

# söylem

FİLOLOJİ DERGİSİ



e-ISSN 2548-0502

Haziran 2017 \* Sayı 3

*Söylem, haziran ve aralık aylarında olmak üzere  
yılda iki kez yayımlanan ulusal-hakemli bir e-dergidir.*

## YÖNETİM

<b>Editör</b>	: Doç. Dr. Oktay Yivli
<b>Editör yrd.</b>	: Uzm. Senem Gezeroğlu Arş. Gör. Ahmet Duran Arslan Uzm. Birsal Sağıroğlu
<b>Yayıncı</b>	: Yusuf Çetin
<b>İngilizce danışmanı</b>	: Prof. Dr. Çiğdem Pala Mull
<b>İletişim</b>	: <a href="http://dergipark.gov.tr/soylemdergi">http://dergipark.gov.tr/soylemdergi</a> <a href="mailto:oktayyivli@hotmail.com">oktayyivli@hotmail.com</a>

## Dizin (Index)



## DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Mustafa Argunşah	(Erciyes Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurullah Çetin	(Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. S. Dilek Yalçın Çelik	(Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Medine Sivri	(Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Fazıl Gökçek	(Ege Üniversitesi)
Prof. Dr. Alaattin Karaca	(Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Prof. Dr. İbrahim Dilek	(Gazi Üniversitesi)

## BU SAYININ HAKEMLERİ

Prof. Dr. Ali Akar
Prof. Dr. Yunus Balcı
Prof. Dr. Alaattin Karaca
Prof. Dr. Muharrem Dayanç
Prof. Dr. Çiğdem Pala Mull

Doç. Dr. Yasemin Mumcu  
Doç. Dr. Sefa Yüce  
Doç. Dr. Bedia Koçakoğlu  
Doç. Dr. Oğuz Öcal  
Doç. Dr. Orhan Oğuz  
Doç. Dr. Fatma Şahan Güney  
Yrd. Doç. Dr. Maksut Yiğitbaş  
Yrd. Doç. Dr. Sevim Sermet  
Yrd. Doç. Dr. Özlem Nemutlu  
Yrd. Doç. Dr. Erdoğan Kul  
Yrd. Doç. Dr. Veli Uğur (2)  
Yrd. Doç. Dr. Sevtap Köprülü  
Yrd. Doç. Dr. Ebru Özgün  
Yrd. Doç. Dr. Şamil Yeşilyurt  
Yrd. Doç. Dr. Neşe Harbalioğlu  
Yrd. Doç. Dr. Ferda Zambak

## MAKALELERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

*Söylem*; dil, dilbilim, dil felsefesi, edebiyat inceleme ve araştırmaları, edebiyat kuramı, karşılaştırmalı edebiyat, edebî eleştiri, göstergebilim, anlatıbilim, halkbilim, çeviribilim, edebiyat sosyolojisi ve edebiyat felsefesi alanlarında yapılan özgün bilimsel çalışmalara, kitap tanıtımlarına ve çevirilere yer veren hakemli bir dergidir.

*Söylem* dergisine gelen yazılar, editörler grubu tarafından dergi ilkelerine uygunluk açısından incelenir. Uygun bulunanlar ilgili alandaki iki hakeme gönderilir. Hakemlerin kimlikleri gizli tutulur ve hakem raporları beş yıl süreyle saklanır. Hakem raporlarından biri olumsuz olduğu takdirde makale, üçüncü hakeme gönderilebilir ya da editörler kurulu son kararı verebilir. Yazarlar, hakem ve yayın kurulunun eleştiri ve önerilerini dikkate alırlar. Katılmadıkları hususlar varsa gerekçeleriyle itiraz ederler.

*Söylem*'de yayımlanan yazılar için yazarlara telif ödenmez. Yayımlanan yazıların yayın hakkı yazarlarınca *Söylem* dergisine devredilmiş sayılır. Yazılardaki görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir. Dergideki yayınlardan kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

## Yazım Dili

*Söylem* dergisinin yayın dili Türkçedir ancak her sayıda toplam makalelerin dörtte bir oranını geçmeyecek biçimde İngilizceyle yazılmış yazılara da yer verilebilir.

## Yazım Kuralları

1. **Başlık:** Makalenin içeriğiyle uyumlu olmalı; yalnızca sözcüklerin ilk harfi büyük yazılmalı, 18 punto, **koyu** biçimde ve ortalanarak düzenlenmelidir.

2. **Yazar adı:** Yazar ad ve soyadını oluşturan bütün harfler büyük yazılmalı, 11 punto, **koyu** biçimde ve ortalanarak şekillendirilmelidir. Yazarların görev yaptıkları kurum ve eposta adresleri "\*" işaretiyle dipnotta verilmelidir.
3. **Öz:** Makalenin başında konuyu kısa biçimde ifade eden en az 75, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce özetler bulunmalıdır. Özetlerin altında boşluk bırakılmadan en az 5, en fazla 8 sözcükten oluşan "anahtar sözcükler" ve "keywords" yer almalıdır.
4. **Düzen:** A4 boyutuna, Word programına "Palatino Linotype" fontuyla/karakteriyle 11 punto ve 1,3 satır aralığıyla yazılmalıdır. Paragraf başı değeri 1 cm olmalı (blok alıntılar hariç), paragraf arası boşluğu bırakılmamalıdır. Sayfa kenarlarından (sağ, sol, üst, alt) 2,5'ar santimlik boşluk bırakılmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik (italik) biçimde ya da çift tırnak içinde belirtilmelidir.
5. **Bölüm başlıkları:** Ana başlıkların hepsi büyük harfle ve koyu, ara başlık ve alt başlıkların hepsi koyu ve ilk sözcükleri büyük harfle yazılmalıdır.
6. **Tablo ve şekiller:** Tabloların numarası ve başlığı bulunmalıdır. Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altında olmalıdır.
7. **Alıntılar:** Doğrudan alıntılar tırnak için verilmelidir. 4 satırdan az alıntılar paragraf içinde, 5 ve daha fazla satırdan oluşan alıntılar bağımsız paragraf şeklinde verilmelidir. Bu tür blok alıntılarda soldan ve sağdan 1,5 cm boşluk bırakılmalı, ayrıca paragraf başı değeri verilmemeli ve yazı 10 punto büyüklükte olmalıdır. Satır aralığı için yine 1,3 değeri verilmelidir. Dipnot yalnızca metin içinde yapılamayan açıklamalar için kullanılmalı ve bu kısımdaki karakterler 9 punto olarak düzenlenmelidir.
8. **Gönderme:** Metin içindeki göndermelerde APA sistemine uyulmalı; tek yazarlı yayınlarda (Kaplan 1980: 56) biçiminde, çok yazarlı alıntılarda (Enginün vd. 2013: 35) biçiminde belirtilmelidir.
  - \* Metin içinde gönderme yapılan yazarın adı yer alıyorsa göndermede yalnızca yayın yılı ve sayfası belirtilmelidir: Göçgün (2004: 37)
  - \* İnternet kaynaklarında ise kaynağa ulaşma tarihi belirtilmeli ve adresler kaynakça bölümünde de verilmelidir. Örnek: [www.soylem.com.tr](http://www.soylem.com.tr) (erişim 28.02.2016)
9. **Kaynaklar:** Makalenin sonunda yazar soyadlarına göre alfabetik olarak düzenlenmelidir. Örnek: Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
  - \* Kaynağın iki yazarı varsa çalışmada adı önce yer alan yazarın soyadı bilgisi önce verilir. Örnek: Parlatır, İsmail ve Nurullah Çetin (1996). *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
  - \* Kaynağın üçten fazla yazarı varsa ilk yazarın bilgilerinden sonra vd. kısaltması kullanılmalıdır. Örnek: Kaplan, Mehmet vd. (1983). *Devrin Yazarlarının Kalemiyle Millî Mücadele*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

- \* Kitap ve dergi adları gibi büyük-bağımsız eser adları eğik (italik), kitap bölümü, şiir gibi küçük-bağımlı eser adları normal ama çift tırnak içinde yazılmalıdır.
- \* Dergi, ansiklopedi maddesi, kitap bölümleri kullanılmışsa kaynakçada sayfa aralığı bilgisi sonda verilmelidir.
- \* Varsa çeviren, derleyen, hazırlayan, editör adına yazar ve eser bilgisinden sonra verilmelidir.
- \* Kaynaklarda aynı yazarın aynı tarihli birden fazla eseri olması durumunda “a, b, c ...” biçiminde gösterilmelidir.
- \* Tezden yararlanılmışsa yazarın soyadı-adı, tezin yazıldığı tarih, eğik karakterlerle tezin başlığı, tez tipi, şehir ve üniversitenin adı yer almalıdır. Örnek: Yivli, Oktay (2005). *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi.
- \* İnternette yararlanılan kaynaklarda yazarın soyadı-adı, başlık, internet adresi ve erişim tarihi verilmelidir.

# İçindekiler

## Makaleler

Tomris Uyar'ın "Düşkırırcı" İsimli Öyküsü Üzerine Anlatı Bilimsel Bir İnceleme **Gizem Ece Gönül** / 6-20

Öykü Çözümlemelerinde Sinema Dili ve Anlatım Teknikleri **Birsel Sağıroğlu** / 21-37

Çoğunluğa Uyamayan İki "Öteki": Edip Cansever'in "Çağrılmayan Yakup" Şiirindeki Yakup ve Ionesco'nun "Gergedanlar" Oyunundaki Berenger **Cenan Arıkan** / 38-51

Üç Önemli Kuramcı Üzerinden Alımlama Estetiğinin İncelenmesi ve Bir Uygulama **Tolga Kavalcı** / 52-74

Lina Kohen Albukrek'in "Hanuka" Şiirine Bilişsel Şiirbilimsel Bir Yaklaşım **Fazıla Derya Ağış** / 75-85

Tanzimat Dönemi Roman Tiplerine Farklı Bir Bakış Denemesi **Bilal Kas** / 86-101

Latife Tekin ile Cengiz Aytmatov'un Romanlarında Geleneğin Kurgusal İşlevi

ve Metinlerarasılık Bağlamında Bir Çalışma **Yasin Yavuz** / 102-114

Ulaçların Olumsuzluk İşaretleyicisiyle Kullanımı Üzerine Bir İnceleme **Duygu Özge Gürkan** / 115-123

## Kitap İnceleme Yazıları

*Tanpınar: Trajik Bir Şair ve Şiiri* Kitabı Üzerine **Ahmet Duran Arslan** / 124-126

Metin Dilbilim İmkânlarıyla Bir Sevgi Soysal Biyografisi **Sercan Ceylan** / 127-131

Edebiyat Teorisi: *Rabelais ve Dünyası* **Yasemin Koç** / 132-148

*Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil* **Kâmil Parın** / 149-151

Modernizm Ölçeğinde Bir Şiir Haritası: *İmkânsız Özerklik* **Gizem Ece Gönül** / 152-157

Rita Felski: *Edebiyat Ne İşe Yarar* **Evren Uzar** / 158-163

# Tomris Uyar'ın "Düşkırıcı" İsimli Öyküsü Üzerine Anlatı Bilimsel Bir İnceleme

ARŞ. GÖR. GİZEM ECE GÖNÜL\*

## Öz

1970'ten 2000'li yılların başına kadar eserleriyle kısa öykü türünün önemli temsilcilerinden olan Tomris Uyar, kaleme aldığı öykülerin temeline toplumu ve bireyi yerleştirir. Döneminin sosyal sorunlarını öykünün içeriğine doğrudan taşıyan yazar, birey olmanın çeşitli hâllerini, varoluşsal sorgulamaları farklı biçimlerle işler. Bunu yaparken edebiyattaki gelişmeleri de göz ardı etmez ve yıldan yıla değişen biçim anlayışı, bakış açısıyla eserlerini oluşturur. Sanatçı, modernist öykü türü ile postmodern teknikleri bir araya getirmiş ve içeriğe uygun bir biçimin örneklerini vermiştir. Bu çalışmada anlatı sanatının güncel olanaklarından yararlanan Uyar'ın "Düşkırıcı" isimli kısa öyküsü, anlatı bilimsel açıdan incelenecek ve öykünün içeriği, biçim özellikleriyle birlikte açıklanacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Tomris Uyar, "Düşkırıcı", öykü, inceleme, anlatı bilim.

## A NARRATOLOGICAL ANALYSIS ON THE SHORT STORY "DÜŞKIRICI" OF TOMRİS UYAR

### Abstract

Tomris Uyar, one of the significant representatives of the short story genre with her works written from 1970 until the beginning of the 2000s, places society and individual on the basis of her works. By directly bringing the social problems of the period into the content of the story, the author emphasizes the existential inquisitions and various problematics of individual. Besides, she does not ignore the developments in literature at all, and she forms her works with an understanding of form and perspective changing in years. The author combines the modernist story type with the postmodern techniques, and gives the samples of a form that is suitable for the content. In this study, Uyar's short story "Düşkırıcı" that benefits from the current possibilities of narrative art will be analyzed with a narratological perspective, and the content of the story will be scrutinized together with the features of its form.

**Keywords:** TomrisUyar, "Düşkırıcı", short story, review, narratology.

---

\* Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, gizemecegonul@gmail.com.

## Giriş

**T**omris Uyar, İngilizce çeviri faaliyetleri (1968)

ile yazın sahnesine adımını atar; ardından öykü, deneme, eleştiri yazıları ve günlükleriyle bu sahnede kalıcılığı yakalar. Eserlerini *Dost*, *Papirüs*, *Yeni Dergi*, *Soyut* gibi dönemin ses getiren, öncü yayın organlarında yayımlar (Necatigil1983: 394). Onun edebiyat dünyasında



tanınmasına yol açan asıl tür ise öyküdür. 1971 yılında *İpek ve Bakır* isimli öykü kitabını yayımlayan Uyar'ın, bu tarihten sonra 10'u aşkın öykü kitabında imzası görülür ve yazar, ölümünden bir yıl önce 2002 yılında, öykü yazarlığını noktalar.

Uyar'ın öyküleri geniş bir sosyolojik incelemeye tabi tutulacak derecede toplum ve bireyi içerir. Sosyal alandaki pek çok sorun, bunların bireye yansıma biçimleri, akabinde doğan varoluş sorunu onun öykülerinin temel izleklerini oluşturur. Ancak söz konusu sorunsallar karşısında Uyar'ın tavrı değişkenlik gösterir. İlk yıllarda umutlu bir bakış açısına sahip olan sanatçı, zamanla pozitif bakışını yitirir. Bu bağlamda yazarın öykü serüveni, temel olarak iki döneme ayrılabilir.<sup>1</sup> Bunlardan ilki 1980'li yıllara kadar şiirsel ve izlenimci tarzda yazdığı öykülerdir. Diğerleri ise çağdaş masalları, postmodern unsurları kullanarak, umuttan ziyade eleştiri barındıran ve bir sorunsal etrafında şekillenen öykülerdir. Tomris Uyar; modernizmin kazanımlarını ve eksiltelerini, değişen toplumsal hayatı, bireyin bu hayatta varoluşunu, kısırılmışlığını görür ve ilk dönemde bu tabloya ironik, mizahi, şiirsel bir söylemle yaklaşır. İkinci dönemde ise ironi ile mizaha, soyutlama ve eleştiri yöntemlerini de eklemleyerek dönemin panoramasını çizer.

Bu çalışmaya temel olan "Düşkırıcı" isimli öykü, yazarın 1983 yılında yayımladığı *Gecegezen Kızlar* adlı kitabın son metnidir. Tomris Uyar'ın bu eserindeki her bir öykü, bir masalın ya da masal kahramanının dönüştürülmüş hâlidir. Bu bağlamda işlenen masallar *Hansel ile Gratel*, *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*, *Kırmızı Şapkalı Kız ile Mavi Sakal*, *Fareli Köyün*

<sup>1</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Selim İleri, "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri", *Türk Dili Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S. 286, b.s.2, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2008, s. 394.

Ayşegül Nazık, "Tomris Uyar Öykücülüğünde Toplumsal Güncellik ve Biçimsel Arayışlar", Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2001.



*Kavalcısı, On İki Dansçı Prenses, Uyuyan Güzel, Kül Kedisi, Fesleğenci Kız, Sabırtaşı'nın Şehzadesi ile Çingenesi, Çizmeli Kedi ve Pinokyo'*dur.<sup>2</sup> Eser, önsöz niteliğindeki "Öykülere Girerken" başlıklı bir bölümle açılır. Adı geçen bölüm, eserin amacını ifşa etmesi, yazarın sesini duyurma arzusuyla kaleme alınması sebebiyle bir manifesto olarak da okunabilir. Pertev Naili Boratav'ın "Halk masallarının kişileri, belli bir tarih anında, belli bir yerde yaşamış olan bir topluluğun belli fertleri değil de bir padişah, bir tüccar, bir kocakarı gibi yersiz, adsız kişilerdir" (Uyar 2016: 7) şeklindeki halk masallarının kişilerine dair tespiti<sup>3</sup>, manifestonun ilk sözünü oluşturur ve Uyar'ın adı geçen eserdeki öyküleri bu saptamanın âdeta işlevselleştirilmiş hâlidir. Yazar, amacının masal kişilerini birey olarak ele almak, söz konusu kahramanların 20. yüzyıldaki muhtemel izdüşümlerini göstermek olduğunu ifade eder. Masal kahramanlarını, özellikle kadın karakterleri, onlara biçilen kalıptan çıkarmaya çalışan Uyar'ın bu öyküleri; bireyin kendini, mutluluğu ve özgürlüğü arama tutkusunu içerir. Kahramanları farklı bir zaman ve biçimde yaşatma niyetinde olduğunu söyleyen yazar, onları düşleriyle bulunduğu çağa taşıdığını ifade eder ve bir yazar olarak kendisini de masal kahramanı sınıfına yerleştirir (Uyar 2016: 8). Yazarın bahsi geçen bölümde; "Özellikle kadınlar, eski masalarda önlerine değer diye sürülen 'şehzade ile evlenmek', 'zengin olmak', 'sınıf atlamak' gibi özlemleri çoktan bir yana itmişlerdi" (7) sözleriyle belirttiği üzere bu öyküleri kaleme alış amacı, eski anlatılardaki kişilerin gerçekliğinin yeni toplumsal hayata uygun düşmemesidir.

Hürlük ve benlik temlerinin işlendiği öykülerin odak karakterleri genellikle kadınlardır ve kitaptaki on öyküden beşi, bir kadına ithaf edilmiştir. Özgür olma, birey olma sorununu daha çok kadınlar üzerinden kuran yazar, bu yönüyle de temel toplumsal bir meseleye değinir. Tıpkı masal kahramanlarının kalıplaştırılması, onlara verilen rollerin, yüklenen anlamların hiç değişmemesi gibi kadınların ya da genel olarak bireylerin de benzer biçimde kuşatılmışlığı, Uyar'ın bu öykülerdeki ana sorunsalı oluşturur. "Ya da" diyorum çünkü öykülerde nicel olarak daha çok kadın karakterlerin kısıtılmışlığı yer olsa da erkek karakterlerde de benzer sorunlarla karşılaşılır. Ana karakterinin cinsiyeti bilinmeyen "Düşkırıcı" isimli öykü, "Gül'e" ithafıyla başlasa da kurmaca kişinin erkek olduğuna dair kimi işaretleri içerir ve bu anlamda parça, *Gecegezen Kızlar'*da rastlanılan erkek karakter odağında kurulmuş nadir öykülerdendir. Ne var ki burada önemli olan cinsiyet meselesi değil, bireyin özgürlük, kuşatılmışlık gibi sorunlarla nasıl sarmalandığıdır. Küçük hacimli bu öykü, bahsi geçen sorgulamaları yoğun bir şekilde yaparak kazandığı modernist öz ve yapıyla birlikte postmodern anlatı tekniklerini de ustaca kullanabilmiştir. Anlatının kendisi

<sup>2</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Tomris Uyar, *Gecegezen Kızlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016, s. 7-8.

<sup>3</sup> Belirtmekte fayda var ki Pertev Naili Boratav'ın bu tespiti, *Zaman Zaman İçinde* isimli, tekerleme ve masalları incelediği eserinin "Giriş" bölümünün ilk cümlesidir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Pertev Naili Boratav, *Zaman Zaman İçinde*, Adam Yayınları, İstanbul, 1992, s. 13.

ve anlatisallığı oluşturan tekniğin bir arada açıklanması ise anlatı bilim perspektifini gerektirmektedir.



Kendi varlığına dair bir im arayışı içinde olan karakterin benliğinden uzaklaşmasının hikâyesi olan “Düşkırııcı”, kentle öğütülen bireyin sancılarını işler. Bu sancı, ataerkil düzenden ileri gelmektedir çünkü karakterin karşı çıkamadığı ve tabi olduğu bireyler erkekler iken bu durumdan kurtuluş umudu, annede, bir kadın figürde aranacaktır. Öykü kişisi, başkalarına -baba, kuklacı, Efendi olarak anılır- itaat etmesi sebebiyle hiçbir zaman benliğini görememiş, var olamamıştır. Öyle ki bu durumun bir temsili olarak öyküde “Efendi”nin baş harfi her zaman büyük puntolarla yazılıdır. Anlatı, karakterin bu durumun farkında olduğu zamana odaklanır ve onun bunalımını doğrudan yansıtır. Bunalım hâlinin son buluşu ise intihar vesilesiyle gerçekleşir. Böylece var olamama sorunu, yoklukla tamamlanır.

### “Düşkırııcı”nın Anlatı Bilim Işığında Çözümlemesi

Çalışmanın yöntemi olan anlatı bilim bileşenleri, Oktay Yivli’nin *Kısa Öyküde Yöntem*<sup>4</sup> isimli kitabından hareketle oluşturulmuştur. Bu bağlamda anlatı tür, düzen, anlatıcı, odaklanma, anlatım yapısı, zaman ve anlatı birimleri olmak üzere yedi başlık etrafında incelenecektir.

Tomris Uyar’ın “Düşkırııcı” isimli öyküsü, karakterin zihnine odaklanıp iç çatışmalarını, sorgulamalarını birincil kaynaktan sunması ve yine karakterin yaşam öyküsünün, ayna tutulan zihnin geçmiş ve şimdi arasında ördüğü ağ üzerinden verilmesi sebebiyle dramatik bir öyküdür. Kişiye ait iç sorgulamaların bir bohça gibi açılmasında etkili olan unsurlardan birinin zamanda geriye dönüşler olduğu söylenebilir. Böylece dramatik öykünün özünde var olan çatışmanın izleri, hem bireyin sorgulamaları hem de zamanın metceziri üzerinden sürülebilir. Öykü isminin de göndermede bulunduğu üzere “Düşkırııcı”, öykü kişisidir ve düşlerini yaşamaktan ziyade onları kuramamış, bulamamış, düşleri kırılmış bir karakterdir. Geçmişini bir “efendi”ye adayarak köleleşen karakter, ne öykünün ne de kendi hayatının eyleyeni olabilmıştır. O, kim olduğundan ne iş yapacağına kadar bireyi var

<sup>4</sup> Oktay Yivli, *Kısa Öyküde Yöntem: Cemil Süleyman Uygulaması*, Çizgi Kitabevi, Konya, 2015.

eden tüm düzlemlerden aridir ve farkındalığının etkisiyle varoluş problemi yaşamaktadır. Anlatı, “Düşkırı”nın “şimdi”ni, “öncesi”ni ve nihayetinde bir düğüm atar gibi “şimdi”ye geri dönüşlerini, gerek iç monolog tekniğine gerekse de dolaylı aktarıma başvurarak sunar. Sorgulamanın iç monolog şeklinde verildiği; “Anacığım desene, tahta oğlun bir kukla olmuş, bir canalıcı, bir düşkırı. İşi bitik” (Uyar 2016: 90) ifadesiyle birlikte bir sabahçı kahvesinde günü aydıran karakterin geçmişi de dışöyküsel anlatıcı tarafından şu şekilde sunulur:

“Kente geldiği geceyi, geceyi geçirdiği sabahçı kahvesini anımsıyor belli belirsiz. [...] Sonra Kuklacı’ya satılışını. Babasının doğru dürüst yontamadığı ayaklarına Efendisi’nin bu halis kösele, kırmızı çizmeleri geçirişini. Kendi köyünden başladı. [...]Otel lobilerini, diskotekleri, bankaları.[...] Hepsini kattı, kapattı, hızla yol açtı Efendisi’ne” (89).

Öykünün giriş paragrafı, bir sabahçı kahvesinin betimlemesiyle başlar ve mekânın içindeki çeşitli eşyaların bir sayfayı aşan ayrıntılı tasviriyle devam eder. Giriş bölümünde yoğun betimlemelerle karşılaşan okur, öykü söylemi devam ederken olayların akmadığına tanık olur. Kâğıt üzerinde bir tablo oluşturulmuş ve öykünün başladığı, geçtiği mekân üzerinden hem bir atmosfer yaratma hem de öykü kişisini tanıtmaya çabasına girilmiştir. Mekânın iki farklı yüzle, işlevsel olarak kullanıldığı anlatı, giriş kısmında uzun tasvirleri barındırması ve herhangi bir eylem içermemesi sebebiyle durağan başlangıçla açılır. Tasvirlerin son bulunduğu noktada karakter, gördüğü her nesneden hareketle geçmişine döner. Bu sebeple kahvehanedeki nesnelere, karakterin tanıtılmasında önemli bir işlev üstlenir.

Anlatının ikinci sayfasından itibaren karakterin geçmişi, kimliği öykü kişisinin odağında, iç odaklanma aracılığıyla sunulur. Öykünün sonuna kadar farklı kişilerin ismi anılsa da anlatı, tek bir karakteri temel aldığı, yalnızca onun zihnine girebildiği ve iç/dış dünyayı tamamen karakterin gözünden aktardığı için sabit odaklanmayla kurulur. Olayları idrak eden zihin karakterdir ve dolayısıyla öykünün zihni de yine karakterin kendisidir. Anlatının giriş cümlesi olan; “Gözlerini açtı: bir sabahçı kahvesi” (87) ifadesinden hemen sonra başlayan ve yukarıda da bahsi geçen betimlemeler, âdeta bu gözün kamera lensi olarak kullanılıp onun odağından aktarılmasıyla verilir. “Duvarları tarayan”, “masalara bakan” bu gözün ta kendisidir. Devam eden satırlarda aynı göz, malikine çevrilir ve gördüğü nesnelere hareketle öykü kişisinin hem mazisinin hem hâlinin; “Kesin bir süreklilikte birleşemeyen bu küçük süreklilik parçacıkları hiçbir ipucu vermiyor. Kahve iyice soğuk. Ayaklarını kaldırıp sobaya dayıyor. Gıcır gıcır çizmelerini gözden geçiriyor. Yol almaktan eskimişler azıcık, kirlenmişler” (88) sözleriyle açığa vurulmasını sağlar. “Çizme”nin bir sembol olduğu hemen arkasından anılan “yol” kavramı ile açıklığa kavuşur. Her ne kadar “gıcır gıcır” olsa da eskiyen, kirlenen çizmeler uzun yollar katedildiğinin bir

işaretçisidir. Öte yandan anlatının bu noktasında alıntılanan bir tekerleme de yoldan gelinip yola çıkıldığının hatta yolculuk hâlinin devam ettiğinin dolayısıyla kimlik arayışında olunduğunun ifadesidir:

“Ettim edemedim, bir sanat tutayım dedim.

Amma velakin ne olsam?

Kayyum olsam kandilleri yakmalı

Mezin olsam minareye çıkmalı

Münsür olsam el hatırı yakmalı

Hâkim olsam şer’isine kıyamam.

Bakkal olsam kaldıramam kantarı

Kasap olsam sallayamam satırı

Nalbant olsam nallayamam katırı

Berber olsam eşin dostun hatırı” (88).

Anlatının, iç monolog tekniği ile kurulmuş bu satırları “Ne Olsam?”<sup>5</sup> isimli tekerlemeden alınmıştır. Boratav’ın tespitine göre bu tekerleme, doğrudan halk şairlerinden alınan parçaları içerir (Boratav 1992: 39). Ancak metinde tekerlemenin devamı şu şekilde bir dönüştürmeyle sunulur:

“Ah ne olsam ne olsam...

Öcalıcı Derviş olsam

Bebe kanında yıkansam

Arap olsam, iki kuş bir tüfekli

Taze oğlanları düşte aldatsam

[...]

Ah ne olsam ne olsam

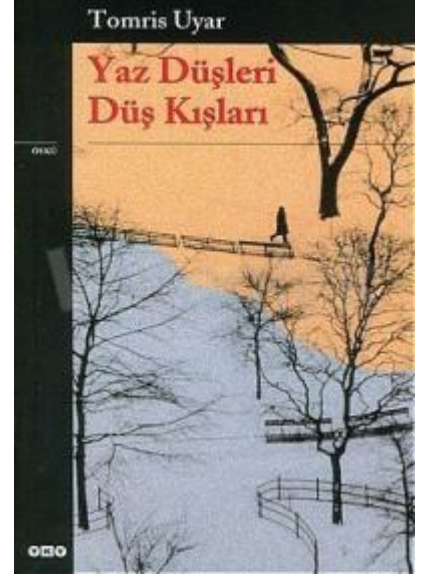
Ne olsam da ter dökmeden kazansam...” (Uyar 2016: 88).

İç monolog örneği olan bu satırlar, birincil ağızdan aktarılmasıyla öykü kişinin bir nevi kendini tanımlamasıdır. Bir masal tekerlemesi olduğu tespit edilen parçaya eklemeler yapılmış ve tekerleme uzatılmıştır. Elbette ki “masal anlatıcı, istediği -ve kurabildiği- kadar halk aracılığıyla diziyi uzat[abilir] ya da kısalt[abilir].”(Boratav 2000: 10) Böylece anonim halk edebiyatı ürünlerinden olan tekerleme ile öykü formunun birleştirilmesi, türlerarasılığın; iki metnin bir arada kullanımı, içeriksel olarak birbirini tamamlaması metinlerarasılığın varlığını gösterir. Buradan hareketle anlatının masal izleri taşıdığını yalnızca olay ya da kişi anıştırmaları aracılığıyla değil, formdaki değişim üzerinden de söylemek mümkündür. Tekerlemenin kullanımı ile birlikte tüm metnin bir masal anlatısı görünümüne büründüğü, böylece “masal-öykü” olduğu söylenebilir. Öykünün düşsel bir zemin teşkil etmesi, olayların adı bilinmeyen büyük bir kentte geçmesi ve bu kente yine adı

<sup>5</sup> Bkz. Pertev Naili Boratav, *Zaman Zaman İçinde*, Adam Yayınları, İstanbul, 1992, s. 81.

bilinmeyen başka bir yerden yola düşülerek gelinmesi masal formunun varlığını açıkça gösterir.

Anlatı yalnızca tekerlemeye yer vermesi nedeniyle değil, çeşitli masallara göndermeler yapmasıyla da metinlerarası bir özellik taşır. Öyle ki efendisinin kendisine bir çizme verışı ya da karakterin ayaklarının yontulması; Kuklacı'ya satılışı; "fare oldu kediyi üttü" (Uyar 2016: 89); "Geleneksel yara-almaz bacaklarıyla hızla yol aldı, yalnız arasına, ağacın dişil damarlarından geçen soğuk işleyebiliyor ahşap yüreğine" (89); "'tahta oğlun bir kukla olmuş'" (90) ifadeleri *Çizmeli Kedi* ve *Pinokyo* masallarına yapılan açık göndermelerdir. Adı geçen masalların içeriğine bakıldığında efendi-köle diyalektiği göze çarpmaktadır. *Pinokyo*'yu oluşturan ustası Gepetto onun bir nevi babası,



efendisi iken *Çizmeli Kedi*'nin efendisi de bir babanın üç oğlundan en küçük olanı ve *Çizmeli Kedi*'nin isteği doğrultusunda ona bir çuval ve bir çizme bağışlayanıdır. *Çizmeli Kedi*, elde ettiği çuval ve çizme aracılığıyla ülkenin kralına çeşitli hediyeler götürür, kıvrak zekâsıyla kralın kızı ile efendisini evlendirir, kendisi de bir devi fare olmaya ikna ederek onu yutar ve sefa içinde bir ömür sürer. Ancak inceleme nesnesi, söz konusu masal ile birkaç noktada ayrılır. Masalda kedi, efendisine hükmediyorken, efendisinin efendisi iken anlatıdaki karakter, efendisinin hâkimiyetinden sıyrılamamıştır. Masalda *Çizmeli Kedi*, devin fareye dönüşmesini sağlayıp onu yutarak üstünlük sağlar. Öyküde ise "fare olup kediyi ütme" konu edilir. Dikkat edilmesi gereken nokta her iki metinde de -masalda ve öyküde- güçsüz olanın güçlüye galip geldiğidir. Böylece iki tür arasında paralellik yakalanmış olur, yalnızca eyleyenler yer değiştirmiştir. Sahibi tarafından çizme verilip varlığını ona adayan *Çizmeli Kedi*, ustası Gepetto'nun sözünden çıkmamayı hazin olaylarla öğrenen *Pinokyo* gibi anlatı karakteri de efendisinin -Kadir Ağabey'in- kulu olmuş, köyünden, benliğinden başlayarak birlikte yaşadıkları kente kadar yaşamının tamamını ona adamıştır. Böylece ataerkil bir düzende var olma sıkıntısı çeken bireyin kendilikten uzaklaşması, bir başkası olmadan yer edinmemesi, iplerin bir diğerrinin elinde olduğu kuklamsı bir hayat sürmesi öykü kişisini silikleştirmiş, onu hastalıklı bir bünye sahibi yapmıştır. Üstelik kişi, tekerleme vasıtasıyla sıraladığı meslek gruplarına dâhil olamayarak, kendine bir düş kuramayarak bir kez daha yenilmiştir.

"Düşkırıcı"nın hikâyesi dışöyküsel anlatıcı tarafından aktarılır ve anlatıcının bilgisi ise kendini "canalıcı" olarak tanımlayan karakterle sınırlıdır. Anlatı boyunca "Efendi" Kadir Ağabey ve onun oğlu Özgür, Kuklacı, karakterin annesinin isimleri geçse de anlatıcı tüm

öykü kişileri hakkında önceden bilgiyle donatılmış değildir. Kaldı ki odağa alınan karakterle ilgili her noktayı bilmemektedir. O, yalnızca subjektif ve olay zamanlarına dair kısmi bilgiye sahiptir. Subjektif zamanın esas olduğu noktalarda anlatıcı, odağın bilincine girer ve olanları birlikte yaşamışlar hissi uyandıracak şekilde aktarır. Esasen öykü zamanında sabahın ilk ışıklarında bir kahvede oturan karakter, psikolojik zaman olarak şimdiden ötede, geçmiştedir. “Söylem yetkilisi”nin<sup>6</sup> öykü kişinin geçmişini anlattığı satırlar, aynı zamanda karakterin zamanda geriye dönüşleri, hatıraları, geçtiği merhaleleri içerir. Buna göre köyden bir gece vakti ismi bilinmeyen bir kente gelen “Düşkırıncı”, Kuklacı’ya satılır. “Kuklacı” söylemiyle anılanın, babaya gönderme olduğu; “babasının doğru dürüst yontamadığı ayakları” (89) ifadesinde açıkça görülür. Kentte bir efendiye tabi olan ve özel adı bilinmeyen karakter, kendisini ona bir çizme bağışlayan efendisine adar, esrardan silah satıcılığına kadar pek çok karanlık işte çalışır. Okuyucunun karakterin yaşam öyküsüne ortak olduğu kısımlardan sonra ise anlatının şimdisine dönülür ve öykü kişinin “tertemiz bir düş arayışı” içinde olduğu belirtilir. Bu durumun bir işaretçisi olarak kahveden sokağa çıkılır ancak umutsuzluğa düşen karakterin intihar sahnesi sezdirilir. Söz konusu sezgiyi sağlamada hem bir gazete haberinin montajlanması hem de öykünün kapanışını oluşturan; “Efendisi’nin ayak sesleri yaklaşıyor, kulağının dibinde duruyor. Önce sağ çizmesini çıkarıyor. Su, buz gibi” (90) cümleleri etkilidir. “Fatih’te bir bar fedaisi kimseye kötülük etmek istemediğini ileri sürerek intihar etti” başlıklı haber ise bu cümlelerin hemen öncesine yerleştirilmiştir. Sayfanın ortasına, kenarları çerçevesiz bir şekilde montajlanan bu parçanın haber olduğuna dair ilk bakışta nesnel bir bilgi olmasa da alıntılama olduğu açıktır. Bahsi geçen habere Milliyet gazetesinin arşivinde 02.10.1981 tarihli gazetenin yedinci sayfasında rastlanılır:

---

<sup>6</sup> Oktay Yivli, anlatanı, anlatıcı sesi, “söylem yetkilisi” ismiyle kavramsallaştırır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Oktay Yivli, “Ethem Baran’ın “Emanet Gölgele Defteri”nde Temel Sorunsallar”, *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, S. 14, Ekim 2016, s. 165.



Şekil 1.a.

Öykünün sonuna montaj tekniği ile iliştilen bir haber kesitiyle metinlerarası ve aynı zamanda türlerarası bir ilişki yaratılır. Ancak şunu belirtmekte fayda var ki bu montajda içeriğe sadık kalınırken biçimsel olarak kimi düzenlemelere gidilmiş ve haber, gazete kupürü görüntüsünden şu şekilde uzaklaştırılmıştır:



Şekil 1.b.

Yukarıdaki parçanın kullanılmasıyla gerçeklik ve kurmaca, aynı düzlemde buluşur. Bu buluşmanın bir çıktısı da öykünün aktüel zamanı işaret etmesidir. 1983 yılında yayımlanan *Gecegezen Kızlar* isimli kitabın incelenen öyküsü, 1981 tarihli bir gazete haberini taşımasıyla nesnel zamanı öyküye dâhil eder ve metinde girift bir zaman evreni yaratılır. Adı geçen

montaj, aynı zamanda öykünün aydınlanma anını sağlayıcı bir unsurdur. Öykünün başından itibaren anlatılanlar bu montaj aracılığıyla somut bir görünüm, geçerlik kazanır. Anlatının başından neredeyse sonuna kadar ismi bilinmeyen karakterin kimliğinin bir göstergesi olarak da okunabilecek bu haber sayesinde öykü kişinin 36 yaşında, bir barda güvenlik görevlisi olan Muharrem Koç olduğu öğrenilir. Ancak Koç, kafasına bir el ateş etme suretiyle intihar ederken “Düşkırıcı”, “canalıcı” olarak tanımlanan karakterin, “önce sağ çizmesini çıkarmak” suretiyle âdeta suya girdiği, varlığını suya bıraktığı hissi verilir ve bir boğ(ul)ma atmosferi yaratılır. Öyle ki öykü sesinin son tınısı olan “Su, buz gibi” söylemi bu seziyi kuvvetlendiren bir parçadır. Montajlanan parça ve öykü arasında bir korelasyon olduğunu kabul etmek yerindedir. Ancak bu durumda yorum güzergâhının çatallandığını da göz ardı etmemek gerekir. Şöyle ki haberden hareketle öykü kaleme alınabileceği, haberin öyküsü yazılabileceği gibi öykünün içeriğine uygun bir haber de seçilmiş olabilir ve bu sebeple iki öge de birbirlerini besleyen, birbirlerine dayanan yapılardır. Böylece ikilinin arasında pozitif bir korelasyon olduğu ilk bakışta göze çarpar. Elbette ki bu ayrım, “öykü kişisi kim ve nasıl intihar ediyor” sorularını cevaplamada yetersiz kalır. Montajlanan parçaya gelinceye kadar karakter, dışarı çıkmış ve deniz kenarına gelmiştir. Bu parça göz ardı edilerek okunduğunda kendini suya bırakan bir kişi görüntüsüyle karşılaşan okur, haber devreye girdiğinde ikiliğe düşer ve bir soru daha açığa çıkar: “Muharrem Koç kimdir?” Bu noktada yine öykü ve haberin pozitif korelasyonuna sığınılabilir. Hikâye arkında çizmesini çıkaran karakter suya girer ve sonrasında haberde yer aldığı şekliyle kafasına bir el ateş ederek intiharını gerçekleştirir. Bu durumda okur, karakterin sonunu öykünün sonundan değil de montajlanan parçadan öğrenir. Buradan hareketle bar fedaisi olan Muharrem Koç ile güne bir sabahçı kahvesinde başlayan, varlığını efendisinde yok eden, kendisini “canalıcı”, “düşkırıcı” olarak tanımlayan karakter aynı kişidir. Biri diğerinin kurmaca dünyadaki karşılığı, lengüistik figürüdür. Diğer durumda ise iki kişi benzer yaşam öyküsüne sahip iki farklı karakterdir ve çağrışım yoluyla bu tip kişiler aynı çatı altına toplanmıştır. Muharrem Koç’un silah ile intiharı, kurmaca düzlemde suya girme olarak yorumlanmış olabilir. Varsayım ne olursa olsun öykünün sonu umutsuz-acıklı son olmaktan kurtulamamıştır.

Bir barda koruma görevlisi olan Muharrem Koç’u intihara sürükleyen nedenler, öyküde bu hâliyle sembol değerlerle sıralanırken Koç’un yazdığı not da bu durumu hedef gösterir: “Hasta beynimle daha fazla yaşayamazdım. Ne yapsam iyileşemeyeceğimi biliyordum. Kimseye kötülük yapmak istemedim. Hayatıma bu şekilde son vermenin iyi olacağına karar verdim” (90) Hastalığa birey olmaktan uzaklaşma, kendi olamama, başka birine sınırsız itaat gibi nedenler yol açar. Muharrem Koç ya da -öykü kişisi o değilse- “Düşalıcı”, hastalıklarıyla baş edemeyip tedavi yöntemini hayatlarını sonlandırma olarak



belirlemişlerdir. Böylece yaşamları boyunca efendiye, ustaya, babaya bağlı karakterler özgürlüklerini yitirmiş ve belki de bu son hamleyle ilk defa hayatlarının eyleyeni olmuşlardır.

*Çizmeli Kedi* ve *Pinokyo* kadar öyküyü kuran cephede yer almasa da inceleme nesnesi, anıştırma yoluyla başka masallardan da izler taşır. Bunlardan biri, karakterin itaat alanından kurtuluşunu “kuleden saçlarını sarkıtmak” (89) suretiyle kendisini refaha kavuşturacak annesi ile Rapunzel arasında bağ kurmasında görülür. Bu görüntüyü bölen realite ise “Kar[ın], onun kentin ormanına gelirken yola serptiği ekmek kırıntılarını savur[masıdır]” (89). Ev ve orman, dışarı, vardığı nokta arasında geldiğı yolu hatırlamak adına yola ekmek kırıntıları bırakması ise Hansel ve Gratel kardeşlerin hikâyesini işleyen anlatıyı çağrıştırır.



Örneklerde de görüldüğü üzere anlatı; betimlemeler, iç monolog, montaj gibi tekniklerle zenginleştirilmiştir. Ancak tüm bunlar, öyküleme yapısının gidişatını bozamaz. Öyküleme yapısı hatıralar yoluyla zamanda geriye dönüşleri içerse de anlatı çizgisi değişmez, olaylar kronolojik olarak birbirini takip eder ve zaman dizinsel bir yapı içinde günün bir bölümü aktarılır.

İzlenimlerin, duyguların, düşüncelerin anında öykülemeye tabi tutulmasıyla öyküleme zamanı, eş zamanlılık özelliği gösterir. Anlatının yalnızca ilk kısmında kullanılan “gözlerini açtı” söylemi biçimsel bir eş zamanlılık izlenimi verse de anlatının devamındaki “Ayaklarını kaldırıp sobaya dayıyor” (88), “İçli bir türkü duyuyor ansızın. Kayıyor. Kapıyı açıp dışarıya çıkıyor” (89), “Denize dönüyor, Tophane’nin taşlarına çöküyor. [...] Önce sağ çizmesini çıkarıyor” (90) ifadeleri, hikâyeyi kuran olayların gerçekleştikleri anda söylemleştirdiğini, öyküleme zamanının doğrudan eş zamanlı biçimde oluşturulduğunu belirtir.

Anlatı birimlerine bakıldığında ilk bileşenin bir tablo olduğu görülür. Yoğun betimlemelerle açılan öykü, durgun bir ritimle başlar. Anlatı birimlerinin öyküye ritim kazandırdığı düşünüldüğünde metnin açılış temposunun “adagio”ya yakın olduğu söylenebilir. Bu sebeple anlatının konumlandığı, uzayıp gittiğı düzlem, dikeydir.

Betimlemelerin arasından bir fotoğraf karesi ile göz göze gelen karakterin; “Aaa! Kadir ağabey değil mi o?” (87) diyen sesi duyulur. Bu, araya iç monolog tekniğiyle sıkıştırılmış bir dramatik sahnedir. Devamındaki satırlarda tablo ön planda olsa da karakterin iç sesinin; “Ne zaman?” (88) sorusuyla duyulması, anlatıya küçük bir dramatik sahne eklendiğini, tablo ve sahnelerin peş peşe gelerek ritmik, canlı bir yapı oluşturduğunu gösterir. Öykü öznesinin zaman sorgulamasını “anlatıcının marifetiyle okuru doğrudan eylemin içine çek[erek] düzenle[nen]” (Yivli 2015: 97) anlatımlı sahne devralıyor gibi gözükse de çok geçmeden kahve tablosuna geri dönülür. Araya giren ufak sahneler haricinde bir sayfayı aşan betimleme kısmında öyküleme devam eder ancak hikâye yerinde sayar, ta ki söylem âdeta bir takip ışığı gibi karaktere yönelinceye dek. Gözlerini açmak, bakmak, görmek dışında karakterin ilk eylemi, “ayaklarını sobaya dayamak”tır (88). Böylece tablo yerini anlatımlı bir sahneye bırakır. Bu kısa hareketlenmeden sonra tekerleme bölümüyle birlikte karakterin iç monoloğu görülür. Tekerleme italik olarak yazılması, birinci şahıs anlatımıyla düzenlenmesi ve karakterin iç sorgulamalarını taşıması nedeniyle iç monologdur ve dolayısıyla dramatik sahneyi kurmaktadır. Karakterin yaşam öyküsünün sunulduğu kente ilk gelişi, hemşehrileriyle kolektif bir yaşam sürmesi ve onlarla mitinge gidişlerini, uluyuşlarını, ant içişlerini hatırladığı sahneler anlatımlı özellik gösterir. Bu anlatımlı sahne aracılığıyla karakterin kente sonradan geldiği, yabancı ve yolcu olduğu vurgusunu kuvvetlendiren bir sabahçı kahvesine sığındığı, “uluyuş” simgesiyle milliyetçi cephede yer aldığı, her göçmenin vardığı yerde hemşehrileriyle birlik oluşu gibi karakterin kolektif bilince sahip olduğu bilgilerine ulaşılır. Sabahçı kahvesi, anlatının açılışını oluşturduğu gibi karakterin kentle, yeni yaşamıyla tanışmasını da simgeler. Söz konusu anlatımlı sahne aracılığıyla öğrenildiği üzere bu noktadan sonra karakterin dönüşümü başlayacaktır. Anlatıda da işaret edildiği gibi girişteki kahvenin, kentte gecenin geçirildiği ilk mekân olma ihtimali yüksektir. Dolayısıyla bu sahneler, karakterin yolculuğunu yine onun sorgulamaları vasıtasıyla veren parçalardır. Tüm sorgulamalara sebebiyet veren kahve, hem genel olarak taşıdığı yol sembolizasyonu hem de öyküde kişisel bir yolculuğa zemin oluşturması bakımından oldukça önemlidir. Karakter, yine bu kahvede vardığı noktayı, dönüşümünü, efendiye sahip olup varlığını ona verişini kendisine itiraf eder.

Öykü kişinin efendisi için yerine getirdiği görevlerin anlatımı ise özetleme şeklinde sunulur. “Esrar sardı, dumanını gizledi; silah sattı, ölenleri gözledi; umut sattı, umutsuzluk besledi” (89) eylemleri birçok kez yapılsa da indirgeme yöntemiyle biricik gibi gösterilir. Karakterin yaşamının anlatıldığı sahneler genel olarak özetlenmiş, her bilgiye yer verilmeyerek olaylar seyreltilmiş, karakterin öyküleme zamanında içinde bulunduğu duruma dair ipucu veren parçalar aktarılmıştır. Dramatik sahnenin bir başka kurgusu, tekerlemenin yazar tarafından geliştirilmiş bir varyantına yer vererek devam eder:

“Polis olsam sanıkları dövemem  
Kahya olsam şoförleri kovamam  
Memur olsam kimseleri savamam  
Savcı olsam insanları sevemem  
Ah ne yapsam ne yapsam  
Ne yapsam da bu kente tertemiz bir düş bulsam...” (90).

Daha önce de bahsi geçen “Ne Olsam?” isimli masal tekerlemesi yazar tarafından dönüştürülmüştür. Tekerlemeye yeni meslek grupları eklenmiş, son iki satırda da tekerleme, öykü ile ilişkili hâle getirilmiştir. Buradan hareketle yazarın tekerleme mantığını, yapısını ve cümle üslubunu kullandığı, geleneksel yapıyı modernleştirdiği söylenebilir. Bu tür aracılığıyla karakterin iç monoloğu devam ederken karakterin içinde bulunduğu durumu iletme işi, anlatımlı sahneye devredilir ve atmosfer yaratımı tamamlanır: “Çamur birikintileri fokurduyor. Soylu evlerin iskeletleri, yıpranmamış genç düşler, körpe beyinlerdeki kan fokurduyor. Birazdan patlayacak kıpkırmızı düşün cevheri yalazlanıyor çamurda. O düşün sesini duyuyor, rengini görüyor. ‘Ne zaman?’” (90). Bu soruyla öykünün ilk sayfalarında da karşılaşılır. Karakterin derin bir sorgulama içinde olduğu, zaman üzerinden de gösterilir ve böylece dönüşüm çemberi bir kez daha anıştırılır çünkü ikinci kez tekrarlanan soru, öykünün de karakterin de sona yaklaştığının işaretçisidir. Tırnak işareti içindeki soru, iç monoloğun sürdüğüne dair bir imdir ve monolog; “Anacığım desene, tahta oğlun bir kukla olmuş, bir canalıcı, bir düşkırıncı. İş bitik” (90) itirafıyla son bulur. Örneklerde de görüldüğü üzere sahnelerde öyküleme zamanı ile hikâye zamanı birbirine eştir ve bu sebeple anlatı ile okur aynı düzlemde bir araya gelir. Böylece sahneler yardımıyla özdeşleşme gerçekleşir. Öykünün sonu ise yarım bir sahne ile kapanır ve bu kez karakterin sesi tırnak içine alınmadan duyulur: “Su, buz gibi” (90). Anlatının son cümlesi olan ses, anlatıcıya ait gibi dursa da anlatıcının karakterin yaşadığı deneyime dâhil olamayacağı göz önünde bulundurulduğunda, üstelik anlatıcının bahsi geçen cümleyi dolaysız aktardığına dikkat edildiğinde bu deneyimi karakterin tek başına yaşadığı söylenebilir. Öyleyse denebilir ki anlatıcının sesi ile karakterin sesi birbirine karışmış; anlatıcının söylemi içinde karakterin sesinin duyulmasına izin verilmiş, serbest dolaylı anlatımın bir örneği sunulmuştur.

Bahsi geçen tüm özellikleriyle öykü, modernizmden öte postmodernizm izleri taşır. Gerek türlerarası, metinlerarası göstergeleri barındırıp çoklu bir metin oluşturması gerek anlatı tarzında polifonik bir sese imkân tanınmasıyla öykü türünün yeni denemelerini sunduğu açıktır. Anlatının bileşenlerinin küçük aralıklarla sık sık değişmesi ise öykünün ritmini hızlandırmış ve durağan bir başlangıçla açılan öyküyü yerinde saydırmayıp metnin canlı bir okuma deneyimi sunmasına olanak tanımıştır. Metni yeni deneyimlere yaklaştıran bir diğer nokta da bahsi geçen masallarla birlikte kimi büyülü gerçekçi denilebilecek unsurlara yer vermesidir. Köle olmaktan, tabi olmaktan yılan karakter, ataerkil düzen

içinden özgürlüğe kaçışın “anne”si ile mümkün olacağına inanır. Bu kurtuluş sahnesinin tasviri ise şu şekilde yapılır:

“Sokağa çıkıyor sesin ardından. Bu ses, bu çağrı, ona hiç görmediği ama bir gün kavuşmaktan asla vazgeçmediği anasını anımsatıyor: mavi saçlı, mavi giysili, saçlarını mavi bir kuleden sarkıtıp bir gün eninde sonunda onu yukarılara, maviliğe çekecek anasını [...] bir düşte kayarcasına buluyor köyün yolunu. Ama tutunduğu et ve barut parçaları, aşağılara çekiyor. Anasının mavi alnunu bir gök parçasında görür gibi oluyor.” (89).

“Saçların kuleden sarkıtılması” bir başka masala, Rapunzel’e işaret ederken karakterin bir düş içinde, büyü içinde özgürlüğünü kazanmasının anlatıldığı yukarıdaki satırlar, yer yer tekinsizliğiyle, yer yer doğüstü olayları, tasvirleri içermesiyle büyülü gerçekliği andırır. Mavi rengin bu denli tekrarı ise yine özgürlüğün imleyicisi olarak umuda, kurtuluşa delalet eder. Mavilik anıştırmalarına rağmen karakteri aşağıya çeken unsurlar ağırlık gösterir ve anlatı, bir intihar sahnesi ile kapanır.

### **Sonuç**

Tomris Uyar’ın öykücülüğünün ikinci evresine eklemenebilecek “Düşkırıncı” isimli öykü, ontolojik kaygıların beslediği tutunamama/aidiyetsizlik temini işler. Hürriyetten yoksun bırakılan karakter, bu yönüyle masal kahramanları Çizmeli Kedi ve Pinokyo ile özdeşleştirilmiştir. Bir efendiye ait olma ya da bir efendinin kişiye sahip olması, hatta başlı başına bir “efendi”nin varlığı bireyi düşlerinden, benliğinden sıyırmıştır. Böylece yazar, yüzyıllar boyu anlatılagelen masallara, aktarılagelen anlatılara ve yazılagelen metinlere alternatif bir bakış üretir. Sözlü/geleneksel anlatı türlerine ait çeşitli arketipler güncel meseleler etrafında yeniden yorumlama/yazma edimiyle kaleme alınmıştır. Bu bağlamda geçmiş kültür ve birikimin modern bir görünümle yeniden sunulduğunu söylemek mümkündür. Tomris Uyar, eğlenilen, gülüp geçilen masal kahramanlarını aktüel zamana taşıyarak onların nasıl bir sancı içine düştüklerini/düşebileceklerini ironi yoluyla gösterir. Masalın büyülü atmosferinden kahramanları da okuru da çekip alan yazar, güncel döneme ait varoluşsal bir sorunsal çarpıcı bir şekilde işler.

Öyküyü çarpıcı hâle getiren anlatının bileşenleridir. Masal anıştırmaları, tekerlemeler çok seslilik sağlarken iç monolog, montaj, serbest dolaylı anlatım gibi teknikler ise anlatıya çok yönlü bir boyut kazandırır. Teatral etkiyi artıran bu etkenlere anlatımlı, dramatik sahne, tablo gibi anlatı birimlerinin peş peşe verilmesi de eklenince öykü ritmik bir yapı kazanır.

Anlatı bilim ışığında incelenmeye çalışılan öykü, gerek düzeni gerek bakış açısı gerek de odaklanma yöntemiyle modernden öte postmodern bir anlatıdır. İçerik itibarıyla döneminin sancılarını yansıtan anlatı, biçim olarak da bu güncelliği yakalamıştır.

## Kaynakça

- Boratav, Pertev Naili (1992). *Zaman Zaman İçinde* (2. Basım). İstanbul: Adam Yayınları.
- Boratav, Pertev Naili (2000). *Tekerleme*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- İleri, Selim (2008). "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri." *Türk Dili Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı* (2. Basım). Sayı 286.(2-29). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Nazik, Ayşegül (2001). *Tomris Uyar Öykücülüğünde Toplumsal Güncellik ve Biçimsel Arayışlar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Necatigil, Behçet (1983). *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü* (11. Basım). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Uyar, Tomris (2016). *Gecegezen Kızlar* (5. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yivli, Oktay (2015). *Kısa Öyküde Yöntem: Cemil Süleyman Uygulaması*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Yivli, Oktay (2016). "Ethem Baran'ın 'Emanet Gölgele Defteri'nde Temel Sorunsallar." *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*. Sayı 14. (163-167).

# Öykü Çözümlemelerinde Sinema Dili ve Anlatım Teknikleri

BİRSEL SAĞIROĞLU\*

## Öz

Edebiyatın temel malzemesi sözcüklerdir ve edebiyatta anlam dil göstergeleri yoluyla yaratılır. Sinema ise kendi yasalarını “hareketli görüntü”lerle ortaya koymaktadır. Bu hareketli görüntüler –edebiyatta olduğu gibi- kuramcılar tarafından yeni anlatım olanaklarıyla desteklenir. Bu çalışmada, Eisenstein’ın diyalektik öğreti ilkesine dayalı “kurgu teknikleri”yle birlikte sinemadaki “genel kurgu teknikleri” ve “kamera çekim yasaları” göz önünde bulundurularak Sevim Burak’ın “Pencere”, Necati Cumalı’nın “Akhisarlı” ve Sevgi Soysal’ın “Bir Şeydi Hiçliği Hiç Olup Yitti” adlı öyküleri, ilkin film senaryosuna dönüştürülmüş ardından öykülerde bu kurgu tekniklerinin izleri sürülmüştür. Eisenstein’ın görüntü yardımıyla ulaşmaya çalıştığı diyalektik öğretisi, öyküde sözcüklerden hareketle ifade edilmeye çalışılmıştır. Böylece öykü evreni, yeni uygulama olanaklarıyla ve terminolojiyle buluşturularak özgün bir biçimci edebiyat dili oluşturulmuştur.

**Anahtar sözcükler:** Öykü, Diyalektik Öğretisi, Biçimci Sinema, Kurgu.

## CINEMA LANGUAGE AND NARRATIVE TECHNIQUES IN STORY ANALYSIS

### Abstract

Basic material of literature is words and meaning in literature is created with linguistic signs. Cinema expresses its laws with moving images. As in literature, these images are supported with new explanation possibilities by theorists. In this study, the stories called “Pencere” by Sevim Burak, “Akhisarlı” by Necati Cumalı and “Bir Şeydi Hiçliği Hiç Olup Gitti” by Sevgi Sosyal was firstly turned into film script and tracked the fiction techniques in stories by considering general fiction techniques, shotting laws in cinema and fiction techniques based on Eisenstein’s dialectic principles. Dialectic principle, which Eisenstein tried to reach with the help of image, was tried to be explained with words in story. Hence, an authentic formalist literary language was constructed by bringing story universe together with new practice possibilities and terminology.

**Keywords:** Story, Dialectic Principle, Formalist Cinema, Fiction.

---

\* Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü doktora programı, birselsagioglu@gmail.com

## 1. Giriş

**S**inema ve edebiyat etkileşiminin uzun yıllara dayandığı bilinir. Teknolojik gelişmelerle kendini yenileyen sinemanın fotoğraf, müzik, resim, edebiyat, tiyatro gibi birçok sanattan yararlandığı ve böylece kendi özgül yasalarını oluşturduğu dikkat çeker. Rita Felski'ye göre "İster kurmaca, ister olgusal, ister şiirsel, ister retorik olsun, bu türlerin her biri bir dizi şema yaratır, dili belli ölçütlere göre seçer, düzenler ve şekillendirir, bazı görme biçimlerine kapı aralarken bazılarını dışarıda bırakır." (2010: 129). Ancak genç bir sanat olan sinema, birçok sanattan beslenirken farkını görüntülerle ortaya koymaktadır. Gerçeklikten esinlenilerek oluşturulan bu görüntüler farklı amaçlarla yan yana getirilir. Sözelimi, dışavurumcu sinemada ışık, renk, uzam gibi öğelerin imge değeri ön plana çıkarılırken biçimci sinemada filmin biçimine ait unsurlar gözetilir, post yapısalcı sinema ise eserde gerçeğin ne olduğuna dair düşünceyi irdelemektedir. Dolayısıyla edebiyatta olduğu gibi sinemada da sabit bir dilden söz edilemez.

Sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte sinemanın bir sanat olarak değerlendirilemeyeceği, endüstriyel bir oluşum olduğu ve ticari kaygılarla ortaya çıktığı yolunda pek çok fikir öne sürülür. Sergei Eisenstein gibi kuramcılar onun sanat olması amacıyla hareket eder ve sinemanın kuramsal boyutuna katkıda bulunurlar. Deneyler yapan düşünür olarak bilinen Eisenstein (1898-1948), biçimci sinemayı çarpışan çekim parçalarını dolayısıyla da "sanatsal kurgu"yu kullanarak destekler. Onun deyimiyle kurgu "öylesine güçlüdür ki sinemanın bütün anlatım gücünü kendi çıkarına silip süpürür" (Eisenstein 1985: 140). Eisenstein'ın kurgu kuramının temelinde ise diyalektik öğretisi vardır. Buna göre bir olayın özü tez-antitez çatışmasından doğar. O, sanatın çatışma ile doğanın kesiştiği yerde aranması gerektiğine inanır. Böylece ikisinin karşılıklı etkileşimi sadece zaman ve mekân sürekliliğinde değil, düşünce alanında da dinamizmi oluşturur (1985: 57-58).

Diyalektik yasalarında özel bir şeyden yola çıkılarak genel olana doğru gidilir, özel ve genel olan bir bütün olarak kavranır. Bir şeyin özünde ne olduğu onun ilişkide bulunduğu diğer şeyler tarafından belirlenir (Ryan 2012: 88). Eisenstein'ın filmlerinde de kaba gerçeklik olduğu gibi yansıtılmaz, değişime uğratılır ve sinemada şiirsel bir dil kullanılır. İzleyicide duygusal bir etki yaratabilmek amacıyla perdede çelişik veya zıt görüntülerden yararlanır. Kurgu kuramını laboratuvar ortamında geliştiren Eisenstein; çarpıcı, ölçümlü, üsttitremsel, dizemsel, titremsel, anlıksal, çağrısimsal olmak üzere yedi tane kurgu tekniği yaratır.

Eisenstein, izleyicide duygusal bir etki yaratabilmek amacıyla perdede çelişik veya zıt görüntülerden yararlanır ve onun kurgu teknikleri birbirinin devamı niteliğindedir. Örneğin, ölçümlü kurguda kurguyu oluşturan temel öge çekimlerin uzunluğudur. Bu çekim uzunluğu, çekimin iç hareketiyle çatıştığında dizemsel kurgu ortaya çıkmaktadır. Çekimdeki dizemsel ilkeler titremsel ilkelerle çatışırsa da titremsel kurgu oluşmakta temel ögeyle

üsttitrem arasındaki çatışmadan üsttitremsel kurgu; üsttitremsel kurgu ile ideolojik niteliklerin çatışmasıyla anlksal kurgu türetilir (Eisenstein 1984: CXL). Bu kurgu teknikleri dışında çekim içinde yer alan çeşitli çizgilerin, doğruların birbirleriyle çatışmasında “çizemsel çatışma”, varlıkların boyutlarından kaynaklanan “oylumsal çatışma”, uzam parçalarının çatışmasıyla “uzamsal çatışma”, ışık derecelerinin (karanlık, aydınlık, loşluk) çatışmasıyla “ışık çatışması” ve bir yanda optik diğer yanda akustik alanlar arasındaki çatışma “görsel ve işitsel alanlar arasındaki çatışma” olarak adlandırılır (Eisenstein 1984: CXV).



Sergey Ayzestayn

Öykü çözümlerinde yararlanılan diğer kaynak “genel kurgu

teknikleri”dir. Filmin içeriği doğrultusunda oluşturulan bu tekniklerle bir filmin zamandizinselliği, betimleyici veya anlatıma dayalı olmasıyla ilgili bazı öğeler ön plana çıkarılır. Şöyle ki bir filmde duygusal unsurlar ağır basıyorsa “patetik kurgu”, zamanda eksiltme yapılmışsa “olağan kurgu” ya da birbirine zıt çekimler art arda sıralanıyorsa “karşıt kurgu” adı verilen teknikler ortaya çıkar. Genel kurgu teknikleri “hızlı-yavaş kurgu”, “karşıt kurgu”, “koşut kurgu”, “olağan kurgu”, “bağıntılı kurgu”, “eliptik kurgu”, “düz kurgu”, “dışavurumcu kurgu”, “metaforik kurgu”, “patetik kurgu” olarak sınıflandırılabilir.

Kamera çekim tekniklerinde ise ölçüt insan ya da herhangi bir nesnedir. Dolayısıyla bu teknikler “insan”ın veya nesnenin görüntüdeki konumuna göre adlandırılır. Örneğin, yakın çekim, bir insanın göğüs ve omuz hizasından görüntüsü veya o alana sığabilecek diğer obje ve görüntülerdir. Görüntü yakın plan sayesinde ilgi çekici hâle gelir ve bu teknikle görüntü görsel biçiminden saparak, görüntünün içeriği değişir. Yakın planda görüntü, gerçekte algılandığından farklı algılanır ve farklı çağrışımlar yaratır (Küçükdoğan 2010: 117). “Genel çekim”, “omuz çekim”, “üst açı” gibi kavramlar ise kamera konumuyla ilgilidir. Yakın planla sıkışık bir çerçeve oluşturulurken bir genel planla -kameranın eylemden uzak olma durumu- rahat bir çerçeve meydana gelmektedir (Ryan 2012: 178). Diğer çekim planları



kısaca şöyle tanımlanabilir: Bir kişinin bel hizasından görüntüsü veya o alana sığabilecek diğer obje ve görüntülere “orta (omuz) çekim”; bir insan boyunun çerçeveye sığdırılması veya aynı ölçekteki çerçeveye sığan diğer obje ve görüntülerin toplamına “boy çekim”; kim olduğu belli olmayacak kadar uzaktan görünen insan ve diğer objelerin yer aldığı çekime “uzak çekim” denilirken genel planın mizansende derinlik oluşturacak şekilde biraz daha uzaktan görüntüsüne de “uzak perspektif” denmektedir. Görüntü, kameranın kendi etrafında sağa sola çevrilme hareketiyle elde edildiğinde ise “panoramik çekim” ortaya çıkmakta, kameranın düz ayak ya da vinç üzerinde yukarı aşağı kaydırma hareketine de “tild” denmektedir. Bunlar dışında zum, karşı açı çekim, görüntünün sonlandırılması anlamına gelen “kesme tekniği” gibi pek çok teknik bu grupta ele alınabilir.

Çalışmada, bu teknikler yol gösterici olmuş ancak sinemada görüntü diliyle elde edilen teknikler öykülerde sözcüklerden hareketle ifade edilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla da sözcükler yardımıyla öyküler hareketli görüntülere dönüştürülmüş ve sinemaya ait terminoloji bu görüntülere uyarlanmıştır.

