

Mesut Koyig it

İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA "KARNAVAL"IN İZLERİ

Bilkent 2017

İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA "KARNAVAL"IN İZLERİ

Yüksek Lisans Tezi

MESUT KOÇYİĞİT

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi

Ankara

Haziran 2017

İHSAN OKTAY ANAR’IN ROMANLARINDA “KARNAVAL”IN İZLERİ

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

MESUT KOÇYİĞİT

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Bir Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara
Haziran 2017

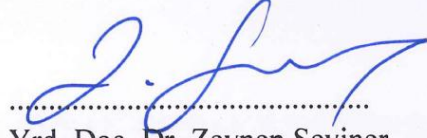
Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Mesut Koçyiğit, 2017



Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.



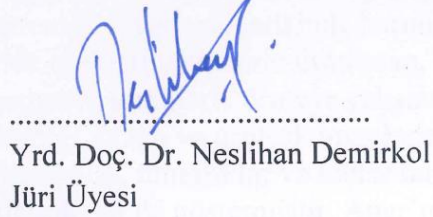
Yrd. Doç. Dr. Zeynep Seviner
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.



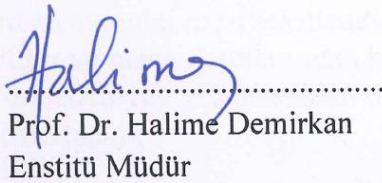
Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı
Jüri Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.



Yrd. Doç. Dr. Neslihan Demirkol
Jüri Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitü Müdürü'nün onayı



Prof. Dr. Halime Demirkan
Enstitü Müdür

ÖZET

İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA “KARNAVAL”IN İZLERİ

Koçyiğit, Mesut

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Zeynep Seviner

Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü

Haziran 2017

Türk edebiyatının en sıra dışı yazarlarından biri olan İhsan Oktay Anar'ın (d. 1960) ilk romanı 1995 yılında yayımlanmıştır. Bu çalışmada, İhsan Oktay Anar'ın bu güne kadar yayımlanmış olan *Puslu Kıtalar Atlası* (1995), *Kitab-ül Hiyel* (1996), *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* (1998), *Amat* (2005), *Suskunlar* (2007), *Yedinci Gün* (2012) ve *Galîz Kahraman* (2014) olmak üzere toplam yedi romanı, Mihail Bahtin'in (1895-1975) “Karnaval” teorisi ışığında çözümlenmiş ve romanlardaki karnaval öğelerinin metinlerin içerisinde nasıl konumlandıkları saptanmıştır. Karnaval, ilk tarımsal toplulukların üretimlerinden günümüze kadar halkın kolektif olarak ürettiği ve evrensel değerleri içerisinde barındıran bir “proto-tür”dür. Yasanın koruyucu gücüyle elde ettikleri yetkilerle tiranlaşan, onun diliyle konuşan, yaşamı statik bir hale getirerek kurallarla örmeye çalışan hiyerarşik yapıları ve düşünce normlarını; halkın ürettiği mizah ve grotesk imgelerle altüst etmeyi amaçlar karnaval teorisi. Karnavalın skandallar, tuhaflıklar ve hiçbir tanımlamaya sığmayan yapısı kendisini edebi metinlerde de göstermiştir. Anar'ın romanlarında betimlediği karakterlerin eksik, abartılı, deformasyona uğramış ve karikatürize edilerek anlatılmış bedenleri; tüm ahlak ve görgü kurallarının askıya alınarak yaşamla farklı temas noktaları kurmayı sağlayan gülme(ce) unsurları ve kullanılan dilin resmî dilin ölçülerinin dışına taşarak dilin kabuğunu yarmayı ve yeni anlamlar üretmeyi amaçlayan dinamik yapısı, eserlerinin karnaval teorisi ışığında okunmasını olanaklı kılmıştır. Bu çalışmada, Anar'ın romanlarında yer alan karnaval öğeleri belirlenerek bu unsurların metinlerin anlam evrenini nasıl şekillendirdikleri saptanmıştır. Çalışmanın amacı, Batılı değer, kültür ve inanç normlarından hareketle teorize edilmiş olan karnavaleskin çağdaş Türk edebiyatı yazarlarından olan İhsan Oktay Anar'ın metinlerinde de var olduğunu göstermektir.

Anahtar sözcükler: Beden, Grotesk, İhsan Oktay Anar, Karnaval

ABSTRACT

TRACES OF “CARNIVALESQUE” IN THE İHSAN OKTAY ANAR’S NOVELS

Koçyiğit, Mesut

Advisor: Assist. Prof. Dr. Zeynep Seviner

Master of Arts in Turkish Literature

June 2017

İhsan Oktay Anar (b. 1960), one of the most extraordinary authors in the field of Turkish literature, published his first novel in 1995. In this study, I analyze all of Anar’s seven published novels—*Puslu Kıtalar Atlası* (1995), *Kitab-ül Hiyel* (1996), *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri* (1998), *Amat* (2005), *Suskunlar* (2007), *Yedinci Gün* (2012), and *Galîz Kahraman* (2014)—in the light of Mikhail Bakhtin’s (1895–1975) theory of carnival and the carnivalesque in order to establish how the elements of the carnival are situated within these novels. The carnival or carnivalesque is a “proto-genre” that, from the time of the earliest agricultural societies to the present day, has been produced collectively by the people and that contains within itself universal values. The theory of the carnival aims to use popularly produced humor and grotesque images to upend hierarchical structures and norms of thought, which grow tyrannical with the authority they obtain from the power of law; which in fact speak with the very language of authority; and which attempt to render life static by means of rules and regulations. The carnival is scandalous, bizarre, and has a structure that fits neatly into no definition, and all of these elements have emerged in literary texts as well. The novels of İhsan Oktay Anar can be read in the light of the theory of the carnival inasmuch as they feature characters whose stunted, exaggerated, and deformed bodies undergo a process of caricaturization; humorous elements that place morality and propriety in abeyance by fashioning different points of contact with life; a language that aims to crack through the very shell of language by going beyond the standards of official language; and a dynamic structure that aims to produce novel meanings. In this study, the elements of the carnival present in Anar’s novels have been specified and exactly how these elements shape the universe of meaning in these texts has been determined. The ultimate aim of the study is to show that the carnivalesque—which has been theorized largely in relation to Western values, culture, and norms of belief—is also present in the texts of the contemporary Turkish author İhsan Oktay Anar.

Keywords: Body, Carnival, Grotesque, İhsan Oktay Anar

İÇİNDEKİLER

ÖZET	III
ABSTRACT	IV
İÇİNDEKİLER	V
GİRİŞ	1
BÖLÜM I: KARNAVAL BEDENİN HALLERİ	22
A. Grotesk Beden	23
B. Grotesk Beden İmgeleri	35
BÖLÜM II: KARNAVAL GÜLÜŞÜ YA DA GÜLMENİN TARİHİ	58
A. Gülme ve Din Dışı Edebiyat	66
B. Gülmenin Grotesk Yapısı	79
BÖLÜM III: KARNAVALIN DİLİ	90
SONUÇ	110
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA	115
ÖZGEÇMİŞ	120

GİRİŞ

İhsan Oktay Anar'ın çağdaş Türk edebiyatında ayrı bir ada olarak var olmasını sağlayan ve onu sıra dışı kılan en önemli özelliklerinden biri, eserlerinde “eksiklik” ve “tamamlanmamışlık” olgularının hüküm sürmesinden ileri gelir. Bütün romanlarında dinî inançlara, tarihsel metinlere, mitolojik ve efsanevi olaylara yer vermesine rağmen, romanlarındaki kahramanları ya da karakterleri genellikle toplumsal hiyerarşinin alt tabakasında kalmış olan “sıradan insanı” temsil eder. Padişahların, soyluların ya da kralların bütün yönleriyle idealleştirildiği ve kusursuz olarak çizildiği portrelerin aksine onun karakterleri, bedensel açıdan eksik, hata yapabilen, gülen, ağlayan, acıkan, yiyen ve dışkılayan kişiler olarak yani sıradan bir insanın bütün özellikleriyle resmedilirler. Bu açıdan Anar; güzelliğin, uyumun, orantının ve kusursuzluğun tekdüzeliğine karşı çıkarak çirkinliğin, uyumsuzluğun, orantısızlığın ve kusurluluğun yarattığı zengin özgürlük alanından faydalanır. İdeal olanı yaratmanın sınırlı ölçütlerine karşın sıradanı yaratmanın verdiği sınırsız özgürlük Anar'ın romanlarının içerik açısından zengin olmasını sağlayan en temel faktörlerden biridir. Eserlerindeki gerçeküstü öğeler ve her an eşikte duran karakterlerin skandallar ve tuhafliklarla yarattıkları norm dışı davranışlar estetik açıdan yaşamla, tarihle ve sanatla farklı temas noktaları kurulmasına imkan verir. Görgü kurallarının, ahlaki normların ve hiyerarşik otoritelerin insan davranışlarını belirlemeye ve çeşitli kurallarla sabitlemeye çalıştığı tüm katı yasalar “altüst” edilir. Bu tür tarihsel olgu ve inançların romanlarda parodileştirilerek gülünç unsurlara dönüştürülmüş olması onun poetikasının en önemli unsurlarından biridir. Ayrıca

romanlarında kullandığı dilin zenginliği ve farklılığı, işlediği tarihsel art alanın kültürel kodlarının da metinler içerisinde var olmasına olanak tanımaktadır. Üstelik bu kadar çok tarihsel ve kültürel kodu olduğu gibi değil; dönüştürerek, eğip bükerek ve yeni anlam katmanları yaratmaya olanak tanıyacak formda bir araya getirir.

İhsan Oktay Anar'ın bugüne kadar yazmış olduğu *Puslu Kıtalar Atlası*, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, *Amat*, *Kitab-ül Hiyel*, *Suskunlar*, *Yedinci Gün* ve *Galiz Kahraman* romanları, Mihail Bahtin'in "karnavalesk" teorisi ile çözümlenecektir. Tezin amacı, Anar'ın romanlarında yer alan karnaval öğelerini saptayarak bu öğelerin metinlerin anlamsal evrenini nasıl etkiledikleri anlaşılmaya çalışılacaktır. Bu sayede teorik altyapısı Ortaçağ Batı kültür ve edebiyatından yola çıkılarak inşa edilmiş olan karnaval kuramının (kültürel, tarihsel ve coğrafik mesafenin yarattığı farklılıklar da göz önünde bulundurularak) Türk edebiyatına ait bir yazarın eserlerinde ne kerte uygulanabilir olduğu sorgulanacaktır.

Anar'ın romanları modern zamanlarda ve modern insanın düşünce ve inanç normları ekseninde kaleme alınmış eserlerdir. Ancak bu durum Anar'ın eserlerinde karnavalesk unsurların olmasına engel teşkil etmez. *Introducing Bakhtin* kitabında bu duruma açıklama getiren Sue Vice'ye göre modern romanda karnaval jenerik yani fragman olarak vardır ve içeriği sınırlı bir şekilde etkiler. Resmî olmayan tarihi metinlerde, bazı kahkaha türlerinde ve hayali sistemlerde temsil edilebilir (153). Vice'nin öne sürdüğü koşullar yani karnavalın bir metinde olma koşulları Anar'ın romanlarına uymaktadır çünkü eserleri hem tarihi hem komik hem de fantastik unsurlarla örülmüştür. Modern ya da modernist eserlerde karnavalesk temaların yok olmasının ya da asgari seviyeye düşmesinin nedeni, düşünce yapıları ve davranış şekillerinde meydana gelen norm değişikliğinden kaynaklanmaktadır. Düşünce yapılarındaki norm değişikliklerinin yarattığı farklılıkla ilgili olarak Bahtin de şunları

söyler: “Grotesk beden imge dokusu bütün dillere, edebiyatlara ve tüm bir hareketler sistemine uzanır. Sanatın bedensel kanonu modern zamanlarda kibar konuşması içinde ancak bir adacık olarak var olmuştur. Antikite’de bu bedensel grotesk imgeler hakim olmamıştır. Avrupa edebiyatı içerisinde ise sadece son dört yüz yılda var olmuştur.” (Bahtin 350). Özellikle vurgulanması gereken nokta, grotesk beden imge yapısının modern zamanlarda uğramış olduğu norm değişikliğinin ana sebepleri olmalıdır. Özgürlüklerin kısıtlanması ve görgü kurallarının toplumun düşünce yapısında meydana getirmiş olduğu etkiler düşünce biçimlerinde ortaya çıkan yarılmaların sebepleridir. Adab-ı muşaret kuralları, kibar konuşma çabaları ve gündelik hayat pratiklerini belirleyen modern hayatın yaşayış biçimleri grotesk beden imgelerini sınırlamıştır. Bu yüzden karnaval öğeleri, Anar’ın metinlerine sızan ve tarihî süreç içerisinde düşünce ve davranış biçimlerinde meydana gelen norm değişikliklerinden dolayı birer “adacık” olarak kalabilmiş veriler üzerinden çözümlenmeye çalışılacaktır.

Karnaval teorisi, genel olarak Ortaçağ Avrupa kültür ve inanç normları üzerine tesis edilmiştir. Bu yüzden de tezde genel olarak Batı düşüncesinden ve değerlerinden hareket edilerek çözümlenmeler yapılacaktır. Ancak Doğu metinlerinde ve Osmanlı-Türk edebiyatında da karnaval temalarını yansıtan birçok kaynak mevcuttur. Bu kaynaklardan en eskilerinden biri 11. yüzyılda İbn Sina tarafından kaleme alınan *Hay bin Yakzan*’ın hikayesidir. Ahmet Hamdi Tanpınar’a göre bu kitap ilk felsefi roman örneğidir. Kitapta özellikle grotesk literatürü ile benzerlik gösteren birçok öge mevcuttur. Şeytanın iki boynuzu arasından yükselen bir coğrafyadan bahsedilir. Bu coğrafyada canavarların ve hayvanların yaşadıkları ve birbirleriyle sürekli kavga ettikleri anlatılır. O dönemde ressamların yaptıkları resimlerin de bu anlatılardan etkilendiği söylenir. Başkalaşıma uğramış, eksik, farklı

yaşam formlarını bir arada barındıran grotesk beden tasvirleri hikayede şöyle anlatılır: “Buradakiler, bizim bildiğimiz varlıkların iki ya da üç ya da dördünün bileşiminden oluşurlar. Uçan bir insan ya da domuz başlı ejderha olabilecekleri gibi, kimi zaman da, yarım insan ya da yarım insanın tek ayağı biçiminde ya da avuç biçiminde bir insan vb. gibi (olurlar)” (İbn Sina 46). Üç ya da dört yaşam formunun bileşimi, eksik ve tuhaf bedenler grotesk temalardır. Bu durum grotesk beden biçimlerinin eski Doğu metinlerinde ve resim sanatında olduğunu gösterir.

Karnavala ait öğeleri çok yoğun bir şekilde barındıran eserlerden biri de Evliyâ Çelebi’nin *Seyahatnâme* adlı eseridir. Anar’ın da romanlarında büyük etkisi görülen ve büyük bir zevkle okuduğunu söylediği *Seyahatnâme*, barındırdığı tuhaf hikayeler, tasvir edilen grotesk bedenler, abartının ve mizahın en yoğun şekilde var olduğu bir eserdir. Osmanlı-Türk edebiyatının en önemli kaynaklarından biri olan bu eser, karnavala ait öğelerle doludur.

Bu iki eserin dışında Firdevsi’nin *Şehnâme*’si, *Bibir Gece Masalları* gibi Doğu anlatıları, Osmanlı padişahlarının düzenledikleri eğlenceleri anlatan Surnâmeler, Hacivat-Karagöz gölge oyunları karnaval temalarını barındıran ve Doğu medeniyetlerinin kültür ve inanç normlarıyla inşa edilmiş anlatılardır.

Anar’ın romanlarıyla ilgili bugüne kadar birçok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalar arasında Karnavalesk kuramıyla ilgili doğrudan tek çalışmayı Mehmet Büyüktuncay yapmıştır. Anar’ın *Amat* romanıyla François Rabelais’in *Gargantua* adlı eserini, karnaval kuramı çerçevesinde karşılaştıran Büyüktuncay’ın makalesi, hiyerarşik yapıların altüst edici rolü, grotesk müphemlik ve halk folkloru konularına değinmesi açısından önemlidir. Ancak Büyüktuncay, makalesinde karnavalın en

temel özelliklerinden biri olan grotesk bedenin imgelerine yeterince yer vermemiştir. Bu durum da makalenin eksik yönü olarak öne çıkar.

Büyüktuncay'ın bu makalesi dışında Anar'ın romanları genelde postmodernist edebiyat kuramı çerçevesinde çözümlenmeye ve anlaşılmaya çalışılmıştır. Anar'ın romanlarıyla ilgili şimdiye kadar yapılmış doktora çalışmalarından biri Gülseren Özdemir'e aittir. *İhsan Oktay Anar'ın Romanları* adıyla kitaplaştırılan bu doktora çalışması, postmodernist edebiyat kuramı ve büyülü gerçekçilik akımı ile Anar'ın romanlarını çözümlmeye çalışmıştır. 2013 yılında biten bir çalışma olduğu için *Yedinci Gün* ve *Galiz Kahraman* adlı romanlar bu tezde incelenememiştir. Özdemir'in bu geniş çalışması Anar'ın romanlarının karakterlerini, tarihsel metinlerle kurduğu ilişkileri, anlatıcı tipolojilerini, metinlerarasılık yoluyla parodileştirilen unsurları göstermesi ve çözümlemesi açısından önemlidir. Ancak Özdemir'in sabit bir metodolojisinin olmaması yani postmodernist edebiyat kuramı ile büyülü gerçekçilik akımını birleştirmesi ya da metin ve okur merkezli okumaları birlikte yürütmesi, aklı karışık bir metnin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Özellikle "Grotesk ve Fantastik" başlıklı bölümde bu karmaşayı daha yoğun biçimde görmek mümkündür. Gülseren, çalışmasının bu bölümünde grotesk kavramını tutarlı bir şekilde açıklayamamıştır çünkü hem Bahtin'in karnaval kuramından yararlanarak bu kavramı açıklamaya çalışmış hem de groteskin yabancılaşma yönünü ön plana çıkarmıştır. Oysa Bahtin, grotesk kavramını açıklarken özellikle Wolfgang Kayser'in iddia ettiği yabancılaşma tezine karşı çıkar (75). Grotesk kavramının bu tutarsız kavranışı metinlerin de yanlış okunmasına neden olmaktadır. Bunun dışında, grotesk ve fantastik gibi iki ayrı olguyu yan yana koyarak metinleri çözümleme çabası da metodolojik olarak hatalıdır. Özdemir, bununla da yetinmeyerek aynı bölümde yakın okuma yaparken metinlerarasılığa başvurur. Anar'ın metinlerinin özellikle kutsal

kitaplarla olan ilişkilerini imler ama burada da grotesk unsurlar ya da imgeler yerine sadece bu metinlerden nasıl yararlanıldığı gösterilir.

Osman Gündüz'ün kaleme aldığı *İhsan Oktay Anar'ın Kurgu Dünyası* adlı çalışması da, Anar'ın romanlarını postmodernist teorinin ışığında aydınlatmaya çalışmaktadır. Gündüz, temelde bu çalışmasında Anar'ın romanlarında yer alan tarihsel verilerin gerçeği yansıtmadığını, sadece birer arka dekor olarak var olduklarını iddia eder (40). Gündüz'ün çalışması Özdemir'in çalışmasından çok farklı tespitler ileri sürmez. Yine metinlerarasılık yöntemi ile Anar'ın metnlerinin başka metinlerle olan ilişkisi açıklanmaya çalışılır. Benzer şekilde Ayşe Melda Üner, "Metinler ve Metinlerarası Okuma: *Suskunlar*" adlı makalesinde Anar'ın *Suskunlar* romanında yer alan parodileştirilmiş metinlerin kaynağını sunar. Metinlerarasılık yoluyla elde edilen veriler romanların hangi kaynaklardan yararlandığını göstermesi ve daha anlaşılır olmasını imkânlı kılması açısından önemlidir. Ama elde edilen bu verileri çözümleme ve romanın anlamsal evrenine sunduğu katkılar göz ardı edilirse bunlar birer liste olmaktan öteye geçemezler. Anar'ın romanlarının altında yatan anlamsal evrenin temel dinamikleri de bu yüzden ıskalanmış olur. Postmodern kuramın temel açmazı da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Çünkü metinlerarasılık yoluyla başka metinlerle kurulan bağlantı noktalarını göstermek metnin anlaşılır olması için yeterli değildir. Hangi metinden nasıl fayda sağlandığı gösterilerek elde edilen veriler metnin anlam dünyası ile açıklanmalıdır.

Karnaval kuramı, postmodern teorinin açık bıraktığı boşlukları doldurmaya ve Anar'ın romanlarını daha detaylı çözümlemeye tabi tutacak imkanlar barındırır. Anar'ın romanlarının barındırdığı karnaval temalarını bulmak için öncelikle bu kuramın temel meselelerini anlatmak gerekir. Mihail Bahtin'in en önemli yapıtlarından biri olan *Rabelais ve Dünyası* adlı kitaptan yola çıkılarak tezin

kuramsal iskeleti kurulacaktır. Bu kitapta François Rabelais'in yapıtlarından yola çıkarak karnaval eğlencelerinin edebi eserlerde nasıl var oldukları, karnaval eğlencelerinin tarihsel gelişimi ile türler arasında ne gibi bağlantılar olduğu açıklanır. Karnaval, Bahtin'e göre öncelikli olarak antropolojik verilerle tanımlanan bir "prototür"¹dür ve edebiyat tarihi boyunca sürekli olarak farklı kisvelerde ortaya çıkarak varlığını devam ettirir (Brandist 207). Karnavalın tarihsel olarak dayandığı ürün hasat kutlamaları, yas törenleri, dinî ritüeller, popüler şenliklerin tamamı halkın kolektif olarak ürettiği bilincin yansımasıdır. Karnavaldaki bütün imgeler ve semboller halk mizahına ve popüler şenliklere dayanır. Bu konuyla ilgili olarak Bahtin şunları söyler:

Kelimenin en geniş anlamıyla karnavalın etkisi, edebi gelişmenin tüm dönemlerinde büyük oldu. Fakat bu etki çoğu zaman gizli, dolaylıydı, tespit edilmesi güçtü. Rönesans boyunca, sadece istisnai ölçüde güçlü bir şekilde değil, aynı zamanda doğrudan ve açıkça ifade edilmişti, en dışsal biçimlerinde bile. Başka bir deyişle Rönesans, insan bilincinin, felsefenin ve edebiyatının doğrudan bir "karnavallaştırılması"dır (303).

Halk mizahının yüzyıllar içerisinde ürettiği ve resmî ideolojinin çerperinde salımlanan imgeler sisteminin pimi Rönesans dönemine gelindiğinde çekilmiş ve en büyük ifade alanlarını bu dönemde bulmuştur. Bunun en temel nedeni de bu dönemde kilisenin eski baskıcı gücünü yitirmesi ve derebeylik sisteminin zayıflamasıyla beraber aklın ve bilimin ön plana çıkmasıdır (Rabelais ve Dünyası Bahtin 303). Karnaval teorisinin en başat özelliklerinden ve Bahtin'in teorisinin en merkezî konumunda oturan konu da Rönesans döneminde aklın ve bilimin öncelenerek görmek ve

¹ Antropolojik verilerden hareketle ilk çağlardan bu yana karnaval temalarının edebi metinlerde nasıl var olduklarını göstermek amacıyla kullanılan bir kavramdır çünkü karnaval bir tür değil, türlerin sınırlarında var olan izleklerdir.

dokunmak yoluyla deneyselliğin ortaya çıkmasıdır. Karnaval teorisini şekillendiren benden imgeleri, gülme ve gayriresmî dil unsurlarının tamamı bu dünya görüşü ekseninde şekillenmiştir.

Dostoyevski Poetikasının Sorunları adlı kitabında da karnaval konusuna değinen Bahtin, karnavalın temelde edebi bir fenomen olmadığını ve daha çok senkretik² ritüellere dayandığını söyler. Karnavalın halklara, dönemlere, coğrafya ve kültürle göre değişkenlik göstermesinden dolayı tam olarak belirlenemez bir yapısının olması kavramsallaştırılmasını da güçleştiren bir durumdur (184). Ancak yine de onu evrensel temalar üzerinden şekillendirmeyi ve edebi bir kavrama dönüştürmeyi başarmıştır.

Gilles Deleuze *Sacher-Masoch'un Takdimi* adlı kitabının “Yasa, Mizah ve İroni” bölümünde ilk yasa kurucu Platon’dan Kant’a oradan da Lacan’a kadar yasanın anlamı ve geçirdiği evreleri tartışır. Platon’a göre yasanın gerçek anlamı iyidir. Kant, yasayı güzellik olarak tanımlar. Lacan ise yasa ile bastırılmış arzunun aynı şey olduklarını söyler (77). Lacan’dan hareketle söyleyecek olursak, yasalar bir tür bastırma mekanizması olarak var olurlar ve özgürlükleri kısıtlayan bir işlevleri vardır. Karnavalın bütün kuralları yok sayan ve sınırsız özgürlük sağlayan ortamı işte bu katı yasayı yıkar. Karnaval, hiyerarşik yapıların ve onunla bağlantılı olarak ortaya çıkmış korku, yüceltme ve görgü kurallarının askıya alındığı bir özgürlük alanıdır (Brandist 208). Ortaçağ boyunca kilise ve resmî ideoloji tarafından dayatılan katı yasa ve tabularla dolu kurallar karnaval eğlencelerinde ve pazar meydanlarında bu otoritelerini yitirerek ters yüz edilirlerdi. Ortaçağ’da halkın ikili bir hayatı vardı. Birincisi hiyerarşik yapıların kurallarıyla örülmüş olan gündelik yaşam, diğeri ise

² Farklı kültür ve inançlara ait unsurları birleştirip kendini yeni pratiklerle ifade eden melez inançlara denir.

dinî bayramlar, kutsal yortular ve hasat kutlama törenleriyle iç içe geçmiş gayriresmî hayatı temsil eden ve insanın ikinci doğasını serbest bırakmak için yapılan karnaval eğlenceleriydi (Bahtin 29). Bu eğlencelerde bir soytarıya kısa süreliğine taç giydirilir ama hemen ardından dayak ve küfürler eşliğinde tacı elinden alınırdı. Ayrıca bu tür gösterilerde dinsel kültlerin parodileri de yapılırdı. Ortaçağ soytarısının işi her tür “yüce törensel jesti ve ritüeli maddi alana aktarmaktı” (Bahtin 47). Karnaval soytarısına taç giydirilmesi ve tacının elinden alınması karnavaleskin en önemli imgelerinden biridir. Pazar meydanlarında yapılan bu tür gösterilerde oyuncu ve izleyiciler arasındaki sınır kalkmıştır. İzleyici yoktur ve herkes onun içinde yaşar. Hiyerarşik olan her şey askıya alındığı için korku, saygı, dindarlık ve görgü kuralları hiçe sayılır. İnsanlar birbirleriyle özgürce ve benzer bağlantılar kurarak hiyerarşiden kopar ve toplu hareket ederler (Vice 152). Hiyerarşik yapıların yıkılmasından dolayı karnavalda insanlar çok daha rahat ve samimi ilişki kurarak, kuralların yarattığı mesafeleri ortadan kaldırırlardı. *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* kitabında, Bahtin bu özgürlük ortamını şöyle tanımlar: “Skandallar ve tuhaflıklar dünyanın epik ve trajik bütünlüğünü bozar; insan ilişkilerinin ve olayların değişmesi normal (edepli) seyrinde bir gedik açar; insan davranışını, onu önceden belirleyen normlardan ve güdülerden özgürleştirir” (178). Karnavalın ölçüye gelmez ve tanımlanamaz doğası onun her türlü kural ve yasanın sınırlayıcı yapısından koparmıştır. Her türlü açık saçıklığın, küfürlü konuşmaların, acayıpliğin ve yabansılığın sergilendiği, hayatın olağan akışının dışına çıkıldığı yerlerdir karnavallar.

Karnavalın bir diğer önemli imgesi de maddi bedensellik ilkesi üzerinden gerçekleşir. Yeme, içme ve dışkılama gibi edimler bedenın mütemadiyen dünya ile bir temas halinde olmasını ve sürekli olarak yenilenmesini yani oluş halinde olmasını sağlar. Beden tamamlanmamış bir fenomendir. Karnavaldaki beden halkın yüzyıllar

içerisinde kendilerine has imge dokularıyla şekillendirdikleri bir oluşa sahiptir. Bu yüzden Bahtin de bedeni “grotesk gerçekçilik” kavramı ile şöyle açıklar : “Grotesk gerçekçilikteki maddi bedensellik ilkesi, onun tamamen popüler şenlikli ve ütöpik veçhesinde ifadesini bulur. Kozmik toplumsal ve bedensel unsurlar, burada bölünmez bir bütün olarak verilir; bu bütün, neşeli ve cana yakın bir şeydir” (Rabelais 46). Grotesk gerçekçilikte, beden yukarı ve aşağı olmak üzere iki topografik bölgeye ayrılır. Bedenin üst kısmı yani yüz ve kafa, kutsal ve semavi olanı temsil ederken; alt kısmı yani göbek, kalçalar, üreme ve dışkılama organları da dünyayı temsil eder. Grotesk gerçekçilikteki bedenin temel işlevi itibarsızlaştırmaktır. Tıpkı tacı elinden alınan soyтары imgesinde olduğu gibi kutsal ve yüce her şey dünyaya indirgenir. Ancak itibarsızlaştırmak, sadece olumsuz bir anlam içermez. Aynı zamanda bedenin dünya ile sürekli oluş halinde olmasını simgeler, aşağı bölgelerle doğrudan ilişkisi vardır. Çiftleşmek, dışkılamak, gebelik, ana rahmine düşüş ve doğum imgeleri yoluyla dünyayla kurulan aktif bağı da simgeler (Rabelais Bahtin 48). Yani grotesk gerçekçilikteki beden imgesi kozmik veçheler ve toplumsal kolektivitenin unsurlarıyla dünyayla döngüsel bir bağ kurar. Ölüm ve yeniden doğum bu döngüsellığı işaret eder. Beden modern kanondaki gibi bireysel değil; bedendeki girinti ve çıkıntılarla dünya ve toplumsal algılayışla birlikte hareket eden bir imgeye dönüşür. Bedenin ölmesi ve doğumu ile dünyanın ve toplumun yenilenmesi aynı imge üzerinden gerçekleşir.

Karnavalın bir diğer önemli ögesi de grotesk imgeler sistemidir. Öncelikli olarak Bahtin’in grotesk anlayışı dünyayla daha iyi bütünleşen beden ve bilincin ifadesidir. Grotesk, dünyaya ait bütün iktidar olgularını ve egemen anlayışlarını yok ederek insanın özgürleşmesini sağlar. Katı kuralcılığın, asık suratlı dogmacılığın sabit ve değişmez oluşuna karşı gülme ve karnavalın ruhu ile insanın yaratıcılığını,

bilincini ve hayal gücünü özgürleştirerek yeni olanaklara ulaşılmasına imkan tanır. Groteskin bu özgürleştirici düşünce normu ile bilimsel buluşların ve büyük değişimlerin doğrudan bağlantısı vardır (Bahtin 77). Grotesk, Bahtin'in anlayışına göre korku ve katı yasayı kırarak insanın dünyayla bütünleşmesini sağlayan tarihsel bir olguya dönüşür. Bahtin'in aksine Wolfgang Kayser, Jhon Ruskin, Friedrich Schlegel, Peter Fingsten gibi kuramcılar groteski yabancılaşma, korku ve anlamsızlık temaları üzerinden belirlerler. Kayser göre groteskte, yazarın amacı okuyucusunun güvenli dünyasını sarsmak ve geleneksel sosyal güvenlik anlayışını ortadan kaldırmaktır. Anlatı stilistik bir biçimde abartılı karikatüre yaslanır ve amacı alaycı bir şekilde güldürmektir. Anlatıcı maskeyi, yabancılaşan dünyayı anlatmak için kullanır (61). Aynı şekilde Ruskin de groteski politik satir, gerçekdışı hayaller, fanteziler ve bilinmeyen korku şeklinde açıklar (Edwards ve Graulund 17). Schlegel'e göre de grotesk, var oluşun sırrının en içteki uğursuz hallerini ortaya çıkarır (Kayser 52). Peter Fingsten'e göre ise grotesk adsız korkular, kabuslar ve kaygı gibi yaşamın görünmeyen yüzeyinde var olan duyguları açığa çıkaran simgesel bir evrendir (Aktaran Ergül 42). Geoffrey Harpham'ın, özellikle Kayser'den yola çıkarak yazdığı, "The Grotesque: First Principles" adlı makalesinde de grotesk insanların en önemli duyarlılıklarını tehdit eden unsur olarak ele alınır (463).

Groteski dünyaya karşı bir yabancılaşma, korku ve anlamsızlık temaları üzerinden şekillendirmeye ve anlamlandırmaya çalışan bu tür teorileri Bahtin reddeder. Ona göre bu kuramcılar modernist yaklaşımlar geliştirdikleri ve tarihsel süreç içerisinde halk mizahının üretimlerini atladıkları ve Romantik çağı kendi zamanlarının merceğinden okudukları için anakronik hatalara düşmüşlerdir. Aynı zamanda groteskin dünyayla kurduğu yaşam ve ölüm döngüsünü kavrayamamışlardır (74). Ortaçağ resmî ideolojisinin ve kilise düşüncesinin yaratmış olduğu korku

öğeleri ve dar kafalı ciddiyet groteskin gülme olgusuyla alt edilir. Özellikle dinsel kültlerin insanı dünyadan uzaklaştırmak ve dünyanın geçiciliğini her daim ön plana çıkarmak için ürettikleri öteki dünya algısı yaratma çabası, eskatolojik hikayeler, kıyamet, tufan ve dünyanın sonunu vurgulayan korkunç anlatılar üzerinden şekillenirdi (Bahtin 366). Tıpkı modernist kanondaki dünya anlayışında olduğu gibi Ortaçağ kilisesi de insanı, dünyaya korku temaları üzerinden yabancılaştırmaya çalışırdı. Bahtin'in grotesk anlayışının amacı ise bilimselliğin ve aklın ışığında, karnavalın neşeli ruhunun yarattığı gülme olgusuyla insanı dünyaya indirgeyerek onunla bütünleştirmektir.

Bahtin'in grotesk beden imgeleri de hem korku unsurlarını alt eden hem de dünyayla sürekli bir bağ kuran bedenin girinti ve çıkıntıları üzerinden anlam bulur. Ağız, bağırsaklar, mide, göbek, üreme organları, anüs gibi yeme, öğütme ve dışkılamayı sağlayan vücudun bu parçaları grotesk imgelerin en önemlileridir çünkü dünya ile doğrudan bağ kurarlar. Bu yüzden de sürekli yenilenmenin ve dönüşümün imgelerini taşırlar. Ayrıca vücudun diğer çıkıntılı bölgeleri olan burun, fallus, pörtlemiş gözler ve vücuttan kopan, atılan her madde de dünya ile bağ kurdukları için grotesk anlamlar taşırlar (Bahtin 347). Beden, bu grotesk imgelerin oluş yeridir. Yenen yiyecekler ilk olarak ağızda yani mezar imgesinde toprağa gömülürler. Ardından mide ve bağırsaklarda işlenerek vücudun hayat döngüsünü devam ettirirler. Bu döngünün sonunda yaşamla ölüm arasındaki formu temsil eden dışkı toprağa bir tohum gibi atılarak bu döngünün devamı sağlanır. Bahtin bu durumu şöyle anlatır:

İşkembe imgesinde, hayat ile ölüm, doğum, dışkı ve yiyecek hep bir araya getirilir, tek bir grotesk düğümle bağlanır; bu, üst ve alt bölgelerin birbirinin içine geçtiği yer, bedensel topografyanın merkezidir. Bu grotesk imge, mahveden ve husule getiren, yutan ve yutulan maddi bedensel alt bölgelerin

müphemliğinin en gözde ifadelerinden biriydi. Grotesk gerçekçiliğın
“salınımı”, üst alanın alt ile oyunu, bu imgede çarpıcı bir şekilde harekete
geçer: yukarı ile aşağı, gök ile dünya, bu imgede kaynaşır (Bahtin 190).

