

Edebî Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

ISSN: 2602-4616

Cilt III, Sayı II, Ekim 2019

YÜKLENME TARİHİ: 15.08.2019 KABUL TARİHİ: 07.10.2019 YAYIN TARİHİ: 23.10.2019

Künye: İldeş, Özgür (2019). Rus Biçimcileri'nin İlkeleri Bağlamında Yatık Emine Hikâyesinde "Edebîlik", c. 3/2, s.120-139 DOI: 10.31465/eeder.605608

Dr. Öğr. Üyesi ÖzgürİLDEŞ

Çankırı Karatekin Üniversitesi, Edebiyat
Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü ildesozgur@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5326-2122

RUS BİÇİMCİLERİ'NİN İLKELERİ BAĞLAMINDA YATIK EMİNE HİKÂYESİNDE "EDEBİLİK"

"LITERARINESS" IN THE YATIK
EMİNE STORY IN THE CONTEXT
OF THE PRINCIPLES OF THE
RUSSIAN FORMALISTS

ÖZ

Yirminci yüzyılın başları, Avrupa'da olduğu gibi Rusya'da da yenilikçi akımların ortaya çıktığı ve modern sanat anlayışının şekillendiği dönemdir. Yirminci yüzyıl sanatçıları, sanatı on dokuzuncu yüzyıldaki selefleri gibi toplumdaki ortak değerlerin dile getirilmesi olarak değerlendirmemişlerdir. Bu sanat anlayışında, sanatının dış gerçeklikten kendisini soyutlamasıyla birlikte sanat nesnesiyle somut gerçeklik arasındaki mesafe giderek açılır. Edebiyat ve sanat alanındaki bütün bu gelişmeler, eleştiri kurumunu da dönüştürmüş ve onu değişime uyum sağlamak durumunda bırakmıştır. İşte, Rus Biçimciliği eleştiri kurumundaki bu dönüşümün modern edebiyattaki uzantısı sayılabilecek bir eleştiri kuramıdır. On dokuzuncu yüzyılda edebiyat incelemesi ve eleştirisi, ya sanatı duyguların dili olarak ele alıyor ve sanatçıyı merkeze alıyor, ya da "dış dünyayı yansıtıyor" diyerek edebiyat eserinin açıklanması için tarihe, psikolojiye, sosyolojiye vs. başvuruyordu. Rus Biçimcileri ise sanat eserini diğer eserlerden ayıran özelliği, onun dış dünya, sanatçı ya da okurla olan ilişkisinde değil, eserin kendi düzeninde buluyor ve eserden hareket etmek gerektiğini ileri sürüyorlardı. Rus Biçimcileri, kendilerinden önceki eleştiriyi etkileyen yarı-mistik simgeci eğilimlere karşı çıktılar. Edebî metni, bilimsel bir tutumla eleştirinin merkezine oturtular Epistemolojilerini, klasik yansıtmacı sanat kuramlarına karşı bir temel üzerine inşa eden Rus Biçimcilerine göre, dilin belirli bir düzenleniş biçimi olarak edebiyatın kendine özgü yasaları, araçları ve yapısı vardı. Öyleyse eleştirinin görevi, edebiyatı, başka disiplinlere indirgmeden, edebî metinlerin gerçekte ne şekilde oluştuğuyla ilgilenmek olmalıydı. Rus

ABSTRACT

The early twentieth century in Europe as well as in Russia is a period during which innovative currents emerged and the modern art styles were shaped. Twentieth century artists did not, as their predecessors in the nineteenth century, regard art as an expression of the common values in society. In this understanding of art, while the artist detaches himself from the external reality, the distance between the outer concrete reality and art objects gradually increase. All these developments in literature and art transformed also the institution of criticism and has forced it to adapting to the changes. Russian Formalism, which can be considered as an extension of the transformation of the institution of criticism within the modern literature, is thus a critical theory. In the nineteenth century, literary studies and criticism were dealing with art either as the language of emotions, to the getting artists center, or explaining the literary work by reference to history, psychology, sociology etc. in relation to the saying "literature reflects the outer world". Russian formalists do not find the distinctive feature of the work of art in its relationship with the outside world, the artist or the readers, but in the particular order of the work and argued for the need to move directly from the work of art itself. Russian Formalists opposed to quasi-mystical symbolist trends affecting the previous understanding of criticism before themselves. They put the literary text at the center of criticism with a scientific attitude. According to Russian Formalists who built their epistemology on a foundation opposing the conventional reflective theory of art, literature as a particular arrangement of language has its peculiar laws, tools and forms. So, the task of criticism should be dealing with how literary texts actually emerge, without reducing

Biçimcileri’ne göre, eleştirinin nesnesi edebiyat değil, “edebîlik”tir. Onlara göre şiirde “edebîlik”i sağlayan, gündelik standart dilin kurallarının bozulması ve yeniden düzenlenmesiyle sağlanan “ostranenie” kavramıyla ifade ettikleri “yadırgatma”dır. Hikâye ve romanda “edebîlik”i sağlayan unsur da, Türkçede “olay” ve “olay örgüsü” olarak karşılık verebileceğimiz “syuzhet” ve “fabula” kavramlarıyla açıklarlar. Bu makalede, önce teorik olarak Rus Biçimcileri’nin edebî eserde “edebîlik” kavramı üzerinde durulacaktır. Sonra, Türk edebiyatında Anadolu insanını ve onun meselelerinin kesintisiz bir şekilde hikâyelere girmesini sağlayan Refik Halit Karay’ın Memleket Hikâyeleri kitabındaki “Yatik Emine” hikâyesinde, Rus Biçimcileri’nin kuramlarında ileri sürdükleri şekilde, “edebîlik”i sağlayan unsurlar incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Üslup, tarz, Şahin Giray Üslubu, divân şiiri, Klasik Türk Edebiyatı.

literature to other disciplines. According to the Russian Formalists, the object of criticism is not literature, but “literariness”. According to them, the element enabling the “literariness” in poetry is “defamiliarization”, which they express by the concept of “ostraneni” which is achieved by the dissolution of the of rules of the everyday standard language and by the re-organization of it. They explain the element which enables the literariness in novels and stories with the concepts “syuzhet” and “fabula” which practically mean “event” and “plot” In this paper, first of all, theoretically it is dwelled on the Russian Formalists’ conception of “literariness” in the literary works. Later, with reference to the theories of the Russian Formalists, the elements of literariness in the “Yatik Emine” (“Leaning Emine”) story of Refik Halit Karay in his book *Memleket Hikâyeleri* (*Hometown Stories*) which uninterruptedly enabled the coverage of the Anatolian people and their issues in the Turkish literature, will be examined.

Key Words: Literary Theory, Russian Formalism, Literariness, Refik Halit Karay, Yatik Emine

GİRİŞ

Genel olarak “sanat nedir?” özelde “edebiyat nedir?” soruları tarih boyunca sürekli zihinleri meşgul etmiş ve pek çok cevabı ve yorumu beraberinde getirmiştir. Bir sanat eserinin sanat olayı meydana getirmesinde rol oynayan **sanatçı-eser-okur-toplum** etmenlerinden hangisinin merkeze alındığına göre bu sorunun cevabı değişmiş ve değişen cevaba göre de farklı edebiyat eleştiri ve kuramları vücuda gelmiştir. Yüzyıllarca sanatın bir “yansıtma” olduğu kabul edilmiş, sanatçının “yansıttığı”nın değişkenliğine ve bunun yorumlanmasına göre Tarihsel, Toplumsal, Marksist Estetik ve bu kuramların içinde de farklı görüşleri savunan teorisyen, felsefeci ve estetikçiler farklı eleştiriler geliştirmiştir. Platon’dan beri gelişen Yansıtma Kuramı’nda farklı anlamlar yüklenen “gerçeklik”in yansıtılmasında esas itibarıyla “yansıtılan” eserin dışında bulunan toplum, insan ve gerçekliktir. Böylece dış dünyaya ve topluma dönük kuram ve eleştiriler vücut bulmuştur.

On dokuzuncu yüzyılda edebiyat eleştirisinde gözle görülür bir çeşitlilik dikkati çekmektedir. Rönesans’tan beri başlayan süreçte bireyin ortaya çıkmasıyla birlikte, yüzlerce yıldır Yansıtma Kuramı’yla “yansıtılan” durumundaki insan, toplum ve gerçeklik üzerinden artık dikkatler “yansıtılan” a da yönelmeye başlamıştır. “Yansıtılan”ın “yansıtılan”da (sanatçı) uyandırdıklarının farklılığı üzerinden Anlatımcılık kuramı ortaya çıkmıştır. Sanat eserini vücuda getiren sanatçının yaratma edimi sırasındaki muhayyilesinin zenginliği, duyarlılığının çeşitliliği ve sıra dışı aktarım yeteneği karşısında okurun büyülenmeyle sanatçının bir tür üst-insan kimliğiyle okurun karşısına çıkması Anlatımcılık’ı ön plana çıkarmıştır. Birey olarak var olan sanatçının yansıttıklarının kendi kişiselliği bağlamında farklılaşması

Anlatımcılık'ın farklı yorumlarını üretmiştir. Sanatın yorumlanmasında sanatçının biyografisinin önemini altı çizilmiştir. Freud'un bilinçaltıyla ilgili keşifleri, sanatçının psikolojisinin, komplekslerinin vs. yaratma edimi ve ürettiği eser üzerinde etkili olduğuna dair buluşlar Psikanaliz'in kuramlaşmasında önemli rol oynamıştır. Tüm bunlar sanat sorununu sanatçı faktörünü merkeze alarak cevaplamaya ve yorumlamaya yönelik kuram ve eleştirileri doğurmuştur.

Sanat olayının bir diğer unsuru olan "okur" merkeze alınmak suretiyle Alımlama Estetiği doğmuştur. Okur-metin, okur-sanatçı ilişkisi üzerine yoğunlaşan bu kuramda metnin okur tarafından yorumlanmasında sanatçının okura yüklediği işleve odaklanılmıştır. Eserin anlamlarının ortaya çıkarılması, sanatçının yaratma ediminde okurun rolü, sanatçının yarattığı estetik yaşantıda okurun katkısı gibi sorulara yönelen Alımlama Estetiği, İzlenimci Eleştiri gibi yorumlarda okur merkeze alınmıştır.