## **2. Sinema Diliyle Öykü Çözümlemeleri**

### **1. “Pencere”**

Çözümlemede amaç, öyküleri sinema diline dönüştürmek ve sinemaya özgü kavramları bu öykülerde gösterebilmektir. Öyküler film senaryosuna dönüştürüldüğü için ilkin “sahne” terimini tanımlamak faydalı olacaktır. Sahne, bir filmdeki olaylar dizisi olarak bilinir ve sahnenin en belirgin özelliği çizgisel anlatıma dayalı olmasıdır. Sevim Burak’ın bu öyküsü, kahramanı kadın olan karakterin bakış açısını yansıtmaktadır. Bundan dolayı kadının gözleri kamera görevi görür ve öykünün sahneleri şöyle sıralanabilir:

1. Karşı apartmandaki kadının tasviri
2. Kadın kahramanın ruh hâli
3. Dış dünya ve kadının iç dünyasının tanımlanması
4. Kadının kurmaca dünyası
5. Kadının yalnızlığı ve hayalleri
6. Kadının intihar etmesi

### **1.1. Dramatik Çatışma**

Öykünün çekim tekniklerine geçmeden önce öykünün tamamında yer alan “dramatik çatışma”dan bahsedilecektir. Semir Aslanyürek’e göre yaşamın çelişkilerini dile getirmenin kendine özgü estetik bir biçimi veya insanların birbirine zıt olan davranışlarının, fikirlerinin sanatta canlandırılması sonucu ortaya çıkan terim “dramatik anlaşmazlık”tır. Betimsel düşünmenin temeli kabul edilen dramatik anlaşmazlık, kahramanların kendi aralarında ya

da buldukları ortam veya doğal çevre arasındaki çelişkilerden ve bu çelişkilerin gelişmesinden doğar (2011: 94-95). "Pencere"de kadının iç dünyasındaki çatışmaların yaşamın gerçekleriyle uyuşmadığı dikkat çeker. Kadının düşüncelerinden doğan çatışmanın öykünün psikolojik yönünü açığa çıkardığı söylenebilir. Kadın karakter, öyküye yön verir, karakterin iç dünyasındaki çatışma da gerilim unsuru olarak dikkat çeker: "İkimiz de iyi değiliz. Kendini kaldırıp atmak için ufak bir işaretçik bekliyor benden; benim elimden çıkmış bir insanmışçasına istediklerimi yapıyor, buna karşılık onun ölümünü göreyim istiyor" (Burak 2014: 18). Bu ve buna benzer pek çok cümle öykünün tamamına yayılır ve kadının ruh durumunu somutlar. Kadın, insanın varoluşunu, ölümle ilgili tavrını ortaya koyar. Bu tavır da çatışmanın merkezi kabul edilebilir.



Sevim Burak

## 1.2. Avangart Sinema

Öykü farklı denebilecek bir yaklaşımla yazılmıştır. Gerçek ile rüyanın birleşmesi sonucu da öyküde anlatım olanaklarının zenginleştirildiği fark edilir. Nilgün Abisel'in dikkat çektiği üzere günün eleştirisini rüya ya da rüya benzeri görüntü düzenlemeleriyle filme taşıyan, zaman ve mekânın mantığını kırma yoluyla aktaran sinemacılar "avangart" kabul edilir (1989: 232). Avangartlık, sinemada yeni ve deneysel hareketi adlandırmak için kullanılır. Söz konusu

yeniliği bu öyküde görmek mümkündür. Hayali ve gerçek dünyanın iç içe geçtiği öyküde zamanda kırılmalar dikkat çeker. Öyküde görsel alan, yeni anlatım zenginliği yaratır. Karakterin ruhsal durumu, özgün bir dille yazılır. Mekandaki değişim veya zamandaki geçişler alışılmadık soyut bir dille aktarılır. Bu hızlı değişim öyküdeki zamandizinselliği bozar. Bu nedenle "avangart" kavramı bu öykünün genel havası için uygundur.

### Panoramik, Tild ve Diğer Çekim Teknikleri

Öykü, kadının karşı apartmandaki kadını gözetlemesiyle başlar. Kamera karşı apartmandaki kadını görüntülediği için burada, bir kişinin bel hizasından görüntüsü veya o alana sığabilecek diğer obje ve görüntüleri kapsayan "omuz çekim" in kullanıldığı düşünülebilir. Sonrasında kesme yapılmadan kadının iç konuşmaları bu görüntüye eşlik eder: "Belki etmez, ne düşündüğünü bilmiyorum. Gizli kapaklı bir amacı olabilir" (Burak

2014: 17). Bir pencereden öbürüne geçen kadın hareketi, sağlı sollu bir çekimle (panoramik) verilebilir. Burada görüntüler arası geçiş hızlıdır. Kadının adımları ile terasın yer aldığı sonraki çekimde ayrıntı plan dikkat çeker ve kadının her hareketinin yakından görüntüsü okurla buluşturulur: Çamaşırlar, duvardaki ipler ve kadının iç konuşması. Yarı beline kadar caddeye sarkan kadın ise “yakın perspektif”le arada derinlik oluşturacak ve başka objeler bulunmayacak şekilde yakından görüntülenir. Görüntüye yine kadının iç konuşmaları eşlik eder (Burak 2014: 17).

İkinci sahnede kamera ev içine kayar “kırmızı güllü perde ve perdede açılan küçük bir delik” ayrıntı çekimle verildikten sonra görüntü tekrar kadına, kadının sargılı ayağına kayar ve ayrıntı çekim tildle devam ettirilir. Bu görüntüden sonra gerçek dünya yerini, kadının fantastik dünyasına bırakır. Fantastik dünyada, ayağı sargılı kadının balkondan düşüşü, aşağı çekimle verildikten sonra al renkli ayağın görüntüsünde “yakın perspektif”ten yararlanılır. Fakat “caddeden gelip geçenler ya da caddeye taşan kan” görüntüsünde uzak çekim kullanılır. Bu uzak çekime tekrar iç konuşmalar eşlik eder: “sihirli bir iki saniyede cesedin kutsallaşıp büyüdüğünü -her şeyin değişip mutlu sona bağlandığını- düşünüyorum” (Burak 2014: 18). Bu iç konuşmalardan sonra gerçek dünyadan bir ayrıntı çekim verilir: kadının gülümsemesi.

### 1.3. Peripeti

Aristo’ya göre tragedyaaların en önemli araçlarından biri peripeti yani baht dönüşleridir (2012: 25). Peripeti, eylemlerin düşünülenin tam tersine dönmesidir. Sözelimi, Oidipus’ta bir çoban, sevindirici bir haber vermek için Oidipus’a gelir. Fakat Oidipus’un geçmişini örten örtüyü kaldırmakla da düşündüğünün tam tersini yapar (2012: 34). Aslanyürek’e göre de bir olayı daha ilginç ve karmaşık hâle getiren değişiklik veya karşı olay “peripeti”dir. Peripeti, olayların akışında veya kahramanların yazgısında beklenmeyen ani dönüşler veya değişikliklerdir (2011: 99). “Pencere”de kadının dünyası, peripeti tanımına uygundur. Çünkü onun iç dünyasındaki çatışma, karşı apartmandaki kadın aracılığıyla ilginç bir hâl alır. Örneğin, hayalî dünyadaki gülümsemenin ardından kadın cesedinin görüntüsü ayrıntı çekimle gösterilir. Daha sonra yerde yatan kadının kendi ölüsüne sevgi göstermesi ya da ölen kadının kolunu bacağını koparıp dostlarıyla konuşması, öyküde beklenmedik bir anda ve mekânda ortaya çıkar. Apartmandaki kadın, imge değeri yüksek bir anlatımın parçası olur ve öykü görsel zenginliğiyle ilginçleşir (Burak 2014: 18).

İkinci sahneden sonra görüntü kesilir. Kamera, yakın perspektif ve aşağı çekimle bomboş geçen otobüsleri çeker. Bu görüntüye yine hayalî çekimlerin sızdığı görülür. Kadın burada kendisini ve yaptıklarını anlatır: Bomboş geçen otobüslerin önüne attığı bir adam, koyun başlı bir kadın, keçi, inek, tilki başlı bir sürü insan başta uzak, sonrasında yakın çekim

kullanılarak okura aktarılır. Sonraki çekimde kedi, tavşan, horoz gibi binlerce ayağın koşuşu aşağı ve yakın çekimle verilir ve bu görüntü “kesme”ye uğrar. Kesmeden sonra ekranda yakın perspektifle beyaz sargılı bir bacak, bacadaki pembe etler, birleşmemiş kemikler görünür. Bu görüntülerden sonra öyküde bir kesme daha yapılır, apartmandaki kadının terasta intihar edeceği duvara doğru yürümesi uzak çekimle verilirken kadının ayak hareketlerinde ayrıntı çekimden yararlanır. Hayal şöyle devam eder: Terasın duvarında tek ayağının üstünde sallanan kadının genel çekimi; uzak çekimle sokağın başında görünen adamın koşarak kadına yetişmesi ve kadının kollarını açarak uçmak isteyişinin omuz çekimi; kadının sol gözünün ayrıntı çekimi gösterilir ( Burak 2014: 20).

Beşinci sahnede kadın, “HİÇBİR ŞEYDEN UMUDUM YOKTU. DENEMİŞTİM HER ŞEYİ KENDİ HESABIMA” (Burak 2014: 21) cümleleriyle iç dünyasını okurla paylaşır ve fantastik dünya kaybolur. Kamera burada ayrıntı çekimle perdenin ucunu gösterir ve aşağı kayar. Koltuğun arkasına sıkıştırılmaya çalışılan perde görüntüsüyle ayrıntı çekim devam eder. Görüntülerle ilerleyen tek şey kadının iç konuşmalarıdır. Daha sonraki çekimde, bir anı defterine çizilen ve karalanan bir evin, bir caddenin, bir bulutun, yeşil şapkalı bir adamın ayrıntı çekimi vardır. Ayrıca kadın bu sahneden sonra fantastik dünyasını okura şöyle anlatır: “Bir başıma her zaman böyle bir oyun oynayıp bozabileceğimi, Yeşil Şapkalı Adam’ın da bu oyunu oynayabileceğini, karşıdaki kadının, başka başka insanların da başka başka oyunlar oynayıp bozabileceklerini düşünüyorum” ( Burak 2014: 22).

Son sahnede, gerçek ve hayal yine bir aradadır. Sahne, apartmandaki kadının gözlerinin ayrıntı çekimi ile başlar ve hayal bu görüntüyle son bulur. Yeni görüntüde kararan havanın genel çekimi, perdedeki ölüm çiçekleri ile evin içindeki dolap, yatak, saç firketelerinin yakın perspektifi yer alır. Bu nesnelere arasında geçiş hızlıdır. Sahnenin sonunda da kadın, uzak çekimle caddeyi, cadedeki kalabalığı; yakın perspektifle yeşil şapkalı adamı ve onun şapkasını ön plana çıkarır: “Şapkasını çıkarıp sallıyor. ‘Sen de gelsene,’ diyor” (Burak 2014: 23). Kamera son çekimde, yarı beline kadar sarkan kadının görüntüyle düşmesini yakın ve aşağı çekimle gösterir.

#### **1.4. Koşut Kurgu**

Genel kurgu teknikleri göz önünde bulundurulduğunda “koşut kurgu”nun bu öyküde yer aldığı söylenebilir. Koşut kurgu, merkezde yer alan bir olayın etrafında gelişen yan olaylarla bağlantısının çekim sırasıyla kurulmasıdır. Birbirinden uzak olaylar, imge yaratmak amacıyla art arda kullanılır. İki uzak gerçeklik, sırasıyla verilir ve filmin doruk noktasında bu olaylar buluşturulur (Asiltürk 2014: 143). “Pencere”de de gerçek dünya ile fantastik dünyaya ait görüntüler peş peşe verilir. Öykünün sonunda okur bu iki dünyayı birleştirebilir. Kadının ruh hâli imgesel değeri yüksek bir anlatımla aktarılır. Öykünün

kurgusu, eylemlerin birbirine bir hareketin ortasından ötekine yapılan geçişlerle sağlanır. Örneğin, karşı apartmandaki kadının yarı beline kadar aşağı sarkması, kadının başını kaldırması, diğer kadının ona bakması ve perdenin arkasına geçmesi öyküye hareket kazandıran öğeler olarak değerlendirilebilir. Öykü gerçek dünyadan bir görüntüyle başlar, kadının iç dünyası bu görüntüye eklenir. Gerçek dünyadaki bir görüntünün ardından fantastik dünyada yere düşen kadının görüntüsü, caddeden gelip geçenler, kadının kendi ölüsüne gösterdiği sevgi, kadın kahramanın bomboş otobüslerin önüne tanıdık, tanımadık birilerini (bir adamı, koyun başlı kadını, keçi, tilki başlı bir sürü insan) itmesi dikkat çeker ve bütün ayakların kaçışmalarından sonra gerçek dünyadaki görüntüde, apartmandaki kadının terasta yürüyüşü gösterilir (Burak 2014: 17-19).

Bu görüntüden sonra yine fantastik dünyayı anlatan kadın, öykünün sonlarına doğru gerçek dünyayı kendi bakış açısıyla yorumlar. Görüntüde, perdenin arkasında umutsuzluğuyla yüzleşen anlatıcı konumundaki kadın, onun anı defterine çizdiği ve karaladığı resimde ev, cadde, adam, bulut, kararan hava ve kadının aşağı düşüşü vardır (Burak 2014: 21-23). Görüldüğü gibi iki ayrı dünyada farklı görüntülerin birbirini takip ettiği dikkat çekmektedir. Fantastik dünya, öykünün genel atmosferine uygun psikolojik öğelerden oluşmakta ve bu dünya koşut kurguda olduğu gibi imge yaratmak amacıyla yaratılmaktadır. Öyküde kadının ruh hâli, gerçekliğin dışına çıkılarak sergilenir.

### 1.5. Üsttitremsel Kurgu

“Pencere”de, Eisenstein’ın kurgu tekniklerinden “üsttitremsel kurgu”nun kullanıldığı söylenebilir. Bu kurgu Peter Wollen’a göre çekimlerde ağır basan egemen öğeye göre yapılan titremsel kurguya karşılık olarak ortaya çıkarılmış ve Eisenstein tarafından “demokratik” kurgu olarak adlandırılmıştır. Bunun nedeni, üsttitremsel kurgunun yapılışında, titremsel kurgunun aksi bir durumun söz konusu olmasıdır. Bu kurguda, tek egemen öğeye bağımlı kalınması söz konusu değildir. Üsttitremsel kurgunun temel niteliği, yapılışı sırasında, bütün parçaların çekiciliklerinin dikkate alınıyor olmasıdır. Bu, titremsel kurgunun, egemen öğesinin ayrıcalığının sonunu getiren ve öteki uyaranların göz önüne alınmasını sağlayan bir durumdur (2014: 59). Bülent Küçükeroğan ise bu kurguyu şöyle açıklar: “Gösteri ya da şölen olarak tanımlanan film, içindeki yüksek tonların toplamının ardından gelen parçalardaki yüksek tonlarla çatışma içerisinde bulunabileceği biçimde kurgulanmalıdır” (2010: 108). Bu kurguda film, müzik parçası gibi çok sayıda ton yaratır, bu tonların birbiriyle çarpışmasıyla yeni bir anlam oluşturulur.

Öyküde, iki farklı dünyadan görüntüler vardır. Özellikle hayalî dünyadaki görüntüler, tedirgin edicidir. Anlamsız eylemler (otobüsün önüne atılan insanlar), belirsizlikler (karşı apartmandaki kadın) art arda sıralanır. İki ayrı dünya öykünün iki tonunu temsil etmekte ve

bu iki ton üsttitremsel kurguda olduğu gibi hem çatışmakta hem de birbirini beslemektedir. Böylece öyküde yeni anlamlar oluşmaktadır. Burada, tek egemen görüntünün olmadığı düşünülebilir. Bu nedenle öyküdeki bütün parçaların hemen hemen aynı seviyede çekiciliğe sahip olduğu söylenebilir.

## 2. “Bir Şeydi Hiçliği Hiç Olup Yitti”

Sevgi Soysal’ın bu öyküsü beş ayrı bölümden oluşur. Her bölüm farklı bir sahne gibi düşünülebilir. Birbirinden bağımsız bu sahnelerde, öykü anlatıcısının izlenimleri okurla buluşturulur. Bundan dolayı çözümlenmeye geçmeden önce izlenimcilik akımını tanıtmak uygun olacaktır.

### 2.1. İzlenimcilik

Ufuk Güral’a göre bir sanat eserinde, gerçeğin tıpatıp aktarılması yerine sanatçının duyu âleminde yarattığı etkinin aktarılmasıyla “izlenimcilik (empresyonizm)” ortaya çıkar. Örneğin, bir resimde düzenli bir çizgi çalışmasından çok fırça darbeleri, düzensiz taramalar, karalamalar gibi unsurlar tuvale yansiyabilir (2013: 13). Bu akım sinemada, öyküden çok görselliğe yaslanır, sinemanın olanaklarından sonuna kadar yararlanır.

Gerçeğin biçimbozumu olarak da adlandırılan “izlenimcilik”i bu öyküde tespit etmek mümkündür. “Tak, tak, tak, bir sincap sesi, bir çocuk ormanını süsledi. Tak, tak, tak makinenin sesi, bir erkek gerindi, esnedi. Sincap fındığını yedi. Bir kız çocuğu fındık gözlerini, ilk erkeğine gülümsetti” (Soysal 2012: 21) cümleleriyle anlatıcı, sözcüklerin gerçek anlamlarını aşan, imge gücü yüksek bir söyleyişle gerçekliğe yeni anlamlar kazandırır.

Öykünün her bölümü bir sahne gibi düşünüldüğünde her sahnede bu söyleyiş olanaklarının kullanıldığı söylenebilir. Ancak her sahne birbirinden bağımsız birden fazla ögenin olduğu karmaşık bir bütünden oluşur. Dolayısıyla bu öykünün yapısı gereği, çözümlenmede sahneler belirlenmeyecektir, öykü bölüm bölüm incelenecektir. Buna göre ilk bölümde (sahne) demirler arasına gerilmiş ipler, iplere serilen çamaşırlar, çamaşırları yere seren fırtına genel çekimle aktarılır. Kameradaki kaydırmalarla öyküdeki görüntü hızla



Sevgi Soysal

değişir. Havlayan bir köpek, fincanda içilen çaylar gibi ayrıntılarda yakın çekimden yararlanıldığı düşünülebilir (Soysal 2012: 21). Bu sahne birbirinden bağımsız unsurların kullanımıyla sonlanır.

İkinci bölümde, öyküdeki izlek tamamen değişir ve bu sahnenin önceki sahneyle arasında nedensellik bağı yoktur. Şöyle ki tavada ekşiyen yağların, biriken kirli, kokuşmuş çamaşırların ayrıntı çekimle verilen görüntüsünden sonra kamera bambaşka nesnelere ve eylemlere yönelir. Kamyonlara yüklenen buzdolaplarının, kamyonların, koltukların, halıların görüntüsünden sonra devrilen kamyonların görüntüsü gelir. Sahnenin sonunda ise eskiciler ve dilenciler eylemleriyle beraber anlatılır (Soysal 2012: 21). Bu görüntülerin ortak özelliği, kaydırmalardaki hızlı geçişlerdir. Kamera bir görüntüden diğerine seri şekilde geçer. Ancak kameranın yönü öykünün karmaşık yapısı nedeniyle belirsizdir. Sahnedeki kopuk parçalar birbirine iliştilmiş bir görüntü ile okurun zihnini yorar.

## 2.2. Renk ve Ses Öğeleri

Öykünün son iki sahnesinde kaydırmalar olmakla birlikte nesnelere ve eylemler arasında daha belirgin bir neden-sonuç ilişkisi dikkat çeker: Sabah karanlığında borazan sesi, kilitlenen kapılar, asfaltta çizme sesleri, sonra insan kemikleri, kan seli (Soysal 2012: 22). Görüldüğü üzere bu öğeler arasında ilişki daha açıktır. Burada, ses ve renk öğesi ön plandadır. Eisenstein'a göre renk ya da ses, yönetmenin gerekli gördüğü durumlarda bir coşkuyu daha etkili kılmak için kullanılan ve filmin amacına en doğru şekilde katkı sağlayacak unsurlardır (1984: 134-35). Ses, müzik ya da gürültü hem görüntüyü destekler hem de güçlendirir. Ancak bazen de ses görüntüleri desteklemek yerine karşı çıkar (Eisenstein 1984: CXLVII).

Sahnedeki, sabah karanlığında bir borazan sesi, somya gıcırtiları, rap ileri gibi söz gruplarında "ses"; karanlık, altın diş, kan seli kelimelerinde de "renk" öğesi olarak sahnenin anlatımını destekler. Kasvetli bir atmosferin rengi (sabahın karanlığı) "siyah"tır. Siyahlığın olumsuz anlamını pekiştiren bir başka renk "kırmızı"dır. Ayrıca sokaklardaki kan selinin renk olarak karşılığı kırmızıdır ve öyküde kırmızının ölümü ifade etmek amacıyla kullanıldığı düşünülebilir. Benzer şekilde bir borazanın sesi sabahın karanlığıyla birleştiğinde gerilimi pekiştiren bir unsur olarak dikkat çeker. Dinen somya gıcırtiları ise dışarıdaki tedirgin edici atmosferin evdeki karşılığı olarak değerlendirilebilir. Sonraki görüntüde "rap, rap" sesleri, dış dünyadaki karanlığı ve borazan seslerini anlam bakımından destekler. Bu sahnede renk ve ses öğesi çağrışım olanakları yüksek öğeler olarak sahnenin anlamını derinleştirerek öyküyü besler. Aynı ayrı öğeler, nesnelere dağınıklıklarına rağmen sahnenin bütününe katkı sağlayabilmiştir. Kamera hareketine de aynı dağınıklık hâkimdir. Görüntü genel çekimle başlar, sonrasında ayrıntı çekimle deri çizmeler ve somya

görüntüsüne yer verilir. Mekânlar da hızla değişir. Kamera dışarıdayken ev içine kayar. Ev içi ayrıntı çekimle gösterilir: “Kapılar, pencereler kilitli”. Tekrar dışarı kayan kamera, aşağı kayarak asfalttaki çizmeleri ve onların hareketini ayrıntı çekimle verir. Yığın yığın insan kemikleri, bir köşede altın dişler, resimler, evler (Soysal 2012: 22) gibi görüntüler, birbirini destekleyecek biçimde sıralanırken anlatıda görüntünün yönü sık sık değişir.

### 2.3. Çarpıcı Kurgu

Öyküde, “çarpıcı kurgu”nun etkisinden söz edilebilir. Eisenstein tarafından ortaya atılan bu kurgu, bir görüntünün anlamının bir başka görüntü ile yaklaştırılması, pekiştirilmesi olarak tanımlanır. Görüntülerin aynı olaya bağlı olması şart değildir. Çarpıcı kurguda hızlı-yavaş ya da kısa-yakın çekimlerin izleyiciyi etkilemesi beklenir. Çarpıcı kurgunun amacı, çağrışım uyandıran görüntü ile izleyicide tepki uyandırmaktır.

Öykünün tamamı düşünüldüğünde, ilk üç bölüm daha karmaşık ve öyküden kopuk gibi algılanır. Ancak her bölümde ayrıntı çekimlerle çağrışım gücü yüksek görüntülerin ortaya çıktığı söylenebilir. Son iki bölüm ise anlam bakımından daha açıktır. Öykünün bütün bölümlerinde göze çarpan şey “karamsar hava”dır. Her nesne, her eylem bu karamsarlığı destekler: İplerdeki çamaşırlar yere serilir, tavalarda yağlar ekşir, çamaşırlar kirlidir, kamyonlar devrilir ve pencereler kilitlidir. Ayrıca yığın yığın insan kemikleri, kan seli gibi pek çok söz grubu okuru etkileyebilecek niteliktedir. Bu görüntüler peş peşe dizildiğinde izleyicilerin kayıtsız kalamayacağı düşünülebilir. Dolayısıyla “çarpıcı kurgu”, öykünün genel havasına uygun bir kavram olarak ön plana çıkar. Ayrıca öyküden kopuk gibi görünen ilk üç bölümün, son iki bölümü yarattıkları olumsuz atmosferle destekleyen güçlü uyarıcılar konumunda oldukları da söylenebilir.

### 2.4. Çizemsel, Oylumsal ve Görsel-İşitsel Alanlardaki Çatışma

Öyküde, çekimler içinde yer alan çeşitli çizgilerin, doğruların birbiriyle zıtlaşması anlamına gelen “çizemsel çatışma”nın varlığından bahsedilebilir. Şöyle ki ilk bölümde demirlerin arasında gerili olan ipler ve iplerin üzerindeki beyaz çamaşırlar, rüzgârın etkisiyle yere serilir. Gerili ip veya ipin üzerindeki çamaşırlar, düz bir çizgi gibi düşünülebilir ancak yerdeki ip ve çamaşırlar görüntüsünde dağınıklık vardır. Bu iki görüntü çizemsel çatışmaya neden olur. Ayrıca, çekim içindeki varlıkların boyutlarının ortaya çıkardığı çatışma da (oylumların çatışması) üçüncü bölümde nettir: “Tak, tak, tak, bir sincap sesi, bir çocuk ormanını süsledi. Tak, tak, tak makinenin sesi, bir erkek gerindi” (Soysal 2012: 21) cümlelerinde bir çocuk ve bir erkek arasında varlıkların boyutlarından kaynaklanan çatışma dikkat çeker. Bir sincabın çıkardığı “tak, tak, tak” sesiyle makinenin çıkardığı aynı ses arasında da “görsel ve işitsel alanlardaki çatışma”dan söz edilebilir.



Görsel ve işitsel alanlardaki çatışma, bir yanda optik diğer yanda akustik alanlar arasındaki çatışmadır. Film yönetmeni, çekimleri düzenlerken filmde bu türden çatışmalara yer vererek çatışmaları istediği şekilde yönetir (Eisenstein 1984: CXV). Bu iki sesteki masumiyeti, diğeri şiddeti temsil eder. Bu da iki ses ve görüntü arasında çatışmaya neden olur.

### 2.5. Metaforik Kurgu

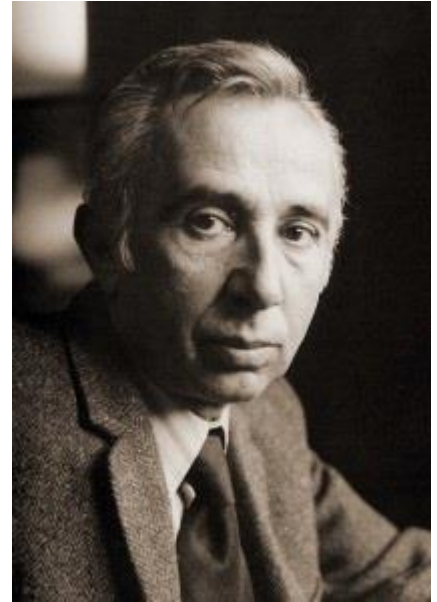
Birden fazla görüntü toplamının filmin simgesel gücü üzerine yapılandırılmasıyla ortaya çıkan “metaforik kurgu”nun bu öykünün yapısına uygun olduğu söylenebilir. “Bir Şeydi Hiçliği Hiç Olup Yitti”, anlatımı bakımından kapalı, gerçek dünya ile fantastik dünyanın iç içe geçtiği, çok parçalı bir öykü olarak değerlendirilebilir. Parçalar içindeki anlam, sözcüklerin imge gücünden yararlanılarak oluşturulur. Gerçek ile hayalin çarpışmasıyla çağrışım zenginliği yaratılır. Bölünmüş, dağınık her bir parçanın toplamında imge değeri yüksek bir dil meydana gelir. Askeri darbe ya da militarizm eleştirisi bu imgelerle yapılır. Örneğin, iplere dizili çamaşırlar, devrilen kamyonlar, makinenin sesi, deri çizmeler, insan kemikleri (Soysal 2012: 21-22) bu eleştirinin simgesel gücü olarak görülebilir ve böyle bir anlatımın sinemadaki karşılığı “metaforik kurgu”dur.

### 3. “Akhisarlı”

Necati Cumalı'nın bu öyküsünün izleği “kadın”dır. Günlük hayatta karşılaşılabilecek kadın sorunlarına değinen yazar, özellikle toplumdaki cinsel sorunları öyküsüne yansıtır. Ayrıca, ekonomik yapı ya da ataerkil düşünüş biçiminin vurgulandığı bu öykü, hareket öğeleriyle zenginleştirilmiştir. “Akhisarlı” başkarakterleri erkek olan bir anlatı olarak, erkeğin bakış açısının hâkim olduğu “kadın temalı” bir öykü formu olarak değerlendirilebilir. Buna göre öykünün film senaryosuna dönüştürülmüş şekli şöyle sıralanabilir:

1. İzmir-Ankara treninde üç kişi
2. Akhisarlı
3. Hoca ve Akhisarlı
4. Öğrenci ve Akhisarlı
5. Öğrenci, Akhisarlı ve Akşehirli Hoca

Öykü İzmir-Ankara treninden Afyon'a yolculuk yapan üç kişinin tanıtımıyla başlar: “Trenin üçüncü bölmesinin birinde, pencerenin iki yanında bir hoca ile bir üniversite



Necati Cumalı

öğrencisi, öğrencinin solunda ise bir er vardı” (Cumalı 2013: 144). Genel planda üçünün görüntüsü ön plana çıkarılırken öyküde yer almayan bir anlatıcı tarafından bu kişiler hakkında bilgi verilir. Bu durumda Akşehirli Hoca, hukuk fakültesi öğrencisi ve Akhisarlı bir er, öyküde laboratuvar ortamının parçaları gibi düşünülebilir.

### 3.1. İç Konuşmalar ve Karşı Açı Çekim

Bu kısa bilginin ardından, kamera ikinci sahnede panoramik çekimle koridordan geçen kadınları, kızları gösterir. Ancak burada kamera görevi gören şey, Akhisarlı'nın gözleridir. Akhisarlı'nın iç konuşmaları ise anlatıcı aracılığıyla aktarılır. Erin kadınların arkasından koridora çıkışı, onlara bakışı, tren istasyonlarında pencereye fırlayıp dışarıda yolcuları karşılayan kadınları, kızları izleyişi genel planda çekilir. Yakın planda erin iç çekişi ve “Allahım, neler yaratmışsın! Bu can bu güzellere nasıl dayansın?” (Cumalı 2013: 144) sözlerine yer verilir.

Üçüncü sahnede, Hoca'nın ere öğüdü, karşı açı çekimde yansıtılır. Karşı açı çekim Monaco'nun da dile getirdiği gibi birbirleriyle konuşan kişilerin dönüşümlü gösterilmelerinde kullanılan ve izleyiciyi içine alan samimi bir havanın oluşmasını sağlayan çekimlerden biri olarak kabul edilir (2013: 203). Burada çatışma unsuru, karşılıklı konuşmalarda gizlidir. Konuşmada “Başkasının karısına kızına bakarken yüreğini bozma evlât” diyen Hoca'nın uyarısı üzerine erin “Elimde mi? Görmüyor musun o saçları, bacakları, o incecik belleri?” sözlerine yer verilir (Cumalı 2013: 144).

Öğrencinin bu konuşmaya gülüşü, Hoca'nın başını sallayışı panoramik çekimle gösterildikten sonra kamera Akhisarlı'ya yönelir. Dördüncü sahnede, onun ve öğrencinin karşı açı çekimde görüntüleri gösterilir ve hayatları hakkında bilgiler diyaloglar yardımıyla okura sunulur. Akhisarlı'nın evli olmadığı için öğrenciye dudak büküşü yakın planda çekilir. Anlatıcı bu çekimde araya girerek Akhisarlı'nın on altısında evlendiği bilgisini okurla paylaşır ve bu diyalogda karşı açı çekimle birlikte sağlı-sollu çekim (panoramik) kullanılır. Diyalogun devamı ise şöyledir:

“Yavuklun, nişanlın yok mu?”

“Yok” diyebilirdi, ama salt onun ne diyeceğini anlamak için “Var!” dedi.

“Nasıl bari, mercimeği fırına verdiniz mi aranızda?”

Öğrenci oyununu sürdürdü:

“Acelemiz yok.”

Akhisarlı'nın hiç aklı ermedi bu işe (Cumalı 2013: 145).

Bu diyalogu Hoca'nın görüntüsü böler. Burada yine panoramik çekimden yararlanılır. Öykünün son sahnesi, kısa açıklamalar dışında karşılıklı konuşmalara dayandırılır ve anlatıcı aradan çekilir. Hoca'nın devreye girmesiyle birlikte kentli-köylü kavramları üzerine bir tartışma başlar. Öğrencinin evlilik konusundaki düşünceleri Hoca'ya göre “kentli

düşüncesi" dir ve onun bu görüşü Akhisarlı tarafından da kabul görür. Kısa diyalog, grubun kısa süre susmasının genel çekimi ve Akhisarlı'nın yakın planda düşünceli tavrının gösterilmesiyle bozulur. Sessizliği bozan şey, Akhisarlı'nın öğrenciye "Kız erkek karışık mı okursunuz Ankara'da" sorusudur (Cumalı 2013: 146). Öğrencinin "Karışık" cevabıyla tild çekimde Akhisarlı'nın dizine indirdiği şaplak, yakın çekimde ise adamın iç çekişi gösterilir.

### 3.2. Zum ve Geriye Sapma (Flashback)

Anlatıcı sınırsız bilgiye sahip olduğu için Akhisarlı'nın iç dünyasını okura aktarmaktadır: "Sivilceli yüzlü, ufak tefek bir delikanlıydı. Ne öyle yakışıklı, ne güçlü kuvvetli. Nesine güveniyordu bu kadar kadınların önünde" (Cumalı 2013: 146). Burada öğrencinin sivilceli yüzü zumlanır. "Zum" Ryan'ın dikkat çektiği üzere bir objeye kesintisiz olarak yaklaşılması ya da yakındaki bir nesneden yine kesintisiz biçimde uzaklaşılmasıyla elde edilir (2012: 179). Devam eden karşı açı çekimde, öğrencinin Akhisarlı'ya "Evlisin. Şimdi de haftada bir karıştırıyor musun bir şeyler?" sorusu dikkat çeker. Bir sonraki bölümde, Akhisarlı'nın yakın planda parlayan gözlerinden Hoca'nın pencereden dışarıya bakarak mırıldanışının genel planına geçilir. Öğrenci ve Akhisarlı'ya kayan görüntüyle diyalog devam eder. Akhisarlı'nın ağzından karısının betimlemesi verilir ve bu bölümde zamanda geriye dönüş anlamına gelen flashback tekniği kullanılır:

Evlendiğimde, on beşinde ay parçası gibi bir kızdı benim karım. Ateş parçası gibiydi. Durduğu yerde duramaz, fıkır fıkır fıkırdardı. Ben işimi bilmez miyim? Baktım olacak gibi değil, üç yılda üç çocuk sardım başına. Şimdi biri eteklerinde, biri kucağında, biri beşikte. Kısacası gözünü yıldırımdım, erkekten usandırdım karımı. İçinden geliyorsa başını kaldırıp baksın başka erkeklere (Cumalı 2013: 147).

Bu açıklamanın ardından Akhisarlı'nın yakın planda ellerini ovuşturması çekilir sonra da tekrar bir flashbackle komşusunun karısını anlatmasına yer verilir: "Karısı bir içim su. Baktım kadının gözü bütün gün pencerede, daha benim karı ikinciye gebe iken uydurdum komşunun karısı ile işi" (Cumalı 2013: 147). Bu konuşmadan sonra görüntü değişir. Önce öğrenci, sonra Hoca görüntülenir. Panoramik çekime elverişli bu görüntülerin ardından genel plana yer verilir. Genel planda Hoca'nın ve öğrencinin pencereden dışarıya bakmaları gösterilir. Dış mekânda, karanlık bir yeryüzü görüntüsünden Akhisarlı'nın karısının betimlemesine -Hoca'nın on sekizinde yaşamaktan usanan karısının görüntüsüne- geçilir. Kadının çocuklardan birini beşikte sallaması, birini kucağında hoplatması ile eteklerine asılan iki yaşındaki çocuk, peş peşe gösterilir. Bu görüntülerde sağlı-sollu hareketlere tild çekim de eklenir. Kadının genel planından sonra aşağı kayan görüntüde beşikte yatan bebek, yukarı kayan görüntüde kadının kucağındaki çocuk gösterilir. Tekrar aşağı kayan çekimde ise kadının eteğine yapışan başka bir çocuğun görüntüsüne yer verilir (Cumalı 2013: 148).

### 3.3. Çatışma Ögeleri ve Sahne Derinliği

“Akhisarlı” aksiyon ögesinin baskın olduğu bir öykü olarak değerlendirilebilir. Öyküde çatışma unsurları diyaloglardan yararlanılarak oluşturulur. Öykü deneysel bir anlatı gibi düşünüldüğünde kahramanların çatışmayı desteklemek amacıyla yaratıldığı söylenebilir. Bir trende hukuk fakültesi öğrencisi bir gencin, Akhisarlı erin ve Hoca'nın toplumun belli kesimlerini temsil edecek şekilde yan yana getirildiği söylenebilir (Cumalı 2013: 148).

Film öyküsünün geçtiği alan (tren) tektir ve öykü kesintiye uğratılmadan aktarılır. Bu nedenle de öyküde “sahne derinliği”nin kullanıldığı fark edilir. Ancak öyküdeki diyalogların bazısında flashback tekniği kullanılarak geçmişe gidilir, bu teknik Akhisarlı'nın ve komşusunun karısının anlatıldığı sahneler ile öykünün son sahnesinde öğrencinin Hoca'nın eşini hayal ettiği bölümde dikkat çeker (Cumalı 2013: 146-48). Fakat öykünün bütününde olay aktarılırken kesme yapılmaz, olaya müdahale edilmez.

### 3.4. Anlatılan Çekim

Daniel Arijon'a göre bir sahne çekiminde görüntü dışındaki herhangi bir nesne ya da olaydan söz edilebilir. Bu durumda, sözü edilen nesne ya da düşünce sahne içeriğine bağlı kalınarak kullanılır. Bu ana çekim içinde kurgulanan ara çekime “anlatılan çekim (cut away)” denilir (1993: 172). Öyküde de “kadın”ların ara çekim olarak kullanıldığı düşünülebilir. Öykü üç erkeğin konuşmalarıyla ilerler. Konuşmanın tamamının konusu “kadınlar”dır: Trendeki kadınlar, istasyondaki kadınlar öykünün bir parçasıyken Akhisarlı'nın karısı ile komşusunun karısı öykünün dışında bir görüntü olarak -sahne içeriğine bağlı kalınarak- gösterilir. Kadın, konuşmalarda (Hoca ve Akhisarlı) bir “nesne” gibi değerlendirilir. Ara çekimlerde de bu işleviyle kadın, tekrar ön plana çıkarılır. Örneğin, Akhisarlı tren koridorlarındaki kızlardan gözünü alamaz. Kadınlar bacakları, saçları, ince belleriyle okura tanıtılır. Çünkü Akhisarlı için kadın görüntüden ibarettir (Cumalı 2013: 144). Ayrıca Akhisarlı'nın karısı ve komşusunun karısı da böyle bir tutumla betimlenir: “Evlendiğimde on beşinde ay parçası gibi bir kızdı benim karım. Baktım olacak gibi değil, üç yılda üç çocuk sardım başına. Şimdi biri eteklerinde, biri kucağında, biri beşikte”. Komşu kunduracının ara çekiminde kadın “bir içim su”dur (Cumalı 2013: 147). Görüldüğü gibi “kadın” hem temel izlek hem de ara çekim olarak öyküde kullanılır.

### 3.5. Düz Kurgu

Öyküdeki olayın bölünmeden anlatılması genel kurgu tekniklerinden “düz kurgu”ya karşılık gelir. Öyküde bir çekimden diğerine hareketin ve nesnelere birbirine uyumlu şekilde kurgulandığı sonucuna varılabilir. Bu nedenle alan ya da sahne derinliğinin böyle bir

kurguda yer alabileceği söylenebilir. Düz kurguda amaç, film öyküsünü bölmemektir. Bu kurguda kamera, kendini göstermeyecek bir şekilde olayların gelişmesini sağlar. Düz kurgu sayesinde olaylarda devamlılık sağlanır, olaylar kesintisiz bir biçimde seyirciye gösterilir.

Bilindiği gibi alan derinliği filmdeki olayın bölünmeden anlatılmasıdır. Dolayısıyla bu çekim yasası düz kurgunun doğal bir tekniği şeklinde değerlendirilebilir. Sonuç olarak da düz kurgunun yer aldığı bir çekimin alan derinliğini zorunlu kıldığı düşünülebilir. “Akhisarlı”da olay neden-sonuç ilişkisine göre ilerler. Kadına farklı bakış açıları kesilmeden anlatılır. Diyaloglarda da kişiler ve olay arasına girilmeden kadın kavramı tartışılır. İlk başta üç kişi tanıtılır, sonraki bölümlerde bu kişilerin birbiriyle iletişimi aktarılır. Dördüncü bir göz görevi gören anlatıcı ise bu konuşmaların arasına nadiren girer (Cumalı 2013: 144-48). Böylece öykü kesintisiz bir biçimde anlatılır ve görsel akış içinde kırılmalar olmaz. Sinemada bu özellik “devamlılık” ilkesiyle ifade edilir.

### 3.6. Tipleme Kuramı

“Tipleme” kuramını geliştiren Eisenstein, oyuncu kadrosunu yalnızca oyuna uygun fizyolojik ve ifadesel özelliklere sahip oyuncularını seçer. Şöyle ki *Potemkin Zirhlisi* filmindeki cerrah rolü için kömür taşıyan bir adamı seçer. Ona göre oyuncu sahneye çıkar çıkmaz ayırt edilmelidir (Wollen 2014: 37-38). Öyküye dikkat edildiğinde kahramanların fiziksel özelliklerinden ziyade kişilik özelliklerinin dikkat çektiği görülür. Akhisarlı bir er, Hoca ya da bir hukuk fakültesi öğrencisi konumlarının gerektirdiği şekilde hareket eder ve öyküde toplumun “kadın” a bakış açısı farklı grupları temsil eden bu kişilikler üzerinden yansıtılır. Dolayısıyla böyle bir kahraman seçiminin rastlantıya dayanmadığı söylenebilir. Erken yaşta evlendirilen ve eğitilmiş olmayan, toplum dışına itilmiş bir er; bilinçli bir öğrenci; geleneksel düşünce tarzını yansıtan bir Hoca, öykünün temel izleğini destekleyecek biçimde bir araya getirilen kişilikler olarak değerlendirilebilir.

### Sonuç

Sonuç olarak sinemanın biçimci diliyle ve bu dile özgü terminolojiyle öykü evrenine diyalektiğin yasaları ışığında yeni bir yorum kazandırılmıştır. Eserin iç dinamiklerini irdelemeye yönelik çözümleme bölümünde, özgün sayılabilecek kavramlara yer verilmiş, yaklaşık bir asrın birikimine sahip sinemanın çekim teknikleriyle de metnin tahlili desteklenmiştir. Bu yorum, eğretilmeye dayalı ve biçimci bir sinema anlayışının, sözcüklerin dünyasında gösterilebileceğinin kanıtıdır. Ayrıca bu sayede biçimci edebiyat, yeni “uygulama olanakları”yla buluşturulmuş, metnin alışılmadık bir teknikle incelenmesi sağlanmıştır. Buna göre, “Pencere”de merkezde yer alan bir olay ile fantastik dünyadaki başka bir olay art arda verildiği için koşut kurgunun varlığı tespit edilmiş, ayrıca bir filmde

çekim parçalarının çekiciliği doğrultusunda oluşturulan üsttitremsel kurgunun öyküde kullanıldığı düşünülmüştür. Aynı zamanda öyküde avangart sinema, dramatik çatışma, peripeti ve panoramik ve tild çekim belirlenmiştir. “Bir Şeydi Hiçliği Hiç Olup Yitti” adlı öyküde filmin simgesel yönünü temsil eden görüntüler aracılığıyla anlam kazanan metaforik kurgu, sözcüklerin imge değeriyle yaratılmış, Eisenstein’a ait çizemsel, oylumsal ve görsel-işitsel alanlardaki çatışma ile çarpıcı kurgu, renk-ses öğeleri dikkat çeken diğer teknikler olarak çözümlenmeye katkı sağlamıştır. “Akhisarlı” öyküsünde ise Akşehirli Hoca, öğrenci ve Akhisarlı bir er laboratuvar ortamının parçaları gibi düşünülmüş, bu özelliği nedeniyle de tiplene kuramı belirlenmiştir. Sahne derinliği, ara çekim, karşı açı çekim, anlatılan çekim, zum gibi kamera çekim teknikleri dışında olayların kesintisiz bir biçimde aktarılması sonucu da düz kurgu dikkat çeken diğer teknikler olarak fark edilmiştir.

### Kaynaklar

- Abisel, Nilgün (1989), *Sessiz Sinema*, Ankara: A. Ü. BYYO Yayınları.
- Arijon, Daniel (1993), *Film Dilinin Grameri*, (Çev. Yalçın Demir ve diğer), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Asiltürk, Cengiz (2014), *Sinemada Diyalektik Kurgu (Filmin Dili)*, İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Aslanyürek, Semih (2011), *Senaryo Kuramı*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Burak, Sevim (2014), *Yanık Saraylar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cumalı, Necati (2013), *Ay Büyürken Uyuyamam*, İstanbul: Yeni Gün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A. Ş.
- Eisenstein, Sergei (1984), *Film Duyumu*, (Çev. Nijat Özön), İstanbul: Payel Yayınları.
- Eisenstein, Sergei (1985), *Film Biçimi*, (Çev: Nijat Özön), İstanbul: Payel Yayınları.
- Felski, Rita (2010), *Edebiyat Ne İşe Yarar?*, (Çev. Emine Ayhan), İstanbul: Metis Yayınları.
- Güral, Ufuk (2013), *Sinema Tarihi*, İstanbul: Detay Yayıncılık.
- Küçükdoğan, Bülent (2010), *Sinemada Kurgu ve Eisenstein*, İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Monaco, James (2013), *Bir Film Nasıl Okunur: Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*, (Çev. Ertan Yılmaz) 15. Baskı, İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Özön, Nihat (2008), *Sinema Sanatına Giriş*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Ryan, Michael (2012), *Eleştiriye Giriş: Edebiyat-Sinema-Kültür*, (Çev. Nijat Özön), Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd.
- Soysal, Sevgi (2012), *Tutkulu Perçem*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wollen, Peter (2014), *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, (Çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan), İstanbul: Metis Yayınları.

# Çoğunluğa Uyamayan İki “Öteki”: Edip Cansever’in “Çağrılmayan Yakup” Şiirindeki Yakup ve Ionesco’nun *Gergedanlar* Oyunundaki Berenger

CENAN ARIKAN\*

## Öz

Modern çağ içerisinde kalan bireyin yalnızlığını, umutlarını, korkularını, çevresine ve kendine yabancılaşmasını konu edinen “varoluşçuluk” ve “absürd tiyatro” fikirleri, bütün dünya aydınlarını derinden etkilediği gibi Türk yazar ve şairlerini de etkilemiştir. Edip Cansever’in 1966 yılında yayımlanan kitabında yer alan “Çağrılmayan Yakup” şiiri ile Eugene Ionesco’nun 1959’da sahneye koyduğu “Gergedanlar” oyunu, bireyin varoluş sıkıntısını ve moderniteye uyma sonucu tekdüzeleşen insan kitlesini benzer unsurlarla ve trajikomik bir şekilde ele almaları açısından önemli iki eserdir. Bu makalede önce “varoluşçuluk” ve “absürd tiyatro” kavramlarına değinilecek, ardından bu iki düşünce doğrultusunda her iki metin, çevreleriyle uyum sağlayamayan Yakup ve Berenger adlı karakterler merkez alınarak karşılaştırılacak; böylece iki farklı coğrafyada ve türde yazılan bu eserlerin benzerlik ve farklarına ışık tutulacaktır.

**Anahtar sözcükler:** Çağrılmayan Yakup, Edip Cansever, Gergedanlar, Eugene Ionesco, varoluşçuluk, absürd tiyatro, modernizm, yabancılaşma.

## TWO “OTHER” THAT CANNOT FIT IN WITH MAJORITY: YAKUP OF EDIP CANSEVER’S POEM “ÇAĞRILMAYAN YAKUP” AND BERENGER OF IONESCO’S DRAMA “RHINOCEROS”

## Abstract

“Existentialism” and “theatre of the absurd” that portray modern-day individual’s loneliness, hopes, fears, self-alienation and alienation from nature affect all intellectuals of the world, as well as Turkish authors and poems. The poem “Çağrılmayan Yakup” in Edip Cansever’s book published in 1966 and the drama “Rhinoceros” put on stage by Eugene Ionesco in 1959 are two important works in the way that they both similarly and tragically display individual’s trouble of existence and people who become monotonous

---

\* Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, cenan\_arikan@hotmail.com

with the modernization process. This article primarily discusses the concepts of “existentialism” and “theatre of the absurd”, and then in the light of these two concepts, both texts will be compared by focusing on Yakup and Berenger, two characters that cannot fit in with the society. In this way, this study tries to shed light on the similarities and differences of these two works written in two different literary genres and countries.

**Keywords:** Çağrılmayan Yakup, Edip Cansever, Rhinoceros, Eugene Ionesco, existentialism, theatre of the absurd, modernism, alienation.

## Giriş

**M**odernleşme, insan yaşamında pek çok kolaylık sağlayıp olumlu gelişmeler ortaya koyduğu gibi, oldukça sancılı bir süreci de beraberinde getirmiştir. Sanayileşme, bilimsel ve teknolojik gelişmeler, hızla büyüyen nüfus, kentleşme gibi sebeplerle yeni bir yaşantı içine giren insanoğlu, bu düzene uyum sağlamak konusunda çeşitli sıkıntılar yaşamıştır. Özellikle II. Dünya Savaşı’ndan sonra, bireyler üzerinde etkisini daha da arttıran bunalım ortamında savaşın yıkımlarını ve modernleşme sancılarını bizzat yaşayan sanatçılar, bu dönemde “birey”i ön plana çıkararak onun beklentilerini, özlemlerini ve sıkıntılarını çeşitli sanat eserlerinde yansıtmaya çalışmışlardır. Değişen dünya ve koşullara uygun olarak, böyle bir ortamda filizlenen “varoluşçuluk” düşüncesi ve onun etkisinde gelişen “absürd tiyatro” hareketi, modern çağın insanını her yönüyle ele almaları açısından oldukça önemlidir.

Bu makalede ilk olarak “varoluşçuluk” ve “absürd tiyatro” kavramlarına değinilecek, ardından bu iki düşüncenin ışığında Edip Cansever’in *Çağrılmayan Yakup* şiiri ve Eugene Ionesco’nun *Gergedanlar* oyunu, modern çağın tekdüzeleştirdiği toplum içerisinde kalan bireyin kendisine ve çevresine yabancılaşması bağlamında karşılaştırılarak incelenecektir.

## I. Varoluşçuluk ve Absürd Tiyatroda “Birey”

Dünya savaşlarının getirdiği büyük can kayıpları, yoksulluk ve hasarlar, insanları boşluk ve ümitsizliğe sürüklemiştir. Savaşın ve ölümün her an, her dakika hissedildiği bu dönemde insan büyük bir bunalımın içine düşmüş, hayatın geçiciliği ve anlamsızlığı üzerine düşünmeye başlamıştır. Yine bu dönemlerde etkisini giderek arttıran modernleşme de bireyin yaşamını tehdit eder bir hal almıştır. Bilim ve teknoloji ile aklın ön planda olduğu modernite, insanın yerine makineyi, duygunun yerine ise akli koymuştur. Bunun sonucunda, artan sanayileşme ve teknoloji ile giderek küreselleşen, makineleşen ve tekdüzeleşen bir dünya ve bu dünyada da modern çağa uyma çabası ile adeta makineye dönüşen, tek tip insanlar hâkim olmuştur. Hızla değişen düzene ve modern çağa ayak uyduramayan, dolayısıyla çoğunluğa katılamayan bireyler ise kendi içlerine kapanarak



giderek yalnızlaşmaya, toplumdaki kopmaya, inançlarını sorgulamaya, var olan değerlerle çatışmaya başlamışlar ve en önemlisi de kendine yabancılaşma, benliğini yitirme gibi tehlikelerle karşı karşıya kalmışlardır. Modernizmin birey üzerinde meydana getirdiği bu hasarlar, Mustafa Kurt tarafından şu cümlelerle ortaya koyulmuştur:

“Varoluşçu terminoloji ile modernizmi birlikte karşılayan/yaşayan bireyin/yazarın evrende tek başına olduğunun farkına varışı, onu o güne kadar belli bir değerler sisteminin parçası kılarak güvende tutan inançlarının sarsılması; geçmişle ve değerler sistemiyle hesaplaşması, bunun sonucu olarak da bir çeşit nihilizme düşmesi büyük bir çatışmayı da beraberinde getirmiştir.” (2009: 141)

Yaşanan savaşlar ve modernizm, bireyin yaşamını pek çok açıdan olumsuz etkilediği gibi o dönemde yetişen yazar ve düşünürler üzerinde de oldukça etkili olmuştur. Ölüm ve yok oluşun her an hissedildiği, hiçbir şeyin kalıcı olmadığı bir dünyada yaşayan bireyin her yeni gün değişen değerler ve dünya karşısında o zamana kadar sığındığı eski inanç ve değerlerinin geçersiz olduğunu görmesi ve bunun sonucunda da kendini tamamen boşlukta hissetmesi, her şeye ve kendine yabancılaşması gibi durumları fark eden ve bizzat yaşayan yazar ve düşünürler, bu dönemde yeni bir felsefe ve terminolojinin de kapısını açmışlardır. Modern çağın ve savaşların dünyayı gittikçe karmaşıklaştırdığı bir kaos ortamında, ilk olarak batıda kendisini göstererek gelişen “varoluşçuluk” düşüncesi, modernitenin dayattığı tüm kurallara karşı çıkararak akıl yerine bireyin duygu ve düşüncelerine, psikolojisine yönelmiş; onun içine düştüğü boşluğu, çıkmazı, karamsarlığı ve yeni düzen içerisinde kimliğini kaybetme tehlikesini dile getirmiş, yani insanı “biricik değer” olarak görmeyi amaçlamıştır. Bu duyarlılığı derinden hisseden Sartre, Kierkegaard, Nietzsche, Camus gibi Batılı yazar ve düşünürler, “insanı ezen teknik düzene, kişiliğini silen toptancı topluma, benliğini çiğneyen zorbalığa karşı koyup başkaldırarak” (Sartre 2002: 11) batıda ve daha sonra tüm dünyada yaygınlaşan “varoluşçu” ve “nihilist” felsefe ile toplumda büyük bir yankı uyandırmışlardır. Varoluşçu düşünceye sahip bu yazarlar, bireyin bırakılmışlığını, umutsuzluğunu, güvensizliğini belirtirken onun kendi benliğini, kişiliğini yeniden bulmasını, kazanmasını da istemişler; (Sartre 2002: 11) ancak bireyin bu sorunlarına ışık tutarlarken bir çözüm, çıkış yolu ve alternatif sunmayıp sadece oluş halindeki durumunu saptamaya çalışmışlardır.

Çağımızdaki modern insanın



Albert Camus

birakılmışlığı, yalnızlığı, bunalımı, umutsuzluğu ve güvensizliğine ayna tutarak kişinin kendi kendini tanımasını ve kendinin bilincine varmasını sağlama düşüncesi, çok geçmeden Türkiye'deki yazar ve şairleri de etkisi altına almıştır. "Çeviriler aracılığı ile varoluşçuluğu tanıyan ve 1940'lı yıllarla birlikte değişen siyasi ve sosyal şartlarla farklı bir zihniyet atmosferine giren Türk aydını ve edebiyatçısı 1950'lerde varoluş felsefesinin etkisinde metinler üretir." (Kurt 2009: 140)

Edebiyatımızda dönemin bütün türlerinde kendisini hissettiren varoluşçuluğun, şiirdeki en büyük yansımalarından biri şüphesiz ki İkinci Yeni şiiri olmuştur. 1950'lerin ikinci yarısında, II. Dünya Savaşı'nın getirdiği yoksulluk ve bunaltı sonrasında ortaya çıkan İkinci Yeni şiiri, modern kent insanının tüm görünümünü şiirde işlemesi açısından edebiyatımızda büyük bir önem taşımaktadır. İkinci Yeni şiirine gelene kadar Türk edebiyatında modernleşme bağlamında şehre ve şehirde yaşayan insana bakış, çeşitli açılardan ele alınmıştır. Batılılaşmanın temellerinin atıldığı Tanzimat döneminde Avrupa'yı yakından görüp tanıyan aydınlar, oradaki şehirlerin mimarîsi ve yapısını büyük bir hayranlıkla seyretmişler ve yurda döndüklerinde uygarlık seviyesine erişme şartı olarak pek çok konuda batıyı model almamız gibi, mimarî konusunda da Avrupa'yı örnek almamız gerektiğini savunmuşlardır. Cumhuriyet dönemine gelene kadar şehre bakış, Tevfik Fikret'in "Sis" şiiri gibi tek tük istisnalar göz ardı edilirse çoğunlukla olumludur. Cumhuriyet döneminde ise modernleşme paralelinde kente olumlu bakışın aşamalı olarak kırıldığını görürüz. Bu dönemde, şairlerin şiir merkezi olan İstanbul'un Yahya Kemal'in şiirleri ile fetih günlerindeki kültürel ihtişamını yeniden bünyesinde topladığını, Orhan Veli'nin şiirleriyle günlük yaşantı içerisindeki "küçük insan"ın çeşitli manzaralarının çizildiği modern bir şehir kimliği kazandığını, İkinci Yeni şiiri ile ise modernleşme sonucu insanı ve çevreyi yıkıp geçen acımasız bir şehir görünümünü aldığını söyleyebiliriz. (Narlı 2008: 169-170) İkinci Yeni şiiri ile artık "19. Yüzyıl Osmanlı aydınlarının hayranlıkla seyrettiği; hatta kutsadığı modern kentler, 20. Yüzyıl aydınca büyük bir 'sancı kaynağı' olarak görülmeye başlanmıştır." (Karaca, 2009) 1940'lı yıllarda Türk toplumunun sanayileşme, köyden kente göç, hızlı nüfus artışı, kapitalizm, II. Dünya Savaşı sonrası yaşanan ekonomik kriz gibi pek çok alanda yaşadığı değişimine bizzat şahit olan İkinci Yeni şairleri, (Karaca 2013: 195) şiirde modern şehir ortasında kalan insanın sorunlarını dile getirerek büyük bir kırılma gerçekleştirmişlerdir. Diyebiliriz ki "Türk şiirinde bireyin bir sorunsal olarak öncelenmesi İkinci Yeni şiiri ile başlar." (Kul 2012: 51) İkinci Yeni şairleri içerisinde Edip Cansever de "birey"i merkezde tutan şiirler kaleme almıştır. "Edip Cansever'in şiiri, varoluşçuluğun, ona bağlı tema ve kavramların o dönemde nasıl algılandığının da önemli bir göstergesidir." (Kurt 2009: 144) Yazdığı şiirler içerisinde *Çağrılmayan Yakup* da modern toplum hayatındaki bireyin manzarasını çizmesi açısından dikkat çekmektedir.

Sanatta, roman, hikâye, şiir gibi edebi türlerde etkisini oldukça hissettiren varoluşçuluk, tiyatroyu da derinden etkilemiştir. 1940'ların sonunda, dünya savaşları sonrasında oluşan kötümserlik duyguları ve varoluşçu, nihilist felsefe etkisinde ortaya çıkan absürd (uyumsuz) tiyatro hareketi, "insanın durumunun anlamsızlığı ile bu duruma mantıksal yaklaşımın yersizliğini ifade eder." (Aydemir, 2003: 12) Modernitenin dayattığı "saçma" dünyada yaşayan bireyin trajikomik halini, sahnede de "saçma" unsurlarla ele alarak izleyicide/okuyucuda daha çarpıcı bir etki meydana getirmeyi amaçlamayan absürd tiyatro anlayışına göre, "tiyatro insanın korkularını, kuşkularını, yabancılaşmışlık duygusunu, yalnızlığını, yeryüzünde bir sürgün oluşunu ve bu durumu fark etmesinden doğan iç dramı ifade edebilmelidir." (Şener 2010: 301)

Absürd tiyatrodaki da varoluşçuluk düşüncesine paralel olarak, düzenin onarılması için bir çözüm üretme amacı güdülmez. "İnsan saçma bir dünyada ve evrenin kaosu içinde yaşadığını, yaşamının anlamsız olduğunu düşünür." (Şener 2010: 299) Tiyatro da evrendeki bu uyumsuzluğu, sahnede uyumsuzluk yaratarak dile getirir. Bireyin uyumsuzluğunun ve yaşamın saçmalığının saçmalanarak verilmesi, Absürd Tiyatro akımının öncülerinden Eugene Ionesco'da oldukça nettir. Ionesco *Gergedanlar* oyununda, tekdüzeleşen kitle arasında kalan bireyin mücadelesini trajikomik bir şekilde ele almıştır.

## II. Çoğunluğa Uyamayan İki "Öteki": *Yakup ve Berenger*

1966'da Edip Cansever'in *Çağrılmayan Yakup* adıyla yayımladığı kitaptaki dört uzun şiirden biri olan *Çağrılmayan Yakup*'ta, modern kent yaşamı içerisindeki bireyin varoluş problemleri trajik bir şekilde dile getirilmiştir. Şiir tamamen "Yakup" adındaki bireyin merkezde olduğu bir kurgulanışa sahiptir ve



Edip Cansever

biz şiirdeki tüm olguları onun gözünden, bakış açısından görürüz. (Kul 2012: 53) Şiirde "Yakup", kalabalık bir topluluk içerisinde yaşamasına rağmen bu kalabalıkla bir türlü bütünleşemez. O, daima bu kalabalığın "dışında"dır. Şiirde bu kalabalık kitle, "kurbağalar" metaforuyla karşımıza çıkmaktadır. Dört bölümden oluşan şiirde Yakup'un kurbağaların dışında kalması, kurbağaları "onlar" olarak nitelendirmesi ile daha ilk kısımda "Kurbağalara bakmaktan geliyorum, dedi Yakup / Bunu kendine üç kere söyledi / Onlar ki kalabalıktılar, kurbağalar / O kadar çoktular ki, doğrusu ben şaşırımdım" (Cansever 1966: 5) mısralarıyla ortaya konulmuştur.

Şiirin bu ilk dizelerinde “kurbağalar” ile kastedilen şey konusunda kesin bir fikrimiz olmamasına karşın “Yakup” ve “onlar”ın, şiirdeki söylemlerden ötürü iki ayrı grubu temsil eden unsurlar olduklarını düşünebiliriz. Nitekim şiirin üçüncü bölümündeki mahkeme salonu tasvirinde, Yakup’un “kurbağalar” olarak nitelendirdiği varlıkların aslında birer insan olduklarını ve Yakup ile bu kitlenin arasındaki uçurumu en somut biçimde görürüz. Yazı makinelerinin ve kâğıt seslerinin uyumu ile bütünleşen, mekanikleşen bu kurbağalar/insanlar arasında Yakup tıpkı bir yabancı gibidir. (Cansever 1966: 11-12) Yakup’un ötekileşmesini açık olarak bu kısımda gördüğümüz şiirde, onun kendini çevresinden dışlanmış olarak hissetmesi okuyucuya “Ben, yani Yakup, her türlü çağrılmanın olağan şekli / Daha hiç çağrılmadım / Biri olsun ‘Yakup!’ diye seslenmedi hiç” (Cansever 1966: 5) dizeleriyle daha ilk bölümde sezdirilir.

Bu dizelerden sonra şiirin her bölümünde Yakup’un “kurbağalara bakmaktan gelmesi” ve “çağrılmaması” ısrarla tekrarlanır. Etken şekliyle “birinin gelmesini kendisine yüksek sesle söylemek, seslenmek; herhangi birinin bir yere gelmesini istemek, davet etmek” (Türkçe Sözlük 2011: 480) gibi anlamlara sahip olan “çağırma” fiilinin, şiirde devamlı olarak edilgen şekliyle kullanılması önemlidir. “Çağırma” eyleminin edilgen şekli olan “çağrılmak”, “çağırma” işinin başkaları tarafından, çağrılan özneye yönelik yapıldığını göstermekte ve özneyi işaret etmektedir. Bu açıdan düşünüldüğünde “çağrılmak” eylemi, bir varlığın başka varlıklarca tanınması, bilinmesi, önemsenmesi, çağırmaya, davet edilmeye layık bulunması gibi çağrışımları bünyesinde toplamaktadır. “Kişinin kendini ‘var’ hissedebilmesi, aynı zamanda başkalarının da ona kendisini var hissettirmesiyle olanaklıdır.” (Kul 2012: 55) Oysaki şiirde Yakup, henüz hiç çağrılmamış olması sebebiyle bir türlü “birey” olduğunu hissedemez. Şiirin ilerleyen kısımlarında “Ben, yani Yakup, Yakubun hiç çağrılmamış şekli / [...] / Önce bir kenarda durdum, hiç kimse beni çağırmadı / [...] / Ben, Yakup, beni hiç kimse çağırmadı / [...] / Ve biraz hiç çağrılmamaktan yapılmış Yakup” (Cansever 1966: 6-13) mısraları ile sürekli buna işaret edilir.

Şiir boyunca Yakup’a göre kurbağalar diye nitelenen kalabalık kitle “onlar”, kurbağalara göre Yakup ise adeta bir “öteki” konumundadır. Yakup’un kendisini birey olarak hissedememesi ve topluluğa kendini katamaması, onun kişiliğinin parçalanmasına sebep olmuştur. Bunu da şiirde Yakup’un “aynı zamanda ‘anlatıcı’ konumunda bulunmasına karşın kimi yerlerde kendisinin dışına çıkarak hakkında bir başkasından söz eder gibi konuş”tuğu (Kul 2012: 53) “Yakup, Yakup! / Burdayım, yani ben.. evet, geliyorum / [...] / Bunu Yakup söyledi / Dedi ki, çünkü herkes Yakubu yaşıyordu... / [...] / Bunu bana Yakup söyledi / [...] / Yoruldum! bunu sanki biri söyledi / Yakubun biri” (Cansever 1966: 6-8) dizelerinde net bir şekilde görebiliriz.



Yakup, başkalarına olduğu gibi kendisine de yabancılaşmıştır. Öyle ki Yakup “Ben, yani Yusuf, Yusuf mu dedim? hayır, Yakup / Bazan karıştırıyorum. / [...] / ...Ben sanki Yusuf / Ve Yusuf değil” (Cansever 1966: 5-8) diyerek kendi ismini bile karıştırmaktadır.

Şiirde “Yakup” ve “Yusuf” isimlerinin bir arada kullanılması da dikkat çekicidir. Yakup’un, ismini Yusuf ile karıştırması akla ister istemez Hz. Yusuf ve Hz. Yakup kıssasını getirmektedir. “Oğlu Yusuf’un başına gelenler dolayısıyla meşhur olup edebiyatta gam ve kaygı sembolü” (Devellioğlu 2008: 1155) olan Yakup Peygamber ile şiirde hikâyesi anlatılan Yakup arasında, her ikisinin de ümitsiz olmaları ve sıkıntı çekmeleri açısından ortak bir bağ kurulabilir. Ancak Hz. Yakup yüzyıllar boyu dillere destan olan, kutsal kitaplarda ismi geçen, varlığı herkesçe kabul edilmiş, ulu vasıflarla yüceltilmiş ve saygı duyulan bir peygamber iken (Kul 2012: 56) şiirde adı geçen Yakup, “onca din kitaplarının sözünü bile etmediği”, “kimsenin sözünü bile etmediği”, (Cansever 1966: 7) varlığı önemsenmeyen, silik bir kişidir.

O, otobüse bindiğinde “biletçinin bilet bile kesmek istemediği” (Cansever 1966: 7) biridir. Yaşama ayak uyduramaması ve toplum tarafından dışlanması Yakup’u zamana, mekâna, tüm insanlara ve kendine yabancılaştırır. Yaşadığı kimlik sorunu ve insanlarla olan iletişim sıkıntısı sebepleriyle şiir boyu onun bilincinin devamlı gelip gitmesi ve bocalama hali “Bir gidip bir geliyordum kendime aptallaşarak / [...] / Her gün bir tahtaboşta asılı duruyorum / Ve durmuyorum... / [...] / Her saniyedeki ve işte her saniyedeki / Ben, yani Yakubun o dağulgan şekli / Nerdeydim.” (Cansever 1966: 8-10) mısralarında açıkça kendisini göstermektedir.

