

SİSTEM PARODİLERİ VE DİZGESELLİĞİN ÇÖZÜLÜŞÜ: MİKHAİL BAKHTİN'İN FRANÇOİS RABELAİS OKUMASI ÇERÇEVESİNDE İHSAN OKTAY ANAR'IN MUAMMALI FOLKLORİK YERĞİSİNE ELEŞTİREL BİR YAKLAŞIM

Okt. Dr. Mehmet BÜYÜKTUNCAY

Celal Bayar Üniversitesi, Yabancı Diller Bölümü

ÖZET

*Bu çalışmanın amacı, farklı tarihsel bağlam ve yazınsal geleneklere ait olan François Rabelais'in **Gargantua** (1534) adlı eseri ile İhsan Oktay Anar'ın **Amat** (2005) adlı romanının yergi unsurları kullanarak resmettikleri dönemlere ait anlam dizgeleri ve bunların yansıttığı toplumsal/metafizik hiyerarşileri benzer stratejiler aracılığı ile nasıl bozulmaya uğrattıklarını irdelemektir. Bu doğrultuda, Rus eleştirmen Mikhail Bakhtin'in Rabelais'in eserlerinde kendi tarihsel koşulları içerisinde özgün bir şekil bulmuş edebi yergi unsurlarına ilişkin ve belirli anlatı yapılarının işlevine dair gerçekleştirdiği eleştirel okumalar Anar'ın romanına uygulanacak inceleme yöntemine kaynaklık edecektir. Rabelais'in bir Rönesans dönemi yazarı olarak eleştirel amaçla kullandığı grotesk orta çağ gülmececi formu ruhani ve kutsal olanın aksine maddi ve bedensel olanı belirginleştirir. Biçimini abartı, olağanüstü ve folklorik öğelerin bitimsiz dizileri etrafında şekillendiren Rabelais'in anlatı stratejisinin hedefinde katı anlam kalıplarını türeten sistemselliği çatlatmak yatar. Anar'ın postmodern anlatısı da içerdiği folklorik gülmece öğelerinin yanı sıra muamma dizileri, çizelgeler ve güvenilmez şecereler gibi çeşitlemeler ile hem dünyevi olana vurgu yapar hem de 17. yüzyıl Osmanlısının temel anlam ve nizam örüntülerinin altını oyar. Bu çalışma, özgül bağlamları farklı olan bu iki yergisel eserin benzeşen anlatı politikalarını ve bundan türeyen ideolojik yapılarını açıklamak için kullanacağı eleştirel terminolojiyi Mikhail Bakhtin'in roman söylemi, karnavalsı anlatı biçimleri ve halk mizahı geleneğine dair kaleme aldığı metinlere dayandıracaktır.*

Anahtar Kelimeler: *Yergi, parodi, folklor, muamma dizileri, dilsel katmanlaşma, sistem, hiyerarşi, karnavalsı anlatı, grotesk, kronotop*

PARODYING AND DISSOLVING THE SEMANTIC SYSTEMS: A CRITICAL APPROACH TO İHSAN OKTAY ANAR'S ENIGMATIC FOLKLORIC SATIRE VIA MIKHAIL BAKHTIN'S RECEPTION OF FRANÇOIS RABELAIS'S WORKS

ABSTRACT

*The aim of this study is to scrutinize how François Rabelais's **Gargantua** (1534) and İhsan Oktay Anar's **Amat** (2005), which belong to different historical contexts and literary traditions, disrupt the semantic systems and the related*

social/metaphysical hierarchies by using similar strategies via elements of satire, as reflected in the world pictures of the two works. In this respect, the Russian critic Mikhail Bakhtin's exegetic readings concerning the historically unique form of literary satire and the function of specific narrative structures in Rabelais's works are going to stand as the methodological sources for this critical reading of Anar's novel. Grotesque humour form of the Middle Ages that Rabelais, as a Renaissance writer, employs to create a critical framework, indeed, foregrounds the earthly and the corporeal contrary to the spiritual and the sacred. Rabelais's writing style, which is mainly shaped by the use of exaggeration, the supernatural and the almost infinite sequences of folkloric elements, aims to dissolve the systemic inflexibility that produces rigid semantic models. Likewise, in addition to the elements of folkloric humour, Anar's postmodern narrative both emphasizes the profane and subverts the substantial patterns of signification and order in the 17th century Ottoman period through the use of variations like enigma sequences, charts and dubious genealogies. This study is going to borrow its critical terminology from the Russian critic Mikhail Bakhtin's texts on the novelistic discourse, carnivalesque narratives and public humour in order to explicate that these two works share similar narrative politics and ideological structures, though specifically originating in different contexts.

Keywords: Satire, parody, folklore, enigma sequences, linguistic stratification, system, hierarchy, carnivalesque narrative, grotesque, chronotope

I. GİRİŞ

Ortaçağdan Rönesans dönemine geçişte yergi ve taşlama alanlarında biçem adına dünya edebiyatına mâl olmuş eserler veren François Rabelais (1494-1553), karnavalsı abartının ve grotesk gülmecenin babası sayılagelmiştir. *Pantagruel* (1532), *Gargantua* (1534), *Tiers Livre* (1545), *Quart Livre* (1552) ve ölümünden sonra yayınlanan *Isie Sonante* (1562) ile *Cinquieme et Dernier Livre* (1564) Rabelais'in dev yapıtını oluşturan bölümlerdir. Rabelais'in bu büyük eserindeki başarısı hem olağanüstü dil kullanımı ve imge katmanlaşması bakımından teknik hem de kendine özgü anlatı biçimiyle döneminin hemen her türlü hiyerarşik oluşumunu simgesel düzeyde yerle bir etmesi bakımından tematiktir. Bu makalede temel kaynak olarak kullanacağımız, serinin ikinci kitabı olan, *Gargantua*, her ne kadar yazar okuru kitaba yazdığı nazım önsözde ("Okurken de irkilmeyin sakın/Ne kötülük var içinde ne de muzırlık/Doğrusu güldürmeden başka da/Bir hüner bulamayacaksınız pek") aksi yönde telkin etmeye çalışsa da aslında yarattığı kahkahanın gücüyle oldukça yıkıcı, imgelerinin gücüyle de oldukça iddialıdır. Bir dev masalı olan *Gargantua* abartının olağanüstü imgelerini 16. yüzyıl Fransa'sının toplumsal yapısı, sosyal katmanları ve folkloru ile buluşturan bir portredir. Bunu takiben de ortaçağ dizgeselliğinin hayal ürünü imgeler ile iç içe geçmesi ve bunun sonucunda gerçek olanın olağanüstü tarafından bloke edilmesidir. Rabelais'in yarattığı yergi dolu kahkahalar kesinlikle masum değildir, tıpkı İhsan Oktay Anar'ın *Amat* (2005) adlı romanındaki 17. yüzyıl Osmanlı'sının abartılı bir ciddiyet ve muamma dolu dünyası gibi.

