



T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
TÜRKÇE EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
TÜRKÇE ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

MURATHAN MUNGAN'IN **ÇADOR** ADLI ESERİNİN
ÇÖZÜMLEYİCİ YAZIN ELEŞTİRİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gülşen CAN

Malatya-2012

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
TÜRKÇE EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
TÜRKÇE ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

MURATHAN MÜNGAN'IN **ÇADOR** ADLI ESERİNİN
ÇÖZÜMLEYİCİ YAZIN ELEŞTİRİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gülşen CAN

Danışman: Prof. Dr. Songül TAŞ

Malatya-2012

T.C.
İnönü Üniversitesi
Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalı
Türkçe Öğretmenliği Bilim Dalı

Gülşen Can tarafından hazırlanan “Murathan Mungan’ın Çador Adlı Eserinin Çözümleyici Yazın Eleştirisi” başlıklı bu çalışma, 26/ 07/ 2012 tarihinde yapılan sınav sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

İmzalar

Danışman :

Üye :

Üye :

O N A Y

.../ .../ 2012

Prof. Dr. Celal ÇAKAN
Enstitü Müdürü

ONUR SÖZÜ

Prof. Dr. Songül TAŞ'ın danışmanlığında yüksek lisans tezi olarak hazırladığım **Murathan Mungan'ın Çador Adlı Eserinin Çözümleyici Yazın Eleştirisi** başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Gülşen CAN

ÖZET

MURATHAN MUNGAN’IN ÇADOR ADLI ESERİNİN ÇÖZÜMLEYİCİ YAZIN ELEŞTİRİSİ

CAN, Gülşen

Yüksek Lisans, İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Türkçe Öğretmenliği Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Songül TAŞ
Temmuz-2012, XV+525 sayfa

“*Murathan Mungan’ın Çador Adlı Eserinin Çözümleyici Yazın Eleştirisi*” adını taşıyan bu çalışmada Mungan’ın imgesel bir dille kaleme aldığı Çador anlatısı ele alınmış, anlatı üç aşamada değerlendirilerek yüzeyden derine doğru ilerleyen bir araştırma sunulmuştur. İlk aşamada anlatı çözümlemesi verilerek yazın yapıtına daha geniş ve bir bütün olarak bakma olanağı sağlanmış, ikinci aşamada bütün parçalara ayrılarak sözcük anlambilim değerlendirmesi yapılmış ve son aşamada parçalara ayrılan metinden yeni bir bütün elde etmek gayesiyle eserdeki metafor kullanımını incelemeye alınmıştır. Çalışmanın en önemli bölümü olan “*metafor kullanımı*”nda 12 metafor incelenmiştir, bu metaforlar; *araba* metaforu, *yılan* metaforu, *yol* metaforu, *kadın* metaforu, *baba* metaforu, *söz* metaforu, *mezar* metaforu, *ölüm* metaforu, *burka* metaforu, *mezcup* metaforu, *toz* metaforu ve *dağ* metaforudur.

Çağrışımsal bir eser olan ve bu özelliğiyle çoğul okumalara olanak tanıyan bir anlatı konumundaki Çador, bu özelliğinden ötürü araştırma konusu olmuş ve böylece yapıttaki en dikkat çekici unsur olan dil ve anlatımı incelemeye alınmıştır. Modern Türk edebiyatının son dönemdeki önemli temsilcilerinden Murathan Mungan’ın Çador yapıtı biçim ve içerik olmak üzere iki dilsel yönden araştırılarak, ufak bir dil malzemesinin yoğun bir anlam ve söyleyiş zenginliği ile sınırlarının nasıl genişleyebildiği gösterilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Murathan Mungan, Çador, çözümleyici yazın eleştirisi, anlambilim, sözcük anlambilim, anlatı çözümleme, metafor, araba metaforu, yılan metaforu, yol metaforu, kadın metaforu, baba metaforu, söz metaforu, mezar metaforu, ölüm metaforu, burka metaforu, meczup metaforu, toz metaforu, dağ metaforu.

ABSTRACT

ANALYTIC LITERARY CRITICISM OF ÇADOR BY MURATHAN MUNGAN

CAN, Gülşen

Master Thesis, Inonu University Institute of Educational Sciences
Department of Turkish Language Teaching

Advisor: Prof. Dr. Songül TAŞ

July-2012, xv+525 pages

In this study, bearing the title of “Analytic Literary Criticism of Çador by Murathan Mungan” narration of Çador has been discussed that was written in an imaginative language. A from surface to deep research has been presented by approaching the narration at three basis. In the first part; by giving the analysis of narration, to consider the literary work as a whole has been ensured, in the second part by getting the whole narration into pieces lexical semantics approach has been achieved and in the final part; the metaphors in the narration are studied in order to create a new wholeness from the text that was got into pieces before. In the most important part of this work, which is “metaphor usage” twelve metaphors have been analysed, these metaphors are; metaphor of car, metaphor of snake, metaphor of way, metaphor of women, metaphor of father, metaphor of word, metaphor of grave, metaphor of death, metaphor of burqa, metaphor of loony, metaphor of dust and metaphor of mountain.

As an evocative work Çador, of which narration can be appreciated by many aspects, has existed as a research subject thanks to its being evocative. And because of this reason, the most striking components in the narration: language and the verbalism have been taken into analysis. Murathan Mungan is one of the most important representatives of Contemporary Turkish Literature. His great work Çador, has been studied in linguistics: both by the side of form and of content. With this study it has

been desired to show how a simple language limits could be extended by using a dense meaning and articulation.

Key Words: Murathan Mungan, Çador, analytic literary criticism, semantics, lexical semantics, analysis of narration, metaphor, metaphor of car, metaphor of snake, metaphor of way, metaphor of women, metaphor of father, metaphor of word, metaphor of grave, metaphor of death, metaphor of burqa, metaphor of loony, metaphor of dust, metaphor of mountain.

ÖN SÖZ

Murathan Mungan son dönem Türk Edebiyatı'nda ele aldığı konular, yazın tekniğinde kullandığı yenilikler, dili kullanmadaki ustalığı ve özgün söyleyişi ile dikkat çeken bir şair-yazardır. Bu çalışmada, *Murathan Mungan*'ın *Çador* adlı anlatısı yüzey ve derin yapı bakımlarından incelenmiş; eserin “*biçim*”inden hareketle yapıtın “*öz*”üne varılmaya, Mungan'ın kelime ve imgelem dünyası açıklanmaya ve dilin edebî metinlerdeki genişleyen “*anlam*” zenginliği gösterilmeye çalışılmıştır.

Dört genel bölüm, *Sonuç*, *Kaynakça* ve *Ekler*'den oluşan çalışmanın birinci bölümü olan *Giriş*'te çalışmanın içeriğine dair kısa açıklamalar yapılmıştır. Giriş bölümünün alt başlıklarında *Problem Durumu*, *Araştırmanın Amacı*, *Araştırmanın Önemi*, *Araştırmanın Sınırlılıkları*, *Varsayımlar* ve *Tanımlar* üzerinde durulmuştur. İlk başlık olan *Problem Durumu*'nda *Çador* üzerine yapılmış olan bu çalışma kısaca tanıtılmış, *Araştırmanın Amacı*'nda çalışmanın neden ve niçin yapıldığı sorusuna cevap aranmış, *Araştırmanın Önemi*'nde çalışmanın dil ve edebiyat alanında nasıl bir yere sahip olduğu ve yapılmış olan çalışmalar içerisindeki yeri anlatılmış, *Araştırmanın Sınırlılıkları*'nda betimsel bir çalışma olan incelemenin verileri elde etme noktasındaki sınırları verilmiş, *Varsayımlar* ve *Tanımlar*'da da birkaç varsayım üzerinde durularak çalışmaya ilişkin çeşitli tanımlamalar yapılmıştır.

Kuramsal Bilgiler ve İlgili Araştırmalar başlıklı ikinci bölüm iki ana başlık altında incelenmiş, *Kuramsal Bilgiler* başlıklı ilk bölüm dört ana başlık altında toplanmıştır. Bu başlıklar; *Çözümleyici Yazın Eleştirisi*, *Metin Bilgisi*, *Sözcük Anlambilim*, *Metafor ve Anlam*'dir. Kuramsal Bilgiler'in ilk başlığı olan *Çözümleyici Yazın Eleştirisi*'nde, çalışmanın ana araştırması konumundaki *yüzey ve derin yapı* incelemesi verilmiş; bir metnin nasıl çözümlenmesi ve eleştirilmesi gerektiği konusunda çeşitli kaynaklardan veriler sunularak, yüzey yapının derin yapıyı daha iyi anlamlandırabilmek için yalnızca bir araç olduğu üzerinde durulmuştur. İkinci bölümün ikinci başlığı olan *Metin Bilgisi*, bir anlatı metni olan *Çador*'un teknik olarak nasıl incelenmesi gerektiği konusundaki bilgilerin verildiği bölümdür. Metin ve metinsellik ölçütlerinin verildiği bu bölümde, bir edebiyat yapıtı olarak *Çador*'un daha anlaşılır

kılınması amacıyla yazınsal yapıtların kurgusu ele alınmış ve anlatı taslağı açıklanmaya çalışılmıştır. Esere daha genel bakabilmek maksadıyla oluşturulan üst bölümlerdeki araştırmalardan sonra *Sözcük Anlambilim*; metindeki tek tek sözcüklerin ve onların sınıflandırmalarının nasıl yapılması gerektiğinin anlatıldığı, çalışmanın üç temel alanından biri olması münasebetiyle önemli kuramsal bilgilerin yer aldığı bölümdür. Tümdengelim yönteminin uygulandığı çalışmada, tüm bu “*biçim*” araştırması içerisine dâhil edilebilecek olan incelemelerden sonra kuramsal bilgilerin son başlığı ve çalışmanın ufku konumundaki başlık; *Metafor ve Anlam*’dır. İkinci bölümün son başlığı olan *Metafor ve Anlam*’da, metnin derin yapısının açıklanabilmesi gayesiyle alt başlıklar oluşturulmuş ve bu başlıklarda bir “*iç öykü*”, “*çağrışımsal roman*”, “*imgesel şiir*”, “*yorumlar kitabı*” olarak adlandırılabilen Çador’un içeriğindeki emeğin ve ustalığın daha iyi gösterilebilmesi amaçlanmıştır. Bölümün ikinci başlığı ise *İlgili Araştırmalar*’dır. Bu bölümde *Murathan Mungan, sözcük anlambilim, metafor* konulu incelemeler gibi günümüze kadar yapılmış olan akademik çalışmalar taranmış ve bunlara yer verilmiştir.

Üçüncü bölümde araştırmanın *Yöntem*’i açıklanmıştır. Alt başlıklarda *Araştırmanın Modeli, Evren ve Örneklem, Verilerin Toplanması* ve son olarak da *Verilerin Analizi* yer almış, çalışmanın bu yöntem ışığında seyredeceği belirtilmiştir. *Araştırmanın Modeli*’nde çalışmanın hangi bilimsel tekniklere dayanılarak yapıldığı açıklanmış, *Evren ve Örneklem*’de araştırmanın tek bir yapıt üzerinden çeşitli basamaklarla ilerlediği anlatılmış, *Verilerin Toplanması*’nda nitel bir çalışma olan bu araştırmanın nasıl oluşturulduğu üzerinde durulmuş, *Verilerin Analizi*’nde de tüm bu incelemelerin öncesi ve sonrası kısa betimlemelerle anlatılarak böylece araştırmanın “*yöntem*”i açıklanmaya çalışılmıştır.

Dördüncü bölümde *Bulgular ve Yorum*’a yer verilmiştir. Altı ana başlık altında incelenen bu bölümde ilk başlık *Bir ‘Anlatı’ Olarak Çador*’dur. “*Şiirde metafor aranır*” sözüyle Çador’un şiirsel bir metin olduğu gerçeğinden yola çıkılarak, günümüz edebiyat dünyasındaki türler karmaşası dikkate alınıp bu başlık altında metnin türünün daha anlaşılır kılınması amaçlanmıştır. İkinci başlık olan *Çador’a Genel Bir Bakış*’ta araştırma konusu olan *Çador* kitabı tanıtılmış ve içeriğine ilişkin ufak betimlemeler yapılmıştır. *Murathan Mungan Hayatı-Eserleri* adlı üçüncü bölümde eserin daha iyi tanınabilmesi maksadıyla metnin yazarı ve yazın hayatı hakkında kısa bilgiler

verilmiştir. “*Şiirsel Anlatı ya da Şiirsel Kurmaca Olarak da Adlandırılabilir Olan Şiirsellik Boyutu Taşıyan Bir Eser: Çador*” dördüncü bölümün dördüncü başlığı konumundadır. Bu başlık altında, verilen kuramsal bilgiler ışığında Çador eserinin anlatı çözümlemesi yapılmış ve çeşitli alt başlıklarla bulgular sıralanmıştır. Bölümün beşinci ana başlığı *Çador’un Sözcük Anlambilimsel Değerlendirmesi*’dir. Burada Çador’un bir bütün olarak ele alınmasından sonraki işlem olan parçalara ayırma kısmı gerçekleşmiş ve metnin sözcükleri üzerinde durulmuştur. Bir yazınsal eleştiri olan çalışmanın bu bölümünde, dilbilimsel eleştirinin ilk basamaklarından biri olan birim sayılan ifadeleri saptamak ve belirlemek işlemi yapılmış ve sözcükler *sözcük anlambilimsel* bakımdan belli sınıflandırmalara tabi tutulmuşlardır. Üç temel incelemenin konusu olan Çador: önce bir bütün “*metin*” olarak incelemeye alınmış, daha sonra bu bütün parçalara ayrılarak paragraflar ve cümleler “*sözcük*” düzeyinde incelenerek, biçimsel düzeye yerleştirilebilecek olan bu iki çalışma tamamlanmıştır. Böylece *Bulgular ve Yorum*’un son başlığı olan *Çador’da Metafor Kullanımı* başlığına geçilmiştir. *Yüzey* yapıdan *derin* yapıya, *biçimden öz’e* doğru ilerleyen çalışmanın bu bölümü araştırmanın son bölümü olması sebebiyle ana bölümdür denilebilir. *Çador’da Metafor Kullanımı* bölümünde metindeki 12 ana metafor ele alınmış ve metaforlar kitapta yer alış sıralarına göre verilerek ayrı ayrı açıklamaları yapılmıştır. Böylece *Bulgular ve Yorum* bölümü sonunda, Çador’un “*yapı*”sından “*anlam*”ına doğru ilerleyen bir araştırma sunulmuştur.

Yukarıdaki dört genel bölüm sonunda çalışmanın hükmünü içeren *Sonuç* kısmı, araştırmanın beşinci ana başlığı konumundadır. Bölüm *Kaynakça* ve *Ekler* kısmından oluşmaktadır. *Sonuç* bölümünde çalışmanın hükmüne yer verilmiş, *Kaynakça* kısmında araştırma aşamasında yararlanılan eserler sıralanmış, *Ekler* bölümünde ise anlatı sözcüklerinin istatistiği ve eser üzerine yapılmış çeşitli eleştiriler sunulmuştur.

2011 Nisan’ında yayımladığı 15 senelik bir kalem çalışmasının eseri olan *Şairin Romanı* ile şiire, edebiyata ve en önemlisi “*dil*”e verdiği önemi ve değeri bir kez daha gösteren Murathan Mungan üzerine yapılmış olan bu çalışmayla, bir şairin kaleminden çıkan imgelerle örülü anlatının içi açılmaya, “*karanlığın şiiri bile ışıkla yazılır*” diyen şairin “*çador*” içerisine aldığı anlatısının üzerindeki örtü ufacık da olsa aralanmaya / aydınlatılmaya çalışılmıştır.

Gülşen CAN
Malatya / Temmuz 2012

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	XI
ONUR SÖZÜ	XI
ÖZET	XI
ABSTRACT	XI
ÖN SÖZ	XI
İÇİNDEKİLER	XI
1. GİRİŞ	1
1.1 Problem Durumu.....	6
1.2. Araştırmanın Amacı	9
1.3. Araştırmanın Önemi.....	10
1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları	14
1.5. Varsayımlar	14
1.6. Tanımlar	16
2. KURAMSAL BİLGİLER VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	22
2.1. KURAMSAL BİLGİLER	22
2.1.1. ÇÖZÜMLEYİCİ YAZIN ELEŞTİRİSİ	22
2.1.2. METİN BİLGİSİ	46
2.1.2.1. Metin Kavramı ve Metinbilim	46
2.1.2.2. Metnin Yapısı.....	47
2.1.2.2.1. Küçük Yapı ve Metnin Betimlenmesi	49

2.1.2.2.2. Büyük Yapı ve Metnin Çözümlemesi	50
2.1.2.2.3. Üstyapı ve Metinlerin Yorumlanması	66
2.1.2.3. Metnin Tonu.....	67
2.1.2.4. Metin Tipleri.....	68
2.1.2.5. Metin Türleri.....	70
2.1.2.6. İletişim Çizgesi ve İşlevleri Bakımından Metin Türleri.....	73
2.1.3. SÖZCÜK ANLAMBİLİM	76
2.1.3.1. Dilbilim ve Anlambilim.....	79
2.1.3.2. Sözcük Anlambilim.....	83
2.1.3.2.1. Dilde Anlamlı Birimler.....	86
2.1.3.2.2. Kavramlaştırma (Anlamlama)	87
2.1.3.2.3. Gösterge Kavramı ve Göstergebilim.....	88
2.1.3.2.4. Kavram ve Kavram Alanı.....	90
2.1.3.2.5. Anlam	90
2.1.3.2.5.1. Sözcük ve Anlam.....	91
2.1.3.2.5.2. Anlam Belirleyicileri ve Ayırıcıları.....	93
2.1.3.2.5.3. Temel Anlam Ögesi ve Göndergesel Anlam	94
2.1.3.2.5.4. Tasarımlar, İmgeler	94
2.1.3.2.5.5. Duygu Değeri	97
2.1.3.2.5.6. Tasarımları ve Duygu Değeri Açısından Özel Adlar	97
2.1.3.2.5.7. Yan Anlam	98
2.1.3.2.5.8. Benzetme.....	99
2.1.3.2.5.9. Aktarmalar	99
2.1.3.2.5.9.1. Deyim Aktarması.....	100
2.1.3.2.5.9.2. Ad Aktarması	100
2.1.3.2.5.10. Çok Anlamlılık.....	100
2.1.3.2.5.11. Eş Adlılık	102
2.1.3.2.5.12. Bağlam	102
2.1.3.2.5.13. Eşanlamlılık.....	104
2.1.3.2.5.14. Tersanlamlılık.....	104
2.1.3.2.6. Bağdaştırma ve Alışılmamış Bağdaştırma.....	104
2.1.3.2.7. Sözcük Anlambiliminde “Kılınış” ve “Görünüş” Kavramları.....	107

2.1.3.2.8. Anlam Değişmelerine Kısa Bir Bakış	108
2.1.4. METAFOR VE ANLAM	109
2.1.4.1. Metafor Kavramı	110
2.1.4.2. Beraber Yaşadığımız Kavramlar	112
2.1.4.3. Metaforik Kavramların Sistematiği	113
2.1.4.4. Metaforik Sistematiği: Vurgulamak ve Gizlemek	114
2.1.4.5. Metafor ve Kültürel Tutarlılık	115
2.1.4.6. Metonimi	117
2.1.4.7. Kavram Sistemimiz Nasıl Temelleniyor?	118
2.1.4.8. Metafor Forma Nasıl Anlam Verir?	119
2.1.4.9. Yeni Anlam	120
2.1.4.10. Anlama	124
2.1.4.10.1. Doğrudan Vasıtasız Anlama	124
2.1.4.10.2. Dolaylı Anlama	125
2.2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	128
3. YÖNTEM	139
3.1. Araştırmanın Modeli	139
3.2. Evren ve Örneklem	140
3.3. Verilerin Toplanması	141
3.4. Verilerin Analizi	141
4. BULGULAR VE YORUM	143
4.1. BİR ‘ANLATI’ OLARAK ÇADOR	143
4.2. ÇADOR’A GENEL BİR BAKIŞ	149
4.3. MURATHAN MUNGAN HAYATI-ESERLERİ	153

4.4. ŞİİRSEL ANLATI YA DA ŞİİRSEL KURMACA OLARAK DA ADLANDIRILABİLECEK OLAN ŞİİRSELLİK BOYUTU TAŞIYAN BİR ESER: ÇADOR	156
4.4.1. Çador Anlatısının Çözümlemesi	157
4.4.1.1. Çador'un Özeti.....	158
4.4.1.2. Çador'da Konu ve İzlek.....	161
4.4.1.3. Çador'da Anlatıcı ve Bakış Açısı.....	167
4.4.1.4. Çador'da Anlatı Kişileri	169
4.4.1.5. Çador'da Olay	172
4.4.1.6. Çador'da Zaman.....	175
4.4.1.7. Çador'da Mekân.....	178
4.4.1.8. Çador'da Dil ve Üslup.....	183
4.5. ÇADOR'UN SÖZCÜK ANLAMBİLİMSEL DEĞERLENDİRMESİ	192
4.5.1. Çador'da Kullanılan Sözcüklerin Sıklığı Üzerine	193
4.5.2. Çador'da Benzetme	196
4.5.3. Çador'da Aktarma	201
4.5.4. Çador'da Çokanlamlılık	205
4.5.5. Çador'da İmge ve Alışılmamış Bağdaştırmalar.....	212
4.6. ÇADOR'DA METAFOR KULLANIMI	305
4.6.1. Araba Metaforu – Yaşam Alanına Giriş, Kader ve Başlangıç.....	308
4.6.2. Yılan Metaforu – İnsan Olmaya İlk Adım, İlk İnsanın İzinden.....	316
4.6.3. Yol Metaforu – Kaybolan İnsanın Arayışı	320
4.6.4. Kadın Metaforu – Işığın Yokluğuyla Karanlıklaşan Dünya; “Hayatın Yarisı Yok”	342
4.6.5. Baba Metaforu – Zayıflayan Varlığın Güçlü Olana Yaslanması	391
4.6.6. Söz Metaforu – Benliğin Ham Maddesini Yitirmesi	401
4.6.7. Mezar Metaforu – Canlılığın Olmadığı Bir Mekân; Ölümlere Sığınma	425
4.6.8. Ölüm Metaforu – Hayatta Olmak ve Yaşamak Arasındaki İnce Çizgi.....	433
4.6.9. Burka Metaforu – Kaçış ve Kaybolana Ulaşma; “Karanlığın Şiiri Bile Işıkla Yazılır”	454

4.6.10. Meczup Metaforu – İnsan Olmanın Yükünden Sıyrılmak	472
4.6.11. Toz Metaforu – Parçalanma, İnsanlığın İlk Anısına Dönüş	476
4.6.12. Dağ Metaforu – Aydınlanma	489
5. SONUÇ	498
KAYNAKÇA	502
EKLER	513

1. GİRİŞ

“karanlığın şiiri bile ışıkla yazılır.”

(şairin romanı, s.125)

Dil, sözlü ve yazılı olarak iletişimde kullanılan, doğulduğunda hazır bulunarak edinmeye başlanılan, doğrudan doğruya insana özgü, çok güçlü, büyülü bir düzendir; düşünme ve düşünüleni aktarma dizgesidir (Aksan, 1997: 13).

Varlığın kendini anlatma ve anlama dayanağı olan dil, aynı zamanda insanın toplumsallaşmasını sağlayan yegâne araçtır. Bireyin kendi benliği içerisinde *“bireyselleşme”* sini sağlayacak olan, onu gerçek kimliğine ulaştıran önemli bir etkidir. Dilin insan yaşamındaki bu yeri kavranıldığında *“dil ahlaki”* nın öğretisi sayılabilecek *“edebiyat”* ın önemi de ortaya çıkmış olacaktır.

Edebiyat, dilin işlendiği ve *“güzel ve estetik olan”* a endekslendiği bilim dalıdır. Bayrav’a göre (1999) edebiyat biliminin amacı: Metnin taşıyabileceği bütün bildirimleri (ne de tek doğru bildiri) ortaya çıkarmak değil, sanat yapıtı olarak kabul gören bir yazının sanat özelliklerini, sanatçının onu yaratırken bilinçle sürdürdüğü çabasını belirtmektir (s.11).

Edebiyat *“günlük dil”* i işler, belli bir amaca yöneltir ve *“en güzel”* şekliyle insana sunar. Dilbilimci Barthes’e göre yazın yapıtlarında kullanılan dilin gerçeklikle olan ilişkisi önemli değildir; sunduğu dizge önemlidir, yapıtın geçerliliğini o dizge belirler; eleştirinin görevi de dilin gerçeği yansıtmadığını değil geçerliliğini sorgulamaktır. Yazın yapıtı kendini okura bir *“gösteren”* olarak sunar, çok özel bir anlamsal dizgedir ve amacı dünyaya bir ölçüde anlam getirmektir; yapıt ne esinlemeyle oluşmuş gizemli, anlaşılmaz bir şeydir ne de tümüyle açık, anlaşılır bir şey; kendini okura anlamlı bir dizge olarak sunar; dünyayla ilgili sorular sorar, ama yanıtları sunmaktan kaçınır; bu nedenle de sonsuza uzanan bir çizgide keşfedilmeyi bekler (Öztoğat, 2005: 106).

Keşfedilmeyi bekleyen yazın yapıtı olan “*metin*”: “*eser, yasa, belge için, bir yazıyı biçim, anlatım ve noktalama özellikleriyle oluşturan kelimeler bütünüdür.*” Bir yazının *metin* olabilmesi için o metnin bir *bildirişim işlevi* taşıması, bir *anlam* üretmesi gerekir. Her metinde bir *sözel görünüm* (sesbilgisel, dilbilgisel öğeler); bir *sözdizimsel görünüm* (sadece bir cümlenin söz dizimi değil, cümlelerin birbiriyle ilişki içindeki söz dizimi) ve metindeki bütün dilbilimsel öğelerin birlikte ürettiği *anlamsal bir görünüm* vardır. Bu çerçevede denilebilir ki her anlatı metninde bir *anlatı grameri* vardır ve bu gramer çözümlenebilir (Uçan, 2008: 36-37). Chomsky (2002) de dilsel yapıyla ilgili inceleme için şöyle bir çerçeve çizmektedir: Bir dilin “*dilbilgisi*”, belli bir ses-anlam eşleşmesini belirleyen kurallar dizgesidir. Bir “*sözdizimi bileşeni*”, bir “*anlam bileşeni*”, bir “*sesbilim bileşeni*” vardır. Sözdizimi bileşeni, D’nin bir “*derin yapı*”, Y’nin ise bir “*yüzey yapı*” olduğu kabul edilirse, (D,Y) gibi belirli bir (*sonsuz*) *soyut nesnelere* öbeğini tanımlar (s.186).

Yüzey yapının ardında kavranan derin yapının metnin aslı olduğu gerçeğiyle, yazınsal metnin söylemek isteneni doğrudan bir anlatımla söylemediği belirtilebilir. Metin, söylemek isteneni imgelerle, benzetmelerle, birçok anlamı çağrıştırarak dile getirir. Bu dil artık gündelik yaşamda herkesin kullandığı bir dil değildir, bir “*biçim*”e sokulmuş, farklılaştırılmış, yabancılaştırılmış bir dildir. Biçimciler bu düzenlenişi, bu yeni ve farklı biçimi incelemek, bilmek isterler ve bir yapıtı yazınsal kılanın bu biçim olduğunu söylerler: “*sanatın tekniği, nesnelere farklılaştırma (yabancılaştırma)dır*” (Uçan, 2008: 47). Okurun görevi de bu “*yabancılaştırılmış*” olan yapıtı kendine yaklaştırmaktır.

1920’lerin ilk yıllarında Viktor Shklovskij şiir sanatının işlevinin betimlenen nesneyi “*yabancılaştırmak*” olduğu düşüncesini geliştirmiş ve şöyle demiştir: “*Deniz kıyısında yaşayan insanlar dalgaların mırıltısına öylesine alışırlar ki onu işitmezler bile. Aynı biçimde söylediğimiz sözcükleri nadiren duyarız... Birbirimize bakar ama birbirimizi görmeyiz artık. Dünyaya ilişkin algımız solup gitti; geriye kalan salt bir tanımadır.*” Bu bakımdan sanatçının amacı, betimlenen “*yeni bir algılama düzlemine*” aktarmaktır (Chomsky, 2002: 45).