Yirminci yüzyılla birlikte edebiyat eleştirisi edebiyatı ve daha özelde edebî eseri izah etmekte önceki yüzyıllardan çok daha farklı bir kulvara girmiştir. Daha önceki eleştiri ve kuramlar sanat eserini eserin dışındaki unsurlarla açıklamaktaydılar. Sanat eserini sanatçının biyografisi, yazıldığı dönemin zihniyeti (genel olarak tarihsel ve toplumsal koşullar), yazılış gayesi ya da eserin içindeki ideoloji gibi eser dışındaki etmenlerle izah etmeye çalışmaktaydılar. Ne var ki yirminci yüzyılın başlarından itibaren edebî eseri, eserin dışındaki unsurlardan bağımsız olarak, mutlak sanat ölçütleriyle değerlendiren, salt kendi kurallarını üreten bir yapı olarak gören ve onu edebîliğe yükselten nedenler üzerine yoğunlaşarak anlamaya çalışan eleştiri ve kuramlar ortaya çıkmıştır. Bunlar eseri merkeze alan Rus Biçimciliği, Yeni Eleştiri ve Yapısalcılıktır. Bu eleştiri ve kuramlar, her şeyden önce edebî eserin pek çok bileşenlerin bir sistem etrafında bir araya gelerek bir yapıya vücut vermesiyle oluştuğunu kabul eder. Buradan hareketle bu sistemim deşifre edilip bileşenlerinin yapıyı üretecek şekilde bir araya gelme sebeplerini ve kurallarını belirlenmenin de "edebîlik"i izah etmek olduğunu düşünürler. Edebî eserin okurunda estetik bir haz uyandırmaktan başka bir gayesinin olmadığını altını çizen eser merkezli eleştiri ve kuramlar, edebî eserin değerini, sanat ölçütleriyle ve dille gerçekleştirilen bir sanat olması yönüyle dilin işleniş biçimiyle araştırırlar. Saussure'ün dil (language) ve söz (parole) belirlemesinden hareketle, edebî esere vücut veren dilin (söz/parole) edibin muhayyilesinde hangi kurallar çevresinde bir araya gelerek bir sistemi ve yapıyı oluşturduğunu izah etmeye çalışırlar.

Edebiyat eleştiri ve kuramlarının geçmişten günümüze temel soru(n)larını hangi esaslar etrafında izah etmeye çalışarak farklılaştıklarına genel olarak değindikten sonra eser merkezli eleştiri ve kuramlardan olan ve yazımızın odağında bulunan Rus Biçimciliği üzerinde duralım.

RUS BİÇİMCİLİĞİ VE ELEŞTİRİ

Rus Biçimciliği, çoğu 1890'larda doğup I. Dünya Savaşı'nda öne çıkmış ve Komünist Devrim'den sonra akademinin yeniden yapılandırılmasıyla birlikte kurumsal olarak kurulan ve 1920'lerin sonuna doğru Stalin'in yükselişiyle birlikte marjinalize olmuş bir edebiyat eleştiri topluluğudur. Edebiyat görüşünü; yazarın ruhunun dışavurumu, edebî metni sosyolojik ve tarihî bir belge ya da felsefî bir sistemin tezahürü olarak değerlendiren görüşe bayrak açmak olarak kabul etmiştir.

Böylece teorik yönelimleri, modernist sanatın, özellikler de başlangıçta yakınlaştıkları Fütürizm’in estetik duyarlılığına karşılık gelir.

Rus Biçimciliği, pek çok sebepten dolayı holistic (bütüncül) tarihsel senteze direnir. Her şeyden önce başlangıçtan itibaren coğrafi olarak ikiye bölünür: Üyeleri arasında Petr Bogatyrev, Roman Jakobson ve Grigory Vinokur bulunan ve 1915’te kurulan Moskova Dil Çevresi ve aralarında Boris Eyhenbaum, Viktor Şklovski ve Yuri Tinyanov gibi bilim adamlarının bulunduğu Petersburg OPOYAZ (Şiir Dili Çalışmaları Topluluğu).

Epistemolojilerini yansıtmacı sanat kuramlarına karşıt bir temel üzerine inşa eden Rus Biçimcilerine göre edebiyat, ne toplumsal gerçekliğin bir yansıması ne de aşkın bir hakikatin yazıya dökülmesiydi. Bu anlamda gerek Rus Biçimcileri gerekse Fütüristler geleneksel kabullere meydan okumaya meraklıdılar. Bunların, özellikle on dokuzuncu yüzyılın şöhretli realist Rus romancılarının ezici saygınlıklarına karşı dramatik bir tepkileri vardır. Aynı zamanda özellikle bir çeşit puslu bir mistisizme evrilen Rus simbolist şiirine de karşı gelirler. Onlara göre dilin belirli bir düzenleniş biçimi olarak edebiyat, işleyişi bir makine gibi incelenebilecek maddi bir olguydu ve kendine özgü yasaları, araçları ve yapısı vardı. O halde eleştirinin görevi edebiyatı; tarih, sosyoloji, psikoloji gibi başka bir şeye indirgmeden, edebî metinlerin gerçekte ne şekilde oluştuğuyla ilgilenmek olmalıdır.

Biçimciler, edebiyat eleştirisini kendi özgün nesnesiyle bir bilime dönüştürmek isterler. Eyhenbaum, bu konuda şunu söyler:

“Her şeyi açıklayan, geçmişin ve geleceğin bütün durumlarına yanıt veren ve bu nedenle evrim geçirmeye gereksinimi kalmayan, geçirmeye de yeteneği olmayan bir kurama sahip olduğumuzu itiraf etmek zorunda kaldığımız anda, biçimsel yöntemin var oluşunu sona erdirdiğini, bilimsel araştırma ruhunu artık taşımadığını da itiraf etmek zorunda kalırız.”¹

Tam da bu noktada Nesneye biçimci/yapısalcı yaklaşımı bilimsellikten paralel düşünen Tahsin Yücel, Berke Vardar’dan şu cümleyi iktibas eder:

“Hiç kuşkusuz, Jakobson’dan Lévi-Strauss’a, Hjlemslev’den Greimas’a değin bütün yapısalcılar için, herhangi bir inceleme yapı düzeyine yapılmadığı sürece, ‘dış görünüşlerle yetinmek, birbiriyle ilişkisiz öğelerde takılıp kalmak kaçınılmaz bir sonuçtur. Bundan ötürü, araştırmacının düzensiz, karmaşık bir olaylar yığını altında ezilmemek, önemliyi önemsizden, belirginini belirsizden ayırabilmek için yapısalcı olması kesin bir zorunluktur. Yapının iç düzenine yönelmek, dışta kalan etkenlerden incelemeyi ilk anda arıtmak, gerekirse bunları sonradan yapının gösterdiği yönde değerlendirmek, sürede olsun, uzamda olsun, bağımsız bütünle yetinmek başlıca tutarlılık ve geçerlilik ölçütüdür.”²

Eseri metni oluşturan unsurlar üzerinden değerlendirmeyi esas alan Rus Biçimciliği’nin sonraki senelerde dönüşüme uğramış bir şekli olan yapısalcılık, eserin dışındaki faktörler üzerinden eseri anlama gayretinin bilimsellikten uzaklığının altını çizer. Bu bağlamda Tahsin Yücel, Jacques Geninasca’nın *Les Chimères de Nerval* adlı eserinden yararlanarak şunları dikkatlere sunar:

“Aynı biçimde bir yazarın yapıtlarını onun yaşamı, çevresi ya da inançlarıyla açıklamak yolunu seçen bir araştırmacı, iki dizge arasında terimi terimine, birimi birimine, tutarlı bir koşulluk kurmak yerine, yaşamı, çevreyi, ya da inançları yapıtı açıklar gördükleri

¹ Tzvetan Todorov, (1995), *Yazın Kuramı. Rus Biçimcilerinin Metinleri*, “‘Biçimsel Yöntem’in Kuramı”, Çev. Mehmet Rifat- Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 64.

² Tahsin Yücel, (1982), *Yapısalcılık*, İstanbul: Ada Yayınları, s. 122.

oranda göz önüne aldığı zaman, gerçekte yapıtı yaşam, çevre ya da inançla, yaşam, çevre ya da inancı yapıtıla açıklamak gibi yönemsal bir açmaza düşer: yapıtı hem araştırmının 'konusu', hem de 'aracı' olarak belirir böylece, kimi yerlerde 'bilinen', kimi yerlerde ' bilinmeyen' kılıfına bürünen, garip bir öge olarak çıkar. Böyle bir araştırma her şeyi kolayca çözüme kavuşturur kuşkusuz, ama bilimselliğinden, tutarlılığından sözetmeye olanak yoktur."³

Yapısal/biçimci eleştiriyi bilimsel yöneme en yakın eleştiri kuramı olarak gören Tahsin Yücel, Alımlama Estetiği'ni de bu bağlamda eleştirir. Yücel, Julia Kristeva'nın *öznenin (okurun) varlığı ile nesnenin (yapıtın) varlığını karıştırdığı* üzerinden Oğuz Demiralp'in⁴ her eserin her okur tarafından başka başka anlamlar yüklenerek okunabilmesini, bu anlamların yeniden yeniye üretilerek kişiden kişiye ve zaman içinde değişiklik gösterebilmesini ve bu durumun da "*yapıtın anlamsal yapısını saptamayı amaçlayan bilimsel çözümlemenin*" "*yazının öz nitelikleriyle bağdaşmadığını*" savunmasını çürütmeye çalışır. Yücel, burada özne durumundaki okur ile nesne durumundaki eserin birbirinden ayırt edilmesi gereğini, bilimin her şeyden önce bir sınırlar belirlemekle işe başladığını vurgulayarak belirtir. Yücel, her okunduğu zamanda ve okuyanca eserden farklı anlamlar, çağrışımlar, izlenimler çıkarılmasının eserin "bitmemişlik"ine işaret edemeyeceğini, ancak özne durumundaki okurun "öznel" "ine delalet edeceğini belirtir. Yücel, bu noktada bilimin her şeyden önce sınırlar çizdikten sonra öznel değil, nesnel peşinde olduğundan hareketle yapısalcı yöntemin her türlü özneliği aşarak ele aldığı nesnenin Claude Lévi-Strauss'un ifadesiyle "*varlığı kendi kendisiyle bağıntısı içinde kavramak*"⁵ olan bilimsel amaç etrafında ele alınması gereğini dikkatlere sunarak "*Kısacası, deneyimsel değerlendirme başka şey, bilimsel değerlendirme başka şeydir.*" cümlesiyle konuyu özetler.⁶

On dokuzuncu yüzyılı tatmin eden tarihsel ve biyografik araştırmalar Biçimcileri tatmin edemedi. Bir edebiyat eleştirisi bilimi için en uygun gaye, Jakobson'un "edebîlik" dediği ya da edebiyatı diğer bütün olgulardan farklı kılan şeydi. Biçimciler, bir bilim adamı gibi, çalışma malzemesi olarak bütün yardımcı maddelerden ve katkı maddelerinden arınmış saf bir elementi (edebî olanı) izole etmeye çalıştılar.

Biçimciler, edebiyatı şairin kendine özgü bir duygu hâli, bir mevzu ya da mecaz veya imge kullanımıyla tanımlamazlar ve bunun yerine, "edebîlik"i öncelerler ve onu da dilin özel kullanımında konumlandırırlar. Fransız Sembolistlerin ve Modernist düşüncenin genel eğilimlerini takip ederek şiirsel dil ve gündelik dil arasında mutlak bir ayrıma varırlar. Gündelik standart/pratik dil, dış dünyaya ait bir şeyin anlatımıyla, kendi kendini ifade etmekle ya da başkalarını ikna etmekle ilişkilendirilirken, şiirsel dil bu anlamda iletişimle ilişkili olmayıp onun işlevi 'dil' olarak kendisine dikkat çekmektir.