*Çağrılmayan Yakup* şiirinde anlatılan trajedinin bir başka benzerini Eugene Ionesco’nun 1959’da yayımladığı, üç perdeden oluşan *Gergedanlar* oyununda görürüz. *Çağrılmayan Yakup*’ta modern kent insanının tekdüzeleşmesinin “kurbağa” metaforuyla anlatılmasına benzer olarak, aynı durum *Gergedanlar*’da “gergedan” metaforuyla karşımıza çıkar.<sup>1</sup> Tek tiplerden oluşan kitle için Cansever’in “kurbağalar”ı, Ionesco’nun ise “gergedanlar”ı seçmelerinin sebebi olarak her iki hayvan türünün de sürü halinde yaşamalarını düşünebiliriz. Kurbağalar başkalaşım geçiren bir türdür ve şiirde bir ağızdan anlaşılmasız sesler çıkarmaları, telaşlı halleri, devamlı kural koymaları gibi sebeplerle tamamen olumsuz özelliklerle

<sup>1</sup> Her iki metinde işlenen “kurbağa” ve “gergedan” metaforları açısından benzerliğe Güven Turan da işaret etmiştir. Güven Turan’ın bildirisi için bkz. Güven Turan, “Edip Cansever’in Hayvanları”, O Ben ki: Edip Cansever, Bilkent Üniversitesi Alkım Yayınları Sempozyum Kitapları-4, Alkım Yayınevi, 1. Baskı: Ağustos 2005, İstanbul, s.90-103

karşımıza çıkarlar. Hantal bir görünüme sahip olan gergedanlar da oyunda böğürtüleri, sevimsiz görünüşleriyle çizilmişlerdir.

*Gergedanlar* oyununun başkişisi Berenger de Yakup gibi, modern yaşama uyum sağlayamayan ve varoluş sıkıntısını bütün benliğinde hisseden bir kişidir. Onun kalabalığın dışında kalması, kendini bir türlü kalabalığın içine katamaması daha ilk perdede karşımıza çıkar. (Ionesco 2000: 7-43) Bir sokak dekorunun oluşturulduğu birinci perdede Berenger'yi, arkadaşı Jean ile bir kafede bulduğumuz sırada görürüz. Berenger'nin düzene, kurallara ve yaşama uyum sağlayamaması bu kısımda Jean ile yaptıkları diyaloglarda oldukça açık bir şekilde ortaya konulmuştur. Oyunda Jean modernitenin şekillendirdiği, makine ve gücü temsil insan tipinin örneğidir. Düzensiz, darmadağın ve plansız olan Berenger'ye karşı Jean, Berenger'nin tam tersi olarak düzenli, planlı ve kuralcıdır. Üstelik Jean, Berenger'nin buruşuk elbiselerine zıt olarak iyi giyimlidir. Berenger'nin giyimini eleştirerek ona çeki düzen vermeye çalışır. Yine her konuda kendisine zıt olan Jean, iş konusunda da programlı ve düzenlidir. Oysa hukuk kitapları basılan bir yayınevinde çalışan Berenger, yaptığı işi bile sevmemektedir. Yaşamdaki bu düzenlilik, uyum ve kısır döngü ona "saçma" gelmektedir. Yaşadığı bunalımı şöyle ifade eder:

"Berenger - Bakın, Jean. Vakit geçirmek için yapacak hiçbir şeyim yok; bu şehirde insan sıkılıyor, çalıştığım iş de hiç bana göre değil... her gün dairede sekiz saat, yazınsa yalnızca üç hafta tatil! Cumartesi akşamları bayağı yorgun oluyorum..."

Jean – Azizim, herkes çalışıyor, ben de çalışıyorum, ben de herkes gibi çalışıyorum, ben de dairede sekiz saat çalışıyorum, benim de yılda yirmi bir gün tatilim var, ama, ama işte gördüğünüz gibi ben... İnsanda irade olmalı, işte o kadar!..

Berenger – Ama, herkes sizin gibi iradeli olamaz. Ben uyamıyorum. Olmuyor, yaşama uyamıyorum." (Ionesco 2000: 10-11)

Birinci perde, toplumdaki farklı statülere sahip kişilerin aslında aynı, yani tek tip olduklarını ve Berenger'nin onlardan farklı bir durum çizdiğini görmemiz açısından da önemlidir. Ev Kadını, Bakkal, Bakkal Kadın, Yaşlı Adam, Mantıkçı, Masalara Bakan Kız, Patron adlandırmaları ile yer alan kişiler, oyunda statüleri içerisinde kendi kişilikleri silinen, modernitenin biçimlendirdiği insanları oluştururlar. Örneğin; kafenin sahibi olan Patron, işçi üzerinde baskı kuran kontrol mekanizmasının sembolüdür. Masalara Bakan Kız ise Patron'un baskısı altında ezilen bir işçi hükmündedir. Bu kişiler bir olay olduğunda aynı davranmakta ve hep bir ağızdan konuşmaktadırlar. Örneğin; sokaktan geçen bir gergedana, yaşadıkları modern topluma ve düzenli şehir yaşantısına aykırı olduğu için panik olurlar. Korkularını bile aynı cümlelerle ifade ederler. Berenger ise bu konuşmaların dışında kalarak çevresi ile "uyumsuzluk" gösterir. (Ionesco 2000: 12-15, 30-43)

Tıpkı Berenger gibi Yakup da yaşadığı “uyumlu” şehir yaşantısı içerisinde bir “uyumsuzluk” teşkil eder. Makineleşmenin şehrin içine sindiği, zamanın bile önceden kurulan ve programlanan, insan tarafından ayarlanan bir unsur olduğu bir yaşantıda tüm hareketler de mekanikleşmiştir. Tıpkı lunaparkın bir kımıldayıp bir durması gibi... Yakup’a göre “bu uyum korkunçtur.” (Cansever 1966: 9) Yine onu “kurbağalara bağlayan taş



Eugene Ionesco

merdivenler”i o “ağır ağır” çıkarken yanından bir sürü aynı tip adam geçer

ve “kolayca” giderler. Bunlar “müzik aletleri renginde ve pırl pırl”dırlar. Adeta aynı fabrikada üretilmiş gibidirler ve robotlaşmışlardır. Onların “kolayca” geçip gittikleri merdivenleri zar zor çıkan Yakup’un parçalanmış benliği ve tamamlanmamışlığı, “ara” bir kata “ancak” gelmesi ve kendine “bir isim düşün”mesi ile bir kez daha vurgulanır. (Cansever 1966: 8)

Yakup ve Berenger, yaşadıkları kimlik karmaşasının ve yabancılaşmanın farkındadırlar ve kendilerini buhrana, bunalıma düşüren de bu “aşırı” farkındalıklarıdır. Varoluşçuluğun “İnsan, tepeden tırnağa sorumludur.” ve “Bireysel edimler bütün insanlığı bağlar.” düşüncelerine uygun olarak onlar, sadece kendi kişilikleri için çabalamazlar. Aynı zamanda bütün dünyanın ve insanlığın yükü de onların omuzlarındadır. (Sartre 2002: 30-32) Bu durum Yakup tarafından şu şekilde dile getirilir:

“Bir gidip bir geliyordum kendime aptallaşarak  
Bunu Yakup söyledi  
Dedi ki, çünkü herkes Yakubu yaşıyordu, bense  
Çöllerden ve kızgın güneşlerden icatlar yapıyordum  
Kızgın kâğıtların üstüne  
Ve alevler halinde dünya bana dokunuyordu  
Ve ayakta soğuk bir bira içmiş kadar anlamım oluyordu bazen” (Cansever 1966: 7)

Berenger de taşıdığı bu sorumluluk yükünü ve yaşadığı buhranı üstünden atabilmek için kendisini içkiye verir:

“Berenger – Aslında içkiyi o kadar sevmiyorum. Ama içmezsem de olmuyor. Sanki bir şeyden korkuyormuş gibiyim hep, korkum geçsin diye içiyorum./ ...Yaşamda, insanların arasında kendimi rahat hissetmiyorum, ancak gidip bir kadeh bir şey içince rahatlıyorum, gevşiyorum, unutuyorum./ ...Yorgunum, yıllardan beri yorgunum. Bedenimin ağırlığını güç taşıyorum.../ Her an bedenimin varlığını hissediyorum, sanki kurşundanmış gibi, ya da sırtımda birini daha taşıyormuşum gibi. Kendime alışmadım bir türlü. Ben ben miyim, değil miyim bilemiyorum. Biraz içtiğimde, o yük kayboluyor, kendimi tanıyorum, ben oluyorum./ ...Yalnızlığın üstümdeki ağırlığına dayanamıyorum. Toplumunkine de.” (Ionesco 2000: 22-23)

Oyunun sonlarında herkesin gergedanlaşması sebebiyle iyice bunalıma düşen ve kendisini bundan sorumlu hisseden Berenger’in bu durumunu iş arkadaşı Dudard, “Kendinizi dünyanın merkezi sanıyorsunuz, olan biten her şeyin özellikle sizi ilgilendirdiğini sanıyorsunuz! Evrensel hedef noktası değilsiniz!” (Ionesco 2000: 87) diyerek eleştirir.

Kentteki herkesin gergedanlaşmasını “...Madem böyle, başka türlü olamadığı için böyle demektir.” (Ionesco 2000: 92) diyerek kaderci bir anlayışla normal olarak karşılayan Dudard’a zıt olarak Berenger’in kendini “Ben her şeyi sanki benim başıma geliyormuş gibi algılarım. Katılıyorum olan bitene, ilgisiz kalamam.” (Ionesco 2000: 91) sözleriyle ifade etmesi, yine, Berenger’in üzerinde taşıdığı sorumluluk yüküne işaret edilen cümlelerdendir.

Jung, kişinin benliğine yani özüne ulaşabilmesi için bilinç ve bilinçaltı arasında bir “denge” kurması gerektiğini düşünmektedir. (Fordham 1983: 84-86) Her iki metinde de hem Yakup hem de Berenger benliklerini, özlerini yeniden kazanmak için devamlı çabalarlar; ancak çabaları bir sonuç getirmez. Nitekim şiirde Yakup, bir kere olsun “çağrılmış” olsaydı gerçek anlamda bir “birey” olduğunu hissedecek ve yaşadığı bütün varoluş sıkıntısını da içinden atacaktı:

“Yabancılaşma, yalnızlık, çaresizlik, güvensizlik, anlamsızlık gibi duyguların içsel yükünü taşıyan bir birey olarak Yakup’un asıl beklentisi kurtulmaktır; bu, en başta ortaya konulur. Şiirin daha ilk dizelerinde Yakup’un kurtulmak istediği ‘durgun ve çürük bir su’ imgesiyle dile getirilen bu içsel yük, tüm yaşadıklarından oluşan birikmedir. Yakup, gerçekten ‘çağrıldığında’ bu yükü içinden atabileceğini düşünmektedir; o sayede bu birikintiyi –istifra eder gibi- dışarı bırakacak, tüm bir geçmişini de bir yana bırakacak ve arınacaktır.” (Kul 2012: 63)

Berenger ise parçalanmış benliğinden kurtulmak ve tamamlanmak için oyunun başında Jean’ın verdiği öğütleri yapmaya karar verir. Jean ile beraber kafede oturdukları sırada aralarında geçen şu diyalogdan bunu anlayabiliriz:

“Jean – Yeteneğinizi değerlendirin. İçinde olmak gerekir her zaman yaşamın. Çağımızın yazınsal ve kültürel olaylarından uzak kalmayın./ ...Müzelere gidin,



yazınsal dergiler okuyun, konferanslara gidin. Bunalımdan uzaklaştırır bunlar sizi, düşüncenizi biçimlendirir. Dört haftada kültürlü biri olur çıkarsınız.

Berenger - ...Haklısınız, haklısınız. Dediğinizi yapacağım, kendimi günün havasına uyduracağım.” (Ionesco 2000: 27-28)



Gergedanlar oyunundan

Oyunun birinci perdesinde Jean ve Berenger’in diyalogları haricinde, aynı anda Mantıkçı ve Yaşlı Adam’ın diyaloglarına da şahit oluruz. Her iki grubun konuşmalarının da paralel ilerlediği bu bölümde Mantıkçı, akıl ve mantıkla ilgili “saçma” önermeler sunarak Yaşlı Adam’ı “kolayca” etkilemeyi başarır. (Ionesco 2000: 23-29) Ionesco saçmanın saçmalanarak verilmesinden hareketle, modernitenin dayattığı aklın saçmalığını ortaya koyarken aynı zamanda Yaşlı Adam’ın modernitenin kolayca şekillendirdiği insan tipine dönüşmesini de oldukça başarılı bir şekilde göstermiştir. Nitekim sonradan, oyundaki herkes ve Mantıkçı gibi, Yaşlı Adam da bir gergedana dönüşür. Jean’ın öğütlerine uyacağına –yüzeysel olarak- söz vermesine rağmen Berenger kendini değiştiremez. Oyunun sonuna kadar tekdüzeleşmeye, yani “gergedanlaşma”ya direnir. Yakın dostu Jean’ın da gözlerinin önünde gergedana dönüşmesinin ardından o, “bir başkasına dönüşmekten” (Ionesco 2000: 86) korkar. Modern yaşantı, tüketim, güç ve hep daha iyisine ulaşma isteği, daha iyisi olma hırsı insanları insanlıktan çıkarmıştır. Jean’ın gergedana dönüşme aşamasında Berenger’e söylediği “Evet, ben bir insansevmezim, bir insansevmezim. Bir insansevmez, insansevmez olmak hoşuma gidiyor./ ...İnsancılık eskidi artık! Eskimiş, gülünç duygusalın tekisiniz siz.” (Ionesco 2000: 74-79) sözleri, bunun en iyi örneğidir.

En kararlı görünen ve kendi doğru bildiğinden şaşmayan iş arkadaşı Botard dâhil, herkes gergedanlaşmıştır. (Ionesco 2000: 102-103) Bir gergedana dönüşme korkusu ile evinden dışarı çıkmayan Berenger, oyunun sonunda benliğini yeniden oluşturmak ve bunalımından kurtulmak için son çare olarak kurtuluşu Daisy’de, yani aşkta görür. “Görevine bağlı” ve “iyi günde, kötü günde üstlerini ve arkadaşlarını izlemeyi” (Ionesco 2000: 108) kendine bir görev sayan Dudard’ın da gergedanların arasına katılmasından sonra, Berenger’nin evinde tek insan olarak kalan Daisy ve Berenger arasında bir aşk gelişir. Berenger bu aşkın etkisiyle bir anda yaşama sevinci ile dolar, bundan sonra “güçlü ve yürekli” (Ionesco 2000: 112) olacağını söyler. Hatta doğacak çocuklarının ileride dünyayı değiştireceğine ve Daisy ile beraber “insanlığı yeniden oluşturabilecekleri”ne (Ionesco 2000:

118) inanır. Ancak Daisy, onun bu düşüncelerini çocuksu bulur ve ciddiye almaz. Yaşadıkları “uyumsuzluk” karşılıklı diyaloglarda son derece açıktır. Sonunda Daisy sempati duyduğu gergedanlaşan kitleye katılmayı seçer ve Berenger’yi “gergedan” gerçeği ile yalnız bırakır. (Ionesco 2000: 118-121)

Tıpkı Berenger gibi Yakup da benliğine ulaşmak için “kadın”ı bir kurtarıcı olarak düşünmüştür. Şiirin ikinci bölümünde “gözlüklü” ve “avukat” (Cansever 1966: 10) olarak nitelenen bu kadın ve Yakup arasında cinsel bir yaklaşma olur. Yakup, onu kurtarıcı olarak görerek şöyle der: “Beni kurtarmak istiyordu, bir isim gibi Ben’i” (Cansever 1966: 10) Şiirin diğer bölümlerinde Yakup’un kendini birey olarak önemsiz görmesi, “Yakup” ismine gelen eklerin kesme işareti ile ayrılmaması ile belirtilirken bu kısımda “ben” kelimesinin özel isimmiş gibi düşünülerek büyük harfle başlaması ve kesme işaretiyle ayrılarak verilmesi, onun kendini bu avukat kadın sayesinde değerli bir bireymiş gibi hissetmesini göstermesi açısından önemlidir. Ancak tıpkı Daisy gibi “kendine özgü bir duruşu” (Cansever 1966: 10) olmayan bu kadın da Yakup’u kurtaramaz. Şiirde onların yaşadıkları “uyumsuzluk” da bu yaklaşmada “çarşafın, kıpırdanmaların araya girmesi” (Cansever 1966: 10) şeklinde belirtilmiştir. “Duygusal bir etkileşimin ya da bütünleşmenin gerçekleşmediği, tümüyle mekanik hareketler silsilesinden ibaret olan bu süreç”in (Kul 2012: 59) sonunda Yakup da kurtulmak yerine yeniden “kurbağalara gel”ir. (Cansever 1966: 10)

Mahkeme salonunda kurbağalar tarafından yargılanan ve dışlanan Yakup’u şiirin son kısmı olan dördüncü bölümde evindeki odasında görürüz. Benliğini, varlığını herkese göstermek ve herkesin de kendisi ile yüzleşmesi için “bir boy aynası satın almak” (Cansever 1966: 13) ister. Fakat bu, onda bir umut yaratmaz. Çünkü Yakup’ta süregelen bu durumu değiştirmek için bir cesaret ve güç yoktur. Nitekim şiirin sonunda, yaşamın monotonluğuna devam edeceğini belirtir. Yarın sabah “Yakubun gene bir yokluğa doğru büyüyen içi”ne (Cansever 1966: 13) doğru uyanacağını bilir.

Oyunun sonunda “gergedan” gerçeği ile baş başa kalan Berenger de evindeki aynada kendisi ile yüzleşir. Bir yandan gergedan olmaya sonuna kadar direneceğini kendisine söylerken bir yandan da gergedanları ikna edebilmek için bir çözüm yolu arar. Ancak “Buna Herkül’ce bir çaba gerekir, o da benim gücümü aşar.” diyerek o da kendinde çözüm bulabilmek için yeterli gücü bulamaz. Bu çıkmaz içerisinde benliğini iyice yitirme tehlikesine düşer. “Gergedan olamamak” onun için büyük bir kusurdur. Artık normal olan gergedanlaşmaktır. Öyle ki gergedanlara benzeyememekten ve onların arasında yapayalnız kalmaktan dolayı kendini bütünlüğü bozan bir “yaratık” gibi görür. (Ionesco 2000: 121-123) Gergedan olamama çaresizliğinden kendini kurtarmak için ise “mecburen” yeniden direnme yolunu seçer:

“Ne yazık, hiç gergedan olamayacağım, hiç, hiçbir zaman! Değişemem artık. Çok isterdim, çok fazla isterdim, ama yapamıyorum. [...] Lanet yağsın özgünlüğünü korumak isteyene! (*Birdenbire silkinir.*) Ne yapalım peki! Ne olmuşsa olmuş! Ben de bütün herkese karşı savunurum kendimi! Tüfeğim, tüfeğim! (*Gergedan başlarının durduğu fondaki duvara döner ve haykırır*) Herkese karşı, kendimi savunacağım! Son insanım ben, sonuna kadar da insan kalacağım! Teslim olmuyorum!” (Ionesco 2000: 123)

Nihai olarak diyebiliriz ki Berenger de Yakup gibi toplumla bütünleşememiş ve modernitenin dayattığı tüm değerlerin dışında kalmıştır.

## Sonuç

Modernleşme ve II. Dünya Savaşı'nın getirdiği sıkıntı ve bunalımların sonucunda gelişen “varoluşçuluk” düşüncesi etkisinde kaleme alınan *Çağrılmayan Yakup* şiiri ve *Gergedanlar* oyunu, modern kent yaşantısı içerisindeki bireyin buhranlarına ve bu yaşantının tek tipleştiği çağ insanına bütün görünüşleriyle ayna tutmalarının yanı sıra benzer unsurlarla benzer temleri ele almaları açısından da üzerinde durulması gereken metinlerdir. Edip Cansever'in, *Çağrılmayan Yakup*'u *Gergedanlar*'dan esinlenerek yazdığı konusunda herhangi bir bilgimiz olmamasına karşın Cansever'in ve diğer İkinci Yeni şairlerinin, yaşadıkları dönemde varoluşçu yazarlardan ve Eugene Ionesco gibi absürd tiyatro akımının öncülerinden etkilendiklerini bilmekteyiz.

Her iki metinde modern yaşantıya kolayca uyum sağlayan ve özgün kimliklerini yitirerek birbirleriyle aynılaştıran insanlar, “kurbağa” ve “gergedan” metaforları kullanılarak işlenmiştir. İki metinde de “varoluşçu” felsefeye uygun olarak bireyin yaşadığı buhranlar için bir çözüm sunulmamış, sadece bireyin trajik durumu ortaya konulmuştur. Hem Yakup hem de Berenger yaşadıkları bunalımdan kurtulamayacaklarının farkında oldukları için içlerinde bir umut taşımazlar. Her ikisi de kendi özlerini yeniden kazanmak için son çare olarak kurtuluşu “kadın”da ararlar; ancak metinlerde yer alan iki kadın da onları yaşadıkları bunalımdan çekip kurtarmada yetersiz kalır. Buna karşın, Berenger'in Yakup'a göre daha umutlu olduğunu düşünmek mümkündür. Yakup uyum sağlayamadığı tekdüzeleşen yaşantısına bundan sonra da rutin alışkanlıklarını sürdürerek devam edecektir. Berenger ise çaresizlikten de olsa gergedanlaşmaya sonuna kadar direnir. Ayrıca *Çağrılmayan Yakup*'ta “kurbağalaşma” olgusundan bahsedilmez; çünkü insanlar çoktan “kurbağa” dönüşümünü tamamlamışlardır ve şiirde “kurbağalar” olarak yer alırlar. *Gergedanlar*'da ise “gergedanlaşma” olgusu ele alınır ve insanlar oyun esnasında dönüşümünü gerçekleştirirler. Bu açılarından baktığımızda *Çağrılmayan Yakup*'taki modern yaşantıyı, *Gergedanlar*'daki modern yaşantının daha ileri bir seviyesi olarak yorumlayabiliriz.

## Kaynakça

- Aydemir, Bünyamin (2003). "Absurd Tiyatro ve Yapısal Özellikleri". *A.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*. Sayı: 4. s. 11-29.
- Cansever, Edip (1996). *Çağrılmayan Yakup*. İstanbul: De Yayınevi. s. 5-13.
- Devellioğlu, Ferit (2008). "Ya'kub". *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları. s. 1155.
- Fordham, Frieda (1983). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*. Çev. Aslan Yalçiner. İstanbul: Say Yayınları.
- Ionesco, Eugene (2000). *Toplu Oyunları 4* (Gergedanlar. Çev. Hasan Anamur- Bavullu Adam. Çev. Lâle Arslan- Şu Kahpe Dünya. Çev. Hülya Yılmaz). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları. s. 5-123.
- Karaca, Alâattin (2009). "Turgut Uyar'ın Şiirlerinde Modern Kent İmgesi". [http://www.yeniturkedebiyati.com/makale/cumhuriyet\\_devri\\_turk\\_edebiyati/642-turgut-uyarn-siirlerinde-modern-kent-imesi-doc.html](http://www.yeniturkedebiyati.com/makale/cumhuriyet_devri_turk_edebiyati/642-turgut-uyarn-siirlerinde-modern-kent-imesi-doc.html) (Erişim Tarihi: 06.01.2017).
- Karaca, Alâattin (2013). *İkinci Yeni Poetikası*. Ankara: Hece Yayınları.
- Kul, Erdoğan (2012). "Edip Cansever'in 'Çağrılmayan Yakup' Şiirinde Birey Algısı". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*. Sayı: 19, 2. s. 45-65.
- Kurt, Mustafa (2009). "Varoluşçuluğun Türk Edebiyatına Girişi ve İlk Etkileri". *Gazi Türkiyat*. Bahar 2009/4. s. 139-154.
- Narlı, Mehmet (2008). "Üç İstanbul: Yahya Kemal, Orhan Veli ve İlhan Berk'in Şiirlerinde İstanbul". *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Sayı: 20. s. 157-171.
- Sartre, Jean Paul (2002). *Varoluşçuluk*. Çev. Asım Bezirci. İstanbul: Say Yayınları.
- Şener, Sevda (2010). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi. s. 297-307.
- Turan, Güven (2005). "Edip Cansever'in Hayvanları". *O Ben ki: Edip Cansever*. İstanbul: Alkım Yayınevi. s. 90-103.
- Türkçe Sözlük (2011). Haz. Şükrü Halûk Akalın vd. "çağırma". Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. s. 480.

# Üç Önemli Kuramcı Üzerinden Alımlama Estetiğinin İncelenmesi ve Bir Uygulama

TOLGA KAVALCI\*

## Öz

Alımlama Estetiği, okur merkezli kuramlar içinde birkaç önemli kuramın bir araya gelmesiyle oluşturulmuş bir edebiyat teorisi. Edebiyata anlam üzerinden yaklaşır. Bu yaklaşımıyla dil felsefesi alanına da girer. En belirgin özelliği ise araştırdığı anlam sorununda okuru merkeze yerleştirmesidir. Bu bağlamda yazarı ve metni büyük ölçüde göz ardı eder. Bu çalışmada Alımlama Kuramı'nı üç önemli teorisyeni üzerinden, onların geliştirdiği kuramlara odaklanarak inceledik. Bu kuramcılar Wolfgang Iser, Hans-Robert Jauss ve Stanley Fish'tir. Metot olarak da üç kuramcının kuramları örneklerle açıklanmış, daha sonra bu kuramların açıklarına ve onlara getirilen eleştirilere değinilmiştir. Alımlama Estetiği'nin edebiyatı tanımlamak hususunda da anlam sorununu çözmek iddiasında da yetersiz kaldığını iddia ediyoruz. Fakat bu araştırmaların kapsamına okuru başarılı bir şekilde dâhil ederek dil felsefesinde ve edebiyat kuramında devrimsel bir yenilik gerçekleştirdiğini ortaya koyuyoruz.

**Anahtar sözcükler:** Alımlama Estetiği, Okur Merkezli Kuramlar, Wolfgang Iser, Hans-Robert Jauss, Stanley Fish.

## THE ANALYSIS OF RECEPTION THEORY THROUGH THREE IMPORTANT THEORISTS AND A SAMPLE

### Abstract

Reception aesthetics is a literature theory constructed as a result of coming together some important approaches in reader-oriented theories. It approaches to literature through meaning. Hence, it also connects to the linguistic philosophy. Its most salient feature is to see reader as a central element in meaning/interpretation process. In this context, it highly ignores author and text itself. In this study, we examined Reception Theory with its three significant theorists and their assertions. They are Wolfgang Iser, Hans-Robert Jauss and Stanley Fish. Methodologically at first, we explain their arguments with examples and then, touch on their deficiencies and certain criticisms about them. We reach the result that Reception Theory is inadequate in both defining literature and solving the meaning problem.

---

\* Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, aylakmaylak@gmail.com

Yet, we reveal that it brings a revolutionary innovation to the field of linguistic philosophy and literature theory by including reader to the interpretation process.

**Keywords:** Reception Theory, Reader-Oriented Theories, Wolfgang Iser, Hans-Robert Jauss, Stanley Fish.

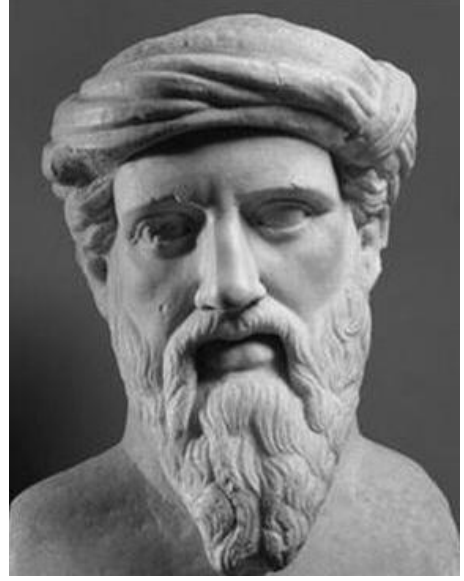
## Giriş

İnsanoğlu Antik Yunan'dan bu yana sanat kavramı üzerine düşünmektedir. Onun tanımını yapmaya, buna bağlı olarak da işlevini saptamaya çalışmaktadır. Birkaç bin yıllık bu uğraş sayesinde pek çok akım, kuram ve teori ortaya çıktı. Dilbilim ve Estetik gibi iki önemli bilim dalının gelişimi de bu sürecin bir ürünü olarak değerlendirilebilir. Gelineen noktada her bakımdan tatmin edici bir tanıma ulaşabildiği söylenemese de bu çabaya dair literatürün ve sanat bilincinin epeyce genişlediği ve derinleştiği iddia edilebilir.

Sanatın tanımı söz konusu olduğunda dolaylı olarak onun işlevinden de bahsedilir. Çünkü dil pragmatik bir yapıdadır ve dolayısıyla onu kullanarak yapılacak her eylem belli ölçüde pragmatik özellikler taşır. Aslında bir şeyi tanımlamanın bile pragmatik dinamikler üzerine kurulu bir eylem olduğu düşünülünce dile karşı taşınılan faydacı beklentiler daha iyi anlaşılır. Öte yandan sanat kavramına yaklaşırken tanım ve işlev unsurlarını birbirinden ayırmaksızın ele alan düşünceler de mevcuttur. Larry Shinner (2013, s. 27) bu iki unsurun ayrı ayrı ele alınmalarını tarihsel nedenlerle açıklayarak doğruluğu üzerinde tartışır. Dolayısıyla, her hâlükarda, "Sanat nedir?" sorusu, "Sanat ne işe yarar?" sorusuyla yakın bir ilişki içerisindedir.

Sanatın genel geçer özelliklere sahip evrensel bir tanımı varsa bile bugün o tanıma ulaşılabilmiş değildir. Köken olarak "sanat" sözcüğü, aslen Arapça olup "yapılan iş, meslek" anlamına gelmektedir (Koç, 2009, s. 90). TDK'da, "Bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık olarak tanımlanır. M. Orhan Okay sanatın yüzlerce tanımının yapılabileceğini söylemiş ve bunlardan birkaçına *Sanat ve Edebiyat Yazıları*'nda yer vermiştir (Okay, 1990). "Sanat, tabiatın taklididir.", "Sanat, ideal ve kusursuz güzelliğin aranmasıdır.", "Sanat, zihindeki bir tasavvuru ortaya koymak için gösterilen bir maharettir." gibi örneklerin yer aldığı bu tanımlar bilinen sanat kavramına daha fazla yaklaşan tanımlardır. Öte yandan günümüzde çok sık kullanılan bir tanım, sanatın okurda (izleyicide, dinleyicide) estetik yaşantı uyandıran insan üretimi eserler olduğunu söyler. Yukarıda verilen tanımların ortak bir özelliği var. İlki haricindeki (zaten sanat sözcüğünün köken anlamı bu makalenin ilgi alanına girmiyor) tanımların hepsi, tanımıyla beraber ya açık açık ya da dolaylı olarak sanatın işlevinden de bahseder.

Sanatın estetik yaşantı uyandırması işlevinden bahseden tanımlama günümüzde pek çok edebiyatçı tarafından benimsenmiştir (Moran, 2014, s. 309). Çünkü diğer anlamları çatısı altında birleştirebilecek geniş bir tanım yelpazesine sahiptir. Öte yandan o da ne yeterince net ve açıktır ne de tanımlama arayışına son verecek denli güçlüdür. Arayışa son vermek şöyle dursun, yeni arayışların yolunu açmış, insanı daha derinde ve dolayısıyla daha zorlu bir maceranın içine itmiştir. Çünkü “estetik yaşantı” tabiri muğlaktır. Sanat felsefesi olarak da nitelenen Estetik, “güzellik bilimi” olarak tanımlanabilir (Kagan, 1982, s. 33). Bu durumda karşımıza güzel ve güzellik kavramları çıkar ki bütün muğlaklık bu iki kavramdan kaynaklanmaktadır.



Pythgoros

Güzeli tanımlayabilmek, bir bakıma sanatı tanımlayabilmekten de zordur. Çünkü güzel, neredeyse tamamen öznel bir kavramdır. “Elma” ya da “taş” gibi doğadaki nesnelere göndermede bulunmaz. Bütünüyle soyuttur. Bir sıfat olarak nitelediği sözcüğe gerçek bir anlam katmaz. “Güzel masa” cümlesi, o masanın özellikleri hakkında bize herhangi bir nesnel bilgi vermez aslında. Masanın neden güzel olduğunu açıklamak gerekecektir. Fakat bu da yeterli olmaz çoğu zaman. Çünkü yapılan açıklamalar ile masanın güzel olması arasında kurulacak bir bağlantı yeterince nesnel olmayacaktır. Yani bu masaya, aynı özelliklerini dikkate alarak güzel denmesi, başka birinin onu güzel bulmasını garantilemez. Evrensel boyutta bir güzellik kavramı söz konusu değildir. Çünkü bu öznel değerlendirme insana özgü bir bilinçsel sonuçtur. Bir şeyin “güzel” olarak nitelenmesi, güzellik kavramına yüklenen anlamla doğrudan ilişkilidir. Bu kavramla ilgilenen bazı Antik Yunan filozoflarının kavramı algılamalarına ve ona dair yaptıkları tanımlara bakılacak olursa bahsedilen öznel kavram daha iyi anlaşılabilir. Örneğin, Pythagoras güzelliği, zıtlıkların harmanlanmasıyla oluşan denge olarak tanımlarken Herakleitos onu uyum, ahenk ve armoni olarak, Sokrates ise “iyi” olanla aynı şey olarak tanımlıyordu (Şimşek, 2014, s. 332).

Sanat da bu bağlamda güzel ile aynı yapıdadır. Doğada insandan başka sanat üreten hiçbir canlı yoktur. Dolayısıyla güzel kavramı ve bu kavramın üzerine kurulan estetik bilimi, karşılığı doğada bulunabilecek şeyler değildir. Estetik yaşantı uyandırma işlevini üstlenen sanat da aynı dertten muzdariptir o hâlde. Bu da yaşanan tanımlama sıkıntısını belli oranda açıklamaya yeter.

Karşılığı doğada bulunamayan bu kavram için nereye bakılması gerektiği düşünülebilir o hâlde. Neyse ki cevap basittir: İnsan. Hem güzel kavramını hem de sanat olgusunu üreten insan, bunları açıklayabilecek tek varlıktır.

Sanatın bir kolu olan edebiyat için de aynı tarihsel süreç geçerlidir. “Edebiyat nedir?” sorusu, “sanat nedir?” sorusuyla ve bu soruya verilecek cevaplarla yakından ilişkilidir. Modern edebiyat kuramları ise bu soru bağlamında insana dört farklı açıdan yaklaşır:

1. Edebiyatı üreten, yani yazar
2. Edebiyatı tüketen, yani okur
3. Üretilen nesne, yani metin
4. Edebiyatın içinde üretildiği değerler sistemi, yani toplum (Moran, 2014: 10).

Elbette bu dört ayrı grup sıklıkla etkileşimde bulunurlar. Hiçbir kuram, bu dördünden salt bir tanesine yöneldiğini iddia edemez. Yazarı yüceltmesi bakımından birinci grubun en radikal kuramı sayabileceğimiz romantizm bile yazarı okurdan, metinden ya da toplumdaki bağımsız düşünemez. Aynı şekilde Yapısalcılar ve Yeni Eleştiriciler de en basitinden metnin üzerine eğilen kendi varlıklarını yok sayarak metin incelemesi yapamazlar.

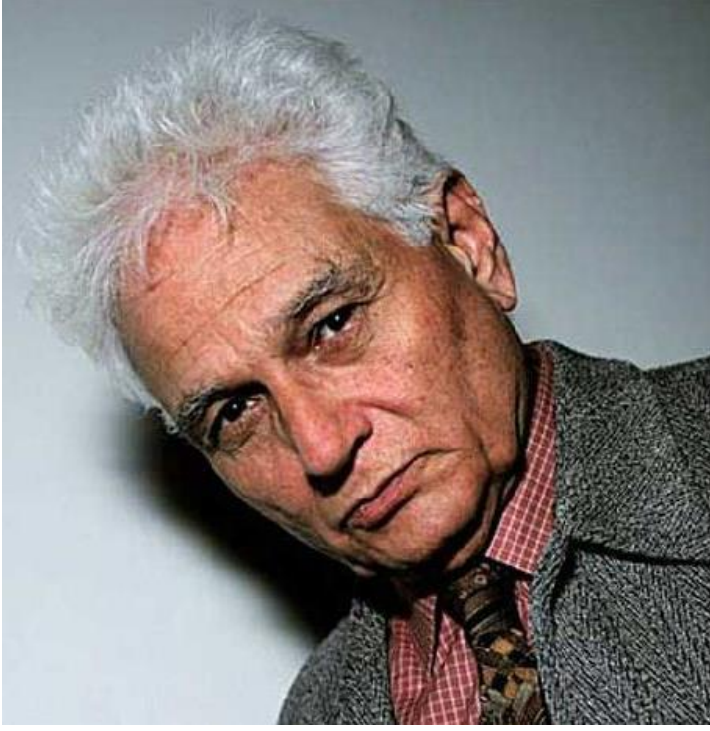
İçinde yaşadığımız postmodern çağda okur, diğer üç gruba göre daha ön plana çıkmıştır. Üretilen metinler okuru tüketici konumundan çıkarıp üretime katkı sağlamaya teşvik ederken yukarıda verilen sınıflandırma bile çatırdamaya başlamıştır. Yine de okur merkezli edebiyat kuramları, sanatın özünde bulunan öznelliğe en bariz vurguyu yapmalarından olsa gerek son birkaç on yılda daha rahat bir gelişme ortamı bulmuş, üreten ve tüketen olarak insan olgusu, nesne olarak da metin ve toplum iç içe geçmeye başlamıştır. Zamanın bile göreceli olduğunun ortaya çıktığı son yüzyılın ait olduğu medeniyet dairesinin edebiyata bu biçimde yansımaları hiç de şaşırtıcı değildir.

Metnin anlamı sorununa eğilen bu dönem kuramları içinde belki de en dikkat çekici olanı Alımlama Kuramı’dır. Okurun, edilgen yapısından çıkartılıp etken bir konuma yerleştirildiği, anlamın ve estetiğin okurdan başka hiçbir yerde aranmadığı bu kuram postmodernizmin erken dönem habercilerinden biridir. Bu makalede Alımlama Estetiği olarak anılan bu edebiyat kuramı incelenecek, barındırdığı sorunlara ve maruz kaldığı eleştirilere değinilecek ve son olarak bir metin üzerinde uygulamasını yapılacaktır.

### **1. Alımlama Estetiği Nedir?**

Pozitivizmin çöküşünün akabinde hemen her alanda olduğu gibi edebiyatta da geleneksel kurallar bir çözülme sürecine girdi. Siyasi dünyadaki demokrasi kültürü, öznelci akımların ön plana çıkmaya başlamaları gibi toplum yaşamındaki radikal değişimler klasik anlayışların edebiyata bakışta yetersiz kalmasına neden oldu. Her şey hızla değişti, peş peşe iki kuşak arasında bile büyük algı farkları meydana geldi. İki büyük dünya savaşı, atom





Derrida

bombası, soykırımlar, aya ilk kez ayak basılması gibi yüz sene öncesinde hayal dahi edilemeyecek şeyler birbiri ardına, henüz ötekini tam anlamıyla sindiremeden vuku buldu. Yönünü ilerlemeye, saf bir gelişimciliğe çevirmiş olan bir çağ, Modernizm çağı böylece hayatımıza girmiş oldu. Kapitalizmle beslenen bir çağdı bu kuşkusuz ama anti-kapitalist akımları da bünyesinde barındırıyordu. Şehirler büyüyor ve insan hayatının ekseninde git gide daha fazla yer kaplıyordu ama

kırsal kesim yaşantısına da bazı

önemli roller bahşedilmişti. Modernizm, büyük kitlesel hareketlerin, soğuk savaşın çatısı altında sınırları kesin olarak çizilmiş türlü kutuplaşmaların dönemi idi. Her topluluk kendini bir bütün hâlinde duyumsuyor, kendi anlayışını bünyesindeki tüm bireysel anlayışlardan üstün tutuyordu. Modernizmin kapitalist akımları da anti-kapitalist akımları da tek seslilik ve tek anlamlılıktan ötesine tahammül göstermiyordu. Ne var ki birey, yukarıdan dayatılan bu tek sesliliğe karşı çıkmak için karşıt kutba geçmekten başka yollar da olabileceğini keşfetti (Ecevit, 2004, s. 40-47).

Bu durum, birey sayısı oranında farklı algılama sayısı anlamına geliyordu. Artık tek anlamlılık bu yeni nesil için hiçbir şey ifade etmiyordu. Modernizmin tek anlamlılığı bu bağlamda postmodernizmde çok anlamlılığa dönüştü (Ecevit, 2004, s. 68). Edebiyat dünyasında bu çok anlamlılığın yalnızca yazara mahsus olamayacağı düşüncesi çok hızlı kavrandı. Postmodern yazar, modernizmin dayattığı tek anlamlılığı kıran, kendi anlamlarını yaratan kişiydi. Fakat yarattığı anlamın da tek bir anlama sahip olması beklenemezdi artık. Yazarın ve metnin tekilliği karşısında okur denilen kalabalık bir kitlenin çoğulculuğu devreye giriyordu. Artık anlam ne yalnızca yazarda ne de yalnızca metinde aranıp bulunacak bir şey olmaktan çıkmıştı (Moran, 2014, s. 240-241).

Bu noktada yapısalcılık ve postyapısalcılık gibi daha dolaylı yaklaşımlar olduğu gibi postmodern edebiyata okuru merkez olarak en fazla yaklaşan eleştiri akımı Alımlama Estetiği olmuştur. Berna Moran, Alımlama Estetiği'nin tanımını şöyle yapıyor: "1960'ların sonundan bu yana edebiyat eserlerinin anlamı ve yorumu ile ilgili olarak okurun işlevini inceleyen çeşitli kuramlara verilen genel bir addır" (Moran, 2014: 240). Bu bağlamda

Alımlama Estetiği'nin sanatın tanımıyla uğraşmadığını, anlam üzerinde yoğunlaştığını ve anlamın yazarda mı eserde mi yoksa okurda mı ortaya çıktığını sorguladığını görürüz. Aslında Alımlama Estetiği, bu sorgulamada okurdan yana net bir tavır koyar. "Zira okur olmadan edebiyat metinleri de olamaz (...) Edebiyatın var olabilmesi için okur da yazar kadar hayati önem taşır." (Eagleton, 2014: 87)

Edebiyatın bu yapısı, dilin yapısıyla doğrudan ilişkilidir. Saussure'ün ve bilhassa Derrida'nın ortaya koyduğu şekliyle dil, mutlak bir anlama sahip olması mümkün olmayan göstergelerden oluşan bir sistemdir<sup>1</sup>. Edebiyat da dil üzerine kurulu bir sanat dalı olduğu için mutlak bir anlama sahip olamazdı. Ne var ki edebiyat eserlerinin "anlamsız" olduğu manasına da gelmez bu. *Suç ve Ceza* herkeste farklı duygular uyandırmış olabilir ama olay örgüsünü farklı bir şekilde "anlamış" bir okurdan bahsetmek pek de doğru olmayacaktır. Anlam mutlak değil, fakat yine de bir anlam var: İşte Alımlama Estetiği tam bu noktaya, anlamın oluştuğu ana odaklanır. Umberto Eco, bu yaklaşımı şöyle tanımlıyor:

"Herhangi bir metnin (dilsel olmayan bir metin de olabilir) işleyişi, üretilme anının yanı sıra (ya da üretilme anı yerine) bu metnin anlaşılması, gerçekleşmesi, yorumlanması açısından hem alıcısının (gönderilen) oynadığı rol, hem de metnin bu tür katılım biçimlerini nasıl öngördüğü göz önüne alındığında açıklanabilir."  
(1991: 16-17)

Romantizmden beslenen Duygusal Etki Kuramı ile Alımlama Estetiği bu bağlamda birbirlerinden ayrılıyor. Duygusal Etki Kuramı, yazarın metne bilinçli olarak kattığı, okurda uyandırılması beklenen duyguları/psikolojik etkileri merkez alarak okuru değerlendirir (Moran, 2014: 240). Her şeyden önce okuru pasif bir konumda tutması ile Alımlama'dan bariz biçimde ayrılır. Alımlama Estetiği'nin konusu duygusal değil, düşünsel ve bilgiseldir. Yani önemli olan, bir edebî eserin size yaşattığı duygular değil, sizin onun anlamını oluşturma yönünde yaptığınız katkıdır.

Dilin yukarıda bahsedilen mutlak olamama özelliğinden ötürü edebî metinlerde de anlam tam olarak oluşmaz. "Alımlama Estetiği kuramına göre her yazınsal ürün birçok belirsizlikler, boşluklar içerir, okuma sürecinde soru işaretleri ortaya çıkarır" (Özbek, 2013: 16). İşte okur, okuma sürecinde bu boşlukları doldurarak anlamın oluşmasına katkı sağlar. Okurun buradaki katkısını nitelik ve beklenti yönleriyle açıklamaya çalışan belli başlı üç kuramcı vardır. Bunlar Konstanz Ekolü'nü temsil eden Wolfgang Iser ve Hans-Robert Jauss ile ABD'li Stanley Fish'tir. Alımlama Estetiği'ni daha iyi anlayabilmek için bu üç kuramcıyla ve onların kuramlarıyla devam etmek gerekir.

---

<sup>1</sup> Bkz. Yapısalcılık ve Postyapısalcılık Kuramları.

### 1.1. Wolfgang Iser ve metnin iki ucu

22 Temmuz 1926 tarihinde Almanya'da doğan Wolfgang Iser, 24 Ocak 2007 senesinde ölmüştür. Hans Robert Jauss ile beraber Konstanz Edebiyat Ekolü'nün kurucularındandır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Leipzig Üniversitesi, Tübingen Üniversitesi ve Heidelberg Üniversitesi'nde İngilizce, Almanca ve Felsefe üzerine çalışmalar yapmıştır (Shi, 2013: 982).



Wolfgang Iser

Alımlama Estetiği (Rezeptionsästhetik) kuramını, artistik ve estetik olmak üzere iki uç üzerine kuruyor Iser (Moran, 2014: 242). Bu bağlamda artistik uç, yazarın yarattığı metni ve estetik uç da okurun yaptığı somutlamayı temsil ediyor. Iser, "bu iki uç olmadan yapıtı meydana gelmiş saymıyor. Başka şekilde söylersek, yapıta bir nesne gibi değil, bir olay gibi bakılıyor. Metinle okur arasındaki alışverişten doğan bir olay" (Moran, 2014: 242).

Iser'in 1972 yılında yayımlanan *The Implied Reader* (İma Edilen Okur) ve 1978 yılında yayımlanan *The Act of Reading* (Okuma Eylemi) adlı kitapları (Deneau, 1980: 76), onun kuramının dayanaklarını oluşturur. Roman Ingarden'ın "önanlamalar" (Eagleton, 2014: 90) kuramından aldığı referanslarla yola çıkan Iser, yazar-okur uyumunun sağlanması ve bu sayede metnin oluşması için bazı ön koşullar ortaya koyar. Bu ön koşullardan en açık ve en kolay kabul edilebilir olanı, edebiyat bağlamında dilin, roman bağlamında ise yazı dilinin hem yazar için hem de okur için önceden biliniyor olması gerektiğidir. Daha özel bir ifadeyle bu, metni oluşturan teknik unsurların ve stratejilerin alımlayıcı tarafından ön-bilinmesi anlamına gelir (Eagleton, 2014: 90). Uzlaşımsal bir teoridir bu; yazarla okur arasındaki uzlaşmayı şart koşar. Antik çağlardan kalma dili çözülememiş metinleri düşünecek olursak bu uzlaşmanın gerekliliğini anlayabiliriz. Bu metinler bizim için, bir çocuğun rastgele bir şeyler çiziktirmesinden çok da farklı değildir. Belki tespit edilebilir bir düzenle sıralanmış bazı sembolleri, bu sembollerin bir araya gelişlerini ve bazılarının aralarındaki boşlukları seçebiliriz ama bu sembollerin anlamını çözemediğimiz sürece aslında bunların bir anlamları olup olmadığı konusunda bile bilgisiz durumdayızdır. Iser'e göre böyle bir metin, meydana gelmiş sayılamaz. Çünkü okurun metne hiçbir etkisi yoktur, bu hâlde yazarın metne bir etkisi olup olmadığı önemsiz kalır.

Bu açık ve kolay kabul edilebilir ön şart, günümüz edebiyat dünyası için çok da işlevsel değildir. Zaten Iser de bu kadarla yetinmez. Dil ve sembolden öte bir edebî metin içerisinde, metni oluşturan teknik unsurlar, dilsel çağrışımlar yazın stratejileri gibi faktörler

de bulunur. “Oku da baban gibi eşek olma” tümcesinin klasikleşmiş alımlama sorunu teknik bir yazı dili unsurundan, virgülün konulacağı yerden kaynaklanır. “Baban gibi” kısmından sonra konacak virgül ile “oku da” kısmından sonra konacak virgül cümleye apayrı iki anlam kazandırır. Yazar bu anlamı vermekle, okur da virgülün bu işlevini bilmekle yükümlüdür.

Fakat Iser’in teorisini asıl ilgi çekici kılan, dilsel ve teknik ön-bilmelerden çok anlamsal ön-bilmelerin gerekliliğidir. Her metin boş alanlar ve belirsizlikler barındırır. Çünkü “Iser’e göre metinde yazar her şeyi söyleyemez ve ister istemez birtakım yerlerin doldurulması okura düşer” (Moran, 2014: 242). Şöyle bir cümle gördüğümüzde; “Dışarı çıkmadan önce montunu giydi, önünü sımsıkı kapattı”, soğuk havayla ilgili çağrışımları kendi kendimize yaparız. Yazarın bu cümlenin sonuna “çünkü hava soğuktu” biçiminde bir cümle eklemesi gerekmez. Mont giymek ve dahası montu iyice kapatmak, yazarın ve okurun ortak bir bilinç durumuna, soğuk hava olgusuna gönderme yapar. Böyle bir bilinç durumuna sahip olmayan okur, varsayımsal olarak, roman kişinin neden mont giydiğini bilmeyecek, yazarın daha açık bir yönlendirmesine ihtiyaç duyacaktır. Böyle bir durumda Iser’e göre metin tamamlanmış sayılmaz.

Ne var ki Iser, okuyucuyu tek yargı sahibi de yapmaz. Üstteki örnekte mont-soğuk hava bağlantısını kuramayan okur için yazarı suçlu bulmaz. Çünkü okur, metni alımlarken tamamen özgür değildir. Onun görevi, yazarın bıraktığı belirsizlik alanlarını doldurmaktır. Eğer yukarıdaki örnek cümle metnin içinde gerçekten de bir soğuk hava bağlantısını gerektiriyorsa okur bu bağlantıdan mutlaka haberdar olmalıdır. Tutup da bu cümleyi havanın sıcak olmasına ya da daha makul bir örnekle, salt moda kaygılarına bağlayamaz. Okur, yazar tarafından yönlendirilmeye açık, metnin talep ettiği ön-bilme durumlarına sahip olmalıdır. Yani her metin, kendi okuyucusunu “ima eder”. “Her edebî metin potansiyel okurlarını dikkate alarak inşa edilir, kimin için yazıldığına dair bir imge içerir” (Eagleton, 2014: 96).

O hâlde her metin tek, belli bir anlamı mı gerektirmektedir? Iser bunu da kabul etmez. Her metinden birden fazla anlam çıkarılabileceğini, metni açıklamak için tek bir doğru yorum olamayacağını, “farklı okurlar[ın] eseri farklı şekillerde gerçekleştirmekte özgür” (Eagleton, 2014: 93) olduklarını söyler. Yani bir bakıma, mont giyip önünü sımsıkı kapatmak için havanın ne kadar soğuk olması gerektiğini hesaplamakta ya da en soğuk havalarda bile dışarı bir ceketle çıkan okur için roman kişinin biraz hassas olduğunu düşünmekte sakınca yoktur. Bu tarz “alımlamalar” metnin bütünlüğünü bozamaz, onun ön-gerektirdiği şartları sağlayan bir okur tarafından alımlandığı için “artistik uç” a da “estetik uç” a da zarar vermez.

Metnin gerçekliği ve başarısı, temelde buna benzer bir sürecin nihayetinde gerçekleşir. Elbette edebî bir eserde gerçeklik, mont ve soğuk hava arasındaki basit bağlantıda aranmaz. Iser’e göre “kurmaca metnin gerçekle ilişkisi ideoloji yönündedir” (Moran, 2014: 243). Yani,

metnin içindeki kurmaca öğeleri gerçek dışı bir evrende var olsalar da bu evreni şekillendiren maddi ve manevi koşullar gerçek hayattan ithal edilir. Kurmaca metnin toplumla ve medeniyetle bağlantısı yalnızca burada aranmalıdır. Ne var ki toplumun ve medeniyetin sahip olduğu bu değerler her zaman sabit kalmazlar. Doğadaki her şey gibi onlar da zaman içinde değişmeye, başka yeni değerlere dönüşmeye mahkûmdurlar. Bu da metnin nesnellliğini imkânsız kılan bir diğer faktördür. Farklı dönemlerin okurları aynı metinden çok farklı yaşantılar çıkarabilir.

Metnin ideolojiyle olan bu bağlantısı işbirlikçi bir bağlantı değildir (Moran, 2014: 243). Edebî metin kendi döneminin eleştirisini yapmalıdır. Iser'e göre yazar, içinde bulunduğu değerler sistemini tartmalı, geçerliliklerini sorgulamalı, onun ister istemez eksik ve yetersiz bıraktığı durumlara ve olgulara parmak basmalıdır (Moran, 2014: 243-244). Bu yüzden okur da "okurken esnek ve açık fikirli, kendi inançlarını sorgulamaya hazır" olmalı, bu inançların dönüştürülmesine de izin vermelidir (Eagleton, 2014: 92).

Metnin estetik başarısı ise okura yaşattığı estetik yaşantıdan kaynaklanır. Iser'in kuramına göre bu estetik yaşantı, okurun metnin içindeki bilinmezlikleri bilinir kılmasıyla, boşlukları doldurmasıyla, yani metnin oluşumuna sağladığı katkıyla gerçekleşir. "Okurun kendi çabasıyla anlamı bütünlemesi ve keşfetmesi bir çeşit estetik zevk sağlar ona" (Moran, 2014: 244). Bilimsel metinlerin estetik olarak değerlendirilmemesinin nedeni budur. Çünkü bilimsel metinler, anlamı mümkün olduğunca hazır bir biçimde okura sunmaya gayret ederler. Böylece okur, salt tüketici konumuna geçer. Metnin üretimine katılmadığı için estetik bir yaşantı da duymaz.

### 1.1.1. Wolfgang Iser'in kuramına getirilebilecek eleştiriler

Wolfgang Iser'in edebiyat anlayışı okura büyük önem gösterse de salt okur merkezli bir kuram olarak görülemez. Çünkü okura gelmeden önce metne ve yazara öncül bir pay verir. Kuram dikkatle incelendiğinde, metindeki anlamı gerçekleştirenin gerçekten de okur olduğu ama o anlamı kuranın yazar, toplum ve dilsel öğeler olduğu görülür. O hâlde bu kuram, "okur merkezli" olmaktan çok okurun işlevini açıklayan bir kuramdır. Edebiyat eleştirisine getirdiği en büyük yenilik, birden fazla anlamı mümkün kılması ve bunu okur üzerinden yapmasıdır.

Iser'e belki de en büyük eleştiri Terry Eagleton yapar. Kuramın getirdiği yenilikleri ve ortaya koyduğu ilkeleri uzun uzadıya açıklayan ve gerektiği yerlerde onu alkışlayan Eagleton, iş metnin okurdan ön-beklediklerine gelince kaşlarını çatar. Iser'in kuramını "liberal hümanist bir ideolojiye dayalı" olmakla itham eden (Eagleton, 2014: 92) İngiliz eleştirmen, Iser'in okura tanıdığı özgürlük alanını eleştirir. Kuramın okurdan beklediği ideolojisiz olma durumunu başlı başına bir ideoloji olarak niteler. Böyle bir okurun esere

yapacağı katkı üzerine düşünmemizi ister. Dahası, Iser'in "belirsizlikleri normalleştirme" tabirini çok sesliliğe aykırı bulur. Marksist bir dünya görüşüne sahip olan Eagleton'ın eleştirilerinin böyle ideolojik referanslar barındırması çok da şaşırtıcı değildir.

Iser'in, okura havale edilmiş de olsa bir nesnellik kaygısı taşıdığı, diğer kuramların yaptığı gibi yazarı ya da eseri değil de okuru sınırlandırmaya kalktığı söylenebilir. Bu durum, yorum olgusunu bilimsellik kılıfına sokma gayreti olarak adlandırılabilir. Iser öngereklilik iddiasıyla ya da "ima edilen okur" teorisiyle öznelciliği ve bir bakıma okura dönüklüğü kısıtlar. Diğer bir alımlama kuramcısı olan Stanley Fish, Iser'in bu yaklaşımını eleştirir (Eagleton, 2014: 98). Anlamın metnin içinde "gücül" (Moran, 2014: 246) bir hâlde de olsa bulunuyor olmasının nesnel referansları gerekli kıldığını, bu durumun da okurun "alımlama"sını kısıtladığını söylemek pek yanlış olmayacaktır.



Hans-Robert Jauss

## 1.2. Hans-Robert Jauss ve beklentiler ufku

Wolfgang Iser ile birlikte Konstanz Ekolü'nü kuran Hans Robert Jauss, 1921 yılında Göppingen, Almanya'da doğmuştur ve ölüm tarihi 1997'dir (Oxford University Press, 2016). 1982'de yayımlanan *Toward an Aesthetics of Reception* (Bir Alımlama Estetiği'ne Doğru) ve *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics* (Estetik Deneyim ve Edebî Yorumlamalar) adlı eserleriyle kendi kuramını ortaya koymuştur.

Jauss da Iser gibi edebî metinlerin yorumlanmasında okuru ön plana çıkarır. Fakat Jauss'un başlıca dinamiği tarihtir. Okurun edebiyattaki rolünü açıklayabilmek için edebiyat tarihine yeni bir gözle bakar. Konstanz Üniversitesi'ndeki ilk çalışmasının başlığı, "Literary History as a Challenge to Literary Theory" (Edebiyat Kuramı'na Karşı Edebiyat Tarihi)'dir (Buchanan, 2010: 281). Iser tarihsel etkiyi edebî metnin gerçekliğini sorgularken ele almıştı ama Jauss bu etkinin alanını genişletir. Edebiyat tarihinin, okurların tepkisine göre yazılması gerektiğini düşünür (Moran, 2014: 246). Çünkü okur, ait olduğu dönem tarafından sınırları belirlenen entelektüel bir pencereden bakar edebî eserlere. Bu sınırlar dönemden döneme değişiklik gösterdiği için edebî eserlerin yorumlanması ya da daha doğru bir tabirle alımlanması da değişiklik gösterir. Aslında değişen şey eserin yorumlanması değil, eseri çevreleyen edebî gelenektir. Okurda beliren bu dönemsel/tarihsel etkiye Jauss "beklentiler ufku" (envartungs-horizont) (Thiselton, 2006: 293) ismini verir.

Beklentiler ufku, okurun bir edebî eserden tarihsel, toplumsal, kültürel olarak bir ön beklenti içinde olması durumudur. Böylece okur tarihsel bir bağlama yerleştirilir. Jauss'un okur-merkezciliği, edebiyatın, tarihsel bağlamına yerleştirilmiş bu okur teorisinin üstüne kurulmasını gerektirdiği için diğer okur merkezli kuramlardan farklıdır. Jauss'un çalışmasının amacı, "yazarlar, etkiler, edebî eğilimler üzerinde değil, çeşitli tarihsel 'alımlama' uğraklarına göre tanımlanan ve yorumlanan edebiyat üzerinde odaklanan yeni bir tür edebiyat tarihi üretmektir" (Eagleton, 2014: 96).

İçinde bulunduğu dönemin belirlediği beklentiler ufkuyla metne yaklaşan okur, bu beklentilerin karşılanması ölçüsünde estetik bir yaşantı edinir. Eleştirmenin görevi, farklı dönemlerdeki beklentiler ufku yelpazelerini tespit etmek ve metinleri, ait oldukları dönemin beklentiler ufku yelpazesine göre okumaktır. Ancak bu sayede farklı dönemlerdeki okurların metne gösterecekleri tepkileri anlayabiliriz (Moran, 2014: 246-247). Metnin edebî değeri de bu okurların alımlamalarından yola çıkılarak belirlenebilir.

Yazar ve eser bu yaklaşımla edilgen bir konuma yerleştirilir. Metnin anlamı ve gerçekliği okurun tüketim sürecinde ortaya çıkar. Okur ise dönemin şartlarınca şekillendiği için edilgen, bu şartları öznel yorumlarıyla ve kendi alımlamasıyla yansıttığı için etken/belirleyici bir konumdadır. Jauss'un önerdiği edebiyat tarihi anlayışı bu bağlamda devrimsel niteliktedir. Çünkü edebî metinleri, dâhil oldukları akımlar, yazarının dünya görüşü, diğer metinlerle kıyaslanmaları gibi değişkenler yerine akranı olan okurların o metne bakışları bağlamında incelenirse ortaya bambaşka bir edebiyat tarihi çıkacaktır.

Jauss'un kuramı bazı yönlerden Alman filozof Hans-Georg Gadamer'in yorum bilgisi kuramına benzer. Gadamer, anlamın yorumlama esnasında ortaya çıktığını ileri sürer (Tatar, 2001: 288). Fakat bu yorumlama süreci öznel ya da özgür bir süreç değildir. Genelde anlam ve anlamak kavramları üzerinde duran Gadamer, bu ikisine önyargılar yoluyla ulaşır. Bir bakıma Iser'in ön-gereklilik kuramını hatırlatan bu tabir, Iser'den farklı olarak tarihsel referanslara sahiptir. Tarihin ya da geleneğin geçmişten bugüne taşıdığı bilinç durumu, anlama esnasında kişide kaçınılmaz önyargılar oluşmasına sebep olur. Bu önyargıların yarattığı ufukla nesneden gelen anlam birleştiğinde yorum ortaya çıkar. Bu üç öge birbirlerini dönüştürerek, tamamıyla tarihsel temellerin üzerine yeni eklemeler yaparak yeni bir bilinç düzeyini meydana getirir. Böylece öznenin ufku, geleneğin ufkuyla birleşerek nesneye bakar; Gadamer'in "ufukların kaynaşması" diye tabir ettiği bu durum, yorum olgusunu doğurur (Tatar, 2001: 294).

"Ufukların kaynaşması", tarihten gelerek bugüne etki eder. Jauss'un "beklentiler ufku" ise bugünden yola çıkarak tarihi anlamaya çalışır. O hâlde kesiştikleri en belirgin nokta tarihe verdikleri önemdir. Fakat okura ya da yorum öznesine verdikleri önem söz konusu olduğunda birbirlerinden ayrılırlar. Gadamer nesnel bir anlamın varlığını savlar (Tatar, 2001:

288-289). Bu anlam mutlakdır ama sahip olduğumuz yöntemlerle ulaşamayacağımız bir konumdadır. Yorumlar, bu anlamın türevleridirler, yanlış değerlerdir ama asla tam olarak gerçek bilgiye (hakikate) ulaşamayacaklardır. Jauss ise nesnel anlamın peşine düşmez. Böyle bir anlamın varlığına inanyormuş gibi değildir. Jauss geleneğin devamlı dönüştüğünü, yenilendiğini, bunu gerçekleştirenin de yorumun ta kendisi olduğunu ileri sürer. Yani anlam öznel değildir ama mutlak bir nesnelliğe de sahip olamaz. Onun farklı dönemlerde sahip olduğu farklı anlamların birleşmesi, bizim edebiyat tarihi dediğimiz olguyu meydana getirir.

Jauss, beklentiler ufkunu tarihsel bağlamında değerlendirirken geleneğin dönüşümlerine de açıklık getirir. “Şöyle ki, yenilik getiren yani beklentilere uymayan bir eser o dönemin okurlarına yeni bir ufuk açar ve estetik ölçütlerin değişmesine neden olur” (Moran, 2014: 247). Böylece gelenek değişir, yeni beklentiler ufku ortaya çıkar. Bundan sonra yazılacak eserler bu ufka uyum sağladığı, onun beklentilerini karşıladığı sürece ve yalnızca o dönem için başarılı bir eserdir. Daha önceki geleneğin sınırlarında kalmış bir eser gerici kabul edilir. O hâlde yeni bir geleneği vaat eden, geleneği dönüştürme potansiyeli taşıyan eserler de çağından ileride olan eserlerdir (Moran, 2014: 247). Bu son gruba dâhil olanlar, genelde üretildikleri dönemin içerisinde anlaşılabilirler. Fakat katkı sağladıkları biçimde gelenek dönüşünce hak ettikleri başarı konumuna oturtulurlar. Türk edebiyatı tarihinde bu duruma en belirgin örnek, Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* romanı olsa gerektir.

### 1.2.1. Hans-Robert Jauss’un kuramına getirilebilecek eleştiriler

Jauss’un kuramı da estetiğe bir sınır çizmeye yeterli değildir. Zaten temelde böyle bir vaatte de bulunmaz. Dikkatle incelendiğinde kuramın içerisinde “Estetik nedir?” ya da “Güzel nedir?” gibi sorulara hatta “Edebiyat nedir?” sorusuna bile sağlam bir cevap bulamayız. Muhtemelen ilk iki soruya, “farklı tarihsel dönemlerde meydana gelen farklı sosyal geleneklerin, bünyesinde yaşayan insanlarca özümşenip sanat eserine yönlendirilmesiyle ortaya çıkan öznel yorumların incelenmesiyle elde edilen ve yalnızca o gelenek içinde geçerli olan soyut değer yargılarıdır” biçiminde bir cevap verilebilir. İkinci soru da bu bağlamda cevaplandırılabilir belki ama bu cevap “edebiyat nedir?” sorusundan çok “edebiyat tarihi nedir?” sorusunu karşılamaya yetecektir.

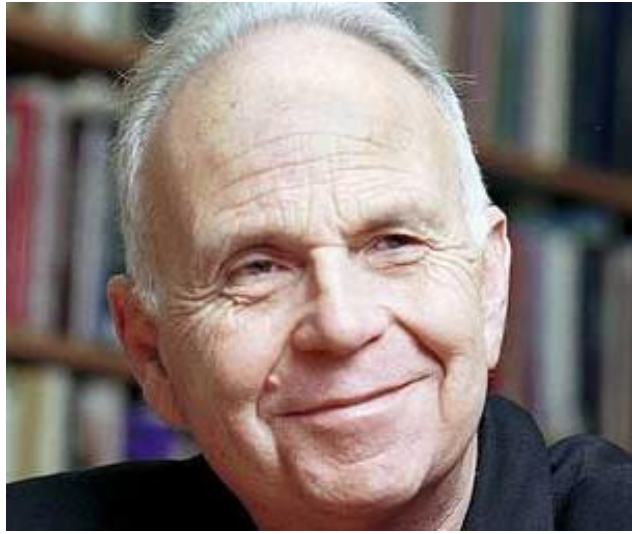
Jauss’a getirilebilecek bir diğer eleştiri, tarihi Hegelci bir mantıkla düz bir çizgi gibi algılaması yönünde olabilir. Tarih, bazı belli genellemelere müsait olsa da asla tek boyutlu, çizgisel bir olgu değildir. Her tarihsel dönem, tüm diğer dönemlerle grift bir ilişki içerisinde. O yüzden tarihi dönemlere ayırmak hem zordur hem de pratik sonuçlarından başka pek bir işe yaramaz. Jauss’un edebiyat tarihi anlayışı bu bağlamda sakat bir anlayıştır. Merkeze okuru ya da özneyi oturtuyor; bu sayede bu girift yapıya yaklaşmayı umuyorsa bile bu, sorunu çözmekten ziyade daha farklı sorunların doğmasına neden olacaktır.