Amat bir deniz seferi anlatısı, Amat adlı Osmanlı kalyonu ile çoğu suçlular ve canilerden oluşan mürettebatının iki Osmanlı firkateynini batıran esrarengiz bir kalyonun peşine intikam için düşmesinin öyküsüdür. Eser, Kaptan Diyavol Paşa ve kendisinden sonraki en yüksek rütbeli iki yardımcısı Süleyman Reis ve Ali Reis yönetimindeki bu kalyonun kara sancaklı esrarengiz bir düşman kalyonu peşinde Malta'ya seferinin hikâyesidir. Anar'ın romanı 17. yüzyıl Osmanlısının hem esere konu olan yaşam biçimlerini hem de zamanının ruhunu (Zeitgeist) çok canlı bir şekilde dönemin dil yapısı aracılığıyla ve macera izleği içerisinde canlandırır. Romanın dil katmanları ve imge dokusu gemicilik jargonu ve efsaneleri etrafında öbeklenir. Anlatı yapısı ve politikası ile ise postmodern öğelerin (anlatısal belirsizlik, geçmişe ilişkin belgelerin güvenilmezliği, tarih yazımındaki boşluklar, metinlerarasılık vb.) hâkim olduğu bir romandır *Amat*. Peki, ama nedir Rabelais'in abartılı ve grotesk ortaçağ güldürüsüyle Anar'ın postmodern-tarihsel biçime sığdırdığı muammalı (enigmatic) anlatısı arasındaki benzerlikler? Dahası dönem, tema ve anlatı yapısı bakımından bu denli farklı iki roman, hangi ortak noktaları paylaşıyor olabilir? Yüzyıllar üzerinden yapılacak böylesi bir karşılaştırma, kendisi için en makul gerekçeyi grotesk anlatı biçiminin ekseninde bulur. Bu biçimin klasik örnekleri arasında yer alan *Gargantua* ile aynı biçimin çağdaş bir uyarlaması sayabileceğimiz *Amat* arasındaki biçimsel benzerliklerin ardında yatan ideolojinin türdeş olması tespiti bu çalışmanın meşruiyetini dayandırdığı temel noktadır. Bu makalenin amacı adı geçen eserler arasındaki dil-imge dokularının benzerliklerini ortaya çıkarmak ve anlatı stratejilerindeki ortak yapıları deşifre etmektir. Bu benzerlikleri ortaya koymak da nihayetinde iki romanın da stratejik olarak tüm dikey hiyerarşi düzlemlerini tersine çevirdiğini, folklorik öğeleri ve hayal ürünü efsaneleri kullanarak anlatı güvenilirliğini sarsmayı amaçladıklarını, rivayet ve sözlü anlatı geleneklerini yazılı geleneğe bilinçli olarak yerleştirerek anlatıların geçerliliğine ilişkin şüphe uyandırmayı hedeflediğini vurgulayacaktır. Sonuç olarak, Anar'ın *Amat* adlı tarihsel fantezisinin de, tıpkı Rabelais'nin dev karnavalsı anlatısı gibi, 'sistem' nosyonuna ilişkin bir parodi ürettiği öne sürülecektir. Bunun için de Rus edebiyat eleştirmeni ve filologu Mikhail Bakhtin'in Rabelais'in şişirilmiş (hyperbolized) dünyası, grotesk imgeleri, gülmece ve parodi teknikleri üzerine fikirlerinden yararlanılarak Anar'ın Osmanlısı için de benzer stratejik meydan okumaların *Amat*'ın temel politikasını nasıl oluşturduğu irdelenecektir.

II. YERGİSEL DİL STRATEJİLERİ ve ANLAM HİYERARŞİLERİNİN BOZULMASI

Hem Rabelais'in hem de Anar'ın romanları kullandıkları açık ve kapalı göndermeler, alaya aldıkları kurumlar ve kişiler bakımından konu edindikleri döneme ilişkin alegoriler olarak ele alınabilirler. Kaldı ki bu görüşü destekleyecek hiç de az örnek çıkmayacaktır. Ancak Bakhtin'in de belirttiği gibi tarihsel-alegorik yöntem Rabelais dünyası için eksiksiz bir deşifre sunamamakta ve çoğu karşılaştırma keyfi olmaktadır (Bakhtin, 2001: 133). Aynı durumun

Amat için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü Anar'ın romanı işaret ettiği dönemin somut kurum ve kişilerini doğrudan eleştirmek ya da konu edinmenin ötesinde tüm bir dünya görüşünü ya da dönem Osmanlısındaki zaman-ruhunun sistemsellik mantığına bir üst-eleştiri getirmektedir. Her iki roman da bu işlemi çok temel iki aşama doğrultusunda yürütür. Bunlardan ilki farklı dillerin anlatı içerisinde katmanlaşması (stratification) ve Bakhtinci anlamıyla bu dillerin anlatı içerisinde birbiriyle ilişkiye girerek diyalojikleşmesidir. Romanın çok-çeşitli dilsel oluşumu (heteroglossia), yani toplumsal söz tipleri ve bireysel sesler çeşitliliği, roman türüne özgü bir özelliktir. Bakhtin roman türünün bu dilsel özelliğini betimlerken aslında roman türünün 16. yüzyıldaki prototiplerinden olan Rabelais anlatısının da özelliklerini sıralamaktadır:

Herhangi bir tekil ulusal dil, içsel olarak, toplumsal lehçelere, tipik grup davranışlarına, mesleki jargonlara, tür dillerine, nesillerin ve yaş gruplarının dillerine, taraflı dillere otoritelerin, çeşitli çevrelerin ve geçici modaların dillerine, günün hatta saatin özel sosyo-politik amaçlarına hizmet eden dillere (her günün kendi sloganı, kendi sözcük dağarcığı, kendi vurguları vardır) bölünecek şekilde katmanlaşır - tarihsel varoluşunun herhangi verili bir uğrağında her dilde mevcut olan bu katmanlaşma, bir tür olarak roman için vazgeçilmez bir ön koşuldur (Bakhtin, 2001: 38).

Gargantua'da bu çok katmanlı dilsel yapı mutfak kültürü, yeme-içme alışkanlıkları, savaş terimleri ve askeri jargon, filozof ve hatiplerden yapılan alıntuların dili, dini söylem ve İncil dili, mitolojik göndermelerin dili, bedensel/anatomik yapıların adları gibi katmanlardan ve politik, coğrafi, kültürel yapılara ilişkin dillerin daha sayısız altbölümlerinden oluşur. Bunun da ötesinde Fransızca'nın farklı (yüksek-alçak kültürler) kullanımları, Latince kullanımı ve bunlara ilaveten Fransız dilinde oyunlar ve uydurmalarla oluşturulmuş yer ve kişi isimleri¹ (Salçasaçan, Çömlekmen, Havandöven, Yerakliyus, Kılıoğlu, Bübürlek, Kont Paracan, Kaptan Yelyutan vb.) ve tekerlemeler de romandaki dil katmanlaşmasına katkıda bulunur. *Amat*'taki dil katmanlaşması da benzer zenginlikte ve çeşitliliktedir. Romana neredeyse hükmeden denizcilik terimleri ile askeri/silah terimleri dışında dönem Osmanlısını ete kemiğe bürüyen farklı dillerin iç içeliği dikkati çeker. Denizcilerin günlük iletişim dili, bedensel/anatomik terimler, tedavi/işkence terimleri, Kur'an-ı Kerim ayetlerinden ve çeşitli filozofların risalelerinden alıntularla oluşmuş dini ve felsefi jargon, mitolojik/fal-büyü tılsım jargonu, müzik terimleri *Amat*'ta dil çeşitliliğini sağlayan başlıca dilsel öğelerdir. Buna ek olarak, tıpkı Rabelais'in romanında görüldüğü gibi, Osmanlı Türkçesinden

¹ Bu isimler Fransızca orijinallerinin anlam nüanslarını koruyarak Sabahattin Eyuboğlu, Vedat Günyol ve Azra Erhat tarafından dilimize kazandırılmışlardır. Bu adların orijinaleri sırasıyla şöyledir: Fripesaulce, Hoschepot, Pillevejus, Bragmardo, Trepelu Touquellidon, Racquedenar, Capitaine Engoulevent vb.

türetilmiş çeşitli uydurma düşünür ve eser isimleri (Kuyruklu Rıza Çelebi'nin *Kitabü'l İber*, Kuzguni Halil Efendi'nin *Silsiletü'l Havadis*, Şaşı İkrâm Efendi'in *Keşaşifü'l Melanet ve Habaset*, Çapraz Recep Dede'nin *El Müsvette fi Usulü'l Livata* adlı eserleri vb.) de bu katmanlaşmanın parodik kısmını oluşturur.