Dil, dil olarak kendisine dikkat çektiğinde, doğal olarak kendi maddeselliğine dikkat çekmiş olmaktadır. Bu şiirdeki açık bir durumdur ve Rus Biçimcileri özellikle ritme odaklanırlar. Onlara göre ritim kaçınılmaz olarak anlamdan etkilenir. Daha

³ Tahsin Yücel, a.g.e., s. 122.

⁴ Tahsin Yücel, burada, Oğuz Demiralp'in "Tahsin Yücel'e Açık Mektup" *Oluşum*, 36, Ankara, Ekim 1980. künyeli yazısına atıfta bulunur.

⁵ Tahsin Yücel, burada, Claude Lévi-Strauss'un "Tristes tropiques", s.63 künyeli kitabına atıfta bulunur.

⁶ Tahsin Yücel, a.g.e., s. 125-126.

önemlisi ritmin kendisi de kelimeleri deforme ederek, yeni vurgular ve etkileşimler yaratarak anlamı etkileyebilir. Pek çok Biçimci, ritmi edebiliğim kapsamlı bir kaynağı olarak görür. Fakat kurguya döndüklerinde farklı kaynaklar gerekecektir. Burada onların yaklaşımlarının anahtarı *fabula* ve *syuzet* arasındaki ayrımdır. Yani ham anlatı malzemesi ile gerçekte okura sunulmuş sanatsal değeri yüksek işlenmiş anlatı arasındaki ayrım. Sanatsal nesirler, olayları kronolojik düzenin dışına çıkararak, farklı bakış açılarıyla veya gizem ve şüphe uyandırıcı etkiler uyandırarak anlatabilir. Biçimcilere göre tüm bu durumlarda, sanat ve özeldede edebiliğin devreye girmesine izin veren *syuzet*'e dönüşüm vardır. *Fabula* kendiliğinde estetik bir değere yükselememiş, bir forma girmemiş çamur gibi, sadece bir 'motivasyon'dur.

Biçimciler, isimlerinin işaret ettiği 'biçim' kavramını da kendilerinden önceki edebiyat eleştirilerine göre farklı algırlar. Eyhenbaum bu konuda şöyle söyler: "... *Biçimcilerse, geleneksel biçim/öz bağıntısından ve kılıf olarak biçim, içine sıvının (içerik) boşaltıldığı bir kap olarak biçim kavramından kurtulmuşlardı. Sanat olayları, sanatın özgül ayırım'ının (differentia specifica), yapıtı oluşturma öğelerinde değil de bu yapıtın özel kullanımında dile getirdiğini gösteriyordu.*"⁷ Bu farklı anlamı formun, görülen bir nesneyi nasıl çerçevlendirip oluşturduğu takip eder. Biçimciler, edebiyatı yaşamdan soyutlamaya ve özellikle de son yılların politika odaklı edebiyat teorisiyle boy ölçüşmeye teşebbüs ederler. Form ve görme yolları arasındaki ilişki özellikle *ostranenie* (alışkanlığı kırma, yabancılaştırma) kavramında su yüzüne çıkar. Öncelikle Şklovski tarafından geliştirilen kavram farklı seviyelerde uygulanır. Öncelikle edebiyat metninin gerçek hayat algılarımızı yenileyebildiği bir yöntem uygulanır. Şklovski'ye göre bizim gerçek hayat algılarımız daima alışkanlıklarımız tarafından sersemletilir:

"Otomatikleşme, nesnelere giysileri, mobilyaları, kadını ve savaş korkusunu yutar. 'Eğer birçok kimsenin bütün karmaşık yaşamı bilinçsizce geçiyorsa, o zaman böyle bir yaşam var olmamış gibidir.'

İşte, yaşam duygusunu vermek, nesnelere hissettirmek, taşın taştan olduğunu duyurmak için sanat dediğimiz şey vardır. Sanatın amacı, nesne duygusunu, görünen şey olarak vermektir, tanınan, bilinen olarak değil; sanatın tekniği nesnelere farklılaştırma (yabancılaştırma), biçimi anlaşılabilir kılma, algılamanın güçlüğünü ve süresini artırma tekniğidir. Sanatta algılama edimi, kendi başına bir erektir ve uzatılması gerekir; sanat, nesnenin oluşumu hissetme aracıdır; daha önce 'olmuş olanın, sanat için bir önemi yoktur.'⁸

Biz nesnelere görmek yerine işaretleri algılıyoruz. Fakat sanat, onları sanki ilk defa görüyormuşuz gibi görmenin benzersiz ve beklenmedik yollarını tertipler.

Şklovski, *ostranenie* kavramını Tolstoy üzerinden açıklar ve Tolstoy'un her gün karşı karşıya olduğumuz 'şey(ler)'i *betimleyişi ve özün değiştirilmeden biçimin değiştirilmesi* yoluyla farklılaştırdığını izah eder. Nesneyi kendi adıyla belirtmediğini fakat aynı zamanda okurun onu ilk kez görüyormuş gibi betimlediğini ve de okur tarafından her olaya sanki ilk defa görülüyormuş izlenimi verdiğini Tolstoy'un *Ne Ayıp* metni bağlamında açıklar:

"L. Tolstoy "Ne Ayıp" adlı yazısında 'kırbaçlama' kavramını şöyle farklılaştırır: 'Yasayı çiğnemiş insanları soyup yere yatırmak ve kıçlarına sopalarla vurmak'; birkaç satır sonra da şöyle der: 'Açık kıçları kamçulamak'. Bu metne bir eşlik eden açıklama da vardır: 'Peki ama

⁷ Tzvetan Todorov, a.g.e., "Biçimsel Yöntem'in Kuramı" s. 40.

⁸ Tzvetan Todorov, a.g.e., "Teknik Olarak Sanat", s. 72.

*neden özellikle böylesine aptalca ve vahşice bir can yakma yolu da, söz gelimi omuza ya da beden bir başka yerine iğne batırma, elleri ya da ayakları kışkaçlarla sıkma ya da buna benzer bir yolla değil?' Verdiğim bu kaba örnek için beni bağışlayın ama Tolstoy'un bilinci etkilemede başvurduğu yolların belirgin bir özelliğini oluşturmaktadır bu. Herkesin bildiği 'karbaçlama' burada hem betimlenişiyse hem de özü değiştirilmeden biçimin değiştirilmesinin önerilmesiyle farklılaştırılmıştır.'*⁹

Sklovski, *farklılaştırmanın* bir başka yolunun da imge'de bulunduğunu söyler. "Nesnenin özel bir algılanışını yaratmak" olarak tanımladığı imgenin, açık-seçik anlatımında mahzur görülen ve bilhassa erotik'in sahasına giren kavramların ifadesinde imge yaratmak yoluyla da *ostranenie* kavramının uygulandığını farklı yazarlardan verdiği örneklerle izah eder.

RUS BİÇİMCİLİĞİ VE EDEBİLİK

Rus Biçimcileri'ne göre eleştirinin nesnesi edebiyat değil, edebîliktir. Zira edebiyat eseri biçimden oluşur. Edebîlik; şiirde, dilin belirli teknik ve taktiklerle kullanımına; düzyazıda ise metne vücut veren olay parçalarının nasıl dizildiğine göre belirlenir. Böyle olunca, edebî eserin "içeriği" ve "biçimi" gibi iki ikilem de kalmaz. Diğer bir deyişle, biçimcilere göre edebîlik, bir söylem türü ile bir diğeri arasındaki ayırıcı ilişkilerin bir işlevidir ve ilelebet baki kalan bir özellik değildir.

Biçimcilere göre epistemolojilerini Yansıtma Kuramı üstüne inşa eden yaklaşımlar, mantı yazarın içinde doğup büyüdüğü, yaşadığı ortama, onun ruhsal yapısına vb. etmenlere bağlayarak açıklamak istediğinden, bir metni edebî kılan asil etmen(ler)i görememişlerdir.

Rus Biçimcileri edebîliğin özünü alışkanlığı kırmakta gördüklerinden, özellikle metnin bunu nasıl sağladığı sorunu üzerinde dururlar. Gündelik dil, bir şey bildirmeye, anlatmaya, betimlemeye tarayan bir araçtır ve biz bu dili kullanırken dilin bilincine varmayız. Çünkü bu dil şeffaf bir cam gibidir, onu değil, onun aracılığıyla işaret ettiği şeyleri algılarız. Şair ise bu dili bozar, değiştirir, altüst eder ve böylece onu alışmadığımız yeni bir düzene sokar. Bu şaşırtıcı başkalık bizi silkeler, uyandırır ve dile getirdiği her ne ise onu yeni bir gözle görmemizi sağlar.

Godehard Schramm, "Formalizm" başlıklı yazısında Rus Biçimcileri'nin bir metinde aradığı özellikleri şöyle sıralar:

*"Bir metin ifade işlevini, hangi kurguyu ve hangi kurgusal motiflemeyi ortaya koymaktadır, dil kalıpları ve figürler hangi kurgusal niyetle etki etmektedir ve yazar kendi kurgu faktörleriyle konunun iç gerilimini nasıl yaratmaktadır?"*¹⁰

Rus Biçimciliği'nin önde gelen yazarlarından Viktor Şklovski, biçimcilerin edebiyat eserinde biçime ağırlık verme nedenlerini, simgeci akımın "*sanat imgelerle düşünmektir.*" deyişine karşı çıkararak açıklar. Şklovski'ye göre, daha önce birçok kez algıladığımız nesnelere – tanıdığımızı varsayarak – bir süre sonra yüzeyden algılamaya başlarız. Bir başka ifadeyle, önümüzde duran nesneyi gördüğümüzü sanırsınız ama görmeyiz. Bu yüzden de o nesneye dair bir şey söyleyemeyiz. Kısacası nesnenin içeriksel boyutlarını gitgide kısıtlarız. Oysa nesne, bize, sanat yoluyla, alışlagelmiş yüzeyden algılamamanın ötesindeki gerçekliğini duyurabilir. Sanat,

⁹ Tzvetan Todorov, a.g.e., "Teknik Olarak Sanat", s. 73.

¹⁰ Gürsel Ayaç, (1999), *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Papirüs Yayınları, s. 89.

nesneleri tanımamız için değil “fark etmemiz” için, “taşı daha taş kılmak” için vardır; bu da bir içerik değil, biçim sorunudur.

