

— EEDER —  
EDEBÎ ELEŞTİRİ DERGİSİ  
ISSN: 2602-4616

Cilt V, Sayı I, Yıl 5, Mart 2021

**Makale Adı /Article Name**

*Ruh Üşümesi* Romanında  
Karnavalesk Unsurlar ve Grotesk  
Beden İmgesi\*

Carnavalesc Elements and The  
Grotesk Body Image in The Novel of  
*Ruh Üşümesi*

**Yazar/Author**

Zehra ERGEÇ

Öğr. Gör. Dr., Kilis 7 Aralık Üniversitesi, Türk Dili Bölümü  
ergec\_zehra@hotmail.com  ORCID: 0000-0002-6949-9124

**Yayın Bilgisi/Article Information**

Yayın Türü: Araştırma Makalesi

Gönderim Tarihi: 28.12.2020

Kabul Tarihi: 24.02.2021

Yayın Tarihi: 31.03.2021

DOI: 10.31465/eeder.848270

Sayfa Aralığı: 41-56

**Kaynak Gösterme/Citation**

Ergeç, Zehra (2021). “Ruh Üşümesi Romanında Karnavalesk Unsurlar ve Grotesk  
Beden İmgesi”, *Edebî Eleştiri Dergisi*, C V, S I, s. 41-56.

(Bu makale, yazar beyanına göre, TR DİZİN tarafından öngörülen “ETİK KURUL  
ONAYI” gerektirmemektedir.)

---

\* Bu çalışma, 2018 yılında Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde tamamlanan “Bahtin’in Diyaloji Kuramı Çerçevesinde Modern Türk Romanına Bir Yaklaşım” adlı doktora tezinden üretilmiştir.

## ÖZ

15. yy.'da mağara süslemeleri için kullanılan grotesk terimi, Mihail Mihailoviç Bahtin (1895 -1975) tarafından *Rabelais ve Dünyası* adlı eserinde güldürü unsurları odağa alınarak insan bedeni üzerinden kuramsallaştırılır. Bahtin'e göre cinsel birleşme hayatın başlangıcını ve sonunu birbirine bağladığı için cinsel organlarla ilişkili benzetmeler grotesk imgede önemli rol oynar. Grotesk beden imgesi sadece bedenler -arası ilişkilerle sınırlanamaz. Bedenin dünya ve hatta evren ile ilgili bağlantılarını içerir. Grotesk gerçekçi anlayış, insan bedenini kozmik unsurlarla ve dünyayla ilişkilendirerek insanın kendindeki kozmosun farkına varmasını sağlar. Zaman ve uzamda sınırsız biçimde bulunan grotesk bedensel imgelerin çeşitli sanatsal türlerde kullanılması kaçınılmazdır. Grotesk imgeyi bünyesinde barındıran sanat türlerinin arasında roman da yer alır. Adalet Ağaoğlu'nun *Ruh Üşümesi* (1971) romanında bilhassa cinsellikle ilgili grotesk imgelerin yoğun şekilde varlık kazandığı görülür. Yazar, bir yandan idealize ettiği Adam ve Kadın'ın düşsel sevişmesini verirken diğer yandan da toplumun çeşitli katmanlarına mensup çiftlerin cinsellikte yaşadığı sorunları yansıtır. Yaklaşık bir -bir buçuk saatlik süreyi kapsayan eş zamanlı düzlemde Kadın ve Adam'ın düşsel sevişmesi kronolojik bir biçimde sunulurken araya sık sık başka çiftlerin cinsel birlikteliğinin anlatıldığı metinler girer. Art zamanlı düzlemde öğretim üyesi -öğrenci; uzay bilgini -kadın; savaş muhabiri -kadın; genç kız -delikanlı; karı -koca; kızı hapistede olan karı -koca gibi farklı yaş ve mesleğe sahip çiftlerin cinsel birlikteliğine yer verilir. Çalışmamızda zengin bir imge dünyasıyla inşa edilen *Ruh Üşümesi*'ndeki grotesk imgelerden ön plana çıkarılara değinilecektir. Bedenin ve bedeninin işlevlerinin grotesk anlayışla bağdaşacak şekilde farklı imgelerle nasıl kullanıldığı açığa çıkarılmaya çalışılacaktır. Bahtin, karnaval mekânını sadece meydanla sınırlandırmayarak karnaval atmosferine sahip kamuya açık her alanı karnaval meydanı olarak görür. *Ruh Üşümesi* romanında reel mekân bir restorandır ve bu restoranın karnaval ruhunu yansıtan niteliklere sahip olup olmadığı tespit edilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** *Ruh Üşümesi*, karnaval, karnavalesk, çokseslilik, grotesk.

## ABSTRACT

Mihail Mihailoviç Bahtin (1895 -1975) theorized the term grotesque, used for cave decorations in the 15th century, in his work titled *Rabelais and His World* focusing on comedy elements on the human body. According to Bahtin, metaphors related to sexual organs play an important role in the grotesque image, as sexual intercourse connects the beginning and the end of life. Grotesque body image cannot be limited to only interbody relations. It contains the body's connections to the world and even to the universe. Grotesque realism enables people to become aware of the cosmos in themselves by associating the human body with cosmic elements and the world. It is inevitable that grotesque body images, existing in time and space without a limit, are used in various artistic genres. The novel is also among the art genres containing the grotesque image. In Adalet Ağaoğlu's novel *Ruh Üşümesi* (1971), we see that especially grotesque images about sexuality come into existence intensely. On the one hand, the author gives the imaginary sex of the Man and Woman she idealizes, and on the other hand, she reflects the sexual problems experienced by couples from various classes of society. While the imaginary sex of Woman and Man is presented chronologically in a simultaneous setting covering about a period of one and a half hours, there are often texts in which other couples' sexual intercourse is described. In the diachronic setting, we see the sexual intercourse of couples from different ages and professions such as faculty member - student; space scholar -woman; war reporter - woman; young girl -boy; husband and wife; husband and wife, whose daughter is in prison. In our study, we will focus on notable grotesque images in *Ruh Üşümesi*, created with a rich image world. We will try to reveal how the body and its functions are used with different images in accordance with the grotesque understanding. Bahtin doesn't limit the carnival venue only to the square but considers every public space with a carnival atmosphere as a carnival square. In the *Ruh Üşümesi*, the real space is a restaurant, and we will try to determine whether this restaurant has qualities that reflect the carnival spirit.

**Keywords:** *Ruh Üşümesi*, carnival, carnivalesque, polyphony, grotesque.

## GİRİŞ

Dil felsefesiyle yakından ilgilenen Mihail Mihailoviç Bahtin (1895 -1975), dilbilimsel çözümlemeleriyle yaşadığı dönemde metodolojik yönden üst düzey bir yetkinliğe erişir. Henüz hayattayken, genç kuşak Sovyet edebiyat araştırmacıları tarafından keşfedilir. Daha sonra ise dil felsefecisi ve bir kuramcı olarak Batı’da tanınması mümkün olur. Yapıtları sosyal ve beşeri bilimlerin birçok alanını derinden etkiler (Bahtin, 2004: 1). Özellikle Liberal Hümanist eleştiri, Marksizm, anti - Marksizm, Rus milliyetçiliği, Post -kolonyal kuram ve daha birçok görüşte Bahtin’in izlerine rastlamak mümkündür (Brandist, 2011: 14).

Bahtin, yaşamı boyunca kendi imzasıyla ancak iki kitabını yayımlayabilir. Ancak 1970’lerden bu yana, Voloşinov ve Medvedev’in adıyla yayımlanmış olan yapıtlar genellikle Bahtin’e mâl edilir. Bahtin, bu duruma ne açıkça onay verir ne de kesin bir şekilde itiraz eder (Brandist, 2011: 25). 1940 yılında bitirip Gorki Dünya Edebiyatı Enstitüsünde sunduğu doktora tezi, *Rabelais ve Dünyası (Tvorçestva Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekov’ja i Rönessansa)* adıyla 1965’te kitap olarak basılır. Bahtin, *Rabelais ve Dünyası* adlı eserinde Rönesans dönemi boyunca karnaval ruhunun hayat ve sanat üzerinde etkin rol oynadığını vurgular. Ortaçağ ideolojisinin gücünü ve her türlü hiyerarşik düzeni alaşağı eden şenlik biçimi karnaval, edebî eserlerde de kendisini gösterir. Karnaval dilinin kullanımıyla birlikte süregelen anlatı türlerinin söyleminin değişime uğradığını belirtir. Halk söyleminin “grotesk gerçekçilik” olarak adlandırdığı bir anlatım tarzıyla eserlerde vücut bulması; resmi, siyasi ve ahlaki düzenin tepetaklak edilmesini de beraberinde getirir. Bahtin, Rabelais’in klasik estetiğin tamamlanmış, kusursuzca orantılı bedenine tezat bir yaklaşımla; cinsel birleşme, doğum, yeme, içme, dışkılama ve benzeri eylemler üzerinde durarak bedenselliği yüceltmesini, kişinin dünyaya bütün olarak sunulduğu şeklinde yorumlar. Bahtin’e göre hayatın geçiş noktalarını oluşturan bedensel organlar, yeni bir yaşama kaynaklık eder; ancak grotesk beden sadece bedenler-arası ilişkilerle sınırlı değildir, aynı zamanda kozmik ve evrenseldir. Bahtin; türler, biçimler, imgeler ve tarihsel koşullar arasında bağlantılar kurarak, karnavalın överken yeren dilini ve şen ruhunu François Rabelais’in *Gargantua ve Pantagruel* eserleri üzerinden örnekleyerek ortaya koyar.