Romanların sistem mantığına ve hiyerarşi yapılarına getirdiği eleştirinin ikinci aşaması tam da bu dilsel katmanlaşmanın ardından gerçekleşir. Bakhtin'in roman türü adına yaptığı açıklamaya kulak verirsek: "Roman, söz tiplerinin toplumsal çeşitliliği aracılığıyla ve böylesi koşullar altında serpilen farklı bireysel sesler aracılığıyla temalarının tümünü, kendisinde betimlenen ve ifade edilen konuların ve fikirlerin dünyasının tümünü orkestralar" (Bakhtin, 2001: 38). Diğer bir deyişle konumuz olan romanlardaki dilsel katmanlaşma aslında bu anlatıların ters-yüz etmeye niyet ettikleri sistemlerin dilleridir. Ya da Rabelais ve Anar belki sistem ve hiyerarşilerin dillerini ta ki bu diller işlevlerini yapamayınca kadar tekrarlar ki dilin ait olduğu sistem de tükenme ve anlam üretememe noktasına gelsin. *Gargantua*'da bu, Bakhtin'e göre, uzamsal-zamansal dünyada dikey hiyerarşik yapıyı üreten ve ona ait olan her türlü sembolik anlam örüntüsünü yıkmak ve yeni harmonik bir insan ve toplum görünümü yaratabilmek adına yapılır (Bakhtin, 1981: 168). Rabelaisci kahkahanın temel formüllerinden biri geleneksel olarak bütünlük gösteren ve idealize edilmiş yapılara ait imgeleri birbirinden ayırmak, ya da aksine ayrı tutulmuş imgeleri birleştirmektir. Bunun yolu da Rabelaisci anlatıda seri bağlantı dizgeleri oluşturmaktır. Bakhtin bunları şöyle özetler: 1- insan anatomisine ve fizyolojisine ait seriler 2- kıyafet serileri 3- yemek serileri 4- içme ve sarhoşluk serileri 5- cinsel eylem ve çiftleşme serileri 6- ölüm serileri 7- boşaltım serileri (Bakhtin, 1981: 170). Bu imge serileri Rabelais anlatısında grotesk imgenin bedensel altyapılarını oluşturur. Soyut ve aşkını anlam hiyerarşilerinden yüz çevirerek insan bedenselliğine ve maddiliğine geri dönüşü seçer Rabelais.

Esasen Rabelais'in eserinde görülen maddi bedensellik ilkesine ait imgeler sistemi ve bunun paralelindeki ad ve terim serileri ortaçağ halk mizahı kültürüne dayanır. Bakhtin, Rabelais'in kullandığı karnavalsı halk eğlenceleri, pazaryeri dili ve şenlikli şölen imgelerini barındıran sözlü geleneğe atıfta bulunarak bu biçimi 'grotesk gerçekçilik' olarak tanımlar. Bakhtin'e göre Rabelais'in popüler şenlikli imge sisteminde içerilen grotesk gerçekçilik kozmik, bedensel ve toplumsal unsurları bölünmez bir bütün çerçevesinde sunarak dünyanın maddi ve bedensel kökleriyle kopmuş olan ilişkisini yeniden kurmaya yeltenir. Bu çerçevede öne çıkan maddi bedensellik ilkesi ve bedensel hayat imgeleri modern anlamda bireyselleşmiş bedenin fizyolojisine ya da mahremleşmiş 'ekonomik insana' değil de ayrışmamış, bütünsel, sürekli büyüyen ve yenilenen bir halka aittir. Tam da bundan ötürü Rabelais'in dünyasında bedensel imge ve bedensele ait olan terim serileri heybetli, abartılı ve ölçüye gelmez niteliktedir (Bahtin, 2005: 46)

Şiştirilmiş (hyperbolized) ve abartılmış (exagerrated) bu şenlikli imgeleri örneklemek gerekirse, Gargantua'nın giydirildiği bölüm için gömleğinden yeleğine, poturundan önlüğüne, ayakkabılarından kaftanına, hırkasından külahına tüm kıyafetinin detayları verilir. Gömleği için dokuz yüz arşın Chasterlaud bezi, poturu için bin beş yüz arşın ve üç çeyrek beyaz sof, yeleği için sekiz yüz on üç arşın beyaz saten kesilmiştir. İnsan bedenine ait en basit bölümler bile detaylanmış, sayısız örnekle zenginleştirilmiş ve hatta anlamı tüketilmiştir. Hatta bazı seriler iç içe geçirilerek yeni seri bileşkeleri oluşturulmuştur ve bunlar temel amaca hizmet ederler. Bu yeni seri oluşturma sırasında da dil en profan haliyle kullanılır. Gargantua'nın taharet bezi aradığı XIII. bölüm yemek serileri ile vücut organlarının kesiştiği bir seri sunar: “Sonra adaçayı, rezene, dereotu, merzenkuş, gül, kabak, lahana pazı asma, hatmi, sığır kuyruğu, marul ve ıspanak yaprakları ile silindim, hepsi kıcıma iyi geldi. Fesleğen, maydanoz, ısırgan, merkep kulağın yaprakları ile de silindim” (Rabelais, 2000: 81). Ya da bazı durumlarda boşaltım serisi ölüm serisi ile kesişir ve bu yolla da anlatının hiperbolik yapısı pekiştirilmiş olur. XVII. Bölümde Gargantua Parisliler’i “öyle zorlu bir çiş yağmuruna tuttu ki, kadınları ve çocukları saymazsak, iki yüz altmış bin dört yüz on sekiz kişi boğuldu” (Rabelais, 2000, 93). Görüldüğü gibi, bedensel işlevlere ait dilsel seriler hem nicelik hem nitelikçe sınırları zorlayarak halkın bir bütün halindeki kolektif bedenine ve onun sürekli dönüşüm ve yenilenme halinde olma prensibine vurgu yapar. Bu işlev için kullanılan dil de tıpkı karnavalsı beden gibi sürekli devinim halindedir ve yenilenme prensibini kendinde maddileştirir.

Amat'ta kullanılan dil yapıları genellikle konu edilen sistemleri açıklayıcı ve betimleyici terimsel ifadelerin öbeklenmesinden oluşmuştur. Romanın dünyası farklı sistemlerin bir araya gelmesiyle ve bu sistemlerin eş zamanlı olarak anlatı içinde su yüzüne çıkmasıyla zenginlik kazanır. Romanın dünyasına hâkim olan sistem betimlemeleri muamma dolu ve kasvetli dünya imgesini romanda yaratan unsurdur. Hatta daha ileri gidilerek bu aşırı muammalı atmosferin romanı *Gargantua*'daki grotesk imge yapısına ve kinik kahkahaya en çok yaklaştıran öge olduğu söylenebilir. Bakhtin'in ortaçağ gülmecelerindeki korkuyu yenme taktikleri *Amat* için de geçerli bir anlatı taktiği olarak ortaya çıkmaktadır: “İnsanların korkularını yendiklerinin ciddi bir şekilde bilincinde olmaları ortaçağ gülmecesinin temel ögesidir. . . Korkutucu olan her şey grotesk haline gelir” (Bakhtin, 2001: 111). *Amat*'taki esrarengiz olaylar da roman dünyasına gereğinden fazla bir ciddiyet katarak aslında romandaki muammaların dayandığı sistemlerin ve yapıların altını oyar. Buna ek olarak *Gargantua*'da devlik motifi ölçü ve düzenin ne denli göreceli olduğunu ima etmeye yarayan bir strateji, sabit düzen yapılarını hareketli kılmaya yarayan bir anlatı aracıdır. Benzer bir mantıkla, *Amat*'ta bulmacamsı yapıların ve dizge betimlerinin egemenlik taşıması, romana devlik motifinin *Gargantua*'ya kattığı parodi ve ters-yüz etme gücünü katar.

