılmalarının saygısızlık olacağını düşünerek, kilise giyimlerini vermeyi reddeder. Konuşmak işe yaramaz. O zaman usta Villon ondan intikam almaya karar verir. Tappecoue'nin ne zaman atıyla gezintiye çıktığını bilmektedir ve diablerie elbise provasını tam da o vakte denk getirir. Rabelais şeytanların, kostümlerinin ve daha önce kısmen değindiğimiz silahlarının (mutfak eşyaları) ayrıntılı bir anlatımını yapar. Prova şehirde ve pazar meydanında olur. Villon, Tappecoue'nin geçeceği yoldaki bir meyhaneye içmeye götürür şeytanları. Tappecoue göründüğünde, şeytanlar korkunç çığlık ve yaygarayla çevresini sararlar, üzerine alevli zift atarlar ve atını dumanla korkuturlar:

"At korkudan titredi, geriledi, öne atıldı, sıçradı, şahlandı, büküldü ve dizlerini titretti ve eyere sımsıkı tutunmuş

> olmasına rağmen, sonunda Tappecoue'yu yere yapıştırdı. Üzengileri iptendi; sağ sandaleti bu iplere öyle takıldı ki, kurtaramadı onu oradan. At onu yerde sürüklüyordu, dört nala gidiyordu ve korkudan ara yollardan, hendek ve kanallardan geçiyordu. Her şey adamın kafasını parçalamasıyla sona erdi ve parçalanan kafatasından beyni fışkırdı; sonra parmaklarını ezip oraya buraya savurdu, sonra ayaklarını kopardı, sonra bağırsaklarını saçtı ortalığa ve manastıra vardığında üzerinde sadece sandaletinin içinde sağ ayağı vardı" (kt. IV, bl. XIII).

Villon'un sahnelediği "trajik fars" böyledir. Özü parçalama, Tappecoue'nun bedeninin sokakta, handa, şölen sırasında, halk-bayram karnaval diablerie gösterisinde parçalara ayrılmasıdır Tappecoue gerçekten parçalara ayrıldığı için, bu fars trajiktir.

Bu hikâye, onu evinde habercilerin dövülmesiyle ilişkilendiren de Basché tarafından ev halkını cesaretlendirmek üzere anlatılmıştır. "Ben, sevgili dostlarım –dedi de Basché,– sizin de bundan sonra bu trajik farsı sahneleyeceğinizi düşünüyorum."

"Villon'un muzipliği" ile de Basché'nin evinde habercilerin dövülmesi arasında nasıl bir benzerlik vardır?

Her iki durumda da dayak atmayı ceza almadan gerçekleştirmek için (fakat ileride göreceğimiz gibi, yalnız bunun için değil), karnaval hakkı ve özgürlüğünden yararlanılmıştır: bir yerde düğün töreni, diğer yerde diablerie. Gördüğümüz gibi, "nopces à mitaines," alışılmış yaşamda yasak olan bu tür özgürlükleri serbest bırakmıştı: ün ve konumlarına bakmaksızın orada olan herkes cezasızca tokatlanabilirdi. Yaşamın alışılmış düzen ve tarzı ve öncelikle de sosyal hiyerarşisi düğün şöleninin kısa sürecinde ortadan kalkıyordu. Bu kısa sürede, eşitler arasındaki nezaket kuralları ve görgü kurallarına dikkat etmek ve yukarıda olanlar ile aşağıda olanlar arasındaki hiyerarşik sınırlar kalkıyordu: zorunluluklar kayboluyor, insanlar arasındaki tüm uzaklıklar silinip saygın ve önemli birini samimice tokatlama hakkı simgesel olarak beliriyordu. Törenin sosyal-ütopik momenti açıkça görülüyordu. Düğün şöleninin kısa süresin-

de insanlar –ona katılanlar– mutlak eşitlik ve özgürlüğün ütopik krallığına giriyor gibiydi.[36] Bu ütopik moment burada, tüm halk-bayram ütopyalarında olduğu gibi, maddi-bedensel cisimlenişin keskin bir ifadesini bulur: sanki özgürlük ve eşitlik samimi darbelerle gerçekleşmektedir, yani kaba bedensel temasla. Darbeler, gördüğümüz gibi, tamamen edepsiz hakaretin eşdeğeridir. Verilen örnekte tören düşünseldir: geceleyin damat ile gelin arasında tam bir fiziksel temas gerçekleşir, dölleme eylemi gerçekleşir, üreme güçleri zafer kazanır. Bayramın bu merkezi eyleminin atmosferi her yere ve herkese yayılır; tokatlar onun yankısıdır Dahası, buradaki ütopik moment, tüm halk-bayram ütopyalarında olduğu gibi, mutlak neşeli karakter taşır (çünkü tokatlar hafif, şakalı olur). Son olarak –ve bu çok önemlidir– burada ütopya ancak herhangi bir sahne olmaksızın oynanır, yaşamın kendisinde sahnelenir. Doğrusu, zamanı kesin olarak, düğün şöleninin süresiyle sınırlanmıştır, fakat bu sürede de herhangi bir sahne yoktur: katılımcılar (oyuncular) ve seyirciler diye bir ayrım yoktur, burada herkes katılımcıdır. Alışılmış dünya düzeninin değişimi sırasında, yerini alan yeni ütopik düzen hâkimdir ve her yere yayılmıştır. Bu yüzden de düğün şölenine rastlantıyla düşen habercilerin ütopik krallığın yasalarını kabul etmesi gerekir ve darbelerden yakınamazlar. Oyunlu-gösteri ve yaşam arasında burada kesin bir sınır yoktur: biri diğerinin yerine geçer. Bu yüzden de Basché de habercilerle ciddi ve gerçek biçimde hesaplaşmak için, düğün şöleninin oyunlu biçiminden yararlanabilmiştir.

Belirgin bir sahnenin olmayışı tüm halk-bayram biçimleri için karakteristiktir. Ütopik hakikat yaşamın kendisinde sah-

[36] Buna koşut bir örnek olarak, kral Petot ve sarayı üzerine ilginç Saturnalia ve karnaval halk efsanesini analım. Bu efsaneyi Rabelais de anmaktadır (kt. III, bl. VI), *Menippus Satiri*'nde ve *Tartuffe*'de (birinci perde, birinci sahne) Moliere de. Oudin *Tuhaflıklar*'ında (*Curiositez*, 1640) kral Petot hakkında şöyle bir açıklama getirmektedir: "Kral Petot'nun sarayı: burada herkes evsahibidir, başka deyişle, burası herkesin emir verdiği, evsahipleriyle hizmetliler arasında ayrım tanınmayan bir yerdir." XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait, anonim "Atasözleri üzerine deneme"de şöyle bir açıklama vardır: "Burası kral Petot'nun sarayı, herkes efendidir."

nelenmektedir. Kısa bir süre bu hakikat belli bir ölçüde gerçek güç olur. Bu yüzden de Villon'un ya da de Basché'nin yaptığı gibi, bu hakikatin yeminli düşmanlarıyla ondan yardım alarak savaşılabilir.

Villon'un "trajik farsının" sergilenişinde, de Basché'nin "nopces à mitaines"iyle aynı momentlerle karşılaşırız. Diablerie, mysterianın halk-sokak bayram yönüydü. Mysterianın kendisi, şüphesiz sahneye sahipti; mysterianın bir parçası olarak diablerienin de sahnesi vardı. Fakat, mysteriaların sergilenişinden –genellikle birkaç gün önceden başlayarak,– "şeytanlara," yani diablerieye bu kostümlerle katılanlara, şehirde ve çevre köylerde koşuşturma izni vermek bir alışkanlıktı.

Sözgelimi 1500 yılında Amiens şehrinin birtakım ruhban ve şehirlileri "Korkunç Efendiler Mysteriası"nı sergileme için izin isterken, özellikle de "faire courir les personnages des diables" [şeytan karakterlerinin serbest bırakılması] için izin istediler. XVI. yüzyılın en ünlü ve popüler diablerielerinden biri Chaumont'ta sergilendi (Yukarı Marne'de [Haute-Marne]).[37] Bu diablerie "Aziz John Mysteriası"nın bir parçasıydı. Chaumont mysteriasının ilanlarında yer alan şeytan ve şeytancıkların, açılıştan birkaç gün önceden başlayarak şehir ve köylerde serbestçe koşturacağı özellikle belirtilmişti. Şeytan kostümü giyenler, kendilerini belli ölçüde alışılmış yasakların dışında hissediyorlardı ve bu özel hislerini karşılaştıkları kişilere de aktarıyorlardı. Çevrelerinde dizginsiz bir karnaval özgürlüğü atmosferi oluşuyordu. Kendilerini alışılmış yasaların dışında sayan "şeytanlar," çoğunlukla yoksul kişilerdi ("pouvre diable" deyişi buradan gelir) ve mülkiyet hukukunu kısmen çiğniyor, köylüleri soyuyor ve rollerinden yararlanarak, maddi durumlarını düzeltiyorlardı. Başka edepsizlikler de yapıyorlardı. Bu yüzden sık sık, şeytanlara rollerinin dışında birtakım özgürlükler vermemek için özel yasaklar getiriliyordu.

Fakat mysteria içindeki rollerine bağlı kalarak da şeytanlar derin gayrıresmi doğalarını koruyorlardı. Hakaret ve edepsizlik de rollerine giriyordu. Resmi Hıristiyan dünyagörüşünün

[37] Chaumont diablerieleri için bkz.: Jolibois. *La Diablerie de Chaumont*, 1838.

sınırları dışında konuşup hareket ediyorlardı: bu yüzden şeytandılar. Sahnede inanılmaz gürültü yapıp çığlıklar atıyorlardı, özellikle de "büyük bir diablerie" olduğunda (yani dört ya da daha çok şeytanın katılımıyla). Fransız deyişi buradan gelmektedir: "Faire le diable à quatre" [şeytanı dörtlemek]. "Diabvol" sözcüğünün yer aldığı hakaret ve küfürlerin çoğunun, ortaya çıkış ve gelişme süreçlerinde mysteria sahnesiyle doğrudan ilişkili olduklarını söylemek gerekir. Rabelais'nin romanında, açıkça mysteria kökenli, bu tür hakaret ve deyişler çokçadır: "La grande diablerie à quatre personnages" (kt. I, bl. IV), "Faire d'un diable deux" (kt. III, bl. I), "Criot comme tous les diables" (kt. I, bl. XXIII), "Crient et urlent comme diables" (kt. III, bl. XXIII) ve şu türden dilsel ifadeler de yaygındır, "faire diables," "en diable," "pouvre diable." Küfür ve hakaretlerin diablerilerle bu bağlantısı oldukça anlaşılır bir şey: bir ve aynı biçim ve imgeler sisteminde yer alırlar.

Fakat mysteria şeytanı yalnız gayrıresmi bir figür değildir; bu açıdan, budala ve soytarıyı andıran ambivalent bir imgedir Maddi-bedensel aşağının öldüren ve yenileyen güçlerinin temsilcisidir Diablerielerde şeytan imgesi genellikle karnavala göre biçimlenirdi. Sözgelimi Rabelais'de, Villon'un diableriesinde mutfak eşyalarının şeytanın silahları niteliğini taşıdığını görüyoruz (bunu destekleyen başka örnekler de vardır). O. Driesen, *Harlequin'in Kökeni* adlı kitabında (1904), diablerie ve charivarilerin (*Roman du Fauvel*'e göre) ayrıntılı bir karşılaştırmasını sunar ve onları oluşturan imgeler arasında büyük bir yakınlık bulur. Charivariler de karnaval kaynaklıdır.[38]

Şeytan imgesinin bu özellikleri (öncelikle de ambivalentliği ve maddi-bedensel aşağıyla ilişkisi) şeytanın halk komiği figürüne dönüşmesiyle tam olarak anlaşılır olur. Yani Harlequin şeytanı (doğrusu, mysterialarda bununla karşılaşmayız), karnaval ve komedi figürü Harlequin'e dönüşür. Pantagruel'in de başlangıçta mysteria şeytanı olduğunu hatırlayalım.

Böylece diablerieler, mysteriaların parçası olarak da karnavala yakındı, sahneden çıkıyor, sokak yaşamına karışıyor, karnavalın serbestlik ve özgürlük hukukundan yararlanıyordu.

[38] Bkz. Otto Driesen, *Der Ursprung des Harlekin*, 1904.

Tam da bu yüzden sokağa çıkmış olan diablerie, üstat Villon'un ceza almaksızın Tappecoue ile uğraşmasına izin vermektedir. Burada da tıpkı de Basché'nin evinde olduğu gibi, sahnesizce oynanan ütopik özgürlük, bu özgürlüğün düşmanıyla ciddi biçimde uğraşmaya izin vermektedir.

Fakat Tappecoue neden böyle bir cezayı haketmiştir? Dionisos kültü açısından da, Dionisos oyunlarına karşı çıkan Dionisos düşmanı olarak Tappecoue'nin (çünkü ilkesel bahanelerle tiyatro oyunu için kostüm vermeyi reddetmiştir), Penpheus gibi ölmeyi, yani Bacchanteler tarafından parçalanmayı hakettiği söylenebilir.[39] Fakat Rabelais açısından da, Tappecoue en kötü düşmandı: Rabelais'nin en çok nefret ettiği şeylerin temsilcisiydi, –Tappecoue agelasttı, yani gülmeyi beceremeyen ve gülmeceye düşmanca yaklaşan biriydi. Rabelais'nin tam da bu sözleri kullanmadığı doğrudur, fakat Tappecoue'nin tavırları tipik agelast tavırlarıdır. Bu tavırlar arasında Rabelais'nin lanetlediği, kutsal giysilerin gösteri ve oyun nesnesi olmasından korkan kör ve kötücül dindar ciddiyet vardı. Tappecoue lütufta, dini hizmetlerde ilkesel bahanelerle halk neşesinden kaçınıyordu: onda gösteriye, mime, gülmeceye yönelik eski kilise düşmanlığı yaşıyordu. Dahası, kılık değiştirmekten, maskeli balo için, yani yenilenme ve diriliş için giyinmekten kaçınıyordu. Yenilenme ve yeni yaşamın düşmanıydı. Bu doğurmak ve ölmek istemeyen yaşlılıktır, Rabelais'ye itici gelen verimsiz ve geçimsiz yaşlılıktır. Tappecoue, tam da Villon'un esinlendiği diablerie imgelerini de barındıran, değişim ve yenilenmeye yönelik neşeli meydan hakikatinin düşmanıdır. Ve işte o sırada güçlü olan bu hukuğun onu katletmesi gerekiyordu. Bedeni parçalara ayrılarak saf karnaval ölümüyle öldü.

Tappecoue imgesi, yaygın simgesel bir anlama sahip tavırlarından biriyle sergilendiği şekliyle, Rabelais için korku ve dayatmaya dayanan tek yönlü ciddiyeti, sub specie aeternitatis, yani sonsuzluğun bakışının ardındaki, gerçek zamanın dışındaki her şeyi kavrama yönelimiyle gotik çağın ruhunu

[39] XVI. yüzyıl edebiyatında "Penpheus'un güveçi" yaygın bir karnaval-mutfak deyişiydi.

cisimlendiriyordu; bu ciddiyet, değişmez, sarsılmaz hiyerarşiyi baskın kılıyordu ve rol ve yenilenmelerin herhangi bir değişimini kabul etmiyordu. Özünde, tek yönlü taşlaşmış ciddiyete sahip bu gotik çağdan Rabelais'nin çağına yalnızca neşeli karnaval kılık değiştirmelerine uygun cüppeler kalmıştı. Fakat bu cüppeler dar kafalı ve karamsar-ciddi emanetçi Tappecoue tarafından çok sıkı korunuyordu. Bu Tappecoue'larla uğraşıyordu Rabelais ve cüppeleri ise yenileyici karnavalın neşesi için kullanıyordu.

Romanında ve romanıyla Rabelais tam da Villon ya da de Basché gibi davranır Onların yöntemiyle hareket eder. Düşmanıyla, gotik çağla ciddi biçimde çarpışmak için, tanınmış ve asırlarca kutsanmış özgürlük ve serbestlik hukukunu taşıyan halk-bayram imgeler sisteminden yararlanır. Bu sadece neşeli bir oyundur ve bu yüzden de dokunulmazdır. Fakat bu sahnesiz bir oyundur. Ve işte Rabelais bu oyunun tanınmış özgürlük atmosferinde, temel dogmalara, sırlara, kutsal ortaçağ dünya görüşünün kutsallığına darbe indirmeyi kararlaştırır.

Rabelais'nin "Villon'un hilesini" tamamen başardığını kabul etmek gerekir. Söylediklerinin açıklığına rağmen, yalnız yakılmaktan kaçmakla kalmamış, aslında ciddi cezalandırma ve suçlamalarla da karşılaşmamıştır. Şüphesiz belli önlemler alması gerekmiş, ara sıra ortalıktan kaybolmuş, hatta Fransız sınırının dışına çıkmıştır. Fakat genel olarak her şey olumlu ve göründüğü kadarıyla özel bir kaygı ve heyecan uyandırmaksızın geçmiştir. Buna göre önemsiz, ama gülmecesiz söylenmiş şeyler yüzünden, Rabelais'nin eski dostu Étienne Dolet kazıkta yakılmıştır. De Basché ve Villon'un yöntemini kullanmamıştı o.

Rabelais'ye agelastlar, yani gülmeceye kendine özgü bir hak tanımayan insanlar saldırmıştı. Tüm kitapları Sorbonne tarafından yasaklanmıştı (bu yine de dağıtılmalarını ve yayımlanmalarını engellemedi); yaşamının sonlarında rahip du Puits-Herbault'nun oldukça ağır bir saldırısıyla karşılaştı; protestanlar tarafından Calvin'in saldırısı da oldu; fakat tüm bu agelastların sesi yankı uyandırmadı; karnaval gülmece haki-

kati daha güçlü çıktı.[40] Villon'un hilesini, yineleyelim, Rabelais başarıyla kullanmıştır.

Fakat halk-bayram biçimleri ve imgeleri sisteminin kullanımı, dışsal ve mekanik bir sansürden kaçış yolu, "Ezop dilinin" zorlama bir benimsenişi olarak algılanmamalıdır. Çünkü halk kendi derin eleştirisini, resmi hakikate inançsızlığını ve daha iyi beklenti ve yönelimlerini ifade etmek için bayram gülmece imgelerinin hakikat ve özgürlüklerinden binlerce yıldır yararlanıyordu. Özgürlüğün dışsal bir hak olmaktan çok, bu imgelerin özsel içeriği olduğu söylenebilir Bu binlerce yıl boyunca oluşan "korkusuz konuşmanın," dünya ve iktidar üzerine kaygı ve çekince taşımayan konuşmanın dilidir. İmgelerin bu korkusuz ve özgür dilinin yeni dünyagörüşüne zenginleşmiş olumlu bir içerik sunduğu ortadadır.

De Basché'nin yaptığı sadece geleneksel "nopces à mitaines" biçimini basitçe habercileri ceza almadan dövmek için kullanmakla sınırlı değildir. Bu dövmenin törensel biçimde, tüm ayrıntıları tasarlanmış ve düşünülmüş gülünç bir eylem olarak gerçekleştirildiğini görmüştük. Bu yüksek üsluplu bir dövmeydi. Habercilere indirilen darbeler bahaneli düğün darbeleriydi; bu darbeler, eski dünyaya (haberciler onun temsilcileriydi) indiriliyorlardı ve aynı zamanda yeni dünyanın döllenip doğurulmasına yardım ediyorlardı. Dışsal özgürlük ve cezasızlık bu biçimin içsel olumlu anlamında, dünya görüşsel içeriğinden ayrı değildir.

Tappecoue'nin karnaval parçalanışı da böyle bir niteliğe sahipti. Yine yüksek üslupla ele alınmış ve tüm ayrıntılarıyla düşünülmüştü. Tappecoue eski dünyanın temsilcisiydi ve parçalanışı olumlu bir şekilde biçimlenmişti. Özgürlük ve cezasızlık burada da bu bölümdeki tüm imge ve biçimlerin olumlu içeriğinden kopuk değildir.

Eski dünyayla hesaplaşmanın bu karnaval biçimlerinde düzenlenmesi bizde şaşkınlık uyandırmamalıdır. O çağların

[40] Son zamanlara dek yaygın olan, Rabelais'nin ölümünden önce yaşadığı korkunç baskılar efsanesi, Abel Lefranc tarafından tamamıyla çürütülmüştür. Rabelais, anlaşılan, tamamen huzurlu biçimde, ne sarayın korumasını, ne de kendi yüksek çevreden dostlarının desteğini kaybetmeden ölmüştür.

büyük ekonomik ve sosyal-politik altüst oluşları bile bilinen karnaval bilincinden ve biçimlerinden kaçınamamıştır. Rus tarihinden herkesçe bilinen iki olguyu ele alacağım. Korkunç İvan kendine özgü bir feodalizmle, yurtlukları destekleyen eski hakikat ve kutsallıkla savaşarak, eski devlet-politik, sosyal ve belli ölçüde ahlaki değerleri yıkarken, halk-bayram sokak biçimlerinin etkisini hissetmiş, eski hakikati ve eski iktidarı tüm travesti (maskeli balo kılık değiştirmeleri), hiyerarşik altüst oluş (tersyüz olma), alaşağı etme ve küçültme sistemiyle birlikte alaya almaktan kaçınamamıştı.

Korkunç İvan kilise çanlarıyla bağını koparmadı, ama soytarıların çıngıraklarının sesine de ihtiyaç duydu; *opriçina*'nın* örgütlenişinin dışsal yönünde bile karnaval biçimi öğeleri vardı (sözgelimi süpürge gibi karnaval eşyaları) içteyse opriçnina'nın günlük hayatı (Aleksandr kasabasındaki şölenler ve yaşantısı) tamamıyla bir karnaval ve sokaktaki gibi 'oranın kanunlarının dışında' bir karakter taşıyordu. Daha sonra, dengelenme döneminde, *opriçina* bastırılıp yetkileri elinden alınmakla kalmadı, her tür dengelenmeye düşman olan o ruhuyla da savaşıldı.

Tüm bunlar I. Petro döneminde de oldukça açık biçimde görüldü: soytarı çıngıraklarının sesi onun için neredeyse kilise çanlarını tamamıyla bastırıyordu. Petro'nun budalalar bayramının geç biçimlerini yaygın biçimde kültleştirdiği bilinmektedir (bu bayram bin yıllık tarihi boyunca böyle bir yasallaşma ve devletçe tanınma yaşamamıştı); bu bayramın alaşağı etmesi ve şaka yollu taçlandırması doğrudan devlet yaşamına, gerçek devlet iktidarıyla şaka yollu unvanlarla kaynaşmaya dek uzanıyordu (sözgelimi Romodanovski örneğinde); yeni olan yaşama öncelikle "maskaralık" düzeninde katılıyordu; reformlar sırasında, onların momentleri travesti ve alaşağı etme öğeleriyle kaynaşmıştı (sakal kesimi, Avrupa giyimi, kibarlık). Yine de Petro döneminde karnaval biçimleri daha ithal, aktarma bir karakter taşıyordu; Korkunç İvan döneminde bu biçimler daha halksal, daha canlı, daha karmaşık ve daha çelişkiliydi.

---

Opriç (yan taraf) sözcüğünden. Korkunç İvan döneminde ortaya çıkan bir örgütlenme; çara suçlu ve hainleri dilediğince cezalandırma özgürlüğü veriyordu. Daha sonra bu cezalandırma görevini üstlenen kimseler için kullanılan bir terim olarak yerleşti –çn.

Böylece halk-bayram biçimlerinin dışsal özgürlüğü onların içsel özgürlüğünden ve onların tüm olumlu dünyagörüşsel içerğinden kopuk değildi. Dünyanın yeni olumlu yönünü ve aynı zamanda onun ceza almadan ifade edilmesi hakkını sunuyorlardı.

Halk-bayram biçim ve imgelerinin dünya irdeleyici anlamını artık yukarda aydınlattık ve bir daha buna dönmeyeceğiz. Fakat şimdi bu biçimlerin Rabelais'nin romanındaki kendine özgü işlevlerini açıklayalım.

Bu kendine özgü işlevler, Rönesans edebiyatının ele aldığı sorunlar ışığında daha açık görünmektedir. Bu çağ, ileri bir özgürlüğün ve düşünce ile sözün açıklığına olası ve haklılaşmış kılınabileceği koşul ve biçimleri aramıştır. Bu özgürlük ve açıklığa yönelik dışsal (yani sansürlü) ve içsel hak birbirinden ayrı değildi. Açıklık bu dönemde, şüphesiz dar öznel anlamda, "saygınlık," "ruhun gerçeği," "içtenlik" vb olarak anlaşılmıyordu; bu çağ tüm bunlardan çok daha ciddiydi. Konu, herkesi ve her şeyi ilgilendiren kesinlikle nesnel, kamusal, gürültülü, sokak açıklığıydı. Düşünce ve söz, dünyanın ona bir başka yönünü, gizli olan, hakkında özel olarak ya da hiç konuşulmayan, sözcüklere ve hâkim dünya kavrayışı biçimlerine sığmayan öteki yüzünü döneceği koşullarda yer almalıydı. Düşünce ve sözde Amerika aranıyordu, kutuplar keşfedilmeliydi, yerkürenin batı yarısında araştırmalar yürütülüyordu, "altımızda ne var?" diye soruluyordu. Düşünce ve söz, hâkim dünyagörüşünün görünür ufkunun ötesinde yeni bir gerçeklik arıyordu. Söz ve düşünceler genellikle evrilip çevriliyordu, artlarında ne var, neyi gizliyorlar anlamak için. Hâkim düşünme biçimlerinin ve değerlerin öte yanına bakmayı sağlayacak, dünyayı yeni biçimde görmeyi sağlayacak bir konum aranıyordu.

Bu sorunu tam bir bilinçlilikle ilk kez ortaya koyanlardan biri Boccacio'ydu. *Decameron*'u çevreleyen veba, konuşma ve imgelerdeki açıklık ve gayrıresmilik için uygun koşulları yaratmıştır. *Decameron*'un sonunda Boccacio, kitabının temelini oluşturan sohbetin, "temiz düşünce ve sözcüklerle konuşmak gereken bir kilisede felsefe okullarında değil rahatlatan bir yerde, artık yetişkin ve dedikodulara dirençli olsalar da genç kadınların arasında, *bahçelerde, eğlence yerlerinde* ve en

seçkin insanlar için hayatını kurtarmak adına *kafasına pantolon giyerek* yürümenin uygunsuz olmadığı *bir çağda*" yapıldığının altını çizmektedir.

Bir başka yerde (altıncı günün sonunda) sohbete katılanlardan biri –Dieno– şöyle der: "Bu zamanların talihsizliği yüzünden *yargıçların mahkemelerini terk ettiğini, hem tanrısal hem insani yasaların sessizliğe gömüldüğünü* ve herkese kendi yaşamını korumak adına hakların sunulduğunu bilmiyorsunuz belki. Bu yüzden, eğer sohbetlerde dürüstlüğünüz bir parça *daha özgür sınırlara açılırsa*, kendinize ve başkalarına rahatlık sunmak için bir parça edepsizleşmekte de zarar yoktur."

Bu sözlerin sonu Boccacio için karakteristik olan dil sürçmeleri ve yumuşatmalarla yüklüdür, fakat başlangıcı vebanın rolünü doğru biçimde sunmaktadır: başka tür sözlere, yaşama ve dünyaya başka bir yaklaşıma hak vermektedir; yalnız tüm alışkanlıklar bir yana bırakılmaz, "tanrısal ve insani" yasalar da susar. Yaşam alışılmış düzeninden çıkmıştır, alışkanlıklar ağı parçalanmıştır, resmi ve hiyerarşik sınırlar savrulur, özgürlüğe ve açıklığa dışsal ve içsel hak sağlayan kendine özgü bir atmosfer yaratılır. En seçkin kişi bile "kafasına pantolon giyebilir." Bu yüzden yaşam sorunu da burada "kilise ve felsefe okullarında değil, rahatlatıcı bir yerde" ele alınır.

Burada *Decameron*'da veba imgesinin özel işlevlerinden bahsediyoruz: sohbet edenlere ve yazara, kendine özgü açıklık ve serbestlik için dışsal ve içsel hak sağlar. Fakat, bunun dışında, veba ölümün daraltılmış imgesi olarak, yenileyici maddi-bedensel aşağının hâkim rol oynadığı *Decameron*'un tüm imgeler sisteminin vazgeçilmez bir bileşenidir. *Decameron* çok daha kötü ve zayıf biçimleriyle de olsa karnaval grotesk gerçekçiliğin İtalyan zirvesidir.

Aynı sorunun bir başka çözümü baş kahramanın deliliği ya da budalalığıdır. Ölmekte, fakat hâlâ hüküm sürmekte olan dünya görüşünün tüm biçim ve dogmalarında, dünyaya başka gözlerle bakmak ve onu başka türlü görmek için dışsal ve içsel özgürlük aranmaktadır. Kahramanın deliliği ya da budalalığı (elbette, bu sözcüklerin ambivalent anlamlarıyla) bu tür bir bakışa hak vermektedir.

Aynı sorunun Rabelais çözümü, doğrudan halk-bayram biçimlerine yönelir. Bunlar çok daha radikal düşünce ve sözler

sunar, fakat aynı zamanda çok daha olumlu ve kapsamlı, içsel ve dışsal özgürlük de sunarlar.



Karnavalın etkisi –sözcüğün geniş anlamıyla– edebiyatın gelişim çağları boyunca büyük olmuştur, fakat bu etki çoğu kez gizli, dolaylı, fark edilmesi güç bir etkiydi, –Rönesans dönemindeyse alışılmadık biçimde güçlü olmakla kalmamış, dışsal biçimlerinde bile dolaysız ve açıkça ifade edilmişti. Rönesans, deyim yerindeyse, bilincin, dünya görüşü ve edebiyatın doğrudan bir karnavallaştırılmasıydı.

Ortaçağ resmi kültürü uzun yüzyıllar sürecinde gelişmişti, destansı yaratıcı bir döneme sahipti, her şeyi kucaklıyordu ve her şeye uygundu; tüm dünyayı ve insan bilincinin her köşesini sarıp derinlere sızmıştı, kendi türünde benzersiz bir örgütlenme olan katolik kilisesi tarafından destekleniyordu. Rönesans döneminde feodal oluşum sonlandı, fakat ideolojinin bilinçler üzerindeki iktidarı hâlâ aşırı güçlüydü.

Rönesans ideolojisi ortaçağın resmi kültürüyle savaşında neye dayanabilirdi? Savaşları etkileyici ve görkemliydi. Antik kitabi kaynaklar kendi başlarına, şüphesiz, yeterli bir dayanak sağlayamazlardı. Çünkü antiklik de ortaçağ dünya görüşünün prizmasından geçerek algılanmış olabilirdi (ve gerçekten de birçokları böyle algılamıştı). Hümanist antikliği keşfetmek için, ortaçağ düşüncesinin kategorilerinin bin yıllık iktidarından, resmi kültürden uzaklaşmak, ideolojik gelişiminin yüzyıllardır süren zincirinden kopmak gerekiyordu hâlâ.

Böyle bir dayanağı ancak binlerce yıldır oluşmakta olan güçlü halk gülmece kültürü sunabilirdi. Rönesansın ilerici öncüleri bu kültüre ve öncelikle de onun halk-bayram karnaval yönüne doğrudan katılmışlardı. Karnaval (yineleyelim, sözcüğün en geniş anlamıyla), bilinci, resmi dünya görüşünün iktidarından kurtarmış, dünyaya yeni biçimde bakmaya olanak vermişti; korkusuzca, sofuluktan, mutlak eleştirellikten uzak, fakat aynı zamanda nihilizmden de uzak bir biçimde, olumlu olarak, çünkü dünyanın filizlenen maddi ilkesini, oluşu ve değişimi, yeninin karşı koyulmazlığını ve sonsuz zaferini, halkın ölümsüzlüğünü keşfetti. Bu gotik çağın fırtınası ve yeni dünya

görüşünün temellerinin ele alınması için güçlü bir dayanaktı. Bu da bahsettiğimiz şekilde, bilincin karnavallaştırılmasıdır, – yeni, özgür ve keskin bir ciddiyete doğru yola devam etmek için gotik ciddiyetten tam bir kurtuluş.

Dobrolyubov bir yazısında harika bir düşünce dile getirmiştir: "Onu şiirsel imgelerle ifade edebilecek gücü toparlayabilmek için, ruhumuzda *bu yaşamın var olan düzeninden tam bir çıkışa olanak ve ihtiyaç duyduğuna yönelik sağlam bir inanç* olmalıdır."[41]

Rönesans'ın ilerici edebiyatının temelinde de "bu yaşamın var olan düzeninden tam bir çıkış olanağına ve ihtiyacına yönelik sağlam bir inanç" bulunmaktaydı. Ancak var olan her şeyin radikal değişim ve yenilenmesinin olanak ve ihtiyacına yönelik bu inanç sayesinde Rönesans yaratıcıları, dünyayı o gördükleri şekilde görebildiler. Fakat tam da bu inanç halk gülmece kültürünü bütünüyle ortaya çıkarttı, soyut bir düşünce olarak değil, bu kültürün bütün biçim ve imgelerini belirleyen canlı bir dünya duyumu olarak ortaya çıkarttı. Resmi ortaçağ kültürü tüm biçimleri, imgeleri ve soyut düşünme sistemleriyle, varolan dünya düzeninin ve varolan hakikatin kalıcılığına ve değişmezliğine, genel olarak varolan her şeyin sonsuzluğuna ve değişmezliğine yönelik doğrudan karşıt bir inanca sahipti. Bu öğreti Rönesans döneminde hâlâ hâkimdi ve bireysel düşünceler ya da bir odada antik kaynakların incelenmesi ("karnaval bilinciyle" aydınlanmamış bir inceleme) yoluyla değişecek değildi. Gerçek dayanağı ancak halk kültürü sunabilirdi.

İşte bu yüzden Rönesans'ın tüm büyük yapıtlarında, açık bir biçimde karnaval atmosferini, halk-bayram sokaklarının bir rüzgârını duyarız. Ve oluşumlarında, imgelerinin kendine özgü mantığında, Rabelais'de olduğu kadar dışsal görünürlük ve keskinlikle olmasa da karnaval temelini bulabiliriz.

Bu bölümde Rabelais'ye uyguladığımıza benzer bir çözümleme, Shakespeare dramlarının kuruluşunda var olan karnaval momentlerini bulmayı da sağlayabilirdi. Dramların ikinci, soytarı düzleminden bahsetmiyoruz. Bunların ciddi düzlemini de –hem doğrudan hem de gizli biçimde– karnaval alaşağı et-

[41] Dobrolyubov N.A., *İvan Nikitin'in Şiirleri. Dokuz Ciltlik Toplu Eserler*, c. 6, Leningrad, 1963, s. 167.

me-taçlandırma mantığı örgütlemektedir. Fakat Shakespeare'in korkusuz, keskin (fakat siniklikten uzak) gerçekçiliğinin ve mutlak dogmasızlığının başlıca belirleyeni, Shakespeare dramında bulunan "bu yaşamın bugünkü düzeninde tam bir çıkışın olanaklılığına olan inançtır." Radikal değişim ve yenilenmenin bu karnaval pathosu Shakespeare'in dünya duyumunun temelidir. Bu onun, bu gerçeklikte meydana gelen çağın büyük değişimini görmesini ve aynı zamanda bu değişimin sınırlılığını da kavramasını sağlar.

Shakespeare'de karnaval öğelerinin dışsal belirtisi az değildir: maddi-bedensel aşağı imgeleri, ambivalent edepsizlik, halk-şölen imgeleri vb (bunlardan girişte bahsetmiştik).

Cervantes'in *Don Quixote*'si ve novellaları da tamamen değerlendirilmemiştir: roman doğrudan, tüm dışsal aksesuarlarıyla karmaşık bir karnaval etkinliği gibi düzenlenmiştir. Cervantes gerçekçiliğinin derinliği ve sürekliliği de saf karnaval değişim ve yenilenme pathosuyla belirlenmiştir.

Rönesans edebiyatı, hâlâ doğru biçimde anlaşılmış halk-bayram karnaval biçimleri ışığında özel bir incelemeye gerek duymaktadır.

Rabelais'nin romanı tüm dünya edebiyatının en bayramlı yapıtıdır. Özünde halk bayramlılığını cisimlendirmiştir. Tam da bu yüzden daha sonraki yüzyılların, özellikle de XIX. yüzyılın ciddi-günlük ve resmi-törensel edebiyatının zemininde böyle kesin biçimde parlamaktadır. Bu yüzden Rabelais'yi bu yüzyılda hâkim olan dünyanın b a y r a m d a n y o k s u n kavrayışı aracılığıyla kavramak olası değildir.

Yine de burjuva kültürü koşullarında bayramsallık daralmış ve hafiflemiş, ama ölmemiştir. Bayram insan kültürünün ilksel ve yıkılmaz bir kategorisidir. Yalıtılabilir ve hatta bozulabilir, fakat tümüyle kaybolamaz. Burjuva dönemi insanının özel ve ev içi bayramı, zayıflamış olarak da olsa bayramın çarpık bir doğasını içinde barındırmaktadır: bayramda evin kapıları misafirlere açılır (herkese, tüm dünyaya), bayramda her şey boldur (bayram yemekleri, giysiler, süslemeler), şüphesiz herkese yönelik iyilik dilekleri (fakat neredeyse tamamen ambivalentliklerini kaybet-

miş olarak), bayram şerefeleri, bayram oyunları, neşeli bayram gülmecesi, şakaları, dansları vb korunmuştur. Bayram herhangi bir yararcı anlam taşımaz (dinlence, gevşeme vb gibi). Bayram her tür yararcılık ve pratikçiliği ortadan kaldırır; bu ütopik dünyaya anlık bir geçiştir. Bayrama belli birtakım sınırlı içerikler de yüklenemez (sözgelimi bayrama denk düşen tarihsel bir olay), – her tür sınırlı içeriğin ötesine taşacaktır. Bayram bedenin, toprağın, doğanın, kozmosun yaşamından da koparılamaz. Bayramda "gökteki güneş bile oyuna koyulur." Sanki özel bir "bayram havası" vardır.[42] Tüm bunlar burjuva döneminin bayramlarında da bozulmuş biçimde korunmuştur.

Son yılların batı felsefesinde, özellikle de antropoloji felsefesinde insanın kendine özgü bayram dünya duyumunu (bayram keyfini), dünyanın kendine özgü bayram yönünü keşfetme ve bundan varoluşçuluğun karamsar kavrayışını aşmak üzere yararlanma denemeleri yapılmış olması karakteristiktir. Yine de gerçek tarihsellik ve toplumsallığa yabancı, fenomenolojik yöntemiyle antropoloji felsefesi bu sorunu çözüme ulaştıramaz; ayrıca bu felsefe, burjuva döneminin dar bayramsallığına yaslanır.[43]

---

[42] Değişik dillerde bayram anlamına gelen sözcüklerin ayırtı ve kökenlerini çözümlemek, ayrıca halk dilindeki, folklordaki ve sanatsal edebiyattaki bayram imgelerini incelemek ilginç bir uğraş olacaktır: bir araya geldiklerinde, bayram dünyasının, bayramlı evrenin bütün bir resmi ortaya çıkar.

İnsanın bayram duyumunu keşfetmek üzere en ilginç deneme O. Bollnow'un kitabında yapılmaktadır. Bkz.: Otto Friedrich Bollnow, *Neue Geborgenheit. Das Problem einer Überwindung des Existentialismus* (*Yeni Güvenlik. Varoluşçuluğun Aşılması Sorunu*) Stuttgart, 1955. Kitabın sonunda, bayrama ilişkin, tamamlayıcı özel bir inceleme vardır: *Zur Anthropologie des Festes*, s. 195 – 243. Yazar kesinlikle tarihsel malzemeye dayanmaz, halk (karnaval) bayramları ve resmi bayramlar arasında ayrım yapmaz, dünyanın gülmece yönünü, bayramın kamusallığını, ütopyacılığını göz ardı eder. Buna rağmen, Bollnow'un kitabında birçok değerli gözlem bulunmaktadır.

**DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**

Пиршественные Образы У Рабле

# Rabelais'de Şölen İmgeleri

*Burada önümüzde çok yüce bir şey duruyor:*
*beslenme ilkesi harika bir imgeyle verilmiş; bütün*
*dünya bunun üzerine kurulmuş,*
*bütün doğa bunu kucaklamıştır.*

– Goethe (Myron'un İnek'i üzerine)

Rabelais'nin romanında şölen imgeleri, yani yeme, içme, yutma imgeleri, doğrudan bir önceki bölümde ele aldığımız halk-bayram biçimleriyle ilişkilidir. Bu kesinlikle sıradan, bireysel insanların özel-gündelik yeme içmesi değildir. Bu halk-bayram şölen yemeği, tam olarak "*bütün dünyanın şölenidir.*" Rabelais'deki her yeme ve içme imgesi bolluğa ve kamusallığa yönelik güçlü bir eğilimle yüklüdür, bu eğilim bu imgelerin şekillenmesini, olumlu hiperbolizmini, zaferli-neşeli tonlarını belirler. Bolluk ve kamusallığa olan bu eğilim, tıpkı maya gibi, tüm yeme imgelerine eklenmiştir; bu maya üzerinde belirir, büyür, artık ve fazlalık oluncaya dek serpilirler. Rabelais'deki tüm yeme imgeleri, karnaval geçit törenlerinde genellikle görkemle taşınan o devasa sucuk ve salamlara benzerler.

Şölen imgeleri organik olarak tüm diğer halk-bayram imgeleriyle kaynaşmıştır. Şölen tüm halk-bayram eğlencelerinin kaçınılmaz momentidir. O olmaksızın tek bir önemli gülünç olay olmaz. De Basché'nin evinde habercilerin düğün şöleni sırasında dövüldüğünü görmüştük. Tappecoue'nun parçalanması da diablerie'ye katılanlar şölen için meyhaneye doluştuğu zaman yapılır. Tüm bunlar şüphesiz rastlantı eseri değildir.

Rabelais'nin romanında şölen imgelerinin rolü çok önemlidir. Bu imgelerin, yeme ve içme alanından alınmış metafor ya da sıfat biçiminde de olsa, yer almadığı tek bir sayfa yok gibidir.

Şölen imgeleri oldukça grotesk beden imgeleriyle çok yakın biçimde iç içe geçmiştir. Bazen aralarındaki ilişkiler orga-

nik ve özsel olduğundan, aralarında kesin bir sınır çizmek güç olur, sözgelimi ele aldığımız öküz öldürme bayramı bölümü böyledir (ölen ve öldüren bedenlerin kaynaşması). Eğer romanın (kronolojik olarak) ilk kitabına, *Pantagruel*'e bakarsak, bu imgelerin nasıl kesintisiz biçimde birbirine karıştığını hemen görürüz. Yazar Kabil'in ölümünden sonra toprağın onun kanını içtiğinden ve bu yüzden inanılmaz biçimde verimli hale geldiğinden bahsetmektedir. Daha ileride, insanlar kızılcık meyveleri yemekte, böylece bedenleri aşırı biçimde büyümektedir Açık ağız motifi, *Pantagruel*'in hâkim motifidir ve bununla bağlantılı yutma motifi tam da beden imgeleriyle yeme içme imgeleri arasındaki sınırda yer alır. Başka bir yerde, Pantagruel'in doğuran annesinin aralanan rahminden tuzlanmış yiyeceklerle dolu bir kervan çıkar. Bu örneklerle, yeme imgelerinin beden imgeleriyle ve üreme gücü imgeleriyle (bereketlilik, büyüme, doğum) nasıl kesintisiz bir ilişki içinde olduğunu görürüz.

Roman içerisinde şölen imgelerinin rolünü inceleyelim.

Pantagruel'in daha beşikteyken gerçekleştirdiği ilk kahramanlıkları, yemek kahramanlıklarıdır. Panurge'un Türk bölümlerine şişte pişme imgesi hâkimdir. Kıçımıöp ile Şarapiç arasındaki dava bölümü ve Thaumastes ile ilgili bölüm şölenle sonlanır. Şövalyelerin yakılması bölümünde şölenin nasıl önemli bir rol oynadığını görmüştük. Kral Anarchus'un savaşıyla ilgili tüm bölüm, şölen imgeleriyle, en çok da savaşın neredeyse en temel silahı olan cümbüş imgeleriyle doludur. Epistemon'un yeraltı krallığına ziyareti bölümü de şölen imgeleriyle doludur. Anarchus'la savaş bölümü Amaurotes başkentinde Saturnus'a layık bir halk şöleniyle sonlanır.

Romanın (kronolojik olarak) ikinci kitabında da şölen imgelerinin rolü az değildir. Kitap öküz öldürme bayramında verilen şölenle açılır. Yeme imgeleri Gargantua'nın eğitimi bölümünde de önemli bir yer tutmaktadır. Gargantua Picrochole savaşının başlangıcında eve döndüğünde, bir şölen verilir, bu arada masadaki yemek ve av etleri birbiri ardına sıralanır. Ekmek ve şarabın Picrochole savaşının başlangıcında ve manastır bağındaki kavga bölümünde nasıl bir rol oynadığını görmüştük. Bu kitap yeme ve içme alanından alınmış olası her tür me-

tafor ve kıyaslamalar açısından özellikle zengindir. Kitap şu sözlerle sonlanır: "Et grand chere!"[1]

Üçüncü kitapta şölen imgeleri daha azdır, fakat burada da çeşitli bölümlere dağılmış olarak bulunurlar. Panurge'un din adamına, doktora ve filozofa danışmalarının yemek sırasında gerçekleştiğini hatırlatalım; tüm bu bölümün tematiği olan kadınların doğası ve evlilik sorunlarının özgürce tartışılması, "masa sohbeti" için tipiktir.

Dördüncü kitapta şölen imgeleri yeniden şiddetli biçimde artar. Bu imgeler sucuk savaşlarının karnaval bölümünde yaygındır. Yine bu kitapta gastronomlar bölümünde, dünya edebiyat sanatında bilinen tek, uzun yemek ve içki listesi bulunmaktadır. Gaster'in ve icatlarının ünlü övgüsü buradadır. Dev Bringuenarilles ile ilgili bölümde ve bir tek rüzgârlarla beslendikleri "rüzgârlar adası" ile ilgili bölümde yutma ve yemek önemli bir rol oynar. Burada "Rahipler Mutfakta" adlı bir bölüm vardır. Son olarak, kitap Pantagruel ile yoldaşlarının "havayı düzeltmelerine" yarayan gemi üzerinde şölenle sona erer. Panurge'un uzun eskatolojik tiradını sonlandıran, kitabın son sözleri şöyledir: "İçelim!" Bu Rabelais'nin kendisi tarafından yazılmış romanın son sözleridir.

Tüm bu şölen imgeleri romanda ne gibi bir öneme sahiptir?

Doğrudan bayramlarla, gülünç etkinliklerle, grotesk beden imgesiyle bağlantılı olduklarını söylemiştik; bunun dışında, konuşmayla, bilgece sohbet, neşeli gerçekle bağlantılı en önemli imgelerdir bunlar. Son olarak bolluk ve kamusallığa içten eğilimlerini belirtmiştik. Şölen imgelerinin bu tür sıradışı ve evrensel rolünü nasıl açıklamak gerekir?

Yeme ve içme grotesk bedenin yaşamının en önemli belirtilerinden biridir. Bu bedenin özellikleri açıklığı, tamamlanmamışlığı, dünyayla etkileşimidir. Bu özellikler yeme eyleminde tam bir açıklık ve somutlukla görülür: beden burada sınırlarından taşar, yutar, sindirir, dünyayı parçalar, onu kendinden çıkarır, onun sayesinde zenginleşir ve serpilir. İnsanın açılan,

[1] Theleme Manastırı'yla ilgili bölümde neredeyse hiçbir şölen imgesinin olmayışı dikkat çekmektedir. Manastırın tüm hücreleri ayrıntılı biçimde betimlenmekte ve anlatılmaktadır, fakat tuhaf biçimde, mutfak unutulmuştur, onun için Theleme'de yer yok gibidir.

ısıran, parçalayan, çiğneyen ağızda gerçekleşen dünyayla karşılaşması insan düşünce ve imgesinin en eski ve önemli konularından biridir. Burada insan dünyayı tatmakta, dünyanın tadını duymakta, onu kendi bedenine katmakta, onu kendinden bir parça kılmaktadır. İnsanın uyanan bilinci bu momente yoğunlaşmadan kalamazdı, onun insan ile dünya arasındaki karşılıklı ilişkiyi belirleyen çok önemli imgeler dizisinden kaçamazdı. Dünyayla yeme eyleminde gerçekleşen bu karşılaşma mutlu ve zafer doluydu. Burada insan dünyaya galip gelmekte, onu yutulmaksızın yutmaktadır; insan ile dünya arasındaki sınır, insan için olumlu bir anlamda kaybolur.

Antik imgeler sisteminde yeme kesintisiz biçimde emekle bağlantılıydı. Emeği ve savaşı sona erdiriyor, onların tacı ve zaferi oluyordu. Emek yemekte bayram ediyordu. İnsanın emek yoluyla buluşması, onunla emek yoluyla savaşması yemeyle, dünyadan koparılmış bir parçanın yutulmasıyla sonlanıyordu. Emeğin son zafer aşaması olarak, yemek, imgeler sisteminde bütün olarak tüm emek sürecinin yerine geçiyordu. Çok daha eski imge sistemlerinde yemek ve emek arasında keskin sınırlar genel olarak olamazdı: bunlar tek bir olgunun –insanın dünyayla, insanın zaferiyle sonlanan savaşı– iki yönüydü. Emek ve yemenin kollektif olduğunun altını çizmek gerekir; onlara tüm toplum eşitçe katılıyordu. Bu kollektif yeme, kollektif emek sürecinin doruk noktası olarak, biyolojik hayvansal bir eylem değil, sosyal bir olaydır. Yemeği, son noktası olduğu emekten ayırırsak ve onu özel-gündelik bir olgu olarak yorumlarsak, yani insanın dünyayla karşılaşması, dünyayı tatması, açılan ağız imgesinden, yemenin sözle ve neşeli gerçekle ilişkisinden koparılırsa, geriye yapay ve anlamsız metaforlar yığınından başka bir şey kalmaz. Fakat yaşamını ve yemeğini emek savaşında kazanmayı sürdüren, dünyanın ancak savaşarak alınmış, kazanılmış parçasını sindirmeyi sürdüren emekçi halkın imgeler sisteminde, şölen imgeleri önemli anlamlarını, evrenselliklerini, yaşam, ölüm, savaş, zafer, galibiyet, dirilişle özsel ilişkilerini korumayı sürdürürler. Bu yüzden bu imgeler kendi evrensel anlamlarıyla halk yaratıcılığının her alanında yaşamayı sürdürmüştür.

Burada gelişmeyi, yenilenmeyi, yeni anlam vurguları kazanmayı, yeni olgularla yeni ilişkiler kurmayı sürdürmüşlerdir. Yaratıcıları olan halkla birlikte yetişmiş ve yenilenmişlerdir.

Dolayısıyla şölen imgeleri hiç de birtakım etnograf ve halkbilimcinin iddia ettiği gibi, sönen çağların ölü kalıntıları, sözgelimi kollektif avın yakalanan av etinin kollektif paylaştırılıp yenildiği erken avcılık döneminin kalıntıları değildir. İlkel av üzerine bu tür basitleştirilmiş sunumlar, paylaşma ve yutma ile bağlantılı şölen imgeleri yığınının kökenini açıklamak üzere büyük bir yaygınlığa ve sanal anlaşılırlığa sahiptir. Fakat bize dek ulaşan en eski şölen imgeleri bile (grotesk beden imgeleri gibi) ilkel üzerine bu ilkel sunumlardan çok daha karmaşıktır: derinlemesine algılanmış, yönelimli, felsefi, zengin ayrıntılara ve çevrelerindeki bağlamla canlı ilişkilere sahiptirler, hiç de unutulmuş dünya görüşlerinin ölü kalıntılarına benzemezler. Bu imgelerin resmi dinsel sistemin kült ve törenlerindeki yaşamı tamamen farklı bir karaktere sahiptir. Burada bu imgelerin çok daha eski gelişim durumları gerçekten bastırılmış bir halde durmaktadır. Fakat halk-bayram sisteminde bu imgeler bin yıllık bir gelişme ve yenilenme yolunu aşmışlardır ve Rabelais'nin çağında, sonraki çağlarda da olduğu gibi, anlamla yüklü ve sanatsal-üretken bir yaşamı sürdürmüşlerdir.

Bu şölen imgeleri grotesk gerçekçilikte son derece zengin bir biçimde yaşamıştır. Rabelaisci şölen imgelerinin kaynağını tam da burada aramak gerekir. Antik sempozyumun etkisi ikincil bir öneme sahiptir.

Yeme eyleminde, söylediğimiz gibi, beden ile dünya arasındaki sınırlar beden için olumlu bir anlamda aşılır: dünyaya, düşmana galip gelir, ona karşı zaferini kutlar, onun sayesinde gelişir. Bu kazanılmış zafer anı kesinlikle tüm şölen imgelerine hâkimdir. Üzüntülü yemek olamaz. Üzüntü ve yemek bir arada olamaz (fakat ölüm ve yemek harika biçimde kaynaşır). Şölen hep zaferi kutlar – bu onun doğasında vardır. Şölen kutlaması evrenseldir: bu ölüme karşı yaşamın kutlanmasıdır. Bu açıdan döllenme ve doğuma eşittir. Muzaffer beden yenilen dünyayı içine alır ve yenilenir.

Bu yüzden zafer kutlaması ve yenilenme olarak şölen halk yaratıcılığında oldukça sık olarak tamamlanma işlevini yerine getirir. Bu açıdan düğüne eşittir (üreme eylemi). Genellikle her iki tamamlanmış son, halk yapıtlarını da sonlandıran "düğün şöleni" imgesinde bir araya gelir. "Şölen," "düğün" ve "düğün şöleni" soyut ve nihai bir son değil, hep yeni bir başlangıca gebe bir tamamlanmışlık sunmaktadır. Halk yaratıcılığında ölümün hiçbir zaman bir sonsöz olmaması karakteristiktir. Eğer sonda yer alıyorsa, ardından *trizna* (yani cenaze şöleni [ölüm sonrası verilen yemek]; sözgelimi *İlyada*'nın sonundaki gibi) gelecektir; trizna da gerçek bir sonsözdür. Bu halk yaratıcılığının tüm imgelerinin ambivalentliğiyle ilgilidir: ölümün yeni doğumla dolu olması gibi, son yeni başlangıçla dolu olmalıdır.

Her şölenin sahip olduğu zafer-kutlama doğası onu yalnız uygun bir sonsöz yapmakla kalmamakta, onu birtakım önemli olaylar için uygun bir çerçeve de yapmaktadır. Bu yüzden Rabelais'de şölen neredeyse her zaman ya sonlandırır ya da olayı çevreler (sözgelimi habercilerin dövülmesi).

Fakat bilgece sözlerin, konuşmanın, neşeli hakikatin özsel çerçevesi olarak şölen özellikle önemli bir anlama sahiptir. Söz ile şölen arasında kadim bir ilişki vardır. Çok daha açık ve klasik bir biçimde, bu ilişki antik sempozyumda verilmiştir. Fakat ortaçağ grotesk gerçekçiliği de kendine özgü sempozyum geleneğine, yani şölen konuşmasına sahipti.

Yemek ile söz arasındaki bu ilişkinin kökenini, insan dilinin ta beşiğinden başlayarak aramak ilgi çekici olacaktır. Fakat bu "son" köken, eğer belli bir olasılık payıyla kurmayı başarabilirsek, bu ilişkinin daha sonraki yaşamı ve anlamını kavramak için bize çok şey sunmayacaktır. Belki antik sempozyum yazarları, Platon, Ksenophones, Plutarkos, Athenaeus, Macrobius, Lucian ve diğerleri için söz ile şölen arasındaki bu ilişki hiç de ölü bir kalıntı değildi, onlar için canlı bir anlam taşıyordu. Bu ilişki grotesk sempozyumda ve onun ardılı ve tamamlayıcısı olan Rabelais'de böyle canlı ve anlamlıydı.[2] *Gar-*

[2] Grotesk sempozyum geleneği daraltılmış bir biçimde, şüphesiz, daha sonraları da yaşamayı sürdürmüştür; bununla XIX. yüzyılın bir dizi

*gantua*'nın önsözünde Rabelais doğrudan bu ilişkiden bahsetmektedir. İşte orası:

> "Çünkü bu haşmetli kitabı bedenimi beslemeye ayırdığım zaman içinde yazdım, yani yiyerek ve içerek. Bu üstün konuları ve derin bilgileri yazmanın tam zamanı da budur, nitekim Homeros, bütün filologların şahı, öyle yapmış, Horatius'un dediğine bakılırsa, Latin şairlerinin babası Ennius da öyle; ger gör ki densizin biri Ennius'un şiirlerinde kandil yağından çok şarap kokusu olduğunu kınayarak ileri sürer.
>
> "Zıpçıktının biri de benim kitaplarım için böyle der. Halt etmiş o! Şarap kokusu kandil yağından ne kadar daha göksel ve leziz! Benim için kandil yağından çok şaraba para harcamış derlerse övünürüm bununla, Demosthenes kendisi için nasıl şaraptan çok zeytinyağına para harcıyor diye övünmüş ise. Keyif adamı, cümbüş ehli denmek şandır şereftir benim için ve ben bu sıfatla bütün Pantagruelci meclislere hoş gelir, sefa getiririm" (kt. 1, Önsöz; Eyüboğlu, 26).

Başlangıçta yazar kendi yapıtının bilinçli bir küçümsemesini yapıyor: sadece yeme zamanlarında yazmakta, bu yüzden de yazmaya çok az zaman ayırmaktadır, ancak şaka ya da gevezelik kadar. Bu yüzden "yüksek konular ve derin sorular" ifadesi de ironik bir anlamda anlaşılabilir. Fakat bu küçümseme hemen, aynı şeyi yapan Homeros ve Ennius'a dayanarak bozulmaktadır.

Masa dili, şakacı ve özgür dildir; halk bayramlarının özgürlük ve samimiyet içinde gülme ve şakalaşma hakkı buraya taşınmıştır. Rabelais de kitabını bu soytarı başlığıyla örtmüştür. Fakat aynı zamanda masa sohbeti ve kendine özgü özü onu tamamıyla tatmin eder. Şarabı kandil yağına yeğlemektedir: kandil yağı, "yağlı" dinsel ciddiyetin simgesidir

Rabelais, özgür ve samimi gerçeğin ancak şölen atmosferinde ve masa sohbeti tonunda ortaya çıkabileceğine, çünkü her tür kesinlik ifadesinin ötesinde, ancak bu atmosferin ve bu

---

olgusunda karşılaşmaktayız (sözgelimi Beethoven'in masa sohbetlerinde); özünde, günümüze dek canlılığını sürdürmüştür.

tonun gerçeğin, Rabelais'nin anladığı şekilde içsel olarak özgür, neşeli ve maddeci olan gerçeğin özüne yanıt verdiğini düşünüyordu.

Tüm yüksek ve resmi türlerin kandil yağı ciddiyetinin ardında Rabelais geçmişin geçip giden gücünü ve gerçeğini görüyordu: Picrochole, Anarchus, Janotus, Tappecoue, yargıç ve haberciler, yani ona göre, ciddiyet, sadece eskiyen gerçeğin ve ölmeye mahkûm olan gücün tonu, ancak her tür korkuyla beslenip dolmuş insanın tonuydu. Bu arada grotesk sempozyumu, halk-bayram karnaval şölen imgeleri ve özellikle de antik "masa sohbetleri," ona gerçeği yeni biçimde kavramasını sağlayan gülmeceyi, tonu, sözlüğü, tüm bir imgeler sistemini vermiştir. Şölen ve şölen imgeleri, mutlak korkusuz ve neşeli gerçek için çok daha uygun bir araç olmuştur. Ekmek ve şarap (emek ve mücadeleyle yenilen dünya) her tür korkuyu yok etmekte ve dili kurtarmaktadır Dünyayı yenmiş, ona yenilmemiş muzaffer-insanın yeme ve içme eyleminde dünyayla neşeli, görkemli karşılaşması, Rabelaisci dünya görüşünün özüyle derinden uyum içindeydi. Dünyaya karşı yeme eylemiyle kazanılan bu zafer, somut, gözle görülür ve maddi-bedenseldi; yenilmiş dünyanın lezzeti duyuluyordu. Dünya insanlığı beslemektedir ve besleyecektir. Böylece bu dünyaya karşı zafer imgesinde ne mistisizm izi, ne de soyut idealistik yüceltme izi vardı.

Böyle bir imge, gerçeği maddileştirmekte, onun dünyadan kopmasına izin vermez, fakat aynı zamanda onun evrenselliğini ve kozmikliğini de korur. "Masa sohbeti" imge ve temaları hep "yüksek malzeme" ve "derin sorunlardır," fakat o ya da bu biçimde maddi-bedensel düzlemde alaşağı edilir ve yenilenirler: "masa sohbetleri" nesne ve değerler arasında hiyerarşik uzaklıklar arama çabasından kurtulmuştur, profan kutsalla, yukarıyı aşağıyla, ruhsal maddeselle özgürce kaynaşmaktadır; onlar için uyumsuzluk yoktur.

Yukarıdaki alıntıda şarap ile kandil yağının karşıtlaştırılmasının altını çizelim. Kandil yağı, daha önce söylediğimiz gibi, resmi hürmet dolu ciddiyetin, "Tanrı'ya karşı duyulan saygı ve korkunun" simgesidir. Şarap korku ve saygıdan kurtarmaktadır. "Şaraptaki gerçek [in vino veritas]," özgür ve korkusuz gerçektir.

Bir önemli momenti daha belirtmek gerekir: şölen sözlerinin gelecekle ve övgü-alayla olan özel ilişkisi. Bu moment şölen konuşma ve şerefelerinde canlı kalmıştır. Şölende söz, bir ve aynı eylemde ölen ve doğan zamanın kendisine ait gibidir; bu yüzden bu söz iki anlamlı ve ambivalenttir. Daha sempozyumun –Platon ve Ksenophon'daki– katı ve tutuk biçiminde övgüler ambivalentliklerini korumakta, (dar biçimde de olsa) hakareti barındırmaktadırlar: Sokrates'in övgüsünde onun benzersiz çirkinliğinden bahsedilebilir, Sokrates'in kendisini (Ksenophon'da) muhabbet tellalı olarak övebilir. Yaşlılık ve gençlik, güzellik ve benzersizlik, ölüm ve doğum burada iki başlı bir imgede buluşur. Fakat zamanın bayram sesi öncelikle gelecek üzerine konuşmaktadır Şölensel tören momenti kaçınılmaz olarak daha iyi gelecek beklentisi biçimini alır. Bu geçiş ve şimdinin zincirlerinden kurtulmuş şölen sözlerine özel bir karakter verir. *Hippokrates Derlemesi*'nde "Rüzgârlar Üzerine" adlı (Rabelais'nin iyi biçimde bildiği) bir deneme vardır; burada bir sarhoşluğun şu türden bir şölen tanımı yer alır: "Sarhoşlukta da bu böyledir: kanın ani bir artışının sonunda, ruh ve içindeki düşünceler değişir, var olan kötülükleri unutan insanlarda gelecek umudu belirir." Fakat şölen sözünün bu ütopizmi, bugün de yemek masası konuşma ve kadeh kaldırmalarında canlıdır ve dünyadan kopmaz: insanın gelecekteki zaferi, bolluğun ve insanın yenilenmesinin maddi-bedensel imgeleriyle sunulur.

Şölen imgelerinin Rabelais'nin romanındaki anlam ve işlevi, grotesk sempozyum geleneği içinde daha açık bir hal almaktadır. Bu geleneğin başlıca olgularını sıralayalım.

Grotesk gelenek, ünlü *Coena Cypriani*, yani *Cyprian'ın Akşam Yemeği* ile açılmaktadır. Bu yapıtın yaratılış tarihi hâlâ tartışmalıdır. Yapıtları arasında genellikle "Coena" da sıralanmakta olan, Carthage piskoposu Aziz Cyprian (öl. 258) ile kesinlikle bir ilişkisi yoktur. Yazılış tarihini saptama olasılığı yoktur. Bu tarih V ile VIII. yüzyıllar arasında bir yerdedir. *Co-*

*ena*'nın yazarının kendine belirlediği dolaysız ve bilinçli hedef de açık değildir. Bazı araştırmacılar (sözgelimi H. Brewer), yazarın tamamen didaktik, hatta hafızayı kuvvetlendirici [mnemonik] hedefler taşıdığını öne sürmektedir: öğrencilerin ve inananların zihnine kutsal metinlerdeki isim ve olayları yerleştirmek; başkaları (Lapôtre) burada Havari Julian'ın tanrıçası Ceres onuruna verilen "şölen"in parodisini görmektedir; son olarak, bazıları da (F. Lehmann vd) onda Verona piskoposu Zenon'un vaazlarının parodisini görmektedir.

Verona piskoposu Zenon kendine özgü bir vaaz hazırladı. Göründüğü kadarıyla, cemaatinin paskalya bayramlarında verdiği o vahşice ve hiç de Hıristiyan olmayan şölenleri düzene sokma kararı almıştı. Zenon bu maksatla, Kutsal kitap'tan ve İncil'den kutsal tarihin şahsiyetlerinin yeme ve içmelerinden bahseden yerlerinden bir derleme yaptı, başka deyişle kutsal metinlerdeki tüm şölen imgelerinden bir seçme yaptı. Kutsalın maddi-bedensel düzlemde kendine özgü bir yenilenişi çıktı ortaya. Bu vaazda "rirus paschalis," yani antik geleneğe göre, kilise vaazlarında paskalyada serbest bırakılan gülmece ve özgür şakalaşma öğretisi vardı.

*Coena Cypriani* içeriği açısından kesinlikle Zenon'un vaazını andırır, fakat ondan çok daha ileri gitmektedir. *Coena Cypriani*'nin yazarı, yalnız şölenlerden değil, Eski ve Yeni Ahit'in tüm b a y r a m imgelerinden devasa bir derleme yapmaktadır. Tüm bu imgeleri, sıradışı bir karnaval, bütün olarak söylenirse, saturnalia özgürlüğüyle, yaşam ve hareketlilik dolu bir şölen manzarası içinde bir araya getirir (*Coena Cypriani*'nin saturnalialarla ilişkisini neredeyse tüm araştırmacılar kabul etmektedir). Temelde, oğlunun düğününü kutlayan krala dair İncil anlatısı vardır (Matta, XXII, 1-14). Büyük şölene, Adem ile Havva'dan İsa'ya dek, Eski ve Yeni Ahit'in başlıca tüm şahsiyetleri katılır. Şölende, bu şekilde en mucizevi imgeyi kullanan kutsal metne göre otururlar: Adem ortaya oturur, Havva bir incir yaprağı üzerindedir, Kabil bir saban, Habil süt dolu bir bakraç, Nuh gemide, Abşalom dalların üzerinde, Yahuda bir para kutusu üzerinde oturmaktadır vb. Şölene katılanlara sunulan yemek ve içkiler de aynı ilkeye göredir: İsa'ya, sözgelimi İsa "passio" (yani acı) çektiği için "passus" denilen üzüm

şarabı sunulur. Şölenin tüm diğer momentleri de aynı grotesk ilke ile kurulmuştur. Yemekten (yani antik şölenin ilk kısmından) sonra, Davud arp çalar, Salome dans eder, Yahuda herkesi öper, Nuh şüphesiz kesinlikle sarhoştur, Petrus'u (şölenden sonra) bir horoz rahat bırakmaz vb. Ertesi gün şölenden sonra herkes ev sahibine hediyeler getirir: İbrahim bir koyun getirir, Musa iki tablet, İsa bir kuzu vb. Ardından hırsızlık motifi gelir: şölen sırasında birçok şeyin kaybolduğu belirtilir; kaybolan eşyaların aranması başlar, tüm davetlilere hırsız gibi davranılır, fakat bu arada her şeyin kefaretini ödemek üzere Hacer öldürülür ve törenle gömülür. Ortaçağların edebi şölen geleneğine yol açan, *Coena Cypriani*'nin içeriğinin ve kuruluşunun temel momentleri bunlardır. *Coena Cypriani*, Eski ve Yeni Ahit'in tüm şahıs, eşya, motif ve simgeleriyle mutlak olarak oynanan özgür bir oyundur. Bu oyunun yazarı hiçbir şeyin önünde duraksamaz. İsa'nın Azabı tamamen söz oyunuyla onun için üzüm şarabı içmenin kaçınılmazlığını çağrıştırır; tüm kutsal şahıslar hırsız olarak görünür vb. Kutsal imgelerin yakınlığının ve beklenmedik kaynaşmasının mucizeviliği şaşırtıcıdır: benzer bir uyumsuz birleşmeyle ancak Rabelais boy ölçüşebilir. Bütün kutsal metinler burada bir tür şaka yollu dans çemberinde bir araya gelir. Tanrının azabı, Nuh'un gemisi, Havva'nın incir yaprağı, Yahuda'nın öpüşü vb – Saturnalia şöleninin neşeli ayrıntıları haline gelir. *Coena Cypriani*'nin yazarı bu sıradışı serbestliği, şölen imgelerini başlangıç noktası yapmasıyla hak kazanmıştır. Bir kere seçildikten sonra, bu imgeler mutlak özgür oyun için ortam sağlamıştır. Şölen imgelerinin maddi-bedensel karakteri bu oyuna kutsal kitabın neredeyse tüm içeriğinin katılmasını, onun aynı zamanda hem alaşağı edilip hem de yenilenmesini sağlamaktadır (bu yenilenmiş görünümde İncil imgeleri kesinlikle açık biçimde hatırlanabilir). Şölen, sözü hürmet ve Tanrı korkusunun boyunduruğundan kurtarma gücü vermiştir Her şey oyun ve neşeye muktedir hale gelmiştir.

*Coena Cypriani*'nin bir özelliğini vurgulayalım: şölende kutsal tarihin çeşitli dönemlerinden şahıslar yer alır, şölen masası etrafındaki toplanma adeta tüm tarihin toplanmasını temsil eder. Şölen devasa, dünyasal bir karakter kazanır. Yine

hırsızlık, parodili kefaret ölümü (Hacer) ve parodili cenaze temalarının altını çizelim,– tüm bunlar şölen imgeleriyle iç içe geçer ve daha sonraki yüzyıllarda sık sık grotesk sempozyum geleneğine katılır.

IX. yüzyıldan başlayarak (bu yüzyılda dirilmiştir), *Coena Cypriani* ilk basımında da diğer basımlarında da büyük bir başarı kazandı. Elimize bu tür üç basım ulaşmıştır: ünlü Fulda başrahibi Rabanus Maurus'unki (855), diyakoz John'unki (Johannes Hymonides, 877) ve son olarak Reinslı Aselin'inki (XI. yüzyıl başları).

Rabanus Maurus katı ve ortodoks bir kilise adamıydı: buna rağmen *Coena Cypriani*'de saygısız hiçbir şey görmedi; *Coena Cypriani*'nin kısaltılmış bir basımını hazırladı ve II. Lothair'a adadı. Adamasında *Coena Cypriani*'nin krala "eğlendirici" bir okuma –"ad jocunditatem"– sunabileceğini belirtmektedir. Roma diyakozu John *Coena Cypriani*'nin metnini şiir biçiminde yeniden yazdı (eski *Coena Cypriani* düzyazıydı), ona bir önsöz ve sonsöz ekledi. Önsöz'den John'un yapıtının paskalya eğlencesi sırasında okul bayramlarında kullanılmak üzere yazıldığı anlaşılırken, sonsözde *Coena Cypriani*'nin kral Kel Charles'ın şölen sofrasında büyük başarı elde ettiği belirtilmektedir. Bu olgular çok karakteristiktir: eğlence ve şölen hak ve özgürlüklerinin IX. yüzyılda ne kadar kutsal olduğuna tanıklık ederler. Rabanus Maurus için (ve o zamanın başka temsilcileri için) bayram şöleni, başka koşullarda korkunç bir saygısızlık sayılacak olan, kutsal konulara dair bu tür oyunları haklı çıkarmaktadır.

Daha sonraki yüzyıllardan birçok *Coena Cypriani* yazması vardır, ki bu da bu ortaçağ sempozyumunun büyük etkisine tanıklık eder. "Coena"nın XVI. yüzyılın en büyük şölen yapıtlarında, "Yaşamda Başarıya Ulaşmak," ve yine "Pantagruel'in Düşü"nde yinelenmesi karakteristiktir.[3] "Pantagruel'in Düşü" Rabelais'nin etkisiyle yazılmıştır, fakat bir bakıma, Rabelais'nin romanının Üçüncü Kitap'ının karmaşık motifinin temeli olmuştur.

Ele alacağımız bir başka ortaçağ şölen geleneğine ait yapıt, X. yüzyıla aittir. *Cambridge Şarkı Yazmaları* adlı kitapta,

[3] D'Issoudun François Habert, *Le songe de Pantagruel.*

içinde Mainsli başpiskopos Goeringer'in evine bir hırsız girdiğinden ve hırsızın, cennete ve cehenneme gittiğine dair yemin ettiğinden bahseden bir şiir vardır.[4] Anlattığına göre, İsa gökte ziyafet vermektedir ve havari Petrus aşçılığını, Vaftizci Yahya ise sakiliğini yapmaktadır. Hırsız masadan bir parça ciğer çalıp mideye indirmeyi başarmıştır. Piskopos bu göksel hırsızlığından dolayı ona bir ceza verir. Bu ortaçağ şölen geleneği için oldukça karakteristik küçük bir yapıttır; burada Son Yemek travestileştirilir, şölen imgesi onu maddi-bedensel düzleme çekmeye, gerçek mutfak ayrıntılarını taşımaya, Havari Petrus'u aşçıya çevirmeye vb izin verir.

XI.-XII. yüzyıllarda ortaçağ şölen geleneği satirik momentin de katılmasıyla karmaşıklaşır. Bu açıdan, XI. yüzyıldan *Toledolu Garcia'nın Kitapçığı* adlı bir yapıt oldukça ilginçtir. Burada *curia*, papaların ve kardinallerin sürekli şöleni anlatılır. Papanın kendisi büyük altın bir kadehten içmektedir; tükenmez bir susuzluk duymaktadır, her şeye ve herkese kaldırır kadehini: kayıp ruhlara, hastalara, iyi hasada, barışa, denizcilere ve gezginlere vb. (Burada ektenya'nın [papazın sesleri ve uzatarak yaptığı, koronun tamamladığı duanın] parodisi öğeleri bulunmaktadır.) Kardinaller de ondan geri kalmaz. Bu sürekli şölen, Papanın ve kardinallerin susuzluk ve pisboğazlığının anlatımı, övgülü-hakaretli (yani ambivalent) karakter taşıyan, aşırı abartılı ve uzun sıralama-konuşmalarla doludur. Grotesk satirin örneği olarak bu yapıt genellikle Rabelaisci romanla karşılaştırılmıştır. Papanın ölçüsüz iştahı burada kozmik ölçülere bürünür.

*Garcia Kitapçığı*, Roma *curia*'sının rüşvetçiliği, açgözlülüğü ve çözülmesine tamamen karşı çıkar. Burada şölen imgelerinin neredeyse kozmik ölçeklere dek abartılmasının tümüyle olumsuz bir anlam taşıdığı gösterilebilir: bu "uygunsuz olanın abartılmasıdır." Konu, yine de çok daha karmaşıktır. Şölen imgeleri, tüm halk-bayram imgeleri gibi, ambivalenttir. Burada gerçekten dar satirik, dolayısıyla olumsuz bir yönelimin hizmetine verilmişlerdir; fakat bu imgeler kendi olumlu doğaları-

[4] Cambridge şarkılarının bu "komik ahret hayali" *The Cambridge Songs* (yay. haz. Karl Breul) içinde yayımlanmıştır. Cambridge, 1915, s. 59 – 85.

nı da korurlar. Bu da abartmaları doğurur, bu sonuncu satirik olarak kullanılsa da. Olumsuzlama burada imgelerin maddesine, şaraba, yemeğe, bolluğa aktarılmaz. İmgelerin maddesi olumlu kalır. Bu yapıtta ciddi ve tutarlı çileci eğilimler yoktur. Bu tür eğilimlerin olduğu yerde (sözgelimi çok sık olarak XIV. yüzyılın ikinci yarısının protestan satirinde), maddi-bedensel imgeler kaçınılmaz olarak zayıflar, kuru ve cimri biçimde verilir, abartmalar soyutlaşır. Ele aldığımız yapıtta bu yoktur. Satirik amaçla kullanılan imgeler şölen yaşamı yaşamayı sürdürür. Hizmet ettikleri o eğilim tarafından tüketilmezler. ve bu hiç de satire zarar vermez: yazar, çok etkili biçimde *curia*'yı ifşa eder, ama aynı zamanda içtenlikle kendi şölen imgelerinin olumlu gücünün egemenliğine de girer. Bu imgeler yazara liturjik ve evangelik metinlerin parodili travestileştirilmesi iznini veren özgür atmosferi sağlar.

Geleneksel (daha çok halk-bayram) imgenin parçalanması olgusu bütün dünya edebiyatına yaygındır. Bu olgunun ortak formülü şöyledir: grotesk bir beden kavramından, yani kolektif ve kamusal bir bedenden ortaya çıkıp gelişen imge, sınıflı insanın özel-gündelik bedensel yaşamına aktarılır Folklorda halk ve onun temsilcileri – vekilleri (kahramanlar, devler) şölen yapar, buradaysa papalar ve kardinaller şölen yapmaktadır. Kahramanlar gibi şölen yaparlar, fakat kahraman değillerdir. Halk adına değil, halk hesabına ve onun zararına şölen yaparlar. İmgenin doğrudan ya da dolaylı olarak folklordan alındığı, sınıflı, halkçı olmayan grubun yaşamının özelliklerine aktarıldığı yerde, kaçınılmaz olarak imgenin bu özgül iç çelişkisizliği ve özel gerilimi doğar. Şüphesiz, formülümüz kaçınılmaz olarak bu olguyu akılcılaştırmakta ve basitleştirmektedir: karmaşıktır, ayrıntılar açısından zengindir, çelişik eğilimler barındırır; tam bir çözümü bulunmaz, tıpkı canlı oluşan yaşamda da bulunmadığı, bulunamayacağı gibi. Halktan çalınmış ekmek ekmek olmaktan çıkmaz, şarap her zaman harikadır, onu papa içiyor olsa bile. Şarap ve ekmeğin kendi mantıkları, kendi hukukları, var olmaya karşı filizlerin arasından durdurulmaz bir çıkışları vardır, zaferin görkem ve neşesinin yenilmez damgasını taşırlar

Halk-şölen imgesinde bulunan bolluk eğilimi, bireysel ve sınıfsal açgözlülük ve çıkarcılıkla çatışır ve çelişik biçimde iç içe geçer. Orada da burada da "çok" ve "daha çok" vardır, fakat dünya görüşsel anlamları ve değerli tonları derin biçimde farklıdır. Sınıflı edebiyatta şölen imgeleri karmaşık ve çelişkilidir; onların folklordan devralınmış kamusal aşırı ruhları, özel-gündelik daraltılmış ve çıkarcı bedene sığmaz. Şölen imgeleriyle bağlantılı şiş karın, çiğneyen ağız, büyük fallus ve olumlu halk imgesi "tatmin olmuş insan" bu türden karmaşık ve çelişkili bir karakter taşır. Bereketlilik demonlarının ve obur halk kahramanlarının (sözgelimi halk efsanelerinin Gargantua'sı) şiş karnı, bir simonist olarak kutsal şeylerin alışverişini yapan açgözlü rahibin şiş göbeğine dönüşür. Bu keskin sınırlar arasında imge ikili, karmaşık ve çelişkili bir yaşam sürdürür.

XVII. yüzyılda halk komiğinin en sevilen temsilci ve ustalarından biri, üç Turlupinden biri olan "Şişko Guillaume"dı ("Gros Guillaume"). Alışılmadık biçimde şişmandı: "Kendi göbeğine erişmek için, bir sürü adım atması gerekiyordu." Hem göğsünün hem de göbeğinin altına, iki yerden kemer bağlıyordu, bu sayede bedeni bir şarap fıçısı gibiydi; yüzü tamamen una bulanmıştı, kıpırdanıp konuştuğunda unlar her yana saçılıyordu. Böylece figürü vücut bulmuş ekmek ve şarap simgesiydi. Toprağın bereketliliğinin bu iki ayaklı temsilcisi halk arasında büyük yaygınlık kazandı. Şişko Guillaume, insan suretinde neşeli ve kamusal şölen ütopyasını, yeryüzüne inen "Saturnus çağını" temsil ediyordu. Bereketli göbeğinin kutsallığından ve saflığından, elbette, şüphe duyulamaz. Fakat işte Bay Pickwick'in yuvarlak göbekciği: onda, şüphesiz, Şişko Guillaume'dan birçok şey vardır (daha doğrusu, onun İngiliz benzeri olan halk soytarılarından); İngiliz halkı onu alkışlar ve hep de alkışlayacaktır; fakat bu göbekcik Şişko Guillaume'ın şarap fıçısından daha çelişkili ve karmaşıktır.

Halk-şölen imgelerinin ikili ve içsel çelişikliliğiyle, dünya edebiyatının değişik imge ve değişik tür ve çeşitlemelerinde karşılaşılır. Bu çeşitlemelerden biri de ele aldığımız *Garcia Kitapçığı*'dır.

Ortaçağ şölen satirinin aynı gelişme döneminde, birtakım başka benzer olguları analım. *Walter Mapes'e atfedilen Latince Şiirler*[5] arasında, "Herhangi bir başrahip üzerine Magister Golias" ("Magister Golias de quodam abbate") adlı bir eser yer almaktadır. Burada bir rahibin bir günü anlatılır. Gün boyunca maddi-bedensel yaşamın sıradışı birtakım olayları ve daha da önemlisi ölçüsüz yeme içme gerçekleşir. Bedensel yaşamın tüm bu olaylarının anlatımı (başrahip başka türlü bir yaşam tanımaz), açıkça grotesk bir karakter taşır: ölçüsüzce abartılmıştır her şey, başrahibin yalayıp yuttuğu türlü yemek sıralanır. Daha en başta, rahibin ne gibi yollarla kendini rahatlattığı anlatılır (gün böylece başlar). Maddi-bedensel imgeler burada karmaşık ikili bir yaşam sürmektedir. Bunlarda, rahminden çıktıkları o devasa kolektif bedenin kalbi atmaktadır hâlâ.[6] Fakat bu kahramanca nabız burada zayıf ve kesik kesiktir, çünkü bu imgeler büyüklüklerini ve ölçüsüzlüklerini aklayan, onları halk bolluğuyla ilişkilendiren şeyden kopmuştur. "Herhangi bir başrahibin" şölen görkemi kof görkemdir, çünkü bir şeyi sonuca bağlamaz. Olumlu "tüm dünyaya şölen" imgesi ve olumsuz parazitçe oburluk imgesi, burada bir iç çelişkili, kesintili bütüne karışır.

Aynı *Golias Apocaliptis* derlemesindeki bir başka yapıt da tamamen benzer biçimde kurulmuştur. Fakat burada, papazlarına kötüsünü bırakıp kendisi iyi şarap içen bir başrahip vurgulanır. Burada Peder Jean'ın başrahibini, iyi şarap içmeyi

---

Bkz. *Poems attrib. to Walter Mapes*, ed. Th.Wright, Londra, 1841.

Bu yapıtın yazarı olarak "Magister Golias" anılmaktadır. Bu bir libertine'e, yaşamın normal düzeninden çıkıp resmi dünya görüşünün sınırlarını aşmış olan birine takılan olumsuz adlardan biridir; sarhoşlar ve sefahat düşkünleri için, yaşamını harcayanlar için de kullanılırdı. Vagantes de bilindiği gibi, "goliards" olarak çağrılırdı. Etimolojik olarak bu adlar ikili anlama sahipti: Latince "gula" (açgözlülük) sözcüğüyle ve Goliath sözcüğüyle yakınlıkları açısından; iki anlam da canlıydı, çünkü semantik olarak birbirlerine karşıt değillerdi. İtalyan bilgin F. Neri ve F. Ermini kendine özgü bir "Goliath çevrimi"nin varlığını göstermişlerdir. Aziz Augustus ve Bede, İncil'deki dev olan Goliath'ın, hıristiyanlık karşıtı ilkenin bir cisimlenişi olarak hıristiyanlıkla çeliştiğini düşünüyorlardı. Goliath imgesinin çevresinde, onun sıradışı oburluğu ve içkiciliği üzerine efsaneler ve şarkılar yaratıldı. Bu ad, grotesk bedeni temsil eden devlerin yerel folklorik adlarının yerini aldı.

sevmekle, fakat manastır bağı için dövüşmemekle suçlayan sesini duyarız.