Çalışmanın birinci bölümünde, Rus kuramcı Mihail Mihailoviç Bahtin’in karnaval anlayışından hareketle karnavalesk romanın kıstasları belirlenecek; ikinci bölümde, grotesk gerçekçilik kavramı Bahtin’in grotesk beden algısı ekseninde aktarılacak; üçüncü bölümde, Adalet Ağaoğlu’nun *Ruh Üşümesi* (1971) romanı karnavalesk roman ve grotesk kavramları bağlamında okumaya tabi tutulacaktır. Sonuç bölümünde ise elde edilen veriler değerlendirmeye alınacaktır.

### 1. Karnavalesk Roman

Karnaval, Ortaçağ Hristiyanlarının tuhaf, şaşırtıcı, renkli ve komik kılıklara bürünerek eğlendikleri bir şenliktir. Kilise odaklı, katı, kasvetli, hoşgörüsüz Ortaçağ ideolojisine tezat bir anlayışla şekillenen karnavallar, halk kültürüne özgü bir dünya anlayışının yansımasıdır (Bahtin, 2001: 24). Halkın icra ettiği karnaval, dine, siyasete, toplumsal kurallara ve her türlü baskıcı zihniyete karşı özgür bir atmosfer yaratır. İnsanlar arasında samimi, içli dışlı, neşeli, sıcak ilişkiler kurulur. Karnavalın en önemli özelliği halka ait olmasıdır. Karnaval, halkın korkuya karşı kazandığı bir zafer anının neşesini taşır (Ergeç, 2017: 484). Bu açıdan karnaval insan bilincini özgürleştirir ve ona yeni bir bakış açısı kazandırır. Karnavalda herkes etkin biçimde rol alır. Dolayısıyla karnavallar bireysel değil kolektiftir (Bahtin, 2001: 184). Bahtin, karnavalı edebiyatla edebiyat dışının maksimum temas noktası olarak görür.

Karnaval dilinin grotesk gerçekçilik üzerinden edebiyata taşınmasıyla karnavalesk romanlar oluşur. Bedensel zevklerin doyumu karnavallarda ön plandadır. Katılımcılar tuhaf ve uygunsuz hareketlerde bulunabilir ve açığa çıkartmadığı yönlerini sergileyebilir. Karnaval meydanında her türlü uygunsuz birleşme söz konusudur (2001: 239).

Bahtin karnaval dilini, iki yüze sahip Roma tanrısı Janus'a benzetir. Karnavalın neşeli dili, överken söven, söverken öven; övgüyle sövgünün bir karışımıdır. Ölümü ve yaşamı, geleceği ve geçmişi içerir (2005: 448). Karnaval, kendi içinde simgesel bir dil geliştirir. Bu dil, karnavala özgü anlayışın tüm biçimlerine sızar (Bahtin, 2004: 184). Karnaval dili, her türlü egemen söyleme karşı işlev kazanır. Karnavallarda her türlü saygısızlık, küfür, küçük düşürme göz ardı edilir. Kutsal metinler ve söylemlerinin egemenliği bu ortamda sarsılır ve kutsal metinlerin parodisi yapılır. Saygısız ve müstehcen ifadeler özgür bir şekilde kullanılır. Karnavallaşmada, türler arasındaki her türlü mesafe ortadan kalkar. Karnavalesk romanlarda diğer türlerin parodisi yapılır. Bu tarz romanlarda birbirinden farklı, uzak türler birbirine yakınlaştırılır. Bazı türler yeniden formüle edilerek romanın kendine özgü yapısı içine katılır. Bütün insanlığa ait evrensel bir unsur olan karnaval, türdeş olmayan öğelerin etkileştiği bir ortamdır. Böylece dilde bir tür katmanlaşmanın gerçekleşmesini de sağlar. Bahtin, romanın birçok açıdan diğer türlerden farklı bir iskelete sahip olduğunu düşünür. Diğer türler gelişimini tamamlamış, kendilerine özgü sözsel ve işitsel özelliklerini oturtmuş, sabit bir yapıya kavuşmuştur. Ancak roman, diğer köklü türlerin aksine tür temelli bir kanona sahip değildir. Roman, esnek omurgalı, gelişmekte olan bir türdür (Bahtin, 2001: 166). Roman gelişimini farklı türleri bünyesine katarak sürdürür (Bahtin, 2001: 167). Bahtin'e göre roman, "epik, retorik, karnavalesk" olmak üzere üç temel köke sahiptir. Epik, trajedi, tarih, retorik gibi ciddi türlerin karşısında yer alan yarı ciddi - yarı komik türlerin ortak özelliği, bir yandan güldürürken diğer yandan da ciddi mesaj vermesidir. Ciddi ve komik olanı harmanlayarak gerçeklikle yeni bir ilişkinin kurulmasına olanak veren bu türler epik mesafenin yıkılmasını sağlar. Bahtin, epik, trajedi, şiir gibi türleri yönetici sınıfları temsil eden yüksek türler olarak nitelendirirken; halk kültürünün ürünü olarak gördüğü yarı ciddi - yarı komik türleri -Menippos yergisi, Sokratik diyalog gibi- düşük türler olarak değerlendirir. Yarı ciddi - yarı komik türlerin halkın mizah anlayışını yansıttığını belirtir ve bu türleri karnaval kültürüyle birlikte ele alır. Ona göre yarı ciddi - yarı komik türler, karnavallaşmış edebiyatın ilk örneğini oluşturmaktadır.

Helenizm döneminde karnavalesk kültürün edebiyata taşınmasıyla doğan yarı ciddi - yarı komik türler, karnaval anlayışıyla yüklüdür. Bahtin, yarı ciddi - yarı komik türlerin oluşumunda Sokratik diyalog ve Menippos yergisinin önemli rolü olduğunu ileri sürer. Romanın kökenini oluşturan karnavalesk kavramının dayandığı kaynak, "yarı ciddi - yarı komik" tür olarak kategorize edebileceğimiz "Sokratik diyalog" ve "Menippos yergisi"dir. Bahtin'e göre 'Sokratik ironi' indirgenmiş bir karnaval gülüşü olduğu için Sokratik diyalogun temelinde karnaval vardır. Bahtin, Dostoyevski Poetikasının Sorunları adlı kitabında, Yunanlı filozof Sokrates tarafından ortaya konan Sokratik diyalogun temelinde, "hakikatin diyalojik doğası ve hakikate dair insan düşüncesinin diyalojik doğası" düşüncesinin yattığını söyler. Sokratik diyalog üç evrede neticelenir ve sonucunda hakikat ortaya çıkar. Birinci evrede kişi, karşısındakine sorular sorarak onun bilgisini ölçer. İkinci evrede ironik (alaycı) bir tutumla soru sorulan kişinin sorulara verdiği cevapların yetersiz olduğu ve bilgisinin sınırlı olduğu kendisine gösterilir. Son evrede ise hakikat ortaya çıkar.

Böylece hakikatin ortaya çıkması için tek bir kişinin yeterli olmadığı vurgulanmış olur (2004: 169).

Bahtin'e göre hakikat, sorgulayan insanlar arasında ve bu insanların diyalojik temasları sürecinde doğan bir kavramdır. Hakikati (anlamı) merkeze alan sokratik diyalog, diyalojik bir türdür. Sokratik diyalogun önemli bir özelliği, tarihsel gerçeklikte hiçbir zaman bir araya gelememiş insanlar ve ideaların diyalojik etkileşimde bulunabilmesidir. Sokratik diyalog, aralarında yüzyıllar olan insanlar ile ideaların diyalojik düzlemde birbiriyle çarpıştığı noktada yer alır (2004: 170). Menippos yergisinde ise olay örgüsü durumu tarafından kısırlatılma söz konusudur. Bahtin, Dostoyevki Poetikasının Sorunları adlı kitabında Menippos yergisini kısaca Menippea olarak adlandırır. Menippea, Sokratik diyalogla karşılaştırıldığında güldürü öğesinin daha fazla olduğu görülür. Menippea'nın en ayırıcı özelliği olay örgüsündeki olağanüstü unsurlardır. Özellikle fantastik, dini, mistik ve serüven öğeleri çok fazla kullanır ve "toplumsal ütopya" öğelerine yer verilir. Menippea türü için "köle imparator, soylu haydut, erdemli orospu" gibi zıt kavramların birlikteliği olağandır. Her tür uygunsuz birleşme Menippea'da mümkündür. Menippea türünün içerisinde uzun öyküler, mektup, şiir, söylev, sempozyum gibi türler yer alabilir. Menippea güncel ve gündemdeki konulara değinir ve döneminin kendine özgü "gazetecilik" anlayışını yansıtır. Bu çoksesli özelliğiyle sanatsal nesrin diyalojik gelişiminde önemli bir yere sahiptir.