Doğacak olan bu sorunlar, Jauss'un beklentiler ufku kuramıyla ilgilidir. Berna Moran bu konuda şunları söyler: "... Jauss'un hesaba katmadığı bir ufuk çeşitliliği söz konusudur. Aynı dönemde tüm okurların katıldığı bir beklentiler yelpazesi olduğunu söyleyemeyiz. Okurlar farklı gruplardan oluşabilir ve her grubun kendi beklentiler ufkunu hesaba katmak gerekir" (Moran, 2014: 248). Böyle bir yaklaşımla yazılacak bir edebiyat tarihi asla tam ve kusursuz olamaz.

### 1.3. Stanley Fish ve eylem olarak anlam

Stanley Eugene Fish 1938 yılında Providence, ABD'de doğmuştur. Pennsylvania Üniversitesi'nde ve daha sonra Yale Üniversitesi'nde eğitimini tamamlamış, akademik kariyerini California Üniversitesi'nde, Johns Hopkins Üniversitesi'nde, Duke Üniversitesi'nde, Illinois Üniversitesi'nde ve Florida International Üniversitesi'nde tamamlamıştır (Encyclopædia Britannica, 2016). Bu makalenin yazıldığı tarihte 78 yaşında olan Fish yaşamını ABD'de sürdürmektedir.



Stanley Fish

Okur merkezli kuramlar içinde okura en büyük rolü Fish'in kuramı verir. Iser'in, Jauss'un ve onların öncüllerinin aksine Fish, anlamı aramak için okur üzerinden tarihsel ya da metinsel bağlamlara başvurmaz. Tek dayanağı okurdur. Fakat her şey bu kadar basit de değildir aslında. Fish okur üzerinden farklı bağlamlara sıçramaz ama bunu anlam üzerinden yapar. Ortaya koyduğu en büyük yenilik de budur. Onun kast ettiği anlam olgusuyla Iser'in ya da Jauss'un kast ettikleri çok farklıdır.

Iser'e göre anlam, metnin içinde potansiyel olarak vardı. Okurun görevi onu ortaya çıkarmaktı. Jauss'a göre ise anlamı oluşturan şey farklı dönemlerin okurda oluşturduğu beklentiler ufkuydu. Fakat Fish anlamı oluşturanın yalnızca okur olduğunu söyler. Bu anlam, metnin kendisinden, yazarın niyetinden, dil öğelerinden ve tüm diğer edebî etkenlerden bağımsız olarak ortaya çıkar. Onu oluşturan şey bu öğeler değil, okurun okuma eylemidir. Bu eylem esnasında okur, kendi yaşantısını metinle birleştirerek anlamın oluşmasını sağlar. "Başka bir deyişle, bir sözcüğün, imgenin ya da herhangi bir ögenin metnin içinde (belli bir bağlamda) gördüğü işi belirlemek ona anlamını vermektir ve dediğimiz gibi, bu, ancak okurda uyandırdığı yaşantıya bağlıdır" (Moran, 2014: 98).

Yani yalnızca anlam değil, dilsel ögeler de okurun eylemiyle gerçeklik kazanır. Onları birleştiren okurdur. Bu, İngilizcenin bir anlam ifade edebilmesi için muhatabı tarafından biliniyor olması gerçeğini ortaya koyar. Öte yandan İngilizce bilmeyen birine okutulan İngilizce bir metin bile okurda bazı yorum bilgisel süreçlere sebep olacaktır. “Define war ” (İng. “savaşı tanımlamak”) cümlesini gören ve bunu yazarın niyetiyle hiç alakalı olmayan bir biçimde alımlayan okur, en basitinden R.L. Stevenson’un *Define Adası* romanını hatırlayıp, zihninde bu romanla ya da bu romanı okuma süreciyle ilgili güzel bir anısını canlandırabilir. Bu durumda, Fish’in kuramına göre, anlam başarılı bir biçimde sağlanmıştır. Elbette bu, uç bir örnektir, kuramın işlevsel tarafı, edebiyatı tanımlamaya ve bir eleştiri biçimi geliştirmeye yöneliktir.

“Fish’e göre okuma, metnin ne anlama geldiğini keşfetme meselesi değil, metnin size *yaptıklarını* deneyimleme sürecidir” (Eagleton, 2014: 248). O hâlde anlam, bir nesne olmaktan çıkar, bir süreç hâlini alır. Yani bir bakıma, okuma eylemine denktir. Anlam, anlamak fiilinden bağımsız olarak bir eyleme dönüşür. Eğer anlam hiçbir metinde verili ve sabit değilse yazar da anlamı aynı okuma süreciyle edinmiş demektir. O hâlde yazma eylemi bile bir bakıma okuma eylemine dönüşür.

### 1.3.1. Stanley Fish’in kuramına getirilebilecek eleştiriler

Farkına varılacağı üzere Fish’in ortaya koyduğu estetik anlayış fazlasıyla öznelidir. Üstelik Fish, bunun farkında olsa da (Moran, 2014: 98) okura kesin hatlarıyla çizilmiş bir sınır koymayı düşünmez. Yalnızca “daha geçerli” ya da “yönlendirici” (Eagleton, 2014: 248) bir üst yorumlayıcıyı tavsiye eder. Elbette bu üst yorumlayıcılar akademisyenlerdir. Anlamın metinde ya da dil ögelerinde içkin bir biçimde bulunduğunu kabul etmeyen bir kuram için üretilen anlamları ast-üst ilişkisine sokmak bir parça tutarsız bir tavidir. Aslında burada Fish, Iser’e yaptığı nesnel kaygı eleştirisine düşmekten kaçınmaya çalışır. Fakat onun yönlendirici yorumlayıcısının, Iser’in ima edilen okurundan çok da farkı yoktur.

Martha C. Nussbaum, Fish’in kuramını, “aşırı rölativist ve radikal öznelci” olduğunu söyleyerek eleştirir (Nussbaum, 1990: 220-229). Nussbaum’a göre kuram, safsatadan öte bir şey değildir. Aslında bir metnin anlamını metinden ve yazardan tamamen koparmak ve onu yalnızca okurda aramak gerçekten de aşırı bir iddiadır. Küçük farklılıklar haricinde hemen hemen her okurun bir metinden çıkardığı anlam aynıyken metnin anlamsal varlığını tamamen görmezden gelmek gerçekçi bir tutum değildir. Üstelik böyle bir tutum estetik sorgulamalara da tatmin edici bir cevap vermez. *Suç ve Ceza*’nın neden bu kadar “güzel” olduğu Fish’in yaklaşımıyla açıklanamaz. Buna karşın Fish’in teorisinin bir kaçış noktası da vardır aslında. Eğer kuramı bir edebiyat ya da estetik kuramı olarak değil de bir dil kuramı olarak ele alırsak daha gerçekçi ve elle tutulur verilere ulaşabiliriz.

Terry Eagleton da Fish'in kuramına benzer eleştiriler getirir. Yalnızca anlamın değil, dilsel ve biçimsel öğelerin bile okur tarafından oluşturulmasını, bunların yorumun ürünü olmasını Eagleton, "Fish'in okurken neyi yorumladığını zannettiği gibi ilginç bir soru"yla karşılar. Çok yerinde bir sorudur bu. Eğer okur tarafından şekillendirilinceye kadar ortada hiçbir şey yoksa okur aslında neyi şekillendiriyor olabilir ki? Dile her istenen anlamın verilebileceği yönündeki savı ise "basit bir fantezi" olarak açıklar Eagleton. "Çünkü bu tür metinler bir bütün olarak dile aittirler, onları ne kadar bozup ihlal etseler de yine de diğer dilsel pratiklerle karmaşık ilişkiler içindedirler; dil de, onunla canımız ne isterse yapabileceğimiz bir şey değildir". Ne de olsa insan, iliklerine kadar dil tarafından şekillendirilen bir yaratıktır. Düşünme eylemini bile dilden bağımsız yapamıyorken yorumlamayı onun referanslarından bağımsız olarak yapmamız düşünülemez (Eagleton, 2014: 98-100).

## 2. Alımlama Estetiği Kuramını Bir Metin Üzerinde Uygulama Çalışması

### 2.1. Örnek metin: Turgut Uyar'ın "Hiçsizliğe" şiiri

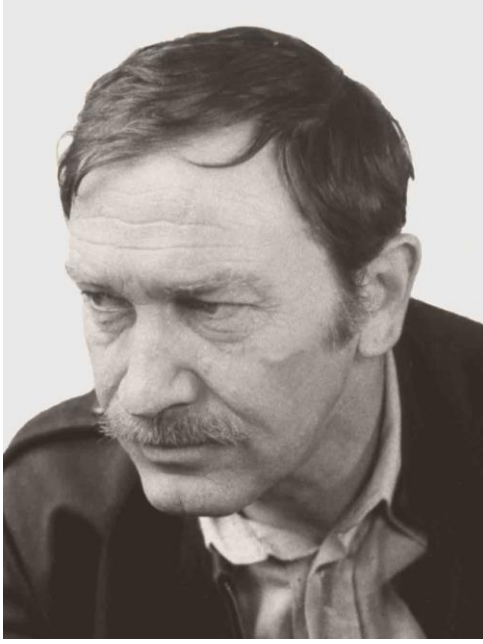
#### HİÇSİZLİĞE

Tanrı sen ne kadar güzelsin  
bir hiç olarak  
ormansın belki bilmiyorum  
belki ormanda bir ağaçsın şuncacık  
bir pazartesi günüsün  
insanları dupduru edemeyen  
bütün karayollarında ve demiryollarında  
gider gelirim bütün dünyada  
ama biliyorum Kırşehir'de mezarsın  
bir kilisesin Kapadokya'da  
sözelimi yumurtada zarsın  
ustasın sabahları yapmada  
en katı yoklukları koyarak insanın içine  
akşamüstlerinde biraz gaddarsın  
sular ve zamanlar kararırken  
  
ne yapalım  
bari bağışlayalım birbirimizi

### 2.2. Örnek metnin alımlama estetiği kuramına göre yorumlanması

Alımlama Estetiği her şeyden çok anlam olgusuna odaklanan bir kuramdır. O yüzden, Turgut Uyar'ın bir anlam arayışında olduğu sezilen bu şiirini örnek metin olarak kullanmak

uygun olacaktır. Elbette buradaki anlam, Turgut Uyar'ın sahip olduğu anlamlardan farklı olacaktır. Sonuçta okur merkezli bir kuramdan bahsedilmektedir ve Iser, Jauss ve Fish'e göre "Hiçsizliğe" şiirin anlamını oluşturan ancak ve ancak okurlar olabilir. Tabii kuramın öznelci, çoğulcu ve bireyci yapısından ötürü bu yorumlama esnasında çoğul bir özneyi varsaymak pek doğru olmayacak. Şiirin yorumlamasını Alımlama Kuramı'na göre yaparken tüm anlamın tekil öznedeki üretildiğini ve yorumun da bu üretimin bir sonucu olduğunu prensip olarak kabul etmek gerekecek.



Turgut Uyar

Önce şiirin başlığı ele alınıp bunu üç kuramcının teorilerine göre alımlamak denenebilir. "Hiçsizliğe" sözcüğü, neresinden bakılırsa bakılsın karışık bir yapıya sahiptir. "Hiç" sözcüğüyle "-siz" eki anlamca birbirlerine çok yakındırlar. "Hiç", sıfır sayısının dilsel karşılığıdır. Genel olarak sıfır kez, sıfır adet, sıfır tane gibi anlamları vardır ve hem bir belirsizlik sıfatı hem de bir zarf olarak kullanılabilir. "-siz" eki ise eklendiği sözcüğe yokluk durumu anlamı katar. Bu bağlamda "-siz", hiç sözcüğünün eklenmiş hâlidir. "Anlamsız" sözcüğü, "hiç anlam" olarak da okunabilir. Üstelik "-siz" eki daima isimlere

eklenirken burada eklenmiş olduğu "Hiç" sözcüğü bir isim değildir. "Hiçsiz" sözcüğü bu durumda kural

dışı bir kullanımdır ve zaten ne bu sözcük ne de şiirin başlığını oluşturan "hiçsizlik" sözcüğü TDK Yazım Kılavuzu'nda yer almaz. Ne var ki daha bu anda bile şiir, Alımlama kuramcılarını haklı çıkarır adeta. Çünkü Türkçe bilen hemen her okur bu sözcükten anlam çıkarmayı başaracaktır.

Çünkü buradaki kullanımında "hiç" sözcüğü "hiçbir şey" tümcesinin yerine kullanılmıştır. "Şey" bir isimdir ve sözcük "hiçbir şeysizlik" olarak okunursa hem kurallı bir kullanımda bulunmuş olur hem de gayet açık bir anlam edinilebilir. Muhtemelen Wolfgang Iser, yazarın bu bağlantıyı kurma işini okura bıraktığını söyleyecektir. Haklı da olacaktır; çünkü az önce de söylendiği gibi okur bu anlamı zaten kolayca bulup çıkarır. Bulamayacak okur da bu şiirden uzak durmalıdır zaten. Çünkü besbelli şiirin "ima ettiği okur" o değildir. Yazar ve metin burada "hiçbir şeysizlik" anlamını açıkça ortaya koymuştur. Ona bakıp da "hiç" diye isimlendirilen bir tür meyvenin yokluğu, gibi bir anlam çıkaran okur, yetkin bir okur olamaz.

Jauss ise muhtemelen şiirin yazıldığı dönemde bu başlığın çeşitli yorumlanışlarına odaklanmak isteyecektir. Onun için bu sözcüğün ne anlam ifade ettiği ikinci plandadır. Önemli olan, yazıldığı dönemdeki okurun ona ne anlamlar yüklediğidir. Eğer genel olarak ortaya çıkan anlam bu yeni, alışılmadık kalıba uygunsuz eser (en azından eserin başlığı) dönemin beklentiler ufkuna uygun olarak sayılacaktır. Bu dönemin ufku, eserin başlığının şu anda anlaşıldığı gibi anlaşılmasına yetkin değilse eser için bu defa “çağının ilerisinde” yorumu yapılacaktır. Yok, eğer zaten çoktandır kullanılmakta olan, iyice eskimiş ve kanıksanmış bir üslup örneğiye, bu defa da onu “gerici” bir eser olarak kabul etmek mümkün olacaktır. Böylelikle yazıldığı dönemin beklentiler ufkuna dair bazı çıkarımlar yapılabilir. Daha sonra farklı dönemlere de aynı biçimde yaklaşılır ve tüm bu dönemlerden elde edilecek çıkarımlar birbirleriyle karşılaştırılır. Bu karşılaştırmanın sonucunda ortaya yeni bir edebiyat tarihi çıkacaktır.

Fish’in bu başlığa yaklaşımı ise çok daha özgürce olurdu. Eğer herhangi biri çıkıp bu başlık için, “Hiçsizlik’ benim köpeğimin ismiydi ve şiirin başlığına bakınca bu şiirin benim köpeğime yazılmış olduğunu anlıyorum” biçiminde bir yorum yapsa bile Fish onu ilgiyle dinleyecektir. Çünkü ona göre bu yorum, başlığın sahip olduğu sonsuz olası yorumdan biridir. Gerçi akademisyenlerin bu başlıkla ilgili yaptıkları yorumlarla bu tuhaf yorum arasında bir tercih yapacak olsa akademisyenlere yakın duracaktır ama Hiçsizlik isimli köpeğe ait yorumu da asla bir kenara atmaz.

Yalnızca başlık üzerinden yapılan bu yorumlamalar bile üç şahsiyetin kuramları hakkında fikir sahibi olmaya yetebilir. Anlamı tespit etmek adına okuru merkeze alıp bu kadar kılı kırk yaran araştırmalara girmek biraz gereksizmiş gibi görünebilir. Fakat unutmamak gerekir ki bu üç kuramın da asıl hedefi edebiyattır. Anlamı, edebî eserlerin ürettikleri bir olgu olarak değerlendirirler ya da onunla yalnız edebî eserlerin içindeyken uğraşırlar. Bu yüzden başlık üzerine yapılan çıkarımlar ancak bir alıştırmalık olarak kabul edilmeli. Metnin bir parçası olarak bu çıkarımlar da elbette önemlidir ama Alımlama’nın salt kelime ya da cümle çıkarımlarından ibaret olduğu da düşünülmemelidir.

Eserin bütünü üzerinde çalışırken öncelikle bir alımlama denemesi gerçekleştirmek gerekecek. Daha sonra şiirin neden böyle alımlanmış olabileceğini üç kuramcının adımlarını takip ederek çözüme girişiminde bulunmak bazı uygulama biçimlerinin görülmesini olanaklı kılacaktır.

Başlık bir umut çağrışımı uyandırır. Çünkü hiçlik korkutucu bir düşüncedir. Var olmak olgusu üzerine felsefe inşa eden insanoğlu “hiç”i asla tam olarak kavrayamaz zaten. Üstelik hiç, gerçek anlamında bilincin de yokluğu durumunu içerdiği için bilinçle kavranmasının imkânsız olduğu, tam manasıyla paradoksal bir sözcüktür. Bu bağlamda

hiçsizlik, “hiç” diye bir şeyin olmadığı bir tanım kazanır ve “hiç” karşısında tedirgin olan insanoğlu bu tanımla beraber umutlanır.

Öte yandan ilk mısrayla beraber alımlama değişebilir. Metin Tanrı kavramıyla hiç kavramını özdeşleştirir. Bu durumda “hiçsizlik”, “tanrısızlık” anlamı kazanır. O hâlde şiirin başlığı da “Tanrısızlığa” diye okunabilir. Üstelik Tanrı, hiç ile özdeşleştirilirken onun bu özdeşleşmeyle “ne kadar güzel” olduğundan bahsedilir. Tanrısızlık, tanrının olmayışı güzel midir öyleyse? Metnin bunu kastettiğine ilk iki mısrayla beraber ikna olunur.

Fakat ilk bölümün bittiği yere kadarki anlatı, algının bir kez daha değişmesine neden olur. İlk iki mısradaki metnin kastettiği anlamdan eminken geri kalan kısımdaki anlatım sayesinde onun pek de emin olmadığı sezilir. “Ormansın belki bilmiyorum” dizesiyle “belki ormanda bir ağaçsın şuncacak” dizesini beraber yorumlayıp varılan sonuç, metnin tanrıyı yoklukla özdeşleştirmesinden öte, varsa bile onun nitelikleri hakkında fikir sahibi olmayışı olarak yorumlanabilir. Orman ve ağaç kavramlarının arasındaki anlamsal ilişki küme-alt küme ilişkisi gibidir. Toplum ve insan ilişkisi de bu kavramsal benzetmeye uygundur. Fakat bu iki mısranın verdiği his, tanrının küme olmakla (kapsayan), alt küme olmak (kapsanan) arasındaki farkta sorgulanmış olmasıdır. Ne var ki bu sorgulamanın cevabı havada kalır. Çünkü metin, tanrının bu ikisinden hangisi olduğuna dair hiçbir fikre sahip değildir.

Beşinci dizedeki “pazartesi” sözcüğü, haftanın ilk iş günü olması dolayısıyla pek sevilmemesi dışında pek bir şey ifade etmez. Fakat onu altıncı dizeyle birleştirince bazı farklı alımlamalar yaşanabilir. Modern dünyada insanlar yaşamak için çalışmak, para kazanmak zorundadırlar. Bu yüzden sosyal hayat ekonomik dinamikler üzerine kurulmuştur. Hafta içi diye nitelenen beş gün, genel çalışma günleri, hafta sonu diye nitelenen iki günse tatil günleridir. Sosyal ve ekonomik bağlamda pek çok etkinlik bu genel kabule göre düzenlenir. İnsanlar hafta sonu dinlenirler, hafta içi kazanıp hak ettikleri parayı kendileri için harcarlar ya da en basit tabiriyle çalışmaktan başka şeyler yapmaya çabalarlar. Fakat pazartesiden itibaren bu süreç biter, beş günlük yeni bir çalışma dönemi başlar. Pazartesi, dinlenmeden çalışmaya geçişin bir sembolü gibidir ve bu yüzden belki de günler arasında en az sevilenidir. Bu döngü hep böyle sürecekmış gibidir. İnsanlar devamlı çalışma yükümlülüğü altında hafta sonunun hayalini kurarak uğraşıp didinirler ve bitmesini istemedikleri hafta sonunun bitmesiyle yeniden aynı bekleme sürecine girerler. Tanrı ile pazartesi arasında bu yönde bir ilişki kurulabilir mi? Eğer mevcut dinler ele alınırsa bir bağlantı kurmak mümkün olacaktır. Dinler, insanları ibadete yönlendiren hatta bazı ibadetleri farz kılarak onların yaşam düzenlerini belli ölçüde şekillendiren kurumlardır. Bu yönlendirmenin ve farz kılmanın hedefinde ise ilahi bir ödül vardır. Yani insan yaşamak için ekonomik dinamiklere uyum sağlamak zorunda olduğu gibi dinlerin vaat ettiği öte yaşam için de farklı türde çalışmak durumundadırlar. Fakat bu manevi çalışma da bir döngü içerisindedir. O da hep

böyle gelmiş, hep de böyle gidecek gibi görünür. Kısa ömürleri olan insanların bütün hayatlarını etkisi altında tutmayı öngörür. Tıpkı ekonomik hayat gibi o da boşluğu hoş görmez. Çalışmayan insan aç kalır, ibadet etmeyen insan da ilahi ödülünden mahrum bırakılır. İşte tanrı kavramıyla pazartesi kavramı tam bu noktada özdeşleştirilebilir. İkisi de insana bir zorunluluk dayatırlar. Üstelik bu zorunluluk bütün yaşamları boyunca geçerli olacaktır. Yeterince çalışan bir insanın yaşamının geri kalanında çalışmak zorunda olmaması söz konusu değildir. Aynı şekilde yeterince ibadet eden bir insanın belli bir süreden sonra ibadet etmesine gerek kalmaması da söz konusu değildir. Bu sürüncemenin içinde insan asla hayatını gerçek bir özenlikle, tam anlamıyla kendi arzuladığı gibi yaşayamaz; yani asla dupduru kalamaz.

Bundan sonraki dört mısradan ise bir ima sezilenir. Bütün dünyayı gezen ve tanrı olgusunu dünyanın her yanında aramaması gerektiğini bilen birinin bir tür evrensellik göndermesi gibidir bu mısralar. Sanki metin, tanrı kavramının evrensel olmadığını, yerel özelliklere sahip olduğunu düşünüyor gibidir. Bu düşünce iki farklı şekilde dile getirilir. İlki ve daha bariz olanı, tüm dünya ve Kırşehir ile Kapadokya arasında yapılan evrensellik-yerellik göndermesidir. Diğer de karayolları ve demiryolları gibi modern dünyanın maddi ürünleriyle mezar ve kilise gibi eski ve manevi olguların kıyaslanmasında ortaya çıkar. Yani tanrı modern ve maddi dünyada var olan bir şey değil de eski ve manevi dünyada yaşayan bir şeydir. Bu kavramlar arasındaki tarihsel önlük-artlık ilişkisi de tanrının eski çağlarda kalmış, günümüzde geçerliliğini yitirmiş bir olgu olduğu düşüncesini hissettirir.

Bundan sonraki iki mısradan tanrı olgusuna başka bir pencereden, onun varsayılan mucizeleri irdelenerek bakılır. On birinci mısranın başındaki “sözgelimi” ibaresi bu kanıyı oluşturan en önemli etkidir. “Sözgelimi yumurtada zarsın” cümlesini okur okumaz akıllara, “Ey yumurtaya can veren Tanrı’m” şeklindeki çok kullanılan söylem gelebilir. “Ustasın sabahları yapmada” dizesi ise Kur’an-ı Kerim’de geçen bir ayet olan ve her gün geceyi bir örtü gibi örtenin ve güneşi gökte yükseltenin Tanrı’nın ta kendisi olduğunu söyleyen dinsel bir inançla örtüştürülebilir. Metnin bunlara gönderme yaptığı düşünülebilir ve tanrı olgusunun böyle bir şey olduğunun söylenegeldiğine ama bunun söylemden öte bir gerçekliği olup olmadığı konusunda sorgulayıcı bir tavır takındığına kanaat getirilebilir.

Son üç mısra ise şiirsel bir söylemle ve biraz da sitem edercesine yazılmış sözlerden oluşuyor gibidir. Akşamüstleri, insanın ekonomik zorunluluklarını tamamladığı ve gün içinde kalan kısmın kendisine ait olduğu dönemlerin başlangıcıdır. Fakat öznelliğe kapı açan bu dönemde gün bitmek üzeredir. Işık azalır -bir süre sonra tamamen gider-, hava görece soğur, sosyal aktiviteler biter. Yani insan tam kendine vakit ayırma fırsatı bulmuşken bu vakti değerlendirme fırsatları epeyce azalır. Bu yüzden kendi kendisiyle, düşünceleriyle baş başa kalır. Çoğu zaman bu düşünceler, toplum içinde ister istemez yıpranan insanın görece

kötü anılarını hatırlayıp içlendiği, günün karanlığa dönmesi gibi farkında olmadan karanlığa dönen düşünceler olurlar. Fakat bu, metnin geride kalan bölümüne kıyasla çok daha öznel bir yorum gibidir. Metnin başından beri süregelen anlamlandırma çabasına duygusal bir son katmayı amaçlıyor gibidir. Yine de bu duygusal olumsuzluğu bile tanrıyla özdeşleştirme, en azından bu yönde bir sorgulama içine girme kaygısı içindedir.

Şiirin iki mısradan oluşan son bölümü ise bir uzlaşma anlamı taşır. Son mısradan geçen “bağışlamak” sözcüğü, anlamca en fazla düşündürülen sözcüklerden biridir. “Affetmek” sözcüğü bağlamında anlamlandırılabilir fakat bunun şiirin genel yapısına uymadığı görülecektir. Bu sözcük daha çok “azletmek, serbest bırakmak” gibi bir anlam taşımaktadır. Baştan beri tanrının varlığı-yokluğu üzerinde düşünen ve varsa hangi niteliklere sahip olduğunu, yoksa da neden var olmadığını sorgulayan metin, bu son iki mısrayla beraber bu konuda daha fazla kafa yormak istemediğini ilan ediyor gibidir. Tanrı onu varlığına ikna edememiştir, bu yüzden ondan bu kararı için af diler. Fakat -varlığına inanmıyor gibi görünse de- var olmamasının ve var olmamasına rağmen varmış gibi düşünülmesinin onun suçu olmadığını düşünür ve bu yüzden kendi de onu affeder.

### **2.3. Yorumlama sürecinin üç kuramcının teorileri üzerinden değerlendirilmesi**

Önce Stanley Fish ile başlamak bariz bir kolaylık sağlayacaktır. Çünkü yukarıda yapılan alımlama sürecimi en çabuk kabullenene kişi muhtemelen o olacaktır. Stanley Fish için -prensipte olarak- bu yorumda yadırganacak, dışlanacak, kabul görmeyecek hiçbir bölüm yoktur. Çünkü Fish, anlamı yalnızca okurda arar ve bunun için de hemen hemen hiçbir ön şart aramıyor gibi görünür. Elbette bu yorum “daha üstün okurlar”ın yani akademisyenlerin üreteceği yorumlara yakın olduğu için diğer pek çok yorumdan daha üstün olacaktır onun gözünde. Öte yandan “Hiçsizliğe” şiirine bakıp “Hiçsizlik” isimli merhum köpeğe dair anlamlar çıkartılmış olsaydı bile buna karşı tutumu pek farklı olmazdı. Fish’e göre, bu metne bakıp gitar akorları çıkartılmış olsaydı bile pek sorun olmazdı zaten. Onun kuramına göre “Hiçsizliğe” şiirinden edinilen yukarıdaki alımlama süreciyle ondan gitar akorları alımlayan kişinin okuma süreci birbirine eş eylemlerdir. Her iki durumda da anlam gerçekleşmiştir.

Jauss ise öncelikle metnin yazıldığı dönemi sorgulayacaktı şüphesiz. Yukarıdaki alımlama sürecini ele almadan önce şiirin yazıldığı dönemdeki ya da yazıldığı dönemle bu makalenin yazıldığı dönemin arasında kalan bir dönemdeki -hatta mümkünse ikisinininkini birden- yorumları okumak isteyecekti. Çünkü Jauss’un “Beklentiler Ufku” kuramına göre asıl incelenmesi gereken şey tek tek alımlama süreçlerinden ziyade farklı dönemlerdeki okurların alımlama süreçleri arasındaki farktır. Bu yüzden yukarıdaki alımlama sürecinin tek başına bir değeri yoktur onun için. Şiirin yazıldığı dönemde aldığı tepkilerle yukarıdaki



alımlama tepkilerini karşılaştırır. Onun varacağı bütün sonuçlar bu karşılaştırma üzerinden gerçekleşecektir.

Wolfgang Iser ise öncelikle yukarıdaki alımlama sürecine, şiirin ima ettiği okur tipi olup olmama durumunu soruşturarak başlayacaktır. Yapılan çıkarımların metinle uyumluluğunu denetleyecek, metinde gördüğü “boş alanlar”ın ve “bilinmezlikler”in fark edilip edilmediğini, fark edildiyse bu boşlukların nasıl doldurmuş olduğunu tespit etmeye çalışacaktır. Örneğin, “sözgelimi yumurtada zarsın” dizesinden yukarıda alımlanan ve mucize kavramına referanslanan anlamı mutlaka biraz zorlamak isteyecektir. Çünkü farklı kültürlerin temsilcileri olarak yukarıdaki alımlayıcı tarafından iyi bilinen “Ey yumurtaya can veren Tanrı’m” tabirini Iser’in hiç bilmiyor olması çok normaldir. Kendi alımlama sürecinde, mesela, bu dizenin ileri teknoloji-tanrı ilişkisine gönderme yaptığını (bugün teknoloji sayesinde sırlarına vakıf olunan ve muadilinin üretilmesi yine bu sayede başarılı yumurta zarının fi tarihinden beri tavuklar tarafından üretiliyor olmasını mucize olarak yorumlama durumuna atıfta bulunma) düşünmüş olsun. Tutup da kendi alımlama sürecinden vazgeçmeyecektir muhtemelen ama yukarıdaki alımlama sürecini de doğru kabul edecektir. Çünkü çıkarılan bu iki anlam birbirine yakındır ve bunun ötesinde dizede verilen “gücül” anlama gayet uymaktadır. Fakat bu noktada uzlaşılsa bile başka anlam çıkarımlarında metinle ters düşülmüş olabilir. Iser için bu bir sorundur. Çünkü iki anlam arasında metnin sunduğu ortak bir bağlam yoksa alımlama süreçlerinden en az biri hatalıdır demektir. Ne var ki bu hatanın hangi tarafta olduğunu tespit edebilecek sağlam bir yöntem koymaz ortaya. Çünkü ortaya koyduğu teori “artistik uç”la “estetik uç” arasında belli bir uyumu gerektirmektedir. Fakat çoktan ölmüş olan Turgut Uyar’a ulaşmak söz konusu olmadığı için bu uyumu tam anlamıyla denetleme imkânı da olmayacaktır.

## **Sonuç**

Postmodernizmin okura dönük yapısı, okuru merkeze alan kuramların ve eleştiri disiplinlerinin oluşmasını ve önem kazanmasını kaçınılmaz olarak sağlamıştır. Her şeyden önce, yazarın da en nihayetinde bir okur olduğu gerçeği vardır ki postmodern metinler tamamen bu bilinçlilik üzerine kurulur. Çünkü metinlerarasılık, diyalojizm, üst kurmaca gibi yazım teknikleri, metnin nezdinde yazarı okurla neredeyse bir seviyeye getirir. Yazar okurla, okur da yazarla sık sık yer değiştirir. Üstelik anlamın oluşum süreci gibi karmaşık sorunlar yalnızca yazarla ya da metinle çözülemeyecek denli zorlaşmıştır. Günümüzün felsefe dünyası her şeyden çok dile, dolayısıyla anlama eğilmişken (çünkü doğa felsefesi artık neredeyse tamamen yerini bilime bıraktı) (Hawking, 2016: 227) ve yapısalılık ve postyapısalılık gibi anlam olgusuna duyulan güveni kökten sarsan kuramlar ortaya çıkmışken anlamla ilgili eski usul tanımlar yapıp durması beklenemezdi zaten.

Alımlama Estetiği, bu arayışa okuru da dâhil etmek hususunda başarı sağladı. Bir bütün olarak ele alındığında ne Iser'in ne Jauss'un ne de Fish'in kuramları genel-geçer olamamış, pek çok yönden eksik kalmışlardır ama savundukları tezleri alt başlıklar hâline getirince edebiyata ve dil felsefesine yaptıkları katkıyı görmemek mümkün değildir.

Anlam, Iser'in dediği gibi yazarın bıraktığı boşlukların okur tarafından doldurulması sonucunda oluşur; fakat tek oluşma biçimi bu değildir. Yapısalcılığı, postyapısalcılığı, Rus biçimciliğini, fenomenolojiyi, feminist eleştiri kuramını, Marksizmi hatta romantizmi hesaba katmadan anlam konusunda hüküm vermek doğru olmayacaktır. Jauss'un "beklentiler ufku" pek çok şeyi açıklar; fakat her şeyi açıklayabilmekten epeyce uzaktır. Fish ise Nussbaum'un iddia ettiğinin aksine tamamen "safсата" üretmiş değildir. Anlamın tüm yükünü okura yüklemek pek ele avuca gelir bir sav değilse de anlamın okurla olan ilişkisi hakkında daha geniş bir bakış açısı edinebilmemiz adına onun kuramı son derece değerlidir.

Alımlama Estetiği'nin, "edebiyat nedir?" ve "edebiyat ne işe yarar?" sorularına cevap üretebildiğini iddia etmek doğru olmayacaktır. Fakat bu soruların kapsamına okurun da görkemli biçimde giriş yapmasını sağlamışlardır. Bu noktadan sonraki hiçbir kuramın okuru eski konumuna gönderme cüretini gösterebileceğini, yukarıdaki sorulara bu şekilde cevaplar bulabileceğini düşünmek pek mümkün görünmemektedir. Alımlama Estetiği'nin edebiyat bilimine yaptığı yegâne katkı bu olsaydı bile bunun büyük bir katkı olduğu inkâr edilemezdi.

### Kaynakça

- Buchanan, Ian (2010). *A Dictionary of Critical Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Deneau, Daniel P (1980). "Wolfgang Iser", *The International Fiction Review*. C. 7, Kanada: Public Knowledge Project. <https://journals.lib.unb.ca/download> [erişim 18.11.2016].
- Eagleton, Terry (2014). *Edebiyat Kuramı – Giriş*. çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ecevit, Yıldız (2004). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, Umberto (1991). *Alımlama Göstergebilimi*. çev. Sema Rifat. İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Encyclopædia Britannica, "Stanley Fish", <https://global.britannica.com/biography/Stanley-Fish> [erişim 22.11.2016].
- Hawking, Stephen (2016). *Zamanın Kısa Tarihi*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Kagan, Moissej (1982). *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*. çev. Aziz Çalışlar. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Koç, Turan (2009). "Sanat", *İslam Ansiklopedisi*. c. 36. İstanbul: MEB [www.islamansiklopedisi.info/index.php?klme=Sanat](http://www.islamansiklopedisi.info/index.php?klme=Sanat) [erişim 12.11.2016].
- Moran, Berna (2014). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Nussbaum, Martha C. (1990). *Love's Knowledge*. New York: Oxford University Press.
- Okay, Orhan (1990). *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Oxford University Press (2016). "Hans Robert Jauss". [oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100018291](http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100018291) [erişim 22.11.2016].
- Özbek, Yılmaz (2013). *Post-modernizm ve Alımlama Estetiği*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Shi, Yanling (2013). "Review of Wolfgang Iser and His Reception Theory", *Theory and Practice In Language Studies*. Finlandiya: Academy Publisher. [www.academypublication.com>vol03](http://www.academypublication.com>vol03) [erişim 18.11.2016].
- Shiner, Larry (2013). *Sanatın İcadı*. çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şimşek, İsmail (2014). "Antikçağdan Alman İdealizmine; Estetik Bir Değer Olarak Güzellik", *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. s. 41. Erzurum. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/31210> [erişim 18.02.2017].
- Tatar, Burhanettin (2001). "Hans-Georg Gadamer ve Hakikat ve Yöntem Adlı Eseri", *On Dokuz Mayıs Üniversitesi Dergisi*. [www.dergipark.ulakbim.gov.tr/omuifd/article/](http://www.dergipark.ulakbim.gov.tr/omuifd/article/) [erişim 24.11.2016].
- Thiselton, Anthony C. (2006). *Thiselton On Hermeneutics: The Collected Works and News Essays of Anthony Thiselton*. Hampshire, UK: Ashgate Publishing.
- Türk Dil Kurumu. "Sanat", *Genel Türkçe Sözlük*, [www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5827508044eb66.56890130](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5827508044eb66.56890130), [erişim 12.11.2016].
- Uyar, Turgut (2011). *Büyük Saat*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

## Lina Kohen Albukrek'in "Hanuka" Şiirine

### Bilişsel Şiirbilimsel Bir Yaklaşım

FAZILA DERYA AGİŞ\*

#### Öz

Bu çalışmada, bir Sefarad şairi olan Lina Kohen Albukrek'in "Hanuka" başlıklı şiiri Reuven Tsur tarafından geliştirilen bilişsel şiirbilim açısından incelenmiş ve şiirdeki kültürel motiflere açıklamalar getirilmiştir. Türk Sefaradları, 1492 yılında Kraliçe Isabella ve Kral Ferdinand'ın emriyle İspanya'dan Katolik olmayı reddettikleri için sınır dışı edilen ve Osmanlı İmparatorluğu tarafından kabul edilen Yahudiler'dir. Dönemin Yahudileri tarafından Orta Çağ İspanyolcasına Türkçe- İbranice kelimelerin de karıştığı Ladino ya da Yahudi İspanyolcası denilen bir dil kullanılır ve bunların birçoğu günümüzde İstanbul ve İzmir'de yaşar. Lina Kohen Albukrek de bir Sefarad'dır.

**Anahtar sözcükler:** Bilişsel şiirbilim, Türk Sefarad Yahudi Kültürü, antropolojik edebiyat, sosyolojik şiir.

#### A COGNITIVE POETIC APPROACH TO LINA KOHEN ALBUKREK'S POEM "HANUKKAH"

#### Abstract

In this study, Lina Kohen Albukrek's poem "Hanukkah" will be analyzed within the context of the theory of Cognitive Poetics developed by Reuven Tsur, and cultural motifs in the poem will be scrutinized. Turkish Sephardim are the Jews who were accepted by the Ottoman Empire, after they had been expelled from Spain by Queen Isabella and King Ferdinand in 1492 since they had rejected to convert into Catholicism. They use a language called Ladino or Judeo-Spanish into which Turkish and Hebrew words entered. Most of them live in Istanbul and Izmir today. Lina Kohen Albukrek is also a Sephardic.

**Keywords:** Cognitive poetics, Turkish Sephardic Jewish culture, anthropological literature, sociological poetry.

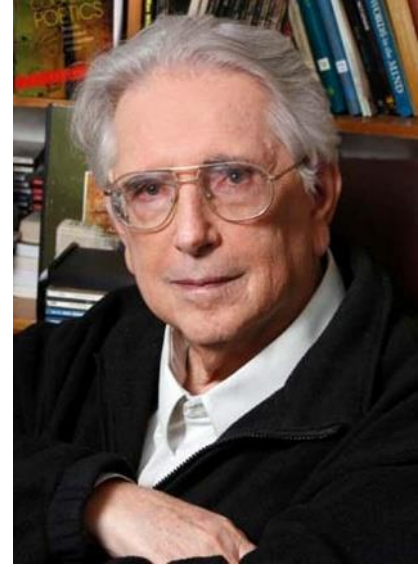
---

\* Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İtalyan Dili ve Edebiyatı, deryaagis@gmail.com

## 1. Giriş

Şiir yazarken şairin çeşitli anlambilimsel, sesbilimsel ve sözdizimsel birtakım oyunlara başvurusu kaçınılmazdır. Bütün bu oyunlar, şairin zihninde yer eden duyguları okuyucusunda da uyandırma çabasının bir sonucudur. Duygular insan zihninde belirirler: insan beyninin sağ kısmı negatif, sol kısmı ise pozitif duyguların oluştuğu yerlerdir (Ratey, 2001: 229).

Bilişsel bilimlerin temel amacı insan zihninde olup biteni araştırmaktır. Dolayısıyla gelişmekte olan disiplinlerarası bilişsel bilimler edebiyatı da içine alır. Sanatçılar sanat ürünlerini tamamlarken çeşitli algı organlarını kullanır. Beyine bilgiyi aktaran algı organları arasında gözler, ten, burun ve kulaklar vardır; görme, dokunarak algılama, koklama ve işitme beyinde belirli bölgeleri harekete geçirir (detaylar için Rizzolatti ve Sinigaglia 2008: 4). Bu somut algı organları vasıtasıyla beyine aktarılan farklı olaylar korku, yardımseverlik gibi çeşitli soyut duygulara yol açarlar (Ratey 2001: 223). Şairlerin de şiirlerinde dile getirdikleri duygularını okuyucuya iletebilmek için bazı dilsel algı oyunlarına başvurusu kaçınılmazdır. Şiir okuyucu önünde yazın olması nedeniyle görsel somut bir araçtır. Bu bağlamda İsraili bilim adamı Reuven Tsur 1992 yılında *Toward a Theory of Cognitive Poetics [Bilişsel Şiirbilim Teorisine Doğru]* başlıklı kitabını yayımlamıştır. Tsur bu kitabında sinirbilim ile edebiyat arasında disiplinlerarası bir bağ bulunduğunu savunur. Ona göre, şiir bilişsel bilimler ve beyin çalışmaları olarak adlandırılan disiplinlerarası araştırma dallarının bir konusu olabilir. Bir başka tanımla, ruhsal dilbilim açısından edebiyat yazılarının özellikleri inceleyebilir. Bu nedenle, aynı kitabında Tsur şiirlerde şairin okuyucuda kendi hissettiği soyut duyguları uyandırabilmek için bilişsel algılamaya yönelik bazı şiir üzerinde gözle görülebilen somut dilsel oyunlara başvurduğunu savunur, örneğin belirli bir negatif ya da pozitif duyguyu anlatan bir şair şiirinde belirli kafiyeler kullanır. Ayrıca Tsur (1992)'a göre, bir şiirde tasvir edilen kavramların özellikleri anlambilimsel açıdan şiir yorumlanmasında kelimelerin doğru anlaşılmasını sağlar (bunlara silinme ve çoğaltılma denir, silinmeler '-', arttırmalar '+' işaretleri ile gösterilir (örneğin tavuk [+dişi, -eril, +canlı, -cansız]; metaforik kelime kullanımlarında bu özellikler değişebilir). Bununla birlikte, Tsur (1992)'un kuramında, şiirde tasvir edilen ortamın hangi zamana ait olduğu, fiil çekimleri ile ortaya çıkar; buna yersel ve zamansal yakınlık denir. Bilişsel olarak kavramlar kategorilere ayrılır: örnek olarak, meşe ve çam ağaç üst kategorisinin alt kategorileridir. Bunlar kavramsal



Reuven Tsur

sınıflamalardır. Bunlara ek olarak, tasvir edilen olaylar bir çerçeve içindeki resim gibi okuyucunun zihninde canlanır. Buna bilişsel çerçeveleme denilir. Tsur (1992) ruhsal alanlara (şiire hâkim olan baş duyguyu açıklayan nesnel bütünü), sembollere, soyutlamalara ve imalara da şiir yorumlanmasında önem verir. Hepsi birer dilsel oyundur. Bununla birlikte, şair kendisinde bir duygu uyandıran dokunarak, işiterek, koklayarak ve görerek şahit olduğu olayı metaforlar kullanarak tasvir eder. Kısaca, Tsur (1992), bilişsel şiir incelemesinde (a) şiirin sesletim yapısını oluşturan ritimlere ve seslere, (b) anlam birimlerine (anlambilimsel temsiller, bilgi işleme süreçleri, metaforlar, vs.), (c) cümle stili gibi düzenleyici kavramlara, (d) mistik şiir, grotesk şiir gibi şiirin akım yönelimlerine, (e) şiirin insan bilincine karşı yaklaşımlarına ve (f) bilişsel dilbilim kuramına yer verilmesi gerektiğini savunur. Ayrıca Tsur (2002) şiir yapıları yaratmayı ve bu yapıların okuyucu üzerinde şairin düşünceleri ile aynı etkileri yaratabilmesini 'şiirsel yeterlilik' olarak tanımlar.

Tsur (2002), bilişin algı, hafıza, dikkat, problem çözme, dil, düşünce ve hayal gücünü kapsadığını açıkça belirtir ve bilişsel şiirbilimi yaratıcılık ve yenilik açısından birbirini tamamlayan iki unsura bağlar. Bunların ilki anlam karmaşalarına yol açan veya bu karmaşaları çözen bilişsel süreçler ve diğeri şiirin yorumlanabilirliğini sağlayan bilişsel zorunluluklardır (bu zorunluluklar dil oyunlarıdır). Tsur (2002)'un Shelly'in "A Song" [Bir Şarkı] başlıklı şiirini incelemesi örnek olarak gösterilebilir:

A widow bird sate mourning for her love (Dul bir kuş aşkı için yas tutmaya doyd)

Upon a wintry bough (Kıştan kalma bir dal üzerinde)

The frozen wind crept on above, (Donuk rüzgâr tepeden emekleyip geçti)

The freezing stream below. (Donan akarsu aşağıda)

There was no leaf upon the forest bare (Çıplak ormanda hiçbir yaprak yoktu)

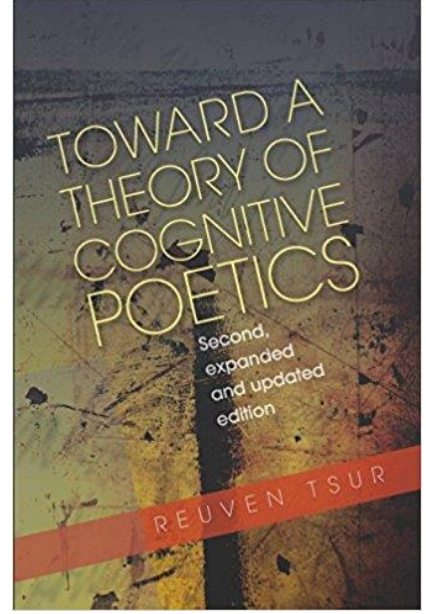
No flower upon the ground, (Yerde bir yaprak yoktu,)

And little motion in the air (Ve havada sadece küçük bir kıvılcık)

Except the mill-wheel's sound. (Değirmen tekerleğinin dışında.)

Tsur (2002)'a göre bu şiir müzikseldir, bu şiirde duygular yoğunur; atmosferi de bu yoğun duygular ile ilintilidir. Tsur (2002) şiir hakkındaki görüşlerinde ilk dizelerde birbirleriyle bağlantıları olan metaforlar olduğunu belirtir: ona göre, sadece insanların sevgilisi olabilir; sadece insanlar yas tutar ve dul kalır. Bu durumda kuş ve geçmişte kalan "crept on" eylemi (Türkçe olarak "emekleyip geçti") birer metaforik kullanımdır. Rüzgâr bebeğe benzetilmiştir. Şiir bir düzlüğün tasviri ile devam eder. Kuş, dal, ağaç, rüzgâr, akarsu, orman, toprak ve değirmen sesi bir çerçeve oluşturur. Üçüncü ve dördüncü dizeler yavaşlama eylemi ile

ilgilidir: akarsu ve rüzgârın ritimleri yavaştır; buz gibidirler. Beşinci ve altıncı dizeler de bitki örtüsünün yokluğu ile ilgilidir: yaprak ta çiçek te şiirin çerçevesinde yoktur. Enerjisi düşük bu manzara üzüntü duygusunu tasvir eder. Ayrıca beşinci ve altıncı dizelerde [+yoksunluk] ve [-çoşkunluk] anlamları çıkartılır. Şiirde duygusal bir atmosfer tasvir edilmekte ve okuyucuya bu duygular metaforik kelime oyunları ile tattırılmaktadır. Tsur (2002) aslında “dünyayı çevreleyen gazsı sıvı” olan atmosferin de bir sanat eserinde anlatılan duyguyu tanımladığı için bir metafor oluşturduğunu savunur. Son olarak, şiirdeki “little” (“küçük”) ile “no” (“hiç”) kelimeleri yokluğu vurgular. Tsur (2002)’un bu açıklamaları geçmişte yaşanan bir ölüm duygusunun belirli bir çerçeve içine konulmuş resim gibi şiir vasıtasıyla okuyucuya aktarıldığı gösterir. Şiirin okuyucusu görsel, işitsel ve dokunmatik algının beyinde yarattığı duyguları hayalinde kolaylıkla canlandırabilir: anlatılan doğa manzarası görsel, değirmenin sesi işitsel ve rüzgârın soğukluğu tensel algılama ile ilgilidir. Algı ve duygular bilişsel psikolojinin konusudur: ikisi de beynin işlevleri ile ilgilidir.



*Bilişsel Şiirbilim Teorisine Doğru*

Ayrıca Tsur (2002) psikologların duyguları aşağıdaki kriterler bakımından incelediğini söyler:

1. Bilişsel durum övgüsü,
2. Negatif ve pozitif duygulara bağlı enerji artışı ve düşüşü,
3. Kavramlara ilişkin bilgilerin, kavramların anlamını yitirmesine neden olması ve
4. Böyle bilgilerin zihnin ardında aktif hâlde olmaları.

Şiirlerde de duygular bu dört kategoriye uygun olarak okuyucuya iletilir. Hayal gücü şiirsel anlam yaratmada en etkili güçtür. Tsur (1992 ve 2002)’un verdiği bilgileri Brandt ve Brandt (2005: 121) şiir yorumlarken aşağıda belirtilen dört unsura dikkat edilmesi gerektiği söyleyerek destekler:

1. Dil bilgisi ve telaffuz,
2. Metnin anlambilimsel içeriği (hayal gücü ve anlatım da dâhil),
3. Yazım biçimi ve
4. Bir türün çerçevesinde yorumlanabilir estetik durum.

Tsur (1992)’un şiirin doğru anlaşılabilmesi için gerekli bulduğu okuyucuda etki oluşturmak için kullanılan zihinsel oyunlar olan anlambilimsel silinme ve çoğaltılmaların, yersel ve zamansal devamlılığın, şiirde kullanılan isimlerin ait olduğu kavram sınıflarının,

tasvir edilen olayın sunduğu çerçevenin, ruhsal alanın, sembollerin, soyutlamaların, imaların ve kafiyelerin Lina Kohen Albukrek'in *Hanuka* başlıklı şiirindeki yerini incelersek bilişsel süreçlerin şiir yorumundaki rolünü daha iyi anlamış olacağız.

## 2. Şair Hakkında

Lina Kohen Albukrek 1898 yılında Çorlu'da dünyaya gelmiş bir Sefarad şairidir. İlk gittiği okulda İspanyolca, Fransızca, şiir, matematik, el işi ve müzik dersleri almış, daha sonra Çorlu Rum okuluna devam etmiş ve mandolin dersi almıştır. 1918 yılında ailesi ile birlikte İstanbul'a gelerek Sirkeci'ye yerleşmiştir. 1923 yılında Galata'ya taşınmış ve 1926'da Kalef Albukrek ile evlenmiş ve 1927 yılında birinci kızı Sara ve 1936 yılında ikinci kızı Beki dünyaya gelmiştir. İspanyolca, Türkçe, Fransızca, Almanca ve İbranice bilmektedir. 21 Kasım 1985 yılında vefat etmiştir.<sup>1</sup>

## 3. Şiir ve Hanuka Bayramı

İnceleyeceğimiz şiir ve kafiye düzeni aşağıdadır<sup>2</sup> (şiirin çevirisi ektedir):

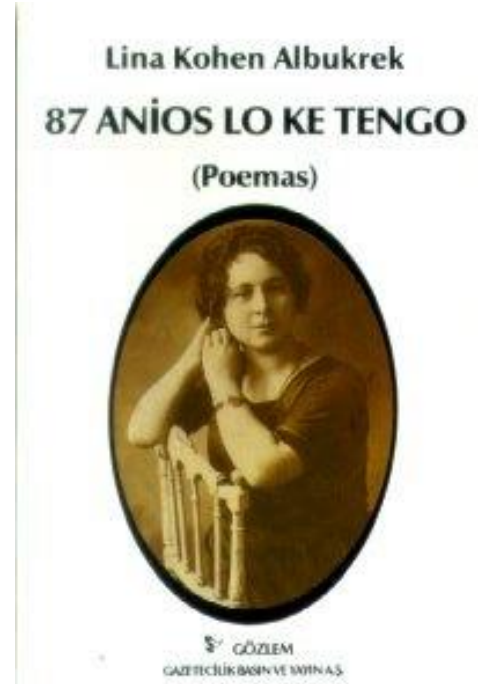
### *Hanuka*

Mos viene la fiesta de la Hanukia a  
A todos mozos inçe de alegria a  
La mujer nunka manka de su taria a  
Porke a eya enkombe Hanukia a

Los Hazmonayim en este luzio dia a  
Mostraron sus tan grande baragania a  
I siempre de eyos mos akodraremos b  
I al Dio grande siempre bendizeremos b

Ke plazer ya es para las kreaturas c  
Kuando empesan a resivir dulsurias c  
Los tan ermozos cugetikos del padre d  
Kon las tan luzias karesas de la madre d

El Dio mos salvo de tanta grande dolor e  
El seya siempre nuestro grande Salvador e



<sup>1</sup> Bu kısımdaki bilgiler, Lina Kohen Albukrek'in 1985 yılında yazdığı şiirlerinin toplandığı *87 Anios lo Ke Tengo* başlıklı kitabın arkasından alınmıştır.

<sup>2</sup> Bu şiir Lina Kohen Albukrek'in 1985 yılında yazdığı şiirlerinin toplandığı *87 Anios lo Ke Tengo* başlıklı kitabın 65. sayfasındadır.



Nunka no tengamos mal ni hazinura f  
Ke no mos de nunka ningun'amargura f

### *Hanuka*

Bize geliyor Hanukiya bayramı,  
Biz hepimiz doluyoruz neşeyle,  
Kadın ev işini eksiksiz yapar,  
Çünkü Hanukiya ona coşku verir.

Haşmonaylar bu ışıltılı günde  
Gösterdiler çok büyük başarılarını.  
Ayrıca her zaman onları hatırlayacağız  
Ve ulu Tanrı'yı her zaman kutsayacağız.

Ne neşedir çocuklar için  
Tatlıları almaya başladıklarında  
Babanın çok güzel kucaklamaları  
Annenin ışıltılı sarılmaları ile birlikte.

Tanrı bizi çok büyük bir acıdan kurtardı,  
O her zaman bizim ulu koruyucumuz olsun,  
Hiçbir zaman ne acı çekelim ne de hüznünelim,  
Hiçbir zaman hiçbir tatsızlık uğramasın bize.

### *Çeviren Derya Ağış*

Bu şiirde bir Musevi bayramı olan Hanuka Bayramı'nın kutlanılışı ve bunun yarattığı sevinç anlatılmıştır. Dolayısıyla Hanuka bayramının tanımlamamız yerinde olacaktır. Hanuka Bayramı, Kislev ayının 25'inci günü kutlanır ve sekiz gün sürer; bu bayram, Haşmonaylar'ın<sup>3</sup> Suriye Kralı Antiohus Epifanes'e karşı zaferini hatırlatır (*İbrani Din Bilgisi*, 1992: 46). Makkabi İsyanı olarak bilinen bu olay, Musevilerin inançları uğruna tarihte ilk defa savaşçı başarı kazanmalarının öyküsüdür; sekiz gece mumlar yakıldığından Işıklar Bayramı olarak bilinir (Alalu, Arditi, Asayas, Basmacı, Ender, Haleva, Maya, Pardo ve Yanarocak, 2001: 59). Hanuka Bayramı'nda Museviler fakirlere ve cemaatteki muhtaçlara

<sup>3</sup> 1. yüzyılda yaşamış olan Yahudi tarihçi Flavius Josephus'un *The Antiquities of the Jews* adlı eserinde belirttiğine göre dedeleri Hasmones, yani Haşmon olan Yahudiler Haşmonay'lar ya da İbranice olarak Haşmonayim olarak bilinir ve Makkabiler Haşmonay soyundan gelir (Hasmonean Dynasty, 2017). "Helenleştirme politikasına karşı Makkabi lakabıyla anılan" Haşmonay soyundan gelen bir aile Yahudiler'in direnişe başlamasını sağlar (MÖ 167-164), direniş sonucu belirli bir toprak parçası Haşmonay hânedanının yönetimine geçer ve sonra bu topraklar yarı bağımsız krallık olur (MÖ 143-63; I ve II. Makkabiler) (Gürkan, 2013: 190-191).

yardım ederler, çocuklar anne ve babalarına hediye aldıkları gibi kendi aralarında da hediyeleşirler (Alalu ve arkadaşları, 2001: 61). Hanukiya ise sinagog ve evlerde sekiz gece boyunca yakılan dokuz kollu şamdanın adıdır (Alalu ve arkadaşları, 2001: 62). Mumlar yakılırken ilk gece yakılacak mum, Hanukiya'nın sağ başındaki yerine konur, ikinci geceden itibaren sola doğru birer mum eklenir, yakış sırası soldan sağa doğrudur; Hanukiya üzerinde farklı konumdaki mum "Şamaş" olup diğer mumların yakımında kullanılır ve her gece refakat mumu olarak yanık tutulur; bu mumlardan birincisi Yaratılıştaki Tanrı'nın ışık olsun emrini, ikincisi Tora'nın ilahi ışığını, üçüncüsü adaleti, dördüncüsü merhameti, beşincisi kutsallığı, altıncısı sevgiyi, yedincisi sabrı, sekizincisi de cesareti simgeler (Alalu ve arkadaşları 2001: 63).

Hanukiya yakan kişi ilk gece mumları yakmadan önce üç dua okur, diğer gecelerde bu duaların sadece ikisi okunur. İlk gece okunan üçüncü dua Tanrı'ya şükretmek içindir, çünkü bayram her yıl engelsiz kutlanabilmektedir (Alalu ve arkadaşları 2001: 64).

Bu bilgilerden sonra şiirin bilişsel şiirbilimsel yorumuna geçebiliriz.

#### 4. "Hanuka" Şiirinde Silinmeler ve Çoğaltmalar

Bu şiirde madde isimlerine, isimlerde mecazi anlam yaratacak ya da onları kişileştirecek bazı özellikler eklenmiştir. Şimdi bunları inceleyelim: "*la fiesta de Hanukia*", "Hanukiya bayramı" aslında [-CANLI, -İNSANİ] bir kavramken, "*venir*" (gelmek) fiilinin konumunda kullanılarak kişileştirilmiş ve özellikleri [+CANLI, +İNSANİ] hâlini almıştır. Burada bahsedilen bayrama ilişkin özellik çoğaltması yapılmıştır. Ayrıca Hanuka kelimesinin yerine Hanukiya, yani şamdanın ismi verilerek okuyucunun zihninde bu bayramda yapılanların daha sembolik bir şekilde temsil edilmesi sağlanmıştır. Takibi satırlardaki *inçir* (doldurmak) ve *enkomber* (coşturmak) fiilleri de özne konumundaki Hanukiya bayramının kişileşmesini ve canlı bir varlık gibi etkili olmasını sağlamıştır.

İkinci kıtada Hanuka bayramı bir "*luzio dia*" ("aydınlık gün") olarak tasvir edilmiştir, çünkü bu bayram boyunca sekiz gün süreyle evlerde mum yakılmaktadır. Bu güne [-KARANLIK, +AYDINLIK] özellikleri verilmiştir. Gecenin karanlık geçmesinin bile anlam silinmesi yoluyla aydınlık olarak okuyucu zihninde hayal edilmesi düşünülmüştür. "*Dulsurias*", yani tatlılar çocukların mutluluk kaynağıdır bu günde. "*Cugetikos*", kucaklamalar babanın sevgi göstermesi, "*kareas*", sarılmalar ise annenin sevgi göstermesinin tasvirinde kullanılmıştır. "*Dulsurias*"ın ("tatlılar") [+TATLI, +MUTLULUK VERİCİ] özellikleri kullanılmış, şişmanlatıcı özellikleri şiirdeki kelimenin özelliklerinden çıkartılmış, yani silinmiştir. Kucaklamalar [+BABAYA AİT, +ÇOK GÜZEL], sarılmalar ise [+ANNEYE AİT, +ÇOK İŞİLTİLİ] özellikleri eklenerek, yani anlam çoğaltması yapılarak üçüncü kıtada kullanılmıştır.

Son kıtada ise Tanrı'ya, "el Dio"ya [+ULU, +SONSUZ VAR OLAN, +KURTARICI, +ACIYI YOK EDEN] özellikleri eklenerek Tanrı yüceltilmiştir.

Şiirde Hanuka Bayramı'nın çağrıştırdığı ögeler, bu tür anlam silinmesi veya çoğaltması yoluyla insan zihninde daha iyi bir şekilde tasvir edilebilir bir hâl almıştır.

## 5. Yersel ve Zamansal Yakınlık

*Hanuka* şiirindeki zamansal devamlılığı incelendiğinde Hanuka Bayramı'nın eskiden beri kutlandığı ve gelecekte de kutlanacağı fark edilir. Şiirin ilk kıtasında şimdiki zaman kullanılarak bu bayramın her yıl kutlanıldığı gibi yazıldığı yılda da kutlanıldığı hatırlatılmıştır; şiirin Türkçeye çevirisinde de bunu gözlemleyebiliriz:

"Bize geliyor Hanukiya bayramı,  
Biz hepimiz doluyoruz neşeyle,  
Kadın ev işini eksiksiz yapar,  
Çünkü Hanukiya ona coşku verir."

Şiirin ikinci kıtasının ilk cümlesinde geçmiş zaman kullanılmıştır, çünkü Hanuka bayramının tarihine değinilmiştir:

"Haşmonaylar bu ışıltılı günde  
Gösterdiler çok büyük başarılarını"

Bu cümleyi izleyen cümlede ise gelecek zaman kullanılarak bu bayramı kutlama geleneğinin devam ettirileceği vurgulanmıştır:

"Ayrıca her zaman onları hatırlayacağız  
Ve ulu Tanrı'yı her zaman kutsayacağız."

Dolayısıyla mekânsal devamlılığı şiirde kullanılan zamanlardan tahmin edebiliriz: bayramın kutlandığı ve kutlanacağı yer Musevi ailelerin evleridir; Hanukiya, Hanuka bayramında Musevi ailelerin evlerinde yakılır. Çocuklar komşularından, akrabalarından şekerler alırlar, anne ve babalarıyla evlerinde kucaklaşırlar. Son dizedeki dilek kipi kullanımı ise şiir öznesinin bu kutlamaların sürmesi ve Tanrı'nın acıları uzak tutması isteğiyle açıklanabilir. Bu zaman kullanımı, tüm dünyada Tanrı'nın Musevileri acılardan uzak tutması dileğini yansıtır. Bu dilek Hanuka zamanı yapılan duaları çağrıştırmaktadır. Bu dileklerin yapıldığı son kıtanın çevirisi aşağıdadır:

"Tanrı bizi çok büyük bir acıdan kurtardı,  
O her zaman bizim ulu koruyucumuz olsun,  
Hiçbir zaman ne acı çekelim ne de hüznünelim,  
Hiçbir zaman hiçbir tatsızlık uğramasın bize."

## 6. Kavramsal Sınıflandırmalar

*Hanuka* başlık olarak, Musevi bayramlarından biri olan Hanuka yani Işıklar Bayramı'nı hatırlatır ve bu başlık, bayramla ilgili kavramların şiirde açıklanacağıyla ilgili bir ipucudur. Bu durumda, Musevi bayramları üst kategori, Hanuka ise bu üst kategorinin bir alt kategorisidir.

Hanukiya kavramına gelince, bunun üst kategorisi şamdandır. Sadece Hanuka bayramlarında kullanılan Hanukiya, şamdan kelimesinin ve kavramının sözlüksel olarak bir alt kategorisidir. "*Hazmonayim*", Haşmonaylar Suriye Kralı Antiohus Epifanes'e karşı zafer kazanmışlardır, Museviler bu zaferi daima hatırlayacaklardır. Haşmonaylar'ın üst kategorisi Museviler, Musevi kavimlerdir. Tanrı ise evrenin hâkimidir ve büyüktür, uludur; zaferin kazanılması Tanrı'nın yardımı olmadan imkânsızdır. Bu sebeple, Museviler Tanrı'ya daima ve her zaman şükredeceklerdir. Tanrı üst ve alt kategorisi olmayan bir kavramdır, çünkü tektir. Tektanrıcılığın savunulmasını şiirdeki bu Tanrı övgülerinde görmekteyiz. "*Plazer*", yani zevk çocukların tatlıyı yerken duydukları hazdır; "*dulsurias*", yani tatlılar ise bunun bir üst kategorisidir. Şiirde bu ismin şeker, çikolata gibi alt kategorilerine yer verilmemiştir. Sevgi ifade etmek için başvurulan davranışlar arasında ise kucaklamak, okşamak, öpmek ve gülümsemek vardır. Bu durumda, "*cugetikos*" ("kucaklamalar") ve "*karesas*" ("sarılmalar") sevgi ifade etmek için kullanılan kavramlarıdır.

Şiirdeki sözlüksel kategorilere de değindikten sonra şiirin çerçevesine bakalım.

## 7. Şiirin Çerçevesi

Şiirin çerçevesini bir Hanuka Bayramı'nın kutlanması oluşturuyor. Bu bayramda herkesin neşe dolduğunun, kadının coşkulu olduğunun söylenmesi bayramda yaşanan mutluluğu okuyucuya yansıtmaktadır. Haşmonaylar'ın bu günde güçlerini gösterip zafer kazanmaları bu bayramın kutlanma sebebidir. Şiirde bu da belirtilmiştir. Bu bayramda Museviler bu zafer için Tanrı'ya şükreder, bu bayramda çocuklara şeker verilir, çocuklar babaları ve anneleriyle kucaklaşırlar. Museviler dualarıyla böyle güzel bir bayramın ileride de neşe içinde kutlanmasını dilerler. Bütün bunlar şiirin insan zihninde çizdiği resimdir, buna da şiirsel çerçeve adı verilir.

## 8. Ruhsal Alan

Şiirin ruhsal alanı, bir üst kategoride yer alan bir kavramın mecazi anlamının alt kategorisindeki farklı somut kavramların edebî eserde verilmesiyle ortaya çıkar (Tsur 1992: 238). Hanuka şiirinin ruhsal alanını üst kategorisi Musevi bayramları olan Hanuka oluşturmuştur. Şiirde Hanuka Bayramı bu bayramda kullanılan objeler ile resmedilir. Bu objeler, Hanukiya, tatlılar ve kucaklaşmalardır. Ayrıca "*luzio dia*" ("ışıklı gün") sıfat cümlesi

de Hanuka Bayramı'nı temsil ederek bu ismin bir alt kategorisi olarak dikkat çeker. "*Luzias karesas*" ("ışılıtlı sarılmalar") sıfat cümlesi de bu bayrama özgü bir sevgi ifadesi olarak annenin çocuğuna sarılmasını betimliyor. Bütün kelimeler, okuyucunun ruhunda Hanuka'nın -Işıklar Bayramı- kutlandığı günü hatırlatır: Mumlar yakılır, çocukların tatlı yer ve ebeveynleri ile kucaklaşır.