Anar'ın romanındaki hiyerarşik yapıları oluşturan ilk unsur roman dünyasının metafizik dizgesiyle Amat adlı geminin iç hiyerarşisinin örtüşmesidir. Geminin kıdemli zabitlerinden biri olan çorbacı gemi sefere çıkmadan önce mürettebata şu açıklamayı yapar: “Gemide odabaşınız, ustalarınız ve başeskilerinizin emri altında olacaksınız. Onlara karşı gelen bana, Padişah efendilerimize ve Rabbimize karşı gelmiş demektir” (Anar, 2005: 36). Bu metafizik ilkeyi geminin maddi yerleşim düzeni takip eder. Gemide reislerin, zabitlerin, marinellerin, gabyarların ve aylakçıların arasındaki hiyerarşik düzen de Osmanlı devlet yapısının bir mikrokozmosu gibi algılanabilmektedir. Gemi mürettebatının düzenini geminin kendi alt bölümlerine ayrılması takip eder ki bu aslında açık bir şekilde alegorik bir bölümlenmedir ve dinsel-kozmolojik dizgenin bir izdüşümüdür. Geminin ön ve arka kısımlarından sonra, geminin dikey düzleminde aşağı doğru inildikçe işkence odaları ve hücreler görülür. Bu hücreler cehennem ve katlarının gemi dizgesi içinde yeniden canlanmış halidir. “Cehennem güvertesi”nden sonra sırasıyla, cehennemin katlarını simgeleyen, Sair güvertesi, Sakar güvertesi, Cahim güvertesi, Hutame güvertesi, Leza güvertesi ve Haviye güvertesi Amat'ın alt katmanlarını oluşturur. Romanda kozmolojiye ve dini yapılarla ilişkin birçok gönderme vardır (marangoz Nuh Usta, alarm borusunu çalan aylakçı Eşek İsrail, Şaşı Mikail, Diabolus ismini andırarak öyküde şeytanı temsil eden Kaptan Diavol Paşa vb.); ancak romandaki her detayı dönem Osmanlısında bir büyük üst sistemin izdüşümü olan alegorik bir gönderme olarak kabul etmek romanı naif bir yaklaşıma indirgemek olur. Bunun ötesinde romanın temel stratejisi, yani sistemselliği olabildiğince çok vurgulayarak işleyişin tıkanmasını sağlamak, asla gözden kaçırılmamalıdır. Çünkü bir başka şeyi temsil eden sistem öğeleri kadar sadece kendisini temsil eden öğeler de roman anlatısının birer parçasıdır ve en büyük ölçekten en küçüğe kadar romana nüfuz etmiştir. En geniş kapsamlı örnek olarak, romanın tamamına nüfuz eden gemi mekanizmaları (gabya, babafingo, prasya, istinga vb.) ve manevraları (hisa etmek, mayna etmek, iskandil etmek, alesta tramola, alabanda vb.) verilebilir. Kaptan Diavol Paşa'nın keman çalma pratikleri sırasında bir düzene oturtmaya çalıştığı nota sistemi de sayısız küçük dizge örneği arasında yerini alır.

Romandaki bazı seriler de parodik amaçlarını açıkça belli edecek şekilde kullanılmışlardır. Göbelez Baba bir içki sohbetinde kıdemli dostu Kul Rıza'ya ve Kazdağlı Tomarcı adlı acemiye kendisinin adam yerine konulmadığından yakınır. Göbelez Baba'ya göre kendisi ciddiye alınmamaktadır çünkü çokça kıskanılmaktadır. Göbelez Baba bu kıskançlığın sebebini kendisinin 'saraylı' olmasında aramaktadır. Kazdağlı Tomarcı'ya konuyu açıklamaya girişir ki aslında amacı bu toy ve ahmak denizciyle alay etmek ve hoşça vakit geçirmektir. Kul Rıza'nın da Göbelez'in amacını anlamasına karşın oyunu açık etmemesinin yardımıyla Göbelez hikâyesini anlatır:

“Çünkü beni kıskanırlar. Kıskanıp çatlamalarının nedeni benim aslında saraylı olmamdır. Evet! Saraydaki ibrikçibaşının yardımcısının bacanağının biraderi, benim yeni kaynanam Zeynep’in ikinci evliliğinden olma kızı İfakat ile evliydi. Benim yerimde başkası olsaydı bu akrabalıktan yararlanırdı. . . . Ama burnu havada demesinler diye ara sıra davetlerini kıramayıp gittiğim de olmuştur. Ama gittiysem, yeminler olsun, sadece bir kişi için gitmişimdir. Sarayda en çok o kişiyi severim. Sana bu kişinin kim olduğunu uluorta söylemem doğru olmaz. Ama bir ipucu vereyim: Ona ‘efendimiz’ deriz, hatta daha da ileri gidip ‘devletlü’ tabirini de kullanırız, işte bu adamdan bahsediyorum. Sen âlimsin, benden daha iyi bilirsin söyle bakalım kimmiş bu adam!” (Anar, 2005: 85).

Burada Göbelez’in saraylılığını sağlayan akrabalık ilişkisinin dolaylılığı anlam düzeyinde abartı ve yergiyi üreten asıl öğedir. Ancak Göbelez’in Tomarcı’ya yönelik alayı da aslında tam da devlet sistemine ya da soyluluk/saraylılık kategorilerine yönelmiştir. Şöyle ki saraylı olma kavramı bu denli dolaylı ve gülünç derecede uzak bir kan bağına dayandırılarak soyluluğun aslında son derece önemsiz bir kavram olduğu iddia edilir ve soyluluğun kan bağına bağlı dikey hiyerarşi düzlemi ters-yüz edilmiş olur. Ayrıca padişahın Tomarcı’ya ‘efendimiz’ veya ‘devletlü’ lakaplarıyla tanıtılarak herhangi biri yerine konması da Tomarcıyı kandırmaktan öte dönem Osmanlısının dünya görüşü dizgesine yapılmış bir saldırdır. Çünkü romanda az önce sözü edildiği üzere kozmoloji sistemi ile devlet sistemi iç içedir; bunun sonucu olarak da padişahın gülme unsuru edilmesi aslında kozmolojik dizgenin de yerilmesidir.

Amat’taki bu istihza (yergisel alay) öğeleri romanı Bakhtin’in ortaçağ gülmececi ve folk eğlenceleri hakkındaki yorumuna açık hale getirir. Ona göre bu eğlenceler taklit (giysilerin ve toplumsal imgenin yenilenmesi) ve yukarıdakini aşağı kaydırma (deliler bayramında bir soytarının kral ya da başrahip seçilmesi gibi) idi (Bakhtin, 2001: 102). Bu alaşağı ederek yerme pratiği için Bakhtin ‘itibarsızlaştırma’ terimini kullanır: “Grotesk gerçekçiliğin temel ilkesi itibarsızlaştırmak, yani yüksek, ruhani, ideal, soyut olan her şeyi yukarıdan aşağıya indirmektir; yukarıdakileri maddi düzeye, çözülmüş bütünlükleri içinde dünya ve beden alanlarına aktarmaktır” (Bahtin, 2005: 47). *Amat*’ta da geminin ayaşlarından Göbelez’in, alkolün de etkisiyle, böyle bir alaycılık göstermesi ortaçağ karnaval öğelerinin bedensel olmasa bile sözel pratiği gibi durmaktadır. Kaldı ki *Amat*’takine çok benzer bir soyluluğun itibarsızlaştırılması durumu *Gargantua*’nın I. Bölümünde Gargantua’nın soyunun eskiliğinin anlatıldığı bölümde de vardır:

Sanırım bugün dünyada birçok imparator, kral, duka, prens ve papalar vardır ki, kim bilir hangi goygoycu papaz ya da sırik hamalının soyundandırılar; buna karşılık öyle miskin, züğürt tımarhane dilencileri de vardır ki, büyük kralların ve imparatorların

kanından ve soyunda gelmedirler, nitekim ne kadar şaşırtıcıdır krallıkların ve imparatorlukların bir birlerine geçişleri:

Asurlardan Medlere
Medlerden Perslere
Perslerden Makedonyalılara
Makedonyalılardan Romalılara
Romalılardan Bizanslılara
Bizanslılardan Fransızlara (Rabelais, 2000: 33).