Tuhaf davranışlar, müstehcen konuşmalar, skandal olaylar, adabı muaşeret kurallarının her türlü ihlali Menippea'nın temel karakteristik özelliklerindedir. Genelevler, hapishaneler, meyhaneler, pazar yerleri ve sokaklar bu türün konu edildiği mekânlardır. Bu niteliklerinden dolayı "Menippos yergisi edebiyatta dünyanın karnaval olarak duyumsanışının başlıca taşıyıcılarından ve kanallarından biri" olur (Bahtin, 2004: 173). Karnavalesk romanlarda karakterler, yazardan ve birbirinden bağımsızdır ve yazarın sesiyle değil kendi özgün sesleriyle konuşurlar. Yazarın bilincinden bağımsız bilinçlere sahip her karakter kendi özgün sesinin temsilcisidir. Bu sesler birbirleriyle asla kaynaşmazlar. Her ses, yazarın sansürüne uğramaksızın yankılanır ve özgürce varlık kazanır. Romanda çeşitli sesler eş zamanlı olarak işitilebilir. Tek bir sesin hâkimiyeti olmayan bu tarz romanlar, çokseslidir ve hayatın çeşitliliğini yansıttıkları için diyalojik özellik taşırlar. Karnaval, dogmatik, katı, sert, sabit düzenin karşısında yer alan değişime ve çeşitliliğe açık sonlandırılmayan imgelerin ürünüdür (Bahtin, 2001: 297). Karnavalın çok katmanlı yapısını yansıtan çoksesli romanlarda da nedensel açıklamalar, yargılama, bir sonuca varma yoktur. Sesler, fikirler belli bir sonuca varma amacından uzak açık uçlu bir şekilde devam eder. Çoksesli roman senteze ulaşma gibi bir gaye gütmaz. Karnavalesk romanlarda karakterlerin tüm eylemlerinin bir başlangıç noktası yoktur ve önceden belirlenmiş değildir; her eylemi şimdi içinde yer alır. Çoksesli karnavalesk romanlarda karakterlerin geçmişlerinden ancak şimdiyle ilgisi olan olaylara yer verilir. Nedensellik, yetiştiriliş tarzı ve geçmiş tasvirleri karnavalesk romanlarda yer almaz.

## 2. Grotesk Gerçekçilik

15. yüzyılda Roma döneminde süsleme sanatını tanımlamak için kullanılan grotesk teriminin etimolojisi "mağara" anlamına gelen "grotta" kelimesine dayanır. Bahtin, groteskin tarihini ve kuramını en tutarlı, en iyi şekilde belgelere dayandırılmış olarak inceleyen girişimin Alman akademisyen G. Schneegans'a ait olduğunu belirtir (2005: 333). Schneegans, groteskin temel doğasını; "olumsuz, uygunsuz olanı abartma karikatürize etme" olarak görür. Bahtin, Schneegans'ın

groteskin müphemliğini göz ardı ettiği ve folklordan gelen kökenini yok saydığı için eleştirir (2005: 337). Grotesk üslubun temel özellikleri abartı, şişirmecilik ve aşırıya kaçma olarak görülür. Grotesk beden, halkın otorite karşısında geliştirdiği, toplumsal öz -bilinci ifade eden imgelerden oluşan çok katmanlı bir yapıdır. Grotesk imge, daha çok beden sınırlarıyla ilişkili kısımlarıyla ilgilenir. Grotesk imgede söz konusu olan maddi -bedenselliklerdir. Grotesk beden, cinsellik, doğurma, yeme, içme gibi işlevlerin gerçekleştiği uzuvları konu edinir (Bahtin, 2005: 53 -54). Grotesk bedensel anlayışta söz konusu olan salt bireysel bir beden algısı değildir. Grotesk beden algısında organlar sadece geçiş aşamalarıdır. Grotesk gerçekçilik, bedeni bir varlık olarak değil bir varoluş ve sonlanmayan bir dönüşüm süreci olarak yansıtır. Grotesk beden, “oluş halindeki bir bedendir. Asla bitmez, tamamlanmaz; sürekli inşa ve yaratılma halindedir, kendi de sürekli başka bir beden inşa eder, yaratır. Dahası beden dünyayı yer yutar, kendi de dünya tarafından yenir yutulur” (Bahtin, 2005: 347). Grotesk beden, kendi boyutlarının ötesinde büyür, kendi sınırlarını aşar ve içinde ikinci bir beden barındırır. Bahtin’e göre bağırsaklar ve cinsel organlar grotesk imgede öncü rol üstlenir. Sonra ağız, ondan sonra da anüs bu sırayı takip eder. “Bütün bu dışbükeylikler ve deliklerin ortak bir özelliği vardır; bedenler arasındaki ve beden ile dünya arasındaki sınırların aşılması bu bölgelerin içinde olur: Buralarda karşılıklı bir alışveriş, bir yönelim olur (2005: 347). Cinsel birleşme, doğum, yeme, içme, dışkılama gibi eylemlerde hayatın başlangıcı ve sonu birbiriyle bağlantılıdır. Bedenin bu kısımları sonsuz şekilde yenilenen bir hayatın geçiş noktalarını oluşturur. Bir zincirin halkalarının art arda dizilişi gibi bir hayat kendinden önceki ve sonraki hayatla bağlantılıdır. Grotesk beden imgesi sadece bedenler-arası ilişkileri değil, bedenün dünya ile ilgili ilişkilerini de içerir. Bahtin, grotesk bedenün kozmik ve evrensel olduğunu ileri sürer. Grotesk beden tüm kozmosta ortak olan öğelerin altını çizer: “Toprak, su, ateş, hava; bu beden, doğrudan güneşle, yıldızlarla bağlantılıdır. Kendinde burçlar barındırır. Kozmik hiyerarşiyi yansıtır. Bu beden, çeşitli doğal fenomenlerle, dağlarla, nehirlerle, denizlerle, adalarla ve kıtalarla kaynaşabilir. Tüm evreni doldurabilir” (2005: 349). Grotesk gerçekçilik; insan bedenini dünyanın bedenine bağlayarak insanın kendindeki kozmosun farkına varmasını sağlar. Grotesk bedensel imgeler, zaman ve uzamda sınırsız bir biçimde vardır ve dolayısıyla çeşitli sanatsal türlerde de kullanılır. Bu imgeler, resmiyete karşısında yer alan karnaval kültüründe de kendini gösterir. Halkın gayriresmî söyleminde grotesk bedeni merkez alan alay ve sövgü dolu ifadeler yer alır. Edebî metinlerde grotesk imgeler, abartı, şişirmecilik ve güldürü unsurlarıyla birlikte komik türler içerisinde yerini bulur. Grotesk gerçekçiliği komiğin türlerinden (bürleskten ve soytarıca olandan) ayıran özellik, groteskin abartılı, yergici ve olumsuzlamacı yanısıdır (2005: 334). Bürleskte abartı olabilir, fakat uygunsuz olana yönelen bir yergi söz konusu değildir. Ancak Bahtin, grotesk imgeyi salt yergiye ve olumsuzlamaya indirgeyen yaygın anlayışa da karşı çıkar. Grotesk imgedeki abartıyı ve onu harekete geçiren gücün ardında yatan ilkeyi doğru yorumlamak gerektiğini söyler. Hiyerarşik dünya tasavvurları, grotesk üslubun abartılı, yergici ve alaycı neşesi sayesinde topyekûn alaşağı edilir. Aşırı uçlarda gezen ve bütün sınırları ihlal eden bir anlayışın ürünü olan grotesk imgedeki şişirmecilik, olumsuz nesneyi abartarak aşırı uçlara vardırır ve fantastikleştirir. Grotesk imgeler, karnavalesk romanlarda geniş simgesel anlamlarla yüklü olarak varlık kazanır.