Bu yüzden dışkı imgesinin grotesk gerçekçilikte birçok anlamı vardır. Yukarıdaki alıntıda da belirtildiğı gibi dışkı, kutsal olarak görülen yüceltilmiş her şeyi, komik olan özelliğinden dolayı itibarsızlaştırarak dünyaya indirger. Bu onun bedensel topografide taşıdığı imgesi ile gerçekleşir. Bahtin, dışkı atmak ediminin ya da “üzerine sıçarım” gibi ifadelerin geleneksel alçaltma jestleri olduğunu söyler. Ancak bu tarz jestlerin aynı zamanda ölüm ve doğumla da ilişkisi vardır çünkü dışkı bedenın alt üreme bölgeleriyle de doğrudan ilintilidir. Bu tür müphem alçaltma jestleri önce alçaltılan kişinin mezarına işaret eder ama ardından hasıl etmeyi de imler (174). Dışkı imgesinin hasıl etme ve insan bedeni ile olan ilişkisine *Yeni Bilim* adlı kitabında Giambattista Vico da değinir. Bu çalışmada tufandan sonra Nuh’un çocukları Ham, Sam ve Yafes’in dünyaya dağıldıkları, sürekli yemek arayışı içinde oldukları için de annelerin kendi çocuklarını sadece emzirdikleri ve ardından da öylece bıraktıkları söylenir. Çocuklar yalnız kaldıkları için de kendi dışkılarının içinde debelendikleri için çocukların “güherleçli tuzları”, tarlaları zengin bir şekilde verimli kılmıştır. Ayrıca Gotların ve Patagonyalıların dev cüsseli olmalarının nedeni de dışkı ile olan bu etkileşimle açıklanır (152). Vico’nun anlattığı bilgiler Bahtin’in dışkıya atfettiğı sağaltıcı özellikler uymaktadır. Dışkı hem tarlaları verimli kılmış hem de insanın dev bir forma ulaşmasında etkili olmuştur. Ayrıca, Vico’nun bu anlatımı tamamen grotesk imgelerle uyusmaktadır çünkü dışkının hayat veren özelliğı ile grotesk bedenın imgelerinden olan dev temsili birlikte sunulmuştur.

Deforme olmuş, metamorfoza uğramış, karikatürize edilerek abartılı bir şekilde anlatılan bedenler; insan bedeni ile hayvan ya da bitkilerin difüzyona³ uğrayarak başkalaşması sonucu oluşan canavar imgelerinin tamamı grotesktir (Edwards ve Graulund 8). Bahtin, grotesk bedenin bu tanımlarını kabul eder ancak ona göre bedenin “çıkıntı yapan, pırltlayan, tomurcuk veren, filizlenen” yani başkalaşıma uğrayan tüm imgeleri yine bedenin dünya ile bağlantısıyla açıklanabilir (350). Bedenin farklı formlarla birlikte olması, fazladan organların çıkması, dev cüsselilik ya da başkalaşım birer korku unsuru olarak değerlendirilmezler. Jean Jacques Courtine’nin “Gayri İnsani Beden” adlı makalesinde, Ortaçağ’ın sonlarında, fasiküller halinde yayılmaya başlayan resimli canavar hikayelerinin insanların üzerinde büyük etkiler uyandırdığı söylenir. Onları inandıkları için ya onlardan korktular ya da yüceltiler. Bu yüzden de “canavarın grotesk gölgesi” kilise tarafından Hristiyanlaştırılmıştır. “Azizlerle canavarların yan yana olduğu, kutsallıkla tuhaflık arasındaki bu birliktelik” ancak bilimin gelişmesiyle beraber yavaş yavaş yok olmuştur (302-3). Bahtin’in grotesk anlayışının yüce ve kutsal olana yıkıcı bir şekilde yaklaşmasının nedeni de kilisenin insanları korkutmak için her yola başvurmasından kaynaklanıyor. Bu yüzden Bahtin, grotesk kuramını korkudan arındırarak neşeli bir canavara dönüştürmeye çalışmıştır.

Karnaval kuramının en önemli bileşkelerinden biri de “müphemlik” olgusudur. Bahtin, bu olguyu Romalıların tanrısı Janus ile açıklamaya çalışır. Janus’un iki ayrı yüzü vardır ve bu yüzler farklı yönleri bakarlar. Karnaval hayatının resmî ve gayriresmî iki farklı yaşamı kapsamaması, insan bedeninin ölüm ve yaşam olgularını aynı anda taşıması, karnavallardaki övgü ve sövgülerin her zaman ötekinin içine geçmenin eşiğinde olması durumları; müphemlik olgusunun her zaman ikili bir

³ İnsan, hayvan ya da bitki yaşam formlarının birbirinin içine erimesi sonucu oluşan yeni forma denir.

doğasının olmasından ileri gelir (448). Müphemlik, yani karnavalın ikili doğası, her zaman eskinin yıkımı ya da ölümü ve yeninin doğması temalarıyla işlerlik kazanır. Beden imgesinde olduğu gibi dil de dinamik bir yapıya sahiptir ve sürekli olarak yenilenir. Bahtin'in özellikle Janus'u kullanmasının nedeni bu sembolün bir yüzünün geçmişe; diğer yüzünün de geleceğe bakıyor olmasından kaynaklanır. Hiyerarşik yapılar kendi konumlarını korumak için statik ve değişmez bir yapıya ihtiyaç duydukları için sürekli olarak geçmişten beslenirler. Bu nedenle Janus'un geçmişe dönük yüzünü resmî ideolojiler ve dogmatik inancın savunucuları temsil eder. Bütün normları ve kuralları altüst ettiği, değişimi ve dinamik olanı temsil ettiği için de karnaval hayatı ya da halkın kolektif yapısını, Janus'un geleceğe dönük olan yüzünü temsil eder (Bahtin 192). Karnavalın bu ikili yapısı, sabit olan iktidar unsurlarını sarsarak, onları yenilenmeye ve değişime zorlar. Bu değişimi sağlayan ve karnavalla kiliseyi ya da resmî ideolojileri bir araya getiren ve karşılaşmalarını sağlayan şey yılın belirli zamanlarında kutlanan bayramlar ve özel günlerdi. Deliler bayramı, eşek bayramı, Aziz Yuhanna Yortusu gibi kilise tarafından tertip edilen kutsal zamanlar kutlamalara ve eğlencelere sahne olurdu. İlk ortaya çıktıklarında katı kurallarla kutlanan bu özel günlere halkın katılımını arttırmak ve bunları cazip hale getirmek için kurallar esnetilmiştir. Zamanla bu tür ritüeller yozlaştıkları için kilise tarafından yasaklandılar ama halkın arasında ve karnavallarda yaşamaya devam ettiler. Özellikle, Deliler bayramı, "içerdiği maskeli balolar ve açık saçık danslarla resmî kültün parodisi, g l n leştirilen taklidiydi" (Bahtin 102). Kutsal törenlerin ve ritüellerin halkın arasına girmesi ve ardından da yozlaşması parodiler sayesinde gerçekleşmiştir. Pazar meydanlarında azizlerin ve kutsal kitapların parodileri yapılarak, kutsal ve yüce olan katı yasa kırılarak gülünç hale getirilmiştir. Hiyerarşik yapıların parodileri de yine bedenin alt bölgeleriyle ilintili olan dışkı, idrar, üreme

organları gibi itibarsızlaştırıcı ve alaycı taklit sistemleriyle gerçekleştirildi (Bahtin 109). Dolayısıyla, sabit olanı temsil eden hiyerarşik yapılar, karnavallarda yapılan bu parodiler ve her yıl kutlanan özel günlerde bir parça yenilenir ve değişirlerdi.

Karnaval eğlencelerinin şenlikli yapısı, ciddiyeti ve asık suratlılığı dışarıda tutan bir yapıya sahiptir. Ortaçağ boyunca kilisenin eğlenme ve gülmeyi kısıtlayan birçok kuralı oluşmuştur. *Kahkahanın Zaferi* adlı kitabında Barry Sanders, gülmenin kilise tarafından hoş karşılanmamasının nedeninin insanın dünyaya daha çok bağlanmasından ve tanrıdan uzaklaştığı fikrinden kaynaklandığını söyler (155).

Karnaval gülüşünün temel felsefesi de burada yatar çünkü karnavalın amacı, yukarıda çokça değinildiği gibi, insanı dünyadan uzaklaştırmaya çalışan dinî dogmaları tepetaklak ederek yeryüzüne indirgemektir. Ayrıca Ortaçağ'da gülme, resmî ideolojinin tüm alanlarından, dinsel kùltten, adab-ı muaşeretten, feodal törenlerden dışlanmıştı. Yine de gülme “insanın ikinci doğası” olarak kabul edildiği için kutsal bayramlarda ve törenlerde hoş karşılanabilirdi ve kendisine bedensel alt bölgelerle ifade ederdi (Bahtin 103). Yani gülme ögesinin de bir yönü grotesk beden imgeleriyle doğrudan bağlantılıdır. Aristoteles, komedinin, fallik şarkı yazarlarıyla birlikte ortaya çıktığını söyler (Aktaran Zupancic 175). Bedenin alt bölgelerinin gülme ile olan bağlantısı; gülmeyi itibarsızlaştırıcı, yıkıcı ve müphem bir kategoriye sokuyor. Gülmenin bir diğer yönü de derin felsefi bir anlam barındırıyor olmasından ileri gelir. Bahtin, gülmenin bu derin boyutunu şöyle açıklar: “(Gülme) bir bütün olarak dünyaya ilişkin, tarih ve insana ilişkin temel hakikat biçimlerinden biridir; dünyaya dair özel bir bakış açısidir; dünya yeni bir şekilde görülür... evrensel sorular ortaya atan yüksek edebiyatta ciddiyet kadar kabul görür. Dünyanın bazı temel veçhelerine ancak gülme aracılığıyla ulaşılabilir” (94). Gülme, hayata daha farklı bir bakışın olanaklarını sunması açısından ve düşünce normlarını yeniden

şekillendirmesi yönünden son derece önemli bir yerde durur. Ortaçağ boyunca yasaklanan ya da hoş karşılanmayan gülme olgusu Rönesans’a gelindiğinde “Rabelais ve diğer hümanistlerle beraber asilleşti, değer kazandı ve olumlandı” (Smadja 26). Gülme, Rönesans’ın bu dönemlerinde resmî ve yüksek edebiyatın içine girerek kendisine yer buldu. Resmî ve gayriresmî edebiyat arasındaki uçurumlar bu dönemde kapandı. Halk mizahının, gülmenin ve resmî dili temsi eden Latincenin dışında yerel dillerin bayağılıklarıyla edebiyata girmesiyle beraber Rönesans’ın bu kısa döneminde dünya edebiyatının başyapıtları yazıldı. Boccaccio, Rabelais, Cervantes ve Shakespeare gibi yazarların tamamı bu dönemde ortaya çıkmıştır (Bahtin 100). Gülmenin edebiyatı bu dönemde en yüksek seviyesine ulaştırmasının nedeni, katı kuralcılığı alt ederek yaşamla yeni temas noktaları kurmasından ileri gelir.

Karnaval bir karşılaşma alanıdır. Toplumun her kesiminden insanın, hiyerarşik yapıların bariyerlerine takılmadan rahatça iletişim kurabildikleri bir kronotoptur. Bu durum insanların iletişim kurarken daha samimi olmalarını ve konuştukları dilin de daha açık olmasını olanaklı kılmıştır. *Çirkinliğin Tarihi* adlı yapıtında Umberto Eco, karnavalların müstehcenliklerle dolu yapısının dilde tam bir serbestlik yarattığını iddia eder (137). 2000 yıl boyunca Batı Roma’da, Latince hem resmî ideolojinin hem de kilisenin konuştuğu dil olmuştur (Janson 125). Mevcut iktidarların güçlü olduğu dönemlerde dil olgusu da o anlayışa göre şekillenir. Bu yüzden “Tiran yasaların dilinden konuşur ve başka bir dili yoktur. Yasaların gölgesine ihtiyaç duyar” (Deleuze 77). Karnaval da barındırdığı farklılıklar ve sınırsız özgürlüğün sağladığı olanaklarla tek dilli yasayı paramparça eder. Ulusal dillerin ve yöresel dillerin kullanılması, küfürlü, müstehcen, açık saçık konuşmalar ve argonun kullanımı ile farklı tabakalardan insanların bilinçlerinin karşılaşması

sonucu karnavaldeki dil de resmî ve dinî söylemlerin dışında kalarak kuralsız bir şekilde kendisini var eder. Karnavalın bu yapısı dilin de hazır verili ve sabit olan yapısından kurtularak dinamik bir yapıya bürünmesini sağlamıştır. Yani dil kendisini sürekli olarak yeniler (Bahtin 37). Dolayısıyla, karnavalın birçok ögesinde olduğu gibi dil de hiyerarşik yapıları yıkan ve sürekli olarak yenilenen yapısıyla benzer ilişkiler kurar.

Peki karnaval imge sistemleri günümüzde hala varlıklarını sürdürüyorlar mı? Karnavala ait unsurlar oldukları gibi mi kaldılar yoksa anlamlarını yitirip yok mu oldular? Bahtin, 16. yüzyılda Rabelais'in eserleriyle karnaval imge dokularının zirveye ulaştığını ama ondan sonra da büyük bir düşüşe geçtiklerini ve edebi metinlerde anlamlarının daraldığını iddia eder. 17. yüzyılda mutlaka monarşilerin istikrar kazanması ve Descartes'in her şeyi deneye dayandıran akılcı felsefesi ile klasizmin resmî kültürünün temellerinin atılmış olması, yeni bir yönetici sınıfın ve yeni kavramların doğmasına neden olmuştu (Bahtin 128). Hiyerarşik yapıların zayıflaması, karnavalın yükselmesini sağlarken yeni monarşik yönetim de karnaval imgelerinin önemlerini yitirmesine neden olmuştur. Deneysel akıl matematiksel olgulardan hareket ederek "tamamlanmışlığa, tek bir tekil anlama yönelik" tutumlar geliştirir (Bahtin 128). Yeni resmî kültür de bu anlayış üzerine inşa edilmiştir. Yani aslında düşünce yapılarında meydana gelen norm değişikliği karnaval imgelerin var olma koşullarını azaltmıştır. *Büyük Kedi Katliamı* adlı kitabında Robert Darnton, bilimin sınıflandırılma çabasının ilk örneğinin Diderot ve d'Alembert 'in *Ansiklopedisi* ile başladığını ileri sürer. Bilimsel verilerin sınıflandırılıp kategorileştirildiği bu dönem aydınlanma felsefesinin doruklarda olduğu 18. yüzyıla denk gelir (201). Bahtin de aydınlamacıları deneyselliği ve kategorileştirmeyi her şeyin önüne koydukları için eleştirir ve şunları söyler: "Aydınlanmacılar tarihsel bir

anlayıştan yoksundu, sahip oldukları ise, soyut ve akılcı bir ütopyacılık, mekanik bir madde anlayışydı; bir yandan soyut genellemelere ve örneklemelele, diğler yandan da belgelemelere yönelik bir eğilim taşıyorlardı” (143). Dolayısıyla karnavalın sıra dışı, skandallar ve tuhaflıklar barındıran ve hiçbir tanımlamaya sığmayan yapısı, deneysel düşünceye dayanan ve her türlü bilgi ve olguyu kategorileştiren bu yeni düşünce normunda gitgide etkisini kaybetti.

Bahtin, karnaval imgelerinin her ne kadar daraldığını söylese de bu imgelerin hiçbir zaman yok olmayacaklarını belirtmeyi de ihmal etmez (61). Özellikle postmodern düşüncenin bilime olan güveninin azalması, yerel kültürlerin ön plana çıkarılması, mutlak doğruların ve kesin değerlerin reddedilmesi, “tüm değerlerin bir hiyerarşi olmaksızın bir arada varlık göstermesi”, karnaval imgelerinin tekrar özgür biçimlerde var olmasına yeni imkanlar tanımıştır (Ecevit 59). Her ne kadar postmodern düşünce anlayışı bir özgürlük alanı açmış olsa da yine de “günümüzün sanal değerleri bu imgeleri aynı değerlikte barındırabilir mi?” sorusu her zaman akıllarda kalacaktır.

Tez, “Karnaval Bedenin Halleri”, “Karnaval Gülüşü ya da Gülmenin Tarihi” ve “Karnaval Dili” olmak üzere üç başlık altında incelenecektir. Umberto Eco’ya göre karnavalın üç temel özelliğı vardır. Bunlar; bedenin grotesk temsilleri, kutsal inançların ve kültürlerin parodileri ve dilde sınırsız bir özgürlük temalarıdır. Bahtin de Rabelais’in romanları üzerine yapmış olduğı çalışmada temelde beden, gülme ve dil temaları üzerinde durur çünkü bu üç tema karnaval yaşamının ve imgeler sisteminin temlerini oluştururlar. Ayrıca, İhsan Oktay Anar’ın romanlarının özellikleri de bu üç temayı incelemek için yeterince veri barındırmaktadır. Bu yüzden de tez bu üç konu etrafında inşa edilecektir. Tezin “Giriş” bölümünde, her ne kadar kuramsal altyapı

verilmiş olsa da; tezin her bölümünde karnavalın, romanlarla bağlantılı olarak, farklı özelliklerine değinilecektir.

İlk bölüm, “Grotesk beden” ve “Grotesk Beden İmgeleri” olmak üzere iki ayrı alt başlık altında incelenecektir. “Grotesk Beden” alt başlığında, grotesk alanındaki ilk önemli teorisyen sayılan Wolfgang Kayser’den yararlanılacaktır. Ayrıca, Justin Edwards ve Rune Graulund’un 2013 yılında yapmış oldukları *The Grotesque* eseri de bu bölümde kullanılacaktır. Bahtin’in grotesk beden üzerine söyledikleri ile ortak temalardan hareket ederek de İhsan Oktay Anar’ın romanlarında geçen grotesk bedenlerin oluş biçimleri çözümlenmeye çalışılacaktır. “Grotesk Beden İmgeleri” bölümünde ise karnaval imge sistemlerinin bedene ne tür anlamlar atfettiği ve bu imgelerin ne anlamlara geldiği tartışılacak, ardından da bu imgelerin Anar’ın karakterlerinin bedenlerinde ya da romanın genel evreninde nasıl şekillendikleri irdelenecektir.

İkinci bölümde genel olarak bir proto-tür olarak kabul edilen karnaval olgusunun komik türlerle olan ilişkisi kısaca tartışılacak, ardından da Barry Sanders’in gülme olgusunun tarihini anlattığı kitabıyla karnaval gülüşünün kökenleri irdelenmeye çalışılacaktır. Bu bölüm de iki başlık altında incelenecektir. “Gülme ve Din Dışı Edebiyat” alt başlığında; komedi, mizah ve ironi kavramları etrafında şekillenen gülme olgusunun, katı ve sınırlayıcı bakış açılarını yaratan dinî kültürleri ve resmî otoriteleri yıkarak edebi metinlerde nasıl bir değişikliğe neden oldukları Anar’ın romanları üzerinden sorgulanacaktır. “Gülmenin Grotesk İşlevleri” başlığında ise karnaval imgelerinin gülme olgusu ile bağlantıları ve bu olgunun edebi metinlere kattığı işlevsellikler tartışılacaktır.

Üçüncü bölümde ise karnaval dilinin şekillenmesinde temel dinamiklerin neler olduğu anlaşılmaya çalışılacaktır. Karnaval yaşamının çok sesli ve farklı bilinçleri bir arada barındıran yapısından dolayı yine Bahtin’in ürettiği “polifoni” ve “diyaloji” kavramlarından yararlanılacaktır. Ayrıca ahlaksızlığın, kuralsızlığın, açık saçık konuşmaların yapıldığı karnaval dilinin Anar’ın romanlarında nasıl şekillendikleri anlaşılmaya çalışılacaktır.



BÖLÜM I

KARNAVAL BEDENİN HALLERİ

Beden, Mihail Bahtin'in "Karnaval" kuramının merkezinde duran ve karnavalın diğer bütün öğeleriyle organik bağları olan en temel imgeler sistemidir. Beden, karnaval atmosferinde grotesk imgeler yoluyla ve tarımsal üretimden günümüze kadar halkın ürettiği kolektif bilincin yansıması olarak var olur. Rabelais'in eserleri üzerine yapmış olduğu çalışmalarda Bahtin, Ortaçağ ve Rönesans halk kültürü içinde bedene atfedilen imgelerin ve temsillerin izini sürer. Bedenin bu şekilde karnaval gerçekçiliğın merkezinde yer almasının önemli nedeni tarihsel, ütöplik, toplumsal ve kozmik öğeleri özünde barındırıyor olmasında gizlidir. Beden, bireysel sınırlarının dışına taşarak bütün bir toplumsal belleğın ve kültürel yenilenmenin tohumlarını barındırır içinde. Her ölüm aynı zamanda yeni bir doğuma gebeğer. Bedenin grotesk imgelerle algılanışının işlevsel özelliğı de burada yatar. Karnaval şenliklerinin eğlenceli, abartılı yeme ve içme yapısı bütün temsillerini beden üzerinde gösterir. Bunların dışında beden, tüm Ortaçağ boyunca kilise ve papazlar tarafından üretilen eskatolojik⁴ kilise dogmalarını barındıran kıyamet, sel, dünyanın sonu gibi bireyi dünyadan uzaklaştıran eski mitoloji ve efsanelerin yarattığı korku öğelerini parçalayarak sekülerleşmenin ve aklın zeminini hazırlar.

⁴ Dünyanın sonlu bir yer olduğunu ve ondan uzaklaşılması gerektiğini vurgulamak için anlatılan kıyamet, tufan gibi kilise tarafından üretilmiş olan dini hikayelere verilen isimdir.

Karnaval atmosferinde yer alan grotesk beden, bütün bu toplumsal ve tarihsel imgeleri üzerinde taşır.

Bahtin'in karnavalesk teorisinin temel unsurlarından biri olan grotesk kavramının ortak ve herkesçe kabul edilen bir tanımının olmaması bu kavramı açıklamayı güçleştiren bir durumdur. Ancak grotesk kavramını açık eden nokta da burada gizlidir çünkü groteskin kaideleri tanımlanamaz oluşunda aranmalıdır. Form ve içerik birbiriyle çatışır ve uyumsuzlukların birlikteliği söz konusudur. Kararsız ayrı cinsten olan unsurlar paradoksal bir şekilde iç içedirler (Kayser 37). Groteskin kavramının bu esnek ve kaygan anlam zemininden dolayı, beden konusu iki ayrı başlık altında incelenecektir. İlk olarak deforme olmuş, eksik, mutasyona uğramış, canavarsı ve farklı türlerin difüzyona uğrayarak başkalaştığı bedenler üzerinden konu işlenecektir. Difüzyon, grotesk literatüründe belirleyici bir unsurdur çünkü groteskin tanımlamasında birbirinden farklı hayati formların (insan, hayvan, bitki) iç içe geçmesi söz konusudur. İnsanla hayvan ya da insanla bitki formlarının tek bir bedende varlık göstermesine difüzyon denir. Bu sayede grotesk literatüründe beden sorunsalı eş zamanlı olarak tartışmaya açılacaktır. İkinci bölümde ise Bahtin'in karnavalesk teorisi ışığında grotesk beden imgeleri kültürel, antropolojik ve tarihsel veriler ışığında çözümlenecektir.

A. Grotesk Beden

Grotesk kavramı üzerine ilk önemli çalışmayı *The Grotesque in Art and Literature* (Sanat ve Edebiyatta Grotesk) adlı eseriyle Wolfgang Kayser yapmıştır. Kayser'e göre grotesk kelimesi, İtalyanca "grottesco"dan gelmekte ve "grotto" yani mağara anlamına işaret etmektedir. On beşinci yüzyılda, Roma ve İtalya'da yapılan Titus ve Vasari arkeolojik kazılarında, kolonların üzerinde bulunan şamdanlarda,

bitki kök ve gövdeleri ile difüzyona uğramış insan gövde ve başları ya da yine bitkiyle hayvan formlarının tek bir gövdede var oldukları şekiller bulunur. (19-20). Burada önemli olan nokta, insan bedeninin bitki ve hayvan bedenleriyle bir arada olması ve beden farklı formlarla başkalaşıma uğramasıdır. Grotesk beden var olan algıların dışında şaşırtıcı, yabancı ve korkunç başkalaşımalar yaratır. Bahtin'e göre ise grotesk beden tasvirleri Ortaçağ Avrupası'na Hint anlatılarından gelir. Bahtin bu durumu şöyle açıklar:

Ortaçağ insanın gözü ve hayal gücü, "Hint Mucizeleri" sayesinde grotesk bedene alışmıştır. Farklı yaratıkların parçalarından oluşan beden, son derece tuhaf anatomik fanteziler, insan uzuvları ve iç organlarıyla serbestçe oynanan oyunlar, Ortaçağ insanının önünde hem edebiyatta hem de resim sanatında açılmıştı. Beden ile dünyayı birbirinden ayıran sınırların ihlali de adet haline gelmişti (378).

Hint anlatılarının zengin, tuhaf ve sıra dışı yapısı, Avrupa sanat ve edebiyatını etkileyerek deforme olmuş bedenlerin, devlerin, cücelerin, insan ve hayvan formlarının iç içe geçtiği yaratıkların, farklı hayvanların tek bedende olduğu tuhaf figürlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Tekrar vurgulamak gerekirse, Bahtin'in grotesk beden imgesi sadece deforme olmuş, karikatürize edilmiş ya da farklı formlarla bir araya gelmiş beden algısını değil; aynı zamanda tarihsel, kozmik ve toplumsal kodlar barındıran ve halk mizah geleneği ile bağlantılı olan bir anlayışa sahiptir. Bedenin her bir parçasının farklı kültürel kodları vardır.

Grotesk bedenle ilgili olarak en toparlayıcı bilgileri Justin D. Edwards ve Rune Gravlund'un *Grotesque* adlı eserlerinde görebiliriz. Bu kitapta grotesk beden

fenomonolojik olarak değerlendirilmesi yapılır. Grotesk bedenle ilgili yapılmış olan bu saptamaları maddeler halinde sunmak gerekirse:

1. Grotesk beden eksik, tamamlanmamış bir özelliğe sahiptir. (Bedenin hayati bir parçası, kol, bacak, kafa gibi organları yoktur ya da beden şekilsizdir.)
2. Bedenin önemli bir parçası başka bir beden ya da başka bir malzemeden oluşabilir.
3. Mutasyona uğramış olan bedendeki parça ya da bölgenin baskın öğe olarak var olduğu durumlar olabilir.
4. İnsan ve hayvan bedeni, insan ve canlı olmayan ya da insan ve bitki formlarını bir arada barındırabilir.
5. Bedenin bir parçasının çok büyük ya da çok küçük olabilir.
6. Bedendeki görünür organların sayısı fazla olabilir. (altı parmaklı el, dört kollu ya da dört ayaklı vücut, iki başlı siyam bedenleri gibi)
7. Vücut çok büyük ya da çok küçük olabilir. (Dev ve cüce) (2-3).

Grotesk bedenın genel hatları bu şekilde çizilebilir. Ancak vurgulanması gereken önemli noktalardan biri Bahtin'in grotesk kavramını ele alışı ve ona atfettiği anlamlarla Kayser'in groteski kavramsallaştırması arasındaki farktır. Çünkü Kayser'e göre groteskin dünyası yabancılaşmış ve korkutucu bir dünyadır ve her zaman "gerçek dünya" ile arada bir mesafe vardır (37). Bu mesafe grotesk temsilin anlamlandırılmazlığı ile ilgili bir durumdur. Tuhaf, yabancı, yadırganan ve standardı olmayan bir yapıya sahip olduğu için bu dünyayla bağını yitirmiş imgelerdir ve gerçeklikle bağları yoktur. Bahtin ise, Kayser'in tanımladığı bu anlayışın tam tersi yönünde düşünür. Bahtin'e göre "Korku, dar kafalı ve aptal ciddiyetin en uç ifadesidir, bu da gülmeyle alt edilir" (75). Kayser'i halk mizahını ve karnaval şenliklerinin neşeli atmosferini ıskaladığı ve eserinde bu konulara

değınmediğı için eleştiren Bahtın'e göre grotesk, gündelik hayatta korku veren her şeyin içini dışına çevirir, onlarla oynar ve onları gülünç canavarsılıklara dönüştürür (75). Yabancılaşma ya da korku öğeleri grotesk gerçekçilikte komik birer figüre dönüşür.

Öncelikle şunu belirtmek gerekiyor ki Anar'ın romanlarında yer alan bedenler grotesk özellikler taşıyorlar ama bundan da önemlisi, bedenler bilinçli olarak eksik ve deforme olarak var olurlar onun romanlarında. *Galız Kahraman* adlı romanda yer alan bu pasaj, Anar'ın romanlarında yer alan bedenlerin neden eksik ve kusurlu olduğunu en açık biçimde anlatmaktadır: “Mecmuada gördüğü o daire içinde kollarını bacaklarını açmış ‘mükemmel adam’ bedeni pek doğru çizilmemiş olmalıydı. Ressam eğer Efendimiz’in suretini görmüş olsaydı, daireyi yukarıdan az bastırır, kol ve bacakları daha güdük, daha bir derli toplu çizme şansına nail olurdu.” (19). Romandan alıntılanan bu pasajda, Leonardo da Vinci’nin insan bedeninin ideal bir örneğini sunmaya çalışan “Anatomy” eskizinin eleştirisi yapılır ve romanın ana kahramanı olan İdris Amil Hazretleri’nin bedeninin basık, kollarının ve bacaklarının güdük olmasının ideal insan bedeni formunu yansıttığı ileri sürülür. İdeal bedenin ölçüsü ile ilgili yapılan eleştiri pasaj ilerledikçe devam eder: “Esasında, ressamların ve heykeltıraşların cetvel, pergel ve benzeri hendese aletleriyle onun kamil bedenini bir ölçüp biçip Zeus’u, Aşıl’i, Perse’yi ve Tese’yi mermerden yeniden yontmaları, Efendimiz sivilceli olduğu için de heykele pek zımpara vurmamaları icap ederdi.” (20). Romanın bu pasajında, Antikite dönemlerinde yapılan heykel ve resimlerde insan bedeninin ideal boyutlarına ulaşmak için kullanılan “Altın Oran” eleştirilmektedir. Pasajda da görüldüğü gibi tanrı figürlerini insan formunda yaratma çabasından doğan ve ardında dinî ve mitolojik inançlar barındıran altın oran, resmî ve dinî düşüncenin insan bedenindeki somutlaşmış halini temsil eder. *Güzelliğın*

Tarihi adlı kitabında Umberto Eco Antikite’de evrene estetik-matematik bakışın doğduğunu söyler (53). Tüm Antikite boyunca güzelliğin algılanışı oran ve uyum üzerinden algılanmıştır. Ortaçağ’a gelindiğinde Yahudi Kabalacı inançtan hareketle bu düşünce şekli devam etmiştir çünkü bu inanışa göre insan dünyanın ya da kozmosun küçük bir prototipidir ve “homo quadratus” adı verilen evrenin temeli olan sayının estetik yansımasıdır. Estetik anlamlar barındıran bu sayılar sistemi sembolik anlamların yüklendiği bir kuramın doğmasını sağlamıştır. Bu öğretiye göre doğa dört parçaya bölünmüştür. Bu yüzden doğada nasılsa sanatta da öyle olmalıdır. Bu yüzden kollarını ve bacaklarını açmış olan bir insanın eni ve boyu eşit bir dikdörtgen olmalıdır (77). Vitruvius’un 1521 yılında çizdiği eskiz ile Leonardo da Vinci’nin 1530 yılında çizdiği eskizler birbirine benzemektedir ve her ikisi de dört sayısının orantısına göre idealleştirilmiş beden tasvirleridir. Anar ise bedenin bu şekilde tanrısal ve yüce bir şekilde çizilmesini eleştirerek bedeni eksik ve kusurlu yanlarıyla sunmayı tercih eder. Grotesk bedenin gerçeklikle farklı temas noktaları kurması gibi Anar da çirkinliğin çeşitli olmasını farklılıklar barındırmasını şu şekilde açıklar: “Galiba söylendiği gibi, güzel şeylerin birbirine benzediği, ama çirkinliğin muhtelif olduğu doğrudur.” (161). Anar’ın roman kahramanlarının bedenlerinin eksik, kusurlu, mutasyona uğramış olmalarının nedenini son romanı olan *Galîz Kahraman*’da görmek bu yüzden mümkündür.

Anar’ın bütün romanlarında deforme olmuş, melezleşmiş, canavarsı ve eksik bedenlere rastlamak mümkündür. İlk olarak insan bedeninin hayvan ve cansız nesnelerle difüzyona uğrayarak başkalaştığı ve iki farklı formu aynı bedende vücuda getiren grotesk beden örnekleri en sık karşılaşılan melez beden imgeleridir. *Galîz Kahraman* romanında yer alan kabadayı Remiz ile kız kardeşi Remziye karikatürize edilerek “köpek” formunda anlatılırlar. Romanda yapılan tasvir şu şekildedir:

“Zevcesinin duvağını açar açmaz, hanımefendinin çehresi kanını donduruverdi:

Anadolu Külhanbeyi Remiz’in ikiz kız kardeşi, aynı kalın ve bitişik kaşları, aynı iri dişleri, aynı kalın dudakları ve seyrekçe olsa da aynı bıyığıyla Remiz’in duvak giymiş haliydi.” (56). Bu pasajda tasvir edilen gelini (Remziye) ilk gördüğünde İdris Amil’in “kanını dondurmuş” olması, gördüğü şeyin onu korkuttuğunu ve şaşırttığını vurguluyor olmasından dolayı önemlidir. Çünkü grotesk bedenler ilk görüldüklerinde korkunç, şaşırtıcı ve tuhaf olurlar. Daha önemlisi, “iri dişler” ile köpek vurgusu yapılmıştır. Çünkü metnin ilerleyen bölümünde: “hem Remiz’i hem de Remziye’yi, dişi bir sokak köpeği emzirmişti.” denmektedir (65). Tasvir edilen gelin groteskin müphem doğasından dolayı tam olarak net bir biçimde köpeğe benzetilmemiş ama karikatürize edilmiş ve “iri dişler” ile köpek dişlerinin vurgusu yapılmıştır.

Yine *Galiz Kahraman* romanında insan-hayvan formlarını görebileceğimiz diğer karakter Remziye’nin sevgilisi ve baş fedaisidir. Bu karakter de romanda karikatürize edilerek şu şekilde anlatılmıştır:

Yatağın yanı başında ise, devasa çenesiyle hakikaten korkunç görünüşlü bir adam bekliyordu: Adamın çene hacmi, beyin hacminin iki misli kadardı! Suretle alay olmaz ama, kafacığı iri bir portakal, çenesi ise karpuz büyüklüğündeydi. Gömleğinin yenlerinden kol kılları, yakasından sırt kılları, paçalarından aşağı da yine kıl fışkırıyordu! Ortadan birleşmiş tam üç parmak enindeki kalın ve gür kaşları, ta şakaklarına kadar uzanmaktaydı. Alnı ise, olsa olsa iki parmak yüksekliğindeydi... Upuzun ve enli kolları, dizlerinin aşağısına kadar uzanmaktaydı...upuzun kolları sayesinde, hem ayakları ve hem de yumrukları üzerinde yürüyüp eve varırdı. (60-61).