XI. ve XII. yüzyıllar Latin edebiyatında şölen imgeleri ve yine üreme güçleriyle bağlantılı imgeler genellikle sarhoş, pisboğaz ve şehvetli rahip figürünün çevresinde toplanmıştır. Böyle bir rahip imgesi oldukça karmaşık ve düzensizdir. Birincisi maddi-bedensel yaşama düşkün biri olarak, bir rahibin yerine getirmesi gereken çileci idealle keskin bir karşıtlık göstermektedir. İkincisi ölçüsüz pisboğazlığı, çalışmayan bir asalağın asalaklığıdır. Fakat bunlarla birlikte bu yapıtların yazarları için, o olumlu "perhiz sonrası" ilkelerin, yemenin, içmenin, üreme güçlerinin, neşenin taşıyıcısıdır. Bu hikâyelerin yazarları kendi imgelerinde aynı anda üç momenti sunmaktadırlar: övgünün nerede bitip kınamanın nerede başladığı söylenemez. Yazarlar çileci ideale hiç bağlı değildir. Vurgu neredeyse hep bu tarihin perhiz sonrası anına denk düşer. Maddi-bedensel değerleri, aynı zamanda kilisenin dünyagörüşü sisteminde de kalarak aklamaya çalışan demokratik ruhbanların sesini duyarız. Bu yapıtlar, şüphesiz, eğlencelerle, bayram eğlenceleriyle, yağlı günler ve bu günlerde serbest bırakılan özgürlükle ilişkiliydi.

Bu türden, büyük yaygınlık kazanmış öykülerden birini ele alalım. İçeriği aşırı basittir: rahibin biri gecelerini evli bir kadınla geçirmektedir, bir gün kadının kocasından kaçamaz ve adam onu hadım eder. Hikâyenin yazarı kocadan çok rahibe yakınlık duymaktadır. Kadın kahramanın "bekareti"nin (ironik biçimde) nitelenişi sırasında, tüm olasılıkları aşacak kadar çok aşığı olduğu söylenir. Bu öykünün özünde, "rahip fallusunun kaybedilişi üzerine trajik bir fars"tan başka bir şey yoktur. Öykünün yaygınlığını, elimize XIII. yüzyıldan başlayarak ulaşan elyazmalarının çokluğu gösterdir. Elyazmalarının bazısında "neşeli vaaz" biçiminde de yer alır, XV. yüzyılda "pasyon (passion)" biçimini de almıştır. Paris derlemesinde *Passio cuiusdem monachi* olarak adlandırılmıştır. Burada İncil metni gibi düzenlenmiştir ve şu sözlerle başlar: "Bir zamanlar
Özünde bu tamamen "karnaval pasyonudur."

XI. ve XII. yüzyılların Latin eğlence edebiyatının oldukça yaygın temalarından biri, ruhbanların aşk işlerinde şövalyele-

re üstün gelmesiydi. Sözgelimi XII. yüzyılın ikinci yarısından, içinde bir kadın konseyinin anlatıldığı *Remiremont'ta Aşk Konseyi* adlı bir yapıt elimize ulaşmıştır. Bu konseye katılanların konuşmalarında aşk işlerinde ruhbanların şövalyelere üstünlüğü övülmektedir. Tematik açıdan, XII. yüzyılın, ruhbanların kadın ve metres (concubine) alma hakkı için toplanmış konsey ve ruhani sinotları anlatan sayısız yapıt da buna benzer. Bu hak İncil'den ve başka kutsal metinlerden parodili alıntılar yoluyla desteklenmektedir.[7]

Tüm bu yapıtlarda, ruhban ya da rahip figürü, üreme gücünün ve maddi-bedensel aşırılığın çelişkilerinin temsilcisi olmuştur. Peder Jean ve de özellikle Panurge imgesi hazırlanmaktadır. Fakat şölen imgelerinden oldukça uzaklaştık.

Aynı dönemde ortaçağ şölen geleneği iki yönde daha gelişmiştir: parodili sarhoş ayinlerinde ve Latin vagantes liriğinde. Bu olgular yeterince bilinmektedir ve ayrıntılı bir ele alınmayı gerektirmezler. Parodili sarhoş ayinlerinin ("Missa de potatoribus" ile "Potatorum missa") yanı sıra kumarbazlar ayini ("Officium lusorum") vardı, genellikle de her iki moment –şarap ve kumar– bir ayinde bir araya gelirdi. Bu ayinler genellikle ciddi biçimde gerçek kilise ayinlerinin metinlerinden derlenirdi. Şarap ve sarhoşluk imgeleri burada ambivalentlikten neredeyse yoksundur. Bu yapıtlar yeni çağların biçimsel parodili travestilerinin sınırlarına yaklaşıyordu. Vagante şiirinde, içki, yemek, aşk ve kumar imgeleri halk-bayram biçimleriyle olan ilişkilerini dışavururlar. Burada antik şölen masası şarkıları geleneğinin de etkisi vardır. Fakat genel olarak, vagante şiirinde şölen imgeleri yeni bir bireysel-lirik gelişme hattına girerler.

Ortaçağ Latince eğlence-bayram edebiyatının şölen geleneği böyledir. Bu geleneğin Rabelais üzerindeki etkilerine ilişkin herhangi bir şüphe yoktur elbette. Dahası, bu geleneğin yapıtları koşut ya da aynı kökten olgular olarak da oldukça aydınlatıcı bir öneme sahiptir.

---

[7] Ruhbanların şövalyelerle tartışması vulgar dillerin yapıtlarında da ele alınmıştır (bkz.: Oulmont Ch., *Les débats du clerc et du chevalier*. Paris, 1911).

Tanımladığımız ortaçağ geleneği içinde şölen imgelerinin işlevleri nelerdir?

*Coena Cypriani*, Zenon'un vaazından XV. ve XVI. yüzyılın geç dönem satir ve parodilerinin hepsinde, şölen imgeleri dili özgürleştirir, tüm yapıta korkusuz ve özgür bir ton verir. Ortaçağ sempozyumunda, antik olandan farklı olarak, çoğu kez felsefi konuşma ve tartışmalar yer almamıştır. Fakat bütün olarak tüm yapıt, onun tüm sözlü ayini şölen ruhundan beslenmiştir. Kutsal olanla özgürce oyun, işte ortaçağ sempozyumunun başlıca içeriği budur. Fakat bu nihilizm ve yücenin alçaltılmasından alınan ilkel keyif değildir. Eğer folklor kökenli tüm şölen imgelerine hâkim olan olumlu zafer kutlaması momentinin derinliğine nüfuz etmeyeceksek, grotesk sempozyum ruhunu yakalayamayız. Kendi saf insani maddi-bedensel gücünün bilinci kaplamıştır grotesk sempozyumu. İnsan dünyadan korkmaz, onu yener ve onun tadına bakar. Dünya bu zafer dolu tatma sırasında yeni bir biçimde, bereketli hasat, aşırı bir artış olarak görünür tüm mistik korkulardan arınılır (şölende hayaletler ancak ölen eski dünyanın gaspçıları ve temsilcileri olarak belirir). Şölen sözü aynı anda hem evrensel hem de maddecidir. Bu yüzden grotesk sempozyum, dünyaya karşı kazanılan her tür saf ideal, mistik ve çileci zaferi (yani, soyut ruhun zaferini) parodili travestileştirir ve küçültür. Ortaçağ grotesk sempozyumunda neredeyse hep gizemli gecelerin parodili travestisine yönelik öğeler yer alır. Grotesk sempozyumun bu özellikleri dar satirik eğilimlerine boyun eğdiği yerde bile korunmuştur.

Yeme ve içmenin, dili kurtarma gücünün ne denli büyük olduğuna, ruhbanların ve okulluların diline, yeme ve içme hakkında ne çok "gündelik dilden" parodili kutsal metin travestisinin yerleşmiş olduğu tanıklık etmektedir. Kutsal sözün bu tür gündelik dil travestileri tüm gündelik yemeklerde kullanılırdı. Tersyüz edilmiş ve alçaltılmış kutsal metinler, liturjik sözler, dua parçaları vb her kadehe, tadılan her yemeğe eşlik ederdi. Rabelais'nin romanında Peder Jean'ın konuşması, ama özellikle de "Sarhoş Muhabbeti" buna açıkça tanıklık etmektedir. Henri Estienne'nin buna ilişkin tanıklığını almıştık. Tüm bu gündelik ziyafet travestileri (bugün de canlıdırlar)

ortaçağdan mirastır: tüm bunlar grotesk sempozyumun kalıntılarıdır.

Rabelais'nin bazı çağdaşları –Calvin, Charles de Sainte-Martine, Voulte vd– dönemlerinin ateistik ve maddeci eğilim ve hareketlerini doğrudan ziyafet atmosferiyle bağdaştırdılar; bu eğilimleri kendine özgü "ziyafet liberterliği" olarak nitelendirdiler.

Ortaçağda ve Rabelais'nin döneminde bu "ziyafet liberterliği" demokratik bir karakter taşıyordu. Shakespeare'in döneminde bunun İngiliz çeşidi, Thomas Nash ve Robert Greene'in çevresinin ziyafet liberterliği de belli bir ölçüde böyleydi; Fransa'da buna liberter şairler yakındı: Saint-Amant, Theophile Viau ve d'Assouci. Daha sonraları bu ziyafet geleneği, en açık ifadesi Fransa'da XVII. yüzyılda Vendome çevresinin şölenli orjileri olan aristokratik ateizm ve maddecilik biçimini aldı.

Ne edebiyat tarihinde, ne de maddeci düşünce tarihinde korku ve sofuluktan kurtulmuş şölen dilinin rolü küçümsenemez.

Ortaçağ sempozyumunun yalnızca Latin hattını izledik. Fakat şölen imgeleri halk dillerinde yazılmış ortaçağ edebiyatında ve sözlü halk geleneğinde de önemli bir yere sahiptir. Şölen imgeleri devlerle ilgili tüm efsanelerde (sözgelimi sözlü gelenekteki Gargantua efsanesi ve Rabelais için doğrudan bir kaynak olan ona dair halk kitabı) büyük bir yer tutmaktadır. Ütopik oburluk ve işsizlik ülkesiyle ilgili popüler efsane dizileri vardı (sözgelimi "Pays de cocagne" fablı).[8] Benzer efsanelerin yankılarıyla ortaçağ edebiyatının anıtlarında karşılaşırız. Sözgelimi *Aucassin et Nicolette* romanında "Torelore" ülkesi anlatılır. Bu ülke "tersine dönmüş dünyadır." Burada kral doğurur, kraliçe savaşa gider. Bu savaş saf karnaval karakteri taşır: peynirler, pişmiş elmalar ve mantarlarla çarpışılır (doğuran kral ve yiyecek maddeleriyle savaş – tipik halk-bayram imgeleri). "Guyon de Bordeaux" romanında bol bol ekmeğin bulunduğu ve bunun kimseye ait olmadığı bir ülke anlatılır. "Pantagruel'in Müridi Panurge'un Bilinmeyen ve Mucizevi Adalara Kara

[8] Méon'un Recueil'inde yayımlanmıştır, c. IV, s. 175.



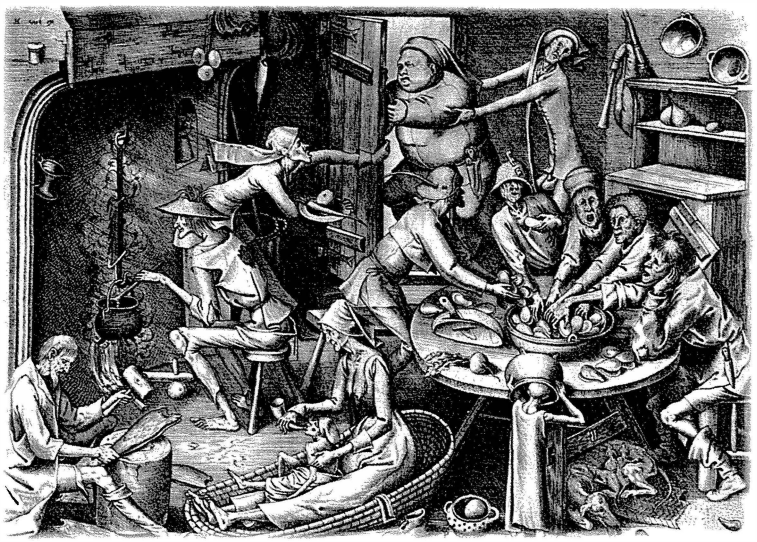
Oruçsuz Mutfak, Pieter Bruegel

ve Deniz Seyahatleri"[9] (1537) adlı kitapta tereyağı ve undan dağların, sütten nehirlerin olduğu, topraktan mantar gibi sıcak böreklerin yetiştiği vb ütopik bir ülke anlatılır.

Bu efsaneler dizisinin yankısıyla, Alcofribas'ın Pantagruel'in ağzındaki yolculuğu (kurtuluş için kefalet motifi) bölümlerinde ve sucuk savaşı bölümünde karşılaşırız.[10]

Şölen imgeleri ortaçağın en sevilen temalarından olan "Oruçla Maslenitsanın Tartışması" ("La Dispute des Gras et des Maigres") temasında da hâkim bir rol oynamaktadır. Bu tema sık sık ve farklı biçimlerde ele alınırdı.[11] Bu temayı

[9] Rabelais hayattayken bu kitap, bazıları farklı adlarla olmak üzere yedi kere yayımlandı. Rabelais'nin ilk iki kitabının etkisiyle yazılmış olan bu kitap, bir bakıma, Rabelais tarafından dördüncü kitabında kullanılmıştır (sucuk savaşı bölümü ve dev Bringuenarilles bölümü).
Hans Sachs Schlaraffenland'inde, haylazlığın, keyfin ve oburluğun yeğlendiği bir ülkeyi tasvir etmiştir; haylazlık ve oburlukta başarı gösterenler, burada ödüllendirilir; ciğer sucuklarıyla dövüşenler, şövalyeliğe yükseltilir; uyku için burada para ödenir vb. Burada Rabelais ile koşut imgeler görürüz: sucuk savaşı ve Alcofribas'ın Pantagruel'in ağzında yaptığı yolculuk bölümleriyle. Fakat Hans Sachs'ta, Rabelais'ye kesinlikle yabancı olan ahlaksallaştırıcı vurgu güçlüdür.
XVI. yüzyılda hâlâ tamamen canlıydı, (Baba) Pieter Bruegel'in resimleri buna tanıklık etmektedir: "Oruçsuz mutfak" ve "Oruçlu mutfak"



Oruçlu Mutfak, Pieter Bruegel

Rabelais de oruç ve oruç sonrası ("yağlı"), Gastrolaterlerin tanrılarına sunduğu yemekleri sıralarken ve sucuk savaşı bölümünde geliştirmektedir. Rabelais'nin kaynağı XIII. yüzyıldan bir şiirdir – "Orucun Etçille Karşılaştırılması" (XV. yüzyılın sonunda bu şiir, hâlâ Molinet tarafından "Balığın Etle Tartışması"nda kullanılıyordu). XIII. yüzyıl şiirinde iki büyük egemenin savaşı tasvir edilmektedir: biri perhizi, diğeri oruç sonrası tadları temsil etmektedir. Sucuk, salam vb'nden oluşan "Etçil" ordusu anlatılır: kavgaya katılanlar olarak taze peynir, tereyağı, krema vb yer alır.

Son olarak şölen imgelerinin sotiler, farslar ve tüm sokak halk komiği biçimlerindeki özsel önemini vurgulayalım. Ulusal soytarı figürlerinin ulusal yemek isimleri arasında da yer edindiği bilinmektedir (Hanswurst, Pikkelherring ve diğerleri).

XVI. yüzyılda *Yaşayan Ölüler* adlı bir fars vardı. IX. Charles'ın sarayında sergilendi. İçeriği şöyleydi: bir avukat ruhsal dengesini kaybeder ve kendini ölü olarak hayal eder; yiyip iç-

adlı iki taşbaskı, "Maslenitsa ile Oruç arasındaki Mücadele" ve son olarak, "Oruç ile Karnaval arasındaki turnuva;" tüm bu yapıtlar ykl. 1560 tarihlidir.



Karnaval ile Oruç arasındaki mücadele,
Frans Hogenberg, 1558

meyi bırakır ve yatağında kıpırtısızca yatar. Onu iyileştirmek üzere, akrabalarından biri de ölüymüş gibi yaparak avukatın odasındaki bir masaya yatırılmayı ister. Herkes ölen akrabanın çevresine toplanıp ağlaşır, fakat o, masada yatarak herkesi güldüren yüz hareketleri yapar ve herkes, hatta ölmüş akrabanın kendisi bile güler. Avukat hayretini belirtir, fakat ölülerin de güldüğüne inandırılır; o zaman o da gülmeye başlar: bu iyileşmenin ilk adımıdır. Ardından ölen akraba, masada yatarak yiyip içmeye başlar. Avukata ölülerin de yiyip içtiği söylenir; o da yiyip içmeye başlar ve sonuçta iyileşir. Böylece gülme, yeme ve içme ölümü yener. Bu motif, Petronius'un *Efesli Hanımefendinin Bekareti Üzerine* adlı kısa romanını anımsatır (*Satyrikon*'undan).[12]

Ortaçağın halk dillerindeki yazılı ve sözlü edebiyatında şölen imgeleri grotesk beden imgesiyle öyle sıkıca iç içe geçmiştir ki, bu yapıtların çoğunu ancak grotesk beden kavrayışına ayrılmış olan bir sonraki bölümde ele alacağız.

İtalyan şölen geleneği üzerine birkaç söz. Pulci, Berni ve Ariosto'nun şiirlerinde, şölen imgeleri, özellikle de ilk ikisinde, önemli rol oynar. Bu rol Folengo'nun, İtalyanca yapıtlarında, daha çok da makaroniklerinde önemlidir. Onda şölen imgeleri

[12] Bkz. Bu farsla ilgili bilgiler için: Guyon, *Diverses Leçons* I, bl. 25.

ve olası tüm "yenilebilir" metafor ve kıyaslamalar neredeyse sırnaşık bir karaktere bürünür. Makaronik şiirde Olimpos, peynirden dağları, içinde pasta ve keklerin yüzdüğü süt denizleriyle kaplı yağlı bir ülkedir; musalar ahçılardır. Tanrıların mutfağını, Folengo yüz seksen şiirle ayrıntılı biçimde anlatmıştır; nektar, yağlı et ve baharatlardan yapılan yoğun bir içkidir. Bu imgelerin alaşağı edici ve yenileyici rolü açıktır; onların zayıf ve daralmış karakteri de açıktır: dar edebi parodi öğesi hâkimdir, zafer-şölen neşesi çözülmüştür, gerçek evrensellik yoktur. Halk-ütopik momenti de neredeyse yoktur. Folengo'nun Rabelais üzerinde bilinen etkisi yadsınmaz, sadece yüzeysel momentlere yöneliktir ve genel olarak özsel değildir.

Rabelais'nin devraldığı ve tamamladığı, ortaçağ ve Rönesans şölen imgeleri geleneği böyledir. Yapıtında bu imgelerin olumlu, zafer-görkemli ve özgürleştirici momenti hâkimdir. Onu kamusallığa ve bolluğa yönelten eğilim burada güçlü biçimde ortaya çıkmaktadır.

Fakat Rabelais obur ve şehvetli rahip imgesini de tanımaktadır; şölen imgelerinin bu yönü, sözgelimi dördüncü kitapta yer alan "Rahiplerin Mutfakta Bulunma Nedeni" adlı bölümde ortaya çıkmaktadır. Gargantua'nın skolastik bir ruhla eğitildiği dönemdeki vakit geçirme tarzını anlatırken, Rabelais satirik bir biçimde kahramanının oburluğunu da anlatmaktadır (Genç Gargantua'nın vakit geçirme tarzı, burada çokça "herhangi bir rahibin" gününü andırır). Fakat bu dar satirik yön Rabelais'nin romanında oldukça sınırlı ve ikincil bir öneme sahiptir.

Rabelais'de "Gaster'in Övgüsü" karmaşık bir karaktere sahiptir. Bu övgü, Gastrolaterler ve onların ölçüsüz şölenleriyle ilgili bir önceki bölüm, çelişik eğilimler arasında verilen bir mücadeleyle doludur. Şölen aşırılığı burada mideye tanrı gözüyle bakan Gastrolaterlerin boş oburluğuyla kaynaşmaktadır. Gaster "bu maymunları (yani Gastrolaterleri), dışkısında ne tür bir tanrı bulunduğu üzerine düşünmeleri ve onu aramaları için gemisine gönderdi." Bu olumsuz boş mide düşkünlüğü imgelerinin önünde (olumsuzlama, yine de Gastrolaterlere sunulan yiyecek ve içecekleri kapsamaz), bütün insani teknik kültürün yaratıcısı ve mucidi olan Gaster'in güçlü imgesi durur.

Rabelaisci edebiyatta, Gaster'in övgüsünün tarihsel maddeciliğin tohumlarını içerdiğine dair bir kanıyla karşılaşılabilir. Bu hem doğrudur hem de değildir. Rabelais'nin eserlerini verdiği, tarihsel gelişimin o aşamasında, tam anlamıyla tarihsel maddeciliğin filizlerinden bahsedilemez. Fakat hiçbir koşulda burada sadece ilkel "mide maddeciliği" görülemez. Tarımı, tohumları korumayı, onu korumak için savaş aletlerini, taşıma araçlarını, şehir ve kalelerin inşasını, onları yıkma sanatını ve bunlarla bağlantılı bilimleri (matematik, astronomi, tıp vb) bulan Gaster, – bu Gaster hayvanın biyolojik midesi değil, örgütlü insanın kolektifliğinin maddi gereksinimlerinin temsilidir. Bu mide yenmek ve sindirmek için inceler dünyayı. Bu yüzden Gaster'in övgüsünde zafer-şölen tonları duyulur, övgünün sonunda Gaster'in gelecekteki yengi-icatlarının teknik fantezisine geçilir. Fakat bu zafer-şölen tonlarına olumsuzlama sesi de karışır, çünkü Gaster çıkarcı, kibirlidir ve adil değildir: yalnız şehirlerin yapımını icat etmekle kalmaz, onları yıkma yollarını, yani savaşı da icat eder. Bu, Gaster imgesine karmaşık karakterini verir bu imgede, Rabelais'nin çözmeyi başaramadığı derin bir içsel çelişki yaratır. Çözmeyi de denememiştir: Rabelais, o yaşamın çelişkili karmaşıklığına dokunmaz, her şeye kadir zamanın bir çıkış yolu bulacağına inanmıştır.

Rabelais'deki zafer-şölen imgelerinin, şövalyelerin yakıldığı ateşin şölen ateşine dönüşmesi bölümünde açıkça görüldüğü gibi, hep tarihsel bir renk taşıdığının altını çizelim; şölen sanki yeni bir çağdaymış gibi gerçekleşir. Karnaval şöleni de sanki ütopik bir gelecekte, Saturn çağının dönüşünde gerçekleşiyormuş gibidir. Neşeli, görkemli zaman şölen imgelerinin diliyle konuşur. Belirttiğimiz gibi, bu moment bugüne dek şerefelerimizde canlılığını korumuştur.

Şölen imgelerinin, burada belirtmediğimiz birçok önemli yönü daha vardır: bu, yemenin ölüm ve yeraltıyla olan kendine özgü ilişkisidir "Ölmek" sözcüğü bir dizi anlamın yanı sıra "yutulmak," "yenilmek" anlamlarına da gelir. Rabelais'de yeraltı imgesi yeme ve içme imgeleriyle doğrudan iç içe geçer. Fakat yeraltının topografik bedensel aşağı anlamı da vardır, yeraltını karnaval biçimleriyle de anlatır. Yeraltı, tüm Rönesans edebiyatında olduğu

gibi (Dante yolu boş yere açmamıştır), Rabelais'nin romanında da en önemli kesişim noktalarından biridir. Fakat maddi-bedensel aşağı ve yeraltı imgelerini ayrı bir bölümde ele alacağız: arada şölen imgelerinin, onları yeraltı ve ölümle ilişkilendiren o yönüne yeniden döneceğiz.

Bitirirken, bir kez daha, halk-bayram geleneğindeki (ve Rabelais'deki) şölen imgelerinin özel gündelik yeme imgelerinden, erken burjuva edebiyatındaki oburluk ve sarhoşluk imgelerinden keskin biçimde farklı olduğunu belirtelim. Bu son imgeler bireysel-bencil insanın bireysel hoşnutsuzluk ve doygunluk ifadesi, kamusal kutlamanın değil, onun bireysel keyfinin ifadesidir. Emek ve mücadele sürecinden kopukturlar; halk sokaklarından çıkmış ve evlerle odaların sınırları içine kapanmıştırlar ("ev içi-bolluk"): bu herkesin katıldığı "dünya şöleni" değil, aç dilencilerin kapıda bekleştiği ev ziyafetidir; eğer bu yeme imgeleri abartılmışsa, bu sosyal eşitlik duygusu değil, açgözlülük ifadesidir. Bu her tür simgesel açılım ve evrensel anlamdan yoksun, durgun hayattır, dar satirik biçimde, yani saf olumsuz ya da olumlu (doygunluk olarak) biçimde tasvir edilmesinin önemi yoktur.

Bundan ayrı olarak, halk-bayram yeme ve içme imgelerinin, durgun özel hayat ve tek bir insanın şahsi doygunluğuyla ortak hiçbir şeyi yoktur. Bu imgeler, toplumsal insanın dünyayla savaş ve emek sürecini sonlandırdıkları için, derin biçimde etkin ve görkemlidirler. Kamusaldırlar, çünkü temellerinde maddi ilkenin tükenmez biçimde serpilen bolluğu yatar. Evrenseldirler ve organik biçimde korku ve sofuluktan uzak, özgür ve sağlam hakikatin kavrayışıyla, bu yüzden de bilgece sözlerle kaynaşmıştırlar. Son olarak, yolundaki her şeyi ve herkesi değiştirip yenileyen daha iyi bir geleceğe yönelmiş neşeli zamanla kaynaşmışlardır.

Halk-şölen imgelerinin bu derin özgünlüğü bugüne dek anlaşılamamıştır. Genellikle özel-gündelik düzlemde yorumlanmış ve "vulgar gerçekçilik" olarak tanımlanmıştır. Bu yüzden hem bu imgelerin şaşırtıcı çekiciliği, hem de geçmişin edebiyat, sanat ve dünya görüşünde oynadıkları büyük rol anlaşılmamış ve aydınlatılmamış olarak kalmıştır. Halk-şölen imgelerinin, içinde farklı ölçülerde, sınıfların gelişiminin farklı derecele-

rine bağlı olarak özelleşmeye ve bozulmaya yöneldikleri sınıfsal ideoloji sistemlerindeki çelişkili yaşam da incelenmeden kalmıştır. Şölen imgeleri Flamandizmde [Flaman ekolünde] burjuva hayatına katılmalarına rağmen, zayıflamış bir ölçüde de olsa olumlu halk-bayram doğalarını hâlâ korurlar, ki bu da bu imgelerin Flaman resimlerindeki gücünü ve çekiciliğini açıklar. Ve halk kültürünün çok daha derinlikli incelenişi, bu alanda bir dizi önemli sorununun yeniden ortaya konup çözülmesini sağlayacaktır.

**BEŞİNCİ BÖLÜM**

Г от Р
Обра т
Ра ы
Ис ш и

а и л Михайлович Ба

# Rabelais'de Grotesk Beden İmgesi ve Kaynakları

Ele aldığımız şölen imgeleri grubunda aşırı abartma, hiperbolleştirme ifadeleriyle karşılaşmıştık. Bu tür aşırı abartmalar Rabelais'deki hem beden hem de bedensel yaşam imgelerine özgüdür. Romanın başka imgelerine de özgüdür. Fakat en açık biçimde beden imgelerinde ve yemek imgelerinde ifade edilmişlerdir. Bütün ölçüsüzlük ve aşırılığın kaynağı olan Rabelaisci dünyanın tüm diğer abartma ve hiperbollerinin temel kaynağını ve yaratıcı ilkesini burada aramak gerekir.

Abartma, hiperbolizm, ölçüsüzlük, aşırılık, genel kavrayışa göre, grotesk üslubun en temel belirtilerinden biri sayılmaktadır.

Groteskin tarihine ve kısmen de kuramına ilişkin en tutarlı ve zengin belgelenmiş malzemeyi sunma denemesi Alman bilimci G. Schneegans'a aittir. *Grotesk Satirin Tarihi* (1894) adlı eserinde önemli bir yer (neredeyse tüm kitabın yarısı) Rabelais'ye ayrılmıştır. Dahası, doğrudan, Schneegans'ın grotesk satir kuram ve tarihinin Rabelais çevresinde geliştiği söylenebilir. Schneegans'ın ortaya koyduğu grotesk imge kavrayışı kesinlik ve tutarlılık taşır, fakat özünde yanlış görünmektedir. Aynı zamanda yaptığı hatalar oldukça tipiktir ve grotesk satir üzerine ona dek ve ondan sonra yapılmış çalışmaların hepsinde bu hatalar büyük bir sıklıkla yinelenmektedir. Schneegans groteskin derin ve özsel ambivalentliğini görmezden gelir ve onda yalnızca dar satirik hedeflerle olumsuzlayıcı abartma görür. Groteske bu tür yaklaşımın tipik olasından dolayı, bu bölüme Schneegans'ın görüşünün eleştirisini yaparak başlayacağız.

Schneegans komiğin kesin olarak üç tip ya da kategoriye ayrılması üzerinde ısrar etmektedir: soytarılık (possen haft), burlesk ve grotesk. Aralarındaki ayrımı açıklamak üzere üç örneği çözümler.

Soytarılığın örneği olarak İtalyan "commedia dell'arte"ından bir sahneyi ele alır (bu sahneyi ilk önce Flögel, daha sonra Fischer ele almıştır). Harlequin ile gevezelik eden bir kekeme zor bir sözcüğü telaffuz edemez: kendini zorlar, sözcüğü gırtlağından çıkarmaya çabalar, terlemekte, aksırmakta, titremekte ve yüzü çarpılmakta, gözleri yerlerinden fırlamakta, "sanki, doğum sancısı ve kasılma yaşamaktadır." Sonunda sözcüğü beklemekten bıkan Harlequin, kekemeye beklenmedik bir yardımda bulunur: koşa koşa başını kekemenin midesine bindirir ve zor sözcük sonunda doğar İlk örnek budur.

Burlesk örneği olarak [Paul] Scarron'un Vergilius travestisi alınır. Scarron, *Aeneid*'in yüce imgelerini küçültmek maksadıyla, her yerde gündelik ve maddi-bedensel momentleri öne çıkarır: Hekuba bezler yıkar ve Dido, tüm Afrikalılar gibi, küt burunludur, fiziksel diriliği ve sağlığıyla vb *Aeneid* onun ilgisini çeker.

Groteskin örnekleri olarak Rabelais'den imgeler alınmaktadır: Peder Jean'ın "bir manastır çanının gölgesinin bile meyve verdiğini" belirtmesi; yine onun rahip cüppesinin, erkek köpeğe, kaybettiği üreme gücünü verdiğini belirtmesi; Panurge'un Paris duvarlarını üreme organlarıyla örme projesi.

Schneegans gülmecenin çok çeşitli karakterini, bu üç tip komik yardımıyla göstermektedir. İlk durumda (soytarılık) gülmece dolaysız, naif ve öfkeden yoksundur (kekemenin kendisi de gülebilir). İkinci durumda (burlesk), gülmeceye yüksek olanın alçaltılmasından dolayı gülmeyece öç katma [*zloradstvo*; kindar gülüş] karışmaktadır; bunun dışında, travestileştirilen *Aeneid*'i bilmek gerektiği için, gülmece burada dolaysızlıktan yoksundur. Üçüncü durumda (grotesk) belli sosyal olguların (manastırın ahlaki bozukluğu, Parisli kadınların satın alınırlığı) aşırı abartma yoluyla alaya alınması gerçekleşir; burada da dolaysızlık yoktur, çünkü alaya alınan bu sosyal olguları bilmek gerekir.

Bu üç tip gülmece ve gülünç olan arasındaki ayrımı, Schneegans, biçimsel-psikolojik estetik üzerinde temellendiriyor. Gülünç olan hoşnutluk ve hoşnutsuzluk duyguları arasındaki karşıtlığa dayanmaktadır. Bu karşıtlık üzerinde bütün gülünç tipleri temellendirilmiştir, ayrı tipler arasındaki farklılıklar ise değişik hoşnutluk ve hoşnutsuzluk kaynaklarını ve bu duyguların değişik bileşimlerini belirlemektedir.

İlk durumda (soytarılık) hoşnutsuzluk duygusu kekemenin iyileştirilmesinin beklenmedik ve alışılmadık karakterinden kaynaklanmaktadır; hoşnutluk duygusunu ise Harlequin'in hilesinin mutlu sonucu doğurur.

İkinci durumda (burlesk) hoşnutluk yüksek olanın alçaltılmasıyla doğar. Yüksek olan her şey kaçınılmaz olarak alçalacaktır. Yukarılara bakmaktan yorulursun ve gözlerini aşağılara çevirmek istersin. Yüksek olanın egemenliği ne kadar güçlüyse ve uzun sürmüşse, alaşağı edilip küçültülmesi o kadar hoşnutluk verici olur. Parodi ve travesti doğru zamanda, yani okur yüksek olanı okumaktan bıktığı zaman ortaya çıkarlarsa, başarıları büyük olur. Yani Scarron'un Malherbe ve klasisizmin despotizmine yönelik travestileri zamanında ortaya çıkmıştır.

Üçüncü durumda (grotesk) hoşnutsuzluk duygusunu, imgenin olanaksızlığı ve inanılmazlığı doğurur: bir kadının bir manastır kulesinin gölgesinden gebe kalabileceği düşünülemez, vb. Bu olanaksızlık, saçmalık güçlü bir hoşnutsuzluk duygusu yaratır. Fakat bu duygu iki hoşnutlulukla yenilir: öncelikle, abartılmış imgede manastırlardaki gerçek çözülmeyi ve yozlaşmayı tanırız, yani abartılmış imge için gerçeklikte bir yer buluruz; ikincisi moral bir doyum hissederiz, çünkü bu yozlaşma ve çöküş aşırı karikatür ve alay yoluyla bir darbe yemiştir.

İlk durumda (soytarılık) kimse alaya alınmaz – ne kekeme, ne de Harlequin. İkinci durumda, alayın konusu *Aeneid*'in yüce üslubu ve genel olarak klasisizmdir; fakat burada alay için manevi bir temel yoktur: bu hafif bir şakadır. Üçüncü durumdaysa (grotesk) belli bir olumsuz olgu, yani doğru olmayan bir şey ("Nichtseinsollendes") alaya alınır. Groteskin temel özelliğini tam da burada görmektedir Schneegans: karikatürlü bir biçimde olumsuz olguyu, yani doğru olmayan bir şeyi

abartmaktadır. Groteski soytarılıktan ve burleskten ayıran tam da budur. Hem soytarılıkta hem de burleskte abartma olabilir, fakat doğru olmayana satirik bir yönelimden yoksundur onlar. Dahası, groteskteki abartma, korkunçluğa dek taşınan aşırı, fantastik bir karakter taşımaktadır.

Resim sanatında grotesk, Schneegans'a göre, öncelikle karikatürdür, fakat fantastik alanlara taşınmış karikatür. Schneegans imparatorun büyük burnunun abartılması üzerine kurulmuş bir dizi III. Napoleon karikatürünü ele alır. Burnun büyüklüğü olanaksız bir hale getirilmiş, bu burnun bir domuz burnuna ya da karga gagasına benzetilmiş olduğu karikatürler grotesktir.

Olanaksız ve korkunç sınırlarına dek çekilmiş olumsuz (doğru olmayan) abartma, demek ki, Schneegans'a göre, groteskin temel özelliğidir. Bu yüzden grotesk hep satirdir. Satirik bir yönelimin olmadığı yerde, grotesk de yoktur. Schneegans, bu grotesk tanımından Rabelais'nin imgelerinin ve onun dilsel üslubunun tüm özelliklerini çıkarmaktadır: ölçüsüzlük ve aşırılık, tüm sınırları aşma eğilimi, ölçüsüz uzun sıralamalar, eşanlamlı kelimelerin yığılması vb.

Schneegans'ın kavrayışı böyledir. Daha önce de söylediğimiz gibi, bu kavrayış oldukça tipiktir. Grotesk imgenin saf satirik olarak, yani olumsuz olarak kavranışı oldukça yaygındır. Rabelais'ye bilindiği gibi, Shakespeare'den çok ve Cervantes'ten az satirik olmasa da satirik adı takılmıştır. Schneegans, Rabelais'yi, (egemen hakikati de kapsayan) tüm yaşam düzeninin olumsuzlanması, yeni doğmuş olanın olumlanmasıyla kesintisizce kaynaşmış olumsuzlama olarak satir kavrayışına değil, kendi dar, yeni zamanların ruhundaki, birbirinden ayrı özel olguların olumsuzlanması olarak satir kavrayışına taşır.

Schneegans'ın kavrayışı özünde yanlıştır. Groteskin birçok önemli yanının ve özellikle de onun ambivalentliğinin tamamen göz ardı edilmesi üzerine kurulmuştur. Dahası, Schneegans groteskin folklorik kaynaklarını tümüyle göz ardı eder.

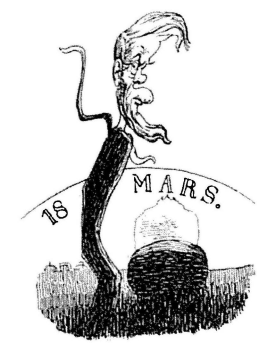
Schneegans'ın kendisi de Rabelaisci abartmaların tümünde, büyük çabalarla bile satirik eğilimler keşfetmenin olası olmayacağını kabul etmek zorunda kalmıştır. O bunu, hep her



Karikatürde politik grotesk örnekleri.
(*Geschichte der grotesken Satire,*
*Heinrich Schneegans*, 1894, s. 64-68)






18
MARS.







tür sınırı aşmaya çabalayan abartmanın doğasıyla açıklar: grotesk yazarı, kendi abartısının, hatta hiperbolleştirmesinin verdiği "sarhoşlukla" abartmanın gerçek hedefini unutur, satiri gözden kaçırır.

Başlangıçtaki satirik hedefini kaybeden bu tür bir abartmaya örnek olarak, Schneegans *Pantagruel*'in ilk kitabında yer alan bedenin farklı organlarının fantastik biçimde büyümesini aktarmaktadır.

Abartma (hiperbolleştirme) momenti gerçekten de groteskin önemli belirtilerinden biridir (özellikle de Rabelaisci imgeler sisteminde); fakat bu yine de en önemli belirti değildir. Grotesk imgenin tüm özünü ona taşımak da o kadar boşunadır. Schneegans abartma pathosunu ve onu harekete geçiren ilkeyi yanlış biçimde yorumlamaktadır.

Şu sorulabilir: eğer olumsuz ve olmaması gereken bir şey abartılıyorsa, bu pathos, bu abartma "keyfi" nereden kaynaklanmaktadır? Schneegans kitabında bu soruya bir yanıt vermez. Ve abartmanın oldukça sık biçimde şiddetli nitelik değişimlerinden geçen karakterini hiçbir biçimde aydınlatamaz.

Eğer grotesk satirin doğası olumsuz ve uygunsuz bir şeyin abartılmasını içeriyorsa, Schneegans'ın kendisinin de konu edindiği, abartmalarda varolan o mutlu aşırılığın kaynağı yoktur. İmgenin niteliksel zenginliği ve çeşitliliği, onun sanki en uzak ve belki de en yabancı olduğu olgularla olan çeşitli ve genellikle beklenmedik ilişkisinin kaynağı yoktur. Olumsuz olanın saf satirik abartmasını en iyi durumda ancak abartmanın saf niceliksel momenti açıklayabilir, ama imgenin ve ilişkilerinin niteliksel çeşitliliği ve zenginliği değil. İçinde sadece doğru olmayanın abartılmış gibi durduğu grotesk dünya, niceliksel olarak büyük olabilir, fakat niteliksel olarak yoksul, sıkıcı, renksiz ve neşeli olmaktan uzak olacaktır (Swift'in sisli dünyası kısmen böyledir). Böyle bir dünyanın Rabelais'nin neşeli ve zengin dünyasıyla ortak ne yanı olabilir? Tekbaşına satirik yönelim saf niceliksel abartmanın olumlu pathosunu bile açıklayamadıktan sonra, niteliksel zenginliğin pathosundan hiç bahsedemez.

Schneegans, geçen yüzyılın ikinci yarısının idealist estetiğine ve çağının dar sanatsal-ideolojik normlarına dayanarak,

groteske açılan doğru yolu bulamadı, bir imgede hem olumlu hem de olumsuz kutbun birleşmesi olasılığını kavrayamadı. Nesnenin yalnız niceliksel değil, niteliksel sınırlarını da aşabileceğini, kendisini aşabileceğini ve başka nesnelerle karışabileceğini ise hiç kavrayamadı. Gebe ve iki gövdeli grotesk imgeler Schneegans'e yabancıydı, grotesk olmakta olan dünyada nesnelerle olgular arasındaki sınırların, Schneegans'ın çağdaşı olan sanat ve edebiyatın statik dünyasında olduğundan kesinlikle başka türlü olacağını göremedi.

Schneegans'ın çözümlemesinin başlangıç noktasına dönelim: verdiği soytarılık, burlesk ve grotesk örneklerine. Çözümlemesinde, bu imgelerin nesnel içeriğine yönelmek yerine, onların kavranışının saf biçimsel-psikolojik mekanizmasını aydınlatmayı denemiştir. Fakat biçimsel-psikolojik momentlerinden değil de bu nesnel içerikten yola çıkarsak eğer, verilen bu üç örneğin yakınlık ve kökteşliği ortaya çıkacak, Schneegans'ın ileri sürdüğü ayrımlar ise yapay ve rastlantısal görünecektir.

Bu durumda, ilk örneğin nesnel içeriği nedir? Schneegans'ın kendisi bunu şüpheye yer bırakmayacak şekilde anlatır: kekeme doğurma eylemini sahnelemektedir Söze gebedir ve bir türlü doğuramaz. Schneegans şöyle der: "sanki, doğuruyor gibi bir ağrı ve kasılma yaşar." Aralanan ağız, yerinden fırlayan gözler, ter, titreme, kusma, kasılan yüz vb –bunlar bedenin grotesk yaşamının tipik olgu ve belirtileridir. Harlequin'in yaptığı da oldukça anlaşılırdır: doğurmaya yardım etmekte, bu yüzden mideye sıkı bir darbe indirmektedir; söz gerçekten de doğar. Burada gerçekten de sözün doğduğunun altını çizelim. Yüksek ruhsal eylem, (tamamen gerçekçi biçimde sahnelenen) doğurma eyleminin maddi-bedensel düzlemine çevrilerek, burada alçaltılmakta ve alaşağı edilmektedir. Fakat bu alaşağı edilme sayesinde sözcük bir tür yeniden doğmaktadır (hep doğumun ve doğurma eyleminin çevresinde gezinmekteyiz). Dahası, burada altüst olmuş bedensel hiyerarşinin özsel topografik momenti de görülür: burada aşağı yukarının yerini alır; söz dudaklarda ve düşüncelerde (kafada) konumlanmıştır, buradaysa Harlequin'in bir kafa darbesiyle içinden çıkardığı mideye taşınmıştır. Ve kafayla mideye (ya da kıça) indirilen bu geleneksel dar-

be özünde topografiktir: burada yukarıyı aşağıyla buluşturan o karşıtlık mantığı vardır. Dahası burada abartma da vardır: kekemenin telaffuz aracındaki zorlanmayı ifade eden bedensel olgular (gözlerin dönmesi, ter vb), doğurma eylemini andıracak ölçüde abartılmıştır; sonuçta sözün söylenmesine ilişkin tüm olaylar telaffuz aracından mideye taşınır. Burada nesnel bir çözümleme, bu küçük sahnede groteskin temel ve özsel momentlerini bulacaktır. Sahne oldukça zengindir ve tüm küçük ayrıntılarıyla düşünülmüştür. Aynı zamanda evrenseldir: bir tür dilin küçük bir satirli dramıdır, onun maddi doğumunun dramı ya da dili doğuran bedenin dramı. Bu benzersiz sahneye, gerçek halk komiğinin tüm imgeleri kadar, alışılmadık bir gerçekçilik, zenginlik ve tamamıyla düşünülmüş ve derin evrensellik hâkimdir.

Scarron'un travestisindeki imgelerin nesnel çözümlemesi bu gibi momentlerin varlığını açığa çıkaracaktır. Fakat Scarron'daki imgeler daha yoksul, daha basittir; onlardaki birçok şey rasgele, edebi uydurmalardır. Schneegans burada artık okuru yorma noktasına dek ulaşmış biçimde, yüksek olanın alçaltılmasını görmektedir sadece. Bu alçaltmayı biçimsel-psikolojik varsayımlarla açıklar: yukarılara bakmaktan yorulunca dinlenmek için gözleri aşağılara indirmek gerekir. Oysa burada Aeneid'in imgelerinin maddi-bedensel alana çevrilme, yeme, içme, üreme yaşamı ve bunların arasına giren bedensel olgular alanına çevrilme yoluyla alaşağı edilmesi de aynı şekilde gerçekleşir. Bu alanın olumlu bir anlamı vardır. Bu doğurgan aşağıdır Bu yüzden Aeneid imgeleri yalnız alaşağı edilmekle kalmayıp, yenilenmektedir de. Yineleyelim, Scarron'da tüm bunlar daha soyut ve yüzeysel-edebi bir karaktere sahiptir.

Schneegans'ın üçüncü örneğine, Rabelaisci imgelere dönelim. İlkini ele alalım. Peder Jean manastır çan kulesinin gölgesinin bile bereketli olduğunu söylemektedir. Bu imge bizi hemen grotesk mantığa taşır. Burada sadece manastır "yozlaşmasının" basit grotesk abartısı yoktur. Bu imgede konu kendi niteliksel sınırlarından çıkar, kendisi olmaya keser. Burada bedenle dünya arasındaki sınırlar silinir, bedenle dış dünya ve nesnelerin kaynaşması gerçekleşir. Çan kulesinin (kule) fallu-

sun genel grotesk imgesi olduğunun altını çizelim.[1] Ve bu imgeyi hazırlayan tüm bağlam, bu grotesk dönüşümü doğrulayan bir ortam yaratır. Rabelais'nin metninin aslını aktarmamız gerekiyor:

> "C'est (dist le moyne) *bien rentré de picques!* Elle pourroit estre aussi layd que *Proserpine*, elle aura, par Dieu, *la saccade* puisqu'il y a moynes autour, car un bon ouvrier mect indifferentement toutes pieces en oeuvre. Que j'aye la verolle en cas que ne les trouviez, engroissées á vostre retour, *car seulement l'ombre* du clochier d'une abbaye est feconde" (kt. I, bl. XLV).[2]

Peder Jean'ın tüm konuşması grotesk imgemize ortam hazırlayan, gayrıresmi ve küçültücü öğelerle yüklüdür. Öncelikle kâğıt oyunu alanından alınmış bir ifadeyle karşılaşıyoruz ("rentré de picques," başarısız bir hamle anlamında). Sonra yeraltının kraliçesi çirkin Proserpine imgesi; bu şüphesiz, antik bir anıştırma değil, ortaçağ diablerielerindeki "şeytanın annesi" imgesidir; bu imge, ayrıca yeraltının Rabelais'de hep bedensel aşağıyla ilişkili olması nedeniyle topografik olarak yerleşmiştir. Dahası, burada bedensel aşağıyla bağlantılı yemin ("pardieu") ve lanetler vardır ("frengiye yakalanayım ki"). Ayrıca üreme eylemi için iki metafor da bulunmaktadır burada: biri binicilik alanından alınmıştır ("saccade"); diğeri bir atasözüdür ("usta kunduracı her tür malzemeyi kullanmasını bilir"). Her iki du-

---

[1] Yüksek kulenin fallus olarak anlamlandırılması Rabelais ve çağdaşları tarafından antik kaynaklardan biliniyordu. İşte Lucian'dan ("Suriyeli tanrıça için") bir alıntı: "Bu propile [giriş yeri] üzerinde *otuz kulaç yüksekliğinde phalli* durmaktadır. Bu phallilere yılda iki kez bir adam tırmanmakta ve doruğunda yedi gün geçirmektedir. Bu adeti birçok kimse bu yükseklikten insanın tanrılarla yakın ilişkiye geçmesi ve onlardan tüm Suriye için iyilikler dilemesiyle açıklar."
Alıntının çevirisini verelim:
"'Bunda faka bastın işte,' dedi Rahip. 'Karın Proserpina'dan daha çirkin olsa da 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'" (Eyüboğlu, 188).

rumda da farklı düzenden (binicilik ve kunduracılık) nesnelerin maddi-bedensel aşağı düzleminde küçültülmesi ve yenilenmesi gerçekleşmektedir; bu da grotesk imgemizi hazırlar.

Tüm bu konuşma öğeleri özgül bir özgür ortam yaratmaktadır; büyük kısmı doğrudan maddi-bedensel aşağıyla ilişkilidir; nesneleri bedenlendirir ve küçültürler, bedeni dünyayla kaynaştırırlar ve bu da sonuçta çan kulesinin fallusa dönüşmesini hazırlar.

Bu grotesk imge, Schneegans'ın belirttiği gibi, manastır yozlaşmasının saf satiri midir?

Çözümlediğimiz alıntı Gargantua'nın salatasıyla birlikte yuttuğu, fakat sonra kaçmayı başarabilen hacılarla ilgili oldukça uzun bölümden bir parçadır. Bu bölüm gerçekten de hacılığa ve kutsal emanetlerin hastalıklardan (burada vebadan) kurtaran mucizevi gücüne olan inanca karşı yazılmıştır. Fakat bu belirli ve özel satirik eğilim tüm bölümün anlamını içermez ve hiç de bu bölümü oluşturan imgelerin tamamını kesinlikle belirlemez. Merkezinde hacıların yutulmasının tipik grotesk imgesi bulunmaktadır, bunun yanında en az onun kadar tipik olan sidikle boğulmaları imgesi vardır ve son olarak hacıların tüm bu talihsizliklerini öngörmüş mezmurların travestisi gelir. Bu travesti birtakım mezmur imgelerinin küçültücü yorumunu sunmaktadır. Tüm bu motif ve imgeler geniş evrensel öneme sahiptir ve hepsinin de yalnızca hacıların asalaklığını ve kutsal emanetlere kaba inançlarını alaya almak için bir araya getirildiğine inanmak saçma bir şey, topla serçeye nişan alındığına inanmak gibi bir şey olurdu. Hacılıkla ve kaba boşinançla savaş, bölümün tamamen resmi yönüdür. Hacılara yönelik konuşmasında, Grangousier bunu bilge devlet gücünün yüksek resmi diliyle açık ve dolaysızca anlatmaktadır. Burada Rabelais, hacılığın kötüye kullanılması konsunda çağının devlet görüşünü savunan resmi kraliyet yazarı olarak ortaya çıkmaktadır. Burada inanç değil, sadece hacıların kaba boş inançlılığı olumsuzlanmaktadır.[3] Bölümün açıkça ifade edilmiş resmi fikri budur. Fakat bu bölümün imgelerinin

[3] Bu batıl inancın eleştirisi, Rabelais'nin bu dizeleri yazdığı sırada saray iktidarınca desteklenmekte olan, cansız evanjelizm havasıyla yapılmıştır.

gayrıresmi, halk-bayram ve sokak dili tamamen başka türlü konuşmaktadır. Bu imgelerin güçlü maddi-bedensel doğallığı tüm ortaçağ dünya görüşü ve düzenini, inancıyla, azizleri, kutsal eşyaları, manastırları, sahte çileciliği, ölüm korkusu, eskatolojizmi ve kehanetçiliğiyle birlikte alaşağı etmekte ve yenilemektedir. Bu süpürülen dünyada, hacılar gerçekten de fark edilmeden salatayla yutulan ve sidikte boğulan türden küçük ve acınacak ayrıntılardır. Maddi-bedensel doğallık burada olumlu bir karaktere sahiptir. Ve tam da maddi-bedensel imgeler inanılmaz ölçülere dek abartılmaktadır: çan kulesi kadar büyük rahip fallusu, Pantagruel'in sel gibi sidiği ve her şeyi yutan engin gırtlağı.

Bu yüzden, büyük fallus imgesiyle alaşağı edilmiş ve yenilenmiş olan, gölgesiyle kadınları dölleyen manastır çan kulesi, manastır yozlaşmasını en hafif deyişle abartmaktadır. Tüm manastırı, üzerinde durduğu temeli, sahte çileci idealini, onun soyut ve amaçsız sonsuzluğunu alaşağı etmektedir. Çan kulesinin gölgesi, yeni yaşamı doğuran fallusun gölgesidir. Manastırdan geriye neredeyse hiçbir şey kalmaz – canlı bir insan kalır, obur ve sarhoş, acımasızca katı, güçlü ve kahramanca neşeli, tükenmez enerji ve yeniye susuzlukla dolu Peder Jean.

Kadınları dölleyen kule imgesinin, bütün bu tür imgeler gibi, topografik olduğunun altının bir daha çizelim: yukarıya, göğe yönelen kule fallusa dönüşürken (bedensel aşağı), gölge olarak yere düşer (topografik aşağı) ve kadınları döller (yine aşağı).

Panurge'un duvarlarının imgesi de bağlam tarafından hazırlanmıştır. "Dostum benim! –diye bağırdı Pantagruel.– Biliyor musun Agesialus ne dedi, ben ona yüce Lacedaemon şehri neden duvarlarla çevrili değil diye sorduğum zaman? Şehrin askerlik sanatında ustalaşmış, güçlü ve iyi biçimde silah kuşanmış halkını ve yurttaşlarını göstererek, şöyle bağırdı: 'İşte şehrin duvarları!' Bununla en sağlam duvarın asker iskeleti olduğunu ve şehirlerde halk ve yurttaşlarının yiğitliğinden daha umut verici ve sağlam bir kalenin bulunmadığını söylemek istedi" (kt. II, bl. XV). Daha burada, yüksek üsluplu bu antik anıştırmada duvarın grotesk bedenle bir şekilde beden-

selleştirilmesi hazırlanmaktadır. Bunu metafor hazırlar: en sağlam duvarlar savaşçıların iskeletlerinden oluşur. İnsan bedeni burada duvarın yapı malzemesine dönüşür; beden ile dünya arasındaki sınırlar kaldırılır (gerçi, yüksek metafizik düzlemde). Tüm bunlar Panurge'un projesini hazırlar. Bu proje şöyledir:

> "Benim gözlemime göre, burada kadın yemlikleri taşlardan daha ucuz. İşte bunlar duvar inşa etmeye pek uygundur: önce bu yemlikler mimari simetri kurallarına göre dizilir, büyük olanlar en alta, sonra darca olanlar ortaya ve en üste küçük olanlar dizilir, sonra tıpkı Bourges'deki büyük kule gibi bunları, manastır gulfik'lerinden* elde edilen sivri uçlu tünezle çivilenerek elmas biçimli örmenin incelikli bir yolu olmalı. Hangi şeytan yıkabilir böylesine duvarları? Her tür metalden sağlamdırlar, hiçbir darbeden korkmazlar. Şeytan alsın bunları! Yıldırım bile çarpamaz onlara. Neden? Sırf kutsal ve tanrısal olduklarından" (Agy.).

Parisli kadınların ucuzluğunun burada ancak bir yan motif olduğu, hatta bu motifte bile hiçbir ahlaki alçaltma olmadığı apaçıktır. Hâkim olan motif, en sağlam ve büyük güç olarak bereketliliktir Bu imgeyi, sözgelimi şu ruhla akılcılaştırmak doğru olmayacaktır: yurttaşların bereketliliği, nüfus artışı şehir için en güçlü askeri savunma olacaktır. Bu düşünce sunulan imgeye yabancı değildir, fakat genel olarak grotesk imgelerin bu tür dar akılcılaştırmaları yararsızdır.

Panurge'un duvar imgesi daha karmaşık ve geniştir, daha da önemlisi ambivalenttir. Onda topografik olumsuzlama momenti bulunur. Panurge'un duvarları hem kale duvarlarını, hem savaş cesaretini, hem mermileri, hem de burada güçsüz kalan yıldırımı alaşağı eder ve yeniler. Askeri güç ve kale maddi-bedensel üreme ilkeleri karşısında güçsüzdür.

Romanın bir başka yerinde (Üçüncü Kitap, bl. VIII) Panurge'un, zırhın başlıca ve en önemli parçasının üreme organını koruyan parça, gulfik olduğuna ilişkin uzun bir düşüncesi vardır. "Birinin başı kesilirse, bir tek o ortadan kaybolur, fakat

---

* Zırhta üreme organını koruyan parça –çn.

yumurtalıklarını kaybederse, tüm insanlık soyu kaybolur," der burada ve üreme organlarının, tufanın ardından Deucalian ile Pyrrha'nın insan soyunu yeniden yaratmasına yardım eden taşlar olduğunu bildirir. Burada en iyi inşa taşları olarak bedensel üreme ilkesi imgesi vardır.

Panurge'un bu düşüncesi başka bir açıdan da ilginçtir: ondaki ütopik moment açık biçimde ifade edilmiştir. Panurge doğanın, bitki krallığının tüm türlerini korumak isteğiyle, bitkilerin semen ve tohumlarını, kılıflarla, kaplarla, kabuklarla, dikenler, başaklarla örttüğünü, buna karşılık insanın çıplak doğduğunu ve cinsel organlarını örten bir şeyinin olmadığını hatırlatır. Rabelais burada Plinius'un benzer düşüncelerinden esinlenmiştir (bunları *Doğal Tarih*'inin VII. kitabında bildirmektedir). Fakat Plinius, karamsar dünya görüşüne uygun olarak, insan türünün zayıflığı üzerine karamsar çıkarımlara gitmiştir. Panurge'un çıkarımlarıysa son derece iyimserdir. İnsanın çıplak doğması ve cinsel organlarının açık olması gerçeğinden, insanın dünya için ve doğa üzerinde dünyevi hükümranlık için çağrıldığı sonucuna varır. Ancak "Demir Çağı" onu silahlanmaya zorlamıştır (o da silahlanmaya İncil efsanesine göre, ilk gulfikle, yani incir yaprağıyla başlamıştır); fakat er ya da geç insan yeniden barışçı amacına dönecek ve tamamen silahsızlanacaktır.[4] Her tür askeri gücü alaşağı eden yıkılmaz bedensel duvar imgesinde *implicite* [fr., örtük,] biçimde ifade edilmiş olan şey, burada *explicite* [fr., açık], fakat bir parça dar akılcı bir biçimde dile getirilmektedir.

Panurge'un duvar imgesi için kullandığı Parisli kadınların ucuzluğuna ilişkin satirik motifin ne kadar önemsiz olduğunu görmek için, Panurge'un bu aktarılan yargılarına bakmak yeterlidir. Panurge'un duvar inşası için önerdiği taşlar, Deucalion ile Pyyrha'nın insanlık türünün yıkılmış binasını ayağa kaldırmak için kullandıkları taşlarla aynıdır.

Schneegans'ın öne sürdüğü tüm örneklerin gerçek nesnel içeriği böyledir. Bu nesnel içeriğin bakış açısından, aralarındaki yakınlık farklılıklardan çok daha önemli görünmektedir.

---

[4] Benzer bir motif Erasmus'ta da vardır (Adagia, III, 10, 1): O da insanın çıplak olarak doğduğunu söyleyerek başlar ve buradan insanın "savaş için değil, dostluk için" doğmuş olduğu sonucunu çıkarır.

Sözkonusu farklılıklar vardır şüphesiz, fakat Schneegans'ın aradığı yerlerde değil. Psikolojik algı mekanizmasının yapay kuramı, bir yandan ve zamanının dar estetik normları diğer yandan, Schneegans'ın ele aldığı olgunun, groteskin gerçek özünü görmesini engellemektedir.

Öncelikle, incelediğimiz örnekler –"commedia dell'arte"-dan kekeme sahnesi, Scarron'un Aeneid travestisi ve son olarak Rabelais'nin imgeleri– ortaçağ halk gülmece kültürüyle ve grotesk gerçekçilikle az ya da çok ilişkilidir. İmgelerin ve özellikle de beden kavrayışının kuruluşunun karakteri gülmece folklorunun ve grotesk gerçekçiliğin mirasıdır. Bu kendine özgü beden kavrayışı ele alınan örnekleri her şeyden daha özsel biçimde birleştirir ve yakınlaştırır. Her üç durumda da bedensel yaşamın, "klasik"te olduğundan farklı olduğu kadar insan bedeninin naturalist betimleme tarzından da belirgin biçimde farklı olan bir temsil modusuyla karşı karşıyayız. Bu da bize üç olguyu da (şüphesiz farklılıklarını göz ardı etmeksizin) genel grotesk kavramı altına yerleştirme hakkı vermektedir.



Grotesk imgelerin temelinde bedensel bütün ve bu bütünün sınırları üzerine özel bir kavrayış yatmaktadır. Beden ile dünya ve ayrı bedenler arasındaki sınırlar groteskte klasik ve naturalist imgelerde olduğundan tamamen farklı bir biçimde çizilir. Bunu Rabelais'nin romanının bir dizi bölümünde gözledik. Bu bölümde gözlemlerimizi genişletmemiz, onları sistemleştirmemiz ve Rabelais'deki grotesk beden kavrayışının kaynaklarını aydınlatmamız gerekmektedir.

Fakat Schneegans'ın aktardığı bir örneğe daha değinelim: burnunun aşırı abartılışı üzerine kurulu III. Napoleon karikatürleri. Schneegans'a göre grotesk, bu abartının fantastik ölçülere ulaştığı ve insan burnunun hayvanınkine dönüştüğü yerde başlar. Özünde bu karikatürler üzerine konuşmayacağız: tüm bunlar gerçek groteskte bulunmayan yüzeysel alaylardır. Fakat bizi, hem dünya edebiyatındaki, hem neredeyse tüm dil-

lerdeki ("burnunu sokmak" vb gibi ifadeler), hem de insanlığa ortak hakaret ve küçültme jestleri arasında çok yaygın grotesk motiflerden biri olan burun motifi ilgilendirmektedir. Schneegans burnun hayvan burnuna dönüşümündeki grotesk karakteri doğru biçimde belirtmektedir. Gerçekten de insan ve hayvan özelliklerinin karışımı en eski grotesk türlerinden biridir. Fakat grotesk imgelerdeki burnun anlamını ise Schneegans anlamaz. Bunlarda burun hep fallusa karşılık gelir. Rabelais'nin genç çağdaşı olan XVI. yüzyılın ünlü doktoru, gülmece kuramını anmış olduğumuz Laurent Joubert, tıp alanındaki halk boşinançları üzerine bir kitap yazmıştı.[5] Burada (kt. V, bl. IV) halkta çok yaygın olan, burnun büyüklüğüyle üreme organının büyüklüğü ve gücü hakkında bir yargıda bulunulabileceği inancını aktarmaktadır. Bu fikri Peder Jean da manastır ağzıyla dile getirmektedir. Ortaçağların ve Rönesans döneminin edebiyatında burunun alışılmış anlamı da halk-bayram imgeler sistemiyle bağlantılı olarak, böyledir. En ünlü örnek olarak, ünlü maslenitsa oyunu olan Hans Sachs'ın "Burunların Dansı"nı ("Nasentanz") analım.

İnsan yüzünün tüm kısımları arasında grotesk beden imgesinde özsel rolü ağız ve özellikle fallus yerine geçen, burun oynamaktadır. Başın, kulakların ve yine burnun biçimi ancak hayvan biçimi ya da eşya biçimi aldığı zaman grotesk bir karakter kazanır. Gözler ise grotesk yüz imgesinde hiçbir role sahip değildir. Gözler insanın, grotesk için önemli olmayan, saf bireysel ve deyim yerindeyse kendine yeterli içsel yaşamını yansıtır. Groteskin sadece dışarı fırlamış gözlerle yakınlığı vardır (sözgelimi ele aldığımız kekemeyle Harlequin arasında geçen grotesk sahnede), yani o bedenden çıkan, uzaklaşan, koşan her şeyle, bedenin sınırlarından uzaklaşmaya yönelen her şeyle ilgilenmektedir. Groteskte her tür fışkırma ve dallanmaya, bedeni sürdüren ve onu başka bedenler ya da beden dışındaki dünyayla ilişkilendiren her şeye özel bir önem verilmektedir. Bunun dışında, patlak gözler, saf bedensel bir gerilime tanıklık ettikleri için groteski ilgilendirirler. Fakat yüzde grotesk için en önemli şey ağızdır.

---

Joubert Laurant, *Erreurs populaires et propos vulgaires touchant la médicine et le régime de santé*, Bordeaux, 1579.

O hepsine hâkimdir. Grotesk yüz, özünde, aralanan ağıza indirgenmiştir, -geri kalan her şey bu ağız için, bu açılmış ve yutan bedensel uçurum için sadece bir çerçevedir

Grotesk beden, kısaca vurguladığımız gibi, olmakta olan bedendir Hiçbir zaman hazır, tamamlanmış değildir: hep yapılmaktadır, yaratılmaktadır ve kendisi başka bir bedeni yapar ve yaratır; dahası, bu beden dünyayı yutar ve kendisi de dünya tarafından yutulur (Gargantua'nın doğumu ve öküz öldürme bayramı bölümündeki grotesk beden imgesini hatırlayalım). Bu yüzden grotesk bedende en önemli rolü, onun kendi kendinden gelişen, kendi sınırlarından çıkan, yeni (ikinci) gövdeye başlayan kısımları, yerleri oynar: rahim ve fallus. Grotesk beden imgesinde başlıca rol onlara aittir; başlıca olumlu abartma, hiperbolleştirmeyle onlar karşılaşır; bedenden ayrılabilir ve bağımsız bir yaşam sürebilirler, geride kalan bedenlerini ikincil bir şey olarak gizledikleri gibi (burun da bir biçimde kendini bedenden ayırabilir). Önem açısından karın ve üreme organından sonra gelen rolleri grotesk bedende, yutulan dünyanın içine girdiği ağız ve daha sonra kıç paylaşır. Tüm bu çıkıntılar ve girintiler, onlarda gerçekten de iki beden ve beden ile dünya arasındaki sınırların aşıldığını niteler gibidir, onlarda karşılıklı alışveriş ve yönelim gerçekleşir. Bu yüzden de grotesk bedenin yaşamındaki temel olaylar, bedensel dramın eylemleri -yeme, içme, dışkılama (ve diğer atıklamalar: terleme, sümkürme, hapşırma), çiftleşme, gebelik, doğurma, büyüme, yaşlılık, hastalık, ölüm, parçalanma, çürüme, başka beden tarafından yutulma- bedenin ve dünyanın sınırlarında ya da eski ve yaşlı bedenin sınırlarında gerçekleşmektedir; bedensel dramın tüm bu olaylarında yaşamın başlangıcı ve sonu kopmaz biçimde iç içe geçmiştir

Böylece grotesk imgenin sanatsal mantığı bedenin kapalı, düz ve nüfuz edilemez yüzeyini (dışını) göz ardı eder ve ancak onun tümseklerine -filizlerine, tomurcuklarına- ve gediklerine, yani ancak bedenin sınırlarından öteye ve bedenin derin-

liklerine uzanan kısımlara yönelmektedir.[6] Dağlar ve uçurumlar – işte grotesk bedenin rölyefi ya da mimari dille söylersek, kuleleri ve yer altı geçitleri.

Şüphesiz, grotesk imgede bedenin başka organları, üyeleri ve parçaları da yer alabilir (özellikle de bedenin parçalanması imgelerinde), fakat bedenin grotesk dramında küçük bir rol oynarlar; hiçbir zaman onlara vurgu yapılmaz (herhangi hâkim bir organın yerini almadıkları sürece).

Özünde, grotesk imgede, eğer sınır durumunda ele alınırsa, bireysel bir beden yoktur: bu imge sanki bir başka bedenden gebe kalmış çöküntü ve çıkıntılardan oluşmaktadır; bu ölüm ve gebeliğin tükenmez kaynağı, sonsuza dek yaşamı yenileyen geçiş kapısıdır.

Grotesk, söylediğimiz gibi, bedeni ayrı ve tamamlanmış bir olgu gibi kapatıp sınırlayan o boş yüzeyselliği göz ardı eder. Bu yüzden de grotesk imge bedenin yalnız dışsal değil, içsel özelliklerini de yansıtır: kan, bağırsaklar, kalp ve başka iç organlar. Genellikle içsel ve dışsal özellikler tek bir imgede kaynaşır.

Grotesk imgelerin özünde ikili bir bedenden oluştuğunu daha önce belirtmiştik. Bedensel yaşamın sonu gelmez zincirinde bir halkanın diğerine bağlı olduğu, bedenin yaşamının diğer, eski bedenin ölümünden doğduğu parçalara yer verir

Son olarak, grotesk bedenin kozmik ve evrensel olduğunu belirtelim: onda tüm kozmos için ortak olan doğal özellikler, toprak, su, ateş, hava vurgulanmıştır; doğrudan güneşle, yıldızlarla ilişkilidir; onda zodyak işaretleri vardır: kendinde kozmik hiyerarşiyi yansıtır; bu beden doğanın çeşitli olgularıyla kaynaşabilir –dağlarla, nehirlerle, denizlerle, adalar ve kıtalarla; kendine tüm dünyayı doldurabilir.

Bedenin ve bedensel yaşamın tasvirinin grotesk modusu binlerce yıldır sanatta ve sözlü yaratıcılıkta egemen olmuştur. Gerçek yaygınlık açısından, bugün de hâkimdir: grotesk beden formları yalnız Avrupa dışındaki halkların sanatında değil, Avrupa (özellikle de gülmece) folklorunda da varlığını sürdürmektedir; dahası, grotesk beden im-

[6] Aslında bu grotesk mantık, yine derinlik (delikler) ve yüksekliğin vurgulandığı, doğa ve eşya imgelerine de yayılmaktadır.

geleri halkların gayrıresmi konuşma yaşamında, özellikle de bedensel imgelerin hakaret ve gülmeceyle ilişkili olduğu yerde varlığını sürdürmektedir; genel olarak, söylediğimiz gibi, hakaret ve gülmece tematiği neredeyse tamamen grotesk-bedensel tematiktir; gayrıresmi ve gündelik konuşma ifadelerinin hepsinde yer alan beden, bu beden dölleyen-döllenen, doğan-doğuran, besleyen-beslenen, içen, dışkılayan, hastalanan, ölen bedendir; tüm dillerde bedenin, üreme organları, kıç, karın, ağız ve burun gibi kısımlarıyla ilgili çok büyük sayıda deyiş vardır, fakat kollar, ayaklar, yüz, gözler vb gibi diğer beden kısımlarının da yer aldığı deyişlerin sayısı oldukça azdır. Ancak bu grotesk olmayan beden kısımlarının da yer aldığı görece az sayıdaki deyişler birçok durumda dar-pratik bir karaktere sahiptir: samimi bölgelere yönelimle, uzaklık, boyut belirlemeyle ya da sayıyla ilişkilidirler ve her tür simgesel yorum ve metaforik güçten de anlamlı ifadelerden de yoksundurlar (bu yüzden hakaret ve gülmecede yer almazlar).

Özellikle de insanların samimi iletişim koşullarında gülüp küfür ettiği yerde, konuşmaları grotesk beden, çiftleşen, dışkılayan, oburluk eden beden imgeleriyle dolup taşar; konuşma üreme organlarına, mideye, boka, sidiğe, hastalığa, buruna ve ağza, parçalanmış bedene yönelir. Fakat konuşma normlarının aktığı yerde de bu grotesk beden selinden en edebi konuşmaya bile burun, ağız ve mideyle ilgili bir şeyler karışır, özellikle de konuşma dışavurumcu bir karakter taşıyorsa, neşeli ya da hakaretliyse. İnsanın samimi ve hakaretli hareketler kazanının kökeninde yine keskin biçimde ifade edilmiş grotesk beden imgesi yatar.

Tüm dillere, tüm edebiyatlara ve jestler sistemine uzanan, zaman ve alan açısından sınırsız olan bu grotesk beden imgeleri okyanusunda, yeni çağların sanat, edebiyat ve edepli konuşma bedensel kanonu küçük ve sınırlı bir adacık oluşturmaktadır. Antik edebiyatta bu kanon egemen değildi. Aslında Avrupa halklarının resmi edebiyatında da ancak son dört yüzyıldır tamamen hâkimdir.

Yeni, şu anda hâkim olan kanonun kısa bir karakteristiğini, edebiyata olduğu kadar temsili sanatlara da yönelerek ve-

receğiz. Yeni kanonun karakteristiğini, farklılıklarını hep göz önünde tutarak, grotesk kavramlar zemininde kuracağız.

Yeni bedensel kanon için –onun tüm bilinen tarihsel ve türsel çeşitlemelerinde– tamamen hazır, tamamlanmış, katı biçimde sınırlanmış, kapalı, dışarıdan görülen, kaynaşmamış ve bireysel gelişmiş beden karakteristiktir. Bedenden çıkan, uzanan her şey, her tür keskin çıkıntı, çöküntü ve dallanma, yani bedenin sınırlarını aşmasına ve bir başka bedeni gebe bırakmasına yarayan her şey ortadan kaldırılır, gizlenir, değiştirilir. bedenin derinliklerine uzanan tüm girintiler de böylece kapatılır. İmgenin temelinde, bireysel ve güçlü biçimde sınırlanmış beden kitlesi, onun masif ve örülü ön cephesi bulunur Örülü yüzeysellik, bedenin vadisi, kapalı ve başka bedenlerle ve dünyayla kaynaşmayan bireyselliğin sınırı olarak temel bir öneme sahiptir. Bu bedenin tamamlanmamışlığının, hazırlanmamışlığının tüm belirtileri özenle kaldırılır, onun içsel yaşamının tüm işaretleri de kaldırılır. Bu kanon tarafından belirlenen resmi ve edebi dilin dilsel normları, üremeyle, gebelikle, doğurmayla vb ilgili her şeyi, yani bedenin hazır olmayışıyla, tamamlanmamışlığıyla ve onun saf içsel yaşamıyla ilgili her şeyi yasaklar. Gündelik ve resmi, "kibar" dil arasında bu açıdan oldukça keskin bir sınır vardır.

Fransa'da XV. yüzyılda bu açıdan görece oldukça büyük bir dilsel özgürlük vardı. XVI. yüzyıldaysa dilsel normlar önemli ölçüde katılaştı ve gündelik ve resmi dil arasındaki sınırlar iyice aşırı boyutlara ulaştı. Bu süreç yüzyılın sonunda, XVII. yüzyıla hâkim olan o dilsel kibarlık kanonu geliştiği zaman daha da güçlendi. Dilsel norm ve yasakların şiddetli güçlenişine, XVI. yüzyılın sonunda Montaigne şöyle karşı çıkmıştı (*Denemeler*, kt. III, bl. V): "Bu o kadar önemli, o kadar yasal, o kadar gerekli olan üreme eyleminin insanlara ne zararı olmuştur ki, hiç kimse ondan yüzü kızarmadan bahsediyor ve herkes kendinde bu konuyu ciddi ve kibar sohbetten uzak tutma hakkını buluyor? Şunları telaffuz etmekten korkmuyoruz: öldürmek, soymak, ihanet etmek, fakat bu yasak sözcük dudaklarımızın arasından çıkamıyor.

"Bedenin üreme organları, kıç, mide, burun ve ağız gibi kısımları yeni kanonda hâkim bir rol oynamaz. Dahası, asıl anlamlarının yanı sıra sıra dışı dışavurumcu bir karakter kazanırlar, yani sadece bir ve sınırlı bedene verilmiş bireysel yaşamı ifade ederler. Mide, burun ve ağız şüphesiz hep beden imgesinde kalmaktadır, gizlenemezler, fakat bireysel ve tamamlanmış bedende ancak, daha önce söylediğimiz gibi, saf dışavurumcu bir işlev (özünde sadece ağız), ancak karakterleştirici ve bireyselleştirici bir işlev görebilirler. Bireysel bedendeki bu organların herhangi bir simgesel yaygın anlamı, şüphesiz dilde de olamaz. Eğer niteleyici ve dışavurumcu bir biçimde anlamlandırılmadılarsa, ancak dar pratik bir düzlemde, yani basitçe açıklayıcı yorumlarda anılırlar. Genel olarak, bedenin edebi imgesinde, niteleyici ve dışavurumcu bir anlam taşımayan her şey, söze ve eyleme karşı basit bedensel bir anıştırmaya dönüşür.

Yeni çağların bireysel beden imgesinde cinsel yaşam, yeme, içme ve dışkılama eylemleri anlamlarını şiddetli biçimde yitirmiştir: özel-gündelik ve bireysel-psikolojik düzleme, anlamlarının dar ve özgül, toplumla ve kozmik bütünle dolaysız ilişkilerinden kopmuş bir hale geldiği bir yere geçmişlerdir. Bu yeni anlamlarında eski dünya görüşsel işlevlerini artık yerine getiremezler.

Yeni bedensel kanonda önemli olma rolü, bedenin bireysel olarak nitelenmiş ve dışavurulmuş kısımlarına geçer: başa, yüze, dudaklara, kas sistemine, bireysel konuma, bedenin dış dünyadaki yerine. Ön planda, hazır bedenin yine hazır olan dış dünyada kesin konum ve hareketleri vardır, bu da, beden ile dünya arasındaki sınırların zayıflamamasını sağlar.

Yeni kanonun bedeni tek bir gövdedir; iki gövdeliliğin hiçbir belirtisi yoktur onda: kendine yeter, yalnız kendi adına konuşur; onunla olan şey yalnız onunla ilgilidir, yani yalnız bu bireysel ve kapalı bedenle ilgilidir. Bu yüzden onunla gerçekleşen tüm olayların tek bir anlamı vardır: burada ölüm yalnız ölümdür, hiçbir zaman doğumla karıştırılmaz, yaşlılık gençlikten koparılır; darbeler sadece belli bir bedeni incitir ve hiçbir şeyin doğmasına neden olmaz. Burada tüm etkinlik ve

olaylar tek bir bireysel yaşam düzleminde ele alınır: aynı bedenin bireysel doğum ve ölümünün sınırları arasına kapanmışlardır; bu sınırlar, bu bedenin sınırlarında hiçbir zaman karşılaşmayan mutlak başlangıç ve sonun sınırlarıdır.

Buna karşıt olarak grotesk bedende ölüm, varolan herhangi bir şeyi sonlandırmaz, çünkü ölüm doğuran bedeni ilgilendirmez, tersine onu yeni kuşaklarda yenilemektedir. Grotesk bedenin olayları, sanki iki bedenin kesişim noktasındaymışçasına, hep bir ve bir başka bedenin sınırlarında gelişmektedir: bir beden ölümünü sunmaktadır, diğeri doğumunu, fakat tek bir iki gövdeli imgede buluşmaktadırlar.

Yeni kanonun bedeni motiflerinden ancak bir tanesinde iki gövdeliliğin zayıf bir yankısını korumuştur: emzirme motifinde.[7] Fakat beden imgeleri –hem emziren anne, hem de çocuk– son derece bireyselleştirilmiş ve tamamlanmıştır, aralarındaki sınır kaybolmamıştır. Bu bedenlerin etkileşiminin sanatsal kavranışında kesinlikle yeni bir aşamadır.

Son olarak yeni bedensel kanon hiperbolleştirmelere tamamıyla yabancıdır. Bireysel beden imgesinde onun için yer yoktur. Burada yalnızca saf dışavurumcu ya da niteleyici özelliklerin altlarının çizilerek vurgulanmasına yer vardır. Şüphesiz bedensel bütünün ayrı organlarından ve onların bağımsız varlıklarından kopuş da olanaksızdır.

Yeni çağın bedensel kanonunun kaba hatları, edebiyatta ve dilsel normlarda genellikle görüldükleri şekliyle böyledir.[8]

Rabelais'nin romanı halk gülmece kültüründen, grotesk gerçekçilikten ve samimi dilsel doğallıktan devraldığı grotesk

---

[7] Goethe'nin, Eckermann ile yaptığı söyleşideki, Correggio'nun *Sütten Kesilme* adlı resmi ve buzağıyı emziren inek imgesi (Miron, *İnekler*) üzerine daha önce ele aldığımız düşüncelerini anımsayalım. Goethe bu imgelerde zayıflamış biçimde korunan iki gövdelilikten etkilenmiştir. Bedenle ilgili bu tür klasik kavrayış yeni toplum içinde davranma kanonunun da temelinde yatmaktadır. İyi eğitimin gerektirdiklerinin arasında şunlar vardır: dirsekleri masaya dayamamak, göğsünü gererek ya da kalçaları sallayarak dolaşmamak, ağzını şapırdatmadan yemek, tükürmemek, hapşırmamak, ağzı kapalı tutmak vb, yani bedeni her şekilde sınırlamak, kapatmak ve delikleri kapalı tutmak. Giyim ve moda tarihinde grotesk ve klasik beden kavrayışları arasındaki savaşı izlemek ilginçtir. Bu kavrayışların dans tarihindeki savaşı teması daha da ilginçtir.

beden kavrayışını tamamlar. Ele aldığımız tüm bölümlerde ve romanın farklı imgelerinde yalnızca grotesk bedenle karşılaştık. Tüm roman boyunca grotesk beden doğallığının güçlü seli akmaktadır: parçalara ayrılmış beden, grotesk organlar (sözgelimi Panurge'un duvarlarında), mideler ve bağırsaklar, aralanmış ağızlar, çiğneme, yutma, yeme ve içme, dışkılama eylemleri, sidik ve bok, ölüm, doğurma eylemi, çocukluk ve yaşlılık vb. Bedenler aralarında, eşyalarla (sözgelimi Carême-prenant imgesinde) ve dünyayla kaynaşır. Her yerde iki gövdeliliğe eğilim görülür. Her yerde bedenin doğurgan [*rodovoy*; ayrıca atasal] ve kozmik momenti öne çıkarılır.

İki gövdeliliğe eğilim ele aldığımız bütün bölümlerde az ya da çok ölçüde bulunmaktadır. Bunun çok daha açık ve kaba bir şekilde görüldüğü bir başka örnek sunalım: "[Gargantua'nın] 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'un *Şölen*'inde dediğine göre, insanoğlu efsanelerdeki başlangıcında böyle imiş" (kt. I, bl. VIII; Eyüboğlu, 57). "Androjen" motifinin sunduğu şekilde yorumlanışı, Rabelais'nin çağında oldukça yaygındı. Temsili sanatlar alanında, benzer bir olgu olarak, Leonardo da Vinci'nin, bu eylemi beden içi yönüyle temsil eden bir resmini anımsıyorum.

Rabelais önemli momentleriyle grotesk beden imgesini sunmakla kalmaz, bedenin atasal yönüyle bir kuramını da vermektedir. Bu açıdan daha önce aktardığımız Panurge'un düşünceleri oldukça dikkat çekicidir. Bir başka yerde (kt. III, bl. XXVI) şöyle söyler: "İşte şuna karar verdim: şu andan itibaren burada ölüm cezasına çarptırılmış her mahkûm, günde bir iki kez orasıyla, saçtığı semenler Yunanca bir [y] harfi çizene dek oynayacaktır. Böylesine değerli bir şey bir işte kullanılmalıdır. Anlıyor musun, böylece biri doğabilir. O zaman tam bir huzurla ölebilir adam, çünkü yerine başka birini bırakmış olacaktır."

Panurge, borç verenlerle alanlar üzerine, herkesin borç verip aldığı ütopik bir dünyayı tasvir eden ünlü konuşmasında, bir de doğurgan bedeni kuramı geliştirir:

> "Bu borç veren, borçlu olan ve borç alan dünya o kadar iyi niyetlidir ki, kendi yiyip içtikten sonra, daha doğmamış olanlara nasıl borç verileceğini düşünmeye koyulur ve böyle bir borç yardımıyla kendini ölümsüz kılmak ve tam da bu aynı varlıklarda, yani çocuklarda çoğalmak ona olası görünür. Bu niyetle her bir organ besininin değerli kısımlarını ayırmayı ve onu aşağıya göndermeyi uygun bulur, orada da doğa bu besinin uzun ve uygun yollarla üreme organlarına aktarılmasını sağlayan araç ve yardımcıları sağlamıştır, burada insan cinsinin korunması ve sürdürülmesi için düzenlenmiş olan yer erkeklerde de kadınlarda da gerekli biçimi almıştır. Ve tüm bunlar birtakım borçlar ve alacaklar aracılığıyla gerçekleşir, ki 'evlilik borcu' deyişi de buradan türemiştir" (kt. III, bl. IV).

Yine Üçüncü Kitap'ta, "neden yeni evlenenlerin savaşa gitme zorunluluğundan muaf olmaları gerektiği" üzerine bir düşünce vardır. Burada da doğurgan beden teması geliştirilir. Bu, Üçüncü Kitap'ta yer alan kuramsal düşünceler arasında başlıca temalardan biridir.

Bir sonraki bölümde yine doğurgan beden temasıyla karşılaşacağız, fakat bu sefer tarihsel yönüyle, Gargantua'nın Pantagruel'e yazdığı ünlü mektupta olduğu gibi ölümsüzlük ve insan kültürünün gelişmesi teması yönüyle olacaktır. Semenin görece ölümsüzlüğü teması, burada insanlığın tarihsel ilerleyişi temasıyla kesintisiz bir ilişki içinde sunulmaktadır. İnsan soyu her yeni gelenle basitçe yenilenmez, fakat her seferinde tarihsel gelişimin yeni bir üst basamağına çıkmaktadır. Göreceğimiz gibi, "Pantagruelion" övgüsünde de duyulacak olan bu temadır.