Umberto Eco, okurun anlatılan öykünün boşluklarını, satır aralarını doldurarak, metinde gücül olanı gerçekleştirdiğini, “*olası dünyalar*” diye nitelendirdiği anlam olanaklarına gerçeklik kazandırdığını söyler. Okumanın bireyin bilişsel, ruhsal, toplumsal niteliklerini ilgilendiren karmaşık bir süreç olduğu düşünülürse, Eco’nun niçin “*örnek okur*” ya da “*ülküsel okur*” kavramını kullandığı daha iyi anlaşılır. Örnek okur, metnin algılanmasında temel ögedir. Metnin boşluklarını doldurur, metnin karşısında çekincelerini korur ya da metni önceleyebilir, Eco’nun deyimiyile “*senaryolar*”ı tamamlar. Bu tür işlemleri gerçekleştirmede dilsel ya da dil dışı bilgi kadar ansiklopedik bilginin de okuma etkinliğinin bileşeni olduğunu belirtir Eco. Senaryolar (ya da bazı araştırmacıların deyimiyile ‘*script*’ler) bilgiyi süzme ve metin boyutunda bir araya getirme işlevi üstlenirler. Bir başka deyişle okura metinle ilgili birçok olası yorumlama arasından kodu sunarlar ve metnin yüzeyine yayılmış yorumlama öğelerinin bir araya getirilmesini sağlarlar (Öztoğat, 2005: 57-58).

Bayrav (1999), okura çeşitli okuma ve yorumlama olanağı sunan çoğul okuma üzerinde durmakta ve şöyle demektedir: “*Çoğul-okuma olayının varlığını inkar edemeyiz. Kaldı ki, bir yapıtın çeşitli biçimlerde yorumlanmaya elverişli olmasını değerinin en belirgin kanıtı sayıyoruz*” (s.10). Yapıtın değerli olabilmesi için “*yabancılaştırılması*” gerektiği üzerinde duran dilbilimciler, her okuma için farklı yorumlara ve betimlemelere açık yapıtların daha başarılı olduklarını söylemekte ve böyle bir durumda bir anlamda “*çoğul bir yabancılaştırma*”dan bahsedilmektedir.

Ramon Fernandez, yazınsal eleştiriyi şöyle tanımlamaktadır: “*Edebiyat eleştirisinin amacı yapıtı yakından tanımak, yaratıcı gücüne katılmak, us düzeyinde özel girişimlerini tekrarlamaktır*” (Bayrav, 1999: 26). Yazınsal yapıtın “*olası dünyalar*”ından söz eden Eco da “*yabancılaştırılmış*” edebiyat metinlerini eleştirme gayesindeki araştırmacının görevini yaklaşık olarak aynı şekilde tanımlamakta ve şöyle demektedir: “*Metnin söylemediği ancak varsaydığı, söz verdiği, içerdiği ya da örtülü olarak dile getirdiği şeyleri bulup çıkarmak, metindeki boşlukları doldurmak...*” (Öztoğat, 2005: 57).

Ben Agger, “*Her okuma, aynı zamanda yazmadır*” (Günay, 2007: 7) demektedir. Yapıtı meydana getiren sanatçının yapıtını yeniden yorumlayan ve kendi dünyasının bakışıyla yeniden gören okur, bu anlamda edebiyat eserini de yeniden yazmaktadır. “*Çoğul okuma*”lara fırsat veren ve okura çeşitli yorum olanakları sağlayan eserlerin başarısı Agger’in yukarıdaki sözüyle daha iyi anlaşılmaktadır.

Çalışmada incelenen Murathan Mungan’ın *Çador* anlatısının, kapalı ve imgesel anlatımını metin boyunca sürdürmesi de bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Çalışmada bir “çoğul okuma” örneği olan *Çador* metninin bütününden yola çıkılarak parçalar üzerinde durulmuş, yüzey yapı incelemesinden derin yapıya geçilerek metin içi boşluklar belirlenmeye ve tamamlanmaya çalışılmıştır.

Erden’e göre (2010) derin ve yüzey yapıdan meydana gelen ve “*dizgesel bir bütün*” olan yazınsal yapılar incelemeye alındığı zaman her iki bakımdan da araştırılmalı, böylece araştırma, metni “*yeniden ve eksiksiz okuma*”ya fırsat vermelidir. Nitekim Saussure yazınsal metinlere dair “*düzen*” kavramının bileşenlerini şöyle belirlemiştir:

- a) *bütün* (iç bağlaşıklık),
- b) *birimler* (bütünü oluşturan birimler birbirleriyle karşılıklı bağlantılar örüntüsü içindedirler.),
- c) *ilişkiler* (mantıksaldırlar), (s.110).

Çador’un inceleme başlığı konumundaki “*Çözümleyici Yazın Eleştirisi*”, bir birimler ve ilişkiler bütünü olan yazınsal metni oluşturan iki ana öge arasında var olan “*mantıksal ilişkiyi*” saptama ve inceleme işlemlerini gerçekleştirmektedir. Erden (2010), söz konusu bu ögelerin şöyle sınıflandırıldıklarını belirtir:

- a) kurmacayı oluşturan “*yüzeysel yapılar*” (dil kullanımları),
- b) yüzeysel yapıların gerisinde yatan “*anlam, ileti*” ve okuyucuda yaratılmak istenen “*etki*” (s.110).

Yüzeysel ve derin yapılardan oluşan bir bütün olan metin içindeki birimler ile metnin, söz konusu bu iki yapısı arasında var olan ilişkileri saptama işlemi sadece sözdizimi düzeyinde, yani, tümceleri birimlerine ayırıp sınıflandırma düzeyinde yapılacak olursa yazınsal anlatı metninin yazınsal etkilerinin kaybolması kaçınılmaz olacaktır (Erden, 2010: 111). Bu anlamda “var olan” metni “yeniden yaratım ve var etme süreci”nin “derin yapı”nın çözümlenmesinden sonra başladığı ve edebiyat araştırmalarında asıl “yeni şeyler söyleme aşaması”nın bu “anlam, ileti, etki” bölümüyle gerçekleştiği söylenilebilir.

Barthes: “*Metin büyük bir tümcedir*” demektedir. İnceleme için seçilen Murathan Mungan’ın Çador anlatısı, tüm bir metinden tek bir paragrafta, cümleyle, kelimeyle açıklanabilecek denli birbiriyle bağlantılı, güçlü bir “yazınsal ağ” ile örülmüş bir edebiyat metni konumundadır. Yazınsal yapıtlarda “...bir sözcük ağıza alınır alınmaz başka sözcüklere uzanır ve bir süreklilik kazanır... Bu bir yaratma sanatı değil, anlama sanatıdır. Büyüleyici olan kendi güçleri değil, onların bir araya getiriliş biçimleridir” (Erden, 2010: 111). Tek başlarına pek bir anlam ifade etmeyen tek tek sözcükler, yazınsal ağın içerisine girdiklerinde çok farklı algılamalara ve okumalara olanak tanımakta ve anlamsal ilgileri oranında edebiyat eserini başarılı kılmaktadırlar. “Çoğul okuma”nın iyi bir örneği konumundaki Çador, yazınsal ağının sıkı örülmesinden ötürü türlü edebi eleştiri ve araştırmaların odağına alınabilecek bir yazınsal eser konumundadır. Bu çalışmada da *yüzeysel ve derin yapı* bakımından üç temel araştırmanın; *anlatı çözümlenmesi, sözcük anlambilim değerlendirmesi* ve son olarak *metafor kullanımının* konusu olmuş ve çeşitli dilsel veriler elde edilmeye çalışılmıştır.

Bayrav’a göre (1999) bir dilin yaratıcılığı ve olanakları iyi örülmüş edebiyat metinleriyle anlaşılabilir. Dilin yüzeysel yapısından derin yapısına geçişi “*dilbilim labirentinden edebiyat bahçesine*” geçiş olarak değerlendiren Bayrav şöyle demektedir: “*Gerçekten, dilin yaratıcılığını büyük yazarların metinlerinden daha iyi ne belirleyebilirdi? Büyük yazar, dilin olanaklarını zorlayan, ona yeni deyimler, yeni deyişler kazandıran kişi olduğuna göre, dilinin incelenmesi hem dilbilime, hem yazarın tanınmasına yardımcı olacaktır*” (s.48-49).

1.1. Problem Durumu

Dil, kişiler arası iletişimi sağlayan göstergeler dizgesidir. Günlük hayatta akla gelen ilk anlamlarıyla kullanılan bu göstergeler dizgesi, edebiyat dili içerisinde farklı bir boyut kazanır.

Yazar ve şairler, günlük konuşma dilinde farklı algılamalara ve çağrışımlara yol açmayacak bu göstergeleri dilin temel yapısını bozmadan, sanatsal bir ezgi, bir duyuş ve düşünüş oluşturmak gayesiyle hayal dünyalarının en ince ayrıntısına inerek “*yeni bir dil*” meydana getirirler. Chomsky’nin “*performance*” dediği (Aksan, 1999: 25) dilin bu bireysel kullanımıyla günlük dilde kullanılan kelimelerden hareketle farklı imajlar, sapmalar, imgeler, alışılmamış bağdaştırmalar, metaforlar ortaya çıkmaktadır.

“*Dil*” ve “*söz*” ayrımında “*dili söze çeviren*” edebi metinler, biçim ve içerik olmak üzere iki ana çerçevede, araştırmacılara yapıt üzerinde çalışma olanağı tanımaktadır. Biçim metnin “*yapı*”sını ve “*yüzey*”ini, içerik ise “*öz*”ünü ve “*derin*”ini yansıtır. Chomsky (2002), dile dair bu iki yapıdan bahsederken şöyle der: “*Harman’ın gözünde iki tür bilgi vardır: ne bilgisi ile nasıl bilgisi. Bir dile ilişkin bilginin ‘ne bilgisi’ olmadığı açıktır. Bu yüzden, ona göre, bunun bir ‘nasılı bilme’ sorunu olması gerekir*” (s.274). Yüzey yapının teorik ve “*ne bilgisi*”yle açıklanabileceğini belirten Chomsky (2002), derin yapının ancak “*nasılı bilme*” ile anlaşılacağını söyleyerek dilde asıl olanın “*anlam*” olduğunu anlatmaktadır denilebilir. “*Bir dilin üretici dilbilgisi, sınırsız bir yapısal betimlemeler kümesi saptar; bu yapısal betimlemelerin her biri bir derin yapıyı, bir sesçil tasarımılamayı, bir anlamsal tasarımılamayı ve başka biçimsel yapıları içerir*” (s.166). Yapı ölçütlerinde: kurgu ve dil kullanımı bakımından *koşutluk* ve *yineleme* aranırken, anlatım ölçütlerinde: anlam ve duyuş açısından *önceleme* ve *sapmalara* dikkat edilir. Anlatım ölçütleriyle şekillenen derin yapı, birtakım zihinsel işlemlerle (çağdaş terim bilgisiyle söylenecek olursa, dilbilgisel dönüşümlerle) yüzey yapıya bağlanır. Her dil, belirli bir ses-anlam bağıntısı olarak düşünülebilir(Chomsky, 2002: 36).

Dilbilim incelemelerinin birkaç şekilde yapıldığı bilinmektedir: *fonetik, fonoloji, biçimbilim, sözdizim, anlambilim*. Bir cümlede saptanılan birimlerin sözdizim düzeyindeki görevlerini aramadan önce, onları biçimbilim açısından nitelemek gerekir. Aynı yöntem anlatı incelemesinde de uygulanır. Birim denilen parçalar ya bir durum, ya bir nitelik, ya bir eylem gösterirler. Kısaca bir isim, bir sıfat, bir fiil görünümündedirler. İkinci işlem, anlatıda, sözdizim açısından yükledikleri görevleri belirtmektir. Böylece yapının şeması, iskeleti ortaya çıkar. Bir bir ele alınan yapıtlar üzerinde yapılan bu çalışma dışında, kuramsal olarak anlatıda kullanılabilir şemaları saptamak da denenmektedir. Modelleri sınıflayarak, bütün seçilebilecek düzenleri hesaplayarak bir anlatım gramerini gerçekleştirmek (Bayrav, 1999: 32).

Flaubert: “*Bir kitap karmaşık bir organizmadır... En basit görünen bir cümle bütün için sonsuz önem taşır, önceki sayfaları topluca belirtmeyi düşler çünkü.*” demektedir (Bayrav, 1999: 143). Dilbilimsel eleştirinin özelliği, anlatıyı cümle-üstü bir birim sayması ve onu cümle gibi incelemeye girişmesidir (Bayrav, 1999: 30). Metnin büyük bir cümle olduğu gerçeğiyle hareket edilerek dilsel veriler elde edilmeye çalışılır. Bir yazınsal eleştiri örneği olan bu çalışmada da en dikkat çekici husus Çador’un iyi tasarlanmış kurgusuyla tek bir cümle olarak algılanabileceği bilgisidir. Bütünden parçaya doğru ilerleyen çalışma, böylece en küçük “*anlamlı-derin*” birimden bütünü algılamayı amaçlamaktadır. Bayrav’ın da yukarıda belirttiği üzere, dil incelemeleri birkaç şekilde yapılabilmektedir. Eseri daha iyi anlayabilmek için gerekli olan “*anlatım grameri*”nin oluşması kapsamlı bir şema elde etmekle mümkün olmaktadır. Dilsel bir eleştiri olan bu çalışmada da inceleme metninin daha iyi algılanması amacıyla *biçimbilim, sözdizim ve anlambilim* araştırması yapılmış böylece anlatının iki bakımdan da (yüzey ve derin) anlaşılabilmesi sağlanmıştır. Çalışmanın ilk aşamasında anlatı çözümlenmesi verilmiş, ikinci aşamada metin içi sözcükler üzerinde durularak sözcük anlambilim incelemesi yapılmış ve son olarak da derin yapıya ulaşabilmek amacıyla metafor kullanımı araştırılmıştır. Dilbilimcilerin; *dil-söz, taslak-kullanım, dil-söz-söylem, sözce-sözceleme, anlatım-içerik, biçim-töz* vs. olarak ayırdıkları bölümlerden yola çıkılarak; *dil, taslak, sözce, anlatım* ve *biçimle* bir metnin aslı olan *söz-söylem, sözceleme, içerik* ve *töze* ulaşmak amaçlanmıştır.

Üç aşamada ilerleyen çalışmanın, yapılmış olan akademik çalışmalar arasındaki yeri, “*dilsel veriler elde etme noktasında*” henüz bu aşamalarla ilerleyen bir çalışmanın yapılmamış olmasıyla açıklanabilir. Yazın eleştirisi, göstergebilim, dilbilim, anlambilim, sözcük anlambilim vs. üzerine yapılan tezler incelendiğinde çalışmaların tek bir alanda ilerlediği; dilbilimin daha çok teorik (anlamın çok da önemsenmediği) araştırmalarla kullanıldığı, anlambilim üzerine birkaç tez olduğu, sözcük anlambilimde henüz herhangi bir çalışma bulunmadığı ve yazınsal eleştirinin daha çok Edebiyat Eğitimi alanında yoğunlaştığı görülmektedir. *Anlatı çözümlemesi, sözcük anlambilim değerlendirmesi* ve *metafor ve anlam* kullanımının incelendiği araştırma için üç aşamalı bir değerlendirmeden geçileceğinden, bu kapsamda bir tezin Türkçe ve edebiyat alanları için verimli bir çalışma olacağı söylenebilir.

Roman, şiir, hikâye, tiyatro gibi sanatın çeşitli dallarında birçok eser veren Murathan Mungan üzerine akademik anlamda yapılmış çalışmalara bakıldığında ise; eserlerinde, *kültür yapıları, cinsiyetçi gelenek, şiir ideolojisi, benlik anlayışı ve kendini gerçekleştirme, halk bilimi unsurları* gibi başlıkların incelendiği ve diğer çalışmaların *sahne sanatları* alanında yoğunlaştığı görülmektedir. Murathan Mungan’ın tüm eserlerinin en dikkat çeken özelliği olan “*dil*”i üzerinde ise müstakil bir çalışma bulunmamaktadır.

Murathan Mungan’ın Çador adlı anlatısının incelendiği bu araştırmada eserin “*iç dizge*”si verilmek istenmiş, bütünü parçalara ayırıp yeniden bir bütün elde etmeye uğraşmış, yüzey yapıdan derin yapıya geçilerek “*bireysel dil*” üzerinde durulmuş, eserdeki dilsel boyutlar betimlenmeye, dilsel göstergelerin edebî bir metin içerisinde ne şekilde edebî göstergeye dönüştüğü açıklanmaya çalışılmıştır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Dil, nesnelere anlığımızda oluşan kavramsal imgelerini başkalarının anlığında canlandırarak düşüncelerimizi iletmeye yarayan bir göstergeler dizgesidir (Guiraud, 1999: 40).

Wittgenstein, *“Dilimin sınırları, dünyanın sınırlarını gösterir.”* (Hadot, 2009: 37) demektedir. Dil araştırmacıları için bu söz, hem insan benliğinin sınırlarını hem de insan için *“dil”*den ibaret dünyanın sınırlarını anlamak bakımından güzel bir örnek oluşturmaktadır. Edebiyatla farklı dünyaların kapılarını aralayan şair ve yazarların yazınsal metinlerini incelemenin dilin ve içinde yaşanılan dünyanın da ufku genişleteceği söylenebilir. Yapılan bu çalışmanın ana gayesinin de Wittgenstein’in yukarıda belirttiği gibi, kullanılan dilin, okurun kendi dünyasının ve yazarın kurguladığı dünyanın sınırlarını belirlemek, bir edebiyat yapıtının okura sunabileceği olanakları göstermek olduğu açıktır.

Murathan Mungan, Türk edebiyatının yazınsal anlamda verimli ve Türkçeyi görünen anlamının en uzak noktasına ulaştırabilen yazarlarından biridir. Dili okurun zihninde yeniden kavramlaştıran ve ona orijinal bir form verip yeni anlam olanakları yaratan usta bir edebiyatçı olmasına karşın, gerek metinsel boyutta ve gerek dilsel anlamda kapsamlı bir çalışmaya konu olmamıştır.

Bu araştırmada, Murathan Mungan’ın üzerinde önemle durduğu ve eserleri içerisinde ayrı bir yerde konumlandığı *“Çador”* adlı anlatısı ele alınmış, metni oluşturan iki temel yapı olan yüzey ve derin yapı bakımlarından incelenmiş, *“sadece kendi düzenini tanıyan bir dizge”* (Saussure, 1998: 53) olan dilin, Murathan Mungan’ın imgelem dünyasında nasıl bir üst dil haline geldiği ve bu üst dilin Çador’da ne denli değişik ve alışılmamış imajlara, tasarımlara, farklı ve yeni çağrışımlara, güçlü metaforlara yol açtığı gösterilmeye çalışılmıştır.

1.3. Araştırmanın Önemi

İnsanları bir arada tutan, yaşamlarını düzene sokan, bireyleri toplumsallaştırma boyutuna taşıyan en önemli unsur dildir. Dil, insanın kendi varlığını ve varlığı dışındaki dünyayı anlamlandırmayı ve algılamayı sağlayan tek araçtır.

İletişimi sağlamak amacıyla yapılan günlük konuşma dilinde estetik kaygı yoktur. Günlük konuşma dilinin temelinde yükselen edebî dil ise normal dili de içine alan bir üst dildir. Yazar ve şairler konuşulan dili alarak yazınsal alandaki anlam ve çağrışımlarını genişletirler veya kelimeleri tamamen farklı bir boyuta taşırlar. Edebiyatçıların eserlerinde ortaya koydukları bu üst dil, “*dili açıklayan, dilden söz eden dil*” (Uçan, 2008: 31) şeklinde tanımlanmakta ve insan zihninde kelime somut anlamından çıkarak farklı ve orijinal bir boyut kazanmaktadır. Bu yeni anlam, okuyan ve dinleyende ruh coşkunluğu yaratmakta ve böylelikle “*dili açıklayan dil*” olan edebiyat, insan ruhuna nüfuz ederek asıl amacına ulaşmaktadır.

Dilin kendisini yenilemesi ve dil içerisinde farklı bir boyut kazanması, dilsel göstergelere verilen biçimle meydana gelmekte ve bu, eseri okur nezdinde etkileyici kılmaktadır. Duyguların özgün imgelerle okuyucuya aktarılmasında; metaforlar, semboller, mitler kullanılmaktadır. Böylece dilin dönüştürülerek sesbirimcikler ve anlambirimcikler düzleminde ele alındığı dilsel göstergelerle okura adeta yeni bir evren sunulmaktadır.

Gustave Guillaume “*dil dizgesindeki her şey devinim ve konumdur,*” demektedir. Özgün bir edebiyat metninin değerinin bu devinim ve konumlandırma ile açıklanabileceği söylenebilir. Biçimi ve içeriğiyle baştan sona mantıksal bir ağ ile örülmüş başarılı edebiyat metinleri, tıpkı bir “*puzzle*” olarak algılanabilmektedir. Yazınsal araştırmaların konusu olan bu metinler, yüzey ve derin yapılar bakımından incelenmekte, bir anlamda “*puzzle*” bozulup yeniden düzenlenmektedir.

Edebiyat metnini parçalara bölüp yeniden bir bütün haline getirme işleminde dilbilimciler, biçimsel ve anlamsal boyutun birbiri içerisinde incelenmesi gerektiğini belirtmekte ve ancak böylesi bir araştırmanın “*yazarın çabasını ya da ustalığını ortaya çıkarabileceğini*” anlatmaktadırlar. “Bir dile ilişkin bilgi, sonsuz bir tümce dizisi için derin ve yüzey yapılar karşılaştırma, bu yapıları uygun biçimde ilişkilendirme ve eşlenen bu derin ve yüzey yapıları anlam yorumlamasıyla bir sesçil yorumlama getirme becerisini gerektirir. Dilbilgisinin doğasına ilişkin bu kısa özet, ‘*bir dile ilişkin bilgi*’ nitelemesinin bir ilk tanımlaması olarak oldukça eksiksiz sayılabilir” (Chomsky, 2002: 52). Chomsky’nin de belirttiği üzere, bir dile ilişkin bilgi; yüzey ve derin yapıları karşılaştırma, ilişkilendirme ve anlamlandırma ile elde edilebilmektedir.

Göstergebilimcilerin ortak tutumlarını şöyle ifade etmek yanlış olmaz: Edebiyat metnini incelerken, olasılık ölçüsünde, nesnel olmak, öznel yargılardan, seçimlerden kaçınmak. Bu sonuca varabilmek için de atomistik yöntemden (tarihsel ya da tematik) yani bir ayrıntıyı, bir temayı seçerek metne o açıdan bakmaktan vazgeçip yazının bütünü ele almak. Metnin belirten yüzünü ilgilendiren gözlemleri elden geldiği kadar çoğaltmak, metnin yapısını, biçimini betimlemek, aynı zamanda da onu karşılaştırmak. Kısaca, yazarın çabasını ya da ustalığını ortaya çıkarmak (Bayrav, 1999: 22). Göstergebilim, dilbilim, anlambilim gibi dalların ortak bir mecra olarak anıldığı kabul edilirse, dilsel bir araştırma için Bayrav’ın vurguladığı gibi metni bir bütün olarak ele alıp incelemek daha kapsamlı ve tutarlı bir çalışma elde etmek noktasında yerinde bir adım olacaktır.

Bir metni anlama, anlamlandırma, yorumlama çabası işin içine girince nerede durulacağı her zaman belli olmayabiliyor. Başlangıçta kutsal metinlere odaklanan, sonraları alanını genişleterek edebiyat metinlerini de kapsamına alan hermeneutik yaklaşımın neredeyse tamamen bu sorunsaldan fıskırdığı biliniyor. Hermeneutik yaklaşım çeşitli metinlerin anlam katmanlarının aralanmasında, çoklu anlamların ele geçirilmesinde etkili olmuştur (Asiltürk, 2011: 360). Yazın araştırmalarındaki biçim ve içerik çalışmalarının ana gayesinin metnin okura sunmak istediği anlamı ortaya koymak olduğu söylenebilir. Yapıtın “*anlatmak istediği*” dünyanın, okurun kendi dünyasında anlam bulması, bir anlamda yapıtın kendini var edebilmesi demektir. Bu

anlamda yapıtların ancak okurlarıyla tamamlanabileceği ve “*anlamlı hale*” gelebileceği belirtilebilir.

Yapılan bu çalışmada, edebi metnin biçim ve içerik incelemesi yapılırken amacın yapıtın bizlere “*anlatmak istediği dünya*”yı anlamlandırmak-dile getirmek, yüzey yapıdan çok derin yapıyı görünür kılmak olduğunu tekrar etmekte yarar var. Çünkü dil incelemelerinde biçimsel araştırmalar her halükarda araştırmacıyı yapıtın ve yazarın dünyasını anlamaya itmekte ve bu da yüzey yapı çalışmalarının derin yapıyı daha iyi çözümlmek için bir araç olduğunu göstermektedir. Nitekim Porzig (2003), dil incelemelerinin “*ruhsal yaşantı*”nın anlamlandırılması çalışmasından ayrı düşünülemediğini şu cümlelerle belirtmiştir: “Dil gibi, gerek mahiyeti gerekse gerçekleşmesi bakımından tamamen ruh alanından kaynaklanan bir konu incelenirken, bu durumu hatırd tutmak özellikle yerinde olur. Nesnel realiteyi kavramadaki başarıları ne derece üstün olursa olsun, dil bunları ruhsal yaşantılardan hareketle ve onlara geri dönerek gerçekleştirir. Dilce biçimlendirmeyi araştırdığımız her yerde, onun dolaysız sebebi olarak ruhsal olaylarla karşılaşırız. Her dil ifadesinde bütün ruhsal güçlerin tamamı katılmış ve garip bir biçimde kavranılabilir olmuştur” (s.119).

Anlam her durumda iç ve dış dünyamızı tanımamızın, tanımlayabilmemizin odak noktasındadır. Sözel dilde de diğer iletişim türlerinde de simgeler aracılığıyla anlamlar değiş tokuş edilir. İnsanın zihinsel üretiminin odak noktasında da anlam bulunur. Bilinenlerden yola çıkarak yeni bilmeler oluşturmanın başlangıç noktası, düşünme işlevinin en önemli bileşeni olan anlamdır (Demir, 2007: 50). Araştırmamızın, Murathan Mungan’ın *Çador* eserini konu etmesindeki amacın tam da bu olduğu söylenebilir. “*Çoğul okuma*”lara olanak veren edebi metinlerin incelenmesi; dil ve edebiyat alanının merkezi konumundaki “*anlam*” konusuna sirayet etmekte, edebi metinlerin okura ulaşan kısmı olan “*anlam*”ın sorgulanmasıyla yapıtın “*anlam olanakları*” belirlenmekte ve bu da her anlamda yapıtı ve okurun “*dilsel dünya*”sını “*genişletmekte*”dir.

Çador anlatısının yazarı Murathan Mungan, kelimeler dünyasını kapalı ve örtülü tutan bir şair ve yazar olarak okurunu hemen tüm eserlerinde “*anlam olanakları*”yla genişletilmiş yeni bir evrene davet etmektedir. *Herhangi bir şeyin insan zihnindeki temsilini, yeniden yaratılmış suretini, bir hatırasını, geçmişe ait bir duygu ve düşüncenin izini* duygu metaforlarıyla harmanlayarak soyutlaştıran Mungan, Çador kitabını da baştan sona harflerle örülmüş ince bir imge olarak okurun önüne sunmaktadır.

Güçlü metaforlarla örülmüş bir eserdeki yüzey ve derin yapıların içini açmak, hem dilsel hem anlamsal açıdan *kişinin estetik ufkunu derinleştirmeye ve sahip olunan ön örgütleyicilerle daha karmaşık dil verilerinin alınmasına ve anlamlandırılmasına* katkı sağlamaktadır.