Bu alıntıda da ilk vurgulanan görülen şeyin “korkunç”luğu olması grotesk ögenin öne çıkarılması ile ilgilidir. Çünkü ardından anlatılan bedenin karikatürize edildiği ve mizahi bir anlatımla betimlendiği görülebilir. Tasviri uzun uzun yapılan karakterin çenesi normalin dışında, çok büyük ve kafası da çok küçük tasvir edilmiştir. Bu da yine grotesk bedenin uzuvlarından birinin çok büyük olma koşullarından birini yansıtır. Bedenin organlarından biri diğerlerine göre daha büyük tasvir edilerek, grotesk bir beden sunulmuştur. Ayrıca, çene ve kafanın bu orantısızlığı ve ilerleyen bölümde anlatılan kıllı vücut, kolların tıpkı maymun bedenlerinde olduğu gibi dizlerin altına sarkması ve yine maymun gibi yumrukları üzerinde yürüdüğü vurgulanmış olması; bu bedenin maymun imgesiyle tasvir edildiğini gösterir. Bu yönüyle hem insan hem de hayvan formunu bir arada barındırdığı için grotesk beden tasviri yapılmış olur. Bunun dışında, metnin ilerleyen kısımlarında Remziye’den doğan çocuklarının da maymun formunda tasvir edilmesi, maymun imgesini baskın hale getirir. Metinde yeni doğan bebek şu şekilde tasvir edilir: “İdris Amil Hazretleri’nin gözleri yuvalarından uğramıştı! Çünkü Neuzübillah! Hayli esmer olan bebeğin gövdesi, kolları ve bacakları, çok fena halde kıllıydı, öyle ki bu haliyle, üşütmemesi için bir kundağa zaten ihtiyacı yoktu.” (62). Bebeği gördüğünde İdris Amil’in ilk ifadesi şaşkınlık olmuş bu şaşkınlık da “gözlerin yuvalarından uğraması” ile anlatılmaya çalışılmıştır. Gözlerinden fırlayan, pörtleyen göz grotesk bir imgedir çünkü vücuttan dışarı doğru çıkıntı yapan tüm organlar dünya ile bağ kurdukları için grotesk olarak kabul edilirler (Bahtin 347). Bebek metnin ilerleyen kısımlarında şu şekilde anlatılarak maymun benzetmesi genişletilir: “Gelgelelim, doğalı daha üç gün olmasına rağmen bebecik o kadar ilerleme kaydetmişti ki, daha şimdiden, ayakları ve yumruk yaptığı elleriyle emeklemeye bile başlamıştı.” (62). Görüldüğü gibi bebek,

tıpkı babası gibi, maymun imgeleriyle tasvir edilmiş ve grotesk bir beden olarak sunulmuştur.

Bedenin grotesk olarak tasvir edildiği bir diğer örnek de *Suskunlar* romanındaki Cüce Efendi karakteridir. Adından da anlaşıldığı gibi bir cüce olan bu karakter, bedeni çok küçük olduğu için grotesk bir yapıya sahiptir. Bunun dışında daha farklı grotesk özellikler de taşıyan Cüce Efendi romanda şöyle tasvir edilir: “Hacı İskender’in boyu yedi karıştan az buçuk fazla gibiydi. Fakat dizlerine kadar inen kolları bir pehlivanınki kadar uzundu. Hele, tekrar etmek gerekirse, çok uzun parmaklarından dolayı örümceğe benzeyen, kocaman elleri vardı. Evet! Hacı İskender Efendi’nin ölü ahtapot misali koskoca elleri altıparmaklıydı.” (47). Tasvir edilen bu karakterin birçok yönüyle grotesk özellikler taşıdığı görülmektedir. Boyunun kısa olmasının yani cüce olmasının dışında kolları bedenine göre çok daha büyüktür yani bedende belli organlar ön plana çıkarak orantısız bir grotesk beden temsili ortaya çıkarmıştır. Ayrıca ellerinin de çok büyük olduğu vurgulanmakta ve ellerinin altıparmaklı olduğu belirtilmektedir. Bahtin grotesk bedeni anlatırken Hegel’in düşüncelerinden faydalanarak şunları dile getirir: “Daha çok arkaik Hint formlarına dayanarak Hegel, groteski üç özelliğiyle tanımlar: Farklı doğal evrelerin birbirinin içinde erimesi; ölçülemez, abartılmış boyutlar ve insan bedeninin farklı uzuv ve organlarının çoğalması.” (72). *Suskunlar* romanında tasvir edilen Cüce Efendi’nin beden tasviri de neredeyse Hegel’in grotesk tanımlamasıyla birebir örtüşmektedir. Kolların abartılmış boyutları, altıparmaklı el ve beden tasvir edilirken “ahapot” ve “örümcek” benzetmeleri yapılarak farklı formların iç içe geçtiği bir grotesk beden tasviri görülmektedir. Bedende kollar, özellikle eller boyutlarının büyüklüğü ve ellerdeki fazla parmaklarla ön plana çıkararak orantısız beden temsili yaratmışlardır. Metinde Cüce Efendi’nin tasviri şöyle devam eder: “Sağ elinin işaret

parmağına geçirilmiş görünen demir kılıfı, herhalde ona ya bir hekim ya da bir büyücü tavsiye etmişti.” (47). Bu tasvirde de grotesk bedenin farklı bir formu olan, bedenin uzuvlarıyla cansız bir nesnenin birleşmesi vurgusu yapılmaktadır. Çünkü parmaklarından biri demirdendir. Ancak roman ilerledikçe, Cüce Efendi’nin parmağının romandaki hayalet yani Kasım Efendi tarafından kesildiği anlatılmaktadır. (255). Bu da demir parmağın Cüce Efendi tarafından sonradan yapıldığını ve bedenle difüzyona uğramadığını gösterdiği için grotesk bir beden temsili olmadığı anlaşılır. Ancak yine de bedeni deforme ettiği ve bedene farklı bir bakış kazandırdığı için grotesk bedeni desteklediği söylenebilir.

Yine *Suskunlar* romanında diğer bir grotesk beden tasviri Tağut adlı karakterde vücut bulmuştur. Bu karakterde de grotesk bedenin birçok formunun aynı anda temsili görülmektedir. İlk olarak hayvan ve insan bedenlerinin aynı vücutta var olduğu beden formu şu şekilde anlatılır: “Fitili Tağut’un makatına sokarken bir tuhafılık fark etti. İşte! Makatından bir yılanın kuyruğu çıkmıştı... Tağut’un sonuna kadar açık ağzında bir yılanın başı peyda oluverdi.” (187). Bu örnekte, insan ve hayvana ait iki ayrı bedenin birbirlerine nüfuz ettiği tam olarak anlaşılmamaktadır. Tağut’un bedeninde, onunla birlikte yaşayan bir “yılan” vardır. Ancak metin ilerledikçe yılan ve Tağut’un difüzyona uğrayarak tek bir bedeni temsil ettikleri, Tağut’un gözlerinden şöyle anlatılacaktır: “İnsanların gözleri sağa sola, aşağıya yukarıya dönerken, Tağut’un gözleri önden arkaya ve arkadan öne dönüyordu. Ayrıca her bir gözünde, biri insanınkine benzeyen, diğeri ise yılanınkini andıran iki gözbebeği vardı. Öte yandan, nabızı her on bir saat ve altı dakikada bir atıyordu.” (188). Karakterin gözlerine yapılan vurgudan yani gözbebeklerinin yılanlarınkini andırması ile gözlerin önden arkaya dönüyor olması, insan bedeni ile yılan formunun iç içe geçtiğini gösterir. Dolayısıyla İnsan ve hayvan formlarının tek bedende

oluşları, bu karakterin grotesk bir veçheye bürünmesine neden olur. Bunun dışında bu karakter başka bir grotesk temsil daha sunmaktadır. Metnin devamı şöyledir: “Buna ek olarak, siyah elbisesi de belli yerlerden etine kaynamıştı. Elbisesi kesilse bile, kumaş tıpkı saç sakal gibi yeniden çıkıyordu.” (188). Tağut’un bedeni sadece yılanla değil, aynı zamanda cansız bir nesne olan elbisesiyle de difüzyona uğrayarak başkalaşmış ve mutasyona uğramıştır. Elbise de tıpkı yılan gibi bedeninin bir parçası haline gelerek saç ve sakal gibi kesildiğinde tekrar çıkar bir hale gelmiştir. Tıpkı, Cüce Efendi’de olduğu gibi Tağut karakteri de birçok grotesk beden temsilini aynı anda barındırır bu yüzden.

Grotesk bedenin en eski ve yaygın formlarından biri “dev” figürüdür. Homeros’un *Odessia* eserinde ve Euripides’in eserlerinde anlatılan tek gözlü “kyklop” adı verilen dev temsili en çok kullanılan grotesk beden imgelerindendir (Bahtin 374). Ayrıca dev imgesini *Dede Korkut Kitabı*’nda da görebiliriz. Türk Edebiyatı’nın bu önemli efsanesinde, tıpkı *Odessia* destanında anlatılan Kyklop’a benzeyen “Tepegöz” isimli bir dev figürü vardır. Grotesk beden imgesinde devlere ait bütün imgelere sahip olmasından dolayı; Tepegöz figürü önemlidir. Kendisine süt vermeye çalışan kadının önce sütünü sonra kanını içip, öldürmesi, kazan kazan sütün ona yetmemesi ve çocuklarla oynarken kulaklarını ve burunlarını yemesi, Tepegöz’ü önemli bir grotesk imgeye dönüştürür. Çünkü bedenin dev imgesi ile aşırı yemek arasında doğrudan bir bağlantı vardır. Ayrıca grotesk bedenin abartı ve şişirmecilik yönü de dev beden imgesinde bu yolla ortaya çıkar. Goethe, görmüş olduğu en son grotesk beden imgesinin çocuğunu emziren bir anne olduğunu söyler (Rabelais Bahtin 423). Ancak *Dede Korkut*’ta, bu durum bir adım daha öteye gider çünkü Tepegöz kendisini emziren kadının kanını da emerek bedenin ikili yapısını gösterir ve bedenin başka bir bedenle birlikteliğinin, başka bir bedenle bütünleşmesinin

imgesini taşır. Ayrıca Tepegöz'ün kan emmesi, çocukların burunlarını ve kulaklarını yemesi devlere atfedilen ve *Odessia* destanında da olduğu gibi dev imgesinin kanibalistik temsilini sunar. Çünkü dev beden imgesinde, devler insan eti yiyerek beslenirler (Edwards ve Gravlund 36). İnsan eti yiyen bir dev figürünü, M.Ö. 200 yılında yazıya geçirilmiş ve dünya edebiyatının en önemli destanlarından biri sayılan *Ramayana Destanı*'nda da görebiliriz (Winternitz 25). Yine bu destanda, Ravana adındaki devin on başlı olduğu bir beden figürü vardır. Anar'ın, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* adlı romanında da bir dev beden figürü vardır. Bu kitapta bahsedilen dev şu şekilde tasvir edilmektedir: “Bir ağacı kendine siper ederek baktığında yüreği ağzına geldi: İki kafalı bir dev, elinde baltayla koskoca bir ağacı kesmeye çalışıyordu. Bu manzara karşısında gözleri yuvalarından fırlayan Aptülzeyyat daha dikkatli bakınca, Salih ve Ehriban'ın oğulları olan, Abuzer ve Alemdar adlı yapışık ikizleri seçti.” (125). Bu pasajda da diğer grotesk beden temsillerinde olduğu gibi norm dışı olan bedenleri gördüklerinde şaşırarak karakterler vurgulanmaktadır. İki başlı devi ilk gördüğünde “yüreği ağzına gelen” Aptülzeyyat'ın çok korktuğu görülmekte, ardından “gözleri yuvalarından fırladığı” söylenerek bu korku ve şaşkınlık pekiştirilmektedir. Bu korku ve şaşırma ifadeleri grotesk anlatının atmosferini yansıtmaktadır. Ayrıca tasviri yapılan dev, sadece vücudunun büyüklüğünden dolayı değil, aynı zamanda iki başlı yani siyam bir yapıya sahip olduğu için grotesk bedenin iki farklı temsilini barındırır. Daha önce bahsi geçen Cüce Efendi adlı karakterde olduğu gibi bu bedende de Hegel'in Hint anlatılarından yola çıkarak tanımladığı “insan bedeninin farklı uzuv ve organlarının çoğalması” grotesk bedenin temsillerinden birini sunmaktadır.

Grotesk bedenin bir diğer temsilini de *Puslu Kıtalar Atlası* romanında görüyoruz. Bu eserde Anar, dilencilerin eksik ve tamamlanmamış bedenlerinin

tasvirini şu şekilde yapmaktadır: “ Çünkü cinsiyet ayrımının olmadığı loncada haremlık ve selamlık yoktu. Zaten, genç olsun, yaşlı olsun, erkeklerin hemen hepsinin kaddi çıkmış, burunları düşmüş, dişleri dökülmüştü. Çevrede o kadar çok kör, kötürüm, inmeli, aksak, dilsiz, düztaban, damlalı, çolak, paytak, sağır, topal, şaşı, yatalak, kolsuz, çalık ve şehla vardı.” (108). Alıntıdan da anlaşılacağı üzere tasvirleri yapılan eksik ve tamamlanmamış bedenler, bir dilenci loncasında barınan dilencilere aittir. Tasviri yapılan her bedenın eksik ve kusurlu bir yanı vardır. Her beden tamamlanmamışlığı ile birer grotesk beden temsili olarak eserde var olur. Aynı romanda 17. yüzyıl Osmanlı’sında istihbarat bölümünün başındaki kişi olan Ebrehe adlı karakter de karikatürize edilerek şu şekilde anlatılmıştır: “Demek Zülfiyar’ın efendisi bu köse, kara giysili, çatlak sesli kişiydi ve hem kendisinin, hem de babasının kaderini değiştiren bu yarasa kılıklı, tuhaf tavırlı, saydam tenli uğursuzdu.” (121). Metinde tasviri yapılan Ebrehe adlı karakterin vücudunda göze çarpan iki özellik var. Birisi köse olması diğeri de teninin saydam olması. Ancak bedene ait bu özellikler tam olarak grotesk beden temsili sayılamaz. Ama “kara giysi”, “çatlak ses”, “tuhaf tavırlı” ve “yarasa kılıklı” sıfatları birleştirildiği zaman korku, şaşırtmaca ve mizahi anlatımın ön plana çıktığını görürüz. Bu özellikler de metinde anlatılan bu karaktere kötücül özellikler atfedildiğini ve normu dışı bir bedensel yapıya sahip olduğunu göstererek grotesk beden temsili yaratır.

şu ana kadar anlatılan ucube, eksik, deforme ya da başkalaşıma uğramış ve bedeninin fenomonolojik olarak grotesk temsiller kazandığı beden örneklerini Anar’ın bütün romanlarında görmek mümkündür. Konunun başında da vurgulandığı gibi Anar’ın roman karakterleri eksik, tamamlanmamış, deforme ve ideal beden formunun dışında kalan vücutlara sahiptirler. Bu yönleriyle de gerçekliğe farklı bir bakış açısı kazandırmanın yanında yeni ifade ve düşünce alanları yaratarak,

gerçeklikle farklı temas noktaları kurmanın imkanlarını da sunarlar. Karakterlerin bedenlerinin kusurlu ve sıra dışı yapısı aslında tekdüze ve aynı olan ve yeni bir şey üretmeyen güzellik ve ideal form algısının eleştirisidir.

B. Grotesk Beden İmgeleri

Beden bir kodlar bütünüdür ve tarihsel süreç içerisinde halkın kendi inanç ve ritüelleri ile beslediği, ona anlamlar ve imgeler yüklediği dinamik bir yapıdır.

Karnaval hayatının dinamik ve özgür yapısının beden üzerinde tesis ettiği imgeler anlamlarını bu tarihsel süreçten alırlar. Grotesk gerçekçiliğin ya da grotesk beden imgelerinin şekillenmesindeki en temel etkenler, korku kültürünün ve aptal ciddiyetin ters yüz edilmek istenmesinde gizlidir. Karnavalesk teorinin en temel amaçlarından biri de hiyerarşik yapıları yıkarak eşitlikçi ve özgür bir sahaya ulaşmaktır. Bu teori resmî ve dinî ideolojilerin korku, baskı, ahlak ve görgü kurallarıyla sınırlamaya çalıştıkları norma getirilen yıkıcı eleştiridir. Grotesk beden imge sistemleri de tam olarak resmî ve dinî kültürlerin dayattıkları normları itibarsızlaştırma üzerine inşa edilmiştir. Bu noktalardan hareketle Bahtin'in grotesk beden imgelerinden yola çıkarak Anar'ın romanlarındaki beden tasvirleri beden üzerinden yaratılan imgeler çözümlenecektir.

Karnaval atmosferinde yer alan beden topografiktir. Bedenin alt bölgesi dünyayı temsil ederken üst bölgesi kutsal ya da yüce olanı simgeler. Yani beden tıpkı karnavalda olduğu gibi altüst oluşu simgeler. Bedenin alt topografyasını oluşturan anüs, fallus, bağırsaklar, husseler müphemdirler ve kutsal ya da yüce olanı dünyevileştirerek indirgeyici ve itibarsızlaştırıcı rollere sahiptirler. Bu indirgeme ve itibarsızlaştırma, yıkıcı ya da olumsuz değildir; aksine döllenmeyi, doğumu,

yenilenmeyi temsil eder. Yeme, içme, dışkılama, işeme, sümürme, cinsel aktiviteler, doğum ve ölüm gibi tüm etkinlikler bedenle dünya arasındaki etkileşimi sağlayan ve bedeni sürekli yenileyen unsurlardır. Bedenin bütün delikleri ve çıkıntıları dünya ile bağ kurarlar. (Bahtin 48).

Bahtin’de bedenin her parçasının simgesel bir anlamı vardır ve bu anlamları da Avrupa halklarının mizah geleneğinden alır. Beden sürekli bir oluş halindedir ve tarihsel dönemler, kültürler ve bölgelerle içkin bir yapıya sahiptir. Bahtin, bedenin tarihle olan bağını şu şekilde açıklar: “Bedenin grotesk algılanışı, sadece kozmik olanla değil; toplumsal, ütöpik ve tarihsel temayla, her şeyden öte, devirlerin değişimi ve kültürün yenilenmesi temasıyla beraber örölür.” (355). Yani her beden, üzerinde taşıdığı tarihsel ve kültürel kodları bir sonraki nesillere aktardığı için yeniden doğar. Bu yüzden grotesk bedenin yapısı hiçbir zaman tamamlanmamıştır. Dünya ile etkileşimini sürekli devam ettirir.

Bahtin’de grotesk bedenin bir diğer önemli işlevi de, eski mitolojik, efsanevi ve dinî eskatolojik anlatıların korkutucu yönlerini alt üst ederek insanları sürekli olarak dünyadan uzaklaştırmaya çalışan tufan, kıyamet, karmaşa ve yok oluşu simgeleyen korku öğelerini seküler bir zemine çekme çabasıdır (366). Bedenin topografik yapısının temel hedefi de budur. Yüce, korkutucu ve kutsal olan her şey dünyevileştirilir. Ayrıca, sekülerleşmede ve insanın eskatolojik anlatıları yenerek bilimsel çalışmalara yöneldiği Rönesans döneminde sanat ve edebiyatı en çok etkileyen bilim tıptır ve insan anatomisinin araştırıldığı dönemlerdir. İnsanın bedeninin tanınmaya başlanmasıyla dünyayı tanımanın ve bilimsel veriler ışığında değerlendirmenin aynı dönemlere denk geldiği görölür ve Rabelais de 1537 yılında halka açık bir alanda bir bedenin otopsisini bilimsel veriler ışığında yapmıştır (Rabelais Bahtin 391). Bu yüzden, Rabelais’in eserlerinde, insan bedenine ait

parçaların ayrıntılı bir şekilde anlatıldığını görebiliriz. Bu da beden ve dünya arasında kurulan bağla doğrudan ilişkilidir. İlk anatomi çalışmaları MÖ 3. yüzyıla dayanmaktadır ancak kilise ve papalığın kadavra çalışmalarını hoş karşılamamasından ve bazı engeller koymasından dolayı bu çalışmalara yaklaşık beş yüz yıl ara verilmiş; kadavra çalışmaları ancak Ortaçağ'ın sonlarına doğru tekrar yapılmaya başlanmıştır (Mandressi 255). Bu durumun en önemli nedeni olarak Jacquez Gelis, "Beden, Kilise ve Kutsal" adlı makalesinde, bedenin kilise öğretisi tarafından kurtulması gerekli bir günah bataklığı imgesine dönüştürülmesini gösterir (36). 14. yüzyılda Latin alfabesinden tercüme edilmeye başlanan Galenos'un eserlerinin, temel felsefeleri "dokunarak görmek" olduğundan kilise tarafından putperest öğretiler olarak sayıldığı için reddedilmiştir (Lindemann 31). Galenos'un bu felsefesi ışığında insan bedeni ve anatomisi daha ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Kilisenin hastalıkları birer lütuf olarak kabul ettiği ve şifanın da ancak bu ilahi lütufla geleceği öğretisini sarsmıştır çünkü artık "görmek" ve "dokunmak" yani bilim devreye girmiştir. Bahtin'in anatomiye bu kadar önem vermesinin nedeni bilimi öncelmesi bu düşünce yapısında meydana getirdiği norm değişikliğinde yatmaktadır. Örneğin Gargantua'da Rahip Jean'ın kiliseye saldıran askerleri teker teker öldürdüğü sahnede, Bahtin'e göre bedenin anatomik bölgelerine vurgu yapılmakta ve Rahip sistematik bir "teşrihçi" gibi davranmaktadır (221). Vücudun parçalanması ve farklı bölgelerinin anılması tıpkı bir kadavra teşrihi işlevi görmüştür metinde. Dolayısıyla, bedenin parçalanması ve anatomik bölgelerin vurgulanması karnaval teorisinin özelliklerinden biridir. *Amat* romanında, deniz savaşında anlatılan bir sahnede, bedenin organlarının nasıl parçalandığı şu şekilde anlatılmıştır: "Venedik kalyonu infilak etti ve tam 10 dakika boyunca gökten kol, bacak ve tahta parçaları yağdı" (123). Yine aynı romanda başka bir sahne şöyle anlatılmıştır: "kimi

yaylým ateşinde nice kurşun yiyip delik deşik olmuş, kızgın topları doldururken barut harlayınca kiminin de eli yüzü yanmış, derisi soyulmuştu...çok kişinin kolunu bacağını kırıp kafalarını parçalamıştı. Kan revan içinde kalmış bedenlerinde...”

(184). Romandan yapılan alıntılarda bedenın muhtelif yerlerinin isimleri verilmiş ve birçok organın parçalandığı ya da kesildiğı vurgulanarak bedenın anatomisi teşrih edilmiştir. Parçalanmış bedenler ve kopan uzuvlar tıpkı bir kadavranın parçalanması gibi metinde de sergilenmiştir. Bedenin organlarının kopması ve kanın sergilenmesi aynı zamanda grotesk imgeler yaratır çünkü grotesk beden tamamlanmış değildir.

Kopan uzuvlar ve akan kanlar toprağı atılan birer tohum gibi tekrar oluşu simgelerler.

Tıp, hastalık, ilaç ve şıfacılık gibi konular karnaval teorisinde bilimsel düşünce yapısını yansıttıkları için önemli bir noktada durur. Bahtin’e göre hekim, yaşamla ölüm arasındaki gerilimle ilişkilidir çünkü hekimler hastanın ölüm anına ya da yeni doğan bebeğın doğum anına tanıklık ederler. Tamamlanmış bir bedenle değil sürekli doğuş halinde olan bedenle ilgilidir (206). Hekimlerin bu noktada imgesel bir anlamlarının olduğı ortaya çıkar çünkü grotesk gerçekçilikte ölüm ve yeniden doğuş teması önemlidir. Ayrıca, hekimleri grotesk zemine çeken bir diğerk faktör de hastalıkları “çış” üzerinden tetkik etmeye çalışmalarından ileri gelir (206). Çış, hem itibarsızlaştıran hem de korkuyu gülmeye dönüştüren neşeli bir malzemedir ve dışkı gibi gübre işlevi görerek yeniden oluşu simgeleyen grotesk bir maddedir (Bahtin 365). “Beden, Sağlık ve Hastalıklar” makalesinde Ray Porter ve Georges Vigarello, beden sıvılarının bedenın sırlarının ipuçlarını barındırdığını bu yüzden de Rönesans dönemi hekimlerinin idrara bakarak teşhis koydukları için “çış kahinleri” olarak adlandırıldıklarını söylerler (274). Hipokratçı ve Galenosçu gelenekten bu yana vücudu dengeleyen dört vücut sıvısı olduğuna inanılır ve bu sıvıların dengelenmesi

için hastadan kan alma, hastanın bağırsaklarını boşaltma ya da hastayı kusturma gibi yöntemler uygulanırdı (Lindemann 28). Grotesk beden imgelerinin dışkı, idrar, kan, parçalanmış organlar ya da vücuttan atılan her türlü atık üzerinden şekillenmesinin nedeni de tıp biliminin ortaya çıkarak yeni bir düşünce normu yaratmasıyla ve bilimsel verilerle hareket edilmeye başlanmasıyla doğrudan bağlantılıdır. Grotesk metinlerde vücut atıkları ve parçalanmış beden imgeleri de bu düşünüş biçimi üzerinden değerlendirilmelidir. Kiliselerde hastaların ilahi lütufla iyileştiğine inanıldığı dönemde Galenosçu bilim anlayışıyla beraber görme ve dokunma duyularıyla hareket edilerek dinsel kültler ve dogmalar yıkılmıştır. Bedenin topografik yapısı da bu düşünce üzerinden şekillenmiştir. Bedenin atıkları katı yasayı kırarak dinî normları dışkı, idrar gibi vücut atıklarıyla itibarsızlaştırıp yeryüzüne indirger. Kutsal ve yüce olan, sorgulanması bile yasak olan hurafeleri aklın zemininde tartışmaya sunar.

Tıp biliminin anatomik çalışmalar ve kadavra teşrihleri yeni bilimin tohumlarını atmıştır ama kiliselerde de uygulanan tedavi yöntemleri vardır ve bazı papazlar aynı zamanda hekimlik yapmışlardır. Ortaçağ ve Rönesans dönemleri boyunca kilise tıp konusundaki kültürünü kırsal kesimde yaşayan ya da geniş halk kitlelerine de dayatmak istemiştir ancak yüzyıllardır halkın kendi içerisinde geliştirdiği yöntemler var olmaya devam etmiştir (Gelis 73). Kilisenin hurafe diye adlandırdığı halk şifacılarının ürettiği tedavi yöntemleri günümüze kadar varlığını devam ettirmiştir. Karnaval meydanındaki “şarlatan hekim” imgesi de buradan doğmuştur. Günümüzde alternatif tıbbın temsilcileri olarak görülebilecek olan karnaval hekimi, kilisenin ve bilimsel tıbbın karşısında duran halk şifacılığıdır. Ancak halk şifacılığı ile bilimsel tıp arasında derin bağlar olduğu unutulmamalıdır ve modern tıbbı önceleyen birçok verinin kaynağı da halk şifacılığıdır. *Erken Modern*

Avrupa'da Tıp ve Toplum adlı kitabında Mary Lindemann; berber cerrahların, hamamcı ustaların, ebelerin ve ikinci grubu temsil eden şifacıların doğru düşünmeyi ve ilerlemeyi temsil ettiklerini söyler (286). Bahtin de tıbbi yöntemlerle halk sanatı arasında derin bağların olduğunu, bu yüzden de romanda şarlatan hekimlerin, şifacıların ve tıbbi yöntemlerin iç içe geçtiğini iddia eder (185). Karnavaldaki şarlatan hekimin çığırtkanlığı, yazdığı sahte reçeteler ve bedenin alt bölgelerini imleyen basur ve zührevi hastalıklarla ilgilenmesi onu grotesk bir veçheye bürür (Bahtin 187). Şarlatan hekimin reçetelerinin üreme ve dışkılama ile ilgili rahatsızlıklara yönelmesi hem itibarsızlaştırıcı bir imgeye dönüşmesine hem de yeniden doğuşla bağlantılandırılmasıyla açıklanabilir.

Anar'ın romanlarında sahte hekim ve basur hastalığı ile ilgili birçok örnek mevcuttur. Özellikle *Susunlar* romanındaki Doktor Rafael bu konuya çok iyi bir örnek teşkil eder. Romanda Rafael'in vücuduna suyun bebekken vaftiz edildiği zaman ve yağmurlu havalar dışında hiç değmediği, bu yüzden de apış aralarının, koltuk altlarının ve saçlarının bit kaynadığı ve nihayetinde de vücudunun kirliliğinden dolayı zehirlenerek öldüğü anlatılır. Rafael'in kirliliği sadece kendi bedeni ile sınırlı kalmaz. Ameliyat masası da dahil olmak üzere yaşadığı her yer son derece kirlidir. Romanda Rafael'in ameliyat masası şu şekilde tasvir edilir:

Parmağındaki sümüğü sildiği yer ise genellikle ameliyat masasının altı olurdu. Zaten bu masa pek temiz sayılmazdı. Çünkü üzerine yayılan örtü, yapılan ameliyatlardan sonucu, irin, gaita, kan ve idrar lekeleriyle baştan başa kaplanmış ve bu sıvılar kuruyunca da bez masaya seneler önce yapışmıştı...zemin de kusmuk, idrar ve cerahattan geçilmiyordu (183).

Metinde grotesk unsurlar olan irin, gaita, kan, kusmuk, idrar ve cerahat gibi bedensel atıklar sıralanmıştır. Vücuttan kopan tüm bu maddeler metni itibarsızlaştırırken aynı zamanda anlatının iğrençliğin ötesinde gülünç bir tona bürünmesini sağlamıştır. Bu anlatının grotesk yönünün dışında vücudun atıklarıyla hekimlik arasında kurulan bağı gösterir.

Özellikle idrar iki defa vurgulanmıştır. Bu da metni eski hekimlik yöntemleri ile yani “çiş kahinleri” ile özdeşleştirir. Ayrıca Rafael yapmış olduğu ilaçların birçoğunda idrar ya da kan kullanır. Örneğin “Yedi yaşındaki bir çocuğun güneşe bırakılıp bal kıvamına getirilmiş idrarından mamul fitillerle” ilaç yapıyor olması, idrarın sağaltıcı özelliğini vurgular (267). Bu da metnin anlatımının indirgenip grotesk bir veçheye bürünmesine neden olurken hekimlik sanatının tarihsel kodlarıyla da bağlantılandırılmasını sağlar.

Rafael’in bir diğer özelliği de tıpkı karnaval hekimi gibi sahte reçete yazmasında ve genellikle vücudun alt bölgelerini vurgulayan ilaçlar üretmesinde yatar. Romanda Lazar adlı karakteri iyileştirmek için muayene bile etmeden “Eyaric-i Levgazıya müşhili” içirir (185). Yukarıda da bahsedildiği gibi bağırsakları boşaltmak eski bir uygulamadır ve Rafael de ilk olarak müşhil ilacı ile hastanın bağırsaklarını boşaltmaya çalışır. Ancak yanlış tedavi uyguladığı için Lazar iki büklüm olup kan kusmaya başlar. Ayrıca Tağut adlı karakteri de tedavi etmeye çalışan Rafael, bu hastanın ateşini düşürmek için yine birçok formüle başvurur. Romanda bu durum şöyle anlatılır: “berç tiryakından yarasa kanı dolu makat fitillerine, sevda müşhilinden en etkili süfuflara, macun-ı felasefeden karahaşhaşa, Makedonya maydonozondan iskanfura kadar, bildiği ve yeni öğrendiği bütün ilaçları denemesine rağmen” hastayı iyileştiremez (186). Rafael tıpkı şarlatan hekim gibi sahte reçetelere yazmaktadır. Kullandığı ilaçların bilimsel hiçbir yönü yoktur. Bütün

formüllerinde de müşhil gibi bağırsakları boşaltan bir ilaç ya da bedenin alt bölgesiyle ilişkili olan fitil vardır. Örneğin metnin başka bir yerinde “Rafael incir külüyle dolu yeni bir fitili denemek istedi” denir (187). Anar’ın romanında grotesk imgenin ivmesi çift yönlü işlemektedir ve katmanlıdır çünkü hem şarlatan hekim sahte reçete yazmaktadır hem de verilen ilaçlar bedenin alt bölgeleri ile ilişkilendirilmektedir. Bahtin, basur hastalığının karnaval hekimi tarafından vurgulanan bir hastalık olduğunu çünkü bu hastalığın indirgeyici bir rolünün olduğunu söyler. Rafael de Lazar’a kanlı basur tedavisi uygular (187). Basur, Anar’ın romanlarında sıkça vurgulanan bir hastalıktır. Örneğin yine aynı romanda Kadı Burhanettin Efendi yıllarca pençesinde kıvrandığı basur illetinden ölmüştür (169). *Galiz Kahraman*’da da “basur memeleri makattan içeri itildiğinde orucun bozulduğu” şeklinde basur hastalığı ayrıntılı şekilde anlatılır (72). Basur hastalığının bu kadar çok vurgulanması Anar’ın metinleri ile karnaval teorisini çok yakın şekilde ilişkilendirmektedir.

Rafael’in bir diğer yönü de anatomi ile kurduğu ilişkidir. Metinde Rafael’in tedavi ettiği yirmi hastadan on dokuzunun öldüğü, yirminci kişinin de zaten ölü halde getirildiği söylenir. Rafael’in bugüne kadar yaptığı tek doğru teşhisin bu adamın ölü olduğunu söylemesiydi (184). Bu yüzden de Rafael’e “Cenazeci Rafael” lakabı takılmıştır. Ayrıca Rafael tıp konusunda hiçbir bilgiye haiz değildir çünkü hekimlik hakkında eğitimi yoktur ve tıp kitapları da ona karınca yazısı gibi görünmektedir. Bu yüzden tıpkı Galenos felsefesinde olduğu gibi metinde de “tıp ilmi ancak göre göre öğrenilebilirdi” mottosu üzerinden işlenmektedir (184). Rafael, ilk anatomik çalışmalarını Lazar üzerinde denemiştir. Metinde Rafael’in Lazar’ı teşrihi şu şekilde anlatılmıştır:

Bir maşrapa afyon ve manoto suyuyla uyuttuktan sonra zavallının karnına neşterini sokup ardından da derisini ve etini makasla kesmişti. Kesilen tabakaları iki büyük kancayla çekip sonuna kadar açınca, Lazar'ın midesi ortaya çıkmıştı. Hazır adamın içi açıldığı için Rafael, bağırsaklara, karaciğere ve safra kesesine bakamadan da edememişti. Çünkü bu organları hayatında ilk kez görüyor ve hangi işlere yaradığını yine de tam bilemiyordu...Rafael de insan bedeni ve tıp ilmi hakkında pek çok şey öğrenecekti. Ne var ki, Rafael'i en çok heyecanlandıran şey, bir başka mahlukun bedenini keşfetmesi oldu (186).