Böylece doğurgan beden teması Rabelais'de halkın tarihsel ölümsüzlüğü teması ve bunun canlı duyumuyla kaynaşmaktadır Halkın kendi kollektif tarihsel ölümsüzlüğüne ilişkin canlı duyumunun tüm halk-bayram imgeleri sisteminin çekirdeğini oluşturduğunu görmüştük. Grotesk beden imgesi, böylece bu sistemin oluşturucu bir parçası olur. Bu yüzden de Rabelais'nin imgelerinde grotesk beden yalnız koz-

mik değil, sosyal-ütopik ve tarihsel motiflerle ve öncelikle de çağın değişimi ve kültürün tarihsel yenilenmesi motifiyle iç içe geçmektedir.



Romanın, daha önceki bölümlerde ele aldığımız kısım ve imgelerinin hepsinde, öncelikle kelimenin dar anlamıyla bedensel aşağı yer almıştı. Fakat grotesk imgelerde başlıca rolü, dediğimiz gibi, aralanan ağız oynar. Ve o, şüphesiz, topografik bedensel aşağıyla bağlantılıdır: bu aşağıya, bedensel yeraltına doğru açılan geçittir. Aralanan ağızla yutma-sindirme imgesi ilişkilidir –bu ölüm ve yıkımın antik ambivalent imgesidir. Aynı zamanda bir dizi şölen imgesi aralanan ağızla (dişler ve gırtlakla) ilişkilidir.

Aralanan ağız (gırtlak ve dişler) halk-bayram sisteminin merkezi imgelerinden biridir Ağzın keskin abartılışı komik kılığın dışsal biçimlenişinin başlıca geleneksel yoludur: komik maskeler, karnavalın olası her türden "neşeli canavarları" (sözgelimi Lyon karnavalının Mâchecroûte'si), diablerielerdeki şeytanlar, Lucifer'in kendisi.

Aralanan ağız, gırtlak, dişler ve yutma-sindirmenin neden Rabelaisci imgeler sisteminde özsel bir öneme sahip olduğu açıktır.

Romanın kronolojik açıdan ilk kitabında, *Pantagruel*'de aralanan ağız başlıca, özellikle önemli rolü oynamaktadır. Bu kitabın kahramanın tam da aralanan insan ağzı olduğunu öne sürebiliriz.

Pantagruel'in ne ismi ne de imgesinin çekirdeği Rabelais tarafından yaratılmıştır. İsmin kendisi, hem diablerielerdeki şeytanlardan birinin adı olarak edebiyatta, hem de aşırı içme (sarhoşların hastalığı) sonucunda sesin kaybolması olarak dilde geçiyordu. Böylece bu isim ağızla, gırtlakla, aşırı içmeyle, hastalıkla, yani oldukça karakteristik grotesk karmaşayla ilişkiliydi. Pantagruel imgesi, daha da geniş ve kozmik bir karmaşıklıkla diablerielerle de bağlantılıdır.

Mysteriaların bir parçası olan diablerielerin, imgelerinin niteliği açısından halk-bayram sokak biçimlerine yakınlığını belirtmiştik. Onlardaki beden imgeleri de aşırı biçimde ifade edilmiş grotesk bir karakter taşıyordu. Diablerielerin bu grotesk-bedensel atmosferinde ilk kez belirmiştir Pantagruel imgesi.

Öncelikle bu imgeyle XV. yüzyılın ikinci yarısındaki bir mysteriada karşılaşıyoruz, Simon Greban'ın "Havarilerin İşleri Mysteriası"nda. Bu diableriede, "şeytanın annesi" olan Proserpina, dört küçük şeytancığını (petits dyables) Lucifer'e getirir. Her biri dört doğal özelliğin temsilcileridir – ateş, su, hava ve toprak. Lucifer'e tanıtılırken, her bir şeytancık kendi marifetini uygun gelen bir doğallıkla gösterir. Doğal yaşamın geniş kozmik bir resmi ortaya çıkar. Bu şeytancıklardan birinin adı da Pantagruel'dir. Suyun doğasını temsil etmektedir. "Yırtıcı kuşlardan da hafif uçuyorum denizlerin üstünde," der kendi kendine. Büyük olasılıkla burada denizin tuzuna bulanır ve bu yüzden tuza ve susuzluğa karşı duyarlıdır. Aynı mysteriada Lucifer, Pantagruel'in "geceleri başka işleri beklerken, *sarhoşların gırtlağına tuz doldurmakla* oyalandığını" söyler.

Pantagruel şeytanı bir başka mysteriada, "Aziz Louis Mysteriası"nda da aynı rolle belirir. Burada geceyi sabahlara dek içen genç insanlarla nasıl geçirdiğini anlatan bir monolog yürütür: "Onları uyandırmamak için usulca, dikkatli hareketlerle yaklaştım gırtlaklarına tuz döktüm. Yemin ederim, uyandıklarında dün gecenin birbuçuk kat susuzluk içindeydiler!"

Burada mysteria şeytanı olarak Pantagruel imgesinin bir yandan kozmik doğa güçleriyle (suyun ve deniz tuzunun güçleri), bir yandan da grotesk beden imgesiyle (aralanmış ağız, susuzluk, sarhoşluk) ve son olarak, aralık ağza tuz dökme gibi saf bir karnaval hareketiyle ilişkilidir. Pantagruel imgesinin temelini oluşturan tüm bu momentlerin arasında derin bir yakınlık vardır. İmgenin bu geleneksel çekirdeği Rabelais'de tümüyle korunmuştur. *Pantagruel*'in 1532 yılının alışılmadık sıcağı ve kuraklığı sırasında düşünülüp yazıldığını belirtmek gerekir. O zamanlar insanlar gerçekten de aralanmış ağızlarla yürüyor-

lardı. Abel Lefranc küçük şeytan Pantagruel adının ve susuzluk yaratma türünden hilebaz rolünün Rabelais'nin çevresinde sıkça anıldığını ve şaka yollu anıştırma ve lanetlere konu olduğunu bildirmektedir. Kavurucu sıcak ve susuzluk bu imgeyi son derece yaygınlaştırmıştır. Rabelais'nin özellikle de bu yüzden onu romanı için kullanmış olması olasıdır.

Kitabın ilk bölümü grotesk bedeni hemen tüm karakteristik özellikleriyle ortaya koyar. Pantagruel'in de ait olduğu devler soyunun kökenleri anlatılır. Habil'in öldürülmesinden sonra, kanıyla sulanan toprak bereketlenmiştir. İşte ilk kitabın girişi (ikinci paragraf):

> "Öyleyse hatırlarsın ki, dünyanın başlangıcında (öykümü uzaklardan başlatıyorum, yaşlı Druidlerin yaptığı gibi, yani bundan kırk kere kırk gece ötesinden başlatıyorum), Habil abisi Kabil'in ayaklarının dibine düştü ve adil olanın kanını içen toprak her tür meyveden bolca verdi, kızılcıklar öyle çoktu ki bir dalda üç taneydi ve herkes o yılı büyük kızılcıkların büyük yılı olarak anımsar" (kt. II, bl. I).

Bu bölümün ilk bedensel motifi böyledir. Grotesk-karnaval karakteri apaçıktır; ilk ölüm (İncil'deki anlatıya göre, Habil'in ölümü yeryüzündeki ilk ölümdü) toprağın bereketliliğini yeniledi, onu dölledi. Burada artık tanıdık olan öldürme ile doğum kaynaşması vardır, fakat toprağın bereketliliğinin kozmik yönüyle. Ölüm, ceset, kan, semen gibi toprağa gömülmüştür, topraktan yeni yaşamı çıkartır, –bu en eski ve yaygın motiflerden biridir. Bir başka değişkesi şöyledir: ölüm anne-toprağı döller ve onun yeniden doğurmasını sağlar. Bu değişke sıkça erotik imgelerle çiçeklenmektedir (şüphesiz, bu sözcüğün dar ve özgül anlamıyla değil). Rabelais bir başka yerde şöyle der (kt. III, bl. XLVIII): "Tatlı, arzulanan kucaklayışı annemizin, toprağın, gömülme diye adlandırdığımız." Toprak-ananın son beşiği olarak gömülme imgesi, şüphesiz toprağı anne ve ölüm-gömülmeyi onun rahmine dönüş teması olarak betimleyen Plinius'tan esinlenmiştir (*Doğal Tarih*, II, 63). Fakat bu kadim ölüm-yenilenme imgesini, tüm değişke ve süslemeleriy-

le, Rabelais antik mysteriaların yüksek üslubuyla değil, karnavallı halk-bayram ruhuyla, halkın ve halkta kendisinin görece tarihsel ölümsüzlüğüne neşeli ve sağlam bir inanç olarak ele almaya yönelmişti.

Ölüm-yenilenme-bereketlilik motifi Rabelais'nin ölümsüz romanını açan, ilk motifti. Bunun altını çizelim.

Toprak "kızılcık" (*en mesl*) açısından özellikle bereketliydi. Fakat bu kızılcığı yiyen insanlar, normallikten çıkmaya başlıyorlardı: bedenlerinin bir bölümü canavarca bir biçimde büyümeye başlıyordu. Ve işte Rabelais, geride kalan insanı tamamen örten, bedenin çeşitli canavarca abartılmış organlarının bir dizi tipik grotesk imgesini geliştiriyordu. Özünde bedenin parçalara ayrılmasının resmi sunulmaktadır, fakat bu farklı parçalar devasa ölçülerle temsil edilmiştir. Öncelikle korkunç karınlı insanlar sergilenir (tipik grotesk abartma); Aziz Pansard ve Mardi Gras bu neşeli göbekliler soyuna aittir. Aziz Pansard (yani, Aziz Puzan), genellikle karnavalla ilişkilendirilen, bu azizin şaka yollu ismiydi. Göbekliler soyunun karnavala bağlanması da karakteristiktir. Bu yüzden Rabelais inanılmaz büyüklükte kamburlar, korkunç burunlar, inanılmaz uzunlukta ayaklar, devasa kulaklar tasvir etmektedir. Kimde inanılmaz uzunlukta fallus bulunduğu da ayrıntılı biçimde anlatılmıştır (bunu bellerinin çevresine kuşak gibi, altı kez sarabilmektedirler) ve yine kimde büyük yumurtalıklar olduğu da. Sonuçta önümüzde dev grotesk bir beden imgesi ve aynı zamanda da bir dizi karnaval figürü durmaktadır (bu tür figürlerin kökeninde genellikle grotesk motifler bulunmaktadır).

Bu grotesk beden organları galerisinin hemen önünde Rabelais yine karnaval karakteri taşıyan, gökteki kozmik kargaşayı anlatmaktadır: sözgelimi "Spica," Virgo yıldız topluluğundan Libra'ya geçmiştir. Fakat bu kozmik imgeleri de Rabelais doğrudan bedensel groteskle birlikte sunar: yıldızlardaki kargaşanın ne olduğunun anlaşılması öyle zordur ki, "astrologlar dişlerini onlarla parçalamıştır, dişleri de bunların öyle uzundur ki ta oraya dek uzanır!" Yıldızlara dek uzanan grotesk dişler imgesi, güç bir astrolojik sorunun "çiğnenmesi" metaforunun gerçekliğe taşınması sonucu doğmuştur.

İleride, Rabelais, Pantagruel'in atalarını oluşturan devlerin uzun bir listesini vermektedir. Burada İncil'den, antik çağdan, ortaçağdan ve uydurma bir sürü devin ismi geçer. Rabelais devlerle ilgili engin efsane ve imge malzemesini de son derece iyi bilmektedir (sözgelimi antik devler, kitabından Rabelais'nin de yararlandığı alim Ravisuis Textor tarafından daha önce derlenmişti). Dev imgeleri ve onlarla ilgili efsaneler grotesk beden kavrayışıyla yakından ilgiliydi. Daha önce devlerin antik satirli dramdaki büyük rolüne dikkat çekmiştik (ki bu da tam bedenin dramıydı). Devlerle ilgili yerel efsanelerin çoğunda değişik doğa olguları yerel rölyefle (dağlar, nehirler, kayalar, adalar) devin bedeniyle ve onun çeşitli organlarıyla ilişkilendirilir. Devin bedeni, böylece dünyadan, doğa olgularından, coğrafi rölyeften koparılmamıştır. Devlerin halk-bayram karnaval imgeleri repertuarına kesinlikle girdiğini de daha önce belirtmiştik.

İlk bölümün içeriği budur. Grotesk beden imgeleri burada kozmik olgularla iç içe geçer. Romanın imgeler dizisi ölüm-yenilenme-bereketlilik motifiyle açılır.

İkinci bölümü de bu motif açar: "Beş yüz yirmi dört yaşında Gargantua, Ütopya'da yaşayan Amaurotes'lerin kralının kızı olan karısı Badebec'den oğlu Pantagruel dünyaya geldi. Badebec doğururken öldü, çünkü çocuk alışılmadık biçimde büyük ve ağırdı ve annesinin yaşamını almaksızın günışığına çıkamayacak gibiydi."

Bu öldürme ile doğumun kaynaşması olarak tanıdığımız Roma karnavalı motifidir. Öldürme burada kendi doğumunun doğurma eylemiyle, doğan tarafından gerçekleştirilir.

Doğum ve ölüm, açılan toprağın ağzı ve anne rahmidir İleride sahnede insanların ve hayvanların açılan ağızları yer alır.

Pantagruel'in doğumu sırasında korkunç bir kuraklık olur:

> hayvanlar tarlalarda, *ağızları ardına dek açılmış* ölü bir halde yatıyorlardı. Herkesin susuzluğu apaçık görünüyordu. İnsanların altı saatlik bir dolanmanın ardından tazı gibi *dilleri sarkık* dolaştıklarını görüyordunuz; bazısı kendini *kuyulara* atıyor, bazısı *ineklerin karnının* gölgesine sığınıyordu... Kiliselerde... her zaman dağıtılan sudan bir yudum

almak için *açık ağızlarla* toplanmış mutsuz *susuzlardan* onlarcası görülebilirdi... O yıl soğuk bir *mahzende* bir şişe soğuk şarap bulabilen nasıl da mutluydu!"

"Kuyu," "ineğin karnı" ve "mahzen"in "açık ağızlar"a eşdeğer imgeler olduğunu belirtmek gerek. Ağız grotesk topografide mideye ve "uterus"a karşılık gelir; erotik "trou," yani "delik" imgesinin yanı sıra yeraltına açılan geçit şeytanın açık ağzı ("cehennemin ağzı") olarak tasvir edilir. Kuyu doğurgan rahmin bilinen folklorik imgesidir; mahzen de benzer bir karakter taşır, fakat onda en güçlü moment ölüm-yutulmadır. Böylece artık burada toprak ve ondaki gedik ek bir grotesk-bedensel anlam kazanır. Toprağın ve denizin daha ileri bir biçimde bedensel düzene çekilmesini hazırlar bu.

Rabelais, daha ilerde, güneşin arabasını sürerken toprağa oldukça yaklaşan ve onu neredeyse yakacak olan antik Phaeton mitini anımsatır; toprak bu yüzden tere boğulmuştur ve denizler tuzlu olmuştur (Plutarkos'a göre denizin tuzluluğunun bu açıklaması Empiclodes'e aittir). Rabelais bu imgeleri yüksek mitik düzlemden halk-bayram küçültmelerinin neşeli düzlemine çeker: ...dediklerine göre, toprak aşırı sıcaktan inanılmaz tere boğuldu ve bu ter denize aktı, işte bu yüzden de deniz tuzlu olmuştur, çünkü ter tuzludur. Buna da pek inanmazsanız, kendi terinizi tadabilirsiniz, doktorların terlemelerini söylediği frengililerin terini de tadabilirsiniz, çünkü aralarında bir fark yoktur."

Bu kısa alıntıdaki imgelerin karmaşıklığı oldukça karakteristiktir: kozmiktir (toprak burada terler ve terini denize taşır); burada hâkim rolü tipik grotesk terleme imgesi oynar (terleme bu arada boşaltıma analogdur, ter – sidik); dahası, ondan hastalık, "neşeli" ve bedensel aşağıyla bağlantılı hastalık imgesi çıkar; son olarak, ter imgesi yemekle ilişkilendirilir (terin tadını deneme daveti yapılır), –bu tıbbi grotesk (Aristophanes'e dek uzanmaktadır) için karakteristik olan skatofagi'nin [dışkıyiyicilik] zayıflatılmış bir aşamasıdır. Bu alıntıda implicite deniz doğası ve susuzluk uyandırma ile bağlantılı olarak geleneksel küçük şeytan-Pantagruel imgesinin izleri de bulunmaktadır. Bu arada alıntının kahramanı topraktır: ilk bölümde o Habil'in kanıyla sulanmış

ve bereketlenmişti ve burada, ikinci bölümde, terler ve susar

Daha ilerde Rabelais haçla yapılan yürüyüş ve mucizenin gülmeceli parodili travestisini sunar. Kilise tarafından düzenlenen bir dua okuması sırasında, Tanrı'dan yağmur dileyen inananlar birdenbire yerden, tıpkı terleyen insanın alnında biriken terler gibi ter damlacıkları fışkırdığını görür. İnsanlar, bunun Tanrı'nın onların çağrılarına yanıt olarak gönderdiği çiy olduğunu düşünürler. Ama yanılmaktadırlar, çünkü kilise töreni sona erip de bu çiyden içmeye davrandıkları zaman, bu sıvının deniz suyundan bile daha tuzlu ve tuhaf bir şey olduğunu anlarlar. Böylece mucize, inançlı insanların umutlarını kırmıştır. Burada maddi-bedensel doğa alçaltma rolünü yerine getirir.

Tam da bugün ve bu saatte Pantagruel doğmuştur. Bu yüzden de ona, Rabelais'nin etimolojik burleskine göre "her şeye susamış" anlamına gelen "Pantagruel" adını vermişlerdir.

Kahramanın doğuşu da grotesk bir ortamda olur: aralanan ana rahminden tuzlu, susuzluk uyandıran yiyeceklerle dolu bir yük katarı çıkar, peşlerinden "ayı gibi tüylü" Pantagruel'in kendisi gelir.

Üçüncü bölümde ambivalent ölüm-doğum motifi geliştirilir: Gargantua karısının ölümüne mi ağlasın, oğlunun doğumuna mı gülsün bilemez, o zaman bir yandan (genç yeni doğan) "buzağı" gibi güler, bir yandan (doğuran, ölen) "inek" gibi ağlar.

Dördüncü bölümde, Pantagruel'in daha beşikteyken gerçekleştirdiği zaferler anlatılır; hepsi de yiyip yutulmayla ilgilidir. Her emzirmede dört bin altı yüz ineğin sütünü emer. Lapasını devasa bir çan içinde verirler. Dişleri daha o zaman öyle güçlü ve keskindir ki, bu yemek kabının büyükçe bir parçasını koparır. Bir sabah, ineklerden birini emmek niyetiyle, kundaklanmış ellerinden birini çıkarır, ineği ayaklarından yakalar ve memesini ve midesinin yarısını, ciğer ve böbrekleriyle birlikte yer Tamamını da yerdi, ama birileri gelip ineği Pantagruel'den kurtarır, fakat ondan ineğin ayağını alamazlar; ayak elinde kalır ve o da onu bir sucuk gibi yutar. Bir keresinde beşiğin yanına Gargantua'nın ev ayısı

yaklaşır; Pantagruel onu yakalar, parçalara ayırır ve tıpkı bir tavuk gibi yutar Öyle güçlüydür ki, onu beşiğine zincirlemek gerekir, fakat bir keresinde Gargantua'nın büyük bir şölen verdiği salona beşiği sırtlayıp gelir; elleri de bağlı olduğundan, dilini çıkarıp masayı diliyle yalayıp yutar.

Bütün bu zaferler, gördüğümüz gibi, emmeyle, yutmayla, çiğnemeyle, parçalamayla ilgilidir. Burada açık ağız, yalayan dil, dişler, gırtlak, meme, mideyi görürüz.

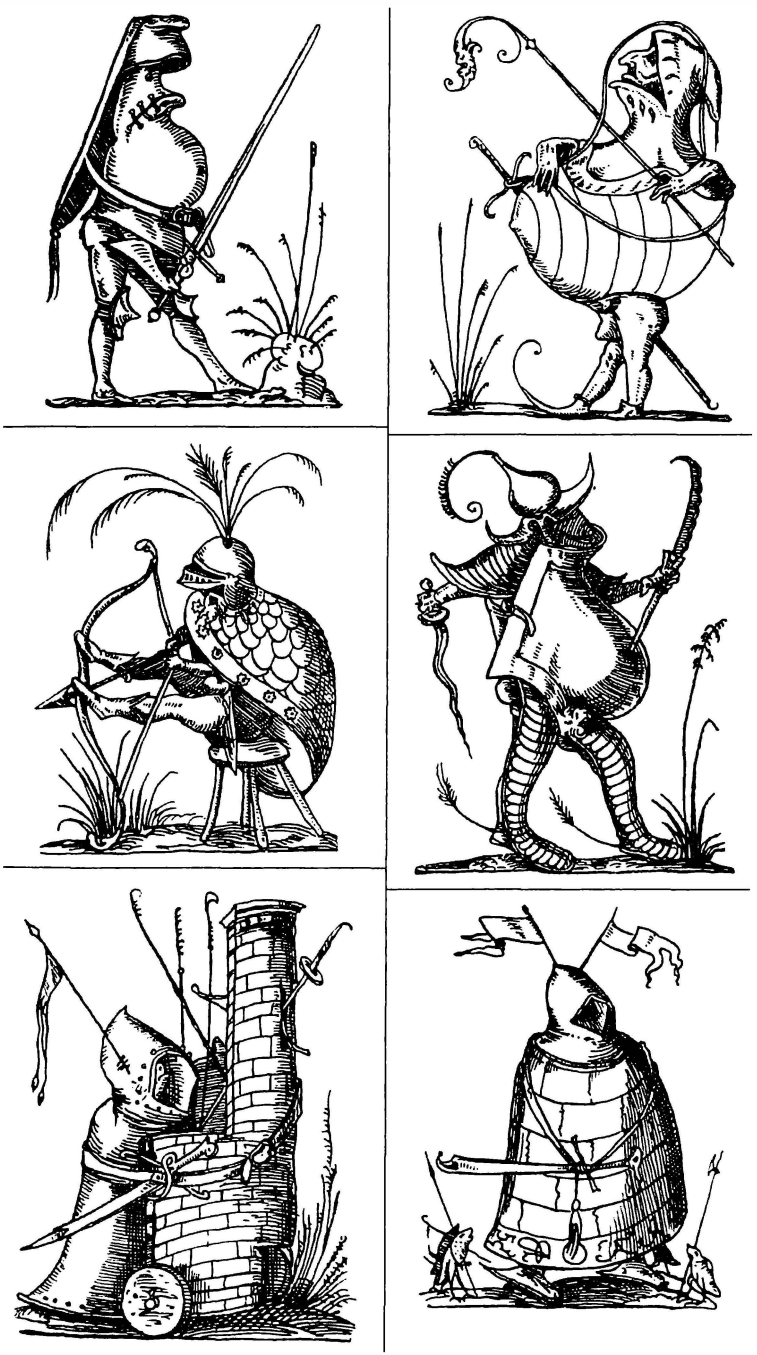
Bölümde bizi ilgilendiren imgelerin daha ileri gelişimini ele almayacağız. Yalnızca çok açık örnekleri ele alacağız.

Limousin öğrencisi bölümünde, Pantagruel onu boğazından yakalar, bu yüzden birkaç yıl sonra öğrenci "Roland ölümüyle ölür," yani susuzluktan (geleneksel küçük şeytan-Pantagruel imgeleri dizisi).

XIV. bölümde şöyle karakteristik bir imge vardır. Kıçımıöp ile Şarapiç'in geçitlerinin sonunda verilen şölen sırasında, sarhoş Panurge şöyle der: "Aman Tanrım! Eğer şarabı gırtlağımdan *indirdiğim* kadar hızla *yükselebilseydim*, Empedokles ile birlikte ay küresinin ötelerinde bir yerde olurdum! Ama bu da ne böyle? Bir türlü anlamıyorum: şarap mükemmel, pek tatlı, ama ne kadar çok içersem o kadar artıyor susuzluğum. Sanki, Monsenyör Pantagruel'in *gölgesi ayın nezle* vermesi gibi kolayca susuzluk uyandırıyor." (kt. II, bl. XIV). Burada topografik momentin altını çizelim: göğün yüksek ve midenin düşük katları. Burada yeniden geleneksel *susuzluk uyandıran* Pantagruel imgeler dizisini görüyoruz. Fakat burada bu rolü onun gölgesi üstlenmektedir (manastır çan kulelerinin bereketli gölgesiyle olan benzerliğin altını çizelim). Ayın (göksel beden) nezle etmesi (hastalık) etkileriyle ilgili eski geleneksel ifade de grotesk bir karakter taşımaktadır.

Aynı şölende Panurge, artık bizim için bildik olan bir şeyi, Türkiye'de* nasıl neredeyse kebap gibi kızartılacak olduğunu, ama sonunda kendisinin bir Türkü şişte nasıl kızarttığını, köpekler tarafından parçalanacak hale geldiğini anlatmaktadır; "diş hastalığından" (yani köpeklerin dişle-

* Metinde "Türkiye" şeklinde geçiyor; 1711 baskısında "arrivé en Turquie... qu'on voit si souvent à Constantinople" olarak kullanılmış –çn.





Karikatürde grotesk örnekleri.
(*Geschichte der grotesken Satire*,
Heinrich Schneegans, 1894, s. 314-329.)

rinin bulaştıracağı hastalıktan) üzerine sürülen yağı köpeklere atarak kurtulmuştur. Burada da tüm bir Türk şehrini kül eden yangın imgesi ve ateşle iyileşme imgesi vardır: şişte kızarmak Panurge'un romatizmasını iyileştirmiştir; bu saf karnaval bölümü şişin ve kızarmanın övülmesiyle sona erer.

> Thaumastes bölümünde Pantagruel imgesinin geleneksel çekirdeği yeniden belirmektedir. Pantagruel ile ilk görüşmesinin ardından, Thaumastes öyle bir susuzluk hissetmiştir ki bütün gece boyunca şarap içip boğazını suyla ıslatması gerekmiştir. Görüşme sırasında halk alkışlamaya başlayınca, Pantagruel onlara bağırır: "Her birinin boğazına on beş punt tüy tıkılmış gibi bunların hiçbiri değil konuşmaya, öksürmeye bile cesaret edemedi ve tek bir çığlık atmayı bile beceremeyerek ve umutsuzca bir şeyler içmek isteyerek, *susuzluktan dilleri* gırtlaklarından sanki Pantagruel *ağızlarına tuz dökmüş gibi sarktı*" (kt. II, bl. XVIII).
>
> Şövalyelerin kızartılması ve şölen bölümünde yine Pantagruel'in aralık ağzı yer almaktadır. Yakaladığı şövalye "Pantagruel'in onu bütün olarak yutmayacağına inanmıyordu: Pantagruel'in *gırtlağı* öylesine genişti ki, onu kolayca, tıpkı badem gibi yutabilirdi ve zavallı mahkûm onun *ağzında* bir *eşeğin ağzındaki* arpa tanesinden daha büyük yer tutmazdı" (kt. II, bl. XXV).

Kral Anarchus ile olan savaş anlatılırken ilk kitabın tüm önde gelen imgeleri sıralanır: açık ağız, gırtlak, tuz, susuzluk, sidik (ter yerine) vb. Bu imgeler savaş bölümünün tamamında dikkat çeker. Pantagruel Kral Anarchus'a, onda susuzluk uyandırmak için, tutsak bir şövalyeyle birlikte sütleğen sosu ve kırmızı biber tohumları gönderir. "Fakat kral bir kaşık yuttu ve o anda boğazı sanki alev aldı: *dilinde* çıbanlar belirdi, küçük *dili soyuldu* ve ona ne verdilerse hiçbiri işe yaramadı, tek yapabildiği durmaksızın içmekti, bardağı dudaklarından çektiği an dili yeniden *yanıyordu*. Bir huniyle doğrudan *boğazına* şarap akıtmaya karar verildi." Kralla birlikte savaş arkadaşları komutanlar da içmeye başladı. "Peşlerinden bütün ordu içti, yuvarladı, yuttu. Sonunda hepsi domuzlar gibi

uyuya kalıncaya dek" (kt. II, bl. XXVIII). O sırada Pantagruel yol arkadaşlarıyla kendine göre savaşa hazırlanmıştır. Yanına iki yüz otuz yedi fıçı şarap almış, kocaman bir tekne de tuz alıp kemerine asmıştır. Bu yüzden bol çok miktarda şarap içer; Pantagruel ayrıca idrar söktürücü bir kocakarı ilacı alır Ardından kral Anarchus'un, içindeki herkesin şenlikten sonra sızıp kaldığı kampını aleve verir. İmgelerin daha ileri gelişimi öylesine ilginçtir ki, buraya bu kısmı tümüyle alacağız:

> "Bu sırada Pantagruel aralık ağızlara kemerinden çıkardığı tuzdan serpmeye koyuldu ve düşmanları *aralık ve açık ağızlarla* uyudukları için onların *gırtlaklarını tepelemesine tuzla doldurdu* ve zavallılar koyun gibi çırpınıp çığrıştılar:
>
> – Ah, Pantagruel, senin yüzünden içimiz de yanıyor!
>
> O sırada Pantagruel birdenbire *işemek* istedi, çünkü Panurge'un kocakarı ilacı etkisini gösteriyordu ve düşmanların kampına öyle bol bol *işedi* ki burada bulunanların hepsi birden boğuldu, –gerçek bir *sel* oldu bu, on millik bir alana yayıldı ve tarihte de eğer Pantagruel'in babasının büyük katırı orada olsaydı ve o da işeseydi, selin Deucalion selinden bile çok daha korkunç olacağı yazılmaktadır, çünkü işediği her seferde Rhone ya da Tuna kadar büyük nehirler ortaya çıkıyordu.
>
> Şehirden kaçışanlar bunu görerek şöyle dediler:
>
> – En dehşetli ölümlerle öldüler. Baksanıza, ne çok *kan*!
>
> Fakat yanılıyorlardı – alevlerin ve ayın loş ışığı altında *Pantagruel'in sidiğini düşmanların kanıyla karıştırıyorlardı.*
>
> Düşmanlarsa kendilerine gelip de bir yanda alevleri, diğer yanda ıslanıp sidiğe bulanmayı gördükten sonra, ne diyip ne düşüneceklerini bilemediler. Bazıları *dünyanın sonunun ve Kıyamet vaktinin geldiğini* ve şimdi her şeyin yanıp kül olacağını söylüyordu, diğerleri Neptune, Proteus, Triton ve diğer deniz tanrılarının onları cezalandırdığını söylüyordu, çünkü deniz suyu da tuzluydu" (kt. II, bl. XVIII).

Kitabın ilk bölümünün tüm temel imgelerinin burada geri döndüğünü görüyoruz; sadece tuzlu su ter değil sidiktir ve onu

toprak değil Pantagruel çıkarmaktadır, fakat o, bir dev olarak burada kozmik bir anlam taşır. Pantagruel imgesinin geleneksel özü burada geniş biçimde tersyüz edilmiş ve hiperbolleştirilmiştir: bütün bir aralık ağızlar ordusu, gırtlaklarına inen bir tekne dolusu tuz, suyun doğası ve deniz tanrıları, tuzlu sidik seli. İmgelerle karakteristik bir oyun: sidik – kan – deniz suyu. Tüm bu imgeler burada kozmik felaket, dünyanın ateş ve selle yokoluşu tablosuna yerleşir.

Burada ortaçağ eskatolojizmi, mutlak maddi-bedensel aşağı imgeleriyle aşağılanmıştır. Buradaki, dünyayı yenileyen karnaval ateşidir. Goethe'nin aktardığı Roma karnavalındaki "ateş bayramını" "Geber!" çığlığıyla birlikte anımsayalım. "Kehanet yoluyla bilmece"deki dünya felaketinin karnaval tasvirini de anımsayalım; her şeyi sürükleyen sel orada ter olarak, dünya yangını da ocağın neşeli ateşi olarak görünür. Ele aldığımız bölümde bedenlerle eşyalar arasındaki tüm sınırlar silinir; burada savaş ve şölen arasındaki sınırlar da silinir: şölen, şarap, tuz, susuzluk hissi başlıca savaş araçları olur. Kan ölçüsüz bir eğlencenin ardından gelen çılgın bir sidik seliyle yer değiştirir.

Sidiğin (tıpkı bok gibi), aynı anda hem küçülten hem de uçarılaştıran, korkuyu gülmeceye dönüştüren neşeli bir madde olduğunu unutmayalım. Eğer bok beden ile yer arasında bir şeyse (yer ile bedeni birleştiren gülüşler zinciridir), sidik beden ile deniz arasında bir şeydir. Bu yüzden, tuzlu deniz doğasının cisimlenişi olan mysteria şeytanı Pantagruel, Rabelais'de büyük ölçüde neşeli sidik doğasının cisimlenişi olur (sidiği, ilerde göreceğimiz gibi, belli iyileştirici özelliklere de sahiptir). Bok ve sidik maddeyi, dünyayı, kozmik öğeleri bedenselleştirir, onlara daha samimi-içgüdüsel ve bedensel-anlaşılır bir şeyler haline getirir (çünkü bu madde ve öğeler de bu beden tarafından doğurulmakta ve işlenmektedir). Sidik ve bok kozmik dehşeti neşeli karnaval canavarına dönüştürür

Kozmik korkunun, ölçüsüzce büyük ve ölçüsüzce güçlü olan karşısındaki korkunun önemli rolünü değerlendirmeye

girişmek kaçınılmazdır: en eski mitolojilerde, dünya görüşlerinde, imge sistemlerinde, dillerin kendisinde ve onlarla bağlantılı düşünce biçimlerinde yer alan yıldızlı gök, dağların maddi kütleleri, deniz karşısındaki ve kozmik oluşumlar ve doğal felaketler karşısındaki korkular. Geçmişin kozmik oluşumlarına ve gelecekteki birtakım bulanık kozmik altüst oluşlara yönelik canlı bir bellek, insan düşüncesinin, dilinin ve imgelerinin temelinde yatmaktadır Bu kozmik korku, kendi içinde kesin bir anlamda mistik değildir (çünkü bu korku maddi-büyük ve maddi-yenilmez güçler karşısında duyulmaktadır), insanı ve bilincini baskılamak amacıyla tüm dinsel sistemler tarafından kullanılmaktadır. Fakat halk yaratıcılığının en eski imgelerinde bu kozmik güçlerle savaşım, kozmik yıkım ve kayıp kehanetleri ve bunların anılarıyla savaşım da ifade bulmaktadır. Bu savaşla ilişkili halk imgelerinde, gerçek insani korkusuz özbilinç de geliştirilmiştir.[9] Kozmik korkunun tüm biçimleri ve dışavurumlarıyla yapılan savaşım soyut bir umuda, ruhun ebediliğine değil, insanın kendisinin maddi ilkesine dayanmaktadır. İnsan sanki kozmik öğeleri (toprak, su, hava, ateş) kendi içinde, kendi bedeninde bularak ve canlı biçimde hissederek özümsemiştir; kozmosu kendi içinde hissetmiştir

Kozmik öğelerin bedenin öğelerinde özümsenmesi, Rönesans döneminde özellikle keskin ve bilinçli biçimde

[9] Bu savaşı tasvir eden imgeler, genellikle bireysel bedende acı verici doğumun anısıyla ve acının sezgisiyle yapılan buna paralel savaşı yansıtan imgelerle iç içe geçer. Kozmik korku daha derin ve özseldir; sanki insanlığın atasal [doğurgan] bedeninde gizlenmektedir, bu yüzden dilin, imgelerin ve düşüncenin temelinde yatmaktadır. Bu kozmik korku, sesleri çoğunca folklor imgelerine ve özellikle de edebiyat imgelerine karışmış olsa da bireysel-bedensel kayıp korkularından daha özsel ve güçlüdür. Bu kozmik korku, doğa güçleri karşısında güçsüz kalan eski insanın mirasıdır. Halk kültürü bu korkuya yabancıdır ve onun üstesinden gülmeceyle, doğanın ve kozmosun gülünç bedenlenişiyle gelmiştir, çünkü bu kültürün temelinde her zaman için insanın gücüne ve sonul zaferine yönelik yıkılmaz bir inanç yatmaktadır. Resmi kültürse genellikle bu korkuyu kullanmış, deyim yerindeyse, ondan insanın alçaltılması ve baskılanması için yararlanmıştır.

hissedilmektedir. Kuramsal ifadesini, Rabelais'nin ve Panurge'un (alacaklılar ve borçlular üzerine) aktardığımız düşüncelerinde kullandığı, mikrokozmos fikrinde bulmuştur. Rönesans felsefesinin bu olgularına döneceğiz. Burada kendi içinde maddi kozmosu özellikle de bedenin yine maddi eylem ve dışlamalarındaki doğal öğeleriyle duyup özümsemenin altını çizmek gerekmektedir: yeme, dışkılama, cinsel yaşam eylemlerinde; tam da bunlarda kendini bulmaktadır ve kendi bedeninin derinliklerinde yer, deniz, hava, ateş ve de tüm görünümleriyle bütün dünya maddesini duymakta ve böylece onu özümsemektedir. Gerçekten bedensel aşağı imgelerine hâkim bir mikrokozmik anlama sahiptiler.

İmgesel yaratıcılık alanında kozmik korku (her tür korku gibi) gülmeceyle yenilmektedir. Bu yüzden bok ve sidik, gülünç ve bedensel-kavranabilir madde gibi, burada böyle bir rol oynar. Bu yüzden bunlar burada da hiperbolik nicelikte ve kozmik ölçeklerde görünmektedirler. Maddi-bedensel aşağı imgelerin yardımıyla tasvir edilen kozmik felaket, küçültülmekte, insanileştirilmektedir ve gülünç canavara dönüştürülür. Kozmik korku gülmeceyle yenilir.

Anarchus'la yapılan savaş bölümüne dönelim. Pantagruel'in dev Kurtadam'la teke tek dövüşmesi ayrıntılı biçimde anlatılır. Burada yine o imgelerle oyun sürdürülmektedir. Kurtadam Pantagruel'e açık ağzıyla (la gueule ouverte) yaklaşır. Pantagruel "Kurtadam'ın üzerine on sekiz fıçı ve bir varil tuz boca eder ve tuz Kurtadam'ın *ağzına, boğazına, burnuna, gözlerine* doluşur." Kavga sırasında Pantagruel Kurtadam'ı kasıklarından yakaladığında kalan şarabı üzerine döker, "bunu gören Kurtadam, idrar kesesinin parçalanmış olduğunu düşündü, çünkü akan şarabı Kurtadam kendi sidiği sandı."

Bir sonraki bölümde Epistemon'un dirilişi ve onun yeraltı krallığını ziyareti anlatılır. Hatırlarsak, yeraltı bedensel topografyada bedensel aşağı imgeleriyle ya da Lucifer'in açık ağzı imgeleriyle tasvir ediliyordu ve ölüm toprağın rahmine dönüş ya da yutulma sayılıyordu, bu yüzden yine açık ağız ya da dönülen rahim imgeleri çevresinde

geziniyor olmamız anlaşılır bir şeydir. Yeraltına ziyaret bölümünü ayrıntılı biçimde bir sonraki bölümde ele alacağız.

Kral Anarchus ile savaş bölümü tamamen karnaval tipi iki imgeyle sona erer.

İlk imge karnaval-ütopik "dünya şöleni"dir: galipler Amaurotelerin ülkesine varınca, "her yerde neşe işareti olarak *ateşler yakılmıştı*, sokaklarda her türden lezzetli *yemeklerle* donatılmış harika *yuvarlak masalar* kurulmuştu. Sanki *Saturnus'un çağı* geri dönmüş gibiydi –öyle bir *şenlik* hazırlanmıştı." İkinci imge, başka bir yerde andığımız, kral Anarchus'un karnaval alaşağı edilmesidir Savaş, böylece karnaval şöleni ve alaşağı etmeyle sonlanır.

Bunu izleyen bölümde, güçlü bir yağmur sırasında Pantagruel'in nasıl "*dilini çıkarıp*" tüm orduyu koruduğu anlatılır. Ardından yazarın (Alcofribas) Pantagruel'in ağzındaki yolculuğu anlatılır. Kahramanının açık ağzına düşen Alcofribas orada tamamen bilinmeyen bir dünyayla karşılaşır: geniş çayırlar, ormanlar, surlarla çevrili şehirler. Ağızda yirmibeşten fazla krallık vardı. Pantagruel'in ağzında yaşayanlar, dünyalarının yeryüzünden çok daha eski olduğuna inanıyorlardı. Alcofribas kahramanının ağzında altı ay yaşadı, Pantagruel'in ağzına girenlerle beslendi ve onun gırtlağına sıçtı.

Lucian'dan (*Gerçek Hikâyeler*) esinlenen bu bölüm, ele aldığımız bütün açık ağız imgeleri dizisini harika biçimde sonlandırır. Ağızda sonuçta tüm bir dünya, kendine özgü ağız yeraltısı yer alır. Epistemon'un gördüğü yeraltında olduğu gibi, bu ağız dünyası da belli bir ölçüde "tersyüz olmuş dünya" olarak örgütlenmiştir: burada, sözgelimi çalışmaya değil uyumaya para ödenir.

Bölümde Pantagruel'in ağzında bulunan "yeryüzünden de eski" dünya ile birlikte, bölgesel ve zamansal değer fikirlerinin göreceliği anlatılmaktadır, fakat gülmeceli grotesk yönleriyle.

XXXIII. bölümde Pantagruel'in hastalanması ve iyileşmesi anlatılır. Mide bulantısı vardır. Hastalığı sırasında, bereketli sıcak sidiği, Fransa ve İtalya'nın çeşitli yerlerinde, iyileştirici güçleri olan sıcak kaynaklar

oluşturmuştur. Burada Pantagruel yine sidiğin neşeli bedensel-kozmik öğelerinin cisimlenişi halini alır.

Hastalık bölümünün devamında birilerinin temizlemek üzere Pantagruel'in midesine inişi de anlatılır. Bu kişiler, kazmalar, kürekler ve sepetler yüklenerek, Pantagruel'in hap gibi yuttuğu (yutma imgesi) büyük bakır kürelerin içine girerler. Mideye ulaşınca, kürelerden çıkarlar ve temizleme işine koyulurlar. Bir önceki bölümdeki ağız gibi, burada da mide devasa, neredeyse kozmik ölçeklerle anlatılır.

Son olarak, son –kapanış– bölümünde de grotesk beden imgeleri bulunmaktadır. Burada romanın daha sonraki bölümlerinin planı verilir. Yazılması düşünülen bölümler arasında Pantagruel'in yeraltını yok etmesi, bu arada Proserpina'yı ateşe atması, Lucifer'in ise dört dişini ve bir boynuzunu kırması vardır. Daha sonra, Pantagruel'in, ay batarken ayın üçte birinin gerçekten de kadınların kafasına girip girmediğini anlamak üzere aya yapmayı tasarladığı yolculuk da planlar arasındadır.

Böylece (kronolojik olarak) dil, dişler, gırtlak ve açık ağız imgesi romanın ilk kitabında baştan sona dek ana tema olarak geçmektedir. Bu açık ağız, mysteria şeytanı Pantagruel'in temel geleneksel özüne aittir.

Açık ağız imgesi organik olarak bir yandan yutma ve sindirme imgeleriyle, diğer yandan da karın, rahim, doğum imgeleriyle ilişkilidir. Aynı zamanda ona şölen imgeleri de ölüm, yıkım ve cehennem imgeleri de bağlanır. Son olarak, geleneksel Pantagruel imgesinin bir başka temel momenti de açık ağızla ilişkilidir – susuzluk, su öğesi, şarap, sidik.

Böylece grotesk bedenin yaşamındaki tüm başlıca organ ve yerler ve tüm temel olaylar, burada merkezi bir imge olan açık ağız çevresinde tasvir edilip geliştirilir.

Açık ağız imgesi açık, kapanmamış bedenin en parlak ifadesidir. Bu bedenin derinliklerine uzanan geniş bir kapıdır. bedenin açıklığı ve derinliği, ağzın içinde insanların yaşadığı bir dünya olması ve midenin derinliklerine insanların bir madene girer gibi girebilmesi ile daha da güçlenmektedir. Pantagruel'in annesinin açık rahmi, Habil'in kanını içmiş toprağın bereketli rahmi, yeraltı vb imgeleri de

aynı bedensel açıklığın ifadesi olur. Bu bedensel derinlikler bereketlidir: onlarda eski olan ölür ve filizlerinden yeni doğar; ilk kitabın tamamı üreme güçleri, bereketlilik, bolluk imgeleriyle doludur. Bu bedensel açıklığın yanı sıra sürekli olarak fallus ve gulfik (fallusun temsili olarak) yer almaktadır. Böylece grotesk beden burada bir cepheden yoksundur, sağır kapalı yüzeysellikten yoksundur, ayrıca dışavurumcu dışsallıktan da yoksundur: bu beden ya bereketli bedensel derinlikler ya da üretici dölleyici çıkıntılardır. Bu beden yutar, doğurur, alır ve verir.

Bereketli derinliklerden ve üretici çıkıntılardan oluşan beden hiçbir zaman dünyadan belirgin biçimde kopamaz: ona katılır, onunla kaynaşır ve birleşir; onda (Pantagruel'in ağzında olduğu gibi) yeni bilinmeyen dünyalar gizlidir. Beden kozmik ölçeklere bürünür, kozmos ise bedenlebeden bulur. Kozmik öğeler, büyüyen, üreyen ve zafer kazanan bedenin neşeli bedensel öğelerine dönüşür.

*Pantagruel*, Fransa'yı 1532 yılında kasıp kavuran doğal felaketler zamanında düşünülmüş ve yazılmıştı. Bu felaketler, doğrusu, özellikle önemli ve katastrofik değildi, fakat hepsi de çağdaşların bilincinde yer edecek ve onlarda kozmik korkular ve eskatolojik beklentiler doğuracak kadar güçlü ve etkileyiciydi.

*Pantagruel* belli bir ölçüde, bu doğal felaketlerin yarattığı kozmik korku ve dinsel-eskatolojik yapıya neşeli bir yanıttı. Önümüzde, halk-sokak temellerine dayanan harika bir Rönesans gazeteciliği örneği durmaktadır. Tarihsel bir momentin olumsuz olayları, olumsuz düşünceleri ve yapısının savaşçı bir yankısıdır bu.

1532 yılında, bahardan eylüle dek altı ay süren ağır ve uzun bir sıcaklık ve kuraklık yaşandı. Bu kuraklık ekinleri ve özellikle de bağları tehdit etti. Kilise bu kuraklıkla ilgili olarak sayısız tören ve dinsel geçit düzenledi ki bunlar romanın başlangıcında parodili olarak yer almıştı. Aynı yılın sonbaharında Fransa'nın çeşitli yerlerinde veba salgını patlak verdi ve ertesi yıla dek sürdü. Bu vebaya *Pantagruel*'de bir anıştırma bulunmaktadır; kahramanın bozuk midesinden çıkan ölümcül kokularla açıklanır bu.

Doğal felaketler ve veba salgını, söylediğimiz gibi, bu yıllarda XIV. yüzyıldakiler gibi, antik kozmik bir korku ve bununla bağlantılı eskatolojik imgeler ve mistik beklentiler doğurdu. Fakat yine bu olgular, genel olarak her felaketin yaptığı gibi, genellikle tarihsel eleştirellik ve tüm dogmatik yargı ve değerlendirmelerin özgürce gözden geçirilmesine yol açarlar (sözgelimi XIV. yüzyıldaki Boccacio ve Lagland). Daha zayıf bir ölçüde olsa da *Pantagruel*'in yaratıldığı günlerde de benzer bir şeyler gerçekleşti. Rabelais için bu başlangıç noktası oldu. Susuzluk uyandıran küçük şeytan Pantagruel imgesiyle bu imgenin tonlaması, bu imgenin yer aldığı serbest sokak konuşma öğelerinden ve samimi masa sohbetlerinden kaynaklanıyor olması mümkündür; buralarda dünya ve doğaya yönelmiş neşeli lanetlerin doğrudan adresi ve eskatolojizm, kader ve dünyevi felaketlerin vb serbest travestilerinin kahramanı olarak yer alır. Fakat bu imgenin çevresine Rabelais büyük, binlerce yıldır zenginleşmiş, kozmik korku ve eskatolojizmle savaşa çağıran, sonsuza dek gelişen ve sonsuza dek yenilenen, neşeli maddi-bedensel kozmos imgesini yaratmış olan halk gülmece kültürü malzemesini toplamıştır.

Romanın ilk kitabı çok daha kozmiktir. Daha sonraki kitaplarda bu moment zayıflar ve ön plana tarihsel ve sosyal-politik düzen temaları geçer. Fakat kozmik korku ve eskatolojizmin yenilmesi, romanın sonuna dek hâkim temalardan biri olarak kalır.

Bu temanın gelişiminde grotesk beden büyük bir rol oynar. Bu kamusal, gelişen ve sonsuza dek galip gelen beden kozmos içinde kendi evinde gibidir Kozmosla aynı et ve kandandır, aynı kozmik öğe ve güçlere sahiptir, fakat bunlar onda daha iyi örgütlenmiştir; beden kozmosun en son ve en iyi ifadesidir, bu hâkim kozmik güçtür; kozmos tüm öğeleriyle onu korkutmaz. O, ölümden de korkmaz: bireyin ölümü, halkın ve insanlığın yaşamının zafer momentidir, yenilenme ve kusursuzlaşmaları için kaçınılmaz bir momenttir.



Grotesk bedenin bazı kaynaklarını gözden geçirmeye geçelim. Rabelais'ye yakın kaynakların ayrı gruplarını ele alacağız sadece. Daha önce de dediğimiz gibi, grotesk beden kavrayışı dilin kendi imgelerinde, özellikle de samimi konuşma ilişkisi biçimlerinde yaşıyordu; bütün o jestlerin kaynağının, hakaretli, alçaltıcı, alaycı ve neşeli biçimlerinin temelinde grotesk kavrayış yatıyordu (ön tarafın, burnun, kıçın gösterilmesi, tükürme, çeşitli edepsiz jestler); bu beden kavrayışı sonuçta folklorun çok çeşitli biçim ve türlerinde bulunmaktadır. Grotesk beden imgeleri her yere yaygındı, Rabelais'nin tüm çağdaşları tarafından anlaşılan, alışılmış ve tanıdık şeylerdi. Burada ele alacağımız kaynaklar, Rabelaisci romanın tematiğiyle doğrudan ilişkili olan bu hâkim ve yaygın beden kavrayışının ancak ayrı karakteristik ifadeleridir.

Öncelikle devlerle ilgili efsaneler üzerinde duralım. Dev imgesi özü gereği grotesk beden imgesidir. Fakat, şüphesiz, bu grotesk karakter dev imgelerinde az ya da çok ölçüde gelişmiş olabilir.

Rabelais döneminde oldukça yaygın olan şövalye romanlarında, dev imgeleri –burada yeterince vardır– kendi grotesk özelliklerini neredeyse tamamen kaybetmiştir. Bu imgelerde çoğunlukla yalnızca abartılmış fiziksel güç ve onları yenen efendiye bağlılıkları gösterilmektedir.

İtalyan kahraman-komik geleneğinde –Pulci ([Il] Morgante [Maggiore]) ve özellikle de Folengo'da (Fracassus)– şövalyeceden komik düzleme taşınmış dev imgelerinde grotesk öğeler yaşar. İtalyan komik devler geleneği Rabelais tarafından bilinmekteydi ve onun grotesk-bedensel imgelerinin kaynaklarından biri olarak kabul edilmelidir.

Fakat Rabelais'nin başlıca ve doğrudan kaynağı, bilindiği gibi, "Gargantua Vakayinamesi" adlı halk kitapçığıydı (1532). Bu anonim yapıt, Arthur şövalye romanları dizisinin parodili travestisinin birtakım öğelerinden yoksun değildir, fakat şüphesiz daha sonraki anlamıyla edebi parodi de değildir. Dev imgeleri burada keskin biçimde ifade edilmiş grotesk-beden-

sel karakter taşır. Bu kitapçığın kaynağı, Gargantua adlı dev ile ilgili sözlü halk efsanesidir. Bu efsane *Vakayiname*'ye dek uzanan sözlü gelenekte kalmıştır ve günümüze dek de yalnız Fransa'da değil İngiltere'de de sözlü gelenek içerisinde yaşamayı sürdürmüştür. Bu efsanenin XIX. yüzyılda yazılmış çeşitli değişkeleri, Paul Sébillot tarafından, *Gargantua dans le traditions populaires* (Paris, 1883) adlı bir kitapta toplanmıştı. Gargantua ve başka devlerle ilgili çağdaş *berrichon* efsaneleri Jean Baffier'in, *Nos Géants d'autrefois. Recits berrichons* (Paris, 1920) adlı kitabında toplanmıştır. Gargantua imgesi bu geç sözlü gelenekte hâlâ tamamen grotesk-bedensel karakter taşımaktadır. Ön planda devin muazzam iştahı, geride de bedenin diğer grotesk yönelimleri yer alır; bugüne dek Fransa'da şu deyiş süregelmiştir: "Quel Gargantua," yani "amma iştah," "amma pisboğaz!"

Devlerle ilgili tüm efsaneler, o ya da bu efsanenin geçtiği yerin rölyefiyle yakından ilişkilidir: efsane her zaman için yerel rölyefte kendine görünür bir destek bulur, devin saçılmış, parçalanmış ya da yapışmış bedenini doğada bulur. Ve günümüzde bile hâlâ Fransa'nın çeşitli yerlerinde, Gargantua'nın adıyla ilişkili çok sayıda kayalar, taşlar, megalitik oluşumlar, dolmenler, menhirler vb vardır: tüm bunlar bedeninin çeşitli parçaları ve onun çeşitli eşyalarıdır. Şu türden isimlerle karşılaşırız: "Gargantua'nın parmağı," "Gargantua'nın dişi," "Gargantua'nın kaşığı," "Gargantua'nın kazanı," "Gargantua'nın bardağı," "Gargantua'nın koltuğu," "Gargantua'nın sopası" vb. Burada, özünde, devin bedeninin parçalanmış organlarının, mutfak ve ev eşyalarının Rabelaisci bir derlemesi yatmaktadır Rabelais'nin zamanında bu eşyaların ve devin parçalanmış bedeninin taştan dünyası, şüphesiz, daha da zengindi.

Fransa'nın her yanına devlerin ve ev eşyalarının dağılması oldukça grotesk bir görünüme sahipti ve bu yüzden de Rabelais'nin imgelerini önemli ölçüde etkilememiş olmaları imkânsızdı. Sözgelimi *Pantagruel*'de kahramanımızın lapasını yediği büyük kap anılır; bu kap, diye eklemektedir yazar, bugün Bourges'te görülebilir. Günümüzde Bourges'te buna benzer bir şey bulunmaz, fakat orada gerçekten de yemek kabı bi-

çiminde, "Scutella gigantis," yani "devin kupası" adlı devasa bir taşın bulunduğuna ilişkin XIV. yüzyıl tanıklıkları vardır; orada yılda bir kez şarap satıcıları yoksullara şarap dağıtırlarmış. Dolayısıyla Rabelais, bu imgeyi gerçeklikten almıştır.[10] *Vakayiname*'nin bedensel groteskinin yanı sıra, *Pantagruel'in Öğrencisi* adlı, 1537 yılında yayımlanmış anonim kitabı da anmak gerekir. Bu kitap Rabelais ve Lucian'ın (*Gerçek Hikâyeler*) etkisini taşır; ama bunun yanı sıra burada halk-bayram momenti ve devlerle ilgili sözlü efsaneler geleneğinin dolaysız etkisi bulunmaktadır. Bu kitabın Rabelais üzerinde ters bir etkisi olmuştur.

Halk-bayram devlerinin rolünün de altını çizmek gerekir. Dev, pazar yeri temsillerinin repertuarında alışılmış bir figürdü (cücelerle birlikte günümüze dek böyle kalmışlardır). Fakat karnaval geçitlerinde, Corpus Christi geçitlerinde vb kaçınılmaz bir figürdü; ortaçağların sonunda bir dizi şehirde sürekli "şehir soytarılarıyla" birlikte sürekli "şehir devleri," hatta "dev aileleri" vardı, ücretleri şehir kasasından karşılanıyordu ve tüm halk-bayram geçitlerine katılmaları zorunluydu. Bu şehir devleri enstitüleri XIX. yüzyıla dek kuzey Fransa'nın ve özellikle de Belçika'nın bir dizi şehrinde ve hatta köyünde canlı kalmıştır: sözgelimi Lille, Douai, Kassel vb. Kassel'de, 1835 yılında, 1638 yılındaki kıtlığın anısına düzenlenen bayrama bir dev de katılmış, tören sırasında herkese bedava çorba dağıtmıştır. Devlerin yemekle olan bu ilişkisi oldukça karakteristiktir. Belçika'da bayrama has "dev şarkıları" vardı, dev imgesi bunlarda ev ocağı ve yemek hazırlamayla yakından ilişkiliydi.

Halkın sokak eğlencelerinin ve karnaval törenlerinin vazgeçilmez momenti olan halk-bayram devi figürü, bu soruna ilişkin herhangi bir özel bilgi elimizde bulunmasa da şüphesiz Rabelais tarafından bilinmekteydi. O, bize dek ulaşmayan, devlerle ilgili çeşitli yerel efsanelerle de tanışıktı. Romanda,

[10] Devin parçalanmış taş bedenibedeni ve parçaları üzerine geniş folklorik malzeme için bkz. Salomon Reinach, *Cultes, Mythes et Religions*, c. *III: Les monuments de pierre brute dans le langage et les croyances populaires*, s. 364 – 433; ayrıca bkz. Sébillot P., *Le Folklore de France*, c. I, s. 300-412.

devlerin yiyip yutmakla özel ilişkilerinden söz açarak, efsanevi devlerin isimleri de sıralanmaktadır: Engoulevent, Heppemouch, Maschefain vb.

Rabelais daha önce bahsettiğimiz antik dev imgelerini de bilmekteydi; özellikle de romanında iki kez andığı Euripides'in *Kiklops*'uyla olan tanışıklığının altını çizmek gerekir.

Dev imgeleriyle ilişkili kaynaklar bunlardır. Rabelais için halk-bayram dev figürlerinin büyük bir önem taşıdığını söyleyerek bir sonuca varalım. Büyük bir popülerliğe sahiptiler, herkes tarafından biliniyorlardı ve her biri derin bir biçimde halk-bayram sokak özgürlüğü atmosferiyle beslenmişti ve son olarak maddi-bedensel zenginlik ve bolluğa ilişkin halk temsilleriyle yakın biçimde bağlantılıydılar. Pazar yeri devinin bayram imge ve atmosferi, halk kitapçığı olan *Vakayiname*'deki Gargantua efsanelerinin ele alınışında da kesinlikle etkili olmuştur. Halk devlerinin pazar yeri ve sokaktaki ele alınış şekilleriyle, Rabelais'nin romanının ilk iki kitabı üzerindeki etkisi bizim için şüpheye yer bırakmaz. *Vakayiname*'ye gelince, onun etkisi çok daha dışsal bir karakter taşıyordu ve özünde bir dizi tamamen öznel nitelikli moment üzerindeki yalın etkiler düzeyindeydi.

Grotesk-bedensel imgelerin çok önemli gruplarından biri, "Hint mucizeleri" olarak adlandırılanlarla ilişkili efsane ve edebi yapıtlar dizisidir. Hint mucizeleri imgeleri tüm ortaçağ fantastiği üzerinde belirleyici bir etkide bulunmuştur; dolaylı ve dolaysız etkileriyle Rabelais'nin romanında karşılaşmaktayız. "Hint mucizeleri" geleneğinin tarihini kısaca hatırlayalım.

Hint mucizeleri ile ilgili ilk öykü derlemesi, İran'da yaşayan bir Yunanlı olan Ctesias Knidski'ye aittir. İÖ IV. yüzyılda yaşamıştır. Hindistan'ın hazineleri, mucizevi bitkileri ve faunası, Hintlilerin sıradışı vücut biçimleri ile ilgili tüm öyküleri derlemiştir. Ctesias'ın yapıtı elimize ulaşmamıştır, fakat Lucian (*Gerçek Hikâyeler*'de), Plinius, Sevilleli Isidore ve başkaları tarafından kullanılmıştır.

İS II. yüzyılda, İskenderiye'de, yine elimize ulaşmamış olan "Physiologus" ortaya çıkmıştır. "Fizyolog," efsaneler ve mucizelerle karışmış bir doğa tarihidir. Burada mineraller, bitkiler ve hayvanlar anlatılır. "Doğanın krallığı" burada kısmen grotesk imgelerle karışmıştır. "Fizyolog" daha sonraki çağlar, özellikle de çalışması ortaçağ "Cincileri" için başlıca kaynak olan Sevilli Isidore tarafından geniş biçimde kullanılmıştır.

Tüm bu efsane malzemesinin bir derlemesi de III. yüzyılda sahte-Callisthenes tarafından hazırlanmıştı. Bu yapıtın iki Latince değişkesi bulunmaktadır: biri yaklaşık 300 yılında hazırlanmış olan Julius Valerius'unki ve de X. yüzyılda *Büyük İskender'in Savaşlarının Tarihçesi* adıyla hazırlanmış olan bir başkası. Daha sonraları Callisthenes efsaneleri derlemesi ortaçağın tüm kozmografik yapıtlarında yer alır (Brunetto Latini, Metzli Gautier vd). Tüm bu yapıtlar, temelde Callisthenes'in "Hint mucizeleri" derlemesinden devralınmış, grotesk beden kavrayışıyla yüklüdür.

Hint mucizeleriyle ilgili efsaneler, dahası, gerçek olduğu gibi (sözgelimi Marko Polo), uydurma (sözgelimi Jean de Mandeville'in oldukça sevilen kitabı) gezi öykülerinde de bulunmaktadır. XIV. yüzyılda tüm bu geziler tek bir başlık altında, serbest bir elyazmasında toplanmıştır: *Merveilles du Monde*, yani *Dünyanın Mucizeleri*. Bu elyazmasında tipik grotesk insan imgelerini tasvir eden ilginç minyatürler bulunmaktadır. Son olarak, Hint mucizeleri İskender ölçüsüyle yazılmış, "Romans d'Alexandre" şiirinde görülür.

Hint mucizeleriyle ilgili efsaneler bu şekilde kurulup yayılmıştır. Ortaçağın ressamlarınca resmedilen sayısız yapıtın motifini de belirlemiştir.

Tüm bu Hint mucizeleri nasıl bir karaktere sahiptir? Dilde dolaşan tanrılar, Hindistan'ın olağanüstü doğası, ayrıca tamamen fantastik türden mucizelere ilişkin efsaneler anlatılmaktadır: ateş saçan şeytanlar, büyülü otlar, sihirli koruluklar, gençlik pınarları üzerine. Hayvanların anlatımı büyük bir yer tutar. Gerçek olanların (filler, aslanlar, panterler vb) yanı sıra fantastik olanlar da ayrıntılı biçimde anlatılır – ejderler, harypia'lar, tekboynuzlar, ankalar vb. Sözgelimi Mandeville bir griffonu, Brunetto Lattini ise bir ejderi ayrıntılı biçimde anlatmaktadır.

Fakat bizim için özel bir öneme sahip olan, görülmemiş insani mucizelerin anlatımıdır. Bunların özü tamamen grotesk bir karaktere sahiptir. Bazıları yarı yarıya hayvandır, sözgelimi hipopodlar yani at ayaklı adamlar, sirenler, konuşmak yerine havlayan sinucephalicler, satirler, [yarı eşek yarı insan] onocentaurlar vb. Bununla birlikte, karışık bedenli imgeler galerisi de bulunmaktadır. Burada, şüphesiz devler, cüceler ve pigmeler vardır. Son olarak, çeşitli oransızlıkları olan insanlar vardır: tek ayaklı scipedeler, kafası olmayıp göğsünde yüzü olan leumanlar; bir gözleri alnında olan insanlar vardır, gözleri omuzlarında, sırtlarında olanlar vardır, altı kollu insanlar vardır, burunlarının yardımıyla yemek yiyenler vardır vb. Tüm bunlar ortaçağda oldukça sevilen, dizginsiz grotesk anatomik fantezilerdir

Böyle bir fanteziyi, beden ve organlarla böyle özgürce oynamayı Rabelais de sevmektedir: Pantagruel'in gazından doğan, kalpleri arka çıkışlarından az uzağa yerleştirilmiş pigmeleri, Antiphyses'in canavar çocuklarını ve ünlü Carême-prenant anlatımını vb hatırlamak yeterlidir. Tüm bu imgelerde aynı anatomik fantezi özelliği bulunmaktadır.

Hint mucizeleriyle ilgili efsanelerin oldukça önemli bir özelliği de yeraltı motifiyle özsel ilişkileridir. Hindistan'ın orman ve vadilerinde görülen demonların çokluğu, böyle yerlerde cehenneme açılan geçitlerin gizlendiğine inanmaya yol açtı. Ortaçağ, dünya cennetinin, yani Adem ile Havva'nın ilk bulunduğu yerin burada, Hindistan'da olduğuna inanıyordu: burası gençlik pınarından üç günlük uzaklıktaydı. Makedonyalı İskender'in, Hindistan'da, Yargı Günü'nde içine girecekleri, dört bir yanı kapalı "adalet evi"ni gördüğü söyleniyordu. Prester John ve krallığıyla (Hindistan'da bulunuyordu) ilgili efsanelerde yine yeraltına ve dünya cennetine yolculuklar anlatılır. Prester John'un krallığından, dünya cennetinden doğan Phizon nehri akıp geçiyordu. Cehenneme ya da dünya cennetine giden yol ve deliklerin (trous) sayısı, bu mucizevi ülkenin topraklarına tamamen özel bir karakter vermektedir. Bu ortaçağda mekâna yönelik sanatsal-ideolojik algının ve düşüncenin ortak özellikleriyle ilişkilidir. Dünya mekânı grotesk bir beden gibi kurulmuştur: dağlara ve uçurumlara sahiptir. Toprağın

nüfuz edilemez yüzeyi yukarı ya da aşağı, toprağın derinliklerine, yeraltına yönelimlerle kırılmaktadır. Bu yükseklik ve derinliklerde, Pantagruel'in ağzında olduğu gibi, bütünüyle başka bir dünya varsayılmaktadır. Yerde gezinirken, başka dünyalara açılan geçit ya da kapılar aranırdı. Bu tür arayışların klasik bir örneği, bir sonraki bölümde ele alacağımız ünlü *Aziz Bredan'ın Yolculuğu*'dur. Halk efsanelerinde, dağlardan ve çukurlardan ("delik") oluşan bu dünyevi mekân, az ya da çok ölçüde bedenlenmiştir.

Tüm bunlar ortaçağ topografisine özgül bir karakter ve kozmos üzerine kendine özgü bir yorum yaratmıştı. Bir sonraki bölümde bu sorunlara döneceğiz.

Hint mucizeleriyle ilgili efsaneler kümesi ortaçağda sıradışı bir popülerliğe sahipti. Geniş anlamıyla (gezi edebiyatını da kapsayacak şekilde) andığımız kozmografik edebiyatın dışında, ortaçağın tüm edebi yapıtları üzerinde büyük bir etkide bulundu. Dahası, Hint mucizeleri temsili sanatlarda da güçlü bir biçimde ifade edildi: daha önce de dediğimiz gibi, duvarlara ve sayısız elyazmasına çizilmiş minyatürlere ve kilise ve saraylardaki heykellere esin kaynağı oldular.

Böylece bir bakıma Hint mucizelerinin de sayesinde, grotesk beden ortaçağ insanının gözleri ve imgelemi için alışılmış bir şey oldu. Hem edebiyatta, hem de temsili sanatlarda her yerde, karışmış bedenle, canavarca anatomik fanteziyle, insan bedeninin ve içinin organlarıyla [oynanan] özgür oyunlarla karşılaşıyordu. Beden ile dünya arasındaki tüm sınırların yıkılması onlar için alışılmış bir şeydi.

Dolayısıyla Hint mucizeleri, grotesk beden kavrayışı için çok önemli bir kaynaktır. Rabelais'nin döneminde, bu efsanelerin hâlâ canlı olduğunu ve herkesin ilgisini uyandırdığını söylemek gerekir.

Rabelais, *Pantagruel*'in son bölümünde, romanıyla ilgili daha sonraki tasarılarını sıralarken, kahramanının Prester John'un ülkesine, yani Hindistan'a yaptığı yolculukla ilgili bir bölümden bahseder; bunu hemen, girişi şüphesiz Prester John'un ülkesinde bulunan yeraltının yokedilmesi bölümü izlemeliydi. Böylece romanın başlangıç tasarısında bile Hint mucizeleri önemli bir rol oynamaktaydı. Şüphesiz, Hint muci-

zeleriyle ilgili efsanelerin Rabelais'nin grotesk anatomik fantezisine dolaylı ve dolaysız etkisi oldukça büyüktür.



Grotesk beden kavrayışının bir başka çok önemli kaynağı ortaçağ mysteria sahnesi, özellikle de şüphesiz, diablerie'lerdi.

Diablerielerdeki beden imgesi grotesktir. Çok sık olarak bedenin parçalanması, bedenin kızartılması, yakılması, yutulması yer alır. Sözgelimi Pantagruel şeytancığıyla ilk kez karşılaştığımız "Havarilerin İşleri Mysteriası"nda, Lucifer şeytanlara birkaç sapkın yakmalarını emreder, bu arada nasıl yakacaklarını anlatmak üzere uzun ve ayrıntılı bir konuşma yapar. Bir başka mysteriada –"Aziz Quentin Mysteriası"– çeşitli bedensel işkenceleri ifade eden uzun bir –yüzden çoktur– fiiller listesi verilir: kurbanlar ateşte yakılır, sakatlanır, kesilir, parçalara ayrılır vb. Burada, böylece bedenin grotesk parçalanışı, anatomisi gerçekleştirilir. Rabelais'de, açıkça diablerielerle ilişkili olan, günahkâr ruhların yenmesi imgeleri vardır. Şeytan imgelerinin ve diablerielerde bedensel hareketlerinin biçimlenişinin bedensel-grotesk karakteri ile ilgili bir şeyler söylemiştik.

Grotesk beden kavrayışının bir kaynağı olarak, mysteria sahnesinin kuruluşu oldukça büyük bir anlama sahiptir. Bu sahne dünyevi mekânın hiyerarşik örgütlenişi üzerine ortaçağ kabulünü yansıtıyordu. Sahnenin ön düzlemi sahanlık türünden, sahnenin ilk katını oluşturan özel bir yapıya sahipti. Bu sahanlığın kendisi yeryüzü anlamına geliyordu. Sahnenin arka düzlemi, bir parça yükseltinin üzerinde cennet, gök bulunuyordu (artık bu ad sahne için değil, seyirciler için ayrılmış yerin yüksek kısmı için kullanılmaktadır, yani küçük galeri, cennet [galerka, rayka]). Yeryüzünü temsil eden sahanlığın altında ise, derinleşen bir cehennem bulunuyordu. Üzerine büyük ve korkunç bir şeytan kafasının ("Harlequin") resmedildiği, geniş bir perde biçimindeydi. Bu perde sicimlerle çekilirdi ve iblisin açık ağzından (bazen de gözlerinden) geçerek şeytanlar ortaya çıkar ve dünyayı temsil eden sahanlı-

ğa inerdi. Bir mysteria yazarı şöyle bir sahne düzenlemesi vermektedir (1474 yılı): "Cehennem gerektiği zaman açılıp kapanacak, büyük ağız biçiminde yapılmalıdır."[11]

Böylece açık ağız, mysterianın tüm seyircilerinin doğrudan gördüğü şey oluyordu. Bu cehennem geçiti sahnenin tam ortasına ve genellikle seyircilerin gözlerinin hizasına yerleştiriliyordu. Bu "cehennem ağzı" (genellikle adlanrıldığı şekliyle, "la gueulle d'Enfer") ortaçağ halkının tüm ilgisini kendisine çekiyordu. Tüm merak onun üzerinde toplanıyordu. Diablerielerin –mysteriaların halk-sokak yanı– geniş halk yığınlarında büyük başarı elde ettiğini ve genellikle diğer mysteriaları gölgede bıraktığını daha önce söylemiştik. Bu yüzden mysteria sahnesinin bu şekilde düzenlenmesi geniş ortaçağ halkının sanatsal dünya mekânı algısı üzerinde büyük bir etki uyandırmamış olamaz: halk açık ağızlar imgesine kozmik yönden yakınlık duyuyordu, bu aralanmış ağza bakmaya alışmıştı ve en grotesk ve ilginç karakterlerin buradan ortaya çıkmasını bekliyordu. Geç ortaçağın sanatsal-ideolojik yaşamında bütün bu mysteria sahnesinin büyük yerini göz önünde bulundurarak, doğrudan, açık ağız imgesinin dünyanın kendisinin olduğu kadar, onun teatral-gösterili cisimlenişinin de sanatsal temsiliyle kaynaşmış olduğu söylenebilir.

Otto Driesen, *Harlequin'in Kökenleri* adlı kitabının bazı harika sayfalarında "Harlequin"in sahne ağzını ele alırken, 149. sayfada (res. 1) onu XVII. yüzyılın bir balesinin çizimlerinde gösteriyor (bu çizim Paris Operası tiyatrosunun arşivinde saklanmaktadır [karşı sayfadaki çizim]). Burada sahnenin tam ortasında açık ağzıyla devasa bir kafa durmaktadır. Açık ağzın içinde bir dişi şeytan oturur, iki şeytan gözlerden çevreye bakmaktadır, birer şeytan kulakların dış çukurunda oturur, başın çevresinde şeytanlar ve soytarılar dans etmektedir. Bu çizim bize, XVII. yüzyılda açık ağız ve bu ağzın içinde geçen sahne etkinliklerinin alışılmış ve oldukça anlaşılır bir şey olduğunu bildirmektedir. Bu arada, Driesen, kendi zamanında

[11] Ayrıca bkz. 1547 yılında Valencienne'de oynanan "Efendilerin İhtirasları"ndan bir sahnenin tasviri, *Histoire de la langue et de la littérature française*"in eki, *Petit de Jullevill*, 1900, c. II, s. 415 – 417.



Cehennem ağzı ve Harlequin'ler.
(*Ursprung der Harlekin*, Otto Driesen, 1904, s. 149.)

"Harlequin'in pelerini" (Manteau d'Arlequin) deyişinin hâlâ, Paris tiyatrolarında sahnenin ön düzlemini kastedecek şekilde bir teknik terim olarak kullanıldığını belirtmektedir.

Böylece mysteria sahnesinin topografisi temelde grotesk-bedensel topografyaydı. Açık ağzın, *Pantagruel*'in hâkim imgesi olarak yalnız bu kahramanın geleneksel imgeler dizisiyle değil (ağza tuz dökme vb), mysteria sahnesinin tasvir ettiğimiz sahnesiyle de ilişkili olduğu konusunda şüpheye yer kalmaz. Rabelais'nin imgelerinin örgütlenişinde, kesinlikle bu sahnenin grotesk-bedensel topografisi görülür. Bildiğimiz kadarıyla, Rabelaisci literatürde kimse Rabelais'nin ilk kitabında açık ağzın hâkim rolüne dikkat çekmemiş ve bunu mysteria sahnesinin düzenlenişiyle karşılaştırmamıştır. Oysa bu olgu, Rabelais'yi doğru biçimde kavramak için oldukça önemlidir: teatral halk-gösteri biçimlerinin, Rabelais'nin ilk yapıtı ve tüm sanatsal-ideolojik görüş ve düşüncesi üzerinde nasıl büyük bir etkiye sahip olduğunu gösterir. Ayrıca günümüz okuru için oldukça tuhaf ve anlaşılmaz gelebilecek olan, grotesk-kozmik bir anlama sahip açık ağız imgesinin Rabelais'nin çağdaşları için son derece yakın ve anlaşılır olduğunu

göstermektedir: göze tanıdık geliyordu, evrenselliği, kozmik ilişkileri tanıdıktı, bu açık ağızdan, üzerinde Eski ve Yeni Ahit'teki dünyevi olayların sergilendiği sahneye grotesk figürlerin inmesi de tanıdıktı. Bu açık ağızın, yeraltına geçit gibi topografik anlamları da anlaşılır ve apaçıktı. Rabelais'deki grotesk beden kavrayışının gelişimi üzerinde mysteria sahnesinin ve diablerielerin etkisi de bu şekildedir.

Grotesk-bedensel temsilin gelişimi üzerinde, ortaçağ dünyasında önemli bir yere sahip olan kutsal emanetlerin de birtakım etkileri olmuştur. Fransa'nın her yerine (hatta ortaçağ hıristiyan dünyasının her yerine) azizlerin bedenlerinden parçalar dağılmış olduğu söylenebilir. Bu türden kutsal emanetlerin, yani genellikle çok tuhaf bir beden parçasının ya da parçacığının bulunmadığı bir kilise ya da manastır yok gibiydi (sözgelimi Meryem'in göğüslerinden bir süt damlası, Rabelais'de de anıldığı gibi birtakım azizlerin teri); eller, ayaklar, başlar, dişler, saçlar, parmaklar vb korunuyordu –uzun bir parçalanmış beden organları listesi verilebilir. Rabelais'nin döneminde kutsal emanetlerin alaya alınması oldukça yaygındı, tabii özellikle de protestan satirinde; hatta agelast Calvin, kutsal emanetler üzerine, komik tonlara sahip bir tür risale yazmıştı.

Ortaçağ edebiyatında azizin parçalanan bedeni, çoğu kez grotesk imge ve listelemelere fırsat veriyordu. Daha önce andığımız, en iyi ortaçağ parodili travestilerinden biri olan *Garcia'nın Tezi*'nde (1099), Toledolu zengin bir simonist başpiskopos olan kahramanı, Papa için Roma'ya aziz şehitler olan Ruphinus ve Albinus'un mucizevi kutsal emanetlerini getirir. Bu varolmayan azizler, o zamanların travesti ve parodi diliyle altını ve gümüşü temsil ediyordu. Papa'nın bu azizlere olan özel ilgisinden bahsedilmektedir. Onları över ve bu azizlerden geriye ne kaldıysa hepsinin getirilmesini ister, bu arada da parçalanmış bedenin harika bir grotesk listelemesini yapar: "...Albinus'un böbreklerinden, Rufin'in iç organlarından, karnından, midesinden, belinden, kıçından, kaburgalarından,

göğsünden, ayaklarından, ellerinden, boynundan. Başka? İki şehidimizin bütün organlarından istiyorum." Daha XI. yüzyılda kutsal emanetlerin, bedenin parçalanışının saf grotesk anatomisine yol açtığını görüyoruz.

Ortaçağ Latince eğlence edebiyatı genel olarak grotesk anatomi imgeleri açısından oldukça zengindi. Tüm gramer kategorilerinin çoğunlukla bedensel aşağı düzleminde anlamlandırıldığı parodili gramerden bahsetmiştik. Soyut felsefi kavramların ve soyut kategorilerin maddi-bedensel düzlemde yenilenmesi, ortaçağın eğlencelik edebiyatı için oldukça karakteristikti. Salman ile Morolf'un ünlü diyaloğunda (bu diyaloğu Rabelais'de *Gargantua*'da alıntılar), Salman'ın ahlaki ve yüksek atasözleri soytarı Morolf'un, çoğunlukla soruyu aşırı kaba maddi-bedensel alana taşıyan yanıtlarıyla karşıtlaştırılır.

Ortaçağ grotesk anatomisinden bir ilginç örnek daha verelim. XIII. yüzyıldan başlayarak neredeyse Avrupa'nın tüm ülkelerinde "Eşeğin Vasiyeti" şiiri oldukça yaygındı. Burada eşek, ölürken, bedeninin farklı kısımlarını ortaçağın farklı sosyal ve mesleki grupları arasında, Papa ve kardinallerden başlayarak paylaştırır. Böylece burada sosyal hiyerarşinin buna karşılık gelen parçalanışıyla ilişkilendirilen bedenin parçalanışı sunulur: eşeğin başı Papa'ya, kulakları kardinale, yelesi koroya, boku (gübre olarak) vb köylülere verilir. Eşek bedeninin bu grotesk anatomisinin kaynağı, oldukça eskilere dayanır. Jerome'a göre, IV. yüzyılda eğitimliler arasında "Domuzun Vasiyeti" ("Testamentum porcelli") yaygındır. Bu eski vasiyet ortaçağlarda yeniden yazılmıştır (elimize ulaşmıştır); anlaşıldığı kadarıyla, "Eşeğin Vasiyeti"nin de başlıca kaynağı olmuştur.

"Eşeğin Vasiyeti" türünden travestilerde, bedenin parçalanışının toplumun parçalanışıyla kaynaşması ilginçtir. Bu, Tanrı'nın bedeninin değişik parçalarından, çoğunlukla da kurbanın parçalanışından, gelen çeşitli sosyal grupların kökeni üzerine çok eski ve yaygın mitik açıklamaların parodili travestisidir (bu sosyal-bedensel topografyanın en eski yapıtı *Rig-Veda*'dır).[12] Burada, Tanrı'nın bedeni yerine bu

[12] *Rig Veda*'da (X, 90) dünyanın insan Purucha'nın bedenibedeninden ortaya çıkışı anlatılmaktadır: Tanrılar Purucha'yı kurban ederler ve

role eşeğin bedeni uygun görülmüştür. Eşek de daha önce söylediğimiz gibi, çok eski bir geleneksel Tanrı travestisidir. Ortaçağ travestilerinde eşeğin, organlarının, eşek haykırışının, eşeği sürenlerin haykırışlarının rolü büyüktü. Rabelais'de eşek sürenlerin haykırışlarıyla karşılaşırız; birkaç kez oldukça karakteristik bir küfür olan "viedaze," yani eşek fallusuyla karşılaşılır. Bu hakaretli ifadenin topografik karakteri kesinlikle apaçıktır. Bir kez daha Rabelais'nin deyişini hatırlayalım: "Bu en az ölü bir eşeğin kıçından belli bir ses (*pet*) çıkarmak kadar zordur." Bu topografik aşağının kendine özgü bir değerlendirilişidir (en yüksek dereceye yükselterek): kıç, hem de eşeğinki, hem de ölü eşeğinki. Küfürlerin benzer değerlendirilişleriyle Rabelais'nin dilinde birçok yerde karşılaşılır.

Grotesk beden kavrayışının çok önemli bir kaynağı da her türden yemin, lanet, küfür ve hakaret deyişleridir. Bu olgularla ilgili olarak birçok şey söylemiş bulunmaktayız, bu yüzden burada birkaç tamamlayıcı değerlendirmede bulunacağız.

Hakaretli her deyişte her zaman için, gebe ölüm imgesi o ya da bu şekilde, bedensel-topografik biçimde bulunmaktadır. *Pantagruel* çözümlememiz, bize bu kitabın en temel motiflerinden birinin doğuranın ölümü motifi olduğunu göstermiştir: toprağın bereketini yenileyen ilk ölüm, annesinin ruhundan olmasına yol açan Pantagruel'in doğuşu vb. Bu tema her zaman için değişik biçimlerdeki bedensel-topografik imgelerde çeşitlenmektedir ve bedensel ifadesini kaybetmeksizin, tarihsel ölüm ve yenilenme temasına dönüşmektedir: şövalyelerin

bedenibedenini, kurban parçalama tekniğine uygun olarak parçalara ayırırlar; bedenin çeşitli parçalarından değişik nesne grupları ve değişik kozmik olgular ortaya çıkar: ağzından brahmanlar, kollarından savaşçılar, gözlerinden güneş, başından gök, ayaklarından toprak vb. Hıristiyanlaştırılmış Alman mitolojisinde benzer bir kavrayışla karşılaşırız, fakat burada dünyanın değişik parçalarından beden yaratılmıştır: Adem'in bedeni sekiz parçadan oluşur – eti topraktan, kemikleri taşlardan, kanı denizden, saçları bitkilerden, düşünceleri bulutlardan vb.

kızartılması, ölüm ve savaşın şölene dönüşmesi, kral Anarchus'un alaşağı edilmesi vb. Kesin olarak söylenirse, bu paradoksal görünecek olsa da önümüzde ters dönmüş bir küfür vardır: tüm dünya gebe ve doğuran ölüm olarak gösterilmiştir.