Rus Biçimcileri, yeni akımların, üslupların, biçimlerin doğmasının nedenlerini açıklarken de tarihsel, sosyal, iktisadî sebeplere bakmazlar. Sorunu biçimsel yaklaşımlarla çözümlerler. Edebîlik alışılmışı kırmak olduğuna göre, bunu mümkün kılan yollar uzun süre değişmeden kalmaz. Çünkü uzun süre içinde yeni yollar da alışkanlık yaratır ve bir zaman gelir ki alışkanlığı kırma gücünü yitirir. O zaman yeni sanat biçimleri, üslupları bulmak mecburiyeti doğar. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki Rus Biçimcileri için dış dünyanın taze biçimde algılanması ikincil bir sorundur ve edebîlik, metnin dış dünyanın yansıması olmasında değil, dilin kurallarının kırılmasıyla, yeni düzenlenişleriyle ilgili biçimsel sorunlarda yatar. Dış dünya, duygular ve düşünceler ancak şiirin malzemesini oluşturur. Rus Biçimcileri bu sebeple edebiyatın yalnızca biçimsel nitelikleri üzerinde dururlar. Biçimciler, edebî içeriklerin her zaman psikolojiye sapma ihtimalini içinde barındıran analizini bir yana bırakıp, edebî biçimlerin analizini yaptılar. Biçimi, içeriğin dışavurumu olarak görmek şöyle dursun, ilişkiyi tamamen tersine çevirirler. İçerik artık sadece biçimin “dürtü”sü, belli türde bir biçimsel alıştırma için bir zemin, bir rahatlık idi. Örneğin Don Kişot, adını taşıdığı karakter hakkında olamaz; karakter sadece çeşitli anlatı tekniklerini bir arada tutmak için gereken bir araçtı.

“Biçim” kavramı, Rus Biçimciliği’nde yeni bir anlam kazanır. Artık biçim, yalnızca içeriğin kılıfı değil, bütünü ayrıştıramaz bir parçası olarak kendi adına incelenebilecek bir olgudur. Rus Biçimcileri’nden Boris Eyhenbaum, anlatı türü bağlamında biçimin önemini şöyle açıklar:

“Olay örgüsünün kuruluşu biçimci incelemenin doğal konularından biridir; çünkü olay örgüsü anlatı eyleminin temel özelliğini oluşturur. Hikâye, anlatının hammaddesidir yalnızca; olay örgüsü ise anlatının özel bir biçimlendirilişidir. Hikâyedeki olayları seçen ve düzenleyen olay örgüsüdür. Kısacası içerik ve biçim bütünü birbirinden ayrılmaz öğeleridir.”¹¹

Rus Biçimcilerinden Yuri Tınyanov edebiyatın gelişim sürecinde şu safhaları görür: “1. Otomatikleşmiş kurgu prensibine zıt olarak diyalektik tarzda karşıt bir kurgu prensibi oluşur. 2. Yeni prensip, uygulama alanı bulur. 3. Yaygınlaşır, harcı âlem olur. 4. Otomatikleşir ve karşıt kurgu prensiplerini çağırır.”¹²

Şklovski de konunun biçimi belirlemediğini, tersine biçimin konuyu yarattığını savunur:

“Belli bir biçim, doldurulur; aynı lirik şiirlerde kafiyeler arasında boşlukların tınlama noktalarıyla doldurulması gibi. (...) Kompozisyon açısından bakıldığında “içerik” kavramı, bir sanat eserinin analizinde tamamiyle gereksizdir. Ama biçim burada konunun kompozisyon yasası olarak anlaşılmalıdır.”¹³

Rus Biçimcileri, edebiyatın gündelik dili dönüştürüp yoğunlaştırdığını ve gündelik dilden sistematik bir sapma gösterdiğini ileri sürerler. Terry Eagleton, Roman Jakobson’un edebiyat için “sıradan konuşmaya karşı örgütlü bir şiddet”i temsil eden yazı olarak tanımlamasından hareketle kurmaca veya “hayal ürünü

¹¹ Ayşegül Yüksel, (1981), *Yapısalcılık ve Bir Uygulama Melih Cevdet Anday Tiyatrosu Üstüne*, İstanbul: Yazko, s. 26.

¹² Aytaç, a.g.e., s. 88.

¹³ Aytaç, a.g.e., s. 87.

oluşuna göre değil de dili kendine özgü kullanma biçimine göre tanımlanabileceğini şu cümlelerle ifade eder:

"Otabüs durağında yanıma yaklaşıp 'ey sükûnetin el değmemiş gelini' diye kulağıma fışıldarsanız edebiyatın huzuruna çıkmış olduğumu hemen fark ederim. Bunu, kelimelerinizin dokusu, ritmi ve titreşimi soyutlanabilir anlamlarını aştığı, onlardan 'fazla' bir şeye karşılık geldiği için ya da dilbilimcilerin daha teknik bir biçimde açıklayacakları gibi gösterenler ile gösterilenler arasında bir orantısızlık olduğu için fark ederim. Kullandığımız dil kendine dikkat çeker ve maddi varlığını öne çıkarır: oysa "Sürücülerin grevde olduğunu bilmiyor musun?" gibi cümleler bunu yapmaz."¹⁴

Dil, alışılmamış düzenlenişinden ötürü dikkati kendi üstüne çeker ve bir şey bildirmek amacı ile araç işlevi görmekten çok, vurgulandığı için kendisi ön plana geçerek âdeta kendi düzenlenişini sergiler. Eagleton burada Viktor Şiklovski, Roman Jakobson, Osip Brik, Yuri Tınyanov, Boris Eyhenbaum ve Boris Tomaşevski gibi isimlerin zikrederek bunun Rus Biçimcileri'nin "edebiyat" tanımı olduğunu belirtir.

Rus Biçimcileri, Saussure'un göstergebilimsel ilkesini edebiyat alanına ilk uygulayanlardandır. Saussure, göstergeyi, gösteren ve gösterilen kavramlarıyla açıklarken, gösteren ile gösterilenin nedensiz bir ilişki oluşturdukları gibi gösterge ile gönderenin de nedensiz bir ilişki oluşturduklarını söylemiştir. Ağaç göstergesi ile dil dışı bir nesne olan somut ağaç nesnesi arasında nedensel bir ilişki bulunmaz. İşte Rus Biçimcileri gündelik dilin içindeki bir ögenin (gösterenin) edebiyat metninin içinde başkalaşabileceği ("yabancılaştığı") görüşünü ilkece bu anlayıştan türetmiştir. Bunu şöyle örnekleyebiliriz: "Arkasında güneş doğmayan o büyük kapıdan/Geçince başlayacak bitmeyen sükûnlu gece". Kapı göstereni, gündelik dilde de aynıdır, edebî metin içinde de. Ancak ikincisinde gösterilen değişebilir. Bu demektir ki, gösteren ile gösterilen edebî metinde farklı bir gösterge oluşturabilir. O zaman da kelimelerden (gösterenden) çıkarak edebî metinleri yorumlamak anlamsızdır. Edebî metinde kelimeler ancak metne gönderme yapar. O halde metnin içinde gösterge işlevinin nasıl düzenlendiğini bulmak bizi edebîliğe götürecektir.¹⁵

RUS BİÇİMCİLİĞİ VE DÜZYAZI

Biçimciler için şiir, şiirsel dile eşitse, yani kelimelerin ses özelliklerinin vurgulanması, ritim duygusunun en beklenmedik biçimde uyandırılması, kelimelerin anlamlarına göre değil işlevlerine göre okunması ise, düzyazı neye eşittir? Aynı edebîlik ölçütü düzyazıyla kaleme alınmış edebiyat eserleri için de, yani hikâye ve roman için de geçerli midir? Geçerlidir denebilir. Zira edebî dil, gündelik dilden zaten ayrı ve bağımsızdır. Önemli olan hikâyenin olayları ya da konusu değildir, bu olayların nasıl yan yana geldiğidir, dizilişindeki nizamdır. Olaylar, bu teknik ve düzeni sergilemek için kullanılır.

Rus Biçimcileri, roman ve hikâye gibi düzyazı türlerini de edebîlik bakımından çözümlenmeye çalışırlar. Şiirin alışkanlığı kırma gücü nasıl kendi dışında bir şeye işaret etmesinden değil de, dilsel düzenlenişinden kaynaklanıyorsa romanın alışkanlığı kırma gücü de yaşamı yansıtmamasından değil, onu özel bir biçimde düzenleyişinden kaynaklanır. Rus Biçimcileri, bunu açıklamak için şiirdekine benzer bir ayırmadan söz ederler. Şiirde edebîlik, gündelik dilin alışılmadık bir biçimde

¹⁴ Terry Eagleton, (2014), *Edebiyat Kuramı*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 16-17.

¹⁵ Atilla Birkiye, (1984), *Yapısalcılığın Eleştirisine Doğru*, İstanbul: Varlık Yayınları, s. 63.

düzenlenmesinden kaynaklanıyordu. Ama bir roman dilinin metni, tek başına ona edebîlik sağlayan bir özellik değildir ve bu kez geçerli olan karşıtlık, gündelik dil/şiir dili arasında değil, *fabula-syuzhet* arasındadır. *Fabula*, gerçek yaşamdaki sırayı izleyen olaylar silsilesidir. Yani kronolojiktir. *Syuzhet* ise kronolojik sırayı değiştirip olaylar zincirini kıran ve yeniden düzenleyen olay örgüsüdür. *Syuzhet*, *fabulaya* karşı alışkanlığı kırma işlevini yerine getirir. *Syuzhete* bağlı araçlar hikâyenin anlatılmasına engeller çıkarır, hikâyeyi zora sokar ve bütün bunları yaparken de ilgiyi olay örgüsüne çeker. Sonuçta eylem değil, eylemin nasıl anlatıldığı öne çıkmaya başlar. *Syuzhet-fabula* ayrımını şu örnekle açıklayabiliriz: Ahmet, düşmanlarla girdiği bir çatışma sırasında ağır yaralanır.

Hastaneye kaldırılır. Doktorların yoğun çabası sonucu kurtarılır. Ancak yaşadığı olayın şoku ve üst üste geçirdiği ameliyatlardan sonucunda psikolojik dengesi bozulmuştur. O artık hasta biridir. Erken terhis edilir. İstanbul'a ailesinin yanına dönen Ahmet, bir kahraman gibi karşılanır. Aradan bir sene geçer. Ahmet, sivil hayata bir türlü uyum sağlayamamıştır. Durmadan iş değiştirir. Sürekli olarak çevresiyle çatışma yaşar. Bütün arkadaşlarıyla arası açılır. Evlenmeyi düşündüğü sevgilisiyle kavga edip ayrılırlar. Sonunda toplum dışına itilir ve yalnızlığa mahkûm olur. Yaşadıkları onu daha beter bir hâle sokar. Ahmet, artık gerçek yaşamla bağlarını koparmış bir şizofrendir. Sonunda bir gün cinnet geçirir. Evdeki tabancayla babasını, annesini, iki kardeşini vurup öldürür ve ardından kafasına bir kurşun sıkıp intihar eder. Romanı birine özetlerken olayları bu sıraya göre anlatırız. İşte *fabula* dediğimiz, yaşamdaki sırayı izleyen olaylar zinciridir. Ama yazarın bu hikâyeyi anlatış biçimi çok farklı olabilir. Yazar, belki romana Ahmet'in terhis edilmesiyle başlar, sonra geriye dönerek askerdeyken çatışmaya girip yaralanmasını anlatır, ardından askerlik sonrası sivil hayatıyla devam eder vb. Biçimciler, *fabula-syuzhet* ilişkisine en iyi örnek olarak Laurenie Sterne'in *Tristram Shandy*'sini gösterirler. Bu romanda olay örgüsü öyle bir şekilde kurgulanmıştır ki, hikâyenin anlatımı sürekli engellenir. Olayların akışı, hikâyeyi askıya alan birtakım gerekli gereksiz ayrıntıların araya sokulmasıyla kesintiye uğrar. Roman boyunca kahramanın büyüüp yetişkin bir insan oluşunu bir türlü göremeyiz. Kısaca, hikâye ortadan kalkmış ve yerini olay örgüsü almıştır.