Metin çözümlemesi “*kuramsal bir temele dayanan bilişsel ve kılışsal bir etkinliktir*” (Öztokat, 2005: 11). Eğitim düzeyi, ekinsel birikimi ne olursa olsun her okur metne bir işlem uygulamakta ve bir işlemler bütünü olan metnin okunması, düzgülerinin okurca algılanması, metnin sunduğu kurguya okurun katılması ya da araya mesafe koyması gibi karmaşık bir süreç başlamaktadır (Öztokat, 2005: 26). Estetik değere sahip yazınsal ürünlerle karşı karşıya getirilen okuyucu/ öğrenci, derin bir sevgi yeteneği, bir ufuk, geniş bir bakış açısı yakalamakta ve yazınsal okumadan beklenen yararlarından birisi ve belki de en önemlisi olan “*öğrencinin duyuş ve algılayış özelliği edinmesi*” gerçekleşmektedir (Uçan, 2008: 67).

Yapılan bu araştırma, Türkçenin eğitimi ve öğretimi konusunda en önemli dört noktayı; *dinleme, konuşma, okuma ve yazma* yetilerini harekete geçiren “*dil*”in anlamlandırılması durumunu ve sembolik dilin bireyin bilişsel ve dilbilgisel sınırlarını genişlettiği hususunu gündeme taşımakta, Çador gibi “*soyutlaştırılmış dil*” ile yazılmış bir metnin biçim ve içerik olarak iki ana dilsel noktadan incelenmesiyle de ayrıca önem taşımaktadır.

1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları

Dilbilimsel metodlara bağlı kalınarak ele alınan bu çalışma, şiirleri ve düz yazılarıyla farklı ve özgün bir dilin kapısını aralayan Murathan Mungan'ın *Çador'daki anlatı dili*yle sınırlıdır.

Araştırma, üç aşamalı ilerlediğinden ve bu üç çalışma alanının genişliğinden ötürü gerek kavramsal bilgi sunumunda ve gerekse bulgular kısmında bazı sınırlandırmalara gidilmiş, *üç çalışmanın birbirinin açıklayıcısı ve tamamlayıcısı* olmalarına özen gösterilmiştir.

Çalışma konusu; *anlatı çözümlemesi, sözcük anlambilim değerlendirmesi ve metafor kullanımının açıklanmasından* oluşmaktadır. Araştırma; Murathan Mungan'ın *Çador* eserinin roman ve anlatı tekniğine göre incelenmesini, sözcük anlambilim başlıklarıyla metin içi sözcük değerlendirmesini, diğer bazı dilsel verilerin saptanmasını, anlatı metninin derin yapısının ele alındığı metafor incelemesini ve tüm bu başlıkların belli başlı temsilcileriyle verilen kavramsal bilgi sunumunu kapsamaktadır.

1.5. Varsayımlar

Çözümleyici yazın eleştirisiyle metnin derin ve yüzey yapılarının incelenmesi, bir edebiyat metninin edebî değerinin anlaşılması ve dilsel bir araştırmanın amacına ulaşması için gerekli ve önemlidir.

Harris, Lakoff, Chomsky gibi dilbilimcilerin belirttiği üzere, yeni yaklaşımlarla dil araştırmalarında yüzey yapı incelemelerinin derin yapı incelemelerine doğru ilerlediği, dizisel boyuttan dizimsel boyuta ve oradan da anlamsal düzeye doğru bir yol izlendiği görülmektedir. Metnin daha kapsamlı ve daha anlaşılır bir şekilde çözümlenmesinin yolunu açan yüzeyden derine doğru incelemeler, edebi eserlerin araştırılması konusunda akademik alanda daha öznel ve daha özel çalışmaların varlığına imkân tanımaktadır.

Edebiyat yapıtlarının derin ve yüzey yapı incelemelerinin akademik çalışma içerisinde bir arada yapılması, “*dilin olanaklarını*” göstermesi bakımından önemlidir. Yüzey ve derin yapıların, metnin biçim ve içerik açımlarının incelenmesi; göstergelerin dilbilimsel, mantıksal, ruhbilimsel vb. bakımlardan açıklanmaları sebebiyle *anlama ve anlatma becerilerinin* gelişmesini sağlamakta ve kişiyi bilişsel ve duyuşsal manada uyarmaktadır. Dilbilgisel anlamda dilin genişliğini gösteren yüzey yapıyla birlikte metnin özünü ve özgünlüğünü belirleyen derin yapının incelenmesi ve araştırılması, yazarı ve yapıtı anlamak noktasında da edebiyat ve dil eğitimi için gerekli olan değerli malzemeyi sağlamakta, “*yazın sanatı*”nın sanatçılar ve eleştirmenler-araştırmacılar tarafından daha ileriye götürülmesi amacına katkı sunmaktadır.

Çalışmada yer alan *anlatı çözümleme, sözcük anlambilim değerlendirme ve metafor kullanımı* incelemelerinin, metnin bütününe algılamak ve bir bütün olarak yorumlamak maksadına hizmet ettiği söylenebilir. Anlatının edebi bir eser olarak teknik incelemesinin yapılması, paragraflar, cümleler ve sözcükler üzerinde durulması ve tüm bunların bağlamının, birbirleriyle olan ilişkilerinin açıklanması; metni tanıma, görme, algılama, kavrama ve yorumlama gibi yazın yapıtları karşısındaki temel soruların cevaplanması bakımından önemlidir.

Yazarın yüzey yapı perdesinin ardına gizlediği, yapıtın “*özel alan*”ı olan derin yapı, yazın eserlerinin uzanabileceği ufku göstermesi açısından araştırmacılar için değerli bir alandır. Bu yüzden “*bir yerden başka bir yere götürmek*” anlamındaki metafor, yüzey yapıdan derin yapıya doğru ilerleyen bu çalışmanın da son inceleme konusudur. “*Gösterilen*”in ardındaki, yazarın kendi dünyasının imgeleriyle oluşturduğu ve ancak “*kavranılabilen*”, “*algılanabilen*”, “*görülebilin*” dünya, özgün ve yeni bir dil yaratmaktadır. Dildeki göstergelerin birleştirilmesi, bağdaştırılmasıyla oluşan bu yeni ve özgün dil, “*alışılmamış*” gösterge dizileriyle oluşur ve dilin daha anlamlı hale gelmesini sağlamaktadır. Dil göstergelerinin somut öğelere duygu, düşünce ve ruh yüklemesiyle meydana getirdiği bu girift, “*soyut*” ve günlük dilin sıkıştırılmış şekli sayılabilecek kapsamlı yapılar, okuyucunun anlama ve yorumlama gücüne hitap edip duyuşsal ve düşünsel olarak kişiyi olağandan daha ileri seviyeye götürmektedir.

Murathan Mungan'ın dili, sade fakat alışılmışın dışında ve imgeleme örülü bir dildir. Yazar Murathan Mungan, *gerçek dünyanın bir yansıması, sureti sayılabilecek, imgelerle örülmüş alışılmışın dışında bir dil* kullanmaktadır. Eserlerinde Türkçenin en arı irmağından beslenen Mungan, bu berraklık içerisinde benzetmeler, metaforlar ve sembollerle eserini cümle cümle derinleşen bir dil yapısına bırakmaktadır. Çador'un incelenmesi, dil içerisindeki yüzey ve derin yapı ile yazarın söz gücüne ulaşmayı sağlayacaktır denilebilir.

Murathan Mungan'ın, dilindeki farklılık ve orijinallik noktasında okuyucu, eleştirmen ve edebiyatçıların hemfikir oldukları Çador anlatısı, alışılmamış dil kullanımların 106 sayfaya sıkıştırılmış şeklidir. Mungan'ın Çador'daki örüntülü dilini açıklamak ve eseri biçim-içerik bakımlarından incelemek; ufak bir dil malzemesinin kendisini nasıl sayfalar süreceği bir çalışmaya açtığını, dil verilerinin insan zihninin duygular ve hayal dünyasıyla birleştiği noktasında nasıl daha etkili ve baskın hale geldiğini göstermek bakımından ilginçtir.

1.6. Tanımlar

Dil: Yeryüzünde çeşitli toplumların yararlandığı, büyü, olağanüstü, şaşılacak bir düzenin varlığını ortaya koyan; insana özgü, onun olağanüstü yaradılışına bağlı bir düzen.

Dilbilim: İnsan dilinin (tarihi-toplumsal-biçimsel) bütün görünüşleriyle ele alındığı bilim dalıdır.

Göstergebilim: “Gösteren”, “gösterilen” ve “gönderge” arasındaki ilişkilerin incelendiği bilim dalıdır. Gönderge, gösterge'nin işaret ettiği, yerini tuttuğu, temsil ettiği somut nesnedir, dil dışı gerçekliktir. Gösterge; iki yönlü, iki yüzü olan bir ögedir. Bu iki yönü sürekli olarak birbirini anımsatır, birbirini çağırır. Göstergenin birinci yönünü gösterilen (kavram) oluşturur. Bütünüyle sessel nitelikteki gösteren (ses imgesi) ise fiziksel anlamdaki ses değil, onun zihnimizdeki imgesidir; sessel izlenimdir. Sessiz okuma sırasında bile zihinde canlanır. Gösterenin görevi, kavramı belirlemek,

canlandırmak ve bozmadan, karıştırmadan aktarmaktır. Gösteren, dilbilimseldir, özel nitelikli bir simgeler dizgesidir, başka bir deyişle dili oluşturur. Göstergebilim, her türlü dilin işleyiş biçimini, göstergeler arasındaki ilişkilerle doğan anlamı yakalamaya, betimlemeye; ortaya konulan dilsel bir “*oyun*”un kurallarını, hangi kurallara göre bu oyunun oynandığını görmeye, dildeki, anlatılardaki “*yapı*”yı ortaya çıkarmaya, göstermeye çalışan bilim dalıdır.

Roman: Yazarın, tutkuları, töreleri ya da serüvenleri betimlemek suretiyle okurların ilgisini çekmeye çalıştığı düzyazı ile kaleme alınmış kurmaca öyküdür.

Anlatı: Zamansal bir ilerlemeye göre oluşmuş göndergesi bulunan metindir. Mantıksal olarak birbirleriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline getirilen iki ya da daha fazla olayın (ya da bir durum ile bir olayın) aktarılmasıdır.

Alışılmamış Bağdaştırma: Bağdaştırma, ister bir tamlama, isterse bir cümle içinde olsun birden çok birimin bir araya gelmesidir. Alışılmamış bağdaştırma, göstergelerin dinleyiciye, okuyucuya yansıttıkları tasarımların, imgelerin dışında, onların yanı sıra birçok tasarımların daha aktarılmasını sağlayan bir dil olayı(dır).

İmge: Sanatçının çeşitli duyularıyla algıladığı özel, özgün bir görüntünün dille aktarılışıdır.

Eleştiri: Ereği, bir edebiyat ya da sanat yapıtını her yönüyle inceleyip açıklamak, anlaşılmasını sağlamak ve değerlendirmek olan yazı türüdür. Eleştiri, bir yapıtı “*her yönüyle*” inceleyebileceği gibi, “*herhangi bir yönüyle*” de inceleyebilir. Eleştiri’nin bir de yalnızca özünü içeren dar anlamı vardır. Bu öz, tek sözcükle “*değerlendirme*”dir. Eleştiri; araştırma, inceleme, açıklama çalışmalarından, çeşitli bilimsel yöntemlerden yararlanarak ya da yararlanmayarak, nesnel olarak ya da öznel olarak yapılan “*değerlendirme*” işidir.

Çözümleyici Yazın Eleştirisi: Yazın sanatın bir dalıdır ve bir dil ürünüdür. Dolayısıyla yazın incelemeleri dilin sahip olduğu özelliklere yeni bir bakış açısı getirmektedir. Çözümleyici yazın eleştirisi, yazınsal metni oluşturan kurallar dizgesini keşfetme çabalarından oluşur. Anlatı metnindeki yüzeysel yapılardan yola çıkarak çeşitli dil kullanımlarının anlam ve etkisini nasıl belirlediğini göstermeye ve kurmacanın sözel yapılarını oluşturan detayları çözmeye çalışır.

Metafor: Metafor bilinmeyen şeylerin öğretilmesi için bir teknik, öğrenilen bilgilerin akılda tutulması ve hatırlanması konusunda geçerliliği kanıtlanmış bir araçtır. Mecazın bir türüdür. Nesnelere, hadiseleri diğer bir benzer nesneye, hadiseye geçmesi esasında mukayese ve tasvir edilmesi türüdür. Metaforda sadece mukayese edilen nesnenin ikinci nesneye geçen izi, belirtisi kalır. Metafor (analoji); bilinmeyen yabancılaşma çekilen bir olgunun bilinen, benzer olgularla açıklanmasıdır. Bilinen durum *kaynak*, bilinmeyen durum ise *hedef*dir. Hedefe ulaşmak için var olan kaynaklardan çağrışımlar yapılır. Analogiler bilişsel fikir ve kavramların öğrenilmesi ve geliştirilmesinde önemli rol oynar. Çok güçlü öğrenme ve öğretme aracıdır. Metafor kullanımı, genel olarak dünyayı kavramaya yardım eden bir düşünme ve görme biçimi anlamına gelir. Eğitimin iki temel ilkesi, bilinenden bilinmeyene ve somuttan soyuta gitmektir. Metaforlar soyut ilkeleri açıklarken somut örnekler kullanırlar.

Anlam: Sözcüklerin veya davranışların zihinde uyandırdığı izlenim. Bir sözcüğün belirttiği, düşündürdüğü (şey), mana. Bir önermenin, bir tasarımın, bir düşüncenin ya da yapının anlatmak istediği (şey). Dilbilim açısından sözcükler, bir ses topluluğu olmalarının dışında belli bir anlam yüklenmiş birimler olarak ele alınır. Hiçbir anlamı olmayan ses gruplarına sözcük denilmez. Sözcükler kullanılışlarına göre çeşitli anlamlar taşırlar. Sözcüğün anlattığı ilk ve asıl kavrama temel anlam denir. Öteki anlamlar, temel anlama (gerçek anlam, öz anlam) bağlandığı için buna kavram çekirdeği de denilir. Temel anlama bağlı olarak kullanım sonucu ortaya çıkan yeni kavramlara ise yan anlamlar, başka deyişle (mecazi anlamlar) denir. Yan anlamlar göz sözcüğünün çeşitli kullanılış biçimlerinden doğmuştur. Çağdaş anlambilim, sözcüğün anlam çerçevesini dört ayrı açıdan değerlendirmektedir: Temel anlam, yan anlamlar, tasavvurlar, duygu değeri. Bu sınıflamaya göre sözcüğün temel ve yan anlamlarından başka tasavvurlara ve duygulara bağlı anlamları da göz önünde tutulmalıdır.

Metin: Dil biliminde inceleme konusu olan kelimelerin veya sözlerin bütünüdür. Esas olarak, yazılı bir anlamlandırma biçimidir. Paragraflar bir araya gelerek metni oluştururlar. Metin, bir yazılı yapıtı oluşturan terimlerin, cümlelerin tümüdür. Yapıt ya da yapıt parçası diye tanımlayanlar bulunduğu gibi, bir yazıyı teşkil ve noktalama hususiyetleriyle birlikte meydana getiren kelimelerin bütünü, biçiminde tanımlayanlar da vardır. Metin, bir eseri oluşturan yapı özelliklerin bütünüdür. Metin, belirli bir iletişim bağlamında, bir ya da birden çok kişi tarafından sözlü ya da yazılı olarak üretilen anlamlı bir yapıdır. Metin çok farklı düzeylerde dille iletişimde bulunmak amacıyla cümlelerden oluşan, cümlelerle oluşturulan anlatma ve anlaşma aracıdır. Metnin oluşumunda sesten paragrafa dil birimleri kullanılır. Roland Barthes, nesnenin görüngüsel yüzeyi, yani amaçlı ve önceden mevcut bir anlam taşıyan tamamlanmış bir ürün olarak okunan yazı (örneğin birinin elinde tuttuğu kitap) şeklindeki “*yapıt*” ile metodolojik bir anlam alanı, yazar ile okuru birlikte özümseyen bir sürekli bir üretim olarak tanımladığı “*metin*” arasında ayrım yapar. Barthes’e göre, metin tek bir “*teolojik*” anlamı (bir yazar-tanrı’nın mesajını) serbest bırakan bir sözcükler dizilimi değil, hiçbiri özgün olmayan, çeşitli yazıların kaynaşıp birleştiği ve serpiştiği çok boyutlu bir uzamdır.

Edebî Metin: İnsanların iç dünyasında zevk uyandırmak ve onları etkilemek için ortaya konulan edebî yazılardır. Şair ve yazarlar bu etkiyi gerçekleştirmek için kelimeler üzerine yoğun ve derin anlamlar yükler, kimisi şekil açısından bunu yakalamak ister kimi de anlam açısından. Bir başka ifadeyle edebî metin, duygu düşünce ve hayallerin insanda heyecan ve hayranlık uyandıracak şekilde ve estetik bir yapı içinde söylenmesi ve yazılması ile oluşan edebiyat ürünlerine denir.

Özellikler:

- İşlenmiş bir dil ve anlatımla oluşur.
- İnsanda güzel duygular, hayaller ve zevkler uyandırır.
- İnsanın duygu düşünce ve hayallerini besler.
- Ait olduğu toplumun sosyal ve kültürel özelliklerini taşır.

Anlambilim: Anlambilim (semantik), anlamları inceleyen bilimdir. Dil incelemelerinin anlamla ilgili dalıdır. Anlambilim, dilde anlamların nasıl dile getirildiğini, çözümlmeyi ve açıklamayı amaçlar. Anlambilim felsefi ya da mantıksal ve dilbilimsel olmak üzere iki farklı açıdan ele alınabilir. Felsefi ya da mantıksal yaklaşım, göstergeler ya da sözcükler ile bunların göndermeleri arasındaki bağlantıya ağırlık verir ve adlandırma, düz anlam, yan anlam, doğruluk gibi özellikleri inceler. Dilbilimsel yaklaşım ise, zaman içinde anlam değişiklikleri ile dilin yapısı, düşünce ve anlam arasındaki karşılıklı bağlantı gibi konular üstünde durur. Anlam, dilbilim bağlamında söylemlerin ve yazılı metinlerin zihindeki çağrışımları olarak tanımlanabilir. Ancak bu tanım çoğunlukla eksiktir. Çünkü birçok kaynakta değişik tanımlamalar mevcuttur. Anlam bir bakıma niyet, değer, bilgi vb. pek çok kavramı karşılayan bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir başka deyişle göstergelerin anlamlarının ilişkin olduğu bilim veya teoriye anlambilim veya semantik denir. Bu anlamda gösterge denilince; görülebilen, duyulabilen ve iletişim halinde olan herkes için belli bir anlamı olan birimler anlaşılır. Semantik, Dilbilim'in alt alanı olarak dilsel birimlerin anlamlarının açıklanması ile tanımlanması ve karmaşık ifadeleri bir araya getiren durumlar ile uğraşır. Böylelikle cümleler ya da daha büyük birimler oluşur ve bu birimler iletişim sırasında etkili bir şekilde kullanılır. Dilbilim 2000'den fazla yıldır dilsel olguların açıklanması ve tanımlanması ile uğraşır; böylece Semantik'i de ilgilendiren yeni kuramsal bilgiler geliştirmiştir. Ayrıca anadil dersleri, dil eğitimi ve yabancı dil dersleri gibi alanlarda, bir sorunun tam doğru olarak ifade edilmesinde dilbilimsel bilgilerin uygulamalı kullanımına yönelik düşünceler de etkinleştirilir. Semantik; bilişim, mantık, felsefe ve sistem kuramı bakış açılarından sonuç çıkarır.

Dilbilimsel Anlambilim: Dilbilimin alt alanı olan Anlambilim, dilsel göstergelerin anlamını araştırır. Dilsel göstergeler ise sözlü ve yazılı biçimlerle ilgili olan bütün ifadelerdir. Bu bağlamda morfemler en küçük göstergelerdir. Daha büyük göstergeler kelimelerdir, bunu ise tümceler, cümleler ve metinler takip eder. Bütün bu birimler gösterge görevini yerine getirir. Aslında Dilbilimsel Anlambilim'in araştırma nesnesi morphem ve kelimelerdir. Anlambilim farklı perspektiflerden de yararlanır. Sözcük, Cümle, Metin ve İletişim düzleminde Anlambilim. Leksikografik Anlambilim sözcüklerin ve morfemlerin anlamlarıyla uğraşır. Cümle Anlambilim, daha büyük sentaktik birimlerin anlamlarının tek tek kelimelerin anlamlarından nasıl oluştuğunu araştırır. Bir cümlenin yorumu bu cümlenin sentaktik yapısının çözümlenmesine dayalı

olarak yapılmalıdır. Metin Anlambilim gerçek ya da varsayımsal olarak cümlelerin birleşiminin çözümlenmesi üzerinde yoğunlaşır. Söylem Anlambilim birbiriyle ilişkisi olan farklı kişilerin metinlerdeki düzeyi üzerine çalışmalar yapar.

Sözcük Anlambilim: Genel dilde sözcük olarak adlandırılan öğeleri, bunların türemiş ve başka öğelerle bir araya gelmiş biçimlerini anlam açısından inceleyen bir anlambilim dalıdır. Bu dal belli bir bağlamı hesaba katmadan sözcükleri ele alarak bir nesnenin, bir duygu, düşüncenin belli ses bileşimleriyle dile dönüştürülmesinde tutulan yol, bu bileşimlerin içerdikleri temel anlam ögesi, tasarımlar, duygu değerleri, yan anlamlar, sahne oldukları çeşitli aktarmalar, eşanlamlılık, eşadillik, teranlamlılık gibi konuları aydınlatmaya yönelir.

Yüzey Yapı: Metinlerin gözle görülen, somut ve biçimsel yanını ortaya koymakta, “gösteren” kısmını oluşturmaktadır. Edebi bir yapıtı meydana getiren paragraflar, cümleler, kelimeler, sesler ve bunlar arasındaki basit biçimsel ilişkiler eserin yüzey yapısını meydana getirmektedir.

Derin Yapı: Dilin, bitimsiz sayıda gramatik cümlenin üretilmesini olanaklı kılan temel mekanizması, grameri veya altta yatan mantığıdır. Metinde gözle görülen ve somut olanın ardındaki “gösterilen” kısımdır. Derin yapı, metinde “anlatılan”ın ardındaki anlam, anlatılanın algılanması ve kavranılmasıdır. Yüzey yapıyı meydana getiren dilsel ilişkilerin ardındaki güçlü anlam bağlantılarıdır.

Çoğul okuma: Bir yazın yapıtını kavramak için birden fazla okuma yönteminin devreye sokulması, yazın yapıtının çeşitli biçimlerde yorumlanmaya elverişli olmasıdır.

2. KURAMSAL BİLGİLER VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. KURAMSAL BİLGİLER

2.1.1. ÇÖZÜMLEYİCİ YAZIN ELEŞTİRİSİ

“ruhlar taş kesmeseydi, yerküre olmazdı.

ruhlar görülmek için taş oldular.

şimdi biz onların rüyasını görüyoruz.”

(şairin romanı, s.147)

Benveniste: *“Dil her şeyden önce bir sınıflandırma, nesnelere ve nesnelere arası ilişkiler yaratmadır”* der (Bayrav, 1999: 19). Dil, nesnelere olduğu gibi fikirleri, kavramları, tasarımları da *“dil kılığında bir varoluşa”* çevirme aracıdır (Demir, 2007: 49). *“Dil kılığındaki varoluş”*un diğer adı olarak tanımlanabilecek olan *edebiyat*, dili işleyerek, değiştirip dönüştürerek dilden meydana gelen yeni bir dünya yaratır. Bu dilden oluşturulan yeni dünyanın tanımı ve anlatımı da yine dil yardımıyla ve dil sayesinde.

Dili işleyen *“edebiyat”*ı tanımlayıcı olarak ileri sürülen nitelikler:

- a) *tutarlılık (coherence)* yani bölümlerin kendi aralarında ve bütünle uyuşması;
- b) *metnin bir sonuca varması (cloture)*;
- c) *kurmaca olmasıdır* (Bayrav, 1999: 68).

Dilden oluşan bu bütünlüklü ve kurmaca dünyanın değerlendirilmesi ve yorumlanması da yeni bir edebiyat doğurmaktadır. *“Edebiyat bilimi, metnin taşıyabileceği bütün bildirimleri (ne de tek doğru bildiriye) ortaya çıkarmayı değil, sanat yapıtı bulduğumuz bir yazının sanat özelliklerini, sanatçının onu yaratırken bilinçle sürdürdüğü çabasını belirtmek amacını güder”* (Bayrav, 1999: 11). Bayrav’a göre nitekim amaç, yazarın sunduğu dünyayı olduğu gibi yansıtmak veya *“var olanlar”*ı

ortaya çıkarmak değil, olanın ardındakini göstermek, bir anlamda var olmayı anlatmaya çalışmak olmalıdır.

Bilge Karasu (2006), yapıtı meydana getiren sanatçıların, dilde olmayı, henüz söylenmemiş olanı anlattığını, nesnelere ve “görünen” dünyanın varoluşunu dile sağladıklarını şöyle ifade eder: “‘Dile getirmek’ Türkçe’nin övüneceği bir deyim. Yazarın çalışmasını, çabasını, birçok dile göre çok daha güzel anlatıyor. Yazarın yaptığı, bir şeyler ‘anlatmak’ değil; yazarın görevi olan, her şeyi olan dile, dilin ölçülerine, kalıplarına getirmek o ‘bir şeyleri’ dilin olanaklarına dayamak. O dilde söylenmemiş söylemek. Dilde olmadığı için varlığı da olmayan şeyi, dile getirerek var etmek” (s.161). Yazarın, yapıtında kelimelerden oluşturduğu bu *dilsel dünya*, kendisini meydana getiren cümleler bazında tutarlı, hikayesi bir sonuca varan ve “dil” ile kurulduğu için kurmaca bir dünyadır, yazarın kendi dünyasındaki kelimelerle var olan bir dünyadır.

Birçok metinde görüldüğü gibi, bir yazınsal yapıtta da dilbilimsel *ses, sözcük, tümce* düzeyinden, metnin bütünü oluşturduğu *tümce dizilerine, paragraflara, bölümlere* dek bütün teke tek öğeler, kendi aralarında işlevsel bir ilişkiyi paylaşırlar. Tek tek öğeleri aşan bu işlevsel ilişkinin bütünü, metnin iletisini oluşturur. Yazarın dile getirmek istediği dünyadır iletilen. Ancak, yazınsal metinde dile gelen bu dünya, nesnel deneylerimizin alanı olan gerçek dünyadan ayrıdır. *Sanat yapıtı*, bildik gerçek dünyanın yazarca yapılmış bir kişisel yorumudur. Bu kişisel yorumda yaratıcı düşgücünün, kurmacanın payı en az gerçek yaşantının payı oranında önemlidir. Bir okurun karşısındaki yazınsal metin, bu kendine özgü *yarı-düşsel dünyanın*, bu bireysel yaratının, ortak iletişim aracı olan dilde bir ölçüde nesnelendirilmesidir (Göktürk, 2002: 144).

Dil bir bütündür, bir örgenliktir. Bu bütünde her öğe değerini yalnız kendi nitelik ve biçiminden değil, aynı zamanda bütün içindeki yerinden ve bağıntılarından alır (Guiraud, 1999: 85). Yazınsal yapıtlardaki dilin kendi hikayesinden güç alarak tıpkı bir ağ gibi örüldüğü kabul edilirse Guiraud’ın cümleleri daha anlaşılır olacaktır. Yapıtlar olay veya durumun kahramanlarıyla, zamanları ve mekanlarıyla, anlattıkları veya anlatmak istedikleriyle bir “bütün”dür ve bütünü her bir parçası bir diğer parçasıyla

bağıntılı ve ayrılmazdır. İşte yapıtların asıl gücü ve başarıları bu ağın sıklığından gelmektedir.