Rabelais'nin imgelerine kaynaklık eden halk-bayram karnaval atmosferinde, hakaretli deyişler, dünyayı yenileyen o yüce yangından dört bir yana savurulmakta olan kıvılcımlardı. Ateş bayramında da –"moccoli"– söndürülen her mumla birlikte, mutlak bir vurgulamayla "Geber!" sesleri duyuluyordu. Neşeli hakaret, neşeli lanetlerin ve kozmik güçlere dair neşeli olayların başlangıçta kült karakteri taşıdığını, sonraki yüzyıllarda da kozmik korkuyu ve yüce olan karşısında duyulan her tür korkuyu yansıtan imgeler sisteminde önemli bir rol oynadığını belirtmek gerekir. Çünkü eski törensel hakaret ve alay, yüce güçlere, güneşe, toprağa, krala, askeri lidere yönelik hakaret ve alaydı. Bu alay Rabelais'nin döneminin sokak bayram hakaretlerinde de korunmaktaydı.

Grotesk beden imgesinin bir başka önemli kaynağı halk sokak komiği biçimleriydi. Bu büyük ve çok çeşitli bir dünyadır; burada buna ancak kısaca değinebiliriz. Tüm bunlar *bateleurs, trajectaires, theriacleurs* vb, hokkabazlar, akrobatlar, soytarılar, maymun (insanı grotesk biçimde travestileştiren hayvanlar) terbiyecileri, her derde deva ilaç satıcılarıydı. Kültleşmiş ya da komik biçimlerin dünyası bedensel-grotesk dünyayla açık biçimde ifade edilmişti. Bugün de grotesk beden pazar yeri temsillerinde ve özellikle de sirklerde büyük ölçüde korunmuştur.

Ne yazık ki, Fransız halk komiğinin biçimlerini, daha çok (XVII. yüzyıldan başlayarak) İtalyan emprovize komedisinin etkisinde kaldıkları çok daha sonraki olgular açısından bilmekteyiz. Bu komedi, gerçi, saf edebi etkilerle bir parça zayıflamış ve daralmış bir biçimde de olsa grotesk beden kavrayışını korumaktaydı. Oysa "lazzi"de, yani bu komedinin konudışı tüm trüklerinde, grotesk beden kavrayışı tüm olanaklarıyla geliştirilmiştir.

Bu bölümün başlangıcında, kekeme ile Harlequin'in İtalyan komedisinden bir sahneyi ele almıştık. Bu sahnenin komi-

ği, zor sözcüğün telaffuzunun doğurma eylemi gibi sahnelenmesiydi. Bu eski halk komiğinin çok tipik bir olgusudur. Halk-komik beden eylemlerinin tüm mantığı (bu günümüze dek pazar yeri temsillerinde ve sirkte gözlenebilmiştir) bedensel-topografik mantıktır Bu bedenin eylemler sistemi yukarı ile aşağı ilişkisi çevresinde gelişir: yükselişler ve inişler (çukurlar). En basit ifadesi –deyim yerindeyse halk komiğinin "ilkolgusu"– dairesel hareket [feleğin hareketi], yani yukarının aşağıya ve aşağının yukarıya sürekli dönüşümüdür (ya da eşdeğeri olan yerin göğe dönüşümü). Bu pazar yeri soytarısının bir dizi daha basit başka hareketlerinde de görülür: kıç ısrarla başın yerini almak ister, başsa kıçın. Bu aynı ilkenin bir başka ifadesi de, halk-komik bedeninin tavır ve hareketlerinde tersyüzün, tam tersinin, altüst olmanın önemli rolüdür. Ele aldığımız sahnede gözlediğimiz, doğurma eyleminin sahnelenişindeyse bu komiğin birçok geleneksel ve tipik jest ve trükleri üzerinde çok daha derinlikli ve sağlam bir çözümleme yapılabilirdi. Dahası, geleneksel jest ve trüklerin büyük bir çoğunluğunun temelinde, az ya da çok soyut biçimde ifade edilmiş olarak, grotesk bedenin yaşamının üç temel ediminin sahnelenmesi vardır: cinsel birleşme, can çekişme-geberme (grotesk-komik ifadesiyle: dilin dışarı uğraması, anlamsızca pörtlemiş gözler, boğulma, ölüm öncesi hırıltılar vb) ve doğurma edimi. Bu üç edim çok sık olarak birbirine karışır ve dışsal semptomları ve ifadeleri önemli ölçüde çakışıncaya dek iç içe geçer (kasılma ve gerilmeler, pörtleyen gözler, ter, ellerin ve ayakların titremesi vb). Bu bir ve aynı bedenin ölüm ve dirilişi sırasındaki kendine özgü komik oyundur; bu beden her zaman mezara düşer ve yeniden yeryüzüne döner, durmaksızın aşağıdan yukarı çıkar (alışılmış trük soytarının ölümünün ve beklenmedik dirilişinin canlandırılmasıdır). Halk komiğindeki bedensel topografi kozmik topografiyle kesintisiz olarak örtüşür: komik bedenin hareket ettiği pazar tiyatrosu ve sirk alanının düzenlenişinde, mysteria sahnesinin düzenlenişindekiyle aynı topografik öğelerle karşılaşırız: yer, yer altı ve gök (fakat şüphesiz, bunların mysteria sahnesinde bulunan hıristi-

yan anlamlandırılmaları olmaksızın); burada kozmik öğelerle de karşılaşılmaktadır: hava (akrobatik beceriler ve trükler), su (yüzme), toprak ve ateş.

Halk-komik bedeninin biçimlenişi de grotesk bir karakter taşır. Bir önceki bölümde, şarabı ve ekmeği temsil eden kendine özgü Şişko Guillaume (Gros Guillaume) imgesinden bahsetmiştik. Şişko Guillaume figürünün bu biçimlenişi apaçık biçimde halk komiği figürünün biçimlenişindeki ortak eğilimi gösterir – beden ile nesne, beden ile dünya arasındaki sınırı kaldırmak ve bedenin herhangi bir grotesk kısmını vurgulamak (karın, kıç, ağız).

Ve halk komiğinin sözlü repertuarında da her yerde grotesk beden kavrayışının ifadesini bulabiliriz: kendine özgü edepsizlik, hakaret ve lanetler, alçaltıcı travestiler, bedenin parçalara ayrılması vb. Halk komiğinin, Rabelaisci grotesk-bedensel imgelerin en önemli kaynaklarından biri olduğu açıkça anlaşılmaktadır.

Epik grotesk anatomi üzerine bir şeyler söyleyelim. Antik ve ortaçağ epiği ve şövalye romanı grotesk beden kavrayışına hiç de yabancı değildi. Parçalanmış beden imgeleri, alınan yara ve darbelerin ayrıntılı anatomik yazımı burada kesinlikle alışılmış olgulardır. Yaraların ve ölümlerin bu anatomik yazımı epik, hatta bir bakıma kanonikti (Homeros ve Virgilius'un etkisiyle). Ronsard, *La Franciade*'sinin önsözünde şöyle yazmıştı: "Eğer bir askerin ya da subayın savaş alanında can vermesini isterseniz, bedeninin en ölümcül yerine darbe indirmelisiniz, bunun içinse iyi bir anatomist olmanız gerekir." Fakat bu bedenin epikteki grotesk anatomisi oldukça tutuktur, çünkü burada beden fazlaca bireyselleştirilmiş ve kapatılmıştır. Burada yalnızca, artık yeni bedensel kanona yönelmiş olan grotesk kavrayışın kalıntıları vardır.



Rabelais'nin grotesk beden kavrayışı üzerinde Plinius, Athenaeus, Macrobius ve Plutarkos'un, yani antik masa sohbeti edebiyatının başlıca temsilcilerinin önemli bir

etkisi vardır. Bu sohbetlerin her anına grotesk bedenin ve grotesk bedensel süreçlerin önemli imgeleri dağılmıştı. Masa sohbetlerinin tematiğinde çiftleşme, gebe kalma, doğurma, yeme, içme, ölüm gibi olgular hâkim bir rol oynardı.

Fakat antik otoriteler arasında Rabelais'nin grotesk beden kavrayışı üzerinde en büyük etki sahibi olan Hippokrates, daha doğrusu *Hippokrates Derlemesi*'ydi. Bu etki yalnız Rabelais'nin felsefi-tıbbi görüşleriyle değil, imgeleri ve üslubuyla da ilgiliydi. Bu da Hippokrates'in ve bu derlemenin diğer yazarlarının düşüncelerinin kavramsaldan çok, imgesel bir karakter taşımasıyla açıklanmaktadır. *Hippokrates Derlemesi*, özünde bütünsellikten uzaktır: burada farklı okullardan gelen yapıtlar bir araya toplanmıştır; felsefi-tıbbi açıdan insan bedeninin, hastalıkların doğasının, tedavi yöntemlerinin kavranışında önemli ayrımlar vardır. Fakat tüm bu ayrımlara rağmen derlemede yer alan çalışmalardaki temel beden kavrayışı grotesk kavrayış olarak kalır: beden ile dünya arasındaki sınırlar zayıflamıştır, beden çoğunlukla tamamlanmamışlık ve açıklık momentleriyle gösterilir; dışsal kılıfı içsel yönünden ayrılmaz; hep beden ile dünya arasındaki alışveriş vurgulanır. Organizmanın, grotesk beden imgesinde büyük bir rol oynayan olası her tür boşaltımları büyük bir önem kazanır.

Dört öğe öğretisi, beden ile dünya arasındaki sınırların silindiği düzlemdi. İşte *Rüzgârlara Dair* (*De flatibus*) adlı yapıttan kısa bir alıntı: "İnsanın ve diğer canlıların bedeni üç tür besinle beslenmektedir; bu besinler şunlardır: yemek, içki, ruh (pneuma). *Ve bedenlerin içindeki ruhlara rüzgâr adı verilir, dışındakilereyse hava.* Bu sonuncu hepsinin ve her şeyin en büyük egemenidir ve gücüne dikkat etmek gerekir. Gerçekten de rüzgâr havanın cereyanı ve akışıdır. Bu yüzden, bereketli hava güçlü bir cereyan sağlar, yani *onun esişinin gücüyle ağaçlar topraktan kökleriyle koparlar, deniz* dalgalanır ve devasa gemiler oraya buraya savrulur... Gerçekten de gök ile yer arasında her yer tamamen ruhla doludur ve o *kışın ve yazın sebebidir*, kışın ağır ve soğuk geçmesine yol açar, yazınsa hafif ve sakin. Ama dahası, *ruh güneşin, ayın ve yıldızların yolunu çizer*. Çünkü ruh ateşin besinidir, o olmaksızın ateş varolamaz, o yüzden ruh sonsuz ve incedir, *güneşin sonsuz yörüngesini sü-*

*rükler*... Yani ruhun başka her şeyin üstünde böyle güce sahip olması, böylece söylenmiştir. Fakat hem ölümlüler için *yaşama sebebidir*, hem hastalar için *hastalık*. Ve öylesine gereklidir ki, insan yiyecek ve içeceklerden sakınmazsa, yaşamını iki, üç hatta daha çok günlerce sürdürebilir, fakat eğer ruhun bedene girmesini engellerse, hemen o gün ölecektir, işte böylesine büyüktür bedenin ruha ihtiyacı... Fakat birçok yemekle birlikte kaçınılmaz olarak birçok hava da girer, *çünkü yenilen ve içilen her şeyle birlikte az ya da çok miktarda ruh girer içeri.* Ve yiyip içtikten sonra *geğirmeler* olur, bu da şüphesiz hapsedilmiş hava, içinde kapalı kaldığı kürecikleri kırıp kurtulduğu içindir."[13]

Bu çalışmanın yazarı havayı bedenin temel öğesi olarak kabul etmektedir. Fakat bu öğeyi, şüphesiz, kişilikten arındırılmış fizik-kimyasal bir biçimde değil, somut ve görünür-imgesel dışavurumlarıyla tasarlar: yüklü gemileri sallayan rüzgâr olarak, güneşin ve yıldızların hareketini yönlendiren hava olarak, insan bedeninin temel yaşam öğesi olarak göstermektedir onu. Kozmik yaşam ve insan bedeninin yaşamı burada bilerek yakınlaştırılmıştır ve görünür-imgesel birliklerinde verilmiştir – güneş ve yıldızların yörüngesinden insani geğirmeye dek; hem güneşin yörüngesi hem de boşaltım bir ve aynı somut ve duyulur havadan kaynaklanmaktadır. Derlemenin diğer yapıtlarında beden ile kozmos arasındaki medyum rolünü, su ya da ateş gibi başka öğeler almaktadır.*Havalar, Sular ve Yörelere Dair* (*De aere, aquis, locis*) adlı çalışmada böyle bir yer vardır: "Yeryüzü açısından konu, tıpkı insanlarda olduğu gibidir. Gerçekte, mevsimlerin çok daha büyük ve sık değişiklikler getirdiği yerlerde, yöreler de çok vahşi ve çok ölçüsüz olabilir ve orada çok fazla ve ağaçlıklı dağlarla da tarlalarla da çayırlarla da karşılaşabilirsiniz. Fakat mevsimlerin çok çeşitli olmadığı yerlerde, ülke çok tekdüze olacaktır. İnsanlar açısından da durum böyledir, buna dikkat ettiyseniz eğer Gerçekten

[13] Rusça çeviriden aktarılmıştır: Hippokrates, *Seçme Eserler*. Yunancadan çeviren prof. V.İ. Pudnev. Ed. V. P. Karpov. Devlet Biyoloji ve Tıp Edebiyatı Yayınları, 1936, s. 264-267.

de doğaları dağlık, ormanlık ve sulak alanlara benzeyen insanlar vardır, başkalarıysa çorak ve kurak yerleri çağrıştırır; bazıları ova ve gölle-rin doğasını taşır, bazıları da vadilerin ve açık, kuru yerlerin doğasına sahiptir, çünkü doğayı dıştan çeşitlendiren mevsimler kendi arasında da farklılık gösterir; ve eğer kendi içinde bunlar çok çeşitliyse, çok farklı ve çok çeşitli insan biçimleri ortaya çıkacaktır."[14]

Bu alıntıda beden ile dünya arasındaki sınırlar başka bir açıdan zayıflatılır: insanın doğa peyzajlarına, yer rölyefine yakınlık ve somut benzerliği açısın-dan. *Hippokrates Derlemesi*'nde, "Yedi Sayısına Dair" çok daha grotesk bir imge sunulmaktadır: burada yer büyük bir insan bedeni olarak tasvir edilmektedir, başı Peloponnesus, omurgası Isthmus vb. Yerin her bir coğrafi kısmı –ülkeler– bedenin belli bir kıs-mına karşılık gelir; bu ülkelerde yaşayanların tüm bedensel, gündelik ve ruhsal özellikleri bedensel konumlanmala-rına bağlıdır.

*Hippokrates Derlemesi*'nde sunulan antik tıp, her türden boşaltıma sıradışı bir önem yüklemiştir. Doktor için beden im-gesi, öncelikle kendinden sidik, bok, ter, sümük, safra boşaltan beden imgesidir. Devamında, hastanın tüm bedensel olguları bedenin ölüm ve yaşamının son olaylarıyla ilişki-lendirilir: hastanın bedeninde yaşam ve ölüm arasında çıkan savaşın göstergeleri olarak yorumlanırlar. Bu savaşın gösterge ve etkenleri olarak da bedenin en küçük olguları tek bir düzlemde ve göksel takımyıldızlarla, halkların alışkanlık ve beğenileriyle eşit önemde kabul edilir. İşte *Epi-demi*'nin ilk kitabından bir alıntı: "Hastalık sırasında, teşhisin dayandırıldığı tüm o göstergelerle ilgili her şeyi insanların ve her insanın özelliklerinin ortak doğasından öğrenebiliriz... Bu-nun yanı sıra, her ülkenin göksel yıldızının ortak ve özel durumundan, adetlerinden, beslenme alış-kanlıklarından, yaşam tarzından, her hastanın yaşından, hastanın konuşmasından, huyların-dan, sessizliğinden, düşüncelerinden, uykusun-

[14] Hippokrates, *Seçme Eserler*, 1936, s.293-294.

dan, uykusuzluğundan, düşlerinden, nasıl olup ne zamanlar görüldüklerinden, döküntülerinden, gözyaşlarından, paroksizlerinden, atığından, sidiğinden, kusmuğundan. Hastalıktaki sarsıntıları, nereden nasıl kaynaklandıklarını bulmak için bu şekilde gözlemek gerekir, ayrıca *ölüme* ya da *sakatlanmaya* yol açan *atıkları,* dahası *teri, sıtmayı, düşük beden sıcaklığını, öksürmeyi, hapşırmayı, solumayı, sessiz ya da gürültülü rüzgârları, kanamayı, kanamamayı* da gözlemek gerekir."[15]

Bu alıntı *Hippokrates Derlemesi* için oldukça karakteristiktir; göksel yıldızların konumundan hapşırma ve hastanın saldığı rüzgârlara dek uzanan, hiyerarşik önem ve oluşum tonlarına göre çeşitlilik gösteren yaşam ve ölüm belirtilerini tek bir düzlemde bir araya getirmektedir. bedenin boşaltımlarını sıralayan dinamik liste de karakteristiktir. Şüphesiz Hippokrates'ten esinlenen bu tür listelerle, Rabelais'de sıkça karşılaşmaktayız. Sözgelimi Panurge yeşil sosun yararlarını şöyle sıralar: "Mideniz çok iyi sindirir, –harika çalışır, *rüzgârlarla bereketlenir*; kan zorlanmadan akar, *kolayca geğirir, osurur, sıçar, öksürür, tükürür, kusar, esner, öfler, sümkürür, iç çekersiniz. Solur, horlar, terler* ve sevdiğiniz türden bir yemeği buna bulayarak bin türlü işte kullanırsınız."

Ünlü *facies hippokratia*'yı, "Hippokrates Çehresi"ni hatırlatalım. Burada yüz öznel durumların, hastanın duygu ve düşüncelerinin ifadesi değildir, nesnel ölümün yakınlığı olgusunun belirtisidir Hastanın yüzü yerine, bedenin atasal yaşamının bireyselüstü alanına ait olan yaşam ve ölüm konuşur Ölmek üzere olanın yüzü ve bedeni kendisi olmaktan çıkar. Kendi kendisine benzerlik derecesi ölüme uzaklık ya da yakınlık derecesini belirler. *Prognostik*'ten dikkat çekici bir alıntı: "Şiddetli hastalıklarda şu şekilde gözlemde bulunmak gerekir. Öncelikle *hastanın yüzü* sağlıklı birinin yüzüne benziyor mu, özellikle de *kendine benziyor mu,* çünkü sonuncusu en iyisi sayılmalıdır, bu benzerlik ne kadar azsa durum o kadar tehlikelidir. Şöyle olacak: *sivri burun, çöküк gözler, çöküк şakaklar, soğuk ve gergin ku-*

[15] Hippokrates, *Seçme Eserler*, 1936, s.397.

*laklar, alın derisi gergin ve kuru, yüzün rengi yeşil, siyah ya da solgun kurşun renginde."*[16] Ya da: *"Eğer gözkapakları buruşmuşsa, mavileşmiş, soluklaşmışsa, dudaklar ve burun da öyleyse, bunun ölümcül işaret olduğu bilinmelidir. Gevşemiş, sarkık, soğuk ve beyazlaşmış dudaklar ölüm işaretidir."*[17] Son olarak, *Aforizmalar*'dan o olağanüstü can çekişmesi tasvirini de alıntılayalım (8. bölüm, 18. aforizma): "Ölümün yaklaşması, ruhun sıcaklığı göbekten daha yukarılara diyaframa çıkarsa, bütün ıslaklık ateşlenirse olur. Ciğerler ve kalp ıslaklığını kaybederse, sıcaklık ölümcül bölgelerde biriktikten sonra, sıcaklığın ruhu tüm vücuta bütünüyle hâkim olacağı yerlerden ayrılarak buharlaşır. Sonra ruh safrayla, kanla, balgamla birlikte kısmen deriden, kısmen yaşamı yürüten o baştaki açıklıklardan artık ölüm görüntüsüne bürünmüş soğuk bedensel ikametgahından ayrılır."[18]

Can çekişme işaretlerinde, can çekişen bedenin diliyle, ölüm bedensel-ifade edilen bir gerçeklik kazanarak yaşam momenti olur, bedenin kendisiyle aynı dili konuşur; ölüm, böylece onun momentlerinden biri olarak tamamen yaşam çemberine çekilmiştir Alıntıladığımız can çekişme imgesinin oluşturucu öğelerine yöneltelim dikkatimizi: bütün bedensel nemin ateşlenmesi, sıcaklığın ölümcül yerlerde toplanması, buradan buharlaşması, ruhun safra ve balgamla baştaki açıklıklardan çıkması. Burada açık biçimde bedenin grotesk açıklığı ve kozmik öğelerin onun içinde ve ondan dışarı doğru hareket etmesi gösterilmektedir Ölüme gebe imgeler sistemi için "Hippokrates Çehresi"nin ve can çekişme anlatımının, şüphesiz özsel bir anlamı vardır.

Daha önce, Rabelais'deki karmaşık doktor imgesinin doktorla ilgili Hippokrates kavrayışının da özsel bir önem taşıdığını belirtmiştik. İyi Alışkanlıklara Dair (De habitu decenti) adlı denemeden en önemli Hippokrates tanımlarından biri-

[16] Hippokrates. *Seçme Eserler*, 1936, s.310.
Hippokrates. *Seçme Eserler*, 1936, s.311.
Hippokrates. *Seçme Eserler*, 1936, s.734.

ni alalım. "Bu yüzden, ayrı ayrı söylediklerimizi toparlarsak eğer, *bilgeliğe tıp ve tıbba da bilgelik taşımamız gerekmektedir. Çünkü hekim-filozof tanrıya denktir*. Bilgelik ile tıp arasındaki ayrımlar da çok azdır ve bilgelik için gereken her şey, tıpta vardır: paradan nefret, dürüstlük ve alçakgönüllülük, giyimde sadelik, saygı, kararlılık, yargı gücü, temizlik, düşüncelilik, yaşam için gerekli ve kaçınılmaz olanların bilgisi, kötü alışkanlıklardan uzak durma, *tanrılar karşısında boş inançlı korkuyu olumsuzlama, tanrısal kusursuzluk*."[19]

Rabelais'nin Fransa'daki döneminin, Avrupa ideolojisinin tarihinde, tıbbın yalnız tüm doğal bilimlerin değil, sosyal bilimlerin de merkezinde olduğu ve neredeyse felsefeyle kaynaştığı biricik dönem olduğunun altını çizmek gerekir. Bu olgu yalnız Fransa'da da gözlenmez: o dönemin birçok büyük humanistleri ve bilginleri doktordu: Cornelius Agrippa, kimyacı Paracelsus, matematikçi Cardano, astronom Copernicus. Dünyanın tüm resmini, tüm dünya görüşünü tıbba yöneltmeyi deneyen biricik dönemdi bu (şüphesiz, ayrı bireysel denemeler başka zamanlarda da yer bulmuştu).[20] Bu dönemde Hippokrates'in arzusu denendi: Bilgeliği tıbba ve tıbbı bilgeliğe taşımak. Neredeyse dönemin tüm Fransız hümanistleri şu ya da bu ölçüde tıpla ilgilenmişlerdi ve antik tıp risaleleri üzerinde çalışmışlardı. O dönemde oldukça seyrek görülen cesetlerin anatomisi, eğitim görmüş toplum çevrelerinde ilgi uyandırdı. 1537 yılında Rabelais asılmış bir adamın cesedinin anatomisini, açıklamalar eşliğinde halka açık olarak yaptı. Parçalanan bedenin bu gösterisi büyük bir başarı sağladı. Étienne Dolet bu olayı kısa bir Latince şiirle kutsadı. Burada asılanın ağzından onun mutluluğu övülmektedir: kuşlara yem olmak yerine, cesedi insan bedeninin inanılmaz uyumunu sergilemeye yardımcı olmaktadır ve zamanının en büyük doktorunun yüzü de ona çevrilmiştir. Tıbbın sanat ve edebiyata etkisi hiç, Rabelais'nin çağında olduğu kadar güçlü olmamıştı.

---

[19] Hippokrates. *Seçme Eserler*, 1936, s.111.
Lote, tıbbın bu sıradışı konumunu son derece doğru biçimde nitelemektedir: "...XVI. yüzyılda *bilimlerin bilimi*, o zamanlar XVII. yüzyılda sahip olamayacağı kadar büyük bir etki ve güven uyandıran tıptı" (Lote G. *La vie et l`oeuvre de François Rabelais*, s. 163).

Son olarak, ünlü *Hippokrates Romanı* üzerine birkaç söz. Bu roman *Hippokrates Derlemesi*'nin ekleri arasında yer almıştı. Bu mektup biçiminde yazılmış ilk Avrupa romanı, ideolog bir kahramana (Demokritos) sahip ilk roman ve son olarak, "manyak tematiğini" geliştiren ilk romandır. Bu yüzden de romanın roman tarihçileri ve kuramcıları tarafından görmezlikten gelinmiş olması ilginçtir. Bu romanın Rabelais'nin gülmece kuramı üzerinde (ve genel olarak dönemin gülmece kuramı üzerinde) ne büyük bir etkiye sahip olduğunu söylemiştik. Burada yine daha önce alıntıladığımız Rabelais'nin (Pantagruel'in ağzından dile getirilen) budalalık apolojisi, Demokritos'un pratik bilgeliğe sahip, kaba ve maddi şeylere düşkün olan ve onların tüm pratik ciddiyetlerine güldüğü için ona deli diyen insanların deliliğiyle ilgili düşüncelerinden esinlenmiştir. Pratik uğraşları olan insanlar "deliliği bilgelik, bilgeliğiyse delilik saymaktadır." Bilgelik-delilik ambivalentliği burada, retorik bir biçimde de olsa, tam bir güçle sergilenir. Son olarak bu romanın, bağlamımızda oldukça önemli olan bir ayrıntısına daha dikkat çekelim. Hippokrates Abders'e gelip de "deli" Demokritus'u ziyaret ettiğinde, onu evin önünde elinde açık bir kitapla, çevresindeki otlara karınları deşilmiş bir sürü kuş serilmiş bir halde otururken buldu; anlaşılan, delilik üzerine bir deneme yazıyor ve deliliğin kaynağı olduğuna inandığı safranın yerini saptamak için de hayvanları parçalıyordu. Böylece bu romanda gülme, delilik, parçalanan bedenle karşılaşıyoruz; bu karmaşanın öğeleri, retorik olarak kısaltılmıştır, fakat ambivalentlikleri ve birbirlerine bağlılıkları burada da yeterli ölçüde korunmuştur.

*Hippokrates Derlemesi*'nin, Rabelais döneminin tüm felsefi ve tıbbi düşüncesine etkileri, yinelersek, büyük olmuştu. Rabelais'deki grotesk beden kavrayışının edebi tüm kaynakları arasında *Hippokrates Derlemesi* en önemlilerinden biridir.

Rabelais'nin tıbbi eğitimini tamamladığı yer olan Montpellier'de, hipokratik tıp yaklaşımı hâkimdi. Rabelais'nin kendisi 1531 yılının Temmuz ayında, burada Hippokrates'in Yunanca metni üzerinden bir kurs vermiştir (o zaman daha bir yenilik sayılıyordu bu). 1532 yılının eylülünde, kendi yorumlamalarıyla birlikte Hippokrates'in *Aforizmalar*'ını yayımlamıştır (Grif

yayınevinden). 1537 yılının sonunda Montpellier'de Yunanca metin *Prognostik*'i yorumlar. Tıbbi mektuplarını Rabelais'nin yayımlamış olduğu İtalyan doktor Manardi de Hippokrates yandaşıydı. Tüm bu olgular, Rabelais'nin yaşamında Hippokratesci çalışmaların ne büyük bir yere sahip olduğunu belirtmektedir (özellikle de romanın ilk iki kitabının yaratılış döneminde).

Bitirirken, koşut bir olgu olarak, Paracelsus'un tıbbi görüşlerini hatırlayalım. Paracelsus için tüm tıp kuramının ve pratiğinin temeli makrokozmos (evren) ile mikrokozmos (insan) arasındaki bütünleyici karşılıklılıktır. Ona göre, tıbbın ilk temeli felsefe, ikincisiyse astronomidir. Yıldızlı gök insanın kendinde de bulunur ve hekim, bunu tanımaksızın insanı da tanıyamaz. Paracelsus'ta insan bedeni sıradışı biçimde zengindir: tüm evrende varolan her şeyle zenginleşmiştir; evren bütün çeşitliliğiyle insan bedeninde bir kez daha toplanmıştır adeta: tüm öğeleri insan bedeninin tek bir düzleminde bir araya gelmekte ve birbirine bağlanmaktadır.[21]

Abel Lefranc, Rabelais'nin felsefi fikirlerini (özellikle de ruhun ölümsüzlüğüyle ilgili olanları) Pomponazzi'nin Paduan okuluyla ilişkilendirir. Pomponazzi, *Ruhun Ölümsüzlüğüne Dair* (*De immortalitate animi*) adlı risalesinde ruhun yaşamla özdeşliğini ve ruhun yaşamının, ruhu yaratan, bireyselleştiren, onun hareketlerine yön veren, içeriğini dolduran bedenden ayrılmazlığını göstermektedir: bedenin dışında ruh tamamen boş kalacaktır. Pomponazzi için beden, kozmosun geri kalanında dağılmış ve uzaklaşmış olan her

[21] Rabelais'nin çağında bedenin tüm parçalarının zodyakta bir karşılığı bulunduğu inancı, neredeyse herkesçe kabul edilmişti. İçindeki değişik organların ve parçaların zodyak işareti imgeleriyle yerleştirildiği insan bedeni tasvirleri çok yaygındı. Bu tür tasvirler felsefi-grotesk karaktere sahipti. G. Lote monografisinde, tablo VIII'e (s. 252-253) XV ve XVI. yüzyıllara ait, bedenin her bir kısmının bu işaretlerden birine karşılık gelişini ve bu işaretlerin insan bedeninde konumlanışını tasvir eden, bu türden üç çizime yer verir.

şeyin bir araya geldiği bir mikrokozmostur. Pomponazzi'nin Paduan okulunu Rabelais biliyordu. Bu okulun öğrencilerinden ve ateşli yandaşlarından birinin de Rabelais'nin arkadaşı, Étienne Dolet olduğunu belirtmek gerekir.

Grotesk beden kavrayışı bir dizi önemli momentiyle Rönesans döneminin humanist felsefesinde ve özellikle de İtalyan felsefesinde ele alınmıştır. Tam da burada (antik temelde) Rabelais'nin benimsediği mikrokozmos fikri oluşmuştur. İnsan bedeni burada, ortaçağın hiyerarşik dünya resminin yıkılmasını ve yeni bir resmin yaratılmasını sağlayan bir ilke halini almıştır. Bu moment üzerinde bir parça durmak gerekiyor.

Ortaçağ kozmosu Aristoteles'e göre kurulmuştu. Temelde, her biri (toprak, su, hava, ateş) kozmosun yapısında kendine özgü bir alana ve hiyerarşik yere sahip olan dört öğe öğretisi bulunuyordu. Tüm öğeler, yani doğalar belli bir yüksek ve düşük düzenine sahipti. Her bir öğenin doğası ve hareketi kozmosun merkezine göre olan konumunu belirliyordu. Bu merkeze en yakın olan topraktı; topraktan ayrılan her parça düz bir çizgide yeniden merkeze doğru yönelir, yani toprağa düşer. Bu harekete karşıt olan ateşinkidir: sürekli yukarılara yönelir ve bu yüzden sürekli merkezden ayrılır. Toprağın ve ateşin alanları arasında havanın ve suyun alanları yer alır. Tüm fiziksel olguların temel ilkesi, bir öğenin ona yakın bir başka öğeye dönüşümüdür: ateş havaya, hava suya, su toprağa dönüşür. Bu bitimsiz dönüşüm, dünyevi her şeyi yöneten oluşma ve yok olma yasasıdır. Fakat dünyevi dünyanın üstünde, bu oluşma ve yok olma yasasına uymayan göksel bedenler alanı yükselir. Göksel bedenler özel tür bir maddeden, "quinta essentia"dan yapılmıştır. Bu madde artık dönüşümlerden geçmez –ancak saf hareketi, yani dönme hareketini gerçekleştirebilir. Göksel bedenler, en kusursuz şeyler olarak, kendine özgü ve en kusursuz hareket olan, dünya merkezinin çevresindeki dairesel hareketi gerçekleştirirler. "Göğün malzemesi," yani cevheri üzerine yürütülen sonu gelmez skolastik tartışmalar, Rabelais'nin romanının beşinci kitabında, Cevher Kraliçesi bölümünde yer bulmuştur.

Ortaçağın kozmos resmi işte böyleydi. Bu resim için uzama belli bir değer vurgusu yapılması karakteristik-

tir: aşağılardan yukarılara doğru, uzamsal dereceler katı biçimde değer derecelerine karşılık geliyordu. Öğenin kozmik ölçekteki derecesi ne kadar yüksekse, dünyanın "görünmez hareket ettiricisine" ne kadar yakınsa, o öğe o kadar iyiydi, o kadar kusursuzdu doğası. Uzamsal-değer ifadeleriyle yukarı ve aşağı kavram ve imgeleri ortaçağ insanında ete kemiğe büründü.

Rönesans döneminde bu hiyerarşik dünya resmi yıkıldı; öğeleri bir düzleme taşındı; yukarı ve aşağı görece bir hal aldı; vurgular "ileride" ve "geride" üzerine taşındı. Dünyanın bu tek düzleme geçişi, dikeyle doğrusalın bu değişimi (zaman momentinin buna koşut olarak güçlenişiyle birlikte), kozmosun görece merkezi olan insan bedeninin çevresinde gerçekleşti. Fakat bu kozmos artık aşağıdan yukarıya değil, zaman doğrusunda ileri, geçmişten geleceğe hareket etmektedir Bedensel insanda kozmosun hiyerarşisi tersine çevrilip ortadan kalktı; kendi önemini kendi dışında ortaya koydu.

Kozmosun insan bedeninin çevresinde dikeyden doğrusala yönelik yeniden yapılanması, Pico della Mirandola'nın ünlü konuşması *Oratio de hominis dignitate*, yani *İnsanın Saygınlığına Dair*'de çok açık biçimde ifade edilmiştir. Bu, Rabelais'nin Pantagruel'e 9764 tezi savundurtarak anıştırma yaptığı bir konuşma, yani Pico'nun 900 tezi savunduğu konuşmadır. Bu konuşmada Pico, insanın varolan her şeyden, hatta göksel ruhlardan da yüce olduğunu, çünkü yalnız varlık değil, oluş da olduğunu söyler. İnsan her tür hiyerarşinin sınırlarını aşmaktadır, çünkü hiyerarşi ancak durağan, kıpırtısız, değişmeyen varlığı belirleyebilir, özgür oluşumu belirleyemez. Varolan diğer her şey, yaratıldığı gibi kalır, çünkü doğası hazır ve değişmezdir; sadece içlerinde gelişebileceği bir-biricik tohuma sahip olur. Fakat insan doğarken olası her tür yaşamın tohumuna sahip olur Geliştirip meyvelendireceği tohumu kendisi seçer: onu yetiştirir, onu kendinde biçimlendirir. İnsan hem bitki hem hayvan olabilir, fakat me-

lek ve Tanrı'nın oğlu da olabilir Pico hiyerarşinin dilini korumakta, kısmen eski değerleri de korur (bu konuda dikkatlidir), fakat özünde hiyerarşi sarsılmıştır. Oluş gibi, birçok tohum ve olasılığın sıralanışı, aralarında seçim özgürlüğü gibi momentler, insanı yatay zamana ve tarihsel oluşuma taşır İnsanın bedeninin kendinde tüm öğeleri ve doğanın tüm krallıklarını birleştirdiğini vurgulayalım: hem bitki, hem hayvan, hem de insanın kendisi. İnsan kapalı ve hazır bir şey değildir, tamamlanmamış ve açıktır: bu Pico della Mirandola'nın temel fikridir.

Yine Pico'nun *Apologia*'sında mikrokozmos motifi (doğal büyü fikirleriyle ilişkili olarak), insanın kendinde yukarıyı aşağıyla, uzağı yakınla birleştirmesini, toprağın derinliklerinde gizlenmiş tüm sırlara nüfuz edebilmesini sağlayan "dünyevi sempati" biçiminde sunulur.

"Doğal büyü" ve tüm olgular arasındaki "sempati" fikirleri Rönesans döneminde oldukça yaygındı. Giambattista Porta, Giordano Bruno ve özellikle de Campanella'nın sunduğu biçimde bu fikirler, ortaçağ dünya resminin yıkılmasında, olgular arasında hiyerarşik uzaklığı kaldırarak, parçalanmış olanları birleştirerek, olgular arasında yanlış biçimde koyulmuş sınırları kaldırarak, tüm çok biçimli dünyanın kozmosun zamanında tek bir doğrusal oluşum düzlemine taşınmasına yardımcı olarak belli bir rol oynamıştır.

Genel bir canlılık fikrinin aşırı yaygın oluşuna özel bir ilgi göstermek gerekir. Bu fikir, dünyanın ölü öğeler yığınağı değil, her bir parçanın bir bütünün organı olduğu canlı bir varlık olduğu belirtilerek Ficino tarafından savunulmuştu. Patrizzi, *Panpsychia*'sında evrende yıldızlardan en basit öğelere dek her şeyin canlı olduğunu belirtir. Bu fikre, kendi doğa öğretisinde, tüm olguları organik biçimlere analojiler yoluyla sergileyerek dünyayı önemli ölçüde biyolojikleştiren Cardano da yabancı değildi: onun için metaller, yaşamlarını toprağın altında sürdüren "gömülü bitkiler" sayılıyordu. Taşlar da organiğe benzer bir gelişime sahipti: gençlikleri, büyümeleri, olgunlukları vardı.

Tüm bu olgular belli bir ölçüde Rabelais'de doğrudan bir etki uyandırmış olabilir; ve hepsi de ne olursa olsun, dönemin ortak eğilimlerinden kaynaklanan kökteş, koşut olgulardır. Dünyanın tüm olguları ve nesneleri –göksel bedenlerden öğelere dek– evrensel hiyerarşideki eski yerlerinden kopmuş ve dünyanın tek bir doğrusal oluşum düzlemine yönelmiş, kendilerine bu düzlemde yeni yerler aramaya başlamış, yeni ilişkiler, yeni yakınlıklar yaratmaya başlamışlardır. Tüm nesne, olgu ve değerlerin bu yeniden gruplanmasının çevresinde gerçekleştiği o merkez, kendisinde çok biçimli evreni birleştirmiş olan insan bedeniydi.

Adlarını andığımız tüm Rönesans felsefesi temsilcileri –Pico della Mirandola, Pomponazzi, Porta, Patrizzi, Bruno, Campanella, Paracelsus vd – için iki eğilim karakteristiktir: birincisi insanda tüm doğal öğeleri ve güçleriyle, yukarısı ve aşağısıyla tüm evreni bulma yönelimi; ikincisi de bu evrenin öncelikle kendinde kozmosun en uzak olgu ve güçlerini yakınlaştıran ve birleştiren insan bedeninde aranmasıdır. Bu felsefede kuramsal bir dille, Rabelais'nin romanında gülmece düzleminde imgeler diliyle söylenmiş olan, insana kendi evi gibi, korkutucu olmayan yeni bir kozmos duyumu ifade ediliyordu.

Andığımız Rönesans felsefesi temsilcilerinin çoğu için, astroloji ve "doğal büyü" az ya da çok bir yere sahipti. Rabelais hem astrolojiyi, hem de büyüyü ciddiye alıyordu. Ortaçağ hiyerarşisinin birbirinden ayrı, kesinlikle uzak olgularını yaklaştırıp ilişkilendirmiş, onları maddi-bedensel düzlemde alaşağı edip yenilemiştir, fakat bunun için ne büyülü "sempati"den, ne de astrolojik "uyuşma"dan yararlanmıştır. Rabelais tutarlı biçimde maddecidir Fakat maddeyi yalnızca bedensel biçiminde almaktadır. Onun için beden, maddenin örgütlenişinin en kusursuz biçimidir, çünkü tüm maddenin anahtarıdır Tüm evreni oluşturan madde, insan bedeninde gerçek doğasını ve bütün en yüce olasılıklarını açığa vurur: insan bedeninde madde yaratıcı, yapıcı, tüm kozmosu yenmeye, tüm kozmik mad-

deyi düzenlemeye çağrılmış bir hal alır, insanda madde tarihsel bir karakter kazanır

Pantagruel'in –insanın bütün teknik kültürünün bu simgesinin– övgüsünde şu harika yer bulunmaktadır:

> "Göksel güçler, yer ve deniz tanrıları – hepsi de sofu Pantagruelion'un yardımıyla arktik halkların antarktikalıların gözleri önünde nasıl Atlantik denizini geçtiğini, her iki tropiği de aştığını, ateşli bölgeyi geçtiğini, önlerinde uzanan iki kutbu görerek tüm zodyağa yayıldığını ve ekvatoru şenlendirdiğini seyrederken dehşete kapıldı.
>
> "Olimpos tanrıları korkuyla bağırdı: 'Elindeki otun yapıp ettikleri sayesinde Pantagruel, bizi Aloides'in bile vermediği kaygılara düşürdü. Yakında evlenecek, çocukları olacak. Onun kaderini değiştirmek elimizde değil, çünkü Zorunluluk'un kızlarının, ölümcül kızların elinden çıktı bu kader. Çocuklarının da böyle bunun kadar güçlü başka bir ot bulmayacağını kim söyleyebilir ve onun yardımıyla insanların dolunun kaynağına kadar, bahar yağmurlarına ve şimşeğin kazanına kadar gitmeyeceğini, aya çıkmayacaklarını, göksel ışıkların bölgesine girmeyeceklerini ve oraya yayılmayacaklarını kim söyleyebilir: bazısı Altın Kartal'a, bazısı Koç'a, bazısı Taç'a, bazısı Lir'e, bazısı Arslan'a, oturduğumuz yere oturacaklar, tanrıçalarımızla evlenecekler ve böylece kendileri tanrılar olacaklar'" (kt. III, bl. LI).

Bu alıntının bir parça retorik ve resmi üslubuna karşın, ifade edilen düşünceler, hiç de resmi türden değildir. Burada insanın tanrısallaşması, tanrılaştırılması sergilenir. Dünyevi mekân yenilmiştir, dünyanın dört bir yanına dağılmış halklar denizcilik sayesinde birleşmiştir. Tüm halklar, insanlığın tüm üyeleri yelkenlerin icat edilmesiyle gerçek maddi bir ilişkiye girmiştir. İnsanlık bir olmuştur Rabelais'nin burada öngördüğü havacılığın keşfi sayesinde, insanlık havayı yönlendirmeye başlayacak, yıldızlara ulaşacak ve onları ele geçirecektir. Tüm bu insanlığın zaferi (tanrılaştırılma) imgesi tamamen Rönesans'a has uzam ve zamanın yataylı-

ğıyla kurulmuştur; ortaçağın dikey hiyerarşisinden geriye bir şey kalmamıştır. Zamanda hareket ardı ardına gelen ve yeni kuşakların doğumuyla garantilenmiştir. Bundan –yeni insan kuşaklarının doğumundan– tanrılar korkmuştur: Pantagruel "*evlenmeye ve çocuk sahibi olmaya karar verir.*" Bu da Gargantua'nın oğlu Pantagruel'e mektubunda yazdığı, görece ölümsüzlüktür. Burada bu insanlığın doğuran bedeninin ölümsüzlüğü retorik bir dille bildirilmiştir. Fakat canlı ve derin biçimde duyumu, gördüğümüz gibi, Rabelaisci romanın tüm halk-bayram imgelerini düzenler. Yeni kuşaklarda, bu imgeler sisteminin merkezinde yalnızca kendini yinelemekte olan biyolojik beden değil, insanlığın tarihsel, ilerleyen bedeni de vardır.

Böylece bedenin grotesk kavranışında yeni, somut ve gerçekçi bir tarihsel duygu doğmuştur, –gelecek zamanlarla ilgili soyut düşünceler değil, her bir insanın, tarihi yaratan ölümsüz halka katılımının getirdiği canlı duygu.

## ALTINCI BÖLÜM

# Rabelais'nin Romanında Maddi-Bedensel Aşağının İmgeleri

*Filozoflarımız eskilerin olası her şeyi yazdığından, onlara keşfedecek bir şey kalmadığından yakınıyor, fakat bu apaçık yanılgıdır. Gökte gördüğünüz ve olgular olarak adlandırdığınız her şey, yerin derinliklerinin sunduğu tüm mucizeler, denizlerin ve nehirlerin gizlediği her şey, toprağın rahminin içinde barındırdıklarıyla kıyaslanamaz bile.*

Rabelais

*Her yerde sonsuzluk kıpırdıyor*
*Ve her şey var olmamaya yöneliyor*
*Varlığa katılmak için.*

Goethe ( Bir ve Her Şey )

Romanın beşinci kitabından, bu bölümün epigrafı olarak aldığımız sözler, olasılıkla, Rabelais'nin kendisi tarafından yazılmamıştır.[1] Fakat bunlar (üslubundan uzaklaşırsak) yalnız Rabelais'nin romanı için değil, Rönesans ve ardından gelen dönemlerde yer alan benzer türden olgular için de oldukça dikkat çekici ve anlamlı sözlerdir. Kutsal Şişe'nin rahibelerinin bu sözlerinde ilgi odağı aşağısı, derinlikler, toprağın rahmidir. Toprağın rahminde saklı olan yenilik ve zenginlikler, gökteki, yerin üstündeki, deniz ve nehirlerdeki her şeyle kıyaslanamayacak kadar çoktur. Gerçek zenginlik ve bolluk, yukarıda ve orta düzeyde değil, sadece aşağıdadır.

Rahibelerin bu sözlerini başkaları izler. İşte:

> "Gidin dostlarım, sizi o merkezi her yer, çevresi ise hiçbir yer olan ve Tanrı adını verdiğimiz entelektüel alan korusun: kendinize döndüğünüzde, yerin altında tükenmez hazinelerin ve en harika şeylerin gizlendiğine tanıklık ediniz" (kt. V, bl. XVII).

Buraya alınmış ünlü tanrı tanımı, "*merkezi her yer, çevresi – periferisi– ise hiçbir yer olan*," Rabelais'ye ait değildir, *Hermes Trismegistes*'ten alınmıştır, *Gülün Romanı*'nda da [*Roman de la Rose*], Aziz Bonaventura'da, Beauvaisli Vincent'te ve başka yazarlarda da karşılaşılır; Rabelais'nin döneminde yaygındır.

---

[1] Üslup, burada şüphesiz, Rabelaisci değildir. Fakat beşinci kitabın yazarının elinde Rabelais'nin kendisinin, belki yukarıdaki alıntıyı da içeren, kendine özgü planı ve karalamalarının bulunması olasıdır.

Hem Rabelais, hem beşinci kitabın yazarı, hem de çağdaşlarının çoğu bu tanımlamada öncelikle evrenin merkezsizleşmesini görüyorlardı: merkezi gökte değil, her yerdeydi, her yer eşitti. Bu da bu örnekte yazara görece merkezi gökten yerin altına, yani ortaçağ görüşüne göre tanrıdan en uzak olan yere, cehenneme taşıma hakkı vermiştir.[2]

Epigraftaki sözleri söylemeden hemen önce, rahibe, kızının yerin altında, yani cehennemde, yeryüzünde bulduğundan daha çok zenginlik ve mutluluk bulacağını Ceres'in nasıl hissetmiş olduğundan bahsetmektedir.

Ceres (bereketlilik tanrısı) ve kızı Proserpina (cehennem tanrıçası) imgelerinin anılması ve Elysian mysterialarına buradaki anıştırma tüm bu yerin derinliklerinin övgüsü için dikkat çekicidir; Kutsal Şişe kahininin ziyareti bölümünün tamamı Elysian mysterialarına travestili anıştırmalarla doludur.

Kutsal Şişe'nin rahibesinin, epigrafa aldığımız sözleri, bu bölüme incelikli bir giriş sağlar. Aşağıya –toprağın derinliklerine, insan bedeninin derinliklerine– yönelik bu güçlü hareket, Rabelaisci dünyanın başından sonuna her yerine bulaşmıştır. Aşağıya doğru bu hareket tüm imgelerine, tüm temel bölümlerine, tüm metafor ve kıyaslamalarına can vermektedir. Rabelaisci dünyanın tamamı, bütünüyle olduğu kadar her ayrıntısıyla dünyevi ve bedensel cehenneme yönelmiştir. Daha önce, Rabelais'nin başlangıçtaki düşüncesinde tüm romanın konusundaki merkezi yeri cehennemin aranışının ve Pantagruel'in oraya inmesinin oluşturmuş olması gerektiğini söylemiştik (gülmece düzleminde Dante'nin olay örgüsü). Dahası, romanın yirmi yıllık bir süreçte ve de büyük kesintilerle yazılmış olmasına rağmen, Rabelais'nin başlangıçtaki düşüncesinden uzaklaşmadığını ve aslında, bunu neredeyse tamamladığını kabul etmemiz gerekir. Böylece aşağıya, cehenneme doğru bu yönelim, romanın bütününün düşünülmesiyle başlar ve her bir ayrıntısına nüfuz eder.Aşağıya yönelim halk-bayram eğlencelerinin ve grotesk gerçekçiliğin tüm biçimlerinde bulunmaktadır. Aşağıya, içi dışına çıkmış, ters, tersyüz olana doğru bu tür hareket,

[2] Dante'nin dünya resminde Tanrı'dan en uzak yer, Lucifer'in Yahuda, Brutus ve Cassius'u çiğneyen üçlü ağzıdır.

tüm bu biçimlere hâkimdir. Tüm bunlar, doğrudan mekânda olduğu gibi, metaforik anlamda da aşağıya atlamakta, tersine dönmekte, baş üstünde durmakta, yukarıyla aşağının, kıçla ön tarafın yerini değiştirmektedir.Aşağıya yönelim kavgalarda, dayaklarda, darbelerde de bulunur: yere düşürmekte, yere atmakta, yere yapıştırmaktadırlar. Gömerler. Fakat aynı zamanda yaratıcıdırlar: tohum atar, hasat biçerler (de Basché'nin evindeki düğün darbelerini, çatışmanın hasada ya da şölene dönüşmesini vb hatırlayalım). Aşağıya bu yönelim, gördüğümüz gibi, lanetleri ve küfürleri de nitelemektedir, bunlar da mezar kazar, fakat bu mezar bedensel, yaratıcı mezardır.

Alçaltma ve gömme, dayak ve hakaretle ilişkili karnaval alaşağı etmesinde de vardır. Soytarıda çarın tüm sıfatları tersyüz olur, yukarıyla aşağı karışır; soytarı "içi dışına çıkmış dünyanın" kralıdır.

Son olarak, alçaltma, grotesk gerçekçiliğin de temel sanatsal ilkesidir: Kutsal ve yüce olan her şey maddi-bedensel aşağı düzleminde yeniden anlamlandırılır ya da bu aşağının imgeleriyle kaynaştırılır ve karıştırılır. Hareketleriyle göğü yerle bir araya getiren grotesk salıncaklardan bahsetmiştik; fakat vurgu yükselişte değil, salıncağın aşağı inişindedir: gök yere iner, tersi değil.

Tüm bu alçaltmalar soyut-ahlaki ve görece bir karakter taşımaz, –somut-topografik, görünür ve kavranırdırlar; mutlak ve olumlu merkeze, toprağın ve bedenin yutan ve doğuran ilkesine yönelmişlerdir. Tamamlanmış, ebedi benzeri, sınırlı, eskimiş her şey ölmek ve yeniden doğmak için yersel ve bedensel aşağıya atılır.

Halk-bayram eğlencelerinin ve grotesk gerçekçiliğin biçim ve imgelerine dağılmış olan aşağıya yönelik bu hareketler, Rabelais'de yeniden bir araya gelir, yeni bir biçimde anlam kazanır ve toprağın derinliklerine ve bedenin derinliklerine, "büyük hazinelerin ve eski filozofların bile hakkında yazmadığı yeniliklerin gizlendiği" yere doğru tek bir harekette kaynaşır.

Romanın, Rabelais'nin tüm imgelerinin aşağı doğru bu hareketiyle birlikte, Rabelaisci cehennemin kendine özgü karakterini de en açık biçimde anlatan iki bölümünün ayrıntı-

lı bir çözümlemesini yapacağız. Aklımızda olan romanın ilk kitabındaki, Gargantua'nın kıç bezleriyle ilgili ünlü bölüm (bl. XIII) ve ikinci kitaptaki Epistemon'un dirilişi ve ahretle ilgili anlattıklarını içeren bölüm bulunmaktadır (bl. XXX). İlk bölüme bakalım.

Küçük Gargantua babasına, uzun ayrıntılı araştırmalar sonucunda bulduğu, yeni ve en iyi kıç bezi ("Torchecul")[3] biçimini anlatmaktadır. Bu en iyi silinme biçimini şöyle niteler: "kral-lara layık, en keyif verici, en iyi ve bildiklerimin içinde en rahatı."

Gargantua'nın denediği kıç bezlerinin uzun bir listesi izlemektedir bunu. İşte bunun başı:

"Bir kez bir genç kızın kadife maskesiyle silindim, hoşuma gitti, çünkü tüylerinin 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, dere otu, 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 [gulfik] sile sile iyileştim" (kt. I, bl. XIII; Eyüboğlu, s. 75-76).

[3] Rusça sözcük *podtirka* [taharet bezi] içinde bedenin buna karşılık gelen kısmını içermediği için edepli görünür. Bu yüzden bu sözcüğün hakaretli ve alaşağı edici (fakat aynı zamanda doğurgan) momenti bir parça zayıflamıştır.

Şimdi bu kıç bezleri listesi parçasına bakalım ve onu çözümleyelim.

Eşyanın silinmede kullanılması öncelikle, onun küçültülmesi, alçaltılması, tekdüzeleştirilmesidir. "Kıç bezi gibi," "kıçımı bile silmem" ve buna benzer türden (çok sayıdaki) hakaret ifadeleri çağdaş dillerde de oldukça alışılmıştır, fakat bu dillerde sadece olumsuz, alçaltıcı ve tekdüzeleştirici momentleri korunmuştur.

Rabelais'nin romanından aldığımız bölümde ise, yenileyici moment yalnız canlı olmakla kalmayıp, egemendir. Tüm bu çok çeşitli, kıç bezi niteliğinde görülen nesneler, yeniden doğmak için alçaltılmaktadır. Silik imgeleri yeni bir ışıkta yenilenmektedir.

Bu uzun listede her eşya mutlak bir beklenmediklikle ortaya çıkar: görünümü hiç hazırlanmamış ve hiç bahanelendirilmemiştir; kıç bezi olarak herhangi başka bir eşya da aynı beceriyle gösterilebilirdi. Eşya imgeleri burada mantıksal ve diğer anlamsal ilişkilerden kurtulmuştur, neredeyse bir "coq-à-l'âne"de, yani sözcük ve cümlelerin kasıtsızca anlamsız yığılmasında olduğu gibi özgürce birbirlerini izlerler (sözgelimi Rabelais'de Kıçımıöp ve Şarapiç'in konuşmalarındaki gibi).

Fakat, bir kere bu kendine özgü listede belirdikten sonra, eşya tamamen kendi asıl işlevinden uzak biçimde kıç bezi olarak hizmet etmesi açısından değerlendirilir. Bu beklenmedik kullanım eşyaya yeni bir açıdan bakmayı, onu deyim yerindeyse, yeni yeri ve kullanımı açısından değerlendirmeyi, ölçmeyi sağlar. Bu yeniden değerlendirme sürecinde biçimi, malzemesi, ölçüleri yeniden kavranır. Eşya, kavrayışımız için yenilenir.

Konu, yine de ayrı olarak sağlanmış, biçimsel yenilenme değildir: ambivalent maddi-bedensel aşağıyla bağlantılı olan yaratıcı yenilenmenin soyut momentinden yoksundur. Kıç bezleri listesini dikkatle gözden geçirecek olursak, eşyaların seçiminin rasgele olmadığını, bu seçimin alışılmadık biçimde de olsa kendi mantığı olduğunu görürüz. Çünkü kıç bezi olarak kullanılan ilk beş eşya –maske, kukuleta, boyun atkısı, kulaklıklar, külah– yüz ve baş için, yani bedensel yüksek için kullanılmaktadır. Torchecul olarak görünmeleri yüksegin be-

densel aşağıya kelimesi kelimesine aktarılmasıdır Beden takla atar Beden tekerlenir

Bu beş kıç bezi, yüzün kıçla ve yukarının aşağıyla yer değiştirmesiyle bağlantılı geniş bir motif ve imgeler toplamına aittir. Kıç "tersine yüz" ya da "içi dışına çıkmışın yüzü"dür Dünya edebiyatı ve dilleri yüzün kıçla ve yukarının aşağıyla yer değiştirmesinin yaygın değişkeleri açısından çokça zengindir. Basit ve yaygın sözel ve tavırsal değişkelerden biri, kıçımı öp'tür. Rabelais'nin romanında bu değişkeyle sıkça karşılaşılmaktadır, –sözgelimi Gymnastes'in, karnaval sucuk savaşında kullandığı kılıcının adı "Baise-man-cul"dır [kıçımı-öp]; mahkemeye katılan senyörlerden birinin adı Baisecul'dır (Kıçımıöp), Panzoultlu Sybil, Panurge ve yoldaşlarına aşağı kısımlarını gösterir. İnsanın kendi aşağı kısımlarını –özellikle de kıçını– göstermesi türünden ritüel tavır günümüze dek canlı kalmıştır.[4]

İlk beş kıç bezi, böylece yüzün kıçla yer değiştirmesinin geleneksel motifler toplamında yer almaktadır. Yukarıdan aşağıya hareket bunlarda tam bir açıklıkla cisimlenmiştir. Aşağıya doğru bu hareket, dördüncü ve beşinci kıç bezlerinin arasına, sırmalara –"de merde"– yönelik bir küfür ve sedefkara ve kadına yönelik lanet –"kıç deliğini minhaz illeti sarsın"– sıkıştırılmasıyla daha da vurgulanmıştır. Konuşmaya giren bu hakaret aşağıya doğru hareketin tümüne dinamiklik kazandırır.

Bu yoğun maddi-bedensel aşağı atmosferinde yukarıda belirttiğimiz silik eşya imgelerinin biçimsel yenilenmesi gerçekleşir. Eşyalar kelimesi kelimesine onların kullanımının alaşağı edilmesinin ışığı altında yeniden doğarlar; sanki bizim kavra-

---

[4] Bu gündelik hayatta çok yaygın jestlerden biridir. *Roman du Fauvel*'deki XIV yüzyılın eski charivari anlatımlarından birinde de yer almaktadır; burada kıçı kucaklamak teması üzerine bir şarkı bulunmaktadır ve dahası, bazı katılımcılar kendi kıçlarını gösterir. Rabelais efsanesinin de bu temayı tanıdığını belirtmek gerekir: Papa örneğinde Rabelais sanki Papa'nın ters yüzünü kucaklamayı önermektedir, ama eğer iyi biçimde yıkanmışsa. Aynı romanda Papimania sakinleri Papa'yla görüştüklerinde bu töreni gerçekleştirmeye söz verirler.
"Salman ile Morolf"ta şöyle bir bölüm vardır: Salman bir gün Morolf'u kabul etmeyi reddeder; bunun öcünü almak için Morolf kralı kendine çağırır, ama sobanın üstünde oturup kıçını gösterir bir halde karşılar onu: "Yüzümü görmek istemedin, öyleyse kıçıma bak."

yışımız için yeniden doğmaktadırlar; kadifenin yumuşaklığı, saten kulaklıklar, üzerlerindeki "boktan incik boncuklar" tüm somutlukları ve duyulur, elle tutulurluklarıyla sergilenirler. Yeni alçalma alanında madde ve biçimlerinin tüm özellikleri elle yoklanır. Eşya imgesi, yineleyelim, yenilenir.

Daha sonraki kıç bezi listesini de aynı mantık yönlendirir. Altıncı kıç bezi mart kedisidir. Bu görev için uygun olmayışı, onun kedi doğasını, esnekliğini ve pençelerini oldukça duyulur bir hale getirir. Bu en dinamik kıç bezidir. Bunun ardından hayali harekete geçirmek için dramatik bir sahne, neşeli fars "joue a deux personnages" (kedi ve cul) sahnelenir. Bu fars sahnesi neredeyse her kıç bezi imgesinin ardında gizlidir. Bu sahnede nesne ona uymayan bir rol oynar ve bu yüzden yeni biçimde görünür. Nesnenin, durumun, konumların, meslekle-rin, maskelerin bu tür canlandırmaları commedia dell'arte'nin, farsların, pantomimlerin, halk komiğinin çeşitli biçimlerinin alışılmış olgularındandır. Nesne ya da yüz ona uygun olmayan, hatta tamamen ters düşen bir kullanım ya da yer kazanır (boş bulunmalar, budalalıklar, entrikalar nedeniyle) ve gülmeceyi ve onun varlık alanı için nesnenin ya da yüzün yenilenmesini sağlar.

Tüm kıç bezlerini gözden geçirmeyeceğiz, Rabelais uzayan listeyi gruplama ilkesine göre kurmaktadır. Kraliçenin eldivenlerini, altgruplara ayrılmış uzun bir bitki listesi izler: baharatlar, sebzeler, salatalar, tıbbi otlar (gruplama da güçlü biçimde yapılmamış olsa da). Bu sıralama göz alıcı biçimde botaniktir. Her bir isim Rabelais için kesinlikle belli bir görsel yaprak imgesiyle, onun özgül yapısıyla, genişliğiyle ilişkilidir; bu yaprakları yeni kullanımları açısından ve biçim ve ölçülerini duyulur kılmak için ölçmeye kalkışır. Apaçık türden botanik yazım (keskin bir morfolojik çözümlemeye gitmeksizin) o dönemde oldukça modaydı. Rabelais'nin kendisi de bu tür botanik yazım örneklerini pantagruelion ile ilgili bölümlerde sunar. Kıç bezleri bölümünde bitkileri anlatmaz, sadece adlarını sıralar, fakat beklenmedik yeni kullanımları imgelemde onların gözleri görülür maddi hatlarını uyandırır. Pantagruelion'u anlatırkense tam tersini yapar: ayrıntılı bir anlatım sunar ve anlatılan bitkinin çağdaş adını tahmin etmeye zorlar (kenevir).

Kıç bezi olarak kullanılan yeşillik imgelerinin de çok daha zayıf bir ölçüde de olsa, yukarıdan aşağıya hareketle belirlendiğini eklemeliyiz. Çoğunlukla, masayla ilişkili olan bu yeme nesneleri (salatalar, baharatlar, tıbbi otlar, sebzelerin sapları) de ağız için hazırlanmıştır. Yukarının aşağıyla ve yüzün kıçla yer değiştirmesi burada belli ölçüde duyulabilir.

Bazı kısaltmalarla daha sonraki kıç bezleri listesinden aktarıyorum:

> "Sonra çarşafla, yorganla, perdelerle, bir minderle, bir halıyla, yeşil çuha ile, bir masa örtüsü ile, bir havlu ile, bir mendille, bir bornozla 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 olandır, 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" [Eyüboğlu, 76, 78-79].

Burada, gördüğümüz gibi, kıç bezleri gruplara göre seçilmiştir. İlk grupta yatak ve masa gereçleri bulunmaktadır. Burada yine tersinelik ve yukarıdan aşağıya hareket vardır. Ardından maddi nitelikleri yeni kullanımlarının ışığında keskin biçimde duyulan saman, ot vb grubu gelir. Peşi sıra, karmakarışık grupta, yeni kullanımlarına uygun olmayışları daha da şiddetli olan nesneler ve kullanımlarının farslı komiği yer alır (özellikle de ünlemle vurgulanan sepetle). Şapkalar grubunda maddenin yeni işlevi açısından çözümlemesi sunulur. Son grupta yeniden nesnelerin uygunsuz kullanımının farslı komiği ve beklenmediklik hâkimdir. Uzun ve çok çeşitli kıç bezleri listesi anlamdan yoksun değildir. Bu neredeyse insanı dolaysızca çevreleyen tam bir dünyacıktır: yüz ve başla bağlantılı giyim parçaları, yatak ve masa örtüleri, ev kuşları, yemekler. Dinamik-hakaretli kıç bezleri listesinde bu dünyacık yenilenir: kıç bezlerine dönüşümlerinin neşeli farsında yeniden görünürler.

Bu alaşağı etmeye olumlu moment, şüphesiz, hâkimdir. Rabelais tüm bu eşyaları somutluk ve çeşitlilikleriyle sevmektedir, yeniden ve yeni bir biçimde onlara dokunur ve onlarla oynar, maddelerini, biçimlerini, bireyselliklerini, isimlerinin seslerini bile duymaktadır. Dünya tarihinin eski çağının bitip yeni çağının başladığı yerde Rabelais'nin ortaya koyduğu o büyük dünya envanterinin sayfalarından biridir. Tüm yıllık envanterlerde olduğu gibi, her bir eşyayı bağımsız olarak duymak gerekir, onu tartmak ve ölçmek gerekir, yıpranma ölçüsünü belirlemek, kusur ve parçalanmaları saptamak gerekir; değerlendirmek ve yeniden değerlendirmek gerekir; gerçekçi ve açık olması gereken yıllık balans defterinden birçok boş işlevlerin ve hayallerin silinmesi gerekir.

Yeni yıl envanteri, öncelikle neşeli bir envanterdir. Tüm eşyalar korkuyu ve her tür asık suratlı ciddiyeti yenmiş olan gülmece düzleminde yeniden duyulmalı ve değerlendirilmelidir. Bu yüzden de burada, aynı zamanda hem maddeselleştiren hem de hafifleştiren, neşeli maddi-bedensel aşağı gereklidir. Eşyaları onları tuzağa çeken sahte ciddiyetten, kokunun uyandırdığı sublimasyon ve hayallerden kurtarır. Şimdi gördüğümüz gibi, tam da buna yönelmektedir ele aldığımız bölüm. Uzun alaşağı edilen ve yenilenen eviçi eşyalar listesi, bir başka türden alaşağı etmeyi hazırlar.

Sonda yeralan, Gargantua'nın bulduğu en iyi kıç bezine gelelim. İşte burası:

> "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, inan ki böyle. Çünkü insan kıçının deliğinde acayip bir haz duyuyor. Bu haz tüyün yumuşaklığı kadar, palazın hafif sıcaklığından geliyor. Bu sıcaklık, kalın ince bütün barsaklara, oradan da yüreğe ve beyne yayılıyor.
>
> Sanmayın ki cennetteki kahramanların ve yarı tanrıların mutlulukları, o kocakarıların dediği gibi, Tanrı otundan, Tanrı şerbetinden, Tanrı balından geliyor. Bence kıçlarını bir kaz palazı ile silmekten geliyor. Üstad Duns Scout'un inancası da budur" (aynı yer).

Son kıç bezinin tasviriyle haz alma ve mutluluk(beatitude) motifi belirir. Bu mutluluğun fizyolojik yolu da gösterilmektedir: kıç deliğinde kazın yumuşaklığı ve boynunun sıcaklığıyla doğmaktadır, oradan kalın bağırsaklara ilerler, ardından diğer bağırsakları geçip kalbe ve oradan beyne kadar gider. Ve anlaşılan, tam da bu haz alma ahiretteki güzelliktir, gerçi hıristiyan cennetinin aziz ve melekleri değil, Elysian dünyasının yarı tanrı ve kahramanları tatmaktadır bunu. Böylece kıç bezleri bölümü bizi doğrudan cehenneme getirmiştir

Tersi dönmüş yüz ve yukarının aşağıyla yer değiştirmesi imge ve motifleri toplamı, ateşli imgeler aracılığıyla ölüm ve cehennemle ilişkilidir. Ve bu geleneksel ilişki Rabelais'nin döneminde hâlâ tamamen canlıydı ve biliniyordu.

Panzoultlu kahine Panurge ile yoldaşlarına aşağı kısımlarını gösterince, Panurge çığlık atar: "Sibyl'in deliğini görüyorum" (trou de la Sybille). Cehenneme girişin adı buydu. Ortaçağ efsanelerinde, Avrupa'nın çeşitli yerlerindeki, Arafa ya da cehenneme geçit sayılan ve aynı zamanda günlük konuşmada edepsiz bir anlam taşıyan bir dizi "trous" yer almaktadır. İrlanda'daki "Aziz Patrick Deliği" büyük bir üne sahipti. Bu açıklık Arafa geçit sayılıyordu ve burada, XII. yüzyılla başlayarak Avrupa'nın tüm ülkelerinden gelen dinsel hacılar toplanmaya başladı. Bu delik, yeri geldiğinde ele alacağımız efsanelerle süslenmişti. Aynı zamanda "Az. Patrick'in Deliği" edepsiz bir anlam da kazanmıştı. Rabelais'nin kendisi bu adı tam da edepsiz anlamıyla "İyileştirici Süsler"de ("Fanfreluches antidotees" – "Gargantua"nın ikinci bölümü) kullanmaktadır. Burada "Az. Patrick'in deliği, Cebelitarık'ın deliği ve başka bir delik"ten bahsedilir. Cebelitarık da "Trou de la Sybille" (adlandırma Seville şehriyle ilişkilidir) adlandırılmıştır ve bu ad da edepsiz bir anlam taşır.

Çevresinden tüm rahipleri kovmuş olan, ölüm yatağındaki şair Raminagrobis'i ziyaret ederken, Panurge hakaretler savurmaya başlar, bu arada, günahkâr şairin ruhunun kaderiyle ilgili şöyle bir varsayımda bulunur:

> "Ruhu dosdoğru cehenneme gönderecek. Ve biliyor musunuz, tam da nereye? Yemin ederim, dosdoğru Proserphine'in lazımlığının dibine, cehennemin ta dibine, lavmandan sonra bağırsaklarını boşaltmaya koştuğu yere, büyük kazanın hemen soluna, Lucifer'in pençelerinden üç adım uzağa, Demigorgon'un karanlık mağarasının hemen yanına" (kt. III, bl. XXII).

Cehennemin Dante'ye uygun, ayrıntılı bir gülünç topografisi yapılır. Fakat burada en korkunç yer Panurge için İblis'in ağzı değil, Proserphine'in içine hacetini gördüğü teknesidir. Proserphine'in kıçı, kendine özgü cehennemdeki cehennem, aşağının da aşağısıdır ve günahkâr Raminagrobis'in ruhu buraya yönelmelidir.

Böylece kıç bezleriyle ilgili bölümün ve bu bölümden kaynaklanan tüm imgelerin yukarıdan aşağıya aralıksız hareketiyle bizi sonunda cehenneme getirmesinde şaşacak bir şey yoktur. Rabelais'nin çağdaşları bunda beklenmedik bir şey görmüyorlardı. Gerçi, burada cehenneme değil, daha çok cennete getirildik.

Gargantua Elysian topraklarında, yarı tanrı ve kahramanların ölüm sonrası mutluluğundan, yani antik cehennemden bahsetmektedir. Fakat aynı zamanda burada cennette aziz ve masumların ebedi mutluluğuna ilişkin hıristiyan öğretisinin harika bir parodili travestisi sunulmaktadır.

Hıristiyan öğretisinin bu travestisinde yukarıya harekete karşıt olarak aşağıya hareket verilir. Tüm ruhsal topografi de tersine dönmüştür. Olasılıkla, Rabelais'nin aklında mutluluk üzerine Thomas Aquinas'ın öğretisi vardı. Kıç bezi bölümünde mutluluk yukarıdan değil, aşağıdan doğar, kıç deliğinden. Ayrıntılı bir biçimde, kıç deliğinden başlayıp kalın bağırsaktan geçerek kalbe ve beyne uzanan yükseliş yolu da gösterilmiştir. Ortaçağ topografisinin parodili travestisi burada apaçıktır. Ruhun mutluluğu burada derin bir biçimde bedene, onun en diplerine gömülüdür. Bölümün tüm imgelerinin aşağıya hareketi böyle gerçekleşir.

Hıristiyanlığın en temel öğretilerinden birinin travestisi, yine de sinik nihilizmden oldukça uzaktır. Maddi-bedensel

aşağı üretkendir. Belden aşağı doğurur ve bu şekilde insanlığın görece tarihsel ölümsüzlüğünü güçlendirir. Onda yaşamayan ve boş hayaller ölür, gerçek bir gelecek doğar. İnsan bedeninin Rabelaisci mikrokozmik resminde, bu bedenin nasıl "daha doğmamış olanlarla" (*qui ne sont encore nés*) uğraştığını, nasıl her bir organının yemeğinin en değerli kısmını "aşağıya" (*en bas*), üreme organlarına gönderdiğini görmüştük. Bu aşağı insanlığın gerçek geleceğidir. Rabelaisci imgelerin tümüne hâkim olan bu aşağıya doğru hareket, son aşamada tam da bu neşeli gerçek geleceğe yönelmiştir. Fakat aynı zamanda, sınırlılığı ve yaşlılığıyla gülünç olan yalıtık bireyin asırları aşma çabası da alçaltılır ve alaya alınır. Ve her iki moment de –yaşlının ve onun çabasının alaya alınıp alçaltılması ve insan soyunun neşeli gerçek geleceği– bir, fakat ambivalent maddi-bedensel aşağı imgesinde kaynaşırlar. Rabelaisci dünyada, kıç bezi sayılan şeyin yalnızca birbirinden ayrı gerçek nesneleri yenilemekle kalmayıp, insanlığın gerçek geleceğine yönelik doğrudan bir yaklaşım da göstermesi bizi şaşırtmamalıdır.

Rabelaisci romanın tüm karakteri, bölümün son kısmına ilişkin yorumumuzu güçlendirir. Romanında Rabelais, sürekli olarak ortaçağ inancının ve sırlarının tüm momentlerinin parodili travestisini sunmaktadır. Epistemon'un dirilişi bölümü, şimdi göreceğimiz gibi, İncil mucizelerinin en önde gelenlerini travestileştirmektedir. Efendilerin tutkuların ve şaraplı ekmeğin gizemli ayininin ("gizemli akşam yemeği") kendine özgü travestisi, gerçi, dikkatli bir biçimde Rabelais'nin tüm romanı boyunca varlığının sürdürür. Fakat bu travesti romanın ilk iki kitabında özellikle önemli, doğrudan örgütleyici bir rol oynar. Bunun özü tersine dönmüş cisimlenme olarak tanımlanabilir: kanın şaraba, parçalanmış bedenin ekmeğe, korkunun şölene dönüşmesi. Bu travestinin çeşitli momentlerini ele aldığımız bölümlerde görmüştük. İnsan bedeninin bu aynı mikrokozmik resminde Rabelais, şarap ve ekmeğin ("bütün yemeklerin özü") insan organizmasında nasıl kana dönüştüğünü göstermektedir. Bu aynı travestinin ters yüzüdür. Romanda inanç ve kültlerin bir dizi başka parodili travestinin çeşitli momentleriyle de karşılaşmaktayız. Panurge'un Türkiye'deki gaziliğini ve mucizevi kurtuluşunu anmıştık. Abel Lefranc Pantagruel'in soyağacını

İncil soyağaçlarının bir parodisi sayar. Önsözlerde gerçeklerin ortaya konulması ve bunlara inanılmasına ilişkin kilise yöntemlerinin travestisiyle karşılaşmıştık. Bu yüzden azizlerin ve dürüstlerin ölüm sonrası yüceliğinin kıç bezleri bölümündeki parodili travestisi, beklenmedik bir şey sayılmamalıdır.[5]

Bu kendine özgü bölüme ilişkin çözümlememizi sonuçlandıralım. Bu bölüm yeni çağların edebiyatının fonunda, garip ve kaba görünebilir.

Bu arada kıç bezi, geleneksel alışılmış-alçaltıcı gülmece temasıdır. Daha önce dünya edebiyatındaki bir dizi koşut en önemli olguya dikkat çekmiştik. Fakat hiçbir yerde bu tema, Rabelais'de olduğu kadar ayrıntılı ve farklılaşmış biçimde ve böylesine incelikli gülünç dramatikliğe sahip olarak işlenmemiştir.

Bu temanın Rabelaisci ele alınışı için yalnızca ambivalentlik değil, olumlu doğurgan kutbun açık üstünlüğü de karakteristiktir. Bu, nesneler ve kavramlarla neşeli ve özgürce oyundur, fakat çok daha ötelere uzanan bir hedefi olan bir oyundur. Bu hedef, dünyaya bir başka biçimde, daha maddi, insana ve bedenine daha yakın, bedensel anlaşılırlığı olan, daha elverişli, hafif bakılabilsin ve onun hakkında söylenenler başka bir biçimde, yakın-neşeli ve korkusuz tonlar taşısın diye, dünyayı ve onun tüm olgularını saran karamsar ve sahte ciddiyet atmosferini dağıtmaktır. Böylece bölümün hedefi bize dünyanın, düşüncenin ve sözün karnavallaştırılması olarak tanıdık gelmektedir. Bu bölüm, yeni çağların yalıtılmış gündelik edepsizliği değil, halk-sokak biçimlerinin büyük ve karmaşık dünyasının organik bir parçasıdır. Ancak bu dünyadan koparılır, bir başına ve yeni çağların kavrayışıyla ele alınırsa, kaba gündelik açık saçıklık olarak görünebilir. Rabelais'de, her zaman olduğu gibi, bu, eski dünyayı yakan neşeli karnaval ateşinin bir yalımıdır.

Bölüm sanki aşamalı olarak kurulmuştur: maddi-bedensel düzlemde alaşağı etme (kıç bezine dönüştürme yoluyla) ve ye-

Fakat, elbette, tüm bunlar soyut akılcı ateizm olarak kabul edilmemelidir. Bu her türden tek yönlü ciddiyete yönelik gülmeceli düzelticidir. Bu ambivalent, varlığın "sonsuza dek tamamlanmayan bütünü"nü canlandıran neşeli satirli dramdır.

nilenme, önemsiz şeylerden başlayıp ortaçağ dünya görüşünün en temel şeylerine dek uzanır; sırasıyla gündelik işlerin sıradan insanlara has ciddiyetinden ve pratik yaşamın açgözlü ciddiyetinden ve ahlakçıların ve bağnazların somurtkan öğretici ciddiyetinden ve son olarak karamsar dünyanın sonu, kıyamet, cehennem imgeleri ve cennet ve ölüm sonrası mutluluk imgelerine hâkim olan korkunun o büyük ciddiyetinden kurtuluş gerçekleşir. Sözün ve jestlerin adım adım duaların, ağlamaların, tevazunun, sofuluğun acılı-ciddi tonlarından ve korkutmanın, tehditlerin, yasakların korkunç-ciddi tonlarından kurtuluşu gerçekleşir. Ortaçağ insanının neredeyse tüm resmi ifadeleri yalnızca bu tonlarla iç içeydi, onlar tarafından zehirlenmişti. Ortaçağ resmi kültürü korkusuz, özgür ve gösterişsiz ciddiyeti tanımıyordu. Her şeyi kıç bezlerine çeviren Küçük Gargantua'nın, –alaşağı eden, maddileştiren ve yenileyen– yakın-sokak karnaval jestleri, bu yeni gülünç ve gösterişsiz ve insani ciddiyet için ortalığı temizler ve hazırlık yapar sanki.

Bu bölümde örneklenen, dünyanın laubali algılanışı, onun yeni bilimsel kavranışını da hazırlamıştır. Dünya insandan korku ve sofulukla uzaklaştırıldığı, hiyerarşik ilkeye bağlandığı sürece özgür, deneysel ve maddeci kavrayışın konusu olamazdı. Bölümde sunulan, dünyanın laubali-sokak algılanışı, korku ve sofulukla hazırlanan uzaklık ve yasakları yıktı ve değiştirdi, dünyayı insana, onun bedenine yaklaştırdı, her nesnenin dokunulabilir ve kurcalanabilir bir şey olmasını sağladı, içinin açılmasını, tersyüz edilebilmesini, başka benzer olgularla karşılaştırılmasını, nesne ne kadar yüce ve kutsal olursa olsun çözümlenebilmesini, tartılabilmesini, ölçülüp denenebilmesini sağladı – ve tüm bunlar tek bir maddi duyusal deney düzleminde oldu.

İşte bu yüzden Rönesans döneminin halk gülmece kültürü ve yeni deneysel bilim organik biçimde kaynaşmıştır. Bunlar Rabelais'nin yazar ve bilimci olarak etkinliklerinde kaynaşmıştır.

Epistemon'un dirilişi ve onun ahirette gördüklerine geçelim (kt. II, bl. XXX).

Epistemon'un dirilişi romanın en cesur bölümlerinden biridir. Abel Lefranc özenli bir çözümleme yoluyla, oldukça inandırıcı bir biçimde burada iki ünlü İncil mucizesinin parodili travestisinin yapıldığını ortaya koymuştur: "Lazarus'un dirilişi" ve "Jairus'un kızının dirilişi." Bazı özellikler birinci mucizeden, bazıları da diğerinden alınmıştır. A. Lefranc burada bunun dışında, sağır ve dilsiz ile körün iyileştirilmeleri mucizelerinden birtakım özellikler bulmuştur.

Bu parodili travesti, bu İncil metinlerine yapılan anıştırmalar ile maddi-bedensel aşağı imgelerinin karıştırılması yoluyla yapılmıştır. Panurge, Epistemon'un başını, gulfikinin üzerine koyarak ısıtır: bu başlı başına bir topografik küçültmedir, fakat aynı zamanda üreme güçleriyle iyileştirici bir dokunuştur Daha sonra, Epistemon'un bedeni, dirilme olayının gerçekleştiği şölen yerine taşınır. Devamında, Epistemon'un başı ve boynu "güzel beyaz şarapla" yıkanır. Son olarak, anatomikleştirici bir imge sunulur (*vene contre vene* vb). Panurge'un yeminine özellikle dikkat etmek gerekir: eğer Epistemon'u diriltmeyi başaramazsa, kendi başını kaybetmeye hazırdır. Öncelikle bu yeminin tematiğinin ("kafamı kaybedeyim"), bölümün kendi tematiğiyle (Epistemon'un başını kaybetmesi) örtüşmesinin altını çizelim. Böyle bir örtüşme tüm Rabelaisci imgeler sistemi için karakteristiktir: yeminlerin, küfürlerin, lanetlerin tematiği genellikle anlatılan olaylar tarafından yinelenmektedir (bedenin kesilip parçalanması, maddi-bedensel aşağıya çekilmek, sidikte boğulma). Bir başka özelliği daha ele alalım. Panurge, başı kaybetmenin "budalanın (*fol*) her zamanki oyunu" olduğunu ekler. Fakat "budala" (*fol, sot*) Rabelais'nin (ve tüm çağının) bağlamında hiçbir zaman saf olumsuz gündelik budalalık anlamına gelmemiştir; budala ambivalent bir küfürdür; bunun yanısıra, bu sözcük bayram soytarıları, soti ve halk sokak komiklerinin budala ve soytarılarının temsilleriyle doğrudan bağlantılıdır. Budala için başı kaybetmek büyük bir kayıp değildir, bunu budalanın kendisi söylemektedir ve bu başın kaybı tıpkı onun budalalığı gibi ambivalenttir (resmi bilgeliğin ters yüzü ve aşağısı). Soy-

tarının oyununun bu vurgusu Epistemon'la ilgili tüm bölümde bulunmaktadır. Başını kaybetmesi, saf gülmece olayıdır. Ve bölümün tüm diğer olayları –diriliş ve ölüm sonrası hayaller– yine karnaval ya da sokak temsilinin gülünç işleri havasıyla verilmiştir.

> Dirilen Epistemon'un yaşama dönüşü şöyle anlatılmaktadır:
>
> "Birden Epistemon nefes aldı, sonra gözlerini açtı, sonra esnedi, sonra hapşırdı, sonra var gücüyle osurdu.
>
> 'İşte şimdi gerçekten onun sağlıklı olduğunu söyleyebilirim!' dedi Panurge ve Epistemon'a bir bardak beyaz şarapla şekerli ekmek verdi.
>
> İşte böyle ustalıkla iyileşti Epistemon; bunun ardından üç hafta kadar horladı, biraz da kuru bir öksürüğe yakalandı, ama sonuçta bir şeyler içince öksürüğü geçti."

Burada tüm yaşama dönme belirtileri, aşağıya yönelmiş olarak sıralanmıştır: önce ağzın soluması, ardından gözlerin açılması (bedenin üstünün yüksek yaşam belirtileri). Ardından alçalma başlar – esneme (aşağı yaşam belirtisi), hapşırma (daha aşağı yaşam belirtisi – sıçmaya benzer bir tür çıkarma) ve son olarak, yellenme (bedensel aşağı, kıç). Fakattam da bu son aşağı belirti belirleyicidir: "A ceste heure est il guery," sonucuna varır Panurge.[6] Böylece burada tam bir ters yüz oluş, aşağının yukarının yerine geçişi vardır: ağzın soluk alışı değil, kıçın yellenmesi yaşamın gerçek simgesi ve dirilişin gerçek belirtisi sayılmaktadır. Kıç bezleri bölümünde, kıç sonsuz ölümsüz mutlulukla ilişkilendirilmişti, buradaysa dirilişle ilişkilendirilmektedir.

Alıntımızın son kısmında hâkim imge, yaşamın ölüme karşı savaşını onaylayan, dahası Epistemon'a bir süre acısını çektiği kuru öksürüğünden kurtulmasına yardımcı olan şaraptır (şölen imgesi).