Rafael, bir doktor ve cerrah olmasına rağmen ilk kez bir insana ait anatomik ve fizyolojik bulgular edinir. Bir insanın iç organlarının şeklini ve nerede olduklarını görür ama ne olduğunu anlayamaz. Anar, şarlatan hekimden bilimsel veriler ışığında hareket etmeye başlayan hekimin evrimini ironik bir şekilde sunmuştur. Romanın sonlarına doğru yine Rafael'e değinen Anar, Lazar üzerinde görerek ve dokunarak yaptığı çalışmalardan ötürü kendisini geliştirdiğini ve artık insanları gerçekten tedavi etmeye başladığını anlatmıştır (267). Tıpkı Galenosçulukla beraber görme ve dokunma sayesinde tıp biliminin gelişmesinde olduğu gibi bu romanda da tıp biliminde görmenin ve dokunmanın önemi anlatılmıştır.

Puslu Kıtalar Atlası romanında da beden teşrihi ile ilgili bir bölüm vardır. Venedikli bir katip olan Kubelik adındaki bu karakter, çok şarap içtiği için katiplik işinden olmuştur. Bir gün çok fazla şarap içip geceleyin sokakta bağırdığı için kafasına birisi tarafından bir kerpeten atılır. Kerpeteni gören Kubelik diş doktorluğuna başlar ve mesleğin ilk püf noktalarını Galen'den (Galenos) öğrenir. Ancak, Kubelik bir süre sonra insan anatomisini merak etmeye başlar ve bu durum merakla birlikte üzüntü de verir. Romanda bu durum şöyle anlatılır: “Üzüntüsünde,

Galen'in kitaplarında rastladığı hataların payı yok değildi: Kıyamette ayağa kalkacak şu günahkar bedenlerin içinde ne vardı? Galen'in kitapları bu soruya cevap vermiyordu. Sonunda bir köpek leşini teşrih etmeye karar verdi" (26). Anar'ın, Galen'in kitaplarına yaptığı vurgu boşuna değildir çünkü yukarıda da belirtildiği gibi bedenın anatomisi ile ilgili ilk bilgiler Galenos tarafından verilmiştir. Kubelik de dişçilik zanaatını geliştirmek için Galen'in kitaplarını okumuş ve insan bedeninin içinde ne olduğunu merak etmiştir. İlk önce bir köpeğin anatomisini incelemeye başlayan Kubelik, teşrih ettiği köpeğin anatomisini çizer. Ancak bu da onun için yeterli değildir. Merakını gidermesi için bir insan teşrihi görmek için sabırsızlanıyordu, "bir insanın bedenini kesip biçmek büyük günahı" oysa (26). En sonunda sarayın çöplerinin atıldığı yerde kesik bir el bulur. Eli bulduktan sonraki olay romanda şöyle anlatılır: "Eli kesip biçerek kasları, bağları, damarları ve kemikleri mum ışığında bir kağıda özenle çizdi. Amacı ise insan vücudunu keşfetmek ve bu günahkar bedenın bir haritasını çıkarmaktı" (27). Kubelik, en sonunda teşrih edebileceği bir beden bulur ve üzerinde iki gün boyunca çalışır. Bütün şekilleri ve notları da tıpkı Rönesans'ın başlarında yapılan beden teşrihleri gibi not eder. Anar, doğrudan tarihsel verilerden hareketle Galenosçu felsefeyi 1681 yılında İstanbul'da Venedikli bir gayrimüslim üzerinden anlatarak bedenın ve tıp biliminin tarihine gönderme yapmıştır.

Bahtin, bedenın grotesk imgelerini anlatırken en başa "abartı, şişirmecilik ve aşırıya kaçma"yı koyar, çünkü ona göre grotesk biçimin temel özelliği budur (333). Bu aşırılığın karnaval hayatının bolluk, yemek ve dışkılamakla bağları vardır. Konu ile ilgili olarak Bahtin şunları söyler: "Abartı, hem grotesk gerçekçiliği hem de halk festivali biçimlerini karakterize ediyor." (91). Karnavalın yemekle olan bağlantısı, aynı zamanda bedenın dünya ile olan bağlantısını temsil eder çünkü beden yemek yer

ve dışkılar. Ağızdan alınan yiyecek, yine bedenin alt bölgesinden, mide ve bağırsaklarda işlendikten sonra atılır. Bu sayede beden doğrudan dünya ile karşılıklı olarak değişimin ve yenilenmenin döngüsünü kurmuş olur. Bedenin bu işlevinden dolayı Bahtin'e göre bedenin grotesk imgesinde en önemli rolü "ağız" oynar (346). Bedenin diğer grotesk imgesel parçaları ise burun, bağırsaklar, cinsel organlar, anüs, kan, göbek ve kalptir. Ayrıca gözler pörtlediği yani dışa doğru çıktığı, dünya ile temasa geçtiği zaman grotesk imge özelliği kazanırlar (Bahtin 346). Bunların dışında, vücuttan kopan ya da çürüyen organlar, dışkı, idrar, sümük, irin, hapşırma ve bedenden çıkan her şey grotesk imgenin parçalarıdır (Bahtin 347). Bedenin özellikle alt taraflarının ön plana çıkması, grotesk bedenin müphem doğasıyla ilgilidir. Kutsal ve yüce olanın grotesk beden imgeleriyle itibarsızlaştırılmasını ve seküler zemine çekilmesini temsil ederler. Ayrıca vurgulanması gereken en önemli noktalardan biri de grotesk beden kendi sınırlarının ötesine geçmeye çalışarak, başka bedenler ve dünya ile etkileşim kurmasıdır (347). Bu yüzden bedenin çıkıntıları, bedenden çıkan yeni organ ve uzuvlar, bedenin başka bedenler ya da başka maddelerle difüzyona uğraması grotesk temsiller olarak ortaya çıkar.

Kitab-ül Hiyel adlı romanda bedenin normatif yönünü ortaya koyan ve alt bölgelerle ilişkili olan grotesk temsilin örneğini görmek mümkündür. Bu romanda Calud adlı karakterin fallusu yani erkek bedeni üreme organı, abartılı bir şekilde tasvir edilmiştir. Romanda bu bölüm şöyle anlatılmıştır:

Tellallar, on dört yaşındaki bu köleyi öve öve bitiremiyorlardı. Bu yaşına rağmen dev gibiydi. Üstelik ta beş yıl önce buluğa ermişti. Satıcının biri bu iddiayı ispatlamak için Calud'un belindeki peştemalı çözünce, müşterilerden bir korku ve hayret nidası yükseldi. Çünkü, kölenin maslahatı, insanın içine dehşet salacak kadar büyük, üstelik sünnetsizdi. Esircilerin ısrarı sonucu

eliyle oğuşturup zekerini uyandırınca kalabalık, korku içinde bir iki adım gerileyiverdi.(Anar 49-50).

Burada grotesk beden imgesi olan fallus abartılı bir büyüklükte, izleyenleri “dehşete salacak kadar büyük” bir şekilde anlatılmıştır. Ancak, fallus burada korku ögesi olarak değil, bedenin alt bölgesini temsil ettiği için müphem bir imge olarak yer alır. Ayrıca vurgulanması gereken nokta fallusun abartılı bir şekilde anlatılmış olmasıdır. Bedenin bir parçası bu şekilde ön plana çıkarak da grotesk beden temsili görmüş olur. Fallusun, grotesk bedenin imge sistemindeki en önemli rolü, doğurganlığı sağlamasından ileri gelir. Ama bu romanda fallusun böyle bir işlevinin olmadığı görülür. Çünkü, Calud neslinin devam etmesini ister ve sekiz kadınla evlenir. Ancak hiçbir kadından sağ doğan çocuğu olmaz (Anar 111). Bu durum grotesk bedenin imge yapısına aykırıdır çünkü fallus döllemenin, tohum atmanın ve doğumun imgelerini barındırır. Bu romanda ise fallus sadece Calud’un gücünün simgesi olarak kalır. Dolayısıyla, Anar’ın bu romanında, fallus sadece abartılı ve şişirilmiş yapısından dolayı grotesk beden imgesi olarak var olur. Bunun dışında doğum ve hayatın yenilenmesi ile bir bağı yoktur. Romanda bir iktidar simgesi olarak var olan Calud’un fallusu içtiği ejderha menisi yüzünden kangren olur ve bir doktor tarafından kesilir. Yani güç ve iktidar simgesi haline gelen fallus, kesilerek yerle bir edilir.

Erkek cinsel organıyla iktidar ve güç söyleminin birleştiği bir dil kullanımını *Galîz Kahraman* romanında da benzer imgeler üzerinden görebiliriz. Romandaki bu dil kullanımı şöyle ifade edilir: “İdris Amil Hazretleri, açılan demir kapıdan içeriyi görünce, hayatındaki en korkusuz, mangal yürekli ve husyeleri altı okka çeken külhaniyi gördü.” (17). Metinde, külhaninin ne kadar cesur olduğu vurgulandıktan sonra, bedenin alt bölgelerine ait olan “husyeleri (taşakları) altı okka” deyimini

kullanılmıştır. Bu deyim mert, cesaretli ve güçlü anlamlarına gelir (Aktunç 280). Dolayısıyla, bedenin erkeklik üreme bölgelerinin güç ve iktidar sembolü olarak kullanıldığını görüyoruz. Oysa Bahtin, bu üreme bölgeleri için şunları söyler: “Taşak (couillon) hasıl edici gücünün temel organı, dünyanın gayriresmî, yasaklanmış aleminin merkezi, bedensel topografik alt bölgelerin kralıdır.” (452). Topografik alt bölgelerin kralı olması hâsıl edici özelliğinden gelir. Fallus ve husyeler, iktidar ve güç sembolü değildir grotesk bedende çünkü zaten karnaval bedeninde her şey eşit bir düzleme iner, iktidar simgeleri tersyüz edilir. Oysa bu deyimde yer alan “husye” ve Calud karakterinin fallusu birer güç ve iktidar simgesi olarak var olurlar. Anar’ın *Yedinci Gün* adlı romanda, fallusun hasıl edici özelliğini görebiliriz. *Galiz Kahraman* romanında, vücudunun tamamlanmamış ve eksik olma özelliği ile tasvir edilen İdris Amil karakteri bu romanda da vardır. Bu romanda da İdris Amil karakterinin bedeni ideal vücut formu olarak anlatılır ve karakterin bedeni eşsiz olduğu için “idrisoloji” kürsüsü bile kurulur (Anar 215). Burada yine ideal beden formunun eleştirisi yapılmaktadır çünkü İdris Amil’in bedeni güdük, kolları ve bacakları da içeri doğru basıktır. Ancak bu bölümde önemli olan nokta, İdris Amil’in “ırk ıslahı için damızlık olarak” kullanılmak istenmesidir (216). İdris Amil’in genlerinin kalitesi de onun dışkı üzerinden anlatılmaktadır. Romanda bu bölüm şöyle aktarılır: “Şu gaita-yı muazzamaya bir bakın. Sanki ‘merdsüprem’. Yaptığımız tetkiklerde gaita muhteviyatının, bulgur, kuru fasulye, ekmek ve turşudan ibaret olduğunu keşfetmiş bulunuyoruz. İşte bu ırk, yetersiz koşullarda ve yetersiz besinle bile hayatta kalabilecek üstün bir ırk” (216). Bu bölümde dışkı adeta kutsanır ve dışkı üzerinden bir bedenin kodları çözülmeye çalışılır. Yani dışkıya İdris Amil’in bir parçasıymış gibi bakılır. Yemek ve dışkı arasındaki bağ, yemeğin mide, bağırsaklar ve fallusla olan doğurucu özelliği ile doğrudan bağlantılıdır. Çünkü vücuda giren yiyecek mide

ve bağırsaklarda işlendikten sonra üreme organlarına da sperm verir (Bahtin354). Tıpkı bu romanda ırkın devamı için nasıl kullanılıyorsa Rabelais’de de yemek ve dışkının halkın tarihsel ölümsüzlüğü ve atalardan kalma bedenin devamının sağlanması imgesi kurulur (354). Romanda ironik bir şekilde ideal vücut formunu temsil ettiği için İdris Amil Alman ajanlar tarafından kaçırılır ve kendi bedeninin basık ve güdük yapısının tersine gülle atma yarışmasında birinci olmuş, “çıplak bir kadın azmanı” ile zorla cinsel ilişkiye sokulur (Anar 218). Amaç üstün ırkı elde etmektir. Burada elbette, Alman Nazi üstün ırk eleştirisi yapılmaktadır. Ancak bu eleştiri grotesk temsiller yoluyla anlatılır. Üstün ırk elde etmek için çiftleşen her iki beden de tamamlanmamış (güdük) ya da çok büyük (azman) imgeler taşır. Grotesk bedenin doğasında olan zıtlıkları barındırma, bu çiftleşmede kendisini göstermektedir. Grotesk atmosferi yaratan şey bedenin alt bölgelerinin harekete geçmiş olması ve bedenlerin orantısızlığıdır.

Fallusun, bedenin alt bölgesini temsil eden imgesi, onu aynı zamanda komik bir forma bürür. Çünkü bedenin alt bölgelerini dünyaya indirger ve itibarsızlaştırır. Anar’ın romanlarında da fallus ve fallik imgeler çokça yer alır. Bu imgelerin kullanım amacı itibarsızlaştırmak ve korku öğelerini altüst etmektir. *Amat* romanında bedene ait başka bir organın fallik imge yapısına bürünerek nasıl itibarsızlaştırıcı bir role büründüğünü görebiliriz. Eserde, Amat adlı geminin aşçısının sağ elinin sargılı olmasından dolayı tayfa, aşçıyı linç etmeye çalışır çünkü kimisi sol elle yapılan yemeğin bereketinin olmadığını, kimisi de aşçının sargılı elinin bir ifrite ait pençe olduğunu iddia eder (Anar 94). Oysa aşçının elinin sargılı olmasının nedeni başka gülünç ve itibarsızlaştırıcı bir olaydan kaynaklanmıştır. Gemideki karmaşayı gidermek için aşçıdan elindeki bezi çıkarmasını ister kaptan. Elindeki bezi açtıktan sonra bezin altındaki şekil metinde şöyle anlatılır: “Aşçı, başparmağı işaret ve orta

parmakları arasında olduğu halde denizcilere sağ eliyle nah işareti yapıyordu.” (95). Elin bu şekilde fallik bir imge olarak tasvir edilmesi, bedenın itibarsızlaştırma yönüyle ilgilidir çünkü “nah işareti” erkek cinsel organın simgesel çağrışımıdır (Aktunç 218). Aşçının elinin bu şekilde olmasının nedeni de yine müphem bir nedene bağlanmıştır. Aşçı kendisinden para isteyen dilenciye “nah işareti” göstermiş ve dilenci de “inşallah elin kurur” diye beddua etmiştir (Anar 96). Dolayısıyla, bedenın bu fallik imgesi ile dinî bir söylem birleştirilerek indirgeyici bir zemine oturtulmuş ve fallusun dünya ile olan bağlantısından dolayı kutsal olan ve din olgusunu barındıran bedduayı dünyevileştirmiştir. Fallus bedenın başka bir organında (el) temsil edilmiş olmasına rağmen yine de imgesel anlamını korumuştur ve bedendeki bu grotesk imge dinî olguyu da dünyevileştirmiş ve indirgemıştır.

Anar’ın romanlarında bedenın alt yapısının ve özellikle fallusun indirgeyici ve komik temsillere büründüğünü romanlarının birçoğunda farklı yollarla görmek mümkündür. Örneğin *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri* romanında, meydanda güç gösterisi yapan bir gencin alt bölgesinin görünmesinin yarattığı itibarsızlaştırma şu şekilde anlatılmıştır:

Gelgelelim oğlan, kuvvetini daha bir ispatlamak için olsa gerek, havaya kaldırdığı ağırlığı indirmek bilmiyordu. Olanca gücünü harcadığı için yüzü kıpkırmızı kesilmişti. Fakat bu gösteri ona pahalıya patladı: Onca okkayı taşıdığı için vücudunun kasılmasıyla, uçkuru böylece bollaşan kispeti belinden düştü ve oğlanın çükü görünüverdi (Anar 187).

Gencin kispetinin belinden düşmesi sonucu “çükü”nün görünmüş olması indirgeyici ve itibarsızlaştırıcı bir grotesk imgeye dönüşmüştür. Çünkü fallusun ve bedenın alt bölgelerinin grotesk beden imgesindeki işlevlerinden biri de anlatıyı mizahi bir tona

bürümektir. Romanda da bu durumun gence pahalya mal olduğu ve genci utandırdığı vurgulanmaktadır. Buna benzer başka bir örnek de *Suskunlar* romanında kavga eden iki arzuhalciden birinin yine bedeninin alt bölgesinin açılmasıyla ilgilidir. Kavgada arzuhalcilerden birinin “kör talihi sonucu çakşırının uçkuru” çözülmüştür (Anar 95). Bu pasajda da bedeninin alt bölgesinin açılması “kör talih” yani şansızlık olarak görülmüştür çünkü bedeninin alt bölgesinin görünmesi itibarsızlaştırır.

Anar’ın romanlarında bedeninin alt bölgeleri karnaval atmosferine uygun şekilde, hep bir eşik anında açılır ve karnavalın özgür, itibarsızlaştırıcı, kaba, küfürlü ve el kol hareketlerinin yapıldığı bir ortamda gerçekleşir. *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri* romanındaki gencin güç gösterisi ve ardından kispetinin düşmesi, karnavalın soytarıya taç giydirme ve ardından tacını elinden alarak tepetaklak etme doğasıyla aynı işleve sahiptir. Çünkü Ortaçağ palyaçosunun temel işlevi yüce ve kutsal olan ritüelleri maddi alana aktarmaktır (Bahtin 47). Bu örnekte güç gösterisi yapan genç, tıpkı palyaço ya da soytarı gibi tepetaklak olur. Bu tepetaklak olma durumu da grotesk beden imgesi taşıyan fallusun görünmesiyle gerçekleşir. Diğer bir deyişle, fallusun görünmesi ile gencin güç imgesi dağılır yani tacı elinden alınır. Ayrıca *Suskunlar* romanındaki iki arzuhalcinin kavgası da karnaval atmosferi içerisinde gerçekleşmiştir. Çünkü dövüşmek ve küfretmek, karnavalın kural tanımaz yapısının öğeleridir ve her iki öğe de bedenle doğrudan ilgilidir. Bahtin, sövgü ve el kol hareketlerinin bedenle olan ilişkisini şu şekilde anlatır: “Grotesk, bütün sövgülerin, taç almaların, dalga geçmelerin ve (parmakla birinin yüzüne, kalçalarına işaret etme, tükürme vs gibi) münasebetsiz hareketlerin temeliydi.” (371). Anar’ın romanında kavga eden iki arzuhalcinin de birbirlerine ettikleri küfürler bedeninin alt bölgelerini işaret eder. Romandaki küfürler şu şekilde sıralanır: “Labunya! Mebun! Dübürzade! İskerlet! Sabuncu! Hamam oğlanı!” (95). Bütün bu küfürler cinsellik barındıran ve

bedenin alt bölgeleriyle ilişkili olan küfürlerdir. Dolayısıyla, arzuhalcilerin kavgası da karnaval dilinin samimi ve resmî olanı alt eden atmosferi ile benzeşmektedir. Küfrün beden imgeleriyle doğrudan bağlantısı vardır. Çünkü küfürler bedenin itibarsızlaştırıcı bölgelerine yönelerek birer imgeye dönüşürler. Alt bölgeler aynı zamanda üreme bölgelerini de kapsadığı için küfürler bedeni bir mezara dönüştürür ama ardından da yeniden doğumu temsil eder.

Grotesk bedenin, bir diğer özelliği de çift yapıli olmasıdır yani bir bedende iki bedenin aynı anda temsili vardır ya da grotesk bedenin tamamlanmamışlığı, bedenden filizlenen çıkıntıların ve deliklerin insanlar, hayvanlar, bitkiler ve kozmik unsurlarla kurmuş olduğu ilişki, grotesk bedenin doğum ve ölümü aynı anda bünyesinde barındıran imgesel özelliğini göstermektedir (Bahtin 54). Ayrıca, groteskte alışık olunmayan, uyumsuzun birlikteliği vardır: kutsal olanla dünyevi olan, yüce ile bayağı, bilgelik ile aptallık, önemli ile önemsiz, güzel ile çirkin (Vice 152). Zıtlıkların ya da uyumsuzlukların bir arada olmasının kaynağı elbette yine karnavaldır. Bedenin bu ikili yapısını Bahtin, Romalıların iki başlı tanrısı “Janus”a benzeterek anlatmaya çalışır çünkü bu tanrının iki farklı yüzü vardır ve her bir yüz farklı bir yere bakar (448). Janus’un yüzlerinin farklı yönlerde bakıyor olması, groteskin müphem yapısından kaynaklanır çünkü övgü ile sövgünün ya da bilgelik ile aptallığın hangisinin ağır bastığı belli değildir. Her zaman bir müphemlik ve belirsizlik vardır grotesk imgede. Grotesk beden imgelerinin tarihsel bağlantılarından dolayı, Bahtin de örneklerini tarihsel figür ve imgeler üzerinden anlatır. Bu imgelerin en yoğun ve çarpıcı olanını da Kırımdaki Miletos kolonisi Kreç’ten kalan çömlek üzerindeki doğum yapmakta olan yaşlı, acuze figürü üzerinden şu şekilde anlatır:

[Ç]ömlek koleksiyonunda ihtiyar hamile acuze figürleri vardır. Dahası bu acuzeler gülmektedir. Bu, çok güçlü bir şekilde ifade edilen tipik bir grotesk

anlatımdır. Müphemdir. Burada gebe bir ölüm vardır; doğum yapan bir ölüm.

Bu ihtiyar acuzelerin bedenlerinde tamamlanmış, sükûnete ermiş, kararlı hiçbir şey yoktur. Bu bedenler kendilerinde pörsümüş, çürümekte olan, şeklini kaybetmiş etle, yeni bir hayata ait, gebe bırakılmış ama henüz bir şekle bürünmemiş eti birleştirirler. Yaşam bu bedenlerde, iki katmanlı çelişkili süreci içinde gösterilir; bunlar, tamamlanmamışlığın özüdür. İşte bedenin grotesk algısı tam da budur (53).

Alıntı, grotesk beden algısının Bahtin'in teorisinde nasıl şekillendiğini göstermesi açısından önemlidir. Bedenin ikili yaşamı yani aynı anda iki farklı hayatı içinde barındırması karnaval yaşamını ve resmî olmayan ikili yaşamı da temsil eder. Çünkü karnaval zamanlarında resmî olan bütün kurallar askıya alınır ve halk resmî olanın yerine kendi yaşam dinamiklerini koyar.

Anar'ın romanlarında da groteskin bu müphem yapısını ikili bedenler ve farklı formların iç içe girdiği örnekler üzerinden görmek mümkündür. İlk olarak, grotesk beden temsiliinde de anlatılan iki başlı dev figürü, bedenın ikili yaşamını en iyi yansıtan özelliklere sahiptir. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* adlı romanda anlatılan bu iki başlı dev, tıpkı Romalıların iki yüzlü tanrısı Janus gibi birbirleriyle uyuşmayan, iki farklı mizacı aynı bedende barındıran bir forma sahiptir. Romanda aynı bedeni taşıyan Abuzer ve Alemdar adlı iki kardeşin farklı dünyaları ve mizaçları temsil ettikleri şu sözlerle anlatılır: “Gövdeleri bir ama kafaları ayrıydı. Ağacı kesmeye çalışırken asabi bir şekilde, ağız kavgası ettiklerine, ters sözler sarf edip birbirlerine laf yetiştirdiklerine bakılırsa, kalplerinin de farklı olduğu söylenebilirdi.” (Anar 125). Aynı bedeni paylaşan bu iki kardeşin sürekli olarak birbirleriyle kavga etmelerinin nedeni fikirlerinin ve mizaçlarının farklı olmasından kaynaklanıyor. Kardeşlerden Abuzer “namazına niyazına düşkün” dindar bir kişilik sergilerken kardeşi Alemdar

da onun tam tersi şekilde “sefiş, zevke ve sefaya düşkün ve içten pazarlıklı” olarak tasvir edilmiştir . Kardeşler aynı bedende yaşadıkları için hem camiye hem de meyhaneye birlikte gitmek zorunda kalırlardı (126). Burada kardeşlerin temsil ettikleri dünya görüşleri, karnaval hayatının ikili yaşamını birebir temsil eder çünkü bir yanda dindar olan Abuzer, diğer yanda ise seküler yaşayış tarzını temsil eden Alemdar vardır. Hem camiye hem de meyhaneye gidilir. Yani hem dünyeviliği hem kutsal olanı temsil eder. Ayrıca, bu bedeni tanımlamak da imkansızdır çünkü Janus’un yüzü gibi iki ayrı dünya görüşü aynı bedende barınır. Bu yüzden de müphem bir özelliğe sahiptir. Romanda bu ikili yaşamın yarattığı gerilim ve müphemlik başka bir örnekle de görülebilir. Kardeşlerden Alemdar, bir gün kötü tabiatı gereği bir ağanın oğlunu öldürür. Cinayetin tek tanığı Abuzer’dir. Öldürülen gencin babası da oğlunu öldüren kişiyi öldüreceğine dair yemin eder ve oğlunun katilini ihbar eden kişiye hem 1000 altın vereceğini hem de o kişiyi evlatlık alacağını söyler. Abuzer kardeşini ihbar eder ancak aynı bedende oldukları için öldürülen çocuğun babası Alemdar’ı öldüremez. Çünkü kardeşlerden biri ölürse diğeri de ölür (Anar 127). Ağanın kararsızlığını yaratan şey, bu bedenin müphem yapısıdır. Çünkü bu bedende katil ve görgü tanığı iç içe geçmiştir.

Bedenin ikili yaşamını temsil eden bir diğeri örnek de, yine daha önce sözü edilen *Suskunlar* romanındaki Tağut karakteridir. Bu karakterin içinde bir yılan yaşamaktadır. Aynı bedende farklı iki yaşam formunun yani insan ve hayvan formlarının yaşıyor olması bu bedende iki ayrı yaşamın olduğunu gösterir. Birbiriyle uyumsuz iki yaşam formunun iç içe olması, uyumsuzlukların bir arada var olması, bu bedende grotesk imge dokusunun var olduğunu gösterir. Ayrıca, Tağut’un içindeki yılan şeytanın da simgesidir. *İhsan Oktay Anar’ın Romanları* adlı doktora tezinde Gülseren Özdemir, Tağut karakterinin şeytanı simgelediğini, ateşler içinde

kıvrınmasına rağmen ölmemesinin nedeninin de bu olduğunu söyler. Şeytan ateşten yaratılmıştır ve yılan da şeytanın mitolojik simgelerinden biridir (289). Dolayısıyla, insan bedeni aynı zamanda şeytanı da içerisinde barındırdığı için grotesk beden imgesine bürünmüştür.

Grotesk biçimin en temel özelliklerinin abartı, şişirmecilik ve aşırıya kaçma olduğunu vurgulanmıştı. Anar'ın romanlarında abartının en belirgin olduğu ve abartının bedenle ilgili olan ögesini *Puslu Kıtalar Atlası* romanında görebiliriz. Romanda kendisine altı defa şimşek çakmış olmasına rağmen ölmemiş olan Dertli karakteri üzerinden grotesk bedenin abartı imgesi okunabilir. İlk olarak Dertli karakteri romanda şu şekilde karikatürize edilerek anlatılmıştır: “Bu adam, sakalsız, bıyiksız, kel, kaşsız ve kirpiksiz biriydi. Fakat görünüş itibariyle öyle ezik, öyle pısırsıktı ki, Bünyamin bu adamdan neden korkulduğunu anlayamadı.” (Anar 111). Metinde, Dertli'nin kafasında hiçbir şekilde saç, sakal, bıyık, kaş ve kirpik olmaması bunların şimşekler tarafından yakılmasıyla açıklanmıştır. (112). Dertli'nin vücudunun formunu değiştiren şimşekler, burada grotesk abartının ögesidir çünkü bir insana isabet eden şimşek ölmesine neden olur ama Dertli'ye altı defa şimşek çarpmış olmasına rağmen ölmemiştir. Ayrıca, bu karakter metinde de anlatıldığı gibi, dilenciler loncasına gittiğinde, herkes korkudan kaçışmaktadır ancak Dertli'yi ilk defa gören Bünyamin, bu adamdan neden kaçtıklarını anlayamaz çünkü dış görünüşü korkutucu olmaktan ziyade ezik ve pısırsık bir görünüm sergilemektedir. Burada grotesk unsurun müphemliği yani korku ve gülünç unsurları bir arada barındırma özelliği ortaya çıkar. Korkutucu bir öge bedenin yapısından dolayı gülünç bir zemine getirilerek korku ögesi ortadan kaldırılmıştır. Bu örnekle ilgili vurgulanması gereken bir diğer şey de “ateş” imgesinin var olmasıdır. Çünkü, ateş doğası gereği yok eden ama aynı zamanda yaratan çift anlamlı bir karnaval ögesidir (Bahtin'den

aktaran Akçam 54). Her ne kadar burada ateş yerine şimşek varsa da şimşek de Dertli'nin bedenindeki kılları ve tüyleri yakarak ateş görevi görmüştür. Bu ateş, hem Dertli'in vücudunu yakarak bedeninin değişmesine neden olmuş hem de bütün mal varlığını yok ederek dilencilik yapmak zorunda bırakmıştır onu.

Bedenin dünya ile olan bağlantısını simgeleyen ağız, anüs ve bağırsaklarla doğrudan ilişkili olan öge de “dışkıdır”. Bu imgenin, bedenle ve itibarsızlaştırmayla çok yakın bağlantıları vardır. Ayrıca dışkı gibi bedenden atılan diğer bütün atıklar (idrar, sümük, salya, gözyaşı vb.) benzer imgesel işlevlere sahiptirler. Bahtin, dışkı imgesi için şunları söyler: “Dışkının, daha çok komik olan bedenleri ve maddeleri temsil ettiği söylenebilir; o yüceltilen her şeyi itibarsızlaştırmak için en uygun maddedir.” (178). Bedenin kendisinden doğan bu maddeler kozmik dehşetin ve korkunun öğelerini maddi bedensel alt bölgelere çekerek dünyevileştirir ve gülünç unsurlar haline getirirler.

Bedenin alt topografik bölgelerinin indirgeyici imgelerini barındıran ancak Bahtin'in Avrupa halk mizahından ziyade İslam inancının bedene atfettiği ancak yine de bedeninin alt bölgelerini işaret ettiği için bedeni itibarsızlaştıran ve dünyevileştiren bazı örnekler vardır. Çünkü Anar'ın romanlarında da bedeninin alt bölgeleri Rabelais'de olduğu gibi eleştirel, yıkıcı ve mizahi bir tona bürünürler. Bu konuya uygun ve en iyi örneklerden biri, *Suskunlar* romanında Cüce Efendi'nin, Çapraz Bayram adlı karaktere öğrettiği din dersi sahnesidir. Bu sahnede din dersi öğretilirken vücudun alt bölgelerinin ve insan dışkısının ön plana çıktığı görülür. İlk önce tuvalet adabı, tuvalette mabadın hangi yöne dönmesi gerektiği, hangi ayakla girip hangisi ile çıkılması gerektiği anlatılır. Dolayısıyla, bedeninin ön-arka ve sağ-sol şeklinde parçalanmış bir yapıda olduğu anlaşılır. Metinde dışkılarken Kabe'nin bedeninin arka ya da ön tarafına gelmemesi gerektiği ve tuvalete sol ayakla girilmesi

gerektiği anlatılır (Anar 198). Bu durumda, Bahtin'in bedene atfettiği topografik imge sisteminin değiştiğini; bedenin alt ve üst bölgeler yerine, sağ-sol ve ön-arka şeklinde bir ayrıma tabi tutulduğunu görürüz. Ancak bu ayrımların ve farklılıkların yine bedenin alt bölgesinde buluştuklarını görürüz. Çünkü bedenin arka ve ön tarafının Kabe'ye dışkılarken bakmaması gerektiği vurgulanır. Ayrıca tuvalete sol ayakla girilmesi ve temizliğin sol elle yapılması da bedenin bu bölgelerinin alt bölgelerle ilişkilendirilmesine neden olur. Dolayısıyla, İslam inanç ve kültüründe de bedenin imgelerinin yine alt bölgelerle ilişkili olduğu ve bu bölgelerin de indirgeyici ve itibarsızlaştırıcı yapıya sahip oldukları söylenebilir. Metnin ilerleyen bölümünde din dersi ile alt bölgeler arasında kurulan ilişki şöyle devam eder: "Aptesti bozan bir şey de, parmağın makata sokulup çıkarıldığında nemli olmasıydı, ama kuru çıksa bile yine aptesti tazelemek icap ederdi. Diğer taraftan, basur illetinden mustarip kişiler basur memelerinin elleriyle içeri iterlerse, hem oruç hem de abdest bozulmuş olurdu." (Anar 198). Özellikle grotesk beden imgesi olan "anüs"e vurgu yapılması, bu pasajın müphem doğasından kaynaklanır. Çünkü, din dersi anlatılırken dışkı ve anüse dair şeylerin pasaj boyunca anlatılmış olması, dersin itibarsızlaştırılmasına ve derse indirgemeci bir tavırla yaklaşılmasına neden olmaktadır. Dışkı ve anüs bedeni kirleten, onu yüce olandan uzaklaştırarak dünyevileştiren birer imgeye dönüşürler. Tıpkı grotesk beden imgesinde olduğu gibi burada da bedenin alt topografyalarının indirgeyici olma özelliğini görebiliriz.

Anar'ın romanlarında yine İslam inancına göre bedeninin indirgeyici temsillerinin farklı örnekleri görülebilir. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* romanında bir defineci ile Kral Midas'ın altın heykelini bulan Galloğlu adlı karakterin hikayesi anlatılır. Kral Midas, efsaneye göre dokunduğu her şeyi altına çevirebilen bir özelliğe sahiptir. En sonunda da kendi bedenini altına çevirir. Galloğlu'nun heykele "taharet

parmağı” ile dokunması sonucu Kral Midas tekrar insana dönüşür. Bu örnekte dokunduğu her nesneyi altına çeviren Kral Midas’ın efsanesi tersine çevrilmiştir. Bedende, dışkının temizlenmesi için kullanılan, bu yüzden de indirgeyici ve itibarsızlaştırıcı bir imgeye bürünen “taharet parmağı” kullanılarak bu tersine çevirme gerçekleştirilmiştir. Dışkı ve anüsle olan bağlantısından dolayı, el ya da parmağın dönüştüğü, bedenin alt bölgeleriyle aynı imgesel anlama büründüğünü görebiliriz.

Ayrıca, vücudun sağ ve sol olmak üzere iki topografyaya ayrılmasının da başka örneklerinin görürüz Anar’ın romanlarında. *Susunlar* romanında iki başlı devde sağdaki karakterin iyi soldakinin ise kötü olması, *Amat* romanındaki aşçının sol elle yemek yapmasından dolayı yemeklerin tayfalar tarafından yenmek istenmemesi, *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri* iyilik meleğinin sağda, kötülük meleğinin solda olduğunun belirtilmesi gibi birçok örnekte bedenin sağ tarafının kutsal, yüce ve iyi şeyleri temsil ettiği; sol tarafının da aşağı, dünyevi ve kötü şeyleri temsil ettiği görülebilir. Dolayısıyla, bedenin topografik yapısının kültür ve inanç farklılığından dolayı değiştiğini, Bahtin’de alt ve üst şeklinde olan yapının, Anar’ın romanlarında sağ ve sol temsillerinin de olduğunu söyleyebiliriz. Alt topografik bölgelerin dünyayı üst bölgelerin de kutsal ve yüce olanı temsil etmesi gibi sol taraf dünyayı sağ taraf ise kutsal ve yüce olanı temsil eder. Ancak yine de sol tarafın bedenin alt bölgeleri ile olan bağlantısından dolayı müphemleştiği ve dünyevi olanı yansıttığı görülebilir. Grotesk bedenin imgelerini Avrupa halk mizah geleneğinden ve ağırlıklı olarak da Hristiyan inancına ait unsurlardan yola çıkarak tespit eden Bahtin’den farklı olarak Anar’ın romanlarının her iki inanç ve kültürden (İslamiyet-Hristiyanlık, Doğu-Batı) beslenmiş olması, bedenin bu şekilde farklı imgeler üretmesine imkan tanımıştır.