J.Trier'e göre: Kavramlarımız *pazl* oyunundaki parçalar gibi hiçbir boşluk bırakmadan ve üst üste binmeden tüm gerçek alanını kaplar. Bundan ötürü de bir kavramın sınırlarında beliren bir değişiklik komşu kavramların ve bunun sonucunda da bu kavramları belirten sözcüklerin değişikliğe uğramasına yol açar (Guiraud, 1999: 89). Sıkı örülmüş metnin her bir birimini *pazl* oyununun parçaları gibi kabul eden Trier, metni oluşturan göstergelerin birbirleriyle nasıl bir ilişki içerisinde olduklarını da açıklamış olur. Birbirinden bağımsız ve kopuk düşünilemeyecek olan metne ait birimler, anlamlarını ve tamamlanmışlıklarını da yine bu "*bütün*" ilişkisine ve ağın içerisindeki konumlarına borçludurlar.

Metin açıklaması, düz anlamda, metnin anlaşılmasını engelleyen ayrıntıların: Eskimiş, bilimsel sözcüklerin, belli olaylara, bilgilere, felsefe sistemlerine anırtmasıyla yetinir. *Metni yorumlama*, söylenenlerin arkasında saklanan bildiriye, görüşü, sanat anlayışını ortaya çıkarmaktadır (Bayrav, 1999: 49-50). Metin kendisini oluşturan biçimsel ve içeriksel yapısıyla bir bütündür. Bayrav, bu yüzey ve derin yapı alanlarını "*metnin açıklanması*" ve "*metnin yorumlanması*" olarak ele almış ve bir metnin "*anlattığı*" ve "*asıl anlatmak istediği*" gibi kavramların varlığına dikkat çekmiştir. Bilge Karasu da (2009) "Yaşamımız, sürekli bir okuma etkinliğidir. Bunu rahatlıkla söylerim. Ama bu bağlamda, okuduğumuz, yalnız, yazılı-basılı metinler değildir. Çok, çok daha fazlasıdır" (s.189) demektedir. Burada yapıt sahibi yazarın okuruna anlattığı dünyanın okunmasıyla elde edilenin "*metni açıklama(yüzey yapı)*", okunulunun yalnızca yazılı olan değil, tüm bir yaşam olduğu gerçeğiyle yazarın anlattığının ardına gizlediği dünyanın da "*metni yorumlama(derin yapı)*" olarak algılanabileceği söylenebilir.

Jean-Pierre Richard: "Bugün, edebiyatın, geleneksel eğlendirme, övme, süsleme görevlerini aşan ve yetkilere sahip olduğu görüşü benimsenmiştir. Kişisel varoluşun özünü yapan seçenekleri, takınakları, sorunları, onun açığa vurduğu öne sürülür. Kısaca, yazınsal yaratma bir deney, kişinin kendi üzerinde deney yaptığı öyle bir çalışmadır ki... yazar, onun yardımıyla kendini hem kavramayı, hem de, kurmayı dener" der (Bayrav, 1999: 57). Edebiyatın insan varlığına *dil* aracılığıyla ruh üfleme elbette

yalnızca yazar için değil, okuyan her okur için de aynı işlevi görmektedir. Okur, okuduğu her metinle kendi varlığı üzerinde düşünmeye yönelecek böylece edebiyatın nihai amacı olan “*insanı dönüştürme*” işlemi gerçekleşmiş olacaktır. Çünkü metin karşısındaki okur, onu okumadan önceki okurla bir olmayacaktır. Bilge Karasu (2009) şöyle der bu konuda: “Bir metin çeşitli öğeleriyle, çeşitli düzeylerde, çeşitli okurlara değişik şeyler verir, verebilir. Okur tek başına, ne kadar çeşitli öğeyi kavrar, ne kadar çeşitli düzeyde okursa bir metni, daha doğrusu okuyabilirse, başkalarının incelemelerinden, yorumlarından ne kadar usulca yararlanabilirse, yazarın yazısına o ölçüde yaklaşmış olur. Yazarı yargılayabilme olanağı da o ölçüde artar. Bir metni okumuş okur, onu okumadan önceki okur değildir artık. Yargısı da bunun etkisini duyacaktır” (s.158).

Yazınsal eleştiriye 1966’da *metinlerarasılık* kavramını kazandıran Julia Kristeva’ya göre bir metni oluşturan sözcüklerin içinde başka sözcükler, yazınsal metinlerin içinde ise başka metinler vardır (Erden, 2010: 69). Yazarın okura sunduğu *yeni dünya* içerisinde okurun kendi dünya algısına göre yorumladığı metinle birlikte, metin içerisindeki başka metinler ortaya çıkacaktır. Sözcüklerin başka sözcüklere, metinlerin başka metinlere açılması okurun çeşitliliğiyle çoğulluk kazanmakta, dilin ve edebiyatın insan yaşamındaki “*kurgusalılığı*” da işte tam da buradan kaynaklanmaktadır. Metin, her okurun kendi hayatıyla birleştiğinde ancak “*gerçeklik*” kazanmaktadır.

Bir menteşe gibi düşünün metni; bir yanına yazar, bir yanına da okur yapışmış olsun. Yazarla okurun aracısı, bağlayıcısı olsun metin... Gözünüzün önüne, böyle bir şey getirmek istiyorum. Birbirinden kolay kolay ayrılamayacak üç varlığı, ayrı ayrı şeylermiş gibi ele alırken daha az yanıltıcı olabilmek için... Çünkü yazı yazan kişi, yazılan yazı, yazıyı okuyan kişi, öyle uslu uslu sıraya girecek gibi değiller... Yazar, tektir. Metin de tektir; ister edebiyat ya da edebiyatlar tarihi içerisinde ele alınsın, ister yazarının öbür yapıtları arasında ele alınsın... Ama okur, sınırsız bir çoğulluk olarak çıkar karşımıza (Karasu, 2009: 167). Yazarın ve metnin sınırları karşısındaki okurun çoğulluğu, metni sınırsızlaştıran en önemli etmendir.

Bilge Karasu (2009), okurluğun bir *birikim* işi olduğunu söyleyerek metni layığıyla anlamlandırmanın buna bağlı olduğunu vurgular. Ona göre okumaların rastlantısal niteliği, bu noktada büyük önem kazanır. Bir sonra okunan kitap, bir öncekinin, ondan önce okunmuş kitapların (kuramsal olarak, ondan önce okunmuş kitapların hepsinin) sağladığı birikimin üzerinde okunmaktadır. Birikim, elbette, yalnız o güne dek okunmuş kitaplar değildir; o güne dek *yaşanmış her şeydir*. Yaşama ile kitap okuma arasındaki alışverişin oluşturduğu birikim de gelir katılır bu hesaba... Aynı kitaplar aynı sıra içinde okunsa bile, bu okumaların tıpatıp aynı birikimler üzerine gelip oturması olasılığı pek azdır. Her okurun okuduğu, tıpatıp aynı olmayacaktır; değişik bir boyutta ise, her çağ, aynı metne, değişik yorumsal katkılar getirebilecektir. Okur, kendi okuma tarihi içerisindeki boşlukların az ya da çok farkındadır; bunları doldurmakta az ya da çok başarılı olabilir; ama hangi okur ömrü, istenmeyen boşlukların eksiksizce doldurulmasına yetebilir ki? Okur, *ayıklama*, *öğrenme*, ya da, *seçme* süreçlerinde ne kadar “*usta*”laşırsa, okunması gerekenler karşısında *okur kişiliğini* kurmakta biraz daha başarılı olacaktır, olsa olsa... Metinler arasındaki sayısız *yansıtma* ya da *gönderme* yollarından kendi seçtikleri üzerinden ilerleyecektir. *Okurluk*, iki işin üst üste bindirilmesidir: Temel evre, imlerin tanınıp okunabilmesi, belli bir imler dizgesi içerisinde ustalaşmak, dizgeyi “*özümlemiş*” olmak. Anlamanın, hız kazanmanın temeli bu evrede atılır. Anlama, hız bakımından ulaşılabilecek bir alt eşikte başlar; üst eşğin yavaş yavaş ilerletilmesi, okurun verimini arttıracaktır. Bu evreyi aşınca, okunulana anlamak, yorumlamak, *okunanı üretim kaynağına dönüştürmek* ile uğraşılana girilir (s.187-188).

Bir kurmaca metni *okumanın*, *incelemenin* ve *yorumlamanın* hoşça vakit geçirme, içindeki anlamları çözmeye bir fikirden yararlanma, bilgi edinme ve daha iyi bir okuyucu olmak için deneyim edinme gibi amaçları olabilir. Bütün yazınsal metinler farklı yorumlara açıktırlar ve hiçbir zaman bir kısa öykünün tek bir doğru yorumu yoktur (Erden, 2010: 28). Yazar metin içerisinde birçok bildiriye okura aktarır, okur o bildirileri çözer, yenilerini üretir veya yok eder. Karasu (2009) okurluğu, *yazarın emeğine kendi emeğini katmak* (s.183) olarak tanımlamaktadır. Bu anlamda yazarın yorumuna okur daima kendi yorumunu katacak ve metin ancak bu şekilde tamamlanacaktır.

Whitney; İnsan konuşmasının çeşitliliği, tek başına bile “*ruhun gücünün anlaşılması, konuşmanın açıklanmasını gerektirir.*” kesinlemesi için yeterli bir engeldir (Chomsky, 2002: 40) demektedir. Metin karşısındaki her bir okurun kendi ruh dünyasıyla algılayacağı yazın yapıtı da tıpkı konuşmanın çeşitliliği gibi yazarın dilini çoğullandırmaktadır. Metnin karmaşıklığı, bildirilerinin doğru okunup okunmadığı da Karasu'nun “*birikim*” dediği, ancak okurun kendi yetkinliğiyle gerçekleşmektedir.

Erden (2010), kısa öyküde okura çözmesi için bırakılmış asıl bölümün “*anlatılmamış olan*” kısım olduğunu, simgesel ve metaforik alanın okurun duyuş ve düşünüşüne bırakıldığını söylemektedir. Friedman'a göre kısa öyküde başlangıç ve sonuç birbirine yakın oldukları için her tümce ayrı bir önem taşımakta ve dikkatli okunmayı gerektirmektedir. Öykünün sonucunu karmaşıklaştıran tümceler iki farklı özelliğe sahiptir:

1. *Yoğunluk*: Sözdiziminin bir görünüşüdür. Sözcük öbekleri ve tümcelerin sıklığıyla ilgilidir.

2. *Yeğlilik*: Söyleyimin (sözcük seçiminin) bir görünüşüdür.

Poe, kısa öykülerde *süreklilik*, *tekrar* ve *gerilim* gibi unsurların gerekliliğini savunmaktadır. Ona göre sanatçının yarattığı ürün vurgulanmalıdır. Bu işi de, ancak, yazarın *yardımcı yaratıcısı* olan, öyküde yazarın yaratmayı amaçladığı etkiden tam anlamıyla tatmin olma görevini yerine getiren *okuyucu* gerçekleştirir. Shaw, kısa öykünün başarısının yazılmamış ya da yazılamamış olanların okuyucuya aktarılmasında yattığını söylemektedir. Yazar sanatının getirdiği kimi sınırlamaları da kısa öyküsünde ulaşmak istediği amaç doğrultusunda özgürce kullanmaktadır. Kısacası öykü yazarı dar sınırlar içinde özgürlüğünü dilediğince kullanma hakkına sahip bir sanatçıdır. Kısa öyküde yazar yazmadığı ya da yazamadığı şeyleri metnin derin yapısında bulunan *simgesel alt yapılar*la ifade eder. Bu simgesel alt yapıların içinde okur tarafından çözülmesi gereken *gizler* vardır. Rohrberger'in belirttiği üzere, okuyucunun okuduğu öyküden tam anlamıyla tatmin olabilmesi için, öykünün derin yapısında bulunan bu simgesel alt yapıların okuyucunun zihninde bir dizi sorular yaratması ve okuyucunun kendisinin de bu soruları okuma esnasında ya da okuması bittikten sonra yanıtlaması gerekmektedir. İşte ancak bu işlemler tamamlandıktan sonra okuyucu, Poe'nun da

vurguladığı gibi, yazarın “yardımcı yaratıcısı” ve öyküdeki anlamların ortaya çıkarılmasına yardım eden *aktif katılımcı* olur (s.36-37-38).

Anlam değişir: çünkü mantıksal ya da anlatımsal amaçlarla bir kavrama bilinçli olarak bir ad verilir; nesnelere adlandırılır. *Anlam değişir:* çünkü çağrışımlardan biri ikincildir (bağlamsal anlam, anlatımsal anlam, toplumsal değer) ve yavaş yavaş temel anlama doğru kayarak onun yerini alır; anlam evrim geçirir. İlk durumda bireysel, bilinçli ve kesintili bir değişim görülür; ikinci durumda ise toplumsal, bilinçsiz ve aşamalı bir değişim gerçekleşir. Sözcüğün anlamıyla değerlerini oluşturan anlamsal çağrışımların yapısındaki bir değişiklikten doğar her iki durum da (Guiraud, 1999: 67). Anlamın bu değişkenliği yukarıda da belirtildiği üzere okurların yaşantılarındaki farklılıktan kaynaklanmakta ve yazarın birincil ve ikincil anlama yüklediği bildiriler temel anlam ve çağrışımsal anlam gibi anlamlamalarla kendini var etmektedir. “İçerikle biçimin birbirinden ayrılamayacağını, yapının bir bütün olduğunu savunanların başında Leo Spitzer gelir. Edebiyat metnini tarih ya da özyaşantı bilgileriyle aydınlatılacak bir belge durumundan kurtarıp, onu bir sanat yapısı, *biçim ile içeriğin uyuşumu* olarak değerlendirmek gerektiğini, *metin yorumu* başlığını verdiği yazılarında kanıtlamaya çalışır” (Bayrav, 1999: 25). İçerikle biçimin ayrılmazlığı, yazarın okuyuculara anlattığı ve anlatmak istediği iki evren olan “*temel*” ve “*çağrışımsal*” olanın da ayrılmazlığını göstermektedir. *Anlam evrim geçirir*, fakat bu evrim elbette yazarın bilinçli çabası sonucu oluşan anlam katmanlarıyla okurun dünyasında hayat bulur.

Yazın, kim olduğu bilinmeyen anonim bir topluluğa hitap eden bir tür sözel kompozisyonudur. Erden (2010), yazınsal anlamı oluşturan birbirinden farklı üç görüşü şöyle açıklamaktadır:

1. *Amaç-merkezli görüşe göre yazınsal anlam yazarın dil kullanımıyla neyi kastettiğidir.*

2. *Geleneksel görüşe göre yazınsal anlam tümcelerinin geleneksel yapısal dilbilimine göre yorumlanmasıdır.*

3. *Yanıt-merkezli görüşe göre yazınsal anlam okuyucunun okuduğu metne gösterdiği tepkinin kendisidir.*

Peterson, okuyucunun okuduğu yazınsal metindeki anlama birbirlerinden farklı iki biçimde yaklaştığını belirtmektedir:

1. *Okuyucunun yazınsal metni sözel olarak anlaması*: Okuyucu yazarın iletilerini tekrar düzenler ve yazarın ifadeleriyle neler anlatmak istediğini geleneksel görüşün önerileri doğrultusunda değerlendirir.

2. *Okuyucunun yazınsal metni kendi açısından değerlendirmesi*: Okuyucu yazınsal metnin kendisine yön vermesi doğrultusunda bir tavır geliştirir, diğer bir deyişle, yanıt-merkezli görüşün önerileri doğrultusunda yazınsal metne bir tepki verir ve ona yorum yapar (s.86-87).

Starobinsky, kah *bilimsel*, kah *yazınsal* olmayı amaçlayan ve her iki durumda da tek yanlı seçimin getirdiği güçlüklerle karşılaşan eleştirinin çilesinden söz eder (Bayrav, 1999: 47). Biçim ve içeriğin ayrılmazlığı, temel ve çağrışımsal anlamların birbirini takip ederek vücut bulmaları ve birbirlerinden farklı yorumlanamayacağı; yazınsal metinler üzerinde yapılan araştırma ve incelemelerin de bu çerçevede ilerlemesi gerektiğinin göstergesidir. Dilbilimcilere göre yazınsal yapıtlar üzerine *teorik-nesnel* bir çalışma yapmak onu bilimselleştirerek yazınsallığını yok etmekte, yalnızca yorumlanarak yapılan *öznel* eleştiri de yazarın emeğinin ve çabasının gösterilmesi noktasında edebiyat dünyası açısından eksiklik arz etmektedir.

Bayrav (1999), yazın yapıtları üzerine yapılan nesnel eleştiriye inancı sarsan olguların başında, yazının birçok okunuşlara yol açmasının geldiğini söyler. “*Çoğul Okuma*” olayının varlığının inkâr edilemeyeceğini, bir yapıtın çeşitli biçimlerde yoruma elverişli olmasının değerinin en belirgin kanıtı sayılması gerektiğinden bahseder. Bir sanat yapıtının değişik dönemlerde ya da değişik açılardan bakıldığında, değişik bildiriler sunduğu hem gerçek, hem kaçınılmaz bir olay. Edebiyat, *yazar ile okur işbirliği* üzerine kuruludur. Yazar, yayınladığı metne genellikle bir şey eklemeyi ise de (metnin son biçiminde diyelim) okur, onu kendi ruh haleti, ideolojisi açısından değerlendirmekte özgürdür. Bu ikili ortaklıkta, taraflardan biri, okur, sürekli yenilediğinden, yorumcu eleştirinin birbirinden ayrı açıklamalar sunması doğal karşılanmalıdır. Bu yorumlardan birinin ötekilerden daha doğru sayılmayacağı da

bilinir. Eleştirmenler, bir yapıtı açıklamak amacıyla ileri sürülen tüm yorumların, tutarlı iseler nesnel olduklarını söylerler. Öte yandan, bir edebiyat yapıtının çeşitli açılardan ele alınıp taranabileceği de bir gerçektir (felsefe, ruhbilim, estetik, sosyoloji, vb.). Kısacası, eleştirinin birçok düzeyi vardır. Bu düzeyler birbirinden kesin ayrılamazlar (s.10).

Bayrav (1999) eleştiriye, sanatçının yaratıcılığına katılmak, sanatçının bilinçli çabasını paylaşarak sanatını yakından tanımaya çalışmak (s.26) olarak tanımlamaktadır. “*Eleştiri*” sözcüğünün anlamı, Batı dillerindeki “*kritik*” (Eski Yunancadan) sözcüğünün anlamına eşittir: *Elemek*. Yani, doğru ile hatalı, güzel ile zevksiz, uygun ile uygunsuz yanları ayırmak (s.135). Baudelaire “*eleştiri bilim değil, yazarla eleştirmenin iş ortaklığıdır*” der (akt. Bayrav, s.139). Yapıtlar üzerine yapılan eleştiriler, yapıt eksenli yazar-okur birlikteliği olarak tanımlanmakta ve yazın eleştirisi alanında birçok araştırma-inceleme yöntemi bulunmaktadır.

Leo Spitzer her metne uyacak, şaşmaz bir anahtar yöntem önermez. Mekanik uygulamalardan kaçır. Eleştirmenin yolunu metinden bulacağına inanır. Yöntem konuya göre esneklik göstermelidir; biçim ve içerik uyumundan ise, hiç kuşku duymaz (Bayrav, 1999: 53). Eleştirmenler yazar-okur ikiliğinin değişkenliği yanında *değişmeyen* metnin üzerinde durmayı önerirler. Böyle bir eleştiri, yazarın öz-yaşam sorunlarından da, okurun kişisel tutumlarından da yeterince kurtulup, yazıyı betimlemeye çalışır, metnin içindekileri, bütünüyle yüze çıkarırsa, bu işlem, kuşkusuz, büyük değer taşıyacaktır.

Yazınsal metinlerin incelenmesinde ve eleştirilmesinde birçok yöntem kullanılmaktadır. Eleştiri alanındaki değerlendirme kuramları ve uygulamalı çalışmaları Özcan Başkan (2003) şu dört kümede toplamıştır:

1. *Gönderici / Yazar Açısından Eleştiri*: Buna göre, bir bildirişme durumunda önemli olan nokta, söz konusu bildirişiyi yaratan kişidir. Ortaya çıkan eser, yazarın duygularını dışı vuran bir üründen başka bir şey değildir. Söz konusu bildiriden yola çıkılarak, yazarın kafasının içine girilmeli, ne gibi bir tasarımda bulunduğu araştırılmalı ve ne gibi bir amaçlılık ile eserini kaleme aldığı irdelenmelidir.

2. *Bildiri / Eser Açısından Eleştiri*: Buna göre bir eser, yaratıldıktan sonra, artık yazarından bağımsız olarak bir benliğe kavuşmuş demektir. Ortada artık bir “bitmiş yapıt” bulunduğu göre, bu eseri yazarın kendisine bağlı olarak inceleme yerine, eserin kendisini, kendi için ve kendi içerisinde irdeleme yolu yeğlenmelidir.

3. *Alıcı / Okur Açısından Eleştiri*: Buna göre, bir bildiri, ancak karşı tarafça çözümlendiği zaman anlamı ortaya çıkar ve bir gerçeklik kazanır. Bir eseri değerlendirecek olan ve onu bir bakıma *yeniden kuracak* olan kişi, okurdan başkası değildir.

4. *Bağlam / Yaşantı Açısından Eleştiri*: Buna göre, gerek *bildirici/yazar*, gerekse *alıcı/okur*, aynı yaşantı ortamında bulunurlar. Bir edebiyat eseri, yaşamı ne ölçüde doğru olarak yansıtırsa, ancak o denli değerli sayılır. İşte bu yüzden de, bütün incelemeler ve değerlendirmeler, bu yansıtış oranına ve başarısına göre yapılmalıdır (s.224-225).

Dilbilimin bir alanı olan ve yazınsal olsun ya da olmasın, sözlü ve yazılı metinlerin incelenmesini ve eleştirilmesini ele alan bir yöntem olan *biçembilimin* yazın eleştirilmesine, yazın öğrencisine, yazar ve okuyucuya sunduğu yöntemleri Aysu Erden (2010) iki grupta toplamaktadır. Bu iki grup, biçembilimin temelde birbirleriyle ilişkili ancak birbirlerinden farklı görünen iki bakış açısını da ortaya koymaktadır:

1. *Biçimci-yapısal biçembilim*: Bir yazınsal metindeki anlatı yapılarını inceler ve metnin temelinde bulunan ve metni yönlendiren düşünsel yapı üzerinde yoğunlaşır. Bilimsel bütünlüğü ve tarafsızlığı hedefler.

2. *Eleştirel söylem biçembilimi*: İşlevsel dil kuramlarından yola çıkar, *kullanımbilgisi(edimbilim)*, *söylem çözümlemesi* ve *bilişsel bilim* gibi bilim dallarının yöntemlerinden yararlanır. Okuyucuyu eleştirel okuma konusunda eğitir, onun eleştirel okuma becerisini geliştirir. Tarafsız değil öznelidir. Böylece bir eleştirel okuma sonunda okuyucu sadece kendine özgü olan bir yorum yapar (s.106).

Yazın bir dil ürünüdür ve bir tür bildirişim kanalıdır. Erden (2010), yazınsal metinlere ilişkin üç ayrı yaklaşımdan söz eder ve bu yaklaşımları şöyle özetler:

1. *Dilbilimci ve yazınsal metin*: Dilbilimci yazınsal metinlere seçici gözle bakar. Dikkati yazarın ürettiği sözcelerin dilbilgisi yapılarıyla, tümce türlerinin incelenmesi üzerinde yoğunlaşmıştır. Dilbilimci bu dil yapısını yazarın metni üretme, okuyucuyu ise metni yorumlama yetisi açısından değerlendirir.

2. *Söylem araştırmacısı ve yazınsal alan*: Sözeylem araştırmacıları yazarın belirli bağlamlarda ürettiği ve durum bağlamına uygun düşen tümceleri geniş bir açıdan inceler. Sadece dilbilgisini değil, yazınsal metindeki sözeylemin gerçekleşmesine katkıda bulunan diğer dil dışı faktörleri göz önünde bulundurur. Bu dil dışı faktörler, büyük ölçüde yazar-okuyucu ikilisinin inanç ve ahlaki değerlerine bağımlı kalmaktadır.

3. *Yazın eleştirmeni ve yazınsal metin*: Yazar gerçek ya da hayali, dil dışı nesne ve olgulardan söz eder. Yazın eleştirisinin konusu dış dünya ile değil, yazarın dil öğeleriyle gerçekleştirdiği ifadelerle ilgilidir. Yazın eleştirmeni yazarın dış dünya ile ilgili yorumunu yorumlayan bir üst dil geliştirir. Diğer bir deyişle, yazın eleştirisi, birinci derecede bir dile uygulanan ikinci derecede bir dil, bir üst dil olarak ortaya çıkmaktadır. Bu iki dil arasında karşılıklı iletişim vardır. İşte yazınsal eleştiri bu karşılıklı etkileşim sonucu ortaya çıkan ve iki tür ilişki içeren bir etkinliktir:

- a) Eleştiri diliyle yazarın dili arasındaki ilişki
- b) Yazarın diliyle dünya arasındaki ilişki (s.107).

Lodge, çözümleyici kurmaca eleştirisine ilişkin yöntem ve yaklaşımları iki ana başlık altında şöyle özetlemektedir:

1. *Anlatıbilim ve anlatı dilbilgisi*: Yazınsal metnin temelinde yatan ve anlatı sözünü ve metni oluşturan kurallar dizgesini keşfetme çabalarını içerir.

2. *Sözbilim çözümlemesi*: Metindeki yüzeysel yapılardan yola çıkarak, bir öykünün dil kullanımlarının onun anlam ve etkisini nasıl belirlediğini göstermekle ilgilidir. Öyküde artık gibi görünen detayların aslında işlevsel olduğuna işaret eder. Bu nedenle de sözbilim çözümlemesi, öykünün sözel yapısındaki simgeselliği ve anahtar sözcükleri bulmayı amaçlamaktadır (akt. Erden, 2010: 108).

Yapısalcı yazın eleştirisi gösteren ve gösterilenden oluşan *gösterge* kavramını çağdaş dil çalışmalarına ilk kez getiren ve betimleyici ve yapısalcı dilbilimini başlatan Fransız dilci Saussure'ün dil inceleme yöntemlerinden büyük ölçüde etkilenmiştir. Yapısalcı yaklaşım dizgesel bir bütünün birbirine bağlı parçalardan oluşan *düzenli ve aşamalı bir topluluk* olduğunu kabul etmektedir. Dilin kendisi böyle bir *bütündür* ve dili incelemenin ve betimlemenin çok özel yöntemleri vardır. İşte bu yöntemler aynı zamanda dilin farklı ortamlarda üretilen çeşitli kullanımlarını incelemek ve betimlemek için kullanılır ve kullanılmaktadır. Yazınsal metinler bu dil kullanımlarından sadece biridir ve sanatsal değerlere sahiptirler. Bu tür metinleri oluşturan sözcükler, sözcük öbekleri, tümcecikler ve tümceler *çok özel anlamlar* taşırlar ve aşamalı olarak birbirlerinin anlamlarına katkıda bulunurlar (Erden, 2010: 20-21). Yazarı, yazınsal yapıtı meydana getirmesinden ötürü yapıttan, yapıtı yeniden kurması dolayısıyla da okurdan ayrı düşünmeyen yapısalcılık, bu anlamda metnin yazar ve okurun işbirliğiyle tamamlanacağını ve kendi içerisinde de her bakımdan bir bütün olduğunu savunmaktadır.

Yapısalcı görüşü benimsemiş olan yazın eleştirmenlerinden Roland Barthes yazınsal metinlerin incelenmesinde iki yaklaşımdan söz etmektedir:

1. *Yazar-Merkezli Yaklaşım*: Bu yaklaşımda okur yazınsal metni ya kabul eden ya da reddeden ciddi ama pasif bir tüketici konumundadır.

2. *Okur-Merkezli Yaklaşım*: Bu yaklaşımda ise, okur, yazınsal metindeki gösterenlerin (signifera) etkisi altına girer ve metni "*yorumlar*". Diğer bir deyişle, metnin içindeki "*çoğulu*" bulur ve onu değerlendirir. Barthes'e göre, bir yazınsal metnin "*çoğul*" olması, o metnin, gösterilenlerden oluşan bir "*yapı*" veya kalıp değil de bir bütün olması demektir. Çoğul bir metnin tek bir başlangıcı yoktur, tersine çevrilebilir ve o yazınsal metne pek çok noktadan giriş yapılabilir. Ancak bu giriş

noktalarından hiçbirisi ana giriş noktası değildir. Yazınsal metinde birbirleriyle iç içe girmiş sayısız anlam dizgeleri vardır. Bu olgu da araştırmacıyı ve okuru yorum düzlemine çıkarır (akt.Erden, 2010: 146).