### **3. Ruh Üşümesi**

Adalet Ağaoğlu'nun 1971 yılında yayınladığı *Ruh Üşümesi*, her biri Romen rakamlarıyla ayrılmış dokuz bölümden oluşur. Roman, eş zamanlı ve art zamanlı

olmak üzere iki ayrı zaman düzleminde gelişen olaylardan meydana gelir. Takriben bir -bir buçuk saatlik süreyi ihtiva eden eş zamanlı düzlemde gelişen olaylar, iki kişinin yazar tarafından idealize edilen “düşsel sevişmeleri” üzerine kurulur. Art zamanlı düzlemde ise öğretim üyesi- öğrenci, uzay bilgini -kadın, savaş muhabiri -kadın, karı -koca, genç kız -delikanlı, kızı hapiste olan karı -koca gibi çiftlerin sevişme süreçlerinde yaşadığı sıkıntılar konu edinilir. Romanda olaylar, birbirlerini tanımayan Kadın’la Adam’ın öğle yemeği vaktinde bir restoranda aynı masada yollarının kesişmesiyle başlar. Tesadüf eseri aynı masayı paylaşan Kadın ve Adam, birbirleriyle düşsel bir iletişim kurarlar. Sesli olarak sadece bir kaç cümle kurdukları halde birbirlerinin dilinden anladıkları sessiz bir konuşma içerisine girerler. Okur, restoranda oturmaya devam eden Kadın ve Adam’ın nezih bir otel odasındaki düşsel sevişme sürecine tanıklık etmeye başlar. Bu çift, bütün dış unsurlardan arındırılmış bir şekilde kendilerini tamamen birbirlerine bırakarak başarılı bir düşsel cinsel birliktelik gerçekleştirirler. Bu düşsel cinsel birlikteliğin ardından Kadın’ın restorandan çıkmasıyla birlikte roman son bulur. Yazar, anlatıya dâhil ettiği çiftler vasıtasıyla cinsel hayatı baskı altında tutan toplumsal değer ve yargıları, bireyin karşısındakinin en önemlisi de kendi duygularını yok sayarak hissizleşmesini, modern çağın cinselliğe olan olumsuz etkilerini sorunsallaştırır.

### 3.1. *Ruh Üşümesi*’nde Karnavalesk Unsurlar

Biçim, anlatım tekniği ve öz bakımından yeni ve farklı olan *Ruh Üşümesi*’nin teknik yapısı yazarın diğer romanlarından farklıdır. Adalet Ağaoğlu, *Ruh Üşümesi*’ni “oda romanı” olarak tanımlar: “Bu ‘oda romanı’ nın kurgusu tınıların kadanslarına dayanmakta, anlatıcı ise herkes. Herkes, her durum, her birleşip ayrılma kendi anlatıcısına sahip” (Akt. Andaç, 2000: 77). Ağaoğlu, bu sözleri ile romanın tek bir anlatıcısı olsa da çoksesli yapısına işaret eder. *Ruh Üşümesi*’nde her şeyi bilen, gören, sezen; geçmişten ve gelecekte haberler veren, her şeye hâkim olan bir anlatıcıdan ziyade yetkileri sınırlı ve roman karakterleriyle aynı düzeyde yer alan bir anlatıcıyla karşılaşılır. Yazar -anlatıcı kişileri, durumları gözlemleyerek gördüğü ve duyduğunu anlatan; kendini gizleme gereği duymayan bir konumdadır. “Bunu size konunun başuzmanı söylüyor” diyerek kendini ifşa eder (Ağaoğlu, 2011: 15). Yazarın konumu gereği isterse hâkim bir bakış açısı sergileyebileceğini belirttiikten sonra kendisinin bu şekilde bir tutum sergilemeyeceğini ifade eder (Ağaoğlu, 2011: 19 -20). Çoksesli romanlarda yazar, romana hükmetmez ve karakterlerle eşit seviyede yer alamaya çalışır. Yazar -anlatıcının bir roman karakteri gibi anlatıya dâhil olduğunu gözlemleriz: “Benim karşılaştığım kadınsa, lütfen hayatımı dinleyin, dedi. Çok acıklıdır. Bu acıklı hayatın bir film olmasını istiyormuş da” (Ağaoğlu, 2011: 86). Yazar-anlatıcı her şeyi bilen, hâkim bir bakış açısından öte; yorumlayıcı ve analizci bir tutum sergiler: “Adam belki gördüğü ve işittiği üstüne aydınlık bir fikir edinmek istiyor. Kısa bir çivileme bakış bu yüzden olmalı” (Ağaoğlu, 2011: 3). Böylelikle yazar, *Ruh Üşümesi*’nde ete kemiğe bürünerek okurun karşısında yer alır. Yazar anlatıcı, restorandaki müşterilerin sadece gözlemleyebildiği davranışlarını ve onlar hakkında emin olduğu konuları kesin bir dille okura aktarır (Ağaoğlu, 2011: 45 -48). Bilgi sahibi olmadığı konularda emin bir dil kullanmaz. Yazar -anlatıcı gözlemlerini aktarırken “bana kalırsa”, “diye düşünmekteyim hâlâ”, “sanıyorum”, “görünüşe göre”, “öyle bir kararlılıkta görünüyor” gibi ihtimal dâhilinde olan ve kesin olmayan ifadeler tercih eder (Ağaoğlu, 2011: 48). Bu ifadeler, yazar -anlatıcının gördüklerinden hareketle varsayımlarda bulunan, tahminlerini ileri sürmekten öteye gidemeyen konumunu açıkça yansıtmaktadır. Yazarın romanda bulunduğu konum açısından *Ruh Üşümesi*, çoksesli roman özelliği taşır.

Çoksesli romanın bir senteze ulaşma gibi bir amacı yoktur, sesler, fikirler belli bir sonuca ulaşma derdinde olmadan açık uçlu bir şekilde devam eder. Bahtin tez – antitez -sentez önermesine karşı çıkar. Romanda da karakterler ve fikirler arasında bir senteze gidilmesini desteklemez. Dostoyevski'deki karşıt fikirlerin ve çoksesliliğin romanın bütününde bir senteze varmayıp açık uçlu olarak devam ettiğini söyler. *Ruh Üşümesi* romanında da benzer bir son vardır:

“İkisi de bardaklarını yeniden kaldırıyor: Bitmeyen sona. Evet. İçiyorlar. Birer yudum. Şarap bardakları masaya bırakılıyor. Sonra kadın çantasını alıyor, acele etmeden çıkıyor. Camdan onun bir sağa bir sola baktığı ve dosdoğru karşıya geçtiği seçilebilir; sırtının ince dalgalanışları... Fakat adam bakmayacaktır. Gözkapakları inik öylece duracak, tenin sesini dinleyecektir; kabuklu canlıların iç uğultularını” (Adalet Ağaoğlu, 2011: 155 -156).

*Ruh Üşümesi* romanı bu şekilde kesin olmayan bir sonla biter. Yazar sadece romanın sonunu açık uçlu bırakmamış, aynı zamanda romanda boşluklar da bırakmıştır. Yazar -anlatıcı romandaki anlam boşluklarının birinde devreye girerek okuru bu boşluğu doldurmaya çağırır:

“Bütün insanlık, diyormuş kocaman epiküryen kahkahalar, hindi gulu guluları arasında, bütün insanlık bilmeli ki. Aya vuslat tarihi asıl burada, bu gece yazılmıştır ve kaderi şu sizin duyarlı göğüslerinize, meraklı ağzınıza, çok bekletmeden ıslanan şu verimli, cömert kadife kutunuza işte bu odada bağlanmıştır. (Bu durumda gerisi de sizin düş gücünüze kalıyor artık.)” (Ağaoğlu, 2011: 34)

Böylelikle yazar, okurun düş gücünü devreye sokarak bitmeyen, sonsuz anlamlara sahip çoksesli karnavalesk bir roman inşa eder.

*Ruh Üşümesi*'nin çoksesli olması açısından karnavalesk roman özelliği göstermesinin yanı sıra mekânsal boyutta da karnavalesk roman niteliği taşımasını gözlemlemek mümkündür.

Her türlü değer in alışı edildiği, herkesin eşit bir düzlemde buluşma imkânı elde ettiği karnaval ediminin gerçekleştiği ve karnaval ruhunu taşıyan her mekânı, karnaval mekânı başlığı altında toplayabiliriz.