II.A. Bedensel ve Profan Vurgusu

Gargantua'da yukarıda örneklenen bedensel imge serileri grotesk bedeni doğumdan ölüme, büyümeden oluşa henüz tamamlanmamış bir metamorfoz halinde yansıtır. Zira grotesk algı çerçevesinde beden özündeki büyüme ilkesi sayesinde dışavurulur; bu yüzden "o, henüz bitmemiş bir şeydir, kendine büyük gelir, kendi sınırlarını ihlal eder" (Bahtin, 2005: 53). Bu çerçevede beden, çiftleşme, hamilelik, doğum, yeme-içme, dışkılama ve ölüm ıstırapları sırasında sınırlarının ötesine geçer ve bu süreçlerin şişirilmiş imgeleri aracılığıyla her daim yaratma ve dönüşme esnasında gösterilir. Burada amaç insan bedeninin fizikselliğine daha çok vurgu yaparak bedenin edebiyat düzlemine tüm işlevleriyle girmesini sağlamaktır. Kuşkusuz ki bu Rönesans'ın da ruhunu belirgin bir şekilde yansıtır. Rabelais'de dünyanın fiziksel imge çokluğuyla maddileştirilmesi ve bedensel işlevlerin şişirilmesi bir kahramanlaştırmaya/kutsamaya (heroization) dönüşür (Bahtin, 1981: 192-93). Bedensel olan ne varsa *Gargantua*'nın dünyasında yeri vardır ve yadırganmaz. Dolayısıyla, Ortaçağa egemen olan, bedensel arzulara karşı sıkı bir disiplini ve bedensel ihtiyaçlara tümenden muhalefeti öngören asetik dünya görüşü ve dar kafalı ciddiyet eserinde neredeyse aynı şiddetle öne çıkarılan neşeli bir bedensel dil kullanımı ile karşı-ıfadesini bulur. En sert dövme, yaralama ve kanlı ölüm imgeleri ile birlikte abartılmış ölüm serileri bile bedenselliğin bu kutsanmasının birer aşaması olarak kabul edilerek romanın dünyasının birer parçası haline gelir. Hamilelik ve doğum gibi, çürüme, uzuvların bedenden ayrılması ve ölüm de Rabelais'deki grotesk imge sisteminin bütünlüyci unsurlarıdır ve bu imge sisteminde ölüm ile yeniden teşekkül etme, yani yenilenme olarak ölüm teması, birbirinden ayrılmaz ve komik bir canavarsılık kazanır (Bahtin, 2005: 78-79). Rahip Jean des Entommeures'in Seuille Manastırını tek başına savunmasının anlatıldığı XXVII. bölüm bu destansı savunmanın şiddetli ayrıntılarıyla doludur:

Kiminin beynini patlatıyor, kolunu bacağını kırıyor, kiminin boyun kemiklerini birbirinden ayırıyor, belini iki büküm, burnunu dümdüz ediyor, kimin gözünü patlatıp kiminin çenesini darmadağın ediyor, kimine dişlerini yutturuyor, kürek kemiklerini çökertiyor, baldırlarının morartıyor, kiminin kalçasını, kimin bileğini yerinden oynatıyordu (Rabelais, 2000: 136).

Amat'ta da maddi ve bedensel altyapının kendini hiç azımsanmayacak ölçüdeki şiddet eylemleriyle yani savaş sırasındaki yaralanma, darp, işkence ve ölüm şeklinde dışa vurduğuna şahit olunur. *Amat*'ın bir Venedik kalyonu ile girdiği savaş detaylarıyla betimlenir:

O keşmekeşte çifte kulaklı yatağanlarını çeken yeniçeriler Venediklilerle göğüs göğüse, boğaz boğaza, gırtlak gırtlığa dövüştüler. Damarlardan güverteye sıçrayan, damlayan, fışkıran kan, frengi deliklerinden denize akmaktaydı. Seyir güvertesindeki son Venediklinin de ensesine bir yatağan indirildiğinde, kılıncı sallayıp kan akıtmaktan kimsede derman kalmamıştı (Anar, 2001: 108).

Bu, insan bedenselliğinin romanda şiddet eylemleriyle vurgulandığı sayısız örnekten sadece biridir. Buna ek olarak çeşitli tedavi ve ameliyat işlemleri de insan bedenselliğini vurgulamaya katkıda bulunarak romandaki bedensel dizileri tamamlar. Romanda asıl gerilim bu bedensel imgelerin sağladığı maddi altyapı ile roman dünyasındaki, daha özele inilirse gemideki, batıl inançlar, hurafeler, folklorik imgeler ve dinsel jargonun sunduğu ruhani yapı arasındaki çekişmeden kaynaklanır. Gemi bir motif, Bakhtinci anlamıyla da bir kronotop (zaman-uzam bağıntısı)² olarak algılandığında, kendi özel işlevine sahiptir. Bu zaman-uzam işlevselliği özelinde gemi, adetleri, mitleri ve çeşitli denizci hurafeleri ile geleneksel anlamda efsaneler yatağı olarak bilinir; ancak *Amat* özelinde bu fizik-ötesi dizgeler geminin maddi dizgeleri ile, özellikle de bu bedensel altyapı ile, kesişmekte ve iç içe geçmektedir.

II.B. Şifreler, Anlamın Ertelenmesi ve Anlatı Güvenilirliğinin Askıya Alınması

Kelime yoğunluğu (verbosity) yaratması amacıyla görev yapan başka dizge ve serilere de her iki eserde rastlamaya devam ederiz. Bu seriler her iki eserde anlatıların kendi biçemlerine ve hâkim atmosferlerine uygun şekilde yer alırlar. *Gargantua*'nın alaycı, beden-merkezli, oyun dolu ve profan dünyasına ait olan imge ve söz dizileri de aynı şekilde komik, beden-odaklı, eğlenceli ve seküler/dünyevi (mundane) niteliktedir. Birçok örnek verilebilir bu dizilere. Hatta bu söz dizileri bazı durumlarda o denli anlamsızdır ki yalnızca söz kalabalık yaptıkları sanılabilir. Ancak abartılı ve görünüşte anlamsız bu söz

² “Edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin bağlantılılığına kronotop (harfiyen anlamıyla, ‘zaman-uzam’) adını vereceğiz” (Bakhtin, 2001, 315).

Eserin Türkçe baskısına yazdığı önsözde Sibel Irzık kronotop kavramını ve işlevini şöyle tarif eder: “Kronotop, zamanla mekan arasında çeşitli toplumsal deneyimler aracılığıyla farklı biçimlerde kurulan içsel bağların edebiyattaki özgül görünümünün adıdır. Bu anlamda edebiyatla toplum, biçimle ideoloji arasında bir kesişme noktası daha oluşturur. Edebiyatta kronotop aracılığıyla zaman ete kemiğe bürünür; mekan, yine aynı yolla zaman ve tarih tarafından anlamlandırılır” (Irzık, 2001: 28).

çeşitlemeleri temel savımız olan maddiliğe vurgu yapmaya yararlar. Gargantua'nın renkleri ve kıyafetini anlatan IX. Bölümde *Renklerin Destanı* adlı kitabın esrarengiz yazarının renkleri ve anlamları hakkındaki görüşlerinin desteksiz olduğu ve bu şekilde insanları dayanaksızca yanlış yönlendirmenin zorbalık olduğuna vurgu yapılır:

bu yazar eski zamanın kodamanları arasında birkaç avanak kalıntısı bulmuş, bu avanaklar onun yazdıklarına inanarak, yollarını düsturlarını bu yazılara uydurmuşlar, katırlarını ona göre donatmışlar, uşaklarını ona göre giydirmişler, pantolonlarını ona göre biçirmişler, eldivenlerini ona göre nakışlandırmışlar, yataklarını onlara göre saçaklamışlar. . . (Rabelais, 2000: 67).