Yazar, gerçek yaşamdaki olay sırasını bozar, değiştirir ve olayları hayattaki akışa uymayan bir diziye yerleştirir. Yani, kronolojik olan 'olay dizisi'ni kronolojiyi kıran 'olay örgüsü'ne dönüştürür. Böylece alışılmışı kırmış olur. Yazar, hikâyedeki kronolojik sıraya bağlı kalmayı da tercih edebilir; ama yine de anlatımın zamanı üzerinde oynayacaktır. Bazı olaylara hiç değinmeyecek ya da özetleyerek geçecek, bazı olayları ise en ince ayrıntılarına kadar anlatacaktır. Öte yandan yazar, kişileri ve olayları kimin bakış açısından göreceğimizi tayin eder. Yani olay örgüsünün kimin gözüyle anlatılacağına karar verir. Zira bir roman ya da hikâyede anlatım tekniğini belirleyen başlıca faktörlerden biri bakış açıdır. Viktor Şklovski, Tolstoy'un Holstomer adlı hikâyesinde olayın bir atın gözüyle anlatılmasını başlı başına bir alışkanlığı kırma tekniği olarak görür.

Edgar Allan Poe da öyküde edebîliğin nasıl sağlanacağını öykünün özelliği üzerinden ifade eder. Poe, olay örgüsünün sağlamlığının eserin başarısında başat bir rol üstlendiğini söyleyerek eserde temayı ifade edecek unsurların organik bir bütünlük içerisinde ne eksik ne fazla olarak bir araya gelmeleri gerektiğini şu cümlelerle dikkatlere sunar:

“Sonunda, Poe, öykünün özelliğini şöyle belirler: ‘Bir yazar bir öykü kaleme aldığında, eğer ustaysa, düşüncelerini olaylar üstüne biçimlendirmez; yaratmak istediği tek etkiyi özenle ve düşünerek tasarladıktan sonra, bu etkiyi en iyi biçimde vermesini sağlayacak olayları yaratır, onları birbiriyle birleştirir. Eğer ilk tümcesinde bu etkiyi yaratamamışsa, o zaman daha ilk adımda başarısızlığa uğramış demektir. Yapıtın bütününde, önceden belirlenmiş bu amacı dolaysız ya da dolaylı olarak gerçekleştirmeye yönelmeyecek bir tek sözcük bulunmamalıdır. İşte bu yöntem, bu özen ve bu sanat sayesinde ortaya çıkan tablo, kendisine benzeri bir sanat duygusuyla bakan kişide, tam hoşnutluk duygusu uyandırır. Anlatının işlediği düşünce, araya hiçbir şey karışmadığı için bütün anlamıyla sunulmuştur; işte bu romanın ulaşamayacağı bir amaçtır.’”¹⁶

RUS BİÇİMCİLERİ’NİN İLKELERİ BAĞLAMINDA YATIK EMİNE HİKÂYESİNDE “EDEBİLİK”

Refik Halid Karay, *Memleket Hikâyeleri*’ni Mahmut Şevket Paşa’nın suikastına isminin karıştırılması üzerine sürgüne gönderildiği 1913- 1918 yılları arasında Sinop, Çorum, Ankara, Bilecik ve İstanbul’da kaleme almıştır. Hikâyeler kitap hâlinde ilk defa 1335/1919 senesinde Orhaniye Matbaasında basılmıştır. Yatık Emine, Karay’ın sürgün dönüşünde 1919’da İstanbul’da yazdığı, kitabın ilk ve en uzun hikâyesidir.

Rus Biçimcileri edebîlik konusunda öncelikle dilin gündelik standart kullanımından farklılaştırılarak şiirsel/sanatsal işlevinde kullanılmak suretiyle yadırgatıcı etkisine vurgu yaparlar. Yani edebîliğin temelinde dilin işleniş biçimi vardır. Nesirdeki edebîliğin nasıl sağlandığına dair ilkeleri bağlamında dilin yadırgatıcı etkisinin *fabula-syuzhet* ayrımı ile gerçekleştirildiğini savunurlar. *Yatık Emine* hikâyesini *fabula-syuzhet* ayrımı düzleminde edebîlik açısından değerlendirirken öncelikle metnin *fabula* olarak değerlendirelim.

Fabula, olaylar silsilesinin gerçek yaşamdaki sırayı takip ederek, kronolojik olarak birbirini izlemesidir. *Yatık Emine* hikâyesinin *fabula* hâli aşağıdaki gibidir:

1. jandarma mülazımı kaleminden çıkarken çavuşun mülazımın odasına girerek ona kaymakamlığın Yanık Emine’ye dair “ihtiyati tedbir” almasına dair resmi yazısını teslim etmesi.
2. Jandarma mülazımının huzuruna Yatık Emine’nin getirilişi, mülazımın onu tetkik edişi ve kadınlar hapisanesine yatırılışı.
3. Kasaba halkının Yatık Emine ismi etrafındaki şayia sonucu önyargıya kapılarak onun kasabadan götürülmesi için kaymakama şikâyete gitmesi ve olumsuz cevap alması.
4. Yatık Emine’nin kadınlar hapisanesindeki mahkûmlarca dövülmesi ve kaymakamın bunu duyması ve Yatık Emine’nin öldürülme ihtimali karşısında Yatık Emine’nin kadınlar hapisanesinden çıkarılması emrini vermesi.
5. Kalem odacılarından bir ihtiyarın sokak ortasında kalan Yatık Emine’yi evine alması ve onu merak eden kadın, erkek bütün kasaba halkının onun kaldığı bu evi ziyarete gelmesi.
6. Odacının, karısı evde yokken eve erken gelmesi üzerine komşuların çıkardığı dedikodu sonucu Yatık Emine’nin tekme tokat evden atılması ve

¹⁶ Tzvetan Todorov, a.g.e., “Düzyazı Kuramı Üstüne”, s. 178-179.

kaymakamın emriyle jandarma tarafından dövüle sövüle şehrin dışındaki hastaneye götürülmesi.

7. Dal Sabri'nin, eczanede kasaba memurlarının dedikodularından, Yatık Emine'nin hastanede iyileştirilmesinin akabinde orada çalıştırılıyor olduğunu öğrenmesi, hastane memurunun Yatık Emine'yi sevdiği zannına kapılması ve durumu kaymakama müzekkereyle bildirmesi.

8. Dal Sabri'nin hastaneye Yatık Emine'yi tetkik etmeye gitmesi, onunla karşılaşması, orada karşılıklı duygusal etkileşimin başlaması ve görevi gereği bunun açık edilmesinden çekinen Dal Sabri'nin hastaneden ayrılması.

9. Dal Sabri'nin Kaymakama gönderdiği müzekkere sonucu Yatık Emine'nin hastaneden alınarak kasabanın ucunda Tatar muhacirlerin ikamet ettiği ücra bir yerde bir eve çıkarılması.

10. Tatar muhacirlerin mahallesindeki evde mağdur olan Yatık Emine'nin hastanedeki hayat şartlarına kavuşabilmek için arzuhalciye giderek devlet yetkililerine arzuhalde bulunması, bunu jandarma mülazımı Dal Sabri'ye arz etmesi ve Dal Sabri'nin ona hakaret ederek kovması, yolda Gürcü Server'e rast gelmesi ve sohbe koyulmaları.

11. Gürcü Server'in ihtiyacı olan malzemeleri tedarik ederek gizli saklı Yatık Emine'ye getirmesi, bu işi aleniyete vurması sonucu hastanedeki çavuş tarafından kısıkanılması ve iki gün uzaklıkta bir köprü muhafızlığına sürülmesi. Bunu duyan Dal Sabri'nin Yatık Emine'ye dayak atması. Bunun üzerine Yatık Emine'nin arzuhalciye gidip aslında hoşuna giden yediği dayağı şikâyet etmesi, camiden çıkan kişilerin dedikodularından çekinen arzuhalcinin Yatık Emine'yi tekmeyle kovması. Artık tamamen yalnızlaşan Yatık Emine'nin ismi etrafında dedikoduların yaygınlaşması, Tatar karılarının evine girerek evdeki bütün eşyalarını çalmaları. Yapayalnız ve tecrit edilmiş kalan Yatık Emine'nin aç susuz sokakta kalarak dilenmeye başlaması.

12. Çarşıda, pazarda dilenen Yatık Emine'yi gören Dal Sabri'nin merhamete gelerek ona fırıncıdan günlük bir ekmek ayarlaması, fırıncının mahallelinin toplumsal baskısıyla ekmeği vermekten vazgeçmesi, bunu gören arzuhalcinin duruma müdahale ederek insanlık dersi vermesi, fırıncının olayı Dal Sabri'ye intikal ettirmesi üzerine Yatık Emine'nin fırından günlük bir ekmek istihkakının kesilmesi ve Yatık Emine'nin soğuk bir teşrinievvel gecesi evinde ölü bulunması.

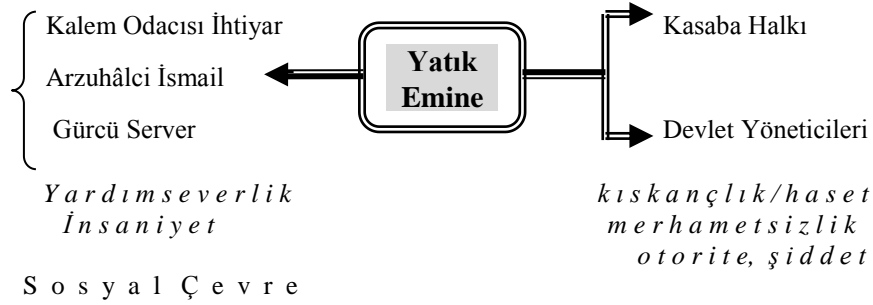
Günden güne ölüme terk edilen Yatık Emine'nin merkezî kişi konumunda olduğu hikâyede, olaylar aslında onun yaşadığı trajik olayların sıralanması şeklinde kronolojik ilerler. Hikâye, başka başka diyarlarda benzer trajediler yaşayan Emine'nin ölümden önceki son durağı konumundaki kasabaya ilk geliş haberinin alınışıyla başlar ve aynı kasabada ölümüne kadar/doğru yaşadığı maceraları, yukarıda da maddeleştirdiğimiz gibi, doğrusal olarak, kronolojik anlatır.