### 9. Semboller, İmalar, Kafiyeler

Bu şiirde kullanılan Hanukiya kelimesi, bayram kelimesine eklendiğinde kelimenin şiirdeki sembolik rolü ortaya çıkar: babanın kucaklamasının güzel, annenin sarılmasının ise ışıtlı olması. Bunlar sembolik olarak, ebeveyn sevgisinin kutsallığını, anne sevgisinin ise anne doğuran kişi olduğu için daha kutsal olduğunu ileri sürer. Özellikle son kıtada ima edilen şey, Hanuka Bayramı'nın kötü ve acı dolu bir savaştan sonra mutlu bir zaferin kutlaması oluşudur ve buna şükretmek için dua edilmesi gerektiğidir.

Kafiylere gelince, ilk kıtanın son kelimelerin hepsi aynı hece ile bitmektedir, bu kıtanın kafiye düzeni a a a a şeklindedir. Bu düzen Hanuka bayramının gelişinin neşeli bir olay olduğunu vurgular. İkinci kıtanın ilk iki satırının yine a a kafiye düzeni ile yazılması Hanuka'nın gelişinin neşesinin bütün şiire hâkim olduğunu bu tür bir kafiye tekrarı ile gösterir. Aynı kıtanın diğer iki satırının "i" ("ve") bağlacıyla başlaması ve b b kafiyesiyle bitmesi bu kafiyelerin gelecek zaman kullanımından kaynaklanması ile birlikte şairin ve şair biz öznesini kullandığı için tüm Museviler'in, Haşmonaylar'ın zaferini daima kutlama isteğini gösterir.

Üçüncü kıtanın ilk iki satırının kafiye düzeni c c olduğundan bu kıtada askerlerden, savaşın detaylarından değil de, başkalarından bahsedildiğini anlarız, burada çocuklardan ve anne-babalarıyla bayramlaşmalarından söz edilir. Bu kıtanın son iki satırının d d kafiye düzeni ile bitişi ise anne ve baba sevgisinin bir bütün oluşturduğunu ve ailenin kutsal bir kurum olduğunu belirtir.

Son kıtanın ilk satırları e e kafiye düzeniyle başlar ki burada da artık çocuklardan değil, Tanrı'dan bahsedilmektedir. "*Salvador*" ("kurtarıcı") ile "*dolor*" ("acı") kelimeleri arasındaki bu kafiye acılardan kurtaran kişinin Tanrı olduğunu gösterir. En son iki satırdaki f f kafiye düzenindeki iki kelime "hazinura" ve "amargura" eş anlamlıdır. İkisi de acı, hüznün, üzgünlük, dert, tatsızlık anlamına gelir. Şair, bu duyguyu bir daha Museviler'in tatmasını istememektedir. Bu kısım, Tanrı'ya putperestlere, çoktanrılı bir dine inananlara karşı kazanılan bir zafer için şükretmenin gerekliliğini anlatır.

Şiirin kafiye uyumu ve seçilen kavramlar birbirleriyle son derece uyumludurlar ve şiire neşe duygusu hâkim olduğundan enerjisi yüksektir.

## 10. Sonuç

Lina Kohen Albukrek'in *Hanuka* şiiri, bilişsel oyunlarla okuyucusunda neşe uyandırmakta ve okuyucu, şiirdeki dilsel oyunlara bağlı kalarak hayal gücüyle resmettiği Hanuka Bayramı'nı gerçek bir neşe ile yaşamaktadır. Bu neşe duygusu ve şiirde anlatılanların altında yatan bilişsel faktörler Brandt ve Brandt (2005)'in da savunduğu gibi gramerde ve telaffuzda, yazının anlambilimsel içeriğinde, kafiyelerde gördüğümüz sesletimsel faktörlere ve eserde kullanılan sembollerin ortaya çıkarttığı, okuyucunun hayalinde canlandırabildiği eserde betimlenen estetik, yani sanatsal konuma bağlıdır. Tsur, bilişsel şiirbilim teorisiyle bilişsel bilimler, edebiyat ve dilbilim alanlarına reddedilemeyecek bir katkıda bulunmaktadır.

Gelecekte diğer Sefarad şiirlerine bilişsel şiirbilimsel açıklamalar getirilebileceği gibi bu şiirlerdeki sapmalar ve eksilteli yapıların anlambilimsel özellikleri üzerine çeşitli çalışmalar yapılabilir.

## Kaynakça

- Albukrek-Kohen, Lina (1985). *87 Anios lo Ke Tengo*. İstanbul: Gözlem.
- Alalu, Suzan, Arditi, Klara, Asayas, Eda, Basmacı, Teri, Ender, Fani, Haleva, Beki, Maya, Dalya, Pardo, Ninet ve Yanarocak, Sara (2001). *Yahudilikte Kavram ve Değerler*. Yusuf Altıntaş. Hazırlayan. İstanbul: Gözlem.
- Brandt, Line ve Brandt, Per Aage (2005). "Cognitive Poetics and Imagery." *European Journal of English Studies*. Cilt 9, No. 2 2005, sayfalar 117 – 130.
- Gürkan, Salime Leyla (2013). "Yahudilik." *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt 43, sayfalar 187-197. Web: <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c43/c430113.pdf>, erişim tarihi: 24/01/2017.
- Hasmonean Dynasty (2017). *Encyclopædia Britannica*. Web: <http://academic.eb.com/levels/collegiate/article/39464>, erişim tarihi: 24/01/2017.
- İbrani Din Bilgisi* (1992). İstanbul. Türkiye Hahambaşılığı'nın ön sözüyle yayımlanmıştır.
- Ratey, John (2001). *A User's Guide to the Brain*. Londra: Abacus.
- Rizzolatti, Giacomo ve Corrado Sinigaglia (2008). Çevirmen: Frances Anderson. *Mirrors in the brain: how our minds share actions and emotions*. Oxford: Oxford University Press.
- Tsur, Reuven (1992). *Toward A Theory of Cognitive Poetics*. Amsterdam, Londra, New York, Tokyo: North Holland.
- Tsur, Reuven (2002). *Aspects of Cognitive Poetics*. Semino, Elena and Calpeper, Jonathan, Editörler. *Cognitive Stylistics—Language and Cognition in Text Analysis*, sayfalar 279-318. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

## Tanzimat Dönemi Roman Tiplerine

### Farklı Bir Bakış Denemesi

BİLAL KAS\*

#### Öz

Tanzimat'ın ilanından sonraki süreçte önce çeviri sonra da adapte ve telif eserlerin yazılmasıyla birçok roman ve roman tipi Türk okurunun hayatına girer. İlk dönem romanları çeşitli teknik kusurları, eksiklikleri taşımasının yanında canlı, yerli ve ilginç tiplerin oluşumunu da sağlar. Toplumu eğitmeyi kendine şiar edinmiş ilk dönem yazarları anlattıkları olayların kahramanlarını da yaşadıkları toplumdan seçerler. Bu çalışma içerisindeki roman tiplerinin temsil ettikleri sosyal konular; kadının toplumdaki yeri, Batı'yı yanlış anlamış kişilerin düştüğü durumlar ve kölelik olarak sayılabilir.

Çalışmada seçilen yazarlar Ahmet Mithat Efendi, Recaizade Mahmut Ekrem ve Namık Kemal'dir. Ele alınan eserler ise *Dürdane Hanım*, *Felatun Bey ile Rakım Efendi*, *Araba Sevdası*, *İntibah*'tır. Bu eserlerde seçilen konuların ışığında öne çıkan tiplerin romanda varoluş ve işlevlerinden hareketle çeşitli başlık ve sınıflamalar belirlenmiştir. Bu tipler dönemleriyle, romandaki temsil özellikleriyle, yazarlarının dönemlerine ve dünyaya bakış açılarıyla değerlendirilmiştir.

**Anahtar sözcükler:** Tanzimat edebiyatı, roman, tip, alafrangalaşma, kadın.

#### A DIFFERENT APPROACH TO THE NOVEL TYPES OF TANZİMAT PERİOD

#### Abstract

During the process after the declaration of Tanzimat, many novels and novel types take part in the lives of Turkish readers through firstly translated and later adapted and original works. Even though the first period novels has various technical defects and deficiencies, they also triggers to the birth of vivacious, domestic and interesting types. The writers who targets to educate the community select their heroes from the society they are part of. The social issues in novel types that were scrutinized in this study, are basically women's role in society, wrong Westernization and slavery. The authors in the study are Ahmet Mithat, Recaizade Mahmut Ekrem and Namık Kemal; texts are *Dürdane Hanım*,

---

\* Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, bkas2322@gmail.com

*Felatun Bey ile Rakım Efendi, Araba Sevdası, İntibah*. In this context, various titles and classifications were identified on the basis of existence and functions of prominent subjects in the novels. These types were assessed with reference to their period, the representation features in novels and the perspectives of their writers.

**Keywords:** Tanzimat literature, novel, type, europeanism, woman.

## Giriş

İlk çeviri romanın yayımlanmasıyla başlayan Yenileşme Dönemi ve Tanzimat sanatçılarının yabancı dillerinin yettiği kadarıyla devam eden romanı tanıma, anlama süreci kısa sürer ve ardından ilk romanlar yazılmaya başlar. Klasik anlatma teknikleri, Doğu'nun insanı ve doğayı algılama durumu çok çeşitli seviye ve sanatçıdan yapılan niteliksiz çevirilerin karışımıyla ortaya ilk dönem romanları çıkar. Türk okurunun sayısı ve niteliği çok belirgin olmasa da Türk yazarlarının tavrından anlaşılır ki halk hikâyesi ve mesnevilerden alışık olunan Batı'nın melodram tarzındaki eserlerine yakın konular beğeni toplar ve eserler bu doğrultuda oluşturulur. Nedenler ya da şartlar ne olursa olsun Şemsettin Sami'den Namık Kemal'e Tanzimat yazarları üslupları ve devirlerini algılayışları bir yana bırakıldığında dönemlerini yansıtan ilginç tiplere imza atarlar.

İlk dönem romanlarındaki tipler üzerinde çeşitli araştırmalar yapılmıştır. Bu araştırmalarda ya tek bir kahraman ön plâna çıkarılmış ya da genel özellikler verilerek tiplerin derinliğine pek de inilmeyen incelemeler oluşturulmuştur. Çalışmada çoğu ufuk açıcı olan ve temel kaynak kabul edilen bu incelemeler yok sayılmadan tiplerin tasnifi anlamında farklı bir yaklaşım getirilmiştir.

Çalışmanın sınırları doğrultusunda ele alınacak yazarlardan biri, döneme damgasını vurmuş olan Ahmet Mithat Efendi'dir. Yeni Türk edebiyatının inşa sürecinde ve "Türk romancılığının kısa sürede önemli aşama kaydedişinin arka planında, onun modern roman teknikleriyle yerel anlatım ve konuları bir terkip biçiminde okuyucuya sunması yatar." (Yiğitbaş, 2015: 435) Bu çalışmada yazarın kadına, esarete, Batı ve Doğu kültürüne yeni, modern, farklı açılardan baktığı *Dürdane Hanım* ve *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanları değerlendirilmiştir. Belirleyici olan tiplerin romanda bir işlev içermesi ve bu üstlendikleri işlevle yeni tip sınıflamaları oluşturabilmeleridir. *Dürdane Hanım* romanında Ulviye Hanım tipi istikbaldeki yenilikçi kadının sinyallerini veren dönemine göre farklı bir tip olmasının yanında erkeksi yanlarıyla ve başkişiye yardımcı tavrıyla "Erkeksi kadın tipi"ni oluşturur.

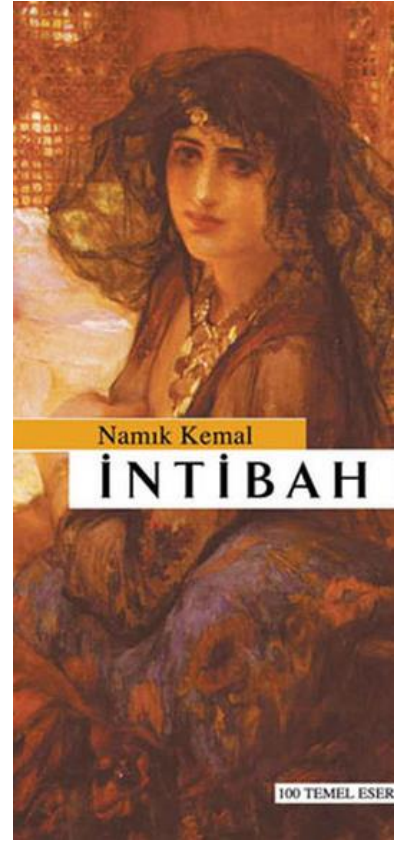
Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası* romanıyla ilk realist romanı yazmakla kalmaz, Bihruz Bey gibi karikatürize edilmiş bir tipi de Türk edebiyatına kazandırır. Felatun Bey'le ortak yönlerinden hareketle Bihruz Bey, "Budala tip" örneğini oluştururlar. Yine aynı romanda Bihruz Bey'in alafrağa arkadaşı Keşfi Bey, olayın akışını olumsuz yönde



değiştirecek kadar söylediği yalanlarla; *İntibah* romanındaki Abdullah Efendi'ye kurduğu tuzaklarla "Çelme takan tipleri" oluşturur.

Devir romanlarında iyi ile kötünün çatıştırılmasının çokça yapıldığı, iyi denilebilecek nitelikleri taşıyan kahramanlarınsa fazlasıyla idealize edildiği görülür. *İntibah* romanındaki Dilaşup'la *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanındaki Canan "Kanatsız melek tiplere" örnektir.

Seçilen romanlarda özellikle başkışıye yardım edip onu düştüğü kötü durumlardan kurtaran "Koltuk değneği tipler" de belirlenmiştir. Bunlarsa *Dürdane Hanım* romanındaki Ulviye Hanım ve *İntibah* romanında Ali Bey'e yardımlarını esirgemeyen Atıf Bey'dir. Çalışmada belirtilen tip sınıflandırmaları ışığında roman kahramanlarının özellikleri ve yazıldıkları dönemle ilgileri, ilişkileri üzerinde durulmuştur.



### 1. Erkeksi ya da Anaç Kadın Tipler

Bu yapılan tip sınıflandırmasının başlığı ve sınırları çizilirken ilk dönem romanlarındaki taramalarda görülür ki yazarların istedikleri olay akışını yaratma isteği ve topluma uygun kahraman oluşturma zorunluğu onları "kadın" kimliklerinden, gerçekliklerinden uzaklaştırır. Kadının doğası gereği sevdiği ya da sahiplendiği erkeği kıskanması gerekir. Kadın davranışının erkeğine karşı kıskanma, sevme, sahiplenme veya tutku derecesinde bağlanma gibi hâllerde görülmesi beklenirken bazı romanlardaki kadın tiplerinde bu hâllerin hiçbir şekilde oluşmadığı görülür. Bir başka belirleyici unsur kadın erkek ilişkileri verilirken toplumun imkânları dâhilinde kadını modern yansıtabilmek adına ya da namusunu, ahlakını koruyabilmek için yazarların kadın kahramanlarını erkekleştirmesidir. Tespitler gösterir ki kadın psikolojisi ve istekleri görmezden gelinmiş veya arka plana atılmıştır. Böyle olunca yazar kahramanlarına daha rahat hareket imkânı sağlamış ve olaya bir şekilde kadın kahramanlarını kendince doğru yerleştirebilmiştir. Devir romanlarında aslolan durum, düşünceyi katı ahlak kurallarına göre vermek şeklinde geliştiğinden yazarlar kadın kahramanlarını gerçekten uzak yansıtmışlardır. Sınıflamada ilk olarak Ahmet Mithat Efendi değerlendirilmiştir. Çünkü yazar öğretmek ve bilgilendirmek, bir tezi savunmak adına zorlama kahramanlar, olaylar oluşturabilmiştir.

*Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanı konusu itibarıyla Doğu ve Batı kültürlerinin karşılaştırılıp Doğu kültürünün üstünlüğünü anlatan bir romandır. Yazar bu düşüncesini

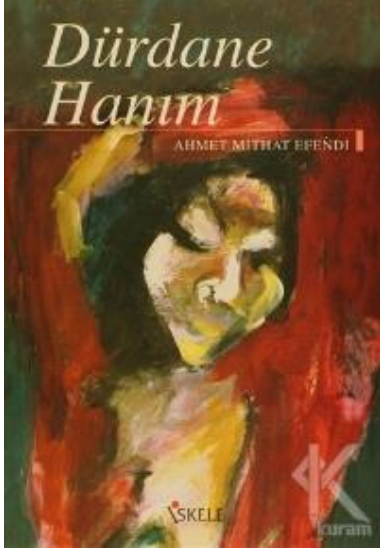
"Biri alafrangalaşmış biri Osmanlı olan Felatun Bey, diğeri de muhafazakâr fakat Batı kültürüne sırt çevirmiş Rakım Efendi olmak üzere iki mühim karakterin etrafında tali tiplerle..." (Okay, 1989: 363) verir. Mithat Efendi, eserinde kendine bir tez belirlediğinden roman kahramanlarını oluştururken de bu düşüncesinden toplumla ya da kendiyile ters düşmek durumunda dahi kalsa vazgeçmez. Eserde bu başlık altında seçilen kadın kahraman, başkişi Rakım'ın hem metresi hem de iyi bir dostu olan piyano öğretmeni Jozefino'dur. Yazar eserinde sevgiden kaynaklandığını okuyucuya duyumsatma adına insan ve özellikle kadın doğasının dışına çıkarak kıskanma duygusunu yok sayma yolunu seçer. Buna Jozefino tiplemesi açık bir örnektir.

Bu yabancı kadının romanda var olma sebebi yazarın toplumsal iletisiyle çok alakalıdır. Jozefino, Felatun'un yanlış sevgili seçimine karşı Rakım'ın doğru yabancı sevgili seçimi olarak romanda işlevini sürdürür. Rakım'ın tarafında olan herkes de olduğu gibi Jozefino'da da kadın doğasına uymayan idealize edilmiş yanlar vardır. Canan'ın piyano öğretmenliğini üstlenen Jozefino, Rakım'a âşık olur. Aralarında bir ilişki gelişir. "Jozefino sevdiği adamla evlilik dışı bir münasebete razı olabilir. Ancak kendi tabiriyle bu münasebet sadece bir metres münasebeti değil, aynı zamanda dostluk münasebetidir. Namus ve ahlak bahsinde oldukça müsamahalı olmakla beraber hayâsız değildir. Müsamahası aşk gibi bir mazerete dayanır." (Has-Er, 2000: 78) Romanın bu kısmına kadar serbest bir kadının hayatında olağan durumlar oluşurken ilerleyen bölümlerde Rakım'la olan ilişkisini daha da geliştirebilecekken Rakım'la Canan'ın aralarını yapıp evlenmelerini tercih eder. "Sus! Ben öyle olmayacak lakırdıları dinlemem. Olacaksan benim dostum ol! Ahbabım ol! Sana layık karı bu âlemde Canan'dan başkası olamaz." (84)

Kadın, doğası gereği sevdiği beraber olduğu erkeği benimser ve sahiplenir. Jozefino, romanın hiçbir yerinde Canan'ı en ufak bir şekilde kıskanmaz. Aksine bedava verdiği piyano derslerinin yanında Fransızcasıyla da ilgilenir. Türk edebiyatında sıkça rastlanan mürebbiye tipi daha çok "evin erkeklerini baştan çıkarma" (Ceran, 2002: 215-227) şeklinde ifadesini bulmuştur. Kâğıthane gezisine çıkacakları sabahın gecesinde Canan'la dertleşecek kadar da yakınlık gösterir. Bir annenin dahi erkek çocuğunu yabancı kadından kıskanması doğal karşılanmaktayken Ahmet Mithat'ın Felatun'un sevgilisi düşük kadın Polini'ye karşı oluşturduğu doğru kadın olma zorunluğu Jozefino'yu özgür ve gerçek bir kadın ya da insan olmaktan uzaklaştırmış ve erkeksi anaç bir tipe çevirmiştir.

Ahmet Mithat Efendi'nin bir diğer romanı *Dürdane Hanım* ise yasak bir aşk yaşayan Dürdane Hanım'ın gizli aşklarının meyvesi olan çocuklarını kabul etmeyip kendisiyle nikâhlanmayan Mergup'u cezalandırmak için intiharıyla sonlanan eseridir. Bu eserde Dürdane Hanım'ın başından geçenleri meraklı tavrı nedeniyle öğrenen Ulviye Hanım çalışmanın bir diğer kadın kahramanını oluşturur. Özellikleri açıklanan diğer kahramanlara

nazaran daha renkli, dönemine göre modern ama zorlama bir tiptir. "Bu eserdeki Ulviye tipi, o zamanki Müslüman- Türk cemiyeti için çok yeni ve devrine göre hayli ilerdedir." (Has - Er, 2000: 126)



Ulviye Hanım, babası sayesinde birkaç dil öğrenen, edebiyata meraklı kültürlü bir kadındır. Sosyal hayatın dışında kalmayı, dönemindeki kadınlar gibi eve kapanmayı ya da erkeklerin belirlediği sınırlarda yaşamayı tercih etmez. Toplumsal normların dışında imkânları fazlaca zorlayarak içinden geldiği gibi davranır. Ulviye Hanım, romanda merakını yenemeyerek Dürdane Hanım'ın hayatının mahremiyetine girme doğrultusunda ve onun yaşadığı mağduriyeti düzeltme isteğiyle erkeklerin dünyasına katılır. Ancak bunu kadın ve dul kimliğiyle yapması zor olduğundan erkek kıyafetleriyle yani erkek olarak yapar. Bu merak, işi gücü olmayan genç kadının kalbinde o kadar büyür ki sonunda bir erkek elbisesi satın alır. "Aynaya baktıkta, âdeta kendi kendisini cidden erkekten fark edemediği gibi kethüda kadın gördüğü zaman birden bire havfından bayılmak derecelerine gelir." (68)

Ulviye Hanım, kılık değiştirme hususunda komşusu Dürdane Hanım'a yardımcı olma niyetiyle erkek kimliğiyle anlatılır ancak bu sadece meraktan kaynaklanan, intikam almak için seçilen bir yöntem olacak kadar basit bir seçim değildir. Çünkü bu seçimle onun bir erkekten daha güçlü olduğu da ortaya çıkar. "Koca Arnavut'un kaldıramadığı merdiveni Ulviye Hanım hiç zorlanmadan kaldırmaz mı?" (70) Güç sahibi oluşu Ahmet Mithat'ın yaratmak istediği güçlü erkeksi kadın tipi için dayanak olarak sayıldığında bile Dürdane Hanım'ın ruh dünyasını yalnızca kadın duygularının oluşturmadığı açıkça söylenebilir. Bu intikamın erkek kılığıyla alınacağına inanarak erkek olarak ününü daha da yaymayı aklına koyar ve bu olaylarda öyle tehlikelere atılır ki benim diyen erkekler bile bu kadarını göze alamaz. Ulviye Hanım, erkek kılığına girdiğinde onu kimse tanıyamaz. Bu da gösterir ki rolünü öyle iyi oynar ki tıpkı erkek olur. Bu tespit Ulviye Hanım'ın erkek olmayı istediğini, başardığını ve zorluk çekmediğini gösterir. Burada sebep ne olursa olsun bir kadının erkek kimliğine bürünmesi vardır. Adler (2000: 101) Ulviye Hanım'da da bulunan bu durumu erkeğin üstünlüğü karşısında kendisinin aşağılandığını düşünen kadın rolüne karşı koymaya ve erkeğe ait rolleri üstlenmeye bağlarken bir de kadının erkeğin dünyasına karşı duyduğu aşırı meraktan da bahseder. Ulviye Hanım da eserde görülür ki erkek rolüne girmekte ne zorlanır ne de bundan mutsuzdur. Ulviye Hanım'a yine uygun düşecek bir tespiti Adler şöyle yapar: "Bu tip faal kadınlar aşırı enerjik ve hırslıdır; her zaman hayatta

başarı kazanmak için mücadele eder. Daha çok erkeklerin tekelinde bulunan faaliyetleri tercih eder. Çoğu zaman aşk ve evlilik ilişkilerinden kaçır." (Adler, 2000: 101)

Ulviye Hanım'ın özel hayatına bakıldığında erkeklere ait dünyada erkek tavrıyla yaşadığı göze çarpar. "Cemiyet içinde kadınlığını ortaya koymaksızın erkeklerle sosyal münasebetlere girebilecek ciddi bir cemiyet kadınıdır." (Has - Er, 2000: 126) Romanda çok üzerinde durulmasa da cinayet işlemiş, hapis yatmış ama iyi yürekli Sandalcı Sohbet'e farklı bir his duyar. Yazar, Dürdane Hanım'ı yani nam-ı diğer Acem Ali'yi Sandalcı Sohbet'le "Ali'den sonra Galata'da Sohbet'ten daha kabadayı bir kimse bulunmadığından..." (19) biçiminde kıyaslar. Buradan anlaşılır ki Dürdane Hanım erkek cinsiyetiyle bir ilişki düşünüldüğünde kendisine yakın güçte bir adamla arkadaşlık kurabilir. Edebiyata düşkün, şiir okuyan, İngilizceye ve farklı dillere hâkim kültürlü bir kadının gayet naif olması beklenirken ruhunda kaba, erkek bir tarafın yaşadığı görülür. Jung bu durumu "animus" kavramıyla açıklar. "Bir kadına miras kalan erkeğin kolektif imajı, yaşamları boyunca erkeklerle olan ilişkilerinden kaynaklanan erkeklikle ilgili deneyimi ve içindeki erkeksi kökendir." (Fordham, 2015: 71) Yazar, Dürdane Hanım'ı "Terbiyesine ve nezaketine diyecek yoktur! Hem de bu terbiye ve nezaketi yalnızca görünüşte değildir, aynı zamanda iyi bir eğitim almıştır." (57) ifadeleriyle anlatırken nezaketi içselleştirdiğinin altını çizer. Bu nazik insan erkek kılığına girdiğinde nam salmış kabadayıları yere serecek güce ve cesarete ulaşır. "Eğer kadın onu anlamayı başarabilir ve onun etkinlik alanının sınırlarını belirleyebilirse animus kendisini bilgiyi ve gerçeği araştırma yönlerinde harekete geçirebilir ve amaçlı çalışmalara yönlendirebilir." (Fordham, 2015: 75) Ulviye Hanım, erkek kılığına Dürdane Hanım'a yardım etmek için girmiştir. Sonuç olarak denilebilir ki kişi, reel dünyada büründüğü rolü kendi seçiyor ve bu rolü eksiksiz oynuyorsa kendinden bir şeyler bulduğundandır.

Seçilen romanlarda üzerinde durulan tipler Ahmet Mithat'ın eserlerinde canlılıklarıyla öne çıkan kahramanlardır. Bu canlılık yazarın onlara kattığı farklı, ilginç ya da dönemlerinde görülemeyecek yanlarından kaynaklanır. Jozefino ve Ulviye Hanım kadın kimliklerini unutmuş ya da yazar tarafından bazı kısımları görmezden gelinmiş erkeksi ya da anaç tiplere örnektir.

## 2. Kanatsız Melek Tipler

Türk edebiyatının ilk dönem romanlarında romantik yaklaşıma bağlı olarak tek yönlü ve derinliği olmayan iyi yürekli tipler fazlasıyla oluşturulmuştur. Bunlar içinde kadın olmaları tavrılarıyla, verdikleri kararlarla melek rolünü üstlenen Namık Kemal'in *İntibah* romanındaki Dilaşup'la Ahmet Mithat'ın *Felâhın Bey ile Rakım Efendi* romanındaki Canan örnek verilebilir. Seçilen tiplerin değerlendirilmesinde hareket noktası duygusallığı,

fedakârlığı ve merhameti ön plana çıkarmaları olmuştur. Her iki kadın kahramanın da köle oluşu ortak yanlarıdır. Ancak erkek kahramanların köle sevgililerine yaklaşımları farklıdır. Seçilen tiplerdeki "melek" durumu birkaç başlıkta işlenir: Kadınların cariye, köle olarak yaşadıkları evde gördükleri muamele, sevdikleri erkeklere karşı tavırları ve sevdikleri için kendi sınırları içinde yaptıkları fedakârlıklar.

Esirlik Osmanlının son yıllarına kadar bir şekilde devam etmiş yazarlar tarafından da kanıksanan ve yaşam şekli olarak algılanan bir kurumdur. İsmail Parlatır (1987: 30- 31) Ahmet Mithat da dâhil birçok yazarın annesinin geçmişlerinin köleliğe dayandığını belirtir. Bu yüzdendir ki yazarlar eserlerinde köleliğe ve bu kurumun çıkmaz hâllerine değinmeden edemezler. Bir diğer nedense erkek kahramanların meşru biçimde sevda ve aşk tecrübelerini yaşabilecekleri kişiler oluşlarıdır.

Namık Kemal, Dilaşup'un köle oluşunun insani bir durum olmayışı yönünde açık bir tavır sergilemez. Has-Er (2000: 15), Namık Kemal'in Dilaşup'un sosyal durumunu devrin şartları içinde tabii saydığını ifade eder. Ahmet Mithat'sa insanların hür olmaları gerektiğini savunur ancak Batı kültürüne karşı Doğu kültürünü savunduğundan İsmail Parlatır'ın da (1997: 129) söylediği gibi Osmanlıdaki köleliği Batı'daki kölelikten üstün ve ayrı tutar.

Seçilen kadın kahramanlar kölelik sınırları içinde ve roman yazarlarının tezlerinin izin verdiği ölçülerde var olmuşlardır. Dilaşup, "Romanda kusursuz olan tek kişidir. O bize saflığıyla, sadakati, çıkar gözetmeyen kişiliğiyle, kendini esirgemezliğiyle tanıtılır. Dilaşup, efendisinin yanlışları ve aşırılıklarını canıyla ödeyen suçsuz kurban durumundadır." (Dino, 2008: 102)

Dilaşup; Ali Bey Mahpeyker'den uzaklaşsın diye annesi tarafından eve cariye olarak getirilir. Yazar, Dilaşup'u Mahpeyker'le şöyle kıyaslar: "Dilaşup, Mahpeyker'den karşılaştırılmayacak derecede güzel olduğu gibi masumluk ve sadakati güzelliğinin kıymetini kat kat artırır." (118)

*Felâh Bey ile Rakım Efendi* romanında Rakım'ın hâline acıyarak eve aldığı Canan da en az Dilaşup kadar iyidir. Anne kadar değer verdiği dadısı Fedayi Kalfa, Canan'ı "Ne de can sevecek bir kız! Sen bana bunu can yoldaşı diye almadın mı? Adı Canan olsun." (33) diyecek kadar candan ve iyi bulur.



Namık Kemal

Canan'la Dilaşup köle olmalarına rağmen kendilerini geliştirirler. Canan, Rakım sayesinde piyano dersleri alır, Türkçenin yanında Fransızca'yı da öğrenir. Dilaşup romanda "Terbiyesi güzelliğinden daha üstün... Oldukça iyi okuma yazma biliyor, güzel sesi var, gayet piyano çalıyor. İğne işlerinin hepsinde Avrupa kızları kadar marifetli. Hele huyu, melek gibi!.." (99) şeklinde ifade edilir.

Dilaşup güzelliği ve terbiyesiyle Mahpeyker'le karşılaştırılır ama ona ve duygularına romanda ayrılan kısım Mahpeyker'den çok azdır. Yazar kötü tipin özelliklerinin altını çizmek için olacak Mahpeyker'e fazlaca yer ayırırken Dilaşup'a hem az yer ayırır hem de onu düz ve derinliksiz işler. Tanpınar (1982: 401) da bu fikirdedir ve Mahpeyker'i romanın en canlı tipi olarak bulduğunu ifade eder.

Canan ise Jozefino'yla ya da Ziklas kardeşlerle kıyaslanamayacak kadar masum, akıllı, terbiyeli, güzel ve zekidir. Bir ara Rakım da -Ali Bey'in hâline benzemese de- Jozefino'yla bir yakınlaşma yaşar ancak yine idealize bir tip olan Jozefino, Rakım'a kendini değil de Canan'ı layık görür.

Rakım'ın zaten düzenli hayatına Canan yalnızca bir renk ve sevgi katarken Ali Bey "Dilaşup'la evlendikten sonra hem kalemdeki memuriyetinde hem de sosyal münasebetlerinde düzenli ve başarılı olmuştur. Dilaşup'u boşadıktan sonraysa kendisini içki, işret ve kumara vermiştir." (Has- Er, 2000: 22)

Canan Rakım'ı her şeyden çok sever. Kendisine bu kadar iyiliği dokunmuş Rakım'ın da kendisini sevdiğini öğrenince bu sevgisi daha da artar. Roman boyunca Canan, Rakım'ı sever. "Seviyorum efendiciğim. Vallahi seviyorum. Ah, ben sizi sevmez de ne yaparım? Nasıl sevmezlik edebilirim? Sevmemek elimde mi?" (115)

Dilaşup'un roman boyunca sevgisini kanıtlamak zorunda kalışı Canan'a göre Dilaşup'u daha fedakâr kılar. Dilaşup Mahpeyker'in oyununa kanan Ali Bey tarafından evden uzaklaştırılırken bile "Hanımefendiden yalnız Ali Bey'in sağlığından kendisinin habersiz bırakılmamasını" (144) isteyecek kadar aşk ve sevgi doludur. Mahpeyker'in eline düşüp her gün eziyet gören Dilaşup hâlâ "Bela yükü altında inleye inleye hayır duasına devam ediyor." (150) Dilaşup'un Ali Bey'e karşı sevgisini ve sadakatini tam manasıyla kanıtlaması canını ortaya koymasıyla son bulur. "Ali Bey'i pencereden indirinceye kadar kendinden geçecek kadar sevinir ve dünyada yaşadığı bu mutluluk hâlinin rüya olabilmesi ihtimalinden başka hiçbir düşünce onu üzüntüye sevk edemezdi." ( 172) Dilaşup, üşüyüp Ali Bey'in unuttuğu paltosunu üzerine çekip bayılınca Hırvat adlı katil, karanlıkta onu Ali Bey zannedip öldürür. Böylece Dilaşup aşkı için en büyük fedakârlığı göstermiş olur.

Yaşadıkları ev ve aile ortamlarına huzur getirmeleri, sevgi dolu olmaları ve kötülüğü hiç düşünmemeleri yönünden Dilaşup ve Canan tipleri bu çalışmada "kanatsız melek" tip olarak işlenmiştir.

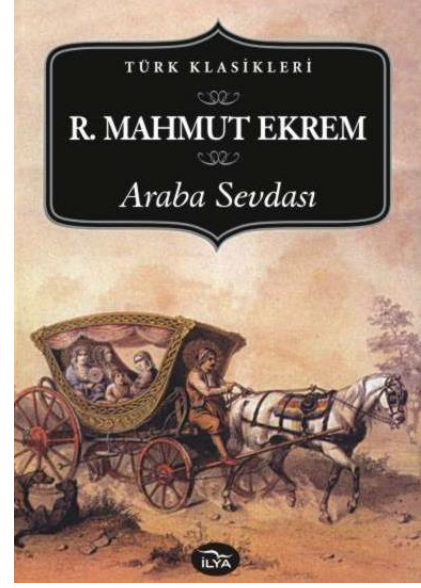
### 3. Budala Tipler

Budala tip sınıflamasında *Araba Sevdası* ve *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanları merkeze alınarak Bihruz Bey ile Felatun Bey üzerinden Batı'yı yanlış anlayan kişilerin budala durumuna düşüşleri ele alınmış ve dönem insanına ilişkin tespitler yapılmıştır.

Bihruz ve Felatun Beyler, bu başlık altında değerlendirilmeden önce neden "budala" bir hâl aldıkları üzerinde durulur. Aileleri, ev yaşamları, eğitim seviyeleri hakkında genel bilgiler verildikten sonra tespit edilen "budala" hâlleri belirtilir. Seçilen romanlardaki iki tip de alafranga yaşamı seçtikleri için budala durumuna düşmezler. Kültürlerine, geleneklerine yabancı kalmaları, kendi dillerini, edebiyatlarını ve yaşam şekillerini aşağıladıkları; beğendikleri, benimsemeye çalıştıkları Batı kültür, dil ve edebiyatına da vakıf olamamaları nedeniyle komik ya da budala durumuna düşerler. "Gerek komik gerek trajik olarak kültürlerine ihanet eden ve kaçınılması gereken tipler olarak anlatılırlar. Bu tipler içinde Bihruz Bey'in birkaç kardeşi de olur. Bunların içinden ilk ortaya çıkanlardan biri Ahmet Mithat'ın Felatun Bey'idir." (Mardin, 1991: 43)

Öncelikle her iki tipin de babaları tarafından yanlış eğitildikleri, bir şekilde tembel, içi boş ama cilalı bir görünüm aldıkları tespit edilir. Felatun Bey'in babası "Öyle tahsil görmüş bir adam olmadığı gibi çocuğunun tahsiline nezarete dahi vakti olmadığından, oğlunun mektebe gidip gelmesini ve Fransız hocasının dahi eve gelip gitmesini bir çocuğun terbiyesi için kâfi görürdü." (18) Bu durum böyleyken Bihruz Bey'in hâli de "Paşa mahdumunu dört işlemden, yazımdan, okumadan kendisi sınava çekerek eğitimini yeterli bulma"(14) şeklindedir. İyi eğitim alamayan iki gencin de babaları yani bir tür öğretmenleri hayatlarını kaybedince her ikisi de başıboş kalırlar ve zaten çok da düzgün olmayan yaşamları tümenden alt üst olur. Bihruz ve Felatun Beylerin "kendilerini koruyacak ya da yönlendirecek bir rehberleri yani babaları ya da klasik eğitimleri yoktur." (Parla, 2009: 35)

Her iki tipin de babalarının zengin olmaları ve oğullarına büyük bir servet bırakmaları, mirasyedi olmaları kadar bu iki gencin Fransızca'yı ve Batı kültür, edebiyatını beğenmeleri de ortaktır. Bu ortaklık görülür ki tembellik konusunda da üretmeden tüketmede de devam eder. "Bihruz Bey'in bütün dünyası Fransız hayatı ve modasını taklittir. Günlük yaşamının büyük kısmında yemekte, okumakta, çalışmakta bu tarz hâkimdir. Bunun dışında Beyoğlu'nda giyinme, kahvehanelerde dolaşma, kitapçılardan Batılı romanları özenle seçme büyük bir zevktir." (Parlatır, 1984: 267- 271)



Felatun Bey de Batılılaşmayı hep yüzeysel algılar. "Giyimine çok düşkün varlıklı bir ailenin çocuğudur. Para harcamada sınır tanımaz. Ona göre Batılılaşmanın ölçütü iyi giyinip lüks yaşamak ve gezip eğlenmektir." (Solmaz, 2015: 835- 850)

Her iki tipte bulunan bir başka ortaklık kendi dil ve edebiyatlarına olan uzaklıklarıdır. *Araba Sevdası*'nda yazar, Bihruz Bey'i sevgilisine kendi dilinde mektup yazamayacak bir hâlde anlatır. Romanın hacim olarak da önemli bir kısmını kaplayan diline ve edebiyatına hâkim olamayış durumu "siyehçerde" kelimesinin kullanımıyla sonlanır. Bihruz Bey, "Böyle çirkin sözleri niçin şiire sokmalı? Safi Bey'in hakkı var: Türkçede şiir yoktur." ( 79) diyecek kadar kendi edebiyatına düşmandır. Felatun Bey'de de durum farksızdır. Felatun Bey'in İngiliz Ziklas ailesinin kızları karşısında onlardan daha bilgisiz olduğu anlaşılınca arkasından Rakım " Ne fazlı ne cehli hakkında bir harf söylemeyip yalnız kendi işleriyle meşgul olurlar." (44)

Aldıkları eğitimin yetersizliği ilk olarak konuşmalarında yansımaları bulur. Bihruz Bey, ara sıra uğradığı kalemde arkadaşlarına yazdığı mektup nedeniyle rezil olur. "Bihruz Bey bir suç işlemiş, suçu yüzüne vurulmuş gibi kızarıp bozarak alık alık arkadaşlarının yüzlerine bakmaya, arkadaşları da bu antika şarkıyı nereden bulup ne için yazdığını ve neden dolayı anlamını bu kadar merak ettiğini başka başka sorup beyefendiyi alaya almaya başladılar." (139) Bu alaya alınma hâli hiç bitmez. Aynı komik hâllere düşerek "budala" damgasını yemek Felatun Bey için de geçerli olur. Ziklas ailesinin kızları Felatun'un kendi dilindeki harfleri bile bilmediğini görürler. "Biz hoca efendinin verdiği dersleri o risaleye muvafık değil ondan daha âlâ bulmaktayız, diye kız risaleyi açıp huruf-ı mezkureyi gösterir." (43)

Çalışmadaki bu iki tipi, züppe ya da yanlış Batılı yapan ve "budala" bir hâle sokan bir diğer husus da giyim tarzlarıdır. Her iki romanda da bu tipler alafranga tipi varoluşlarını kendilerini göstermeleriyle yani giyim kuşamlarıyla somut kılarlar. Felatun Bey'in giyim tarzı yazar tarafından "Hani ya Beyoğlu'nda elbiseci ve terzi dükkânlarında modaları göstermek için mukavvalar üzerinde birçok resim vardır ya! İşte bunlardan birkaç yüz tanesi Felatun Bey'de mevcut olup elinde resim, endam aynasının karşısına geçer ve kendisini resme benzetinceye kadar mutlaka çalışırdı." (22) olarak anlatılır. Roman ilerledikçe görülür ki Felatun Bey, bu kıyafet seçimleri nedeniyle yalnızca komik durumlara düşmez. Evlerine gittiği Ziklas ailesi bile onu garip ve budala bulur. Zorla dansa kaldırdığı Margeret'in ayağına basmasıyla dengesini kaybederek yaptığı hareketle zaten dar olan pantolonu yırtılır. Bunun ardından "Huzzar bu hâli görünce kahkahalarını bir türlü men edemediler. Felatun ise 'Adiyö' demeye dahi vakit bulamayarak hemen payandayı çözdü, savuştu." (72) Yazar, o gece Felatun Bey'in alafranga görünmek niyetiyle "donsuz giyinmek mutadı"nı yerine getirseydi düşüğü durumun daha da kötü olacağını söylemeden edemez.





Recaizade Mahmut Ekrem

Benzer budala ve zavallı hâller Bihruz Bey için de geçerlidir. O da varoluşunu insanlara görünme yoluyla gerçekleştirmeye çalışır yani bunu giyimiyle yapar. "Buranın pek modern ve özellikle kendi arzusu yönüyle kılık kıyafetini, özelliklerini göstermeye uygun olacağını anladı." (19) Bihruz Bey için giyim konusunda önemli olan rahatlık değil de iyi görünmektir. "Kışın; örneğin kara kışın içinde açık bir hava görünce giyimindeki süsü göstermek için dar ve incecik ceket giyip... araba kullanmak hevesiyle en güçlü poyrazın karşısında tiril tiril titremiş [...] en kızgın güneşin altında haşım haşım haşlanırdı." (16)

Bihruz Bey ve Felatun Bey romanda görülür ki babalarından kalan serveti iyi idare edemezler. Bihruz Bey'in ekonomik yıkımına, sonunu düşünmeden yaptığı lüks harcamalar neden olur. Bu ekonomik sıkıntı ve parayı idare edemeyişi de bir budalalık örneğidir. "Romanda işlenen ana yanlış ekonomik çöküntü ve Bihruz Bey'in bunu anlamadaki yetersizliğidir... Her kitap alımında öğretmeni tarafından aldatılır ve sonunda arabasını elden çıkarmak zorunda kalır. Her yeni ekonomik çöküntüyü kayıtsızlıkla karşılayabilmekte hatta bir çıkar konusu sayabilmektedir." (Finn, 2013: 86) Bihruz Bey budaladır ve tedbirsizdir. Aynı durum Felatun Bey'de de vardır. Ancak ondaki durum biraz daha farklıdır. Polini adlı kadın nedeniyle serveti kumarda ve eğlencelerde bitip tükenmiştir. Ancak Rakım'ın tüm uyarılarına rağmen o da bildiğini okuyarak budala durumuna düşer. Moran (1983: 219) Felatun ve Bihruz Beyleri servetlerini aptalca tüketen züppeler olarak tanımlar.

Her iki tipte de kendini kıyafetleriyle gösterme ve ille de görünme arzusu narsisizme varacak derecededir ve Batılı âdetler ya da davranışlar saplantı hâlini alır. Bu saplantı ve tutku durumu da onları fazlasıyla boş ve budala yapmıştır. Yanlış Batılılaşan iki tipi budala hâle getiren bir diğer özellikleri de aşklarıdır. Felatun Bey, Ziklasların güzel ve akıllı kızlarını elde edemeyeceğini anladığında evin çirkin Fransız aşçısına ve daha sonra da sırf Batılı olduğundan kaba ve düşkün kadın Polini'ye âşık olur. Bunlar, Batılı zevk ve tutkunun Felatun Bey'deki aşka dair yansımalarıdır. Onun için önemli olan sadece Batılı olmak ya da Batılı görünmektir. Romanın sonlarında Felatun Bey, Polini tarafından kandırıldığını "İşte ne kadarsa hepsini yoldu!.. Ah, birader, sen bana pek doğrusunu söylemiştin." (175) diyerek Rakım'a anlatır. Artık tüm servetini ve itibarını yitirmiştir. Zorlukla bulduğu mutasarrıflık görevini yapmak üzere birçok borçla İstanbul'dan ayrılır.

Bihruz Bey'in aşkı sahte ve görüntüdedir, yüzeyseldir ve platoniktir. Kendi arabası kadar şatafatlı ve güzel olan bir arabanın içinde gördüğü için âşık olduğu sarışın hanımın

peşinden roman boyunca koşar. Keşfi Bey'in söylediği yalanlar bu sahte aşkı daha da hayali kılar. Çünkü yazdığı mektuplardaki dil kadar kendi yaşamı da aşkı da sahte ve sathidir. Bihruz Bey budaladır çünkü ne kadar yalancı olduğunu kendi de bildiği Keşfi Bey'in her sözüne inanıp Periveş'e dair haber almaya uğraşır durur. "Zavallı Bihruz Bey hayalinden bile geçmiyordu ki içerisinde İzmir'e gidecek bir adamın gelmesini saatlerce bekleyip kaldığı vapur İzmir'e değil Trabzon'a, Karadeniz'e gidecek bir vapurdu!" (218) Batılı olma yolunda uğraş veren Bihruz Bey her konuda hüsrana uğrar ve servetinin çoğunu da kaybeder.

Yapılan değerlendirmelerden hareketle Bihruz ve Felatun Beylerin Batılı olma isteklerine sıkı bağlılıkları nedeniyle giyimden konuşmaya ve aşklarına kadar kendi toplumlarına eğreti oldukları ve budala düştükleri görülür.

#### 4. Çelme Takan Tipler

*Araba Sevdası*'nda Keşfi Bey ve *İntibah*'ta Abdullah Efendi taşıdıkları kişilikler bakımından değerlendirildiklerinde olayların olumsuz gelişmesinde bizzat kötücül fikir ya da olumsuz tavırlarıyla romanın seyrine etkide buldukları görülür.

Keşfi Bey, eserde çok üzerinde durulmuş ve işlenmiş bir tip değildir ancak başkışı Bihruz Bey'in hayatında önemli etkileri olan biridir. Keşfi Bey de Bihruz Bey gibi romanda yaşadığı topluma yabancı ve alafrangalaşmış olarak ele alınır ama yazar onun bu özelliğinin değil de yalancı kişiliğinin üzerinde durur. Söylediği yalanlar onun için bir oyun gibidir. Oynadığı oyunun sonunu düşünmeyecek kadar da bencildir. "Yalanı kimseye zarar vermek düşüncesiyle söylemez. Ancak söylediği yalanların sonucunun bir kimse için zararlı olup olmayacağını da düşünmez. Onun içindir ki iş arkadaşlarıyla diğer dostları kendisini "Kırk yalan veya yalancı yahut şakacı Keşfi Bey" diye anarlar." (162)

Hiç düşünmeden söylediği ve yine diğer yalanlarında olduğu gibi sonunu düşünmediği bir yalanı Bihruz Bey'in hayatını değiştirir. Çamlıca'da landosuyla görüp âşık olduğu Periveş Hanım'la ilişkin bu yalanlar romanın aynı zamanda önemli bir kısmını da oluşturur.

"Birinci görüşmeden önce 'Periveş Hanım'ı tanırım, bizim köyden belki de bizim mahalledendir.' sözü yalandı... Bihruz Bey bahçede Periveş Hanım'ı izlerken 'Haset, haset!' diye haykırması da sırf yalandı... 'Bu gece mehtap pek parlak olacak.' demesi de gerçek değildi... Periveş Hanım'ın tifoya tutulup vefat ettiğini, ailesinin Kızıltoprak'ta kira ile bir köşkte bulduklarını, kendi kardeşinin köşke gidip hanımla görüştüğünü söylemesi de koca başlı ve elli ayaklı yalandı." (164-165)

Keşfi Bey roman boyunca söylediği yalanlarla Bihruz Bey'i oradan oraya koşturur ve mutsuz eder. Bihruz Bey, saf ve budaladır. O yüzden Keşfi Bey'in yalanlarına kanar.

Böylelikle Keşfi Bey, üzerinde hiç düşünmeden söylediği yalanlarıyla Bihruz Bey'e çelmeler takmış olur.

Namık Kemal'in *İntibah* romanında Ali Bey'in sonunu hazırlayan, hain tuzaklarıyla onun hayatını mahveden kişi Mahpeyker'in dostu Abdullah Efendi'dir. Romanda "Birkaç çürük diş ile çirkinliği iğrençlik derecesine ulaşan ağzı, gayet geniş; bıyığı, sakalı ise uyuz hayvan tüyü kadar seyrek bir insan olarak ahlakının kötülüğünün üstat elinden çıkma cisimleşmiş bir resmi hükmünde olan o iğrenç görüntüsüyle..." (103) tasvir edilerek hayatta bütün kötülükleri yapabilecek şeytanî vasıfları olan biri olarak anlatılır. Yazar, Abdullah Efendi'yi "Ussal öğelerle natüralist yöntemler de kullanarak irkiltici çirkinliğiyle anlatır." (Dino, 2008: 93) Bu çirkinlikteki bir adam kendinden beklenildiği gibi davranır ve Ali Bey'le Dilaşup'u ayırmanın çok kolay olduğunu Mahpeyker'e "Siz bana kızın ya şüphe edilecek bir hareketini araştırın ya da vücudunun gizli yerlerinde bir nişan varsa onu haber alınız. Rakibinizi zindan takımından alçak bir fahişe şekline koymak boynuma borç olsun." (130) diyerek hain planını ortaya koyar.

Her şey planladıkları gibi gider çünkü Ali Bey'i çok iyi tanır ve onun nasıl bir insan olduğunu bilirler. Böylelikle hangi tuzağın onu derinden etkileyeceğini de belirleyerek işlerini büyük bir titizlikle yaparlar. Abdullah Efendi, Mahpeyker'e "O kadar kıskanç, o derece gururlu bir Beyefendi'yi hareminden, cariyesinden ayırmakta da insan güçlük çekerse dünyada kolay sözünün manası kalmaz... Bin kere yaptığımız şey!" (130) diyerek bu işlerde yani insanlara iftiralar atıp tuzaklar kurmada ne denli başarılı ve tecrübeli olduğunu da kanıtlar.

*Araba Sevdası* romanındaki Keşfi Bey de romanın başkişisi Bihruz Bey'i mutsuz eder ama ondaki "çelme takma" davranışı daha çok çocukça ve anlamsız şakalar yapma isteğiyle açıklanabilirken *İntibah* romanındaki Abdullah Efendi'de bu hâl tam manasıyla kötücül ve şeytanî bir şekil alır. Ancak niyetleri ve izledikleri yollar farklı olsa da her iki kahraman da başkişilerin hayatlarını değiştirmiş ve onlara "çelmeler" takıp onları mutsuz etmiştir.

## 5. Koltuk Değneği Tipler

İlk dönem romanlarımızdan olan *İntibah* ve *Dürdane Hanım'* ın tipik özelliklerinden biri iyi ve kötünün kesin ayrımlarla yazar tarafından belirlenmesidir. Bu iyi ve kötü karşılaşmasında ahlaki ve toplumsal olanı yani "iyi"yi yazar ulular, "kötü" ise okuyuculara ibret olsun diye cezalandırılır. Kötülükle iyiliğin karşılaşmasında iyiler sürekli acılara maruz kalıp savrulurken onların ayakta kalmalarını isteyen, onlara yardım eden ve bir tür "koltuk değneği" olan kahramanlar da olayın akışına katkıda bulunurlar. Ahmet Mithat Efendi'nin *Dürdane Hanım* romanında Ulviye Hanım, *İntibah* romanındaysa Atıf Bey "koltuk değneği" tiplere örnek verilmiştir.



Ahmet Mithat Efendi

Ulviye Hanım, içindeki erkek yanı Dürdane Hanım'a yardım etmek için çıkarır ya da bu yanının farkına böylelikle varır. Romanda Ahmet Mithat'ın aklın ilkelerine dayandıramadığı bir nedenden ötürü "On sekiz yaşındaki bir kızın böyle melek gibi masum olması mümkün değil. Elbette Dürdane'nin birtakım sır ve korkuları var, olmalı da. Eğer

bunları keşfedersem bana her şeyden büyük bir eğlence çıkar." (59) düşüncesiyle Ulviye Hanım yalı komşusu Dürdane Hanım'ı izler ve tıpkı umduğu gibi bir sırra ulaşır ama Dürdane Hanım'ın zor bir durumda olduğunu da öğrenir ve "Dur öyleyse Dürdane'nin intikamını ben alayım." (72) der. Dürdane Hanım, tutkularının esiri olup Mergup adlı çapkın bir gençle birlikte olur. Ondandır hamile kaldığını anlayınca da evlenmeleri gerektiğini söyler ama Mergup kendisiyle evlenmeden birlikte olan bir kızla asla evlenmek düşüncesinde değildir. Burada Ulviye Hanım, Dürdane için bir tür "koltuk değneği" vazifesi görür ama bu yardımlarını gizliden ve erkek kılığında yapar. Önce Mergup'la konuşmayı dener ama olmayınca "Ya Dürdane'yi bir haftaya kadar nikahlarsın ya da seni öldürmek boynumun borcu olur; tercih sana kalmış!" (89) diyerek tehdit eder.

Bu yardımlarının yanında Dürdane Hanım'a asıl yardımı Ulviye Hanım, doğum sırasında yapar. Her şeyi yakından takip ettiği için erkek kılığına girerek bir ebeyi de gizlice gece vakti yalıya sokma yöntemiyle bebeğin doğumunu sağlar. Hatta bebeğin bakımını da üstlenir. Roman boyunca içinden gelerek bütün zorlukları yenip Dürdane Hanım'a her türlü yardımı yapar.

*İntibah* romanında başkişi Ali Bey'in yanında duran ve yakın arkadaşı olan Atıf Bey roman boyunca iyilikleriyle Ali Bey'in ayakta kalmasını sağlamaya çalışır. Ali Bey Mahpeyker'le tanışana hatta onun dünyasına kapılana kadar diğer ilişkilerinde olduğu gibi Atıf Bey'le kurduğu ilişkide de sağlıklıdır. "Uzun uzadıya vakitlerden, tecrübelerden sonra dostluk kurmak için kalem arkadaşları arasında kendisiyle aynı yaşta ve bir dereceye kadar aynı yaradılıştaki olan Atıf Bey'i seçti. İki delikanlı hemen hemen sürekli beraber gezerler ve iki günde bir yekdiğerinin evinde buluşurlardı." (57) Atıf Bey, dayısı Mesut Bey'in Mahpeyker'in ne karakterde bir kadın olduğunu anlatması üzerine Ali Bey'i uyardırmaya çalışır ama onun kendi doğruları dışında bir şeyi göremeyecek vaziyette olduğunu da anlar. Ali Bey bir süre Mahpeyker'e beslediği güçlü tutkuyla savaşırdı hatta bundan kurtulabilmek için Atıf Bey'le daha çok vakit geçirmeye başlar. "Atıf Bey'in yanında bulduğukça o kadar şiddetli bir elemi saklamak için zihnini son derece meşgul etmeye mecbur olduğundan can yakıcı, korkunç hayalleri ara sıra unuttur gibi olurdu." (71) Bir süre sonra Ali Bey'in kendisiyle

savaşında Mahpeyker'e olan hisleri galip gelir ve annesi bu durumdan oğlunu kurtarmak için Atf Bey'e başvurur.

Ali Bey'in annesi Atf Bey'in evinden oğlunu düştüğü beladan nasıl kurtaracağına dair bir fikirle ayrılır. Bu fikri Atf Bey'in dayısı Mesut Bey verir. "Evinizde Ali Bey'in huyuna uygun düşecek bir güzel cariye bulundurmalıdır. Şeytana üstün gelmek için melekten yardım istemek gerekliliği gibi kötü yola düşüren bir güzelliğin tesirini olsa olsa masumiyet rengiyle süslenmiş bir güzellik etkisiz hâle getirebilir." (94) Atf Bey her türlü arkadaşının yardımına tüm iyi niyetiyle koşar ama gelişmeler bir süre sonra Ali Bey'i tekrar düştüğü batağa doğru çeker. Eve Ali Bey'i kurtarma ümidiyle alınan Dilaşup'un Mahpeyker'in kurduğu tuzakla evden uzaklaştırıldığı günlerde Atf Bey, vazifesi nedeniyle Rumeli'dedir. Dayısı Mesut Bey olup biteni Atf Bey'e anlatır ve yine tüm insani hisleriyle "Son derece kardeşçesine ve gayet şefkatlice hatırlatmalar ve uyarılarla dolu uzun bir mektubun sonunda içinde bulunduğu maddi sıkıntının haber alındığından bahsederek borç alarak kendisine her ay sarraftan alınmak üzere bin kuruş havale ettiğini..." (154) bildirir. Ancak bu yardım da Ali Bey'in düzelmesine yaramaz ve kendi tutkularının peşinde giden Ali Bey'i hiçbir "koltuk değneği" ayakta tutamaz.

### Sonuç

Tanzimat Dönemi'nin önemli ve ilk romanlarından olan *Felatun Bey ile Rakım Efendi*, *İntibah*, *Araba Sevdası* ve *Dürdane Hanım* romanları hem edebiyat tarihinde belli özellikleri taşımaları hem de yazarlarının sanat anlayışlarını göstermeleri bakımından değerli eserlerdir. Bu romanlara tiplerinin reel dünyada yansımaları ve kendi devirleriyle ilişkileri yönünden bakılmıştır. Özellikle seçilen tiplerin okuyucuda uyandırdığı algı üzerinden ve temsil ettikleri insan özellikleri yönünden yapılan çeşitli sınıflandırmalarla Tanzimat romanına tip bağlamında yaklaşmıştır.

Çalışmada sanatçıların kadına, Batı kültür ve edebiyatına tavrı karşılaştırılır ve Tanzimat'ın ilk dönem romanlarının tipler üzerinden sosyal ve psikolojik özellikleri çıkarılır. Burada "erkeksi-anaç" tip ve "kanatsız melek" tip örnekleriyle devrin kadın algısı da ortaya konmuş olur. Yazarların tiplerine yükledikleri işlevlerle kadına biçilen değer ve hürriyet sınırları da değerlendirilmiştir.

"Budala" tip örnekleri Türk edebiyatının bilinen ilk alafranga tipleri olup yalnızca Batı'yı algılayışlarının yanlışlığı üzerinde değil eğitimlerinden başlayarak aile hayatlarına kadar tespitlerde bulunulup niçin "budala" hâle düştükleri işlenmiştir. Felatun Bey ve Bihruz Bey'deki ortak "budala" hâller Türk insanının Batı'yı algılama ve bu algıyı yaşamına uygulayıştaki yanlışlıkları içermesi yönünden önemlidir.

"Çelme takan" tipler ve "Koltuk değneği" tipler romanda işlevleri yönünden yani olayın akışına katkıları yönünden incelenmiştir. Çünkü arka planda kalan bu tipler sanatçılar tarafından işlenmemiş, duyguları ve karakterleri çok da anlatılmamıştır. Çalışmada bu tipler ön planda tutulan tiplere yardımları ya da olumsuz etkileri yönünden değerlendirilir.

Yapılan tip sınıflandırılmalarıyla kişi-toplum ilişkileri ve bunun sosyal hayata yansımalarının yanı sıra yazarların ve devrin kişilere, olaylara bakışlarını görme anlamında Tanzimat ilk romanlarının önemli ve zengin içerikler taşıdığı görülür.

### Kaynakça

- Adler, Alfred. (2015). *Sosyal Roller ve Kişilik*. (çev. Turhan Yörükân). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi. (1999). *Dürdane Hanım*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi. (2015). *Felatun Bey ile Rakım Efendi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ceran, Dilek. (2002). "Mürebbiyelik ve Türk Romanında Bazı Mürebbiye Tipleri". *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 12: 215- 227.
- Dino, Güzin. (2008). *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Finn, Robert P. (2003). *Türk Romanı (İlk Dönem, 1872- 1900)*. (çev. Tomris Uyar), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Fordham, Frieda. (2015). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*. (çev. Aslan Yalçınar), İstanbul: Say Yayınları.
- Has-er, Melin. (2000). *Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Kahramanlar*. Ankara: AKMB Yayınları.
- Kandiyoti, Deniz. (2007). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Karabulut, Mustafa (2003). "Tanzimat Dönemi Türk Romanında Kadın Üzerine Tematik Bir İnceleme". *Erdem*. 64: 49- 69.
- Mardin, Şerif. (1991). *Türk Modernleşmesi (Makaleler IV)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, Berna. (1983). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Namık Kemal. (2014). *İntibah*. İstanbul: İskele Yayınları.
- Parla, Jale. (2009). *Babalar ve Oğullar / Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parlatır, İsmail. (1984). "Türk Romanında Tipler: Bihruz Bey". *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, C: XLVIII, 390- 391: 265- 271.
- Parlatır, İsmail. (1987). *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Recaizade Mahmut Ekrem. (2015). *Araba Sevdası*. İstanbul: İskele Yayınları.
- Solmaz, Mustafa. (2015). "Taaşuk-ı Talat ve Fitnat, Felatun Bey ile Rakım Efendi ve Araba Sevdası Romanlarına Göre 19. Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı Toplumunda Değişim ve Batılılaşma". *Turkish Studies*, 10/ 4 : 835- 850.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. (1982). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Basımevi.
- Yiğitbaş, Maksut. (2015). "Tanzimat Dönemi Tercüme ve Türk Romanı", *XI. Millî Türkoloji Kongresi Bildirileri*, C: 1 İstanbul.

# Latife Tekin ile Cengiz Aytmatov'un Romanlarında Gelenegin Kurgusal İşlevi ve Metinlerarasılık Bağlamında Bir Çalışma

YASİN YAVUZ\*

## Öz

Bir sanat/edebiyat akımı olarak postmodernizm Türk edebiyatında ilk defa 70'li yıllarda görülmüş ve 80'li yıllarda birçok yazar tarafından bilinçli olarak bu türde eserler verilmiştir. Bu akımın en önemli tekniklerinden birisi olan metinlerarasılık, gelenegin kullanımına kapı aralamıştır. Latife Tekin ve Cengiz Aytmatov da bu aralığı değerlendirip eserleriyle destan, masal ve halk hikâyeleri gibi geleneksel anlatılar arasında bağ kurmuş ve bu bağı işlevselleştirmişlerdir. Bu çalışmada, ortak kültürden esinlenerek Ak-Köbök destanı ve ad koyma motifi gibi geleneksel anlatıların kendisinin ya da onları çağrıştıran motiflerin Latife Tekin ve Cengiz Aytmatov tarafından nasıl işlevselleştirildiğinin üzerinde durulmuş, her iki yazarın da metinlerinde kullandığı motiflerin tespiti yapılmıştır.

**Anahtar sözcükler:** Latife Tekin, Cengiz Aytmatov, gelenek, postmodernizm, metinlerarasılık, Ak-Köbök, roman.

## THE FICTIONAL FUNCTION OF TRADITION IN THE NOVELS OF LATİFE TEKİN AND CHINGHİZ AITMATOV AND A STUDY IN THE CONTEXT OF INTERTEXTUALITY

### Abstract

As a movement of art/literature, postmodernism has firstly shown up in 70s in Turkish Literature; and in 80s, many writers has consciously produced their works in the context of postmodernism. Intertextuality, one of the key techniques of this movement, paved the way for using tradition. Latife Tekin and Chinghiz Aitmatov has also used this technique and established a bond among traditional narratives such as epics, fables, folk stories and functionalized it in their works. In this study, the traces of Ak-Köbök legend and "the motif of naming" itself or its connotations were scrutinized in the texts of Tekin and Aitmatov. In

---

\* Muğla S. K. Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları, ysnayavuz@gmail.com

brief, in the article, the traces of traditional narratives and oral culture were firstly detected and after analyzed in both writers' novels.

**Keywords:** Latife Tekin, Chinghiz Aitmatov, tradition, postmodernism, intertextuality, Ak-Köbök, novel.

## Giriş

**P**ostmodernizm, bilindiği gibi, modernizmle kısmi benzerlikler gösteren bir sanat ve edebiyat akımıdır. Bu akımın edebiyata kazandırdığı yenilikler arasında metinlerarasılık da bulunmaktadır.

Metinlerarasılık genel anlamıyla bir *yeniden yazma* işlemi olarak da algılanabilir (Aktulum 2011: 452) Roman ve hikâye gibi modern anlatılara ya da masal ve söylence gibi geleneksel anlatılara ait parçalar bir yazar tarafından kendi metninde yeniden yazılabilir.

Metinlerarasılığın birçok yöntemi vardır. Bunlara örnek olarak pastiş, kolaj, palempsest ve parodi verilebilir. "Bir metinlerarasılık/yeniden yazma yöntemi olarak 'anıştırma' ise bir metne, bir düşünceye, bir şeye doğrudan belirtmeden sezdirim yoluyla *gönderme* yapılmasıdır." (Aktulum 2011: 419) Alıntılama yapan yazar, alıntıyı bilinçli olarak ve kapalı bir şekilde yapar. Bu teknik, dayatmayla, yani işlevsel olmayacak şekilde kullanılmaz. Anıştırma yöntemi ancak işlevsel olduğu zaman başarılı bir sonuç verir.

Anıştırma yönteminde önemli olan diğer bir konu ise göndermeye oldukça yakın olmasıdır. Kubilay Aktulum'un yazınsal sözcükleri tanımlayan *Dictionary of World Literary Term*'den aktardığı şu pasaj, anıştırma ve gönderge arasındaki farkı açıklar niteliktedir: "Bir şeyi doğrudan anlamadan belirtme. Doğrudan anma bir göndergedir. Anıştırma, bir sözcüğün alıntılanması ya da bir başka yapının, kimliği söylenmeden ya da açıkça bildirilmeden anılmasıdır." (Aktulum 2000: 109)

Metinlerarasılık/yeniden yazmanın bir yöntemi olan anıştırmanın, postmodern edebiyatta yeni bir üslup denemesi için alan yarattığı görülmektedir. Latife Tekin ve Cengiz Aytmatov'un bilinçli olarak bu tekniği kullanıp eserlerinde bir başka anlatıların izlerini barındırmışlardır. Her iki yazar da geleneği anlatılarında hareket noktası olarak belirlemişlerdir. Özellikle Aytmatov'da bu durum kimlik hâlini almış, hemen her eserinde görülmüştür. Onun romanlarında masal, söylence ve destan gibi geleneksel anlatıların





izlerini görüyoruz. Bu izler, aslını yitirmez, onu anıştırır ve kurguda işlevseldir. Aynı kullanım Latife Tekin’de de vardır. Özellikle ilk romanı *Sevgili Arsız Ölüm*’de (1985) anıştırma yöntemi ile geleneği işlevselleştirmiştir. Onların eserlerinde gelenek, postmodernist anlatıların altındaki asıl kaynaktır.