Doğrusu, bu söz dizileri hem metnin anlatı düzlemini, tıpkı abartılı imgelerin hayal gücümüzü şişirdiği gibi, doldurur/şişirir hem de yaşamın tüm maddi detaylarına nüfuz eder. Gargantua'nın ergenlik döneminin anlatıldığı XI. bölüm ise sunduğu söz dizileri bakımından hem daha maddi/bedenseldir hem de anlatmakta olduğu konuyu yalnızca abartmak adına konmuş görünmektedir. Bu dizi neredeyse bir sayfa aralıksız devam eder: “Her gün çamurlara batıyor, burnunu karalıyor, yüzünü gözünü kirletiyor, pabuçlarını yıpratıyor, sık sık sinek avlıyor. . . gömleğinin pisliyor, kollarıyla burnunu siliyor, sümüğünü çorbasına akıtıyor. . . güneşe karşı işiyor, yağmurdan kaçmak için suya dalıyor, demiri soğukken dövüyor, yıldıza kement atıyor, suçluyken güçlü oluyor, tavus kuyruğu çıkarıyor, maymunca dua ediyor” (Rabelais, 2000: 75). Benzer mantıkla yapılmış bir dizi de XXII. Bölümde anlatılan Gargantua'nın oyunlarıdır. Belli ki amaç sadece bu oyunların adını zikretmekten fazladır: “git gel, tek kağıt, aldı kaçtı, silmece, zafere, Pikardya dümeni . . . kaydırmaca, inekleme, aklama, ya sana ya bana, üç zar . . . taykup, hım hım, ne kuşu, tarla kuşu, fiskeleme” (Rabelais, 2000: 109-13).

Sayısız örnekte görüleceği gibi Rabelais'in dünyası özel isim, nesne ve fenomen isimleri ile terimler yönünden doymuş ve neredeyse ansiklopedik niteliktedir. Türlü yerel gerçek nesne, eylem ve şahıs adlarının yanı sıra bunlardan çok daha fazla sayıda da uydurulmuş ve eklemlenmiş yeni sözcükler (neologism) dikkati çeker. Bu yeni sözcük eklemlenmeleri sayesinde adı geçen nesne ve eylemler özgülleşir ve otantik kullanım kazanır. Rabelais'in anlatı evreninde bedenselliğin imgelerinin uç noktalara taşınmasıyla dünyanın bedensel bir töz kazanmasında olduğu gibi sözcüklerin de kullanım sınırlarının zorlanması sayesinde dilsel pratikte yaşamsal tözün ete kemiğe büründüğü görülür. Diğer bir deyişle, sözlü halk dilinin resmîyetle sınırlanmamış imge ve eylem özgürlüğü karnavalsı bir tiyatroya dönüşür. Böylelikle, aşırı uçlara varan adlandırmalar ve dilsel kullanımlar aracılığıyla popüler şenlikli biçimler dilsel dogmatizm karşısında, daha doğrusu ruhani ve akademik otoritelerin dil üzerindeki hâkimiyeti karşısında, ideolojik bir konum kazanırlar. Bu dilsel pratikte, “nesnelere fenomenler arasındaki eskimiş ideolojik ve kavramsal

bağların parodik bir şekilde dağıtılması önemli bir rol oynar” (Bahtin, 2005: 497).

Amat'ta ise Rabelais'in anlatısındaki abartılı imge ve nesne dizilerinin yerini romanın stratejisi gereği bulmacamsı diziler ve bilmece serileri alır. *Amat*'ın muammalı dünyası hem sunduğu kozmolojik yapıya ait detaylar/göndermeler, hem folklorik öğelerin örgüsü hem de sayısız anagram, epigram ve bilmece/şifre dizileri ile öylesine yüklüdür ki, neredeyse bu dizi fazlalığı sistemsel bütünlüğü ve sistemlere olan inancı çözmeye yarar. Diyavol Paşa'nın masanın üstünde bulunan ve nota sistemini anlatan Latince nazım (bkz. Ek-1), Nuh Usta'nın zarla baktığı fallardan çıkarılan cetveller (bkz. Ek-2), Gemi hekimi İbrahim Bey'in sinir buhranı geçirmekte olan Kırbaç Süleyman'ın hangi kelimeye kaç nabızla yanıt verdiğini gösteren cetvel (bkz. Ek-3), Diyavol Paşa'nın kütüphanesindeki 'yasak' kitap *Kebire*'nin içindeki kelime dizileri ve şifreler başlıca örnekler olarak gösterilebilir. Bu dizilerin vurgu yaptığı nokta, romanda her şeyin çözümünün bir bulmaca ile formülize edilmesi, iç içe geçen muamma dizileri boyunca neredeyse tüm sabit cevapların mütemadî bir 'ertelenme'ye (deferance) tabi tutulmasıdır. Böylelikle sistemler kapanmamacasına bir ertelenmeye tabi tutulmuş olur ki bu da bizzat roman dünyasının ve daha önemlisi anlatının kendisinin dizgeselliğinin sekteye uğratılmasıdır.

Anlatının güvenilirliğinin ve çizgiselliğinin bu sekteye uğratılması da tıpkı hiyerarşik sistemlerin alt-üst edilmesiyle aynı rasyonaliteye sahiptir. Bu anlamıyla *Amat* kendi üzerine düşünen ve kendi metinselliği üzerine katlanan (self-reflexive) bir anlatıdır. Romanın anlatı sistemi bu kendi üzerine düşünen yapıyı ve anlatının güvenilirliğinin altını oyma stratejisini sözlü ve yazılı rivayet geleneğine dayandırır. Romanda anlatılan bir olayın farklı iki rivayetçi tarafından onaylandığı sıkça görülür. Bunun yanı sıra, Anar'ın romanında anlatı boyunca hâlihazırda okurun gözü önünde vuku bulup geçmiş zaman kipiyle anlatılan olayların ve betimlerin farklı kaynaklarca değişik şekillerde rivayet edildiği de görülür. Bu yöntemle roman, kendisi de hiyerarşik bir dizge olan ve doğruluk iddiası ile bir nevi otoriter yapı gösteren, klasik anlatı kavramını paranteze almış olur. Uydurma yazarlar ve eserlerinin rivayetleri, tıpkı yukarıda verilen 'saraylılık' kavramının uzak dolaylılığı gibi, iddiaların doğruluk değerini benzer şekilde dolaylımlar ki bu da anlatı dizgesinin doğrudanlığı bozar. Romanın sonunda da *Amat* adlı gemi üzerine okumuş olduğumuz hikayenin düzmece olduğu, bunak Hamamcı Musa efendinin hangi ortam ve kaynaklardan esinlenmiş olabileceği kendini açığa çıkarır. Roman boyunca karşılaştığımız efsanelerin, mitlerin ve kişilerin Musa efendi tarafından Arap İmam'ın kahvehanesindeki konuşmalardan ve kişilerden uyarlanarak yazıldığı ortaya çıkar. Dolayısıyla romanın akışı boyunca uygulanan anlam ertelenmesi ve anlatı hiyerarşisi karşıtlığı nihai yansımasını bulmuş olur:

Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi'nin Ruznamçe Kisedarı Ölügözlü Cuma Bey'den naklettikleri doğruysa, Hamamcı Musa Efendi, *Tezakirü'l Mücrimin* başlıklı eserini işte bu kahvehanenin müdavimleri arasında geçen konuşmalarda ilham alarak yazmıştı. Her ne kadar başkaları itiraz etseler de, Galatalı hekim Avram Efendi ve yarenlerince "Deli Marangoz" diye anılan Nuh Usta ve grandi direğine kara sancak çekilmiş Amat adlı kalyon, bu eserin ikinci babında bütün tafsilatlarıyla anlatılmaktaydı ki, ne kadarının doğru olduğunu yalnızca Allah bilir (Anar, 2005: 226).