Her ne kadar hikâye boyunca olaylar kronolojik ilerlese de, anlatılan olay parçalarının dikkatlere sunulan detayı aynı değildir. Anlatıcının metnin temasını en etkileyici ve berrak biçimde okurun dikkatine sunmak için düzenlediği olaylar, tema etrafında bir örgü oluşturur. Rus Biçimcileri'nin *syuzet* kavramıyla karşıladıkları

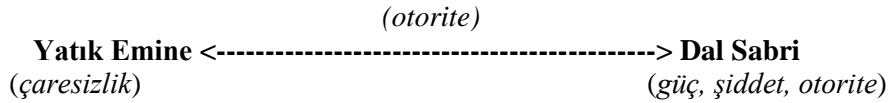
olay örgüsü metnin isminin de atıfta bulunduğu Yatık Emine etrafında biçimlendirilir.

Yatık Emine hikâyesinin olay örgüsü, toplum tarafından tecrit edilerek âdeta linç edilmeye mahkûm olan Emine'nin sadece hayatta kalabilmek için gösterdiği çabaya göre düzenlenmiştir. Bu düzenin merkezinde sözü edilen hikâye kişisi vardır. O, kimsesiz ve savunmasız biri olarak yalnızca hayatta kalmak arzusunda. Ancak herkesi kendisine meftun eden gözlerinden başka bunu gerçekleştirecek hiçbir iradesi ve gücü yoktur. Yalnızca bakışlarının etkileyiciliğinden gelen cinselliğiyle hayatta kalabileceğini düşünmektedir. Hikâyenin olay örgüsü, adı kötüye çıkarılarak diyar diyar sürülen Emine'nin en son sürüldüğü Ankara'ya *iki gün ötede, ana yollardan aykırı küçük bir kasabada* hayatta kalabilmek için ettiği mücadeleler etrafında düzenlenir.

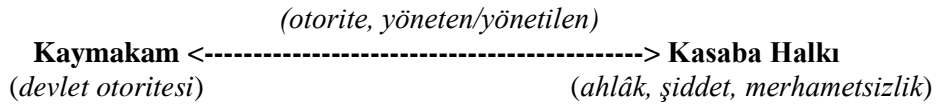
Bu doğrultuda hikâyenin olay örgüsü, Yatık Emine'nin neredeyse tamamı karşısında olan kişilerle kurduğu ilişkiler ağı çevresinde düzenlenmiştir. Olay örgüsünde Yatık Emine'nin etrafında gelişen çatışmalar ve karşılaşmalar bütünü/ağını şu şemayla ifade etmek mümkündür:



Hikâyenin ilk olay halkasını jandarma mülazımı Dal Sabri ile Yatık Emine arasında geçer. Yatık Emine yeni bir sürgün yerindedir ve jandarma mülazımı üst makamdan gelen yazılı emir gereği Yatık Emine'yi halktan yalıtma görevini icra edecektir. Bu olay halkasında Yatık Emine, çaresizliğin, güçsüzlüğün temsilcisiyken, Dal Sabri gücün ve otoritenin temsilcisidir. İlk olay halkasında temel çatışma, çaresizliği ve iradesizliği temsil eden Yatık Emine ile gücün, otoritenin ve şiddetin temsil eden Dal Sabri arasındadır. Bu ilişkiyi şu şekilde gösterebiliriz:



Hikâyenin ikinci olay halkası kasaba halkı ile kaymakam arasında geçer. Kasaba halkı Yatık Emine ismi etrafındaki şayia sonucu önyargıya kapılarak onun kasabadan götürülmesi için kaymakama şikâyete gider ve kaymakamdan olumsuz cevap alır. Bu olay halkasında kaymakam otoritenin temsilcisiyken kasaba halkı da ahlâkını koruma refleksiyle hareket eden geleneksel hayatı temsil eder. Bu ilişkiyi şu şekilde gösterebiliriz:



Hikâyenin üçüncü olay halkası, Yatık Emine ile hapishanedeki diğer kadın mahkûmlar arasında geçer. Yatık Emine kadınlar hapishanesindeki mahkûmlarca kısmetine göz diktiğini düşündükleri için dövülür, kaymakam bunu duyar ve Yatık Emine'nin öldürülme ihtimali karşısında onun kadınlar hapishanesinden çıkarılması emrini verir. Bu olay halkasında Yatık Emine masumiyetin ve güçsüzlüğün temsilcisiyken diğer kadın mahkûmlar da gücü, şiddeti temsil eder. Bu ilişkiyi şu şekilde gösterebiliriz:

(rakip)

Yatık Emine <-----> **Mahkûm Kadınlar**
(güçsüzlük, masumiyet) (şiddet, merhametsizlik)

Hikâyenin dördüncü olay halkası, Yatık Emine ile kalem odacılarından bir ihtiyar arasında geçer. Kalem odacılarından bir ihtiyar, sokak ortasında kalan Yatık Emine'yi evine alır ve onu merak eden kadın, erkek bütün kasaba halkı onun kaldığı bu evi ziyarete gelir. Odacı, karısı evde yokken eve erken gelmesi üzerine komşuların çıkardığı dedikodu sonucu Yatık Emine tekme tokat evden atılır ve kaymakamın emriyle jandarma tarafından dövüle sövüle şehrin dışındaki hastaneye götürülür. Bu olay halkasında Yatık Emine olanlar karşısında çaresizliğin, iradesizliğin temsilcisiyken, kalem odacısı ihtiyar hikâyede Yatık Emine'ye yardım eden üç kişiden birisi olarak merhametin ve iyilikseverliğin temsilcisidir. Bu ilişkiyi şu şekilde gösterebiliriz:

(insaniyet)

Yatık Emine <-----> **Kalem Odacısı İhtiyar**
(çaresizlik, iradesizlik) (merhamet, iyilikseverlik)

Hikâyenin beşinci olay halkası, Yatık Emine ile Dal Sabri arasında geçer. Dal Sabri, eczanede kasaba memurlarının dedikodularından, Yatık Emine'nin hastanede çalıştırılıyor olduğunu öğrenir, hastane memurunun Yatık Emine'yi sevdiği zannına kapılır ve durumu kaymakama müzekkereyle bildirir. Yatık Emine'nin cinselliğinden etkilene Dal Sabri, hastaneye onu görmeye gider, orada karşılıklı duygusal etkileşimin başlar ve görevi gereği bunun ortaya çıkmasından çekinerek hastaneden ayrılır. Kaymakama yazdığı müzekkere sonucu Yatık Emine kaldığı hastaneden alınarak halktan tecrit edilmek için, Tatar mahallesindeki ücra bir eve yerleştirilir. Bu olay halkasında Yatık Emine, çaresizliğinin getirdiği edilgen ve iradesizliğinin yanında tek gücü olan cinselliğin temsilcisiyken, Dal Sabri otoritenin yanında Yatık Emine'ye olan cinsel ilgisini görevi gereği aktive edemediğinden ona olan hıncını fizikî şiddete başvurarak telafi etmek suretiyle şiddet, hıncı ve kıskançlığın temsilcisidir. Bu ilişkiyi şu şekilde gösterebiliriz:

(otorite/resmiyet, cinsellik)

Yatık Emine <-----> **Dal Sabri**
(çaresizlik, iradesizlik,) (otorite, hıncı, kıskançlık, şiddet)
cinsel obje cinsel arzu

Hikâyenin altıncı olay halkası, Yatık Emine ile arzuhalci İsmail arasında geçer. Tatar muhacirlerin mahallesindeki evde mağdur olan Yatık Emine hastanedeki hayat şartlarına kavuşabilmek için arzuhalciye giderek devlet yetkililerine arzuhalde bulunur, devlet silsilesi gereği bunu jandarma mülazımı Dal

Sabri'ye arz eder, Dal Sabri ona hakaret ederek kovar. Bu olay halkasında, Yatık Emine çaresizliğin, iradesizliğin temsilcisiyken, arzuhalci kendisine yüz çeviren esnaf arasında ona sahip çıkıp işini görmesi dolayısıyla insaniyetin temsilcisidir. Bu ilişkiyi şu şekilde gösterebiliriz:

(insaniyet)

Yatık Emine <-----> **Arzuhalci İsmail**
(çaresizlik, iradesizlik) (merhamet, iyilikseverlik)

Hikâyenin yedinci olay halkası, Yatık Emine ile Gürcü Server arasında geçer. Gürcü Server ihtiyacı olan malzemeleri tedarik ederek gizli saklı Yatık Emine'ye getirir, bu işi aleniyete vurması sonucu hastanedeki çavuş tarafından kıskanlır ve iki gün uzaklıkta bir köprü muhafızlığına sürülür. Bunu duyan Dal Sabri Yatık Emine'ye dayak atar. Bunun üzerine Yatık Emine arzuhalciye gidip - aslında hoşuna giden- yediği dayağı şikâyet eder, camiden çıkan kişilerin dedikodularından çekinen arzuhalci Yatık Emine'yi tekmeyle kovar. Artık tamamen yalnızlaşan Yatık Emine'nin ismi etrafında dedikodular yaygınlaşır. Tatar karılarını evine girerek evdeki bütün eşyalarını çalarlar. Yapayalnız ve tecrit edilmiş kalan Yatık Emine aç susuz sokakta kalarak dilenmeye başlar. Bu olay halkasında Yatık Emine yine çaresizliğin temsilcisiyken, Gürcü Server de yine ona hikâye boyunca yardım eden üç kişiden biri olarak insaniyeti temsil eder. Bu ilişkiyi şu şekilde gösterebiliriz:

(insaniyet)

Yatık Emine <-----> **Gürcü Server**
(çaresizlik, iradesizlik) (merhamet, iyilikseverlik)

*

* *

Refik Halid Karay, kronolojik olarak ilerleyen olay parçalarını bir örgü hâline dönüştürürken anlatının edebî niteliğini yükseltmek uğruna hikâyenin kurucu teması olan *kıskançlık/haset*'i etkili biçimde okura yansıtmak için anlatısını değişik anları yöntemleriyle başarılı bir biçimde organize etmiştir.