Bahtin, karnaval mekânını sadece meydanla sınırlandırmaz. Örneğin gemi güverteleri, meyhaneler, sokaklar, hamamlar karnaval meydanı vasfı kazanabilir (Bahtin, 2001: 246). Karnavalın teklifsiz, samimi temasına herkesin katılabileceği kamuya açık her alanı, karnaval meydanı olarak değerlendirir. Böylece karnaval, mekânsal açıdan genişleyen ve derinleşen bir boyut kazanır. *Ruh Üşümesi* romanında reel mekân bir restorandır. Olayların büyük çoğunluğu bir öğle vakti bu restoranda geçer. Bu restoran, birbirini tanıyan tanımayan bir sürü insanın buluşma yeridir. Restorana gelenler, farklı yaş gruplarından, çeşitli meslek mensuplarından ve ayrı toplumsal statüdeki kişilerin oluşturduğu bir gürühtür. Bu gürühta kimsenin birbirinden üstünlüğü yoktur; hiç kimseye ayrıcalık tanınmaz. Kimsenin tek başına bir masayı işgal etme hakkı yoktur. Herkes hiç tanımasa bile masayı bir başkasıyla paylaşmak mecburiyetindedir (Adalet Ağaoğlu, 2011: 5 -6). Bu durum hem oraya gelenleri eşit konuma getirir hem de aynı masayı paylaşma gerekliliğinin getirisi olarak kişilerin birbirleriyle iletişim kurmasını sağlar. Restoranın salonu, “herkesin her şeyi hep bir ağızdan konuştuğu, çatal –tabak -bardakların aynı aralıklarla aynı şangırtı -şungurtu tınlamaları verdiği orta genişlikte” bir mekândır (Adalet Ağaoğlu, 2011: 5 -6). Restoran çalışanlarının senlibenli tutumu, genel ilgisizliği “bütün müşterileri birbirine eşit kılar” (Adalet Ağaoğlu, 2011: 5 -6 -7). Herkesin her konuyu açık seçik dile getirebildiği, büyük bir coşkuyla hep bir ağızdan konuştuğu, müşterilerle garsonların arasındaki senlibenli bir ortam; kaşıkların, bıçakların,



çatalların, tabakların, bardakların çıkardığı şangırtı şungurtuların gürültüsü bir şamata havası yaratarak karnavalın coşkunu yansıtır.

Her türlü topluluğu bir arada bulundurabilme niteliğine sahip olan restoran gibi mekânlar, kamuya açık alanlardır. Bu restoranda düşsel bir düzlemde dahi olsa mahrem bir ilişkinin ulu orta gerçekleştirilmesiyle kamusal alanın sınırları ihlal edilir. Kaldı ki söz konusu düşsel birlikteliği yaşayan adam ve kadın evli değildir. Restoran gibi resmî ve toplumsal kuralların kabul edemeyeceği bir zeminde bir araya gelen ve evli olmayan bir çift arasında bu şekilde birlikteliğin söz konusu olması, toplumun hoş göremeyeceği bir davranış biçimidir. Romanın ana mekânı olan restoran, bu özellikleriyle bir karnaval meydanı işlevi görür.

### 3.2. *Ruh Üşümesi*'nde Grotesk Beden İmgesi

Yazar, romanın ana karakterler olan birbirini hiç tanımayan bir kadın ve erkeğin restoranda aynı masayı paylaşmak zorunda kalması ve bu süre boyunca düşsel bir cinsel ilişki kurmalarını anlatır. Ağaoğlu, romanda düşsel bir sevişmeyi tensel bir sevişmeye tercih etmesinin asıl nedenini, reel bir cinsel birleşme esnasında kişiler arasındaki beden ve ruh uyumunu yakalamanın zor olmasına bağlar (Ağaoğlu, 1993: 42). Kişilerin düşlerinde olduğu gibi gerçeklik düzleminde bu uyumu yakalayamamalarının çeşitli sebepleri vardır. Yazara göre bu durumun baş sebebi kişilerin hissizleşmesidir. Günümüzde insanlar “birbirine çarptığını bile hissedemez duruma itilmiş gibidir. Bu noktada artık sorun, karşı tarafa duyarsız olma sorunu değil, kendine karşı duyarsızlaşma sorunu” yaratır (Ağaoğlu, 1993: 293). Ağaoğlu, insanların hem kendine hem de çevrelerine karşı bu derece duyarsız olmalarının sebebini ve hiçbir şey hissedemez durumuna düşmelerinin kaynağını modern hayata atf eder. Bilgi ve teknoloji çağında kitle iletişim araçları sayesinde kişilerin daha hızlı iletişim kurması sağlanır. Ancak kişilerin daha hızlı iletişim kurması, cinsel yaşamı olumlu yönde etkilememiştir. Teknoloji ve modern hayatın insan üzerinde oluşturduğu kötü etki neticesinde çiftler cinsel birleşme esnasında birbirleriyle aynı frekansı yakalayamaz (Ağaoğlu, 1993: 294). Yazar, romanda bir yandan modernitenin çarkları arasına sıkışmış hayatları sorgularken diğer yandan idealize ettiği çiftin üstlendiği durumu anlatır. Ağaoğlu'nun idealize ettiği çiftlerin dışında kalan çiftler, çeşitli sebeplerle cinsel arzu ve isteklerini özgürce yaşayamamaktadır. Yazar, bu konuyla ilgili olarak çeşitli tespitlerde bulunur ve *Ruh Üşümesi* romanında farklı çiftler üzerinden bu tespitlerini ele alır. Kişilerin, nikâhlı olmadan cinsel ilişkiye girmeleri toplumun namus algısına ters düşer. Bu yüzden de çiftler, gözlerden uzak yerlerde korku ve endişe duyarak stres altında ilişkiye girer. Ancak bu durum onların cinsel yaşamını sekteye uğratar ve cinsel yaşamlarının kalitesini düşürür. Cinsel hayatın toplumsal değer ve yargılarına ters düşmeyecek şekilde en serbest biçimde yaşandığı alan evliliğidir. Ancak romanda evli çiftlerin bile bu alanda yeterince özgür olmadığı vurgulanır. Yani evlilik de çiftlerin cinsel doyuma yeterince ulaşmasını sağlayamayabilir. Adalet Ağaoğlu, bir röportajında insanların kendi içine kapandığını ve tanık olduğu olayların ruhlarında yarattığı izlerin cinsel yaşamlarını olumsuz etkilediğini dile getirir (Adalet Ağaoğlu, 2008: 172). Çiftlerin içinde buldukları çağın şartlarında cinsel yaşamlarının sekteye uğradığını ve verimsizleştiğini vurgular. *Ruh Üşümesi* romanında art zaman düzlemindeki metin parçalarında karşımıza çıkan çiftler, birbirlerinin dilini anlamayan ve cinsel birliktelik anında dış dünyadan uzaklaşıp kendilerini tamamıyla parterine bırakamayan kişilerden oluşur. Yazar, romanında art zaman düzleminde yetersiz birliktelikleri irdelerken reel zamanda ideal sevişme örneğine yer verir: “İşte, kadını adamın sözde, yeni kurgulanmış, resmedilmiş sevişme süreci(...) Kaba hayat tüketiciliğine karşı durabilecek bir, ...alternatif!” (Ağaoğlu, 1993: 290). Yazar,

Adam ve Kadın üzerinden yansıtılan bu alternatif sevişmeyle endişe ve telaştan arındırılmış, bedensel ve duygusal doyumun zirveye ulaştığı bir cinselliği önceler. Bu ideal çift, birbirinin dilini anlayamaya çalışan, sadece kendi haz duygusuna değil partnerinin de zevkine önem veren, bedensel ve duygusal uyumu yakalamaya gayret eden bir profil çizer.

Birbirlerinden farklı çiftlerin cinsel birleşme anlarını anlatırken yazarın nasıl bir dil kullandığı romanın önemli meselelerinden biridir. Yazarın eril bir dil mi yoksa dişil bir mi tercih edeceği veya bu ikisinin haricinde yeni bir erotik dil mi oluşturacağı romanın asıl meseleleri arasında yer alır. Adalet Ağaoğlu, bu konuyla ilgili görüşlerini şu şekilde ortaya koyar:

“Düşleme yoluyla da olsa, sahici bir sevişmeyi anlatmaya hangi sahici dille ulaşacaktım? Aşka, cinselliğe ait dilimiz, anlatım yollarımız cinsel hayatlar gereği o kadar fazla anlam kaymalarına uğramış, her sözcük o kadar fazla kendinden başka bir şey olmuşken, metinle kendim arasındaki anlaşma yolunu nasıl bulacaktım? (...) *Ruh Üşimesi*'nin eksenine aldığım düşsel hayat açısından önümde gerçekten zorlu bir dil engelinin bulunduğunu, tasarımı gerçekleştirmeye oturunca daha açık seçik anladım” (Ağaoğlu, 1993: 291).

Adalet Ağaoğlu, romanını inşa ederken bir yandan eski Türk şiirinin mazmunlarından ve geleneğinden yararlanırken diğer yandan içinde bulunduğu çağın imge dünyasının imkânlarından yararlanarak kendine özgü yeni bir erotik dil elde eder. Yazar, romanda geleneğe var olan nitelendirmeleri aynen veya birtakım değişikliklerle yeniden kullanırken diğer yandan da yeni benzetmeler yaratır. Yazarın betimleme ve nitelendirmeleri, kadın ve erkek cinslerine ait olan çeşitli organları veya bu organlara ilişkin muhtelif durumları ifade eder. Ağaoğlu, romanda söz konusu edilen çiftlerin bedenlerini nitelendirirken dünyadaki hatta evrendeki nesnelere arasında bir ilgi kurar. Yazara göre evrendeki her nesne, her unsur romandaki çiftlerin cinsel yaşamlarını aktarmasına yardımcı olacak bir hazine değerindedir:

“Artık, en derinlerdekinin bile bütünüyle keşfedildiği deniz mağaralarına uzanabilir, oradaki deniz hayvanlarının anlatacaklarını dağarıma koyabilirdim. Sonra, elektrik akımı. Bu benim yaşadığım zamanın cinselliği anlatabilecek en güçlü, en çağrışım yüklü sözcük tamlamalarından biri. Roket de, uzay da, modüllerin birleşmesi de. Yerinde kullanıldıklarında teknolojik kurulumlarından sıyrılabilen sözcükler bunlar. Özetle uzaydan mağaraya, hançerden denizkestanesine geniş bir seçme şansım olduğunu anladığım zaman büyük bir özgürlük duygusu edindim ve bu duyguyla pekâlâ çimler, koyaklar, petaller, hiç nazlanmadan yardımına koştu” (Ağaoğlu, 1993: 298).