Romanın özellikle son sayfaları muamma dolu bu anlatının içindeki kurgusal boşluklarla oynayarak ve bu boşlukları çeşitli rivayet varyasyonlarıyla şişirerek romanın güvenilirliğinin altını tamamen oymaktadırlar. Dahası romanı çizgisellikten çıkarıp hem anlatı örgüsü hem de anlatının kendi üzerine düşünmesi bakımından döngüsel kılmaktadır.

Rivayet şecerelerine güvensizlik ve bunun sonucu metnin anlamca otoriter yapısını bozmak *Gargantua*'nın da temel stratejilerinden biridir. Yukarıda değinilen *Renklerin Destanı* adlı eserin içerik bakımından dayanaksızlığını ve bunun sonucu Rabelais tarafından yerildiğini görmüştük. Sözlü ve yazılı geleneklere karşı güvensizlik Rabelais'nin daha alaycı cümleleriyle de romanda ifadesini bulmuştur. Metin, *Gargantua*'nın olağanüstü bir şekilde annesinin kulağından dünyaya gelmesi ve doğar doğmaz içki diye bağırması hakkında rivayetler öne sürmek yoluyla okuyucuya bu rivayetlerin doğruluğuna dair görünüşte güven telkin ederken, aslında aksi yönde bir stratejik hamle yapmaktadır: "Bu garip doğuma herhalde inanmayacaksınız sanırım, inanmazsanız umurumda değil, ama kendini bilen, sağduyulu bir insan kendine söylenen ve yazılı olan her şeye inanır her zaman. Yasalarımıza, imanımıza, akla ve kutsal kitaba aykırı mıdır bu?" (55). Böylelikle Rabelais'nin karnavalsı anlatısı katı ortaçağ dizgeselliğine ve ruhani cenderelerine, bedenselliğe ve coşkuya yapılan vurgu ile yanıt vermenin yanı sıra klasik metinlere ve rivayetlere de üstü kapalı alaycı bir bakış atar. Bu da romanın bütüncül istihza niyetinin bir parçasını teşkil eder. Peki, Anar'ın kullanmış olduğu anlatı stratejisini Rabelais'in de kullanmış olduğunu teşhis etmek *Gargantua*'nın da kendi üzerine düşünen bir anlatı olduğunu kanıtlar mı? Elbette ki 20. yüzyıla ait postmodern bir anlatının özelliğini 16. yüzyıl güldürüsüne atfetmek anakronizm olacaktır. Ancak şu kabul edilmelidir ki Rabelais döneminin güldürü geleneği içerisinden her türlü dizgiselliği ve hiyerarşiyi eleştirirken Anar da 17. yüzyıl Osmanlı'sındaki sözlü ve yazılı rivayet geleneklerinin içinden aynı şeyi yapmaktadır. Bu da her iki eserin kendilerine özgü üslup, teknik ve stratejilerle aynı yapılara benzer parodik ve alaycı tavırlar sergilemeleri anlamına gelir.

Gargantua'da rivayet ve anlatılara getirilen bu eleştirilerin ötesinde klasik felsefe ve edebiyat metinlerine de çok miktarda göndermeler vardır. İncil'e yapılan göndermelerin yanında Platon'un *Şölen*, *Philebos* ve *Gorgias*

diyaloglarıyla *Devlet* adlı eseri; Horatius'un *Ars Poetica*'sı; Homeros'un *İlyada* ve *Odysseia*'sı; Ovidius'un *Dönüşümler*'i bu temel klasik metinlerden sadece bazılarıdır. *Gargantua* dünyasında uydurma eserler ile adı geçen klasik metinlerin aynı düzlemde buluşmaları, eserde belli oranda korunmuş olan dinsel söylemle karnavalsı kahkahanın aynı anda varolması paralelinde değerlendirilebilir. Resmi otoritelerin müsamahasız yüzü ve kilisenin tavizsiz sertliğini alaya almasına karşın, Rabelaisci kahkaha şeytani bir kahkaha değildir ve Hristiyan dindarlığı eserde azımsanmayacak ölçüde mevcuttur. *Amat*'ta da uydurma eserler ve yazarlara yapılan göndermelere paralel olarak Parmenides, Fisagor, İbn-i Sina gibi düşünürler ile Batlamyus, Favlo Toskanel, Kamalı Vasko (Vasko de Gama) gibi başlıca bilim ve keşif adamlarına göndermeler de bulunmaktadır. Anar'ın romanında her ne kadar belli gelenekler ve sistemler uydurma şecereler yoluyla yeriliyorsa da bazı gerçek eserlerin doğruluk iddiaları kabul görmektedir. Romanda başta Süleyman Reis'in ölümsüzlük meselesi hakkındaki açmazları olmak üzere çeşitli sorunlara çözüm aramak amacıyla belli (bir kısmı gerçek) düşünürlerin yazdıklarına başvurulması; fiziki, astrolojik, coğrafi ve benzeri konularda dünyaca tanınmış uzman ve düşünürlerin görüşlerine ve eserlerine gönderme yapmak bunların doğruluk değeri bakımından hakkını teslim etmek anlamına gelir. *Amat*'taki bedensellik öğeleri ve İslam dini bütünlüğünün bir arada bulunmasının da *Gargantua*'ya getirdiğimiz yaklaşım paralelinde değerlendirilmesi uygun olacaktır. Amat mürettebatı, Diavol Paşa tarafından geçmişinde büyük günahlar (cinayet, hırsızlık, zina, ensest) işlemiş insanlardan seçilip oluşturulmuştur. Ancak mürettebatın tümünde dine bağlılık, yasaya itaat ve emirlere riayet hâkimdir. Bu anlamda tıpkı *Gargantua*'nın dünyasında olduğu gibi *Amat*'ta da dinsellik ve sekülerlik alanlarının yüzde yüz bir ayrım geçirmemiş olduğu görülür.

III- ÖZGÜL TARİHSEL KOŞULLARIN FARKI ve İDEOLOJİK BENZERLİKLER

Gargantua ve *Amat* adlı romanlar stratejik benzerlikler gösterebilirler iki eser arasında metinlerin üretildikleri dönemlere ve resmettikleri toplumsal yapılarla ilişkin çok belirgin farklar vardır. İlk Rabelaisci anlatıda Bakhtin'in 'zamanın folklorik birliği' (folkloric unity of time) kavramının altı çizilmelidir. Bakhtin, Rabelaisci kronotopun (zaman-uzamsallığın) köklerini folklorik gelenekte arar ve Rabelais dünyasının toplu yaşam (collective life), toplu işgücü (collective labor) dairelerinden oluşan ayrılmamış bir bütünlüğün (unity) dünyası olduğunu öne sürer (Bakhtin, 1981: 206-07). Bu dünyada bireysellik henüz toplumsallıktan ayrılmamıştır ve yüzeyseldir; özellikle de zaman doğadan ayrılmamıştır ve sınıf-öncesi bir yapıya ait bu zamansallık özünde yalnızca uzamsaldır (spatial)³. Bireyle doğanın henüz ayrı alanlara ait olmadığı bu

³ "The progression of events in an individual life has not yet been isolated (the interior of an individual life does not yet exist, the *individuum* lives completely on the surface, within a collective whole)" (Bakhtin, 1981: 206-07 vurgu aslında var).

folklorik zaman tamamıyla kronotopiktir ve döngüsellik arz eder⁴. Ancak toplumsal yapının katmanlaşması, ayrışması, ve sınıflı yapıya geçmesiyledir ki doğa ve bireysellik ayrı kategoriler olarak ortaya çıkar. Folklorik zamanın bütünlüklü yapısı böylelikle kaybolur; 16. yüzyıla ait *Gargantua*'nın dünyası da, nihayetinde bu antik-folklorik öğelere tam anlamıyla indirgenmese de yukarıda sayılan kategorilerin tam olarak da ayrışmadığı, karnavalsı imgelem içerisinde az-çok bütünlüklü bir dünya imgesi sunar.