Bölümümüzün, Epistemon'un dirilişinin ilk kısmı böyledir. Gördüğümüz gibi tüm imgeleri, aşağıya doğru hareketi yansıtır. Yine şölen imgeleriyle kuşatılmış olduğunu vurgulayalım.

---

[6] Panurge'un bu sözleri, Jairus'un kızının dirilişinin belirtisinin yemek yemeyi kabul edişi olduğu İncil'e travestileştirilmiş bir anıştırmadır.

Bölümün ikinci kısmı Epistemon'un ölüm sonrası hayalleriyle, yani yeraltıyla ilgilidir. Burası da şölen imgeleriyle kuşatılmıştır. İşte başlangıcı:

> "Epistemon konuşmaya başladı ve şeytanları gördüğünü, Lucifer ile yakın bir konuşma yaptığını ve cehennemde, hatta Elysian tarlalarında iyi vakit geçirdiğini anlattı, şeytanların harika çocuklar olduğunu kesin olarak bildirdi. Günahkârlarla ilgili bir şeyler anlatmaya geçerek, Panurge'un onu bu kadar erken yaşama döndürmesine üzüldüğünü söyledi.
>
> 'Onları seyretmekten pek de keyif alıyordum,' dedi.
>
> 'Ne diyorsun sen!' diye haykırdı Pantagruel.
>
> 'Onlarla gezinmek öyle düşündüğünüz kadar kötü değil, diye sürdürdü Epistemon, sadece konumlarında korkunç değişiklikler olmuş: Büyük İskender'i eski elbiseleri tamir ederken gördüm, ekmeğini böyle kazanıyordu. Xerxes sokakta hardal satıyor, Romulus tuz, Numa Pompilius çivi satıyor, Tarquin kapıcılık yapıyor, Piso toprakla uğraşıyor..."

Yeraltı imgesi en başından beri burada şölenle ilişkilendirilmektedir: Epistemon cehennemde de Elysian tarlalarında da eğlenmektedir. Dahası, yeraltı, Epistemon'a şölenin yanı sıra lanetlenmişlerin ölüm sonrası yaşamından unutulmuş görüntüler sunar. Bu yaşam tam bir karnaval gibidir. Buradaki her şey yukarıdaki dünyanın tersinedir. Tüm yüce olanlar alaşağı edilir, tüm aşağı olanlar baş tacı edilir. Rabelais'nin sunduğu liste, antik ve ortaçağların kahramanlarının karnaval elbiseleri giymesinden başka bir şey değildir. Her bir kahramanın ölüm sonrası durumu ya da mesleği onun alçaltılması, genellikle de kelimesi kelimesine topografik bir anlamda alçaltılmasıdır: sözgelimi Büyük İskender, eski elbiselerin tamiriyle uğraşmaktadır. Genellikle kahramanın ölüm sonrası durumu basitçe gerçekleşmiş küfür olur, sözgelimi Achilles "uyuzdur." Resmi görüş açısından, bu liste (burada sadece başlangıcını alıyoruz) kıç bezleri listesini anımsatır: yeraltı kahramanlarının yeni uğraşları ve amaçları tıpkı kıç bezi eşyaları gibi beklenmedik görünür ve bu yeni durumların en uygunsuzu farslı

bir ters yüz olma ve içi dışına çıkma etkisi yaratır. Bu ayrıntılar ilginçtir. Papa [IV.] Sixtus yeraltında frengi sağaltmakla uğraşmaktadır. Bunun üzerine şöyle bir diyalog geçer:

> "'Ne diyorsun?' diye sordu Pantagruel. 'Orada da bayağı hastalıklar var mı?'
>
> 'Tabii,' diye yanıtladı Epistemon. 'Böylesine büyük bir frengililer kalabalığı hiçbir yerde görmemiştim. Yüz milyondan fazladırlar, görüyorsunuz ya, kim bu dünyada bayağı bir hastalığa yakalanmadıysa, öteki dünyada yakalanabilir.'
>
> 'Anlaşılan, ben, Tanrı'ya şükür, bundan uzağım,' diye bağırdı Panurge, 'ben bunun her halini yaşadım' "

Öncelikle bu tersyüzlüğün (tersineliğin) mantığını vurgulayalım: bu dünyada frengiye kapılmamış olan, yeraltında frengi kapacaktır. Bedensel aşağıyı saran bu "neşeli" hastalığın kendine özgü karakterini anımsayalım. Son olarak da Panurge'un (gerçek metinde) sözlerinde geçen, bedensel aşağı için, dönemin günlük konuşmasında alışılmış olan coğrafi imgeleri vurgulayalım: "Cebelitarık deliği" ve "Herkules sütunları." Bu coğrafi noktaların batıya yönelimini ele alalım: bunlar antik dünyanın batı sınırlarında bulunur ve bunların arasından yeraltına ve kutsanmışlar adasına yol gider.

Alaşağı etmenin karnaval karakteri aşağıdaki alıntıda açıkça görülür:

> "Böylece bu dünyada büyük efendiler olanlar orada yoksullaşır ve zavallı ve küçük düşürücü bir hayat sürdürürler. Ve tersine: filozoflar ve bu dünyada sefalet çekmiş olanlar, kendilerine göre, o dünyada büyük efendiler olurlar.
>
> Diogenes'i mor bir elbise içinde ve sağ elinde bir asa tutarken gördüm, pantolonlarını iyi tamir etmediği için gösterişle Büyük İskender'in gözlerine toz saçtı ve onu gözlerinden yaş gelinceye dek dövdü sopayla.
>
> Epictetus'u, zevkli biçimde, Fransız modasına uygun olarak giyinmiş gördüm: ağaçların altında kızların eşliğinde içiyor, dans ediyor, tam bir şölen tadı çıkarıyordu, yanıbaşında da güneş biçiminde bir yığın para vardı."

Filozoflar (Diogenes ve Epictetus) burada, krallar gibi giyinmiş karnaval soytarılarının rolündedir. Diogenes'in kral giyimi, mor elbisesi ve asası vurgulanmıştır. Bununla birlikte, "eski" alaşağı edilmiş kral olan Büyük İskender'in yediği darbeler de unutulmamıştır. Epictetus imgesi farklı, çok daha efendi bir üslupla sunulmuştur: bu içip dans eden bayram kralıdır

Bu ölüm sonrası hayalin geri kalan kısmı da aynı karnaval-bayram ruhuyla işlenmiştir. Hayattayken papanın düşmanı olmuş olan (retorikler okulunun başkanı) yazar Jean Lemaire, yeraltında soytarı papa rolü oynar. Çevresindeki kardinaller de eski soytarılar, Caillette ve Triboulet'tir. Eski çar ve papalar Jean Lemaire'in ayakkabısını öper, o da kardinallerine onları dayakla ödüllendirmelerini söyler.

Ritüel alçaltıcı jestler olmaksızın bu sahne eksik kalırdı. Hardal satan Xerxes, çok fazla bir bedel söyleyince, Villon onun hardalına işer. Percefore "Aziz Anthony ateşinin" çizildiği bir duvara işer. Bu utanmazca rahat davranış yüzünden, yeraltında engizitör olmuş olan Baignolet onu canlı canlı yakmak ister.

Dediğimiz gibi, şölen bütün bölümü kaplar. Öyle ki Epistemon öyküsünü şöyle bitirir:

> "'Neyse, hadi şimdi gidip yiyip içelim,' dedi Pantagruel. 'Rica ederim dostlarım, bir ay boyunca alem yapalım' "

Pantagruel'in ve yol arkadaşlarının hemen katıldığı şölen sırasında, yenilmiş kral Anarchus'un kaderi de kararlaştırılır: Pantagruel ve Panurge daha orada, yeryüzündeyken yeraltında çar olduğundan elde edeceği konuma hazırlamaya, yani ona aşağılık işleri öğretmeye karar verirler.

XXXI. bölümde, daha önce bahsettiğimiz, kral Anarchus'un karnaval alaşağı edilişi sergilenir. Panurge krala soytarı elbisesi giydirir (ayrıntılı bir biçimde anlatılan, ayrı ayrı özelliklerini Panurge'un sözcüklerin yardımıyla canlandırdığı bir elbise) ve kral yeşil sos satıcısı yapılır. Böylece bu karnaval alaşağı edilişi yeraltında gerçekleşenleri canlandırmalıdır.

Çözümlememizin bazı başlıklarını özetlemek gerekiyor.

Ele alınan bölümde yeraltı imgesi açıkça ifade edilmiş halk-bayram karakteri taşır. Yeraltı, şölen ve neşeli karnavaldır. Burada sidikte boğulma, dövülme, kılık değiştirme, küfürün alçaltıcı ambivalent imgelerini buluruz. Tüm Rabelaisci imgelere hâkim olan aşağıya yönelim, yeraltına açılır, fakat yeraltı imgelerinin kendisi de aynı aşağıya yönelimden yararlanır.



Rabelaisci imgeler sisteminde yeraltı, bu sistemin başlıca yolları olan karnaval, şölen, dayak ve darbeler, küfür ve lanetlerin kesiştiği kavşaktır

Yeraltı imgesinin bu merkezi konumu nasıl açıklanabilir ve onun dünyagörüşsel anlamı nerededir?

Bu soruya şüphesiz soyut yargılar yoluyla yanıt verilemez. Birincisi Rabelais'nin kaynaklarına ve tüm ortaçağ boyunca devam edip Rönesans edebiyatında bir sona ulaşan o geleneğe uzanmak, ikincisi bu gelenek içindeki halk öğelerini keşfetmek ve üçüncü, son olarak, bu gelenekle birlikte Rabelais'nin dönemindeki büyük ve güncel olaylar dünyasında yeraltı imgesinin de anlamını kavramak gerekir.

Fakat başlangıçta antik kaynaklar üzerine birkaç şey söyleyelim. Yeraltı imgesi barındıran antik yapıtlar şunlardır: Odysseia'nın XI. şarkısı, Platon'un *Phaedrus, Phaedo, Georgias* ve *Devlet*'i, Cicero'nun *Scipio'nun Düşü*, Vergilius'un *Aeneid*'i ve son olarak Lucian'ın bir dizi yapıtı (bunların en ünlüsü *Menippus ya da yeraltı krallığına yolculuk*'tur).

Rabelais bütün bu yapıtları biliyordu, fakat Lucian dışında, bunların önemli bir etkisinden söz açılmaz. Lucian da genellikle aşırı abartılmıştır. Aynı şekilde, *Menippus ya da yeraltı krallığına yolculuk* ile Rabelais'nin ele aldığımız bölümleri arasındaki yakınlık saf dışsal özelliklerle sınırlı kalmaktadır.

Lucian'da da yeraltı, neşeli bir gösteri olarak tasvir edilmiştir. Burada kılık değiştirme ve rollerin değişimi vurgulanır. Yeraltının görünümü Menippus'un tüm insanlık yaşamını bir tiyatro oyunuyla karşılaştırmasına yol açar.

> "Ve işte, bütün bunlara bakarken, insan yaşamının Kader'in yönettiği ve herkesin kılığına karar verdiği uzun bir geçide benzediğine karar verdim. Yoluna çıkanı tutup, ona çar elbisesi, tiara giydiriyor, çevresine muhafızlar dikiyor, başına bir taç yerleştiriyor; birine köle elbisesi, birine güzellik veriyor, ötekini çirkin ve gülünç yapıyor; çünkü elbette ki gösteri rengarenk olmalıdır."

Bu dünyadaki güçlülerin –eski çar ve zenginlerin– yeraltındaki konumu, Lucian için de Rabelais'dekiyle aynıdır:

> "Ve eğer ölülerin ve yoksulluktan sıkıntı çekmiş olanların arasında dilenen, kuru et satmaya çalışan ya da gramer öğretmeye çabalayan çarların ve prenslerin halini görseydiniz daha da çok gülerdiniz; ve yanlarından geçen herkes, *en düşük köleye yaptıkları gibi tokatlıyordu* bunları. Makedonyalı Philip'i gördüğümde kendimi tutamadım: bir köşeye sığınmış gördüm onu, *çok düşük bir paraya ayakkabı onarıyordu.* Ya, orada köşebaşlarında dilenen bir sürüsünü görmek mümkün – Xerxes, Darius, Policrates

Bu dışsal benzerliğin ötesinde, Rabelais ile Lucian arasında özde ne büyük bir farklılık vardır! Lucian'da gülmece soyut, sadece alaycı, her tür gerçek neşelilikten yoksundur Onun yeraltısında Saturnalia imgelerinin ambivalentliğinden neredeyse hiçbir iz yoktur. Geleneksel imgeler kansızdır ve stoikliğin soyut ahlak felsefesinin hizmetine sunulmuştur (ki bu da ileri siniklikle bozulmuş ve kaybolmuştur). Ve onda eski çarlar sille tokat dövülür: "en düşük köle gibi suratlarına" vurulur. Fakat bu darbeler yeraltına taşınmış kölelik düzeninin günlük dayaklarıdır. Ambivalent Saturnalia imgesi çar-köleden geriye neredeyse hiçbir şey kalmamıştır. Bunlar her tür etkileyici güçten yoksun basit darbelerdir: kimsenin doğurmasına, yenilenmesine yardım etmezler. Şölen imgeleri de böyle tek anlamlı gündelik bir karaktere sahiptir. Lucian'da da yeraltında yemek yenir, fakat bu yemek Rabelais'dekiyle ortak bir yan taşımaz. Onun eski çarları eğlenemezler, fakat onun eski köle ve yoksulları da eğlenemez-

ler. Yeraltında basitçe yemek yenir, fakat orada kimse şölen yapmaz; filozoflar da şölen yapmaz, sadece gülerler –acı alayla– ve eski çar ve tanrılara dudak bükerler. Burası en önemli kısımdır: Lucian'daki maddi-bedensel ilke yüksek imgelerin saf biçimsel alçaltılması hedefini görür, basitçe onların sıradanlaştırılmasına yarar; neredeyse tamamen ambivalentlikten yoksundur, yenilemez ve diriltmez. Rabelais ile Lucian arasındaki büyük ton ve üslup farkı da burada yatar.

Yeraltının ortaçağdaki tasvir geleneğinin başında "Petrus'un Kehanetleri" adlı metni saymak gerekir. Bu yapıt İS I. ya da II. yüzyılın başlangıcında bir Yunanlı tarafından hazırlanmıştı; ölüm sonrası dünya üzerine antik inançların bir özetiydi, fakat hıristiyan inancına katılmıştı. Yapıtın kendisi ortaçağ tarafından değerlendirilmedi,[7] fakat IV. yüzyılda hazırlanmış olan *Visio Pauli*'yi (*Pavlus'un Hayali*) etkiledi. Ortaçağda bu Visio'nun farklı yayımları oldukça yaygındı ve ortaçağ edebiyatında önemli bir rol oynayan, cennet ve cehennemle ilgili İrlanda efsanelerinin güçlü seli üzerinde önemli bir etkisi olmuştu.

Yeraltıyla ilgili İrlanda efsanelerinin arasında, "Az. Patrick Deliği"yle bağlantılı olanların özel bir önemi vardır. Bu delik Arafa açılmaktadır. Efsaneye göre, bu delik, Tanrı tarafından ilk kez, V. yüzyılda yaşamış olan Aziz Patrick'e gösterilmişti. XII. yüzyılın ortalarında rahip Henri de Saltrais, *Aziz Patrick Arafı Risalesi*'nde, bir şövalyenin Arafa inişini anlatmıştı. Ünlü *Tungdal'ın Hayali* de [*Visio Tnugdali*] bu zamanlarda yazılmıştı. Tungdal ölümünün ardından yeraltına bir yolculuğa çıkar, fakat daha sonra insanlara tanık olduğu o korkunç görüntüleri anlatmak üzere yaşayanların dünyasına geri döner. Bu efsaneler oldukça büyük ilgi görmüştür ve bir dizi yapıta esin kaynağı olmuştur: Fransalı Marie, *Az. Patrick Arafı*, Papa III. Innocent, *Dünyaya Doygunluk*; *Az. Gregory'nin Diyalogları*; Dante, *İlahi Komedya*.

*Pavlus'un Hayali*'nden devralınan, güçlü Kelt fantezileriyle geliştirilmiş ve zenginleştirilmiş olan ölüm sonrası hayal imgeleri, oldukça gelişmiş ve ayrıntılandırılmıştır. Grotesk beden imgeleri özellikle aşırı artmıştır. Günahların ve cezalandır-

[7] İlk kez 1886 yılında, bir Mısır kazısında bulunmuştur.

ma araçlarının miktarı da artmıştır (yediden dokuza ve daha fazlasına). Ölüm sonrası işkence imgelerinin kuruluşunda da kolaylıkla küfür, lanet ve hakaretlerin özgül mantığı, bedensel-topografik olumsuzlama ve alçaltma mantığı yakalanabilir. Bu işkence imgeleri genellikle küfür ve lanetlerde bulunan metaforların gerçekleşmesi olarak örgütlenmiştir. Lanetlenmiş günahkârların bedenleri grotesk bir açıdan sunulur. Sıkça yemekle açık bir ilişki kurulur; bazı günahkârlar şişte kızarır, bazıları erimiş metaller içmeye zorlanırlar. Daha *Tungdal'ın Hayali*'nde bile Lucifer, içinde yandığı bir ocağa zincirlenmiş olarak tasvir edilir; bu arada kendisi de günahkârları kızartmaktadır.

Yeraltı üzerine, Lazarus imgesiyle bağlantılı kendine özgü bir efsaneler dizisi vardı. Eski bir efsaneye göre Lazarus, İsa'nın Cüzzamlı Simon'un evindeki ziyafeti sırasında, öte dünyada gördüğü gizemleri anlatmaktadır. Sahte-Augustin'in, ölüm sonrası gizemleri görmüş biri olan Lazarus'un sıradışı konumunu vurguladığı bir kehaneti vardı. Ve bu kehanette Lazarus ziyafet sırasında ölüm sonrası hayallerini anlatmaktadır. XII. yüzyılda teolog Pierre Comestor da Lazarus'un bu tanıklığını aktarmaktadır. XV. yüzyılda Lazarus'un bu rolü kendine özgü bir anlam kazandı ve Lazarus figürü mysterialarda yer almaya başladı, fakat Lazarus'un ziyafet hikâyesinin geniş yayılımı onun kitlesel halk takvimlerine alınması sayesinde oldu.

İçlerinde önemli grotesk-bedensel momentler ve şölen imgeleri barındıran tüm bu ölüm sonrası krallık efsaneleri, bu momentlerin önemli bir gelişim gösterdiği diablerielerin tematiğini ve imgelemini belirlemiştir. Diablerielerde grotesk yeraltı imgelerinin gülünç, komik yönü aşırı güçlenmiştir.[8]

Bu efsaneler ve bunlarla bağlantılı yapıtlar Rabelaisci yeraltı imgesi üzerinde ne tür izler bırakmıştır?

---

[8] Daha önce söylediğimiz gibi, bu grotesk-komik öğeler daha *Tungdal'ın Hayali*'nde tomurcuk halinde verilmişti; resim sanatı üzerinde de etkileri olmuştur; sözgelimi ressam Hieronymus Boch, yaklaşık 1500 yılında tamamladığı, Tungdal'ın motiflerini içeren panolarında *Hayal*'in tam da grotesk momentlerini vurgulamıştır (günahkârların, ocağın şişinde Lucifer tarafından kızartılması). Bourges'deki kilisede, ölüm sonrası yaşamın yine grotesk-komik momentlerden yola çıkılarak temsil edildiği XII. yüzyıl freskoları vardır.

Rabelais'de, gördüğümüz gibi, yeraltının tasvirinde ön düzlemde iki moment durur: birincisi şölen imgeleri (ziyafet Epistemon'un hikâyesini kuşatır, kendisi yeraltında da ziyafete katılmıştır, filozofların şöleni, ölüm sonrası krallıkta yiyecek maddelerinin satılması); ikincisi yeraltının adım adım karnaval karakteri.

Adını andığımız ortaçağ efsane ve yapıtlarında ilk moment bulunmaz. *Tungdal'ın Hayali*'nde (XII. yy.) Lucifer, daha önce dediğimiz gibi, bir yandan kendisi de zincirle bağlandığı ocağın büyük ateşinde durmaksızın kızarırken, günahkârları kızartmaktadır. Lucifer mysteria sahnelerinde de genellikle böyle temsil edilmiştir. Rabelais'de de bu imgeyle karşılaşırız: *Pantagruel*'de, Lucifer'in bir gün, kahvaltıda bir çavuşun ruhundan yapılmış yahniyi yedikten sonra duyduğu korkunç sancılar yüzünden zincirlerini kopardığından bahsetmektedir. Dördüncü kitapta (bl. XLVI) şeytanın, değişik ruhların birbirlerine göre farklı lezzetleri üzerine ayrıntılı düşünceleri bulunmaktadır: bazıları kahvaltı için iyidir, bazıları öğle yemeği ve bazıları da atıştırmak için. Anlaşıldığı kadarıyla, Rabelais'nin doğrudan iki kaynağı iki şiirdi: bilinmeyen bir yazarın *Salut d'Enfer*'i ve Raoul Houdenc'in *Songe d'Enfer*'i. Her iki şiirde de yazarlar Beelzebub'a yaptıkları ziyaret ve şeytanların şölenine katılmalarını anlatmaktadır. Yine burada günahkârların pişirilmesine ilişkin ayrıntılı tarifler yer alır. "Salut d'Enfer"in kahramanı bir tefeci çorbası, avukat soslu tefeci kızartması sunmaktadır. Raoul Houdenc cehennem mönüsünün daha da ayrıntılı bir dökümünü sunar. İki şair de cehennemde, Epistemon gibi, hoş bir biçimde karşılanır ve her ikisi de Epistemon gibi, Beelzebub'la yakın bir sohbete girer.

Rabelais üzerinde, Lazarus'la ilgili efsaneler dizisinin de etkili olduğuna şüphe yoktur. Epistemon bölümünün tamamının kısmen İncil'de yer alan Lazarus'un dirilişi mucizesinin parodisi olduğunu söylemiştik. Epistemon'un ölüm sonrası hayallerinin hikâyesi, Lazarus'un efsanevi hikâyesi gibi, şölen imgeleriyle yüklüdür.

Rabelais'nin yeraltı imgesinin ilk –şölensel– momentinin kaynakları böyledir. Fakat ikinci –karnaval– momenti de tomurcuk halinde bu aynı kaynaklarda bulunabilir.

Belirttiğimiz iki şiirde karnaval-bayram öğesi çok güçlüdür. Fakat bu, eski Kelt efsanelerinde de bulunur. Yeraltı geçmişin yenilmiş ve cezalandırılmış kötülüklerini simgeler. Gerçi, bu kötülük resmi-hıristiyan bakış açısından düşünülür ve anlatılır; olumsuzlama bu yüzden bir parça dogmatik karaktere sahiptir. Fakat efsanelerde bu dogmatik olumsuzlama, aynı zamanda yutan ve doğuran anne rahmi üzerine olduğu gibi, yerin aşağısı üzerine olan folklorik inançlarla ve kovulan neşeli canavar üzerine olduğu gibi, geçmiş üzerine olan inançlarla da sıkı biçimde iç içe geçmiştir. Folklorik neşeli zamanlar kavramı, geçmişin yenilgiye uğratılan kötülüklerinin imgeleri olarak yeraltı imgelerine sızamaz. Bu yüzden daha *Tungdal'ın Hayali* zamanında Lucifer özünde, neşeli canavar olarak, yenilmiş yaşlı egemen ve ondan duyulan korku olarak tasvir edilir. Bu yüzden bu efsaneler yeterince ele aldığımız iki bayram şiiri gibi de diablerielerin tamamen karnaval dünyası gibi de yorumlanabilir. Yenilen kötülük, yenilen geçmiş, yenilen eski yönetim, yenilen korku – tüm bunlar sürekli geçişler ve tonlamalarla hem Dante'nin cehenneminin karamsar imgelerini, hem de Rabelais'nin neşeli yeraltısını doğurabilirdi. Son olarak aşağılık mantığı, tersyüzlük, içidışınalık, tersinelik mantığı yeraltı imgelerini karşı konulmaz biçimde karnaval-grotesk biçimleme ve anlamlandırmaya taşımaktaydı.

Fakat dikkate alınması gereken bir moment daha vardır. Hıristiyanlık tarafından şeytanlara çevrilmiş olan antik mitolojinin tanrıları ve ortaçağda ısrarla canlılığını sürdüren Roma Saturnalia imgeleri, ortodoks hıristiyanlığı tarafından yeraltına itelenmişti ve buna Saturnalia ruhunu katmışlardı.

Bize ulaşan en eski karnaval anlatımlarından biri, mistik bir yeraltı hayali biçimindedir. XI. yüzyılın Normandiyalı tarihçisi Orderic Vitalis, 1091 yılı Ocak ayının birinde, geceleyin hasta birinden dönerken, ıssız yol üzerinde "Erl-King'in [cücelerin kralı olan Alman goblininin] ordusunu" gören papaz Goshelin'in hayalini ayrıntılı bir biçimde anlatmaktadır. Erl-King devasa bir zırh giymiş bir dev olarak tasvir edilmiştir (görünümü Herkules'i anımsatmaktadır). Başını çektiği ordu karman çormandır. Önden hayvan derisi giyen ve ellerinde her tür kapkacak taşıyan insanlar yürümektedir. Peşlerinden

gelenler, elli tabut taşır, tabutların üzerinde büyük kafalı ve ellerinde büyük sepetler olan küçük insanlar oturmaktadır. Bunların ardından, bir darağacı taşıyan iki Etiyopyalı gelir; şeytanın biri ateşli çubukları adamların etine bastırarak onlara işkence etmektedir. Bunları bir sürü kadın izler: kor almış çivilerle bezeli eğerlerin üstünde atla gelmektedirler; durmaksızın sıçrayıp yeniden bu eğerlere otururlar; aralarında, bazısı hâlâ canlı olan soylu bayanlar vardır. Peşlerinden ruhbanlar gelir ve geçidin sonunda da alevlerle çevrili askerler. Goshelin geçidi böyle anlatır. Anlaşılan tüm bunlar, ölen günahkârların ruhlarıdır. Goshelin içlerinden üçüyle, bu arada kendi ölmüş kardeşiyle de konuşur. Bunlardan, bu geçidin, günahlarının bedelini ödeyen Araf'taki ruhlar olduğunu öğrenir.

Goshelin'in hayali böyledir.[9] Burada, şüphesiz ne "karnaval" kavramı, ne de sözcüğün kendisi yer alır. Goshelin'in kendisi ve ondan bahseden tarihçi bu hayali "Erl-King'in Ordusu" hayali sayarlar. Bu mitolojik inanç ("vahşi orduya," "vahşi ava," yer yer de "Kral Arthur'un ordusuna" benzemektedir) burada hıristiyan yorumuyla verilmektedir: bu yere inmiş Araf ruhlarıdır. Orderic'in hikâyesindeki tonunu, karakterini ve çeşitli ayrıntılarını hıristiyan inancı belirlemektedir: Goshelin'in korkusu, yürüyen insanların yakınma ve iniltileri, yürüyenlerin bazılarına uygulanan cezalar (şeytanın darağacı üzerinde işkence ettiği adam bir rahibin katili gibi görünmektedir, korlaşmış çivilerle bezeli eğerlere oturan kadınlar ahlaksızlıkları yüzünden cezalandırılmıştır). Böylece buradaki atmosfer karnaval olmaktan uzaktır. Ama aynı zamanda farklı imgelerin ve bütün olarak yürüyenlerin karnaval karakteri şüpheye yer bırakmaz. Hıristiyan inançlarının bozucu etkisine rağmen, karnaval (ya da Saturnalia) şeytanları apaçık görünmektedir. Burada da grotesk beden için karakteristik olan, tüm karnaval tipi geçitlerde yer alan dev imgesini görmekteyiz (özellikle de zırhı yüzünden imgesinin Herkules'i andırdığını söylemiştik; Herkules imgesi antik gelenekte yeraltıyla yakından ilişkiliydi). Tabutlar da grotesk bir kavramı cisimlendirmektedir. Tabutlarda oturan yeni doğmuş bebekler imgesi de oldukça ka-

[9] Goshelin'in "Hayal"ini ayrıntılı biçimde O. Driesen incelemiştir (Driesen, Otto. *Der Ursprung des Harlekin*, s. 24-30).

rakteristiktir: imgesinin sunduğu Hıristiyan renklerinin ardında burada, doğurgan ölümün ambivalentliği açıkça görülür. Yürüyüşe katılan edepsiz hareketler yapmakta olan (coitus'u tasvir eden hareketler; Rabelais'nin üreme eylemi için kullandığı, atla gezme alanından ödünç alınmış olan "saccade" metaforunu anımsayalım) ahlaksız kadınlar da ("dames douces") maddi-bedensel aşağı düzleminde kavranmalıdır. Şüphesiz, vahşi hayvan derisi giyip kapkacakla silahlanmış insanlar da tamamen karnaval karakteri taşır. Ve savaşçıları saran alevler, korkunç geçmişi yakıp yenileyen karnaval ateşidir (Roma karnavalının "moccoli"siyle karşılaştırın). Burada da alaşağı etme momenti korunmuştur: tüm bu günahkârlar eski feodaller, şövalyeler, ünlü bayanlar, ruhbanlardır; şimdiyse yüksek onumlarını kaybetmiş alaşağı edilmiş ruhlardır bunlar. Goshelin adaletsiz bir yargıç olduğu için cezalandırılmış olan bir vikontla konuşmuştur; bir başka feodal komşusunun değirmenine haksızca el koyduğu için cezalandırılmıştır.

Bu Yeni Yıl hayalinde "alaşağı edilmiş tanrıların yürüyüşü"nden, özellikle de antik zırhlı Erl-King figüründe bir şeyler bulunmaktadır. Karnaval yürüyüşlerinin ortaçağda, özellikle de Alman ülkelerinde genellikle alaşağı edilmiş ve kabul edilmemiş pagan tanrıların yürüyüşü olarak yorumlandığı bilinmektedir. Eski çağların ayaklar altına alınmış yüksek gücü ve hakikati inancı, karnaval imgelerinin ektiği tohumla gelişti. Şüphesiz Saturnaliaların da bu ortaçağ inançlarının gelişmesinde etkisi olmuştur. Antik tanrılar alaşağı edilmiş Saturnalia çarının rolünü oynar. XIX. yüzyılın ikinci yarısında bir dizi Alman bilimcinin, "kutsal yer" demek olan "Karne" (ya da "Harth") ve "ölü, öldürülmüş" demek olan "val" (ya da "wal") sözcüklerinden türediğini öne sürerek "Karnaval" sözcüğünün Alman kökenini öne sürmesi ilginçtir. Bu açıklamaya göre, karnaval "ölmüş tanrıların yürüyüşü" demekti. Bu açıklamayı yalnızca, karnavalın alaşağı edilmiş tanrıların yürüyüşü olduğu inancının ne kadar tartışmalı olduğunun göstergesi olarak aktarıyoruz.

Orderic Vitalis'in yansız hikâyesi, yeraltı imgelerinin karnaval imgeleriyle, XI. yüzyılın inançlı hıristiyanlarının bilincinde bile nasıl sıkı biçimde iç içe geçmiş olduğuna tanıklık et-

mektedir. Ortaçağın sonlarına doğru, karnaval momenti neşeli halk-sokak gösterilerini yenilgiye uğratıp yeraltına ittiğinde, bu iç içelik diablerie biçimini geliştirmiştir.

Rönesans'ın neredeyse tüm bayram ve karnavallarında rol oynamış olan, "cehennem" denen şeyin de aynı "yeraltının karnavallaştırılması" sürecinden geçişi koşut bir olgudur.

Bu "cehennem" çok çeşitli biçimler almıştır. İşte, sözgelimi XVI. yüzyıldaki Nürnberg karnaval yürüyüşlerindeki metamorfozları (ayrıntılı biçimde kaydedilmişlerdir): ev, kule, saray, gemi, rüzgâr değirmeni, ateş püskürten ejderha, üzerinde insanlar bulunan bir fil, çocukları yiyen dev, kötü kadınları yutan yaşlı şeytan, her tür ıvır zıvırın (satış için) bulunduğu bir dükkân, Venüs dağı, budalaları pişirmek için ekmek fırını, huysuz kadınları parçalamak için top, budalaları yakalamak için tuzak, rahip ve rahibelerle dolu bir galeri, budalaları fırdöndüren çarkıfelek vb. Havaifişeklerle beslenmiş bu yığının genellikle belediyenin önünde yakıldığını anımsamak gerekir.

Karnaval "cehenneminin" tüm bu değişkeleri ambivalenttir ve tümü de o ya da bu ölçü ve derecede içlerinde gülmeceyle yenilgiye uğratılmış korku momenti barındırmaktadır. Tüm bunlar –az ya da çok zararsız biçimde– geçmekte olan eski dünyanın karnaval kuklalarıdır; bazen açıkça gülünç canavarlardır, bazen de bunlarda geçen dünyanın yaşlılığı, işe yaramazlığı, yersizliği, budalalığı, gülünç sahtekarlığı vb vurgulanmıştır. Tüm bunlar Rabelaisci yeraltına yığılmış olan o alçaltıcı hurdalara benzerdir: Büyük İskender'in onardığı eski pantolonlar, eski tefecilerin topladığı paçavra ve atıklar vb. Bu dünya dirilten karnaval ateşine teslim edilmiştir.

Tüm bu söylediklerimiz, Rabelais'nin romanında olduğu kadar, ortaçağ geleneğinde de yeraltı imgelerinin dünyagörüşsel önemine ışık tutmaktadır. Yeraltının Rabelaisci sistemin tüm diğer imgeleriyle olan organik ilişkisi de aydınlanmaktadır. Yeraltı imgesinin birkaç yönünü daha ele alalım.

Geçmişin halk kültürü her zaman, bin yıllık gelişiminin tüm aşamalarında, gülmece yoluyla zafer kazanmaya, resmi

kültürün tüm temel düşünce, imge ve simgelerini (ambivalent bir anlamla) maddi-bedensel aşağı diline taşımaya, ciddiyeti kırmaya yönelmiştir. Bir önceki bölümde, kozmik korku ve bununla bağlantılı resmi dünya görüşü sistemlerinde kültleştirilen dünya felaketleri imgeleri ve eskatolojik kuramların, korkudan kurtulmuş, dünyayı insana yakınlaştırmış, zamanı ve akışını hafifletmiş, onu değişim ve yenilenmenin neşeli zamanlarının bayram akışına dönüştürmüş olan karnaval felaketleri, parodili kehanetler vb imgelerde nasıl gülünç bir eşdeğer bulduğunu görmüştük.

Bu yeraltı imgesi için de geçerlidir. Gördüğümüz gibi, tüm ortaçağ boyunca yeraltıyla ilgili resmi hıristiyan inançlarının karnavallaştırılması, cehennemin, Araf ve cennetin karnavallaştırılması geleneği sürmüştür. Bu geleneğin öğeleri resmi yeraltı "hayaline" de sızmıştır. Ortaçağın sonlarına doğru yeraltı teması, iki kültürün, halk kültürüyle resmi kültürün çakıştığı o başlıca tema haline gelir. Bu temada bu iki kültürün, iki dünya görüşünün ayrı dünyalardan geldiği her şeyden daha şiddetli ve açık biçimde ortaya çıkmaktadır. Yeraltı kendine özgü bir uslamlama imgesidir, bireysel yaşamın ve kaderin sonlanıp tamamlanması imgesidir ve aynı zamanda bu bütün olarak bağımsız insan yaşamı üzerindeki nihai yargı, temelinde (dinsel-metafizik, etik, sosyal ve politik) resmi hıristiyan dünya görüşünün yüce kriterleri yatan bir yargıdır. Resmi ortaçağın iyilik ve kötülük üzerine başlıca inançlarını soyut değil, açık ve daralmış imgelemsel ve duygulanımsal biçimde sergileyen sentetik bir imgedir. Bu yüzden yeraltı imgesi kilise propagandasının oldukça güçlü bir silahı olmuştur.

Resmi ortaçağın temel özellikleri yeraltı imgesinde en uç noktasına ulaşmıştır. Korkunun ve yıldırmanın karamsar ciddiyetinin uç noktada yoğunlaşmasıydı bu. Burada her şeyden daha kararlı biçimde kişiliğin ve eylemlerinin tarihdışı değerlendirmesi yapılmıştır. Burada yukarının ve aşağının dikey hattı hâkimdi ve buna bağlı olarak tarihsel zamanın, ileriye ilerlemeci hareketin yatayı olumsuzlanıyordu. Genel olarak resmi ortaçağın zaman kavrayışı burada oldukça keskin biçimde sergilenmiştir.

İşte bu yüzden halk kültürü, karamsar ciddiyetin bu belli ifadesini gülmeceyle yenmeye ve onu neşeli karnaval canavarına dönüştürmeye yönelmiştir. Halk kültürü yeraltı imgesini kendince düzenlemiştir: kısır sonsuzluk gebe ve doğuran ölümle karşıtlaştırılır, geçmişin, yaşlı olanın ebedileştirilmesi, ölen geçmişten daha iyi geleceğin, yeninin doğmasıyla karşı karşıya getirilir. Eğer Hıristiyan yeraltısı toprağın [dünyanın] değerini düşürmüş, ondan uzaklaştırmışsa, karnaval yeraltısı toprağı ve toprağın aşağısını, ölümün doğumla karşılaştığı, yaşlı olanın ölümünden yeni bir yaşamın doğduğu bereketli rahim olarak kabul etmiştir. Bu yüzden maddi-bedensel aşağı imgeleri karnavallaştırılmış yeraltına işlemiştir.

Halk geleneğinde yeraltı imgesi gülmeceyle yenilmiş olan, bu yüzden iki yönlü olan bir korku imgesidir: mistik yeraltının karşısında duyulan ("cehennem" ve ölüm karşısında duyulan) ve geçmişin (hala hükmeden, fakat artık ölmekte olan) egemenin ve hakikatinin karşısında duyulan, yeraltına bastırılmış korku. Bu iki yönlü gülünç canavardır: "cehennemin" korkuluğu ve geçmişin iktidarının korkuluğu.

Rönesans çağında yeraltı her zamankinden daha çok kralla, papalarla, kilise ve devlet adamlarıyla ve de yalnız çoktan ölmüş olanlarıyla değil, hâlâ yaşayanlarıyla da doludur. Yeraltında reddedilen, olumsuzlanan, lanetlenen her şey bir araya gelmiştir. Bu yüzden de Rönesans ve XVII. yüzyıl satiri (dar bir anlamda) genellikle yeraltı imgesinden düşman tarihsel kişileri ve olumsuz toplumsal tiplerin bir galerisini tasvir etmek için kullanılmıştır. Fakat bu satir genellikle (sözgelimi Quevedo'da) saf olumsuz bir karakter taşır, ondaki imgelerin ambivalentliği şiddetle zayıflamıştır. Edebiyatta yeraltı imgesi gelişiminin yeni bir aşamasına girmiştir.

*Pantagruel*'in son bölümünden, Rabelais'nin kahramanının Prester John'un efsanevi ülkesine (Hindistan'da bulunuyordu), oradan da yeraltına yapacağı yolculuğu anlatmayı tasarladığını biliyoruz. Bu tema hiç de beklenmedik değildir. *Pantagruel*'deki hâkim imge olan açık ağzın, sonuçta

ortaçağ mysteria sahnelerinin o gueulle d'enfer'i olduğunu hatırlayalım. Rabelais'nin tüm imgeleri aşağıya hareketle yüklüdür (yerin ve bedenin aşağısı), tümü de yeraltına yönelir. Kıç bezleri bölümü bile görmüştük, bizi yeraltına ulaştırdı.

Rabelais'nin başlıca kaynağında –Gargantua'yla ilgili halk efsanesinde– kahramanın yeraltına inişi bölümü vardır. Gerçi, "Vakayiname"de bu yoktur, fakat 1540 yılına ait bir farsta, herkesçe bilinen bir şey gibi böyle bir bölümden alıntı yapılmaktadır; Seville tarafından yazılmış, efsanenin yakın tarihli sözlü değişkelerinden birinde (T. Sébillet, *Art poëtique Françoi*s, s. 52-53), yine benzer bir bölüm bulunur.

Halk komiği figürleri de sıkça cehenneme, yeraltına iner. Böyle bir inişi, tıpkı Pantagruel gibi, edebi olmayan geçmişinde bir şeytan olan Harlequin de gerçekleştirmiştir. 1585 yılında Paris'te, şu adı taşıyan bir yapıt yayımlandı: *İtalyan komedyeni Harlequin'in, rüyaları ve hayallerini, anacığı Cardina'yı çıkarmak üzere cehenneme gidişini, cehennem çarı Cerberus'u ve öteki şeytanları kandırıp nasıl rastlantılar sayesinde oradan kurtulduğunu anlatan neşeli maceralar ve kurnazlıklar tarihi.*

Cehennemde Harlequin hoplayıp zıplar, binbir türlü takla atar, geri geri gider, dilini çıkarır vb; Charon'un ve Pluton'un kendisine gülmesini sağlar.

Harlequin'in tüm bu neşeli hoplamalar ve taklaları hiç de oksimoron imgeyi yaratan yeraltıyla statik bir karşıtlık oluşturmazlar, – onlar ambivalenttir, yeraltının kendisi gibi ambivalenttirler. Çünkü Harlequin'in tüm hoplamaları ve taklaları derin biçimde topografiktir: yönelimleri gök, toprak, yeraltı, yukarı, aşağı, yüz, kıçtır; yukarı ile aşağının, yüz ile kıçın yer değiştirme ve karışmalarını sergilerler; başka deyişle yeraltına iniş teması en basit takla hareketinde *implicite* bulunmaktadır. Bu yüzden halk komiğinin figürleri yeraltına yönelirler. XVII. yüzyılın ünlü komiği Tabarin de yeraltına inmiştir. "Tabarin'in yeraltına inişi" adlı yapıtı 1612 yılında yayımlanmıştır.

Pantagruel'in yeraltına yolculuğu, romanın planına göre, genellikle Hindistan'da bulunan Prester John'un ülkesinden geçiyordu. Efsanelerin yeraltına ve dünya cennetine açılan geçidin Hindistan'da bulunduğunu varsaydığını biliyoruz. Böy-

lece Pantagruel'in yolu bu efsanevi bakış açısıyla tamamen uyumludur. Fakat yine Pantagruel'in Hindistan'a doğru izlediği bu yol, aşırı batıya, "ölümün ülkesinin," yani yeraltının hep bulunduğu varsayılan yere doğru bir yoldur. Bu yol, Rabelais'ye göre, Iles des Perles, yani Brezilya'dan geçiyordu. Aynı zamanda ölüm ülkesine ("Herkules sütunlarının batısına") giden bu efsanevi yol, Rabelais'nin, zamanın coğrafi arayışlarına güncel bir yanıtıydı. I. Francis, 1523-1524 yıllarında İtalyan Verrazano'yu, Çin'e ve Hindistan'a olan yolu kısaltmayı sağlayacak bir geçit bulması için Orta Amerika'ya göndermişti (böylece Portekizliler gibi Afrika'nın çevresi dolanılmayacaktı).*Pantagruel*'in son bölümünde ortaya attığı romanı sürdürme programını, Rabelais özünde neredeyse tamamen gerçekleştirmiştir. "Özünde" diyoruz, çünkü romanın dışsal yönü oldukça değişmiştir: Prester John'un ülkesi ve yeraltı yoktur. Fakat yeraltının yerini "Kutsal Şişe Kahini" almıştır (Rabelais'nin kendisi burayı nasıl anlatırdı, doğrusu bilmiyoruz), güneybatıya giden yol ise kuzeybatıya giden yolla yer değiştirmiştir (Pantagruel'in romanın Dördüncü Kitap'ındaki yolculuğunu düşünüyoruz).

Kuzeybatıya uzanan bu yeni yol da Fransa'nın değişen coğrafi ve sömürgeci arayışlarının bir yankısıdır. Verrazano Orta Amerika'da herhangi bir geçit bulamamıştır. Rabelais'nin ünlü çağdaşı Jacques Cartier yeni bir fikir ortaya atmıştır – araştırma rotasını kuzeye, kutup ülkelerinin bölgesine çevirmek. 1540 yılında Cartier Kanada'ya ulaşır. 1541 yılında I. Francis, Cartier'e Kuzey Amerika'nın bu yeni keşfedilen topraklarını sömürgeleştirme görevini vermiştir. Ve işte Rabelais kahramanının rotasını değiştirir ve onu Cartier'nin gösterdiği kutup bölgelerine, kuzeybatıya demir almasını sağlar.

Fakat Jacques Cartier'nin kuzeybatıya doğru aldığı bu gerçek yol, aynı zamanda ünlü Kelt efsanelerinin yeraltına ve cennete giden yoluydu. Bu kuzeybatı yolu eski Kelt efsanelerinde yer alıyordu. İrlanda'dan kuzeybatıya doğru okyanus sırlarla doluydu, orada dalgaların kükreyişi arasında ölülerin sesleri ve haykırışları duyulabilirdi, orada gizemli adalar bulunuyordu, Hindistan mucizelerine benzer olası her türden gizemli mucizeler vardı orada. "Az. Patrick Deliği"yle bağlantılı olarak

andığımız efsaneler de bu yeraltına yolculukla ilgili Kelt efsaneleri dizisine aittir. İrlanda denizinin mucizeleriyle ilgili bu Kelt efsaneleri geç Antik çağ edebiyatına, özellikle de Lucian ve Plutarkos'a da taşınmıştı. Sözgelimi Rabelais'de donduran ve eriten sözlerle dolu bir bölüm vardır; bu bölümü Rabelais doğrudan Plutarkos'tan almıştır, fakat imgeleri, şüphesiz Kelt kökenlidir. Yine Plutarkos'tan esinlenen, Macreonlar adası bölümü de böyledir. Bu arada, Plutarkos kuzeybatıdaki, yani İrlanda denizindeki adalardan birinde Briareus'un koruduğu Saturn'un bulunduğunu anlatır.[10]

Burada bu Kelt evreninden, Pantagruel'in yolculuğu üzerinde (yani, romandaki Dördüncü Kitap üzerinde) tartışmasız bir etki sahibi olan bir efsaneye, Aziz Brendan'ın hacılığı efsanesine değineceğiz. Bu hıristiyanlaştırılmış bir biçim içinde eski bir İrlanda mitidir. X. yüzyılda, ortaçağlarda bütün Avrupa ülkelerinde ister düzyazı, ister şiir değişkeleriyle büyük yayılım göstermiş olan *Aziz Brendan'ın Deniz Seyahati* (*Navigatio sancti Brendani*) yazılmıştı. Çok daha ilgi çekici bir işlenişi, papaz Benoît'nın, 1125 yılında yazılmış, Anglo-Norman şiiridir. İçeriği şöyledir:

Az. Brendan manastırından on yedi papazla birlikte, cenneti aramak üzere İrlanda'dan kuzeybatıya doğru, kutup bölgelerine doğru yola çıkar (Pantagruel'in rotası). Yolculuk yedi yıl sürer. Aziz Brendan (Pantagruel gibi) adadan adaya, yeni yepyeni mucizeler keşfederek yol almıştır. Adalardan birinde geyik büyüklüğünde ak koyunlar yaşar; bir başkasında kırmızı yapraklı devasa ağaçlarda tanrıya ilahiler söyleyen ak kuşlar vardır; bir başka adada derin bir sessizlik hâkimdir ve buradaki lambalar dini hizmetlerin vakti gelince kendiliğinden yanmaktadır (bu "sessizlik adasındaki" bir ihtiyar, Rabelais'deki ihtiyar Macrobius'a çok fazla benzemektedir). Paskalya bayramını yolcular bir köpekbalığının sırtında kutlamak zorunda kalır (Rabelais'de "kaşalotlu" yani balinalı bir bölüm vardır). Ejderhalar ve grifinler arasındaki savaşa katılırlar, deniz ejde-

[10] Çağdaş araştırmacıların görüşüne göre (sözgelimi [Georges] Lote), Rabelais Kelt fantastiğine özel bir yakınlık duyar. Bu, Rabelais'nin Antik edebiyattan (sözgelimi Plutarch'dan) bile Kelt kökenli öğeleri seçmiş olmasında kendini gösterir.

rini ve başka deniz mucizelerini görürler. Sofulukları sayesinde tüm tehlikelerden kurtulurlar. Safir bir sütun üzerinde okyanustan yükselen görkemli bir sunak görürler. İçinden alevler fışkıran cehennem girişinin hemen kıyısından geçerler. Bu cehennem ağzının yakınlarında, çevresinde dalgaların kükrediği dar bir kayanın üzerinde Yahuda vardır. Burada Yahuda bayram günlerinde cehennem çilesinden dinlenmektedir. Son olarak çok değerli taşlardan duvarlarla çevrili kadim cennete ulaşırlar: burada topazlar, ametistler, kehribarlar, oniksler parlamaktadır. Tanrının elçisi onların cenneti ziyaret etmesine izin verir. Burada gür çayırlar, çiçekler, ağaçlar, olmuş meyveler bulurlar; her yerde türlü kokular vardır, orman tatlılıkla okşanan hayvanlarla doludur; burada sütten ırmaklar akar, çiyler baldandır; burada ne sıcak, ne soğuk, ne açlık, ne keder vardır. Benoît'nın işlediği haliyle Aziz Brendan efsanesi böyledir.

Önümüzde dünyevi uzam ve bu uzamdaki hareket üzerine ortaçağ inancının açık bir örneği durur. Burada, grotesk bedende olduğu gibi, mat yer yüzeyi değil, sadece derinlik ve yükseklikler vardır. Bu efsanevi rölyefin harika bir simgesi, cehennem deliği ve onun yanında yükselen Yahuda'nın bayram kayası ya da denizin derinliklerinden yükselen safir sunaktır. Cehennem deliği ve cennet kapıları dünyanın katı düzlüğünü kırar, derinliklerinde başka dünyalar keşfedilmektedir. Bu efsanede kilise-hıristiyan inançları halk inançlarıyla çelişmeksizin karışır. Halk inançları, burada hâlâ güçlüdür ve bu efsanelere incelik katarlar. Cennet maddi-bedensel bolluk ve barışın halk-ütopik krallığı olarak, orduların, savaşın, azabın olmadığı, maddi-bedensel bolluk ve bereketin hâkim olduğu Saturn'ün altın çağı olarak görülür. Plutarkos da İrlanda denizinin yakınındaki bir adada Saturn'ün yaşadığı yeri saptamıştır. Böylece Goshelin'in sofuca hayalinde olduğu gibi, bu dinsel şiirde de Saturnaliaların hiçbir zaman ölmeyen motifleri duyulur.

Pantagruel'in kuzey-batıya yolculuğunda ütopik bolluk ve barış ülkesine yapılan eski efsanevi yolculuğun en yeni gerçek yolculuklarla, çağın coğrafi arayışlarının en son sözüyle, Jacques Cartier'in yoluyla iç içe geçtiğini görüyoruz. Böyle bir kaynaşma Rabelais'nin tüm temel imgeleri için karakteristiktir; bu soruna son bölümde yeniden döneceğiz.

Az. Brendan'ın yolculuğunun esinlediği imgeler, Rabelais'nin Dördüncü Kitap'ında başka bir niteliğe sahip imgelerle örtüşür. Özünde, Pantagruel'in tüm yolculuğu yeraltı dünyasında, gülünç canavarların ölüp gitmiş dünyasında geçer. Kavgacılar adası, vahşi sucuklar adası ve onlarla karnaval savaşı, Carême-prenant'ın karnaval figürü (Carême-prenant imgesinde anatomik fantezinin uç noktasına ulaşılmıştır), Papamanların ve Papafiglerin adaları, Gaster'in adası ve Gastrolaterlerin şölen hediyeleri, araya katılan novellalar ve bölümler, özellikle de ele aldığımız De Basché'nin evinde ihbarcıların dövülmesi hikâyesi ve Villon'un hileleri hikâyesi, – tüm bunlar eski dünyanın, eski iktidarın ve eski hakikatin karnavalca üsluplaştırılmış imgeleridir, – gülünç canavarlar, karnaval cehenneminin dolguları, diablerie figürleridir. Aşağıya doğru yönelim, çok çeşitli biçim ve ifadeleriyle Dördüncü Kitap'ın tüm bu imgelerine hâkimdir. Bu kitabın her yerine dağılmış olan, büyük miktardaki güncel politik anıştırmalara da özellikle dikkat etmek gerekir.

İrlanda denizinin efsanevi mucizeleri, böylece Rabelais'nin sayfalarında neşeli karnaval yeraltısına dönüşmüştür.

Rabelais'nin, *Pantagruel*'in son bölümünde belirtilen, başlangıçtaki düşüncesi, tüm dışsal değişimlere rağmen, özünde, gördüğümüz gibi, şaşmadan gerçekleştirilmiştir.

Aşağıya doğru yönelimin ve bu yönelimini tamamlayan yeraltı imgesinin dünyagörüşsel önemi, Rönesans çağında ortaçağın dünya resmini yerle bir eden o radikal yeniden yapılanmaların zemininde aydınlanmaktadır. Bir önceki bölümde ortaçağ fiziksel kozmosunun hiyerarşik karakterini nitelendirmiştik (dört öğenin ve hareketlerinin hiyerarşik yerleşimi). Metafizik ve ahlaksal dünya düzeni de böyle aşamalı hiyerarşik bir karakter taşımaktadır. Tüm ortaçağ düşüncesine ve hatta imgesel düşüncesine Dionysius Aeropagite belirleyici bir etkide bulunmuştur. Yapıtlarında[11] hiyerar-

[11] İşte bu yapıtlar: *Tanrısal adlar üzerine*, *Göksel hiyerarşi üzerine*, *Kilise hiyerarşisi üzerine*.

şi fikrinin tamamlanmış ve tutarlı bir geliştirilmesi bulunur. Dionysius Aeropagite'in öğretisi, neoplatonculuğun hıristiyanlıkla birleşmesidir. Neoplatonculuktan yukarı ve aşağı dünyalara bölünmüş, aşamalı kozmos fikri alınmıştır; hıristiyanlıksa yukarı ve aşağı dünyalar arasında aracı olarak kefaret fikrini sunmuştur. Dionysius, gökten yere uzanan bu hiyerarşik ölçeğin sistematik bir anlatımını sunmuştur. İnsan ile tanrı arasında saf aklın ve göksel güçlerin dünyası uzanmaktadır. Bunlar, kendileri arasında üç ayrıma sahip olan üç daireye ayrılırlar. Kilise hiyerarşisi bu göksel hiyerarşiyi güçlü biçimde yansıtmaktadır. Dionysius Areopagite'in öğretisi Erigena, Büyük Albert, Thomas Aquinas vd üzerinde büyük bir etkisi olmuştur.

Ortaçağın dünya resminde yukarı ve aşağı, daha yukarı ve daha aşağı, uzamsal olduğu gibi, değersel anlamda da mutlak bir öneme sahiptir. Bu yüzden yukarı hareket, iniş yolu, tersine kovulma yolu, düşüş imgeleri dünyagörüşü sisteminde sıradışı bir rol oynamıştır. Bu dünya görüşünden yola çıkan sanat ve edebiyat imgeleri sisteminde de aynı rolü oynamışlardır. Her tür özsel hareket sadece yukarı ya da aşağı hareket olarak, dikey hat üzerinde hareketler olarak düşünülmüş ve kabul edilmiştir. Ortaçağ düşüncesinde ve sanatsal yaratıcılığındaki tüm hareket imge ve metaforları, keskin biçimde ifade edilmiş, tutarlılığıyla şaşırtan dikey bir karakter taşır. Bu imge ve metaforlar ise büyük rol oynadı: çünkü tüm değerler sistemi tam da hareket metaforlarına dayanıyordu, daha iyi olan her şey daha yukardaydı, daha kötü her şey daha aşağıdaydı. Ve işte tüm bu hareket imgeleri arasında yatay hareketin, ileri ve geri hareketin neredeyse tam bir yokluğu şaşırtıcıdır. Yatay hareket her tür özsellikten yoksundu, nesnenin değer konumunda hiçbir şeyi değiştirmiyordu, yerinde sayma, kapalı bir dairede anlamsız bir hareket olarak düşünülüyordu. Ortaçağ hacılık ve gezi anlatılarında bile dünyanın yatayı üzerinde ileri, geri hareketin uzamsal pathosunun olmayışı ilginçtir: bu gezilerde yol imgesi çarpıtılmıştı ve ortaçağın dünyevi uzamı dikey, hiyerarşik değerlendirmesiyle karışmıştı. Ortaçağ imgesel düşüncesinin temelinde yatan o somut ve görünür dünya modeli, özünde dikeydi.

Dikey olarak hiyerarşik hareket zamana karşı yaklaşımı da belirlemiştir. Zaman yatay olarak düşünülüyor ve kabul edili-

yordu. Bu yüzden hiyerarşi zamandışı olarak kabul ediliyordu. Zamanın hiyerarşik yükseliş için bir önemi yoktu. Bu yüzden zamanın ilerleyişine, zamanda ileri harakete ilişkin bir inanç yoktu. Daha yüksek kürelerde yeniden doğmak mümkündü ve Muhammed'in testisi dökülmeyebilirdi. Ortaçağ dünyagörüşünün eskatolojizmi de zamanı değersiz buluyordu.

Bu açıdan Dante'deki dünya imgesi oldukça karakteristiktir. Dante'nin dünya resminde hareket büyük bir rol oynar, fakat tüm (uzamsal-değersel) hareket imge ve metaforları, saf dikey düşüş ve yükseliş eğilimine sahiptir. Tek bildiği "yukarıya" ve "aşağıya"dır, "ileriye"yi bilmez. Fakat onun dikey hareket imgeler sistemi ve metaforistiği göz alıcı bir derinlik ve zenginlikle işlenmiştir.

Dante'nin tüm dünyası dikey hat üzerinde gelişir: en aşağı aşağıdan, İblis'in ağzından, en yücelere, Tanrı'nın ve kutsanmış ruhların huzuruna dek. Ruhun konumunu ve kaderini değiştiren biricik özsel hareket, bu dikeyler üzerinde yukarı ve aşağı harekettir. Ancak bu dikeyler üzerinde Dante için özsel bir çeşitlilik, daha yukarıda ve daha aşağıda bulunan yeni çeşitlilik bulunmaktadır; tek bir düzlem, bir düzeyde bulunanlar arasındaki ayrımlar ise özsel değildir. Bu ortaçağ dünyagörüşünün karakteristik özelliğidir: yalnızca hiyerarşik belirtiler bir şeyi diğerinden özsel olarak ayırır ve değersel çok çeşitliliği yaratır. Diğer –hiyerarşik olmayan– ayrımlara karşı, ortaçağın resmi düşüncesi ve imgelemi kayıtsızdır.

Dante'nin dünyasında birtakım önemli gerçek-uzamsal ve zamansal anlamda yakınlık ve uzaklık imgeleriyle neredeyse hiç karşılaşmayız; o yalnızca hiyerarşik uzaklık ve yakınlığı tanımaktadır. Beatrice imgesi açısından –hem *İlahi Komedya*'da hem de *Yeni Hayat*'ta– yalnızca hiyerarşik yaklaşma ve uzaklaşma vurguları olması ilginçtir: düşüş uzaklaştırır, yükseliş ruhu bu imgeye yaklaştırır; sevgiliden sonsuz uzaklık bir lahza sürebilir ve bir lahza onu sonsuzca uzaklaştırabilir. Uzam ve zaman bu tarihsel aşktan hiç de dışlanmamış gibidir; burada yalnızca kendi hiyerarşik ve simgesel biçimlerinde yer alırlar. Sevilenden gerçek uzamsal uzaklığın, ona uzanan uzun ve zorlu yolların ve somut bekleme, hicran ve umut etme zamanının öylesine önemli bir rol oynadığı halk aşk liriklerinden ne kadar

farklıdır bu.[12] Dante'nin dünyasında zaman değersizleşmiştir. Hiyerarşik dünyada her momentin kesitinde hem aşırı aşağılık derecesi, hem de en yüksek kusursuzluk vardır; gerçek tarihsel zaman burada hiçbir şeyi değiştiremez.

Fakat Dante'nin yapıtlarındaki ortaçağ dünya resmi, artık kriz ve kopuş halindedir. Bireysellik ve çeşitlilik, ideolojik iradesine rağmen, onda tek bir ideolojik yüzeyde, tek bir yükseklik derecesinde görünür. Farinata, Ugolino, Paolo ve Francesca vd gibi bu türden imgeler hiç de ruhların yükseliş derecesindeki hiyerarşik konumlarının belirtisine göre önemli ve çok çeşitli görünmezler. Dante'nin dünyası çok karmaşıktır. Sıradışı sanatsal gücü, dünyasının tüm imgelerine hâkim olan o büyük yoğunluktaki çatışan yönelimlerde belirir. Dikey hatta yukarıya güçlü yönelim, yine aynı şekilde güçlü olan, imgelerin gerçek uzam ve tarihsel zamanın yatayı üzerinde kaçma yönelimiyle, kendi kaderini ortaçağın hiyerarşik norm ve değerlerinin dışında anlamlandırıp biçimlendirme yönelimiyle çatışır. Yazarın titanik sanatsal gücünün kendi dünyasını taşıdığı, o dengelenmenin inanılmaz gerilimi buradan kaynaklanır.

Rabelais'nin çağında ortaçağın hiyerarşik dünyası yıkılıyordu. Tek yönlü dikey zamandışı dünya modeli mutlak yukarıyı ve aşağıyı, tek yönlü yükselme ve alçalma hareketleri sistemiyle birlikte yeniden yapılandırıyordu. Hâkim rolün yatay hatlara, gerçek uzam ve tarihsel zamanda ileri doğru harekete ait olduğu, yeni bir model kuruluyordu. Bu yeni modelin yaratılışı üzerinde edebiyatın yanısıra felsefi düşünce, bilimsel kavrayış, insani uygulamalar ve sanat da çalışıyordu.

Yeni bir dünya resmi için savaş ve ortaçağ hiyerarşisinin yıkılması sürecinde, Rabelais sürekli geleneksel folklor örneği olan "tersyüz olmuş hiyerarşi," "tersine dünya," "olumlu olumsuzlama"dan yararlanıyordu. Yukarıyla aşağının yerlerini değiştirmekte, nesnenin somut gerçekliğini bulup kurtarmak üzere, onun gerçek maddi-bedensel kılığını, her tür hiyerarşik norm ve değerler açısından gerçek asıl özünü göstermek üzere hiyerarşik düzlemi bilerek alaya alır.

[12] Ünlü Provençal imgesi "uzaktaki prenses," resmi ortaçağ düşüncesinin hiyerarşik uzaklığı ile halk liriğinin somut uzamsal uzaklığı arasında bir melezdir.

Tüm halk imgelerinin mutlak aşağıya doğru güçlü hareketini, onlardaki zaman momenti ve ambivalent yeraltı imgesini, Rabelais yukarıya olan soyut hiyerarşik yönelimle karşıtlaştırır. Gerçek yeryüzü ve gerçek tarihsel zamanı yukarıda değil, aşağıda aramıştır. Gerçek zenginlik, Kutsal Şişe'nin rahibesinin sözleriyle, aşağıda, yerin altında saklıdır ve yine onun sözleriyle, en bilge olan zamandır, çünkü tüm gizli hazineleri ve tüm gizemleri ortaya çıkarmaktadır.

Maddi-bedensel ilke, yeryüzü ve gerçek zaman yeni dünya resminin görece merkezi olur. Bireysel ruhun zamandışı dikey hat üzerinde daha yüksek kürelere yükselişi değil, tüm insanlığın ileriye doğru, tarihsel zamanın yatay hattı üzerindeki hareketi tüm değerlerin temel ölçütüdür. Kendi işini tamamlayan bireysel ruh yaşlanır ve bireysel bedenle birlikte ölür, fakat halkın ve insanlığın ölenlerle tohumlanan bedeni, sonsuza dek yenilenir ve tarihsel kusursuzlaşma yolunda durmaksızın ileriye gider.

Rabelais, Gargantua'nın Pantagruel'e yazdığı ünlü mektupta, bu fikirlerin neredeyse kuramsal bir ifadesini sunmuştur (kt. II, bl. VIII). Bu mektubun buraya karşılık gelen kısmı üzerinde duralım.

> "Dünyanın yaratıcısı, her şeye kadir efendinin başlangıçta insanın doğasına armağan ettiği ve onu süslediği o armağanlar, lütuflar ve ayrıcalıklar arasında, benim en yüce ve en nadir saydığım şey, ölümlü doğamızdan çıkıp kendine özgü bir ölümsüzlük sağlayabilmemiz ve geçiçi yaşamlarımızda kendimizin ve ailemizin adını ölümsüzleştirmemizdir ve bunu yasal bir evlilikle doğurduğumuz nesille sağlarız...
>
> Bu yüzden, efendime, kurtarıcıma bağlılık duymak için yeterince nedenim var, çünkü senin gençliğinde benim yaşlılığımın nasıl çiçeklendiğini görmeme olanak verdi ve dünyadaki her şeyi yöneten ve her şeyi değiştiren çağrısıyla ruhum bu insani barınağını terk ettiği zaman, bütünüyle ölmeyeceğim, – bir yerden başka bir yere geçeceğim, sende benim görünür imgem dünyada olacak ve senin sayende her şeyi görerek, yine dostlarımın, dürüst insanların alıştığım çevresinde kalarak yaşamayı sürdürecek..."

Bu mektup çağın yüksek retorik üslubuyla yazılmıştır. Bu, dışarıdan katolik kilisesine kesinlikle sadık görünen bir hümanistin kitabi dilidir, tüm resmi konuşma normlarına ve çağın alışkanlıklarına boyun eğen bir dildir. Ne tonda, ne de bir parça arkaik olan üslupta, ne katı biçimde somut ve sofu olan sözcük ve deyiş seçiminde, romanın temel sözsel kitlesini belirleyen sokak doğallığından iz bulunmaz. Bu mektup bir başka dilsel dünyadan seslenmektedir, bu çağın resmi dilinin bir örneğidir.

Yine de içeriği açısından resmi kilise görüşlerine uymaktan uzaktır. Neredeyse her paragrafı başlatıp sonlandıran çok sofu dil biçimlerine rağmen, içlerinde geçen soyut dünyevi ölümsüzlük üzerine düşünceler, kilisenin ruhların ölümsüzlüğü öğretisinden kesinlikle farklı bir boyutta durmaktadır. Rabelais ruhun beden dışındaki ölümsüzlüğüne açıkça karşı çıkmamakta, onu kendisinin de düşündüğü bir şey olarak anmaktadır. Fakat bedenle, dünyevi yaşamla bağlantılı, canlı bir deneyin sağlayabileceği bir başka soyut ölümsüzlükle ("ölümsüzlükten bir şeyle") ilgilenmektedir. Tohumun, adın, işin ve insan kültürünün ölümsüzlüğüyle ilgilenmektedir. Bu soyut ölümsüzlüğün dile getirilmesi de ruhun beden dışındaki ölümsüzlüğünün bu yolla değersizleştirilmesi açısından ilginçtir. Rabelais, çürüyen bedenden çıkarak ilerideki dünyevi gelişme ve oluşumlardan bir başka dünyaya doğru uzaklaşan yaşlı ruhun statik ebedileşmesiyle yetinmez. Kendinin, yaşlılığının ve çürümesinin oğlunun, torununun, torununun torununun yeni gençliğinde çiçeklenmesini görmek istemektedir. Özellikleri ardıllarında korunacak olan kendi görünür dünyevi imgesini zenginleştirmektedir. Ardıllarının şahsında "yaşayanların o dünyasında" kalmayı istemektedir, ardıllarının şahsında iyi dostlar arasında olmak istemektedir. Başka deyişle, dünyevinin dünyada, yaşamın tüm dünyevi değerlerini koruyarak ebedileştirilmesini istemektedir: kusursuz fizik görünümü, çiçeklenen gençliği, neşeli dostları koruyarak. Yaşamın, bu değerlerin başka soylar için korunmasıyla sürdürülmesini istemektedir; inançlı ruhun herhangi bir statik durumunun ebedileştirilmesini değil, yaşamsal değişimin, sonsuz yenilenmenin yaşlılık ve çürüme yeni bir gençliği renklendirebilsin diye korunmasını istemektedir.

Rabelais'nin bu son derece karakteristik tanımının altını çiziyoruz. Oğulun gençliğinin yerine babanın yaşlılığının geçeceğini söylemez: düşüncesinin böyle ifade edilmesi baba ile oğul, yaşlılık ile gençlik arasındaki bağı koparacaktır, onları iki statik ve kendilerine kapalı olgu olarak karşı karşıya getirecektir. Rabelaisci imge iki gövdeli bir imgedir: yaşlılığın kendisinin yeni gençlikte çiçeklendiğini söylemektedir ("mon antiquité chanue refleurir en ta jeunesse"). Halk-grotesk imgesi olan gebe yaşlılık ya da doğuran ölüm imgesinin resmi dile, aslının ruhuna yakın bir çevirisini sunmaktadır. Rabelaisci ifade yaşam sürecinin kesintisiz, fakat çelişkili birliğini vurgular, ölümde öleni değil, tersine ona karşı zafer kazananı vurgular, çünkü ölüm yaşamın gençleşmesidir.

Aktardığımız alıntıdaki bir ifadenin daha altını çizelim. Gargantua şöyle yazmaktadır: "Ruhum insani barınağını terk ettiği zaman, tümüyle ölmeyeceğim, sadece bir mekândan bir başkasına geçeceğim..." Burada, "ben"in hiç de ölmediği, çünkü bedeni terk eden ruhla birlikte, yüce barınaklara, "bir mekândan bir başkasına" geçtiği düşünülebilir. Fakat bedeni terk eden ruhun Gargantua'yı hiç de ilgilendirmediği görülür; yer değişikliğini o dünyadaki gibi, dünyevi uzamdaki gibi düşünmektedir, onu dünya yaşamı, oğlunun kaderi ve onun şahsında gelecekteki tüm nesillerin yaşamı ve kaderi ilgilendirmektedir. Bedeni terk eden ruhun dikey yükselişi kesinlikle bastırılmaktadır, – geriye bir mekândan başkasına, yaşlı bedenden genç bedene, bir konumdan bir başka konuma, şimdiden geleceğe bedensel dünyevi yatay geçiş kalır.

Fakat Rabelais'nin aklında insanın sonraki nesillerde biyolojik yenilenmesi ve gençleşmesi yoktur. Onun için biyolojik moment sosyal-tarihsel ve kültürel olandan kopuk değildir. Babanın yaşlılığı yeni gençte aynı değil, bir başka, insanlığın tarihsel ve kültürel gelişiminin yeni ve daha yüksek bir aşamasında çiçeklenir. Yaşam, dirilerek, kendini yinelemez, kusursuzlaşır. Mektubunun ilerleyen yerlerinde Gargantua yaşamı sırasında gerçekleşen büyük dönüşümden bahsetmektedir:

> "Yine de Tanrı'ya şükürler olsun, bilimle ilgili yasakların kaldırılmasına tanık oldum, saygıyla çevrildi ve öyle olum-

lu değişimler gerçekleşti ki, eğer yetişkinliğimde yersiz yere zamanının alimlerinden sayılmamış olsaydım, şimdi en alt sınıfa zorlukla girerdim."

Öncelikle Rabelais için karakteristik olan, gerçekleşen tarihsel dönüşümün, zamanın şiddetli değişimlerinin, yeni çağın ortaya çıkışının kesinlikle açık bilincini vurgulayalım. Çağın bu büyük değişimine ilişkin duygularını romanının başka kısımlarında halk-bayram imgeleri, yeni yıl, bahar, maslenitsa imgeler sistemi yardımıyla aktarır; burada, mektuptaysa, bunu soyut kuramsal bir biçimde ifade etmektedir.

Burada insanlığın gençleşmesinin özel karakteri üzerine düşünceleri, hayret verici bir kesinlikle ortaya konmuştur. Oğul basitçe babasının gençliğini yinelemez. insanın babasını tanıması, kendi zamanını öğrenmesi, ilkokulun birinci sınıfını geçmek için bile yetersiz görünmektedir, yani bu tanıma yeni kuşaktan, yeni çağdan bir çocuğunkine göre azdır. İnsanlığın tarihsel kültürel ilerleyişi durmaksızın ileriye hareket eder ve bu sayede her yeni kuşağın gençliği kesinlikle yeni, yüksek bir gençliktir, çünkü bu kültürün yeni ve yüksek bir gelişme aşamasındaki gençliktir. Bu basitçe önceki kuşakların gençliğini tekrarlayan hayvanın gençliği değildir, bu büyüyen tarihsel insanın gençliğidir.

Yeni gençliği çiçeklendiren yaşlılık imgesi tarihsel renkler taşır. Bu biyolojik bireyin değil, tarihsel insanın ve dolayısıyla kültürün gençleştirilmesidir.

Rabelais'nin bu fikrinin, Herder tarafından (hem de daha iyi biçimde değil) insan kültürünün herhangi yeni bir kuşakla gençleşmesi öğretisi içinde yinelenmesi için, tam iki buçuk yüzyıl beklemek gerekti. Herder'in ölümün aklanmasına ilişkin bu deneyi, idealistlik gücü ve kendine göre bir parça abartılmış iyimserliğiyle de olsa, Rabelais'nin ölümü dışlamaksızın tartışmasız biçimde yaşamı aklamasından geri kalmaktadır.

İnsanın kusursuzlaşması fikrinin burada tamamen yükselmenin dikey hatlarından kopmuş olduğunu vurgulayalım. Burada gerçek uzam ve zamanda ileriye doğru yeni yatay hareket hâkimdir. İnsanın kusursuzlaşması bireysel ruhun hiyerarşik

olarak yüksek kürelere yükselmesiyle değil, insanlığın tarihsel gelişme süreciyle sağlanır.

Rabelais'nin romanında ölüm imgesi her tür trajik ve korkutucu tonlamadan yoksundur. Ölüm halkın büyüme ve yenilenme sürecinde kaçınılmaz bir momenttir: bu doğumun öte yönüdür. *Pantagruel*'in üçüncü bölümünde ölüm-doğuma karşı bu yaklaşımını, Rabelais (bir parça akılcılaştırılmış ve dışsal olsa da) çok soyut biçimde geliştirmiştir. Aynı anda Gargantua'nın karısı ölür ve oğlu doğar. Bunun sonucunda Gargantua çok güç bir duruma düşer:

> "Bir anda içini kemiren bir şüpheye kapıldı: karısı öldüğü için acıdan ağlayacak mıydı, yoksa oğlu olduğu için sevinçten gülecek miydi?"

Ve Gargantua hem "inek gibi ağladı," hem de Pantagruel'i düşünerek çığlık attı:

> "Ah, nasıl mutluyum, oh, nasıl mutluyum, uh, nasıl da mutluyum! Ha ha, hadi içelim artık! Defol, berbat acı! Ne duruyorsunuz, en iyi şarapları getirin, bardakları doldurun, masayı donatın, köpekleri kovalayıp ateşi canlandırın, mumları yakın, kapıları kapatın, ekmeği bölün, bu dilencilere sadaka verin, defolup gitsinler! Pelerinimi alın, fırfırlılarımı giyeceğim, doğumu bayram gibi kutlamalıyız.
>
> Bu sırada, karısını gömülmesi için hazırlayan din adamlarının okuduğu dualar kulağına geldi..." (kt. II, bl. III).

Ölüm ve doğum burada karşılaşmıştır. Ölüm doğumun ters yönüdür. Gargantua ağlasın mı gülsün mü bilemez. Yenilenmenin mutluluğu kazanır. Gargantua galip gelen yaşamı neşeli bir şölenle karşılar, fakat şölende, Rabelais'nin dünyasındaki her şeyde olduğu gibi, ütopik gelecek öğesi vardır. Şölen neşesine yabancı olan her şey ortadan kaldırılabilir: dilenciler olmamalıdır, aç köpekler olmamalıdır; şölen kamusal olmalıdır. Giysiler yenilenmelidir ("pelerinimi alın; fırfırlılarımı giyeceğim"). Aynı zamanda burada liturjinin travestisi momenti

de vardır ("son yemek": şarap, ekmek, temiz bir masa örtüsü, yanan mumlar, kapalı kapılar). Fakat burada ölümü yenen doğurgan yaşamın gerçek zaferi kutlanmaktadır.

Rabelaisci imgeler sistemi için ölümün gülmeceyle karışması çok karakteristiktir. Ele almış olduğumuz usta Janotus de Bragmardo bölümü şöyle sona erer:

> "Üstat söylevini bitirir bitirmez, Ponokrates ve Eudemon öyle katılasıya güldüler ki, ruhları cennetlik oluyor sandılar; Crassus bir aygın 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 gözlerine yaşlar geldi. beyinlerindeki gözyaşı suları sıkışınca göz sinirleri aracılığıyla dışarıya fırladı. böylece Demokritos'u Herakleitos'laştırmış ve Herakleitos'u Demokritos'laştırmış oluyorlardı" (kt. I, bl. XX; Eyüboğlu, 98).

Gülmekten ölmek – buneşeli ölümün bir türüdür. Rabelais neşeli ölüm imgelerine sıkça döner. *Gargantua*'nın X. bölümünde mutluluktan ya da keyiften ölüm türlerinin listesini yapar. Bu ölümler antik kaynaklardan aktarılmıştır. Sözgelimi Aulus Gellius'tan, üç oğlu olimpiyat oyunlarında başarı kazanmış olan Diagoras'ın ölümü aktarılmıştır; muzaffer oğulları aldıkları taçları başına takıp da halk onu çiçeklere boğduğu anda mutluluktan ölmüştür. Plinius'tan, yine oğlunun Olimpler'de başarı kazanması karşısında mutluluktan ölen Lacedaemonian Chilon'un ölümü aktarılmıştır.[13] Sıralanan dokuz ölüm de mutluluktan ölümdür. Aynı bölümde Rabelais, Galen'e dayanarak, aşırı mutluluktan gelen ölümün fizyolojik açıklamasını yapar. Üçüncü Kitap'ta, XXI. bölümde şair Raminagrobis'in neşeli ızdırabı anlatılmaktadır. Panurge yol arkadaşlarıyla onu ziyaret ettiğinde, "iyi yürekli ihtiyarı artık

[13] Yaşlıların bu mutluluktan ölümlerinin oğullarının zaferiyle, yani genç yaşamın zaferiyle bağlantılı olduğunu vurgulayalım.

ızdırap içinde buldular, yine de görüntüsü yaşam doluydu ve onlara feri sönmekte olan aralık ve açık gözleriyle baktı."Dördüncü Kitap'ta –"yel değirmenlerini yutan"– dev İriburun'un tuhaf ölümüyle ilişkili olarak, Rabelais beklenmedik ve şüpheli ölümlerin çok uzun bir listesini vermektedir, bunların arasında neden ve sonuçlarına göre mutlu ölümler de vardır (sözgelimi bir fıçı Malmsey şarabının içinde boğulmak). Ölüm örneklerinin çoğunu Rabelais, onun çağında oldukça yaygın olan ve içlerindeki ölüm örnekleri sistematik olarak seçilmiş olan, eski ve yeni alimlerin derlemelerinden aktarıyordu. Rabelais'nin başlıca kaynağı alim Ravisius Textor'un derlemesiydi.[14] Burada ilk bölüm özellikle ölülere adanmıştır. Bu bölümde kendine özgü bir ayrım vardır: "Mutluluk ve gülmekten ölenler."[15] Alışılmadık ölümlere ilgi tüm çağlarda vardır, fakat neşeli ölenlere ve gülmekten ölenlere olan bu büyük ilgi Rönesans çağı ve Rabelais'nin kendisi için özellikle karakteristiktir.

Rabelais'de ve onun halk kaynaklarında ölüm, ambivalent bir imgedir, bu yüzden de ölüm neşeli de olabilir. Ölüm imgesi, ölmekte olan belli (bireysel) bir bedeni yakalayarak, aynı zamanda doğmakta olan, genç, bir başka bedenin ucunu da göstermektedir (doğrudan gösterilmemiş ve adlandırılmamış olsa da ölüm imgesinde bu implicite bulunmaktadır). Ölümün olduğu yerde, doğum, değişim, yenilenme vardır. Doğum imgesi de böyle ambivalenttir: Doğan bedeni yakalar, fakat ölenin de ucunu gösterir. İlk durumda olumsuz kutup (ölüm) yakalanmaktadır, fakat olumlu olandan (doğum) kopmaksızın, ikincisindeyse olumlu (doğum), fakat olumsuz olandan (ölüm) kopmaksızın. Yeraltı imgesi de böyle ambivalent bir karakter taşır: geçmişi, olumsuzu, reddedileni, şimdide olmaya yetersiz olanı, yaşlanmış ve gereksiz olanı yakalar, – fakat yeni yaşa-

[14] Bu kitabın ilk yayımı 1503 yılında oldu, 1532 yılına dek iki yayım daha yapıldı; kitap oldukça seviliyordu.
Valerius Maximus'un, daha ortaçağda büyük bir popülerliğe sahip olan derlemesinde, şöyle bir bölüm vardır (IX. kitabın 12. bölümü): "Alışılmadık ölümler üzerine." Rabelais buradan da beş örnek aktarmaktadır. Alim Batista Fulgosus'un (1507) derlemesinde de alışılmadık ölümler üzerine, Rabelais'nin iki örneğini aktardığı bir bölüm vardır. Bu derlemeler ortaçağda ve Rönesans döneminde alışılmadık ve neşeli ölümler temasının popülerliğini göstermektedir.

mın, doğan geleceğin de ucunu göstermektedir: çünkü sonuçta geçmişi, yaşlı olanı hem yargılar hem de öldürmektedir.

Tüm benzer ambivalent imgeler iki gövdeli, iki yüzlü, gebedir. Bunlarda olumsuzlama ve onaylama, yukarı ve aşağı, hakaret ve övgü farklı oranlarda buluşmuş ve kaynaşmıştır. Rabelais'deki imgelerin bu ambivalentliğine kaçınılmaz olarak dönmemiz gerekecek, fakat artık daha çok biçimsel düzlemde.

Öncelikle Rabelais'nin imgeler sisteminde olumsuzlamanın özellikleri üzerinde duracağız (bunları kısmen tanımıştık), ardından onun sözcüklerindeki övgü ve hakaret bileşimine geçeceğiz.[16]

Halk-bayram imgelerinde olumsuzlama hiçbir zaman somut, mantıksal karakter taşımaz. Hep imgesel, görünür, duyulur bir şeydir. Olumsuzlamanın ardında hiçlik durmaz, kendine göre bir ters dönmüş nesne, olumsuzlanan nesnenin ters yüzü, karnaval tersineliği vardır. Olumsuzlama olumsuzlanan nesnenin imgesini yeniden yapılandırır ve öncelikle nesnenin tümünün olduğu gibi, parçalarının da uzamsal konumunu değiştirir: tüm nesneyi yeraltına taşır, yukarı yerine aşağıyı, ön yerine arkayı yerleştirir, nesnenin uzamsal oranlarını çarpıtır, bir momenti bir başkasının hesabına şiddetli biçimde abartır vb. Nesnenin olumsuzlanması ve alçaltılması, böylece öncelikle uzamsal yer değiştirmesi ve yeniden kurulmasıdır. Nesnenin olmayışı onun ters yüzü, onun içinin dışına çıkmasıdır. Ve bu içi dışına çıkma ya da aşağı zamansal vurgu kazanır: Geçmiş, olmuş, varolmayan olarak algılanır. Alçaltılan nesne bir tür dünyada kalır, fakat uzamsal-zamansal varlığının yeni bir biçiminde; sanki yeninin, yerine gelmiş nesnenin içi dışına çıkmış hali olur.

[16] Burada yaratıcı halk imgeleminin, bugüne dek anlaşılmamış ve incelenmemiş olarak kalmış olan, doğal-diyalektik olguları üzerinde durmaktayız. Bugüne dek yalnızca biçimsel-mantıksal yaklaşımlar ifade eden olgular ele alınmıştır, bu yaklaşımların çerçevesinde, deyim yerindeyse, yüzeysel, tek boyutlu ve tek sesli, nesnenin statiğini çizen ve oluşa ve ambivalentliğe yabancı olan olgular bulunur. Bu arada halk-gülmece kültürü olgularında diyalektiğin kendisini imgesel biçimde buluruz.

Karnaval yaşlının yok oluşunu ve yeni dünyanın, yeni yılın, yeni baharın, yeni krallığın doğmasını kutlamaktadır. Yok edilen eski dünya yeniyle birlikte sunulur, onunla birlikte tasvir edilir, iki gövdeli tek bir dünyanın ölen parçası gibi. Bu yüzden karnaval imgelerinde böylesine çok içi dışına çıkmalar, böylesine çok ters yüzler, böylesine çok bilerek çarpıtılmış oranlar vardır. Bunu öncelikle katılanların elbiselerinde görmekteyiz. Erkekler kadınlar gibi giyinmektedir ya da tersine, kostümler içi dışına çıkarılıp giyilir, giysinin üst kısımları alttakiler yerine giyilir vb XIV. yüzyıl başlarındaki bir charivari'nin anlatımında katılanlar için şöyle denmiştir: "Tüm elbiselerini kıçı öne gelecek şekilde giymişlerdi."