Jandarma mülazımı Dal Sabri, daha metnin çok başında "*Mülazım daha yeni mektepten yeni çıkmış, pembe, sarışın, tüy gibi ince, güzel endamlı bir delikanlıydı.*"¹⁷ cümlesiyle dikkatlere sunulurken metnin sonrasına dair ipuçları verilmiş olur. Zira bu cümlenin hemen sonrasında metnin merkezî kişisi Yatık Emine'ye dair açıklayıcı bir bilgi mahiyetinde olacak şekilde Dal Sabri okuduğu tezkere sonrasında mahcupça kızarmasının ardından "*Fakat çavuşa acemiliğinden renk vermemek ve çapkın görünmemek için kaşlarını biraz daha çatarak çok ciddi yapmak istediği sahte bir sesle.*" cümlesine yer verilir ki okur Yatık Emine ve hikâyenin atmosferine hazırlanır. Edgar Allan Poe'nun öykünün özelliğini belirlerken söylediği [yazar] "*yaratmak istediği tek etkiyi [temayı] özenle ve düşünerek tasarladıktan sonra, bu etkiyi [temayı] en iyi biçimde vermesini sağlayacak olayları yaratır, onları birbiriyle birleştirir. Eğer ilk tümcesinde bu etkiyi yaratamamışsa, o zaman daha ilk adımda başarısızlığa uğramış demektir.*" hükmü, Yatık Emine'de başarıyla gerçekleşmiştir. Zira hikâyenin ilk cümlesi olan "*Akşamüzeri, geç vakit, jandarma mülazımı kalemden çıkarken çavuş odaya girdi;*"

¹⁷ Refik Halid Karay, (2016), *Memleket Hikâyeleri*, İstanbul: İnkılâp Yayınları, s. 7.

selam verip bir kâğıt uzattı."¹⁸ cümlesinde merak unsurunu kamçılayıcı ve yaratılmak istenen tek etkiyi etmeye hizmet edici unsurlar mevcuttur. Zaman, akşamüzeri, hatta geç vakit, burada sıra dışılık başlıyor. Bu sıra dışılığı mülazıma uzatılan kâğıtta ne yazdığının merakı pekiştirmektedir. Anlatıcı hikâyeye boyunca Yatık Emine'nin akıbeti ve yaşadığı maceralar üzerinden merakı canlı tutmayı başarmıştır.

Karay, Maupassant tarzı kaleme aldığı bütün olay hikâyelerinde öncelikle olayların cereyan edeceği mekânlardan bahseder ve buraların detaylı tasvirlerini yapar. Böylece hikâyedeki olayların okurun gözleri önünde canlandırılarak onun metnin içine çekilmesi ve metne ilgisinin metnin sonuna kadar zirvede tutulması hedeflenir. Karay, Yatık Emine'de de öncelikle, hikâyenin merkezî kişisini okura anlatmadan 'gösterir' ve bu kişinin etrafında gelişecek olan olayların sahnesi konumundaki mekânı dikkatlere sunar:

"Burası Ankara'ya iki gün öte, ana yollardan aykırı küçük bir kasabaydı. İki gün bitmez tükenmez yokuşlar çıkılarak bin zahmetle takatsız ve ezilmiş bir halde geldiği halde orada oturulacak bir kahve, yatılacak bir han bulunmaz; şu çıplak kuru memlekete varmak için neden bu kadar yollar aşır zahmetler çekildiğini insan bir türlü anlamazdı. Soğuk, barınılmaz bir kışı; susuz, dayanılmaz bir yazı vardı.

*Civara nispetle o kadar yolsuz ve yüksekti ki sanki buraya insanlar yokuşları tırmana tırmana değil, gökten serpilerek gelmişler ve inmeye iz bulamayarak öyle, dünyadan alakasız bir küme halinde kalmışlardı. Haymana Ovası'nın ortasında, en yüksek bir yerde gözcü gibi bekleyen kasaba, kerpiç evleri ve ağaçsız sokaklarıyla ne kadar zevksiz, kasvetliydi..."*¹⁹

Haymana Ovası'nın ortasında bir kasabanın gözler önüne serildiği bu mekân tasviri üzerinden, hikâyenin ilerleyen sayfalarında burada cereyan edecek olaylar hakkında ipucu vermektedir. "aykırı", "bitmez tükenmez yokuşlar", "bin zahmet", "takatsız ve ezilmiş bir hal", "çıplak, kuru", "soğuk", "susuz, dayanılmaz", gibi kelimelerle nitelenen ve 'imkânsızlık'la eşdeğer mahiyette olan bu mekânda pek de hoş olayların gerçekleşmeyeceği aşikârdır. Issızlığa ve yalıtılmışlığa işaret eden bu mekânın işlevi hoş gitmeyen olayların gerçekleşeceği olumsuz atmosfere okuru çekmektir.

Kasabanın hayattan uzak, ıssız ve yalıtılmış hâli şu cümlelerle ifade edilir:

"İlk insanlar o, yanık ovaları, sarp dağları aşarak buraya çıkmaya neden lüzum görmüşlerdi? Tufan gibi müthiş, nasıl bir tehlike önünden kaçarak buraya yerleşmişlerdi? O, şimdi bilinmiyordu, fakat her halde, bu derece fedakârlığa katlanabilmek için mühim sebepler olmalıydı.

Zaten civardaki halk ile kolayca buluşup münasebete girişememek yüzünden bu kasaba gayet geri, gayet uyuşuk, şevksiz kalmıştı. Ne gençlerinde hayatın ilk tatlarını duymaktan gelen bir iştah, bir hararet; ne de ihtiyarlarında rahat bir yaşlılığın verdiği çubuklu, hikâyeli bir keyif...

Kadınlar ise taş gibi hissiz, kütük kadar hareketsiz ve donuktular; fakat hepsinin de ne kadar gürbüz, ne dinç ve sağlam vücutları vardı... Sitmaların tırmanmadığı, hastalıkların barınmadığı bu dağ sırtında çınarlar gibi gelişe genişleye uzun, bıktırıcı bir ömür sürüyorlardı. Lakin ne kadar heyecansız, ne derece uyuşuk bir ömür!

¹⁸ Refik Halid Karay, a.g.e., s. 7.

¹⁹ Refik Halid Karay, a.g.e., s. 8.

Hayatın aşağı tabakalarda insanları kasıp kavuran, çarpışıp didiştiren fırtınaları burasını tutmuyordu. Burada maneviyat itibarıyla da durgun, tahavvülsüz bir hava, karları lapa lapa yağan, sakin bir dağ havası vardı. Köylerinde ahali apaçık, kaç göçsüz gezip yaşadıkları halde bu kasabada kadınların bir gözünü görmek imkânsızdı. Gelin bir evde kayınbabasından kaçır, güvey baldızının yüzünü tanımazdı. Sazsız sözsüz, düğünsüz, derneksiz bir felâket hayatı geçiriyorlardı.

Bol bol evlenmekten ve sık sık doğurmaktan başka ömürlerinin tadı, acısı yoktu. Kadınlarında ne bir oynaklık, erkeklerinde ne bir haşarılık... Kaçma, sevişme gibi hadiseler enderdi, ahlâksızca vakalara da binde bir tesadüf edilmezdi.”²⁰

Sarp coğrafi şartlara sahip bu kasabanın hayatın tadının çıkarılabileceği bütün keyif verici unsurlardan mahrum olmasının altı çizilerek neden bir *habitat* olarak seçildiği sorusu sorulur. Anlatıcı, dış etkilerden uzak olduğu için kapalı bir topluluk hüviyetine sahip burasının kendi içerisinde donuk bir hayatının olduğunu, civar köylerden daha mutaassıp bir hayat süren kasabada kadın-erkek, ihtiyar-geç her insan grubunun *bıktırıcı, uyuşuk ve heyecansız* hayatını dikkatlere sunar. Anlatıcı kasabaya dair verdiği malumatın sonunda mutaassıp yapının bir yansıması olarak kasabanın ahlâki hassasiyetinin yüksekliğinin altını çizer ve Yatık Emine'nin bu kasabaya *ahlâkını ıslah etmek* için gönderildiğini söylemek suretiyle hikâyeye döner. Yani Yatık Emine'nin bu kasabada tecrit edilmesi üzerinden başına gelecek trajik olayların sebep-sonuç ilişkisini bu durumda sağlam kurmuş olmaktadır.

Hikâyenin uzunca mekân tasvirinden sonra tekrar jandarma mülazımının odasına, Yatık Emine'nin getirilişine dönülür. Mülazım Yatık Emine'nin perişan hâli karşısında şaşırır zira onu İstanbul sokaklarında rast geldiği “... *cıgarası parmaklarında, allıkları yüzünde, peçesi açık, dişleri çürük, yürüyüşü kıvrımlı, tıknaz bir kadın...*”²¹ olarak tahayyül etmiştir. Üstelik hikâyenin başındaki kaymakamlık tezkeresi de mülazımın bu beklentisinde etkili olmuştur. Oysaki Yatık Emine “... *arkasında rengi atmış bir siyah bol çarşaf, yazma peçesi inik, elleri pelerininin altınsa saklı ufak tefek, mahcup ve korkak bir kadın...*”²² cümlesiyle tanıtır. Burada Yatık Emine'nin umulanın –hafifmeşreplik- dışında karşımıza çıkması metinde ‘yadırgatıcı’ bir unsur durumundadır. Zira böyle sıradan güzellikte olan bir kadının devletçe neden bu kadar tehlikeli görülüp ücra bir kasabada tecrit edilme kararı alındığı okurun merakını artırmaktadır.

Hikâyede Yatık Emine'nin ilk konuşmasını jandarma mülazımının odasında mülazımla olan diyalogunda buluruz. Anlatıcının bu diyalogda, umduğunu bulamayan mülazımı Yatık Emine'ye karşı aşırı hakaretamiz ve hükümran tavrı içerisinde, onun karşısındaki sinik Yatık Emine'yi de “*ezile büzüle, sıska bir yavru köpek gibi*” kelime gruplarıyla olabildiğince güçsüz ve aciz göstermek suretiyle zıtlığı olabildiğince artırması hikâyede doğacak çatışmanın ve trajedinin şiddetinin artmasını sağlayacak atmosfere zemin hazırlamaktadır.

Yatık Emine'nin kadınlar hapisanesindeki “*dostunu baltalayan bir Yörük karısı*”, ve “*komşusunun sandığından beşi bir yerdeler aşırın bir muhacir kadını*” gibi aşırı suçlu mahkûmların arasında kalması ve oradan memnun olup hâlinin “*külfetsiz, zahmetsiz yaşıyor, başını dinliyor, yorgunluğunu alıyordu*” şeklinde

²⁰ Refik Halid Karay, a.g.e., s. 8-9.

²¹ Refik Halid Karay, a.g.e., s. 10.

²² Refik Halid Karay, a.g.e., s. 10.

aktarılması yine onunla aynı mekândaki diğerlerinin zıtlştırılarak ayrıştırılması sağlar. Burada hapishanedeki diğer mahkûmlara aşırı suç yüklenmesiyle Yatık Emine'nin masumiyeti sezdirilmekte ve ismi etrafında okurun bir sempatisinin oluşumu hedeflenmektedir.