Yazar, kendisine cinselliği çağrıştıracak her unsurun evrende gizli olduğunu keşfeder ve bu çağrışımların ışığının gölgesinde romanını inşa eder. Yazarın bu tutumu Bahtin'in “grotesk bedensel” algısıyla örtüşür niteliktedir. Bahtin, grotesk bedensel anlayışta salt bireysel bir beden algısının söz konusu olmadığını, organların sonlanmayan bir dönüşümün geçiş aşamaları olduğunu vurgular. Oluş halindeki beden, bitmez, tamamlanmaz, sürekli inşa ve yaratılma halinde olur ve başka bir beden yaratılmasına kaynaklık eder. Grotesk imgenin sanatsal mantığı, bedenin kapalı, pürüzsüz ve nüfuz yüzeyini göz ardı ederken fazlalık oluşturan çıkıntıları (filizleri, tomurcukları), delikleri ve bedenin derinliklerine giren kısımlarını ön plana çıkarır (Bahtin, 2005: 348). Bahtin'e göre cinsel organlar grotesk imgede öncül rol üstlenir. Çünkü cinsel birleşme gibi bir eylem hayatın başlangıcı ve sonunu birbirine bağlar (Bahtin, 2005: 347). Bedenin bu kısımları sonsuz şekilde yenilenen bir hayatın geçiş noktalarını oluşturduğu için kendinden önceki ve sonraki hayatla

ilişkilidir. Grotesk beden imgesi sadece bedenler -arası ilişkileri değil aynı zamanda bedeninin dünya ile ilgili ilişkilerini de içerir. Grotesk beden, kozmik ve evrensel olduğu için tüm kozmosta ortak olan öğelerle (toprak, su, ateş, hava, güneş, yıldızlar, dağlar, nehirler, denizler, adalar ve kıtalar gibi) bağlantılıdır (Bahtin, 2005: 349). Grotesk gerçekçi anlayış, insan bedenini dünyayla ilişkilendirerek insanın kendindeki kozmosun farkına varmasına yardımcı olur. Bahtin'e göre grotesk bedensel imgeler, zaman ve uzamda sınırsız bir biçimde var olduğu için çeşitli sanatsal türlerde de kullanılması olağandır. Grotesk imgenin varlık kazandığı sanat türlerinden biri de romandır. Grotesk imge romanın bünyesinde barınma imkânı bulur. Adalet Ağaoğlu'nun *Ruh Üşümesi* romanında bilhassa cinsellikle ilgili grotesk imgeler yoğun şekilde yer alır. Yazar, romanın muhtelif sayfalarında çeşitli grotesk imgelere yer vererek zengin bir imge dünyası kurar. Grotesk imgelerden ön plana çıkan şüphesiz “denizkestanesi” imgesidir. Romanda birbirini tanımayan ve restoranda aynı masayı paylaşmaları esnasında birbirlerine yaklaşılmaya çalışan Kadın ve Adam, “denizkestanesi”ne benzetilir. Yazar, benzetme olarak denizkestanelerini kullanmasının sebebini şu şekilde açıklar: “(...) buradaki ana izleğim, insanların artık kabuklu deniz hayvanlarına döndükleri ama o kabukların içinde, kalın kalın kabukları içinde iniltiiler olduğu; yaşayan, canlı varlıklarda olduğu gibi” (Ağaoğlu, 2000: 78). Ancak yazar Adam ve Kadın’ın yakınlaşmalarını anlatırken sadece kabuklu bir hayvan olduğu için denizkestanelerini tercih etmez. Denizkestanelerinin hareketlerini, Adam ve Kadın’ın sevişme ve birleşme anını en iyi yansıtacak benzetme unsuru olarak görür:

“*Ruh Üşümesi*, eksene ikisi tek olmuş KADIN ve ADAMI –dikkat edilsin; erkeği, bayı, kocayı ve karıyı, bayanı, hanımı değil -kadını ve adamı çıplak diktığı, hem de bu eksen çerçevesinde, bütün bir DOKUNMA –DUYMA -YANSIMA ve YANKILAMA durumu, sevişme eylemi boyunca bu bedenlerin bütün mümkün duyularına çarpıp geri tepen, kasılıp açılan (DENİZKESTANELERİ) her sıçrayışta çeşitli başka düzlemlere geçen izleklerin gözetilmesi açısından, ilk. Bunu, bunları, izleklere denk bir cinsellik diliyle şiirde, belki kısa bir öyküde güzelduyuya yanıt verecek biçimde yapabilirsiniz. Ama bir romanda, hem de neredeyse baştan sona bir sevişme eylemi boyunca zor yaparsınız. Hele, birliktelik eyleminin erkeğinkini kadınınkine koyma, sokma eylemiyle ifadelendirildiği bir dilde! Ben işte, bu zoru denedim” (Ağaoğlu, 2008: 170 -171).

Ağaoğlu, idealize ettiği çiftin cinsel birleşmesini anlatırken bir yandan pornografik dil kullanımını bertaraf etmeyi amaçlarken diğer yandan da sığ bir anlatıma düşmemek için bu şekilde bir benzetmeye başvurmuştur. *Ruh Üşümesi* romanında denizkestanesi benzetmesi ilk olarak şu şekilde verilir: “iki denizkestanesi; öyle, yosunlu kayalara tutunmuş, su yüzeyine çok yakın” (Ağaoğlu, 2011: 1). Daha sonra Kadın tarafından bu benzerlik tekrar dile getirilir: “Şey gibiyim evet, denizkestanesi. İçine büzülmüşlüğünden çözülmeye başlayan, açıkçası, suların yaladığı kayalıklarda dikenlerini ağır ağır dışa doğru uzatan, diken uçlarındaki duyarlılığı doruğa ulaştığı zaman, giderek salt ıslak ışınsı dikenlerin değil, sert kabuğun dış yüzünde de yumuşak bir tenin ürpertileri titreşen denizkestanesi...” (Ağaoğlu, 2011: 1 -2). Yazar, roman boyunca Kadın ve Adam’ı denizkestanesine benzetmeye devam eder:

“Giderek kendimize daha kalın kabuklar ediniyoruz, dikenli duyularımızı daha çabuk içeri çekiyoruz, dediniz. Kabuklu hayvanlara benzedik; öyle ki. titreşimlerimizin suyun gel -gitlerine mi. kendimize mi ait olduğunu, ruhumuzun mu. bedenimizin mi üşüdüğünü başta kendimiz, artık kimse kestiremiyor. Onun için kabuklarımıza dokunmamız, denizlerin derinliklerinde, mağaralarında da birbirimizi ve kendimizi aramaya gitmemiz gerek, dediniz” (Ağaoğlu, 2011: 154 -155).

Ağaoğlu, insanların kendilerini korumak amacıyla ötekilere karşı kalkan niteliğinde görünmez duvarlar örerek soyut bir kabuğun içine saklanmasıyla denizkestanenin somut kabuğuna gizlenmesi arasında bağlantı kurar. Denizkestanesi, genellikle suyun altında yaşayan ve bazen su yüzeyine yaklaşan, kabuklu ve üzerinde dikenleri bulunan bir tür deniz hayvanıdır. Yazar, Kadın'ın ve Adam'ın birbirlerine karşı sergilediği tavır ve tutumla, her an kaçmaya hazırken, bir o kadar da yüzeye çıkıp tanışmak isteyen denizkestaneleri arasında ilişki kurar. Kadın ve Adam'ın davranışlarını, birbirlerine yaklaşmış uzaklaşmalarını, birbirlerine karşı ürkek davranmalarını ve sevişmelerini, deniz yüzeyinde bulunan iki denizkestanenin hareketlerine benzetir: “Su, kayaları, denizkestanelerinin esmer kabuklarını yalayıp geri çekiliyor, sonra gelip yine öpüyor onları. Adam'ın dudakları da aynı yaklaşmış uzaklaşmalarla kadının göğüs uçlarına değiyor.” (Ağaoğlu, 2011: 95). Yazarın bu benzetmesi sayesinde doğa ve insan arasındaki bağ vurgulanmış olur. Bahtin tarafından “gortesk imge” olarak adlandırılan bu şekildeki nitelendirmeler, sınırlı bir konumda olan insan bedeninin yeni anlamlara kavuşmasını sağlar. İnsanın bedensel özelliklerine ve fonksiyonlarına yeni manalar kazandıran edebî metinlerdeki grotesk imgeler, karnavalesk romanlarda geniş semgesel anlamlarla yüklü olarak varlık kazanır. Adalet Ağaoğlu'nun *Ruh Üşümesi* romanında Kadın ve Adam arasındaki cinsel birleşmeyi iki denizkestanenin hareketleriyle ilişkilendirmesi, grotesk imgeye iyi bir örnek teşkil eder. Elbette romandaki tek grotesk imge, denizkestanesi değildir. *Ruh Üşümesi* romanı adeta grotesk imgelerle örülüdür. Vücudun çeşitli uzuvları ve bu uzuvların işlevleri, dünya hatta uzayla ilişkilendirilmesiyle grotesk imge romanda çok geniş bir yelpazeyi oluşturur. Romanda söz konusu edilen çiftler arasında bir uzay bilgini ve Kadın yer alır. Bu çift arasında yaşanan cinsel birleşme aktarılırken uzay bilgininin bilgi birikiminden ve bağlam dünyasından faydalanılır:

“Ah bilinsin ki, bu yatakta attığım fişekler sayısınca roket fırlatabilirim daha ve siz güzelim, her atışı işittikçe, siz de şu üretken ağzınızı benim aynadaki devasa görüntüme yapıştırıp öpün, (...) insanlık aşkına yapın bunu, yapın, işte böyle öpün, benim için açılınsatın kaplı kadife kutunuz, ah nasıl da tıpatıp oturdu benim aile mücevheri yumuşacık ipek muhafazasına, o zaman benim bu tarihi kılıcımı heykelin neresine sokacaksınız çok merak ediyorum, tarih adına bakalım bu kahraman aleti nereye nasıl konduracaksınız [D]onuk gümüş rengi gövdesiyle tarihe saplanmış hançerine hayran bir uzay bilgini değil” (Ağaoğlu, 2011: 34 -36).

Pasajda geçen “fişek”, “satın kaplı kadife kutu”, “mücevher mahfaza”, “alet”, “hançer” gibi ifadeler, erkek ve kadın cinsel organını ve onun işlevine grotesk bir anlayışla betimler. Zira bu anlayışta imgeler yoluyla bedenin sınırlı yapısına geniş bir yapı kazandırılır. Yazar bu anlayış doğrultusunda insan bedenini dünyanın da ötesine uzaya taşır. Romanda kullanılan imgelerin birçoğu bu şekilde grotesk imge kategorisine dâhil edilebilir. Kadın'ın şu sözlerinde de benzer bir yaklaşım görülebilir: “Sevgilimle ilk defa kötü bir otel odasında nihayet seviştığımızde, elime boza kıvamında bir sıvı değince kadınbalını da erkekbalını da keşfetmiş oldum.” (Ağaoğlu, 2011: 67). Bu cümlede erkek menisi bozaya benzetilir ve “kadınbalı”, “erkekbalı” gibi nitelendirmeler kullanılır. Arıların yaptığı balın cinsel sıvıyla ilişkilendirilmesi, doğadaki özelliklerin insan bedenine aktarılmasını böylelikle de insan bedeninin geniş anlamlar kazanmasını sağlar. Ağaoğlu, romanın muhtelif kısımlarında doğa ve çevre ile ilgili birçok benzetmeye daha yer verir. Yazar, karşıt cinslerin bedenlerinin tüm uzuv ve hususiyetleri ile bunlara ilişkin çeşitli durumları nitelendirmek için tabiattan yararlanır. Bu noktada romanda geçen şu cümleyi örnek olarak sunabiliriz:

“Ellerine sorulursa, işte gövdenin bildik kıvrımları, yumuşak engebeler, çimli ovalar; buralardan geçmek, bir düzlükte soluklanmak, sonra oradan kanat çırpıp; yeniden havalanıp bir tepeciğe konmak, derken bayır aşağı inmek, inerken bir kuzuya sarılmak, onun nemli kara burnundan öpmek... Kadın’ı burnundan öpüyor. Çok küçük bir burun değil bu, ıslak da değil, ne de kara” (Ağaoğlu, 2011: 59).

Gördüğümüz üzere yazar, kadın vücuduyla tabiat arasında bir benzerlik ilişkisi kurar. Kadını kucaklarken bir kuzuya sarılıyormuş hissine kapılan adam, onun burnunu öpmeden önce kuzunun burnuna benzediğini düşünür. Kadın bedenindeki girinti ve çıkıntılarla dünyadaki çukurluk ve düzlükler arasında bağlantı kurulur. Kadın gövdesinin kıvrımları için “ova”, “çimli ovalar”, “tepe”, “tepecik” gibi benzetmelerde bulunulur. Yazar, romanın ilerleyen sayfalarında da “tepe” (tepecik) benzetmesini devam ettirir: “Tepeler nasıl bir eğimle uzanıp gidiyor, koyaklar ılık. Kınından çekilmiş kılıçlar, atılan naralar, batan, oyan süngü uçları yok” (Ağaoğlu, 2011: 66). “Adam’ın eli karından biraz aşağıya, küçük tepecik üstüne kayıyor” (Ağaoğlu, 2011: 82). Bu şekilde vücudun çıkıntılı bölgelerinin tepeye benzetilmesi grotesk imgenin edebî esere yansımadır. Bahtin’in grotesk bedensel imgenin çeşitli doğal fenomenlerle, dağlarla, nehirlerle, denizlerle, adalarla ve kıtalarla kaynaşarak; tüm evreni doldurabileceği görüşüyle romanda kullanılan bu benzetme paralel doğrultudadır (Bahtin, 2005: 349). Romanda insan bedenine tabiata ait böyle imgelemelerin yapılmasının yanı sıra vücudun çeşitli bölgeleri ve bu bölgelerin işlevlerinin hayvanlara ve çeşitli nesnelere benzetildiğini de gözlemleriz. Romanın genelinde Kadın ve Adam denizkestanesine benzetilirken; romanın muhtelif kısımlarında hem Kadın ve Adam’ın hem de söz konusu edilen diğer çiftlerin uzuvları ve bu uzuvların hareketleri çeşitli hayvanlarla ilişkilendirilir. Erkeklik organı, ipek derili, ağır ağır soluyan, dişsiz bir timsaha benzetilir (Ağaoğlu, 2011: 90 -112). Penis, timsaha benzetilirken; vajina da nemli, uğultulu ve karanlık bir mağaraya benzetilir (Ağaoğlu, 2011: 109). Yazar, roman boyunca timsah - mağara imgesini devam ettirir. Yazar, mağara imgesini aynı bağlam doğrultusunda farklı çiftlerin cinsel birleşmesini belirtmek için kullanır (Ağaoğlu, 2011: 104 -106).

Romanda zengin bir grotesk imgelemin olduğu su götürmez bir gerçektir. Öyle ki tek bir kişinin aynı uzvu için farklı benzetmeler yapılır. Yukarıdaki satırlarda penis için timsah imgesinin kullanıldığını belirtmiştik. Ancak romanın ilerleyen bölümlerinde penis, timsahın haricinde ipek böceğine benzetilir: “Parmakları dirimin nemli başını, ipek derisini buluyor. Bir timsah olamaz bu. Bir ipekböceği diye gülümsüyor dudaklar” (Ağaoğlu, 2011: 113). Böylelikle yazar, vücudun aynı uzuvlarıyla ilgili tabiat, deniz, hayvanlar âlemi, teknoloji gibi çeşitli alanlara ait olan kavramlardan hareketle birçok benzetme yapar. Bu benzetmelerin her birine ayrı ayrı anlamlar yükler. Dolayısıyla yazar, bu romanda gelenekten de yararlanarak kendine has bir erotik dil oluşturur. Yazarın dili, grotesk bedensel dil anlayışıyla örtüşür. Yazar grotesk gerçekçi yaklaşımıyla bir yandan soyut anlatıma somut anlam katarken diğer yandan somut anlatımların da somutluğunu güçlendirir.

Romanda söz konusu edilen çiftlerden birinin daha önceki tecrübelerinde rahatsız olduğu konular dile getirilir. Oğlan, kızla cinsel ilişki yaşarken çarşaftaki kedi desenlerinden rahatsızlık duyar. Oğlan, sevişirken çarşaftaki kedi desenlerinin canlanıp pensini tırmalayacağını, pençeleyeceğini düşünür ve bu endişesi yüzünden kendisini yaşadığı anın akışına bırakamaz (Ağaoğlu, 2011: 98 -99). Penis, erkekler için genellikle gücün ve egemenliğin simgesi olarak görülür. Oğlanın bu endişesinin altında iğdiş edilme korkusu yatmaktadır. Erkeklerin cinsel organlarının işlevini kaybetme ihtimalinden duyduğu rahatsızlık, çeşitli vesilelerle bilinçaltından gün yüzüne çıkabilmektedir. Oğlanın bu korkusu çarşaftaki kedi desenleri vasıtasıyla

kendini gösterir (Ağaoğlu, 2011: 98 -99). Bir kedi deseninin etkisiyle cinsel yaşamı sekteye uğrayan erkeğin bir bakıma egemenliği sarsılmış olur. Yazar, oğlanın bu korkusunu anlatırken ironik bir dil kullanır. Böylelikle bedenın grotesk boyutu öne çıkarılarak belli türden iktidar biçimleri itibarsızlaştırılır. Aslında bu imgede sadece korkan kişi değil korkunun kendisi de itibarsızlaşır (Rızvanoğlu, 2016: 27). Bu durum, karnavalesk romanların ironik bir tutumla her türlü egemenliği yerle bir eden anlayışıyla örtüşür.