Bu çalışmada bu izleri tespit edip, kurmacanın bir unsuru olarak hangi işleve sahip olduğunu göreceğiz.

### 1. Modern Zamanın Masal Anlatıcısı: Latife Tekin

1983 yılında yayımladığı *Sevgili Arsız Ölüm* adlı romanıyla yakaladığı şiirsel/masalı dili ve geleneksel anlatılara olan bağlılığını koruduğu özgün biçemi ve içeriğiyle kendisinden söz ettiren Latife Tekin, 80 sonrası Türk romanında önemli yeniliklere imza atan birkaç yazardan birisidir. Tekin, daha ilk romanıyla “alışılmış roman tekniklerinden yakasını sıyrılmış” (Moran 2015: 77) yeni bir anlatım biçimi ve tekniği geliştirmiştir. “Tekin, bu romanda, o güne kadar daha çok gerçekçi tarzda anlatılmış olan



Latife Tekin

köylerdeki ve varoşlardaki yaşamı, büyülü gerçekçi bir bakış açısıyla anlatmıştır.”(Öktemgil 2003: 37) Latife Tekin’in büyülü gerçekçiliği, fantastik yolculuğu, Nazlı Eray’dan farklı olarak, Türk dünyası destanları, “Anadolu’da hâlen daha yaşamakta olan batıl inanış ve hurafeler gibi yerli kaynakları” (Balık 2011: 26) romanlarında işlevselleştirmesinden geçmektedir. “Romandaki fantastik olaylar kâh gerçekten olmuş gibi kurmaca dünyanın bir parçası olarak sunuluyor bize, kâh kişilerin boş inançları olarak.” (2015: 89) Ancak her iki durumda da ya karakteri tamamlayan bir motif ya da kurguyu ileri taşıyan bir olay halkası olarak fantastik/geleneksel anlatım işlevselleşmektedir. Latife Tekin’le birlikte “[d]estanları/mitleri/masallarıyla bir fantastik kurmaca cenneti olan Türkiye, yıllarca dışladığı fantastik öğeye edebiyatında yeniden yer açıyordur.” (Ecevit 2013: 30)

Latife Tekin *Sevgili Arsız Ölüm*’den sonra da “toplum” ve “yoksulluk” izleklerinden kopmayarak bellek ve arayışın öykülerini anlattığı politik romanlarıyla dikkat çeker.

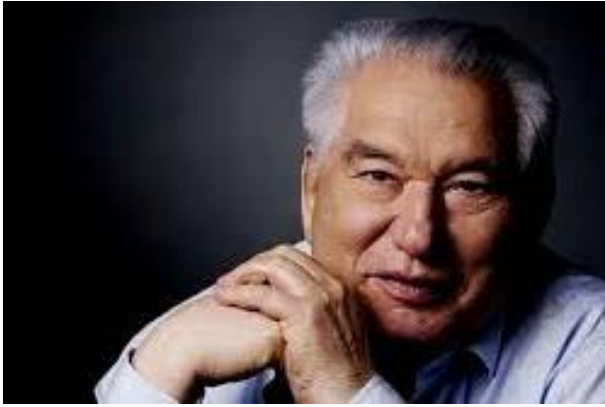
Latife Tekin’in romanlarında özellikle yoksulluk izleği ön plana çıkmaktadır. Yazar, Yıldız Ecevit’in deyimiyle “ülkenin kültüründe zamanla belirleyici bir rol oynamaya başlayacak olan kırsal kökenli varoş insanını edebiyat düzlemine taşır” (2013: 21) Böylece, taşıdığı düzlemde, sözcüklerle izlerini sürdüğü, bulup var ettiği yoksulların savunucusu olur. Her romanda yoksulluğun farklı bir yönünü, farklı bir boyutunu ele alır.

Fantastik öğeleri çağdaş teknikle birleştirerek özgün izlekleri çarpıcı bir biçimde anlatan Tekin’de roman tanımı da oldukça farklıdır. Yazar, Hasan Ali Toptaş ile yaptığı bir röportajda “Ben aslında Türkçede çok az roman yazıldığına inanıyorum.” (Toptaş 2015: 35) der. Bu söylemin anlatıbilimsel açıklamasını ise “kurgu [ve] [...] olması gereken dramatik dönüşüm[lerin]” (2015: 35) yoksunluğu ile yapar. Tekin’in ifade ettiği şey, Batı’da tanımı yapılandırılan farklı olarak kopuk, şiirsel ve büyüü/fantastik bir metni yazıyor olmasıdır.

Burada baskın gelen ve yazarın bu kaniya varmasında etkili olan asıl etken ise dildir. Tekin, yine aynı röportajda “daha çok masalımsı, destanımsı tuhaf şeyler yazıyoruz.” (2015: 35) diyerek dilin romandaki –en azından kendi romanındaki- yerini ve gücünü ifade eder. Bu yapı, özünde, Tekin’in yeni söylem arayışlarında ulaştığı uç nokta, özgün biçim ve baş döndüren dil kavgasından başka bir şey değildir. Bu eserlerin her biri Tekin’in doğa, birey, politika, yoksulluk, göç vb. sosyolojik izlekleri bünyesinde barındıran, çok yönlü külliyatını oluşturmaktadır.

Öte yandan evrensel değerleri gelenekle harmanlayarak anlatması bakımından Tekin’le paralel bir anlatıma sahip olan Cengiz Aytmatov’u ele aldığımızda her iki yazar arasındaki benzerlik net bir şekilde açığa çıkacaktır.

## 2. Cengiz Aytmatov’un Yüksek Felsefesi ve Roman Geleneği



Cengiz Aytmatov

Kırgız edebiyatı, kültürü ve diplomasisi için önemli işler yapan Cengiz Aytmatov Kırgızlar için oldukça değerli bir isimdir. Fakat Aytmatov, romanlarında yalnızca Kırgız halkının değil, bütün insanlığın, doğanın sorunlarını anlatır ve bu sorunlara çözüm önerisi sunar. Bu nedenle onun eserleri bütün insanlığa açık bir çağrı niteliği taşımaktadır. Aytmatov’un eserleri,

bütün insanlığın ortak sorunu olan savaşı ve onun insanlara verdiği zararı anlatır. Ayrıca Aytmatov, insanların doğanın dengesini bozmasına, uyuşturucu kaçakçılığına, dinde söylem özgürlüğüne, iyi/kötü çarpışmasına da değinir ve bunları eleştirir. Bütün bu izlekler, Aytmatov’un yüksek felsefenin örnekleridir.

Aytmatov’un önemli eserlerinden olan *Beyaz Gemi*’de (2016) ana karakter olan “çocuk”, yeryüzünde ne kadar üzgün, itilmiş ve yitik çocuk varsa onu temsil etmektedir. *Dişi Kurdun Rüyaları*’nın (2016) ana karakteri Abdias iyiliği temsil etse de bu yönüyle çok tutunamaz ve kötüler tarafından vahşice öldürülür. *Kassandra Damgası* ’nda (2013) Robert Bork’un ölümü ise yeryüzündeki kötülüklerin artması nedeniyle doğmak istemeyen balinaları haklı çıkarır;

bu olay, iyiliğin ve ahlakın yokluğuna işaret eder. Hatta *Kassandra Damgası*'nda Aytmatov, Filofey'in mektubu aracılığıyla insanların kötülüklerini şöyle sıralar: "Açlık, varoşlar, hastalıklar ve bunların içinde AIDS, savaşlar, ekonomik krizler, sosyal patlamalar, cinayetler, fuhuş, uyuşturucu bağımlılığı ve uyuşturucu mafyası, etnik çatışmalar, ırkçılık, ekolojik ve enerjik felaketler, denemeler, kara delikler vs. Bunlar yapay, insanoğlunun kendi ürünü." (2013: 42-43)

Aytmatov'un romanları ve romanlarında ele aldığı konular, tartıştığı, eleştirdiği her şey insanlığın daha temiz, adaletli, iyi ve özgür olması adına sessizce atılmış büyük bir çılgılık, derin bir yakınma biçimidir.

Aytmatov'un biçeminin en belirgin yönü eserlerindeki psikolojik tahlillerdir. Romanlarındaki her karakterin davranışı, düşünce tarzı ve sınıfsal konumu arasında bir bağ vardır. Aytmatov karakterlerin psikolojisine yönelerek onların düşünce yapısını şeffaf bir örtüyle okuyucuya sunar. Ancak bu, Aytmatov'un sadece psikolojiye eğildiği anlamına gelmemektedir. Onun romanlarında olay örgüsü ve mekân da oldukça önemli bir unsurdur. Sözgelimi *Beyaz Gemi* adlı romanında mekân, bir fondur. Karakteri tamamlayan yardımcı öge görevi görüyordur. Romanda olay Isık-Göl civarındaki San-Taş vadisinde geçer ve burası çocuğu tamamlayan bir öge görevi görmektedir.

Aytmatov'da olay örgüsü ise özellikle *Dişi Kurdun Rüyaları, Gün Olur Asra Bedel* (2016) ve *Kassandra Damgası* gibi romanlarında oldukça iyi kurulmuş girift, sağlam, sarkmayan yapısıyla baş döndürecek düzeydedir.

Aytmatov'un romanlarında öne çıkan diğer önemli yan ise söylem ve dildir. Yazar, masalsı bir anlatıma sahiptir. Bu, kimi zaman o kadar yükselir ki, okur, sıradan kurmaca bir metin mi yoksa söylem gücü yüksek bir masal/destan mı okuyor, tam anlayamaz ve ikileme düşer. *Beyaz Gemi*'den aldığım pasaj konuyu daha açık kılacaktır: "Az gittiler, uz gittiler, bir yaz, kış, bahar ve sonbahar, yine bir yaz, kış, bahar ve sonbahar, sonra yine bir kış, yaz, bahar ve sonbahar... insan ayağı değmemiş ormanlardan, kızgın çöllerden, ayak batan kumlardan, yüksek dağlardan, çağıl çağıl ırmaklardan geçtiler" (2016: 62) Aytmatov yukarıda pastişe bir örnek vermiştir. Yinelemelerle yakalanan şiirsellik, düşsel yolculukla desteklenerek yücelmiş ve füsunkârlaşmıştır.

Yalnızca bir yazar olmayan Aytmatov, aynı zamanda iyi bir gazeteci, zeki bir siyasetçi, güçlü ve çağcıl bir Manasçı'dır. O, evrensel romanlarının yanında mahalli söylemleri olan, köklerine, atasına bağlı, Kırgızlar için büyük bir simgedir. Aytmatov, sadece Kırgız Türklerince değil, tüm Türk dünyası tarafından sevilen ve okunan bir yazardır. Onun eserleri, Türk ortak yazınının kıymetli mirasları arasında yer alır.

### 3. Latife Tekin ve Cengiz Aytmatov'da Geleneğin Kurgusallaşması ve Postmodernizm

Latife Tekin postmodern bir teknik olan anıştırma yöntemiyle geleneği romanlarında işlevselleştirir. Bu o kadar ince bir şekilde yapılır ki, okur, bunu bir teknik olarak değil de, romanın gereği, bir parçası olarak görür. Ayrıca Tekin'de zaman kullanımı da geleneksel roman anlatımının dışındadır. Latife Tekin “zamanı ve mekânı bulanık bırakmayı yeğler [...] Geçen zamanı okur olaylardan çıkartmak zorundadır.” (2015: 79) Bu da onun postmodern yönünün bir başka örneğidir.

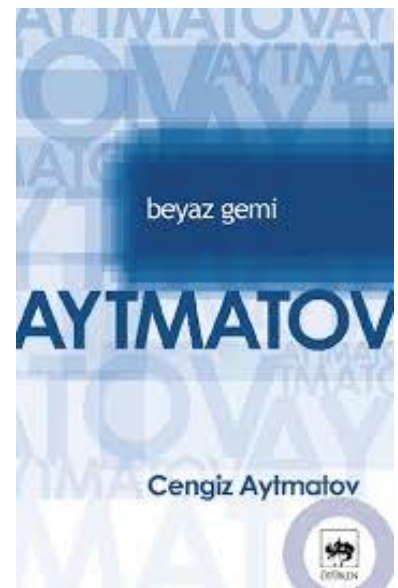
Genel bir çizgiyle motif/içerik bağlamında geleneğin izleri, teknik/biçim bağlamında ise postmodern anlatımın izleri görülür Latife Tekin'in romanında. Diğer taraftan, gelenekten beslenmesi ve bu kaynağı metninde kullanması bakımından, Latife Tekin'le benzer bir çizgide metinler üretmiştir.

Cengiz Aytmatov üzerine pek çok değerlendirme olmasına karşın postmodern yönü görmezden gelinmiş, hemen hemen hiç konuşulmamıştır. Hatta Aytmatov'da kendisiyle yapılan bir söyleşide postmodern edebiyatı kabul etmediğini ifade etmektedir. Her şeye rağmen o, postmodern bir yazardır. Romanlarında “birden fazla edebî türü aynı eser içinde kullanması,” (Bayraktar vd. 2013: 162) anıştırma yöntemiyle metinlerarası ilişki kurması, üstkurgu ve postmodernizmin birçok tekniğini kullanması onun postmodern bir yazar olduğunu göstermektedir.

Aytmatov da Tekin gibi zamanı ve mekânı bulanık bırakır. Sözgelimi *Beyaz Gemi*'de zaman hakkında net bir çıkarım yapmak mümkün değildir. Biz romanın Nine'nin çocuğunu savaşta kaybetmesinden hareketle II. Dünya Savaşı sonrasında yazıldığını anlıyorsak da kesin bir tarih veremiyoruz.

Her iki yazar da eserleriyle Türk dünyası destanları arasında metinlerarası ilişkiler kurmaktadır. Bu ilişki, geleneğin yeni metnin oluşmasında kurgusal bir işleve sahip olması sebebiyle oldukça önemlidir. Tekin ve Aytmatov kullandıkları geleneksel miti, kendi kurmacalarında sokması, onu metne yayması, geleneksel metnin orijinal hâline zarar vermemekle birlikte farklı bir okuma alanı oluşturmaktadırlar.

Bu doğrultuda, gerek çoğulcu yapısı, gerek öze bağlılık gerekse postmodern teknikleri kullanımı bakımından her iki yazar da aynı roman geleneğine sahiptir. Bu nedenle yazarların eserlerinde geleneğin kurgudaki işlevini tespit ederken bu açıdan bakılması, tespiti kolaylaştıracağı gibi, doğruluk payını da arttıracaktır.



#### 4. Ak-Köbök (Ak-Köpük) Destanı

Türk destanlarında görülen mitolojik doğumlardan bir tanesi de Ak-Köbök'ün doğumudur. Bu destanın "Kuzey Türkleri tarafından çeşitli varyantları söylenir." (Ögel 1995: 4) Destanda Ak-Köbök normal doğumu reddeder ve annesinin karnını yırtarak doğmak ister. Annesi bu duruma karşı gelir ve onun Tanrının buyurduğu yolla doğmasını ister. O zaman Ak-Köbök de normal doğumu kabul eder ve doğduktan hemen sonra babasının kılıcını alıp balık tutmaya gider. Latife Tekin ve Cengiz Aytmatov, destadaki "vaktinden önce konuşma" ögesini romanlarında kullanarak işlevselleştirmiştir.

Vaktinden önce konuşma ögesinin destadaki örneği şöyledir:

"... Ak-Köbök'ün doğma zamanı gelmiştir. Herkes toplandı. Ak-Köbök, annesinin karnında, şöyle söylenip durdu:

'- Ben bu yolla doğmayacağım! Ben annemin karnını yırtarak doğacağım!'" (1995: 4)

Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm* adlı romanında yeniden yazma örneği olarak Ak-Köbök'e, romanın başat karakterlerinden olan Dirmit'in doğmadan önce anasının karnında konuşmasıyla rastlarız: "... Ama işin aslı başkaydı. Doğan kız, anasının karnındayken iki kez üst üste, hem de Atiye'nin anasının sesiyle 'Ana! Ana!' diye çağırdıydı." (1985: 15)

Tekin'in ana karakterlerinden biri olan Dirmit, tıpkı Ak-Köbök gibi henüz doğmadan konuşmuştur. Bu konuşmayla Dirmit romana dâhil olur ve Latife Tekin de romanın geneline hâkim olan büyümlü anlatımın bir örneğini sergiler. Bu bölümün roman açısından en önemli işlevi Dirmit romana girmesi ve romanın ilerleyen bölümlerinde başından geçecek olan büyümlü/masalsı olayların, mitolojik doğumla, daha mümkün kılınmasıdır.

Cengiz Aytmatov'da Ak-Köbök'ün kullanımını oldukça farklıdır. *Kassandra Damgası*'nda yazarın sözünü emanet ettiği karakter olan Filofey'in Roma Papası'na yazdığı mektubun son kısmında sözü "Kassandra embriyoları"na bırakır. Embriyolar şöyle seslenir insanlığa: "Ben, Kassandra embriyosu! Şimdilik benimle vedalaşmak için henüz geç değil ve ben de buna hazırım. Ben, Kassandra embriyosu; birkaç gün kendimi hatırlatacak, size sinyaller göndereceğim. Ben, Kassandra embriyosu; doğmak istemiyorum, istemiyorum, istemiyorum... Ben, Kassandra embriyosu!" (2013: 24)

Yukarıda alıntılanan pasajda Aytmatov, *Kassandra Damgası* adlı romanın temel izleğini içinde barındırır: Kötülük! Aytmatov bu romanında kötülüğün kaynağına erişmiş, bunun nedenleri ve sonuçlarını ifade etmiştir. Bu sonuçlar neticesinde Kassandra embriyosu "gelecekte [onu] bekleyen felaketlerin ve acıların" endişesiyle doğmak istemez. Bu felaket ve acıların hiçbiri Tanrı yazgısı değildir, tamamı insanoğlunun marifeti sonucu ortaya çıkmıştır.

Embriyoların konuşması hem romandaki ana izlek olan kötülüğe karşı duruş hem de romanın içinde oluşan kaosun temel nedenidir. Romanın kötü kahramanlarından olan

Ordok'un başkanlık seçiminden Robert Bork'un makalesine kadar birçok yerde etkili olan bu olay romanın hareket noktasıdır. Olayları başlatan ve ileriye taşıyan önemli bir halkadır.

Ak-Köbök mitolojisi birbirinden bağımsız iki yazarda iki farklı şekilde tezahür etmiştir. Tekin'de "doğmak isteyen" karakter kurguya katılmış; Aytmatov'da ise "doğmak istemeyen" embriyo romana yön vermiştir.

## 5. Mahlas Verme Geleneği

Mahlas verme Türk destanlarında yaptıkları bir işle alakalı olarak gerçekleşmektedir. Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz Kağan'ın çok sevdiği aygırı kaybolur ve bir er dağlara girer, dokuz gün sonra aygırı yakalayıp çıkar. Dağlar erin girdiği gibi hâlâ karlıdır. Oğuz Kağan aygırı görünce çok sevinir ve bu ere "Karluk" adını verir: " Dedi: 'Baş ol Beğlere, sen de artık burada kal! Sana 'Karluk' diyeyim, ölmeyen adını al!" (Ögel 1993: 121-124)

Mahlas verme geleneği *Dede Korkut Hikâyeleri'*nde de çıkar karşımıza. Sözelimi Dirse Han'ın oğluna mahlas verme işini Dede Korkut yapar. Bayındır Han'ın ak meydanında cenk edip, bir boğayı öldürdüğü için Dede Korkut "Boğaç" adını verir. Özetle Türk mitolojisinde kişilere ekseriyetle kahramanlıkları doğrultusunda ad verilir, mahlas takılır.



*Sevgili Arsız Ölüm'*de on beş adlandırma yapılır"(Arık 2007: 165) Tekin'in kahramanları da tıpkı Türk mitolojisinde olduğu gibi yaptıkları kahramanlıkları ya da roman içerisinde yaptıkları eylemler dolayısıyla ad alır. Bu motiflerin romanın kurgusundaki işlevini şöyle açıklayabiliriz: Karakterler yaptıkları eylemler nedeniyle aldıkları ad, onları o eylemle bütünleştirir ve okur karakterin o özelliğini belleğinin bir yerine kazır. Sözelimi romanın bir yerinde Ali'ye Kore'ye gittiği için "Koreli" denir. (1985: 32) Bu okurun belleğinde yer edinir ve bu gerçek hiçbir zaman değişmez; okur, Ali'nin Kore'ye gittiğini aklının bir köşesine yazar. Mahlas verme işlemiyle aynı zamanda karakterin bir özelliği okura belletilir. Ayrıca bu adlandırmalar kalıcı değildir. Bu da karakterlerin roman boyunca aynı davranışı göstermediğini, kendi kader ve devinimleri olduğunu göstermektedir.

"Türk destanlarından özellikle *Oğuz Kağan Destanı'*nda dikkat çeken şahıslara mahlas verme, *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Berci Kristin Çöp Masalları'*nda ağırlıklı olarak kullanılır. [...] *Sevgili Arsız Ölüm'*de otuz civarı lâkap kullanan Tekin, ikinci romanında da benzer bir tasarrufla bulunur." (2007: 171)

Aytmatov'da bu motife *Beyaz Gemi* romanında denk geliriz. Romanın yönlendirici karakteri olan Mümin Dede'ye "uzak yakın herkesle çok iyi geçindiği, herkese güler yüz gösterip yardıma koştuğu için" (2016: 16) "Kıvrak Mümin" lâkabını takmışlardır. Tıpkı Tekin'de olduğu gibi bu ad, Mümin Dede karakteriyle bütünleşmiş ve okurun belleğinde yazarın oluşturmak istediği imajı yaratma konusunda yazara destek olmuştur.

Mahlas verme motifi Tekin'de metinlerarası ilişki kurup, anlatımın büyüsunü arttırarak karakterleri masalsı/büyülü kılmaktadır. Bu motif Aytmatov'da ise, Latife Tekin'de olduğu gibi, karakterin kişiliğini okur belleğinde sabitlemek gibi bir işleve sahiptir. Latife Tekin ve Cengiz Aytmatov farklı efsane ve destanlardan da yararlanmışlardır.

## 6. Latife Tekin'in Eserlerinde *Dede Korkut Hikâyeleri'nin Tezahürü*

Dede Korkut Hikâyeleri *Sevgili Arsız Ölüm*'de basit bir motif olarak değil, kurguda işlevi olan bir motif olarak karşımıza çıkar.

*Dede Korkut Hikâyeleri*'nden en bilinenlerinden biri de hiç kuşkusuz "Duha Koca Oğlu Deli Dumrul"dur. Halk arasında kısaca Deli Dumrul olarak anılan bu hikâyede Deli Dumrul'un Azrail ile konuşması ve onunla kavga etmesinin Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm*'ünde Atiye'de görürüz. Atiye Azrail ile karşılaşır onunla kavga eder ve sonra her işinin yarım kaldığını söyleyerek yalvarmaya başlar. Azrail ise, "kocasının yolunu gözlediği ve beş çocuğunu tek başına doğurup tek başına büyüttüğü için, Atiye'nin isteğini geri çevir[mez]" ve "ona yarım kalan işlerini bitirecek kadar ömür başış[lar]. (1985: 152-153)

Bu kullanım Atiye'nin roman içindeki gelgitli, netameli yaşantısının bir simgesi gibidir. Özünde bütün bu kullanımlar Tekin'in romanlarında geleneksel anlatı formunun modern roman tekniği/estetikleriyle birleşmesi sonucu ortaya çıkmıştır.

## 7. Manas ve Diğer Efsanelerin Aytmatov'da Tezahürü

Manas Destanı, Kırgız Türkleri için büyük bir öneme sahiptir. Gelenek ve görenekleri, inanışları, manevi değerleri ve diğer milletlerle olan ilişkileri hakkında bilgi veren önemli bir eserdir.

Kırgız yazarların şanslı oldukları noktaların başında Kırgız sözlü edebiyatı gelmektedir. Kırgız sözlü edebiyatının ne denli güçlü olduğunu Manas'tan yola çıkarak kestirmek mümkündür. Cengiz Aytmatov da bu geleneği romanlarında kullanır.

Manas kullanımının en somut örneğine Aytmatov'un "Yıldırım Sesli Manasçı" adlı hikâyesinde rastlarız. Hikâyenin metinlerarası bağlantılarını kuran asıl unsur ise Manas Destanı'ndan alınan bölümlerdir. Bu uzun hikâyenin ana karakteri olan Eleman'ın bir ihanet sonucu gözleri oyularak öldürülür.

“Eleman öldürülmesi ile birlikte onun biyolojik varlığı sonlandırılmıştır fakat o, fenomenolojik bir varlık olarak ‘ses’le var olmuştur. Bu nedenle *Yıldırım Sesli*’dir. Çarpan, irkilten ve uyaran bir sese dönüşür, Manas Destanı’ndan bölümler okur. Kırgızların atalar kültü ile tinsel iletişime geçme sesi olan Manas, gökte yankılanan Nayman Ana Efsanesindeki Dönenbay kuşunun Colaman’a söylediği ‘*Adımı hatırla!*’ sesi gibi, Kırgız toplumunu anımsama uzamlarına çağırarak sestir. O, ulaşamadığımız ama yine de etkisini hissettiğimiz dağların kuytularında bir ‘*yankı*’, okurun imgeleminde bir ‘ses’, ulusun belleğinde ‘ölmezlik ruhu’ olarak kalır.”(Durmuş 2009: 210)

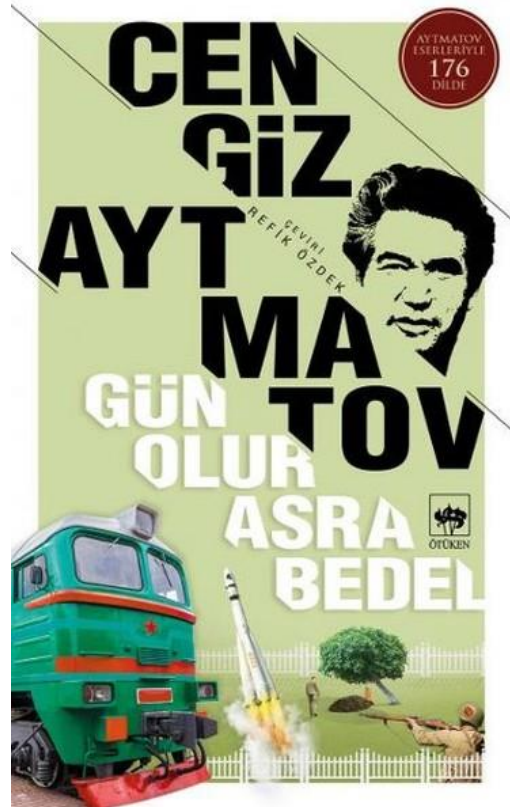
Cengiz Aytmatov Manas’ı bir izleğe yaymaktan çok, o izleğin anlaşılmasını sağlayacak ve olay halkasında etkili olacak biçimde kullanır. Eleman’ın “yıldırım sesli” olması ve halkının bilincini açan, onları atalarıyla, manevi değerleriyle buluşturan sesi “Yıldırım Sesli Manasçı” adlı hikâyeye için önemli bir özelliktir.

Bu yaklaşıma bir başka örnek ise “Mankurtluk” konusudur. Asimile olma, özünden kopma, benliğin değişimi, hafızasının yitimini Cengiz Aytmatov halk arasında anlatılan Nayman Ana Efsanesi yeniden yazar. Bu kullanım, *Gün Olur Asra Bedel* için oldukça önemli bir işleve sahiptir. Sabitcan karakterinin varlığındaki payının yanı sıra asimile olan, yabancı hayranlığı duyan Kırgızlar için de modern bir eleştiri saçağıdır.

Aytmatov, Nayman Ana Efsanesini yeniden yazarak o dönemin iç yapısını ve dinamiğini eleştirel bir şekilde tanımlar. Bu, o kadar gizil bir eleştiridir ki, Sovyetlerin edebiyata yaptığı müdahalelerden sıyrılıp baskıya gider kitap. Cengiz Aytmatov yaptığı şeyin bilincindeydi ve onun ne yaptığı çok sonradan anlaşılmıştır.

Mankurtluk izleğinin gizil bir şekilde işlendiği bir diğer eser ise *Dişi Kurdun Rüyalari*’dir. Romanın başat karakterlerinden birisidir kurt. Neden kurdun kullanıldığı sorusu bir başka Kırgız yazarın hikâyesiyle daha da açığa çıkar:

“Ne yapacaksın bunları? diye sordu yavrulara acıyan gönlünden gelen bir ses. ‘Onları köpeğe dönüştüreceğim’ diye karşılık verdi başka, soğuk bir ses. ‘Kurt hiçbir zaman köpek olamaz ama’ diye karşılık verdi gönül sesi. Soğuk ses bir kahkaha patlatıp ‘Burada yaşayacaklar, masamın artıklarıyla beslenecekler;





annelerinin, sütüyle verdiği kurtluk duygusunu kaybedecekler. Böylece köpeğe dönüşecekler.”(Söylemez vd. 2009: 102)

Tölögön Kasımbekov’un “Bozkurt” hikâyesinden alınan bu pasajda kurtların “köpeğe dönüştürülme” düşüncesi bir asimile etme eğilimidir. Türk mitolojisindeki kurt motifinin kaynağı, kurtların boyun eğmeyen, asi ve özüne olan sebatından gelmektedir. İsmail Turan Kallıncı ise “Bozkurt” hikâyesi için yaptığı çözümlemede bu alegoriyi şöyle dile getirir: “Hikâyede köpekleştirme ile sembolize edilen kavram, Kırgızları asimile etmeyi ifade eder. Hikâyenin şahıs kadrosunda bulunan köpek ise asimile olmuş Kırgızları temsil etmektedir. Köpek bilindiği gibi biyolojik olarak kurt türüyle akrabadır. Ama hikâye içinde kurdun ‘Ah zavallım! Gök sana güç vermediği için sen insanın verdikleriyle doyuruyorsun karnını. Acınacak haldesin’ monoloğu vasıtasıyla verilen düşünce, köpeğin sahibine sadık, ondan korkan ve yaşam için onun eline bakan bir hayvan olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla köpek hikâye içinde asimile olmuş Kırgızları temsil etmektedir.” (2016: 203) İşte bu nedenle *Dişi Kurdun Rüyalari*’nda başat karakter kurttur. Asimile olmayan, yani Mankurtlaşmayan Kırgız halkını temsil ettiği için.

Tölögön Kasımbekov’un hikâyesinde kurtları kaçırap, çuvalla evine götüren şahısla *Dişi Kurdun Rüyalari*’nda Taşçaynar ve Akbar’ın yavrularını çalan Bazarbay, birbirine paralel iki Mankurttur. Aytmatov bu efsaneyi tıpkı *Gün Olur Asra Bedel*’de olduğu gibi asimile olma(ma) izleği üzerinden işlevselleştirmiş ve üst-dil kullanarak simgeleştirip toplumsal eleştiri yapmıştır.

Bir başka Mankurt ise *Beyaz Gemi* romanındaki Orozkul’dur. “Çıkarıcı, tembel, despot, alkolik ve kendini beğenmiş Orozkul, konumunun verdiği gücü sınırsızca kullanır ve çevresinde terör estirir. [...] Adına yakışır bir biçimde (Orozkul – [O] Rus kulu) adeta Rus kölesi gibi Sovyet ve Rus varlığının ve mutlak iktidarının sadık uygulayıcısıdır o.” (Kara 2013: 125) “Beni görmek isteyenler ‘Sayın Orozkul Balacanoviç, makamınıza girebilir miyim?’ diye izin alırlardı. [...] Evde yalnız Rusça konuşulurdu. Köyde konuşulan kaba kelimelerle beyinlerini doldurmak ne işe yarar?” (2016: 73)

Orozkul’un bilincinden geçenlerin iç monolog tekniğiyle sunulduğu bölümden alınan pasajda okur Orozkul’un bilincinden geçenleri duyar. Bunlar tamamen Rus hayranlığı ve kendi değerlerinden kopma, dahası, bu değerleri hakir görme üzerinedir. Rus soyadı olması, çocuklarını şehirde okutup, şehirli bir kadınla evlenmeyi düşlemesi ve en fenası da Rus dilini övmesi onun artık bir Kırgız değil de Mankurt olduğunun en net argümanıdır. Peki, Orozkul’un sahip olduğu bu bilincin roman içindeki işlevi nedir? Orozkul bu bilince sahip olmasaydı, geleneklerine bağlı bir Kırgız olsaydı eğer, Mümin Dede’yi hırpalamaz, çocuk sahibi olabilir (romanda bu sorunun temel nedeni Berkey Teyze gösterilse de, Orozkul’un bu bilinçte bir karakter olması da oldukça etkilidir) ve Maral Ana’yı vurdurmazdı; dolayısıyla

romanın sonu Şu anki hâlini alamazdı. Bu nedenle işlev olarak hem Orozkuğu karşıt gŖç olarak karşımıza çıkarmıŐ hem de romanın temel izleğinin verilmesinde kilit rol oynamıŐtır. Dolayısıyla Aytmatov'un hemen her romanında ağır ya da hafif olarak Mankurt eleştirisi vardır. Kimi zaman bu Mankurt eleştirisi iŐlevleŐirken kimi zaman sadece bir motif olarak kalır.

### **Sonuç**

Cengiz Aytmatov ve Latife Tekin, romanlarında geleneksel anlatma formlarını modern tekniklerle birleŐtirip anlatımda zirveye ulaŐmıŐlardır. Her iki yazar da geleneği roman içinde eritip, onu, romanın çarkında bir diŐli yaparak, kurdukları sistemin ilerlemesinde etkin kılmıŐlardır. Bu sistemin ilerlemesinde etkili olan metinlerarasılık tekniği bu iki yazarın eserlerinde açıkça gŖrŖlmektedir. ÇalıŐmamızda bu postmodern anlatma formu ile geleneğin kurgu içerisinde iŐlevleŐmesini gŖrdŖk.

Buradan hareketle, geleneğin hiçbir zaman kaybolmayacak ŖlŖde bŖyŖk bir yazınsal değeri olduğunu, ağlar geçse, edebiyat kendine yeni kalıplar bulsa da vazgeçilemeyen, kıymetli bir hareket noktası olduğunu anlıyoruz. Ayrıca iki farklı coğrafyada, hemen hemen aynı dŖnemde kalem oynatmıŐ yazarların değer oluşturma ve değerleri gelecek nesillere aktarma hususunda Ŗslup birlikteliğini de dikkat çekicidir.

### **Kaynakça**

- Aktulum, Kubilay (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Ŗteki Yayınevi.
- Aktulum, Kubilay (2011). *Metinlerarasılık/GŖstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Arık, Őahmuran (2007). "Latife Tekin'in Romanlarında Gelenek". AtatŖrk KŖltŖr, Dil ve Tarih YŖksek Kurumu, *ICANAS 38, Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika alıŐmaları Kongresi*, Ankara.
- Arslan, Fatih (1998). "Aytmatov'un Estetiğinin Geçmişe DŖnŖk Ŗtopik / Postromantik YŖzŖ". *Doğumunun 70. Yıl DŖnŖmŖnde Cengiz Aytmatov Uluslararası Bilgi ŐŖleni Bildirileri* (8-10 Aralık) s. 45-50.
- Aytmatov, Cengiz (1995). *Yıldırım Sesli Manasçı-YŖzyŖze-Deniz Kıyısında Koşan Ala KŖpek (Hikâyeler)*. ev. Refik Ŗzdek, İstanbul: ŖtŖken Yayınları.
- Aytmatov, Cengiz (2013). *Kassandra Damgası*. ev. Ahmet Pirverdioğlu. Ankara: Elips Kitap.
- Aytmatov, Cengiz (2016). *Beyaz Gemi*. ev. Refik Ŗzdek, İstanbul: ŖtŖken Yayınları.
- Aytmatov, Cengiz (2016). *Dişi Kurdun RŖyaları*. ev. Refik Ŗzdek, İstanbul: ŖtŖken Yayınları.
- Aytmatov, Cengiz (2016). *GŖn Olur Asra Bedel*. ev. Refik Ŗzdek, İstanbul: ŖtŖken Yayınları..
- Balık, Macit (2011). *Latife Tekin'in Romancılığı*. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Ŗniversitesi.

- Durmuş, Mithat (2009). *Cengiz Aytmatov (Prestij Kitabı)*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Ecevit, Yıldız (2013). *Kurmaca Bir Dünyadan*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kallıncı, İsmail Turan (2016). "Atasözleri ile Hikâye Yazmak: Tölögön Kasımbekov'un Bozkurt adlı Hikâyesinin İncelenmesi". *The Journal of Academic Socail Science Studies* Winter III.
- Kara, Halim (2013). "Sömürgeciyi" Tahayyül Etmek: Cengiz Aytmatov'un Kurmacasında Rusların Edebî Temsili". *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 45 (45). Retrieved from <http://dergipark.gov.tr/iutded/issue/17073/178567>. 113-138.
- Moran, Berna (2014). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış – II*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, Berna (2015). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-III*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Orhan Söylemez ve Halit Aşlar (2009). *Kırgız Hikâyeleri Antolojisi*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi
- Ögel, Bahaeddin (1993). *Türk Mitolojisi-I.*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ögel, Bahaeddin (1995). *Türk Mitolojisi-II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Öktemgil, T. C. (2003). *Latife Tekin'in Yapıtlarında Büyülü Gerçekçilik*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Özcan Bayrak, Tahsin Yaprak (2003). "Cengiz Aytmatov'un Yazarlık Üslubunun ve 'Yıldırım Sesli Manasçı' Hikâyesinde İncelenmesi". *International Jurnal of Social Science*. Volume 6 Issue 4, p. 159-177, April 1.
- Tekin, Latife (1985). *Sevgili Arsız Ölüm*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Toptaş, Hasan Ali (2015). *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Türkmenoğlu, Sevgi (2015). "Latife Tekin'in Sevgili Arsız Romanında Büyülü Gerçekçilik". *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S: 54, s. 417-426.

# Ulaçların Olumsuzluk İşaretleyicisiyle Kullanımı Üzerine Bir İnceleme

DR. DUYGU ÖZGE GÜRKAN\*

## Öz

Eylemler, dil dizgesinin temel ögesi olduklarından cümle kuruluşunu belirlerler ve her eylem belli bir cümle kuruluşunu gerektirir. Ancak öge dizilişi belirli sayıdayken eylemlerin sayısı çok fazladır ve bitimli cümlelerde her eylemin olumsuzluğu yapılabilmektedir. Bunun yanı sıra ulaçlarla oluşturulan bağımlı cümlelerde olumsuzlaştırmanın belli sınırlılıkları vardır. Çünkü sözdizimsel bakımdan bir üst cümleye bağlanan ulaç cümleleri anlamsal açıdan farklı ilişkileri yansıtır ve böylece bağımlı oldukları üst cümlenin içeriğini belirli açılardan değiştirirler. Bu bakımdan ulaç cümlesi eylemine olumsuzluk işaretleyicisi getirildiğinde üst cümlenin içeriği de anlamsal açıdan bu olaydan etkilenir. Kimi durumda ulaç cümlesi eyleminin ulacına olumsuzluk işaretleyicisi eklendiğinde ulaç cümlesi ile üst cümle arasındaki ilişkide anlamsal bir değişiklik meydana gelmezken kimi durumda çeşitli değişiklikler meydana gelebilir. Bu değişiklikler *anlam bulanıklığı, dil bilgiselliğin bozulması, eklerdeki işlev değişikliği* gibi çeşitli şekillerde karşımıza çıkabilir. İşte bu çalışmada, söz konusu değişiklikler ve ulaçlarla oluşturulan bağımlı cümlelerdeki olumsuzlaştırmanın sınırlılıkları ortaya konulmaya çalışılacaktır.

**Anahtar sözcükler:** Ulaç, ulaç cümlesi, olumsuzlaştırma, olumsuzluk işaretleyicisi.

## AN ANALYSIS ON THE USE OF CONVERBS WITH NEGATION MARKER

### Abstract

Since verbs are the basic elements of the language, they determine the construction of the sentence and each verb requires a certain sentence construction. However, when there is a certain number of word order, the number of verbs is very large and every verb can be negated in finite clauses. Besides, there are certain limitations of negativization in subordinate clauses formed with converbs. Because the converb clauses, which are syntactically linked to an superordinate clause,

\* Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ozgedemir@hacettepe.edu.tr

reflects semantically different relationships and thus change the content of the superordinate clause to which they link from certain aspects. In this respect, when the negation marker is added to the verb of converb clause, the content of the superordinate clause is also affected semantically. In some cases, when a negation marker is added to the converb of the verb of the converb clause, a semantic change in relation between the converb clause and the superordinate clause does not occur, and in some cases various changes may occur. These changes can appear in a variety of ways, such as ambiguity, deformation of grammaticalization, function change of affixes. In this study, the related changes and the limitations of the negativization of the subordinate clauses formed with converbs will be tried to be introduced.

**Keywords:** Converb, converb clause, negativization, negation marker.

## Giriş

**U**laç cümleleri, temelde bir üst cümle içerisinde belirteç işlevi gören bağımlı cümle tipleridir ve bitimsiz olarak üst cümleye bağlanırlar. Bitimsiz ulaç cümleleri  $-(y)Xp$ ,  $-(y)ArAk$ ,  $-(y)IncA$  gibi özel ekler dışında  $-DXğX$  için,  $-DXğX$  zaman gibi ilgeçlerle ve  $-DA$ ,  $-DAn$  gibi durum ekleriyle kurulurlar. Ulaç cümlelerinin kuruluşuna hizmet eden  $-(y)Xp$ ,  $-(y)XncA$ ,  $-(y)ArAk$ ,  $-(y)AlI$ ,  $-DXğX$  gibi,  $-DXğX$  için,  $-DXğX$  kadar,  $-DXkçA$ ,  $-(y)AcAğI$  için,  $-mXş$  gibi vs. ulaçlar *olumsuzlaştırma* dışında herhangi bir anlamsal veya işlevsel değişikliğe uğramadan işlek bir şekilde olumsuzlaştırılabilirler. Kimi zaman ise, olumsuzluk işaretleyicisine izin vermezler. Daha açık bir ifadeyle, ulaç cümlelerinin yüklemeleri, temel cümle yüklemeleri kadar rahat olumsuzlaştırılmaz. Ulaç cümlelerinde olumsuzlaştırmanın belli sınırlılıkları vardır. Örneğin, “Çantası çalınan kadın ağlaya ağlaya helak oldu” cümlesini olumsuzlaştırmaya çalıştığımızda söz konusu cümle dil bilgisel olmaktan çıkar. Çünkü  $-(y)A$  ...  $-(y)A$  ulacı, Türkçenin en eski dönemlerinden beri en işlek eklerden biriyken ekin olumsuz biçimi işlek değildir ve belirli durumlarda, belirli eylemlerle kullanılabilir. Benzer durum,  $-DXğXndAn$  beri ulacı için de geçerlidir. Ayrıca  $-(y)XncA$  ve  $-DXktAn$  sonra ulaçları ile oluşturulan bağımlı cümle yüklemelerine olumsuzlaştırma işlemi uygulandığında, bu ulaçlarda işlevsel ve anlamsal bir değişiklik ortaya çıkmaktadır. İşte bu çalışmanın odağı ulaç cümlelerinin olumsuzlaştırılmasında ortaya çıkan söz konusu değişiklikler ve olumsuzlaştırmanın sınırlılıklarıdır.

Bu çalışmada günümüz Türkçesinin çok sayıda farklı alan ve türlerden yazılı ve sözlü örneklerini içeren bir *derlem* çalışmasından yararlanılmıştır. Bunun için veri tabanı olarak *İkili Tekrarlar Derlemi ve Türkçe Ulusal Derlemi* kullanılmakla beraber derlemler kimi zaman birtakım güncel, farklı kullanımları içermediğinden gereken yerlerde sosyal medya (blog,

facebook, twitter, whatsApp vb), günlük konuşma dili gibi çeşitli verilerden de yararlanılmıştır. Bu amaç doğrultusunda ulaç cümlelerinin olumsuzlaştırılmasında kullanılan eklerin hangi işlevlere hizmet ettiği, cümle içindeki kullanımlarının ve bu eklerin seçiminin hangi kurallara bağlı olduğu ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Öncelikle olumsuzlaştırılmasında dil bilgisel ve anlamsal açıdan herhangi bir sorun olmayan  $-(y)Xp$ ,  $-(y)XncA$ ,  $-(y)ArAk$  gibi bazı ulaçları örneklendirilecektir:

- (1) [Yoksa askerlikte boş durmayıp] Almanca mı öğrendin?
- (2) [Biz o zaman kendimizi tutamayıp] güldük.
- (3) İşte böyle Güzin, [sen olmayınca] günüm şaşkın, hırçın kara bir keçi.
- (4) [Çalışmayınca] zaman zor geçiyor.
- (5) [Karşılık vermeyerek] yavaşça kapıyı açıp dışarı çıktım.
- (6) “Hiç,” dedi, [ne dediğini bilmeyerek].
- (7) [Bunlar babamın anılarında yer almadığı için] yazmıyorum.
- (8) [Oturacak masa bulamamış gibi] dikiliyordu.

Yukarıdaki ulaçlarla oluşturulan bağımlı cümleler, olumsuzlaştırma dışında, gerek dil bilgisel gerek anlambilgisel açıdan herhangi bir role bürünmemektedir. Ancak aşağıda da görüleceği üzere  $-(y)XncA$  ulacının durumu biraz farklıdır. Çünkü  $-(y)XncA$ , temel olarak *zaman* ilişkisiyle iki cümleyi birbirine bağlarken olumsuzlaştırıldığında bazen işlev değişikliğine uğrayabilmektedir. Bu yüzden, bu çalışmanın devamında olumsuzluk işaretleyicisiyle kullanıldığında birtakım değişikliklere uğrayan ulaçlar ele alınacaktır. Bunlar  $-(y)XncA$ ,  $-(y)A$  ...  $-(y)A$ ,  $-DXğXndAn$  beri,  $-DXktAn$  sonra,  $-mAdAn$  gibi ulaçlardır.

### **$-(y)XncA$**

$-(y)XncA$  ulacının en temel işlevi “zaman” bildirmesidir. Ancak bu ulaca olumsuzluk işaretleyicisi getirildiğinde, söz konusu ulaç *zaman* ilişkisinden ziyade ulaç cümlesi ve bağı olduğu üst cümle arasında bir tür *zaman-koşul* ilişkisi oluşturmaktadır:

- (9) [Dikkatle bakılmayınca] sezilmiyor.
- (10) [Can çıkmayınca] umut çıkmaz.
- (11) [Sinek olmayınca] sıtma olmazdı.
- (12) [Olmayınca], ne yapsın?

### **$-(y)A$ ... $-(y)A$**

$-(y)A$  ...  $-(y)A$  ulacı ile oluşturulan bağımlı cümleler, Türkçede art ve eşzamanlı olarak, çok yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Genellikle eylem kökünün tekrarlanmasıyla oluşturulur. Ancak kimi durumda yakın veya zıt anlamlı iki eylemin tekrarlanmasıyla karşımıza çıkmaktadır: *dinleye dinleye*, *oynaya oynaya*, *döne dolaşa*, *düşe kalka* vb. Ekin anlamsal

işlevine gelince, bu ek sürekli tekrarlanan veya sık sık yapılan eylemleri ifade eder ve üst cümleyi bu anlamda niteler. Ekin olumsuz biçiminde ise sürekli tekrarlanmayan, sık sık yapılmayan olayları vurgulamak, bu yapılmama durumuna dikkat çekmek söz konusudur. Derlemlerde ekin olumsuzunun belirli eylemlerle yapıldığı, olumlusu kadar işlek olmadığı tespit edilmiştir. Bundan dolayı, eldeki verilere bağlı olarak burada *-mAyA ... -mAyA* biçiminin eş dizimliliği üzerine de fikir yürütülmeye çalışılacaktır:

#### a. Derlemlerden örnekler

(13) Abdülhamit ise tahta çıktıktan dört ay sonra Sadrazamlıktan istifa eden Rüştü Paşa'nın yerine, [*istemeye istemeye*] Mithat Paşa'yı getirdi.

(14) "Bizimki de yanındaymış," dedi [*istemeye istemeye*].

(15) Nedret razı olmuştu [*istemeye istemeye*].

(16) [*İstemeye istemeye*] ayağa kalktı.

(17) Ali [*istemeye istemeye*], öle öle, içinde Meryemceye dayanılmaz, patladı patlayacak bir öfke duyarak önüne oturdu.

#### b. Sosyal medya örnekleri

(18) [Okula *gitmeye gitmeye*] yazı yazmayı unuttum galiba. <http://fluidum-letale.tumblr.com/post/107519317616/> (erişim 09.05.2017)

(19) [Siz o sohbetlere *gitmeye gitmeye*] kalbiniz kararmış. Hâlbuki gitseniz göreceksiniz ki sadatlar ordadır. <https://tr-tr.facebook.com/Sadati.Naksibendi.Semer kand.Sohbetleri/> (erişim 09.05.2017)

(20) [Birini *sevmeye sevmeye*] sevmeye yabancı kalmak. <http://www.uludagsozluk.com//> (erişim 09.05.2017)

(21) İnsan [*sevmeye sevmeye*] bir işi ancak bir yere kadar götürebiliyor, sonra bir yerde tıkanıp kalıyor, adeta nefessiz kalıyor. <https://books.google.com.tr/books?isbn=6051276041> (erişim 09.05.2017)

(22) "Ben ne seve seve, ne [*sevmeye sevmeye*], kesinlikle yapmayacağım böyle bir şeyi," dedi Sancho. <http://www.birazoku.com/don-kisot-miguel-de-cervantes-saavedra> (erişim 09.05.2017).

(23) [*Gülmeye gülmeye*] nasıl gülündüğünü unutmak. <http://galeri.uludagsozluk.com/g/g%C3%BClmeye-g%C3%BClmeye-nas%C4%B1> (erişim 09.05.2017).

(24) [*Gülmeye gülmeye*] suratları maymun gibi gezenler oluyor. <http://www.wattpad.com/39724797-insanlar-ve-düşünceler-cool-olma-çabaları> (erişim 09.05.2017)

(25) Kendi sesime yabancılaştım. [*Konuşmaya konuşmaya*] demek ki ne olduysa konuşmayı unutmuşum. <https://www.youtube.com/watch?v=wmcrcqumPkKg> (erişim 09.05.2017)

(26) [*Koşmaya koşmaya*] vücut hantallaşıyor. <http://www.hardwaremania.com/forum/off-topic/guncel/cabuk-yorulmak-129006.html> (erişim 09.05.2017)

Derlemeden alınmış bu örneklerde *-(y)A ... -(y)A* ekinin olumsuzluk işaretleyicisiyle eş dizimliliğine bakıldığında eş dizimliliğin yalnızca *iste-* eylemiyle gerçekleştiği görülmektedir. Bunun dışında, internetten alınmış örneklerde de görüleceği üzere konuşma dilinde *gitmeye gitmeye, sevmeye sevmeye, gülmeye gülmeye, konuşmaya konuşmaya, koşmaya koşmaya* gibi yapılarla da karşılaşmak mümkündür. Ancak Çetintaş Yıldırım'da (2004: 58-59) *-(y)A ... -(y)A* ekinin *sev-, iste-* gibi durum bildiren eylemler dışında olumsuzlaştırılmadığı belirtilmiştir. Bu görüşü desteklemek anlamında da ekin olumsuzunun hareket ve psikolojik durum bildiren bir eylemle birlikteliği örneklendirilmiştir:

(27) \*[Bir ayağını *sürü-me-ye sürü-me-ye*] geçti yatağına.

(28) \*[Fatma Kadın *kork-ma-ya kork-ma-ya*] dipteki kapıya yönelir.

Yukarıdaki örneklerde, bir hareket eylemi olan *sürü-* ve psikolojik bir eylem olan *kork-*'a *-(y)A ... -(y)A* ulacının olumsuzu eklendiğinde cümlelerin dil bilgiselliğinin bozulduğu görülür. Ancak bu, *-(y)A ... -(y)A* ulacının hareket ve duygu bildiren hiçbir eylemi olumsuzlaştıramayacağı anlamına gelmemelidir. Çünkü, internet ortamından alınan örneklerde, *gitmeye gitmeye, koşmaya koşmaya* yapıları hareket bildiren, *gülmeye gülmeye, sevmeye sevmeye* yapıları duygu bildiren eylemleri içerirler. Yine yukarıda görülen *konuşmaya konuşmaya* yapısındaki *konuş-* ise açıklama eylemi örneğidir.<sup>1</sup>

Kısaca *-(y)A ... -(y)A* ulacının olumsuzluk işaretleyicisiyle kullanılmadığını söyleyemeyiz. Ancak ek, olumlu biçimiyle Türkçenin en eski dönemlerinden beri en işlek eklerden biriyken ekin olumsuz biçimi işlek değildir ve belirli durumlarda, belirli eylemlerle kullanılabilir.

<sup>1</sup> Eylemlerin anlamsal yapılarıyla ilgili sınıflandırmanın başlangıcı Vendler'e (1967) dayanır. Vendler, eylem türlerini *durum* (state), *hareket* (activity), *tamamlama* (accomplishment) ve *achievement* (bitirme) olmak üzere dört grupta inceler. Buna göre bilmek (know), sevmek (love), *inanmak* (believe), *durum; koşmak* (run), *yürümek* (walk), *yüzmek* (swim), *hareket; okula yürümek* (walk to school), *bir resmi boyamak* (paint a picture) *tamamlama; bulmak* (find), *ulaşmak* (reach), *kazanmak* (win), *bitirme* bildiren eylemlerdir. Ayrıca geleneksel Türkolojide eylem tanımlarından da bilindiği gibi eylemler anlamsal içeriklerine göre *hareket, durum* ve *oluş* bildiren eylemler olmak üzere genel olarak üç grupta incelenirler fakat fiziksel bir hareketi bildiren *gitmek, koşmak, yürümek* gibi eylemlerin yanında *istemek, korkmak, düşünmek* gibi mental eylemler de bulunmaktadır. Mental eylemler başka bir çalışmanın konusu olduğundan burada bu konu ayrıntılı bir şekilde ele alınmamıştır. Ancak *-(y)A ... -(y)A* ulacının olumsuzlaştırılmasının belirli eylemlerle mümkün olması ve bu eylemlerin daha çok mental olması sebebiyle bu konuya söz konusu çalışmayı ilgilendirdiği kadarıyla yer verilmiştir. Mental eylemlerle ilgili bk. M. Shatz vd. 1983: 301-321.



### *-DXğXndAn beri*

Oldukça işlek bir şekilde kullanılan *-DXğXndAn beri* yapısı zaman ifade etmesi yönüyle üst cümleye bağlıdır. Ancak ekin cümle içerisindeki olumsuz kullanımı o kadar yaygın değildir. Burada veri olarak incelenen derlemlerde ekin olumsuzluk işaretleyicisiyle kullanımına sadece bir kez rastlanmıştır.

(29) Ruhunuz ne zaman yoruldu? [Hüsni Paşa sizi koynuna *almadığından beri* mi]?

Yukarıdaki örnekten anlaşılacağı üzere *-DXğXndAn beri* ulacının olumsuz biçimiyle oluşturulmuş cümle ile üst cümle arasında bir *zaman* ilişkisinden ziyade *nedensellik* ilişkisi söz konusudur. Çünkü üst cümle olayının (ruhun yorulması) nedeni bağımlı cümle olayında (Hüsni Paşa'nın söz konusu kişiyi koynuna almaması) saklıdır.

Ayrıca internet ortamı üzerinden yapılan aramalarda ise *-mAdXğXndAn* biçiminin daha çok *olmak* yardımcı eylemiyle kullanıldığı görülmüştür:

(30) [Ellerimde ellerin *olmadığından beri*] tutunamıyorum hayata. <https://tr-tr.facebook.com/Bernaozdeen/posts/372735629449538> (erişim 09.05.2017)

(31) [Kocaelispor *olmadığından beri*], İstanbul takımları ne kadar 'rahat' değil mi? <http://www.kocaeligazetesi.com.tr/ozgurluk-ve-rasyonalizm-610446yy.htm> (erişim 09.05.2017)

(32) Öyle inanıldığı gibi, cumhuriyetin hizmetlileri onun buyruğunda çalışırken zengin olmazlar. [Armağanlar dağıtan bir kral *olmadığından beri*], herkes elinden geldiği ve başkalarından artakaldığı miktarlarda götürdüğü için, fazla bir şey kalmazdı (France 2000: 119).

Yine *-DXğXndAn beri* ulacının olumsuzluk işaretleyicisiyle kullanıldığı yukarıdaki örneklerde de bağımlı cümle ve temel cümle arasında *zaman* ilişkisinden ziyade *nedensellik* ilişkisi bulunmaktadır. Örneğin (31)'de, temel cümle olayının (İstanbul takımlarının rahat olması) nedeni ulaç cümlesi olayıdır (Kocaelispor'un olmaması).

Bununla beraber Çetintaş-Yıldırım' da (2004: 56), *-DXğXndAn beri* yapısı, ulaç cümlesi olayının tamamlanmış bir hareket olmasını gerektirdiğinden bu şekilde oluşturulmuş ulaç cümlesi olayını olumsuzlaştırmanın imkânsız olduğu ileri sürülmüştür. Bunu desteklemek amacıyla da şu örnek seçilmiştir:

(33) \* [Hemşire kan tahlilimi yap-*ma-dığından beri*] kendimi huzursuz hissediyorum.

Çetintaş-Yıldırım bu tür bir cümlelerin kurulamayacağını, tuhaf gözüktüğünü ifade etmektedir. Ancak bu cümlelerin tuhaflığı, seçilen örneğin aslında anlamsal açıdan *zaman* ilişkisini yansıtmak amacıyla kurulmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü yukarıda veritabanından veya internet ortamından aktarılan örneklere bakıldığında bunların *zaman* ilişkisinden ziyade *nedensellik* ilişkisiyle üst cümleye bağlandıkları görülmektedir.

Son olarak Twitter'dan alınan örneğe bakılırsa aynı şekilde temel cümle olayının nedeninin ulaç cümlesi olayına bağlı olduğu görülür. Bu cümlede, *-mAdXğXndAn beri* biçimi *-DXğXn için* ile aynı anlama sahiptir: *Sen bana gelmediğin için mucizelere de inancımı yitirdim.*

(34) Mucizelere de inancımı yitirdim, [sen bana gelmediğinden beri]...  
<https://twitter.com/MSelimBilgn/status/573466273159516160> (erişim 09.05.2017)

Sosyal medya ortamında, *olmadığından beri* yapısı ile oluşturulmuş sözdizimi kabullerinin dışında çok sayıda veri bulunmaktadır: [Ona aşık ol(a)*madığından beri*] kaç yüzyıl geçmişti mesela? [https://tr.fac\[ebook.com/erdemlicumleler/posts/662273400462473](https://tr.fac[ebook.com/erdemlicumleler/posts/662273400462473) (erişim 09.05.2017).

Buraya, olabildiğince mantıksal çerçevede kurulabilecek örnekler alınmaya çalışılsa da bu çalışmada amaç *-DXğXndAn beri* ulacının olumsuzlaştırılıp olumsuzlaştırılmadığı meselesi olduğundan söz konusu yapının olumsuz biçimiyle oluşturulmuş her tür cümle dikkate değerdir. Zira dil, dinamik bir sistemdir ve hazırlıksız konuşma esnasında her tür cümle kurulabildiği gibi ihtiyaç durumunda yeni bir sözdizimi kalıbı da geliştirilebilir.

#### ***-DXktAn sonra***

Türkçede en sık kullanılan ulaçlardan biridir ve bu ekin temel işlevi üst cümleye *zamansal* arka plan oluşturmasıdır. Buna göre ulaç cümlesi olayı üst cümle olayından önce gerçekleşir. Ancak ek olumsuzluk işaretleyicisiyle birlikte kullanıldığında, ulaç cümlesi ile üst cümle arasındaki ilişkide anlamsal bir değişiklik gözlenir. Yani, *-mA+DXktAn sonra* yapısı ile üst cümleye bağlanan ulaç cümlesi *zamansal* bir arka plandan ziyade *koşul* ilişkisiyle üst cümleye bağlanır:

(35) Ne var ki, [ben binecek olanağa ulaşamadıktan sonra], bana ne yarışlardan?

(36) Fakat [bunları konuşmadıktan sonra], yaşamak neye?

(37) [Bunlar olmadıktan sonra], Türkiye'de demokrasi olmaz.

(38) [Yiyecek bulamadıktan sonra] beslenmeyi öğrenmişler ne çıkar?

#### ***-mAdAn (önce)***

Üst cümle olayının, ulaç cümlesi olayından önce geldiği *-mAdAn (önce)* ulacıyla oluşturulan yapılarda, olumsuzlaştırma söz konusu değildir. Çünkü ek, kendi bünyesinde yapısal olarak olumsuzluk taşıdığı için, eke, olumsuzluk işaretleyicisi getirildiği takdirde cümleler dil bilgisel olmaktan çıkar.

(39) \*Sıcak bir yalvarışla [kapıyı tıkırdat-*ma-madan önce*] Zehra kapıyı açtı.

(40) \* [Ayrıl-*ma-madan önce*] bir anı resmi çekildi.

## Sonuç

Bu çalışmada, ulaçlarla oluşturulan bağımlı cümlelerin yüklemelerine olumsuzluk işaretleyicisi getirildiğinde, ulaç cümlesi ve üst cümle arasındaki ilişkide dil bilimsel veya anlamsal açıdan ne gibi değişikliklerin ortaya çıktığı ele alınmaya çalışılmıştır. Buna göre *-(y)Xp*, *-(y)ArAk*, *-(y)AlI*, *-DXğX* gibi, *-DXğX* için, *-DXğX* kadar, *-DXkçA*, *-(y)AcAğI* için, *-mXş* gibi gibi ulaçlar anlamsal veya işlevsel bir değişikliğe uğramadan rahatlıkla olumsuzlaştırılabilirken *-mAdAn* (önce) ulacının yapısı gereği olumsuzlaştırılmaz. Kimi ulaç cümlelerinde ise olumsuzlaştırmanın belli sınırlılıkları vardır. Örneğin, *-(y)XncA* ve *-DXktAn* sonra ulaçları ile oluşturulan bağımlı cümle yüklemelerine olumsuzlaştırma işlemi uygulandığında, söz konusu ulaçlarda işlevsel ve anlamsal bir değişiklik ortaya çıktığı görülmüştür. *-(y)A ... -(y)A* ulacı ve *-DXğXndAn* beri ulaçlarıyla oluşturulan bitimsiz bağımlı cümle tipleri yaygın bir şekilde kullanılırken, eklerin, cümle içerisindeki olumsuz kullanımlarının o kadar yaygın olmadığı, olumsuz biçimlerinin kullanımlarının belli sınırlılıkları olduğu tespit edilmiştir. Bu noktada, eldeki çalışma, olumsuzlaştırmanın bitimli cümleler dışında bitimsiz cümle tipleri açısından da ele alınabileceğini göstermekte ve bağımlı cümle tiplerinin olumsuzlaştırılmasıyla ilgili başka sözdizimsel ve anlamsal betimleme çalışmalarını da teşvik ederek alanyazına katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

## Kaynakça

- Aksan, Yeşim vd. (2011). *Türkçe Ulusal Derlemi*. Mersin Üniversitesi.
- Aydemir, İbrahim Ahmet (2009). *Konverbien im Tuwinischen. Eine Untersuchung unter Berücksichtigung des Altai-Dialekts*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Çetintaş Yıldırım, Filiz (2004). *The Syntactic and Semantic Analysis of Turkish Temporal Converbs*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Mersin.
- France, Anatole (2000). *Penguenler Adası II*. Çev. Bekir Karaoğlu. İstanbul: Çağdaş Matbaa.
- Göksel, Aslı ve Celia Kerslake (2005). *Turkish. A Comprehensive Grammar*. London and Newyork: Routledge.
- <https://books.google.com.tr/books?isbn=6051276041> (Erişim tarihi 09.05.2017).
- <http://fluidum-letale.tumblr.com/post/107519317616/> (Erişim tarihi 09.05.2016).
- <http://galeri.uludagsozluk.com/g/g%C3%BClmeye-g%C3%BClmeye-nas%C4%B1> (Erişim tarihi 09.05.2017).
- [https://tr.fac\[ebook.com/erdemlicumleler/posts/662273400462473](https://tr.fac[ebook.com/erdemlicumleler/posts/662273400462473) (Erişim tarihi 09.05.2017).
- <https://tr-tr.facebook.com/Bernaazdeen/posts/372735629449538> (Erişim tarihi 09.05.2017).
- <https://tr-tr.facebook.com/Sadati.Naksibendi.Semerkand.Sohbetleri/> (Erişim tarihi 09.05.2017).
- <https://twitter.com/MSelimBilgn/status/573466273159516160> (Erişim tarihi 09.05.2017).

- <http://www.birazoku.com/don-kisot-miguel-de-cervantes-saavedra> (Erişim tarihi 09.05.2017).
- <http://www.hardwaremania.com/forum/off-topic/guncel/cabuk-yorulmak-129006.html> (Erişim tarihi 09.05.2017).
- <http://www.uludagsozluk.com//> (Erişim tarihi 09.05.2017).
- <http://www.wattpad.com/39724797-insanlar-ve-duşunceler-cool-olma-çabaları> (Erişim tarihi 09.05.2017).
- <https://www.youtube.com/watch?v=wmcrqumPkKg> (Erişim tarihi 09.05.2017).
- Johanson. Lars (1991). "Zur Typologie türkischer Gerundialsegmente". *Türk Dilleri Araştırmaları*, 1: 98-110.
- Johanson. Lars (1998) "The Structure of Turkic". *The Turkic Languages*: 30-66. London and New York: Routledge.
- Kornfilt, Jaklin (1997). *Turkish*. London and New York: Routledge.
- Lewis, Geoffrey (2000). *Turkish Grammar*. Oxford: Oxford University Press.
- Özkan, Bülent (2010). *Türkiye Türkçesinde İkili Tekrarlar -Derlem Tabanlı Bir Uygulama*. Adana: Çukurova Üniversitesi.
- Swift, B. Lloyd (1963). *A Reference Grammar of Modern Turkish*. Bloomington: Indiana University.
- Yağcıoğlu, Hakan. 'Özgür'lük ve Rasyonalizm. <http://www.kocaeligazetesi.com.tr/ozgurluk-ve-rasyonalizm-610446yy.htm> (Erişim tarihi 09.05.2017).