Kasaba halkında Yatık Emine uğruna adamların birbirini vurduğu, kocaların karılarını boşadığı gibi şayialar dolandır. Böylece Yatık Emine ismi etrafında bir tür mitoloji oluşur. Bu da hikâyede anlatıcı tarafından merakı artırıcı bir unsurdur. Anlatıcı kasaba halkının Yatık Emine'yle ilgili kıskançlıkla karışık bir nevi istihzalı küçümseyişinin ve merakının zirvesinde onunla ilgili şu portreyi çizer:

"Emine zayıf, çelimsiz bir kadındı; fakat çirkin değildi. Duru beyaz, birbirine uygun, ufacık çehresi üstünde insanı şaşırtacak kadar kara, kapkara ve paril paril iki gözü vardı. İnsanı gözünden ziyade bunlar kafese konmuş vahşi, yırtıcı hayvanların içleri hırs, haşinlik ve ürkeklikle dolu heybeleri fakat zebun gözlerine benziyordu.

Bu gözlerin en ehemmiyetli hassası dişiliği idi; hırsını bir türlü yenemeyen, bir türlü cinsiyeti teskin edilemeyen bir kısrak bakışıyla erkekleri süzerken insanın, damarlarına bir ılık duygu yayardı. Bu tesiri kendinde duymayan yoktu. Serseri müşterilerinden sık sık işinin düştüğü komiserlere, jandarma zabıtlarına ve hatta mutasarrıf ve valilere kadar kimin karşısına çıkarsa peçesini kaldırıncaya gözlerinin izini bırakır, birkaç gün ara sıra kendini düşündürür, hatırlatırdı. O harap, hasta, zebun vücudunun üstünde bu gözler ne kadar sağlam, ne sıhhatli ve kudretli dururdu... İnsan, onların böyle bir kadına nasip oluşuna acır, yakıp perişan etmesi lazım gelen baygınlıklarından ancak birtakım serserilerin tattığına kızardı.

*Emine'nin dudakları da kendiliğinden fazla kırmızı, adeta boyalı gibiydi. Dudağa allık sürmesini bilmeyen bu memlekette duru beyaz çehre üzerindeki kırmızılık da çok tesirli oluyordu. Sonra onun endamsız, zayıf vücudunda ısınmış bir tuğla gibi çok adi, fakat işleyici, devamlı bir sıcaklık da vardı. Hülâsa hangi tabakadan olsalar köylü veya memur, bütün erkekler Emine'nin karşısında, yürekleri üzerine arzusunun bir kanat gibi sürünüp geçtiğini duyarlardı."*²³

Güzelliğiyle orantılı olmayan bir cazibeye sahip olan Yatık Emine'nin gözleri ve dudakları –ama özellikle gözleri- üzerinden dişiliğini/cinselliğini ustaca bir av aracı olarak kullanması – ki başkaca da bir gücü ve imkânı yoktur- her tabakadan erkeği avlaması ismi etrafında oluşan mitosun en önemli bedensel sebebidir. Cinselliği Yatık Emine'nin var oluşunu hatırlatan ve belirginleştiren tek varlığıdır. Yatık Emine'nin cinselliğini sömüremeyen kasaba halkı ve yöneticiler bunu ona karşı bir hınca ve şiddete dönüştürürler, şiddet o kadar içselleştirilir ki anlatıcı, Yatık Emine için "Dayağın lezzetinden adeta şırmamıştı." diyecek kadar sıradanlaşır.

Hikâyede Yatık Emine'nin merkezde olduğu bir olay parçası anlatılacağı zaman önce anlatılacak olaya zemin teşkil edecek birtakım bilgiler verilir. Bu, okuru karşılaştığı olaya hazırlar ve okuru olayın içine sürükleyerek tecessüsünü zirveye çıkarır. Örneğin anlatıcı, kasabalı memur takımının iş çıkışı rutininden olan eczanede toplanıp dedikodu yapma alışkanlığından bahseder. Burada mekân sahibi olan Rum Eczacı, kasabaya dair bilgi ve kaymakama dair dedikodular verilir. Hikâyede böyle bir bilgi aktarımından sonra eczanede iki ay önce izinli olarak gittiği vilayetten dönen tapu memurunun Merkez Komiseri Hacı Bekir Efendi'den Yatık Emine'nin gözünü methedişine ilişkin ortaya attığı söz üzerine hastane memurunun Yatık Emine'nin hastanede çocuk düşüren hademe kadının –isminin Hüsniye olduğu daha sonra söylenecek- yerine çalıştığı bilgisini verir. Bunu duyan Jandarma mülazımı

²³ Refik Halid Karay, a.g.e., s. 14-15.

Dal Sabri sinirlenip mekânı terk eder. Bu olay parçasından baştan beri Yatık Emine'yi merak eden Dal Sabri'nin aslında ona duygusal bir ilgisinin olduğu sezdirilir.

Hikâye boyunca başından geçen türlü felâketlere rağmen kendisinden acı çekse de Yatık Emine'nin Dal Sabri'ye olan içten içe hayranlığı ve hatta aşkı sezdirilmiştir. Bu durum hikâyede bir dip akıntı gibi kesintisiz sürmektedir. Yatık Emine hakkında Server üzerinden çıkan dedikoduları duyan Dal Sabri'nin ona dayak atması üzerine bu durumu arzuhalciye şikâyeti sırasında " 'Bak, bana ne etti o oğlan!' dedi. Fakat memnun gibiydi, sesinde keder yoktu. Sanki kendisine eziyet etmesine rağmen elinde olmayarak hoşlandığı bu güzel delikanlıdan dayak yemek ona lezzetli gelmişti sinirlerini yatıştırmıştı."²⁴ cümlelerine yer verilir. Yine Dal Sabri'nin merhamete gelip fırıncıya emir vererek kendi tayımından günde Yatık Emine'ye bir ekmek verilmesini emretmesi üzerine, "Emine, mülazımın bu ekmeğinden sanki ayrı bir lezzet buluyordu."²⁵ denir.

Yatık Emine'nin karşısındaki bütün erkekler, toplumsal ahlâkın koyduğu engel ile libidoları arasında güçlü bir çatışma yaşarlar. Bedensel temasa engel olan ahlâki kaygı, statü kaybı vs. gibi engeller erkekleri kıskançlığa ve şiddete sevk eder. Hikâyede olay parçalarına, temel çatışma durumundaki merhamet-merhametsizlik çatışmasının işlenişini ifade etmesi nispetinde yer verilmiştir. Yaz mevsimi olduğu tespit edilebilen bir zamanda başlayan Yatık Emine hikâyesi teşrinievvel içinde biter. Kuşkusuz bir mevsimlik bir zaman diliminde, hikâyede ismi zikredilen kişilerin başından çok sayıda olay geçer, fakat anlatıcı bu çok sayıdaki olayın içinden - merkezi kişi önceliğinde- bir seçme yaparak onları belirlediği tema etrafında örerek düzenler. Bu düzenlemenin ifade ediliş biçimi de metnin edebîliğini belirler.

SONUÇ

Eseri merkeze alan bir eleştiri kuramı olarak Rus Biçimciliği, eseri pek çok unsurdan oluşan organik bir bütün olarak görmüş ve bilimsel yöntemle incelenebilecek ilkeleri ortaya koymaya çalışmıştır. Eserin incelenmesinde esere vücut veren tarihsel, sosyolojik ve biyografik dış faktörlerin değişkenliği dolayısıyla objektiflikten uzak olacağından hareketle eserin kendi iç dinamiğini oluşturan iç unsurların tespit edilip incelenmesine odaklanan Rus Biçimcileri böylece bilimselliği hedeflemişlerdir. Dil malzemesine dayalı bir sanat olan edebî eserin dilin kullanımındaki değişime göre edebîliğini elde edebileceğini savunan Rus Biçimcileri bu noktada dilin işlevlerine yönelip dil sistemi çalışmaları üzerinden ilkelerini belirlemeye çalışmışlardır. Rus Biçimcileri bunu gerçekleştirirken edebiyat geleneği içerisinde yerleşik kalıpları, ortak unsurları ve bunların eserin bir organizma hâline getirilmesindeki işlevlerini tespit etmeye çalışmışlardır. Bu makale çerçevesinde, Türk edebiyatının en verimli yazarlarından birisi olan Refik Halid Karay'ın memleket gerçeklerini son derece başarılı yansıttığı eseri olan *Memleket Hikâyeleri* kitabının en hacimli hikâyesi olan *Yatık Emine*, Rus Biçimcileri'nin nesri açıklamak için önerdikleri ilkeleri bağlamında incelenmiştir. Ömer Seyfettin'in öncülüğünü yaptığı *Yeni Lisan* ile kaleme alınan bu öykülerden birisi olan *Yatık Emine*, Refik Halid'in sürgün hayatının Türk edebiyatına bir kazancı olarak

²⁴ Refik Halid Karay, a.g.e., s. 30.

²⁵ Refik Halid Karay, a.g.e., s. 33.

görülebileceği üzere, Anadolu coğrafyasının insan-mekân kaynaşması içerisinde kendi doğal diliyle realistik bir düzlemde edebî olarak dikkatlere sunulduğu bir metindir. Zamanı için çok yeni olan bu doğal dille (Yeni Lisan) anlatılan hikâyede, yeni tanınan insan-halk (Anadolu insanı) kendi doğal mekânında-coğrafyasında, kendi diliyle yaşamının bütün çıplaklığıyla şehirli-aydın bir müşahidin güçlü muhayyilesinden geçirildikten sonra rafine olarak aktarılmıştır. Kurmacanın verdiği imkânla çok başarılı bir şekilde *düzenlenen* olay örgüsü, insan-mekân-dil troykasının mükemmel imtizacıyla son derece edebî bir metin olarak karşımıza çıkmaktadır. Rus Biçimcileri'nin hikâye ve romanı izah etmekte kullandıkları *syuzet* kavramı olay örgüsü olarak metne uygulanmış ve ayrıca metni bilimsel bir eser olmaktan çıkarıp edebiliğini sağlayan unsurlar da mümkün oldukça ortaya koymaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- Aksoy, Nazan ve Aksoy, Bülent (Haziran-Eylül 1988). "Şklovski'nin Makalesi İle Biçimci Yöntem Üzerine", *Defter*, S. 5.
- Aytaç, Gürsel (1999). *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Birkiye, Atilla (1984). *Yapısalcılığın Eleştirisine Doğru*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Eagleton, Terry (2014). *Edebiyat Kuramı*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Karay, Refik Halid (2016). *Memleket Hikâyeleri*, İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Moran, Berna (1994). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Todorov, Tzvetan (1995). *Yazın Kuramı. Rus Biçimcilerinin Metinleri*, Çev. Mehmet Rifat- Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Wellek, Rene (1991). *A History of Modern Criticism: Volume 7, German, Russian and Eastern European Criticism 1900-1950, /A History of Modern Criticism, 1750-1950* Yale University Press.
- Wellek, Rene (1982). *The Attack on Literature and Other Essays*, The University of North Carolina Press.
- Yücel, Tahsin (1982). *Yapısalcılık*, İstanbul: Ada Yayınları.
- Yüksel, Ayşegül (1981). *Yapısalcılık ve Bir Uygulama Melih Cevdet Anday Tiyatrosu Üstüne*, İstanbul: Yazko.