“Modern groteskte kahkaha acıyla, öfkeyle, yabancılık ve yalnızlık hissiyle bezenmiş alaycı ve en sonunda şeytani özelliklere bürünmüş yıkıcı bir öge” olur (Aktari, 2011: 73). Savaş muhabiri tanık olduğu olaylar ve durumlar sebebiyle cinselliğini arzu ettiği şekilde yaşayamaz. Bilinçaltı onun serbestçe cinselliği yaşamasına, tam doyuma ulaşmasına engel olur:

“Bir savaş muhabiri nasıl bütünüyle sevişmeye verebilir kendini? Neden vermesin ki? Hayatın o yanı başka, bu yanı başka. Ne olsa, en azından boşaldıktan sonra menisinde cesetler yüzüyordur. (...) Onu geçin, üstelik cinayetler, ölümler, kan, şiddet cinsel gücü artırır, isteği körükler. Yaaa? Neyse ki sorun sadece cinsellik değil: Elbette cinsellik! Siz ne sanıyorsunuz? Savaşlar olacak da, savaş muhabirleri olmayacak mı sanıyorsunuz? Meninizde cesetler yüzerse de yüzer! İşin iyi yanı da bu zaten, hem savaşların, hem savaş muhabirlerinin olması!..” (Ağaoğlu, 2011: 80 -81).

Grotesk bedensel imgede, bedenın her türlü işlevi dünyayla ilişkilendirilebilir. Pasajda da gördüğümüz üzere, savaş muhabirinin cinsel yaşamı tanık olduğu savaş ve ölümlerden olumsuz etkilenir. Menisindeki spermelerin canlılığını kaybetmesi ona cesetleri çağrıştırır. Dolayısıyla bir bedenın işlevi ile başka bir bedenın durumu arasında bağlantı kurulur. Grotesk imgede bedenler arası bir bağlantı kurulabilir çünkü her beden başka bir bedeni (örneğin doğum) içerir.

Romanda karı -koca arasında geçen diyalogda, çiftler cinsellik için farklı benzetmelerde bulunur. Erkeğin saklanmak zorunda olan arkadaşları, çiftin evlerinde yatılı olarak misafir olur. Evlerinde konuk ettikleri kişiler yüzünden karı -koca rahat bir cinsel hayat sürdüremez. Erkeğe göre cinsellik, aylarca kadın yüzü görmeyecek olan misafirleri için “erişilemeyecek bir ciğer”dir (Ağaoğlu, 2011: 76). Bu sebeple karısı ile gizli saklı bir ilişki kurmak ister. Erkeğin bu benzetmesine yazar -anlatıcı iki kısa çizgi arasında “meyveyi, bile demeyi akıl edemeyerek evet, ciğeri, diyerek” sözleriyle itiraz eder (Ağaoğlu, 2011: 76). Yazar -anlatıcı, erkeğin cinsellik için “ciğer” yerine “meyve” sözcüğünü kullanmamasından duyduğu rahatsızlığı böylelikle dile getirir. Yazar -anlatıcı, kadının vajinası için “nemli, verimli kadınlık hazinesi” benzetmesi yapar (Ağaoğlu, 2011: 76). Böylelikle bedenın ve bedenın işlevlerinin grotesk anlayışa uygun düşecek biçimde farklı imgelerle kullanıldığına bir kez daha şahit olunur.

## SONUÇ

Karnavalesk romanlarda, farklı sesler birbiriyle ilişki kurarak aynı düzlemde var olur; birbirinden farklı türler bir arada yer alabilir; “insanlar arasında özgür ve samimi temas”, “uygunsuz birleşmeler”, “dinsel saygısızlık” “tuhafılık” gibi karnavala özgü davranış ve tutumlar sergilenir; olaylar nedensel açıklamalara, yargılamalara, bir sonuç çıkarımına yer vermeden eşanlı olarak açık uçlu bir şekilde aktarılır. Açık uçluluk, monolojik romanı karnavalesk romandan ayıran en önemli özelliklerden biridir. Adalet Ağaoğlu'nun *Ruh Üşümesi*'nde okurun hayal gücüne bırakılan birtakım boşlukların olduğu ve romanın bir senteze varılmadan açık uçlu bir şekilde nihayete erdiği gözlemlenir. Bu minvalde *Ruh Üşümesi* karnavalesk roman sınıfına dâhil edilebilir.

Roman mekânsal açıdan değerlendirildiğinde ise “karnaval meydanı” nitelendirmesine uygun düşecek bir mekân tasvirinin yapıldığı görülür. Romanın ana mekânı bir restorandır ve bu restoranda müşterilerin yaşı, mesleği, cinsiyeti, zengin veya fakir oluşu göz ardı edilerek eşit muamele görmeleri ve daha önce tanışmamış olsalar bile birbirleriyle temasta bulunmaları sağlanır. Restoranın şamatalı ve eğlenceli bir ortamı vardır. Tüm bu hususlar doğrultusunda romanın mekânının, karnaval meydanının ruhunu taşıdığı söylenebilir.

Anlatıcı görevini üstlenen yazar -anlatıcının romandaki konumu değerlendirildiğinde kahramanlara hükmedip kendi seslerinin duyurularını engellemediği, olaylar ve durumlarla ilgili bilgisinin sınırlı derecede olduğu ve kahramanlarla eşit düzeyde bulunduğu belirlenir. Bu özellikleriyle çoksesli kimliğe sahip *Ruh Üşümesi*, karnavalesk roman kategorisinde yer alır.

İmge ve sembollerin gücüne başvuran yazar, groteskin çok dilli yapısını eserinde yoğun biçimde kullanır. Grotesk beden imgesi Rabelais'te güldürü öğelerinin en saf biçimiyle yer alırken *Ruh Üşümesi*'nde yalnızlık ve yetersizlik hislerini de içinde taşıyan ironi ile karşımıza çıkar. Eserdeki grotesk beden imgelerinin saf kahkahadan uzaklaştığı görülür. Söz konusu romandaki grotesk beden imgeleri, bedenler -arası sınırları aşarak bedenün dünyayla ve kozmik unsurlarla ilişkili yönleriyle kullanılır. Adalet Ağaoğlu, karnaval ruhunun edebî eserdeki yansıması olan grotesk bedensel imgelemeyi *Ruh Üşümesi* romanında başarılı bir biçimde kullanarak karnavalesk bir roman inşa eder.

#### KAYNAKÇA

- Ağaoğlu, Adalet (1993). “Türk Romanının Bugünü ve Geleceği”, *Varlık*, 1035. 2 - 3.
- Ağaoğlu, Adalet (2000). *Göç Temizliği*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ağaoğlu, Adalet (2008). *Başka Karşılaşmalar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ağaoğlu, Adalet (2011). *Ruh Üşümesi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aktari, Selen (2011). “Karnaval, Grotesk Gerçekçilik ve Gülmenin Devasa Gücü”, *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, 15/171, s. 66-74.
- Andaç, Feridun (2000). *Adalet Ağaoğlu Kitabı*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Bahtin, Mihail (2001). *Karnavaldan Romana*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı.
- Bahtin, Mihail (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis.
- Bahtin, Mihail (2005). *Rabelais ve Dünyası*, çev. Çiçek Öztekin, İstanbul: Ayrıntı.
- Brandist, C. (2011). *Bahtin ve Çevresi Felsefe, Kültür ve Politika*, çev. C. Soydemir, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Ergeç, Zehra (2017). “Adalet Ağaoğlu'nun ‘Sen Ey Kutsal Işık’ Başlıklı Öyküsünde Karnavalesk Unsurlar”, *I. Uluslararası Dil ve Edebiyatta Modernleşme ve Gelenek Sempozyumu Bildiri Kitabı*, 3-6 Ekim 2017, s.483 -490, Karabük Üniversitesi.
- Rızvanoğlu, Eren (2016). “Bahtin’de Beden ve Dünyanın Grotesk Kavranışı”, *Grotesk içinde*, ed. Şebnem Pala, Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

Zehra Ergeç

**Çatışma beyanı:** Makalenin yazarları bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkileri bulunmadığını dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan ederler.

**Destek ve teşekkür:** Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.