## Tanpınar: Trajik Bir Şair ve Şiiri Kitabı Üzerine

ARŞ. GÖR. AHMET DURAN ARSLAN\*

**M**odern Türk edebiyatının en temel taşlarından biridir Ahmet Hamdi Tanpınar. Sanatçı, kaleme aldığı eserlerin arka planında görülen derin tarihî, felsefi, sosyolojik ve psikolojik muhakeme yetisi ile araştırmacılar için heyecan verici, bir o kadar da zahmetli ve çetin bir yazar olma özelliği taşır. İçine doğduğu edebî dönemle uyuş(a)mayan Tanpınar'ın yoğun imgelerle örülü "yükü metinler"i yaşadığı çağda büyük bir ilgi görmemiştir. Değişen ve gelişen zamanla beraber sanatçının metinlerindeki "sıkı örgüler" çözümlenmeye, "örtülü anlamlar" da açılmaya başlamış; *Huzur* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* başta olmak üzere yazara ait tüm romanlar, denemeler, mektuplar ve röportajlar üzerine ayrıntılı ve yoğun bir inceleme sürecine girilmiştir. Ancak sanatçının düzyazıları üzerine yapılan çalışmalarla şiirleri üzerine odaklanan araştırmalar nicelik ve nitelik bakımından birbirinden uzak bir görünüm sunar, başka bir deyişle Tanpınar'ın nesrine nazaran nazmı ihmal edilmiştir. Mehmet Kaplan'ın 1963 yılında çıkardığı *Tanpınar'ın Şiir Dünyası* incelemesi ile hızlı açılan Tanpınar'ın şiir tahlilleri kapısı, sonraki yıllarda başlangıçtaki ivmesini sürdürememiştir. Bu bağlamda *Tanpınar: Trajik Bir Şair ve Şiiri* başlıklı kitabın, bu açığı fark edip doldurma niyetiyle kaleme alındığı söylenebilir.

Yunus Balcı'nın *Tanpınar: Trajik Bir Şair ve Şiiri* kitabı, temel olarak iki bölümden oluşur: Trajik Çatışma ve Trajikten Kurtuluş. Bu ana bölümlere geçmeden önce ise "trajik" kavramının kökeni, anlamı ve tarihsel gelişim süreçlerinin özetlenerek konunun Tanpınar'ın hayatındaki trajik duyuya bağlandığı bir giriş bölümüyle karşılaşılır. Bu bölümde genel olarak Eski Yunan ve Modern Batı edebiyatlarında "trajik" in izi aranır. Trajik kavramının, trajedinin özündeki çatışmadan doğduğu ve onun temelinde bir "ikilik/düalizm" in yer aldığı vurgulanır. Zıtlık, çelişki ve çiftdeğerlik özelliklerinin bu kavramın doğasında



\* Muğla S. K. Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ahmetduranarslan@gmail.com

bulunduğunun altı çizilir. Balcı, Eski Yunan tragedyelerindeki trajik durum ile modern trajik düşüncenin aynı düzlemde olmadığını ifade eder. Buna göre Eski Yunan'daki trajiğin kaynağı insanın kendi dışındaki güçler karşısındaki acizliği iken modern trajiğin menşei insanın kendi iç dünyasındaki ikilemlerdir. Balcı, bu farka değindikten sonra ise konuyu Tanpınar'ın hayatındaki trajiğin doğuşuna getirir. Bu bağlamda Tanpınar'ın mektuplarından, hatıralarından ve çeşitli yazılarından örnekler sunarak sanatçının trajik durumunu ispatlamaya çalışır. Ona göre Tanpınar, insan varlığı ile yokluk/ölüm arasındaki tezadı annesini kaybetmesi sonucu fark eder. Balcı, biyografik bir okuma yaparak annesinin öldüğü vakit on dört, on beş yaşlarında olan sanatçının eserlerindeki trajikliğin, "annenin kaybı" ile örtük bir ilişkisi olduğunu savunur.

Kitabın birinci bölümünü oluşturan Trajik Çatışma; "İnsan ve Kaderi", "İnsanın Zaman Karşısındaki Trajik Durumu", "Varlık ve Trajik İnsan" ve "Hayatın İçindeki Trajik Durum" alt başlıklarından oluşur. Bölümün hemen girişinde Tanpınar'ı özellikle felsefi açıdan derinden etkilediği bilinen Henri Bergson'un "bütünsel zaman anlayışı" kuramı özetlenir. Balcı'ya göre Tanpınar, dünle yarın, geceyle gündüz, geçmişle gelecek, yerle gök, doğumla ölüm, varlıkla yokluk arasında, yani sürekli bir "eşik krizi"nde olan insanı konu edinir. Balcı, "Ne içindeyim zamanın / Ne de büsbütün dışında" dizelerinin, Tanpınar şiirindeki trajik bağlamın dikkat çekici bir tezahürü olduğuna işaret eder. Arada oluş, onun için bir varoluş şeklidir. Kitabın anahtar savlarından biri de yine bu bölümde işlenir: Sonsuzluk arzusu ve ölüm gerçeği arasındaki paradoks, Tanpınar şiirinin trajikliğini besleyen temel noktalardandır. Sınırlı/sonlu bir hayat formuna sahip olan insan, yine de kendini ebedî kılmamanın, ölümsüzlüğe ulaşmanın yollarını arar, başka bir ifadeyle "ümitsiz bir isyan"<sup>1</sup> kalkışır. Balcı, sanatçının amacının daima ebediliğe kavuşmak olduğunu savunur. İnsanın bedenen bu emele ulaşamayacağını farkında olan Tanpınar, ölüm hududunu aşıp sınırsızlığa erişmek için başka yollar aramaya başlar.

Kitabın ikinci ve son bölümü olan Trajikten Kurtuluş'ta ise Tanpınar'ın sonsuzluğa uzanma isteğini gerçekleştirmek için aradığı üç yol belirtilip analiz edilmiştir. "Sonsuzluğa Açılan Kapı-1: Rüya", "Sonsuzluğa Açılan Kapı-2: Sanat" ve "Toplumsal Zamanın Devamlılığı" alt başlıklarından oluşan bu bölümde Tanpınar'ın trajikten kurtulmak için rüya, sanat ve toplumsal zaman'a sığındığı belirtilir. Bu kısımda, Tanpınar'ın rüya estetiğini analiz etmeden hemen önce rüya kavramının tarihsel arka planından çeşitli kesitler sunulur. Bu bağlamda genel olarak Freud'un rüyalar hakkındaki düşünceleri teorik dayanak olarak seçilmiştir. Buna göre rüyalar, insanın iç dünyasındaki çatışmalardan kaynaklanır ve bir dramı temsil ederler. Onlar, baskılanmış arzuların çeşitli sembollere bürünerek görünür

---

<sup>1</sup> Trajik bir tamlama örneği olarak adlandırılabilen bu ifade Tanpınar'ın "İnsanlar Arasında" adlı şiirinde geçer (Tanpınar 2016: 89-97).

kılındığı uzamlardır ve fâni dünya karşısında âdeta alternatif bir hayat formu/uzamı yaratırlar. Balcı, Tanpınar'ın da trajik ruh hâlimden bir kaçış/kurtuluş yolu olarak rüyaları gördüğünü belirtir. Sanatçının rüya estetiğinde çokça karşılaşılan “kadın”, “çocuk”, “gökyüzü” ve “deniz” kelimeleri, ebediyeti çağrıştıran bir niteliğe sahiptir. Geri dönüş mitosunu olarak da nitelendirilen anne karnına dönüş isteği ya da bir sığınma alanı olarak kadın-anne-sevgili imgesi ile aslında ölümden uzaklaşma ve hayatın başına dönme arzusu dile getirilmektedir. Benzer şekilde geçmiş hatıralara ya da çocukluğa dönme temi de sonluluk, bitimlilik düşüncelerinden kaçışla ilgilidir. Gökyüzü ve deniz metaforları ise sonsuzluk, sınırsızlık ve öteye erişme isteğine karşılık gelir. Balcı, Tanpınar'ın ebediyete ulaşmak için ikinci yol olarak sanatı gördüğünü ifade eder. Tanpınar, sanatı ölümden sonraki hayat olarak telakki eder. Müzik, onun şiirlerinin mayasında önemli bir yere sahip olan bir sanat dalı olarak göze çarpar. Balcı'ya göre müzik, çoğu zaman sanatçının rüya âlemine eşlik edip onun arka planında işleyerek insanı dar ve sınırlı bir atmosferden genişlik ve sonsuzluğa ulaştırır. Balcı, Tanpınar'ın trajikten kurtuluş yolu bağlamında ise son olarak cemiyet fikrini öne sürer. Tanpınar'a göre rüya ve sanatta olduğu gibi toplum hayatında da ölüm fikrinin kısmen yenilmesi mümkündür. Buna göre sosyal zaman, bireysel zamanı aşar ve bu yüzden insan, cemiyet hayatına aidiyet bildirdiği takdirde “son/yok oluş” düşüncesinden arınıp “devam/süreklilik” fikrinin bir parçası olma şansını yakalayabilir. Görüldüğü üzere kitapta, Tanpınar'ın içinde bulunduğu trajik hissiyattan kaçış için kendisine üç farklı yol yarattığı vurgulanır.

Bu bilgilerden hareketle *Trajik Bir Şair ve Şiiri* kitabının, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın nesrine göre ihmal edilmiş konumda bulunan şiirlerine yönelik bir inceleme girişimi olduğunu söylemek mümkündür. Kitap, gerek “trajik” kavramının tarihsel gelişim/değişim süreçlerine dair verdiği teorik bilgiler, gerek Tanpınar'ın hayatı ve eserleri arasında kurduğu bağlantılar, gerekse de sanatçının -“trajik bir bilincin sanatı” olarak betimlenen- şiir anlayışının analizi itibarıyla “Tanpınar incelemeleri kütüphanesinde” yer almayı hak etmektedir.

### **Kaynakça**

Balcı, Yunus (2016). *Tanpınar: Trajik Bir Şair ve Şiiri*. İstanbul: Kesit Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2016). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

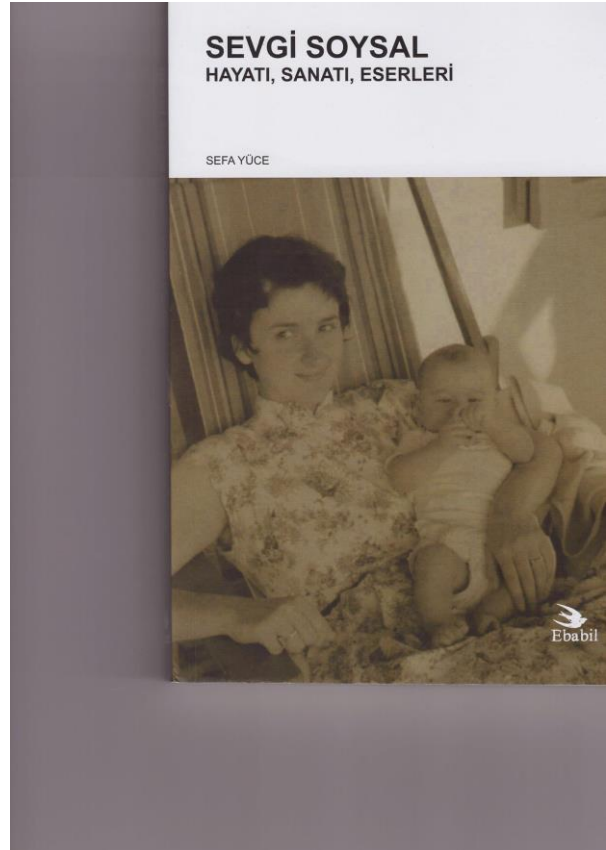
## Metin Dilbilim İmkânlarıyla Bir Sevgi Sosyal Biyografisi

ARŞ. GÖR. SERCAN CEYLAN\*

**E**debiyat bilimi, bazı noktalarda sanat ve estetikle, çoğunlukla tarih bilimiyle dirsek temasında bulunur ve onun vazgeçilmez kaynaklarından biri de biyografidir. Metin odaklı -yapısalcı ve türevi- eleştirilerin dışında, psikanalitik, tarihsel, sosyolojik eleştirinin bu çalışmalardan yoğun bir şekilde yararlandığı görülür. Özellikle tarihsel eleştiri, biyografik eserlere “geniş” biçimde yer verir. Ayrıca okur, bir yazarın yapıtları, yaşantısı ve psikolojisi hakkında önemli verilere rahatlıkla ulaşabilir. Yani bu tür çalışmaların akademik işlevi dışında, popüler ihtiyacı karşılamak gibi işlevlerinin olduğu varsayılır. Sefa Yüce’nin bu yazıda

tanıtılacak olan *Sevgi Sosyal Hayatı, Sanatı, Eserleri\** adlı kitabında, her iki işlevin yerine getirilmesi için türlü olanakların sunulduğu açıkça görülmektedir.

1960 sonrası Türk edebiyatında adından başarıyla söz ettiren yazarlardan öykücü ve romancı Sevgi Sosyal (d.1936- ö.1976) hakkında yapılan bu monografi çalışması, okuyucuya doyurucu, geniş çaplı bilgiler sunmayı hedeflemektedir. Genel olarak bir biyografi çalışmasının zorluklarını, kapsamını aştığını sezdirenen Sefa Yüce, “Önsöz”de bu eserin Türk edebiyatında “Sevgi Sosyal’la ilgili yapılan en kapsamlı çalışma olduğunu” belirtir. Dolayısıyla eser, savını daha en baştan ortaya koyar. Nitekim Yüce’nin bundan başka inceleme/araştırma çalışmaları da vardır. Yani bilimsel çalışma sürecine hâkimiyeti pekâlâ bu eserlerle kıyaslanabilir. *Türk Edebiyatında Dergâh Mecmuası* ve *Naim Tiralî’nin Hikâyeciliği* isimli kitaplarının yanında bir öğretim üyesi olarak akademik yayınları bulunan yazarın bu



\* Balıkesir Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, sercan.ceylan@hotmail.com



çalışması, onun 2006 yılında Prof. Dr. Alemdar Yalçın'ın danışmanlığında hazırladığı doktora tezinin gözden geçirilmiş halidir. Nispeten değişiklikler uygulandıktan sonra bütünlüklü bir esere evrilen tez, aynı zamanda teorik bir alt yapıya dayanmasından ötürü objektif değerlendirmelere ağırlık vermeye çalışır. Meraklı okurlara hitap eden sade, açık, basit kısımlarla birlikte, akademik anlamda faydalanmak isteyen araştırmacılar için analitik yorumlara da yer verilmiştir.

Bir "Giriş" ve toplam altı bölümden meydana gelen eserin birinci bölümü "Hayatı ve Kişiliği" başlığını taşır. Burada yazarın ailesi, doğumu ve çocukluğu, öğrenimi, çalışma hayatı, evlilikleri ve mizacı hakkında bilgiler verilmektedir. Önemli bir detay olarak, Sefa Yüce yalnızca birincil veya ikincil metinlerden yararlanmaz. Sevgi Soysal'ın aile bireyleriyle de iletişime geçer. Onlarla bilgi alışverişinde bulunarak okurun iştahını tatmin etmek adına biyografik ayrıntılar verir. Her ne kadar nispeten seyrek olsa da bu tür detaylar metnin kapsamını genişletmektedir. Bunlar Sevgi Soysal'ın mizacı ve yaratıcılığına ışık tutan önemli verilerdir. Akrabaları dışında Soysal'ın TRT'deki mesai arkadaşı Varlık Özmenek'le görüşülmesi, yazarın mizacı ve psikolojisine dair alternatif kaynak sağlar. Yine Soysal'ın kızı, Funda Soysal'ın *Yürümek* romanındaki karakterlere ilişkin açıklamalarına yer verir. Bu bilgiler ilk elden, Sefa Yüce tarafından derlenmiştir. Şunu da belirtmekte fayda var ki biyografik bir eser olmasına rağmen eleştiri türlerinden birkaçına bu çalışmada rastlamak mümkün. Zaten araştırmannın iskeletini oluşturan biyografik eleştirinin yanında sosyolojik ve tarihsel eleştiri, ayrıca Yüce'nin yer yer vurguladığı gibi metin dilbilim tabanlı eleştiri pek çok noktada ilaveten tercih edilmiştir. Biyografik eleştirinin karakteristiği, edebi eserin özüne açılan yola, yazarının hayat hikâyesinden ulaşılabilmesidir. Burada da durum benzerdir. Sözelimi Soysal'ın öykülerindeki alaycılık, mizah, zaman zaman aile çevresiyle bağlantı kurularak açıklanır. Babası Mithat Bey'in son derece şakacı olduğu, ironik tavrı belirtilerek kızı Soysal'ı "sipsi" diye çağırması, Soysal'ın da yetişme çağlarında bu tavrı benimsemesiyle eserlerine yansımıştır. Yalnız bununla da kalınmaz, yazarın şahsi yaşamına dair önemli noktalar, onu tanıyan, çevresinde ve yakınında bulunan veya bir dönem bulunmuş yazarların anlatımıyla pekiştirilir. Mümtaz İdil'in kaleme aldığı *Bir Sevgi'nin Öyküsü* adlı eseri, yine Adalet Ağaoğlu, Selim İleri, Attila İlhan gibi bazı yazarların anılarından ve muhtelif yazılarından alınan parçalar, Soysal'ı tarif için metne yardımcı olur.

"Sevgi Soysal'ın Hikâyeleri" adlı bölümde *Tutkulu Perçem* ve *Tante Rosa* adlı öykü kitapları başta olmak üzere yazarın diğer öyküleri incelenir. Burada dikkati çeken nokta, öykülerin klasik formda değerlendirilmeyip metin dilbilim temelli büyük yapı (macro structure) etrafında yorumlanmasıdır. Karakter, tema, olaylar çerçevesinde kendine has unsurlarıyla şekillenen büyük yapı, biraz da sonrasında yapılan açıklamaların bütünü temsil eder. Özetin tablolaştırılmış, özün şekillendirilmiş halidir. Büyük yapı, aynı zamanda

bu çalışmada benimsenen yöntemle alakalıdır. Metin dilbilimi vurguladığından dolayı Sefa Yüce bu yöntemle ilgili gerekli açıklamalar yapar: “Bilindiği gibi metin dil bilim, bir edebiyat eserine türü ve biçimi dışında üç temel yaklaşım içinde bakmaktadır. Bunlardan ilki metnin derin iç yapısını oluşturan ‘küçük yapı’dır. Bununla en küçük anlamsal bütünlük ve bu bütünlüğün bağdaşıklık unsurları belirlenmektedir. Daha sonra bu anlamsal bütünlüklerin birbiri ile tutarlılıkları ölçülmektedir.” Büyük yapı ve onun iç unsurlarını öykü ve romanlarda uygulamadan önce fikir edinmek bakımından bu bilgilerin büyük önemi vardır. Bir iki yer dışında teorinin kapsamı belirtilmez çünkü pratiğine ağırlık verilir. Yapısal çözümlemeyle metni belirleyen unsurlar tespit edilmeye çalışılır. Ancak bu özen, Soysal’ın eserleri analiz edilirken bazı değiştirmelere uğrar. Yapısal eleştirinin metni merkeze alan kavram haritası, şairi ‘şiirsel özne’, nesir yazarını ‘anlatıcı (narrator)’ olarak kabul eder. Bu onun değişmez prensibidir. Buradaki incelemelerde ise başat ögenin ‘yazar’ olduğu görülür. Öyküyü anlatan ‘yazar’, biyografinin söz konusu olmadığı alanlarda, metin çözümlerinde müstakil olarak işaret edilir. Kurmaca dünyanın kıyılarında değil bizzat gerçek dünyada - düşünceleri, duyguları, felsefesi ile- vardır. Yapısal çözümlemenin metin yazarını –burada Sevgi Soysal’ı- anlatının dışına çekmesi gereken tavrını tekrar hatırlamak faydalı olacaktır.

Üçüncü bölüm “Sevgi Soysal’ın Romanları” adını taşır. Aynı yöntemle, söz konusu büyük yapı unsurları tablolaştırılarak romanlardaki karakterler, çatışmalar, olay, mekân ve romanın sosyolojik değinmeleri ortaya konulur. Retoriğin dolaylı gücüne ve eleştirinin teorik kavramlarına anlık göndermelerle sade, akıcı çözümleme yapılır. Bunlara didaktik kaygının hâkim olduğu hemen fark edilebilir. Yüce’nin burada zamanı tipolojik olarak ayırttığı görülür. *Hoş Geldin Ölüm* romanındaki zaman, “yakın zaman” ve “dar zaman” kavramlarıyla açıklanır. Montaj, geriye dönüş (flashback), iç monolog, montaj, diyalog gibi tekniklerin romanlarda nasıl kullanıldığı metinden alıntılarla gözler önüne serilir. Soysal’ın *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* ve *Yürümek* romanlarında anlatım tekniklerinin söz konusu alıntılarla birlikte pratiğine değinilmektedir. Örneğin *Yürümek* romanında diğer tekniklerin yanında “anlatma ve gösterme”nin olayların akışında iç içe geçtiği belirtilir. Soysal, edebi anlayış bakımından geleneksel tarzdan ayrılarak modern edebiyatın olanaklarına yoğunlaşır. Onun Batı edebiyatını, “özellikle ‘Çağdaş Alman Edebiyatı’nı yakından’ izlemesi bununla yakından ilgilidir. Tematik bağlamda ise öyküleri ve romanları, kurmaca nesrin bağıntılarıyla örülü şekilde iki başat ögeye yaslanır. Yüce, bu unsurları “kadının özgürlüğü” ve “bilimsel sosyalizm” şeklinde adlandırarak genel bir çerçeve çizmeye çalışmakta, roman ve öykülerin ideolojik yapısına dair çıkarımlar yapmaktadır. Sonuçta bu, Soysal’ın eserleriyle ilgili okurun genel bir kanaate ulaşmasını sağlar.

“Sevgi Soysal’ın Tiyatro Eserleri” isimli dördüncü bölüm, yazarın “Venüslü Kadınların Serüvenleri” adlı piyesini ele almaktadır. Burada türü ve yapısal bütünlüğünden

ziyade, incelenen piyesin tematik bağlamda değerlendirildiği görülür. Sefa Yüce tarafından bu, “Metnin değerlendirilmesini yaparken, zaman zaman tiyatro gibi zaman zaman da senaryo gibi görerek yalnızca içerik olarak ele alacağız.” diyerek vurgulanır. Temanın önemsenmesinde ise eserin türü, yapısı, niteliği ve kapsamının fazla belirgin olmaması etkindir. Piyesin karakterleri “Oyun Kişileri” alt başlığında verilir. Zaman konusunda da olay akışındaki manevralar ve yaşanan gerçeklik dikkate alınarak fiktif ve kozmik zaman şeklinde sınıflandırmaya gidilmiştir.

Yazarın roman, öykü, tiyatro eserlerinin dışındaki çalışmalarını konu edinen beşinci bölüm, “Sevgi Soysal’ın Diğer Eserleri” adını taşımaktadır. Burada Sevgi Soysal’ın konularına göre sıralanan gazete yazılarına yer verildiği gibi anıları, mektupları ve yine konularına göre sınıflandırılan radyo konuşmaları da değerlendirilir. Onun *Yeniğün* gazetesindeki yazıları “Kültür ve Sanat Yazıları”, “Eğitim Sorunları”, “Aktüel Olaylar” vb. konulara ayrılarak ele alınır. Yine *Politika* gazetesindeki yazılarından oluşan *Bakmak* (1977) adlı eserinde işlediği konular, altı başlığa ayrılmıştır: “Siyasi Olaylar”, “Siyasi Partiler ve Liderleri”, “Türk Eğitim Sistemi”. Her bir başlıkta gazeteden alıntılar yapılır ve alıntılar tarihsel arka planla bütünleşik yorumlanır. Metin dilbilimin öncelediği gibi eser merkezli davranıldığından, buradaki hiçbir sosyal ve siyasi düşüncede biyografi yazarının varlığının hissedilmemesi, çalışmanın niyetine de uygun düşmektedir. Muhatap afallamadan yalnızca Sevgi Soysal’ı okuduğunu kolayca fark eder. Onun diğer eserlerinden, küçük bir kitapçıktan ibaret olan “Radyo Konuşmaları” da tematik olarak üçe ayrılır ve yine birebir alıntılarla biyografik bağlamda değerlendirilir. Anılarına ayrılan bölümde çoğunlukla onun *Yıldırım Bölge Kadınlar Koşuşu* (1976) isimli otobiyografisinden yararlanılmıştır. Yazarın cezaevi günleri, mahkûmlarla samimiyeti, yazı çalışmaları, sosyal eleştirileri, bu eser yardımıyla açıklık kazanır. 12 Mart döneminde “muzır kişi” olarak görülen yazarın anılarının, yapılan değerlendirmelere göre daha çok politik bir hüviyet kazandığı fark edilmektedir. Bu elbette doğal karşılanmaktadır çünkü hayatına bakıldığında yazarın kendisi bir aydın endişesiyle daima politikayla ilgili, içli dışlı olmuştur. Yargılamalar, cezalar, ölüm korkusu ve basık hapisane atmosferi anılarında yoğun bir şekilde anlatılır. Sefa Yüce, yazarın yayımlanmamış mektuplarını da temin etmeye çalışmış fakat umduğunu bulamamıştır. Yine de Soysal’ın ablası Gönül Öney’in ona 1976 tarihli bir mektup teslim ettiği belirtilir.

Altıncı bölümde “Dil ve Anlatım” başlığı altında Soysal’ın öyküleri ve romanları odağa alınır. Bunlarda dil kullanımı, anlatımda kapalılık, açıklık, sadelik, cümle formları ve üslup özellikleri saptanır. Ayrıca ben anlatım, üçüncü tekil kişi anlatımı gibi anlatıcı tipolojileri yönünden bulgular da sıralanmakta, metinlerden hareketle dil ve anlatım paradigmaları ortaya konulmaktadır. Sevgi Soysal’ın yer yer gündelik konuşmaları esnetip genişleten yenilikçi, modernist tutumu, bu veriler ışığında daha net anlaşılır.

“Sonuç” bölümünde, yapılan çalışmanın eksikleri olabileceği fakat buna rağmen, Soysal’ın Türk edebiyatındaki yeri, eserleri ve yazarın edebiyat dünyasına etkisini tespit için gerekli özverinin sarf edildiği hissedilir. Onun edebiyat zincirindeki yeri ve etkisine dair metin merkezli açıklamalar yapılır ve büyük oranda yazarın, çoğu eserinde “dejenere olan toplum yapısının eleştirisini” yaptığı ifade edilir. Birkaç sayfadan oluşan bu kısım, roman ve hikâyelere tekrar değinmelerle sinopsis işlevi üstlenmekte, araştırmanın tümüne gönderme yapan bulguları sergilemektedir.

“Kaynakça”dan sonra gelen “Ek” bölümleriyle birlikte, Soysal’ın hayatındaki önemli gelişmelerin kronolojik bir listesi, çalışma hayatına dair belgeler, gazete sayfaları, nüfuz cüzdan örnekleri ve fotoğraflar yer alır. Birincil kaynak oldukları için bunların doğrudan okur önüne çıkarılması, somut verilere dayanan bilimselliği pekiştirmektedir.

Bu çalışmanın birçok aşamasında sınıflandırmaya gidilmesi, araştırmacının elindeki malzemeleri geniş bir yelpazede sunmasını sağlamıştır. En başta ortaya konan -en kapsamlı çalışma ifadeli- savı ise yeni araştırmalar-araştırmacılar aracılığıyla kesinlik, geçerlilik ya da ihtimal ki belirsizlik kazanacaktır. Her şeyden önce monografi çalışmalarının edebiyat tarihindeki yadsınamaz değeri dikkate alınmalıdır. Ayrıca bu monografinin bir de teorik zemini olduğu hatırlanmalıdır. Söz konusu çalışma, metin dilbilim imkânlarıyla ve olanaklarıyla temellendirilir. Böylece *Sevgi Soysal Hayatı, Sanatı, Eserleri*; edebiyat tarihi, monografi ve teori üçgeninde bütünleşik bir yapıyla karşımıza çıkmaktadır.

### **Kaynakça**

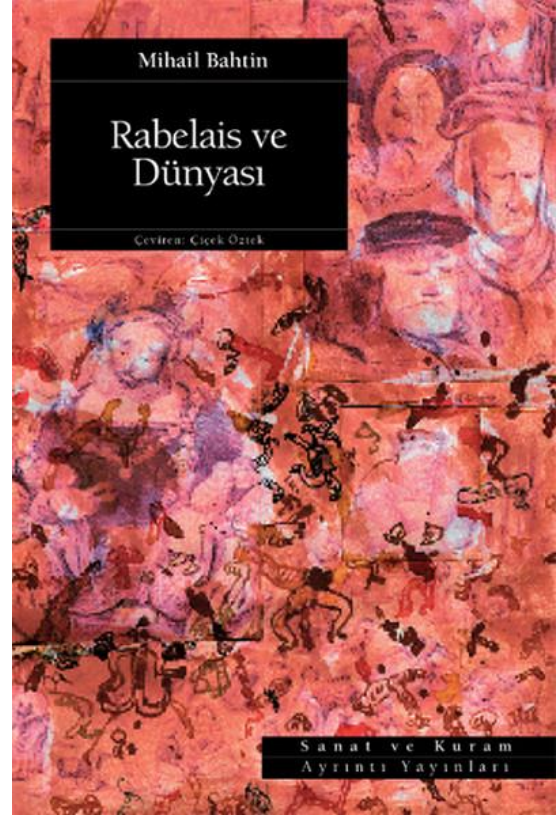
Yüce, Sefa (2016). *Sevgi Soysal Hayatı, Sanatı, Eserleri*. Ankara: Ebabil Yayınları.

## Edebiyat Teorisi: *Rabelais ve Dünyası*

YASEMİN KOÇ\*

**R**abelais ve Dünyası\*\* isimli çeviri kitap, 2005 yılında Ayrıntı Yayınları tarafından basılmıştır. Bahtin'in İngilizceye çevrilen ilk kitabı Rabelais and His World (Rabelais ve Dünyası) 1968 yılında yayımlanır. Bu kitap basıldığında Mihail Bahtin Batı'da henüz tanınmıyordu. Ancak bugün Mihail Bahtin edebiyat alanında ve beşeri bilimlerde uluslararası bir ünün sahibidir.

Edebiyat incelemesi ve eleştirisi açısından büyük önem arz eden bu kitabı tanıtabilmek için öncelikle kitabın yazarı Mihail Bahtin ve eserleri ile François Rabelais hakkında kısa bir bilgi vereceğiz. Daha sonra kitabı tanıtıp değerlendireceğiz.



### 1. Mihail Mihailovic Bahtin (1895-1975)

Mihail Bahtin 16 Kasım 1895 tarihinde Moskova'nın güneyinde yer alan Orel kentinde dünyaya gelmiştir. Babasının bir banka görevlisi olduğu söylenir. Lise eğitimini Odessa'da tamamlar. 1913 yılında yerel üniversitenin tarih ve filoloji fakültesine kaydolur. Kısa bir süre sonra abisi Nikolay'ın eğitim aldığı Petersburg Üniversitesi'ne geçiş yapar. Ancak Bahtin'in üniversiteyi bitirip bitirmediği bilinmemektedir.

Mihail Bahtin'in *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı eseri 1929 yılında yayımlanır. Bu eser yayımlandıktan sonra Bahtin tutuklanır. 1938'de sağlık sorunları nedeniyle cezası sürgüne çevrilir. Mihail Bahtin Kazakistan'a sürgün edilir. 1938 yılında kemik hastalığına yakalanır. Bir bacağı kesilir.

Mihail Bahtin Sovyet rejimiyle yaşadığı problemlerden dolayı maddi sıkıntılarla boğuşmak zorunda kalmıştır. Bir anekdota göre II. Dünya Savaşı'nın yokluk ve kıtlık

\* Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü doktora öğrencisi, yaseminkoc07@gmail.com

\*\* Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, Çev. Çiçek Öztekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005.



Mihail Bahtin

yıllarında 18.yüzyıl Alman roman türü üzerine yaptığı çalışmanın kâğıtlarını tütününü sarmak için kullanmıştır.

Bahtin, *Rabelais ve Dünyası* adlı notlarını 1940 yılında tek bir metin haline getirir. Moskova'da kurulan Gorki Dünya Edebiyatı Enstitüsü'ne tezini sunmak için başvurur. Ancak II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi nedeniyle tez savunması ertelenir. Mihail Bahtin, tezini savunması için Moskova'ya 1947 yılında davet edilir. Tezinin Batılı bir yazar üzerine olması ve de biçimci bir gelenekten gelmesi onun aleyhine bir imaj yaratır. Ancak Bahtin tezini retorik bir maharetle sunarak jüri üyelerini etkiler. Ona doktor unvanı vermeyi düşünürler. Ancak muhafazakâr jüri üyeleri buna engel olur.

1960'ların başında Gorki Enstitüsü öğrencilerinden bir grup genç akademisyen Mihail Bahtin'i keşfeder. Bahtin'in *Rabelais ve Dünyası* adlı tezinin kitap olarak basılması için çalışmalara başlarlar. Ancak Bahtin'in arkadaşları öncesinde ilk yayımı 1929'da yapılan *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı eserinin yayımlanmasının daha kolay olacağını düşünürler. Bu nedenle 1963'te kitabın ikinci baskısı yapılır. 1965'te de *Rabelais ve Dünyası* adlı doktora tezi basılır.

Mihail Bahtin, Sovyet edebiyat eleştirmeni ve kuramcısı olarak önemli bir yere sahiptir. Dönemin siyasi baskısı onun zorlu bir hayat mücadelesi vermesine neden olduğu için ilmi çalışmaları sekteye uğramıştır.

Bahtin 1969'da Moskova'ya yerleşir. 1975'te yaşlılar evinde ölür. Eserleri: *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* 1929, *Rabelais ve Dünyası* 1965, *Romanın Estetiği ve Kuramı* 1978, *Sözel Sanatın Estetiği* 1979, *Diyojik Söylem* 1981.

## 2. François Rabelais

1492 yılında bazı kaynaklara göre ise 1483/1489 yılında Touraine bölgesinde Chinon yakınlarında La Deviniere olarak bilinen topraklarda dünyaya gelmiştir. Rabelais, dokuz-on yaşlarında Seuilly'de yer alan bir manastıra gönderilir. Manastırda tanıdığı Buinart adındaki genç bir keşişten etkilenir. Kaleme aldığı eserlerinde bu keşiş Papaz Jean adıyla yer alır.

Rabelais, Seuilly Manastırı'nda almış olduğu eğitimden sonra çeşitli manastırlara gider. 1520 yılında Fontenay-Le-Comte Manastırı'na keşiş olarak gider. Dinî kariyeri esnasında pek çok okuma yapar. Bir süre sonra manastırın katı disiplinine dayanamaz. 1528'de dinî kurallar çerçevesinde yaşamaktan vazgeçer. Paris'e tıp eğitimi almaya gider. Yaşam şeklini değiştirmesi sebebiyle kilise tarafından dinden dönmele suçlanır.



Rabelais

Paris'te yaşadığı bu süre zarfında dul bir kadınla evlilik dışı bir ilişki yaşar. Bu birliktelikten iki çocuğu olur.<sup>17</sup> Eylül 1530 tarihinde Hipokrat ve Galien üzerine ders vermek için Montpellier Tıp Akademisi'ne girer. Sonraki dönemde Lyon'a yerleşir. Tıp doktoru olarak kariyer yapar.

Rabelais'nin ilk eseri *Pantagruel*'i Alcofribas Nasier takma adı ile 1534 yılında yayımlanır. Bu kitabın başarılı olması üzerine 1534 yılında ikinci kitabı *Gargantua*'yı aynı takma adla kaleme alır. Kitapları Sorbonne tarafından mahkûm edildiği için takma ismi önlem olarak kullanır. Aynı yıl Lyon'da hem epik hem de komik halk masallarından derlediği *Koca Dev Gargantua'nın Büyük ve Malum Vakayinamesi* adlı kitabı yayımlanır.

Bir süre sonra kardinal olarak atanan Jean du Bellay, Rabelais'nin Papa tarafından affedilmesini sağlar. 1536 yılında manastıra dönme ve doktorluk mesleğini yapma hakkı elde eder. 1540 yılında evlilik dışı dünyaya gelen çocukları François ve Junie III. Paul tarafından kiliseye kabul edilir.

1545 yılında Üçüncü Kitap'ın basımı için kraliyet izni alır.1546 yılında kitabın ilk baskısı yapılır. Kitabı ilk kez kendi adıyla imzalar. Ancak kitap sapkınlık nedeni ile sansür edilir. Rabelais bu olaydan sonra 1546'da Metz'de doktorluk yapmaya başlar. Burada Dördüncü Kitap'ı yazar. Kitap 1552'de yayımlanır. Kardinal du Bellay, Rabelais'yi Saint Martin de Meudon ve Saint Christophe-duJambet papazlığına<sup>18</sup> Ocak 1551 tarihinde atar. Rabelais 1553'te tıp doktorluğunu bırakır. Ölüm tarihi ve yeri tam olarak bilinmemektedir.1553 yılında Paris'te öldüğü söylenir. 1564 yılında Beşinci Kitap'ın tam metni yayımlanır.François Rabelais baba-oğul iki dev olan Gargantua ve Pantagruel'in hayatını beş ciltlik eseriyle anlatır. Rabelais, Fransız ve dünya edebiyatında önemli bir yere sahiptir.

### 3. Rabelais ve Dünyası'nda Ele Alınan Konular

*Rabelais ve Dünyası* adlı eser Kristina Pomorska'nın önsöz yazıyla başlar. Ardından Michael Holquist'in İngilizce baskıya önsöz adlı bir yazısı ile devam eder. Giriş yazısı ile kitap başlar. Eser yedi ana bölümden oluşmaktadır. Gülmenin Tarihinde Rabelais, Rabelais'de Pazar Meydan Dili, Rabelais'de Popüler Şenlikli Biçim ve İmgeler, Rabelais'de Şölen İmge Dokusu, Bedenin Grotesk İmgesi ve Bunun Kökenleri, Maddi Bedensel Bölgelere Ait İmgeler ve Rabelais'nin İmgeleri adlı bölümlerden oluşmaktadır.

Mihail Bahtin *Rabelais ve Dünyası* adlı yapıtında Rönesans döneminin önemli yazarlarından biri olan François Rabelais'nin eserlerinde Ortaçağ ve Rönesans halk mizahının köklerinin izlerini sürer. Rabelais ve Dünyası adlı yazınbilim incelemesinde karnaval, gülme ve grotesk gerçeklik öne çıkan kavramlardır.

Giriş kısmında François Rabelais'nin dünya edebiyatında en az anlaşılan ve takdir edilen yazar olduğunu dile getirir. Edebi başarısı ve tarihsel önemi dolayısıyla Batı edebiyatı eleştirmen ve yazarlarının onu Shakespeare'den sonra andıklarını dile getirir. Rabelais'nin tarihteki yerinin modern Avrupa edebiyatının önemli temsilcileri olan Dante, Boccaccio, Shakespeare ve Cervantes'in yanı olduğunu ifade eder.

Bahtin'e göre Shakespeare ve Cervantes'in özünü anlayamayan Romantikler Rabelais'yi de anlamamıştır. Rabelais'nin eserleri halk mizah kültürünün hazinesini açan anahtar mahiyetindedir.

Halk mizah kültürünün tezahürlerinin üç biçime ayırır. Bunların birbirine sıkı sıkıya bağlı olduğunu dile getirir:

1. Ritüel Gösteriler: Karnaval geçitleri, Pazar meydanında yapılan komik temaşalar
2. Komik Sözlü Terkipler: Sözlü ve yazılı hem Latince hem de gündelik dilde parodiler
3. Çeşitli edepsiz türler: Beddualar, küfürler, popüler blazonlar

Karnavalların yanı sıra Deliler bayramı, Eşek bayramı, Paskalya Gülüşü ve Hasat mevsimlerinde yapılan eğlencelerin de Ortaçağ insanın hayatında önemli bir yeri vardır. Panayırların kurulduğu açık hava eğlencelerinin müdavimleri devler, cüceler, hilkat garibeleri ve eğitilmiş hayvanlardır.

Gülmeye dayanan ve geleneğin kabul ettiği ritüellerin Ortaçağ Avrupası'nın bütün ülkelerinde mevcut olduğunu ifade eder. Karnaval gülüşü kilisenin dinsel dogmatizminin tekelinden çıkartılır.

Karnaval insanlar tarafından seyredilen bir gösteri değildir; insanlar onun içinde yaşarlar, herkes ona katılır, karnaval bütün insanları kucaklar (Bahtin, 2005: 33-34).

Bayramların kültür tarihinde önemli bir yeri ve felsefi bir derinliği olduğunu ifade eder. Ortaçağ'ın resmi bayramlarının kiliseye ve feodal düzene tabi olduklarını ve devlet



tarafından desteklendiğini belirtir. Karnavalın ise egemen anlayıştan özgür olduğunu vurgular:



Karnaval zamanı tüm hiyerarşik önceliklerin askıya alınmasının özel bir önemi vardı. Resmi bayramlarda rütbe özellikle öne çıkan bir şeydi; bu bayramlarda herkesten sınıfına, rütbesine ve niteliklerine göre tamamen belli kurallar içinde hareket etmeleri beklenirdi, herkesin yeri belliydi. Bu bayramlar eşitsizliğin takdis edilmesiydi. Hâlbuki karnavalda her şey birbirine eşit kabul edilirdi. Normalde kast, mülkiyet, meslek, yaş bariyerleriyle birbirinden ayrılan insanlar arasında karnaval zamanı bu etkinliğe has özgür ve dostane bir ilişki biçimi egemen olurdu (Bahtin, 2005: 26).

Ortaçağ toplumsal düzeninde çok katı hiyerarşik bir yapı vardır. Bu nedenle yaşanan bu özgürlüğün karnaval âleminde önemi büyüktür. Halk kültürünün ikinci dünyasında bir ters yüz olma hali vardır. Taç giydirme, tacı geri alma törenleri törenin önemli etkinlikleridir.

Mihail Bahtin kitabı yazma amacından bahseder: Bu kitabın temel amacı, yarı yarıya unutulmuş pek çok açıdan karanlıkta kalan bu dili anlamaktır. Zira Rabelais tarafından kullanılan dil, tamı tamına bu dildir ve onu anlamaksızın Rabelais'nin imgeler sistemini anlamamız mümkün değildir (Bahtin, 2005: 38).

Bahtin karnaval gülüşünün halkın gülüşü olduğunu, evrensel olduğunu ve müphem olduğunu vurgular. Müphemdir yani hem neşe ve zafer dolu hem de alaycı ve taklitçidir. Günümüzün gülme algısının felsefi anlamından uzaklaştırıldığını ifade eder. Gülmenin yalnızca eğlenceli ve neşeli boyutuyla ele alındığını dile getirir.

Pazar meydanlarında teklifsiz konuşmalar tipik bir özellik gösterir: Pazar meydanında yapılan teklifsiz konuşmaların tipik bir özelliği, sövgüsel bir dil, hakaret dolu söz ve ifade kullanımlarıdır; bunların bazıları oldukça uzun ve karmaşıktır. Sövgü gramatik ve semantik bağlamdan koparıldı; bu kendi içinde bütünsel bir birim, atasözüne benzer bir şey olarak görülürdü. [...] Bu sövgüler müphemdi. Bir yandan hakaret edip küçük düşürürken bir yandan da hayat ve tazelik verirdilerdi.(Bahtin, 2005: 43-44)

Rabelais'nin eserlerinde maddi bedensellik ilkesi önemli bir yere sahiptir. Maddi bedensellik ilkesi bedenine yeme- içme, dışkılama ve cinsel hayata ait imgelerini içerir. Maddi bedensellik ilkesinin halk mizah kültürünün önemli bir mirası olduğunu ifade eder.

Victor Hugo, Rabelais'yi etin ve belden aşağısının şairlerinin en büyüğü olarak görür. Genel eleştiriler ise abartılı bir fizyolojizm, biyolojizm ya da natüralizm üzerinedir. Benzer özelliklerin Rönesans edebiyatının önemli temsilcileri olan Boccaccio, Shakespeare ve Cervantes'te de var olduğunu savunur.

Grotesk gerçekçilikte bedensel unsur son derece olumludur. Bu, hayatın diğer alanlarından kopuk, mahrem ve hodbince değil tüm halkı temsil eden evrensel bir şey olarak sunulur. Kaba saba olan şeylerle alakası yokmuş numarası yapmaz ya da dünya ile beden bağımsız iki şey olduğunu iddia etmez (Bahtin, 2005: 46).

Maddi bedensellik ilkesinin bireyde ve burjuva egosunda değil halkta olduğunu altını çizer. Maddi bedensellik ilkesinin en önemli imgelerinin doğurganlık, büyüme ve bolluk olduğunu ifade eder. Grotesk gerçekçiliğinin temel ilkesi itibarsızlaştırmak, yani yüksek ruhani, ideal, soyut olan her şeyi yukarıdan aşağıya indirmektir; yukarıdakileri maddi düzeye, dünya ve beden alanlarına aktarmaktır (Bahtin, 2005: 47).

Maddi bedensellik ilkesinde yukarı ve aşağının topografik anlamı vurgulanır. Yukarı semayı, yüz ve kafayı; aşağı dünyayı, üreme organlarını, karın ve kaba etleri temsil eder.

İtibarsızlaştırmanın Rönesans edebiyatının tipik bir özelliği olduğunu; ancak evrensel ve şenlik ruhunun zayıfladığını ifade eder. Bunun tipik örneğinin de Don Quijote olduğunu söyler. Grotesk imgenin dönüşüm halinde olan bir fenomeni yansıttığını dile getirir. Grotesk gerçekçiliğin arkaik dönemlerinde zaman mefhumunun eş zamanlı olarak verildiğini dile getirir. Başlangıç-son, kış-bahar, doğum-ölüm gibi... Bu imgeler insanın ve doğanın üreme hayatını temsil eder. Ancak zaman mefhumu algısı değişime uğrar. Toplumsal ve tarihsel zaman algısı da devreye girer.

Bahtin grotesk beden algısının modern anlayıştan farklı olduğunu ifade eder: Modern kanonlardaki bedenlerin aksine grotesk beden dünyanın geri kalanından ayrılmaz. O ucu kapanmış, tamamlanmış bir birim değildir; o henüz bitmemiş bir şeydir, kendine büyük gelir, kendi sınırlarını ihlal eder. Vurgu beden dış dünyaya açılan, dış dünyanın bedene girdiği ve oradan yine dışarı fışkırdığı kısımlarındadır; yani beden dış dünyaya açılan, dış dünyanın bedene girdiği ve oradan yine fışkırdığı kısımlarındadır; yani beden dışarıyla bağlantı kuran yerleriyle. Başka bir deyişle deliklerin veya tümseklerin ya da dallanıp budaklanan çeşitli uzantıların altı çizilir. Açıkağz, üreme organları göğüsler, penis, göbek, burun (Bahtin, 2005: 53).

Grotesk imge dokusunun mitolojide ve arkaik sanatlarda var olduğunu ifade eder. Grotesk imge terimi ilk kez XV. yüzyılın sonlarında bulunan bir Roma süslemesi için kullanılır. Bu süslemenin hayal, özgür ve oyun ruhunu barındırdığı söylenir.

Klasik kanonun XVII. yüzyıl ve XVIII. yüzyılın ilk yarısının sanat ve edebiyatının tüm alanlarında sürdüğü egemenlik nedeniyle halk edebiyatının önemli bir yanını temsil eden grotesk edebiyattan dışlanır.

Bir yandan devlet şenlikli hayata tecavüz edip onu bir resmigeçide dönüştürmüştü; öte yandan bu şenlikler kapalı kapılar ardında yapılır olmuş, ailenin mahrem hayatının bir parçası haline gelmişti. Pazar meydanında tanınan ayrıcalıklar yavaş yavaş sınırlandırılmaktaydı. Bayram halkın ikinci hayatı, geçici yeniden doğuşu ve tazelenişleri olmaktan neredeyse tamamen çıkmıştı (Bahtin, 2005: 61). Ortaçağ ve Rönesans Grotesk'in aksine Romantik Grotesk salon özelliği kazanır. Bireysel bir karnavala dönüşür. Romantik Grotesk'te korku havası egemendir. Bu türün örneklerinde karanlık ve gece hâkimdir. Halk kültürü ise ışığı, aydınlığı temsil eder.

Romantik Grotesk'te gülme imgesi yeniden hayat veren özelliğini yitirir. Gülme imgesi artık soğuk ve iğneleyici alaya indirgenir. Halk Grotesk'inde delilik resmi anlayışın ve de dar kafalı zihniyetin parodisi iken Romantik Grotesk'te bireysel tecridin imgesidir. Halk Grotesk'inde maske imgesi değişim ve dirilişi sembolize eder. Bir örnekliği reddeder. Romantik Grotesk'te ise maske hayat veren ve tazeleyen özelliğini kaybetmiştir.



Kasvet veren bir ruha bürünmüştür. Romantik Grotesk'te kukla imgesi yabancı bir gücün insanlığı kuklalara çevirip hükmetmesini temsil eder. Romantik Grotesk'in şeytan imge algısı da halk kültüründen farklıdır. Halk Grotesk'inde şeytan gayr-i resmi anlayışı, maddi bedensel bölgeleri temsil etmektedir.

Bahtin, XX. yüzyıl Grotesk anlayışını analiz eder: Grotesk XX. yüzyılda güçlü bir şekilde yeniden canlandı. [...] Genel olarak söylersek iki ana gelişim hattı vardır. Bunlardan birincisi "modernist hattır" bu hat romantik gelenekle ilişkilidir ve varoluşçuluk etkisi altında evrimleşmiştir. İkinci hat ise "gerçekçi grotesktir" (Thomass Mann, Pablo Neruda ve diğerleri); bu hat gerçekçilik geleneği ve halk kültürüyle ilişkilidir, kimi zaman karnaval biçimlerinin doğrudan etkisini yansıtır ( Bahtin, 2005: 74).

Alman edebiyat eleştirmeni Wolfgang Kayser, grotesk hakkında bir kitap yayımlar. Bahtin, kitabın kuram hakkında yazılmış bir ilk eser olduğunu ifade eder. Ancak kitabı Romantik ve modernist kuram incelemelerinden ibaret olması nedeniyle eleştirir.

Rabelais'nin eserlerinin ortaçağ halk kültürü ile ilişkili olduğunu, Cervantes ve Shakespeare'de görülen Rönesans imge dokusunun gerçekçi edebiyata ilham verdiğini dile

getirir. Stendhal, Balzac, Hugo, Dickens gibi gerçekçi edebiyatın temsilcilerinden de örnekler verir.

#### 4. Gülmenin Tarihinde Rabelais

Rabelais'yi çağdaşlarının ve XVI. yüzyıl halkının sevdiğini; ancak hümanist çevrenin ve de yüksek burjuvazinin sevmediğini belirtir. Rabelais'nin çağdaşlarından tarihçi Etienne Pasquier yazdığı bir mektupta ondan bahseder: Aramızda Rabelais'nin Gargantua ve Pantagruel'de zekice komiklik yaparak halkın sevgisini ne kadar kazandığını bilmeyen yok (Bahtin, 2005: 87-88).

Rabelais'yi seven Montaigne denemelerinde ona atıfta bulunur: Sırf eğlendirici yapıtlara gelince yeni kitaplar arasında Boccaccio'nun Decameron'u, Rabelais'yi bizi eğlendirmeye addediyorum (Bahtin, 2005: 93).

Montaigne'in eğlendirici ve neşeli söylemleri olumsuz boyutuyla algılanmamalıdır. Zira kastettiği düşük, seviyesiz ve yersiz anlamlardan azadedir. Rönesans'ın gülme anlayışının felsefi bir anlamı vardır. Gülmenin insanın hakikat biçimlerinden biri olduğunu ifade eder.

Hipokratik romanda gülme şifa verici gücü ile öne çıkar. Aristoteles ise gülmenin tüm varlıklar arasında yalnızca insana bahşedildiğini ve de insanın tinsel ayrıcalığı olduğunu ifade eder. Rabelais'nin *Gargantua* adlı eserinin giriş şiirinin son iki dizesi Aristoteles'in ifadelerinin yansımasıdır:

*Gülen kitap yeğdir ağlayan kitaptan*

*Gülmektir çünkü insanı insan eden*

Rönesans gülmesinin son kaynağı ise Lukianos'un ölümler kralına gülen Menippos imgesidir. Menippos imgesi ölümler diyarına inişi temsil eder. Gülme, Ortaçağ resmi ideolojisinden dışlanmıştır.

Ortaçağ'da gülme, ideolojinin tüm resmi alanlarının ve toplumsal ilişkilerin tüm resmi, katı biçimlerinin dışında kalmıştı. Gülme dinsel kültten, feodal törenler ve devlet törenlerinden, adabı muaşeretten ve tüm yüksek spekülasyon türlerinden dışlanmıştır. Hoşgörüsüz tek yanlı bir ciddiyet havası, resmi Ortaçağ kültürünün tipik özelliğiydi. Ortaçağ ideolojisinin içerdikleri çilecilik, kasvetli kadercilik, günah, ceza, ıstırap baskıcılığı ve sindiriciliğiyle feodal rejimin karakteri ciddiyet havasını belirlemiştir. Bu ciddiyetin öğeleriye korku, korkuyla karışık dinsel saygı ve alçakgönüllülüktü (Bahtin, 2005: 101).

Deliler Bayramı, Eşek Bayramı, Paskalya Gülüşü, Noel Gülmesi gülmenin baş tacı edildiği kutlama törenleridir. Bahtin, şenlik törenlerinin eğlencelerinden örnekler verir:

Elbiselerin tersyüz edilerek giyilmesi ve pantolonların başa geçirilmesinden, dalga geçilen sahte kralların ve papaların seçilmesine kadar aynı topografik mantık hüküm sürüyordu: yukardakini aşağı kaydırma, yüce ve eskiyi, son şeklini almış ve tamamlanmış

olanı ölüm ve yeniden doğum için maddi bedensel alt bölgelere gönderme (Bahtin, 2005: 109). Bahtin, Fransız Romantik'lerinden Chateaubriand'ın Rabelais'nin eserlerine yaklaşımını verir:

Chateaubriand bir ulusun tüm diğer büyük yazarlarını doğup yetiştiren “ana dehalardan” söz ettiğinde Romantiklerin tipik bir görüşünü ifade eder. Tüm dünyada yalnızca beş ya da altı ana deha vardır. Rabelais de Homeros, Shakespeare ve Dante ile birlikte bu dehalar arasında yer alır. Tıpkı Homeros'un Yunan ve Roma edebiyatını, Shakspeare'in İngiliz edebiyatını ve Dante'nin İtalyan edebiyatını yaratması gibi Rabelais de Fransız edebiyatını yaratmıştır (Bahtin, 2005: 149).

Romantikler “ana fikir dehası” arayışı içerisinde olmuşlardır. Bu arayış da romantikleri geleceğin tohumlarını geçmişte aramaya sevk etmiştir. Romantiklerde zaman ve tarih mefhumu önemlidir. Bahtin, Victor Hugo'nun Rabelais'nin imgelerini doğru anladığını; ancak yanlış yorumladığını ifade eder:

Hugo, gülme, eski dünyanın ölümü, cehennem ve (oburca yiyen ve yutan) ziyafet imgeleri arasındaki ilişkiye doğru bir şekilde dikkat çekti, ama sonra bu bağlantıyı yanlış yorumladı. Bu bağlantıya ahlaki-felsefi bir nitelik kazandırmaya çalıştı. Bedenin alt bölgelerinin yeniden teşekkül ettirici ve yenileyici gücünü anlayamadı. Bu yanılığa ise gözlemlerinin değerini azaltıyor (Bahtin, 2005: 152).

Mihail Bahtin devrim öncesi Rus edebiyatının François Rabelais'nin eserlerine kayıtsız kaldığını ifade eder. Çalışmaların ise A. N. Veselovski'nin *Rabelais ve Romanı* adlı makalesi ve I. Focht'un risalesi ile sınırlı olduğunu söyler. Sovyet edebiyat eleştirisinin de II. Dünya Savaşı'na kadar mevcut durumunu değiştirmedeğini vurgular. 1948 yılında E.M. Evnina'nın Rabelais üzerine ilk Sovyet monografisi yayımlanır. Bahtin, Sovyet incelemelerindeki en önemli olayın L.E.Pinski'nin *Rönesans'ın Gerçekçiliği* kitabında yer alan Rabelais'nin Gülmesi adlı denemesi olduğunu dile getirir.

### **5. Rabelais'de Pazar Meydan Dili**

Bahtin, Rabelais'nin eserlerinde yer alan edepsiz konuşmaları değerlendirir: Rabelais'deki edepsiz konuşmalar, günümüzde bile, sadece ortalama halkın değil sadık okurlarının nezdinde dahi onu zor bir yazar kılar. Kaba saba kelimeleri romanın sanatsal dokusuna yedirmek güçtür. Modern zamanlarda bu tür terimlerin çoğunun aldığı özel anlamlar, Rabelais'nin yazılarının doğru bir yorumunu güçleştirir; zamanında o terimler evrenseldi ve pornografiyle hiç alakası yoktu. (Bahtin, 2005: 172)

Dışkılamanın ritüellerde önemli bir rolü vardır. Rabelais'nin eserlerinde çişten boğulmak, çişten sırlıklam olmak gibi söylemler sıkça karşımıza çıkar. Dışkı atmak, çişle

ıslatmak gibi jestlerin geleneksel alçaltma jestleri olduğunu, sadece grotesk gerçekçiliğin değil antikitenin de bildiği bir şey olduğunu belirtir.

IV. Kitap'ta Panurge'ün sürüsünün başından geçen olaylarda tüccar Dingdong koyunlarına övgüler yağdırır. Koyunlarının çişlerinin tıpkı tanrıların çışı gibi, dünyanın verimini arttıracak büyülü bir güce sahip olduğunu söyler. Bahtin, Rabelais'nin eserlerini modern yorum ruhuyla incelediklerini dile getirir. Bu nedenle imgelerin müphemliğinin anlaşılmadığını vurgular. *Muhteşem Vakayiname'*de Gargantua üç ay, yedi gün, on üç saat, kırk yedi dakika boyunca işer ve Rhone Nehri'ni ve yedi yüz gemiyi doğurur (Bahtin, 2005: 177).

Rabelais'in II. Kitap'ında Fransa ve İtalya'nın şifalı kaplıcalarının Pantagruel'inçişinden yaratıldığı söylenmektedir. Dışkı ve çiş imgeleri müphemdir, tıpkı maddi bedensel alt bölgelere ait bütün imgeler gibi. Bu imgeler, aynı anda itibarsızlaştırır, yıkar, yeniden hayat verir ve yenilenirler; aynı anda kutsar ve alçaltırlar. O imgelerde ölüm ile ölüm sancıları, doğum ile doğum sancıları sınımsız örülmüştür (Bahtin, 2005: 177).

Bahtin, Rabelais'nin dünya edebiyatında pazar meydanı hayatını en çok yansıtan yazar olduğunu ifade eder. Bahtin, gut ve zührevi hastalıkların maddi bedensel alt bölgelerle olan ilişkisini ortaya koyar. Zira bu hastalıklar aşırı yiyip içmekten ve de cinsel birleşmelerden kaynaklanmaktadır. Bir fıçı işkembe ifadesi grotesk edebiyatta popüler bir söylemdir. Bu imgenin neden önemli olduğundan Bahtin bahseder: Sindirim organları dışkılama ve dışkıyla ilişkilidir. Dahası karın sadece yiyip yutmaz, kendisi de tıpkı işkembe gibi yenir (Bahtin, 2005: 189). Rabelais eserlerini Kitab-ı Mukaddes'le karşılaştırır. Kilise gibi o da kitabına karşı çıkanları dinden çıkmakla suçlamaktadır. Rabelais'nin eserlerinde reklamların ve ilanların önemi büyüktür. İlacın reklamını yapan hekim imgesi önemlidir.

Şişirilmiş groteskin en önemli özelliği yiyeceklerin abartılı bir büyüklükte yapılmasıdır. Şişirilmiş grotesk imgeler göbek, ağız ve de fallusa gönderme yapmaktadır. Sövgüler ve beddualar konuşmanın gayrı resmi imgeleridir. Rabelais'nin eserlerinde sövgü sıkça karşımıza çıkmaktadır. Rabelais kendisine ve kitaplarına inanmayanlara beddua ve küfürle karşılık verir.

Fakat bu girişi bitirmeden önce, şayet kitap boyunca tek bir yalanım varsa, burada ruhumu ve bedenimi, karnımı ve bağırsaklarımı, yüz binlerce sepet dolusu gözü dönmüş ifrite sunmak istiyorum. Aynı şekilde şayet siz şu elinizdeki Vakayiname'de anlatacaklarıma düpedüz inanmazsanız Aziz Antonius sizi yılanı ateşle kavursun... Muhammed'in hastalığı sizi inim inim inletsin, fırl fırl döndürsün... tüm cerahatli iltihaplar, ülserler, frengi çibanları size bulaşsın, sizi mahvetsin, parçalısın, bozsun, inek kılının yavaş yavaş kavrulması gibi kaba etinize girsin... ve Sodom ile Gomore gibi, kükürt ve ateş kuyusu sizi yutsun (Bahtin, 2005: 191).

Karşılaştırma ve yüceltme sıfatları sıkça kullanılmaktadır: Şarap neşeli ve özgür hakikati zeytinyağı ise sofı bilgeliğı ve acımayı temsil etmektedir. Şarap ve zeytin rind ve zahid ilişkisini hatırlatmaktadır. Genç Gargantua Paris ziyaretinde kalabalığın ilgisinden bunalır. Kalabalığı çişyle sular. Aynı zamanda küfür ve beddua eder.

Sanırım bu serseriler beni karşılamalarına teşekkür etmemi, kendilerine bir armağan sunmamı istiyorlar. Hakları var. Ben biraz şarap ikram edeyim bari onlara, ama yalancıkdan bir şarap. Sonra gözlerinin içi gülerek o güzel önlüğünü çözdü, maslahatını havaya kaldırıp öyle zorlu bir çiş yağmuruna tuttu ki onları, kadınları ve çocukları saymazsak, iki yüz altmış bin dört yüz on sekiz kişi boğuldu. Bu çiş sağanağından tabana kuvvet kaçıp kurtulanlar oldu, bunlar kan ter içinde öksüre aksıra, soluk soluğa üniversite yokuşunun en yukarisına varınca, kimi şakacıktan (par ris) sövüp saymaya başladılar: “Abaruabari! Tanrı korusun bizleri. Bir güzel yıkandık şakacıktan.”Tanrının vebası, frengisi bulsun bunu!...olursa Tanrıyı inkar ederim!”(Bahtin, 2005: 217)

Bahtin, küfürlerin tematik izleklerini sorgular. Küfrün insan bedenini parçalara ayırdığını belirtir. Küfürlerin kutsal bedenın uzuvlarına edildiğinin altını çizer. Rabelais'nin eserlerinde beden uzuvlarına ayrılır ve teşrih edilir.

Savaş makinelerinin ve silahlarının listelenmesi ve sokaklarda ilan edilişi sözlü bir geleneğe dayanmaktadır. XV ve XVI. yüzyılda yaygın bir gelenektir. Rabelais'nin eserlerinde seferberlik ilanları yapılır. Savaşlarda kullanılan silah tipleri duyurulur. Savaş sırasında ölen ve ödüle layık görülen askerlerin isimleri ilan edilir.

## 6. Rabelais'de Popüler Şenlikli Biçimler ve İmgeler

IV. Kitap'ta Pantagruel ile arkadaşları Mızıkçılar adlı bir adayı ziyaret ederler. Ada sakinleri geçimlerini dayak yiyerek kazanmaktadırlar. Rahip Jean da dövme için kırmızı suratlı bir mızıkçı seçer:

Rahip Jean, sopasını şöyle bir savurdu, Kırmızı Suratın karnına, sırtına, kafasına, bacaklarına öyle bir hırsıla vurdu ki, yoğrulmuş hamur gibi yere düştüğünde, Mızıkçı ölecek diye korktum. (IV. Kitap, XVI. Bölüm)Gördüğünüz gibi bedenın anatomik kısımlarının listelenmesi ihmal edilmemiş. Rabelais şöyle devam eder: “Sonra ona yirmi lirasını verdi. Sefil adam, bir kral –ya da belki iki kral gibi mutlu, ayağa kalktı. (Bahtin, 2005: 224)

Bahtin bir kral ve iki kral imgesinin ödülünü alan mızıkçının mutluluğunu yansıttığını ifade eder. Mızıkçının kırmızı suratının ise ölümü temsil ettiğini belirtir. Sövgü ölümdür; eskiden genç olanın ihtiyar haline gelişidir; yaşayan bedenın cesede dönüşmesidir. O, tarihsel bir ölüm yaşaması gerekeni yansıtan “komedinin aynası”dır. Ancak bu sistemde ölümün ardından, yeniden hayat bulma, yeni bir yıl, taptaze bir gençlik ve bir kez daha

ilkbahar gelir; bunlar, bir dünyanın, her biri kendine ait bir bedene sahip olan iki veçhesidir (Bahtin, 2005: 225).

Tacı elinden alarak sövme imgesi Rabelais'nin eserlerinde önemli bir yere sahiptir. Gargantua'da Picrochole ve Pantagruel'de Anarchus adlı kralların taçları elinden alınır:

Kral Picrochole yenilgisi üzerine kaçar; yolda ayağı kayıp düştüğü için atına sinirlenir ve onu öldürür. Yolculuğuna devam etmek için yakınlardaki bir değirmenden eşek çalmaya çalışır; ancak değirmenciye yakalanır. Değirmenci onu döver, üzerindeki kral kıyafetlerini alır, bir iş kıyafeti giydirir. Daha sonra işten atılan kral Lyon'da sıradan bir işçi olarak çalışır. (Bahtin, 2005: 226)

Kral Anarchus'un tacının alınması da benzer karnavalesk ruhla resmedilmiştir. Pantagruel, Anarchus'u yendikten sonra onu Panurge'e teslim eder; o da ilk önce eski krala tuhaf bir soytarı kıyafeti giydirir, sonra onu kuzukulağı satmaya gönderir. Bu hiyerarşinin en alt katıdır. Dayak atmayı da unutmaz. Evet, Panurge onu doğrudan dövmez ama onu ihtiyar aksi bir acuzeyle evlendirir. Kadın eski krala söver, onu döver durur. Burada bir kez daha eski karnavalesk geleneğe sıkı sıkıya bağlı kalınmıştır. (Bahtin, 2005: 226)

Davul imgesi ve düğündeki tokatlamalar cinsel edime gönderme yapar. Bahtin, çınlayan çan imgesinin karnavalların popüler imgelerinden biri olduğunu dile getirir. Gargantua "Notre DameKatedrali"nin çanlarını çalar. Katedralin çanlarını çalıp sonrasında bir kısrağa takmak tipik bir karnavalesk küçültme imgesidir. Karnaval ruhu bağbozumu ve hayvan kesimi gibi bayramlarda ortaya çıkar. Bu karnaval ruhunun izleri Rabelais'nin eserlerinde görülmektedir.

Gargantua'nın doğumu hayvan kesimi bayramında gerçekleşir. Gargantua'nın doğumundan sonra şölen düzenlenir. Şölen ruhu tün canlılığıyla yaşanır. Bolluk ve refah bir atmosfer içerisinde şölen yapılır.

Pazar meydanında oyunların önemli bir yeri vardır. İskambil oyunları, çeşitli sporlar, fal okumalar, dilek tutmalar, tahminler Rabelais'nin eserlerinde önemli bir rol oynar. Gargantua ve Pantagruel'in eğitiminde oyunlar önemli bir yer teşkil eder. Oyunlar zaman ve gelecekle bağlantılıdır. Zar ve iskambil kâğıtları fal bakmak için kullanılır.