Jest ve beden hareketlerinde de aynı içi dışınalık ve aşağının yukarı ile yer değiştirmesi mantığı görülür: geriye doğru yürümek, atların üzerinde yüzü kuyruğuna bakar şekilde oturmak, baş üstünde gezinmek, kıçı göstermek.[17]

Özünde karnavalda kullanılan nesnelerin seçim ve kullanımında da aynı mantık vardır: deyim yerindeyse, içi dışınalığı, tersineliği kendi alışılmış anlamlarının dışında kullanırlar: ev ocağının nesneleri silah olarak, kapkacak müzik aletleri olarak kullanılır; belirgin biçimde gereksiz ve vakti geçmiş eşyalar sıkça yer alır: delik kova, dibi parçalanmış fıçı vb. Daha önce, karnaval cehennemi imgelerinde "ıvır zıvırın" nasıl bir rol oynadığını görmüştük.

Yukarının aşağıyla yer değiştirmesinin (basit taklalardan başlayıp karmaşık komik durumlara dek) halk komiği biçimlerinde nasıl bir rol oynadığı hakkında, artık yeterince konuştuk.

Uzamsal-zamansal ifade, küfürlerde de olumsuzlama momenti edinmektedir: burada çoğunlukla topografiktir (yerin aşağısı, insan bedeninin aşağısı). Küfür, ambivalent imgesel olumsuzlamanın en eski biçimidir.

Rabelais'nin imgeler sisteminde olumsuzlama, uzamsal-zamansal ifadesinde, tersinelik, kıç, aşağı, içi dışınalık, altüst olma vb biçimlerinde büyük önemde rol oynar. Bu olgunun yeterince örneğini verdik.

[17] Aynı charivari anlatımında (*Roman du Fauvel*) şöyle denmektedir: "Li uns montret son cul au vent."

Konu, uzamsal-zamansal kronotopik olumsuzlamanın, olumsuz kutbu yakalarken, olumlu kutuptan da kopmamasıdır. Bu soyut ve mutlak, olumsuz olguyu temiz biçimde geri kalan dünyadan ayıran olumsuzlama değildir. Kronotopik olumsuzlama bu ayırmayı yapmaz. Olguyu oluşumu içinde, olumsuz kutuptan olumluya hareketi içinde ele alır. Soyut kavramla işi yoktur (çünkü bu mantıksal bir olumsuzlama değildir), aslında, dünyanın metamorfozunun, yeni bir yüz kazanmasının, eskiden yeniye, geçmişten geleceğe geçişinin anlatımını sunar. Ölüm halinden yeninin doğumuna geçen bir dünyadır bu. Benzer imgelerde kesinlikle belirli ve katı biçimde sınırlanmış çağdaşlık olgularının çıplak, saf olumsuzlayıcı satirini gören kimseler bunu anlamaz. Bu imgelerin, (tam olarak kesin olmasa da) buna benzer tüm çağdaşlığa, şimdiye yönelmiş olduğunu; ve bu şimdiyi geçmişten geleceğin doğması ya da geçmişin gebe olarak ölmesi sürecinin tasvir ettiğini söylemek daha doğru olacaktır.

Kronotopik olumsuzlama biçiminin yanı sıra, onunla bağlantılı olan herhangi bir olgunun olumsuzlanması yoluyla olumlu imgenin kurulması biçimi de işlev görmektedir. Bu da yine tersinelik ve içidışınalık mantığıdır, fakat daha soyut olarak, açık kronotopik değişim olmaksızın. Bu biçim grotesk gerçekçilikte oldukça yaygındır. En yaygın türü de olumsuzlamanın olumlamayla basit yer değiştirmesidir. Rabelais'de Theleme Manastırı imgesi de büyük ölçüde böyle kurulmuştur. Bu manastıra karşıtlıktır: manastırda yasak olan, burada serbesttir ya da dahası şart koşulmaktadır. Ortaçağ edebiyatında bir dizi benzer kuruluşlarla karşılaşırız: sözgelimi "Kutsanmış Libertine'in Kuralları" – rahiplere yasaklanan şeyin serbest bırakılması ve övülmesi üzerine kurulmuş parodili rahip yasalarıdır. Alışılmış yasakların olumsuzlanması üzerine kurulmuş "Serserilerin Nişan Şarkısı" adlı şarkı da böyle bir karakter taşır. Rönesans döneminde, içinde her şeyin Venüs ve aşk kültüne bağlandığı "tersyüz olmuş manastır" imgesini *Venüs Tapınağı*'nda Jean Lemaire ve *Yeni Haklar*'da Coquillart sunmuştur. Bu her iki yapıtın da Rabelais üzerinde birtakım etkileri olmuştur.

Bu olumsuzlama oyununda tüm yasakları ve sınırlamalarıyla resmi dünyaya olan karşıtlık apaçıktır. Burada bu yasak

ve sınırlamaların, eğlenceli bayram bastırılması ifadesini bulur. Bu olumsuzlamayla oynanan karnaval oyunudur. Ve bu oyun ütopik eğilimlerin hizmetinde olabilir (bu ona, doğrusu, birtakım biçimci ifadeler kazandırmaktadır).

Bu karnaval olumsuzlama oyununun oldukça ilginç bir olgusu, ünlü *Nemo Tarihi*'dir (*Historia de Nemine*). Bu ortaçağ Latince eğlence edebiyatının en ilginç sayfalarından biridir.

Bu kendine özgü olumsuzlama oyununun dışsal hikâyesi şöyledir. Radulf[us Glaber] adında biri (büyük olasılıkla, Fransız kökenliydi) vaaz biçimindeki *Historia de Nemine*'yi hazırlamıştır. Nemo, kendi doğası, konumu ve sıradışı gücüyle kutsal üçlemenin ikinci şahsiyetine, yani tanrının oğluna eşit olan bir varlıktır. Radulf, bu yüce Nemo'yu bir dizi incil, evanjelik, ayin metinlerinden ve ayrıca Cicero, Horatius ve diğer antik yazarlardan öğrenmiştir, – bu yüzden (Latincede "hiç kimse" anlamına gelen ve olumsuzlama olarak kullanılan) "nemo" sözcüğünün, bu metinlerde olumsuzlama olarak değil, gerçek bir isim olan Nemo olarak kullanıldığını düşünmüştür. sözgelimi kutsal metinlerde şöyle denmektedir: "nemo deum vidit," yani "kimse Tanrı'yı görmedi," ve Radulf bu metni "Nemo deum vidit," yani "Nemo Tanrı'yı gördü" olarak okumaktadır. Böylece Radulf tarafından aktarılan metinlerde biri için olanaksız, erişilmez ya da başarılamaz sayılan her şey, Nemo için en olanaklı, erişilebilir ve başarılabilir şey olarak görünür. Metinlerin böyle bir kavranışının sonunda, neredeyse Tanrı'ya eşit olan, sıradışı, kimsenin yenemeyeceği güçlerle, bilgilerle (çünkü o kimsenin bilmediğini biliyordur) ve sıradışı özgürlükle (çünkü kimseye serbest olmayan her şey ona serbesttir) donanmış görkemli Nemo imgesi yaratılır.

Radulf'un kendisinin yapıtı elimize ulaşmamıştır, fakat onun yarattığı Nemo imgesi bazı çağdaşlarının aklını çelmiştir ve hatta özel bir mezhebi ortaya çıkarmıştır – "Secta neminiana." Bu mezhebe karşı Aziz George manastırından bir Stephen çıkmıştır; yapıtında nemoculara saldırmıştır ve Paris konseyinden onların yargılanmasını ve yakılmasını talep etmiştir. Stephen'ın bu polemik yapıtı elimize ulaşmıştır, Nemo tarihinin daha sonraki işlenişlerinin uzun listesi de ulaşmıştır. Bu işlemeleri içeren, XIV ve XV. yüzyıllardan elimize ulaşmış

elyazmaları oldukça fazladır, bu da Nemo imgesinin yaygın biçimde ilgi gördüğüne tanıklık etmektedir. Bu kendine özgü karakterin çekiciliği ve gücü neredeydi?

İlk yaratıcısının –Radulf– beklentilerini bilemiyoruz. Fakat herhalde yarattığı Nemo imgesini ciddiye almıyordu; büyük olasılıkla, bu bir oyundu, bu ortaçağın okumuş ruhbanlarının bir eğlencesiydi. Fakat sınırlı ve katı-ciddi Stephen (Tappecoue türünden bir agelast) tüm bunları ciddiye aldı ve nemocu sapkınlıkla savaşmaya koyuldu. Yine de bakış açısı tipik değildir. Elimize ulaşmış tüm Nemo tarihi işlemeleri kesinlikle apaçık ve görünür biçimde neşeli bir oyun karakteri taşımaktadır.

Nemo tarihinin (bizim tarafımızdan bilinen tüm işlemeleriyle) budalalar bayramıyla ya da genel olarak herhangi belli bir karnaval tipi bayramla doğrudan ilişkili olduğunu varsaymak için herhangi bir temel yoktur. Fakat bayramla, eğlence atmosferiyle, "yağlı günler" atmosferiyle olan ilişkisi, şüphesiz, herhangi bir şüpheye yer bırakmaz. Bu, ortaçağ ruhbanlarının (ortaçağ parodilerinin büyük çoğunluğunda olduğu gibi), budalalar bayramını savunanların diliyle konuşurken, insanda (doğuştan bulunan ambivalent anlamda) budalalığı serbest bıraktığı tipik eğlencelerden biridir. Bu, "sofuluğun ve tanrı korkusunun sürekli mayasından" bozulmasınlar diye, [şarap] fıçılar[ın]a kesinlikle doldurulması gereken havadır.

"Nemo," resmi dünya görüşünün olumsuzlama ve yasaklamalarıyla oynanan özgür karnaval oyunudur. Nemo imgesi bire bir olarak, insan üzerinde ağırlık yapan tüm o sınırlama ve engellerden ve onu ezen resmi dinin kutsal şeylerinden özgürleşmeyle dokunmuştur. Ortaçağ insanının Nemo imgesiyle oyuna sıradışı biçimde ilgi göstermesi de buradan kaynaklanır. Tüm bu sonu gelmez dar ve karamsar "kimse yapamaz," "kimsenin gücü yetmez," "kimse bilmez," "kimse yapmamalı," "kimse cesaret edemez"ler, neşeli "Nemo yapabilir," "Nemo'nun gücü yeter," "Nemo bilir," "Nemo yapmalı," "Nemo cesaret eder"e dönüşmüştür. Nemo tarihinin çeşitli işlemelerinin yazarları, Nemo için yeni ve daha yeni özgürlükler, serbestlikler ve sıradışılıklar yığmaktadır. "Kimse kendi yurdunda peygamber değildir" denir (nemo est acceptus propheta in patria), fakat Nemo kendi yurdunda peygamberdir. Kimsenin iki karısı ola-

maz, fakat Nemo iki karılı olabilir. Benedikten manastırlarının yasasına göre, akşam yemeğinden sonra konuşmak yasaktır: ve burada da Nemo için bir sıradışılık vardır – o yemekten sonra da konuşabilir (post completorium Nemo loquatur). Böylece en yüce tanrısal emirden manastır yaşamının en küçük yasaklama ve sınırlamasına kadar, Nemo'nun bağımsızlığı, özgürlüğü ve her şeye kadirliği dizginsizdir.

Nemo imgesinde olumsuzlamayla oyun, bu ütopyacılık burada biçimsel-anarşik bir karakter taşısa da birtakım ütopik momentlerden yoksun değildir. Bu tip olumsuzlama oyununun, daha önce ele aldığımız kronotopik biçimlerinden (tersine dünya, içidışına çıkmış dünya) farklılıklarının yanı sıra, önemli bir işlev ortaklıkları vardır. Çünkü Nemo imgesi sınırlı insani olanakların, resmi zorlamaların ve resmi yasaklamaların dünyasının "tersine" cisimlenişi olarak görünmektedir. Bu yüzden her iki biçim sıkça iç içe geçmekte ve kaynaşmaktadır.

Rabelais'de olumsuzlama oyunuyla çok sıkça karşılaşılır. Daha önce bahsettiğimiz Theleme ütopyasının yanı sıra, Gargantua'nın çocukken nasıl vakit geçirdiğinin anlatılışını ele alalım: burada atasözleri, anlamlarının tersine olarak gerçekleşir. Carême-prenant'ın dış ve iç organlarının ve yaşam tarzının anlatımında da olumsuzlama oyununun rolü büyüktür. Panurge'un borçlarının övgüsünde ve Ennasin adasının tasvirinde ve bir dizi başka bölümde de bu moment vardır. Dahası, olumsuzlama oyunu romanın tümüne yayılmıştır. Genellikle uzam-zamansal, kronotopik tersinelik ile olumsuzlama oyunu (yani anlamsal tersinelik) arasındaki sınırı çizmek güç olur: biri doğrudan diğerinin üzerine binmektedir (sözgelimi Carême-prenant'ın anlatımında): uzamsal ve zamansal imge taklalar atmaktadır, anlam da taklalar atmaktadır, değerlendirmeler de taklalar atmaktadır. Beden gibi, anlam da çember çizebilir. Öyle ya da böyle imge, grotesk ve ambivalent olur.

Hem olumsuzlama oyunu, hem de kronotopik ifadesi bir arada bir imgede eski ile yeninin, ölen ile doğanın birleşmesini sağlamaktadır. Her iki olgu da iki gövdeli bütünlüklü dünyanın ve tüm eşyaları ve anlamları aynı anda hem yok eden hem yenileyen, hem değiştiren ve yerine başka bir şey koyan zamanın oyununun ifadesi olur.

Rabelaisci dilde övgü ile hakaretin kaynaşmasına geçelim. Daha önce bu olguya Rabelais'nin romanındaki sokak diliyle ilgili bölümde değinmiştik. Hakaretin övgünün öte yüzü olduğunu görmüştük. Sokak halk-bayram övgü sözleri hakaret etmekte, hakaretleri övmektedir. Bu ikiyüzlü Janus'tur. Aynı anda ölene ve doğana, geçmişe, doğan geleceğe, iki gövdeli nesneye, iki gövdeli dünyaya yönelmiştir (çünkü bu sözler hep evrenseldir). Ya övgü ya hakaret galip gelecektir, fakat biri her zaman için diğerine geçmeye hazırdır. Övgü içinde *implicite* hakaret barındırır, hakarete gebedir ve tersine hakaret övgüye gebedir.

Rabelais'de nötr sözcük yoktur: yalnızca övgü ile hakaretin karışımını duyarız. Fakat bu bütünün kendisinin, neşeli zamanın övgüsü ve hakaretidir. Bütün bakış açısı nötr ve tarafsız değildir; bu "üçüncünün" katılımsız konumu değildir; olmakta olan dünyada böyle bir üçüncüye yer yoktur. Bütün aynı zamanda över ve hakaret eder. Övgü ve hakaret şahsi seslere ayrılmış ya da bölünmüş olabilir, fakat bütünün sesinde ambivalent bir birlik içinde kaynaşmışlardır.

Övgü ve hakaret Rabelais'de yalnız yazarın sözünde değil, fakat çok daha sık olarak onun kişilerinin sözlerinde karışmıştır. Övgü-hakaret bütüne olduğu gibi, her bir olguya da yöneltilmiştir, sanki önemsiz değilmiş gibi (çünkü tek bir olgu bile bütünden ayrı olarak görülemez). Övgü-hakaret kaynaşması Rabelaisci dilin tam da özüne aittir.

Övgü ile hakaretin bu kaynaşmasını, her gerçek olgu ve her gerçek kişiliğin içinde hep olumlu ve olumsuz özelliklerin kaynaşmış olmasıyla açıklamak gerçekdışı ve özünde yanlış olacaktır: övmek için de hakaret etmek için de neden vardır. Böyle bir açıklama statik ve mekanik bir karakter taşır: olguyu yalıtılmış, kıpırtısız ve hazır bir şey olarak ele alır; bu arada (olumlu ya da olumsuz) farklı özelliklerin ayrılmasının temelinde soyut-ahlaksal ilkeler yatar. Rabelais'de övgü-hakaret bütün şimdiye ve onun her bir parçasına yönelmiştir, çünkü varolan her şey aynı anda ölmekte ve doğmaktadır, onda geçmiş ve gelecek, yaşlı ve genç, eski hakikat ve yeni hakikat kaynaşmıştır.

Ve varolanın ne kadar küçük bir parçasını ele alırsak alalım, onda aynı kaynaşmayı buluruz. Ve bu kaynaşma derin biçimde dinamiktir: varolan her şey –ister bütün, ister onun her bir parçası– olmaktadır ve bu yüzden gülünçtür (olmakta olan her şey gibi), fakat gülünç-alaylı-keyifli.

Rabelais'den, övgü-hakaret kaynaşmasının kendine özgü bir sadelik ve apaçıklıkla verildiği iki bölüm ele alacağız, ardından bir dizi benzer olguya ve birtakım ortak kaynaklarına değineceğiz. Üçüncü Kitap'ta şöyle bir bölüm var: Panurge, evliliğiyle ilgili bir sonuca bağlanmayan sorulardan bunalmış, falcılardan aldığı, onu pek rahatlatmayan yanıtlardan aklı bulanmış bir halde, peder Jean'dan öneri ve karar için yardım ister. Bu isteğini peder Jean'a yönelik, övgülü bir duanın (akafist) [münacat] kilise biçimine sokar. Hitap-çağrı (seslenme) [niyaz] olarak da edepsiz "couillon" sözcüğünü seçer ve bunu her seferinde peder Jean'daki bu organın mükemmel durumunu niteleyen övücü sıfatlar eşliğinde, yüz elli üç kez yineler.

Bu duanın başlangıcını aktaralım (çeviride "couillon" sözcüğü "bludodey" sözcüğüyle karşılanmıştır [zina yapıcı; ahlaksız; Türkçe çeviride "çubuk/çük," "ç." kısaltması kaynak metinde var]):

"Dinle beni, narin çubuk
kütük ç. astarlı ç. kuşatılmış ç.
topak ç. can düşmanı ç. dopdolu ç.
tıknaz ç. burjuva ç. şişmiş ç.
bereketli ç. güvenilir ç. cilalı ç.
kurşun ç. sütlü ç. parlak ç.
ipeksi ç. ziftli ç. şimşekçakan ç.
arabeskli ç. fildişi ç. freskli ç.
(kt. III, bl. XXVI).

"Couillon"a atfedilen bu yüz elli üç sıfatın tümü de oldukça çeşitlidir; ya ödünç alındıkları alanlara göre gruplanmışlardır (kesin bir düzenleme olmaksızın), sözgelimi temsil sanatlarından terimler grubu (*grotesque, arabesque*), edebi terimler grubu (*tragique, satyrique*) vb; ya ses uyumlarına göre gruplanmışlardır ya da son olarak, onları birbirine bağlayan kafiye (ya da

yarım kafiyeler) yardımıyla gruplanmışlardır. Fakat tüm bunlar saf dışsal ilişkilerdir, "couillon" sözcüğüyle temsil edilen nesnenin kendisiyle herhangi bir bağlantıya sahip değildirler; onunla bağlantılı olarak yüz elli üç sıfat eşit derecede beklenmedik ve rastlantısaldır, hiçbiri hazırlanmış değildir. "Couillon" sözcüğü, tüm edepsiz sözcükler gibi, konuşmada yalıtılmıştır; şüphesiz, ne temsili sanatlarda, ne mimari alanında, ne ticaret alanında kullanılmaktadır; bu yüzden ona atfedilen her sıfat alışılmadıktır ve uygunsuz bir birliktelik yaratır. Fakat yüz elli üç sıfatın tümü de tek bir ortak özelliğe sahiptir: hepsi de olumlu bir niteliğe sahiptir, "couillon"u ayrıcalıklı bir durum içinde tasvir ederler ve bu bakımdan övgülü-yüceltmedirler. Bu yüzden de Panurge'un peder Jean'a yönelik tüm seslenişleri, övgülü-yüceltme niteliği taşır.

Panurge durumunu anlatınca, peder Jean, sırası gelince, ona yanıt verir. Fakat Panurge'dan hoşnut değildir ve bu yüzden farklı bir tonla konuşur. O da "couillon" seslenişini seçer ve onu, sırası gelince, yüz elli kez yineler, fakat yüz elli karşıt sıfatın hepsi de bu organın aşırı kötü ve zayıf bir durumunu nitelemektedir. İşte peder Jean'ın yanıt duasından bir alıntı.

"Söyle bana,
bitik ç. küflü ç. yalpalayan ç.
ısırılmış ç. titrek ç. kırık ç.
prostatlı ç. boşalmış ç. orospu ç.
korkak ç. azarlanmış ç. erkekliğiyitik ç.
(kt. III, bl. XXVIII).

Peder Jean'ın seslenişi hakaretli bir sesleniştir. Sıfatların seçiminin dışsal ilkesinin kendisi, Panurge'dakiyle aynıdır; ele alınan organa uygulandığında tümü de belki zührevi hastalığın dışsal belirtilerini niteleyen bazı sıfatlar dışında, özünde rasgeledir.

Ünlü parodili dua bölümü böyledir. Öncelikle, daha önce ele aldığımız kıç bezleriyle ilgili bölümle olan birtakım ortak yanlarını belirtelim. Bunlar açıktır. Ele alınan bu organla bağlantılı üç yüz üç sıfatın hepsi de alaşağı etme törenine maruz kalır ve yeni bir doğuma yol açar. Onlar için alışılmadık olan

bir yaşam alanında, anlamları yenilenir. Tüm bunları artık tanımaktayız. Geçelim: yeni momentlere.

"Couillon" sözcüğünün kendisi laubali-sokak konuşmasında hitap olarak, hakaret olarak, tatlı söz olarak (couillaud, couillette), dostça cesaretlendirme olarak ve basit aşırıya kaçmış konuşma olarak kullanılmaktadır. Rabelais'nin romanında bu sözcükle de sıkça karşılaşılmaktadır. Rabelais ondan, her seferinde yeterince beklenmedik olan, büyük miktarda türetme yapar: couillard, couillatre, coullaud, coillette, couillonnas, couillonné, couilloniforme, couillonnicque, couillonniquement ve son olarak oduncunun özel adı Couillatris. Bu türden beklenmedik ve alışılmadık türetmeler sözcüğü canlandırmış ve yenilemiştir. (Rabelais genel olarak edepsiz sözcüklerden yapılmış alışılmadık türetmeleri sevmektedir.) "Couillon" sözcüğünde laubali sesleniş momentinin, başka benzer sözcüklerde olduğundan çok daha büyük ölçüde güçlü olduğunu kaydetmek gerekir. Tam da bu yüzden Rabelais onu kendi parodili duasını kurmak için seçmiştir.

Bu sözcük özsel olarak ambivalentti: kendinde kesintisizce övgü ile hakareti bir araya getirmişti, hem yüceltiyor hem de alçaltıyordu. Bu anlamda "fol" ya da "sot" sözcüğüyle benzerdir. Soytarının (fol, sot) "tersine dünyanın," "içidışına çıkmış dünyanın" kralı olması gibi, couillon da üreme gücünün başlıca haznesi olarak gayrıresmi, yasak dünya resminin merkezi, topografik bedensel aşağının kralıydı. Sözcüğün bu ambivalentliğini Rabelais duada ilerletmiştir. Bu duanın başından sonuna övgü ile hakaret arasında birtakım belirgin sınırlar çekilemez, birinin nerede başlayıp diğerinin nerede sonlandığı söylenemez. Bu bakımdan birinin yalnız olumlu, diğerinin yalnız olumsuz sıfatlar seçtiğini söylemenin anlamı yoktur: çünkü bu ve diğer sıfatlar derin biçimde ambivalent olan "couillon" sözcüğüne bağlıdır, bu yüzden de bu ve diğerleri yalnızca bu ambivalentliği güçlendirmektedir. "Couillon" sözcüğü duada üç yüz üç kez yinelenmektedir ve telaffuzlarının tonunun değişmesi, ricalı-tatlı tonlamanın yerini alaylı-hor görür bir tonlamanın alması durumu, sokak sözcüğünün, Janus gibi ikiyüzlülüğünün ambivalentliğini yalnızca güçlendirmektedir. Böylece hem Panurge'un övgülü seslenişi, hem peder Jean'ın

hakaretli seslenişi kendilerine göre eşit biçimde ikiyüzlüdür, ikisi birlikte ikiyüzlü Janus'u, deyim yerindeyse, ikinci dereceden, yeniden oluştururlar.

Bu ambivalent couillon methiyesi peder Jean'ın Panurge'la yaptığı sohbetin, tüm romanın atmosferi için karakteristik olan kendine özgü atmosferini yaratmaktadır. Bu methiyeyle, tüm eşyaların kendi adlarıyla çağrıldığı, önünden, arkasından, üstünden, altından, içinden, dışından gösterildiği mutlak laubali-sokak açıklığının tonu yakalanır.

Bu duanın övgü-hakareti kime yöneltilmiştir? Panurge'a? Peder Jean'a? Belki de Couillon'a? Belki de sonuçta sıfatlar olarak bu edepsiz sözcükle ilişkilendirilen ve bu şekilde alaşağı edilen ve yenilenen o üç yüz üç olguya?

Biçimsel olarak bu duanın övgü-hakareti peder Jean ve Panurge'a yöneltilmiştir, fakat aslında belli ve sınırlanmış bir yönelime sahip değildir. Her yere yayılmıştır, sel gibi akışına, olası tüm kültür ve gerçeklik alanlarını katmaktadır (edepsiz sözcüğe sıfatlar olarak). Övgü ile hakaretin kaynaşmasının yakın biçimi olarak, ambivalent "couillon" sözcüğü evrenseldir. Burada kilise dua biçimi de boşuna kullanılmamıştır. Bununla (sofuca ve tek yönlü-övgülü) kilise biçiminin kendisi de küçültülür, dünyanın çelişkili oluşumunu yansıtan övgü-hakaret seline katılır. Bu şekilde tüm bu ambivalent sesleniş de basit gündelik yakınlık niteliğini kaybeder ve evrensel bir bakış açısı, couillon imgesinde cisimlenen maddi-bedensel aşağının gerçek bir tersine duası olur.

İki dua (Panurge'un ve peder Jean'ın) arasında, peder Jean'ın Deccal'ın doğumu ve Kıyamet'ten önce insanın tohum kanallarını (couilles) boşaltmasının gerekliliği üzerine sözlerinin ve Panurge'un her mahkûmun idamdan önce yeni bir yaşama başlamasına ilişkin tasarısının yerleştirilmiş olmasının altını çizmek yersiz olmayacaktır. Burada couillon (couilles) imgesi evrensel kozmik anlamıyla sunulur ve dolaysızca Yargı Günü ve yeraltı temasıyla ilişkilidir.

Böylece ele aldığımız parodili dua, kendinde her zaman –az ya da çok açık bir biçimde– övgü ile hakareti birleştiren ve sürekli oluşmakta olan iki gövdeli dünyaya yöneltilmiş olan Rabelaisci dilin, temel özelliklerinin yoğun bir ifadesi olur.

Rabelaisci dilin bu özellikleri, Rabelais'nin üslubunun yöneldiği o serbest halk-sokak dilinde zaten sergileniyordu.

Bu dil için nötr sözcük ve deyişlerin yokluğu karakteristiktir. Bu dil, konuşma dili olarak, hep birilerine yöneliktir, sohbet edilenle bir işi vardır, onunla, onun için ya da onun hakkında konuşur. Sohbet edilen –ikinci kişi– için genel olarak nötr sıfatlar ve biçimler yoktur, fakat ya kibar, övgülü, dalkavukça, tatlı ya da hor gören, küçümseyen, hakaretli olanlar vardır. Fakat üçüncü kişi açısından da açıkça nötr biçim ve tonlar yoktur; bunlar, aslında, eşyalar açısından da yoktur: eşya da ya övülür ya hakaret edilir [kötülenir].

Dil ne kadar resmi olursa, (övgü ve hakarete ait) bu tonlar da o kadar farklılaşmıştır, çünkü dil kurulu toplumsal hiyerarşiyi, resmi değerler hiyerarşisini (eşyalar ve kavramlar açısından) ve resmi dünya görüşünün ortaya koyduğu eşyalar ile olgular arasındaki o statik sınırları yansıtmaktadır.

Fakat dil ne kadar gayrıresmi olursa, ne kadar yakın olursa, bu tonlar o kadar sıkça ve özsel biçimde kaynaşır, övgü ile hakaret arasındaki sınır o kadar zayıflar, oluşmakta olan bütün dünyanın temsilcileri olarak tek bir kişide ve eşyada buluşmaya başlarlar. Eşyalar, olgular ve değerler arasındaki kalın resmi sınırlar karışmaya ve silinmeye başlar. Tüm sözcük ve deyişlerin, kendinde ölüm ve yaşam, toprağa karışma ve dirilme arzusunu birleştiren, en eski ambivalentliği ortaya çıkar. Olmakta olan dünyanın ve grotesk bedenin gayrıresmi yönü keşfedilir. Fakat bu en eski ambivalentlik özgür ve neşeli bir biçimde canlanır.

Bu ambivalentliğin hayatta kalışı günümüzün kültürlü insanlarının yakın konuşmalarında bile gözlenebilir. Samimi yazışmalarda, tatlı bir anlamda kullanılmış hakaretli ve kaba sözcüklerle karşılaşılır. İnsanlar arasındaki ilişkiler belli bir sınırı geçtiği ve bu ilişkiler tamamen samimi ve açıksözlü olduğu zaman, her seferinde alışılmış sözcük kullanımının kırılması, dilsel hiyerarşinin yıkılması başlar, dil yine açık, yakın bir tarza geçer; alışılmış tatlı sözler kurallı ve yanıltıcı, kalıplaşmış, tek yönlü ve en önemlisi eksik görünür; hiyerarşik biçimde sıralanmışlardır ve kurulmakta olan özgür yakınlığa uygunsuzdurlar; bu yüzden tüm bu alışıldık sözcükler bırakılır ve yerlerini ya hakaretli sözcükler ya da onlara benzer tip ve ör-

nekte uydurulmuş sözcükler alır. Böyle sözcükler gerçek-tam ve daha canlı olarak kabul edilir. Bunlarda övgü ve hakaret bölünmez bir bütün içinde kaynaşır. Peder Jean ve Panurge'un ikiyüzlü "couillon"u ortaya çıkar. Mutlak olarak resmiyet dışı tam ve bütünlüklü yaşamsal iletişim için koşulların hazır olduğu her yerde, sözcükler böyle ambivalent bir tamlığa akmaya başlarlar. Sanki kadim sokaklar oda içi iletişim koşullarında canlanır, samimilik tıpkı insanlar arasındaki tüm sınırları yıkan eski yakınlık gibi duyulur.

Bu olguyu psikolojik düzleme çevirmek aşırı yanlış olacaktır. Bu çok karmaşık sosyal-dilsel bir olgudur. Tüm çağdaş halklarda hâlâ, edebi-kitabi dilin normları ve bakış açılarıyla terbiye edilmiş edebi-konuşma dilinin bakış açısından yok olarak kabul edilen, yayınlanmayan engin dilsel alanlar bulunmaktadır. Bu yayınlanmayan dilsel yaşam alanının ancak küçük ve cilalanmış kalıntıları, kitap sayfalarına, o da çoğunlukla gerçek kişilerin "renkli diyalogları" niteliğinde ulaşmaktadır (dilsel düzlemde, doğrudan ve ciddi yazar dilinin yüzeyinden oldukça kopuk olarak görülmektedirler). Bu dilsel alanlarda ciddi yargılar, ideolojik düşünceler, değerli sanatsal imgeler kurmak olanaksız görünmektedir, – bu alanların genellikle edepsizliklerle kaplanmış olması yüzünden değil (bunlar olmayabilir de), fakat bir parça mantıkdışı görünmeleri, eşyalar, olgular ve değerler arasında tüm alışılmış uzaklıkları yıkıyor sayılmaları yüzünden: düşüncenin kesin biçimde bölmeye ve hatta şiddetle karşıtlaştırmaya alışık olduğu şeyleri bir araya getirip kaynaştırırlar. Bu yayınlanmayan dil alanlarında, nesneler ve olgular arasındaki tüm sınırlar, hâkim dünya resminin gerektirdiği ve yaptığından kesinlikle başka bir biçimde çizilir: bu sınırlar sanki hem komşu nesneyi, hem de bir sonraki gelişim aşamasını kucaklamaya yönelmiştir.

Yayınlanmayan dilin tüm bu mantıkdışı alanları günümüzde, ancak her türden ciddi dilsel hedefler bırakıldığı, yoğun-yakın koşullardaki insanlar amaçsız ve denetimsiz söz oyununa koyulduğu ya da kendi sözsel imgelemlerinin özgür akışıyla düşüncenin ve imgesel yaratıcılığın ciddi hattının dışına çıktığı noktada ortaya çıkmaktadır. Kitabi edebiyatta ancak zayıf

biçimde yer alırlar, bu da ancak amaçsız sözsel komikliklerin aşağı biçimlerinde olur.[18]

Yayınlanmayan dilin bu alanları artık kendi eski önemini neredeyse kaybetmiştir, halk kültürüyle ilişkilerini koparmıştır ve büyük ölçüde geçmişin ölü kalıntıları haline gelmiştir.

Fakat Rabelais'nin zamanında bu yayınlanmayan alanların rolü tamamen başkaydı. Hiç de "yayınlanmayan" değildiler. Tersine sokak kamusallığıyla özsel biçimde bağlantılıydılar. O zamanlar ilk kez edebiyat ve ideoloji dili olmuş olan halk dilindeki özgül yerleri önemliydi. Ortaçağ dünya görüşünün yıkılışında ve yeni gerçekçi dünya resminin kuruluşundaki yerleri derin biçimde üretkendi.

Burada, ambivalent övgü-hakaretle açıkça görülen bir ilişkisi olmasa da bir olgu üzerinde duralım.

Halk sözlü komikliklerinin çok sevilen biçiminin adı "coq-à-l'âne," yani "horozun üstündeki eşek" ya da "horozlu eşek"-ti. Bu bilerek yapılan sözlü anlamsızlıklar türüdür. Bu herhangi bir norma, hatta temel mantığınkilere bile aldırmayan serbest konuşmaya dayanmaktadır.

Sözlü anlamsızlık biçimleri ortaçağlarda büyük bir yaygınlığa sahipti. Bilerek yapılan anlamsızlık öğesi o ya da bu biçimde birçok tür içinde yer almıştı, fakat bu tür sözlü komiklik için özel bir tür de vardı – "fatrasie." Bu, birbirlerine yarım ya da tam kafiyelerle bağlanan sözcüklerin anlamsızca dizilişiyle oluşan bir şiirsel yapıttı; aralarında herhangi bir anlamsal ilişki ya da tema birliği yoktu. XVI. yüzyılda anlamsızlık sotilerde çok sık görülüyordu.

"Coq-à-l'âne" adının kendisi, bilerek yapılan sözlü anlamsızlık türü için, Clement Marot'nun, *Epitre du coq-à-l'âne, de-*

[18] Yayınlanmayan dil alanları, genellikle yazarın gençlik döneminde, onun (her zaman için hâkim dünya resminin ünlü yıkılışıyla, kısmen de olsa gözden geçirilişiyle bağlantılı olan) yaratıcı özgünlüğünü hazırlayarak büyük bir rol oynar. Bkz., sözgelimi Flaubert'in gençliğinde kamusal dil alanının rolü. Genel olarak Flaubert'in ve dostlarının yazışmaları (yaşamının her döneminde), yukarıda ele aldığımız olguyu incelemek için zengin ve yeterince hafif bir malzeme sunmaktadır (laubali dil biçimleri, edepsizlikler, tatlı hakaretler, amaçsız sözsel komiklikler vb). Bkz. özellikle De Poitevin'in Flaubert'e ve Flaubert'in Feydeau'ya mektupları.

*diée à Lyon Jamet* adlı ilk şiirsel "coq-à-l'âne"i 1535 yılında yazmasının ardından kullanılmaya başlandı.[19] Bu mektupta kompozisyon bütünlüğü, gerçeklerin anlatımında ve düşüncelerin gelişiminde mantıksal süreklilik yoktur. Parislilerin ve saraylıların çeşitli "günlük haberleri" üzerine bir şeyler söylenir ve bu tematik olayların ve düşüncelerin bilerek bağlantısızca seçimiyle sürdürülür, bunlar ancak tüm bu günlük haberlerin herhangi bir özel mantıksal ilişkiye ve sürekliliğe sahip olmamasıyla bir araya gelmiştir.

Rabelais'nin romanında "coq-à-l'âne" büyük bir rol oynar. *Pantagruel*'in XI, XII ve XIII. bölümlerini dolduran Kıçımıöp'ün, Şarapiç'in konuşmaları ve *Pantagruel*'in sonsözü, saf "coq-à-l'âne" olarak kurulmuştur. *Gargantua*'nın, kahramanın çocukluk uğraşlarının atasözü ve deyimlerin art arda dizilmesi (çoğunun içi dışına çıkarılmıştır) şeklinde anlatıldığı XI. bölümü de böyle kurulmuştur. "Coq-à-l'âne"in kendine özgü çeşitliliği aynı kitabın ikinci bölümünde de bulunur – "Amaçlı Avarelikler." Tüm bunlar tutarlı, saf ve hedefli "coq-à-l'âne"lerdir. Fakat romanın baştan sona her yerine "coq-à-l'âne" öğeleri, bilerek yapılmış sözlük anlamsızlık öğeleri ve de birbirinden kopuk mantıkdışılıklar yayılmıştır. Sözgelimi "coq-à-l'âne" öğeleri, Dördüncü Kitap'ın, Ennasin adası sakinlerinin akrabalık ilişkilerinin ve evliliklerinin, kendine özgü isimlerinin anlatıldığı IX. bölümünde de güçlüdür.

Tüm bu "coq-à-l'âne"lerin sanatsal-ideolojik anlamı nedir?

Öncelikle tüm bunlar, alışılmış mantık düzeninden başka bir anlamsal ilişkiye taşınmış olan sözcüklerle, alışılmış deyişlerle (atasözleri, deyimler), alışılmış sözcük bileşimleriyle yapılan oyunlardır. Bu bir tür anlamın, mantığın, sözsel hiyerarşinin dizginlerinden kurtulmuş sözcük ve eşyaların eğlencesidir. Tam bir özgürlükle, aralarında kesinlikle alışılmadık ilişki ve yakınlıklar kurarlar. Doğru, bunun sonucunda çoğu kez herhangi bir yeni kalıcı ilişki kurulmaz, fakat bu sözcük, deyiş ve eşyaların alışılmış anlamsal koşulların dışında en kısa süreli bir aradalıkları bile onları yeniler, onlarda gizli olan içsel ambivalentliği ve çok anlamlılığı ve alışılmış koşullarda or-

[19] "Coq-à-l'âne" deyişinin kendisi, dilsel kopukluk ve tutarsızlık anlamında, şüphesiz daha önceleri de vardı.

taya çıkmayacak olan bu türden örtük olanakları keşfeder. Bu "coq-à-l'âne"in genel anlamıdır.

Her bir somut "coq-à-l'âne" örneğinin kendi işlevi ve kendi özel karakteri vardır. Sözgelimi "Amaçlı Avarelikler" bilmeceler biçiminde kurulmuştur. Bunlarda tarihsel nitelikli bazı olaylar anlatılır, fakat büyük bir edepsizlik karışımıyla ve birtakım şölensel imgelerle. Şiir, okurun içinde çağdaş ya da yakın zamanlı politik olaylara anıştırmalar bulabileceği şekilde kurulmuştur.[20] Bu şekilde politik ve tarihsel yaşamın kendine özgü karnaval algısı yaratılır. Olaylar alışılmış geleneksel ve resmi anlamlarının dışında algılanmaktadır ve bu yüzden de kavranıp değerlendirilmeleri için yeni olanaklar sunmaktadırlar.

Aynı kitabın XI. bölümünde "coq-à-l'âne" bir başka karaktere sahiptir. Gargantua'nın çocukluk uğraşları burada atasözleri ve çeşitli sıradan deyişler yardımıyla anlatılmaktadır. Fakat bunlar her tür mantıksal ilişkilerden kopuk olarak birbirini izler. Dahası, içleri dışlarına çevrilmiştir. Gargantua her seferinde atasözüne ters biçimde davranır, yani onda ifade edilen anlamın tersine davranır; sözgelimi iki sandalye arasına oturur, bardakla kaşınır, demiri soğukken döver vb. Sonuçta küçük Gargantua imgesi, hep tersini yapan, tüm normlara, sağlıklı düşünceye ve sıradan gerçeğe ters düşen folklorik budala havasında sunulmuştur. Bu "içi dışına çıkmış dünya" değişkelerinden biridir.

Son olarak, Kıçımıöp, Şarapiç ve Pantagruel'in dava bölümündeki konuşmaları kendine özgü bir karaktere sahiptir. Bu, deyim yerindeyse en saf haliyle klasik "coq-à-l'âne"dir. Burada, şüphesiz, dönemin yargı belagatının herhangi bir parodisi yoktur (bu konuşmalar hiç de yargılama gibi kurulmamıştır). Bu genel olarak parodi değildir. Bu konuşmalarda yer alan imgeler, her tür görünür ilişkiden yoksundur.

İşte Kıçımıöp'ün konuşmasının başlangıcı:

> "Saygıdeğer efendim! Hizmetçilerimden birinin yumurta satmak için pazara gittiği gerçeğin ta kendisidir. İşte böyle, tropikler arasındaki setürreis, zirveye dek olan mesafeyi

[20] Tarihsel-alegorik yöntemin temsilcileri tüm bu anıştırmaları deşifre etmeyi denemişlerdir.

altı gümüş paraya ve birkaç kuruşa geçmeliydi, buna karşın Riphanean[21] Dağları bahsi geçen yılda horoz açısından tam bir bereketsizlik yaşamıştı ve bu da gevezelerin bir fesadının bırbırcılar ile patpatçılar arasında, yılın ilk deliğindeki hediyelerin dağıtımı için ayrılmış bız-arılardan bir sürü toplamış olan İsviçrelilerin isyan edeceğine dair bir söylentiye yol açmış olması yüzünden oldu, ki o sırada onlar da öküzlere çorba veriyorlardı ve kömür deposunun anahtarını da uşaklara vermeleri lazımdı köpeklere bol bol yulaf verebilsinler diye.

"Bütün gece gözlerini kırpmayıp ellerini kabın üzerinde tuttular ve boğaları kaldırıp atlara bindirdiler, boğalar limandaki gemileri tutsun diye, çünkü terziler çalınan çaputlardan boru yapmak istiyordu

Bu boruyla

okyanusu uçtan uca kaplamak istiyordu

Ki bu arada okyanusun karnı şişmişti, çünkü bir çömlek lahana çorbası yutmuştu, diyordu saman bağlayanlar. Oysa doktorlar tersine denizin hardallı baltalar yuttuğuna dair bulgulardan söz ediyorlardı sidiğinde..." (kt. II, bl. XI).

Bu alıntının tüm imgeleri arasında, gördüğümüz gibi, herhangi anlamsal bir ilişki yoktur. Kıçımıöp'ün konuşması kesinlikle "horozlu eşek" olur. Bu konuşma bizim deyimimize uygun bir biçimde kurulmuştur – "mürver ağacı bahçede, amcaysa Kiev'de" [dam üstünde saksağan, vur beline kazmayı]. Fakat bu ilişkisiz imgeler bile kendine özgü biçimde Rabelaisci imgeler sisteminin havasında sunulmuştur: önümüzde doğuran, yutan ve dışkılayan bedenin doğayla ve kozmik olgularla kaynaştığı, tipik grotesk dünya resmi durmaktadır: sahte taşlar üzerindeki kısır Riphanean Dağları, lahanalardan gebe kalmış deniz ve baltaların hardalla yenmesi, denizin sidiğini inceleyen doktorlar ("Pantagruel kompleksi.") Burada çok daha çeşitli mutfak ve günlük kullanım eşya ve eylemleri görürüz: karnaval kullanımlarında (yani kendi anlamlarının tersine): öküze çorba verilmesi, köpeklere yulaf atılması, yemek olarak balta. Son olarak, tüm bu grotesk-bedensel, kozmik ve karnaval

[21] Riphean Dağları da denir. Antikçağın birçok tarihçisine göre, dünyanın kuzey sınırlarını belirleyen dağ silsilesi.

imgeler politik ve tarihsel olaylarla karışmaktadır (İsviçrelilerin ayaklanması, gemileri yakalamak için resmi haberler ve bayrak yarışları). Tüm bu imgeler ve karışmalarının karakteri halk-bayram biçimleri için tipiktir. Bunlarla Rabelais'nin çağdaşı olan soti ve farslarda da karşılaşmaktayız. Fakat orada bunlar belli özne ve anlamsal hatlara bağlanmışlardır (her zaman değil, şüphesiz); aktardığımız alıntıda ise mutlak olarak bu imgelerle, herhangi anlamsal çerçeveyle kapatılmamış, özgür bir karnaval oyunu oynanmaktadır. Bu sayede eşya ve olgular arasındaki sınırlar kesinlikle silinir ve dünyanın grotesk kılığı tüm açıklığıyla sergilenir.

Dünyanın hiyerarşik resminin kökten çöktüğü ve yeni bir resminin kurulduğu koşullarda, tüm eski sözcük, eşya ve kavramların yeniden dillendirildiği koşullarda, "coq-à-l'âne," onların tüm anlamsal ilişkilerden anlık kurtuluşunu sağlayan bir biçim olarak, onların özgürce eğlencelerinin biçimi olarak, özsel bir öneme sahipti. Bu, konuşmanın, onu resmi dünya görüşünün tek yönlü alaycı ciddiyetinden, ayrıca sıradan gerçeklerden ve alışılmış bakış açılarından kurtaran, kendine özgü karnavallaştırılmasıydı. Bu sözsel karnaval insan bilincini, yeni bir ağırbaşlı ciddiyet hazırlayarak, ortaçağ dünya görüşünün asırlarca süren yolundan kurtarmıştı.

Rabelais'de övgü-hakaret kaynaşması sorununa dönelim. Bir başka örneğin çözülmesine yönelelim.Üçüncü Kitap'ta, Pantagruel ile Panurge'un art arda (amipçe) soytarı Triboulet'yi övdükleri ünlü bir bölüm vardır. Onun budalalığının (folie) derecesini belirten iki yüz sekiz sıfat sıralarlar. Bu da kendine özgü bir duadır. Sıfatlar değişik alanlardan alınmıştır: astronomiden, müzikten, tıptan, hukuk ve devletlerarası ilişkiler dünyasından, şahin avından vb. Bu sıfatların sergilenişi de yukarıda ele aldığımız parodili duada olduğu gibi, beklenmedik ve mantıkdışıdır. Ve burada tümü ambivalenttir: çünkü herhangi bir niteliğin en yüksek derecesini dile getiren, budalalığa uydurulmuş olan tüm bu sıfatlar budalalığı övmektedir. Fakat budalalığın kendisi de, bildiğimiz gibi, ambivalenttir. Bunu taşıyan soytarı ya da budala, tersine dönmüş dünyanın kralıdır. "Fol" sözcüğünde, "couillon" sözcüğünde olduğu gibi, övgü ve hakaret bölünmez bir birlikte kaynaşır. "Budala" söz-

cüğünü saf küfür, yani saf olumsuzlama ya da tersine saf övgü ("aziz" gibi) algılamak, bu amipçe duanın tüm anlamını yok etmek olacaktır. Romanın bir başka yerinde, Triboulet'ye "aptal bilgili" anlamına gelen "morosof" terimi uydurulur. "Philosophie" sözcüğünün, "fin folie" [budalalığın sonu] şeklindeki Rabelaisci komik etimolojisi bilinmektedir. Tüm bunlar aynı ambivalent "fol" sözcük ve imgesiyle oynanan oyunlardır.

Triboulet övgüsünü Rabelais "blason" olarak adlandırır. Blazon o çağın çok karakteristik edebi olgularındandır. "Blason" sözcüğünün kendisi, kendi özel müjdeci kullanımının dışında, ikili bir anlama sahiptir: aynı zamanda hem övgü hem de hakaret anlamına gelmektedir. Sözcük eski Fransızcada da böyle ikili bir anlama sahipti; Rabelais'nin döneminde de bu tamamen korunur (olumsuz anlamı, yani blâme bir parça zayıflamış olsa da); ancak daha sonraları "blason"un anlamı yalnızca övgüyle (louange) sınırlandı.

Blazonlar XVI. yüzyılın ilk yarısının edebiyatında oldukça yaygındı. Her şey blazonlanıyordu – yalnız kişiler değil, eşyalar da.

Clement Marot iki kısa şakacı şiir yazmıştı: "Güzel göğüs" ve "Çirkin göğüs;" bunlarla, büyük yankı uyandıran, yeni bir blazon türü yaratmış oldu. Dönemin şairleri durmaksızın kadın bedeninin değişik kısımlarını blazonlamaya başladılar: ağız, kulak, dil, diş, göz, boyun vb; kadın bedeninin tam bir anatomik parçalanışını gerçekleştirdiler. Bu blazonların tonu –şakacı-laubali övgü ve karalama tonu– dönem için tipikti, çünkü dönemin edebiyatının (özellikle Marot okulunun şairlerinin) kendi üslupsal araçlarını geniş biçimde aldığı o halk konuşma dilinin temel özelliklerine yaslanıyordu. Blazon az ya da çok ölçüde tonun ikiliğini, değerlerin ikiliğini, yani tonun çelişkili bütününü korudu; övgünün ironik ve iki anlamlı yapılmasına izin veriyordu, genellikle övülmesine alışılmamış olan şeyin övülmesine izin veriyordu.[22] Blazon resmi doğrudan ve ayrımsız değerler sisteminin dışında yer alıyordu. Bu özgür

[22] Panurge'un borçlarının övgüsü de böyle bir karaktere sahiptir. İtalyan edebiyatında iki anlamlı övgü yine böyle oldukça yaygındı. Bkz. Berni'nin övgüleri: "Lode del debito" ("Borçların övgüsü") ve bildiğimiz şu kart oyunlarının övgüsü.

ve iki anlamlı övgü-hakaretti. İşte Thomas Sebillet'nin *Fransız Poetikası*'nda sunduğu, "blason" türü tanımı (*Art poëtique François*, 1548):

"Blazon, sürekli övgü ya da blazonlanmaya uygun görülen şeyin aralıksız karalanmasıdır... çirkin de güzel de budala da en iyi de aynı ölçüde ustalıkla blazonlanabilir." Bu tanım blazon'un ambivalentliğini tam bir kesinlikle belirterek vurgular. Sebillet'nin *Poetika*'sı, Clement Marot okulunun poetikasıdır; Rabelais'nin çağdaşı olarak, yazarımızı kavramak için de aydınlatıcı bir öneme sahiptir.

Poetik blazonların, özellikle de Marot okulundakilerin, genellikle doğrudan ve saf övgü ya da olumsuzlama karakteri aldığını belirtmek gerekir. Blazonların bu retorik bozuluşu çağın sonlarına doğru şiddetle güçlenir. Halk blazonlarıyla ve halk-sokak ikiyüzlü övgüsüyle ilişkileri daha da zayıflar, buna karşın antik (retorikleşmiş) komik yüceltme biçimleri güçlenir.[23]

Blazon öğeleri çağın büyük türlerinde de oldukça yaygındı (XV. ve XVI. yüzyılın ilk yarısında): mysterialarda ve sotilerde. Burada budalaların (sots), onlara yönelik uzun sıfat listeleri yoluyla övülmesiyle de karşılaşırız; bu listeler kesinlikle Rabelais'nin Triboulet övgüsüne benzer. Böyle listeler, sözgelimi "Aziz Quentin Mysteriası"nda bulunur. "Budalaların monoloğu"nda[24] yaklaşık yüz sıfatla karşılaşırız (kırk sekiz şiir, budalalara yönelik sıfatların bu blazonlayan sıralanışıyla doludur). Son olarak "Budalaların yeni monoloğu"nda[25] budalalara yönelik tam yüz elli sıfat vardır.

Böylece Tribuoulet'nin ambivalent övgüsü geleneksel bir karakter taşır ve çağdaşları tarafından kendi kendini açıkla-

[23] Retorikleştirilmiş övgü-hakaretin ilginç bir örneği, Grimmelshausen'in *Der Satyrische Pylgram*'dır (1666). Alt başlığı şöyledir: "Kalt und Warm, Weiß und Schwarz," yani "Soğuk ve Sıcak, Ak ve Kara." Önsözde Grimmelshausen, dünyada, Tanrı kadar kusursuz hiçbir şeyin olmadığını ve şeytan kadar kötü bir şeyin de olmadığını, çünkü onun hiçbir biçimde övülemeyeceğini söyler. Denemede yirmi temayı ele almaktadır (insan, para, danslar, şarap, kadınlar, silah ve barut, savaş, maskarad, tıp vb), önce her bir olgu övülür, ardından olumsuzlanır ve son olarak, sentez türünden bir şey sunulur.
Montaiglion, *Recueil*, c. I, s. 11 – 16.
Montaiglion, *Recueil*, c. III, s. 15 – 18.

yan bir şey olarak algılanmıştır (daha önce o çağın budala-soytarı imgesine ve budalalık motifine verdiği öneme değinmiştik kısaca).

Sözcüğün dar anlamıyla halk blazonlarına geçelim. Aslında, halk blazon geleneği daha çok başka ulusların, değişik yerlerin, eyaletlerin, şehirlerin, köylerin övgülü-hakaretli değerlendirilmesini kapsar; tümünün ardında, (bazılarında kötüleme hâkim olsa da) ambivalent bir anlam edinmiş, (az ya da çok gelişmiş) belli sıfatlar gizlenmekteydi.

Bu türün en eski derlemesi XIII. yüzyıla aittir. Rabelais'nin çağında bu tür blazonların *Dict des Pays*[26] adlı yeni bir derlemesi ortaya çıkmıştı; burada kısa karakteristikler sunulmaktadır – çoğunlukla bir-biricik özelliğe göre: uluslara, eyaletlere, şehirlere göre.

Rabelais'de halk blazonlarını yineleyen, bir dizi karakteristikle karşılaşmaktayız. Sözgelimi "Saoul comme un Anglais," yani "İngiliz gibi sarhoş" der, bu İngilizlerin bilinen bir blazonuydu: XIII. yüzyıla ait en eski derlemede bile İngiltere bu özellikle nitelenir: "Li mieldre buveor en Engleterre," yani "En iyi içiciler İngiltere'dedir."[27] *Pantagruel*'in ilk bölümünde Rabelais "couilles de Lorraine"den bahsetmektedir. Lorraine sakinleri gerçekten de "couille"lerinin inanılmaz büyüklüğü nedeniyle blazonlanmaktaydılar. Rabelais Basklıların hızlılığından, Avignon'daki aşktan, Parislilerin meraklılığından da bahsetmektedir: tüm bunlar halk blazonlarının sıfatlarıdır. Bir eski blazon daha aktaralım, "Li plus sot en Bretaigne," yani "en budalalar Breton'dadır." Bu örnekler yeter.

Halk blazonlarının derin biçimde ambivalent olduğunu görüyoruz. Her ulus, eyalet ya da şehir herhangi bir özellik açısından dünyanın en iyisidir: İngilizler en iyi içicilerdir, Lorraine sakinleri cinsel ilişkilerinde en güçlüler olurlar, Avignon'da kadınların çoğu hafif meşreptir, Bretonlular herkesten daha budaladırlar vb, –fakat bu özelliğin kendisi çoğunlukla

[26] Montaiglion, *Recueil*, c. V, s. 110 – 116.

[27] İngilizlerin bu eski "blazon"unun, Lermontov'da, ["*Zamanımızın Kahramanı*" adlı romanının kahramanı olan] Maksim Maksimoviç tarafından yinelenmesi ilginçtir. Bu Shakespeare'de de bulunmaktadır (Iago bunu *Othello*'da kullanır).

iki anlamlı bir karakter taşır, daha doğrusu ikilidir (budalalık, içkicilik vb). Sonuçta övgü ve hakaret bölünmez bir bütünde kaynaşır. Bretonluların özelliği –"en budala"– bize doğrudan Triboulet'nin blazonunu anımsatmaktadır. Genellikle halk blazonları ironik olarak adlandırılmaktadır, bu sözcüğün Yunanca kökündeki anlamı açısından doğrudur, fakat eğer ona yeni, daha öznel ve olumsuz bir anlam verirsek, doğru değildir. Halk blazonları ikiyüzlüdür.[28]

Rabelais'nin romanında çağın her türden blazonu sunulmuştur. *Pantagruel*'de, Marot okulunun tarzında, Orleans üniversitesinin mezunlarını blazonlayan bir şiir bulunmaktadır. Romanın her yerinde halk blazonları bulunmaktadır (yani etnik sıfatlar), bazılarını yukarıda görmüştük. Soytarı Triboulet'nin övülmesi ve peder Jean ile Panurge'un blazonlayan parodili duası blazonun özünün, onun ikiyüzlülüğünün, onun karalayıcı ambivalentliğinin, onun çelişkili bütünlüğünün en derin keşfi sayılmalıdır. Son olarak, blazonlayan ton Rabelais'nin romanının baştan sona her yerinde görünmektedir: tümüyle iki anlamlı övgü ve iki anlamlı hakaretlerle doludur.

Belli bir ikiyüzlülük, görünür övgü izleri taşımayan, saf hakaretli sıralamalara da hâkimdir. *Gargantua*'nın XXV bölümünden böyle hakaretli bir sıralama örneği:

> "Çobanların isteğine çörekçiler hiç yatkınlık göstermediler, üstelik işin kötüsü, bir hayli hakaret ettiler onlara, neler demediler: pis boğazlar, dilenciler, dişi kırıklar, havuç kafalılar, uyuz köpekler, götü boklular, serseriler, yüzsüzler, aylaklar, aç gözlüler, şişgöbekler, 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 sığıtmaçları, bok çobanları ve daha bir sürü berbat küfürler. Bu çörekler sizin nenize

[28] Geçen yüzyılın sonlarında Fransa'nın çeşitli eyaletlerindeki halk blazonları üzerine ilginç kaynaklar yayımlandı. İşte buna ilişkin birkaç folkloristik çalışma: Gaidez H. ve Sébillot P., *Blason populaire de la France*. Paris, 1884; Canel, Blason populaire de la Normandie, 1857; Banquier, *Blason populaire de la Franche Comté*, Paris, 1897.

gerek, bayat kara ekmek nenize yetmiyor?" (kt. I, bl. XXV; Eyüboğlu, 120-1).

Önümüzde günlük hakaretler sıralaması durmaktadır. Bu küfürler dizisinin uzunluğu çarpıcıdır (burada [Türkçe çeviriden farklı olarak] yirmisekiz hakaretli sözcük vardır). Konu, bu hakaretin bir kişinin değil, bütün bir fırıncılar kalabalığının hakareti olması, fakat tek bir art arda gelen diziye yerleşmiş olmasıdır (gerçekteyse bu küfürler farklı fırıncılar tarafından aynı anda dile getirilmekteydi). Dizinin kendisi bütün olarak ambivalent değildir, saf hakarettir. Fakat dizinin içindeki küfürlerin çoğu ambivalenttir: vahşi hayvanların özellikleriyle, bedensel kusurlarla, budalalıkla, içkicilikle, oburlukla, dışkılarla ilişkilidirler, – tüm bu özellikler halk-bayram imgeler sistemi için karakteristiktir. "Chienlicts" (yani chie-en-lit) gibi bir küfürle, doğrudan karnaval maskelerinden birinin adı olarak karşılaşılır. Böylece bu hakaretler dizisinde de sınırlanmamış ve karışmış insan bedeni ve bedensel yaşam (yemek, dışkılama) imgesini, onun grotesk ambivalentliği içinde keşfeder. Hatta bu günlük hakaretler dizisinde, resmi edebi imgesel dil sisteminde bulunmayan, dünyanın kendine özgü ikiyüzlü yönü, kendine özgü insanların ve eşyaların özgül karakteristiği keşfedilir.

Rabelais'nin romanındaki hakaret-övgü olgularının birinin daha üzerinde duralım, yani bazılarını manastıra çağırırken, bazılarını kovan Theleme kapılarının üzerindeki ünlü yazının üzerinde. Tüm bu şiirsel yazı niteliği açısından "Cri" türüne, yani mysteria ve sotilerin açılışında yer alan ve (sotilerde) değişik katmanların, atölyelerin ve budalaların çağrılması için kullanılan o "bağırışlar" türüne sokulabilir. Bu resmi ya da parodili-resmi üslubun gürültülü sokak çağrı bağırışıdır.[29] Theleme kapılarının üzerindeki yazı da özünde, bu tür "cri"-lerin çeşitliliği içerisindedir. (fakat, şüphesiz, dizesel kuruluşu ve kafiyelenişi açısından değil).

Yazı iki kısma ayrılmıştır: kovan ve çağıran. İlki saf hakaret, ikincisi övgü karakteri taşır. İlk kısmın hakaret karakteri

[29] Pierre Grengoire'ın ünlü sotisi *Le jeu du Prince des sots* her katmandan budalalara yönelik bir çağrıyla (*cri*) başlamaktadır; bkz. Picot. *Recueil*, c. II, s. 168.

güçlü biçimde görülür. İlk kıtada, sözgelimi ikiyüzlüler kovulur. Rabelais burada ikiyüzlüler için on beş hakaretli klişe sunmaktadır (hypocrites, bygotz, vieux matagotz, marmiteux vb); ve kıtanın neredeyse geri kalan tüm sözcükleri hakaret vurgusu taşımaktadır (abus meschant, meschanceté, faulseté, troublez vb). Çağıran kıtalarda (beşinciyle başlayarak), tersine tüm sözcükler övücü, tatlı, olumlu vurgularla seçilmiştir (gentilz, joyeux, plaisans, mignons, serains, subtilz vb). Böylece burada bir araya getirilmiş hakaretli ve övgülü diziler birbirlerine karşı durmaktadır. Yazı bütünüyle ambivalenttir. Yine de içlerinde ambivalentlik yoktur: her bir sözcük burada ya saf tek anlamlı övgü ya da saf tek anlamlı hakarettir. Burada bir parça retorik ve dışsal hale gelmiş, ambivalentlik durmaktadır.

Övgü-hakaretin bu şekilde retorikleştirilmesi, Rabelais'de, halk-bayram ve sokak biçimlerinden çıkıp resmi dile ve resmi üsluba yaklaştığı yerde görülür. Theleme manastırıyla ilgili bölüm de belli bir ölçüde böyledir. Gerçi, burada tersinelik öğesi, olumsuzlama oyunu ve birtakım başka halk-bayram momentleri vardır, fakat özünde Theleme, kitabi (özellikle de İtalyan) kaynakların etkisini yansıtan hümanist bir ütopyadır.

Benzer olguları, Rabelais'nin doğrudan neredeyse resmi "kraliyet yazarı" gibi davrandığı yerlerde gözlemekteyiz. Üçüncü Kitap'ta (bl. XLVIII) Gargantua ile Pantagruel arasında, o zaman için güncel olan bir tema, kilisenin ebeveynlerin iradesine karşı düzenlenen bir düğünü kilisenin kutsamayı reddetmesi üzerine bir konuşma geçmektedir. Burada hakaretli ve övgülü dizilerin retorikleştirilmesinin açık bir örneğini bulmaktayız:

> "Şimdi bahsettiğim aynı yasalara göre, her önüne gelen alçak, katil, haydut, üçkâğıtçı, soyguncu baba evinden, annesinin kolları arasından, bütün akrabalarının arzusu hilafına, canının çektiği kızı ne kadar ünlü, güzel, zengin, erdemli, kibar olursa olsun alabilirdi, yeter ki bu alçak mistiklerden biriyle anlaşmış ve onu elde edeceği serveti paylaşmaya ikna etmiş olsun."

Hakaretli ve övgülü diziler burada her tür ambivalentlikten yoksundur, bölünmüş ve birbirlerine karşıt olarak kapalı ve kaynaşmaz olgular olarak durmaktadırlar; yöneldikleri yer kesin olarak bölünmüştür. Bu, olgular ve değerler arasında keskin ve statik sınırlar çeken saf retorik dildir. Sokağın doğal öğelerinden burada yalnızca hakaretli dizinin bir parça abartılmış uzunluğu kalmıştır.



Ele aldığımız övgü ve hakaretin kaynaşma olgusu, büyük bir kuramsal ve tarihsel-edebi öneme sahiptir. Övgülü ve hakaretli momentler, şüphesiz, canlı dilin her sözcüğüne hâkimdir. Nötr, tarafsız sözcükler genel olarak yoktur, – yalnızca yapay nötr sözcükler olabilir. Eski dil olguları içinse, anlaşılan, tam da övgü ile hakaretin kaynaşması, yani sözcüğün iki tonluluğu karakteristikti. Daha sonraki gelişimde, bu iki tonluluk, bu olguyu gözleyebildiğimiz gayrıresmi yakın ve halk gülmece alanlarında korunmuş ve yeniden anlamlandırılmıştır. İki tonlu sözcük, varolan düzenin ve hâkim dünya resminin (resmi hakikatin) stabilizasyonuyla en az şekilde ilgilenen, oluşmakta olan dünya bütününü kucaklayan gülen halka, onun tüm sınırlanmış sınıfsal hakikat ve doğrularının neşeli göreceliğine, dünyanın sürekli hazır olmayışına, onda sürekli yalan ile doğrunun, kötülük ile iyiliğin, karanlık ile ışığın, acımasızlık ile tatlılığın, ölüm ile yaşamın karışmasına yardım etmiştir.[30] İki tonlu halk sözcüğü hiçbir zaman ne bütünden, ne de oluştan ayrılabilir; bu yüzden olumsuz ve olumlu momentler onda bölünmüş, parçalı ve statik ifadeler olmaz; o, iki tonlu sözcük, hiçbir zaman, yukarı ile aşağıyı, ön ile arkayı

[30] İki gövdelilik temasının ilginç bir işlenişini, Goethe, ciddi felsefi yönüyle "Parya" adlı şiirinde gerçekleştirir. Övgü ile hakaretin (Tanrı'ya yönelik), tematik (üslupsal değil) tek sesli bir düzlemde kaynaşması burada şöyle ifade edilmiştir:

Ve ona kibarca mırıldanacağım,
Ve ona öfkeyle bağıracağım,
Berrak aklımın emrettiklerini,
Göğsümü sıkıştıran şeyi.
Bu düşünceler, bu hisler –
Sonsuz gizemli bir sır olsunlar.

bulup sınırlamak üzere koşan ve dönen tekerleği durdurmayı denemez onda, tersine onların kesintisiz değişimini ve kaynaşmasını sabitler. Bu yüzden halk sözcüğünde vurgu hep olumlu moment üzerindedir (fakat, yineleyelim, onu olumsuzdan koparmaksızın).

Egemen sınıfların resmi dünya görüşlerinde sözcüğün böyle bir iki tonluluğu, genel olarak, olanaksızdır: tüm olgular arasında burada kesin ve sağlam sınırlar çizilir (tüm olgular bu yüzden çelişkili olarak oluşmakta olan dünya bütününden koparılır). Resmi sanat ve ideoloji alanlarında neredeyse her zaman düşünce ve üslubun tek tonluluğu egemen olmuştur.

Rönesans döneminde iki tonlu sözcüğün resmi tek tonlu üslubun stabilize eden eğilimleriyle yoğun bir savaşı vardı. O büyük dönemin karmaşık ve çok çeşitli üslup olgularını daha derin biçimde kavramak için, bu savaşın (ve de bununla bağlantılı grotesk ve klasik kanonların savaşının) incelenmesi oldukça ilginç ve önemli görünmektedir. Bu savaş, şüphesiz, sonraki çağlarda da sürmüştür, fakat yeni, daha karmaşık ve bazen gizli biçimlerde sürmüştür. Fakat bu tema artık çalışmamızın sınırını aşmaktadır.

En eski iki tonlu sözcük, eski iki gövdeli imgenin üslupsal düzlemdeki yansımasıdır. Bu sonuncunun çözülmesi sürecinde, edebiyat tarihi ve tören biçimlerinde, kendilerinde yukarı ile aşağıyı, önü ve geriyi, yaşamı ve ölümü tamamen bölünmüş varoluşları biçiminde cisimlendiren ilginç çift imgeler olgusunu gözlüyoruz. Bu türden çift imgelerin klasik örneği Don Quixote ile Sancho'dur; benzer imgeler şimdi de sirklerde, sokak tiyatrolarında ve komiğin başka biçimlerinde bulunmaktadır. Bu tür çift kişiliklerin diyaloğu ilginç bir olgudur. Böyle bir diyalog tamamlanmamış çözülüş aşamasındaki iki tonlu sözcüktür. Özünde, bu diyalog yüzün kıçla, yukarının aşağıyla, doğumun ölümle olan diyaloğudur. Buna benzer bir olgu, kış ile bahar, yaşlılık ile gençlik, kıtlık ile bolluk, eski zamanlar ile yeni zamanlar, babalar ile çocuklar arasında geçen antik ve ortaçağ tartışmalarıdır. Bu tür tartışmalar, değişme ve yenilenmeyle bağlantılı olan halk-bayram biçimleri sisteminin organik bir parçasıdır (Goethe de Roma karnavalını tasvir ederken böyle bir tartışmayı anar). Bu tartışmalar (agonlar) antik ede-

biyatta bilinmektedir: sözgelimi elimize yaşlılar, yetişkinler ve gençler arasında geçen, her bir korunun kendi halinin değerini sergilediği bir tricor...a'dan, yani üç korolu bir tartışmadan ilginç bir fragman ulaşmıştır.[31] Bu tür agonlar özellikle Sparta ve Güney İtalya'da yaygındı (ve çağdaş Sicilya'da bunlar halk bayramlarının vazgeçilmez momentidir). Aristophanes'in, şüphesiz edebi-karmaşık bir karaktere sahip agonları da böyledir. Benzer tartışmalar ortaçağın tüm ülkelerinde, Latincede olduğu gibi (szg. Conflictus veris et hiemis), özellikle de halk dillerinde yaygındı.

Tüm bu agonlar ve tartışmalar özlerinde farklı zamanlı güç ve olguların diyaloğu, zamanların, oluşun iki kutbunun, gerçekleşen metamorfozun başlangıcı ile sonunun diyaloğudur; iki tonlu sözcükte (ve iki gövdeli imgede) saklı bulunan diyalojik momenti katlamış ve o ya da bu ölçüde rasyonelleştirmiş ve retorikleştirmiştir. Zaman ile yetişkinliğin bu halk-bayram tartışmaları, aynı şekilde çift kişiliklerin, yüz ile kıçın, aşağı ile yukarının diyalogları, anlaşıldığı kadarıyla, romanın ve kendine özgü roman diyaloğunun folklorik kökenlerinden biriydi. Fakat bu tema da çalışmamızın sınırlarının dışındadır.

Bu bölümün bazı başlıklarını özetlemek gerekiyor.

Son olarak değindiğimiz olgu –övgü-hakaret kaynaşması–, Rabelaisci imgeler sisteminin ayrımsız tüm özelliklerinde yansımasını gözlemiş olduğumuz, dünyanın ambivalentliğini, iki gövdeliliğini ve tamamlanmamışlığını (sonsuz hazır olmayışını) üslupsal düzlemde yansıtmaktadır. Yaşlı dünya, ölerek, yeniyi doğurmaktadır. Ölüm acısı doğurma eylemiyle tek bir bölünmez bütünde kaynaşır. Bu süreç maddi-bedensel aşağı imgelerinde dile getirilmektedir: her şey, ölmek ve yeniden doğmak üzere –yere ve bedensel mezara– aşağıya iner. Bu yüzden aşağıya doğru hareket, başından sonuna dek tüm Rabelaisci imgeler sistemine hâkimdir. Tüm bunlar, bu imgeler, alçalmakta, aşağı atılmakta, küçülmekte, yutmakta, yargılamakta, olumsuzlamakta (topografik olarak), öldür-

[31] Bkz. *Carmina Popularia*, yay. Bergk, fr. 18.

mekte, gömmekte, yeraltına göndermekte, hakaret etmekte, lanet etmektedir, –ve aynı zamanda tüm bunlar yeniden başlamakta, döllemekte, hasat almakta, yenilenmekte, dirilmekte, övmekte ve yüceltmektedir. Aşağıya doğru –aynı anda öldüren ve doğuran– bu genel hareket, sanki dayak, küfür, yeraltı, yutma vb gibi kendi içlerinde birbirine yabancı olguları yan yana getirmektedir.

Yeraltı (cehennem) imgelerinin Dante'de bile genellikle hakaretli metaforların, yani küfürlerin apaçık gerçekleşmesi olarak belirdiğini söylemek gerekir, genellikle onda yutma motifi de açık biçimde görülür (Ruggieri'nin kafatasını çiğneyen Ugolino, anlatısındaki açlık motifi, İblis'in Yahuda, Brutus ve Cassius'u çiğneyen ağzı); hakaret ve yutma onun imgelerinde *implicite* bulunur. Fakat bu imgelerin Dante'nin dünyasındaki ambivalentliği neredeyse tamamen boğulmuştur.

Rönesans döneminde tüm bu belden aşağı imgeleri –sinik küfürden yeraltı imgesine dek– tarihsel zamanın derin duyumundan, dünya tarihinin çağlarının değişiminin duyulup kavranmasından kaynaklanıyordu. Rabelais'de bu zaman ve tarihsel değişim momenti özellikle derinliklidir ve tüm maddi-bedensel aşağı imgelerine özsel olarak hâkimdir ve bunlara tarihsel bir renk kazandırmaktadır. Onda iki gövdelilik doğrudan tarihsel iki dünyalılık demektir, yani geçmiş ile geleceğin birinin ölümüyle diğerinin doğumunun ortak eyleminde, olmakta ve yenilenmekte olan tarihsel dünyanın derin bir karışımının birleşik imgesinde kaynaşması demektir. Zamanın kendisi küfreder-över, döver-okşar, öldürür-doğurur, aynı zamanda gülünç ve neşelidir, zaman Herakleitos'un, sonsuzluktaki en büyük iktidara sahip "oynayan çocuğudur." Rabelais, gülmece kategorisinde, ancak Rönesans döneminde, tarihsel gelişimin tüm olanaklarına hazır olduğu zaman, olası olabilecek, gücü açısından sıradışı bir tarihsel oluş imgesi yaratmıştır. "Tarih eskiyen yaşam biçimlerini mezara taşırken, kararlı biçimde ilerler ve birçok aşamadan geçer. Evrensel-tarihsel biçimin en son aşaması onun *komedisidir*... Tarihin seyri neden böyledir? Bu, insanlığın, geçmişine *neşeyle* veda etmesi için gereklidir."[32]

[32] Marx K. ve Engels F., *Es.*, c. 1, s. 418.

Bu Rabelaisci imgeler sistemi, ne kadar evrensel ve dünyayı kucaklıyor olsa da aynı zamanda çağdaş tarihsel gerçekliğin anlatımında sıradışı bir somutluk, tamlık, ayrıntılılık, kesinlik, güncellik sahibidir ve hatta bunu gerektirir. Buradaki her bir imge sıradışı yaşamsal somutluk, bireysellik ve güncel habercilikle aşırı bir enginlik ve kozmikliği içinde barındırır. Bu, kitabımızın son bölümünde ele alacağımız Rabelaisci gerçekçiliğin göz alıcı bir özelliğidir.

**YEDİNCİ BÖLÜM**

Образы Рабле И Современная Ему Действительность

# Rabelais'nin İmgeleri ve Çağının Gerçekliği

Михаил Михайлович Бахтин

Buraya dek Rabelais'nin imgelerini, öncelikle halk kültürüyle olan ilişkileri açısından ele aldık. Rabelais'nin yapıtında iki kültür arasındaki temel, büyük çatışma hattı, yani halk kültürüyle resmi ortaçağ arasındaki çatışma ilgimizi çekiyordu. Fakat birçok kez, bu büyük çatışma hattının, organik olarak, Rabelais'nin romanının kısım kısım yaratıldığı o yılların, ayların, hatta günlerin –küçüklü büyüklü– güncel olaylarının yankılarıyla kaynaştığını belirtmiştik. Kesin olarak romanın başından sonuna dek o çağın yaşamının, aralarında Rabelais'nin de bulunduğu aktif katılımcılarının ya da ilgili tanıklarının yaşamının derinliklerinden geliştiğini söyleyebiliriz. Romanının imgelerinde halk evrenselciliğinin ölçülemez genişlik ve derinliği, belli bir somutluk, bireysellik, ayrıntılandırılmışlık, canlılık, güncellikle kaynaşmıştır. Bu imgeler mutlak simgecilik ve şematiklikten sonsuzca uzaktır. Rabelais'nin romanında mitin komik genişliğinin çağdaş "incelemenin" keskin güncelliğiyle ve gerçekçi romanın somutluğu ve maddi doğruluğuyla kaynaşmış olduğu söylenebilir. En fantastik görünen imgelerin ardında gerçek olaylar anlatılır, yaşanmış kişiler durur, yazarın büyük şahsi deneyimi ve keskin gözlemleri bulunmaktadır.

Fransız Rabelais uzmanları, Rabelais'nin imgelerinin çağının gerçekliğiyle olan çok yönlü sıcak ilişkisini keşfetmek üzere büyük ve titiz bir çalışma yürütmüşlerdir. Bu çalışmaların sonucunda büyük ve çoğunlukla da değerli olgusal malzeme derlemeyi başarmışlardır. Fakat bu malzeme çağdaş Rabelais uzmanlığı tarafından dar yöntembilimsel konumlardan açıklanmış ve genelleştirilmiştir. Dönemin sosyal ve politik olay-

larının doğrudan anlamlarını ve politik düzenlerini kaybetmelerine, basitçe şahsi ve gündelik yaşamın küçük olaylarıyla aynı düzeye çekilen yazarın biyografisinin olgularına dönüştürülmesine, önemsizleştirilmesine ve bulanıklaştırılmasına yol açan kaba biyograficilik hâkim olmuştur bu malzemeye. Titizce derlenmiş bu biyografik olgular kalabalığının ardında hem dönemin hem de Rabelais'nin romanının büyük anlamı ve Rabelais'nin zamanıyla savaşarak elde ettiği gerçek halk konumu da kaybolur.

Bazı Rabelais uzmanlarının –özellikle de önde gelen çağdaş uzmanlardan Abel Lefranc'ın– dönemin politik olaylarına ve bunların Rabelais'nin romanına yansımasına kaydadeğer bir ilgi gösterdiği doğrudur. Fakat bu yapılırken olayların kendisi gibi, romana yansımaları da resmi düzlemde yorumlanmıştır. Hatta Abel Lefranc Rabelais'yi doğrudan "kraliyet yazarı" saymıştır.

Rabelais gerçekten de yazardı, fakat hiçbir zaman kraliyet yazarı olmamıştır, hem de kraliyet iktidarının ve saray politikasının bağımsız aktörlerinin görece ilericiliğini kavramış olmasına rağmen. Daha önce, Rabelais'nin içlerinde bir damla resmiyet taşımayan, halk-sokak temelinde harika gazetecilik imgeleri sunduğunu söylemiştik. Rabelais yazar olarak, sonuna dek, egemen sınıflar arasında (burjuvazi de dahil olmak üzere) hiçbir grupla, hiçbir bakış açısıyla, hiçbir tedbirle, dönemin hiçbir önemli olayıyla yandaşlık göstermemiştir. Fakat aynı zamanda Rabelais, dönemin belli olgularının, bu arada kraliyet egemenliğinin belli tedbirlerinin görece ilericiliğini de incelikle kavrayıp değerlendirebilmiştir ve romanında bunlara yer vermiştir. Yine de bu değerlendirme ve yer vermeler hiçbir zaman koşulsuz ve resmi olmamıştır, çünkü ambivalent gülmecenin hâkim olduğu halk-sokak imgelemi bu ilericiliğin tüm sınırlılığını keşfetmeye olanak vermekteydi. Halkın bakış açısından, Rabelais'nin romanında ifade edildiği kadarıyla, dönemin başarılı hareketlerinin sınırlı ilericiliğinin ötesine geçen çok daha engin perspektifler sürekli keşfedilmekteydi.

Rabelais'nin ana hedefi, dönemin ve olaylarının resmi görünümünü yıkmak, bunlara yeni bir biçimde bakmak, dönemin

trajedi ya da komedisini sokaktaki gülen halk korosu açısından aydınlatmaktır. Rabelais, ağırbaşlı halk imgeleminin tüm araçlarını, çağdaşı olan olaylarla ilgili tüm temsillerden, her tür resmi yalan ve sınırlı ciddiyetten, egemen sınıfların dayatılan çıkarlarından uzaklaştırmak üzere harekete geçmiştir. Rabelais kendi döneminin "kendinden bahseden ve kendini hayal eden" sözlerine inanmamıştır, döneminin gelişen ve ölümsüz olan halkın gözündeki gerçek anlamını keşfetmek istemiştir.

Dönem ve olayları ile ilgili resmi görüşleri yıkarken, Rabelais şüphesiz bilimsel bir çözümleme sunmaya yönelmemiştir. Zaten kavramlar diliyle değil, halk-gülmece imgelerinin diliyle konuşur. Fakat sahte ciddiyeti, sahte tarihsel pathosu yıkarken, Rabelais yeni ciddiyet ve yeni tarihsel pathos için zemin hazırlar.

Şimdi bir dizi örnek üzerinden, Rabelais'nin romanında yazarın yakın yaşam çevresinden dönemin büyük olaylarına dek çağdaşı olan gerçekliğin nasıl yansıtıldığına bakalım. *Pantagruel*'de (kronolojik olarak ilk kitapta) kahramanın doğumuyla ilgili bölümde, korkunç sıcaklık ve kuraklıkla bunun herkeste yarattığı susuzluktan bahsedilir. Bu kuraklık, Rabelais'nin deyişiyle, "otuz altı ay, üç hafta, dört gün ve otuzdan fazla saat (hatta daha da fazla)" sürmüştür. Ve çağdaşlarının güncelerinde, *Pantagruel*'in yazıldığı o yılda (1532), gerçekten de altı ay süren dehşetli bir kuraklık olduğunu öğreniyoruz. Rabelais sadece bunun süresinin ölçeğini ve kesinliğini abartmıştır. Daha önce dediğimiz gibi, kuraklık ve yaygın susuzluk, susuzluk saçan mysteria şeytancığı Pantagruel imgesinde canlandırılmıştır ve bu imgeye güncellik kazandırmıştır.

Aynı kitapta, Panurge'un günah bağışlama kâğıtları alarak parasal işlerini yoluna koyduğu bir bölüm de vardır. Anlaşılan, romanın yazıldığı bu yılda, Fransa'da olağanüstü bir papalık jübilesi yürütülmüştü. Ve Panurge'un gezdiği kiliseler gerçekten günah bağışlatma kâğıdı satma hakkı elde etmişti. Burada da ayrıntılarda mutlak bir kesinlik gözlenir.

Aynı kitapta şöyle bir bölüm de vardır:

> "Ataları hakkındaki harika hikâyeleri okuyan Pantagruel, Koca Diş Geoffrey olarak bilinen Geoffroi de Lusignan'ın, yani kayınvalidesinin gelininin amcasının damadının teyze-

> sinin üçüncü kuşak kuzeninin dedesinin Maillezais'te yıkıp yeniden inşa ettiği manastırda gömülü olduğunu öğrenince sorumluluk sahibi bir akraba olarak akrabasının mezarını ziyaret etme kararı aldı. Yanına arkadaşlarından birkaçını aldı ve birlikte büyük alim rahip Ardillon'u ziyaret ettikleri Luguge'den geçtiler, sonra Lusignon, Sansay, Celles, Coulognes ve bilgin Turaqueau'ya uğradıkları Fondenoy-le-Comte'dan da geçerek, sonunda Maillezais'e vardılar ve ünlü Koca Diş Geoffrey'in mezarını ziyaret ettiler..." (kt. II, bl. V).

Pantagruel Geoffrey'nin mezarının başına dikilmiş olan taş heykelini görünce, heykeltıraşın Geoffrey'nin figürüne verdiği alışılmadık kızgın görünümden etkilenir.

Bu bölümde iki fantastik moment vardır: gezgin dev Pantagruel imgesinin kendisi ve onun Geoffroi de Lusignan ile parodili-komik akrabalık ilişkisi. Bölümde geri kalan her şey –kişilerin isimleri, yer adları, olaylar, Geoffrey'in heykelinin kızgın duruşu ve diğer ayrıntılar– mutlak bir kesinlikle gerçekliğe karşılık gelmektedir ve Rabelais'nin kendi yaşamı ve izlenimleriyle yakın biçimde ilişkilidir.