17. yüzyıl Osmanlısı sınıflı bir toplumdur; ortaçağ Avrupa'sından sosyal-toplumsal yapılanması bakımından farklıdır; ve özgül koşullar açısından değerlendirildiğinde Rabelais ve Anar'ın anlatı dünyaları mukayese kaldırmayacak kadar farklıdır. Ne var ki Anar'ın 17. yüzyıl Osmanlısına dair postmodern bir 21. yüzyıl anlatısı olarak romanında kullanmayı tercih ettiği zaman-mekan örüntüsü ve ideolojik yapı, Rabelais'nin ortaçağ gülme geleneğini ideolojik bir konum kazanacak şekilde eserinde yeniden yapılandırması ile paralel bir görünüm sunar. *Amat*'ta, Amat adlı gemiyi anlatının kronotopu olarak temele aldığımızda yukarıda sözü edilen folklorik zamanın birliği kavrayışına yakın metinsel işleyişler dikkatimizi çeker. Gemi kronotopunun zamanı da döngüsel ve ağırlıklı olarak sadece uzamsaldır. Ayrıca, geminin dönem dünyası ve sosyo-politik yapılanmasından bir miktar kopuk bir uzam yaratmasının etkisi de göz önünde bulundurulmalıdır. Gemi kronotopunun kopuk bir uzam yaratması, gemidekilerin toplu yaşam ve toplu işgücü kategorilerince geminin mitik zamanına (antik folklorik zamana denk olması bakımından tartışılabilir) bağlı hale getirilmeleri, gemideki uzamsal zamanın anlatıya hâkim olan efsane ve mitlerin zamansız/zamanüstü niteliğiyle antik kronotop yapılarına benzer kılınması anlatının *Gargantua*'ya yakınlaştığı noktalaradır.

Her iki romanda metinlerin ideolojik işlevlerini Bakhtinci anlamda groteskin kullanımında buluruz. Bakhtin'e göre grotesk, "insanı, dünyaya ait egemen kavrayışı yöneten tüm insanlık dışı gereklilik biçimlerinden özgürleştirir;" böylelikle herhangi bir zamanda insanlara sunulan nesnel, siyasal ya da kozmolojik gereklilik ve belirlenimciliğin yekpare, katı ve koşulsuz niteliğini zayıflatır (Bahtin, 2005: 77). Rabelais'in ortaçağ halk mizahı biçimindeki karnavalsı imgelemin organik bütünlüğü ile Anar'ın tarihsel fantezisindeki dilsel ve imgesel doku her iki romanın konu edindiği egemen

"Generally speaking there is as yet no precise differentiation of time into a present, a past and a future (which presumes an *essential individuality* as a point of departure). . . This time is *profoundly spatial and concrete*" (Bakhtin, 1981: 207-08 vurgu aslında var).

⁴ "The seasons of the year, ages, nights and days (and their subcategories,) copulation (marriage), pregnancy, ripening, old age and death: all these categorical images swerve equally well to plot the course of an individual life and the life of nature (in its agricultural aspect). All these images are profoundly chronotopic" (Bakhtin, 1981: 208).

dünya görüşlerini göreceli hale getirmeye yönelir. Bu anlamda, her iki romandaki gülme ilkesi, abartı ve tekinsizlik gibi grotesk unsurlar bir çeşit yabancılaştırma etkisi yaratarak hem dizgesellik düşüncesini hem de bu düşünceye dayanan klasik anlatıların otoritesini müphemleştirmiş olur. Ortaya çıkan kuşku, belirsizlik ve müphemlik ise insan bilincinin yeni olanaklara yönelerek özgürleşmesinin ilk adımıdır.

Bu doğrultuda, her iki romanın ideolojik açıdan koşutluk içerdiğini ve halkçı birer karakter taşıdığını da yine grotesk biçem ekseninde yer almalarından hareketle tespit edebiliriz. Rabelais, ‘Gotik karanlığa’ kendi neşeli ve samimi üslubu ile saldırmış ve halk söylemini en bayağı ve en abartılı şekliyle de olsa metninin kurucu ögesi yapmıştır. Ortaçağ ideolojisinin en belirgin iki ögesi olan korku ve acı çekmenin grotesk biçimde itibarsızlaştırılması bu amaca hizmet etmektedir (Bahtin, 2005: 200). *Amat*’ta da kalyon mürettebatı halkın en alt tabakasından seçilmiş kişiler olarak ideal nizam ve soyut dizge kavramlarından dikey düzlemde en uzağa konumlandırılmışlardır. Bu tavır eserde hem soyluluk kategorisini küçültmek hem de ideal hakikat olarak benimsenen soyut dizgeyi epistemolojik olarak dayanaksız kılmak şeklinde ifadesini bulur. Romandaki aşırı ciddiyet ve kasvet ise tam da dayanaksızlaştırılan bu nizamın parodik yansıması olup özünde Rabelais’in şenlikli popüler söyleminin dengidir. Böylelikle her iki eserde de grotesk anlatı biçiminden hareketle halkın kültürü ve yaşam tarzından yana tavır alınmış olur.

IV. SONUÇ

Sonuç olarak, Rabelais ve Anar’ın eserleri farklı dönemlerin, dünyaların, toplumsal ve yazınsal geleneklerin eserleridirler ve özgül bağlamları bakımından birbirlerinden oldukça farklıdırlar. Ancak her iki yazarın da bu farklı bağlamlarda ortaya koydukları eserler katı hiyerarşik yapıları, toplumsal dizgeleri benzer stratejilerle altüst ederler. Rabelais bu mücadeleyi ortaçağ gülmececi ve gülmenin folklorik boyutu içinden verirken, Anar postmodern anlatı tekniklerini bulmacamsı dizgeler etrafında şekillendirerek aynı çabaya girer. Katı dizgeleri kırma stratejileri klasik anlatıların ve rivayet geleneklerinin çizgisel ve otoriter yapılarına olan tepki tarafından da yansıtılırlar. Son bir tespitle denebilir ki her iki eserde işlemekte olan kronotop yapılarının benzerlikleri de eserlerin yergisel niyetlerine katkıda bulunmaktadır. Dolayısıyla Rabelais’in şen kahkahaları ve Anar’ın tekinsiz bulmacaları yüzyılları aşarak aynı şüpheli tebessümün bir parçası olurlar.

KAYNAKLAR

ANAR, İhsan Oktay (2005), *Amat*, 1. Basım, İletişim Yayınevi, İstanbul.

BAHTİN, Mihail (2005), *Rabelais ve Dünyası*, 1. Basım, Çev. Çiçek Öztekin, Önsöz Kristina Pomorska, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul.

BAKHTIN, Mikhail (1981), *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Ed. Michael Holquist, Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, U of Texas P, Austin.

BAKHTIN, Mikhail (2001), *Karnaval dan Romana*, 1. Basım, Çev. Cem Soydemir, Önsöz Sibel Irzık, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul.

RABELAIS, François (2000), *Gargantua*, 1. Basım, Çev. Sabahattin Eyuboğlu, Vedat Günyol ve Azra Erhat, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

EKLER

Ek-1:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve Polluti
Labbii reatum
Sancte Iohannes (Anar, 2005: 190).

Ek-2:

8 7 6 5		4 3 2 1
hemşireler		valideler
12 11		10 9
	kerimeler	
14		13
kerimelerin		kerimeleri
	15	
	mizan	
	16	
	netice	(Anar, 2005: 102).

Ek-3:

Kelime	Nabız
Erkek	50
Kadın	60
Navarin	70
Navarinli Kadın	90
Nurfeza	90
.....	
Ölüm	140
Ölümsüzlük	160 (Anar, 2005: 174).