Yine Barthes, *okur-merkezli ve çoğulcu yazınsal metinlerin değerlendirilme ve yorumlanma* aşamalarında aşağıda özetle belirtilen yaklaşımları önermektedir:

1. “Okuma” olgusu önemlidir çünkü okuyucunun metni en az iki kez okuması onun söz konusu yazınsal metni *dizgeselleştirme* gücünü geliştirecektir.

2. Özellikle, tek bir metin üzerinde yoğunlaşarak onu incelemek daha yararlı olacaktır. Böyle bir yaklaşım gerek araştırmacı gerekse okurun, o metnin yapısının bir “kalıp” olmaktan öteye geçmediği ve söz konusu metnin gereksiz ve önemsiz şeyler içerdiği gibi yanılgılara düşmelerini engelleyecektir. Dolayısıyla bu olgu da kuramsal bir değer taşıyacaktır.

3. Yazınsal metnin ana konusundan ayrılan ve metnin derin yapısında var olan *metniçi çoğulluğu belirleyen sapmaların* incelenmesi önem taşımaktadır.

4. Yazınsal metnin *derin ve nihai yapısını*, diğer bir deyişle, metnin yüzeysel yapısının altında bulunan derin yapıyı saptamak için o metni belirli bölümlere ayırmak yararlı olacaktır.

5. Yazınsal metin içinde belirlenmesi istenen özellikler şunlardır:

- a. Anlamlar
- b. Sözcükler aracılığıyla belirtilen gösterilenler
- c. Sözcüklerin ve gösterilenlerin çağrıştırdıkları ve betimleyici, izleksel, analitik, dinamik, tarihsel, işlevsel, yapısal ve ideolojik kavramlar (akt. Erden, 2010: 147).

Öte yandan, yazınsal bir metin olan kısa öykünün metindilbilimi çalışmaları çerçevesinde dizgesel analizi ise çok genel olarak şu açılardan ele alınabilir:

1. Yazınsal metin türünün (kısa öykü) özelliklerinin saptanması

2. Yazınsal metni anlamada kullanılan stratejiler (söylemin anlambilimsel stratejileri)

a. Anlam bütünlüğünü sağlayan kavramlararası bağlantılar: *bağdaşıklık*

b. *Büyük ölçekli yapılar*: okuyucunun metin içindeki konuların özüne ulaşmasını sağlayan yapılar

3. Yüzey yapı bütünlüğünü sağlayan *dilbilgisi ilişkileri*: bu tür ilişkiler sözcükler, sözcük öbekleri ve tümceler arasında bulunur ve bağdaşıklık olarak adlandırılır.

4. Yazınsal metnin içindeki bilgi dağılımı: *bilgisellik ve izleksel yapı* (Erden, 2010: 148).

Yapısalcılık, metni parçalara bölerek, parçaları yeni bir düzene göre birbirlerine yaklaştırarak ele aldığı nesneyi baştan kurmaya uğraşır. Roland Barthes'ın deyimiyle, her şeyden önce, bir *işlem yapma (active)* dir. Metni parçalara bölme, sonra onu yeniden kurma işleminden beklenen sonuç, nesnede önce fark edilemeyen, gözden kaçan yanları, anlamları açığa çıkarmaktır. Metnin çatısını kuran görevlerin bulunup düzenlenmesi bir gramer oluşturur. Yapısalcılık, böylece iki yönde gelişir: kuramsal tartışmalarla ve belli metinlerin bu kuramlar doğrultusunda incelenmeleri ile. Roland Barthes “*sanat, öykünülen nesnenin, bütün gerçekçi akımların ısrarla sürdürdükleri yargının aksine, tözünde değil, insanın onu baştan kurarken eklediğindedir*” der (Bayrav, 1999: 59). Yazarın anlattığı ile anlatmak istediği şeyin aynı olmadığını vurgulayan Barthes, eleştirinin iki basamaklı ilerlemesi gerektiğini, bunların birinin *kuramsal-biçim*, diğersinin de *içerik incelemesi* olduğunu belirterek, asıl önemli olanın “*insanın onu baştan kurarken eklediği*” olduğunu söyleyerek, metni yeniden yaratacak olan *okur-araştırmacıya* gönderme yapmaktadır.

Yeni eleştirisi, *cümle üstü* bir çalışmadır. Daha doğrusu ele aldığı cümle üstü bir yapıdır. Dilbilimde en büyük birim cümle sayılmasına karşılık (oysa dilbilimde bile cümlelerin en büyük birim olduğu görüşünü çürüten olgular vardır) edebiyat söylevi ele alır. Metnin bütününe inceleme yollarını arar. Metni birimlere ayırarak işe başlar. Edebiyat metninde anlamlı bir birimin belirten yüzünü saptamak önemli, ama, o oranda zor bir iştir (Bayrav, 1999: 28). Çağdaş eleştirinin ortak ilkesi: “*yapıt (sanat değerli yapıt) tutarlı bir bütündür*”, olduğuna göre, eleştirisi onun içindekileri bulup sergilemekle yükümlüdür (Bayrav, 1999: 56).

Eleştirmenler yazınsal eserleri yüzeysel yapılarında bulunan dil kullanımlarından yola çıkarak inceleyip eleştirirler. Yazınsal metinlerin yorumlanması söz konusu yüzeysel yapıları oluşturan tümcelerden başlar. Metnin anlaşılması peş peşe dizilen tümcelerin anlaşılmasına bağlıdır. Bir önceki tümce bir sonraki tümcenin anlamına katkıda bulunur (Erden, 2010: 14). Metnin içinde başka metinlerin, sözcüklerin içinde başka sözcüklerin olduğu aslında bir anlamda tam olarak budur. Metin, kendini oluşturan tüm parçalarıyla bir “*bütün*”dür. Birbirine bağlı yapıların bir araya gelerek oluşturdukları metin, metni algılama noktasında da yüzey yapıdan derin yapıya doğru yol izlemektedir.

Derin yapı anlam yorumlamasını ilgilendiren bütün bilgileri; *yüzey yapı* ise sesçil yorumlamayı ilgilendiren bütün bilgileri kapsar. Anlam bileşeni ile sesbilim bileşeni bütünüyle yorumsaldır. Derin yapılar için *anlam yorumlamaları*; yüzey yapılar için *sesçil yorumlamalar* vardır. Bu nedenle bir bütün olarak dilbilgisi, anlam yorumlaması ile sesçil yorumlamayı, sözdizimi bileşeninin derin ve yüzey yapı çiftini tanımlayan kurallarının aracılığıyla, birbirine bağlar. Bu tür bir inceleme, elbette, oldukça bütünleşik olacaktır; her bileşen, ötekilerin kendisine yüklediği koşullar açık olduğu ölçüde soruşturulabilir (Chomsky, 2002: 186).

Kurallara güven sarsılınca, izlenimlerin, çağrışımların ön plana geçtiği bir eleştirinin güçlenmesine şaşılmalıdır (Bayrav, 1999: 9). Dil ile ilişkisi göz önünde tutulursa, *yorum* denilen etkinlik, karmaşık, kapsamı geniş bir olgudur. Gerçekte, anlama denilen en önemli insan ediminin ilk aşamasıdır yorum. İnsan yaşamında yorumun niteliği ile anlama ediminin anlamı, değişik boyutlar gösterir. Söz gelişi, bir “*nesne*”nin yorumlanması ile bir “*yapıt*”ın yorumlanması, anlaşılması ayrı ayrı şeylerdir.

Bir yapıtın belirleyici özelliği, insan elinden çıkmış olmasıdır. Bir insanın yapıtından söz ederiz çoğunlukla. İnsan varlığının tarihsel niteliğinden dolayı, insanın yapıtının irdelenip yorumlanması, anlaşılması da karmaşık tarihsel bir süreçtir. Bir nesne ise, yapıt olabildiği gibi, doğal bir nesne de olabilir. Nesne sözcüğünü bir yapıttan, bir resimden, yontudan, romandan söz ederken kullanmak, önemli bir ayrımı ortadan silerek konuyu bulandırır; çünkü bizler, yapıtı nesne olarak değil, yapıt olarak görmek isteriz. *Yazın eleştirisi*, bir yapıtın, bir metnin üzerindeki insan damgasını, “*anlam*”ı, irdeleyip açıklamaya yönelik kuramlar ya da yöntemler belirlemek zorundadır. Anlamın bu açıklanıp irdelenmesi süreci, bir yapıtın anlamını “*anlamak*” edimi, yorumbilgisinin ana sorunudur. *Yorumbilgisi* anlamının, özellikle de metinleri anlamının bilgisidir. Doğabilimlerinin doğal nesnelere anlamak için kullandıkları yöntemler vardır. “*Yapıt*”lar ise bir yorumbilgisini, yapıtları yapıt olarak anlamaya yarayacak bir *anlama bilimini* gerektirirler. Hiç kuşkusuz, bilimsel çözümleme yöntemleri de yapıtlara uygulanabilir, uygulanmalıdır da. Ancak bu yöntemler uygulanırken, yapıtlar *sessiz, edilgin, doğal nesnelere* gibi işlem görmemelidir. Bir şiirin biçimsel çözümlemede elde edilen bütün *sesbilgisel, anlambilimsel, sözdizimsel, koşuksal sayı verileri*, bu tür bir çözümlemenin çerçevesine girer. Ancak şiir, bir yapıt, bir insan yaratısı olduğu için, bu verilerin saptanması ötesinde daha *incelikli, daha kapsamlı kavrama* süreçlerini, *tarihsel toplumsal kültür donanımına* dayalı bir anlama edimini zorunlu kılar. Yorumbilgisi, anlamının özellikle tarihsel *insansal nitelikli* bu süreçlerini betimleme çabalarından doğmuş bir alandır. Yazın incelemesiyle ilişkisinde yorumbilgisi, metin açıklamalarına yönelik işlemlerle yöntemlerin bütünü ötesinde, anlama sorununu yorum ediminin genel çerçevesi içinde görmeye çalışır. Böylece, yorumbilgisi iki noktada yoğunlaştırır çabalarını. Bunlardan birincisi, anlama yorumlama edimlerinin ne olduğu sorusuna kuşatıcı bir yanıt aramak, ikincisi de bir metni anlamının ilkelerini saptamaktır. Bir yazın metni yalnız kavramlarla tanımlanabilecek, ya da salt çözümlemelerle anlaşılacak bir nesne değildir. Bir sestir o, işitilmeyi gerektiren, ancak işitildiği zaman anlamını veren. Yalnız görsel bir kavrayış yetmez onu anlamaya, çünkü onun anlaşılması hem insansal bir olgu, hem de bilgi kuramıyla ilgili bir süreçtir. Yazın yapıtlarının anlaşılması, evrendeki varoluşumuzla ilgili daha köklü, daha kapsamlı anlama süreçleri üstüne temellendirilmelidir. Dolayısıyla yazın yapıtının anlaşılması, varoluş dünyasından bir kavramlar dünyasına, sayısal veriler dünyasına kayan soyut bilimsel bir anlama değildir. Yaşadığımız evrende, varoluş yaşantısının etkin olarak işe karıştığı bir tarihsel karşılaşmadır. Varolan insan ile, bir varlık konumunu simgesel olarak dile

getiren yapının karşılaşması. İnsan bilimleri adı altında anılan bütün bilgi dalları, nesnel metin yorumunun ötesine uzanan kapsamlı bir gücül anlam geçerliliği kazanır yorumbilgisiyle. İnsan yapıtlarının anlaşılması diye tanımlanan yorumbilgisi, dilbilimsel biçimlerle sınırlı salt düzeneksel yorumbilgisini aşar. *Yazın araştırması, doğabilimsel* nitelikli bir araştırmaya öykünemez. Ünlü Fransız görüngübilimcisi Maurice Merleau-Ponty'nin dediği gibi: “*Bilim birtakım şeylerin işleyişini açıklar, onlardaki yaşama kulak asmaz.*” Yorumbilgisel yaklaşım ise, olgucu yaklaşımların tersine, insan yaratısında, sanat yapıtlarında, *yaşamın sesini bulmaya, insan sesini yakalayıp irdelemeye yöneliktir* (Göktürk, 2002: 95-96-97).

Bayrav (1999), üslup yorumlarındaki başarının, metnin özünü açıklayacak orta paydayı bulmaya bağlı olduğunu söylemektedir. İlk okuyuşta değişik gelen her ayrıntı sonuç vermeyebilir. Gene de yapılacak iş okumak, metnin bütünü okumaktır. Çarpıcı gelen ayrıntıyı, başkalarıyla kıyaslayarak incelemek, bir sonuç çıkarmaya uğraşmaktır. Önseziyle seçilen ayrıntıya dayanarak öne sürülen yorumun değeri, metnin çeşitli kesitlerine ve bütününe uyum sağladığı görülürse kanıtlanmış olur. Bu yöntemde, işe başlarken, önseziyle izlenime büyük görev verilir, titizlikle yapılan denetlem ona bilimsel bir nitelik kazandırır (s.51). Öznel olan üslup yorumlamaları, metne ve yazarın varlığına, yani *söylenmiş olan ve söylenmek istenilene* titizlikle eğildiğinde başarılı olmakta ve bilimsellik kazanmaktadır.

Hjelmslev, dilde, *belirtiyi*, belirten ve belirtilene ayırmanın yetersizliğini göstermiş, belirteni de ikiye bölerek incelemeyi önermiştir. *Çağdaş eleştiri*, Hjelmslev'in sınıflamasını benimsemektedir. İçeriğin bir bildirisi ve bu bildiriye düzenleyişi, biçimin de bir tözü ve bu tözün de seslendirilmesi göz önünde tutulmalıdır, der. Eleştiri, söyleyişin de, içeriğin de biçimini incelemekle görevlidir. Bu sözlerden anlaşıldığına göre eleştiri, bir yandan içeriği, bir yandan dili kurallara bağlayan bir kuram olmaktan çıkmış, belirtilerin oluşturduğu dizgeyi, belirtilerin nasıl anlamlama sağladığını inceleyen dal olmuştur (Bayrav, 1999: 27). Bayrav, “*ne bilgisi*”nin değil, eleştirinin “*nasıl bilgisi*”nin edinilmeye çalışıldığı bir alan olduğunu söylemekte, bu da yine bir bütün olan metnin parçaları arasındaki bağların sorgulanmasının asıl eleştiri olduğunu göstermektedir.

Metnin birimleri metnin parçalarını, bu parçalar ise birleşerek tümcecikleri oluştururlar. Tümcecikler birbirleriyle bağlam ve yapı açısından ilişkilidirler. Erden'e göre (2010) okuyucu bir metnin parçalarını değerlendirirken şu özelliklerden yola çıkar:

1. Yazarın bilgi aktarma amacıyla yer yer değişiklikler olması
2. Sözcük öbekleri ve tümcelerin kurucu yapıları
3. Bir durum bağlamından diğerine geçişler (s.70).

Erden'e göre (2010) metinsel birimlerin doğalarını, yapılarını ve bunların arasındaki *anlambilimsel, işlevsel ve yapısal* ilişkileri anlamak ve incelemek gerekmektedir. Çünkü metinlerin yapıları *karmaşık ve aşamalıdır*. Metinlerin bu karmaşık aşamalı yapılarının incelenmesinde ve anlaşılmasında iki dilbilimsel alan 1980'lerin sonuna doğru büyük önem kazanmıştır. Bu alanlar şunlardır:

1. Metnin yüzeysel yapısını oluşturan tümcelerin de *yüzeysel yapıları* vardır. İşte bu tümce yapılarını oluşturan sözcük, sözcük öbeği, tümcecik gibi birimlere atfedilen anlambilimsel yapılar ve yorumlar.

2. Metindeki tümcecikler ile metnin daha büyük birimleri (tümce ve paragraf arasında var olan ilişkiler sonucu ortaya çıkan ve metin içinde bağdaşıklık olgusunu geliştiren *sözbilimsel yapılar* (s.70).

Coulthard, metinsellik olgusu ile ilgili yukarıda sözü edilen gerçeği şu şekilde açıklamaktadır: Metin *çizgiseldir* ama metnin içinde verilen bilgi çizgisel değildir. Dolayısıyla her yazar çizgisel olmayan iletisini anlaşılabilir çizgisel bir biçimde sunma sorunuyla karşı karşıyadır. Metinlerin içinde üç tür ilişkinin varlığından söz edilebilir. Bu ilişkilerin çözümlenmesi metnin anlaşılmasında önemli bir yer tutar:

1. *Sıralama ilişkileri* (daha ziyade anlatı metinlerinde görülür)
2. *Mantık ilişkileri* (anlatı metinlerinde geriye ve ileriye dönük sebep-sonuç ilişkileridir)

3. *Yantümceleme ve tümce içine tümcecik gömme ilişkileri* (yan tümceler kendilerinden önce gelen tümce parçaları hakkında detaylı bilgi verirler)

Mustafa ve Yeşim Aksan'ın Berruto'dan aktardıkları üzere metinler bazı özellikleriyle şöyle betimlenebilirler:

- a) herhangi bir dilsel ürün (ya da bildiri);
- b) bir tümce (ya da sözce) dizisi;
- c) bildirişim ortamında kullanılan dil birimi ya da
- d) biçimsel, soyut (derin) birim olabilir (akt. Erden 2010: 71).

20. yüzyılın başlarından itibaren *dilbilim, halkbilim ve insanbilim* alanlarındaki gelişmelere paralel olarak ortaya çıkan yazınbilimin en belirgin özelliği *çözümleyici* (yazınsal metinleri oluşturan kuralları keşfetmeye yönelik) olmasıdır. Aysu Erden, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri* (2010) kitabında bu konuya dair önemli kuramsal bilgiler sunmaktadır. Öyküler yazınsal metinlerdir. Öykülerde yüzeysel sözdizimi düzleminde bulunan dil ve yapı kullanımlarından (*sözcük, sözcük öbeği, tümcecik, tümce, paragraf*) hareketle, onların derin yapılarında yatan *amaç, tasarım, tek bir dramatik etki ve yaratıcılığa ulaşmak* olasıdır. Çünkü bir öyküdeki her sözcük, sözcük öbeği, tümce ve bunların çeşitli birimleri derin yapıda gizli ve yerleşik olan kimi anlamlara işaret etmektedir. Tabii bu işlemde Avrupa'da ortaya çıkan, *soyut ve bilimsel* olan yapısal eleştirinin payı çok büyüktür. Birimlerin belli kurallara göre bir araya gelerek dizgesel bir bütün oluşturduğundan yola çıkan yapısalcılık, bütünü oluşturan birimleri ve kuralları en büyüğünden başlayarak yeniden keşfedip sınıflamayı hedefler. Böylece kurallar sayesinde dizgeli bir bütün yeniden elde edilir. Yapısalcı eleştirinin doğasına açıklık getirmesi açısından, yapısal dilbilimin temelini atan Saussure'ün "*düzen*" kavramının bileşenlerine kısaca göz atmak yerinde olacaktır.

- a) *Bütün* (iç bağlaşıklık)
- b) *Birimler* (bütünü oluşturan birimler birbirleriyle karşılıklı bağlantılar örüntüsü içindedirler)
- c) *İlişkiler* (mantıksaldırlar)

Kısacası, *Çözümleyici yazın eleştirisi*, bir birimler ve ilişkiler bütünü olan yazınsal metni oluşturan iki ana öge arasında var olan mantıksal ilişkiyi saptama ve inceleme işlemlerini gerçekleştirir. Sözkonusu bu ögeler şöyle sınıflandırılabilir:

- a) Kurmacayı oluşturan *yüzeysel yapılar* (dil kullanımları)
- b) Yüzeysel yapıların gerisinde yatan *anlam, ileti* ve okuyucuda yaratılmak istenen *etki*.

Ancak, *yüzeysel ve derin yapılardan* oluşan bir bütün olan metin içindeki birimler ile metnin, söz konusu bu iki yapısı arasında var olan ilişkileri saptama işlemi sadece sözdizimi düzeyinde yapılacak olursa yazınsal anlatı metinlerinin yazınsal etkilerinin kaybolması kaçınılmaz olacaktır. Bilindiği üzere “...*bir sözcük ağza alınır alınmaz başka sözcüklere uzanır ve bir süreklilik kazanır... bu bir yaratma sanatı değil, anlama sanatıdır. Büyüleyici olan kendi güçleri değil, onların bir araya getiriliş biçimleridir.*” Sonuç olarak denilebilir ki, hedeflenen bu etki, ancak aşağıda belirtilen faktörler sonucunda ortaya çıkmaktadır ve bunların da öncelikle saptanması gerekmektedir:

1. Sözcük, sözcük öbeği ve tümceler arasındaki aşamalı ilişkiler
2. Dilsel birimlerin arasındaki ilişkilerle anlam, ileti ve etki gibi *derin yapı* bileşenleri arasındaki ilişkiler
3. Söz konusu ilişkilerin aşağıda sözü edilen koşullar açısından incelenmesi:
 - a) *Toplumbilim*
 - b) *Kültür*
 - c) *Yazarın kişisel dil kullanımı*
 - d) *Yazarın çoğul anlamlı iletileri*
 - e) *Yazarın duygu, düşünce, niyet ve kültür birikimi*
 - f) *Yazarın toplumdaki yazınsal konumu*

Bu tür bir eleştirinin okurun yazınsal metinlerle ilgili beğeni ve değerlendirme yeteneklerini geliştireceği de muhakkaktır. Dolayısıyla, *yazar-okur* ikilisi arasındaki etkileşimin temelinde yatan söylem biçemi (karşılıklı ilişki), okur açısından bakıldığında da şöyle ortaya çıkmaktadır:

- a) *Okurun toplum içi ilişkileri*
- b) *Okurun izlediği tutumlar ve kültür birikimleri*
- d) *Okurun beklentileri*

Sanatın bir dalı ve bir dil ürünü olan *yazın incelemesi ve eleştirilmesi* dilin sahip olduğu özelliklere yeni bir bakış açısı getirmekte ve katkıda bulunmaktadır. Burada dil ürünlerine ilişkin üç ayrı yaklaşıma değinmek yararlı olacaktır.

1. *Dilbilimci ve bildirişim olayı*: Dilbilimci bir tür bildirişim kanalı olan yazında kullanılan sözcelerin dilbilgisel yapıları ve tümce türlerini inceler.

2. *Sözeylem araştırmacısı ve bildirişim olayı*: Sözeylem araştırmacısı sadece dilbilgisi yapılarını değil, aynı zamanda, yazar-okuyucu ikilisinin düşünce, inanç ve ahlaki değerlerine bağımlı olan dil dışı faktörleri de inceler.

3. *Yazın eleştirmeni ve dil ürünü*: Yazın eleştirmeni yazarın dış dünya ile ilgili yorumunu yorumlayan bir üst dil geliştirmektedir. Dolayısıyla, eleştiri dili, yazarın diliyle dünya arasındaki ilişkiyi yorumlayan ikinci bir dil olarak ortaya çıkmaktadır.

Burada *çözümleyici kurmaca eleştirisi*yle ilgili yaklaşımları iki ana başlık altında toplayan D. Lodge'a da ayrıca değinmek yerinde olacaktır. Çünkü o, *anlatının yapısal bağdaşıklığı ile anlamın ayrılmazlığını* vurgulamaktadır.

1. *Anlatıbilim ve Anlatı bilgisi*: Anlatı metninin dil dizgesini yani metni oluşturan kurallar dizgesini sınıflar ve keşfeder.

Karakter: özne-nesne, gönderici-alıcı, yardımcı kişi-karşı çıkan kişi, vb.

Karakterlerin gerçekleştirdiği eylemler: çaba gösterme, ilişki kurma, terkedip geri dönme vb.

2. *Sözbilim çözümlemesi*: Anlatı metnindeki yüzeysel dil kullanımlarının onun anlam ve etkisini nasıl belirlediğini gösterir. Bu nedenle de, kurmacada artık gibi görünen detayların aslında işlevsel olduğunu göstermek için kurmacanın sözel yapısındaki sembolizmi ve anahtar sözcükleri bulmayı amaçlar.

Yapısalcı yazın eleştirmenlerinden Todorov'un okuyucunun öykülerle ilgili beğeni ve değerlendirme yeteneklerini geliştirmeye yönelik olarak önerdiği *çözümleyici eleştiri yöntemi* daha ziyade sözdizimsel düzeydedir. Bu öykü inceleme yöntemine göre öyküde *üç düzlem* vardır ve bunların *okuyucu ve eleştirmen* tarafından öncelikle keşfedilmesi gerekmektedir:

1. *İçerik* (anlamsal düzlem: konu)

2. *Yapısal birimler ve birleşimleri* (sözdizimsel düzlem) Bu düzlemde öykü düzenini oluşturan şu birimler öncelikle incelenmelidir:

a) Kişiler

- (a) Kişileri niteleyen özellikler
- (b) Kişilerin gerçekleştirdiği eylemler.

3. Öyküde özellikle kullanılmış sözcükler, sözcük öbekleri ve bunların işleyişleri (*sözel düzlem*) Bu düzlemde önermeler arasındaki ilişkilerin incelenmesi önem kazanmalıdır:

- a) Zaman içinde süreklilik gösteren ilişkiler
- b) Sebep-sonuç belirten mantık ilişkileri
- c) Belirli mekânlarda gerçekleşen ilişkiler (akt. Erden, 2010: 109-114).

Yazınbilimin en belirleyici özelliği, bir *çözümleyici yazın eleştirisi*, *çözümleyici kurmaca eleştirisi* ya da *bir eleştirel üst dil* oluşturmaya açık olmasıdır. *Çözümleyici yazın eleştirisi* yazınsal metinleri oluşturan kuralları keşfetmeye yöneliktir (Erden, 2010: 352). Metnin bütününe *bütüncül bir yaklaşımla* yaklaşan *çözümleyici yazın eleştirisi*, böylelikle edebiyat ve dil açısından *metinde oluşturulan tüm katmanları*

açıklamayı hedeflemektedir. Yazarı, metni ve elbette okuru eleştirinin içerisine katan bu eleştiri yönteminde *yazar-okur-metin* birlikteliğiyle yazınsal yapının bütünselliği daha fazla kavranılır olmaktadır.

Yazarın bitmiş saydığı, dolayısıyla yayımlanabilir saydığı yazı, elbette “*var*”dır. Vardır ama, oldukça soyut bir varlıktır bu. Yazar, metnin ilk okuru olduğuna göre de en azından bir ikinci okurun görmesiyle, okumasıyla, o metin var olmaya başlar. Somut bir varlık kazanır. Okuyanlar, işleyenler, yorumlayanlar, inceleyenler arttıkça da, o metnin varlığı pekişir (Karasu, 2009: 157). Kaygan dokulu metinler, okura ve yazın araştırmacısına şüphesiz sınırları pek çizilemeyen –diğer metinlere oranla- daha geniş bir dünya sunmaktadır. Bu dünyanın hem okur zihninde hem araştırmacıların çalışmalarında *hayat bulması, anlaşılması, yorumlanması, işlenmesi* metnin varlığını daha da pekiştirecek, girift yapısı her okumada kendisini daha da çözecek ve genişletecektir.