BÖLÜM II

KARNAVAL GÜLÜŞÜ YA DA GÜLMENİN TARİHİ

Bahtin'in karnaval teorisinin en önemli unsurlarından biri de “gülme”dir. Barındırdığı birçok felsefi anlam, bedenle olan ilişkisi, grotesk müphemlik ve alt-üst olma ile olan derin bağları gülmenin mizahi türlerin barındırdığı eleştiri, yergi ve olumsuzlayıcı tavrının dışında simgesel anlamlar taşımasını sağlamıştır. Çünkü karnaval gülüşü “şenliğe özgü bir gülüştür” yani bireysel değil; tam aksine tüm halkı kapsayan evrensel bir yapıya sahiptir, tüm dünya neşe içerisinde (Bahtin 38). Yani karnavalın şenlikli, yeme, içme edimleri ve oyunsu yapısı gülmenin olumlu bir forma bürünmesini ve kolektif bir yapıda var olmasına imkan tanımış, barındırdığı mizahi yapıyı eleştirinin üstten bakan konumundan ve yergiciliğinden uzaklaştırmıştır.

Karnaval gülüşünü ya da mizah anlayışını daha iyi anlayabilmek için gülmenin tarihine bakmak yararlı olacaktır; çünkü gülmenin tarihi ile türler hiyerarşisi arasındaki sıkı bağlar ve ciddi-yarı komik türlerin romanın ilk tohumlarının atılmasındaki öncü rolleri birbiriyle son derece ilgili konulardır. Ayrıca Craig Brandist'in de dediği gibi karnaval, “antropolojik terimlerle tanımlanan bir çeşit proto-tür/janr” olarak tanımlanabilir (207). Bu yüzden karnaval sadece meydanlarda yapılan bir eğlencenin adı değildir; tarihsel olarak komik ve mizahi türlerle ilişkisi olan, bu türleri dönemden döneme ve mekandan mekana aktaran, bütün tarihsel olguları bünyesinde taşıyan bir “proto-tür”dür. *Dostoyevski*

Poetikasının Sorunları adlı çalışmasında karnaval ve tür sorunsallarını gündeme getiren Bahtin, türlerin doğaları gereği en arkaik öğeleri içlerinde taşıdıklarını, sürekli yenilenerek zamandaş kılındıklarını, edebiyatın gelişiminde de verili tek tek türlerin içlerinde tekrar doğduklarını ve yenilendiklerini iddia eder (165). Türlerin yok olmamasının yegane yolu bu sayede edebiyatın gelişimi içerisinde başka bir türde hayat bulmalarında yatar. Franco Moretti de türler hakkında Bahtin'in teorisini destekleyecek şu ifadeleri kullanır: "Hayır, eski göstergeler yitip gitmezler. Kendi anlamlarını çoğaltır, ele verir, bozarlar, fakat çekip gitmezler" (101). Moretti'nin gösterge olarak kastettiği şey, türlerin barındırdıkları arkaik olguların ve dünya sahnesinde insanlığın yarattığı tüm fikirlere ve inançlara dair üretimlerin damıtılmış özleridir.

Bahtin romansal türün epik, retorik ve karnaval olmak üzere üç ana evresinin olduğunu iddia eder. Romanın ilk nüvelerinin ve karnavalın ilk belirgin metinlerinin de *Sokratik diyalog* ve *Menippos yergisi* olduğunu söyler (168). Antikite dönemine ait bu iki kitabın epik ve retorikten ayrılmasını sağlayan iki önemli unsur, "sinkrisis" ve "anakrisis"tir (Bahtin 170). Sinkrisis, belli bir konuya farklı yaklaşımların, bakış açılarının ve kanıların gelmesiyle farklı bilinçlerin ifade bulmasıdır. Anakrisis ise tartışma yoluyla muhatabın fikirlerinin kışkırtıldığı ve düşüncelerinin ayrıntılı bir şekilde ortaya çıkarılmaya çalışıldığı bir araçtır ve bu iki aracın da en önemli işlevi "düşünceyi diyalojikleştirmeleridir" (Bahtin 170). Ciddi-yarı komik türlerin ilk örnekleri olan bu metinlerden önce karnaval ritüellerini barındıran ve yine arkaik çağların halk edebiyatında yaratılan örnekler de vardır. Bahtin'in çalışmalarında Dionysos'a pek yer vermemiş olması aslında çalışmasının eksik yanı sayılabilir. Çünkü Dionysos şenlikleri tıpkı karnavalda olduğu gibi ürünlerin hasatlarının yapıldığı bolluk dönemlerini, herkesin bir karnaval havasının ötesinde özgürce

eğlenebildiği, fallus kutlama törenlerinin yapıldığı ritüelleri içerir (Avcı 85). Buna ek olarak *Tragedyanın Doğuşu* isimli kitabında Friedrich Nietzsche, Dionysosçuluğun kaynağının halkın yaratıcı ve devingen üretimleri olan türkülerden geldiğini söyler (40). Karnavaleske ait bu kadar çok öğeyi içinde barındırıyor olması Dionysosçuluğun, *Sokratik diyaloglardan* ve *Menippos yergisinden* önce anılmasını gerektirir.

Rus filozofu A. I. Herzen'in "Gülmenin tarihini yazmak son derece ilginç olurdu" sözünden yola çıkarak gülmenin tarihini anlatmaya çalıştığı *Kahkahanın Zaferi* isimli kitabında Barry Sanders'in metodolojik olarak, Bahtin'in gülme ve mizaha dair söylediklerinin sadece tarihsel arka planı geliştirilmiş bir versiyonundan öteye gidemediğini söylemek mümkündür. Ayrıca Sanders, Bahtin'in gülmeyi olumlu gören tezinin aksine gülmeyi eleştiri ve yergi olarak ele alır. Sanders, gülmenin tarihini ele alırken, M Ö 3. yüzyıldan kalma simya konusundaki bir Mısır papirisünde tanrının dünyayı kahkaha ile yarattığı mitosuyla başlar çalışmasına (17). Mısır tanrısının gülme ile olan ilişkisi Bahtin'in karnaval gülüşü teorisine çok benzemektedir; çünkü "ne zaman bir Eski Mısırlı gülse... neşeye dünyayı yeniden yaratıyordu" (Sanders 18). Karnaval gülüşü de yenilenme ve neşeye tıpkı Mısırlıların kurdukları kozmik ilişkiyle bağlıdır. Gülmenin tarihinde Yehuda ile ilgili bölümde ise gülmenin anlamı değişir çünkü Yehuda her an öfkelenebilen ve cezalandıran bir tanrıdır. Yehuda'nın gülüşü neşeli bir gülüş yerine tehdit eden yıkıcı ve acımasız bir özelliğe sahiptir (Sanders 67). Yehuda ile Yunan tanrılarını kıyaslayan Sanders'e göre, Olimpos tanrıları tıpkı insanlar gibi yer içer ve gülerler, gülme de Olimpos dağına giden bir köprünün simgesi olarak var olur (79). Yani Yehuda'nın yıkıcı gülmesinin tersine Yunan tanrılarının gülüşü şen ve neşeli bir karaktere bürünmüştür.

Dolayısıyla gülmenin tarihinde, gülme olgusunun ilk olarak tanrılara ait ve onlarla bağlantılı bir edim olduğunu söyleyebiliriz.

Peki ne oldu da gülme(ce) olgusu günahlarla bağlantılı ve yasaklanması gereken zararlı bir olgu haline geldi? Sanders, gülmenin yasaklanması ile devlet sisteminin kurulması arasında bir bağ olduğunu ve gülmenin denetlenmesi gerektiği ile ilgili ilk önemli adımların Antikite’de atıldığını ileri sürer (81). Gülmenin iktidarın işleyiş sistemine karşı zararlı bir olgu olduğunu ve denetlenmesi gerektiğini söyleyen ilk kişi Platon’dur ve bunu hem *Diyaloglar*’ında hem de *Devlet* adlı çalışmasında dile getirir (113). Gülmenin devlete yani iktidara zararlı ve yıkıcı etkilerinin olmasından dolayı yasaklanma çabası, karnaval gülüşünün yıkıcılığı ve alt-üst edici özelliği ile paralellik göstermesi açısından Bahtin’in teorisiyle uyumludur. Eric Smadja, *Gülmek* adlı eserinde, tıpkı Sanders gibi gülme kavramını tarihselleştirerek Antik Çağ yazarları olan Platon ve Aristo’dan itibaren gülme olgusunun günümüze kadar geçirdiği evreleri anlatır. Samadja’ya göre, Platon’un gülme olgusuna karşı çıkmasının temel nedeni gülmenin noktası haz ilkesini barındırıyor olmasından ileri gelir çünkü komik olana gülmek başkasının acısından keyif almak demektir (16). Bu önerme Bahtin’in gülmeye dair ileri sürdüğü görüşün tam aksini iddia eder. Yukarıda da vurgulandığı gibi karnavaldaki gülme, toplu halde gerçekleşen ve herkesi kapsayan bir yapıya sahiptir. Gülmenin yukarıdan bakan ve başka birinin kusurları ya da eksikleriyle alay eden bakışın aksine; kendine dönük bir gülme olgusu vardır çünkü pazar yerindeki soytarının gösterisine izleyiciler de aktif bir şekilde dahil olurlar. Spot lambalarının aydınlattığı bir sahne söz konusu değildir. Oyuncularla izleyiciler arasında bir fark yoktur çünkü izleyiciler de oyuna dahil olarak gülme edimini birlikte ve eşit bir düzlemde gerçekleştirirler. Hiyerarşik yapıları yıkan olgulardan biri de gülmenin bu eşitlikçi yapısında ortaya çıkar.

Kolektif bir bilinçle hareket edilerek gülmeyi evrensel bir veçheye taşırlar.

Smadja'nın vurguladığı bir diğer önemli nokta da Platon'un gülmeyi sosyal kuralları altüst eden bir yapıya sahip olarak görmesiyle ilgilidir. Platon, gülmeyi çirkin, müstehcen, ahlaka aykırı ve tehlikeli gördüğü için "Cite'nin özgür insanların kontrol, ölçü ve uyum sahibi olma idealini de başarısızlığa" uğrattığına inanır (18). Bu yüzden de yöneticilerin ve soyluların ahlakıyla uyumlu değildir ve daha ziyade kötülerin, delilerin, şaklabanların ve kölelerin sergiledikleri bir tür alt sınıf davranış şeklidir.

Samdja'nın gülmeye dair vurguladığı önemli noktalardan biri de gülmenin bedenle olan ilişkisidir. Gülen insanın çıkardığı tuhaf sesler ve gülerken yüzün aldığı çirkin ve şekilsiz görüntü uyumun düşmanı olarak algılanır (19). Gülmenin yüzde yaratmış olduğu bu şekilsizlik ve orantısızlık onu güzellik normlarının dışına atarak grotesk bir imgeye dönüşmesine yol açar. Kahkaha atarken açılan ağız imgesi ile dünyayı yiyip yutan beden imgesi benzer anlamlar ihtiva ederler çünkü bedendeki hayatı temsil eden dört vücut sıvısından biri olan "kan"ın hem yemek hem de gülmeye doğrudan bağlantısı vardır. *Erken İslam'da Mizah* adlı çalışmasında gülmenin bedenle olan ilişkisine değinen Franz Rozenhal, Antik Yunan ve İslam bilginlerinin bu konuya nasıl yaklaştıklarına açıklık getirmiştir. Örneğin Hipokrates'in düşüncelerinden etkilenecek gülmenin kanı temizleyen dalakla doğrudan bağlantısı olduğunu söyleyen Polladius ya da İbn-i İmran bu bilginler arasındadır (212). Bunların dışında Taberi, "Tıp Ansiklopedisi" adlı eserinde ve Bazudh'un Süryanice yazdığı "Tanımlamalar Hakkında" adlı eserinde de gülmenin kanla ilgili bir durum olduğu anlatılmıştır (211). Dolayısıyla gülme kavramını bedenle iki şekilde ilişkilendirmek mümkündür: İlki gülerken buruşan yüz hatları, açılan ağız, pörtleyen gözler ve şişen damarlar şekilsiz ve orantısız bir hal aldığı için

grotesk bir forma bürünür. İkincisi de vücudun dört sıvısından biri olan ve hayatla doğrudan bağlantılı kanla olan ilişkisidir. Çünkü kanın vücutta dolaşımı bedenın yenilenme teması ile ilişkilidir. Gülme yoluyla vücutta dolaşan kan bedeni yenilediği için onunla ilişkili sayılır.

Roman türünün ilk örneklerini ve bu türün ilk filizlenişini yönetici otorite ile aynı dili kullanan dinî ve politik otoritenin çürümeye yüz tuttuğu ve toplumun kendi başına hareket ettiği dönemlerde görebiliriz (Brandist 184). Çünkü bu dönemlerde toplum kendi ideolojik ve kültürel kimliğini merkezî otoritenin ve ideolojinin dışında kendine içkin bir şekilde yaratmaya başlar. Rabelais, Bocaccio ya da Cervantes gibi eserlerinde yoğun miktarda mizahi ve eleştirel öğeye yer veren ve kaynaklarını halk mizahından alan yazarlar da kilisenin yozlaştığı ve feodal yönetimlerin zayıfladığı dönemlerde eserlerini yaratma imkanı bulmuşlardır. Bahtin, Ortaçağ'da halk mizahının resmî ideolojiden soyutlanarak kendi özgür ve radikal dönüşümünü tamamladığını ve halkın kendine ait olan gülmenin, olağandışı serbest ve kuralsız ayrıcalıklı yapısını bayramlarda, pazar meydanlarında ve “karnavalesk edebiyat üretimlerinde” ortaya koyduğunu iddia eder (99). Rönesans dönemine gelindiğinde ise halka özgü olan bayağı janrlar “yüksek edebiyat ve yüksek ideolojinin” içinde kendine yer buldu ve resmî olanla gayriresmî olan türler arasındaki duvarlar yavaş yavaş yıkıldı (Bahtin 100). Bu tıpkı karnaval hayatının ikili yapısını oluşturan resmî hayatla gayriresmî hayatın iç içe geçmesi gibi türlerin de kaynaşmasını sağlamıştır. Ferit Öngören'e göre de Nasrettin Hoca'nın ortaya çıkışı benzer tarihsel koşullarda gerçekleşmiştir. Öngören'e göre Anadolu'nun saraysız kaldığı, Osmanlı'nın kurulmaya başladığı, iç isyanların ve dış baskıların hüküm sürdüğü yani bir iktidar boşluğunun olduğu bir dönemin ürünüdür Nasrettin Hoca (46-7). Ama aynı zamanda yöneticilerin iktidarlarını henüz oturtmadıkları bu karışık zamanları da “Büyük

Dönem” olarak isimlendirir çünkü bu dönemde halk kendi kimliğini kendisi yaratmış ve kendisine özgü kültürel kodları ortaya çıkarmıştır (Öngören 46). Nasrettin Hoca’nın fıkralarındaki grotesk unsurlar, parodileştirilen dinî inançlar, bedenin alt bölgelerinin ön plana çıkarılarak itibarsızlaştırıldığı ve tersyüz edildiği anlatılar, gülme ögesinin baskınlığıyla karnavalesk dünyanın özelliklerini barındırdıklarını gösterirler. Örneğin Pertev Naili Boratav’ın *Nasreddin Hoca* kitabında yer alan fıkralardan biri şöyledir: “Nasraddin Hoca bir gün bir minare görmüş. ‘Şuna ne derler?’ demiş. ‘Buna şar siki derler.’ demişler. Nasraddin Hoca bunlara ayıtmış ki: ‘Andan, buna olur götünüz var mıdır?’ demiş.” (147). Fıkroda görüldüğü gibi minare gibi kutsal bir yapı şeklinden ötürü fallusa benzetilir. Ayrıca Nasrettin hoca anlatıyı daha gülünç bir hale getirmek için, bedenin alt bölgesi olan ve anlatıyı itibarsızlaştıran, adab-ı muaşeret kurallarına aykırı olan “göt” ve “sık” gibi kelimeler kullanır. Bu kutsal olan bir yapının yani dolaylı olarak dinin indirgenmesi ve itibarsızlaştırılması anlamına gelir. Bu fıkroda anlatılan konuya benzer bir örneği *Gargantua*’da da görebiliriz. Bu kitapta Rahip Jean, manastır çan kulesinin gölgesinin bile bir kadını hamile bırakabileceğini söyler (Rabelais 203). Bahtin de bu pasajın grotesk ve gayriresmî, kiliseyi ve papazları itibarsızlaştırıcı imgeler taşıyan bir yapıya sahip olduğunu söyler (340). Nasrettin Hoca’nın fıkrasındaki itibarsızlaştırıcı grotesk imgeyle *Gargantua*’daki benzerlikler, halk mizah ürünlerinin benzer anlamlar taşıdıklarını göstermesi açısından önemlidir. İktidarın ve dinî otoritelerin ideolojilerini dayatamadıkları böyle dönemlerde parodinin ortaya çıktığını ve bu tür baskıcı unsurların mizah yoluyla altüst edildiklerini gösteren birçok halk edebiyatı anlatısı mevcuttur. Bektaşî fıkralarının dinle dalga geçen tonları ya da Karagöz oyunlarında zaman zaman sergilenen fallus ya da sistem eleştirileri halk mizahıyla şekillenen anlatılar içerirler.

Gülmenin tarihi ile türler hiyerarşisinin yakın ilişkisi, Atina demokrasinin çöküşünden sonra Helenistik dönemde kültürler arası meydana gelen çatışmalar epik ve trajedinin parodiler ve yarı-mizahi türler yoluyla koltuklarının sarsılmasına ve romanın ilk minör tohumlarının atılmasına zemin hazırlamış, Rönesans döneminde de yarı-mizahi nesir türleri resmî kanona dahil olarak modern romanı biçimlendirmişlerdir (Brandist 188). Türlerin çeşitlenmesini ve farklılaşmasını tragedyaya ya da epik gibi yüksek türler değil; komedi, parodi, hiciv ve bürlesk gibi aşağı türler sağlamıştır (Parla 35). Yukarıda da değindiğimiz gibi karnaval bir proto-tür olarak gülme(ce)ye ve mizaha dayalı aşağı türlerin özelliklerini bünyesinde taşır. Yani mizahi türler ve gülme; türleri şekillendirmiş, dönüştürmüş ve en iyi ifadesini de Rönesans döneminde bulmuştur.

Gülme, Bahtin'e göre en radikal, en neşeli ve evrensel özünü Rönesans'ta, halk kültürünün derinliklerinden doğarak yüksek edebiyatın içinde kendisine elli-altmış yıllık bir süre içinde yer bulabilmiştir (100). Gülmenin Rönesans döneminde bu kadar önemli bir özelliğinin olmasının en temel nedeni akılcılığın, hümanizmin ön plana çıkarak bireyin düşüncelerini özgürce ifadeetmesinde, kilise ve feodal yönetimlerin baskıcı ideolojilerinden kurtulmasında yatar (Bahtin 100). Tıpkı karnaval bedeninde olduğu gibi gülme de insanın dünyaya daha yakın olmasını sağlamıştır, çünkü gülen kişi eskatolojik korku bariyerlerini devirerek dünyayla daha sağlam bağlar kurmaya başlar. Karnaval gülüşünün en temel özelliği kutsal metinlerin ve azizlere ait hikayelerin parodileştirilerek anlatılmasında yani din dışı edebiyatın kapılarını aralamasında yatar. Ortaçağ palyaçosunun en önemli özelliklerinden biri yüce törensel jest ve ritüelleri maddi alana aktarmasında yani kutsal olan şeyleri parodi yoluyla itibarsızlaştırmasında gizlidir (Bahtin 47).

Karnaval gülüşünün bir diğer önemli ögesi de içerisinde barındırdığı müphem doğası ve alt üst edici özelliği olan grotesk imgeler sistemidir. Grotesk imgeler pazar yerlerindeki palyaçolar, karnaval şenliklerindeki yemeklerin bolluğu ve bedenle kurdukları ilişkiler yoluyla birçok anlam üretirler. Bahtin, gülmeyi bu yüzden “insanın ikinci doğası” olarak tanımlar (103). Grotesk imgeler de insanın ikinci doğasını sergilediği karnaval ortamında şekillenir.

İhsan Oktay Anar’ın romanlarında da gülme(ce) ve mizahın özgürce ifade ortamı bulduğu din dışı dünya görüşü ile grotesk imgeler sistemlerinin nasıl var oldukları çözümlenecektir. Anar’ın, *Galîz Kahraman* adlı romanında da Yehuda ve Zeus (Yunana tanrıları) üzerinden bir roman poetikası tartışması yapılır. Yunan tanrıları “antropomorfik” bir yapıya yani insan davranışlarına sahip olan tanrılar oldukları için bazen gülüp eğlenen, bazen de ağlayan, “hayattan zevk alan” yapıya sahiptirler (160). Yehuda’yı ise “teomorfik” ya da “egomorfik” olarak tanımlayan Anar; tanrısal olanın, kibrin ve kuralların olduğu bu dünya görüşünün katı kuralcılıkla örüldüğünü ve insan özünü aşan bir bilinç olduğunu söyler (160). Sanders’in gülmenin tarihinde koymuş olduğu bu ayrımı, Anar bir roman poetikasına dönüştürerek Bahtin’in karnaval teorisine koymuş olduğu benzer bir izleği takip eder. Roman, tanrısallığı dışlayan, insanı odak noktasına alan bir türdür çünkü.

A. Gülme ve Din Dışı Edebiyat

Milan Kundera, dünyanın tanrısızlaştırılmasının modern çağın doğmasının en temel koşullarından biri olduğunu iddia eder ve bu durumun tanrı tanımazlık olmadığını, sadece insan aklının her şeyin temeli olduğu ve artık birey olgusunun doğmasıyla ilintili olduğunu söyler (18). Kundera’nın bu tezine verilebilecek en

güzel örnek Michelangelo'nun 1512 yılında çizdiği *Adem'in Yaratılışı* tablosudur.

Bu tabloda klasik olan ve kutsal metinlerden yararlanılarak çizilen ya da tasvir edilen çamurdan yaratılan Adem yerine tanrının dokunarak yarattığı insan suretli bir Adem vardır (Kamözüt 41). Ancak daha da önemlisi, kayalıklar üzerinde bulunan Adem'e, yukarıdan parmağıyla dokunan tanrı ve etrafındaki meleklerin şekli anatomik olarak insan beynine çok benzemektedir. Michelangelo'nun tanrıyı ve meleklerini insan beyni şeklinde çizmesinin nedeni, insanı yaratan şeyin tanrı değil, yine insanın kendi beyni ya da aklı olduğunu iddia etmesidir. Bu tablo hem kutsal metinlerin parodisini barındırması hem de insan aklını ön plana çıkarması açısından son derece önemlidir. Michelangelo'nun çizdiği bu tablo Avrupa'da anatomik çalışmaların ve kadavra teşhirlerinin tiyatral bir biçimde yapıldığı döneme denk gelir. 1529 yılında ilk çevirisi yapılan Galenos'un tıpla ilgili kitaplarının ardından kadavra teşhirleri artmış ve Galenos'un en temel felsefesi olan "dokunarak görmek" mottosu dönemin tıp çevreleri tarafından benimsenmiştir (Mandressi 259). Görmek ve dokunmak duyuları bu aşamadan itibaren yeni bir bilimin doğmasının ilk tohumlarının atılmasını sağlamıştır. Geniş halk kitleleri önünde kadvraların içleri açılmış, bedenın anatomisi sergilenmiştir.

Gölmenin de din dışı edebiyatla kurmuş olduğu ilişki kutsal ve dinî anlatıların parodileştirilerek gülünç hale getirilmelerinde ve insanı sürekli olarak dünyadan uzaklaştırmaya ve dünyayı korkunç bir yer olarak göstermeye çalışan resmî ideolojiyi yıkmasında yatar. Rönesans döneminin aklı ve bilimselliği önceleyen tutumu insanın yüzünü dünyaya çevirmesini sağlamıştır. Asık suratlı kilise ve baskıcı feodal ideolojinin alt edilmesinde de gülme ve mizah başat rol oynar. Bu konuyla ilgili olarak Bahtin şunları söyler:

Gülme nesneyi iyice yakına getirip samimileştirerek (aşına kılarak) onu adeta araştırmacı (sorgulayıcı) deneyin –hem bilimsel hem sanatsal- korkusuz ellerine teslim eder. Dünyanın mizahi ve popüler-dilsel samimileştirilmesi Avrupa insanının serbest bilimsel-bilişsel ve sanatsal-gerçekçi yaratımının oluşumundaki son derece olumlu ve zorunlu bir aşamadır (Aktaran- Brandist 198).

Ortaçağ boyunca devam eden skolastik düşüncenin katılığı ve kuralcı yapısı hakim yönetimlerin ve resmî ideolojilerin de kimliklerini etkileyerek baskıcı asık suratlı olmalarına neden olmuştur. Gülme, Ortaçağ'da resmî ideolojinin bütün alanlarından, dinsel kültten ve görgü kurallarından katı sınırlarla ayrılmıştı (Bahtin 101). Ancak gülme ve mizah yine kendisine ilk önce kilisede yer buldu; çünkü “insanın ikinci doğası”, tıpkı zaman zaman havalandırılmadığı taktirde çatlayan fiçılar gibi, eğlenmeye, gülmeye ve adab-ı muaşeret kurallarının dışına çıkmaya ihtiyaç duyar (Bahtin 103). Bunun için kaynağını Antikite'den alan bazı dinsel ritüeller ve Doğu'dan alınan ve kaynağı bereket ayinlerine dayanan bayramlar kilise ritüelleri ile kaynaştı. Ayrıca kiliselerde kutlanan “deliler bayramı” ya da “eşek bayramı” gibi ritüeller zamanla halk arasında parodileştirilerek kilisenin ve resmî ideolojinin alanından çıkarak festivallerde itibarsızlaştırılmış ve grotesk imgeler kazanmaya başlamışlardı (Bahtin 105). Dolayısıyla yılın belli zamanlarında kutlanan bu bayramlar resmî ideolojinin ve kilisenin kurallarının askıya alınmasını sağlayarak sınırsız özgürlüğün, yemenin, gülmenin ve karnaval eğlencelerinin meşrulaştırılmasını sağlamıştır. Bu yüzden Ortaçağ bayramları Janus'un iki yüzünü barındırıyordu, resmî ve dinsel yüzü geçmişe bakıp var olan düzeni onaylarken halkı temsil eden yüzü ise geleceği ve sürekli yenilenmeyi temsil ediyordu (Bahtin 109).

Bu durumda Ortaçağ insanının resmî ve resmî olmayan ikili bir yaşamının var olduğunu gösterir.

Karnavalların kendilerine has olan bu dünyasında dinsel ve yüce olan her şey itibarsızlaştırılarak altüst edilir. Pazar meydanında başına kral tacı geçirilerek kısa bir süre kral olduktan sonra dövülerek tacı elinden alınan soytarı mevcut yönetimin ya da ciddi hiyerarşik figürlerin parodisini yaparak onları itibarsızlaştırır. Benzer itibarsızlaştırma oyunları kutsal metinlere ya da kilise temsilcilerine de yapıldı (Brandist 210). Bunların en önemlilerinden biri İsa'nın hayatını anlatan Gizem Oyunlarında (mystery play) kendisini gösterir, özellikle ekmek ve şarap parodileri karnavalın doğasını daha çok yansıttığı için grotesk imgelerle sunulurlar (Bahtin 33). Hem ciddi hiyerarşik yapılar hem de dinsel kültler gülme yoluyla altüst edilirler. Ortaçağ insanının korku karşısındaki bu zaferi gülme yoluyla gerçekleşmiştir. Hiyerarşik ideolojilerin yarattıkları korku ve ciddiyet havası, parodiler yoluyla kılıflarından arınarak çıplak hale getirilmiş, dinî tabu ve dogmalar tersyüz edilerek aklın ve dünyanın öncelenmesini sağlamıştır.

Anar'ın romanlarında da karnaval gülüşünün hiyerarşik yapılarda yarattığı yıkıcılığı görebiliriz. Birçok dinî metnin parodisi, zaman içerisinde yozlaşan ve katılaştıran dinî ve mitolojik inançların eleştirisi bütün romanlarında anlatının merkezi konumundadır. Anar'ın romanlarında yer alan dinsel eleştiriler genelde romanlarında anlattığı dönemlerin hatta günümüzün safsata ve hurafelerine yöneliktir (Gündüz 60). Metinleri birer palimpsest gibidir, hikayelerin üzerindeki boyalar kazındığında altlarında tarihsel birçok veriyi sakladığı görülür. Ancak tüm bu veriler mizahın birer malzemesine dönüştürülerek parodiler yoluyla var olurlar. Bu konuyla ilgili olarak Kundera da şunları söyler: “Gülme (alay) romanın havasına ne denli görülmeyecek biçimde dağılırsa, roman da o ölçüde dindışı nitelik kazanır. Çünkü din ile mizah

birbirleriyle bağdaşmazlar, bir arada bulunmazlar” (18). Dolayısıyla, gülme yoluyla alt edilen dinî inançlar artık tapınağın dışına konularak tartışılmaya başlanırlar. Bu sayede de din dışı edebiyatın önü açılmış olur ve dogmatik aklın yerini eleştirel ve deneysel akıl alır.

Puslu Kıtalar Atlası’nda romanında grotesk birer imge olan yemek ve dışkı ile kiliseye ait bazı ritüellerin nasıl yerle bir edildiklerini görmek mümkündür. Vardapet adlı karakterin hikayesi, bu konuya uygun bir örnektir. Vardapet, Galata’da bir kilisenin zangocudur. Görev yaptığı kilisenin papazı ziyaret için Kudüs’e gitmek istemektedir. Ancak yerine vekalet edecek birini bulmalıdır. Bunun için bir sınav yapmaya karar verirler. Adayları kendi odalarına kapatacaklar, kırk gün boyunca en az yemek yiyen kişiyi papazın vekili tayin edeceklerdir. Vardapet, ilk dört gün içinde on somun ekmek, otuz maşrapa su ve bir kova şarap tüketir. Ancak geriye kalan günler boyunca başka hiçbir yiyecek ve içecek talep etmez. Papazlar onun sağlığından şüphe ederler, hatta yeni bir ermişlerinin doğmak üzere olduğuna inanmaya başlarlar. Oysa Vardapet, kapalı kaldığı odasının duvarını boynundaki haçla oyar, oradan şehirdeki meyhaneye gidip karnın doyurduktan sonra aynı delikten odasına girer. Otuz dokuzuncu günde ise sadece bir ekmek ister. Nefsine hakim olduğu düşünüldüğü için Vardapet, papazın vekili tayin edilir. Papaz nişanını teslim etmek için Vardapet onuruna bir tören düzenletir. Ancak önceki gün yediği yağlı taskebabı midesini rahatsız etmektedir. Olayın geri kalanını Anar’ın anlatımından dinlemekte fayda var:

Vardapet daha fazla dayanamayacağını hissetti, koro ilahi söylerken kilisenin mührü kendisine verilemek üzereydi ki, altını dolduruverdi. İlahi kesilmiş, kiliseyi bir uğultu kaplamıştı. Herkes Vardapet’in eteklerinden akan pisliğe

bakıyordu. O ise, “nasıl olsa her şeyi kaybettim, bari iyice rahatlayayım” diye düşünerek kendini iyice koyverdi (53).

Özeti biraz uzun tutulan bu bölümde, dışkının komik ve itibarsızlaştırıcı etkisi açık bir şekilde görülmektedir. Anar’ın romanındaki bu sahne, Gargantua’nın Paris’teki Notre Dame Kilisesi’nin tepesine çıkıp işemesiyle aynı imgesel çağrışım ve itibarsızlaştırıcı etkiyi gösterir. (Rabelais 81). Bu sahne, kilise ve dinî dogmaların altüst edilerek dünyevileştirildiklerini gösteren sahnelerden biridir. Önceki bölümde, dışkının komik olan bedeni ve nesneleri simgelediği ve yüce olan her şeyi itibarsızlaştırdığı vurgulanmıştı (Bahtin 178). Bu hikayede de dışkı, kilisedeki bir ritüel sırasında ortaya çıkarak kutsal ve yüce olanı itibarsızlaştırmış ve komik bir durum yaratmıştır. Mizahın yarattığı gülme unsuru ile de korkunun ve dinî hiyerarşinin tersine çevrilmesini sağlamıştır.

Karnavalın en önemli unsuru olan tersine çevirme ya da altüst etme, gülme kuramcılarının da üzerinde durdukları ve gülmeyi yarattığını iddia ettikleri bir olgudur. Henri Bergson’un kuramsal verilerden yola çıkarak yazdığı *Gülme* adlı eserde de tersine çevirmenin gülmeyi yaratan bir olgu olduğunu görürüz. Bahtin de gülme teorisinin bir kısmını Bergson’un *Gülme* eserinden esinlenerek geliştirmiştir (Brandist 192). Bergson, tersine çevirmenin yarattığı gülme olgusunu Vardapet’in papaz vekili olmak için yaptığı hileye benzer şekilde şöyle açıklar: “Çoğu kez bize hazırladığı tuzağa kendisi düşen bir kişi gösterilir. Kötülüğün kurbanı kendisi olan zalimin, aldatan bir kişinin kendisinin aldanmasının öyküleri birçok komedyanın temelini oluşturur” (53). Vardapet de tıpkı Bergson’un dediği gibi aldatacakken aldanana konumuna geldiği yani olay tersine döndüğü için gülme olgusu ortaya çıkmaktadır. Vardapet, bu hikayede Pazar meydanında kendisine geçici olarak taç giydirilen soytarının rolündedir. Çok kısa bir süre kutsandır ancak sonrasında tekrar

tepetaklak edilerek tacı (papaz nişanı) elinden alınır ve kiliseden kovulur. Vardapet örneğinde Anar, Hristiyan inancına ya da Hristiyanlık üzerinden din olgusuna keskin eleştiride bulunur ve simgesel bazı değerlerini itibarsızlaştırır.

Bu örneğe benzer başka bir dinsel itibarsızlaştırma örneğini *Suskunlar* adlı roman da görebiliriz. Bu romanda Karacakalfa Camii'nde vaaz verirken cemaati korkutan tonda konuşan ve özellikle müzik konusunda çok keskin fetvalar veren Cüce Efendi ironik bir şekilde eleştirilmektedir. Asık suratlı ve dar görüşlü dinsel hiyerarşinin temsilcisi gibi hareket eden Cüce Efendi'nin ironisi gerçekten Müslüman olmaması, asıl adının Alessandro Perevelli olması ve yine aynı romanda yer alan ve şeytanı temsil eden Calud adlı karakterin adamı olmasında yatmaktadır (246). Metinde Cüce Efendi, müzik ve çalgı aletlerini eleştirirken Kuran'dan, hadislerden ve büyük İslam alimlerinden örnekler vererek düşüncesini dinî kaynaklarla temellendirmeye çalışır (179). Metinde açıkça belirtilmemiş olsa da Cüce Efendi'nin asıl kimliğinden dolayı söyledikleri de itibarsızlaştırılmıştır ve metinde müziğin dinen yasak olması eleştirilmiştir. Anar'ın İslam dinine yönelik getirdiği bu eleştiriye Cemal Şakar'ın şu tespitleri de onaylamaktadır: “O, simgeyle simgelenen arasındaki bu ilişkiyi kırarak romanında onları ‘inançları’ etrafında yeniden biçimlendirmekte ve böylece Müslümanların binlerce yıllık simgesini tanınmaz, bilinmez; dahası kirletilmiş, günaha bulaştırılmış bir hale sokarak ‘düşük’leştirmektedir” (Aktaran Gündüz 53). Şakar'ın “düşükleştirmek”ten kastettiği grotesk itibarsızlaştırmaya denk gelen bir söylemdir. Vardapet örneğindeki kadar keskin olmasa da bu örnekte de yüce ve asık suratlı dinsel hiyerarşinin eleştirisini görebiliriz.