Rabelais, Maillezais piskopos ve rahibi olan Geoffroi d'Estissac'ın sekreteri olduğu o yıllarda (1524-1527), ele aldığımız bölümde mutlak bir kesinlikle anılan tüm o yerlerden geçerek, Maillezais'ten Poitiers'e varıp tekrar geri uzanan (Pantagruel'in yolu olan) bu yolculuğu birçok kez gerçekleştirmişti. D'Estissac piskoposluk dairesinde sürekli yolculuklara çıkıyordu (dönemin çoğu senyörü gibi binalarla oldukça ilgiliydi), Rabelais de ona eşlik ediyordu. Bu yüzden Poitou eyaletini en erişilmez yerlerine dek ayrıntılı biçimde tanıyordu. Romanında Poitou'dan, en küçük ve erişilmez köylere dek elliden fazla yer ismi sıralamaktadır. Ele aldığımız bölümde anılan yerler onun yakından bildikleriydi. Fontenoy-le-Comte'da bulunan Cordeliers manastırında, Rabelais'nin ilk rahiplik yılları geçmişti; aynı şehirde bilgin Tiraqueau'nun evinde toplanan, yaşamının sonuna dek dostluk hislerini koruduğu hümanist avukatlar topluluğuna katılmıştı. Leguge yakınlarında, Rabelais'nin sık sık alim rahip Ardillon'u ziyaret ettiği piskoposluk bulunuyordu (burada, anlaşılan, Jean Boucher'in etkisiyle ilk

kez Fransızca şiirler yazmaya başlamıştı). Böylece hem Ardillon hem de Tiraqueau, Rabelais'nin yaşayan ve herkesçe tanınan çağdaşlarının isimleriydi.

Şüphesiz, Pantagruel'in Koca Diş lakaplı atası Geoffroi de Lusignon da uydurulmamış bir kişiydi. Tarihsel bir figürdü. XIII. yüzyıl başında yaşamıştı. Maillezais piskoposluğunu yakmıştı (bunun için Rabelais onu yeraltında çakmaktaşı satıcısı yapmıştır, –mezar ötesi ödüllendirmenin karnaval yolu), fakat sonra pişman olarak onu yeniden inşa etmiş ve yüklüce ödüllendirmişti. Bu yüzden de Maillezais kilisesinde taş heykeliyle parlak bir anıtı (başka bir yere gömülmüştü) dikiliydi.

Bu heykeldeki, Rabelais'nin bahsettiği o sıradışı kızgınlığa sahip Geoffroi imgesi de net bir biçimde gerçekliğe uygundur. Gerçi, bu heykel kaybolmuştur artık, fakat başı 1834 yılında Maillezais kilisesinin kalıntıları arasında bulunmuştur ve günümüzde Niort müzesinde korunmaktadır. Bu başla ilgili olarak Jean Plattard şunları yazar: "Çatık kaşlar, sert ve donuk bakışlar, dağınık bıyık, açık ağız, apaçık dişler – bu figürdeki her şey naif kızgınlık ifadesidir" (J. Plattard, *L'ouvre de Rabelais*, s. 58).

Bu taş Geoffroi başındaki açık ağız ve dişlere, yani Pantagruel'in ilk kitabının başlıca grotesk özelliklerine dikkat çekelim. Bu başı piskoposluğun kilisesinde sıkça gören ve belleğine işleyen Rabelais, Geoffroi'yı da bu yüzden Pantagruel'in atası yapmış olamaz mı?

Tüm bu kısa ve az önemli bölüm, kuruluşu ve özü bakımından oldukça tipiktir. Grotesk-fantastik (hatta komik) Pantagruel imgesi burada tamamen gerçektir ve yazarın yakından tanıdığı gerçeklikle örtüşür; yazarın tanıdığı ve yakın olduğu yerlerde gezer, yazarın kişisel dostlarıyla karşılaşır, yazarın da gördüğü nesneleri görür. Bölümde birçok gerçek yer ve kişi adı vardır ve tüm bunlar kesinlikle gerçektir, kişilerin adresleri bile verilir (Tiraqueau ve Ardillon).

Pantagruel'i çevreleyen gerçeklik, böylece gerçek, bireysel ve deyim yerindeyse isimsel bir karakter taşır – bu birleşmiş tanıdık nesneler ve tanıdık insanlar dünyasıdır: soyut genelleme, adlandırma ve tipleştirme momenti en

aza indirilmiştir. Bu bölümün imgelerinin yerel-topografik karakterini de vurgulayalım. Bu karakteri romanın tamamında gözleriz. Rabelais hep öyküsünün dokusuna, o ya da bu eyalet ya da şehrin herhangi gerçek bir yerel özelliğini, herhangi bir yerel tuhaflığını ya da yerel efsanesini katmaya yönelir. Sözgelimi daha önce söylediğimiz gibi, Pantagruel'in lapasını hazırladıkları o kap, Rabelais'nin zamanında gerçekten de Bourges'te "devin kabı" olarak gösteriliyordu. Küçük Pantagruel beşiğine zincirle bağlıydı. Rabelais bu arada, bu zincirlerden birinin la Rochelle'de, diğerinin Lyon'da, üçüncüsünün Angers'te bulunduğunu belirtir. Gerçekten de bu zincirler orada bulunuyordu ve bu şehirlerde bulunan herkes tarafından da biliniyordu. Poitiers'te genç Pantagruel büyük bir kayayı parçalayıp ondan yerel öğrenciler için bir masa yapmıştı. Bu taş Poitiers'te, günümüzde de, ama ikiye ayrılmış olarak durur. Romanın her yerine yayılmış olan bu yerel öğeler, bütün Rabelaisci dünyanın bireysel-isimsel, tanıdık ve görünür (eğer böyle denilebilirse) karakterini şiddetli biçimde güçlendirmektedir. Gündelik mutfak eşyaları bile (sözgelimi lapa için kap), tarihsel kişilere ait olan ve müzelerde korunan eşyalara benzer biçimde, burada bireysel-biricik karakter kazanmıştır. Rabelaisci bireyselleştirmenin özel tipine geri döneceğiz.

Romanın kronolojik olarak ikinci kitabı, "Gargantua"ya geçelim. Bu kitabın tüm olayları (Paris bölümleri dışında) Chinon çevresinde, yani Rabelais'nin doğum yerinde gerçekleşmektedir. Olayların sahnelendiği tüm bu yerler burada mutlak bir kesinlikle anılmıştır ve dönemin kadastrolarında ya da haritalarında bulunabilir. Tüm olayın (topografik) merkezinde, bilindiği gibi, (Gargantua'nın babası olan) Grangousier'in kraliyet "konağı" bulunur. Günümüzde, Rabelais uzmanları, tam bir kesinlikle ve şüpheye yer bırakmayacak biçimde Grangousier'in bu konağını, yazarın babası olan avukat Antoine Rabelais'ye ait La Devinière Çiftliği olarak tanımlamayı başarmışlardır. Yazar da bu çiftlikte doğmuştur. Rabelais ailesinin mütevazı evi günümüze dek korunmuştur. İyi yürekli Grangousier'in kestane kızartarak, patlayıp çatlamalarını bekleyerek, ucu korlaşmış bir çubukla ateşi karıştırarıp ailesine güzel eski çağlardan bahsederken, kendisine Picrochole'un beklenmedik

öfkesinin bildirildiği o tarihsel moment sırasında önünde oturduğu yaşlı ocak da korunmuştur.

Grangousier'in konağının La Devinière'le eşleştirilmesi sağlam biçimde temellendirilince, Rabelais'nin romanındaki olayların anlatımı sırasında verdiği ayrıntısız tüm coğrafi adlandırmalar ve topografik bilgiler canlılık kazanmaktadır (bu isim ve bilgiler çok fazladır). En küçük ayrıntısına dek tümü gerçek ve kesin görünür (ölçek olarak abartılmışlardır). La Devinière'e yakın bir yerde, Negron nehrinin sol kıyısında, "sarhoşların sohbetinin" gerçekleştiği ve şubatın dördünde, öküz öldürme karnaval bayramı sırasında Gargantua'nın doğduğu yerde, hâlâ bir çayır –la prairie de la Saulsaye– bulunmaktadır. Abel Lefranc haklı olarak, bunların gerçek bir yer ve Rabelais'nin doğum tarihi olduğunu varsaymaktadır.

Picrochole savaşının tüm topografisi de mutlak bir gerçeklik ve kesinlik taşımaktadır. Hem Seuilly, hem Lerne, hem bağcılarla çörekçiler arasındaki kavganın gerçekleştiği iki şehir arasındaki yol, hem de Devinière çevresinde, Lerne, La Roche, Clermault, Vaugaudry ve La Vauguyon'un çevrelediği çok dar bir alanda askeri harekatların yürütüldüğü Negron vadisi – tüm bunlar romanda tamamen kesin biçimde anılır ve belirtilir ve tüm askeri harekatların açık ve düzenli bir görünümü çizilir. Peder Jean'ın savunduğu manastır bağı da günümüze dek varolmuştur, hatta Rabelais'nin çağdaşı olan eski duvarların bir kısmı da korunmuştur.

Fakat Picrochole savaşının temelinde de tamamen gerçek olaylar yatmaktadır. Bunu anlatmak üzere Rabelais, kendi doğum yerinde geçen, bir yanda Rabelais'nin ailesinin ve aile dostlarının diğer yanda Lerne senyörü Gauchet de Sainte-Marthe'nin bulunduğu gerçek bir tartışmadan yararlanmıştır. Lerne senyörü Loire üzerindeki, seyrüseferi bozan balık avına hükmediyordu. Seyrüseferden çıkarları olan çevre topluluklarla onun arasındaki tartışma ve mahkeme süreci buradan doğdu. Bu süreç bazen zayıflayıp bazen yeniden alevlenerek uzun bir zaman sürdü. Rabelais'nin üzüm toplama zamanı babasını ziyaret ettiği 1532 yılı sonbaharında, özellikle şiddetlendi. Yazarın babası –avukat Antoine Rabelais– bir zamanlar komşusu olan Gauchet de sainte-Marthe ile arkadaştı ve hatta

onun işlerini ele almıştı, fakat onun çevredekilerle olan tartışmasında diğerlerinin yanında yer aldı. Bunların çıkarlarını süreç içinde, Rabelais'nin babasının akrabası ve yakın dostu olan avukat Gallet savundu. Böylece François Rabelais Devinier'deki yaz ziyareti sırasında (1532), kendisini bu tartışmanın merkezinde buldu ve olasılıkla, kendisi de belli ölçülerde buna katıldı.

Picrochole savaşının anlatımı bu gerçek tartışmaya anıştırmalarla doludur. Hatta bazı adlar da gerçekliğe karşılık gelir. Grangousier'in haklarını savunan temsilcisi Gallet'dir: gerçek Gallet'nin gerçekten de Gauchet de Sainte-Marthe'ye karşı topluluğun haklarını savunduğunu görmüştük. Kısmen savaşın çıkmasına neden olan, dövülen fırıncıların sancaktarının adı Marquet'ydi. Bu Sainte-Marthe'nin damadının adıdır. XLVII. bölümde Rabelais, "yaşlılar konfederasyonunu" oluşturan ve Grangousier'e yardım etmeyi öneren otuz iki feodal yurtluğun adını sıralamaktadır (Rabelais için karakteristik olan uzun ad listelerinden biri daha). Burada uydurma bir ad yoktur. Tüm bunlar, Loire ve Vienne kıyılarına yerleşmiş ya da buraya yakın olan ve Loire üzerindeki ticari seyrüseferle doğrudan ilişkili olan şehir, kasaba, köy isimleridir. Hepsi de gerçekten sainte-Marthe'ye karşı olan sürece katılmıştır. Lerne çörekçileriyle Seuilly bağcıları arasındaki kavga bölümü de gerçeklikte bir yere sahip olmuş olabilir. Abel Lefranc, bu iki topluluk arasında günümüze dek eski çekişmenin, uzak geçmişten kalan bir düşmanlığın boş anısı olarak süregittiğini belirtmektedir.

Böylece ikinci kitap *Gargantua*'nın merkezi bölümleri gerçek olaylarda, baba evinin ve yakın çevresinin samimi-tanıdık ve bilinen dünyasında gerçekleşir. Doğum yerinin topografyası en küçük ayrıntısına dek ve olağanüstü bir kesinlikle verilmiştir. Tüm bu dünya –eşyalardan kişilere dek– bireysel-isimsel ve kesinlikle somut bir karakter taşır. Sözgelimi salatayla yutulan hacılar ve sidikle dışarı atılmaları gibi fantastik olaylar, tam bir topografik kesinlikle tasvir edilen (günümüze dek de neredeyse hiç değişmeden korunmuşturlar), Devinière Çiftliği'nin avlusu ve bahçesinde gerçekleşmektedir.

Diğer bölümler gibi, romanın sonraki iki kitabı da aynı niteliğe sahiptir. Bunların çoğunun ardında Rabelais uzmanları gerçek yerler, gerçek kişiler, gerçek olaylar keşfetmektedir. Üçüncü kitabın bir dizi önemli kişisi de Rabelais'nin çağdaşlarıyla özdeşleştirilebilir: Herr Trippa Nettesheimlı Agrippa'dır, teolog Hippothadeus, Lefèvre, şair Raminagrobis Jean Lemaire, doktor Randibilis hekim Rondelet'dir vb. Panzoult köyü (Panzoult Sybil'i bölümünde) vardı ve hâlâ da vardır ve orada gerçekten de zamanında ilgi gören bir kahine yaşardı; günümüzde de bu büyücünün yaşadığına inanılan kayalıktaki mağara hâlâ görülebilir.

Rabelais uzmanlığı ilk kitaplarda olduğu kadar zengin ve kesin malzeme bulamamış olsa da aynı şeyler Dördüncü Kitap için de söylenmelidir. Bir örnekle yetineceğiz – ele almış olduğumuz, Villon'un hilesi hikâyesi. Bu "trajik fars"ın sahnelenişi Aziz Maxient'te olmuştur (yani, Rabelais'nin oldukça iyi bildiği Poitou eyaletinde). Rabelais'nin zamanından günümüze dek, yazarın Tappecoue'nun beyni "yol kenarındaki haça saçıldı" derken belirttiği o yol kenarı haçı, burada, bu şehrin yakınlarında durur. Yazılı kaynakların yanı sıra, bu hikâye birtakım yerel söylentilerden de kaynaklanmış olabilir, çünkü Aziz Maxient'e yakın geçitlerden biri bugüne dek "ölü rahip geçidi" olarak anılmıştır.

Verilen örneklerle yetinelim. Bunlar bize, Rabelaisci imgelerin özel yönünü, gerçek ve yazara doğrudan yakın olan gerçeklikle olan ilişkilerini yeterince aydınlatırlar. Anlatımın en yakın nesnesi, tüm imgelerin ilk düzlemi iyi bilinen yaşanmış yer, yaşayan tanıdık insanlar, görülmüş ve dokunulmuş eşyalar dünyasıdır

Bu yakın dünyada (anlatımın ön düzleminde) her şey bireysel-biriciktir, tarihseldir. Ortak ve adlandırıcı olanın rolü en aşağıya çekilmiştir: her nesne burada sanki kendi adıyla çağrılmak ister. Kıyaslama ve karşıtlaştırmalarda bile Rabelais'nin, hep tamamen bireysel, tarihsel olarak biricik nesne ve olayları anmaya yönelmesi ilginçtir. Sözgelimi Pantagruel şövalyelerin yakılmasından sonraki şölende, çiğneyen ağızlara çan asmanın iyi olacağını söylediğinde, genel olarak kilise çanları imgesiyle yetinmez, tamamen belirli olan Poitiers, Tours ve Cambrai çan kulelerindeki çanların adı-

nı anar. Bir başka örnek: Dördüncü Kitap'ın LXIV. bölümünde şöyle bir kıyas vardır: "Peder Jean, uşaklar, hizmetliler, yamakları, şarap tadıcılar, tepsiciler ve diğerleriyle birlikte dört tane korkunç jambonlu çörek getirdi: onlara bakarken aklıma Turin şehrinin dört kale burcu geldi." Benzer birçok örnek verilebilir. Rabelais'nin imgeleri her yerde, kişisel olarak görülmüş olan tarihsel nesnelere yönelir (bunun bir çeşidi de onun tüm çağıyla paylaştığı, tuhaflıklara, nadir ve canavarca şeylere yönelik kendine özgü eğilimidir).

Ele aldığımız örneklerdeki nesnelerin çoğunun bugün de görülebilir olması ilginçtir: Grangousier'in "kraliyet konağı" ve aile ocağı, barışsever politikanın bu simgesi görülebilir; Peder Jean'ın manastır bağı, Koca Diş Geoffroi'nın taştan başı, Poitiers'deki öğrenciler için taştan masa, Aziz Maxient'teki Tappecoue'nun beyninin saçılmış olduğu yol kenarı haçı görülebilir.

Fakat Rabelais'nin romanında yansıtılan çağının gerçekliği, hiçbir biçimde, yaşanmış yerlerin, görülmüş eşyaların ve tanıdık insanların yakın dünyasıyla (doğrusu dünyacığıyla) tükenmez. Bu sadece romanın imgelerinin ona (onun kişiliğine, yaşamına, gözlerine) en yakın olan düzlemidir. Bunun ardında bir ikinci, yine onun çağdaşı olan, fakat başka ölçeklerle ölçülen gerçekliğe açılan çok daha engin ve tarihsel olarak önemli düzlem bulunmaktadır.

Picrochole savaşının imgelerine dönelim. Gördüğümüz gibi, temellerinde, Loire topluluklarının, Antoine Rabelais'nin komşusu Sainte-Marthe ile olan yerel bölgesel ve hatta neredeyse ailesel bir tartışması vardır. Arenası, Devinière'nin en yakın çevresinin dar alanıdır Bu Rabelais'nin gezindiği, gözlerine tanıdık gelen, elle dokunduğu, yakınları ve dostlarıyla ilişkili olan, Picrochole savaşı imgelerinin en yakın ilk düzlemidir

Fakat Rabelais'nin çağdaşları ve en yakın ardılları, Picrochole imgesinde Gauchet de Sainte-Marthe'yi değil, V Charles'ı ya da dönemin diğer saldırgan egemenlerinden olan Lodovico Sforza ya da Aragonlu Ferdinand'ı gördüler. Ve haklıydılar. Rabelais'nin tüm romanı ateşli bir biçimde, çağının politik olay ve sorunlarıyla ilişkilidir. Romanın ilk üç kitabı (özellikle de *Gargantua* ve Üçüncü Kitap) Fransa'nın V

Charles ile mücadelesiyle ilgilidir. Picrochole savaşı, özellikle bu mücadelenin doğrudan bir yankısıdır. Sözgelimi Picrochole'un askeri kurulunun harika sahnesinde, V. Charles'ın savaşçı politikasına yönelik açık satir vardır. Bu kurul sahnesi, Thomas More'un *Ütopya*'sındaki, dünya monarşisi eğiliminin ve saldırganlığının I. Francis'e atfedildiği benzer sahneye Rabelais'nin verdiği yanıttır. Rabelais bu suçlamaları V. Charles'a geri yöneltmiştir. Gallet'nin, Picrochole'u saldırganlıkla suçladığı ve Grangousier'in barışçı politikasını savunduğu konuşmaların kaynağı, Guillaume du Bellay'in (Rabelais'nin gelecekteki dostu ve hamisi) Alman prensleriyle yaptığı, Fransa ile V. Charles arasındaki savaşın nedenleri üzerine benzer bir konuşmadır.

Rabelais'nin döneminde, saldırganın belirlenmesi sorunu, V Charles ile I. Francis arasındaki savaşlarla bağlantılı olarak çok kesin ve tamamen somut bir biçimde hissediliyordu. Aralarına Rabelais'nin de katıldığı du Bellay kardeşler çevresinden çıkardığı, dönemin bir dizi anonim yapıtı bu soruna adanmıştır.

Picrochole savaşı imgeleri, saldırganlık üzerine bu güncel politik temanın canlı yankılarıdır Rabelais bu soruna kendi yanıtını veriyordu ve Picrochole ve danışmanlarının şahsında saldırgan askeri politikanın ölümsüz imgesini sunuyordu. Ona V. Charles'ın bazı özelliklerini de yüklediğine şüphe yoktur. Dönemin politik sorunsalıyla olan bu ilişki, Picrochole savaşı imgelerinin ikinci, güncel-politik düzlemini oluşturmaktadır.

Fakat XV. ve XVI. yüzyılda savaş ve barış sorunu, deyim yerindeyse, belli bir askeri çatışmadaki saldırganlığa ilişkin bir özel sorun değildi, çok daha geniş ve ilkeseldi. Egemenlerin ve halkların savaş açmalarına ilişkin ilkesel hak ile haklı ve haksız savaş arasındaki ayrım üzerine konuşuluyordu. Yaygın bir barışın düzenlenmesi sorunları tartışılıyordu. Thomas More ve Erasmus'u anmak yeterlidir.

Picrochole savaşının imgeleri, dönemin bu çok daha geniş ve ilkesel politik sorunlarıyla yakından ilişkilidir. Bu imgelerin ikinci düzlemi bunu genişletir ve derinleştirir.

Şüphesiz tüm ikinci bölümün imgeleri somut ve bireysel-tarihseldir Burada soyut genelleme ve tipikleş-

tirme yoktur, fakat bu çok daha geniş tarihsel ve anlamlı ölçeklerde bir bireyselliktir Küçük bireysellikten büyük, hacimli bireyselliğe geçeriz (soyut tipe değil); büyükte küçüğün yapısı yinelenir.

İkinci düzlemin ardında Picrochole savaşının son –üçüncü– düzlemi bulunur – devlerin grotesk bedenlebedenleri, şölen imgeleri, bedenin parçalara ayrılması, sidik selleri, kanın şaraba ve dayağın şölene dönüşmesi, kral Picrochole'un karnaval alaşağı edilişi vb, yani Picrochole savaşının, daha önceleri incelediğimiz, halk-bayram karnaval düzlemi.

Bu üçüncü –halk-bayram– düzlem yine bireyselleşmiş ve somuttur, fakat bu daha geniş, her şeyi kapsayan evrensel bireyselliktir Aynı zamanda bu düzlemin halk-bayram imgelerinde, yalnız dar anlamıyla çağdaşlığın değil, Rabelais'nin tüm çağının da sınırlarının ötesine geçen tarihsel sürecin çok daha derinlikli anlamı sergilenir. Bunlarda savaş ve barışa, saldırganlığa, iktidara, geleceğe yönelik halkın bakış açısı sergilenir. Halkın, binlerce yıldır güçlenmiş ve savunulmuş bu bakış açısı ışığında, olayların olduğu kadar, dönemin tüm politik sorunsallarının da neşeli göreceliği sergilenir. Bu neşeli görecelikte, şüphesiz, haklı ve haksız, doğru ve yanlış, ilerici ve gerici arasındaki ayrımlar verili dönem ve yakın çağdaşlık çerçevesinde silinmez, fakat bu ayrımlar kendi mutlaklıklarını, tek yönlülüklerini ve sınırlı ciddiyetlerini kaybederler

Halk-bayram evrenselciliği Rabelais'nin tüm imgelerine hâkimdir, o her bir ayrıntıyı, her bir inceliği anlamlandırır ve nihai bütünle kaynaştırır. İmgelerin ilk düzlemini kaplayan tüm bu tanıdık, görülmüş bireysel-biricik eşyalar ve topografik ayrıntılar, dünyanın büyük bireysel bütünle, övgü ve hakaretler selinde sergilenen iki gövdeli, olmakta olan bütünle kaynaştırılır. Bu koşullarda gerçekliğin doğalcı parçalanmasından da herhangi bir soyut yaklaşımdan da bahsedilemez.

Picrochole savaşının imgelerinden bahsettik. Fakat ikinci yaygın gerçeklik düzlemi Rabelais'nin romanının tüm imgelerinde vardır. Tüm bunlar döneminin güncel politik olay ve sorunlarıyla ilişkilidir.

Rabelais döneminin tüm yüksek politik sorunları üzerine ayrıntılı bilgi sahibiydi. Onun du Bellay kardeşlerle olan yakın ilişkisi 1532 yılında başlamıştır. Her iki kardeş de dönemin politik yaşamının tam merkezinde yer alıyordu. I. Francis yönetiminde, Kardinal Jean du Bellay, o sırada oldukça büyük bir önem kazanmış olan, bir tür diplomatik ve edebi propaganda bürosunun başındaydı. Almanya, Hollanda, İtalya ve şüphesiz Fransa'da yayımlanan risaleler dizisi, du Bellay kardeşler tarafından yazılmış ya da esinlenmişti. Her yerde, tüm ülkelerde diplomatik ve edebi aracıları vardı.

Du Bellay kardeşlerle yakın ilişkide olan Rabelais, döneminin yüksek politikasını, deyim yerindeyse, ilk kaynaklarından izleyebildi. Bu yüksek politikanın nasıl işlendiğinin doğrudan tanığıydı. Olasılıkla, kraliyet iktidarının, du Bellay kardeşler tarafından gerçekleştirilen birçok gizli tasarı ve düşüncelerine katılmıştı. Jean du Bellay'e, İtalya'ya, Papa'ya çok önemli diplomatik görevler dolayısıyla yaptığı üç yolculukta eşlik etmişti. Fransa'nın Piedmont'u işgali sırasında Guillaume du Bellay'in hizmetindeydi. Kraliyet heyetinde yer alarak, I. Francis'in V. Charles ile Aigues-Mortes'ta yaptığı tarihsel buluşmaya katıldı. Böylece Rabelais döneminin en önemli politik eylemlerinin doğrudan tanığı oldu. Bu olaylar gözlerinin önünde ve yakın çevresinde gerçekleşti. *Gargantua*'dan (yani, kronolojik olarak ikinci kitaptan) başlayarak, romanda güncel-politik sorunlar çok önemli rol oynar. Açık politik tematiğin yanı sıra, romanın son üç kitabı bizim için az ya da çok açık olan anıştırmalarla doludur.

Üçüncü ve dördüncü kitabın temel güncel-politik temalarını izleyelim.Üçüncü Kitap'ın önsözünün merkezi imgesinin –Corinth savunması–, imparatorla ilişkilerin kötüleşmesine bağlı olarak, Fransa'da, özellikle de Paris'te alınan çağdaş savunma önlemlerini yansıttığı daha önce söylemiştik. Bu önlemleri yürüten Jean du Bellay'di ve Rabelais, anlaşılan bunlara doğrudan tanık olmuştu. Kral Anarchus'un ele geçirilmiş topraklarında Pantagruel'in bilgece ve insani politikasını anlatan, Üçüncü Kitap'ın ilk bölümleri, Fransa'nın işgal ettiği Piedmont'ta Guillaume du Bellay'in politikasının neredeyse doğrudan bir övgüsü olmuştur. Bu işgal sırasında Rabelais

sekreteri ve yakın güvenilir biri olarak efendisinin tüm önlemlerinin dolaysız ve bilgili tanığıydı.

Guillaume du Bellay –senyör Langey– o zamanın en kayda değer kişilerindendi. Anlaşıldığı kadarıyla, acımasızca katı ve talepkar Rabelais'nin belli bir saygı duymaktan kaçınamadığı o çağdaşlardan biriydi. Senyör Langey imgesi onu etkiledi ve romanında iz bıraktı.

Rabelais, politik uğraşlarının son aşamasında Guillaume du Bellay'le yakından ilişkideydi; son nefesinde yanındaydı, bedenini mumyaladı ve gömü yerine taşıdı. Senyör Langey'in son dakikalarını romanın Dördüncü Kitap'ında hatırlamaktadır.

Guillaume du Bellay'in Piedmont politikası Rabelais'nin büyük sempatisini kazanmıştı. Du Bellay öncelikle işgal edilen toprağın nüfusunu kendi yanına çekmeye yönelmiştir; Piedmont'un ekonomisini düzeltmeye çalışmıştır; ordunun nüfusu baskılaması yasaktı ve katı bir disipline tabiydi. Dahası, du Bellay, Piedmont'a büyük miktarda ekmek getirtti ve halk arasında dağıttı, bunlara bütün gelirini harcamıştı.[1] Bu o zaman için, askeri işgal yöntemleri açısından tamamen yeni ve duyulmamış bir şeydi. Üçüncü Kitap'ın ilk bölümü, senyör Langey'in bu Piedmont politikasını anlatır. Bölümün hâkim Rabelaisci motifi, bereketlilik ve kamusal bolluktur. Ütopyacıların (Pantagruel'in uyrukları) bereketliliğiyle başlar, ardından du Bellay'in (burada, Pantagruel'in) işgal politikasının övgüsüne geçer:

> "Yani sevgili içkici dostlarım, anlıyorsunuz ki yenilen ülkeyi elde tutmak ve kazanmanın yolu hiç de (bir sürü tiran aklının yanlış biçimde, kendilerini utandırıp inciterek düşündüğü gibi) halkı yağmalamak, ürkütmek, ona işkence etmek, yakıp yıkmak ve acı vermek, demir bir çubukla dürtmek değildir; yani kısacası, Homeros'un adaletsiz demouore, yani halk yiyici diye adlandırdığı o kralın yolu değildir... Sanki yeni doğmuş bebek gibi, halka süt verilmesi, halkın pışpışlanması, ona ninni söylenmesi gerekir. Yani yeni dikilmiş bir ağaç gibi, düzeltilmesi, desteklenme-

[1] Ölümünden sonra mirasçıları alacak bir şey bulamadılar. Rabelais'ye miras bıraktığı emeklilik maaşı bile herhalde, kaynak yetersizliği yüzünden kendisine ödenmemekteydi.

si, gübrelenip her tür fırtınadan, zarardan, haşarattan korunması gerekir. Uzun sürmüş, ağır ve sık sık tekrarlayan bir hastalıktan kalkan biri gibi, bakılması, şımartılması ve yaşama döndürülmesi gerekir..." (kt. III, bl. I).

Güncel politik yöntemin tüm bu övgüsünün, doğuran, besleyen, gelişen ve dirilen kamusal bedenin halk-bayram kavramına nüfuz etmiş olduğunu görüyoruz. Büyüme ve gelişme halk imgesinde hâkim motiflerdir Halk yeni doğmuş, sütle beslenen bebek, yeni dikilmiş ağaç, iyileşen, dirilen organizmadır Halkın egemeni, besleyen anne, bahçıvan, iyileştiren hekimdir Ve kötü egemen grotesk-bedensel bir tanım alır: "halkı yutup sindiren" bir "halk yiyici."

Bu saf Rabelaisci ve bununla birlikte karnaval-bayram halk ve egemen imgeleri, oldukça karışık, güncel-politik Piedmont işgali sorunu sıradışı biçimde genişletir ve derinleştirir. Bu momenti gelişen ve yenilenen dünyanın büyük bütününe bağlarlar.

Daha önce söylediğimiz gibi, senyör Langey, romanın üçüncü ve dördüncü kitaplarında derin izler bırakmıştır. Onun imgesinin ve son dakikalarının anımsanışı, Dördüncü Kitap'ın kahramanların ölümüne adanmış ve kendince neredeyse tamamen ciddi tonuyla tüm romandan keskin bir ayrılık gösteren o bölümlerinde önemli bir rol oynar. Plutarkos'dan alınmış temel, burada, kuzeybatıdaki ölüm ülkesindeki geziler dizisinden (özellikle de "Aziz Brendan'ın Yolculuğu"ndan) Kelt kahramanları imgeleriyle kaynaşmıştır. Kahramanların ölümleriyle ilgili tüm bu bölümler, kendine has bir senyör Langey requiem'idir.

Ama dahası, senyör Langey üçüncü ve dördüncü kitapların kahramanının imgesini, yani Pantagruel imgesini de belirlemiştir. Pantagruel son iki kitapta susuzluk yaratan, neşeli facétie kahramanı olan mysteria şeytancığına benzemez. Önemli bir ölçüde ideal bir bilgelik ve iktidar imgesi olmuştur: Üçüncü Kitap'ta işte şöyle nitelenir.

"Söylemiştim ve bir kez daha yineliyorum: bir kılıç taşıyan irili ufaklı insanların en iyisiydi. Her şeyin iyi yanını

görürdü, her davranışı iyi yönünden alırdı. Hiçbir şey kaygılandırmaz, sarsmazdı onu. Çünkü hiç üzülüp heyecanlanmayan tanrısal aklı rehber seçmişti kendine. Üzerinde göksel örtünün uzandığı ve toprağın sakladığı hiçbir şeyi şaşkınlıkla karşılamazdı: yücelerde, derinlerde, genişlikte ve uzunlukta, kalbimizi heyecanlandıracak, duygularımızı ve aklımızı bulandıracak bir şey yoktu" (kt. III, bl. II).

Pantagruel imgesinde mit ve karnaval özellikleri zayıflar. Daha insani ve kahraman olur, fakat aynı zamanda bir parça soyut ve övgüsel-retorik bir karakter kazanır. Pantagruel imgesinin bu değişimi, anlaşılan, Rabelais'nin, imgesini *Pantagruel*'inde ölümsüzleştirmeyi denediği, senyör Langey'e ilişkin izlenimlerin etkisiyle gerçekleşmiştir.[2]

Yine de Pantagruel'in senyör Langey'le bu benzerliği abartılmamalıdır: bu, senyör Langey'in retorik övgüsünden çok, folklorik, yani çok daha engin ve derin bir temele sahip olan imgenin momentlerinden biridir.

Dördüncü Kitap çağdaş politik olaylara ve güncel sorunlara anıştırmalarla doludur. Pantagruel'in gezi yolunun, ütopik ölüm ve diriliş ülkesine giden eski Kelt yoluyla, o çağın gerçek sömürgeci arayışlarından biri olan Jacques Cartier'nin yolunu kaynaştırdığını gördük.Dördüncü Kitap'ın yazıldığı dönemde, Fransa'nın papalığın taleplerine karşı savaşı şiddetlenmişti. Bu kanunnamelerle ilgili bölümlerde yankısını bulmuştur. Bu, bölümlerin yazıldığı sırada, bunlar neredeyse resmi bir karakter taşıyorlardı ve kraliyet iktidarının Galya politikasına karşılık geliyorlardı, fakat kitap günışığına çıktığında papalıkla olan tartışma neredeyse tamamen çözümlenmişti; böylece Rabelais'nin yazarlık izlenimleri bir parça gecikmiş oldu.

Güncel politik olaylara anıştırmalar, Dördüncü Kitap'taki sucuk savaşı bölümü (Cenevre Calvinistlerinin savaşı) ve fırtına bölümü (Trent Konseyi) gibi önemli bölümlerde de vardır.

Ele aldığımız olgularla yetinelim. Tümü de politik çağdaşlığın, olaylarının, çaba ve sorunlarının Rabelais'nin romanına ne denli yansımış oldu-

Guillaume du Bellay ile Pantagruel arasındaki benzerliği [Georges] Lote adım adım izlemiştir (bkz. 387 vd.)

ğuna yeterince tanıklık etmektedir Rabelais'nin kitabı, güncel olmasıyla, kendine özgü bir "yorumdur." Fakat aynı zamanda Rabelaisci imgelerin sorunsalı, en yakın çağdaşlık ve tüm çağın sınırlarını aşarak, her tür yorumla kıyaslanamayacak ölçüde geniş ve derinliklidir.

Döneminin güç savaşında, Rabelais en gelişkin ve ileri konumlarda bulundu. Ona göre kraliyet iktidarı, yakın tarihsel geleceğe ait olan yeni ilkenin, ulusal devlet ilkesinin temsiliydi. Bu yüzden papalığın taleplerine olduğu kadar, imparatorluğun daha ileri ulusüstü bir iktidar taleplerine de eşit biçimde düşmanca yaklaştı. Papalığın ve imparatorluğun bu taleplerinde gotik çağların ölen geçmişini, ulusal devlette ise halk ve devlet tarihsel yaşamının yeni ve genç ilkesini görüyordu. Bu onun doğrudan ve o sırada tamamen içtenlikli konumuydu.

Bilim ve kültüre karşı konumu da aynı şekilde doğrudan, açık ve içtendi: yeni yöntem ve değerlendirmeleriyle hümanist eğitimin inançlı bir yandaşıydı. Tıp alanında antik tıbbın gerçek kaynaklarına –Hippokrates ve Galen'e– dönüşü arzuluyordu ve antik gelenekleri bozmuş olan Arap tıbbına düşmandı. Hukuk alanında yine cahil ortaçağ tefsircilerinin barbarca yorumlarıyla bozulmamış Roma hukukunun antik kaynaklarına dönüşü arzuluyordu. Askeri işlerde, tüm teknik alanlarda, eğitim, mimari, spor, giyim, günlük yaşam ve ahlak alanlarında, onun zamanında İtalya'dan güçlü ve engellenemez bir sel halinde akan, yeni ve öncü her şeyin inançlı bir yandaşıydı. Romanında iz bırakmış tüm alanlarda (romanı tam bir ansiklopedidir), çağının öncü bir kişisiydi. Yeniye, fakat basitçe yeniye, icat ve modaya değil, gerçekten de eskinin ölümünden doğan ve gerçekten de geleceğe ait olan o asıl yeniye karşı sıradışı bir yeni sezgisine sahipti. Bu asıl yeniyi, doğmakta olanı hissetmek, yakalamak ve göstermek becerisi Rabelais'de sıradışı biçimde gelişmişti.

Politika, kültür, bilim ve günlük yaşam alanlarındaki bu öncü konumu, Rabelais açık ve kesin biçimde, romanının sözgelimi Gargantua'nın eğitimi, Theleme Manastırı, Gargantua'nın Pantagruel'e mektubu, Pantagruel'in ortaçağ Roma hukuku yorumcuları üzerine yargısı, Grangousier'nin hacılar-

la sohbeti, Pantagruel'in işgal politikasının övgüsü vb gibi bölümlerinde ifade etmiştir. Tüm bu bölümler az çok retoriktir ve bunlara dönemin kitabi dili ve resmi üslubu hâkimdir. Burada açık ve neredeyse sonuna dek ciddi sözler duyarız. Bu, dönemin yeni, öncü, en son sözleridir. Ve aynı zamanda Rabelais'nin tamamen içten sözleridir.

Fakat eğer romanda başka bölümler, başka sözler, başka dil ve üsluplar olmuş olmasaydı, o zaman Rabelais en ön safta da yer alsa, dönemin öncü, fakat sıradan hümanistlerinden biri olacaktı; bir tür Budé olacaktı. Fakat deha ve biricik Rabelais olmayacaktı.

Dönemin en son, içten ve ciddi biçimde ifade edilmiş sözleri, yine de Rabelais'nin kendisinin daha son sözleri değildi. Sanki ilerici değillermiş gibi, Rabelais bu ilericiliğin ölçüsünü biliyordu; ve dönemin son sözlerini ciddiyetle dile getirdiyse de bu ciddiyetin ölçüsünü biliyordu. Gerçekten Rabelais'nin son sözleri, dönemin elde edebildiği sınırlı ilericilik ve hukuk ölçüleriyle sınırlanamayacak olan neşeli, özgür ve mutlak olarak sağlam halk sözleriydi. Bu neşeli halk sözleri, bu geleceğin olumlu hatları hâlâ ütopik ve belirsiz olsa da çok daha uzağa erişen gelecek perspektifine açılıyordu. Dönemin elde ettiği her tür belirlenmişlik ve tamamlanmışlık, bir ölçüde gülünçtü, çünkü yine de sınırlıydı. Fakat gülmece neşeliydi, çünkü her tür sınırlı belirlenmişlik (ve bu şekilde tamamlanmışlık), ölerek ve çözülerek yeni olasılıklara açılıyordu.

Rabelais'nin kendisinin son sözlerini, bu yüzden, romanın sıraladığımız, sözcüklerin neredeyse tek anlamlı ve neredeyse sonsuza dek ciddi olduğu doğrudan ve retorik bölümlerinde değil, – bu bölümlere bile sızmış olan o imgelerin halk-bayram doğallığında aramalıyız (çünkü sonuna dek tek yönlü ve sınırlı biçimde ciddi kalmazlar). Bu bölümlerde ve doğrudan ve tek anlamlı söylediklerinde Rabelais ne denli ciddi olursa olsun, döneminin ve görünür yakın geleceğinin elde ettiği görece ilericiliği ve görece hukuğu gülünç kılan, çok daha uzak geleceğe açılan neşeli bir gedik bırakır hep. Bu yüzden Rabelais hiçbir zaman kendini doğrudan söylediklerinde tüketmez. Bu

şüphesiz romantik ironi değildir, bu ona tüm bir halk-bayram gülmece biçim ve imgeleriyle devredilen halk enginliği ve sorumluluktur.



Böylece Rabelais'nin romanında öyle geniş ve tam bir biçimde yankı bulmuş olan çağdaş gerçeklik, halk-bayram imgeleriyle aydınlanır. Bunların ışığında, bu gerçekliğin en iyi perspektifleri bile halk-bayram imgeleriyle cisimlenen halk ideal ve özlemlerinden uzak ve sınırlı olan yanlarını gösterir. Fakat çağdaş gerçeklik bunun ardından hiç de somutluğunu, görünürlüğünü ve canlılığını kaybetmedi. Tersine halk-bayram imgelerinin oldukça şiddetli ışığıyla, gerçekliğin tüm eşya ve olguları özel bir pürüzlülük, tamlık, maddesellik ve bireysellik kazandı. Bütün dar ve dogmatik anlamsal ilişkilerden kurtuldular. Mutlak olarak özgür atmosfere açıldılar. Bu, Rabelais'nin romanına taşınmış olan eşya ve olguların sıradışı zenginliği ve çeşitliliğini de belirler.

Rabelais'nin yapıtı, dönemin tüm büyük yapıtları gibi, derin biçimde ansiklopediktir. Romanında en özel ayrıntılarıyla sergilenmemiş olan bilgi ya da pratik yaşam alanı yok gibidir. Çağdaş Rabelais uzmanlığı –bu konuda özellikle Sainean'ın etkisindekiler öncüdür–, Rabelais'nin bahsettiği tüm alanlardaki sıradışı ve hayret verici ustalığını göstermiştir. Bir dizi özel çalışma sonucunda, günümüzde, yazarımızın yalnız tıp ve çeşitli doğal bilimler alanlarında değil, hukuk, mimari, askeri sanatlar, denizcilik, ahçılık, şahinle avcılık, oyunlarda ve spor karşılaşmalarında, numizmatikte vb de geniş ve sarsılmaz deneyimliliği kanıtlanmıştır. Rabelais'nin romanındaki bu çok çeşitli bilgi ve yaşam pratikleri alanının sözlüğü, terimlerin yalnız kendi zenginlik ve tamlığını değil, ayrıca ancak uzmanların elde edebildiği o incelikli teknik ayrıntı ifadelerini de harika biçimde bildiğini sergilemektedir. Rabelais hangi özel terim ya da uzmanlık ifadesi kullanırsa kullansın, bunu bir amatörün değil, ustanın doğruluğu ve becerisiyle kullanmıştır. Geçtiğimiz yüzyılın ortalarında Rabelais'nin zengin denizcilik sözlüğünü kullanımındaki ustalığı ve doğruluğuna ilişkin birtakım şüphe-

li sesler yükselmişti. Bu şüpheleri denizcilik uzmanı [Auguste] Jal dile getirmişti. Fakat [Lazăr] Şăineanu tüm bu şüphelerin haksızlığını ve temelsizliğini gösterdi: denizcilik konusunda da Rabelais'nin bilgisi sağlam ve yıkılmaz görünmektedir.

Rabelais'nin bu ansiklopedik bilgisi ve dünyasının sıra dışı zenginliği, Rabelais uzmanlarınca yeterince değerlendirilmemiş olan önemli bir özellik taşır: bunlarda yeni, taze, ilksel olan her şey öne çıkar. Ansiklopedisi yeni dünyanın ansiklopedisidir. Somut ve nesneldir ve bu nesnelerden birçoğu Rabelais'nin çağdaşlarının görüş alanına ilk kez girmiş, ilk kez ad almış ya da eski adını yeni bir anlamla yenilemiştir. Eşyalar dünyası ve sözcükler dünyası (dil), şiddetli ve kendine özgü yeniden düzenlemelerle devasa bir genişleme ve zenginleşme, özsel yenilenme geçirmişlerdir.

O çağda insanlığın görüş alanına ne denli büyük ve çeşitli bir yeni olgular kalabalığının ilk kez çıktığı herkesçe bilinmektedir. Fransa'ya bu yeni belli bir gecikmeyle girdi, fakat neredeyse güçlü bir sel gibi girdi. Bu sel, İtalyan savaşlarının başlangıcıyla, giderek güçlenip yayılarak aktı. İtalya'yla bu ateşli temas iki ordunun temasıyla başladı, ardından iki halkın teması haline geldi, böylece önce askeri ve teknik işlerle ilgili yeni olgular aktı, sonra denizcilik, sonra mimarlık ve artık ikinci dalgada ticaret, günlük yaşam ve sanat. Yeni olgularla birlikte yeni sözcükler belirdi: dil İtalyanca, Almanca, Latince kelime uydurmalarıyla karşılaştı. Tüm bunların basitçe yeni olgular olmadığını vurgulamak gerek: bu olgular çevrelerindeki eski olguları da yenileyecek, onları yeniden şekillendirecek güce sahiptiler; onları teknik keşiflere ve yeni icatlara yaptıklarında olduğu gibi kendilerine uymaya zorladılar.

Rabelais, nesnelerin ve adların özsel yenilenmesine sıradışı bir aşk ve yakınlık gösterdi. Çağın gerisinde kalmadığı gibi, çoğu kez önünde gitti. Onun askeri terimleri (birtakım kalıntılarla birlikte) yenilenmiş askeri tekniği yansıtır, askeri mühendislik alanında özellikle zengindir. Birçok sözcük ilk kez onun sayfalarında kaydedilmiştir.

Yeni olanlar arasında Rabelais'nin mimarlık terimleri de vardı. Bu alan romanında oldukça önemli bir yere sahiptir.

Mimarlık sözlüğü, birçoğu ilk kez kullanılmakta olan, yeni ve yenilenmiş terimlerle doludur. Yeni ve (kendine özgü anlamıyla yeni mimarlıkta) yenileyici olan "symetrie" sözcüğü ilk kez onun sayfalarında görünür. "Peristyle," "portique," "architrave," "frize" gibi olgu ve sözcükler de ilk kez görülmeleri ve ilk kez adlandırılmalarıyla kesinlikle taze bir karakter taşımaktadır. Tüm bu sözcükler ve adlandırdıkları eşyalar, birbirinden ayrı yalıtık olgular gibi basitçe yenilik değildir: dönemin tüm mimarlık kabullerini yenileme ve yeniden kurma gücüne sahiptirler.

Diğer tüm bilgi ve uygulama alanlarında da sözcük ve eşyaların bu aynı büyük, yeni ve yenileyici rolüyle karşılaşırız. Bu terimler eski sözcükler açısından da zengindir, içlerinde birçok kalıntı vardır. Rabelais her şeyde ve her yerde tamlık ve çeşitlilik peşinde olmuştur, fakat ondaki yeni hep vurgulanmıştır ve yeninin yenileyici ve bulaşıcı gücü hep kullanılmıştır.

Rabelais'nin romanında sözcüğün üslupsal yaşamının çok önemli bir olgusuna dönelim.

Rabelais'nin dilinin çok sayıdaki öğesi sözlü kaynaklardan derlenmiştir: bunlar halk yaşamının derinliklerinden, sözlü dilin doğallığından yazılı ve basılı dil sistemine ilk kez giren bakir sözcüklerdir Hatta neredeyse tüm bilim dallarının sözlükleri önemli bir ölçüde sözlü dilden çıkmış ve kitabi bağlama, sistemli kitabi düşünceye, yazılı-kitabi tonlamaya, yazılı-kitabi sözdizimsel yapıya ilk kez katılmışlardı. Rabelais döneminde bilim ancak çok büyük çabalarla ulusal, halk dilinde yazma ve konuşma hakkını elde etti ve bu hak o zaman hâlâ tümüyle kazanılmamıştı. Ne kilise, ne üniversite, ne okul bu dili daha tanımıyordu. Rabelais, Calvin ile birlikte Fransız edebi düzyazı dilinin yaratıcısı oldu. Kendisi de tüm bilgi ve uygulama alanlarında (bazısında az, bazısında çok) sözlü doğal dile yaslanmaya, onun sözcük zenginliğinden yararlanmaya yöneldi. Bu kaynaktan sözcükler ona kesinlikle taze, yazılı-kitabi bağlamla daha parlatılmamış geldiler.

Sözgelimi onun balık terimlerini ele alalım. Çok zengindir: yalnız Dördüncü Kitap'ın beşinci bölümünde (Gastrolaterlerin şölen kurbanları) altmıştan çok balık ismi vermektedir. Bura-

da akarsu balıkları, Akdeniz ve okyanus balıkları vardır. Bu kadar zengin bir balık sözlüğünü nereden almıştır? Şüphesiz, yazılı kaynaklardan değil. Fransız balıkbilimcileri Guillaume Rondolet ve Pierre Belon'un başlıca yaratıcıları olduğu, XVI. yüzyılın balıkbilimi çalışmaları, ancak 1553-54 yıllarında, yani Rabelais'nin ölümünden sonra günışığına çıkmıştır. Rabelais'nin bildiklerinin kaynağı ancak konuşma dili olabilir. Okyanus balıklarının adlarını Britanya ve Normandiya'da, Saint Malo, Dieppe ve Le Haure'ın birtakım limanlarında öğrenmiştir; doğrudan Britanya ve Normandiya balıkçılarıyla konuşup canlı kaynaklardan listesi için yerel balık adlarını derlemiştir. Akdeniz balıklarının adlarını Marsilya balıkçılarının ağzından duymuştur. Bunlar mutlak olarak en taze balık adlarıydı, hatta olasılıkla Rabelais'nin gördüğü balıkçı tezgâhlarında oldukları kadar tazeydiler. Bu adlar yazılı ya da kitabi dilde daha hiç duyulmamıştı, soyut-kitabi genelleştiren ve sistematikleştiren bağlamda işlenmemiştiler Daha başka balık adlarıyla karşılaştırılmamıştılar, yalnızca kendi, sözgelimi Britanya balıklarıyla, Britanya küfür ve lanetleriyle, Britanya rüzgârı ve deniz uğultularıyla yakınlık gösteriyorlardı. Kesin olarak söylenirse, daha hiç de balık adı değil, balıkların lakabı, takma adı, neredeyse yerel balıkların kendi adlarıydılar. Adları temellenmiş bir genellenmişliğe ve karaktere ancak edebi bağlamda, aslında ilk kez Rondel ve Belon'un elinde kavuştular, çünkü Rabelais'nin sıralama-adlandırmalarında hâlâ yarı yarıya kendi adlarıdırlar

Şüphesiz, konu Rabelais'nin bunları sözlü kaynaklardan öğrenmiş olması değildir. Konu, Rabelais'nin sıraladığı bu balık adlarının, hiçbir kitabi bağlamda yer almamış olmasıdır Bu onların Rabelais ve çağdaşlarının dilsel bilincindeki karakterini belirlemiştir Bunlar daha adlandırma değil, daha çok, dediğimiz gibi, vulgar dildeki lakap ve takma adlardır. Bunlarda soyut-sistematik moment daha zayıf gelişmiştir; sadece daha balıkbilim terimleri olmamış değil, daha edebi dilin yalın genel tanımlayıcı adları arasına da girmemişlerdir.

Rabelais'de diğer bilgi alanlarının sözlükleri de –az ya da çok ölçüde– aynı karaktere sahiptir. Onun tıp terimleri de ay-

nıdır. Doğru, neolojizmden, sözcük uydurmadan, Yunancalaştırma, Latinceleştirmeden geniş biçimde yararlanmaktadır, fakat vulgar dilin sözlük kaynaklarından da birçok şey ödünç alınmıştır. Sıkça bilimsel sözcük uydurmaların yanı sıra, onun vulgar eşdeğerini de sunar (sözgelimi epiglotte ve gargamelle). Vulgar hastalık adlandırmaları özellikle ilginçtir. Bunlarda özel ad öğesi ve aynı zamanda hakaretli lakap öğesi hâlâ çok güçlüdür. Birçok hastalık adlandırması açıkça, bir nedenle iyileştirici ya da genellikle bu hastalıkların kaynağı sayılan azizlerin adlarıyla ilişkiliydi (sözgelimi le mal Saint Antoine, le mal Saint Vit). Fakat vulgar dillerdeki hastalık adlandırmaları genel olarak hafifçe kişiselleştirilmişti, yani yaşayan varlıkların özel adları olarak kabul edilmişti. Dönemin edebiyatında hastalıkların, özellikle de frengi ("La Dame Verolle") ve gutun ("La Goutte") kişiler olarak tasviriyle karşılaşırız. Hastalık adları yemin ve lanetlerde büyük bir rol oynar ve genellikle hakaretli lakaplar olurlar: yani kişiye kolera, veba, karın ağrısı dilenir ve o kişi koleralı, vebalı, karın ağrılı olarak adlandırılır. Üreme organlarının vulgar adlandırmaları da hafifçe bu karakteri taşır. Böylece Rabelais'nin tıbbi terimlerinde de edebi dilin ve bilimsel terminolojinin nötr adlandırmaları ile birlikte daha yeterince genellenmemiş ve parlatılmış genelleyici yazılı dil olmamış birçok ad vardır.

Böylece edebi dilin sistemine ilk kez girmiş olan sözlü vulgar dilin bakir sözcükleri, birçok açıdan özel adlara yakındır: kendilerine göre bireyselleştirilmişlerdir ve onları lakap ve kalıplara yakınlaştıran hakaretli-övgülü moment onlarda hâlâ oldukça güçlüdür; edebi dilin basit adları olmak için yeterince genellenmemiş ve nötrdürler. Bu yüzden doğalarında bulaşıcı bir karakter vardır: bağlamın belli bir düzenlenişiyle etkilerini başka sözcüklere taşır, tüm dilin karakterini belirlerler.

Burada Rabelais'nin üslubunun çok önemli bir özelliğine değiniyoruz: onda cins adlar ve özel adlar arasında, alışılmış (yeni) edebi dil ve üslupta karşılaştığımız o şiddetli ayrımlar bazı açılardan yoktur. Biçimsel ayrımlar, şüphesiz, güçlü biçimde durur, fakat çok daha önemli olan içsel yönden aralarındaki sınır oldukça zayıflamıştır.

Cins adlar ve özel adlar arasındaki sınırların bu zayıflaması karşılıklı bir karaktere sahiptir. İkisi de tek bir ortak noktaya yönelir – övgülü-hakaretli lakaba.

Burada bu özel temanın derinliklerine dalmayacağız. Sadece temel ve kaba hatlarına değineceğiz.

Rabelais'de özel adların çoğu lakap karakteri taşır Bu yalnız Rabelais'nin yarattığı adları değil, gelenekten aldığı adları da kapsar. Öncelikle baş kahramanların adları böyledir: Gargantua, Grangousier, Gargamelle, Pantagruel – bu dört adı da Rabelais gelenekten almıştır. İkisi –Grangousier ("büyük gırtlak") ve Gargamelle ("gırtlak")–, geleneğin de Rabelais'nin de (ve şüphesiz tüm okurlarının da) incelikle kabul ettiği tamamen belli bir etimolojiye sahiptir.

Eğer ad belli ve kabul edilmiş, yani bu adla adlandırılan kişiyi niteleyen bir etimolojik anlama sahipse, bu ad artık bir ad değil, lakaptır Böyle bir ad-lakap hiçbir zaman nötr olmaz, çünkü anlamı içinde hep (olumlu ya da olumsuz) değerlendirme momenti barındırır, bu özünde blason'dur. Tüm gerçek lakaplar ambivalenttirler, yani övgülü-hakaretli bir tonlama taşırlar.

Grangousier ve Gargamelle de böyle açık ad-lakaplardandır. Gargantua biraz daha karmaşıktır. Bu adın etimolojisi belirlilikten yoksundur[3] ve anlaşılan Rabelais ve çağdaşları için de açık değildir. Böyle durumlarda Rabelais adların yapay etimolojizasyonuna, genellikle bilerek abartılmış ve gerçekten uzak biçimde yönelmektedir. Bu durumda da böyle yapar. Gargantua korkunç "içmek, içmek, içmek!" çığlığıyla doğmuştur. "Nasıl da sağlıklısın ...!" ("Que grand tu as diye gırtlağı kastederek bağırır Grangousier. ["Ne büyük bir gırtlağın var!" olması gereken çeviri, Bahtin'de farklı-çn.] Babasının söylediği bu ilk sözlere bakılarak bebeğe Gargantua adı verilir. Bu komik etimoloji, özünde, adın gerçek anlamı olan "gırtlağı" canlandırır.

Etimolojisini kimselerin bilmediği Pantagruel ("hep susa-

[3] İspanyolcada "garganta" gırtlak demektir; Provençal dilinde, obur anlamına gelen "gargantuon" sözcüğü bulunmaktadır; anlaşılan, Gargantua'nın etimolojisi diğer kahramanlarınkine benzerdir – gırtlak, boğaz.

yan") adı için de (ama farklı bir ilkeye göre) uydurma etimolojizasyon sunar.

Dört ad-lakap da ambivalenttir. İlk üçü nötr, anatomik terim olarak değil, oburluk, yutma, sindirme, içmenin övgülü-hakaretli imgesi olarak "gırtlak" anlamına gelir Bu yine açık ağız, mezar-rahim, yutma-doğurmadır. Pantagruel'in, hep susayan şeklindeki etimolojisi de geleneksel imgenin ambivalent anlamını sonlandırarak benzer bir anlama sahiptir. Ulusal dilde köklerinin olmaması, şüphesiz, bir adın ambivalentliğini zayıflatmaktadır.[4]

Böylece Rabelais'nin gelenekten aldığı adlar ya en başından övgülü-hakaretli lakaplardır ya da yapay etimolojizasyon yoluyla bu hale gelmektedirler.

Rabelais'nin yarattığı adlar da böyle ambivalent lakap karakteri taşır. Bu açıdan romanın Dördüncü Kitap'taki altmış dört aşçının adının sıralanışı dikkat çekicidir. Tüm bu adlar, aşçılar için karakteristik olan lakaplardır. Temellerinde başlıca balık, salata, sebze, kap kacak, çeşitli mutfak aletlerinin adları yatar. Sözgelimi çorbalardan türeyen bir dizi ad vardır: Bouillonsec, Potageanart, Souppimars vb; etlerden türeyen adlar da vardır: Soufflembayau, Cochonet vb; domuz yağı (lard) sözcüğünden türetilmiş adlar da çoktur. Listenin bu kısmı, özel adlar biçiminde büyük bir mutfak ve şölendir Listenin bir başka kısmı hakaretli türden lakaplardır: temellerinde çeşitli fiziksel engeller, oransızlıklar, pislik vb adları yatar. Adlar dizisinin bu kısmı üslupsal ve imgesel doğası açısından, sözgelimi ekmekçilerin çobanlara savurduğu küfür dizisine kesinlikle benzemektedir.

Picrochole'un danışman ve savaşçılarının adları da lakap karakteri taşır. Sözgelimi Merdaille, Racquedenare (cimri), Trepelu (kılıksız), Tripet (ufarak).

Özel adların küfür tipinde oluşması, Rabelais'de olduğu gibi, genel olarak halk komiğinde de çok yaygın bir araçtır

[4] Belki bu sözcükte ulusal dildeki birtakım kökler ve ona karşılık gelen etimolojik anlam da bilincin derinliklerinde bir yerde bulunmaktadır. Senean bunu öne sürüyor (*L'influence et la réputation de Rabelais*, c. II, s. 458).

Yunanca türünden övgülü adlar özel bir karaktere sahiptir. Sözgelimi Grangousier'nin savaşçıları, Picrochole'un savaşçılarından ayrı olarak övgülü türden Yunanca adlar taşır: Sebaste (seçkin), Tolmere (cesur), Ithibol (dürüst). Rabelais'nin Ponokrates, Epistemon, Esten ve hatta Panurge gibi kahramanlarının adları da bu övgülü türe aittir (Panurge her şeyi yapabilir, "her işi ustası" demektir).

Tüm bu Yunanca adlar biçimsel olarak lakaplara benzer, fakat retoriktirler ve gerçek ambivalentlikten yoksundurlar. Bu adlar, Rabelais'nin romanının resmi yerlerindeki ele aldığımız birbirinden ayrı retorikleştirilmiş övgü ve hakaret dizilerini andırırlar.

Gerçek ambivalentlik ancak, kökleri ulusal dilin toprağında yatan ve halk imgeleminin ilişkide olduğu o ö v g ü l ü - h a k a r e t l i a d - l a k a p l a r d a bulunur.

Ele aldığımız örneklerle yetinelim. Rabelais'deki tüm adlar o ya da bu yolla, övgülü-hakaretli lakap ya da takma ad olarak anlaşılmaktadır. Ancak gerçek tarihsel kişilerin ya da yazarın gerçek arkadaşlarının adları (sözgelimi Triqueau) ya da bunlara sesletim açısından yakın gelebilen adlar (sözgelimi Rondelet yerine Rondibilis) bunun dışında kalır.

Fakat kişiler dışında başka özel adlar da ambivalent övgülü-hakaretli anlamlara eğilim gösterirler. Coğrafi adlar listesinin bedensel-topografik anlam kazandığını, sözgelimi Trou de Gibraltar, Bondes de Hercule vb örneklerde gördük. Bazı durumlarda Rabelais, sözgelimi "Paris" ve "Bauce" adlarının kökenini açıklarken olduğu gibi, komik türden yapay etimolojizasyona yönelir. Burada şüphesiz özel ayırtılar vardır, fakat adların anlamlandırılmasının ve övgülü hakaretli lakaplara çevrilmelerinin temel kaba hattı aynı kalır.

Son olarak romanda, adlar ve adlandırma temasının kuramsal düzlemde özel olarak işlendiği birkaç bölüm vardır. Üçüncü Kitap'ta bitkilerin adlandırılmasının kökeni sorunu işlenir, Dördüncü Kitap'ta Ennasin adasındaki adlarla bir karnaval oyunu oynanır, yine aynı kitapta adlar üzerine, kaptan Riflandouille ve Tailleboudin'in adlarıyla ilişkili olarak uzun bir tartışma yapılmaktadır.

Rabelais'nin romanında özel adlar, böylece övgülü-hakaretli lakap ve klişe sınırına yönelir. Fakat, daha önce gördüğü-

müz gibi, bu sınıra diğer adlar da yönelir. Genelleme momenti Rabelaisci bağlamda zayıflamıştır. Hayvan, kuş, balık, bitki, organ, bedenin kısımları, yiyecek ve içecek, mutfak kap kacağı ve ev içi eşya, silah, giysi vb adları, Rabelais'nin romanında neredeyse, eşya ve bedenlerin kendine özgü satirli dramındaki oyuncuların ad-lakapları gibi duyulur.

Kıç bezleri bölümünü çözümlerken, eşyaların, komik bir dramın oyuncuları olarak bu kendine özgü rolünü gözlemiştik (bedenin dramı eşyaların dramıyla karışmıştı). Kıç bezi olarak rol alan ot, bitki ve birtakım eşyaların vulgar adlarından çoğunun, edebi-kitabi bağlamda çok taze ve kullanılmamış olduğunun altını çizmek gerekir. Genelleme momenti bunlarda zayıftır; bunlar daha adlandırma değil, ad-lakaptır. Kıç bezleri listesindeki beklenmedik rolleri, bireyselleştirilmelerine daha da yardımcı olmuştur. Bu kendine özgü listede tamamen yeni bir gruplandırmaya katılırlar. Dil içinde o güne dek yer aldıkları o zayıf sistemleştirici ve genelleyici ilişkilerden bile yoksundurlar. Bireysel-adlı karakterleri güçlenir. Dahası, dinamik hakaretli kıç bezi listesinde maddilikleri ve bireysel biçimleri şiddetle yer alır. Burada ad neredeyse fars sahnesindeki bir oyuncunun karakteristik ad-lakabına döner.

Eşyanın ve adının yeniliği ya da yeni beklenmedik yakınlıklarıyla eski eşyanın yenilenmesi, eşyayı kendine özgü biçimde bireyselleştirir ve onun adındaki özellik momentini güçlendirir, onu ad-lakaba yaklaştırır.

Adın bireyselleştirilmesi için, Rabelaisci bağlamın cins adlarla genel beslenmesinin özel bir önemi vardır (coğrafi adlarla ya da kişi adlarıyla). Daha önce söylediğimiz gibi, kıyaslama ve karşıtlaştırmalar için eşyaların tarihsel biricikliğine yaslanır (sözgelimi çörekleri Turin şehrinin kale burçlarıyla kıyaslar). Her bir eşyaya tarihsel ve topografik bir belirlenmişlik vermeye yönelir.

Son olarak eşya ve olgular arasındaki eskimiş ideolojik ve anlamsal ilişkilerin, hatta bazen temel mantıksal ilişkilerin (coq-à-l'âne'in mantıksızlıkları) parodili yıkılmasının özel bir önemi vardır. Ölen dünya görüşünün zincirinden kurtulmuş, özgürlüğe ka-

vuşmuş eşyalar ve adları neşeli ad-lakaplara benzer. Sözlü halk dilinin, katı teknik farklılaştırması ve seçimiyle, seçkin ve sınırlı anlam ve tonuyla, sözlü hiyerarşisiyle edebi-kitabi bağlam tarafından daha disiplinleştirilmemiş bakir sözcükleri, beraberinde özel bir karnaval özgürlüğü ve bireyselliği getirir ve bu yüzden kolayca eşya ve bedenlerin karnaval dramının oyuncularının adlarına dönüşürler.

Böylece Rabelais'nin üslubunun temel özelliklerinden birinin, bir yandan tüm özel adların ve diğer yandan eşya ve olguların cins adlarının sınır olarak övgülü-hakaretli lakap ve klişeye eğilim göstermesi olduğu görünür. Bu sayede Rabelais'nin dünyasındaki tüm eşya ve olgular kendilerine özgü bireysellik kazanır: principium individuationis – övgü-hakaret. Bireyselleştirici övgü-hakaret selinde kişi ve eşyalar arasındaki sınırlar zayıflar: tümü de bir anda eski dünyanın ölüp yenisinin doğmasına dair karnaval dramının katılımcıları olurlar



İlgimizi, Rabelais'nin üslubunun çok karakteristik bir başka özelliğine, sayıların karnaval kullanımına yöneltelim.

Antik ve ortaçağ edebiyatında sayıların simgesel, metafizik ve mistik kullanımı bilinmektedir. Kutsal sayılar vardı: üç, yedi, dokuz vb "Hippokrates Derlemesi"nde "Yedi Sayısı Üzerine" adlı bir risale vardır. Bu sayı burada tüm dünya ve özellikle de insan organizmasının yaşamı için kritik bir sayı olarak temellendirilmiştir. Fakat kendi başına sayı da, yani her sayı, kutsaldı. Antik çağa, sayının var olan her şeyin, her tür düzenin, hatta tanrıların düzeninin de temeli olduğuna ilişkin Pythagoras inançları hâkimdi. Ortaçağın sayı simgeciliği ve mistisizmi herkesçe bilinmektedir. Temsili ve edebi sanat yapıtlarının düzenlenişinin temelinde de kutsal sayılar yer alıyordu. Kutsal sayıların yalnızca tüm evrenin değil, şiirlerinin de düzenlenişini belirlediği Dante'yi anımsayalım.

Bir parça basitleştirerek, antik ve ortaçağ sayı estetiğinin temelleri şöyle belirlenebilir: sayı belirli, tamamlanmış, yu-

varlak, simetrik olmalıdır. Yalnız böyle bir sayı tamamlanmış (statik) bütünün harmonisinin temelinde bulunabilir.

Rabelais sayılardan onların kutsal ve simgesel kılıklarını alır, onları alaşağı eder. Sayıyı profanlaştırır Fakat bu nihilist değil, sayıyı dirilten ve yenileyen karnaval profanlaştırmasdır.

Rabelais'nin romanında birçok sayı bulunmaktadır, sayıların yer almadığı bir bölüm neredeyse yok gibidir. Ve hepsi de karnaval ve grotesk karakter taşırlar. Bu çeşitli yollarla sağlanır. Genellikle Rabelais kutsal sayıların açık parodisini sunar: sözgelimi dokuz musanın sayısına karşılık rüzgâr deliği, karnaval süslemeleriyle süslenmiş üç görkemli sütun (altı yüz altmış şövalyenin yok edilmesi bölümünde, bu arada şövalyelerin sayısı da parodili-apokaliptiktir). Fakat böyle sayılar görece azdır. Sayıların çoğu grotesk hiperbolizmleriyle şaşırtır ve gülmece etkisi uyandırır (içilen şarabın, yenilen yemeğin vb miktarı). Genel olarak Rabelais'deki tüm miktar belirlemeleri, sayısal ifadeler ölçüsüzce abartılmış ve çarpıtılmıştır, sınırı aşar, her tür gerçeğe yakınlığı yıkarlarlar. Ölçüsüzdürler. Dahası, kesin bir sayımın olanaksız olduğu bazı durumlarda, kesinlik (böylece ölçüsüzlük) eğilimi komik etki uyandırır: sözgelimi Gargantua'nın sidiğiyle "iki yüz altmış bin dört yüz on sekiz kişiyi" boğduğu belirtilir. Fakat en önemlisi, Rabelais'nin sayılarının grotesk yapısıdır. Bunu örnekle açıklayalım.

İşte Panurge'un Türkiye gezilerinden kısa bir alıntı:

> "O anda alevlere kapılmış olan şehirden altı yüz, ne altı yüzü, bin üç yüz on birden çok köpek fırladı..." (kt. II, bl. XIV).

Burada hem grotesk bir abartma, hatta şiddetli bir tırmanışla (altı yüzden ansızın bin üçyüze), hem alçaltıcı sayma nesnesi (köpekler), hem tamamen gereksiz ve ölçüsüz bir kesinlik, hem sayımın kendisinin gereksizliği, hem de son olarak "çok" ifadesinin alaşağı edici kesinliği bulunmaktadır. Fakat en karakteristik olan sayının yapısıdır. Bir eklemiş olsaydık –bin üç yüz on iki– o zaman sayı durgunlaşacak, yuvarlanacak, tamamlanacak, komik etki şiddetle azalmış olacaktı. Bin beş

yüz on ikiye çekmiş olsaydık, daha da sakinleşecek, statik olarak tamamlanacak, tüm asimetrisini ve açıklığını kaybedecek, Rabelaisci grotesk sayı olmaktan çıkacaktı.

Rabelais'deki tüm büyük sayıların yapısı böyledir: belirgin biçimde dengelenmiş ve sakin, sağlam ve tamamlanmış sayılardan uzaktırlar. Aktardığımız, sidikte boğulanların sayısını ele alalım – iki yüz altmış bin dört yüz on sekiz – ve onun estetik yapısını değiştirelim –iki yüz elli bin beş yüz yirmi–, etkisi şiddetle değişecektir. Bir örnek daha: manastır bağında ölenlerin sayısı –on üç bin altı yüz yirmi iki kişi, yapısını bir parça değiştirelim –on iki bin beş yüz yirmi ve grotesk yapısı hemen kaybolur. Tüm bunlara Rabelais'deki herhangi büyük bir sayıyı çözümleyerek kolayca inanılabilir. Yapısal ilkesini güçlü biçimde destekleyecektir. Tüm sayıları, ortaçağ diablerielerindeki şeytanlar gibi, huzursuz, çift anlamlı ve tamamlanmamıştır. Sayıların yapısı, bir damla su gibi, tüm Rabelais dünyasının yapısını yansıtır. Böyle bir sayıyla harmonik ve tamamlanmış bir evren kurulamaz. Rabelais'de, antik ve ileri ortaçağdakinden farklı bir sayı estetiği hâkimdir.

Sanki, gülmeceye sayıdan daha uzak bir şey yok gibidir. Fakat Rabelais onu da gülünç kılmayı başarmıştır ve diğerleriyle eşit haklar temelinde romanının karnaval dünyasına katmıştır.



Bitirirken, bir önemli momente daha değinelim: Rabelais'nin çağının dile ve dilsel dünyagörüşüne olan kendine özgü yaklaşımına. Avrupa edebiyatı ve dilleri tarihinde iki dilliliğin ve dilsel değişimin benzersiz bir çağıdır bu çağ. Bu benzersiz ve sıra dışı çağın edebi-dilsel yaşamında olası olan şeylerin çoğu, onu izleyen çağların hiçbirinde olası olmamıştır.

Yeni çağların sanatsal düzyazısı ve özellikle de romanı üzerine, iki dilin sınırında ortaya çıktıkları söylenebilir. Edebi-dilsel yaşam bu sınırda yoğunlaşmıştı. Dillerin yoğun bir karşılıklı yönelimi, etkileşimi ve aydınlanışı gerçekleşti. Diller birbirlerinin yüzüne açık ve yakın bir biçimde baktılar: her

biri kendini, kendi olanaklarını ve bir başka dilin ışığında sınırlılığını kavradı. Her bir eşya, kavram ve bakış açısıyla olan ilişkide dillerin bu sınır çizgisi hissediliyordu. Çünkü iki dil, iki dünyagörüşü demektir.

Çalışmamızın bir başka yerinde (Birinci Bölüm'de), iki kültür – yani halk kültürü ve resmi kültür – arasındaki sınır ayrımlarının bazı yerlerde doğrudan, iki dil – yani halk dili ve Latince – arasındaki ayrım hattından geçtiğini söylemiştik. Tüm ideoloji alanlarına sızan ve buradan Latinceyle yakınlaşan halk dili, beraberinde yeni bakış açıları, yeni düşünme biçimleri (yani ambivalentlik), yeni değerlendirmeler getirdi: çünkü bu dil yaşamın, maddi emeğin ve alışkanlıkların diliydi, "aşağı" –çoğunlukla gülmece– türlerinin diliydi (fars, fabl, "Paris bağırtıları" vb), son olarak, özgür sokak konuşmalarının diliydi (sanırız, halk dili birleşmiş değildi, içinde resmi konuşma alanları da vardı). Bu arada Latince resmi ortaçağın diliydi. Halk kültürü ona zayıflamış ve bir parça çarpıtılmış olarak yansıyordu (başlıca örneği grotesk gerçekçiliğin Latince dallarıdır).

Fakat konu yalnız iki dille –ulusal-halk dili ve ortaçağ Latincesi– sınırlı değildi; bu temel sınır çizgisiyle başka dillerin sınır çizgileri çakışıyordu; dillerin karşılıklı yönelimi karmaşık ve çok yönlüydü.

Fransız dili tarihçisi Ferdinand Brunot, klasik eğilimlere sahip Rönesans çağında halk diline geçiş hedefinin nasıl gerçekleştirildiği sorusunu yanıtlarken, kesinlikle doğru bir biçimde, Rönesans'ın Latinceyi antik çağdaki saflığıyla yeniden kurma eğiliminin kendisinin kaçınılmaz olarak Latinceyi ölü bir dile dönüştürmüş olduğunu belirtmektedir. Dilin bu antik klasik saflığını yakalamak ve aynı zamanda ondan XVI. yüzyılın yaşamsal alışkanlıklarında ve nesnel dünyasında yararlanmak, onda yaşayan çağdaşlığın tüm eşya ve kavramlarının ifadesini bulmak olanaklı görünmüyordu. Dilin klasik saflığının yeniden kurulması kaçınılmaz olarak onun değişimini sınırlıyordu, özünde onu tek bir üsluplaştırma alanına kapatıyordu. Ve burada –dil açısından– "yeniden doğuş" imgesinin ambivalentliğinden bahsedilmektedir: yeniden doğuşun diğer yüzü ölüm olarak görünür. Cicero Latincesinin yeniden doğuşu Latinceyi

ölü bir dile dönüştürdü. Çağdaşlık [ya da modernlik] –yenilikçiliğiyle yeni zamanlar– Cicero Latincesinin bağlarından kurtuldu ve onunla karşıtlaştı. Çağdaşlık klasik Latinceyi, canlı bir dil olma eğilimleriyle birlikte öldürdü.

Böylece ulusal dil ile ortaçağ Latincesi arasındaki karşılıklı yönelimin, ikincinin gerçek klasik Latince ile karşılıklı yönelimi ve aydınlanışı yoluyla karmaşıklaştığını görüyoruz. Bir sınır bir başka sınırla çakışmıştır Cicero Latincesi ortaçağ Latincesinin gerçek karakterini, onun gerçek yüzünü aydınlattı. Bu gerçek yüzü, aslında, insanlar ilk kez görüyorlardı; o güne dek [ortaçağ Latincesini] kendi dilleri saymışlardı, fakat onun çirkin ve sınırlı yüzünü görmemişlerdi.

Cicero Latincesi ortaçağ Latincesine karşı "komedinin aynasını" da çıkarabilirdi: onda Latince *Bulanık İnsanların Mektupları*'yla gelişmişti.

Klasik ve ortaçağ Latincesinin bu karşılıklı aydınlanışı, bir başına o ya da bu dil sistemine uymayan, çağdaş yeni dünya zemininde gerçekleşti. Yeni dünyasıyla çağdaşlık Cicero Latincesinin yüzünü aydınlattı: harika, ama ölü bir yüz göründü.[5]

Yeni dünya ve onu temsil eden yeni toplumsal güçler, kendilerini en uygun biçimde ulusal halk dillerinde gösterdiler. Bu yüzden ortaçağ ve klasik Latincelerin karşılıklı yönelimi ulusal-halk dili ışığında gerçekleşir. Üç dil, bir ve kesintisiz bir süreçte karşılıklı etkileşir ve sınırlarını belirler.

Rabelais üç dilin bu karşılıklı yönelimini "farce jouee à trois personnages" (yani, üç kişilik bir fars) ile, *Bulanık İnsanların Mektupları* ve makaronik şiir gibi olguları ise, üç dil arasında geçen bir sokak küfürleşmesiyle karşılaştırırdı. Bunakça hatalarla, hapşırma ve öksürmelerle dilin neşeli ölümünü, Rabelais, Janotus de Bragmardo üstadın konuşmasında tasvir etmiştir.

Dillerin bu karşılıklı aydınlanışı sürecinde, yaşayan çağdaşlık, yani yeni olan ve daha önce var olmamış her şey

Çağdaşlık "komedinin aynasını" Cicerocuların mumyalanmış, stilize edilmiş Latincesinin önüne de koymuştur. Makaronik Latince [Latince ve yerel dilin sözcüklerinin karıştığı bir Latince] hümanistlerin Cicerocu arıcılığına karşı bir tepkidir. Kesinlikle mutfak Latincesinin bir parodisi değildir: Makaronik Latince sözdizimsel olarak tamamen doğru bir Latincedir, fakat Latince eklerle sonlanan ana dilden sözcüklerle doludur. Latince kurulmuş biçimler içinde antik ve klasik dünyaya tamamen yabancı olan çağdaş nesne ve kavramlar bir araya gelir.

–yeni eşyalar, kavramlar, bakış açıları– sıradışı biçimde güçlü bir bilinç kazanır; zamanların, çağların, dünya görüşlerinin, alışkanlıkların sınırları göreceli olarak yıkılır. Zamanın ve onun ağırdan ve gitgide yenilenen dil sisteminin sınırları içinde değişiminin duyumu, hiçbir zaman böylesine kesin ve açık olamaz. Her şeyi düzleştiren ortaçağ Latincesinde, zamanın izleri neredeyse tamamen silinmişti, burada bilinç sanki sonsuz ve değişmeyen bir dünyada yaşıyordu. Bu sistemde zaman içinde çevreye bakınmak özellikle zordu (mekâna bakmak da öyleydi, yani kendi ulusallığının ve kendi yerelliğinin kendine özgülüğünü duymak). Fakat üç dilin kıyısında zaman bilinci sıradışı biçimde keskin ve kendine özgü biçimler alabiliyordu. Bilinç kendini çağların ve dünya görüşlerinin kıyısında görüyordu, zamanın akışının değişimi için ilk kez daha büyük ölçekleri kucaklayabiliyordu, bugününü, düne benzemezliğini, sınırlarını ve perspektiflerini kesin biçimde duyabiliyordu. Üç dilin bu karşılıklı yönelimi ve aydınlanışı birden ne kadar eskinin öldüğünü ve ne kadar yeninin doğduğunu ortaya çıkardı. Çağdaşlık kendini kavradı, kendi yüzünü gördü. Bu yüzü "komedi aynasında" da yansıtabilirdi.

Fakat konu üç dilin karşılıklı yönelimiyle sınırlı değildi. Karşılıklı etkileşim süreci üç ulusal halk dilinin içinde gerçekleşti. Çünkü tek bir ulusal dil yoktu henüz. Tüm ideolojinin ulusal dillere aktarılması ve tek bir edebi dilin yeni sisteminin yaratılması sürecinde, hâlâ merkezileşmekten uzak olan ulusal dillerin içindeki lehçelerin yoğun karşılıklı yönelimi başladı. Bu lehçelerin naif ve dünyasal bir aradalıkları sona erdi. Karşılıklı aydınlanmaya başladılar, yüzlerinin kendine özgülüğü keşfedilmeye başlandı. Lehçelere ve incelenmelerine yönelik bilimsel bir ilgi belirdi, lehçeleştirmenin kullanımına yönelik sanatsal ilgi belirdi (Rabelais'nin romanında büyük yer tutarlar).[6]

---

Sözgelimi Rabelais, hakaretli ifadeler, juron ve lanetler açısından oldukça enerjik ve zengin olan Gaskon lehçesini çok severdi. Bu sevgiyi tüm çağıyla paylaşmaktaydı. Gaskon lehçesinin övgülü karakteristiğini Montaigne de sunar (*Denemeler*, kt. II, bl. XVII).

XVI. yüzyılın, lehçe özelliklerine yönelik özel ilgisi için Odde de Triors'un *Toulousaine lehçesinin Neşeli İncelemesi* gibi bir kitap karakteristiktir (*Joyeuses Recherches de la langue Toulousaine*). Bu "neşeli inceleme" 1578 yılında yayımlanmıştı ve Rabelais'nin büyük etkisini taşır.[7] Fakat yazarın dile ve lehçeye yaklaşımı tüm çağa özgüdür. Yazar Toulousaine lehçesinin özelliklerini, öncelikle belli özelliklerin bilinmemesi sonucunda ortaya çıkan neşeli yanlış anlamalar ve çift anlamlılıklar açısından olmak üzere, Provençal diliyle karşılaştırarak inceler. Lehçesel özellikler ve tonlamalar, Rabelaisci bir ruhla dillerle kendine özgü bir biçimde oynamak için kullanılır. Dillerin karşılıklı aydınlanışı burada açıkça neşeli bir fars olarak gelişir.

"Neşeli gramer" fikrinin kendisi yenilik değildir. Daha önce, tüm ortaçağ boyunca gramer *facétie*'leri geleneğinin izinin sürülebileceğini söylemiştik. Bu gelenek daha önce andığımız, VII. yüzyılın parodili gramercisi olan Vergilius Grammaticus'la başlar. Fakat tüm bu ortaçağ geleneği, sadece Latinceyle ilgilenerek ve bir bütün olarak dile, dilin kendine özgü fizyonomisine, dilin imgesine, dilin komiğine dilin kendine yaklaşımından yoksun olarak bir parça usulcü karakter taşır. XVI. yüzyılın dilbilimsel ve gramatik facétie ve travestileri içinse bu yaklaşım karakteristiktir. Lehçeler sanki bütünsel imgeler, konuşma ve düşünmenin sonlanmış tipleri, sanki dilsel maskeler olmuşlardır. İtalyan lehçelerinin commedia dell'arte'deki rolü bilinmektedir; burada her bir maskenin ardında İtalan dilinin belli bir lehçesi gizleniyordu. Yine de dil (lehçe) imgelerinin ve komiklerinin bu komedilerde oldukça ilkel biçimde sunulduğunu belirtmek gerekir.

Rabelais, Latinceleştiricilerin dilinin harika bir imgesini, "Pantagruel"de Limousin öğrencisi bölümünde sunmuştur. Konunun, tam da en önemli momentleriyle bir bütün olarak gösterilmiş dil imgesi olduğunun altını çizelim. Ve bu imge hakaretli, alçaltıcıdır. Zaten öğrencinin konuşmasının tematiği de edepsizlikle doludur. Dilinden öfkeye kapılan Pan-

[7] Bu kitapçık 1892 yılında, F. Noulet tarafından Toulouse'de yeniden yayımlanmıştır.

tagruel, onu gırtlağından yakalar ve zavallı öğrenci korkudan saf anadili olan Limousin lehçesiyle konuşmaya başlar.[8]

Eğer büyük dillerin karşılıklı yönelimi ve aydınlanışı zaman ve zamansal değişim duygusunu güçlendirmiş ve somutlandırmışsa, lehçelerin de karşılıklı aydınlanışı ulusal dil sınırları içinde tarihsel uzam duyumunu güçlendirmiş ve somutlaştırmışsa, yerel, yöresel, eyaletsel kendine özgülük duygusunu artırmış ve anlamlandırmıştır. Bu, Rabelais'nin romanında çok güçlü ve açık bir ifade bulmuş olan, kendi ülkesinin ve tüm dünyanın tarihsel uzamının o yeni, farklılaşmış duyumunda çok özsel bir momenttir.

Yine de konu lehçelerin karşılıklı yönelimiyle sınırlı kalmaz. İdeoloji ve kültürün dili olan ulusal dil, bu süreci daha önce tamamlamış ve yeni eşyalar ve kavramlar dünyasına hâkim olmuş olan başka ulusal dillerle özsel bir yakınlığa kaçınılmaz olarak girecektir. Fransızca açısından böyle bir dil İtalyanca olmuştur. İtalyan teknik ve kültürüyle birlikte Fransız diline çok sayıda İtalyanca sözcük girdi. Fransızcaya aktılar ve çok geçmeden tepki uyandırdılar. Arı dilcilerle İtalyanlaştırıcılar arasında savaş başladı. Dilin abartılı biçimde İtalyanlaştırılmış bir imgesini sunan İtalyanlaştırıcıların parodileri yapıldı. Sözgelimi Henri Estienne böyle bir parodi yazmıştır.