Kehanetin astrolojik tahminlerin parodisini yapan ilk bölümünde Rabelais ilk başta bunları demokratikleştirir. Yıldızların sadece krallar, papalar, asiller ile resmi dünyanın büyük olayları için olduğuna inanmanın en büyük çılgınlık olduğunu düşünür. Astroloji, alt sınıfların hayatları ve kaderleriyle de ilgilenmelidir. Bu bir anlamda, yıldızların tacının elinden alınması, üzerinden saraylı kılıkta çıkarılmasıdır. (Bahtin, 2005: 262)

III. Kitap'ta Panurge kaderini sınar. Evlenmek istemektedir; ama aldatılmaktan onun tabiriyle boynuzlanmaktan korkmaktadır. Gelecekte bu akıbeti yaşayıp yaşamayacağını merak eder.



Kadınların iç organları tüketilemez ve asla tatmin edilemez. Kadın yaşlı olan her şey düşmandır. Panurge'ün tacı kaçınılmaz olarak elinden alınacak, kendisi dövülecek daha kötüsü öldürülecektir. (Bahtin, 2005: 270)

### **7. Rabelais'de Şölen İmge Dokusu**

Bahtin, yiyip içme, yalayıp yutma gibi şölen imgelerinin Rabelais'nin eserlerinde popüler şenlik ruhuyla bağlantılı olduğunu ifade eder. Yeme içmenin grotesk beden önemli simgelerinden biri olduğunu, yemeğin savaşa ve işe son verdiğini dile getirir. Yemek zafer tacı olur. Şölen imgeleri Rabelais'nin eserlerinde önemli bir yere sahiptir:

Kocaman açılmış ağız, yalayıp yutma temasıyla beraber Pantagruel'in başlıca temalarından biridir ve beden ile yemek imgeleri arasında eşikte yer alır. Başka bir imgede Pantagruel'in annesinin, doğum sancıları arasındaki açık rahmidir; o rahimden, tuzlanmış yemekle dolu bir dizi yük arabası çıkar. Bu örneklerde, yemek imgelerinin, beden ve hasıl etmeyle (doğurganlık, büyüme, doğumla) ilgili imgelerle ne kadar yakından bağlantılı olduğunu görüyoruz (Bahtin, 2005: 308).

Şölenler Gargantua'da da önemli bir yere sahiptir: Kitap bir hayvan kesimi şenliğiyle başlar. Yeme içme imgeleri, Gargantua'nın eğitiminde ciddi bir yer tutar. Gargantua Picrochole Savaşı'nın başlangıcında eve geldiğinde bir şölen düzenler; sofradaki tüm yemeklerin, şölende oynanan bütün oyunların ayrıntılı bir listesi verilir (Bahtin, 2005: 309).

III. Kitap'ta şölen imgelerine bazı epizotlarda yer verildiğini; ancak azaldığını ifade eder. Bahtin, IV. Kitap'ta sosis savaşındaki karnaval sahneleri ve Mideye Tapanlar epizotunda dünya yemek literatüründen alınan uzun listelere yer verildiğini belirtir.

Şenliklerde gelecek güzel günlerden bahsedildiğini, şölen sofralarında yapılan sohbetlerin geçmiş ve şimdi prangasından kurtardığını ifade eder. Bahtin, burjuva edebiyatındaki yeme içme imgelerinin bencil bireyin memnuniyetini temsil ettiğini dile getirir. Bu imgelerin pazar meydanı ruhundan uzaklaştığını ve mahrem salonlara kapatıldığını vurgular.

### **8. Bedenin Grotesk İmgesi ve Bunun Kökenleri**

Abartı, şişirmecilik ve aşırıya kaçma grotesk biçimin temel özellikleridir. Bahtin, Alman akademisyen G. Schneegans'ın grotesk tarihini ve kuramını tutarlı ve belgelere dayandırarak incelediğini ifade eder. Akademisyen çalışmaları 1894'te *Grotesk Yerginin Tarihi* adı altında yayımlanır. Ancak akademisyenin groteskin müphemliğini görmezden geldiğini ifade eder. Schneegans Rabelais'nin eserlerinde yer alan grotesk imgelerden örnekler verir. Rahip Jean manastırın çan kulesinin gölgesinde bile meyve yetiştiğini söyler:

Rahip Jean manastır çan kulesinin gölgesinin bile bir kadını daha doğurgan yapacağı yolunda bir iddiada bulunur. Bu imge bizi groteskin mantığına götürür. Bu, manastırdaki “ahlak bozukluğunun” bir abartısı değildir sadece. Nesne kendi sınırlarını ihlal eder, kendi olmayı bırakır. Beden ile dünya arasındaki sınırlar silinir, ikisinin birbiriyle ve çevresindeki başka nesnelere kaynaşmasına giden yol açılır. Çan kulesinin (bir kule) fallusa ait yaygın grotesk simge olduğunu hatırlayalım. (Bahtin , 2005: 340)

Bahtin, bu grotesk imgelere dair önemli bir tespit yapar: Bu imgelerin kudretli maddi bedensel ögesi inancıyla, azizleriyle, kutsal yadigârlarıyla, manastırlarıyla, yalancı çileciğiyle, ölüm korkusuyla, kehanetleriyle tüm bir ortaçağ ideolojisine ve düzenine ait dünyanın tacını elinden alır, onu yeniler. Silip süpürülecek olan bu dünyada hacılar ufacak, acınası figürlerden başka bir şey değildir; salatanın içinde fark edilmeyen yutulabilir. İdrarın içinde neredeyse boğulup gidebilirler. Bir çan kulesi kadar uzun olan manastır fallusu, Gargantua'nın çişinin seli ve her şeyi yutan muazzam gırtlığı (Bahtin, 2005: 342).

Bu imge ile manastırın ve onun sahte çileci idealinin tacı elinden alınır. Yukarıyı yani cennete işaret eden kule kadınları hamile bırakan fallusa dönüşmüştür. Alman akademisyenin Rabelais'nin eserlerinden seçtiği bir başka grotesk imge ise Panurge'ün kadınların cinsel organlarından bir duvar inşa etme önerisidir:

Panurge'ün ilk ve en önemli zırhın cinsel organları koruyan koruma olduğunu anlatan uzun nutkunu görürüz. Bir erkeğin kellesi uçurulduğunda yeryüzünden silinen sadece o adam olduğunu söyler; hâlbuki cinsel organını kaybederse tüm insan ırkı yok olacaktır. (Bahtin, 2005: 344)

Panurge insanoğlunun çıplak doğmasını doğa karşısında barış dolu bir düzene davet edilmesine bağlar. Grotesk gerçekçilikte ön önemli imgeler burun, ağız, kafa, kulak ve pörtleyen gözlerdir. François Rabelais Pantagruel'i 1532'de patlak veren kuraklık döneminde kaleme almıştır. O zamanlarda sıcaklardan dolayı insanların ağızları açık bir şekilde dolaştıkları rivayet edilir. Pantagruel'in doğumu sırasında gerçekleşen kuraklık romanda şu şekilde anlatılır:

hayvanlar, ağızları hayretle ardına kadar açık vaziyette tarlalarda ölü bulunuyorlardı. İnsanlara gelince durumları hazindi. Onları, altı saattir av peşinde koşan tazılar gibi dilleri sarkar şekilde görmüş olmalısınız. Kendini kuyulara atanların sayısı hiç de az değildi. Başkaları gölgesinden yararlanmak için bir ineğin göbeğinin altına uzanmıştı... Tanrı bilir kutsal suları korumak son derece zordu... kavrulmuş, mutsuz, biçareler, kutsal suyu dağıtan rahibin peşinde dolaşıyorlardı, küçücük bir damla yakarak... Ah! Serin şarap mahzenlerinin tıka basa olduğu o yıl neydi öyle, insanlar ne kadar mutluydu! (Bahtin, 2005: 359-360)

Bahtin, kuyu, ineğin göbeği ve mahzen imgelerinin açıkçağz imgesine işaret ettiğini vurgular. Pantagruel midyesinden rahatsızdır. Hastalığı sırasında çok fazla işediği için

çışinden Fransa ve İtalya'nın çeşitli yörelerinde şifalı kaplıcalar oluşmuştur. Epizotta Pantagruel'i hastalıktan kurtarmak için midesine iniş hikâyesi anlatılır:

Kazma, kürek, sepetlerle kuşanmış adamlar bakır bir kürenin içine doldurulurlar, Pantagruel bunu hap gibi yutar.(Yutma imgesine dikkat edin) Mideye indiklerinde ziyaretçiler küreklerinden çıkar, etrafı temizlerler. Pantagruel'in ağzı gibi midesi de devasa neredeyse kozmik boyutlardadır (Bahtin, 2005: 368). Ardına kadar açığağz ve yiyip yutma Rabelais'nin imgeler dünyasında önem arz etmektedir.

### 9. Maddi Bedensel Alt Bölgelere Ait İmgeler

Rabelais'nin dünyasında her yer birbirine eşittir. Bu algı yazara evrenin merkezini gökten indirip yeraltına indirme fırsatı sunar. Küçültme, grotesk gerçekçiliğin temel sanat ilkesidir; kutsal ve yüceltilmiş olan her şey maddi bedensel alt bölgeler düzeyinde yeniden ele alınır ve oraya ait imgelerle birleştirilir, karıştırılır (Bahtin, 2005: 402).

Gargantua'nın kış silgeçlerini anlattığı epizot dikkat çekicidir. Gargantua babasına pek çok denemesinden sonra keşfettiği kış ilgecini anlatır. Bir nesnenin kış silgecine dönüşmesi bir küçültmedir. Tacı elinden alınır: Kış silgeçlerinin seçimi salt keyfi nedenlerle yapılmamıştır. İlk beş nesneye bakalım: Maske, kukuleta, boyun atkısı, kulaklıklar, külah. Bunlar yüze ve kafaya takılan şeylerdir, yani bedenin üst kısmında kullanılırlar. Kış silgeci olarak kullanımları bedenin üst bölgelerinin alta aktarılmasıdır. (Bahtin, 2005: 403-404)

Salatalar, baharatlar, şifalı otlar, sebze yaprakları, sapları. Bunlar arasında yenmek ve yutulmak içindir. Yukarının yerine aşağının, yüzün yerine kullanılmaları bedenin üst bölgelerinin alta aktarılmasıdır. (Bahtin, 2005: 406)

Epistemon'un dirilişi ve yer altı dünyasında gördükleri epizot dikkat çekicidir: Epistemon söze başladı. İblisleri görmüş, onlarla söylemiş, Lucifer'le muhabbet etmiş, cehennemde ve Cennetin Bahçelerinde çılgınca eğlenmiş. İblisler, diyor, öyle mükemmel dostlar, öyle neşeli yarenlerniş ki, Panurge onu çabuk geri çağırdı diye sitem etmiş. "Onları öyle kalabalık görmek hoşuma gitti." "Nasıl yani?" Diye sordu Pantagruel.

"Öyle düşündüğün gibi kötü davranılmıyor onlara," diye açıkladı Epistemon. "Bütün mesele şu: İçinde bundukları durum tuhaf bir şekilde değişmiş.Mesela Büyük İskender'i gördüm...Eski çorapları yamayarak kıt kanaat geçiniyor. Kserkses hardal satıyor, Romulus tuzcu olmuş, Romalı kanun yapıcısı Numa Pompilusnabant, Tarquinhamal, Galba'nın halefi Piso aptal bir köylü... (Bahtin, 2005: 415) Görüldüğü gibi en üst sınıfı temsil edenlerin taçları ellerinden alınmıştır. Alt sınıfı temsil edenler ise taçlandırılmıştır:

"Cehennemin kanunu budur," diye açıkladı Epistemon yeryüzünün büyük lordları, leydileri aşağıda en şerefsiz, en sefil rizikolu geçim yolları için mücadele etmeye mahkum

edilirler. Öte yandan filozoflar gibi bu gezegende muhtaç bir hayat sürmüş olan kimseler, infernoda azametli lordlar olurlar.

Diogenes'igördüm... lükslerin en muhteşemi içindeydi, keyfini çıkarıyordu. Kat kat, mor bir kaftan giymişti, sağ elinde de bir kral asası vardı. Büyük İskender, Diogenes'in pantolonunun kalça yerlerini doğru dürüst yamalayamayınca, Diogenes, bir güzel sövüp saydı; eski imparator, karşısında tir tir titriyordu. Bu beceriksizliğinden dolayı onu bir güzel dövmeyi de unutmadı. (Bahtin, 2005: 416)

Cehennem bir şöleni neşeli bir karnaval imgesini temsil etmektedir. Resmi ortaçağ zihniyetinde yer altı dünyası korku ve kasvetin merkezidir. Hıristiyan cehennemi dünyayı değersizleştirip insanı ondan uzaklaştırdıysa, karnavalesk cehennem dünyayı ve onun içinde ölümle doğumun yüz yüze geldiği ve hayatın tomurcuklandığı bir rahim olarak görülen alt bölgelerini onayladı. Maddi bedensel alt bölgelere ait imgelerin karnavallaştırılmış yer altı dünyasında hâkim oluşunun nedeni budur (Bahtin, 2005: 427).

Rabelais'nin eserlerinde ikili beden imgesi önemli bir yer teşkil eder. İhtiyarlığın gençliğin içinde yeniden yeşerdiğini ifade eder. Sözel absürtlük biçimleri Ortaçağ'da yaygın kullanımlardır. Bu deyişler anlam bağlamından koparılmıştır:

Gargantua her zaman özdeyişe rağmen kafasına göre hareket eder, yani özdeyişin tavsiyesinin tam tersini yapar. Örneğin ağzına çiğneyebileceğinden büyük lokmalar alır, dereyi görmeden paçayı sıvar, demiri soğukken döver. Bu oyunun sonunda Genç Gargantuaimgesi, hareketleri akla aykırı olan akliselimin bütün normlarına karşı gelen folklorik soytarı ruhuyla kurulur. (Bahtin, 2005: 458)

## 10. Rabelais'nin İmgeleri ve Dönemi

Bahtin, Rabelais'nin çağdaşlarının hatıralarından yararlanarak altı ay süren kuraklık ve kıtlığın Pantagruel'in yazıldığı 1532 yılında yaşandığını ifade eder. Pantagruel'in Rabelais'nin aşına olduğu bölgelerde seyahat etiğini dile getirir. Pantagruel, Rabelais'nin gördüğü yerleri görür ve de onun arkadaşlarıyla tanışır. Bahtin'in diğer önemli tespiti ise Gargantua'nın doğum günüdür. Gargantua 4 Şubat hayvan kesimi şenliğinde doğmuştur. Bu yer ve tarihin Rabelais'nin doğum yeri ve tarihi olduğunu ifade eder.

Bahtin, Rabelais'nin eserlerinin dönemin siyasi olayları ile yakından ilişkisi olduğunu dile getirir. Gargantua'da V.Charles'a karşı verilen mücadele anlatılır. Bahtin, Rabelais'nin tıp, doğal bilimler, hukuk, mimarlık, askerlik, denizcilik, yeme içme sanatı, kuşçuluk, oyunlar, spor, para ve madalya ilmine dair tecrübelerini eserlerinde yansıttığını ifade eder. Bahtin, Rabelais'nin eserlerinde Gargantua, Gargamelle, Pantagruel, Grandgouiser gibi takma isimler kullandığını söyler. Rabelais'nin bu dört ismi gelenekten devraldığını belirtir.

Grandgouise büyük gırtlak, Gargamelleise gırtlak anlamına gelir. Bu isimlerin yiyip içme imgelerini temsil ettiğini ifade eder.

Antik ve ortaçağ edebiyatında sayıların simgesel, metafiziksel ve mistik kullanımları olduğunu ifade eder. O çağlarda sayıların kutsal olarak görüldüğünü belirtir. Ancak Rabelais'nin sayıları kutsal anlamlarından kurtarır. Sayıların tacını alır. Onları somutlaştırır.

Grotesk sayılar şaşkırtıcı, abartıcı ve komik bir etki yaratmaktadır. Rabelais'nin eserlerinde yer alan sayılar kararsız, müphem ve tamamlanmamıştır: Gargantua üç ay, yedi gün, on üç saat, kırk yedi dakika boyunca işer ve Rhone Nehri'ni ve yedi yüz gemiyi doğurur. (Bahtin, 2005: 177)

Mihail Bahtin, François Rabelais'nin eserlerini daha çok içerik analizi ile incelemektedir. Bahtin'i yapısalcı bir okumayla incelemek çok verimli olmayacaktır. Art zamanlı bir okuma yapmaya elverişlidir.

## Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil

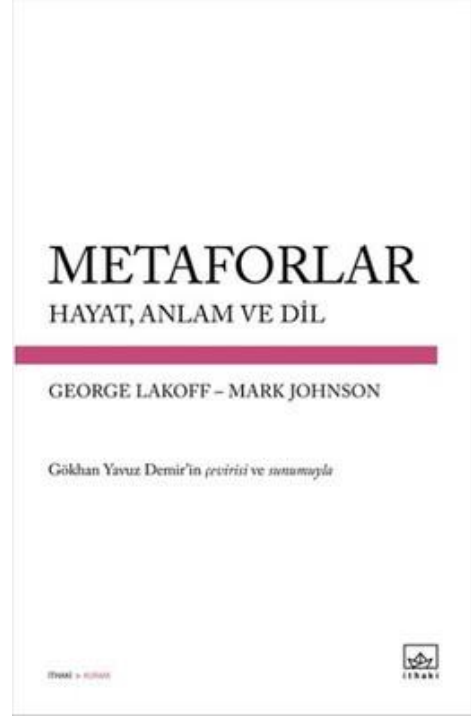
OKT. KÂMİL PARIN\*

"Metafor minyatür şiirdir." Monroe Beardsley\*\*

**M**etafor kelimesi Grekçe bir kelimedir ve "meta: öte" ve "pherin: taşımak" kelimelerinden meydana gelerek "bir şeyi başka bir şey ile anlatmak" manasında kullanılır. Metafor denilince akla hemen dil sorunu gelir. *Metaforlar - Hayat, Anlam ve Dil* adlı eser ile metaforların sadece bir dil sorunu olmadığı, insanın günlük hayatındaki düşünme sürecinin dahi metaforik olduğu anlaşılır. Böylece zihinlere yerleşmiş metafor kavramına bakış değişmeye başlar.

1980'de George Lakoff ve Mark Johnson tarafından kaleme alınan *Metaforlar - Hayat, Anlam ve Dil*, 2005 yılında Gökhan Yavuz Demir tarafından Türkçeye tercümesi yapılarak dilimize kazandırılır. *Metaforlar* yirmi yıllık çalışmanın neticesidir. Yirmi yıl boyunca iki yazarın aynı konu üzerinde çalışması ve yeni yaklaşımlara sahip olması bakımından okunmaya değer.

Otuz kısımdan oluşan eserin başlıkları şu şekildedir: 1. Beraber Yaşadığımız Kavramlar, 2. Metaforik Kavramların Sistematiği 3. Metaforik Sistematik: Vurgulamak ve Gizlemek, 4. Yönelim Metaforları 5. Metafor ve Kültürel Tutarlılık, 6. Ontolojik Metaforlar, 7. Kişileştirme, 8. Metonimi, 9. Metaforik Tutarlılığa Meydan Okumalar 10. Bazı İlave Örnekler 11. Metaforik Yapılaşmanın Kısmi Doğası 12. Kavram sistemimiz Nasıl Temelleniyor? 13.Yapı Metaforlarının Temellenmesi, 14. Nedensellik: Kısmen Yeni Ortaya Çıkan ve Kısmen Metaforik, 15. Tutarlı Tecrübe Yapılanması, 16. Metaforik Tutarlılık, 17. Metaforlar arasındaki Kompleks Tutarlılıklar 18. Kavramsal Yapı Teorilerinin Bazı Sonuçları, 19. Tanımlama ve Anlama, 20. Metafor Forma Nasıl Anlam Verebilir? 21. Yeni Anlam, 22. Benzerliğin Yaratılması, 23. Metafor, Doğru ve Eylem, 24. Doğru, 25. Objektivizm ve Sübjektivizm Miti, 26. Batı Felsefesi ve Linguistiğinde Objektivizm Miti, 27. Metafor,



\* Kastamonu Üniversitesi Türk Dili Öğretmeni, kamilparin@hotmail.com

\*\* George Lakoff - Mark Johnson (2015). *Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil*. Çev. Gökhan Yavuz Demir. İstanbul: İtihak Yayınları.

Objektivizm Mitinin Kusurlarını Nasıl İfşa Eder? 28. Subjektivizm Mitinin Bazı Yetersizlikleri 29. Tecrübeci Alternatif: Eski Mitlere Yeni Anlamlar Vermek, 30. Anlama.

Geleneksel anlayışta metaforlar benzetme, istiare, metonimi ile birlikte anılır ve bir kelimenin yerine başkasını kullanma olarak bilinir. George Lakoff ve Mark Johnson'a göre metaforlar düşünce ve dili şekillendiren, yapıya kavuşturan unsurlardır. Metaforların dilsel yönü ikinci plana itilir ve kavramsallığı öne çıkartılır. Kavramların niteliği olarak ele alınan metaforlar sadece sanatsal veya estetik kaygılarla değil belirli kavramların daha iyi anlaşılmasını sağlamak için kullanılır.

George Lakoff ve Mark Johnson metaforun, kelimelerin değil kavramların niteliğidir ve özel bir yeteneği olmayan sıradan insanlarca gündelik hayatta büyük bir zihin faaliyeti gerektirmeksizin kullanıldığını hatırlatır. Ve gündelik hayatta kullandığımız bir çok eylemin aslında metaforik yapılar olduğunu farkına varmamızı sağlar. Kavramların birçoğu ya soyut olduğu yahut tecrübemizde çok belirgin olmadıkları için, onları daha açık terimlerde anladığımız diğer kavramlar aracılığıyla kavramaya ihtiyaç duyulur. Bu ihtiyaç kavram sistemimizde metaforik tanımlamaya yol açar.

Metaforlar hayatımızın olmazsa olmazlarıdır. Metaforlar yaşantılarımızı nasıl sürdüreceğimizi büyük ölçüde belirler. Metaforlar bizim için gerçeklikler yaratabilir, özellikle de sosyal gerçeklikleri. Bu sebeple gelecekteki eylemlerimiz için bir kılavuz olabilir.

George Lakoff ve Mark Johnson metaforlara; ontolojik, yapı, konvansiyonel, yönelim, kişileştirme metaforları gibi bazı isimler verirler. Ama kesin çizgilerle sınıflandırma görmek mümkün değildir. Kişileştirme, metonimi gibi kavramları açıklarlar ve metafor ile arasındaki farklara değinirler.

Metaforların kültürden kültüre değişiklik gösterdiği meselesine de değinilir. Bir kültürdeki kavramın manası başka bir kültürde farklılık gösterebilir. Örneğin bazı kültürlerde gelecek bugünden sonrayken, bazılarında ise geçmiştedir.

Metaforların gerçeklikler yaratabildiği fikri çoğu geleneksel metafor görüşüne karşıdır. Nedeni geleneksel olarak öncelikle kavram sistemimizi ve icra ettiğimiz gündelik aktivite türlerini yapıya kavuşturma aracı olarak değil, sırf bir dil meselesi olarak görülmesidir. Metaforun yalnızca bir dil meselesi olduğu ve en iyi durumda yalnızca gerçekliği tasvir edebileceği fikri, insani varlıkların dünyayı kavramlaştırma tarzından bütünüyle bağımsız ve bütünüyle onun dışında olduğu görüşünden kaynaklanır. Gerçekliğe bu tür bir bakış, gerçekliğin insani boyutlarını dışarıda bırakır.

George Lakoff ve Mark Johnson Objektivizm ve Subjektivizm Mitleri başlıklı yirmi beşinci kısımda doğruluğun daima bir kavram sistemine bağlı olduğunu, herhangi bir insani kavram sisteminin genellikle doğası itibariyle metaforik olduğunu ve dolayısıyla tümüyle objektif, koşulsuz yahut mutlak doğru olmadığını öne sürerler. Objektivizme yegâne

alternatifin radikal sübjektivizm olduğunu reddederler ve “objektivizm ve sübjektivizm mitlerine” üçüncü bir tercih sunarlar: “Tecrübeci Sentez.”\* Tecrübeci yaklaşım ile tarafsız, yansız ve objektif olmanın mümkünlüğü hakkındaki objektivist ve sübjektivist mitler arasında köprü kurulmasına yardımcı olur.

Metaforların gündelik hayatımızda fazlasıyla yer aldığı düşüncesi eserin önemli bakış açılarından biridir. George Lakoff ve Mark Johnson bu noktada evliliği metafor üzerinden okur ve güzel örnek verirler:

“Evliliğinizin bir ortaklık, hayat boyu beraber bir yolculuk, dışarıdaki dünyadan ayrı bir cennet, bir büyüme aracı mı; yoksa iki insanın bir üçüncü entite beraberliği midir? Evliliği kavramlaştırmanın bu tür genel tarzları arasındaki tercih, evliliğinizin nasıl olacağını belirleyebilir. Keskin metaforik farklılıklar, aile içi kavgalarla sonuçlanabilir. Mesela eşlerden birinin evliliği bir ortaklık, diğersinin de bir cennet olarak gördüğü bir durumu alalım. Ortaklığın sorumlulukları, bir cennetin karakteristik sorumluluklarından kurtulmayı haklı olarak bağdaşmayabilir.” (Lacoff vd. 2015: 301-302)

Metaforun, bütünüyle kavrayamadığımız şeyleri, duygularımızı, estetik tecrübelerimizi, ahlaki pratiklerimizi ve ruhsal bilincimizi kısmen kavramaya çalışmanın en önemli araçlarından biri olduğu ifade edilir. Eserde metafor örneklerine çok sayıda yer verilirken bunlar büyük harfler ile gösterilir: ZAMAN PARADIR, AŞK BİR YOLCULUKTUR, PROBLEMLER YAPBOZDUR, ENFLASYON DÜŞMANDIR, DÜŞÜNCELER YİYECEKLERDİR...

Bu kitap metaforik düşünceyi ilgi odağına çekmeyi başararak yalnızca dil alanında değil aynı zamanda felsefe, edebiyat, politika, hukuk, klinik psikoloji, din ve hatta matematik ile bilim felsefesinde de geniş kapsamlı etkileri olur. Eser her şeyden ziyade metaforlardan yola çıkarak kimliğimizi tanımaya, kimliğimizdeki var olan kodlara ulaşmaya yardımcı olur.

Çeviriye gelince... Gökhan Yavuz Demir aslında anlatımı ve ifade etmesi güç bir konuyu ele alan eseri çevirme işine koyulmakla zor bir işin altına girer. Bu cesaret örneği takdire şayan. Genel itibarıyla yetkin olan çeviride bazı sıkıntıları da belirtmek gerekir. Çevirenin Ön sözü'nde “Bir imparatorluk dili olan İngilizcenin kavramlarını karşılamakta, tıpkı Batılıların sıkıştıklarında Latinceye başvurmaları gibi, gerektiğinde yine bir imparatorluk dili olan Osmanlı Türkçesine başvurabileceğimize inanıyorum. Yeter ki zorlama olmasın” (Lacoff vd. 2015: 13) ifadelerine yer verilir. Fakat bazı noktalarda müteakip, sürat, lafzi gibi kelimeleri kullanması zorlama gibi durur. Ayrıca bir cümle içerisinde birden fazla olmak üzere “ve” bağlacı kullanılır, bu da okumanın akışında ve hızında sekteye neden olur.

---

\* Bazı yerlerde “tecrübeci sentez” yerine “tecrübeci mit” olarak karşımıza çıkar.



## Modernizm Ölçeğinde Bir Şiir Haritası: *İmkânsız Özerklik*

ARŞ. GÖR. GİZEM ECE GÖNÜL\*\*

*“Bizi olanaklı kılanlar neyi olanaklı kılmakta olduklarını bilemezlerdi ve dolayısıyla eserlerinin birer araç oluşturduğu amaçları betimleyemezlerdi. Ama biz bunu yapabiliriz.”* Richard Rorty

*İmkânsız Özerklik* üst başlığına sahip eser, Yalçın Armağan'ın 2007 yılında Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Edebiyatı Bölümünde tamamladığı *Türk Şiirinde Modernizm* isimli doktora tezinin genişletilmiş hâlidir. Alt başlıkta tezin ismini de barındıran kitabın ana sorunsalı Türkiye modernleşmesinin Türk şiiri üzerinden nasıl okunabileceğidir. Çalışma bu sebeple sosyoloji ve edebiyat paslaşmasında bir metodoloji de sunar.

Armağan, kitabın “Ön Söz” ve “Giriş” bölümlerinde çalışmanın yönteminin ters kronolojiye dayandığını, asıl amacının modernizmin izlerini İkinci Yeni şiiri üzerinden sürmek olduğunu ancak bu şiirin bir dirençle karşılaştığını tespit edip zamanda geriye

dönme ihtiyacı duyduğunu belirtir. Bu da yazarı ilk olarak Garip şiirine, devamında Cumhuriyet'in inkılap şiirine, Ziya Gökalp'a ve onun da öncesine 1850'lere, Tanzimat'a değin götürür. Böylece söz konusu direnci yaratanın, Türkiye modernleşmesinin erken dönemlerinde inşa edilen estetik tepkiler olduğu iddia edilir. Peki uzun bir sürece yakından bakmayı hedefleyen Armağan bunca ismi, eseri nasıl bir yöntemle işleyecektir? Sorunun cevabını doğrudan veren yazar, “edebiyat kurumu”ndaki dönüşümleri esas aldığı; şiirde etki alanı açan, kırılma yaratan, dönüm noktası sayılabilecek şair veya şiir akımları odağında bir kroki çizdiğini ifade eder. Bahsi geçen noktanın tespiti tartışmalı olsa da araştırmacı, okuru ikna edebilmiş, Türk şiirinin değişen çizgisini şablonlaştırmış, her şeyden önemlisi de nedenleştirebilmiştir. Bunu yaparken Armağan, modernizm ölçeğini elden bırakmayıp şiirde bu kavrama bağlı olarak gelişen estetik tepkilerin güzergâhını saptamıştır.



\*\* Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Böl. gizemecegonul@gmail.com

Araştırmacının tarihselliğın peşine terselmeyle düşüp bunu epizodik anlatımla sunması özgün bir yöntem denemesi olarak karşımıza çıkar. Buna Armağan'ın konuya bir adım geriden bakmaya çalışan üslubu da eklenince eser, Bertolt Brecht'le can alan epik tiyatro kavramının âdeta izdüşümüdür. Yazarın söz konusu üslubu, tıpkı bu tiyatro türündeki gibi “yabancılaştırma” unsuru hâline gelmiş ve Türk şiirinin bir çeşit kurgu olduğu düşüncesini uyandırarak kurgusallığın nasıllığı üzerinde durulmuştur. Elbette bu farkındalığı yakalamada “sonradan gelmek” önemlidir. Türk şiirinin izlediği rota, yoldayken görülemezdi bunun için ancak alınan yola uzaktan ve “sonradan” bakmak gerekirdi.

Üç bölümden meydana gelen araştırmanın ilk bölümü teorik zemini oluşturur. Bu bölümde modernizmin neliğinden, modernleşmeyle beraber sanatın aldığı şekilden, güzel sanatların bir kolu olan edebiyatın, özelde de Türk edebiyatının, bu kavramla karşılaşmasının doğurduklarından bahsedilir. Modernliğin ilk kez Batı'da deneyimlendiğini söyleyen yazar, Türkiye'de bu modelle kurulan modernliğin yanlışlığına değinir ve edebiyat tarihi açısından açtığı oyukların kısa bir panoramasını çizer. Ahmet Haşim'e yöneltilen “sembolist” yakıştırmasının yalnızca Haşim ile Batılı sembolistler arasında yapılan kuru bir karşılaştırmanın sonucu olduğunu söyleyip Fransa'da sembolizmin karşılık geldiği dünya görüşünün yok sayıldığı üzerinde durur. Türk edebiyatını, Batı etkisinde gelişen “taklit edebiyat” olarak görmekten kaçınılması gerektiğini vurgulayan Armağan, söz konusu modele yaklaşıldığında “yabancılık”; modelden uzaklaşıldığında ise “yavanlık” hissinin yaşandığının altını Nurdan Gürbilek ve Orhan Koçak'ın ifadeleriyle çizdikten sonra “yabancılık” ile “yavanlık” arasındaki bu gerilimde Türk modernleşmesinin konumlandığını iddia eder. Belirtmekte fayda var ki Armağan, salt bir modernizm tanımı yapma peşinde değildir. Hatta mutlak surette tanımlamanın yapılamayacağını, modernizmi tanımlama gayretinin dahi modernist bir karakter taşıdığını belirtip bu “indirgemeci heves”ten kaçınılmasını gerekçeleriyle birlikte gösterir. Öyle ki kavramı tanımlamanın zorluğu farklı eleştirmenlerden, teorisyenlerden yapılan alıntılarla da perçinlenir. Yazarın bu kavrama yer vermedeki amacı onu işlevsel hâle getirmek ve modernleşmenin sonuçlarının edebiyata, şiire nasıl yansıdığını göstermektir. Böylece modernizm ve edebiyat birlikteliğinden modernist yapıtın özellikleri irdelenmeye başlanır ta ki kitabın temel problematiği olan “estetik özerklik” kavramına gelinceye dek.

Kant'ın “aklını kendin kullanma cesaretini göster” ilkesinin, Weber'in “aklın yapılarının özerkleşmesi” savının ve Wagner'in “özgünlük ve özerklik” iddialarının işaret ettiği modernlik projesi, Armağan'ın “özerkleşme”yi irdemesine, edebiyattaki özerkleşme sürecine de “estetik özerklik” parametresini getirmesine kapı aralar. Mucidinin Fredric Jameson olduğu kavram, modernist eserin yapı taşı olmakla beraber “kendi kendine yeten”, “amacı kendinde olan”, “özgöndergesel” ya da “özdönüşümsel” olma iddialarını taşır. Şiir

dilinin kendine yeterlik savı ise Armağan'ın bu türü inceleme altına almasına neden olur. Modern öncesi dünyada şairin belirli araçlarla şiir yazdığına, gösterenlerin de gösterilenlerin de sınırlı bir dairede yer almaları sebebiyle şiirin anlaşılabilirlik için özel birikime sahip olmadığına değinen yazar, sonraki dönemlerde şiirin kendi araçlarını geliştirdiğini böylece modern edebiyatta dilin kendini kolay ele vermeyen göstergeler içerdiğini ve bu yüzden modern şiirin zor anlamlandığını belirtir.

İkinci bölümde teorinin uygulama alanına gelinir ve Türk şiirinin modernleşme odağındaki estetik parametreleri ortaya konulup yakından incelenir. Bunlar "Divan edebiyatının icadı", "halk edebiyatının keşfi" ve "özerklik karşıtlığı" şeklinde tasnif edilir. Adı geçen değişkenler aynı zamanda "edebiyat kurumu"nun da şekillendiricileridir. Peter Bürger'in "sanat kurumu" kavramından ödünçlenen deyiş, "edebî eserlerin üretimini, alınılanmasını etkileyen baskın düşünceler" (22) karşılığında kullanılmıştır. Armağan, kanon tartışmalarının da bu başlık altına dâhil edilmesinin yerinde olduğunu belirterek yeni bir kavramın doğumunu üstlenir. Esere göre modernleşmenin ilk evreleri 1850'lerin ikinci yarısıdır ve bu yıllarda "yeni edebiyat kurumu"nu inşa eden metinler Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa'ya aittir. Yazarın bu isimleri tespit etmesinin sebebi antolojilerde, edebiyat tarihlerinde ismi geçen edebiyatçıların ürünlerinin "seçme metinler" olarak yer almasıdır. Söz konusu sanatçılar "ilk modernler" olarak anılır ve onların, kendinden öncekileri reddederek "geleneksizleşme"yi tercih ettikleri Armağan tarafından saptanır. Bu dönemde Batı'daki hazır model aracılığıyla edebiyatın nasıl olacağından önce taşımaması gereken özelliklere değiniliyor ve bu konu etrafında pek çok makale kaleme alınıyor. Araştırmacının belirttiği üzere bir yandan model karşısında "geç kalmışlık", "çocuk" olma hissi duyularak tarihin gerisine düşülüyor diğer yandan eski edebiyat "ölü" nitelemesiyle tarih dışına itiliyor. Bu noktada tarihsel bir bağ kuran Armağan aynı tepkinin 1911 sonrasında da Cumhuriyet yıllarında da kullanıldığını söyler ve Nurullah Ataç'ın 1936'daki "Bizim dün edebiyatımız yoktu" söylemini bu üç dönemin mottosu ilan eder. Çalışmanın modeli bu örnekte de görülebileceği gibi yatay bir düzlemde inşa edilmiş ve eserde yer yer ileri-geri gidilerek ilmekli bir yapı yaratılmıştır. Bu durum, Armağan'ın da ifade ettiği üzere modernizmi de özerklik kavramını da "tarihsel anlatı" formuna dönüştürmüştür. Böylece geçmişin, gecikmişliğin sorumlusu görüldüğü her tarihte geleneksel olanın değerini kaybedip halk edebiyatının yerli öz olarak kabul edildiğini söyleyen yazar, Tanzimat'ın sade dil savunucularının da hececi şairlerin de aynı evrelerden geçtiğini dile getirir.

Geleneğe yönelen eleştirilerin neliğini araştıran Armağan, 1911 yılında Divan edebiyatının "gayri millî" ve "halktan kopuk olması" nedenleriyle eleştirildiğini tespit ettikten sonra 1950'li yıllarda bu harekete "biçimci" olduğu için karşı olduğunu söyler. Buradan hareketle 50'li yıllarda edebiyatta istenmeyen niteliğin "biçimcilik" olduğu çıkarımı

yapılır ve eleştiri yönünde toplumdaki sorunların etkili olduğu gösterilir. Benzer şekilde 1945 yılında edebî eserlerde “köylüden bahsedilmemesi” eleştirilirken öncesinde böyle bir tenkit yönünün olmaması sosyal sorunlarla ilgilidir. Yalçın Armağan, böylece edebiyata sosyolojik bir pencere de açıyor, içeriğin eleştirisini yapıyor ve eleştiri alanını genişletiyor. Divan edebiyatına getirilen rasyonel olmadığı, hayale fazlaca yer verdiği eleştirisi de dünyayı modern biçimde kavramanın bir sonucu olarak görülüyor ve neticede “modernleşmenin sonuçlarından biri olarak görülen özünü yitirme korkusunu bastırmak için” (20) halk edebiyatına sığınılıyor.

“Halk edebiyatının keşfi” parametresini “Modernizmi Hece’lemek” başlığı altında inceleyen Armağan, hececî şiiri köklü bir dönüşümün nedeni olarak tespit eder. 1911’den itibaren “Beş Hececiler” ve 1930’lu yıllarda “Bağımsız Hececiler”in önderlik ettiği bu şiir, araştırmacı tarafından tarihsel açıdan önemli görülür. Bu dönemde halkın anlayacağı dil esas kabul edilir ve aruzla yazmaya devam edenlere yönelik ağır eleştiriler kaleme alınır. Bu, Armağan’a göre estetikten ziyade siyasi bir tavidir çünkü aruzdan kastedilen Osmanlı kültürüdür. Görüldüğü üzere buraya kadar anlatılan mesele, Türk şiirinin özerklikten denli uzak olduğudur. Osmanlı şiirinin belirli kurallarının olması onu özerklikten alıkoyarken Rezaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamit Tarhan estetik özerkliğe yönelen ilk isimler olarak tespit edilse de devamlarının olmayışı nedeniyle şiiri bu kavramla birleştirememiştir. Tevfik Fikret, şiir dilinden bahsetmesiyle özerkliğin göstergesi olarak yorumlanacaksa da dönüşüm yaşatamaz. Ahmet Haşim’in “her şeyden evvel şunu itiraf edelim ki şiirde manadan ne kast edildiğini bilmiyoruz” sözüyle bir çeşit estetik özerklik anlayışını savunduğu söylene de şiire yeni bir dil sunmadığı, araştırma düzeyinde kaldığı gerekçesiyle şair dışarıda bırakılır. Millî edebiyat da şiiri tek bir merkezde konumlandırma ihtiyacı gütmemesi nedeniyle özerklikten payını alamaz.

Armağan’ın şiir çizelgesi Garip şiirini gösterdiğinde bu akım ve Cumhuriyet’in 1930’lu yıllarda inşa etmek istediği kültür arasında denklik kurulur. İkisinde de “makbul”lüğün önemsendiği, “tektip”lik üzerinde durulduğu söylenir. Garip şiirinin halk dilini kullanma ve eskiyi reddetme bağlamları düşünüldüğünde “makbul bir şiir” olduğunu belirten yazar bu akımı, “beklenen ama beklenen biçimde gelmeyen şiir” (97) sözleriyle özetler. Kısa zamanda yaygınlık kazanmasıyla beklenen şiir olduğunu ancak metin düzleminde aykırılığı barındırmasıyla, şairaneliği yıkma arzusuyla, sanat kurumuna karşı duruşuyla beklenen şekilde gelmediğini iddia eden Armağan’ın, Garip’in etki alanı konusunda yanlışlığı söylenebilir. Çünkü araştırmacının bahsettiği şekilde Garip şiiri tepkisiz karşılanan, kolayca benimsenen bir şiir olmamıştır. Yazara “Türkiye modernleşmesinin kamusal modeli ile Garip şiirinin uyum içinde olduğu” (114) tespitini yaptıran muhtemelen sosyo-politik bakış açısıdır ancak diğer taraftan söz konusu şiire olan itirazlar da hatırlanmalıdır.

Çalışmanın son bölümünde estetik parametrelerin nihai adımı olan “özerklik karşıtlığı” meselesine İkinci Yeni şiiri üzerinden değinilir ki başta da belirtildiği gibi her ne kadar eserde bu dönem en az hacme sahip olsa da temel mesele onun odağında kurulur. İkinci Yeni şiiri gerek kendine has şiir diliyle gerek “şiir anayasaya aykırıdır” söylemiyle özerk bir edebî yapıtta aranan “amacı kendinde olma”, “özdüşünsel”, “özgöndergesel” kertilere uygun görülür. Yalçın Armağan İkinci Yeni şiirinin maddi temellerini arar ve bu şiirin “Türkiye’nin ‘özgül’ koşullarından beslendiğini” (127), kaynağının “Türkiye toplumunun yaşadığı krizler [olduğunu]” (124), “Batı’yı tanıyıp Türkiye’ye uygun pratik yarattığını” (128) tespit eder. Aynı zamanda Armağan sosyalist şairler zor dönemler yaşarken, kovuşturmalar geçirirken İkinci Yeni şairlerinin anılan tarihte bu olaylardan uzak durmasını dilde yaptıklarını dönüşüme bağlar. “Anlaşılır” olmayan İkinci Yeni şairleri bu bağlamda iktidarın ufkunun dışında kalırken okurun ya da edebiyat kurumunun da beklenti ufku dışında kalmıştır. Çünkü yazara göre bu şairler hikâyeyi değil, “kelimeler arasında kurulacak ‘şiirsel yük’ü önemserler” (131) ve böylece anlam geri plana itilip özerk şiir dilinin yolu açılır. Modern edebî yapıtlarda dilin çok katmanlı olduğu daha önce de belirtilmişti, buna uygun şekilde İkinci Yeni’de de “nesnelerin uzlaşım sal dille anlatılmaması” (148), “sanat gerçeğinin esas alınması” (149), “dilsel sapmalar ve metaforlar” (150) özerk yapının izleri olarak görülür. Ancak bu yapı, şiddetli bir dirençle karşılaşılır ve özerklik tam da bina edileceği sırada darp edilmeye başlanır. Bu son bölümle birlikte uvertür sayılabilecek *İmkânsız Özerklik* başlıklandırmasının tercih nedeni açığa çıkar. Türk şiirinin izlediği tarihsel süreçte araştırmacının tanımladığı şekilde estetik özerklik kaygısının güdülmediği, kaygının oluşum alanı bulsa da kısıtlandığı ve bu sebeple “imkânsızlaştığı” yorumu yapılır.

Yalçın Armağan, Türkiye’de modernleşmeye bağlı olarak gelişen tepkileri üç başlık altında toplayarak bunlar üzerinden arzuların, kaygıların okunmasını; onanıp onanmayan unsurlardan hareketle edebiyat kurumunun dönüşüm halesinin gözlemlenmesini; modernleşme sürecinin çoklu bir bakışla daha iyi kavranabileceğini olanaklı kılar. Araştırmacı, genelde edebiyat, özelde de şiir ve sosyoloji perspektifinden modernleşme deneyimini incelemiş ve birden fazla modernleşme süreci tespit edilerek bu meselenin aydınlanabileceğini göstermiştir. Çalışma “ileri sürüyorum”, “iddia ediyorum”, “sorguluyorum” gibi berrak ifadeleri barındırmasıyla amacını bilen bir zihnin ürünü olduğu hissini uyandırır. Armağan, soruları vasıtasıyla tartışmalı bir üslubu yakalayabildiği gibi bu soruların muhtemel cevaplarını da verebilmiştir. Âdeta neden-sonuç zinciriyle ilerleyen çalışma, dönemler arası paslaşmaları da boşlukları da yakalayıp lehine değerlendirebilmiştir. Ancak yazar her ne kadar çalışmayı tarihsel devirlere ayırsa da eser, sonuçtan girişe gelerek kurgulandığı için fazlaca tekrara ev sahipliği yapar. İkinci Yeni şiirine dair tespitleri yazarın çıkış noktası olduğu için Tanzimat dönemi anlatılırken bir anda Cumhuriyet’e sıçrayışlar

görülür. Elbette ki bu, tarihsel anlatıyı kurma açısından olumlu bir özellik kabul edilebilir ancak aynı meseleler Cumhuriyet şiiri başlığında da anlatılınca tekrar kaçınılmaz hâle gelir. Öte yandan yazarın niyeti en başta da belirtildiği gibi İkinci Yeni'nin bir dirençle karşılaştığı kabulü üzerine kurulduğu ve bu direncin gösterimi olduğu için benzer meseleler çalışmanın ilk satırlarından itibaren ele alınır. Eserin yöntemine dönük yapılabilecek bir eleştiri de metnin kanıtlarının birbirine denk biçimde kurgulanmadığıdır. Şöyle ki Ahmet Haşım anlatılırken yalnızca şairin sözlerine yer verilir; oysa İkinci Yeni şiirine gelindiğinde şiir dahi çözümlenir. Hâl böyle olunca metin içi tutarsızlık göze çarpar ve Armağan'ın inandırıcılığına gölge düşer. Ahmet Haşım'de yazarın niyeti esas alınırken diğerinde eserin niyeti de devreye girer. İkinci Yeni bahsindeki hızlı geçişler; ön kabullü, verili dil de buna eklenince durum perçinlenir. Bir başka ikili durum ise Armağan'ın eser boyunca "Türkçe eleştiri", "Türkçe edebiyat", "Türkçe şiir" kavramlarını tercih ederken kitabın kapağında "Türk şiiri" adlandırmasının kullanılmasıdır. Ne var ki Yalçın Armağan'ın özgün bir bakış yakaladığı muhakkak olan bu çalışma modernizmin, modernleşmenin edebiyat-sosyoloji hattında okunarak hem Türk şiirinin evrelerini kavramada hem de tarihsel anlatıyı çözümlemede etkili, işlevsel bir yöntem sunar.

## Rita Felski: Edebiyat Ne İşe Yarar?

EVREN UZAR\*

**E**debiyat teorisinin bize öğrettiği şey, eserin kendisine dikkat kesilmesinin eleştirel bir tercih değil, pratik bir imkânsızlık olduğu okumanın karmaşık bir ön kabuller, beklentiler ve bilinçdışı peşin hükümler örgüsüne dayandığı, anlam ve değer daima bir yerde, birisi tarafından tayin edildiğidir. Böyle olduğu halde, okuma tek yönlü bir yol olmaktan uzaktır. Nasıl edebiyat metinlerinde kendimizi yansıtmamak elimizde değilse, aynı şekilde metinlerin etkisine açık olmamızda kaçınılmaz bir gerçektir. Eleştirmenin, bu etkiye açık olma durumunun tehlikeleri üzerinde durmaktan ziyade, potansiyel artılarını öne çıkarması, kendisine yöneltilecek safdillik, propagandacılık veya metafizik düşünme ithamlarına davetiye çıkarması anlamına gelir.

Oysa Sedgwick, edebiyat eserlerine dair entelektüel açıdan gelişkin, biçimin bilincinde, hatta övücü okumaların yokluğuna hayıflanmaz. Belirtmek istediği düşünce, eleştirmenlerin söz konusu eserlere kendi niyetlerini yansıtan bir sarsıcılık, sorgulama veya altüst etme amacı yüklemek dışında bu türden okumaları haklı göstermek kendilerini aciz hissetmelerine bağlamaktır. Sedgwick aynı zamanda teolojik yahut ideolojik okuma tarzları diye ayırdığı eğilimlere uzak düşen bir yönleme dikkat çekmektedir. Teolojik derken, genelde açıkça metafizik olmaktan ziyade, seküler anlamda olsa da edebiyatın öte dünyaya ait yüzlerine yönelik her türden güçlü iddiayı kasteder. Basit bir ifadeyle, bu eğilimlere göre edebiyatın takdir edilmesinin nedeni taşıdığı ötekilik nitelikleri, yani olağan varsayımlarımız ve sağduyu ürünü kanılarımızın yanı sıra analitik yahut kavram güdümlü siyasi veya felsefi düşünce tarzlarına sırt çevirmesidir. Harold Bloom'un romantizmi, Julia Kristeva'nın avangart göstergebilimi ve güncel Levinasçı eleştiri dalgası da dahil olmak üzere, çok çeşit eleştiri konumlarında bu türden bir duruşun çeşitlemelerine rastlamak mümkündür.



\* Muğla S. K. Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı, evrenuzar@hotmail.com

İdeoloji kavramına yönelen eleştirmenler ise, edebiyatı doğrudan toplumsal dünyaya yerleştirme derindedir. Bir metnin daima daha büyük bir şeyin parçası olduğunu vurgular; edebiyatın edebiyat olmayanla ilişkisine ışık tutarlar. Dolayısıyla ideoloji kavramı taktik anlamda ve geniş çaplı toplumsal bütünle ilişkiye işaret etmenin bir yolu olarak iş görür. Lennard Davis ideoloji olarak edebiyat ekolünün en etkili ifadelerinden birinde kurmacanın rolünün statükoyu desteklemek, radikal düşüncelerin önünü kesmek ve nihayetinde okurların gözünü boyamak olduğunu belirtir. Edebiyatı ideoloji diye tanımlamak, edebiyat eserlerinin, bilgi nesnesi olabilseler dahi asla bilgiye kaynaklık edemeyeceklerine peşinen hükmetmek demektir. Rita Felski bu eserinde daha geniş kapsamlı bir fayda anlayışını gerek edebiyatın ötekiliğine yönelik güçlü iddialara, gerekse metinlerin yontula yontula siyasi ve ideolojik işlevlerine indirgenişine alternatif öneren bir anlayışı savunarak konuları dört başlık altında değerlendirir.

### **Tanıma**

İnsanın bir kitapta kendini bulması, tanınması ne alama gelir? Aynı anda hem düpedüz sıradan, hem de gene eşsiz gizemde bir deneyim gibidir. Yazılı sözcüklerin gücü kurmaca okurunu içinde bulunduğu koşulların dışına çektiğinden ötürü, romanlar bu türden uyarlanma anlarına dâhil türlü türlü betimleme örneği sunar. Kurmaca eserler çoğu zaman hareketli bir kendi kendini irdelemeyi tetikler. Romanın benliğin tarihindeki gizli ve karmaşık rolü göz önünde tutulduğunda, kendi etkileri üstüne derinlemesine düşünmesi gerektiği gerçeği şaşırtıcı olmaktan uzaktır. Romanların en değişmez olay örgülerinden biri, hayatın nasıl bir şekil alması gerektiğini bulmaya çalışırken kendini keşfetme sürecine giren kahramanların betimlenmesini oluşturur. Benlik kendi üstüne düşünmeye dayalı bir hâl aldıkça edebiyat da kişi olmanın ne anlama geldiğini keşfetme, can alıcı bir rol üstlenmeye başlar.

Tanımanın adının anılması bile, başkalık ve farklılık dilinin etkisindeki teorisyenlerin tepki göstermesine neden olur. Onlara göre, tanımak sadece önemsizleştirmek demektir. Oysa tanıma kavramına karşı çıkan kişi, kendi öncüllerine dayanarak oluşturan normatif bağlanımlarla yüzleşme konusunda kendi türüne özgü bir başarısızlık sergiler. Öz bilin, yani kişinin kendini kendi düşüncesinin nesnesi kılabilmesi ancak benliğin ötekilikle karşılaşmasıyla mümkün hâle gelir. Edebiyat metinleri, tanımanın deneyimsel ve estetik çetrefilliklerini derinlemesine araştırmak için ideal bir laboratuvar işlevi görür, farklı tanıma biçimlerini davet eder. Fakat kitaplar birer özne olmasa da, öylesine birer nesneden sayısız başka şey arasına sıkışmış gelişigüzel şeylerden de ibaret değildir. Anlamlarla yüklü, katman katman tınlarla dolu olan kitaplar inanç ve değerlerin çok katmanlı sembolleri şeklinde



karşımıza çıkar; kendilerinden daha geniş bir şeyi temsil ederler. Kendini tanıma deneyimi ve yüksek öz farkındalığın rotası estetik bir vasıtasıyla belirlenir.

Tanımaya aynı zamanda kişinin uzak yahut yabancı görünen şeyde kendinden bir şeyleri görmeye başlaması anlamında öz genişletme şeklini de alabilir. Kimi eleştirmenlere göre, okuma deneyimi ister istemez kim ve ne olduğumuz üzerine kafa yorma arzumuza bağlıdır. Bu türden arzular da birbirinden farklı tarihler, şekillenme deneyimleri ve siyasi gerçekliklerle ilgilidir. Okurlar ile karakterlerin kimliklerini eşleştirmek, tanımının doğrudan benzerliği gerektirdiğini varsaymak, esas itibarıyla, edebî temsilin metaforik ve öz düşününsel boyutlarını inkâr etmek anlamına gelir. Edebiyat metinleri tanımının çapraşıklıklarını çözümlenmek için zengin bir alan sunar. Tikellere yönelirken gösterdikleri dikkat sayesinde, edebiyat metinleri tikel yaşam dünyalarını, benliklerinin yapışkanlığının yoğunluğuna ve ayırıcılığına dair yüksek bir farkındalık geliştirme gücüne sahiptir. Başka bir deyişle edebî alan tanımayı düpedüz alaşağı veya altüst etmez; bir deneyim tarı ve analitik bir kavram olarak taşıdığı çapraşıklıkla sonsuz örneklerini sunar. Her türlü tanıma anı metinler ile okurların inişli çıkışlı inanç, umut ve korkularının etkileyişinden doğar; dolayısıyla edebiyat eserlerinin sağladığı içgörüler de zaman ve mekâna göre büyük farklılık gösterir. Tanınmak, kişinin kendi farklılıklarının fark edilmesini sağlamak anlamına gelir. Tanımaya beraberinde hiçbir garanti getirmez; vahiy dünyasında değil, insan eyleminin dağınık ve sıradan dünyasında vuku bulur. Diğer taraftan, tanıma -tanımının sınırlarının üzüntüyle farkına varılması da dâhil olmak üzere- girdiği sayısız kılıkla, metinleri ve dünyayı anlamlandırmanın vazgeçilmez bir aracı olmayı sürdürür.

### **Büyülenme**

Modernliğin uzun tarihinin önemli bir kısmı boyunca okurları üzerinde büyü etkisi yapmakla en çok suçlanan tür roman olmuştur. Bu anlayışa göre, aklını çeldiği okurlarını abartı duyular ve su katılmadık hazlar peşinde sürükleyen roman, tehlikeli bir uyuşturucu misali, gündelik hayattan koparır. Sözcüklerin gücüyle yollarını kaybeden okurlar gerçekle hayali birbirinden ayırt edemez hâle gelir; akıllarından mahrum kalarak, deli ve budala gibi davranmaya başlarlar. Büyülenme deneyimi, bir metnin bütünüyle içine çekilme, yoğun ve esrarengiz bir haz deneyimi bakımından ortaklık gösteren imgeler olarak kendisini gösterir.

Büyülenme, yoğun bir bağlanma haliyle, bir estetik nesnesine başka hiçbir şeyi umursamayacak kadar mutlak biçimde kapılma hissiyle tanımlanır. Büyülenme olayı alışılmadık bir algı ve duygulanım yoğunluğuyla yüklüdür. Çoğu zaman mest olma, kafayı bulma yahut düş görme haliyle karşılaştırılır. Büyülenme eleştirinin antitezi ve düşmanıdır. Büyülenmek kişinin eleştirel düşünceye kapalı hâle gelmesi, aklını fikrini kaybetmesi, gördüğü şeyi ciddi ve akli başında bir incelemeye tabi tutmak yerine onun ayartısına

kapılması anlamına gelir. Edebiyat da yokluğu varlığa dönüştürme, bir takım hayaletimsi figürleri yoktan var etme, sanrısız bir yoğunluk ve canlılıktaki imgeleri hayalde canlandırma ve okuru içine çeken kocaman dünyalar yaratma gücü bakımından büyücülüğe yakın görünür.

Büyülenme fenomenolojisinin ayırt edici özelliği, son derece yüklü bir kendini kaptırma ve kendini kaybetme deneyimidir. Bir kişinin yaşadığı estetik hazı değerlendirilerek için kafasının içine girmenin olanaksızlığı düşünüldüğünde, okur veya izleyicinin nasıl kendini kaptırdığı konusunda doğru bir sınıflandırma yapmaya - hakiki büyülenmeye kara büyü arasında genel ayrımlar yapmaya - yönelik her çaba sınıfsal ön yargı temelli reflekslerden başka bir şeye dayanmıyor gibi görünür. Oysa sinema bize verdiği şeyin büyümlü duygusal ve estetik olanın kendine has bir karışımı olduğunu belirtir. Gündelik şeyleri bir ışık ve anlam halesine bürümeye gücü bakımından sinema, görünüşte büyümlü bozulmuş olanın yeniden büyümlü kılarak, insanlar ile yaşadıkları dünya arasında sıkı bir bağ kurulmasını sağlamaktadır. Yazarlar ise toplumsal bir ortamın detaylarını gerçeğe yakın bir kesinlikle aktarma çabasında olsa da, başvurdukları nesnelere çoğu kez esrarengiz, sembolik, hatta kutsal bir niteliğe bürünür. Romanlar bizi gündeliğin sıradanlığının yanı sıra büyümlü de verir. Şeylere, sıra dışılık zerk eder, cansız dünyaya can katar, çoğu zaman gözden kaçan, sıradan fenomenlerin estetik, duygusal, hatta metafizik anlamların birer taşıyıcısı haline alarak ışık saçmasını sağlar. Sözcüklerin sahte dünyalar yaratan, orada olmayana görmemizi sağlayan tekinsiz gücüne dikkat çeken edebî büyülenme yorumlarına damgasını vuran şey görsel analogilerdir. Şiirle kurulan ve müzikallik kadar anlam da etkisi altında olan şeyler sahip olduğu ses efektlerine bağlıdır. Bu gibi durumlarda, büyülenmeyi tetikleyen gösterilenler değil, gösterenler, mimetik, özdeşleşmeler değil dışavurumsallığın sesli biçimleri ve bunların eşik altı etkileridir. Modern büyüler içine dalıp gittiğimiz ama batmadığımız, büyümlendiğimiz ama kandırılmadığımız büyüler, bizi cezbeden kurguların kurmacalığını gözden kaçırmayan anlar, askıya alınmış anlardır. Büyülenme önemlidir zira insanların sanat serilerine yönelmesinin bir nedeni de kendilerinin dışına çıkma, farklı bir bilinç durumu içine girme ihtiyacıdır.

## **Bilgi**

Edebiyatın dünyayla ilişkisinin en kalıcı sunumu benzerlik, gölge, yanılsama veya taklit mecazıdır. Sanatın ikinciliğine yönelik çıkarım Platon'a kadar uzanan yakınmalar modernliğin tarihi boyunca yankı bulmuş, bu yakınmalar da en çok çirkinliklerle dolu ve düzenbaz roma türü hedef alınmıştır. Sanatın temin ettiği hakikat şimdilerde istikrarsızlaşma ve kendi kendini yok etme olarak karşılanmakta; bilinçdışı arzuların ve tamamen farklı düzenin şeytanî akışına kapılmış, karmakarışık algılardan tamamen farklı bir

hakikat olarak değerlendirilmektedir. Eleştirmenler Roland Barthes'tan hareketle, edebiyatta gerçekliğin dil oyunuyla üretilmiş bir gerçeklik etkisinden başka bir şey olmadığını, yazmanın ise akla bir takım yan anlamlar getirdiği halde, düz anlam belirtmeyen geçişsiz bir fiil olduğunu beyan etmişlerdir. Fakat insanı okumaya yönelten güdülerden biri de, gündelik deneyimlere ve toplumsal hayatın şekline ilişkin daha derinlikli bir algı kazanma umududur. Edebiyatın dünyevi bilgiyle ilişkisi sadece negatif ya da muhalif bir nitelik taşımaz; edebiyatın, şeylerin nasıl olduğuna dair algımızı geliştirme, genişletme veya yeniden düzenleme gücü de vardır. Gerçekte, bilgi ile tür kaçınılmaz biçimde iç içe geçmiş durumdadır. Bu bakımdan biçim ile tür bilginin önünde duran birer engel değil, ona ulaşabilmek için tasarlanabilecek yegâne araçlardır. Edebiyat metninin hakikat iddialarını değerlendirirken ölçü aldığımız hikâyeler, mitler, fıkralar, sağduyu ürünü varsayımlar, bilimsel bilgi kırıntıları, dini inanışlar, popüler aforizmalar, tarafından dolayımlanmış bir dünyadır. Söz konusu gösterge bilimsel malzeme de sırası geldiğinde kendisini önceki kullanımlardan uzaklaştırıp anlamlarını yeniden kurmak suretiyle yeni bir şekle ve yapıya büründüren edebiyat metni tarafından biçimlendirilir. Böylece mimesis, şuursuzca yapılan bir kopyalanma işi değil, yaratıcı bir taklit edimi, metinler ile deneyimlerin büyük güçlkle şekillendirilme, damıtılma ve yeniden düzenlenmesidir.

Edebiyat eserleri etkilerini gerçekleştirmek için çeşitli mimetik araçlardan faydalanır. Bunlardan üçü: öznelarasılık, vantrilokluk, ve dilsel natürmont. Bu üç durumda da gerçeğe benzerlik açıkça ustalık gerektiren araçlarla, bir biçimsel kaynaklar repertuarından faydalanılarak elde edilir. Edebiyat eseri kültürün ortaya koyduğu ürünü yeniden işler, betimlenmiş olanı yeniden betimler; bildik dil eleştirisinden devşirme olan yerinde bir deyişle söylersek, sözcüklerin sözcükler tarafından aydınlatılmasını gerektirir. Böylece edebiyat kurmacayla kişilerin içselliğinin rastgele biçimde ama derinlemesine araştırıldığı, anlatıcıların karakterlerin aklından geçenleri kendilerinkinden her zaman daha iyi bildiği yegâne araçtır. Okurlara aktarılan bağlama duyarlı bir bilgi biçimi olarak roman bilmekten ve eğitim yoluyla bilmekten ziyade alışma ve tanışıklık yoluyla öğrenmeye yakındır. Edebiyat vantrilokluk dilleri taklit etme, çeşitli ağızları araştırma, konuşma tarzlarındaki tik ve manyerizmleri yansıtmaya yeteneği içinde barındırır. Böylece sözcükler, dilsel ayrımların siyasi ayrımlarla nasıl örtüştüğünü, sözcüklerin asimetrik ve eşitsiz dünyalardan nasıl pay aldığını görmemizi sağlayarak, toplumsal katmanlaşma örüntülerine ışık tutabilir. Böylece vantrilokluk dolaylı da olsa empatiye dayalı bir toplumsal yorum aracına dönüşür. Önemli olan edebiyatın, yaratıcı yahut kurmaca yazısı sıfatıyla sahip olduğu genel statüden ötürü, bilme pratiklerinde pay almaktan otomatik olarak alıkonamayacağıdır. Kuşkusuz edebiyat metinleri barındırdığı hakikatler çok farklı kılıklarda karşımıza çıkmaktadır.

## Şok

Şok sembolik olarak günümüz edebiyat incelemelerinin odağında yer tutsa da sanat teorisi ve kültür eleştirisinde her yerde karşımıza çıkan bu sözcük edebiyat incelemeleri alanında o kadar yaygın bir kullanıma sahip değildir. Bu gibi terimler kendilerine göre bir işleve sahip olsa da, çoğu zaman üstbelirlenime tabi gündemlerin etkisiyle ele alınmakta ve aşırı yüklü bir teorik bagaj altında ezilmektedir. Gündelik kullanımdan alınmış bir sözcük edebiyat eserlerinin önemi ve etkisi hakkındaki kireçlenmiş ve çoğu yeterince doğrulanmamış olan kimi kanılarımızı ortadan kaldırabilir. Çağdaş kültürün sapkın ve tuhaf olanın ayartısına daha alışık olduğunu bizim dünyamızın atalarımızın yaşadığı dünyanın ağırbaşlılığından açıkça uzak olduğunu kabul edebiliriz.

Şok edebiyatı, toplumsal gelişimi ilerlettiği gösterilince değil, tam da bunu yapmakta düpedüz çuvallayınca, bizim meşrulaştırma çerçevelerimizden kaçıp en candan değerlerimize direnç gösterince hakiki anlamda rahatsız edici bir hâl alır. Ani bir çarpışmayı, apansız, hatta vahşi bir karşılaşmayı belirtir. Sarsıcı olmak şokun mayasında vardır. Korku ve acımadan farklı olarak, şok temel bir hayret unsurundan beslenir. Hâlihazırda bildiğimiz şeyden korkmamız mümkün olsa da, şok beklenmedik olanla karşılaşmayı farklı bir zihinsel çerçeveye girme deneyimini varsayar. Bu nedenle, edebiyat tarihi sonsuz bir şaşkınlık-alışma-şaşkınlık döngüsü tarafından yönlendirilir. Zira yerleşik tarzlar yerlerini algıyı yeniden canlandırma gücüne sahip yeni tekniklere bırakır. Şok estetiği yenilik ve güncelliğin etkisinde olmaktan ziyade, çok daha değişken ve uçucu bir zamansallık tarafından yönetilir. Böylece şok estetiği bize dehşet verici yan da tiksindirici gelen her şeyle, birbiriyle çatışan arzu ve tiksinti itkileriyle, bilinç düzeyine çıkmış ruhsal endişe ve müphemlik dramlarıyla bağlantı kurar.

Sonuç olarak Felski, sanat eserlerine verilen kesin yargılar içeren ifadeleri birbirinden ayırmış ve bunları bağımsız bir biçimde ele almıştır. Kitap daha çok bir kategorik ayırım şeklinde ele alınarak edebiyat incelemelerinin yalnızca bir mikro-siyasete değil aynı zamanda bir mikro-estetige de ihtiyaç duyduğunu belirtir. Tanıma kısmında kitap sayesinde insanın kendisini tanıması, büyülenmede ise okuyucunun satır arasında yolculuğu esnasında yaşadığı estetik haz, üçüncü bir aşama olan bilgi kısmında okur bilinçlendirir. Anlatının insan üzerindeki son işlevi olan şok, okurun ezberini bozar ve hayrete düşürür. Felski, *Edebiyat Ne İşe Yarar* adlı eserinde okuyuculara çoklu değer ölçütlerini kabul etmek, her şeyin mübah olduğunu söylemek, göreceli bir bakış açısını savunmak ya da başkalarının estetik yargılarına hiçbir zaman eleştirel yaklaşamayacağımız gibi kalıp ifadelerin kırılabileceğini göstermiştir.

## Kaynakça

Felski, Rita (2013). *Edebiyat Ne İşe Yarar?* İstanbul: Metis Eleştiri.