Anar'ın romanlarında, doğrudan padişaha yönelik bir eleştiri görülmemektedir. Eleştiriler genelde devletin ya da imparatorluğun işleyiş sistemine

ya da yönetici sınıfın daha alt kademesindeki üyelerine yapılmaktadır. Oysa karnavalda soytarı doğrudan kralın taklidini yapmaktadır. François Georgeon, Osmanlı'da gülme ile ilgili yapılan çalışmalarda folklorik incelemelerin gülme ve mizah açısından bazı boşluklar barındırdığını iddia eder (80). Folklorik incelemelerin boşluk yaratmasının sebebi, Osmanlı'da soytarı gibi kralı da eleştirebilen, pazar meydanlarında olduğu gibi halkla iç içe geçmiş bir figür yerine; sarayda padişahı güldüren ve onu eleştirmekten çekinen, halkın mizah anlayışıyla bağı bulunmayan “dalkavukların” olmasıdır (Georgen 84). Tıpkı karnaval şenliklerinde olduğu gibi Hacivat-Karagöz gösterileri de bayramlarda, ramazan aylarında ve sünnet gibi Müslümanlarca kutsal kabul edilen günlerde yapmalarına rağmen padişaha ya da dinî otoritelere yıkıcı eleştirilerin yapılamaması bu dünya görüşünün sonucu olabilir (Georgen 83). Avrupa'daki soytarının halkla kurmuş olduğu bağlar, toplumsal gülmenin eleştirel olmasını sağlarken Osmanlı İmparatorluğu için benzer şeyler söylenemez.

Murat Belge de dalkavukla soytarı arasına bir ayrım koyarak dalkavukların anlattıkları hikayelerde gülme olgusunu tamamen orada bulunmayan insanlar üzerinden şekillendirerek yaptığını, soytarıların ise insanların kendi kendilerine gülmesini sağlayarak eleştirelliği beslediğini söyler (211). Bunun nedeni olarak da Doğu'daki yönetimlerin gülmeye belirli sınırlamalar getirdiği yönlü bir tespitte bulunur. Nasrettin Hoca ve Bektaşî fıkraları gibi halk mizahına yakın olan ve genelde sözlü olarak gelişen anlatılardaki eleştirel ve yıkıcı özellikleri, resmî otoriteye yakın olan hatta devlet büyükleri tarafından desteklenen Divan edebiyatı şairlerinde göremeyiz (Avcı 82). Bu durumu besleyen temel faktörün dinsel inanç üzerinden şekillendiğini söylemek mümkündür, çünkü Osmanlı İmparatorluğu teokratik yapıya sahip bir yönetim anlayışına sahipti. 8. yüzyıldan sonra hadislerin ve fetvaların

yazıya geçirilmesinden sonra hadisler ve dinsel ritüellere karşı zararlı şakaların yapılmasının önüne geçilmişti, çünkü kilise ve Ortaçağ Batı şakaları çok sertti ve aynı yıkıcı mizahın İslami değerlerin içine sızması istenmemişti (Rozenhal 52). Mizaha ve gülmeye getirilen kısıtlamalar hem resmî hem de dinî hiyerarşilerin katılaşmasına ve eleştirel aklın tıkanmasına yol açmıştır.

Gülmeye karşı benzer tutumları günümüzde bile görmek mümkündür.

Anar'ın romanlarında padişaha yönelik doğrudan eleştirinin olmamasının nedenleri bu tarihsel olgulara dayanıyor olabilir. Ancak romanlarında bu eleştirilerin ironi yoluyla var olduğunu görebiliriz. *Susunkunlar* romanında padişaha yönelik ironik bir eleştiri söz konusudur. Padişah, aniden ortaya çıkan hayaletin sadece cinsiyetiyle ilgilenmektedir; “çünkü kalın duvarlardan geçebilen ve sınır engel tanımaksızın kah orada kah burada peydahlanan bu hayalet eğer gerekirse, günün birinde Harem-i Hümayun'da ortaya çıkıp kadınlara ve cariyelere musallat olabilirdi” (Anar 14-15). Yani padişahın tek kaygısının haremdeki kadınların olması, bedenin alt bölgesine yapılan bir itibarsızlaştırma olduğu için ironik bir yolla iktidara yapılan bir eleştiri gösterir.

Karnaval gülüşünü yaratan bir diğer olgu da “parodi”ler yoluyla gerçekleşir.

Bergson da parodinin gülme üzerindeki etkisiyle ilgili olarak şunları söyler: “Ciddi tonu teklifsiz tona mı aktarıyorsunuz? O zaman parodi söz konusudur” (66).

Karnaval gülüşünde de olduğu gibi Bergson, parodinin ciddiyeti ortadan kaldırdığını vurgulayarak bir yönüyle Bahtin'in karnaval teorisiyle uyumlu bir tespitte bulunur.

Anar'ın romanlarında da kutsal kitaplardan ve dinsel kültlerden birçok paradileştirilmiş unsur vardır. Özellikle tıpkı Ortaçağ karnavallarında İsa'nın yaşamından sahnelerin anlatıldığı Gizem Oyunları ile kiliselerdeki ayinlerden alınarak karnaval eğlencelerinde parodileştirilen “ekmek ve şarap” ayinlerinin

benzerlerini Anar'ın romanlarında benzer itibarsızlaştırılmış örnekler olarak var olurlar. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* ve *Suskunlar* adlı romanlarında ekmek ve şarap parodilerinin farklı şekillerde anlatılarak bu ayinlerin nasıl tersine çevrildiği ve dünyaya indirgendiği görülebilir.

Suskunlar romanında yer alan Zahir adlı karakter fikirleri, davranışları ve yaşamıyla İsa'nın parodileştirilmiş bir örneği olarak eserde yer alır. Zahir'in romanda ilk kez ortaya çıkması hamamda Yahya adlı tellak tarafından yıkanması ile başlar (166). Romandaki bu bölüm İncil'de İsa'nın, Vaftizci Yahya tarafından vaftiz edildiği bölümün parodisini sunar (Gündüz 109). Başka bir örnekte de Zahir kalabalığa seslenirken içlerinden biri “Madem ki mübarek birisin, taşı ekmek yap da görelim!” diye bağırır (Anar 174). Bu olayın bir benzeri Matta İncil’inde şöyle anlatılır: “O zaman ayartıcı ona gelip ‘Tanrı’nın oğluysan, söyle de şu taşlar ekmek olsun’ (Gündüz 109). Ancak Anar, bu ayeti mizahi bir tona bürüyerek anlatır. Kalabalık arasında taşı ekmeğe dönüştürmesini isteyen kişiye Zahir, “ Taşı ekmek yapacağıma, ekmeği taş yaparım daha iyi!” der ve ekmeklerden birisini alıp adamın kafasına fırlatır (174). Gülme unsuru da burada ortaya çıkar; çünkü kutsal bir metinde yer alan anlatı farklı bir forma çevrilerek anlatılmış olur. İsa'nın “Son akşam yemeği” olarak bilinen ve İncil’de “Fısıh yemeği” olarak anlatılan bölüm, romanda “ıftar” yemeğine dönüştürülür. İsa'nın on iki havarisiyle beraber yediği fısıh yemeği ile Zahir'in öğrencileriyle yediği iftar yemeği ekmek ve şarap parodisiyle doruğa yükselir. İsa bu yemekte havarilerine eline aldığı ekmeği paylaştırarak “alın bu benim bedenimdir” ve sonra da şarap dolu kasesini uzatarak “alın bu da benim kanımdır” der (Matta 26: 26-29). Ortaçağ boyunca karnavallarda sergilenen ekmek ve şarap parodisinin kaynağı da İncil’de anlatılan bu olaydır. Romanda da Zahir, maşrapasına rakı doldurduktan sonra öğrencilerine uzatarak şunları söyler: “Alın! Bu

kavunu yiyin! O benim etimdir! Rakıyı da için! O benim kanımdır!” der (Anar 232). Ekmek ve şarabın yerini, kavun ve rakı almıştır. Anar, bu yolla ekmek ve şarabı parodileştirerek itibarsızlaştırır ve kutsal olan anlatıyı dünyaya indirger. Kavun ve rakının dinsel hiçbir anlamı yoktur; aksine, özellikle Türk kültüründe, eğlencelerde tüketilen içki ve meze çeşidi olarak bilinirler. Zahir, tıpkı İsa gibi ihanete uğrar ve öldürülür. İsa’nın son sözleri İncil’de şöyledir: “Tanrım, Tanrım beni neden terk ettin?” (Matta 27: 46). Anar ise İsa’nın bu sözlerini parodileştirerek Zahir karakterine şunları söyletir: “Ah Beybaba! Ah be Beybaba! Niye çamura yattın!” ve tıpkı ekmek-şarap parodisinde olduğu gibi anlatıya mizahi bir yön verir (235).

Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri romanında yer alan ve adından da anlaşıldığı gibi “Şarap ve Ekmek” adlı hikayede de parodileştirilmiş bir anlatım söz konusudur. Hikayede, Bestenur isimli küçük kıza babasını hidayete erdirmesi için sütninesi tarafından ekmek ve üzüm suyu verilir (Anar 209). Hikaye aynı zamanda Grimm Kardeşler’in *Kırmızı Başlıklı Kız* masalının da parodileştirilerek bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş katmanlı bir yapıya sahiptir çünkü sütnine Bestenur’a kırmızı hasır bir şapka, kırmızı pelerin ve kırmızı hırka gibi elbiseler verdikten sonra bu elbiselerin sahibinin büyükannesinin bir kurt tarafından yendiğini söyler (209). Tüm bunlar *Kırmızı Başlıklı Kız* adlı masaldaki temel öğeleri yansıtır. Ekmek ve üzüm suyunu aldıktan sonra babasına giden Bestenur, tıpkı masalda olduğu gibi, yolda “melun bir yaratık”la karşılaşır, yaratık ona önce onun babası olduğunu söyler, Bestenur da bu yüzden ekmek ve üzüm suyunu ona verir. Karşılaştığı yaratığa dişlerinin neden uzun olduğunu sorar, yaratık da aslında onu yemek için dişlerinin uzun olduğunu ancak yediği ekmek ve üzüm suyundan dolayı artık hiç acıkmayacağını ve onun da ninesinin sözlerini unutup yiyip içmesi gerektiği öğüdünü verir. Çünkü bunları yiyip içerse çocukluktan kurtulacağını ve cennete

gideceğini söyler. Melun yarattığın sözlerine kanan Bestenur ekmeği yiyip üzüm suyunu içtikten sonra pişman olur, “ancak çocukluk cennetinden bir kez çıkmış, artık iyi nedir, kötü nedir biliyordun” (Anar 210-11). Hikayenin devamında Havva’nın yasak meyveyi yemesi için şeytan tarafından kandırıldığı sahnenin de parodisi yapılarak üç farklı anlatı tek bir hikaye içerisinde bir araya getirilmiştir. Tevrat’ta anlatılan hikayeye göre, şeytan yılan kılığında Havva’ya gelir ve ona eğer bu meyveden yerseniz “gözleriniz açılacak ve tanrı gibi olacaksınız” diyerek Havva’yı kandırmayı başarır, Adem’le beraber yasak meyveyi yerler (Yaratılış 3: 5-6). Dolayısıyla, ekmek ve üzüm suyu (şarap) aynı zamanda yasak meyveyi de temsil eden çoklu bir imgeye bürünür. Anar, kutsal metinlerden yararlanarak hikayesini katmanlaştırmış ve aynı zamanda onları parodileştirerek indirgemıştır.

Bir diğer kutsal anlatı parodisini *Amat* romanında görürüz. Bu romanda Nuh peygamberin, tanrıdan aldığı emir üzerine inşa ettiği geminin hikayesi tersine çevrilerek anlatılır. Tevrat’ta tanrı, yeryüzünde insanlığa son vereceğini, kırk gün boyunca yağmur yağdıracağını, bu yüzden de kendisine “gofer” ağacından bir gemi yapmasını ve gemiye her hayvandan yedişer çift koymasını ister (Yaratılış 6: 13-21). Romanda ise bu anlatı daha farklı bir seyir izler. Amat gemisinin kaptanı olan Diyavol Paşa, Navarin’de bu gemiyi Nuh adlı bir marangoza yaptırmıştır (Anar 66-7). Diyavol ya da gerçek adıyla Diabolos, genel olarak semavi dinlerde şeytanı simgeleyen isimlerden birisidir (Özdemir 388). *Amat*’ta anlatıldığına göre ölen 247 denizcinin mezarlarından üç ay gibi kısa bir sürede olgunlaşan büyük meşe ağaçlarından yani “o gemici cesetlerinin kanını ve etini emerek büyüyen ağaçlardan” yapılmıştır bu gemi (204). Dolayısıyla, kutsal metinde tanrı tarafından Nuh’a yaptırılan gemi, eserde şeytan tarafından yaptırılan bir gemiye dönüştürülmüştür. Yani kutsal metin anlatısı tersine çevrilerek anlatılmış ve kutsal olan bu anlatı

yeryüzüne indirgenmiştir. Ayrıca, gemi yapılırken kullanılan ağaçların aslında ölen denizcilerin kanlarından ve etlerinden beslenerek büyüyen ağaçlar olduklarının vurgusu da anlatıya grotesk bir yön katar.

Anar tarafından anlatıya katılan bir diğer parodik unsur da Nuh'un oğullarının isimleri yerine kızlarının isimlerini yazmasıdır. Metinde Nuh'un bu durumu şöyle anlatılır: “Oğullarından hiç bahsetmeyeyim. Ama kızlarının adları Haşure, Seyyide ve Mecure” (205). Özellikle Tevrat'ta, peygamberlerin soy ağacı verilirken sadece erkeklerin isimleri yazılır ve Nuh'un hayatı anlatılırken de oğullarının isimleri Ham, Sam ve Yafet yazar ve kızı olduğundan bahsedilmez (Yaratılış 6: 10). Son olarak da, tanrı Nuh'tan günahsız insanları gemisine almasını ister ancak Amat mürettebatının tamamı hayatında en az bir büyük günah işlemiş olan kişilerden oluşur (Özdemir 389). Bu durum yine anlatıyı tersine çeviren unsurlardan biridir. Anar, böylelikle karnavalda olduğu gibi tanrı yerine şeytanı, erkek yerine kadını ve günahsızlar yerine günahkar insanları hikayeye koyarak anlatıda kutsal ve yüce olan her şeyi tersine çevirerek sunmuştur.

Anar'ın romanlarının tamamında kutsal kitapların ve dinsel kültlerin parodileştirilerek anlatıldığını görebiliriz. Adından da anlaşılacağı gibi, *Yedinci Gün* ya da *Suskunlar* romanında dünyanın yedi günde yaratıldığını yazan ayetlerin parodileri, yine *Yedinci Gün*'de şeytanın Adem'e secde etmeyi reddettiği sahne ve Kuran'da anlatılan Yedi Uyurlar'ın hikayesi, peygamberlerin, meleklerin ya da şeytanın isimlerinin sembolizasyonları gibi birçok parodik anıştırmayı eserlerinde indirgeyerek ve kutsallıklarından arındırarak verir. Karnaval gülüşünün ortaya çıkmasında en temel rol olan parodi, kutsal metinlerin ya da dinî otoritelerin yaratmış olduğu korku öğelerini yok ederek onları dünyaya indirger. Anar da tıpkı karnavalda

olduğu gibi eskatolojik hikayeleri tersine çevirir, dönüştürür ve mizah hamuruyla yoğurarak dinsel tabuları yıkar.

B. Gülmenin Grotesk Yapısı

Grotesk gerçekçilik yüksek sanat ve edebiyatın karşısında durur. Parodi ile oluşturulan söylem her şeyi dünyaya indirger ve bütün hiyerarşik düzenleri yıkarak herkesi eşit bir statüye yerleştirir. İnsanların kahkahaları grotesk gerçeklikle tanımlanan formlar alt sınıfın ya da resmî olmayanın ahlaksız ve kuralsız zamanlarıyla bağlantılıdır. Gülme aşağılar, indirger ve maddileştirir. Alçalma, indirgeme ya da itibarsızlaştırma da tıpkı parodide olduğu gibi groteskin çok önemli bir özelliğidir. Parodiler genelde kutsal ve yüce olanı tersine çevirerek hiyerarşik unsurları tepetaklak ederler, grotesk gülmede ise korkunç imgeleri gülünç alana aktarma söz konusudur. Grotesk gerçeklikte gülmenin en tipik özelliklerinden biri de olumlu, yeniden hayat veren ve yaratıcı bir yapıya sahip olmasıdır (Bahtin 99). Bahtin, groteski yeniden hayat veren ve yaratıcı kimliğinden dolayı “olumlu” olarak görür ve korku ögesi de bu sayede yok edilir. Oysa grotesk kuramcıları, genelde groteski korku ve yabancılaşma öğeleri üzerinden tanımlarlar ya da gülme ve mizahı yıkıcı bir eleştiriye dönüştürerek groteskin evrensel olan ve doğumla bağlantılı yapısını vurgulamazlar. Tıpkı bedensel alt bölgelerin grotesk imgelerinde olduğu gibi gülme de itibarsızlaştırır; ancak bu itibarsızlaştırma sadece olumsuz ve yıkıcı anlamda değildir, “yeni bir doğum için bedensel bir mezar kazarak” olumlu, yenileyici ve yaratıcı imgeler edinir (Bahtin 49). Yerleşik hiyerarşik ideolojilerin varlıklarını sürdürmek için geçmişe dönen yüzlerinin aksine karnaval şenliği, yüzünü geleceğe dönmüştür. Karnaval gülüşü sadece grotesk değil aynı zamanda tarihsel bir

kod da barındırmaktadır. Bu Ortaçağ dünya görüşünün ölüm ve öteki hayata verdiği aşırı değere ve kutsallaştırmaya, gülme ile karşı çıkar. Bunun anlamı şudur: Karnaval gülüşü insanın dünyadaki varlığı ile ilgilenir (Morson ve Emerson 440). Karnaval yaşamının hareketli, şen ve devingen yapısı yerleşik, değişmeyen düzen ve ideolojiye karşı çıkarak barındırdığı potansiyelle yenilenme ve değişim öğelerini ortaya koyar.

Gülmenin yüzünün geleceğe dönük olması ile gülme teorileri arasında doğrudan bağlar vardır. Alenka Zupancic'in *Komedi: Sonsuzun Fiziki* adlı eserinde de gülmenin bu yönü Lacan'ın "Möbius şeridi" ile anlatılır. Zupancic, tıpkı Bahtin gibi gülmenin ya da komedinin hareketli bir yapıya sahip olduğunu ve sabitlenemeyen yapısından dolayı tepetaklak etme ve tersine çevirme işlevinin olduğunu söyler (11). Eserin adından da anlaşıldığı gibi sonsuzluk ve ete kemiğe bürünme, komedinin en temel unsurları olarak ele alınır. Zupancic, insanın içinde her zaman bir sonsuzluk duygusunun var olduğunu ama bunun kutsal dinlerdeki öte dünya anlayışından farklı olduğunu vurgular ve komedinin bu sonsuzluk kumaşından dokunduğunu iddia eder (56). Möbius şeridini şu şekilde tanımlayabiliriz: "her noktada iki tarafı (yüzey ve öbür tarafı) olduğunu, ama ortada sadece tek bir yüzey olduğunu söylemektir. Şeridin üzerindeki herhangi bir noktadan başlayıp hareketi aynı taraf boyunca sürdürdüğümüzde eninde sonunda başladığımız tarafın ters tarafına ulaşırız" (Zupancic 57). Möbius şeridinde ortaya çıkan bu "kayıp bağlantı"yı ancak iki şekilde bulabiliriz. İlki tıpkı groteskte olduğu gibi birbirini dışlayan iki gerçekliğin bütünleşmesi ikincisi de yine groteskin önemli bir öğesi olan "abartı"dır (Zupancic 59-61). İnsanın dünyaya indirgenerek maddileşmesi, ölüm-doğum döngüsünün sürekliliği, abartı ve uyumsuzluk möbius şeridinin her iki yakası arasındaki kayıp bağlantıyı yakalayarak insanın içindeki sonsuzluk duygusunu harekete geçirir. Zupancic'in komediye atfettiği sonsuzluk olgusu kedi içerisinde

barındırdığı potansiyelle sabit olana ve devinimsizliğe karşı çıkar. Gülme ve kahkaha da bu devinimin ve hareketin bir sonucudur. Bu konuyla ilgili Bahtin şunları söyler: “Aslında bayram ritüeli, bizzat zaman oyununu, yenide eskiyi yeniden şekillendirerek, hiçbir şeyin kendisini daimileştirmesine izin vermeyerek, aynı anda hem öldüren hem doğuran zaman oyununu yansıtmaya eğilimini taşıyordu. Zaman oynar ve güler!” (110). Zamanın oynayıp gülmesi ile hayatın olağan akışından çıkması, hayatla farklı temas noktalarının kurulmasını olanaklı kılar. Sabit kuralların dışına çıkarak farklı deneyimlerin oluşmasına imkan tanınır. Bu hem doğum hem de yaratıcılık olgularının ortaya çıkma koşulları ile bağlantılıdır. Grotesk imgesinde var olan acayiplikler, tuhaflıklar, canavarımsı biçimler, deforme olmuş bedenler ve abartılı olaylar dizgesi yaşamda ayrı bir parantez açılması ve zamanın oynaması temasını açığa çıkarır. Grotesk gülmenin en temel işlevi de bu yaratıcı konumunda yatar.

Karnavalda, abartının ve yenilenmenin en önemli unsurlarından biri bolluk, büyüme ve oburluğu temsil eden yemek ve içmek edimleridir. Bahtin, abartının hem grotesk gerçekliği hem de halk festivallerini temsil ettiğini söyler ve maddi bedensel imgelerle bağlantılı olan yeme ve içme eylemlerindeki şişirmeciliğin de büyüme, üretkenlik ve dolup taşan bir bollukla ilişkili olan özelliklerini de vurgular (91-2). Bütün kutlamalarda, yas törenlerinde ve bayramlarda yemek ritüeli her zaman yer edinmiştir. Buların kaynağı hasat zamanlarının bolluğuna ve doğanın yeniden canlanmasına, mevsim döngülerine, köylülerin hayatlarını yöneten tarımsal döngüye dayanır. Mevcut hiyerarşik yapılar birer hastalığa benzetilerek gülme yoluyla iyileştirilir, gülme hiyerarşik söylemleri bedenin alt ve aynı zamanda üretken bölgeleriyle temasa geçirir. Bedenin fazlalıkları ve yıpranmış bölgeleri toplumun bağırsaklarından dışarı atılır ama bu söz konusu atıklar gübre haline dönüşerek

onlara yeniden hayat verir (Brandist 210). Sanders'in de vurguladığı gibi “Karnaval gülüşü dikkati her zaman mideye, popoya ve sidik torbasına çeker” (231). Bahtin'in grotesk gerçekçilik diye tanımladığı kavram aslında bir noktada bedenin alt bölgeleri demektir. Bu bölgeleri de harekete geçiren en temel şey yiyecek ve içeceklerdir.

Anar'ın romanlarında da abartılı yemek yeme sahneleri ve yemekle dışkıyı birleştiren grotesk imgeler yer almaktadır. *Galîz Kahraman* adlı romanda, İdris Amil karakterinin dayısı seyyar köfte işine başlamıştır. Köftenin yanında satılan çorba, sütlaç ve zerde yiyecekleri “konu komşudan toplanan ve don, fanilia, bebek bezi ve sair çamaşır kaynatmak için kullanılan kazanlarda pişiriliyor”du (Anar 102).

Özellikle “don” gibi bedenin alt bölgelerini vurgulayan ve “bebek bezi” gibi dışkı ile doğrudan bağlantılı olan giyecek ve bezlerin yıkandığı kazanlarda yiyeceklerin pişirildiğinin vurgulanması; yiyeceklere grotesk imgeler katmıştır. Yemekleri 9-10 yaşlarındaki küçük çocuklar servis etmektedir ve bu çocuklar “ellerini pantolonlarından içeri sokup makatlarını kaşıdıktan sonra” bazı müşterilerin yiyecek ve içeceklerine parmaklarını sokmaktadır (Anar 107). Yine bir dışkı-yemek imgesi birleştirilerek yemeklere grotesk imge hakim olmaktadır. Romanın bu bölümünde yiyeceklerle dışkı arasında kurulan ilişki ile Gargantua'nın annesi Gargamelle'nin işkembe yediği sahne birbirine benzemektedir. *Gargantua* romanında işkembe sahnesi şu şekilde anlatılmaktadır: “Kim ki bok yemek ister (diyordu) şu işkembeyi tika basa yer. Bu uyarılara boş veren Gargamelle on altı ton, iki fiçı ve altı çanak yedi. O kadının içinde şişişen kazurat bolluğunu düşünün artık!” (Rabelais 26).

Gargantua'nın dünyaya geldiği sahne de şöyle anlatılır: “Hemen dört bir yandan bir sürü ebe geldi, alt yanını yokladıklarında bir hayli pis kokulu deri parçaları buldular, çocuk geliyor sandılar, oysa içi boşalıyordu kıç bağırsağı dediğimiz kalın bağırsak gevşemesi dolayısıyla- çünkü, yukarıda söylediğimiz gibi, gereğinden fazla işkembe

yemişti” (34). Rabelais’nin romanında anlatılan bu bölüm, yemek ve dışkılamak yani ölüm ve doğum temasıyla doğrudan ilintilidir. Bu bölümde vurgulanması gereken iki önemli husus var: Birincisi, işkembe ve dışkı arasındaki bağlantılardır. Bahtin, işkembenin temizlendikten sonra bile dışkının yüzde onunun içinde kaldığını ve onu yiyenin dışkı yemiş gibi olduğunu vurguladıktan sonra işkembenin neden groteskle ilintili olduğunu şöyle açıklar: “Bu imgede (işkembe), yiyip yutan ve yutulan bedenler arasındaki sınırlar bir kez daha silinir; hayvan bağırsaklarının içindekiler, insan bağırsaklarının içindeki pisliğin oluşumuna katkıda bulunur. Hayvan ve insan organları, birbirinden ayrı düşünülemez tek bir grotesk bütünün içinde iç içe geçerler” (250). Tüm bu grotesk imgelerin bulunduğu yer de göbektir. Göbeğin grotesk beden bir imgesi olduğu daha önceki bölümlerde vurgulanmıştı. Göbek, yiyip yutan ve sonrasında dışkılayan, bağırsaklar ve midenin bulunduğu bedenin alt topografik bölgesinde bulunur. Yiyecekler bedenin bu bölgesinde toplanır, tıpkı ölen bir bedenin mezara gömülmesi gibi. Yeniden dirilmenin ve doğumun yaşandığı bölgedir. Dışkı da tıpkı ölen bir bedenin toprağa karışması gibi toprağa gübre olarak geri dönerek yaşam döngüsünü devam ettirir. Anar’ın romanındaki bu yemek sahnesinde de yemekler tıpkı işkembede olduğu gibi dışkı ile iç içe geçmiş imgelerle birlikte verilir.

Köfte sahnesinin karnavalesk imgeleri bu kadarla sınırlı değildir. İdris Amil, daha çok köfte satabilmek için bir cadının yanına gider. Romanın bu bölümünde karnavala ve grotesk gerçekçiliğe ait imgeler çoğalmaktadır. Klasik cadı anlatılarında olduğu gibi cadı, isten kararmış olan kazanının içinde yeşil renkte olan bir sıvı kaynatmaktadır. İçeri girdikten sonra etrafına bakan İdris Amil’in gördükleri bu kazanın içinde ne olduğunu göstermektedir. Yılan, çıyan, kertenkele, kırkayak, örümcek ve fare gibi sürüngen ve haşarattan sonra yarasa, sülük, leş kurdu gibi kanla

beslenen başka hayvanların isimlerini sayar ve tavanda da boydan boya çürümüş bir köpek balığı vardır (Anar 123-4). Son olarak da hastanelerin tıbbi atık varilleri görünür. Cadının kazanında kaynattığı haşerat ve hayvanların ortak özelliği kan ve leşten besleniyor olmalarıdır. Bahtin, ölü beden ve kan imgelerini şöyle tanımlar: “Ölüm, ölü beden, toprağa gömülen tohum olarak kan, yeni bir hayatı doğuran kan: Bu, en eski, en yaygın temalardan biridir. Bunun bir değişkesi, toprak anayı dölleyen, bir kez daha meyve vermesini sağlayan ölümdür” (357). Cadının kanla ve leşle beslenen bu hayvanlardan iksir elde edip köfte yapması, tıpkı işkembenin dışkı olması gibi bu köftelerin kanlı olmasını imlemektedir. Kan da dışkı gibi doğurgan bir grotesk imge taşır. Vücuda girdiğinde bir bütünün parçası haline gelir. İksirli köfteleri alan İdris Amil, köfteleri pişirmeye başladığı andan itibaren etrafına yaydığı kokuyu alan herkes bu köftelerden tatmak istemektedir. Cami cemaati, namazın bir an önce bitirip, “sol taraftaki meleğe daha samimi selam verir vermez”, köfteciye koşar. Zabıta, gizli polisler, müdürler ve öğrencilerin de koşarak köfte yemeğe geldikleri bir tür karnaval şenliği portresi ortaya çıkar. Özellikle cami cemaati ve zabıta örnek olarak verilmesi, dinî ve resmî otoritelerin temsilcilerinin de herkes gibi eşit seviyeye gelmesinin göstergesidir. Çünkü karnavalda bütün hiyerarşik yapılar yıkılır ve herkes eşit seviyeye gelir. Bu eşitliği sağlayan şey de yemektir. Dolayısıyla, birden çok karnaval öğesini ve grotesk imgeyi bu romandaki yemek sahnesinde görmek mümkündür. Aynı zamanda kan ve dışkı öğelerinin yemeklerle iç içe geçmesi grotesk imgeleri temsil etmektedir.

Puslu Kıtalar Atlası romanında da bir başka yemek yeme sahnesi dilencilerin olduğu bölümde görülür. Bine yakın dilencinin kaldığı binanın içi son derece kirli tasvir edilmektedir. Eski ve bitli şiltelerin, otların ve paçavraların üzerine yığılmış yüzlerce deforme olmuş beden üst üste yığılmıştır (Anar 108). Dilencilerin “yemek

pişirdikleri kazan aynı zamanda yıkanmak için de kullanılırdı” ve yemekleri de dilencilik yaparken kullandıkları taslara koyarlardı (Anar 110). Anacak buradaki yemek sahnesini daha grotesk hale getiren unsur, dilencilerin yılda bir defa banyo yapmalarıdır. Yılda bir kere dilencileri keselemek için getirilen tellaklar, dilencilerin üzerinden çıkan kiri gördüklerinde “Ya suphanallah!” diyerek şaşkınlıklarını dile getirirler. Romanın bu bölümünde de abartılı “kirlilik” olgusuyla yemek sahnesinin birleşimini görmek mümkündür. Kirlilik üzerine antropolojik ve kültürel çalışmalar yapan Mary Douglas da kirliliğin düzeni tehdit eden bir unsur olduğunu söyler (24). Grotesk gerçekçilik imgeleri de düzeni ve sabit olanı değiştiren anlamlar taşıdıkları için kirlilikle bu şekilde bağ kurarlar. Romanda herkesin korktuğu Ebrehe adlı karaktere de burada ziyafet düzenlenir. Ziyafet verilmeden önce dilencilerin lideri Hınzıryedi, bir süredir Ebrehe tarafından kendisine verilen görevi yerine getirmediği için öldürülmekten korkmaktadır. Ancak Ebrehe, onu öldürmeyeceğini söyledikten sonra Hınzıryedi büyük bir ziyafet tertip eder ve “misafirlerin hoşnut olduğunu gördükçe yüzüne bir mutluluk yayılıyordu” (Anar 121-2). Romanda Ebrehe için düzenlenen bu ziyafette, karnavalın şenlikli havasını sağlayan ve korku ögesini ortadan kaldıran yemek ögesinin ön planda olduğu görülmektedir. Yemek, aradaki sınırları da kaldırmış herkesi aynı şenlikli düzleme oturtmuştur.

Bu romandaki Hınzıryedi karakterinin bir diğer özelliği de domuz etine olan müptela olmasıdır. Hınzıryedi, dilenciler başı olmadan önce kılık değiştirerek saray da dahil olmak üzere her yerde hırsızlık yapmaktaydı. Ancak bir gün paşanın oğlunun aşık olduğu dul bir kadının kılığına girdiği için paşanın oğlu tarafından kaçırılır ve hareme götürülür. Haremde yıkandığı sırada balmumundan yaptığı maskesi erir. Harem ağası tarafından apış arası kontrol edildikten sonra erkek olduğu anlaşılır. Kendisini çok fazla acındırdığı için öldürülmez. Bu olaydan sonra dilencilik

yapmaya karar veren Hinzıryedi, çok iyi kılık değiştirdiği için yaptığı maske sayesinde bölgenin en ünlü ve en çok para kazanan dilencisi olur. Bu yüzden dilenciler kethüdası tarafından oyuna getirilerek domuz etinden yapılmış taskebabı yedirilir. Romanda bu bölüm şöyle anlatılır: “o zamanki dilenciler kethüdası pis pis sırtarak ona, taskebabındaki etin domuz eti olduğunu, bilindiği gibi bu eti yiyenin duasının kabul olunmayacağını, dolayısıyla kendisinin duası gayri makbul bir dilenci olduğunu” anlatır (Anar 95-7). Domuz etini yediği için duasının kabul olunmaması domuzun pis olması, İslamiyet tarafından yasaklanması ve dışkı ile olan ilişkisi yüzündendir. Domuz hem Kuran’da haram kılınmış hem de terleyemediği için çamur ya da kendi dışkısında yuvarlanmasından dolayı kirli/pis bir hayvan olarak bilinmektedir (Gezgin 69-70). Dolayısıyla domuz hem işkembe gibi dışkı ile ilişkili hem de dinsel kült tarafından yenmesi yasaklı olan bir hayvan olmasından dolayı grotesk imgelerle bağlantılı bir yemeğe dönüşmüştür. Domuz etini yemeden duramayan Hinzıryedi karakteri de bu özelliğinden dolayı kutsallıkla olan bağlarını koparmış ve dünyaya indirgenmiş bir karakterdir. Hıristiyanlık inancına göre domuz yemek yasak olmadığı için Bahtin, bu konuya değinmemiştir ama dinler arasındaki normların farklılığından dolayı domuz etinin bu romanda grotesk bir imgeye dönüştüğü söylenebilir.