Dilbilimciler, yazın eleştirinin *yüze ve derin yapı* gibi iki ana düzeyde incelenmesi gerektiğini söylemekte, yazarın anlattığının ötesinde önemli olanın “*anlatmak istediği*” olduğu gerçeğiyle, yazınsal çözümlemelerde aslolanın *derin yapı çözümlemesi* olduğunu belirtmektedirler. Bayrav (1999), bu tür eleştirilerin “*ikinci düzey edebiyat*” olduğunu anlatmakta ve şöyle demektedir: “Yorumcu eleştirinin zevkli, ilginç yapılar verdiğini, bu yapıların, gerçekte ikinci düzeyde edebiyat olduklarını (dış dünyaya, gerçek yaşantıya iletme çabasında olmayıp başka yazılara dayanmaları nedeniyle ikinci düzey) söyleyen *çağdaş eleştiri, metnin yapısındaki olguları bütünüyle yüze çıkarmayı öngören* bir yöntemi, en azından, yanlış sorunların ortaya atılmasını önleyeceği için yararlı ve sağlam bulur” (s.11-12). Çok katmanlı açık metin dokularının okura ve araştırmacılara sunduğu bu “*çoğul anlamlama*” olanağıyla, metinlerin anlamının sonsuz bir devinim içerisinde olduğu bu yazınsal çağda, şüphesiz çözümleyici yazın eleştirisi gibi *biçim-içerik bütünlüğünde* içeriği öne çıkaran eleştirel yöntemleri daha önemli kılmaktadır.

Murathan Mungan'ın Çador anlatısının incelendiği bu araştırma da, çözümleyici yazın eleştirisi bağlamında ele alınmış, bu anlamda yüzey yapı incelemelerinden derin yapıya ulaşmak amaçlanmıştır. Erden'e göre (2010) *özümleyici yazın eleştirisi*, yazınsal metni oluşturan kurallar dizgesini keşfetme çabalarından oluşur. Bu yüzden de anlatı metinlerindeki *yüzeysel* yapılardan yola çıkarak çeşitli dil kullanımlarının kurmacanın *anlam ve etkisini* nasıl belirlediğini göstermeye ve kurmacanın sözel yapılarını oluşturan detayları çözmeye çalışır (s.132). Çözümleyici eleştiri, bir bütün olan metni parçalara ayırarak inceler ve *incelenen, açıklanan, işlenen, yorumlanan* bu parçalardan *yeni bir bütün* elde etmeye uğraşır.

2.1.2. METİN BİLGİSİ

“yerküre yazılmak için vardır.
biz yazmasak, o hiç olmayacakmış gibi gelmiyorsa bize,
ne önemi var onun da yazmanın da...”
(şairin romanı, s.218)

Çador anlatısının üç aşamada incelendiği çalışmanın *Metin Bilgisi* bölümü biçimden içeriğe doğru ilerleyen araştırmanın üç ana bölümünden ilkidir ve *anlatı ve anlatı çözümlemesi*yle ilgili kuramsal bilgilerin yer aldığı bölümdür. Bu bölümde *metin* ve *metinsellik* kavramları açıklanarak yazınsal bir metinde bulunması gereken ya da bulunması muhtemel özellikler kuramsal bilgilerle açıklanmıştır. Metin Bilgisi bölümünde *Doğan Günay*'ın “*Metin Bilgisi*” (2007) kitabı esas alınmış, başlıklar ve içerik ilgili kitaptan çalışmaya dâhil edilmiştir. Bulgular kısmında Çador eserinin anlatı kurgusunun incelenmesi sebebiyle metne dair kuramsal bilgilerin yer aldığı Metin Bilgisi bölümünün *Büyük Yapı ve Metnin Çözümlemesi* başlığı altında yer alan *Anlatısal Metinlerin İncelenmesi* bölümüne ayrı bir önem verilmiş, Günay'ın Metin Bilgisi kitabındaki başlıklara ek olarak birkaç başlık daha ilave edilerek temelde *Mehmet Tekin, Nurullah Çetin ve Şerif Aktaş*'ın roman inceleme yöntemi hususundaki görüşleri doğrultusunda bazı kuramsal bilgiler üzerinde durulmuştur.

2.1.2.1. Metin Kavramı ve Metinbilim

Metin (Lat. textus (dokuma) > texere: dokumak), belirli bir *bildirişim* bağlamında bir ya da birden çok kişi tarafından sözlü ya da yazılı olarak üretilen bir *dil dizgesi bütünüdür*. Metin, başı ve sonu ile kapalı bir yapı oluşturan dilsel göstergelerin art arda geldiği *anlamlı yapı* olarak tanımlanabilir. (...) Her metin, anlam bütünlüğü oluşturan *metin parçacıklarının* (tümce ve tümce değerindeki birliklerin) toplamıdır. İşte bu metin parçacıklarının birliği “*metnin içeriğini*” oluşturur. Yazınsal bir metnin anlamı da metnin yansıttığı varsayılan tüm anlamları vermesi amaçlanan biçimsel anlatımı ile içeriği arasında gidip gelen karmaşık bir edimdir (Günay, 2007: 44).

Dilsel açıdan metin, birbirini izleyen, sıralı ve anlamlı bütünler oluşturan *tümceler dizisidir*. Bu diziliş rastlantısal bir durum değildir, aksine yazar tarafından bilinçli olarak belli bir mantık sırasına göre, dilbilgisel ulamlara ve metnin işleyişine göre yapılmıştır. Dilsel göstergelerin düzenli ve tasarlanmış bir bütünü olan yazınsal metinler; duygu, heyecan, coşku, korku ya da insan ruhuna yönelik daha başka soyut değerleri yaratmaya ya da kullanmaya elverişli, anlam bakımından da çok zengin dilsel birimlerdir (Günay, 2007: 44).

Metin, onu oluşturan tümceler toplamından farklı, kendine özgü bir bütündür. Tümcelerden oluşan değil, *tümcelerle gerçekleşen anlamlı bir yapıdır*. *Tümce*, biçimsel bir dilbilgisinin temel taşı olarak kullanılacak kuramsal bir tabandır. Metin ise *dil dışı öğelerle kavranılabilen* bir birimdir. Yani tümce, dilbilgisinin bir birimi olarak ele alınabiliyorken; metin, *bildirişim işlevinin* göz önüne alınmasını gerektiren *devingen* bir süreç olarak düşünülür. Metin, dilin durağan bir birimi değil devingen bir sürecidir. Bir başka deyişle metin, hem (yazarın oluşturduğu) *ürün* hem de (okuyucunun okuma sırasında anlamlandırması bakımından) *süreç* olma özelliğini bir arada taşır. Tümce yalnız dilsel bir düzenleme içerir ve dilsel bir amacı vardır; hâlbuki metin, *bağlama* dönük bir düzenleme içerir. Metinle ilgili her şeyi kapsadığı düşünülen *metinsellik* kavramı ise temel olarak *tutarlılık* ile açıklanabilir. *Metinbilim*, metnin örgütleniş biçimini, onun bünyesinde yer alan *toplumsal*, *düşünsel*, *imgesel* ve daha nice yapıların belirlenimlerini inceler. Metinbilim, yazınsal iletişimin değişik düzlemlerde hangi aşamalardan geçerek geliştiğini, *okur ile yazar etkileşiminde* her birinin konumunun ne olduğunu ele alır (Günay, 2007: 45-52).

2.1.2.2. Metnin Yapısı

Metinler, kendi içlerinde yapılabilecek *tümevarım* ya da *tümdengelimsel* bir yaklaşımla incelenebileceği gibi, *metinler arası karşılaşturmalarla* da aynı yapıdaki metinlerle ilgili genel yaklaşımlar çıkarılabilir. Farklı biçimlerde inceleme olanağı bulunan metinlerde, yönetime dayalı her okumada tutarlı bir yaklaşım vardır. Her sanat yapıtı, dolayısıyla yazınsal ürün, görünür kıldığı ve ortaya koyduğu şeyin bir *alıcı tarafından anlamlandırılması* ile işlevini tamamlamış olur.

Her okuyucunun okuduğu metinle ilgili (*tutarlılık, genel yapı*), metinde sözü edilen şeyle ilgili (*konu, izlek*) ve metnin söyleme biçimi (*anlatım biçimi*) ile ilgili bir düşüncesi ve kanısı olur. Ayrıca, her metin (özellikle yazınsal metinler) genellikle okuyucuda bir heyecan uyandırmayı ve bazı duyguları ortaya çıkarmayı amaçlar.

Bir metnin yazınsal işlevleri üzerinde okuyucuları yoğunlaştırmak için, onu belirli bir yöntemle incelemek, daha ayrıntılı olarak okumak, yani *anlam oluşum aşamalarını ortaya koymak* gerekir. Metin açıklaması için bazı yaklaşımlardan söz edilebilir. Bunların bazıları metnin anlaşılmasına, birinci ve ikinci okumalarla metni açıklamaya yönelik iken (*betimleme, çözümleme*), bazıları da metnin anlaşılmasından sonra yapılacak tutumlara (*yorumlama, metinlerarası ilişkiler, özetleme*) yöneliktir.

Ayrıntılı bir okuma için en kesin yol üç aşamalı bir okuma edimi ile yapılabilir: *Betimlemek, çözümlemek ve yorumlamak*. *Betimleme*, cümleler arası ilişkileri ortaya koymadır. Birinci okuma ile metni dilsel olarak anlama ve tümceler arası ilişkileri belirleme aşamasıdır. *Çözümleme* ise, genel metin bağlamında yapılabilecek bir etkinliktir. Metnin anlam oluşumunu ortaya koyma, onu *eyleyenler, anlatı izlencesi, anlatısal yapı, izleğin belirlenmesi*, metinde kullanılan *simgeleştirmelerin anlamlandırılması* gibi *yüzeysel ve derin yapı* bakımından okuma aşamasını belirtir. Yazınsal metinlerin derin yapılarında bulunan, ama yüzeysel yapıda birden fark edilmeyecek olan düşünce akımlarını keşfedip onları betimlemek bu aşamada yapılacak olan *çözümlemeler* arasında sayılabilir. *Yorumlamaya* gelince, betimlemesi yapılan bir metinden yola çıkılarak; *toplumsal, yazınsal, tarihsel* ve başka genel kabul gören ölçütlere göre metni değerlendirmektir. *Çözümlemek*, metnin bütünlüğü içindeki *parça-bütün* ilişkileri bağlamında yapılabilir, ancak yorumlamak daha *geniş boyuttaki* bir incelemeyi zorunlu kılar (Günay, 2007: 65-67).

Bu aşamalara bağlı olarak, dilbilimsel yönden ve metin kuramları açısından Doğan Günay *metni çözümlemede üç yapıdan* söz eder:

2.1.2.2.1. Küçük Yapı ve Metnin Betimlenmesi

Betimlemek, daha sonra yapılacak çözümlenimin ve yorumlamanın üzerine kurulacağı, hareket noktasını oluşturacağı *sağlam bir temel elde etmek* için metin genelinde *nesnel* olarak bazı gözlemlerde bulunmak demektir. Tümceler arası düzenlemeyi ilgilendirir. Bu tür gözlemde bulunabilmek için metni, dilsel bağlamda ele almak ve *tümceler düzeyinde* onu değerlendirmek gerekir. Sağlam yapıdaki bir metindeki tümceler rastgele düzenlenmemiştir. Her tümce genel metin bağlamında başka tümcelerle, paragraflarla kısacası metnin bütünü ile ilişki içindedir. Her tümce metnin genel anlamından bir kısmını taşır. Bu nedenle de tümcelerin değerlendirilmesi ve aralarındaki ilişkilerin ortaya konulması betimleme açısından önemlidir. Tümceler arası ilişkilerin sonucunda da *metnin bütününe* ulaşılabilecektir. Tümceler arası *bağıntı, sözdizimsel özellikler*, metnin bölümlerini gösteren *belirleyiciler*, tümceler arası (bazen de metnin genelinde) ilişkilerle yorumlanabilecek *artgönderim ve öngönderimler, dilbilgisel zamanlar, tümce yapıları* (eksiltili yapı, sözlü dile uygun yapılar ya da özenli dil kullanımları), *anlatım özellikleri* (örtük anlatım, çıkarsamalar, sezdirimler), metnin genel anlamsal yapısını verecek *örgeler ve izleğin oluşturulması* vb. metnin betimlenmesi ile ilgilidir (Günay, 2007: 68-69).

Bağdaşıklık: Bağdaşıklık, bir yazının metin olmasını sağlayan *metin içi ilişkileri* kuran dille ilgili özelliklerin tümünü belirtir. Metin, bağdaşık tümce dizilişleridir ya da metin, birden çok tümceciğin kendi içindeki bir bağıntısı ve ilişkisi ile oluşmuştur. Bu durumda *bağıntı*, tümcelerin art arda gelmesini ve *metnin çizgiselliğini* belirtir. Her dilin kendine özgü bir *sözdizimi* ve tümceler ya da sözcükler arası *düzenleniş biçimi* vardır. Bağıntılı bir yanıyla *dilbilgisel*, diğer yanıyla da olaylar arası *mantıksal ilişkiyle* kurulmaktadır. Metni oluşturan tümceler, belirli bir başlangıç ve son ile, kendi içinde bir bağıntılı ve bütünlük oluşturur. *Bağdaşıklık*; oluşturucu ögenin yinelenmesi, artgönderim ve öngönderim, eksiltili yapılar, örtük anlatım: sezdirimler ve çıkarsamalar, örgeler ve izlek, dilbilgisel eylem zamanları, tümcelerarası bağıntılı öğeleri ve metni bölümlere ayıran belirteciler gibi yapılardan oluşur (Günay, 2007: 71).

2.1.2.2.2. Büyük Yapı ve Metnin Çözümlemesi

Çözümlemek, metne bağlı olarak yapılacak bir açıklama için metin üzerinde yoğunlaşma demektir. Metnin işleyiş biçimini, yazarın belirlediği amaca nasıl ulaştığını ya da okuyucu üzerinde bazı etkilerin nasıl yaratıldığını göstermek; incelenecek *metnin mantıksal yapısını, temel düşünce biçimini*, bunlara katkı sağlayan diğer *yan düşünceleri* ortaya koymakla olur. *Ayrıntılı okumak* anlamındaki metnin çözümü ise, yazınsal etkinliğin mantıksal gelişimini ve tutarlılığını genel metin bağlamında değerlendirmek ve metni bir bütün olarak incelemektir (Günay, 2007: 109-110).

1. *Tutarlılık*: Tutarlılıkta metin, *bütün yanları ile birbiriyle tutarlı* olan dizgesel bir biçimin düzenlenişi olarak değerlendirilir. Tutarlılık (fr. coherence), bağdaşıklık (fr. cohesion) kavramı üzerine geliştirilebilecek bir betimlemedir. Bağıntısız olarak ele alınan bir metinde tutarlılık ortaya konulabilir. Bir metni bağıntı açısından incelemek, onun tümcelerinin ve paragraflarının sıralanışını ve çizgiselliğini ortaya koymak demektir. Bir metni tutarlılığı bakımından incelemek, *üstyapı* olarak genel metin çerçevesinde, *metnin tümünü anlamsal olarak değerlendirmek* demektir. Bağdaşıklık metnin *dilbilgisel* yanıyla ilgili iken, tutarlılık *kabul edilebilirlik* ile ilintilidir. Tümcelerinin sıralanışını ve aralarındaki ilişkileri ele almak, bağıntısız bir inceleme; genel olarak metnin bütünlüğünü ele almak ise tutarlılıkla ilgili bir değerlendirmedir.

Metnin tutarlı olması, öğelerin çizgisel gelişimi içinde *izlek, kişi, yer* ya da *olay* bakımından yinelenmesi ve *temel bir izlek* çerçevesinde gelişmesini gerektirir. *Metinde tutarlılık*; her yeni bilginin öncekilerle *ilintili, bağıntılı* olması ve önceki bilgilere *katkı* yapmasıyla, bilginin iyi düzenlenmesiyle, söylenmek istenilen her şeyi anlatabilmek için gerekli olan şeylerin söylenmesiyle ve anlamsal olarak tutarlı olmasıyla kendisini göstermektedir.

2. *Metnin Anlamı*: Yazınsal metinler alıcıya bir şey *esinleme* ve onda bir şey *çağrıştırtma* gücüne sahiptir. Bir yazınsal bildirin tüm yanları yazar tarafından bilinçli olarak çok açık ve kesin bir biçimde ortaya konulmamıştır. Bir yazınsal metin hiçbir zaman tek anlamlı değildir. Metnin anlamları farklı durumlarda farklı biçimlerde ortaya çıkabilmektedir. İçinde barındırdığı her türlü zengin yapısı ile çok değişik yorumlara

elverişli bir yapıdır. Bu nedenle yazınsal metinler için *çoğul okumadan ve metnin çok anlamlılığ*ından söz edilir. Bu çok anlamlılık *okuyucunun öznel*iği ve *kullanılan yöntemle* ilgilidir. Aynı okuyucu için aynı metinde, aynı okuma sürecinde değişik anlamlardan, anlamlandırma biçimlerinden söz edilebilir. O halde *anlam, kısmen metnin dışındadır*.

3. *Niyet*: Bir bildiriği üreten özne, ürettiği bildirisi ile alıcı üzerinde belirli bir *etki* yaratmayı amaçlar. Yani her vericinin bir niyeti vardır. Bu da metnin, *iletişim boyutu* ile ilgili bir saptamadır.

4. *Bilgi Toplama*: Okuyucunun okuduğu metinle ilgili gereksinim duyabileceği metinle ilgili *açıklayıcı bilgileri* belirtir. Metni anlamak için toplumsal bir bilgiye, yazarın yaşadığı ya da olayın geçtiği toplum ve döneme uygun bilgilere de gereksinim olabilir.

5. *Kabul Edilebilirlik*: Metin, kendini oluşturan dilsel göstergelerden kurulmuş anlamlı yapıların oluşturduğu metnin *soyut dünyası* ile, *gerçek dünya* arasında bir ilişkiye de olanak sağlar. Metindeki *kurmaca dünya* ile yazıldığı *gerçek dünya* arasındaki ilişkiler inceleme aşamasında göz önünde bulundurulur. Başka bir deyişle, *üretim ve algılama* (okuma, anlama yorumlama, anlamlandırma) koşullarına göre, metin kendi biçimsel kapalılığı içinde almak ve algılanmak zorundadır. Ancak, aynı metnin anlaşılmasında, metinle oluşturulduğu *toplum, dönem* ya da *kültür* arasında, az ya da çok, var olan ilişkiden de yararlanır. Okuyucu açısından metnin kabul edilebilirliği de; bir yanıyla *kendi öznel yanları* (kültür düzeyi, eğitim durumu, yaşı vb.), diğer yanıyla da *içinde bulunduğu toplumla* olan ilişkileriyle ilgili bir durumdur.

6. *Yerlemlene*: Metnin okunması sırasında okuyucu okuduğu metinle ilgili bazı soruların yanıtını öğrenmek ister. Okuyucu, metnin yazarından başka, metnin yazıldığı *yer ve zamanı* da merak eder. Yani metni belli bir *konuma* yerleştirerek okumaya çalışır. Örneğin *metin ne zaman, nerede, kim tarafından, nasıl ve niçin yazıldı?* Metinde geçen *uzam ve zaman* biliniyor mu? Bu tür sorular *sözceleme* durumu ile ilgilidir. Bu durumda metinle ilgili iki tür yerlemlene söz konusu olacaktır. Bir yanıyla *metnin üretim aşamasıyla* ilgili bilgiler (nerede, ne zaman ve kim tarafından yazıldı), diğer yanıyla da

kurmaca dünya ile ilgili yerleşme söz konusu olacaktır (olay nerede geçiyor, zaman belli mi vb.). Özellikle okuma açısından ikinci tür yerleşme önemlidir.

7. *Özetleme*: Özetleme yapabilmenin ilk koşulu metni çok *dikkatli okumak ve anlamaktır*. İkinci aşaması ise, özetlenecek metindeki *temel düşünceleri* ortaya koymaktır. Özet yaparken, metinde geçen temel düşünce ve eylemleri, *ayrıntı* ya da *gereksiz* olandan ayırmak gerekir. İyi bir özet, düşüncelerin ve kanıtların nasıl sıralandığını (belki de özgün metinden daha etkin bir biçimde) çok kesin ve etkili bir biçimde göstermek zorundadır.

8. *Anlatısal Metinlerin İncelenmesi*: Bir metnin anlatısal tip olmasını sağlayan ilk özellik; bir *olay örgüsünün*, anlatıcı tarafından belirli bir *bakış açısı* ile, belirli bir *zaman* kesiti içinde ve onun (anlatıcının) belirleyeceği bir *sıralama* düzeninde anlatılmasıdır. *Aynı izlek* bağlamında gelişen olayların art arda gelmesi anlatının devingenliğini belirtir. Bu metinlerde, anlatıcı tek bir izleği ilgilendiren olaylar dizisini belirli bir zaman kesiti içinde ele alır ve belli bir *bakış açısı* ile bir *savı* ortaya koyar. Anlatıdaki olayların ve durumların zamansal gelişimi ve anlatı içinde, kişilerin birbiriyle etkileşimi, genel bir *tutarlılık* ve *mantık* içinde art arda gelmesi, anlatı için en belirleyici özelliklerdir.

8.1. *Anlatıcı ve Bakış Açısı*: Anlatımı esas alan metinlerde *anlatıya yön veren* ve eserin tümünü kapsayarak *esere perspektif kazandıran*, *bakış açısı*dır. Yazar, *bakış açısı* aracılığıyla anlatıya şekil verecek olan anlatıcıyı belirler (Günay, 2007: 121-135).

Çetin'e göre (2010) *anlatıcı*, romancının hikâyeyi anlattığı, romancı ile okuyucu arasında bir ara kişidir. Anlatıcı romanda geçen tüm olan biteni, kişileri davranışlarını, düşünce duygu ve hayallerini, çevreyi, mekânı, zamanı; kısaca *romanda bulunan her şeyi okuyucuya aktaran, sunan kişidir*. Anlatıcı, romanın kurmaca dünyasında geçen olayları kendi isteğine, özel tercihlerine, beğenisine ve imkânlarına göre aktaran kişidir. Olayları aktarırken amacına uygun olarak kendince belli bir düzenleme yapar. Romanın içindeki her şeyin okuyucuya aktarılmasında görev alır (s.103). Anlatıcı kavramı, anlatısal metinlerde *öyküyü anlatan kişiyi* belirtir. Anlatıcı bazen bir anlatı kişisi olarak kendini gösterir, bazen de anlatıcı varlığı sayfalar arasında hissedilir ancak kendisini göstermez. Anlatıcı, metin içinde var olan imgesel ve kâğıttan

bir kimliktir. Anlatıcı, roman denilen anlatı türünün temel unsuru, aynı zamanda en etkili figürüdür. Roman, onun etrafında kurulur, kurgulanır. O olmadan hikâyeyi anlatmak, olayları nakletmek ve olayların akışında yer alan figürleri tanıtmak mümkün olamaz. Çünkü o, anlatı dünyasının hem “*yapıcı*”, hem de “*yansıtıcı*” unsurudur. Anlatıcı, anlatının hayata en yakın elemanıdır; okuyucunun kulağına ilk önce onun sesi ulaşır ve okuyucu, onun sıcak çağrılılarıyla anlatı dünyasına yönelir (Tekin, 2004: 17).

Sanatkâr, ifade etmek istediği fikre göre bir bakış açısı seçmek zorundadır. Bu, sanatkârın değil, anlatıcının bakış açısı olacaktır. Anlatıcı bakış açısına göre şekil alacağı gibi varlık ve hayat tezahürleri de yine aynı bakış açısının verdiği imkânlar çerçevesinde anlatılacak ve tanıtılacaktır. Aktaş’a göre (1998) bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde *vaka zincirinin* ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan *mekân, zaman, şahıs kadrosu* gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir. Roman gibi gelişmiş edebî eserlerde bir eser boyunca *birden ziyade bakış açısından* yararlanılabilir. Ancak bunlar arasında da bir irtibatın bulunduğu gözden uzak tutulmamalıdır. Hâkim bakış açısından kaleme alınmış bir eserde, diğer bakış açılarından hareketle söylenebilecek veya yazılabilecek kısımlarla karşılaşılabılır. Ancak bunlar bir münasebetle ilk bakış açısına bağlanırlar. Bunun için de roman farklı anlatma şekillerinin, daha yerinde bir ifadeyle farklı “*söylem*”lerin meydana getirdiği bir *orquestra* durumundadır. Anlatma esasına bağlı birçok eserde, *mektup, hitabet, iç konuşma, diyalog, monolog, şiire* has söyleyiş, *tabii ilimlere* ait satırlar aynı eser ve hatta aynı metin halkasında bir arada yer alır. Bütün bunların birleşip kaynaşmasında bakış açısının rolü inkâr edilemez (s.83-84).

Hakim Bakış Açısı ve Anlatıcısı: Tanrısal konumlu anlatıcı, hâkim anlatıcı, üst anlatıcı, tümbilir, tanrı-yazar da denir (Çetin, 2011: 107). İtibari bir varlık olan anlatıcı, eserde yazarın dilini kullanarak ait olduğu âleme ait mekânı, şahıs kadrosunu ve hayat tezahürlerini nakleder veya dikkatlice sunar. Bu hususu dikkate alarak “*hâkim bakış açısı*”ndan hareketle yazılmış eserlerdeki anlatıcıya “*yazar-anlatıcı*” denilebilir (Aktaş, 1998: 96).

Yazar-anlatıcı tanrısal bir güçle romandaki kişiler hakkında her şeyi bilir; gerekli görürse zihinlerine girerek en gizli duygu ve düşüncelerini açıklar. Yarattığı roman dünyasında olayları, ilişkileri düzenleyen ve yöneten hep odur. Bir kişinin zihninden ötekine zihnine, bir olaydan başka bir olaya, bir yerden başka bir yere dilediği gibi ve dilediği anda geçebilir. Davranışlarında büyük bir özgürlük vardır. Bakış açısı sınırsızdır. İsterse olayları kuşbakışı bir gözle uzaktan sunabilir; isterse hikâyedeki kişilerin zihinlerine girerek onların gördükleri biçimde yakından gösterebilir. Tanrısal anlatım yönteminin en belirgin özelliği, yazar-anlatıcının her zaman ön planda bulunması ve yalnızca kişilerin duygu ve düşüncelerini aktarmakla kalmayıp, olaylara, kişilere ve hatta genel olarak yaşama ilişkin kendi görüş ve düşüncelerini de belirtmesi, yorumlarda bulunmasıdır (Tekin, 2004: 29). Flaubert bu konuda şöyle der: “*Kainatın yaratılışı sırasında Allah’ın yaptığı gibi sanatçı, yarattığı eserde görülmemeli ve son derece güçlü olmalıdır; görülmemeli ama varlığı ve gücü her yerde hissedilmelidir.*” (Gümüş, 1989: 76).

Kahraman Anlatıcının Bakış Açısı: Anlatı sistemini oluşturan her şey, *merkezi karakter* konumunda bulunan söz konusu kişinin bakış açısından okuyucuya yansır (Tekin, 2004: 53). Olayları roman kişilerinden birinin görüş açısıyla, onun bakışı ve değerlendirmesi açısından aktarır. Burada roman kişisi, olayları, kişileri, varlık ve durumları, kendi öznel bakış açısı, algılama biçimi ve görüp değerlendirmeleriyle, kendi yorumuyla izler ama bu durum, roman kişinin değil, gözlemci anlatıcının ağzından aktarılır, anlatıcı kendisini roman kişisiyle özdeşleştirmiştir.

Müşahit Anlatıcıya Ait Bakış Açısı: Tanrısal bakış açısına sahip olan anlatıcının, sınırsız gücüne karşılık *gözlemci anlatıcının* bakış açısı daha “*mevzii*” bir özellik taşır (Tekin 2004: 52). Gözlemci anlatıcı; *görgü tanığı* konumundadır ve adeta bir haber sunucusu gibi gözlemlendiği olayları belirli bir mesafeden aktarır. Gözlemci anlatıcı kişileri, zamanı, mekânı ve olayları hazırlayıp düzenlemekle görevlidir (Çetin, 2011: 104).

8.2. *Anlatıda Kim Konuşuyor?:* Her anlatı anlatıcının bakış açısı ile anlatıldığına göre, değişik *anlatı kipleri* vardır. Öncelikle anlatıcı kendi anlatımında dolaysız anlatımı kullanır, ama anlatı içindeki kişilerin sözcelerini aktarmada dolaylı anlatım, serbest dolaylı anlatım kullanır. Anlatı kuramı açısından okuyucu, anlatıdaki tüm konuşmaları

anlatıcının ağzından öğrenir. Bir başka deyişle, anlatı içindeki konuşmaların tümü anlatıcı tarafından okuyucuya aktarılır (Günay, 2007: 147-149).