Fransız dilinin İtalyanlaştırılması ve bununla savaş, dillerin karşılıklı aydınlanışının tarihinde yeni ve önemli bir belgedir. Konu burada artık, karşılıklı yönelimleri hem tüm sınırlanmışlığı ve perspektifleriyle kendine özgü bir bütün olan dil duyumuna, hem zaman duyumuna, hem de somut tarihsel uzam duyumuna yeni bir moment getiren iki yeni ulusal dildir.

Dillerin bu karşılıklı aydınlanışı sürecinde, çevirilerin büyük önem taşıdığını özellikle belirtmek gerekir. XVI. yüzyılın

[8] Ortaçağ yalnızca ilkel yabancı dil komiğini tanıyordu. Böylece mysterialarda yabancılıkları ve anlaşılmazlıklarıyla güldürmeyi başaran, varolmayan dillerle yapılan konuşmalar oldukça sık görülürdü. Yabancı diller komiğinin oldukça önemli bir örneği ünlü *Maitre Pathelin* farsında bulunur. Burada kahraman Bretonca, Flemenkçe, Limousince, Lorrainece, Picardece ve Normanca, lehçeleriyle ve son olarak da Macaronik Latince ve "Grimoire" diliyle, yani varolmayan bir dille konuşur. Benzer olgular Rabelais'de Panurge'un Pantagruel'e, ikisi varolmayan yedi dilde yanıt verdiği bölümde de görülür.

edebi-dilsel yaşamında çevirilerin nasıl dikkat çekici bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Salel'in yaptığı Homeros çevirisi olay yaratmıştı. Amyot'nun yaptığı ünlü Plutarkhos çevirisi daha da büyük bir olay olmuştu (1559). İtalyan yazarlarından yapılan çok sayıda çeviri de özsel bir öneme sahipti. Hazır ve biçimlenmiş bir dile çeviri yapılmıyordu. Çeviri sürecinde, dilin kendisi de güçleniyor ve onun için henüz yeni olan, ilk kez yabancı dilin biçimlerinde keşfedilmiş yeni eşyalar ve kavramlar ve yüksek ideoloji dünyası ile kaplanıyordu.[9]

Çağın edebi-dilsel bilincinin nasıl karmaşık bir diller, lehçeler, ağızlar, jargonlar kesişiminde biçimlendiğini görüyoruz. Dillerin ve lehçelerin naif ve yakın bir aradalığı sona erdi ve edebi-dilsel bilinç kendi bir ve tartışmasız dilinin basitleştirilmiş sisteminde değil, birçok dilin sınırında, onların yoğun bir karşılıklı yönelim ve savaşa tutuştuğu yerde ortaya çıktı. Diller, soyut değil somut, sosyal, yaşam pratiklerinden ve sınıf savaşından ayrılmaz bir değerler sistemine sahip dünyagörüşleridir. Bu yüzden her bir nesne, kavrayış, bakış açısı, değerlendirme, her bir vurgulama dilsel dünya görüşlerinin kesişim noktasında ortaya çıkmıştır, yoğun ideolojik bir savaş sürüklenerek ortaya çıkmıştır. Bu sıradışı koşullarda ne dilsel ve sözel dogmacılık ne de sözel naiflik olası olmuştur. XVI. yüzyıl dili ve özellikle de Rabelais'nin dili bugüne dek genellikle naif olarak adlandırılmıştır. Aslında Avrupa edebiyat tarihinde bundan daha az naif bir dil görülmemiştir. Sıradışı serbestliği ve özgürlüğü naiflikten çok uzaktır. Çağın edebi-dilsel bilinci yalnız kendi dilini içeriden duymakla kalmıyor, onu dışarıdan, başka dille-

[9] Etienne Dolet XVI. yüzyılda çeviri kuralları üzerine *Bir Dilden Diğerine İyi Çeviri Yapmanın Yolu ([De la manière bien traduire d'une langue en autre]* 1540) adlı bir kitap yazmıştır. Joacchim du Belle de *Fransız Dilinin Övgüsü ve Savunusu* (1540) adlı kitabında çeviri kurallarına büyük yer ayırmıştır. Bu çağın çevirileriyle ilgili olarak bkz.: P. Villey, Les sourses d'idées au XVIe siècle, 1912. R. Sturel'in, *Amyot, Traducteur de Plutarque* adlı kitabında (Paris, 1909) dönemin çeviri yöntemlerinin çok değerli bir çözümlemesi yapılmaktadır (burada öncelikle Amyot'nun çeviri metni çözümlenir, bu arada XVI. yüzyıl çevirmenlerinin ortak eğilimleri sergilenir).

rin ışığında da görüyor, sınırlarını duyuyor, tüm göreceliği ve insaniliğiyle onu özgül ve sınırlı bir imge olarak görüyordu.

Böylesine etkin çok dillilik ve kendi diline dışarıdan, yani başka dillerin gözüyle bakma becerisi, bilinci dile karşı yaklaşımında oldukça özgür kılar. Dil, biçimsel-gramatik yapısında bile aşırı plastiktir. Sanatsal-ideolojik düzlemde öncelikle imgelerin ve kaynaşmaların sıradışı bir özgürlüğü, tüm dilsel normlardan, kurulu tüm dilsel hiyerarşilerden özgürlük önemlidir Dilde yukarı ve aşağı, yasak ve serbest, kutsal ve profan olanı ayırma gücü artmaktadır.

Dilin kendisinin insan düşüncesi ve özellikle de sanatsal imgeler üzerindeki gizli, asırlarca güçlenmiş dogmatizmi oldukça büyüktür. Yaratıcı bilincin tek bir dilde yaşadığı ya da dillerin, eğer bu bilinç birçok dille oluşuyorsa, kesin biçimde ayrıldığı ve aralarında egemenlik için savaşmadığı yerde, bu derinlere, dilin kendisine gömülmüş olan sahte dogmatizm düşüncesini yenmek olanaksızdır. Kendi dilinin dışında durmak, ancak özsel ve tarihsel bir dil değişimi gerçekleşirken, ancak dillerin deyim yerindeyse birbirlerine ve dünyaya karşı sınandıkları, onlarda zamanın, kültürün ve sosyal grupların sınırları keskin biçimde duyulduğu zaman olabilir. Rabelais'nin çağı tam da böyleydi. Ve ancak bu çağda Rabelaisci imgelerin sanatsal-ideolojik radikalizmi olanaklıydı.

Dieterich, *Pulcinella* adlı ünlü kitabında, Güney İtalya'nın eski gülmece sanatının kendine özgülüğünden bahsederken (mimler, farslar, komik oyunlar, soytarılık, bilmeceler, komik doğaçlamalar vb), tüm bu biçimlerin karmaşık bir kültür tipi için karakteristik olduğunu bildirir: çünkü Güney İtalya'da Yunan, Oskan ve Latin kültür ve dilleri dolaysızca kaynaşmış ve iç içe geçmişti. Güneyli İtalyanlar kümesinde, ilk Romalı şair Ennius'ta olduğu gibi üç ruh barınıyordu. Komik kültürleriyle Attelanae yine Yunan-Oskan kültürünün ortasında, daha sonra da karmaşık Roma kültüründe bulunuyordu.[10] Son olarak Pulcinella figürü de halkların ve dillerin sürekli

[10] Dieterich A. *Pulcinella*, 1897, s. 82.

kaynaştığı o aynı yerdeki halk kümesinden doğmuştu.[11]

Dieterich'in görüşleri böyledir. Bunlar şöyle özetlenebilir: Sicilya ve Güney İtalya'nın kendine özgü ve oldukça özgür gülmece sözleri, Attelanae'nin benzer sözleri ve son olarak Pulcinella'ların yine benzer sözleri, yalnız doğrudan ilişkide bulunmakla kalmayıp belli bir anlamda aralarında kaynaşmış da olan dillerin ve kültürlerin sınırında doğmuştur. Biz de gülmeceli evrenselcilikleri ve radikalizmleri için, bu biçimlerin, tam da dillerin sınırında doğup gelişmelerinin oldukça büyük bir öneme sahip olduğunu kabul ediyoruz. Dieterich'in belirttiği bu biçimlerin çok dillilikle olan ilişkisi, bize derin biçimde önemli gelmektedir. Edebi-sanatsal imgesel yaratıcılık alanında, bir ve biricik bir dil sisteminin içinde kalarak, soyut düşüncenin çabalarıyla, bu sistemin tüm biçimlerine sızmış olan o çok daha derinlikli ve gizli dogmatizmi yenmek olanaklı değildir. İmgenin kesinlikle yeni, gerçekten düzyazısal, özeleştirel, mutlak olarak katı ve korkusuz (bu yüzden de neşeli) bir yaşamı ancak dillerin sınırında başlamaktadır. Bir dilin başka dillere kapalı ve sağır sisteminde, imge, Dieterich'in Güney İtalyan mim ve farsında, Atellanae'lilerde (onlar hakkında bir şeyler söyleyebildiğimiz kadarıyla) ve halk komiği Pulcinella'da bulduğu o "gerçek tanrısal cesaret ve arsızlık" için oldukça tutuktur.[12] Yineleyelim: bir başka dil, bir başka dünyagörüşü ve kültürdür, fakat somut ve sonuna dek çevrilemeyen biçimiyle. Ancak dillerin dışında, hem sınırdışı bir özgürlük, hem de Rabelaisci imgenin neşeli amansızlığı olanaklıdır.

Böylece Rabelais'nin yapıtında, halk-bayram biçimleri geleneğiyle kutsanmış gülmece özgürlüğü, dilsel dogmatizmin yenilmesi sayesinde çok daha ileri bir ideolojik bilinç aşamasına taşınmıştır. Gizli ve sağlamlaşmış dogmatizmin bu yengisi, ancak Rabelais'nin çağında gerçekleşen o keskin dillerin karşılıklı yönelimi ve aydınlanışı koşullarında gerçekleşebilirdi. Çağın dilsel yaşamında, yine o hem ayrı biçim ve anlamlar, hem de dil-dünyagörüşü bütünleri olarak

---

[11] Dieterich A. *Pulcinella*, 1897, s. 250.
"Ancak Pulcinella'nın sahici tanrısal cesareti ve utanmazlığı," dedir Dieterich, "antik fars ve Attelanae'nin karakterine, sesine ve atmosferine bizler için ışık tutabilir" (A. Dieterich, *Pulcinella*, 1897, s. 266).

ölüm ve doğumun, yaşlanma ve yenilenmenin eş-zamanlılığı dramı sahnelenmişti.



Rabelais'nin yapıtının –bizim açımızdan– en önemli yönlerini ele aldık ve bu yapıtın sıradışı kendine özgülüğünü, Rabelais'nin tüm imgelerinde güçlü izleri görülebilen geçmişin halk gülmece kültürünün belirlediğini göstermeye çalıştık.

Yurtdışındaki çağdaş Rabelais uzmanlığının başlıca kusuru, halk kültürünü tanımadan François Rabelais'nin yapıtını resmi kültür çerçevesine yerleştirmeye, onu Fransa'nın "büyük," yani resmi edebiyatının selinde kavramaya kalkışmasıdır. Bu yüzden Rabelais uzmanlığı, yapıtında en önemli olan şeylere nüfuz etmeyi başaramaz. Bizse çalışmamızda Rabelais'yi tam da her zaman, gelişiminin her aşamasında egemen sınıfların resmi kültürüne karşı durmuş ve kendine özgü bir dünyaya bakış açısı ve bunun imgesel ifadesinin kendine özgü biçimlerini ortaya çıkarmış olan halk kültürü selinde kavramayı denedik.

Edebiyat bilimi ve estetik genellikle son üç yüzyılın edebiyatındaki dar ve sıradanlaşmış gülmece olgularına dayanmakta ve Rönesans gülmecesini de bu dar gülmece ve komik kavramlarıyla anlamayı denemektedir; bu arada bu kavramlar Moliere'in kavranması için bile yeterli değildir. Rabelais, bin yıllık halk gülmecesinin mirasçısı ve sonlandırıcısıdır. Yapıtı gülmece kültürünü en güçlü, derinlikli ve özgün olgularıyla kavramak üzere vazgeçilmez anahtardır.



Çalışmamız, geçmişin halk gülmece kültürünün incelenmesinin engin çabasında yalnızca bir ilk adımdır. Olasılıkla, bu ilk adım da daha yeterince sağlam değildir ve tam olarak doğru da değildir. Fakat ortaya koyduğumuz bu hedefin önemine derinden inanmaktayız. Kültürel ve edebi yaşam ve insanlık tarihinin geçmiş çağlarının savaşı, hep varolmuş olan ve hiçbir zaman egemen sınıfların resmi kültürüyle kaynaşmamış olan kendine özgü halk gülmece kültürünü göz ardı ederek doğru biçimde kavranamaz. Geçmiş

çağları aydınlatırken çok sık olarak "her çağın sözüne inanmaya," yani –az ya da çok ölçüde– resmi ideologlarına inanmaya zorunlu kalırız, çünkü halkın kendi sesini duyamayız, onun saf ve bulanmamış ifadesini bulup çözemeyiz (kendimize bugüne dek çok tek yönlü bir ortaçağ kültürü ve inancı sunmuş bulunmaktayız).

Dünya tarihi dramının tüm eylemleri gülen halk koroları-nın önünde gerçekleşmiştir.[13] Bu koroyu duymaksızın, bütün olarak dramı da anlaşılamaz. Puşkin'in *Boris Godunov*'unu halk sahneleri olmaksızın bir düşünelim – Puşkin'in dramının böyle bir sunumu yalnız tamamlanmamış değil, çarpık da olacaktır. Dramda yer alan tüm karakterler, sınırlı bir bakış açısı sunmaktadır ve çağın ve trajedide yer alan olaylarının gerçek anlamı ancak halk sahneleriyle birlikte keşfedilir. 'de en son sözler halka aittir.

İmgemiz, basitçe metaforik bir karşılaştırma değildir. Dünya tarihinin her çağı halk kültüründe kendi ifadesini bulmuştur. Her zaman, geçmişin tüm çağlarında, üzerinde gülen bir halkın gezindiği, sözde çarın kâbusunda gördüğü sokak vardır:

> Aşağıda, sokakta halk dalgalanıyordu,
> Ve gülerek beni gösteriyorlardı;
> Hem utandım hem korktum

Yineleyelim, dünya tarihinin her eylemine gülen bir koro eşlik etmiştir. Fakat her çağda gülen koro, Rabelais gibi bir koro şefine sahip olmamıştır. Ve o yalnız Rönesans döneminde halk korosunun şefi olduysa da gülen halkın kendine özgü ve zor dilini öyle açık ve tam bir biçimde sergilemiştir ki, yapıtı başka çağların da halk gülmece kültürüne ışık tutmaktadır.

[13] Halk, şüphesiz, dünya tarihi dramına kendisi de katılmaktadır, fakat diğer katılımcılardan (başka şeylerin yanı sıra) doğru biçimde ambivalent gülüşle gülebilmesi nedeniyle de ayrılmaktadır.

EK

Рабле
и Гоголь

# Rabelais ve Gogol

(Söz Sanatı ve Halk Gülmece Kültürü)

Михаил Михайлов

Rabelais bin yıllık halk gülmecesinin mirasçısı ve zirvesidir. Yapıtı, Avrupa gülmece kültürünün en güçlü, derinlikli ve özgün olgularının benzersiz anahtarıdır. Rabelais üzerine olan kitabımızda, bu büyük sanatçının yapıtının temel ilkelerinin geçmişin halk gülmece kültürü tarafından belirlenmiş olduğunu göstermeyi denemiştik. Çağdaş edebiyat biliminin özsel başarısızlıklarından biri, tüm edebiyatı –özellikle de Rönesans edebiyatını– resmi kültür çerçevesi içinde tutmaya çalışmasındadır. Buna karşılık Rabelais'nin yapıtı da ancak, her zaman, gelişimin her aşamasında resmi kültüre karşıt olmuş ve kendine özgü dünyaya bakış açısını ve onun imgesel yansımasının kendine özgü biçimlerini ortaya koymuş olan halk kültürünün içinde gerçekten kavranabilir.

Edebiyat bilimi ve estetik genellikle son üç yüzyılın edebiyatındaki dar ve tekdüze gülmece olgularından yola çıkarak bu dar gülmece ve komik kavramlarının içine Rönesans gülmecesini de sıkıştırmayı denemektedir; fakat bu kavramlar Moliere'i kavramak için bile yeterli olmaktan uzaktır.

Burada yeni zamanların gülmece edebiyatının en ünlü olgusunu, Gogol'un yapıtını ele alacağız. Bizi yalnızca yapıtındaki halk gülmece kültürü öğeleri ilgilendirmektedir.



Rabelais'nin Gogol üzerindeki (Sterne ve Fransız doğalcı okulu aracılığıyla gelen) açık ve örtük etkileri sorununa değinmeyeceğiz. Burada bizim için önemli olan, –Rabe-

lais'den bağımsız olarak– Gogol'ün anavatanındaki halk-bayram biçimleriyle dolaysız ilişkisini belirleyen özelliklerdir.

Gogol'ün çok yakından tanıdığı Ukrayna halk-bayram ve pazar yeri yaşamı, *Dikanka Yakınlarında Bir Çiftlikte Akşam Toplantıları*'nın içinde yer alan "Soroçinets Panayırı," "Bir Mayıs Gecesi," "Noel Arifesi," "İvan Kupalo Gecesi" adlı öykülerin çoğuna sinmiştir. Bayram ve özgür, neşeli bayram atmosferi tematiğinin kendisi, bu öykülerin kişilerini, imgelerini ve tonunu belirlemektedir Bayram, onunla ilgili inançlar, onun kendine özgü özgürlük ve neşe atmosferi, yaşamı, alışılmış düzeninden çıkarır ve olanaksız olanı olanaklı kılar (bu arada daha önce olanaksız olan düğünleri de sonlandırmaktadır). Hem adını andığımız saf bayram öykülerinde, hem de diğerlerinde neşeli karnaval yeraltı ve diablerie temsillerinin karakterine, tonuna ve işlevine derin biçimde yakın olan, neşeli şeytan önemli bir rol oynamaktadır.[1] Bu öykülerdeki yeme, içme ve üreme yaşamı bayram, karnaval-maslenitsa karakteri taşır. Her türden kılık değiştirme ve mistifikasyonların, ayrıca dövüşme ve alaşağı etmelerin önemli rolünü de belirtelim. Son olarak, bu öykülerdeki Gogol gülmecesi saf halk-bayram gülmecesidir Ambivalenttir ve doğaldır, maddecidir. Gogol gülmecesinin bu halk temeli, daha sonraki özsel gelişimine karşın, sonuna dek korunmuştur.

*Akşam Toplantıları*'nın önsözleri (özellikle de ilk kısımdaki) yapısı ve üslubu açısından Rabelais'nin önsözlerine yakındır. Okurlarla belirgin bir şakalaşma havasında kurulmuşlardır; ilk kısmın önsözü oldukça uzun bir hakaretle başlar (doğrusu, yazarın kendisinin değil, okurların öngörülen hakareti): "Amma da tuhaf ad koydum kitabıma: Dikanka Yakınlarında Bir Çiftlikte Akşam Toplantıları? Ne toplantılarıymış bunlar böyle? Üstelik arıcının teki attı bu ismi ortaya." Ve daha sonra karakteristik küfürler ("arka bahçede eşelenip duran veledin teki"), yemin ve lanetler ("boyun devrilsin," "buzda ayağı kayıp devrilsin" vb). Şöyle karakteristik bir imgeyle karşılaşılır: "Foma Grigoryeviç'in çirkin bir hareket yapmaya hazırlanan

[1] "Kaybolan Yazı" adlı öyküde geçen, yeraltındaki budalalar arasındaki oyuna ilişkin kesin karnaval imgesinin altını çizelim.

eli de böreğe uzandı." Öykü akademik bir Latinceleştirme aracılığıyla sunulur (karş. Rabelais'deki Limousine öğrencisiyle ilgili bölüm). Önsözün sonuna doğru, bir dizi yemek tasviri, yani şölen imgeleri sıralanır.

Soroçinets Panayırı'ndan, çok karakteristik bir imge olan dans eden yaşlılık (bir bakıma dans eden ölüm) imgesini ele alalım: "Herkes dans ediyordu. Ama yeni, güleç, canlı insanlar arasında salınan dünyadan kopuk mezar taşlarını soluk yüzlerinde taşıyan ihtiyarlara bakınca çok daha korkunç, çok daha ürpertici bir duygu kaplıyordu insanın içini. Düşüncesiz! Hatta çocuksu mutluluktan yoksun, yakınlık kıvılcımından yoksun, sadece bir mühendis cansız bir otomatı insan gibi davranmaya zorlandığı zaman ortaya çıkan hareketlerle, sessizce sallıyorlardı buruşuk başlarını, neşeli kalabalığın arkasında dans ediyor, genç çiftlere dönüp bir kez olsun bakmıyorlardı."

*Mirgorod* ve *Taras Bulba*'da grotesk gerçekçilik özellikleri sergilenir. Ukrayna'da (Belarus'ta olduğu gibi) grotesk gerçekçilik geleneği çok güçlü ve canlıydı. Kaynakları öncelikle ruhban okulları, burs (ilahiyat okulu) ve akademilerdi (Kiev'in, benzer geleneklere sahip, kendi "Aziz Geneieve tepesi" vardı). Gezgin öğretmenler ve bayağı ruhbanlar, "papaz çömezleri," facéties, anektod, küçük dilsel travestiler, parodili gramerlerin vb sözlü eğlencelik edebiyatını Ukrayna'nın dört bir yanına taşımışlardı. Grotesk gerçekçilik geleneği, Ukrayna'nın (yalnız ruhban değil, bütün) eğitim kurumlarında, Gogol zamanında da daha sonraları da canlıydı. Ukrayna'nın çeşitli kökenlerden (özellikle ruhban çevrelerden) gelen entelijensiyasının masa sohbetlerinde de canlıydı. Gogol onları dolaysızca canlı sözlü biçimlerinde tanımamış olamaz. Dahası, bunları yazılı kaynaklardan da tanımıştır. Son olarak, grotesk gerçekçiliğin özsel momentlerini, yapıtı kendisini derin biçimde etkilemiş olan Narejni'de benimsemiştir. Bursak'ın (ilahiyat öğrencisinin) özgür eğlencelik gülmecesi, *Akşam Toplantıları*'nda dile getirilen halk-bayram gülmecesiyle yakınlık taşır ve aynı zamanda bu Ukrayna *bursak* gülmecesi, batının *rirus paschalis*'inin (paskalya gülmecesinin) uzak bir Kiev yankısıdır. Bu yüzden Ukrayna folklorunun halk-bayram öğeleri ve bursak grotesk gerçekçiliğinin öğeleri *Viy*'de ve

*Taras Bulba*'da, tıpkı Rabelais'nin romanında ondan önce gelen üç yüzyılın benzer öğelerinin organik biçimde kaynaşması gibi, organik ve güçlü biçimde kaynaşmıştır. Latin bilgeliğini halk gülmecesiyle, bahadır gücüyle, ölçüsüz açlık ve susuzlukla kaynaştırmış olan eşitlikçi bir vatansız bursak, bir Homa Brut figürü, batılı kardeşlerine, Panurge ve özellikle de peder Jean'a çok yakındır.

Özenli bir çözümleme, *Taras Bulba*'da bu momentlerin yanı sıra, Rabelais'yle aynı kökten gelen neşeli bahadırlık imgeleri, kanlı kavgaların ve ziyafetlerin Rabelaisci türden abartılışını ortaya çıkaracaktır ve dahası, özgür savaşın kendine özgü düzeninin ve yaşayışının tasvirinde halk-bayram ütopyacılığının, kendine özgü Ukrayna saturnalia'larının derinlikli öğelerini keşfedecektir. *Taras Bulba*'daki birçok şey, sözgelimi daha en baştaki hikâye, karnaval tipi öğeler taşır: bursakların yolculuğu ve Ostap'ın babasıyla yumruk dövüşü (uç noktada, bu saturnalia'nın "ütopik yumruklarıdır").

Petersburg hikâyelerinde ve Gogol'ün daha sonraki yapıtının tamamında halk gülmece kültürünün başka öğeleriyle, öncelikle de üslubun kendisinde karşılaşırız. Burada halk komiğinin sokak ve pazar yeri biçimlerinin dolaysız etkisi olduğunda şüphe yoktur. *Burun*'un imgeleri ve üslubu, şüphesiz Sterne ve Sterneci edebiyatla bağlantılıdır: bu imgeler o yıllarda yaygındı. Fakat çok grotesk olan ve bağımsız bir yaşama yönelen burun türünden bir burun temasıyla Gogol, Pazar yerinde bizim Rus Pulcinella'mız olan Petruşka'da karşılaşmış olmalı. Pazar yerinde, ironik reklam ve övgü havası taşıyan, mantıkdışılık ve bilinçli saçmalıklar ("coq-à-l'âne" öğeleri) yüklü pazar bağırtıları dilinin akış tarzına karışan üslupla da karşılaşmıştır. Tüm bu olgularda Gogol'ün üslubunun ve imgeleminin Sterneciliği (buna bağlı olarak, Rabelais'nin örtük etkisi), halk komiğinin dolaysız etkileriyle kaynaşmıştır.

"Coq-à-l'âne" öğeleri –birbirinden kopuk mantıkdışılıklar gibi, daha gelişmiş sözlü saçmalıklar da– Gogol'de oldukça yaygındır. Davaların ve kalem odası çapkınlıklarının tasvirinde, dedikodu ve söylentilerin tasvirinde, sözgelimi memurların Çiçikov'la ilgili önyargılarında, Nozdrev'in bu tema üzerine

fiil çeşitlemesi yapışında, iki bayanın sohbetinde, Çiçikov'un çiftlik sahipleriyle ölü canları almak üzere yaptığı konuşmalarda vb özellikle bulunmaktadırlar. Bu öğelerin halk komiği biçimleriyle ve grotesk gerçekçilikle olan ilişkisi şüpheye yer bırakmamaktadırz.

Son olarak bir momente daha değinelim. *Ölü Canlar*'ın temelinde, dikkatli bir çözümleme yeraltına, ölüler ülkesine yapılan neşeli (karnaval) gezileri biçimlerini keşfedecektir. *Ölü Canlar*, Rabelais'nin dördüncü kitabıyla, yani Pantagruel'in yolculuğuyla ilginç bir paralellik gösterir. *Ölü Canlar*'ın dünyası, neşeli yeraltının dünyasıdır. Dışsal olarak daha çok Quevedo'nun[2] yeraltısına benzemektedir, fakat iç özü bakımından Rabelais'nin dördüncü kitabının dünyasına yakındır. Burada hem karnaval "cehenneminin" ayaktakımıyla, hem hurdalarıyla, hem de hakaretli metaforların gerçekleşmesi olan bir dizi imgeyle karşılaşmaktayız. Ve Çiçikov'un "yolculuğunun" ("gezisinin") türü de kronotopik bir hareket türüdür. Anlaşılan, *Ölü Canlar*'ın bu derin geleneksel temeli, farklı tören ve farklı geleneklerin geniş malzemesiyle zenginleşmiş ve temellendirilmiştir.

Gogol'ün yapıtında halk-bayram kültürünün neredeyse tüm öğeleriyle karşılaşmaktayız. Gogol'ün, doğrusu çoğunlukla romantik renkler taşıyan, kendine özgü bir karnaval dünya duyumu vardı. Bu onda çeşitli ifade biçimlerine bürünmüştür. Burada yalnızca Rus halkı ve hızlı geliş gidişler üzerine ünlü saf karnaval nitelemesini analım: "Hızlı gitmeyi sevmeyen Rus mu vardır! Başdöndürücü bir hızla yol aldıkça onun içi açılır, neşesi yerine gelir ve 'Gel keyfim, gel!' diye bağırır. Hızda büyülü bir şey vardır, onu kim sevmez?" (Kt. 1, bl. 11). Ve az ilerde: "Hızda büyülü bir şey vardır, onu kim sevmez? Yolcu görünmeyen bir gücün onu kanatlarına alıp uçurduğunu sanır

[2] Quevedo y Villegas, *Hayaller* (1607-1613 yılları arasında yazılmış, 1627 yılında yayımlanmıştır). Burada değişik sınıf ve mesleklerle, farklı ayıp ve insani zaafların temsilcileri cehenneme gitmektedir. Satir derinlikli ve gerçek bir ambivalentlikten neredeyse yoksundur.

ve uçar, uçar, her şeyin kendisiyle birlikte uçtuğunu düşünür." Olgular arasındaki tüm bu statik sınırların yıkılmasının altını çizelim. Kendine özgü Gogolcu "yol" duyumu da ki sıkça belirtir bunu, saf karnaval karakteri taşır.

Gogol grotesk beden kavrayışına da yabancı değildir. İşte *Ölü Canlar*'ın ilk cildinin taslaklarından çok karakteristik bir alıntı: "Gerçekten de bu yeryüzünde amma türlü yüz vardır! İstediğiniz çamuru alın, hiçbiri birbirine benzemez. Burun birinin yüzüne hâkim olmuş, oturmuştur, bir başkasında kumanda dudaklardadır, bir üçüncüde yanaklar öyle geniştir ki burun düğme gibi kalır: birinin çenesi kocamandır, üzerine tükürmemek için mendille örter. Üstelik bir de insana hiç benzemeyenler vardır. Şu smokin giymiş olan tam köpek gibidir, elinde baston görünce şaşakalırsınız: ilk gördüğünü ısıracak gibidir."

Gogol'de oldukça tutarlı bir adların lakaba dönüştürülmesi sistemiyle de karşılaşıyoruz. Gogol'un *Ölü Canlar*'ın ikinci cildi için seçtiği Gogolcü şehir adının ambivalent, övgülü-hakaretli özü nasıl da neredeyse kuramsal bir soyutluk sergilemektedir – Tfuslav! [yani: Tüü-slava ya da tüü-şanına – çn.] Onda övgü ile hakaretlerin yakın kaynaşmasının şu türden açık örnekleriyle de karşılaşırız (hayranlık dolu, hayır duası eden lanet biçiminde): "Şeytan alsın seni, amma güzelsin!"

Gogol kendi gülmecesinin dünya görüşsel ve evrensel karakterini derin biçimde hissetmiş ve aynı zamanda, bu tür bir gülmece için XIX. yüzyılın "ciddi" kültürü koşullarında ne bir kuramsal temellendirme ve aydınlatma, ne de uygun bir yer bulamamıştır. Düşünceleri içerisinde, neden güldüğünü açıklarken, açık bir biçimde, gülmecenin doğasına, onun evrensel, herkesi kucaklayan halk karakterini sonuna dek keşfetmeye cesaret edememiştir; kendi adına gülmecesini zamanın sınırlı ahlakı içinde aklamıştır. Bu aklamalarda, yönelik oldukları kişilerin kavrayışına göre tasarlanmış bir şeyler vardır. Gogol, onun gülmeceli yapıtından taşan o engin, benzersiz gücü istemeden zayıflatmış, sınırlamış, dahası yapay biçimde resmi çerçeve içine kapatmayı denemiştir. Birincil, dışsal, "alaya alan" olumsuz etki, ilkel kavrayışlara sataşıp onları yıkarak, dolaysız gözlemcilerin bu güçteki olumlu özü

görmesini engellemiştir. "Fakat neden hüzünleniyor kalbim?" diye sorar Gogol, *Tiyatroyla Gezi*'de (1842) ve şöyle yanıt verir: "Kimse piyesimdeki dürüst kişinin yerini tutamaz [diye]." Daha ilerde, "bu dürüst asil kişinin gülmece olduğu" söylenir. "Asildir, çünkü dünyada ona verilen aşağı yere bakmaksızın, öne çıkmaya karar vermiştir."

"Bayağı," aşağı, halksal bu anlam bu gülmeceye Gogol'ün tanımıyla, "asil bir kişilik" verir, hatta şunu da ekleyebilirdi: tanrısal bir kişilik verir, çünkü tanrılar eski halk komedilerinin halk gülmece doğallığında böyle güler. Bu gülmece (onun "oynayan kişi" olarak gerçekliği), o zaman varolan ve olanaklı olan açıklamaya sığmaz.

"Gülmece önemlidir ve insanların sandığından daha derindir," diye yazar Gogol aynı yerde. "Gülmece geçici bir sinirlilikten ya da zayıf bir halden doğmaz, gülmece boş vakit geçirmeye ve eğlenceye de hizmet etmez – gülmece aydınlık insan doğasından çıkar, ondan çıkar, çünkü temelinde 'ebediyen akan bir pınar' yer alır.

Hayır, gülmecenin öfkeye yol açtığını söyleyenler yanılıyor. Sadece kasvet öfke yaratır ve gülmece aydınlıktır. Çıplak halde gördüğü zaman insanı öfkelendirecek çok şey vardır, ama gülmecenin gücüyle aydınlanınca o bile insanın ruhuna teselli verir. Ama böyle bir gülmecenin büyük gücünü duyar duymaz, 'gülünç olan bayağıdır' der toplum. Sadece ciddi ve ağırbaşlı bir sesle söylenenlere yüce derler."

Gogol'ün halk gülmece kültürünün içinden serpilmiş olan, "olumlu," "aydınlık," "yüksek" gülmecesi anlaşılmamıştır (birçok açıdan bugüne dek de anlaşılmamıştır). Satiriğin gülmecesine uygun düşmeyen bu gülmece, Gogol'ün yapıtını büyük ölçüde belirlemiştir. İçsel doğasının onu, "tanrılar gibi" gülmeye yönelttiği, fakat onun kendi gülmecesini zamanının sınırlı insani ahlakıyla kaçınılmaz olarak aklamayı yeğlediği söylenebilir.

Yine de bu gülmece Gogol'ün poetikasında, dilinin kuruluşunda tümüyle sergilenmektedir. Bu dile halkın edebi olmayan dilsel yaşamı (onun edebi olmayan katmanları) özgürce girmektedier. Gogol yayınlanmamış dilsel alanlardan yararlanmaktadır. Karalama defterleri tam anlamıyla işlen-

memiş, esrarlı, anlam ve sesletim açısından ambivalent sözcüklerle doludur. Hatta önsözünde şunları söylediği bir *Rus Dilinin Açıklamalı Sözlüğü* yayınlamaya heveslenmişti: "Toplumumuzun farklı yerlerinde yaşayanlar arasında kök olarak Rus olan sözcüklerin açık, gerçek anlamı, toprağın ve halkın kendine özgü ruhuyla tahrif edilmekte, biri bir yerdeki sözcüğe bir anlam yüklerken, diğeri bunu tamamen unutmakta olduğundan böyle bir sözlük benim için kaçınılmaz göründü." Gogol halkın dilsel doğallığı ile dilin ölü, katılaşmış katmanları arasındaki savaşın kaçınılmazlığını duymaktadır. Rönesans bilinci için karakteristik olan tek bir otoriter, bölünmemiş dilin yokluğu, onun yapıtında çok yönlü gülünç birbirinden bağımsız dilsel alanların örgütlenişiyle geri çağırılmıştır. Onun sözlerinde unutulmuş ya da yasaklanmış anlamların sürekli özgürleşmesini gözleriz.

Geçmişte kaybolmuş, unutulmuş anlamlar birbirleriyle konuşmaya, kabuklarından çıkmaya, birbirlerinin yerini alıp değişme arayışına başlar. Ancak belli deyişler bağlamında, belli dilsel alanların sınırları içinde, durumlarla, bunların sonuçlarıyla doğrudan bağlantılı olarak var olan anlamsal ilişkiler, bu koşullarda yeniden doğma, yenilenmiş yaşama seslenme olanağına kavuşurlar. Yoksa görünmeden kalacak ve bir var olmayı bırakacaklardı; kurallar gibi korunmamışlardır, (yazılı ve basılı dilde işlenmiş olan) soyut anlamsal bağlamların içinde, yaşayan yinelenmez olayları dile getirmek üzere kısmen karmaşıklaşmış olarak kapalı kalmamışlardır. Soyut normatif dilde, bir dünya görüşüne girmek üzere herhangi bir kurala sahip değildirler, çünkü bu kavranılmış anlamların sistemi değil, konuşan yaşamın kendisidir. Genellikle edebiyat, gündelik işler, ciddiyet dışındaki durumların dile getirilişi olarak (insanlar güldükleri, şarkı söyledikleri, küfrettikleri, bayramlaştıkları, ziyafete oturdukları sırada, genel olarak kurulu düzenin dışına düşerler), ciddi resmi dil içinde temsil edilmeyi düşünemezlerdi. Yine de bu durumlar ve deyimler ölmez, edebiyat onları unutsa ve hatta onlardan kaçınsa bile.

Bu yüzden yaşayan halk diline dönmek kaçınılmazdır ve halk bilincinin Gogol gibi dahi sözcülerinin yapıtında bu iyice duyulur hale gelmektedir. Burada normatif çevrelerde genel-

likle kullanılan, ileriye doğru doğrusal bir hareketle ilgili ilkel inançlardan uzak durulur. İleriye doğru atılan her bir önemli adıma, başlangıca ("ilksellik"), daha da doğrusu, yenilenmiş başlangıca dönüşün eşlik ettiği açıklanır. Yalnızca bellek ileri gidebilir, unutuş değil. Bellek başlangıca döner ve onu yenilemektedir. Şüphesiz, "ileri" ve "geri" terimlerinin kendileri bu kavrayışta kendi kapalı mutlaklıklarını kaybeder, hemen karşılıklı etkileşimleriyle hareketin, (Elealılardan Bergson'a dek) filozofların incelemiş ve farklı şekillerde yorumlamış olduğu, canlı paradoksal doğasını sergilerler. Dile ek olarak böyle bir dönüş, onun etkin, birikimli belleğinin anlamsal uzamının tamamında cisimlenmesi anlamına gelir. Bu cisimlenme-yenilenmenin araçlarından biri de Gogol'de oldukça açık biçimde dile getirilmiş olan, halk gülmece kültürüdür.

Gogol'de gülmece dili, bütününde, birbirinden ayrı olumsuz olguların basitçe gösterilişini değil, dünyanın bir bütün olarak kendine özgü yanının ortaya çıkarılışını sergiler.

Bu anlamda Gogol'daki gülmece bölgesi, bağlantı bölgesi olur. Çelişkili olan ile uygunsuz olanı birleştiren şey, ilişki olarak canlanır. Sözcükler peşlerinden bağlantıların, neredeyse her zaman için edebiyattan uzak olmuş olan dilsel türlerin toptan izlenimlerini getirirler. Sıradan bir dedikodu bile bu bağlamda dilsel bir sorun, dilsel çöp anlamına bile sahip değil gibi görünen şeylerin arasından çıkan önemli şeyler gibi duyulur.

Dilde, sözcüğün resmi, doğrudan, "edepli" yüzeyini parçalayan, farklı gerçekliklere karşılık gelen çağın edebi normlarından sürekli bir kopuş gerçekleşir. Yeme süreci, genel olarak maddi-bedensel yaşamın çeşitli oluşumları, herhangi tuhaf burun, yumru vb biçimleri, kendilerini anlamlandırmak için dile gereksinim duyar, herhangi bir yeni ustalık, uydurma, saygısızlıkla savaş zamanla ve bir kanona uymaksızın gelişir; aynı zamanda kanona uymamazlık edemeyeceği de açıktır. Anlamın parçalanması, bir yerden diğerine sıçraması, aynı anda hem denge sağlama hem de düşüş eğilimi – çok ölçülü doğasını sergileyen ve yenilenmesine giden yolu gösteren sözcüğün komik travestileştirilmesi – gerçekleşir.

Dizginsiz dans, insanda göze çarpan hayvan özellikleri vb bu hedeflere hizmet eder. Gogol jestli ve hakaretli bir kaynağa, halk gülmece dilinin herhangi bir özgül özelliğini ihmal etmeksizin, özel bir ilgi göstermektedir. Resmi elbise ve şöhret dışındaki yaşam, gençliğinde resmi elbiseler ve şöhret üzerine hayaller kurmuş olsa bile onu kendine alışılmadık bir güçle çekmektedir. Gülmecenin çiğnenen hakikati onda yandaşını ve sözcüsünü bulmuştur.

Böylece iki dünyanın üst üste binmesini ve karşılıklı etkileşimini görüyoruz: rütbelerin ve resmi elbiselerin tamamen yasallaşmış, resmi, biçimlenmiş, "başkent yaşamı" hayalinde açıkça dile getirilmiş olan dünyası ve her şeyin gülünç ve ciddiyetsiz olduğu, ciddi olanın yalnız gülmece olduğu dünya. Bu dünyanın taşıdığı saçmalık ve absürt, tersine diğerinin, dışsal olanın gerçek birleştirici içsel ilkesi olarak görünmektedir. Dilsel etkileşimlerin çoğunda bulunan, halk kaynaklarının bu neşeli absürtü, Gogol tarafından kesin biçimde saptanmıştır.

Gogol dünyası, buna bağlı olarak, her zaman bağlantı bölgesinde bulunmaktadır (tüm gülünç tasvirler gibi). Bu bölgede tüm nesneler elle tutulur hale gelir, dilsel araçlarla temsil edilen yiyecekler damak tadı uyandırabilir, bütünlüklerini kaybetmeyen farklı hareketlerin analitik anlatımını da yapabilir. Her şey dünyevidir, çağdaştır, gerçekten vardır.

Gogol'ün aktarmak istediği özsel şeylerden hiçbirinin, anımsamalar bölgesinde sunulmaması ilginçtir. Çiçikov'un geçmişi, sözgelimi "ölü canlar" arayışına göre uzak bir bölgede ve farklı bir dilsel düzlemde sunulur – burada gülmece yoktur. Karakterin şimdiki zamanda anlatıldığı yerdeyse, kesintisiz çevresindeki her şeyi birleştiren, çarpıştıran, bağlantılandıran gülmecenin doğal özellikleri vardır.

Bu gülmece dünyasının yeni karşılıklı etkileşimler için sürekli açık olması önemlidir. Geleneksel bütün ve yalnızca bütün içinde kendi anlamına kavuşan, bütünün öğesine ilişkin alışılmış kavramlar, burada gözden geçirilir ve bir parça daha derinleştirilir. Konu, böyle her bir öğenin aynı zamanda, içinde her şeyden de çok anlamına kavuştuğu, herhangi başka bir bütünün (sözgelimi halk kültürünün) temsilcisi olmasıdır. Go-

golcü dünyanın bütünlüğü, böylece ilkesel olarak kapalı, kendinden hoşnut değildir.

Ancak halk kültürü sayesinde Gogol'ün çağdaşlığı "büyük zamanlara" seslenir.

Karnavallaştırılmış toplluk imgelerine derinlik ve ilişkiler kazandırır: Neva Bulvarı, memurluk, kalem odası, meclis (*Kaput*'un başlangıcı, "alçaklık ve saçmalık meclisi" vb). Onda neşeli kayıp biricik olarak anlaşılır, Gogol'de neşeli ölüm, piposunu kaybetmiş Bulba, neşeli kahramanlık, ölen Akaki Akakiyeviç'in değişimi (ölüm öncesi isyan ve küfür dolu konuşması), onun ölüm sonrasına yolculuğudur. Karnavallaştırılmış topluluklar, özünde, "şimdiki," "ciddi," "doğru" yaşamdan halk gülmecesi aracılığıyla çıkarılmıştır. Gülmeceye karşı konumlanmış bir ciddiyet bakış açısı yoktur. Gülmece, "biricik olumlu kahramandır."

Gogol'de grotesk, buna bağlı olarak, normların basitçe yıkılması değil, mutlaklık ve sonsuzluğa eğilim gösteren tüm mutlak, durağan normların olumsuzlaması vardır. Apaçıklığı ve "kendi kendini düşünen" dünyayı, gerçeğin beklenmedikliği ve öngörülemezliği adına olumsuzlar. Sanki sağlam ve alışılmış olandan değil, "mucize"den iyilik beklemek gerektiğini söyler. Onda yenileyen, yaşama bağlayan halk fikri bulunur.

Ölü canların satın alınışı ve Çiçikov'un düşüncelerine yönelik çeşitli tepkiler de bu anlamda yaşam ile ölümün ilişkisine dair halk inançlarına, onların karnaval alaya alınmalarına aittir. Burada da ölümle ve yaşam ile ölümün sınırlarıyla karnaval oyunu öğeleri yer alır (sözgelimi Sobakeviç'in canlıların pek işe yaramadığı üzerine fikirleri, Koraboçki'nin ölüler karşısındaki korkusu ve "ölübeden duvara destek" deyişi vb) hiç olan ve ciddi, korkunç olanın çarpışmasındaki karnaval oyunu; tükenmezlik ve sonsuzluk üzerine inançlarla karnaval havasıyla oynanması (tükenmez dava, tükenmez saçmalık vb). Çiçikov'un yolculuğu da böyle tamamlanmamıştır.

Bu perspektifte gerçek imgeler ve toprak ağalığı düzeninden öznelerle olan karşılaştırma da daha kesin görünür (insanların alınıp satılması). Bu imge ve özneler toprak ağalığı düzeninin sonlanmasıyla birlikte sonlanırlar. Gogol'ün imge ve öz-

nesel durumları ölümsüzdür, bunlar büyük zamanın içindedir. Kısa zamanlara ait olan olgular, saf olumsuzlanan, sadece nefret edilen [şeyler] olabilirler, fakat büyük zamanda ambivalent ve hep varoluşa katılan herhangi biridir. Bunların ancak yok edilebilecekleri, ancak nefret edilebilecekleri ya da ancak kabul edilebilecekleri, daha içinde varolmadıkları o düzlemden, tüm bu çerçöpçüler [piluşkinler], köpeksiler [sobakeviçler] ve diğerleri, sonsuza dek kaldıkları, sonsuz oluşmakta olan, fakat ölmeyen varoluşa tüm katılımlarıyla gösterildikleri düzleme geçmişlerdir.

Gülen satirik neşeli değildir. En uç noktada ironik ve karamsardır. Gogol'deyse gülmece her şeye galip gelir. Özellikle, geçmişin kendine özgü bir bayağılık katharsis'i gerçekleştirir.

Gogol gülmecesinin sorunu doğru bir biçimde, ancak halk gülmece kültürünün incelenmesi temelinde ortaya konup karara bağlanabilir.

# ÇEVİRMENİN SONSÖZÜ

**Sabreden Rabelais**
**Sabri Gürses**

Bu çeviri bir yeniden çeviri değil. Aslında *François Rabelais ve Ortaçağ-Rönesans Halk Kültürü*'nü, Rusça aslından, yirmi birinci yüzyılın başında çevirdim ve bu çeviri ilk çeviri oldu, on altı yıl yayınlanmayı bekledi.

Bu başlı başına bir roman konusu, hem de iyi ve kötü karakterleri açısından, ani dönüşleri, beklenti, hayal kırıklıkları ve sevinçleri açısından, olay örgüsündeki sarsıcı anlarıyla, "bu kadar da olmaz, o nasıl böyle yapar!" dedirtecek türden durumlarıyla yazarını bekleyen bir roman konusu. Fakat bunu Bahtin'in kitabının Rusçada yaşadığı yirmi beş yıllık gecikmeyle kıyaslarsak, buna da şükür diyerek gülüp geçmeliyiz.

Bahtin her ne kadar Ekim Devriminin yanında yer alsa ve bugün Bahtin Çevresi diye bilinen yazarlarla birlikte, burjuva kültürüne karşı yenilikçi eleştirel ve kuramsal çalışmalar gerçekleştirse de, daha 1928 yılında gericilikle suçlandı ve Bolşevik yönetim onun kampa gönderilmesine karar verdi. Ceza sürgüne çevrilince, Bahtin Kazakistan'ın Kustanay şehrine gitti. Ondan sonra, uygun olmadığı konumlarda çalışmak ve

düşünsel çalışmalarını sürdürmek mücadelesiyle uzun yıllar büyük şehirlerin uzağında yaşadı. Rabelais çalışmasının kökleri, daha 1920'li yıllardaki Dostoyevski ve roman türünün kaynakları alanındaki çalışmalarına dayanıyor. 1938 yılında "Gerçekçilik Tarihinde Rabelais" adlı bir çalışmayı doktora tezi olarak hazırladı, fakat tezin sunulması altı yıl daha bekledi. 1946 yılında bir konferansta "Ortaçağ ve Rönesans Halk Kültürünün Sorunları" adlı sunumunu yaptı ve Kasım ayında, Moskova'da "Gerçekçilik Tarihinde Rabelais" adlı doçentlik tezini savundu. Tez, etkileyici bulundu, beğenildi, ama onaylanmadı. Bahtin sonraki yıllarda yine roman türünün özellikleri, burjuva kültürünün Rönesans ve Ortaçağ dünyasına bakışı, diyalog, sosyalist gerçekçilik, estetik kategoriler ve dil gibi birçok başlıkta makale ve çalışmalar yaptı. 1960 yılında, Vadim V. Kojinov (1930-2001), Sergey G. Boçarov (1929-) ve Georgi D. Gaçev (1929-2008) başta olmak üzere Moskovalı genç edebiyatbilimciler onu inzivasında buldular; ertesi yıl emekliye ayrıldı ve bu üçlünün desteğiyle kitaplarını yayına hazırlamaya başladı. 1963 yılında *Dostoyevski'nin Poetikasının Sorunları* adlı çalışmasının yeni basımı yapıldı; 1965 yılında da, Rabelais çalışması *François Rabelais ve Ortaçağ-Rönesans Halk Kültürü* adıyla ilk kez günışığına çıktı.

Ben de Rusçaya Bahtin ve Lotman'ı merak ederek, onları tanımak üzere yöneldim. İsimlerini çeşitli edebiyat incelemelerinden, Özdemir İnce'nin şiir dili incelemelerinde ve Terry Eagleton'ın kitaplarında görüp Rus düşüncesini kendi dilinde tanımak üzere İstanbul Üniversitesi'nde Rus Dili ve Edebiyatı okudum. Sonra, Mustafa Küpüşoğlu'nun önerisi ve desteğiyle, Bahtin'in *Rabelais* çalışmasını çevirmeye başladım ve hatta çeviriyi Genelkurmay Tercüme Bürosu'nda askerliğimi yaparken, mesai saatlerinden arta kalan vakitlerimde tamamladım. Böylece yirmi birinci yüzyılın başında kendi dilinden çevrilmiş bir Bahtin ortaya çıktı. Sonra... Sonra bu kitabın sonradan yapılan bir İngilizce çevirisi dahil olmak üzere, Rus edebiyatının ve düşüncesinin ikinci dillerden çevirileriyle mücadele etmek üzere yoğun bir çeviri macerasına girdim. Sonraki yıllarda Dostoyevski, Turgenyev, Tolstoy, Puşkin, Belıy, Bulgakov, Volkov, Lotman, Olyeşa, Pasternak, Grossman, Nabokov,

Bitov, Boyaşov, Sokolov, Ganiyeva gibi birçok Rus yazarının eserini çevirdim, başkalarının çevirilerini yayına hazırladım. Fakat Bahtin çevirim sabırla on altı yıl bekledi.

Bu çevirinin beklemesinin akıl alır bir sebebi yoktu, Bahtin'in şu ana dek hep İngilizceden çevrilmiş olmasının, kimsenin buna şaşmamasının da akıl alır bir sebebi yok. Bu konuda başkalarının yaptığı mesleki hataları ve işlenen *sükut cinayeti*'ni konu etmenin yeri burası değil. Böyle oluyor: Bahtin'in yaşadıklarının da akıl alır bir sebebi yok; Rusçada üretilmiş ve başka dillere hep Rusçadan aktarılmış olan kavram ve fikirleri Türkçeye ikinci dillerden aktarmayı olağan ve hatta mümkün bulmanın da. En azından ikinci dil çevirileri için Rusça editörler bulmak mümkündü, ama bu da benim editörlüğünü yaptığım bir Bahtin kitabı dışında sözkonusu olmadı bildiğim kadarıyla. Neyse ki, o kitap sayesinde Bahtin'in adının okunması imkansız "Bakhtin" olarak yazılmasının önüne geçmek mümkün oldu en azından. Kuşkusuz, bu sadece Bahtin'e özgü bir sorun değil, sonuçta Lenin'in, Stalin'in kitapları bile ancak son yıllarda bir iki tane Rusçadan çeviriye sahip oldu. Bu arada okurlar İngilizceden yapılmış, Rusça aslıyla karşılaştırılmamış bile olan Bahtin ve Bahtin çevresi çevirileriyle, ikinci dilden aktarılmış kavramlarla zengin Rus düşünce dünyasının içinde yollarını bulmaya çalıştılar. "Rabelais'de *popüler şenlikli* biçimler" gibi sözler girdi dilimize, Bahtin'in halkla yüksek, burjuva kültürü arasındaki uçurumu kırdığı kitabından bahsederken, yalın bir şekilde "halk" demeyip "popüler" diyen birçok makalenin doğmasına yol açtı bu da. Rusça dışındaki dillerden yapılmış Rus edebiyatı çevirilerinin yaptığı tahribat başlıbaşına bir "*popüler* bir halk kültürü" çalışması konusu.

Bu çeviride, geçen yıllar içinde büyük bir değişiklik yapılmadı; sadece kitabın Rusça aslındaki kalabalık isminin sunumunda tereddütler oldu. Çevirirken üzerinde en çok düşündüğüm sözcüklerden biri *smeh* olmuştu, onun için ambivalent bir bağlamı olan "gülmece" sözcüğünü seçmiştim, çünkü Rusçada *smeh* ile bu edebi türü de kastetmek mümkün ve Bahtin'in çalışmalarında edebi türlerin oluşumunun araştırılması temel bir yer tutuyor. "Gülmece" de hem bir türü hem de bir eylemi en uygun şekilde veren bir kavram. (Bunun için İsmet Zeki

Eyüboğlu'na da minnettarım; onun *Gülen Anadolu* adlı kitabı cesaret verdi.) Onun dışında "aşağı" için daha önce "alt kısım" demiştim, ama Bahtin *niz* sözcüğünü, kökü ta en eski şamanik, pagan mitolojilere uzanan gök ve yer ikileminin içindeki bir kavram olarak kullanıyor. Aslında bu kitaptaki bazı yerlerdeki kullanım için, Türkçede mükemmel bir karşılık var: Beldenaşağı. "Aşağı" her zaman belden aşağıyı kastetmiyor, ama çoğu kez tam olarak hedef beldenaşağı.

Kitabın bu yayını için bazı küçük süslemeler de yaptım. Bahtin'in Rabelais çalışması için kullandığı kaynakların bir kısmının artık elektronik ortamda bulunabilmesi gibi bir mucize sayesinde, o kaynaklardan bazı resimleri almak, böylece okura çalışmayı Bahtin'in nasıl gördüğünü aksettirmeye çalışmak da mümkün oldu. Rabelais'nin *Gargantua*'sından alıntılar için benim çocukluktan beri çok sevdiğim Sabahattin Eyüboğlu-Azra Erhat-Vedat Günyol çevirisinin 1971, Cem Yayınları baskısını kullanmıştım, metin içindeki sayfa numarası göndermeleri o baskıya yapılmıştır. *Pantagruel*'den alıntıları da olabildiğince o dile uydurmaya çalışmıştım. (Birsel Uzma iki kitabın, akademik bir çevirisini yaptı daha sonra.) Kitabın ilk kez 1968'de M.I.T. tarafından yayımlanan İngilizce, Hélène Iswolsky (1896-1975) çevirisi epey eksiltme yapmış, cümle yapılarıyla oynamanın dışında, Sovyet ideolojisine uygun olan kısımları atmış, fakat ben çevirirken okura hayali bir kolaylık olsun diye cümle yapılarıyla oynamayı doğru bulmadığım gibi, eksiltme yapmayı da okuru yanıltıcı bir eylem olarak görüyorum. Ayrıca zaman içinde, metni tekrar okurken, özellikle bu son okumada, kitabın tam bir tez biçiminde olduğunu kavradım; okurun belki çalışmaya bu açıdan bakmasında da yarar var. Konunun belirlenmesi, bölüm bölüm işlenerek geliştirilmesi bir tez çalışması yapısının ağır bastığı fikrine ulaştırdı beni. Bahtin'in ve Kojinov'ların 1940'lardaki o tez çalışmasını nasıl kitap haline soktuğu da ayrı bir tez konusu olabilir. Çeviriyi yirmi birinci yüzyılın başında Rus dili öğretmenim Prof. Dr. Türkân Olcay okumuştu, on beş yıl sonra da Iswolsky çevirisiyle karşılaştırarak Arzu Taşçıoğlu okudu; her ikisine de teşekkür borçluyum. Bu çerçevede, çeviriyi geçen yıllar içinde destek olan,

alanın birçok sorununu beraber yaşadığımız bütün Rusçacı meslektaşlarıma adamak istiyorum.

2015 yazında, yeterince sabrettiğimize kanaat getirip bu Bahtin gemisini denize çıkarmaya karar verdikten sonra Rusya'ya gittim. Sergey Boçarov'a telefon edince telefonu kızı Marya açtı. Boçarov'la görüşmek istediğimi söyledim, konuyu anlattım, Boçarov'un hasta olduğunu, ziyaretçi kabul etmediğini söyledi. "Keşke geçen yıl olsaydı, o zaman daha iyiydi," dedi. "Aslında biz on yıldan fazla bir zaman önce de konuşmuştuk," dedim. Güldük.

Bu kitabın o gülüşün ve Bahtin'in halkçı gülüşünün yankısını vermiş olması umuduyla...

Şubat 2016

# DİZİN


Adam de la Halle 24, 281, 287
Agrippa, Cornelius 399
Agrippa, Nettesheimlı 495
Allemann, Beda 134
Amervalle, Eloi 211, 212
Amyot, Jacques 522
Anisimov, İ. İ. 154
Apuleius 92, 230
Aquinas, Thomas 421, 446
Ardillon, Abbot 490, 491
Ariosto, Lodovico 327
Aristoteles 82, 402
Artamonov, C. D. 155
Assisili Francis 66, 67, 92
d'Assouci, Charles 120, 324
Aucassin 24, 324
Aulus Gellius 454
Aydınlanma 47, 130, 132
Aziz Bonaventura, Beavaisli 48, 50, 51, 61, 74, 79, 411
Aziz Brendan 443, 444, 445, 501
Aziz Gregory 432
Aziz John 88, 165, 273, 291
Aziz Louis 360
Aziz Maxient 495, 496
Aziz Patrick 420, 432
Aziz Quentin 194, 385, 475
Aziz Valentine 95, 240, 252

Baffier, Jean 379
Baïf, Jean-Antoine de 78
Balzac, Honoré de 62
Banquier 477
Barclay, John 130
Basché, de 220, 221, 222, 223, 224, 226, 228, 229, 288, 289, 290, 291, 293, 294, 295, 305, 413, 445
Basochiens 111
Beethoven, Ludwig van 311
Belinski, V. G. 9
Bellay, Guillaume du 78, 86, 174, 497, 499, 500, 502
Belon, Pierre 508
Benoît 443, 444
Berni, Francesco 125, 327
Blazon 474, 475
Boccacio, Giovanni 10, 66, 79, 85, 297, 298, 377
Boeuf Violle 223
Bollnow, O. H. F. 302
Bonaventura 48, 50, 51, 61, 74, 79, 411
Bosch, Hieronymus 37
Boucher, Guillaume 74, 104, 199, 319, 393, 497, 499, 500, 502, 508

Boulanger, Jacques 73, 75, 116, 144
Boulenger, Jacques 144
Bourquelot, F. 64, 88
Brauer, Max 45
Brecht, Bertold 56
Breughel, Pieter, yaşlı 325
Briéve Déclaration 124
Bringuenarilles 307, 325
Brunetto Latini 382
Bruno, Giordano 404
Brunot, Ferdinand 127, 496, 517
Budalalar 12, 13, 16, 20, 23, 37, 46, 51, 52, 64, 88, 89, 91, 92, 95, 97, 163, 170, 240, 241, 256, 285, 286, 296, 460, 476, 530
Burdach, Konrad 66, 67, 68
Burun imgesi 25, 36, 101, 350, 351, 353, 355, 397, 398, 532, 534, 537
Büyük Albert 446

Caillette 429
Caldéron, Pedro 265
Callisthenes 382
Calvin, Jean 114, 115, 294, 324, 388, 507
Cambridge 316, 317
Campanella, Tommaso 404, 405
Clément Jaquain 199
Commedia dell'arte 44, 45, 46, 336, 349, 417, 520
Caquets 119, 120
Cardano, G. 399, 404
Carême-prenant 17
Cartier, Jacques 442, 444, 502
Cervantes, Miguel de 10, 11, 20, 28, 31-33, 46, 47, 51, 52, 62, 80, 85, 113, 138, 140, 158, 301, 338
Charles, V. 127, 254, 255, 496, 497, 499
Chrysostom, John 87
Cicero 207, 430, 459, 517, 518
Clouzot, Henri 116, 144
Cocagne 324
Coena Cypriani 23, 29, 89, 90, 98, 99, 313, 314, 315, 316, 323
Comestor, Pierre 433
Coq-à-l'âne 415, 469, 470, 471, 473, 513, 532
Coquillart 458
Corbeille, Pierre 92
Cornford, F. 64
Correggio, Antonio Allegri 275, 356
Ctesias 381
Cyrano de Bergerac 53

Dante 10, 66, 137, 138, 140, 141, 330, 412, 421, 432, 435, 447, 448, 483, 514
Davul imgesi 226
*Decameron* 79, 85, 240, 297, 298
Dedekind, Friedrich 77
Deha 9, 138, 140, 142, 504
Dek, P. 151
Descartes, René 115
Devinière, La 492, 493
Devler 12, 32, 251, 318, 361, 363, 378, 383
Dickens, Charles 62
*Dict des Pays* 476
Dieterich, A. 41, 64, 241, 523, 524
Djivelegov, A. K. 154
Dobrolyubov 300
Dolet, Étienne 294, 399, 402
Dorneaux, Paul 144
Dostoyevski, Fyodor Mihayloviç 92, 258
Doumergue, Jean 115
Drevs, G. 64
Driesen, O. 292, 386, 436
Dürer, Albrecht 61

Ebeling, Fr. W. 45, 94
Eckermann, J. P. 273, 275, 356
Engels, F. 77, 116, 132, 234, 483
Ennasin 461, 470, 512

Ennius 188, 311, 523
Epistemon 50, 83, 150, 230, 306, 373, 374, 414, 422, 425, 426, 427, 428, 429, 434, 512
Erasmus, Desiderius 20, 24, 147, 149, 186, 187, 219, 348, 497
Erigena, Desiderius 446
Ermini, F. 320
Estienne, Henri 74, 102, 114, 323, 521
Estissac, Geoffroi de 171, 490
Euripides 112, 136, 381

Fabliaux 50, 264
Fail, Noël du 74, 76
Falstaff 158
Fatrasie 469
Febvre, Lucien 146-151
Ficino, Marsile 404
Fischart, Johann 20, 76, 77, 179, 249, 250, 253
Fischer, F. T. 54, 336
Flaubert, Gustave 469
Fleury, Jean 152
Flögel 45, 46, 94, 336
Foht, Y. 151
Folengo, Teofilo 166, 231, 327, 328, 378
Fontenay-le-Comte 171
Franklin, Alfred 199
Fransız Devrimi 133
Freidenberg, O. 64
Fulgosus, Batista 455

Galen 179, 454, 503
Galiani, Abbé 162
Gallet 494, 497
Garcia, Toledolu 317, 388
Gargamelle 242, 243, 244, 245, 246, 247, 510
*Gargantua* 40, 73, 75-77, 82, 91, 113, 117, 125-128, 132, 134, 150, 154-156, 158, 163, 166, 173, 175-177, 180, 185, 187, 192, 208-210, 219, 223, 234, 236-238, 242, 248, 249, 252, 253, 256, 257, 259, 270, 306, 310, 319, 324, 328, 345, 351, 357, 358, 363, 365, 366, 378, 379, 381, 389, 407, 414, 419-421, 424, 441, 449, 451, 453, 454, 461, 470, 471, 477, 479, 492-494, 496, 499, 503, 510, 515
Gautier, Metzli 382
Gautier, Théophile 53
Ginguené, Pierre Louis 134
Goethe, Johann Louis 60, 117, 121, 173, 241, 266-270, 272-280, 286, 303, 356, 371, 409, 480, 481
Goliards 320
Golias Apocaliptis 320
Goliath 320
Gordeyev, E. M. 154
Goshelin 435, 436, 437, 444
Gottsched, Johann Chistoph 44
Gramerci 520
Grangousier 244, 250, 345, 492-494, 496, 497, 503, 510, 512
Greene, Robert 324
Grimmelshausen, Hans Jacob Christoph von 20, 475
Grobianizm 76, 249
Gros Guillaume 319, 393
Guevara, Luis Velez de 20
Guyon de Bordeaux 324

*Hamlet* 52
Hans Carvel 265
Hanswurst 16, 326
Harlequin 16, 44, 45, 283, 292, 336, 337, 342, 350, 385-387, 391, 441
Hegel, Friedrich 54
Helius 112
Herakleitos 162, 215, 483
Herder, Johann Gottfried von 11, 452
Hermes Trismegistes 411
Herr Trippa 495

Herzen, A. İ. 71, 106, 107, 277
Heulhard, A. 144
Hippel, Theodor von 47
Hippothadeus 495
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 47, 51, 57
Holbein, Hans 61
Homeros 84, 137, 140, 188, 202, 311, 393, 500, 522
Houdenc, Raoul 434
Hugo, Victor 28, 53, 137, 139, 202

I. Francis 16
Ilvonen, E. 64
Innocent, Papa III. 432
Isidore, Sevilleli 381, 382
Issoudun, François Habert d' 316

Janotus de Bragmardo 234, 236, 454, 518
Jarry, Alfred 56, 199
Jdanov, İ. N. 99
Jean Paul 47, 51, 52, 53, 61
Jerome 389
Joachim, Florisli 66, 67
Joca monacorum 22
JohPauli, Johannes 91, 316
Jolibois, Emile 291
Joubert, Laurent 81, 350

Kastner, J. G. 199
Kayser, Wolfgang 56
Kierkegaard, Sören 134
Klinger, Friedrich Maximillian 47
Korkunç İvan 296
Krjevski, B. A. 113, 154
Ksenophon 310

La Bruyère, Jean de 121-124, 161
Laetebundus 99
La societe des Etudes Rabelaisiennes 143
Lazarus 94
Le Duchat 125
Lefèvre, d'Etaples 495
Lefranc, Abel 143-149, 173, 189, 261, 295, 361, 401, 422, 425, 488, 493, 494
Lehmann, P. 64, 98, 99, 314
Lemaire, Jean 211, 429, 458, 495
Le Motteux, Piere Antoine 127
Lenz, Jakob 47
Léonicène, Nicolas 257
Leo, Papa XIII. 90
Lermontov, Mihail 258, 476
Lessing, Gotthold Ephraim 44
Lote, Georges 144
Lucian 83, 106, 112, 179, 194, 227, 228, 310, 344, 374, 380, 381, 430, 431, 432, 443
Lusignan, Geoffroi de 489, 490
Lycurgus 84
Lyon 144, 170, 172, 173, 174, 219, 241, 252, 257, 359, 470, 492
Lyubimov, N. M. 155

*Macbeth* 266
Macrobius 38, 84, 112, 219, 310, 393, 443
Magister Golias 320
Maillard 149
Malbrough 167, 191
Malherbe, François de 337
Manardi 401
Mandeville, Jean de 382
Manneken-Pis 167
Mann, Thomas 56, 134
Mapes, Walter 320
Marcus Aurelius 79
Mardi gras 17, 241, 245
Marguerite, Angoluemeli 153
Marot, Cleament 79, 122, 168, 469, 474, 475, 477
Marsy, Başrahip 127, 132, 161
Marx, Karl 77, 115, 116, 132, 234, 483
Meister, Wilhelm 121

Melander 91
Meletinski, E. M. 14
Menippus 74, 76, 83, 204, 290, 430
Menot 149, 211
Moland, L. 165, 174
Moliere, Jean-Baptiste Poquelin 44, 130, 290, 525, 529
Molinet, Jean 326
Montaiglon, Anatole de 255
Montaigne, Michel Eyquem de 78, 79, 84, 112, 354, 519
More, Thomas 497
Morolf 29, 30, 389, 416
Möser, Justus 45, 46

Napoleon, III 338, 349
Nash, Thomas 324
Nemo 459-461
Neruda, Pablo 56
Niort 171, 252, 491
Novati, F. 64
Nuremberg 77, 239, 240

Odde de Triors 520
Odet, kardinal 196-198
Odysseus 41
Oedipus 265
Olivetan, Pierre Robert 115
Orderic Vitalis 435-437
Orion 166
Oudin 290
Oulmont, Charles 322
Ovidius 84, 166

Pantagrueline Pronostication, Pantagruel Kehanetleri 173
Pantagruelion 204, 417
Paracelsus 399, 401, 405
Paris 73, 74, 81, 85, 87-89, 99, 100, 112, 124, 144, 146, 152, 165, 169, 172, 174, 194, 197, 199-203, 205, 208-211, 213, 234, 236, 239, 240, 254, 281, 282, 321, 322, 336, 379, 386, 387, 441, 459, 477, 492, 499, 512, 517, 522
Pasquier, Etienne 73, 142
Pathelin 197, 521
Patrizzi 404
Peder Jean 100, 156, 212, 217, 259, 264, 265, 320, 322, 323, 336, 343, 344, 346, 350, 464, 466, 468, 493, 496
Perraud, Başrahip 161
Petrarch, Franceso 66
Petro, Büyük 239
Petronius 327
Phaeton 364
Physiologus 382
Pickwick, Bay 319
Pico della Mirandola 403-405
Picrochole 127, 163, 194, 219, 226, 249, 306, 312, 492-494, 496-498, 511, 512
Pinski, L. E. 42, 151, 155-158
Platon 179, 185-187, 310, 313, 357, 430
Plattard, J. 112, 144, 145, 172, 189, 491
Pleiade 78, 112
Plinius 38, 83, 204, 348, 361, 381, 393, 454
Plutarkos 79, 112, 310, 364, 393, 443, 444, 501
Poitou 144, 171, 490, 495
Poliphilla'nın 257
Polo, Marko 382
Pomponazzi 401, 402, 405
Pomponius 164
Ponokrates 40, 175, 187, 207, 237, 257, 454, 512
Porta, Giambattista 404
Prester John 383, 384, 440-442
Protestanlık 74, 76, 102, 201
Pulcinella 41, 135, 222, 241, 269, 274, 280, 523, 524, 532

Rabanus Maurus 89, 90, 316

Rabelais, Antoine 492, 493, 496
Radulf'us Glaber 459, 460
Rafa 223, 252
Raminagrobis 420, 421, 454, 495
Raphael 42, 136
Ravisius Textor 455
Regnier, Henri de 63
Reich, H. 35, 64-66, 84, 87, 112
Reinach, S. 64, 85, 93, 380
Retorikçiler 211
Revue des études rabelaisiennes 73
Revue du seizième siècle 73
Rienzo, Nicolas di 66
Rig-Veda 389
Rokoko 133
Roland 24, 125, 366
Roma 14, 16, 22, 23, 41, 42, 84, 90, 93, 95, 96, 99, 103, 119, 137, 152, 174, 194, 239, 240, 241, 266-269, 272, 273, 316, 317, 363, 371, 388, 435, 437, 481, 503, 523
Roman du Fauvel 163, 292, 416, 457
Romans d'Alexandre 382
Romantizm 11, 46, 56, 58, 137
Rondibilis 264, 512
Ronsard, Pierre de 73, 78, 82, 393
Rutebeuf 203

Sachs, Hans 20, 163, 267, 325, 350
Sainean, Lazare 144, 203, 212, 505
Saint-Amant, Marc-Antoine Girard de 120, 324
Sainte-Marthe, Gauche de 493
Sainte-Martine 324
Saint-Gelais, Mellin de 253, 254, 257
Saltrais, Henri de 432
Salut d'Enfer 434
Sancho 30, 32, 222, 481
Sand, George 132, 161, 459
Satirik dram 103
Sébillot, Paul 379
Saturnalia 16, 22, 90, 93, 95, 96, 103, 119, 219, 269, 290, 315, 431, 435, 436, 437
Scarron, Paul 53, 117, 120, 121, 220, 336, 337, 343, 349
Scheidt, Kasper 77
Schlegel, Friedrich 47, 51, 52
Schmidt, J. P. 64
Schneegans, G. 55, 145, 154, 335-338, 341-343, 345, 348-350
Schwanke 91
Scudery, Georges de 53
Sebillet, Thomas 254, 475
Second, Jean 79
Sempozyum 310, 313, 316, 323
Seneca 79, 167, 219
Sermons joyeux 24
Sforza, Lodovico 127, 496
Shakespeare, William 9-11, 20, 28, 47, 51-53, 62, 80, 85, 137-141, 158, 300, 301, 324, 338, 476
Şarkılar Komedisi 199
Şişmaryev, V. F. 154
Smirnov, A. A. 153
Societas concardum 91
Sofokles 164
Sokrates 136, 186, 187, 313
Son Yemek 317
Sorbonne 100, 190, 227, 234, 236-238, 294
Sorel, Charles 117-119
Spinoza, Baruch 156, 277
Stapfer, Paul 124, 145
Stendhal (Marie Henri Beyle'nin takma adı) 62
Sterne, Laurence 46, 47, 51, 52, 54, 57, 529, 532
Sturm und Drang 47
Süleyman 248
Swift, Jonathan 44, 131, 341
Sybil, Panzoultlu 416, 420

Tabarin 441
Tahureau, Jacques 74
Tersitus 41
Tertullian 87
Thaumastes 306, 369
Theleme 40, 150, 153, 307, 458, 461, 478, 479, 503
Theophrastus 124
Thou, Jacques Auguste de 125
Tieck, Ludwig 47
Tiraqueau, Andre 113, 490, 491
Triboulet 16, 195, 219, 286, 287, 429, 473-475, 477
Tungdal 432-435

Urquhart 126

Valerius, Julius 382
Valerius, Maximus 455
Variorum 127
Varoluşçuluk 15, 28, 67
Vasari, Giorgo 43
Vega, Lope de 20, 251
Vergilius 23, 30, 336, 430, 520
Vergilius Maro 23
Verrazano, Giovanni da 442
Vertsman, İ. E. 154
Verville, Beroalde de 74, 104
Veselovski, A. N. 99
Viau, Theophile 53, 324
Villeneuve, Guillaume 199
Villetard, P. 64
Villon, François 53, 171, 191, 210, 220, 229, 235, 252, 288, 289, 291-295, 429, 445, 495
Vinci, Leonardo da 60, 357
Viret, Pierre 114
Vitruvius 43
Voltaire, François-Marie Arouet 9, 44, 106, 127, 129, 131-133, 138, 161, 168
Voulte 324

Wetzel 48

Yevnina, E. M. 154
Yurtseverlik 195

Zerdüşt 83
Zeus 265
Zola, Emile 202

# *FRANÇOIS RABELAIS VE ORTAÇAĞ-RÖNESANS HALK KÜLTÜRÜ*

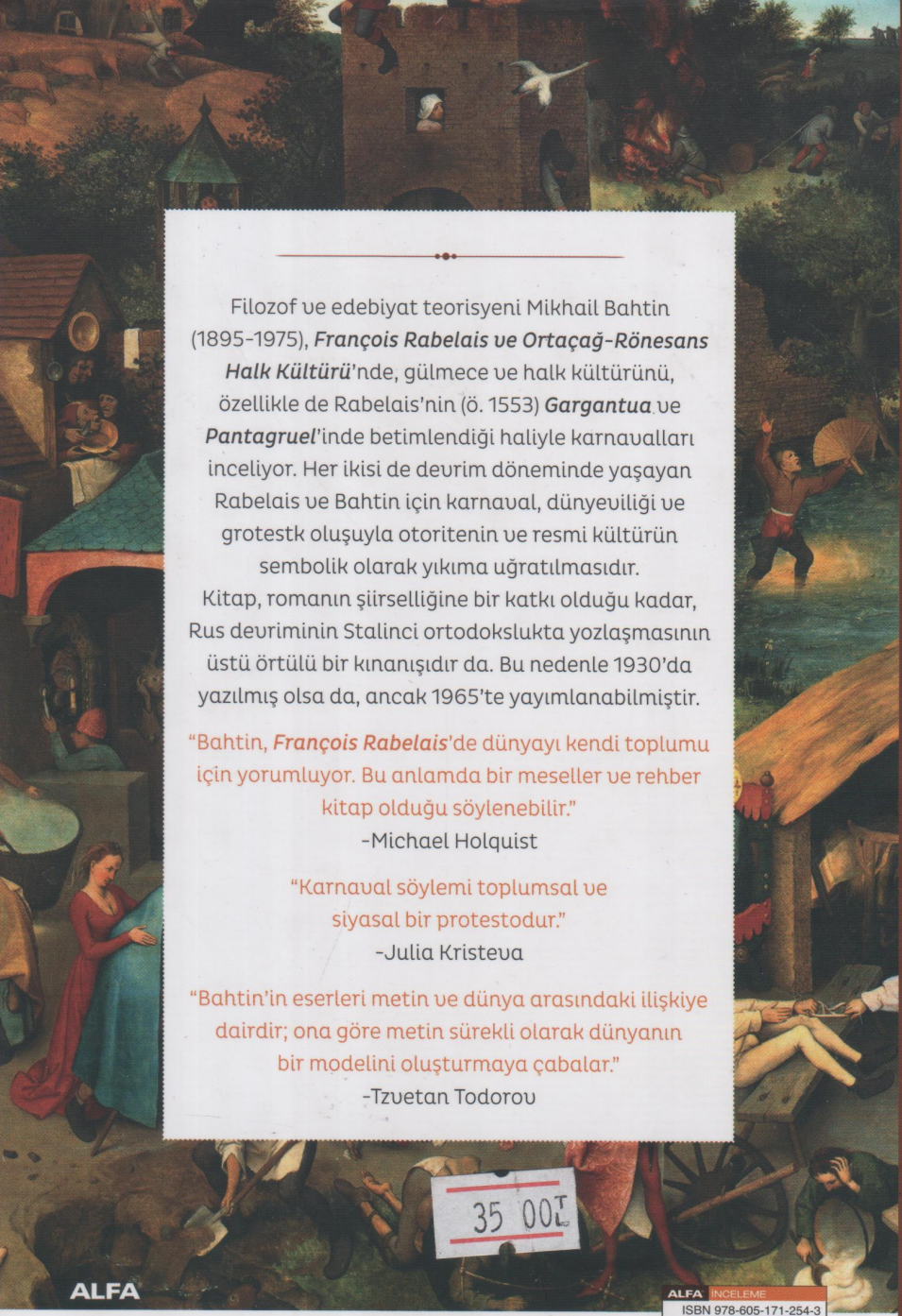
## MİHAİL MİHAYLOVİÇ BAHTİN

1895 yılında Moskova'nın güneyindeki Orle'de doğdu. 1918 yılında üniversite eğitimini tamamladıktan sonra Vitebsk'e gitti, öğretmenlik yaptı. Burada tanıştığı yazar ve düşünürlerle, daha sonra Bahtin Çevresi diye anılacak topluluğu oluşturdu. 1921 yılında Elena Aleksandrovna Okoloviça'yla evlendi. 1924'te Leningrad'a taşındı. Burada yeniden toplanan Bahtin Çevresi, Voloşinov ve Medvedev imzasıyla çeşitli çalışmalara imza attı. 24 Aralık 1928 günü Diriliş adlı örgüte üye olmak ve devrim karşıtı faaliyetler suçlamasıyla tutuklandı. 1929 yılında çalışma kampına gönderilmesi kararı çıktı. Eylül ayında Bahtin imzasıyla *Dostoyevski'nin Yapıtının Sorunları* adlı ilk kitabı yayımlandı. 1930 yılında dostlarının yardımıyla cezası sürgüne çevrildi, Kazakistan'ın Kustanay şehrine gitti ve orada uzun yıllar ekonomist olarak görev yaptı. 1936 yılında, Saransk'ta, Mordovsk Eğitim Enstitisü'nde edebiyat bölümünde görevlendirildi. 1937 yılında "burjuva objektivizmi" suçlamasıyla işten çıkarıldı, Kustanay'a döndü. 1938 yılında kemik hastalığı nedeniyle bir bacağı kesildi. Aynı yıl bir yayınevine "Gerçekçiliğin Tarihinde Eğitici Roman ve Önemi" adlı elyazmasını verdi; bu elyazması savaş sırasında kayboldu. Rabelais çalışmasının taslak çalışmasını da yine o yıl tamamladı. 1945 yılında Mordovsk Pedagoji Enstitüsü'nün genel edebiyat bölümünün başına atandı ve 1961 yılında emekli oluncaya kadar burada çalıştı. 1946 yılında Moskova'da "Gerçekçilik Tarihinde Rabelais" adlı doçentlik tezini savundu. Bu çalışma, 1965 yılında kitap haline geldikten sonra, Kristeva'dan Eco'ya dek birçok kültür tarihçisi ve göstergebilimci için temel bir kaynak tarihi oldu. Umberto Eco'nun *Gülün Adı* romanı birçok açıdan Bahtin'in bu kitaptaki gülme ve özgürlük fikirlerinden beslenmektedir. Emeklilikten sonra 1975'teki ölümüne dek Moskova'da yaşadı.

## SABRİ GÜRSES

1999 yılında İstanbul Üniversitesi Rus Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun oldu. Yüksek lisansını İ. Ü. Çeviribilim bölümünde, "Çevirmeni Çevirmek: Nabokov'un *Eugene Onegin* Çevirisi ve Türkçe Onegin Çevirileri" adlı teziyle tamamladı. Fyodor Dostoyevski (*İnsancıklar, Beyaz Geceler, İkiz, Yufka Yürek, Ölüler Evinden Notlar, Yeraltından Notlar, Suç ve Ceza*), Mihail Bahtin, Yuri Lotman (*Düşünen Dünyaların İçinde*), Yuri Oleşa (*Kıskançlık*), İvan Turgenyev (*Asilzade Yuvası, Bozkırda Bir Kral Lear*), Aleksandr Puşkin (*Dubrovski, Yüzbaşının Kızı*), İvan Gonçarov (*Oblomov*), Andrey Belıy (*Petersburg, Glossolalia*), Mihail Bulgakov (*Üstat ile Margarita, Teatral Bir Roman*), Solomon Volkov (*Büyülü Koro*), Boris Pasternak (*İnsanlar ve Haller*), Vasili Grossman (*Savaşta Bir Yazar*), İlya Boyaşov (*Muri'nin Yolu*), Vladimir Nabokov (*Yetenek*), Andrey Bitov (*Puşkin Evi*), Saşa Sokolov (*Budalalar Okulu*), Lev Tolstoy (*İnsan Ne İle Yaşar?*) çevirileri bulunmaktadır. Andrey Belıy'den yaptığı *Glossolalia* adlı çevirisiyle, 2009 yılında Uluslararası Rus Edebiyatı Çevirmenleri Merkezi tarafından onur diplomasıyla ödüllendirildi. *Oblomov* çevirisi 2010 yılında Dünya Kitap tarafından yılın çevirisi seçildi. 2011 yılında Çeviri Derneğinin Genç Soluk Ödülünü aldı.

Kitapları: *Gereksinimler, Elde Edemeyişler ve İlerlemeler* (1990), *Unutulmuş Ay Altında* (1992), *Duraksamadan Eline Alıyorsun Bu Kitabı* (1993), *Boşvermişler: Bir Bilimkurgu Üçlemesi* (1995), *Sevişme* (1996; 2014), *Maceraperest Turan Sözlüğü* (2013)



Filozof ve edebiyat teorisyeni Mikhail Bahtin (1895-1975), ***François Rabelais ve Ortaçağ-Rönesans Halk Kültürü***'nde, gülmece ve halk kültürünü, özellikle de Rabelais'nin (ö. 1553) ***Gargantua*** ve ***Pantagruel***'inde betimlendiği haliyle karnavalları inceliyor. Her ikisi de devrim döneminde yaşayan Rabelais ve Bahtin için karnaval, dünyeviliği ve grotestk oluşuyla otoritenin ve resmi kültürün sembolik olarak yıkıma uğratılmasıdır.

Kitap, romanın şiirselliğine bir katkı olduğu kadar, Rus devriminin Stalinci ortodokslukta yozlaşmasının üstü örtülü bir kınanışıdır da. Bu nedenle 1930'da yazılmış olsa da, ancak 1965'te yayımlanabilmiştir.

"Bahtin, ***François Rabelais***'de dünyayı kendi toplumu için yorumluyor. Bu anlamda bir meseller ve rehber kitap olduğu söylenebilir."
-Michael Holquist

"Karnaval söylemi toplumsal ve siyasal bir protestodur."
-Julia Kristeva

"Bahtin'in eserleri metin ve dünya arasındaki ilişkiye dairdir; ona göre metin sürekli olarak dünyanın bir modelini oluşturmaya çabalar."
-Tzvetan Todorov

35 00₺

ALFA

www.alfakitap.com
/alfakitap
/alfakitap
/alfakitap

ALFA İNCELEME
ISBN 978-605-171-254-3