Suskunlar romanında yasak meyvenin tadını elde etmeye çalışan aşının hikayesi de bir başka yemek ve grotesk imge dokusunu ortaya çıkarmaktadır. Hızır Paşa’nın konağında aşçı yamağı olarak çalışan genç, bir akşam paşanın canı pilav çektiği ve aşçı da orada olmadığı için pilavı yapar. Paşa pilava bayılır ve baş aşçıyı azarlar. Zamanla aşçı başı olan bu yamağın amacı yasak meyvenin tadını elde etmektir. Bunun için de kullandığı formülde şunlar vardır: Mürdeseng, dul kadın idrarı, şap, gözyaşı ve felsefe sarımsağı (228). Bu formülde göze çarpan ve grotesk

imgeyle bağ kuran madde “dul kadın idrarı”dır. Çünkü idrar da dışkı gibi grotesk bir imgedir. Hem padişahın yemeğinde hem de yasak meyvenin tadını bulmak için kullanılmış olması dinî ve resmî otoriteleri indirgediğini gösterir. Ayrıca, idrar da tıpkı dışkı gibi komik ve hafif bir maddedir yani grotesk imgesi bu anlamı taşır. Dolayısıyla hem grotesk gülme hem de hiyerarşik yapıları ve ideolojileri yıkan bir yemek imgesi ortaya çıkmaktadır.

Korku ve acı çekme Ortaçağ ideolojisinin insanları üzerinde yarattığı iki temel etkiydi hatta sadece Ortaçağ ideolojisinde değil, bütün baskıcı hiyerarşik yapılarda bu iki etki görülebilir. Grotesk gerçeklik ve imgeler sistemi de bu korku unsurlarını ortadan kaldırmaya yönelik anlamlar üretmişlerdir. Bu unsurlardan biri de “korkudan altına yapma” imgesidir. Bu imgenin, dışkı ve bedenin alt bölgeleriyle doğrudan bağlantısı vardır. Bahtin, korku ve acı çekme anında vücudun üretken olabildiğini vurguladıktan sonra şunları söyler: “Kasvetli iftiracıların bu mazoşizmi (meydanda kırbaçlanmak gibi) burada, korku ve acı çekmenin, yani Ortaçağ ideolojisinin iki önde gelen motifinin, grotesk bir şekilde itibarsızlaştırılmasıdır. Korkudan altına etme imgesi sadece korkağın değil korkunun kendisinin de geleneksel olarak küçültülmesidir” (200). Korku unsuru grotesk bir imge olan dışkı ile gülünç hale getirilir. Gülme, korku unsurunu komik bir canavara dönüştürür.

Anar’ın romanlarında korkudan altına etme ile ilgili birçok örnek vardır. Özellikle *Galîz Kahraman* romanında, İdris Amil karakterinin aynı romanda iki ayrı altına yapma sahnesi vardır. İlk sahnede, hapishaneye düşen İdris Amil, hapishanenin külhanbeyi olan Yarma İskender adlı kabadayının huzuruna getirildiğinde gerçekleşir. Külhanbeyinin bütün korkularının yanı sıra teofobisini de yenip Lat, Uzza ve Menat isimli putlara dua ettiğini görünce İdris Amil “altına kaçırır” (17). Korku unsuru altına yapma yani korkudan dışkılama yoluyla ortadan kaybolur.

Romadaki bir diğ er altına kaçırma olayı da, Yarma İ skender’in kız kardeşi ile zorla evlendirilmek istenen İ dris Amil’in korumalarının   ld r ld ğ  sahne de gerçekleşir. Romanda korumaların   ld ğ n  gören İ dris Amil  u şekilde anlatılır: “kasları gev ediğinden dizleri eli ayağı çözüldüğü için oracığ a   k vermi ,  nden  ırıl  ırıl ve arkadan da patır patır altına doldurmuş; ayrıca insanlık hali, kan tuttuğundan olsa gerek, üstten de istifrağ edip gece yediğ  fasulye ve pilavı  ğ r p çıkarmaktan kendini alamamı tı” (Anar 55). Romadaki bu sahnede sadece dı k  değil, aynı zamanda idrar ve kusmuk maddeleri de grotesk imgeler taşırlar. Bahtin’in istifrağ üzerine s ylediğ  bir şey yoktur ve imgesel olarak bir dönüşüm maddesi olarak ele alınamayabilir çünkü dı k  ve idrarın yaşamsal formun değil mesi ve d n   mesi ile olan bağılantısını kuramayabiliriz ama yine de bu sahnede ortaya çıkmış olması onu da grotesk bir imgeye d n   t rebilir çünkü anlatıda diğ er grotesk maddelerle aynı düzlemde durduğ  görülür. Anlatılan sahnede de İ dris Amil korkudan altına yapmıştır ancak aynı zamanda korku öğesi de altına yapma ile ortadan kalmış ve gülünç bir olaya d n   m   t r.

Konuyla ilgili bir diğ er sahneyi *Efrâsiyâb’in Hikâyeleri* adlı romanda da görebiliriz. Romanda Cezzar Dede’nin, ölüm’e anlattığı ve korku hikayesi olduğ n  s ylediğ  “Bidaz’ın Laneti” adlı bölümde geçer bu olay. Yani daha hikayenin başında korkunç bir olayı anlatılacağ  söylenir. Hikayeye göre bir defineci ile Galloğ lu adlı karakter Kral Midas’ın mezarına giderler. Mezarda, tıpkı anlatılarda olduğ  gibi, altından bir heykel g r rl r. Heykele dokunduklarında kanlı canlı insana d n   en Kral Midas, definecilere saldırır ancak Galloğ lu’nun kaynanası birden ortaya çıkarak “hortlağın” kafasına keserle vurarak onu   ld r r. Romanın bu bölümünde altına kaçırma sahnesi şöyle anlatılır: “Bütün bunlar olup biterken ortalığı kaplayan pis koku ise, kapıldığ  korkunun kaslarını gev etmesi sonucu,

Galloğl u'nun şalvarından geliyordur. Gerçekten her ikisinin dizleri gevşeyip çözülmüş, ancak defineci altını tutmuştu” (Anar 52-3). Diğer romanda olduğu gibi, korku unsuru altına yapma ile ortadan kalkmış ve komik bir durumun ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Anar'ın metinlerinde saptanan ve karnavalın gülme temasıyla bağlantılı olan tüm öğeler romanların anlam dünyasının daha dinamik hale gelmesini sağlamıştır. Romanlardaki mizah unsurları ya da grotesk imgeler yalnızca birer güldürü aracı olarak var olmazlar. Karnaval temaları, dinsel kültlerin yarattıkları korku ve ciddiyet temalarını yıkarak fikirsel anlamda dünyaya karşı geliştirilen yeni bakış açılarını ve düşünce formlarını önceleyerek edebi eserlerde yaratıcı fikirlerin önünü açarlar. Katı kuralcılığın sınırlı yapısı gülme olgusuyla alt edilerek yaşama yeni ve farklı bakışların imkanlarını yaratır.

BÖLÜM III

KARNAVALIN DİLİ

Beden ve gülme bahislerinde olduğu gibi karnavalda kullanılan dilin de hiyerarşik yapıları alt üst eden ve katı kurallara bağlı kalmış olan resmî ideolojik söylemleri yıkarak dile yeni anlam katmanları kazandıran işlevleri vardır. Karnaval hayatının resmî ve dinî erkleri dıştalayan yapısı insanların daha samimi bir şekilde iletişim kurmalarına olanak tanıyarak katı kuralcılığın dile yansıyan otoritesini de askıya alır. Karnaval hayatının özgür yapısı dilde de büyük bir özgürlük alanı bularak farklı dilsel kullanımların gelişmesini sağlar. Gündelik hayatta bile kullanılması mümkün olmayan bu dilin ortaya çıkmasında pazar meydanına özgü konuşma ve davranış şekillerinin, insanlar arasında örülmüş olan mesafelerin kaldırılarak açık ve rahat konuşma imkânının ve resmî ideolojinin hüküm sürdüğü zamanlarda dayatılan görgü kuralları ve kibarlık normlarının ortadan kalkması sayesinde şekillenmiştir (Bahtin 37). Dil, hiyerarşik normların dayattığı bütün ağırlıklardan kurtularak özerk ifade alanları bulur. Bahtin'in temel çalışma alanlarından biri olan dil felsefesi de bu konu ile yakından ilişkilidir. Karnaval hayatının çok kültürlü, çok sesli, çok dilli ve farklı bilinçlerle örülmüş olan yapısı, dilin de tüm bu farklı dünya görüşleri ile karşılaşmasını ve yeni anlamlar üretmesini sağlar. Bahtin'in dört önemli makalesinin yer aldığı *The Dialogic Imagination* adlı eserde bugün konuştuğumuz özgür ve “demokratik dil”in kaynakları Rönesans'ta üretilen romanlarla ilişkilendirilmektedir

çünkü bu romanlar birçok toplumsal katmanın konuştuğu dili, farklı dilleri ve bilinçleri bir araya getirerek demokratik bir dil düzeyi yaratmışlardır (71). Terry Eagleton bu konu ile ilgili olarak şunları söyler: “Kelimeler, anlamın içinde dondurulmamıştı, aksine çok vurguluydular: Her zaman her insan öznesinin bir başkası için söylediği kelimelerdi ve anlamlarını bu pratik bağlam biçimlendirir ve değiştirirdi” (128). Karnavalda da dil statik yapısından kurtularak farklı bilinçlerle girdiği etkileşim sonucunda dinamik bir yapıya sahip olur. Sözcenin anlamı diyalog esnasında şekillenir, etkileşime girdiği farklı anlamsal ve dilsel göstergelerle katmanlaşarak değişir. Dilde meydana gelen tüm değişimler, hiyerarşik normların dayattığı yerleşik ve katı konuşma kurallarını yıkarak yeni anlamların doğmasını sağlamış ve karnavalesk düşüncenin değişim ve yeniden doğum ilkesini dilin özgür alanında bulmuştur.

Karnavalda kullanılan dilin çoklu anlam üreten dinamik yapısı ile Bahtin’in roman türünde tespit ettiği poliphony (orkestralama), diyaloji ve heteroglossia kavramları paralel ilişkiler barındırmaktadırlar. “Romanda Söylem” adlı makalesinde bu konulara değinen Bahtin, romanın çok sesli ve çok bilinçli yapısını şöyle açıklar: “Roman bir bütün olarak, biçem bakımından çok-biçimli, söz ve ses bakımından da çeşitlilik sergileyen bir fenomendir. Bir araştırmacı romanda, genellikle farklı dilbilimsel düzeylere yerleştirilmiş olan ve farklı biçimsel denetimlere tabi olan çeşitli heterojen biçimsel bütünlüklerle karşı karşıya kalır” (36). Romanda, birden fazla bilinçle etkileşime geçen dil, farklı kültürel ve dilsel olgularla girdiği iletişimle diyalojikleşir ve bu diyaloglar barındırdıkları sesler armonisiyle çokdilli (polifonik) bir yapıya bürünürler (Bahtin 38). Karnavalda bir araya gelerek etkileşime geçen farklı diller ve bilinçlerde olduğu gibi romanda da bu çokdilli ve diyalojik örüntüleri görebiliriz. Jale Parla, heteroglossia kavramını “bir çeşit türler arası diyaloji” olarak

tanımlar (52). Oysa bu tanım eksik kalmaktadır çünkü heteroglossia, katı tekdilli yasayı parçalayarak hiyerarşik düzen koyucuların kullandığı tiran dilinin eşitlikçi bir düzleme çekilmesini sağlayan tarihsel olguların dilsel yansımasıdır. Tekdilli ve ideolojik olarak bütünlüklü bir yapıdan çokdilli ve çok bilinçli yapıya geçişi Sibel Irzık şöyle anlatmaktadır:

Antik Yunan toplumunda, herkes tarafından paylaşılan bir dil ve ideolojik bütünlük, yani monoglossia söz konusudur. Roma imparatorluğu ve Ortaçağ, tek bir toplumda farklı doğal dillerin, esas olarak Latince'yle halk dillerinin birlikte var olduğu, bir dilin kendisini başka bir dilin gözleriyle gördüğü bir poliglossia ortamı yaratır. Rönesans sonrası modern toplumda ise doğal, ulusal dil düzeyinde bütünleşme, türler ve biçimler düzeyinde ayrışma, yani heteroglossia gerçekleşir (17).

Dillerin tarih içerisinde etkileşime geçmesi sonucu Rönesans'ta farklı dilleri bütünlemeye başlayan ve çokdilli bir yapıya bürünerek katmanlaşan dil heterojen bir forma bürünmüştür.

Anar'ın, *Galîz Kahraman* adlı romanında da karnaval içerisinde şekillenen ve tekdilli katı yasanın koyduğu kurallara karşı çıkan ve eleştiren bir pasaj yer almaktadır. Romanda, kıraathanede edebiyat dersi veren münekkîd, “dil muhafızı” olarak eleştirildikten sonra münekkîdin öğrencisi olan Efkan Bakara'nın söyledikleri şöyle eleştirilmektedir:

Bu fodel kekeleye kekeleye, ona bakılırsa, Don Kişot'un dilinin de bozuk olduğunu söylüyordu. Keza Tente'nin İlahi Komedi'si ve Rable'nin Gargantua'sının da dili bozuk ve yozdu. Çünkü sırasıyla İspanyolca, İtalyanca ve Fransızca, bir zamanlar cahil kölelerin ve serserilerin konuştuğu amiyane

Latince'den, yani vulgare Latinum'dan türeyen, daha amiyane, bozuk ve yoz dillerdi. Enayi utanmadan, romanda doğru-yanlışın değil, güzel-çirkinin işlediğinin söylüyordu. Orduda yanaşık düzen neyse, romanda da gramer ve imla oydu. İmla kılavuzu aslında, siyasi görüşleri ne olursa olsun romancıları, “‘Sağa-sola... Dön!’, ‘Tüfek... Omza!’, ‘Uygun adım... Marş!’” gibi emirlerle, bir Duce yahut Führer'in ve bu liderlere ibadet eden kuru kalabalığın önünde kaz adımlarıyla yürüten bir yanaşık düzen talimnamesiydi (71).

Romandan alıntılanan bu bölüm hem karnavalesk imgeler sistemine yapılan vurgular hem de dilin tarih içerisinde geçirdiği evreleri vermesi açısından çok önemlidir. İlk olarak Efgan Bakara karakterinin bu konuyu kekeleyerek anlatmış olması grotesk bir imgenin oluşmasına ve anlatının itibarsızlaştırılmasına neden olmuştur. Çünkü Bahtin'e göre kekemelik ile doğum sancısı birbirine benzemektedir; vücudun kasılması, gözlerin pörtlemesi, titreme, şişen yüz, boğulma bedeninin hayatının grotesk belirtileridir ve alt bölgelerle doğrudan ilişkiye girerek yeni bir kelimenin doğmasını sağlamış oluyor (338-9). Romanın bu bölümünde de karakterin söylediklerine yönelik eleştiriler geliştirildiği için karakter kekeleyerek konuşturulmuştur çünkü normalde kekeme değildir. Yani bedeninin yine alt topografik bölgeleriyle üst bölgesi arasında kurulan grotesk itibarsızlaştırıcı imge ile konuşmacının tacı elinden alınmıştır. Kekemeliğin konuşmaya getirdiği eksiklik ve tamamlanmamışlık özelliği de dilsel kullanım olarak metnin dilini, jest ve mimikleri de katarak, farklı anlam katmanlarının üretilmesine olanak tanımıştır. Kekemelik, tıpkı bedensel bir eksiklik gibi, dilin de eksik ve tamamlanmamış bir imgeye dönüşmesine neden olarak resmî dili parçalayan ve yaran bir forma bürünmesini sağlamıştır. Bahtin'in kurduğu

doğum ile ilişkisi de grotesk imgenin yeniden doğuş, kendi mezarını kazma ve dilin yenilenerek statik yapısından kurtulması anlamlarını ortaya çıkarmaktadır.

Metinde alıntılanan bölümde vurgulanması gereken bir diğer husus da Latincenin egemenliğinden kurtularak İspanyolca, İtalyanca ve Fransızca dillerinde yazılan eserlerin belirtilmiş olmasında yatar. Anar'ın özellikle bu ayrımı koymasındaki amacın tarihsel bir arka planı da vardır. Tore Janson'un, *Dillerin Tarihi* adlı kitabında Latincenin resmî bir dil olarak Roma imparatorluğunda hangi koşullarda var olduğu, İncil ve Hristiyanlık inancına ait diğer metinlerin bu dile aktarılmasından sonra da tekdilli yapının nasıl şekillendiği anlatılmaktadır. Janson'a göre MÖ ve MS 1. yüzyıllarda Latince Roma imparatorluğunda zirveye ulaşmıştır çünkü Latince resmî ve edebiyat dili olarak kullanılmış ve bütün yazılı kaynaklar da bu dilde yazılmıştır (125). Bu durum Latincenin hakim dil olmasına neden olmuştur. Resmî dil bu dönemde kendi katı kurallarını inşa etmiştir ve dil resmî bir statüye bürünmüştür. Janson, Latincenin Roma toplumunda yükselmek için bir önemli bir koşul olduğunu vurguladıktan sonra bu dilin iktidar aygıtı olarak şekillendirilmesini şöyle anlatır: “Dile gösterilen dikkat bir tür saplantı haline gelmişti. Doğru dil normu yerli yerine oturmuştu. Herkesin, Roma'daki en iyi konuşmacılar ve yazarlar gibi konuşup yazması isteniyordu. Dilbilgisi ve belagat ustaları neredeyse her şeyi kurala bağlıyordu: imla ve telaffuz, biçimler, kelime tercihleri, tarzların dereceleri” (126). Resmî ideolojinin kurallarla ördüğü dilin belli kalıpların içerisine hapsedilmesinin ardından İncil'in de Latinceye tercüme edilmesi, bu dilin katı kurallarla yüzyıllarca ayakta kalmasını ve Batı Roma'nın hakim olduğu İtalya, İspanya, Fransa ve Portekiz gibi ülkelerdeki dilleri domine ederek Bahtin'in bahsettiği monoglossianın oluşmasına neden olmuştur. 8. yüzyıldan itibaren Latincenin kilisenin okullarında öğretilmesi bu dilin konuşma sahasını genişletmiş, 12. yüzyıla gelindiğinde ise bütün

Avrupa’da yazı dili olarak kullanılmasını ve birkaç yüzyıl boyunca Avrupa’nın ortak yazı dili olarak kalmasını sağlamıştır (Janson 133). Kullanım alanı genişleyen Latince, bu sayede diğer dillerle de temasa geçerek poliglossia ortamı yaratılmıştır çünkü yerel dillerle hakim dil iç içe geçmiştir bu dönemde. En nihayetinde Reform hareketiyle birlikte İncil’in ulusal dillere çevrilmesi ve Rönesans hareketiyle birlikte Latince’nin hakim yazı dili sökün ederek iktidarını yitirmiştir. Farklı ulusal dillerin ortaya çıktıkları bu dönemdeki dile de heteroglossia adını vermiştir Bahtin çünkü farklı diller ve farklı bilinçler tekdilli yasayı kırarak daha özgür bir dil yaratmışlardır.

Anar’ın da romanın bu pasajında temelde karşı çıktığı nokta dilin ve yazının tıpkı Batı Roma imparatorluğunda katı imla kurallarına büründürülerek anlatılması gibi bu normun romana da dayatılmak istenmesi mevzusudur. Cervantes, Dante ve Rabelais gibi Rönesans dönemi yazarları, resmî ve dinî otoritelerin kullandıkları Latince yazmak yerine Latineden etkilenmiş, kelimeler devşirmiş ve hiyerarşik ideolojinin yasalarla ve kurallarla ördüğü dilden uzak olan kendi ulusal dillerinde yazmayı tercih etmişlerdir. Dinsel söylemlerin ve retorik kalıplaşmış anlam dizgelerinin ötesine geçerek daha özgür anlamlar üretebilecekleri bir dil kullanmışlardır. Anar’da bu tarihsel koddan hareketle, romanda kullanılan dilin imla ve gramer kurallarıyla sınırlandırılmaması gerektiğini ve hakim ideolojilerin şekillendirdikleri üst dilin dışında halkın, köylülerin ya da sokakta konuşulan dilin de edebiyatta kullanılmasının gerektiğini ima etmektedir. Mussolini ve Hitler gibi faşist dikta yöneticilerini örnek vererek, dile koyulan kuralcılıkla bu yönetimlerin aynı zihinsel koşulların ürünü olduklarını söylemektedir. Yani, romanın dili, tıpkı karnavalda olduğu gibi özgür ve eşitlikçi olmalıdır. Karnavalda hiyerarşik bilinçlerin ve dillerin askıya alınması gibi romanda da kullanılan dilin aynı bilinçte olması ve kuralları yıkması gerektiği aynı söylemde birleşir.

Karnavalda, resmî söylemlerin ve dinî tabuların askıya alınması insanlar arasındaki ilişkilerin de samimileşmesine neden olur. Görgü kuralları ve kibarlık normlarının insan ilişkileri arasında yarattığı mesafe ortadan kalkar, pazar meydanındaki insanlar daha rahat ve açık bir dil kullanma özgürlüğüne erişirlerdi. Karnavalın yarattığı bu eşitlikçi ve özgür ortam insanların yeni ilişkiler geliştirmelerine olanak tanıdığı için yeni konuşma biçimleri yaratılır ya da eski biçimlere yeni anlamlar atfedilirdi (Bahtin 43). İnsanlar arasındaki ilişkinin gayri resmî bir tona bürünmesi müstehcen şakaların yapılmasına, dil düzleminde inşa edilmiş olan görgü kurallarının da gevşemesini olanaklı kılar. Bu gayriresmî özgürlük ortamında gelişen dil; aynı zamanda geçmiş, kurulu düzeni ve kurallarla katılaşmış statik yapıya sahip olan iktidar dilini de yıkmaya yönelik bir tutum geliştirilmesini sağlamıştır. Bahtin bu durumu şöyle ifade eder: “Hazır verili ve tamamlanmamış olan, değişmez olmaya heves eden her şeyin aksine bu deneyim, kendine dinamik bir ifade arardı; sürekli değişen, tarife gelmeyen, oyuncu biçimler talep ederdi” (37). Yüzü geçmişe ve sabit olana bağlı olan resmî söylemin tersine karnaval dili sürekli yenilenen, yaratıcı ve değişken bir yapıya sahiptir. “Sövgüler, beddualar, hürmetsiz ve yakışsız sözler konuşmanın gayriresmî öğeleridir” ve normlarla belirlenmiş resmî söylemin dışına taşarak kendilerine özgü bir argo inşa ederler (Bahtin 214). Özellikle argo belirlenemezliği ve standart dışı olmasından dolayı konu açısından önemlidir. Sled, argonun tanımını şu şekilde yapar: “Argo kullanmak, müesses nizamla uzlaşmayı bir biçimde reddeder; oturmuş kelimeleri kullanmaktan kaçınarak ya da onların anlamlarıyla oynayarak mevcut anlam (semiyoloji, gösteren-gösterilen ilişkisi, signifikasyon) düzeneğini kırmaya, statükoyu zaafa uğratmaya çalışır” (Aktaran Çıraklı 83). Argonun kendine has norm

dışı yapısı, ezbere konuşan resmî dilden değişken ve dinamik yapısıyla ayrılır. Argo, düzen karşıtlığının dil düzlemindeki yansımasıdır bir yönüyle.

Anar'ın romanlarında, karnaval ve pazar yeri dilinin norm dışı, gayriresmî ve gayrı ahlaki kullanımlarının örneklerini bolca görebiliriz çünkü Anar eserlerinde kralların ya da padişahların hayatlarını anlatmak yerine sıradan, çeperde kalmış ya da hiyerarşik yapının en alt katmanında yer alan insanların hayatlarını anlatır. Dolayısıyla, romanlarında kullanılan dil de bu insanların yaşam biçimleriyle uyumluluk sergilemektedir. Sövgüler, beddualar, açık ve rahat sürdürülen konuşmalar Anar'ın eserlerinde bir karnaval havası atmosferinde yer alırlar.

Galiz Kahraman romanında argo ve küfürlü konuşmaya dayalı dil kullanımlarına sıkça rastlanır. Tarihi kesin olmamakla beraber, İstanbul'da, 20. yüzyılın sonları ile 21. yüzyılın başında anlatılan olaylar Kasımpaşa gibi külhanbeylerinin ve kabadayılarının yaşadıkları yerlerde geçmektedir. Eserde özellikle bedenin alt bölgeleri ile ilişkili olan argo kullanımları sık görülmektedir. Romanın ana karakteri olan İdris Amil, kabadayı camiasında isim yapmak için hapishaneye düşmelidir, bunun için de mahalle bekçisinin “mabadına” tekme atar (16). “Mabad” kelimesi arka taraf demektir ve argoda kış, kalça anlamlarına gelir (Aktunç 201). Hapishaneye düştükten sonra kullanılan dil hapishane argosuna dönmektedir. Metinde geçen bu bölüm hapishane argosuna güzel bir örnektir: “Ne var ki daha ikinci günde Efendimiz Hazretleri'nin, haşa, maçası sıkmamış, gardiyan sopasından ve idamlık pandiğinden usandığı için gizli gizli ağlar olmuştu” (16). “Maça” kelimesi kış, anüs ve makat anlamlarına gelmektedir ve “maçası sıkmak” cesaret etmek anlamlarına gelir (Aktunç 201). Aynı cümle içerisinde geçen “pandik” kelimesi de dışı organına ya da erkek ve kadın makadına parmakla sarkıntılık etmek anlamına gelir (Aktunç 235). Romandaki başka bir argo kullanımı da şöyledir: “Heyhat ki

bıyığı da henüz fazla gür sayılmazdı ve bıraksa, kenef süpürgesi gibi olurdu” (144). Bu cümlede kullanılan “kenef süpürgesi”nin çift katmanlı anlamı ve dışkı ile olan ilişkisi onun argo bir kullanım olduğunu gösteren özelliklerindendir. “Kenef” kelimesi tuvalet, pis ya da temiz olmayan anlamlarına gelir (TDK 507). Kelimenin bu anlamı onu dışkı ile bağlantılı hale getirir. “Kenef süpürgesi” ise; tıpkı metinde de vurgulandığı gibi üst dudağı bile örtmeyen seyrek bıyık anlamına gelir (Aktunç 173). Kelimenin katmanlı yapısı ve dışkı ile olan ilişkisi onu bir argoya dönüştürmüş gösteren-gösterilen dizgeselliğinin de dışına itmiştir. Metindeki bir diğer argo kullanımı da “pekmez akıtmak”tır (15). Bu kelime kan akıtmak ya da beynini dağıtmak anlamlarına gelir (Sönmez 202). Kelimenin kanla olan ilişkisi önemlidir çünkü kan da grotesk bir imgedir. Aynı metinde kullanılan “â-bi-cim”, “Nah-ha!” gibi kelimenin hecelenerek kullanıldığını gösteren ve kelimeye farklı anlamlar kazandıran kullanımlar da argo sayılırlar. Çünkü standart kullanımın dışına taşarak kelimeye farklı bir vurgu ve tonlama katılmış olması, kelimenin anlamını değiştirmiş ve ona yeni anlamlar katmıştır.

Argo kullanımına ait bir başka örnek *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri* adlı romanda görülür. Romanda Aptülzeyyat adlı karakterin yalnızlık derdinden kurtulmak için Acıpayam dağına gittiği anlatılır. Aptülzeyyat teptiği uzun yolun ardından dağda bir “dilber” görür. Aptülzeyyat kızı görünce üzerine doğru koşmaya başlar ancak kız bir “ebemkuşağından” geçince palabıyıklı bir erkeğe dönüşür. Ardından erkeğe dönüşen dilber Aptülzeyyatın peşine verir (98-9). Metinde anlatılan tüm bu gerilimli sahnenin ardından şöyle bir argo kullanımı görülür: “Lutilerin pek meraklı olduğu testisinin peşindeki yiğit tarafından çatlatılmasını önlemek için var gücüyle koşup kadere adeta meydan okudu” (99). Cümlede geçen “testi” kelimesi argoda kış ya da kalça anlamlarına gelir (Aktunç 287). “testiyi çatlatmak” da tecavüze uğramak anlamına

gelir. Dolayısıyla bu kullanımda yine bedenin alt bölgesi ve cinsellik içeren çağrışımlar vurgulanmıştır.

Puslu Kıtalar Atlası romanında Kubelik adındaki Venedikli'nin Latince yazılmış olan ve Rene Descartes'e ait olan *Yöntem Üzerine Konuşma* adlı kitabı çevirirken kullandığı kelimeler argoya çok güzel örnekler sunar. Romanda kitabın çevrilirken kullanılan kelimelerin neden argo olduğu ve bazı kelimelerin kullanılma amacı şöyle anlatılır: “Kubelik’in ağzı kabadayı taifesi tarafından bozulmuş, lisanı ve lügati murdar eylenmişti. Yalnızca lisan-ı erazilden anladığı için ‘zeker’! yerine ‘kıllı’, ‘hasen’ yerine ‘kıyak’, ‘tülye’ yerine ‘katakulli’ gibi kelimelere eğilimliydi” (34). Kubelik karakteri, dili kabadayılardan öğrendiği için “bozulmuş” bir dil yani argo kelimeler kullanarak kitabı çevirmeye çalışır. Alıntıda bahsi geçen “lisan-ı erazil” kabadayılar ve serserilerin konuştuğu bir tür argodur (Aktunç 7). Metinde Kubelik’in kullandığı argo örnekleri de aslında günümüz Türkçesinde pek kullanılmayan kelimeler olduğu için Anar da bir şekilde bu argo kullanımı katmanlı hale getirmiştir. Örneğin Arapça bir kelime olan “zeker” kelimesi fallus anlamına gelir. Metinden yola çıkarak kabadayı argosunda “kıllı” kelimesinin fallus anlamına geldiğini görüyoruz. Burada özellikle fallusun ön plana çıkarılmış olması da buradaki argo kullanımını bedenin alt bölgeleri ile ilişkilendirmesi açısından önemlidir. “Kıyak”, “tülye” ve “katakulli” gibi kelimeler de argo örnekleridir ancak bu kelimeler bedenin alt bölgelerini imlemezler. Tüm bu argo kullanımlarının ortak aritmetiği bizi grotesk imgeler sistemine ait olan bedenin alt topografik bölgelerine götürür. Kan, dışkı, fallus, kalça, makat gibi imgeler, Anar’ın romanlarında argo kullanımın temel unsurlarını oluştururlar. Ayrıca argo kullanımı, dili iktidarın ve resmî söylemlerin yerleşik ve sabit kullanımlarından sıyrarak yeni anlatım olanaklarının yaratılmasını sağlar.

Karnavalın rahat ve özgür ortamı insanların daha samimi ilişkiler kurmasına olanak tanıdığı ve görgü kurallarıyla insanlar arasına mesafe koyan davranış kalıplarını tersine çevirdiği için pazar yerinde kullanılan dil de bu ortama göre şekillenmiştir. Açık saçık konuşmalarla, bedenin alt bölgelerinin ve insanların mahrem hallerinin açıkça teşhir edildiği görülür. Tüm bu dil kullanımları resmî ideolojinin ve dinî kuralların dışında şekillenen, onları yıkmayı ve yerine kuralsız bir dil dizgesini getirmeyi amaçlayan halk mizahının ürünleridir. Resmî ve dinî ideolojilerin dil kullanımlarıyla özel hayata getirdikleri mesafeler yıkılarak; insanın en mahrem halleri uluorta sergilenir ve gündelik hayatta sıradan insanın sıradan halleri devreye girer. Anar'ın romanlarında, görgü kurallarından sıyrılmış ve açık saçık bir anlatımı önceleyen karnaval dilini görebiliriz. *Amat* romanında tıpkı *Gargantua*'da anlatıldığı gibi bir kış silme olayı anlatılır. Romanda geminin katibi çok titiz biridir bu yüzden de sürekli kabız olur ve “hacetini” herkesten farklı bir yerde yapar. Katibin bu mahrem hali romanda şöyle anlatılır: “Kabız olduğum için bazen, gece yarısından imsak vaktine kadar lazımlıkta oturup sızakaldığım da olmuştu. Arkadaşları duymasın diye ıkınıp ıhlamadığım için, harcaması gereken gayret de neredeyse iki kat olurdu. Ayrıca diğerlerinden farklı olarak taharetini, sintineden getirilen taşlarla değil, içme suyu, sabun ve havlu ile yapardım” (44). Rabelai'nin *Gargantua*'sında uzun bir kış silgeci epizodu vardır. Bu bölümde sayılan silgeçler genelde külah, boyun atkısı ve maske gibi bedenin üst bölgelerine ait aksesuarlar ile çeşitli bitkilerden oluşur (Gargantua 80-1). Bahtin, metinde sayılan aksesuarların bedenin üst bölgelerinden alt bölgelerine aktararak tesyüz edildiklerini söyler. Ayrıca metinde sayılan bütün bitkilerin de Ortaçağ'da revaçta olan ve bitkilerin sınıflandırılmasını esas alan botanik tasvirlerin dönemin modasına yapılan bir vurgu olduğunu söyler (Bahtin 404-5). *Gargantua*'da kullanılan kış silgeçlerinin bazı

imgesel anlamlarının olması bu sahne ile farklılık yaratmasına rağmen; mahrem hayatın açık açık ifşa edilmesi ve bedenin alt bölgelerinin anlatılması gemi katibinin kış silme sahnesinde kullanılan dili de etkilemiş ve görgü kuralları askıya alınmıştır. *Amat* romanından bir başka örnek de yeniçerinin sergilediği davranışlarda görülür. Romanda bu sahne şöyle anlatılmıştır: “Kapıdan içeri girdiklerinde, alt rütbede bir yeniçeri divana oturup pabuçlarını çıkarmış, ayak parmakları arasındaki kir tabakasını ovalıyor, sonra da elini burnuna götürüp kokluyordu” (129). Bu örnekte de görgü kurallarının nasıl askıya alındığı görülmektedir.