8.3. *Anlatı Kişileri*: Anlatı kişisi; kurmaca, yaşadığı çevresi ile var olan, bir eylem içinde belli bir rolü olan, çoğunlukla simgesel bir değeri olan özel adı ile bir kimliği ve ünvanı olan, bir davranış içindeki sürekliliği, sürekli sahip olduğu bir nesne ya da tutumu olan, anlatı içinde az ya da çok belirtilmiş bir geçmişi olan, toplumsal bir konumu ve mesleği olan, fiziksel bir dış görünüşü olan, bir konuşma ve anlatım biçimi olan, durağan ya da değişken bir ruh durumu ve karakteri olan yazınsal ipuçları ile oluşturulmuş az ya da çok uzlaşımsal bir süreç içinde yaratılmış yazınsal bir göstergedir (Günay, 2007: 151-153).

Kişiler roman kurgusunun önemli bir parçasını oluştururlar. *Kişiler* romanda *etken* ya da *edilgen* konumdadırlar. Yani ya *özne* ya da *nesne*dirler. Kişi kadrosunu genellikle insanlar oluşturmaktadır. Ancak bunun yanında az da olsa hayvan, eşya, harf, sayı, işaret ya da daha başka bir şey(simge)in roman kişisi olarak görev aldığı da görülebilmektedir. İnsanın dışındaki figüratif elemanlar da çoğu zaman insani nitelikleri, fiilleri, duygu ve düşünceleri aktarmakla görevlendirilirler (Çetin, 2011: 142).

Roman kişileri *tip* ve *karakter* olarak sınıflandırılabilir:

Tip: Birbirine az çok *benzer insanların* temel özelliklerini, ana niteliklerini toplayan, *temsil eden* kişidir. Özel yaşantıları, özel durumları içinde genele ilişkin ortak çizgiler bulunur. Tipte iki temel unsur vardır; gerçek hayatta görülen ortak özelliklere sahip insanların gerçekten var olan nesnel özellikleri ve romancının o grubu görüş biçimi, bakış açısına göre değerlendirmesi ve o tipi nasıl takdim ettiği.

Tipler, yapılarına ve konularına göre sınıflandırılabilir. *Yapılarına göre tipler*; idealize edilmiş tip de denen “*yüceltilmiş tip*”, varlıkların en mükemmel örnekleri olan “*ilkörne*”ler, yazarın kayıtsızlık özelliğiyle sunduğu ve genellikle olumsuz özelliklere sahip “*nihilist tip*”ler. *Konularına göre tipler*; sosyal şartlardan ötürü sonradan ortaya çıkmış olguları, durumları, olayları, duygu ve düşünceleri temsil eden “*sosyal tipler*”, kişiye bağlı, birey kaynaklı, kişilerin doğuştan getirdikleri soyut değerlerin genel ve

yaygın bir değer olarak sergilendiği kişiler olan “psikolojik tipler” ve zihinle, düşünceyle, sanatla, edebiyatla, felsefeyle, dinle yani genel anlamda zihin faaliyetleriyle ilgili değerleri temsil eden “zihinsel tipler”dir (Çetin, 2011: 149-158).

Karakter: Olaylar, zaman, hayat, dünya, varlık, yokluk gibi unsurlar karşısında ferdi tavır alan kişidir. Karakter, sosyal çevreden bağımsız olarak verilir ve kişinin tüm özellikleri belirtilerek sunulur.

Romancı, karakter çözümlemesinde *psikolojik unsur* üzerinde yoğun bir şekilde durur. Kişinin duygu ve düşüncelerini ya bizzat verir ya da onları ifade eden tavırlarını, tepkilerini ya da fiillerini verir. Roman karakteri roman boyunca değişim ve gelişim aşamalarından geçer (Çetin, 2011: 159).

8.4. *Dolantı ve Anlatı İçinde Öznenin Serüveni:* Todorov, Friedman’dan yararlanarak, bir anlatıda olabilecek dolantı (fr.intrigue) türlerini; *yöneltilmiş dolantılar* (eylem, melodramatik, ağılatısal, cezalandırma, edepsizlik ve övgülü), *kişiyle ilgili dolantılar* (olgunlaşma, geri verme, kanıtlama ve soysuzlaşma), *düşünce dolantıları* (eğitim, açığa çıkma, duygulandırıcı ve düş kırıklığı) şeklinde sıralar. Bu dolantıların tümü, kahraman-özneyi temel alan sınıflandırmalardır. Okuyucu anlatıda geçen kişileri yaptıklarına göre bu tür sınıflamalara koyabilir ya da okunan bir anlatıdaki kişiyi bu sınıfların birisi içinde görebilir.

8.5. *Kullanılan Eylemler:* Anlatılarda ağırlıklı olarak hareket bildiren eylemler olmak üzere, betimlemelerde durum eylemleri, yerine göre oluş bildiren eylemler kullanılır.

8.6. *Zaman:* Anlatıyla ilgili zamanlardan birisi sunulan evrene yani anlatıda sözü edilen olayların geçtiği dönemle ilgili *öykü zamanına* aittir. İkinci olarak da “*sunulan evreni*” anlatan söyleme ait olan sunma ya da *anlatma zamanı* vardır. Yani bir yanda anlatıda sözü edilen olayların geçtiği dönemle ilgili bir zaman, diğer yanda da, bu olayların okuyucuya aktarıldığı anlatma zamanı vardır. *Anlatma zamanı* (anlatıcının daha önce gördüğü, tanık olduğu ya da duyduğu olayı anlatması geçen zaman) ile *öykü zamanı* (anlatıdaki olayın geçtiği varsayılan ve genellikle anlatma zamanından daha uzun olan zaman) arasında bir benzerlik, karşıtlık ya da koşutluk kurulabilir. Öykü

zamanı *kurmaca dünyaya* aittir, anlatıdaki kişiler tarafından *yaşanılan zamandır*. Anlatma zamanı ise, kurmaca dünyayı aktaran *söylemin zamanıdır*. Anlatıcıya ait bir zamandır (Günay, 2007: 154-157).

Vaka Zamanı: Romanda olayların geçtiği zaman dilimi. Nesnel zamanın tamamını kapsamayan, sadece olayların cereyan ettiği zaman süresi. Vaka zamanındaki olaylar, ya nesnel zamanda geçtiği haliyle aynı şekilde, ya da bazı kopmalarla yani özetlenerek veya genişletilerek sunulur.

Anlatma Zamanı: Romanda geçen olayların birisi tarafından öğrenilip anlatıldığı, aktarıldığı, okuyucuya sunulduğu zamandır. Romanın yazıldığı zamandır. Anlatma zamanı iki biçimde olmaktadır: anında aktarma ve sonradan aktarma. Anında aktarma; romanda geçen olaylar, daha olup bitmekteyken, sıcaklığı sıcaklığına aktarılır. Sonradan aktarmada ise; romandaki olaylar olup bittikten sonra ileriki bir zaman diliminde hatırlamalara ya da tutulan kayıtlara göre aktarılır (Çetin, 2011: 130-131).

Rasim Özdenören, günümüz roman anlayışındaki zaman kavramının klasik anlayışa göre farklılaştığını belirterek, "*bilinç*" kavramının modern romana dâhil edilmesiyle roman unsurlarının algılanışını değiştirdiğini şu cümlelerle anlatır: "Çağdaş roman zaman ve mekân boyutları dışında yeni bir boyut daha kazanmıştır: bilinç. Romana bu boyutun eklenmesiyle, zaman ve mekânın, geleneksel biçimdeki statik algılanması da değişmiş, dinamik bir kimlik kazanmıştır. Şöyle diyelim: zaman olsun, mekân olsun, bilincin akışı içinde bütünleşmiştir. İnsan zaman, mekân ve bilincin bir hasılası olarak ortaya çıkmıştır. Yani, zaman ve mekân insanın bilincinin dışında bir olgu halinde görülmez. Bu, insanın iç dünyasına bir bütün olarak yeni bir yaklaşımdır." Zaman kategorilerinin eskiden olduğu gibi geçmiş-şimdi-gelecek şeklinde değil, *iç-içe*, *bilinçte yer ettiği* gibi yansıtılması, romanda *sürekli bir şimdinin* varlığını tartışma alanına sokmuştur. Zaman algısındaki ilkeyi roman kurgusunda ön planda tutmak ve zamana ilişkin çeşitli açıklamalara, yorumlara yer vermek, yeni bir zaman çeşidini, "*zaman romanı*"nı ortaya çıkarmıştır. Stevick romandaki zaman kavramı üzerine şunları söyler: "Bir romanda zaman kavramını araştırmak, romancının *metafizik* kavramlarını, *psikoloji* anlayışını ve *ustalığını* araştırmak demektir. Bu aynı zamanda romancıyı, onun içinde yaşadığı *tecrübe dünyasını*, yarattığı *roman dünyasını*, aynı devirde yaşayan *okuyucuları*, o günden bugüne kadar romana yazarın düşünce ve

hesaplarını dışında kalan bir zaman mesafesinden yaklaşan okuyucuları içine alan ilişkiler ağını incelemek demektir” (akt. Tekin, 2004: 115-116).

8.7. *Anlatıdaki Uzamın İşlevi*: Gerçek bir yer ya da gerçek bir yermiş gibi belirtilse de, her anlatıda az ya da çok bir *imgesel uzam* vardır. Anlatı kişileri bu uzam ve zaman içinde geliştirir. Bir uzamdan diğerine sürekli bir devinim içindeki kahraman birden çok olayı gerçekleştirir ya da bu olaylarla ilgili olarak anlatılarda yer alır. Bu imgesel uzamın betimleniş biçimi, işlevi, doğal görünümü ve düzenleniş biçimi her anlatıda farklı biçimlerde olmaktadır. Aynı gerçek uzamın iki anlatıdaki işlevi ya da betimleniş biçimi farklı olabilmektedir (Günay, 2007: 170).

Mekânı, Narlı (2007), romana özgü olay ya da olayların ve roman kişilerinin hareketlerine ayrılmış bir sahne olan yer, olarak tanımlamaktadır. Mekânların dinsel, sosyal, kültürel, sanatsal hatta siyasal kimlikleri vardır ve bu kimliklerin imgesel ve simgesel içerikleri, onlarla ilişkide olan insanların kimliklerinin oluşmasında önemli etkilere sahiptirler. Bu açıdan bakıldığında, insanların yaşamış ve düşlemiş oldukları bütün yaşantılar ve bu yaşantıların yansımaları, mekânların hafızalarında durmakta ya da bu zaman ve mekânlar, bilinçli-bilinçsiz hafızanın arketipleri olarak yaşamaktadırlar (s.30).

Mekân unsuruyla ilgili olarak şu sorulmalıdır: Mekân roman kişilerinin kişilik ve kimliklerinin, sosyal, kültürel, ekonomik konumlarının sunulmasında ve hissettirilmesinde, sosyal yaşantıların sergilenmesinde ne oranda işlevseldir? Mekâna yüklenen işlev ve değerler ortaya konmalıdır. Mekân ne ölçüde öne çıkarılıyor ya da geri planda bırakılıyor (Çetin, 2011: 133).

Korkmaz’a göre (1997) romanda mekân birkaç şekilde ele alınmaktadır:

Açık-Geniş Mekânlar: “*Dış mekan*” da denir. Olayların cereyan ettiği köy, kasaba, şehir, ülke, ova, deniz, dağ gibi açık alanlarda oluşan mekândır.

Kapalı-Dar Mekânlar: “*Dar mekân*”, “*iç mekân*” da denir. Ev, oda, daire, iş yeri gibi kapalı yerler. Kapalı mekân tercihi de kişilikle bağlantılıdır ve bu bağlamda ele alınmalıdır.

Labirent Mekânlar: Açık ve kapalı mekânların bir arada bulunduğu mekân çeşididir. Gerçekte açık olan bir mekânın kahramanın iç dünyasıyla birleşmesiyle kapalı bir mekân haline dönüşmesi veya kapalı bir mekânın açık mekân şeklinde algılanmasıdır. Modern romanla birlikte romana egemen olan kişinin ruh dünyası, diğer roman unsurlarıyla birlikte mekânı da karmaşık bir hale getirmiştir.

Egzotik Mekânlar: Bu mekânın temel özelliği, “başka yer” ve “hareketlilik” unsurlarına dayanmasıdır. İnsanın “başka yer”e yönelmesinin ana amacı; “arayış”tır. İster mutluluk, ister insanın kendini araması biçiminde olsun egzotik mekânlar, bu “arayış” ve “kaçış” temi ile motive edilirler (s.184).

8.8. *Anlatısal Metinlerin Bölümlenmesi; Oluntu ve Kesit:* İncelenecek anlatıyı, gerek okumayı ve çözümlmeyi kolaylaştırmak için gerekse olay örgüsünün gelişimini daha ayrıntılı ortaya koyabilmek için bölümlere ayırmak gereklidir. Anlatısal metnin bölümlenmesi iki biçimde yapılır. Anlatısal içeriğe ve sunulan olaylara bağlı olarak yapılabilecek bölümlenmenin yanı sıra, anlatıların temel yapılarına, örneğin anlatma biçimine ve anlatıya, anlatmaya, betimleyime bağlı olarak da metin bölümlere ayrılabilir. Sunulan olaylara (birinci tür) bağlı olarak yapılan bölümlenmeye *oluntu*, anlatma biçimine (ikinci tür) bağlı olarak yapılan bölümlenmeye *kesit* denir. *Oluntu*; bir anlatı içinde, dar anlamda küçük bir anlatı olarak işlev gören, kendi içinde bir dönüşümü olan ve genel anlatının bir parçası durumundaki metin parçalarıdır. *Kesit* ise; anlatının belli olay gruplarına bölümlenmesidir ve daha çok çözümlenme ile ilgilidir (Günay, 2007: 173-182).

8.9. *Anlatının Oluşumu:* Her anlatı için söylenebilecek olan temel yaklaşım şu olabilir: Bir dizi *olaylar*, *örgeler* ya da *kesitler* anlatı boyunca birbiriyle ilişkili olarak arka arkaya gelir. Bir anlatı izlencesinde temel olarak şu durumlar vardır: *başlangıç durumu*, *dönüştürücü öge*, *dönüşümler ya da eylemler dizini*, *dengeleyici öge* ve *bitiş durumu*. Bu anlatısal kesit biçimi, dolantının mantıksal ve zamana bağlı gelişimine uygun bir durumu belirtir (Günay, 2007: 186-187).

Anlatma esasına bağlı edebî türler, bu arada tabii olarak hikâye ve roman, her şeyden önce itibari bir *vakaya* ihtiyaç gösterir. Bu sahaya giren edebi eserlerin hepsinde vaka asıl unsurdur (Aktaş, 1998: 47). Öykünün başlangıcı, dönüşümü, bitişi gibi unsurlar hem vaka sıralamasını hem öykünün güzergâhını belirlemektedir.

Vaka örgüsü; romandaki olayların sıralanış ve düzenleniş sistemidir. Kişiler, şeyler, durumlar ve olgular arası ilişki ağlarından, organik anlamda sağlam bağlantılardan oluşur. Olay örgüsü belli bazı unsurlardan meydana gelmektedir, bunlar: *başlangıç, olay bütünlüğü, gerilim unsurları ve son*dur.

8.10. *Genel İzlem: Göstergebilim*, her türlü anlamlı yapıyı incelemeye yönelik bir yöntem geliştirir. Bu genel bağlam içinde farklı anlamlı yapıların kendine özgü koşullarına bağlı olarak da farklı durumları olabilir. Bu farklılıklara bağlı olarak değişik türden göstergebilim alanlarından söz edilir. Örneğin *yazınsal, tiyatro, sinema, tutku, tanıtım, görüntü, mimarlık* göstergebilimleri farklı alt alanları belirtir. *Paris Göstergebilim Okulu*'nun en çok incelediği alan, (belki de göstergebilimin doğduğu alan olduğundan) *yazınsal göstergebilim* olmuştur. Kurmaca bir yapının, yani anlatısal yapının her türlü aşaması, anlam oluşumu ve metnin genel işleyişi bu çözümleme sürecinde ayrıntılı bir biçimde ortaya konur. Yazınsal göstergebilim anlatı çözümlemesini üç düzeyli bir inceleme biçiminde geliştirir. Bu çözümleme birimi ile; belli bir *bütünlük* ve *kapalılık* içinde sunulan anlatı incelenir, metni oluşturan birimler aralarındaki ilişkiler ortaya konur. Böylesi bir çözümleme *yüzeysel yapıdan derin yapıya doğru* bir okuma sürecini gerektirir. Bu okuma biçimi ile çözümleme yapan kişi bir yandan niceliksel olarak çözümlemenin temeli ve yöntemi üzerinde açıklayıcı yaklaşım getirir. Alıcı bir başka gösterge türünü anlamada bu yolu izleyerek bildiriye anlamaya çalışır. Diğer yandan da, okuma (çözümleme) süreçlerinden yola çıkarak, imgenin yapısını yeniden kurmayı amaçlar. Göstergebilimin *anlatı çözümlemesi* için geliştirdiği, kişilerin işlevleri ve eylem alanlarına yönelik incelemede, anlatının temel yapısı ortaya konur. *Genel izlem* olarak adlandırılan ve *anlamın oluşum, kavranım ve üretiliş süreçlerini* açıklayan bu örnekçe üç aşamalı bir yapı olarak sunulur: *betisel düzey, anlatısal düzey ve izleksel düzey*. Anlamamanın eklemelenim yeri olarak adlandırılan bu özerk yapıyı üç aşama, doğal dünyadan ve doğal dilden ayrı *ideal bir kurgudur* (Günay, 2007: 190).

8.11. *Dil ve Üslup*: Çetin, edebi eserlerde kullanılan dilin günlük kullanımdan farklı olması gerektiğini ve ancak bu şekilde okurda bir etki yaratabileceğini söylemekte ve roman dilini esas alarak roman dili, romancının sanatkarca bir görüşle, kendine özgü bir biçimde, tamamıyla şahsi tasarruflarıyla ürettiği bir dildir, demektedir. Romancı, sıradan dil unsurlarına hayat vermeli, kanatlandırmalı, onu zengin çağrışım ve imgelerle doldurmalı, *dili adeta yeniden üretmelidir*. Günlük konuşmalarda ya da gazetelerde, dergilerde, resmî yazılarda vs. hep birebir karşılığı olan ve iletişimi sağlama amacını aşmayan “*kullanmalık dil*” kullanılır. Romanda ve diğer edebî türlerde ise *estetize edilmiş, çağrışım değerleriyle donanmış, imgelerle yüklü bir üst dil olan “kurmaca dil”* esastır (Çetin, 2011: 257).

Roman, bir anlamda bir dünya sunar; çevresi, insanları, kurumları, toplumsal donanımıyla yabancı olmayan bir dünyadır bu. Romanı okurken bu dünyanın “*sahihliği*” sezilir. Başarılı romancı bu sahilliği hakkında seziren romancıdır. Romancı bu görevi yerine getirirken, bir tek araçtan yararlanır ki, o da *dildir*. Dil, onun elinde bir imkândır: Romancı, bu imkândan, hem anlatımı gerçekleştirmek, hem de anlatılanlara gerçekçi(sahih) bir görünüm kazandırmak için yararlanır (Tekin, 2004: 156).

Çetin’e göre (2011) romancı romanında dilin farklı kullanımlarından yararlanabilir. *Konuşma dili*; günlük konuşmalarda kullanılan dildir. Karşılıklı konuşma şeklinde ilerler ve bu konuşma şekli dolaylı aktarımdan daha etkilidir. Okuyucu roman kişilerini aracısız dinleme imkânı bulur ve böylece canlı hayat sahneleri sunarak etki gücünü artırır. Konuşma unsurları olarak; devrik cümle, samimi hitap ifadeleri, deyimler, atasözleri, ikilemeler, yöresel sözler sayılabilir. Kimi romanlarda; mesleklerin, sanatların, bilim dallarının kendilerine has kullandıkları kelimeler olan terimler, kimilerinde simge denilen; bazı kelimelere romanın içeriğiyle ilgili olarak simgesel değerler yüklenmesi olan imgesel sözcükler ağırlıkta olabilir.

Dilin kullanımındaki bir diğer unsur olarak *dil sapmaları* görülebilir. Dil sapmaları; kelime, ifade ya da cümle yapılarında bilinen kurallara ve alışılmış yapıya aykırı olarak bazı değişiklikler, bozmalar, türetmeler, uydurmalar yapmak, genel olarak kuralları sabit dile aykırı sapmalar olarak değerlendirilir. Dil sapmaları kapsamı içerisinde hem dilbilgisi kurallarına aykırı kullanımlar hem de standart kültür dilinden ayrı olan, daha özelden kalan kullanımlar değerlendirilir.

Dil incelemesinde üzerinde durulması gereken bir konu da yazarın kendine özgü söz dağarını tespit etmektir. Romancı ne tür kelimelerden hoşlanıyor? Romanda sıklıkla ne tür kelimelere yer veriyor? Bazı romancıların eserinde öne çıkan, belirgin olan anahtar kelimeler vardır. Bu anahtar kelime kadrosu belli bir atmosferi tamamlamakta ve kurmada yardımcı unsurlardır.

Üslup; bir kişinin duygu, düşünce ve hayallerini sözle ya da yazıyla kendine has bir tarzda dile getiriş, ifade ediş biçimidir. Dilin kişiye özel bir kullanılış tarzı, bu yolla yepyeni bir dünya kurulmasıdır. Üslup, kişinin ortaya koyduğu sanat eserinin tamamına sirayet eden, dokularına nüfuz eden özgün kişiliğinin damgasıdır. Söylenen şeyin nasıl söylendiğinin karşılığı olan üslup, karmakarışık olan fikirlere belli bir düzen ve nizam verme çabasıdır. Üslubu doğrudan doğruya romancının dünya görüşü, hayat, zaman, varlığa ve olaylara bir tarz bakış açısı ve ihsası yani duyma biçimi yönlendirir. Üslup incelemesinde şu sorulara cevap aranır: yazar, üsluba söz oyunları ile mi yoksa fikirle mi ulaşmaya çalışıyor? Üslubu özgün, canlı, renkli ve hareketli mi yoksa kuru ve yavan mı kalıyor (s.274).

Emin Özdemir (2002) yazında Saussure'ün "söz" dediği üslupla kendine yol bulan "yazı dümeni"nin öneminden şöyle bahseder: "Bir yazıda en önemli şey lafın dümenidir. Lafın dümenine söz geçiremediği için yazarlar yazılarını çokluk yinelemeler, pısmalar, öğürmeler, kemkümler, aksırıklar ve de bitmez tükenmez öykülerle doldururlar. Bunların arasında yazı sona erdiği halde, hızlarını alamayıp laf salatasını sürdürenlerin sayısı da oldukça kabarıktır. Bir yazı ne zaman başlar ne zaman biter, ne zaman selama durur, ne zaman havalandırılır, ne zaman saksıya alınır, bunlar bilinmiyorsa *lafın dümeni* de bilinmiyor demektir. İşin tuhafı, yazının bütün tadı, bütün balı da bu dümendedir. Yazının tadı, sözcükleri giydirmek, soymak, yatırmak, kaldırmak, koşturmak, oynatmak, sıçratmak ve de onlara diz çöktürmek, parende attırmak, beden eğitimi yaptırmakla ortalarda salınır (s.28-29).

12. *Romanda Bazı Teknik Unsurlar*: E.Cassirer, özgün bir bakışla sanatı şöyle tanımlar: "*Sanat, esasen ifade edicidir; ancak, biçimlendirici olmadan ifade edici olamaz.*" Sanat, edebiyat, roman, şiir... Tabi ki bir şeyler anlatacaktır. Ancak sanatta veya edebiyatta, anlatılacak şeyden çok, *anlatım biçimi* önemlidir. Önemlidir; çünkü

biçim anlatılacak şeyi (*mesajı, maksadı, felsefeyi*) anlatılana (*okuyucuya, izleyiciye*) ulaştırılan bir vasıta. Bu nedenle nitelikli bir edebi metnin sağlam bir biçime sahip olması gerekir (Tekin, 2004: 185).

Roman sanatında kullanılan belli başlı anlatım teknikleri şu şekilde sayılabilir:

Anlatma – Gösterme Teknikleri: *Anlatma yönteminde;* anlatıcı yazar, kendi varlığını çok belli eder. Araya girer, yorumlar, değerlendirmeler yapar, nasihat verir, soru sorar, okuyucuya hitap eder, roman kişilerini yargılar vs. burada okuyucu romanı kılavuz anlatıcı ve onun bakış açısıyla okuduğu ve dinlediği için, romanın içeriğini ikinci elden alır. *Gösterme metodunda* ise; yazar-anlatıcı olabildiğince ortalarda görünmemeye, kendini belli etmemeye ve arka planda kalmaya çalışır. Gösterme yöntemi, olup biten her şeyin bütün ayrıntılarıyla olduğu gibi, dışardan en az müdahaleyle sergilenmesidir. Anlatıcının açık tavrından çok, anlatılan şeyin kendisi ön plandadır.

Anlatma-gösterme tekniklerinin ustalıkla kullanılması halinde, anlatıcının eser üzerindeki ağırlığı -dolayısıyla okur üzerindeki etkisi- azalacak ve anlatılanlar doğal bir çerçevede cereyan ediyormuş gibi hissedilecektir (Tekin, 2004: 195).

Tasvir (Betimleme) Tekniği: Tasvir, betimlemedir. Gözlenen bir varlığın, çevrenin, kişilerin, olayların yani görünen her şeyin bütün özelliklerinin, şekillerinin, unsurlarının, oluş biçimlerinin belirtilmesi, ifade edilmesidir. Tasvir etmek, bir şeyi “olduğu gibi” anlatmak, çizmek değildir. Esasen bir şeyi “olduğu gibi” anlatmak mümkün olamaz. Romancı, tasviri, tasvir edeceği şeyin karakteristik yönlerini dikkate alarak gerçekleştirir ve çizdiği, anlattığı şeyi “gerçekmiş gibi” hissettirir (Tekin, 2004: 200).

Geriye Dönüş Tekniği: Geriye dönüş tekniği; dış zamana bağlı olarak devam etmekte olan olayların durdurularak, zamansal ilerleyiş sırası bozularak geçmiş zamandaki olaylara dönüp onları aktarma yöntemidir. Geriye dönüş tekniği, okuyucuda kişiler ve olayların geçmişi, öncesi, başlangıcı hakkında beliren meraklarını giderici bir işleve sahiptir. Bu tür geriye dönüşler “tamamlayıcı dönüş” olarak adlandırılır. Bazı

düğümün çözümü için yapılan geriye dönüşlere de “aydınlatıcı” ya da “çözücü geriye dönüş tekniği” denilmektedir (Çetin, 2011: 191).

Leitmotiv Tekniği: Leitmotiv: Ana motif, kılavuz motif, bir müzik ya da opera parçasında tüm eser boyunca tekrarlanan bir düşünce, bir duygu, bir durum ya da bir kişi hatırlatmaya yarayan ayırt edici nitelikte motif ya da temadır.

Edebiyatta, özellikle roman türünde rağbet gören bir teknik olarak “leitmotiv”, türlü vesilelerle *tekrarlanan bir ifade kalıbıdır*. Özellikle natüralist romancıların başvurduğu bu teknik, roman şahıslarını belirleyen tipik özellikleri vermede kullanılır. Mesela belli bir kelimenin dikkati çeken telaffuzu, ya da belli şartlar altında tekrarlanan mimikler, sonra her fırsatta hatırlatılan bazı yaradılış özellikleri leitmotiv karakteri taşır. Leitmotiv tekniği, dikkatle ve özenle kullanılması halinde metne güç katmaktadır. Çünkü tekrarda güzellik vardır ve tekrar, anlama duygusal bir yücelik ve bir vurgu kazandırır (Tekin, 2004: 251-253).