Anar’ın romanlarında, görgü kuralı ihlallerinin en yoğun biçimde dışkılama ve gaz çıkarma durumlarında ortaya çıktığı görülür. Bunlardan ilki yine *Amat* romanında anlatılır. Geminin aşçısının yemeğin tadına bakmasından sonra nasıl gaz çıkardığı ve yemeği nasıl yediği şu şekilde anlatılır: “Ağzını şapırdattıktan sonra geçirdi. Yemeğin lezzetinden gözleri süzölmüştü. Fakat bu sırada beklenmedik bir şey oldu: İçtiği bir kaşık et suyu adamın mide ve bağırsaklarını harekete geçirmiş olmalıydı ki ‘pırrrt!’ diye bir ses çıktı” (131). Aşçının hem yemeği yerken ağzını şapırdatması hem de geçirmesi yemek yerken görgü kurallarının ihlal edildiğini gösterir. Ebû Osmân El-Câhız’ın *Saray Âdâbı* adlı kitabında hükümdar nedimelerinin vasıflarının anlatıldığı bölümde, görgü kuralları ile vücut salgılarının doğrudan nasıl bağlantılı olduğu anlatılır. Kitapta bir nedimenin balgamını, küçük abdestini (idrar), tükürmesini, safrasını ve esnemesini tutması ve minimal seviyeye düşürmesi gerektiği söylenir (49). Yani vücut atıkları ile adab-ı muaşeret kuralları arasındaki bağ 10. yüzyılda yazılmış olan bu erken dönem metninde de açıkça görülebilir. Anlatının devamında bağırsaklarının harekete geçmesi sonucu gaz çıkarması da açık bir dil kullanımının olduğunu gösterir. Bir diğer gaz çıkarma sahnesi de *Suskunlar* adlı romanda anlatılır. Muhayyer Hüseyin Efendi adlı karakterin cemaat içinde

yellenmesinden sonra lakabının “Muhayyer” olmasının nedeni olarak “yellenirken çıkardığı sesin muhayyer perdesinde” olması gösterilir (27). Romanda bu karakterin yellenmesi ya da gaz çıkarması toplum içerisinde gerçekleşmesi açısından önem arz eder. Çünkü burada sadece özel hayatın ifşası değil, aynı zamanda bu tür görgü kurallarının toplum içerisinde ihlal edilmesi toplumsal normların da sarsılmasına neden olur. Son olarak *Yedinci Gün* romanında başlık paralarını biriktirmek için köyden İstanbul’a çalışmaya gelen köylülerin durumu anlatılır. Romanda köylülerin görgü ve nezaket bariyerlerini nasıl yıktıkları şöyle anlatılır:

Tabiiyetlerinden bir şey kaybetmiş değillerdi. Kaşınmak, sümkürmek, yestehlemek onlar için ayıp şeyler sayılmazdı. Hatta, bir hayırsever, yüz elliye yakın İvrindili’nin kaldığı evde üç kazan nohut pişirtmiş, onlar da afiyetle bu yemeği yemişlerdi. Ancak gece yarısı bunlardan bazıları zarta babilof sesinden uyuyamamıştı. Hatta birkaçı gazdan fenalaşmıştı. Derken biri efkar sigarası yakmak için kibritini tutuşturunca evin üst katı infilak etmiş, kiremitler göklere saçılmış ve ev sahiplerinin çoğunda ciddi yanıklar peyda olmuştu (53-4)

Romandaki bu alıntıda birçok görgü kuralı ihlalinin ve abartılı bir anlatımın olduğu görülebilir. Köylülerin “tabii” davrandıkları vurgulanmıştır çünkü onlar resmî hiyerarşik yapıların ve davranış kalıplarının uzağında yaşarlar. Hakim düşünce normlarının merkezinden uzak yaşamalarından dolayı da daha doğal davranırlar. “Kaşınmak” ve “sümkürmek” edimleri her ne kadar aşırı birer davranış olmasa da toplum içinde “yestehlenmek” yani dışkılamak görgü kurallarını yerle bir eden bir davranış şeklidir. Ayrıca diğer örneklerde de anlatıldığı gibi aynı yerde kalan bu insanlar o kadar çok gaz çıkarmışlardır ki yakılan bir kibrit sonucu kaldıkları yerin tavanı havaya uçmuş ve bazıları da yanarak yaralanmıştır. İnsan davranışlarının

doğal bir şekilde yaşandığı ve hiçbir normun hakim olmadığı bu anlatı, tıpkı karnaval yaşamının kuralları altüst eden yapısına benzemektedir. Görgü kurallarının askıya alınmasının ve insanın mahrem hayatının anlatılmasının dile yansımaları da aynı oranda açık, kuralsız ve dizgesiz olmasını sağlayarak, statik ve durağan olan davranış kalıplarını yıktığı gibi dilin de kendi bariyerlerini yıkmasını ve anlamlar doğurmasını sağlar.

Karnavalın bir diğer özelliği de birden çok bilinci ve dili bir araya getirmesi, bu sayede dilin tek biçimli yapısını kırmasıdır. Tekdilli söylemin yetkisi, kurallarla örülmüş inşa edilmiş yapısı, pazar yerinin çokdilli yapısıyla iktidarını yitirir, tersine çevrilir ve yeniden farklı bir formda doğar. Karnavaldaki dil, tek sesli otoriteyi tehdit eder, farklı dillerin ve bilinçlerin karşılaşma alanı olan karnaval, bu sayede tek bir anlama bürünen resmî söylemin anlam alanını genişleterek, dilin farklı anlamlara kapı aralamasını sağlayarak katmanlaşmasını sağlar. Anar'ın romanlarında, farklı dillerin, ağız ve şive taklitlerinin olması, dilinin tıpkı karnavalda olduğu gibi çoksesli bir yapıda olmasını sağlamıştır. Çünkü Anar, "İstanbul Türkçesi" ile belirlenen ve Türkçe yazım ve konuşmada hakim unsur olan bu dilin sınırlarını aşarak, yerel ağızların ve çeperde kalmış dillerin de romanda yer almasını sağlamıştır. *Suskunlar* romanında def çalıp şarkı söyleyen kıptilerin konuşması ve şive taklitleri şöyle verilir: "Ade oradan! Yapmayın! Te bakasın şu mevtaya! Alasın bir ibret! Şu iki günlük dünyada, te işte büle yaşayasın gönlünce bizim gibi!" (201). Benzer bir örneği *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde de görebiliriz. Bu romanda Bursa'nın kenar mahallelerinde kıptilerle çingeneler arasında geçen konuşma şöyledir: "Abe çalarsın ep ağlamaklı nağmeler! Müteessir edersin bizi! Şu iki günlük dünyada derde kasvete boğarsın epimizi! Abe komşuluk bu mudur? Komşu komşuyu rahatsız eder mi iç?" (198). *Yedinci Gün* romanında da yine bunlara benzer fakat daha çok köylülere has

olan bir şive taklidi vardır. Romanda Kambur Bevval adlı karakterin konuşmaları şu şekildedir: “Var ko benceğizi gidem! Ko Selocuğu! Bre etmen! Ziyadesiyle gencem! Torun tosun ne ider! Çoluk çocuk avrat bacı ne ider! Ziyadesiyle altın virirem! Yeter ki tez salasın benceğizi! Ko beni ko! Oyyy!” (69). Anar’ın romanlarındaki bu tür şive taklitleri, karnaval dili gibi çok farklı dilleri bir araya getirmesini önceler. Elbette karnavalda, resmî ideolojinin dili olan Latince ile çeperde kalmış olan ulusal dillerin karşılaşması söz konusudur. Bu karşılaşma sayesinde özellikle resmî dili temsil eden Latincenin bozulması, farklı dillerle karşılaşması önemlidir çünkü dil bu sayede statik yapısından kurtularak yeni anlamlar üreterek farklılaşır. Karnavalın temel işlevi olan yenilenme de bu sayede gerçekleşir. Anar’ın romanlarındaki bu tür şive taklitleri ya da lisan-ı erazil gibi kabadayı ve serserilerin konuştuğu argonun kullanımı da tıpkı karnavalda olduğu gibi dilin toplumun birçok kesimini yansıtmayı olanaklı kılarak çokdilli bir yapıya bürünmesini sağlar.

Karnavalda kullanılan açık saçık dilin, sövgüler, beddualar ve hürmetsiz sözlerin doğrudan grotesk bedenle de ilişkisi vardır. Çünkü sövgülerdeki alçaltıcı ve itibarsızlaştırıcı ton ve bedenin alt bölgelerine yöneltilen sözler onu grotesk edebiyatın dili ve imgeleriyle doğrudan bağlantılı hale getirir (Bahtin 55). Özellikle taç alma ve dayak ile olan ilişkisi, sövgü ve hürmetsiz sözleri grotesk imgelerle bağlantılı hale getirir. Karnavalda başına taç giydirilerek kısa bir süre kral olan soytarının başındaki taç dayak ve küfürlerle elinden alınır, soytarı tekrar alçaltılır, itibarsızlaştırılır ve hiyerarşik yapı da küfürler eşliğinde yerle bir edilir. Bahtin bu durumu şöyle açıklar: “Sövgü ve dayak, bir kostüm değişimine, bir metamorfoza denk gelir. Sövgü, sövülenin öteki, hakiki yüzünü ortaya çıkarır, sahte kıyafetlerini çeker alır, maskesini düşürür. Bu, kralın tacının elinden alınmasıdır” (224).

Sövgünün dayak ile ilişkili olması her iki imgenin de bedenin anatomik yapısına

yaptıkları vurgudan ileri gelir. Dayak hem ta alma imgesinde olduğu gibi itibarsızlaştırıcı bir anlam taşır hem de bedeni parçalayarak bedenın organlarına ayrı ayrı vurgu yapar. Aynı durum sövgüler için de geçerlidir. Ayrıca, ta giydirme ve ta alma imgesi grotesk gerçekliğin ölüm ve yeniden hayat bulma veçhesiyle ilişkilidir. Bahtin’e göre “sövgü ölümdür” ancak eski otoritenin yıkılıp yerine yenisinin gelmesini sağlayan ölüm imgesinde olduğu gibi yeniden hayat veren bir anlama bürünür (225).

Anar’ın romanlarında da sövgü, küfürlü sözler, hakaretler ve beddualara sıkça rastlanır. Özellikle *Suskunlar* romanında arşı ortasında önce birbirlerine küfürler ve hakaretler eden ardından da kavga eden iki ihtiya arzuhalcinin sahnesi, sövgü ve dayak imgelerini bir araya getirmesi açısından önemlidir. Romanda yetmiş yaşın üzerinde oldukları belirtilen bu iki arzuhalci kavga ederken birbirlerine ağır küfürler ederler ve küfürlerin tamamı bedenın alt bölgelerine işaret eder. Bu küfürler şoyledir: “Labunya! Mebun! Dbrzade! İskerlet! Sabuncu! Hamam Oğları!” (95). Küfürler doğrudan ya da dolaylı yoldan bedenın alt bölgelerine işaret ederler. “Labunya” kelimesi, edilgin eşcinsel anlamına gelir. “Mebun” kelimesi de yine eşcinsel bir anlam barındırmaktadır. “Dbrzade” kelimesi de edilgin eşcinsel anlamına gelir ancak “dbr” kelimesi makat anlamına gelir ve kelime bu kökten türeyerek doğrudan alt bölgeyi vurgular (Aktunç 90). “Sabuncu” kelimesi erkek çocukla ilişkiye giren anlamına gelirken; “Hamam oğları” da edilgen genç erkek anlamına gelir (Aktunç 127). İhtiyarların birbirlerine ettikleri bütün küfürler cinsel göndermeleri olan ve bedenın alt bölgeleri ile doğrudan bağlantılı küfürlerdir. Bu tür sövgüler itibarsızlaştırır, indirger ve bu sayede grotesk imgelere dnşrlr. İhtiyarlar kavga ederken “yediği tokadı n şiddetiyle” kavuğunu düşüren ihtiyarın keli görülür (95). Bu sahne tacı kafasından alınan soytarı imgesine birebir uyar. Çünkü

hem dayak yiyen hem de küfürlere maruz kalan ihtiyar, tıpkı karnaval eğlencelerindeki tacı elinden dayak ve küfürlerle alınan soytarıya benzemektedir. *Suskunlar* romanındaki bu sahne ayrıca bir pazarda geçmektedir. Yani bir karşılaşma alanı olarak aşırılıkların sergilendiği ve resmî otoritenin dışına çıkılan bir kronotop söz konusudur. İhtiyarlar kavga ederken etraflarında onları ayırmaya çalışan bazı kişilerin söyledikleri sözler de resmî ideolojiyi ve dinsel normları içermesi açısından önemlidir. Bu kişilerin söylediği sözler metinde şöyle yer alır: “İkiniz de tahsil terbiye görmüş, derya gibi mütefekkirsiniz! İt uğursuz gibi dalaşmak size yakışmaz! Yapmayın! Etmeyin! Ayıptır! Günahtır! İlim irfan sahibi, yaşlı başlı adamlarsınız!” (96). Çevredeki kalabalığın kavgayı durdurmak için söyledikleri bütün sözler görgü ve ahlak kurallarını ve dinsel normları baz alarak söylenmiştir. Çünkü kavga ve küfürlü sözler tüm norm ve kuralların kabuğunu kırarak onlara tehlike oluşturmakta, yıkıcı bir etkiye dönüştürmektedir. Yaşamın kurallarla örülü ve sabit olan yapısı yırtılarak yaşamla yeni ve farklı temas noktaları kurmanın olanakları yaratılmakta ve bunlar birer devinime dönüşmektedir.

Bir başka küfür sahnesi de *Yedinci Gün* romanında geçmektedir. Bevva adındaki karakterin sövgü ve hakaret içeren sözleri şöyledir: “Yok gayfe yap! Yok derliğimi gedir! Dümbüh! Gebeşaki! Yok dalgayı ayarla! Yok gazana gömür at! Yoh uyuma! Yoh galhma! Hıyarağa! Yoh yimegi bişir! Yoh helaya su döğ! Yoh odanın dozunu al! Ibına!” (84). Bu romandaki sahne *Suskunlar*’daki kadar açık sövgüler barındırmamaktadır ve dayakla ilişkili bir sahne değildir. Ancak buradaki küfürler de cinsel çağrışımlı küfürlerdir. “Dümbüh” yani dümbük kelimesi kadın pazarlayan kişilere söylenen bir argodur (Aktunç 91). “Gebeşaki” kelimesi aptal, bön gibi anlamlara gelir ve cinsel bir çağrışımı ya da anlamı olmayan bir hakaret ifadesidir.

“İbina” ise gey anlamına gelir ve bu da cinsel anlamı olan ve bedenin alt bölgelerini imleyen bir dil kullanımıdır.

Küfürli konuşmalar ve sövgülerle benzer grotesk imgeler barındıran bir diğer mesele de övgüdür. Bahtin, övgü ve sövgülerin birbirinden ayırt edilemeyeceğini çünkü övgünün müphem yapısından dolayı içerisinde aynı zamanda sövgüyü de barındırdığını; taç giydirme ve taç alma imgelerinin yani ölüm ve yeniden hayat verme imgelerinin aynı zamanda övgüyü de içerdiğini söyler (192). Övgüler, grotesk anlatımın en önemli işlevlerinden biri olan müphem çift anlamlılığı tıpkı Janus yüzü gibi aynı anda barındırırlar. Sövilen kişi, bir yandan övülürken diğer yandan itibarsızlaştırılır. Yaşam ve ölüm aynı anda vücut bulur. Övgü ve küfürler resmî dilde tamamen ayrılmış olmasına rağmen karnavalda birbirlerini bütünleyen ya da birbirlerini kapsayan yapılara sahiptir. Ayrıca, grotesk anlatımda övgü genelde ters anlamını ifade etmek için ironik bir şekilde de kullanılabilir ya da övgü sövgüye dönüşebilir (Bahtin 191). *Galîz Kahraman* romanında dedesinin İdris Amil’i övdüğü sahnedeki müphem ton bu konuyla uyumlu bir örnektir. Romanda bu sahne şöyle anlatılır: “Efendimizin bila kusur pipisini gören hacı dedesi, hem pederine hem de maderine bebeciğin istikbalde Allah dostu olacağını, Cenab-ı Hakkın’ın yolunda muazzam merhale kat edip yüksek bir mertebeye geleceğini müjdelemişti” (10). Bu sahnede yeni doğmuş olan bebeğin fallusu ya da argodaki kullanımı olan “pipisi” üzerinden gelecekte dindar bir kişi olacağı müjdenlenmektedir. Fallus itibarsızlaştırıcı bir grotesk imgedir ve dinsel olanla yan yana getirilerek övgüde bir müphemlik yaratılmıştır. Kutsal ve yüce olan dinsel kültürler fallus imgesiyle birleştirilerek indirgenmiş ve övgüde hem semavi hem de dünyevi iki ayrı imge bir araya getirilmiştir. Bir yandan taç giydirilirken diğer yandan taç çıkarılmıştır.

Bir diğerk övgü örneği de *Suskunlar* romanında geçmektedir. Romanda Rafael adındaki doktorun övgüsü hem ironi ile anlatılmıştır hem de yoğun grotesk imgeler barındırır. Rafael karakteri romanda şöyle anlatılır: “Ayrıca dindar bir Hristiyan’dı da. Çünkü birkaç kez yağmura yakalandığı sayılmazsa, vücuduna su sadece bebekliğinde vaftiz olduğu vakit temas etmişti... Sadece sakal tıraşı olan bu efendinin, yüzünden başka hiçbir yerine ustura değmemiştir. Bu yüzden apış arası ve koltuk altları bit kaynıyordu” (181). Metinde Rafael ilk anlatılmaya başlandığında hayatını ilme adanmış olduğu söylenerek övölür ve ardından da iyi bir Hristiyan olduğu söylenerek övgüye devam edilir. Ancak dindarlığı vücuduna su değmemesi ile açıklanmaya çalışılır ki bu durum övgünün müphem ve ironik boyutunu ortaya koyar. Söylenen şeyin tersi kastedilir. Ardından yapılan “apış arası” vurgusu anlatıyı daha da müphem kılmış ve alt bölgelere ve fallusa vurgu yapıldığı için karakter itibarsızlaştırılarak anlatılmıştır. Rafael, hiç yıkanmamasına ve bitlenmiş olmasına rağmen günde en az bir buçuk saatini elinde tarakla aynanın karşısında geçirir (182). Rafael’in bu kadar kirli olmasına rağmen aynanın karşısında bu kadar zaman geçirmesi yine müphem bir durumdur. Anlatıdaki ironi tonu hiç düşmez. İlerleyen kısımda şunlar anlatılır: “Rafael, cilt bakımını da ihmal etmeyen efendiden biri sayılırdı. Yüzündeki kırışıklıkları gidermek için Rafael, cinsaçı, Arap devesi idrarı ve sümöklüböcekten husule getirdiğı bir merhemi göz kenarlarına, alnına ve yanaklarına bolca sürerdi” (182). Cilt bakımı için kullandığı maddelerden birinin idrar olması anlatıyı müphem kılmıştır çünkü cilt bakımını ihmal etmediğı söylendikten sonra ironik bir şekilde idrar gibi itibarsızlaştırıcı maddeler sıralanmıştır. Rafael için yapılan övgülerden birisi de müsrif olmadığı hakkındadır. Ancak bu da yine aynı grotesk müphemliği barındırmaktadır çünkü Rafael’in müsrif olmaması durumu, yirmi yıl önce babasından kalan üç kalıp sabundan ikisinin olduğu gibi durduğu ve

üçüncüsünün de üzerinin biraz aşındığı söylenerek anlatılmaktadır (182). Bir yandan cimri olmadığı için övülürken diğer yandan da ne kadar kirli olduğu ironik bir dille anlatılmaktadır. Yani yine hem övgü hem de sövgü bir aradadır. Bu karakterin anlatımı devam ettikçe ironi artmaktadır ve en sonunda şunlar söylenerek anlatının bütünü ironik bir övgüyle sona erdirilir: “Ama, bakımını aksatmayan bu efendinin bazı kötü huyları da yok değildi” (182). Buraya kadar anlatılan her şey olumluymuş gibi bir ima yapılır, ancak bu övgünün çift yönlü doğasını ortaya koyan ve bütün anlatımı ters bir imayla birleştiren bir itibarsızlaştırmaya dönüştürülür.



SONUÇ

Bu tezde çağdaş Türk edebiyatı yazarlarından, İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası*, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, *Amat*, *Kitab-ül Hiyel*, *Suskunlar*, *Yedinci Gün* ve *Galiz Kahraman* romanları, Mihail Bahtin'in "Karnavalesk" teorisi ışığında aydınlatıldı. Kültür ve edebiyat kuramcısı ve dil felsefecisi olan Bahtin'in çok yönlü birikimi aynı zamanda kuramlarının da benzer şekilde farklı disiplinlerden beslenerek oluşmasını sağlamıştır. Benzer şekilde Anar'ın romanlarının içerdiği tarihsel ve kültürel bilgi yoğunluğu ve kullanılan dilin zengin ve sıra dışı yapısı, bu metinlerin de karnaval kuramına uygun bir şekilde okunmasına imkân tanımıştır. Yarattığı eğlenceli, şen ve mizahla yüklü roman dünyaları, tuhaflikların ve skandalların boy gösterdiği anlatılar, Anar'ı çağdaş Türk edebiyatının Rabelais'i ya da Cervantes'i konumuna getirmiştir.

Tezin temel dinamiklerinden olan komik edebi türler, mizah ve gülme olgusunun edebi metinlerde nasıl yer buldukları ve bu olguların edebi metinleri nasıl şekillendirdikleri kuramın sınırları içerisinde ele alındı. Tezin her bölümünde hakim unsur olarak bu olgular ön plana çıkmıştır çünkü karnaval kuramı halk mizahı geleneğinden beslenerek inşa edilmiş ve bütün asık suratlı, katı ciddiyet normlarını dışlamıştır. Anar'ın romanlarının da mizahla yüklü yapısı tezdeki bu olgunun temel direk olarak öncelenmesini sağlamıştır.

Tezde karnaval kuramının üç önemli ögesi olan beden, gülme ve dil konuları tarihsel süreç içerisinde kazandıkları anlamlar ile ele alındı ve bu fenomenlerin

Anar'ın romanlarında nasıl karşılık buldukları gösterildi. Ancak tezin sınırlı yapısından dolayı karnavala ait olan “oyun” ve “popüler şenlik imgeleri” tezin dışında tutuldu. Karnaval teorisiyle ilgili yapılacak olan çalışmalarda tezin dışında tutulmuş olan bu iki konunun çalışılması, teorinin daha geniş bir açıdan ele alınmasını sağlayacaktır. Özellikle “popüler şenlik imgeleri”nin Osmanlı-Türk edebiyatında nasıl şekillendiğini saptamak, karnaval teorisinin Türk edebiyatına ait olan eserlerde bulgulanmasını ve yorumlanmasını kolaylaştıracaktır.

Yapılan bu çalışmayla beraber karnavala ait olan imge sistemlerinin ve karnaval temalarının hala yaşadığı ve Anar'ın metinleri içerisinde varlıklarını sürdürdükleri ispatlanmıştır. Batı medeniyetinin kültür ve inanç normlarıyla inşa edilmiş olan karnaval teorisinin, evrensel temalarının Doğu (özelde Osmanlı) medeniyetlerinin kültür ve inanç normlarıyla örülmüş olan metinlerde de saptanabileceği gösterilerek ileride yapılabilecek çalışmaların önü açılmıştır. Ancak Doğu ile Batı medeniyetlerinin düşünce normları arasındaki farklılıkların da göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Her ne kadar karnaval temaları evrensel olgular üzerine inşa edilmiş olsa da kültürler ve inanç sistemlerinin kendilerine ait olan farklı dünya görüşlerini tam olarak yansıtamamaktadır. Çünkü karnaval teorisi genel hatlarıyla Hristiyan inancı ve Batılı kültür kodları üzerinden şekillendirilmiştir. Bu yüzden de teorinin yaratmış olduğu boşluğu giderebilmek ve edebi metinleri özgün değerleriyle çözümleyebilmek için karnaval temalarının, Doğu inanç ve kültür normları içerisinde nasıl konumlandıkları çözümlenmelidir.

Halk mizahı ve grotesk karnaval teorisinin iki temel kaynağıdır. Bahtin teorisini bu iki bileşeni bir araya getirerek inşa etmiştir. Bu yüzden Osmanlı-Türk edebiyatı metnlerini ya da çağdaş Türk edebiyatına ait olan metinleri karnaval

teorisiyle çözümleyebilmek için de halk edebiyatı kaynakları ile grotesk temalarının çözülmesi gerekmektedir.

Metin And, *Türk Tiyatro Tarihi* adlı eserinde, Türklerin Anadolu'ya gelmeden önce burada yaşayan eski uygarlıkların Türk kültürünün gelişmesinde önemli katkılarının olduğunu söyler. Bu etkinin de en çok köylerdeki seyirlik oyunlarında görüldüğünü ve yakın Doğu'ya özgü bolluk törenlerinin Türk kültüründe günümüze değin yaşadığını iddia eder. Ayrıca Orta Asya ve şaman inançlarının etkisinin Anadolu'da hala geniş ölçüde var olduğunu vurgular (9). Dolayısıyla Türk edebiyatının halk mizahı ya da halk edebiyatı kaynaklarını incelemek ve karnavala ait temaları bulabilmek için geniş bir yelpazeden bakmak gerekmektedir. Çünkü And'ın da ileri sürdüğü gibi Türk kültürü hem Orta Asya'daki atalara ait inanç ve değerleri hala geniş ölçüde yaşatmakta hem de Anadolu'ya gelindiğinde daha önceki kültürlerden etkilenerek dokunmuş renkli bir kumaş meydana getirmektedir. İslamiyet'in de kabul edilmesiyle beraber Arap ve Fars kültürlerinin etkisi Türk kültürünün kaynaklarını genişletmekte ve etki alanının artmasına neden olmaktadır. Tezden hareketle karnaval teorisi ve karnavala ait temalardan yola çıkılarak yapılacak olan halk edebiyatı çalışmaları farklı bir perspektifle okunabilme imkanı sağlayacaktır. Karnaval teorisinden yola çıkılarak yapılacak olan çalışmalar hem halk edebiyatı üretimlerinin daha iyi anlaşılmasını sağlayacak hem de karnaval temalarının Türk kültüründe nasıl inşa edildiği anlaşılacaktır. Birçok kültür ve inanç sisteminin etkisinde yeşeren halk edebiyatının kodları bu sayede daha anlaşılır olacaktır. Nasrettin Hoca fıkraları, Bektaşî hikayeleri, köylerde hala devam etmekte olan seyirlikler ve hasat kutlama törenleri gibi halk mizahı ile şekillendirilmiş olan tüm kültürel olgular karnaval teorisinin imkanlarıyla daha anlaşılır hale gelecektir.

Karnavalın diğerk önemli bir öğesi olan ve tezde de açıklanan grotesk literatürü, halk edebiyatı ve Osmanlı-Türk edebiyatı ürünlerinin çözümlenmesinde yararlı olacaktır. Tezin sınırlı yapısından dolayı grotesk temaların Osmanlı-Türk edebiyatı ürünlerinde ve Doğu anlatılarında nasıl konumlandıkları yeterince tartışılmadı. Firdevsi'nin *Şehnâme*'si, *Binbir Gece Masalları*, Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatnâme*'si gibi içerisinde birçok tuhaflığı ve grotesk temayı barındıran bu gibi metinlerin çözümlenmesi, Osmanlı-Türk edebiyatında grotesk literatürünün nasıl şekillendiğinin anlaşılmasını sağlayacaktır. Kapsamı ve sınırları çok geniş olan bu çalışmanın yapılması, Batı kültür ve düşünce normlarıyla oluşturulmuş olan grotesk literatürünün yaratmış olduğu boşluğu kapatacaktır. Bu sayede Osmanlı-Türk edebiyatı metinlerine kendi düşünsel ve kültürel normlarıyla inşa edilmiş grotesk temalar gözüyle bakma imkanı doğacaktır.

Karnaval teorisinin en önemli unsurlarından biri olan beden konusu, tezde toplumsal, tarihsel ve kozmik boyutlarıyla ele alındı. Ancak yine karnaval teorisinin Batı normlarıyla şekillenmesinden dolayı bedenin alımlanışıyla ilgili bazı problemler ortaya çıkmaktadır. Çünkü Bahtin bedenin tarihsel süreç içerisinde kazandığı bütün imgeleri ve anlamları Hristiyanlık inancı ve Avrupa kültürü üzerinden okumuştur. Bu açmazı gidermek için bedenin Osmanlı-Türk ya da Doğu inanç ve kültürel normlarıyla nasıl şekillendiğini açıklamak gerekmektedir. Tezde bu farklılıklara kısaca değinildi ancak bedenin Doğu medeniyetlerinde nasıl olgusallaştırıldığı ve tarihi süreç içerisinde ne gibi fenomenleri barındırdığı yapılması gereken çalışmalar arasındadır. Beden literatürüyle ilgili ortaya çıkan bu boşluğu doldurmak, bedenin Osmanlı-Türk inanç ve kültüründe nasıl şekillendiğini anlamak edebi metinlerin daha katmanlı okunmasını ve çözümlenmesini sağlayacaktır.

Sonuç olarak, İhsan Oktay Anar'ın romanlarında, karnaval öğelerinin hala capcanlı bir şekilde var olduklarını ve romanlarının anlamsal evrenini şekillendiren temel dinamiklerden biri olduğunu gördük. Bahtin'in öngördüğü gibi karnaval imgeleri farklı kültürlerde ve farklı zamanlarda varlıklarını koruyan ve hiçbir zaman yok olmayacak temsillerdir.



SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Akçam, Alper. *Türk Romanında Karnaval*. Ankara: Ürün Yayınları, 2010.
- Aktunç, Hulki. *Türkçenin Büyük Argo Sözlüğü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Anar, İhsan Oktay. *Amat*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- . *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010
- . *Galîz Kahraman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- . *Kitab-ül Hiyel*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- . *Puslu Kıtalar Atlası*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- . *Susunkunlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- . *Yedinci Gün*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- And, Metin. *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Artun, Avcı. "Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece". *Birikim*. 166 (Şubat 2003): 80-96.
- Bahtin, Mihail M. *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- . *Karnaval'dan Romana*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- . *Rabelais ve Dünyası*. Çev. Çiçek Öztekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- . *The Dialogic Imagination*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Texas: University of Texas Press, 1994.
- Belge, Murat. *Tarihten Güncelliğe*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Bergson, Henri. *Gülme*. Çev. Yaşar Avunç. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.

- Boratav, Pertev Naili. *Nasreddin Hoca*. İstanbul: Isık Yayınları, 2014.
- Brandist, Craig. *Bahtin ve Çevresi*. Çev. Cem Soydemir. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2011.
- Büyüktunçay, Mehmet. “Sistem Parodileri Ve Dizgeselliğin Çözülüşü: Mihail Bahtin François Rabelais Okuması Çerçevesinde İhsan Oktay Anar’ın Muammalı Folklorik Yergisine Eleştirel Bir Yaklaşım”. *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt: 9, Sayı:2, 2011.
- Courtine, Jean-Jacques. “Gayrı İnsani Beden”. Çev. Saadet Özen. *Bedenin Tarihi 1*. Cilt. Haz. Alain Corbin ve Jean-Jacques Courtine. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Çıraklı, Mustafa Zeki. “Çoksesli Söylemin İnşası ve İfşası: Mikhail Bakhtin ve Argo”. *Hece* 158 (Şubat 2010): 79-84.
- Darnton, Robert. *Büyük Kedi Katliama: Aydınlanma Fransa’sında Düşünceler, İnanışlar*. Çev. Mustafa Yılmaz. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2015.
- Deleuze, Gilles. *Sacher-Masoch’un Takdimi*. Çev. İnci Uysal ve İlknur İgan. İstanbul: Norgunk Yayınları, 2007.
- Douglas, Mary. *Saflık ve Tehlike: Kirlilik ve Tabu Kavramlarının Bir Çözümlemesi*. Çev. Emine Ayhan. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- Eagleton, Terry. *Edebiyat Kuramı*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.
- Ebû Osmân El-Câhız. *Saray Âdâbı: Kitâbü’t Tâc fî ahlâki’l-mülûk*. Çev. Ali Benli. İstanbul: Klasik Yayınlar, 2015
- Ecevit, Yıldız. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

- Eco, Umberto. *Çirkinliğin Tarihi*. Çev. Ali Cevat Akkoyunlu. İstanbul: Doğan Kitap, 2009.
- . *Güzelliğin Tarihi*. Çev. Ali Cevat Akkoyunlu. İstanbul: Doğan Kitap, 2009.
- Edwards, Justin ve Rune Graulund. *The Grotesque*. New York: Routledge, 2013.
- Tezcan, Semih ve Hendrik Boeschoten. *Dede Korkut Oğuznameleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Gelis, Jacques. “Beden, Kilise ve Kutsal”. Çev. Saadet Özen. *Bedenin Tarihi 1. Cilt*. Haz. Alain Corbin ve Jean-Jacques Courtine. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Georgeon, François. “Osmanlı İmparatorluğu’nda Gülmek”. Çev. Ali Berktaş. *Doğu’da Gülmek*. Haz. İrene Fenoglio ve François Georgen. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000. 79-90.
- Gezgin, Deniz. *Hayvan Mitosları*. İstanbul: Sel Yayınları, 2014.
- Gündüz, Osman. *İhsan Oktay Anar’ın Kurgu Dünyası*. İstanbul: Grafiker Yayınları, 2012.
- Ergül, Savaş. “Machiavelli ve Siyasal Grotesk İçin Bir Deneme”. *Grotesk*. Der. Güzel, Şebnem Pala. İstanbul: Bilge Su Yayınları, 2016.
- Harpham, Geoffrey. “The Grotesque: First Principles.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34.4: 461-468, 1976
- İrzık, Sibel. “Önsöz”. *Karnaval dan Romana*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- İbn Sina ve İbn Tufeyl. *Hay bin Yakzan*. Çev. M. Şerefeddin Yaltkaya ve Babanzâde Reşid. Haz. Ahmet Özalp. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Janson, Tore. *Dillerin Tarihi*. Çev. Mehmet Doğan. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2016.
- Kamözüt, Cem. “On Yedinci Yüzyıl Bilim Devriminin Hazırlayıcısı Olarak

- Mediciler ve Michelangelo”. *Dergi Park* 1 (Şubat 2015): 23-43.
- Kayser, Wolfgang. *The Grotesque In Art and Literature*, 2.ed., Indiana University Press, Indiana, 1968.
- Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit, Tevrat, Zebur (Mezburlar) ve İncil. İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi, Acar Matbaacılık, 2000.
- Kundera, Milan. *Saptırılmış Vasiyetler*. Çev. Özdemir İnce. İstanbul: Can Yayınları, 2010.
- Kur’ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli. Elmalılı Hamdi Yazır, Sadeleştiren: Prof. Dr. M. Sadi Çögenli, Takdim: Prof. Dr. Orhan Okay. İstanbul: Huzur Yayın Dağıtım Pazarlama Ticaret Limited Şirketi, 2007.
- Lindemann, Mary. *Erken Modern Avrupa’da Tıp ve Toplum*. Çev. Mehmet Doğan. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2013.
- Mandressi, Rafael. “Teşrih ve Anatomi”. Çev. Saadet Özen. *Bedenin Tarihi 1. Cilt*. Haz. Alain Corbin ve Jean-Jacques Courtine. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Moretti, Franco. *Modern Epik: Goethe’den Garcia Marquez’e Dünya Sistemi*. Çev. Mehmet Murat Şahin. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005.
- Morson, Gary Saul ve Carly Emerson. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Nietzsche, Friedrich. *Tragedyanın Doğuşu*. Çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.
- Öngören, Ferit. *Türk Mizahı ve Hicvi*. İstanbul: Türkiye İş ve Kültür Yayınları, 1983.
- Özdemir, Gülseren. *İhsan Oktay Anar’ın Romanları*. İstanbul: Gece Kitaplığı, 2014.
- Parla, Jale. *Don Kişot’tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- Rabelais, François. *Gargantua*. Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat ve Vedat

- Günyol. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.
- Rozenthal, Franz. *Erken İslam'da Mizah*. Çev. Ahmet Aslan. İstanbul: İris Yayıncılık, 1997.
- Sanders, Barry. *Kahkahanın Zaferi: Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Smadja, Eric. *Gülmek*. Çev. Sırma Naz Arım. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2013.
- Üner, Ayşe Melda. “Metinler ve Metinlerarası Okuma: *Suskunlar*”. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Cilt 13 Sayı 23 Haziran ss.196-206. 2010.
- Vice, Sue. *Introducing Bakhtin*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- Vico, Giambattista. *Yeni Bilim*. Çev. Sema Önal. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2007.
- Zupancic, Alenka. *Komedi: Sonsuzun Fiziği*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2011.
- Winternitz, Moritz. *Hint Destanları: Ramayana, Mahabharata, Harivamşa*. Çev. Korhan Kaya. Ankara: İmge Kitabevi, 2002.

ÖZGEÇMİŞ

1987 yılında Diyarbakır’da doğdum. 2011 yılında Kocaeli Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun oldum. 2011-2012 eğitim yılında Kocaeli Endüstri Meslek Lisesi’nde edebiyat öğretmenliği yaptım. 2013 yılından bu yana Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı bölümünde yüksek lisans yapmaktayım.