İç Diyalog Tekniği: Roman kahramanının, içinde bulunduğu psikolojik duruma göre, kendi kendisiyle –sanki karşısında birisi varmış gibi- konuşması, tartışmasıdır (Tekin, 2004: 259). Kişi, karşılıklı konuşmaları kendi iç dünyasında temsil ettirir. Yani, gerçekte karşısında kimse yoktur. Ama o, var kabul eder ya da zanneder. İç diyalog; romanı anlatıcı-yazarın işlevinin neredeyse yok olduğu sahneleme/ gösterme yöntemiyle aktarmayı kolaylaştıran tekniklerden biridir. Romanda roman kişilerinin bolca kendi kendileriyle konuştukları, iç konuşmalar sergiledikleri yöntemdir. Yazar anlatıcı yoktur; roman kişinin aklından, kalbinden geçenler sinema kareleri şeklinde okuyucuya yansıtılır. İç diyalogda kişi, karşısında bir muhatabı varmış gibi belli bir düzene ve sisteme bağlı kalarak konuşur. Cümlelerini akla, dilbilgisine, görgüye, toplumsal kurallara bağlı kalarak konuşur (Çetin, 2011: 177).

İç Çözümleme Tekniği: Roman kişinin iç dünyasını, duygu ve düşüncelerini yazar-anlatıcının açıklamasıdır. Roman kişilerinin olaylar karşısındaki *ruhsal tepkileri, düşünceleri, duyguları, korkuları, heyecanları* ya da olaylar sonucunda *kendi ruhları üzerinde meydana gelen bazı etkiler, değişmeler* sergilenir. Ruh çözümlemesinde iki temel hususa dikkat edilir: Birincisi, roman kişisi bir olay, durum, olgu ve eşya karşısında nasıl bir ruhsal tepki veriyor? İkincisi, karşılaştığı olay, olgu, kişi, durum,

eşyayla yüzleştikten, onlarla bir şekilde münasebete girdikten sonra nasıl bir sonuca ulaşıyor ve ruh dünyasında ne gibi değişiklikler meydana geliyor (Çetin, 2011: 175).

İç Monolog Tekniği: Okuyucuyu, kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getiren bir yöntemdir. Yöntemin uygulandığı bölümlerde yazarın -daha doğrusu anlatıcının- varlığı ortadan kalkar; muhtemel yorum ve açıklamalar, okuyucuya bırakılır. İç monologda doğal bir süreç, yalın bir yapılanma vardır ve cümleler, düşüncelerin, duyguların doğal akışına uygun olarak serbest bir akışla şekillenir. Cümlelere, konuşma dilinin havası ve mantığı hâkimdir. Bu yönüyle iç monolog, en azından anlatıma, anlatılana doğallık kazandırma ve dolayısıyla bireyin duygu ve düşüncelerini gerçekçi bir anlayışla yansıtma yolunda önemli bir araç olmuştur (Tekin, 2004: 265).

Bilinç Akımı Tekniği: Bilinç Akımı, roman kişinin iç dünyasının, aklından geçenlerin, duygu ve düşüncelerinin anlatıcı-yazar araya girmeden okuyucuya doğrudan doğruya sunulması yöntemidir. Bilinç akımında cümleler, kelimeler, ifadeler dilbilgisi, akıl ve mantık kurallarına bağlı kalmadan, sayıklama biçiminde, kişinin o an aklına nasıl geliyorsa öyle aktarılır. Kişi, *çağrışımlarla, hatırlamalarla, hayal kurmalarla* oradan oraya atlayabilir. Ortaya serilen düşüncenin başı sonu birbiriyle mantıklı bir ilişki içinde olmayabilir (Çetin, 2011: 180-181).

Bilinç akımı, roman kişinin kafasının içini okura doğrudan doğruya seyrettiren bir tekniktir. Şu farkla ki, *iç konuşma* gramer bakımından düzgün, sentaks kurallarına uygun cümlelerle yapılan sessiz bir konuşmadır. Ve düşünceler arasında mantıklı bir bağ vardır. *Bilinç akımında* ise karakterin zihninden akıp giden düşüncelerde mantıksal bir bağ yoktur. Daha çok çağrışım ilkesine göre akarlar. Ayrıca gramer kuralları da gözetilmez (Tekin, 2004: 269). Bilinç akımından yararlanmak isteyen yazar; zihni alan, söz sanatları ve imaj ve semboller aracılığıyla elde ettiği verileri özenle kullanmak zorundadır (Tekin, 2004: 274-275).

2.1.2.2.3. Üstyapı ve Metinlerin Yorumlanması

Üstyapı ile metinlerin kendi aralarında değişik biçimlerde yapılan karşılaştırmalar ve genellemeler söz konusudur. Örneğin incelenen metnin hangi tür, tip ya da yön içinde bulunduğunu ortaya koymak, bu tiplerin genel özelliği ile incelenen metnin özelliklerini karşılaştırmak bu aşamadaki incelemede gereklidir. *Düzyazı, roman, anlatı, şiir, tiyatro, gazete haberi, deneme* gibi türler ya da tipler olarak tanımlamak bu aşamada yapılır. Bir metni yorumlamak demek; kısaca, varsayımlar ya da metnin anlamı üzerine genel sonuçlar çıkarmak demektir. *Yorumlama*, metin incelemesinde son aşamalardan birisidir. Bu nedenle, *küçük yapı ve büyük yapı*daki tüm bilgilerden yararlanır.

Metin çözümleme yöntemleri ile ilgili çalışmaların bazıları *üstyapıyı* ilgilendirir. Örneğin metnin çerçevesine yapılan *yazınbilimsel, biçembilim* ya da *sözdizimsel* çalışma küçük yapıyı ilgilendirirken; bazıları üstyapıyla ilgilidir. Örneğin *göstergebilim, edimbilim, izlekçilik, alımlama estetiği, bürünbilgisi, anlatıbilim, oluşumsal, istatistik* gibi bilimlerle yapılanlar üstyapıyla ilgilidir. Üstyapıyı ilgilendiren diğer çözümleme biçimlerine metnin etrafında yapılanlar ile metinle birlikte yapılanları da eklemek gerekir. Metnin etrafında yapılanlar olarak *metinlerarasılık, karşılaştırmalı yazın, eleştirmeli yayım, yazın tarihi, düşünce tarihi, ruhçözümsel inceleme, yazın toplumbilimi, algılama, özyaşam öyküsü, dramaturjik çözümleme* sayılabilir. Son olarak da metinle birlikte yapılanlar olarak *yorumbilgisi ve eğitimbilim* sayılabilir.

1. *Metinlerarasılık*: Metinlerarası kavramı; kültürel ortam, alıntılar, şu ya da bu biçimde gönderimde bulunulan metinler ve metin türleri ile ilgili bir kavramdır. Metinlerarasılık kavramı, bir metin ya da metinler grubunun başka metinlerle olan açık ya da gizli ilişkilerini belirtir. Her metin, geniş bir bağlam göz önünde tutularak yazılır, yine her metin, kendisinden önce yazılmış ve biçem, izlek ya da bir başka açıdan az ya da çok etkilenmiş olup, bu metinlerle doğrudan ya da dolaylı bir etkileşim içindedir. Michael Riffaterre, *metinlerarası* kavramını “*bir metin parçasının okunmasıyla ilgili bellekte olan, gönderimde bulunulan metinlerin tamamıdır*” biçiminde tanımlar.

2. *Yetizleme*: Bu inceleme ve araştırma biçimi, okunan metinden yola çıkılarak yapılır. Bir konuyu değerlendirmek için oluşturulmuş bir metin türüdür. Okunan bir metindeki izlekten yola çıkarak, başka bilimlerin (*toplumbilim, tarih, dilbilim, sözbilim, ruhbilim vb.*) verilerinden de yararlanılarak yazılan *kanıtlayıcı, betimleyici ya da açıklayıcı* nitelikteki metin tipini belirtir.

3. *Tanıtım Yazısı*: Sözlü ya da yazılı olarak sunulabilen tanıtım yazısı, söz konusu metnin tümüyle ilgili bir bilgi verir.

4. *Metin Tipleri, Tonları ve Türleri*: Metinleri sınıflandırmak için genel olarak üç ölçüt kullanılır; metnin tonu, metnin tipi, metnin türü. Ancak bu özellikler her metinde çok belirgin olarak bulunmayabilir. Aynı metin içinde tür, tip ya da ton olarak bir ya da daha fazla özellik bulunabilir (Günay, 2007: 210-216).

2.1.2.3. Metnin Tonu

Metinde ton, okuyucuda belli bir duygu uyandıran ve onda üzüntü, sevinç, coşku, heyecan gibi *ruhsal etki* yapan özelliklere denir ve yazarın ürettiği metin aracılığı ile okuyucuda yaratmayı amaçladığı ruhsal etkilemeyi belirtmek için kullanılır. Metindeki tonlama belli bir konuyu ele alma biçimi içinde, vericinin (anlatıcının) duygularını, niyetlerini, duyarlılıklarını belirten öğelerin bütünüdür. Bu tür duyguların anlatımı da *öğretici, esenlikli, içsel, dokunaklı, dramatik, ağılatısal, destansı, düşlemsel, kalem kavgasına yatkın* ya da *gülünç* biçimlerde olabilmektedir.

1. *Öğretici*: Alıcıya bir konuda *bilgi vermeyi amaçlayan* yazınsal metinlerdir. Bütün ders kitapları, kıssadan hisse türü anlatılar, ansiklopediler öğretici metin türüne örnektir.

2. *Esenlikli*: Mutluluk ve sevinç türü anlatımları olan metin tonudur. Çocuklara yönelik kitaplar esenlikli tonda metne örnektir.

3. *İçsel*: Duyguların, doğanın ve “ben”in anlatımının fazla olduğu metin tonudur. Estetik imgeler oldukça fazladır.

4. *Dokunaklı*: Hüznün baskın olduğu, acı çekme ve üzüntünün hâkim olduğu metin tonudur.

5. *Dramatik*: Ağlatısal ya da dramatik tondaki metinlerde, ölüm, temel izleklerin başında gelir. Farklı türdeki dramatik yapıların karışımı (ağlatısal, soylu, kaba güldürü, dokunaklı vb.) gerçeğe benzerlik duygusunu oluşturur.

6. *Ağlatısal*: Dramatik metinlerle aynı tonda ilerler, hüznün daha baskın olduğu metinlerdir.

7. *Destansı*: Toplumsal duyarlılığın betimlendiği metinlerdir.

8. *Düşlemsel*: İmgelerin ve olağanüstü olayların anlatımı vardır. Gerçek yaşama birdenbire bir gizem girer. Düşlemsel anlatım, gerçek dünyada yaşayan, ancak birdenbire kabul edilmesi olanaksız bir olay karşısında kalan insanların serüvenidir.

9. *Kalem Kavgasına Yatkın Metinler*: Belirli bir görüşe karşı bir tavır sergileyen metin tonudur.

10. *Gülmece*: Gülme, alay ve düşünceye dayalı gülümsetme biçimleri gülünç tondaki metinlere egemendir (Günay, 2007: 218-229).

2.1.2.4. Metin Tipleri

Tip, bazı ortak yönlerle ilgili olarak sınıflandırılmış metnin genel özelliğini, daha genel metin ulamlarını belirtir. Tonda, metin okuyucuda etki yaratmaya yönelik iken, tiple ilgili sınıflandırmada, metnin genel özellikleriyle ilgili olarak okuyucunun yapabileceği bir sınıflama söz konusudur.

1. *Anlatısal Metin Tipi*: Anlatı, bir kişinin (anlatıcı) belli bir bakış açısı ile, birbiriyle ilintili olaylar dizisini belli bir ulam ve zaman içine koyarak kurguladığı metin tipleridir. Böyle bir tanımdan yola çıkıldığı zaman bir *anlatı* için, *anlatıcı*, *anlatı kişileri*, *birbiriyle ilintili olaylar dizisi*, *kurgulama*, *bakış açısı*, *uzam ve zaman* öğeleri gereklidir. Bunlara ek olarak anlatının belli bir *ana fikri ve izleği* ile anlatının *anlatma düzenini* de belirtmek gerekir. İki temel anlatı türünden söz edilebilir, bunlar, *gerçek olayların anlatıldığı metinler ile düşsel olayların anlatıldığı metinler*. Bu sınıflama, yazınsal metinler ve yazınsal olmayan metinler şeklinde de kabul edilmektedir.

2. *Betimleyici Metin Tipi*: Yazar burada, okuyucunun göremeyeceği fakat hayal edebileceği bir imgeyi (bir yer, kişi ya da nesne) ayrıntılı olarak tanımlar, sergiler. Betimsel metinler okuyucuya, onun görmediği bir uzamı, dekoru, kişiyi ya da nesneyi düşlemesini sağlar. Çerçeve bilgilerin gerektirdiği betimlemenin ağırlıklı olduğu metinlerde durum ve özelliklere bağlı kavramsal ilişkilerin yoğunluğu vardır. Kullanılan durumlar ve özelliklerle ilgili yoğun olarak *nitelemeler* yapılır. Kontrol noktalarının nesne, durum, kişi ve yer odaklı olduğu gözlenebilir. Kontrol noktalarının bu nesne ya da yerle ilgili olarak düzenlenmesi, içeriği, hacmi ya da biçimi ile ilgili olarak alıcıya ayrıntılı bilgiler verilir. Bir anlatı, birbiriyle bağıntılı eylemleri sunar, betimleme ise nesnelere ve kişileri tanımlar. Anlatı zaman içinde gerçekleşir; betimleme, uzam içindeki düzenlemedir.

3. *Söyleşimsel Metin Tipi*: Karşılıklı konuşmaya dayalı anlatım biçimleridir.

4. *Sözbilimsel Metin Tipi*: Roman Jakobson'un dilin işlevi olarak belirttiği *şiiirsel işlevin* baskın olduğu her türlü anlatım biçimini kapsar. Bu tür metinler sözcüklerle yapılan her türlü sanatın yer alabileceği, *dilsel anlatım inceliklerinin* ve belirli dizemlerin kullanılmasını gerektiren metin tipleridir.

5. *Kanıtlayıcı Metin Tipi*: Kanıtlamak, bilinen ya da söylenilen düşünceye katılmama nedenini belirterek, var olan düşünceden farklı olan bir düşünceyi ortaya koymak ve bu düşüncenin bir başkasınca (alıcı-okur) kabul edilmesini sağlamaktır. Bir tezi ortaya koymak ve bir başka tezi çürütmek şeklindeki metinlerdir.

6. *Açıklayıcı Metin Tipi*: Açıklayıcı ya da bilgi verici metin, okuyucunun bildiği (ama bu bilgi eksik ya da yanlış bilgilenme olabilir) ya da hiç bilmediği bir konuda, ona doğru ve/ya yeni bilgi sağlamayı, yani onu *bilgilendirmeyi* amaçlamaktadır.

7. *Buyurumsal Metin Tipi*: Yazarın okuyucuya bir şeyler yaptırma isteğini belirten metinlerdir. Yazar metni aracılığıyla bir eylem, bir iş yapmayı önerir. Bu metinler *emir, telkin ya da yasaklamalarla* belirten anlatımlarla belli olur. Okuyucuya bir şey buyurmak, bir şey emretmek söz konusudur.

8. *Önceden Haber Verici Metin Tipi*: Geleceğe yönelik olarak hazırlanmış anlatım yapılarıdır. Bu tür metinler gelecekte haber veren, daha sonra olacak bir olay ve durumla ilgili tahminlerde bulunan metinlerdir.

9. *Üstün Metin Tipi*: Üstün metin özelliğindeki dilsel yapılar, bilinen geleneksel metin tipi ya da türünün çoklu ortam araç gereçlerine aktarılmış *sanal metinlerdir* (Günay, 2007: 230-355).

2.1.2.5. Metin Türleri

Metin türlerini belirleme genel ulamlar ortaya konularak yapılmaktadır. Bir metnin türü ait olduğu ulamın genel özelliklerini belirtir. Metin türleri, değişik toplum ve kültürlerde farklılaşan bir sıralı düzene bağlı olarak düzenlenen ulamlardan oluşan *belli biçimsel özelliklere* sahiptir. Oluşturulan bu ulamlar belli ilkeler içinde gelişir. Özyaşamöyküsü ulamı ile gülmeceye dayalı metin ulamı arasındaki fark, her bir türün kendine özgü anlatım özelliklerine bağlıdır. Bu özellikler, yerine göre, sözceleme açısından farklılıklarla, dilin işlevleri ya da sözdizimsel anlatımla ilgili olabilir. Söz konusu bu ulamların metin türünü belirlemede önemli işlevleri olduğu açıktır.

1. *Özyaşamöyküsel Metin Türü*: Temelde bir kişinin kendisi tarafından yaşamöyküsünün anlatıldığı metin türüdür. Bilindiği şekliyle özyaşamöyküsü, bir kişinin kendi anlatısını, yaşamöyküsü de bir kişi tarafından bir başkasına ait yaşamöyküsünün anlatıldığı metinleri belirtir. Bu tür metinler *anlatısal* ve *betimleyici*

metin tipleri biçiminde olmaktadır. Anlatısal olması, yazarın kişinin yaşamını, anlatı biçiminde kaleme almasından kaynaklanır.

2. *Öğretici Metin Türü*: Alıcının bilmediği varsayılan bir konuda, onu *bilgilendirmek* ve bu bilgilere göre davranmasını istemek için hazırlanan metinlerdir. Yazınsal bilim ve ürünler, gerek farklı durumlara yaklaşımı gerekse insanı ilgilendirdiği oranda tüm insanlık bilimleriyle ilgili yapıtlardır. Belli bir yaşam görüşü ortaya koymak anlamında her türlü anlatı, *öğretici yanı* küçümsenemeyecek bir yazı türüdür. Yazınsal anlatının gerçek amacı *yaşamı göstermektir* denilebilir. İşte bu açıdan öğretici metinlerle ilgili çok belirgin ayırt edici ölçütler geliştirmek zordur.

3. *İçsel Metin Türü*: İçsel anlatım, insan duygusunun dile getirilişi ve insan duygusunun betimlenmesidir. Çok farklı konulardaki duyguların dile getirilişinde *içsel tür* en uygun metin biçimidir. *İçsel anlatım* için seçilen konular, uzam ve zaman önemlidir. İçsel metinlerde vericinin öznelliğini belirtmesi nedeniyle anlatımsallık işlevinin baskın olduğu görülür. İçsel anlatım her bakımdan alıcı üzerinde oldukça fazla ruhsal etkiler bırakır.

4. *Mektup Metin Türü*: Sözceleme açısından mektup yazan kişi kendisi ile ilgili birçok yanını anlatımında belirtir. Kişiler yazdıkları mektup yoluyla kendisi, beklentileri, ruhsal durumu, farklı konulardaki düşünceleri, toplumsal yapı hakkındaki bir düşüncesini, kaygılarını, kısacası her türden konuyu alıcısına aktarırlar. Mektup da birçok yazılı anlatı örneği gibi anlatı özellikleri taşır.

5. *Hitabetle İlgili Metin Türü*: Hitabetle ilgili metin türünde genel olarak *konuşma, seslenme, dileme, yalvarma, rica etme, buyurma* biçimindeki metin türleri söz konusudur. Hitabet bir topluluk, bir grup önünde söylenmek için hazırlandığından, kullanılan dilsel yapı bu duruma uygundur.

6. *Polemik Metin Türü*: Tartışma içerikli anlatımlardır. Güncel olayların söz konusu edildiği bu metinlerde ahlakla, dinle ve toplumla ilgili genel tutumlar değerlendirilir ve sonunda yanlışlıklar ortaya konulup hiçe çıkarılır. Gelenekleri eleştiren yargılar, her türlü yergi içerikli anlatımlar, bazı yergi içeren şiirler polemik metin türünü ilgilendirir.

7. *Olağanüstü ve Düşlemsel Metin Türü*: Olağanüstü metin alıcıda hayranlık uyandırır, düşlemsel metin ise imgelemeye dayalı bir anlatımdır.

8. *Destansı Metin Türü*: İlk anlatı türü olan destanları anlatmak için oluşturulmuş metinlerdir. Destansı metin türü *anlatısal*, *sözdizimsel*, *şiiresel* ve *betimleyici* metin tiplerinde yazılmaktadır.

9. *Romanesk Metin Türü*: Roman, imgesel serüvenlerin düzyazı biçiminde aktarıldığı metin türüdür. Romanesk metin türü *anlatımsal* ve *betimleyici* metin tiplerinde yazılır.

10. *Ağlatısal Metin Türü*: Söyleşimsel metin olarak yazılır. Ağlatı, diğer söyleşimsel metin türleri gibi genel olarak tiyatrosallık temelinde gelişir. Yani tiyatroyla ilgili genel durumlara uyan ve sahneye konulmak için hazırlanmış metin türüdür. Bu açıdan okunmak için değil, *izlenmek için hazırlanan* ve bu durumu göz önünde bulunduran bir anlatım biçimi vardır. Görselleştirilemeyecek, sahneye konulamayacak bir durum ağlatıda yer almaz.

11. *Gülmece Metin Türü*: Güldürme, dil kullanarak alıcayı *esenlikli* bir duruma getirme sürecidir. Gülmece metinleri tip olarak *anlatısal* ya da *söyleşimsel* metin tipinde olabilir. Güldürü türünün eleştiri özelliği de sıklıkla kullanılır.

12. *Dramatik Metin Türü*: Her türden söyleşim metni için *dram* sözcüğünden söz edilebilir. Dramda konular gülme ve üzüntüyü bir metin içinde sunabileceğinden, tiyatrodaki uzamın belirlenmesi önemli olmaktadır. Seçilen konular topluma uygun ve toplumsal yanlar içerir. *Ölçülü olma*, *hoşgörü* ve *erdem* gibi evrensel değerlerin yükseltilmesi söz konusudur (Günay, 2007: 357-382).

2.1.2.6. İletişim Çizgesi ve İşlevleri Bakımından Metin Türleri

Dilsel iletişim, verici ile alıcı arasındaki bilgi aktarımıdır, yani sözcüyü üreten özne ile bu sözcenin gönderildiği alıcısı arasındaki bir etkileşimdir. Metinler, dilsel iletişimin temel altı ögesine (*gönderen, gönderilen, bildiri, bağlam, kod, kanal*) yaptığı gönderime göre de sınıflandırılabilir. Bu sınıflandırma metin bildirisinin içeriğinin iletişim şemasındaki temel işlevlere göre değerlendirilmesiyle olacaktır. Rus asıllı Amerikalı dilbilimci Roman Jakobson dilsel iletişimin altı temel ögesini (gönderen, gönderilen, ileti, bağlam, kod ve kanal) belirler ve oluşturulan iletişimde, verici tarafından oluşturulan her bildirinin, iletişimin altı ögesinin biri üzerine olacağını gösterir.

Bildirinin altı öğeden birisinin üzerine olmasıyla metnin işlevi kavramına ulaşılır ve aynı işlev için değişik adlar verilse de temel olarak bir tek durum söz konusudur.

Verici: Anlatımsal, coşku, duyusal işlev.

Alıcı: Çağrı, buyurma, seslenme işlevi.

Bildiri: Şiirsel, sanat, yananlamsal, sözbilimsel, estetik işlev.

Bağlam: Göndergesel, bilişsel, düzanlamsal işlev (dilbilim ve durum işlevi).

Kod: Üstdil işlevi.

Kanal: İlişki işlevi.

1. *Gönderen ve Anlatımsallık (Duyusal, Coşku) İşlevi*: Sözlü ya da yazılı bir metinde, ağırlıklı olarak *verici (konuşucu)* ile ilgili bir anlatım biçimi varsa duyusal, coşku ya da anlatımsal işlevden söz edilebilir. Dilin duyusal ya da anlatımsallık işlevi yazınsal türlerde *en önemli işlevdir*. Anlatımsal işlev, üretilen söylemde vericinin bildirisi ile olan ilişki düzeyini ve iletişim durumu ile ilgili tutumunu ya da davranışını belirtir. Kısaca bu işlevle söz konusu olan, vericinin varlığıdır ve vericinin bildirisindeki kendisini ele veren her türlü izi (heyecanını, duygusunu ya da duygusuzluğunu, vurgulu ya da vurgusuz konuşma biçimlerini), varlığını ya da öznelliğini belirtir.

2. *Gönderilen ve Çağrı (Buyurma, Seslenme) İşlevi*: Her dilsel anlatım, iletişim anında bildirinin iki ucunda bulunsa da bulunmasa da, bir vericiyi ve alıcıyı varsayar. Verici oluşturduğu bildiri ile alıcı yani dinleyici üzerinde etki yapmayı amaçlamışsa *çağrı işlevinden* söz edilebilir (aynı işlev seslenme, buyurma işlevi olarak da adlandırılır).³⁹¹ Çağrı işlevinde ikinci tekil ya da çoğul kişi adlı (sen, siz) ya da bu adları belirten başka belirleyicilerin (sen, senin, seninki vb.) kullanımı egemendir. Birisine seslenmek, onun dikkatini çekmek, ondan bir şey istemek, açık ya da gizli olarak birisine bir şey yaptırtmak demektir.

3. *Bildiri ve Sanat (Şiirsellik, Yananlamsal, Sözbilimsel ya da Estetik) İşlevi*: Bir metin estetik biçimle ilgili ise onda şiirsel işlevden söz edilebilir. Bir başka deyişle, bildiri, bildirinin kendisine yönelik ise sanat işlevi vardır. Bu tür anlatımda bildirinin içeriği, onun sanatsal ve estetik niteliği ile bağıntılıdır. Her türlü yazınsal metin bu bağlamda düşünülebilir. Şiirlerde sözbilimsel işlev en ileri düzeyde kullanılır. Şair kendi ruhsal durumunu, hüznünü ya da coşkusunu anlatmak için dili kullanır. Sanat işlevinin baskın olduğu anlatımlarda kullanılan simgelerin, betilerin ve her türlü dil kullanımının önemli bir işlevi olduğu açıktır.

4. *Bağlam ve Gönderge (Bilişsel, Düzanlamsal) İşlev*: Bir metin bildirinin içeriği üzerine, yani bağlama yönelikse, ondaki göndergesel, düzanlamsal ya da bilişsel işlevden söz edilebilir. *Bilgi iletme*ye yarayan bu işlev, dilin temel işlevidir. Bu işlev, bildirinin göndermede bulunduğu nesne ile bilgi arasındaki ilişkileri açıklar. Amaç bir *anlamın iletilmesidir*. Bu işlev göndergenin amacını belirtir, görünüm olan şeyin, üzerine yoğunlaştığı etkenin iletişim işlevidir ve bilgi aktarımı ya da düz anlamla ilgilidir. Bildirideki gönderge üç türde olabilmektedir: *ayrık gönderge*, *durumsal gönderge* ya da *belirleyici gönderge* ve *metin içi gönderge* ya da *kendi üzerine gönderge*.

a. *Dilbilim İşlevi*: Metin *dil* ile ilgili ise dilbilim işlevinden söz edilebilir. Örneğin *sözlükler*, *dilbilgisi kitaplarında* işlev dil üzerinedir. Metin ile bağlam ya da sözcemele durumu arasındaki ilişki dilbilgisel belirlemedir. Dilsel belirleme, ayrık göndergelerle (gerçek dünyaya ait gönderge) ilgili olan yalnızca görünümü

ilgilendirmez. Uzam ve zaman içinde bir kavramı algılamamızı sağlar. Bu anlamda gönderge dilsel belirtmenin bir ögesidir.

b. *Durum İşlevi*: Bir metin, bildiriye değiştirmeye elverişli iletişim bağlamı üzerine ise, durum işlevinden söz edilebilir. Durum işlevi yer ve zaman yerdeşliklerini belirtir. Örneğin bir tarih ya da adresle ilgili metinlerde işlev durumla ilgilidir.406

5. *Kanal ve İlişki işlevi*: Bildiri, ilişki kurmaya yarayacak fiziki bir kanalla alıcıya aktarılır. Kanal ses, harfler, ses dalgaları, ses için gerekli hava titreşimleri, yazılı sayfalar, jestler ya da başka iletişimde kullanılan bildiriye aktaran fiziksel araçlardır. Bir metin fiziki kanalla ilgili ise, yani iletişim kurmayı ve sürdürmeyi amaçlıyorsa ilişki işlevden söz edilebilir. Alıcı ile vericinin iletişimini sürdürmeye yönelik bir anlatım biçimidir.

6. *Kod ve Üstdil İşlevi*: Kod, göstergeler bütünü ve bu göstergelerin birleştirme kurallarıdır. Bu kurallarla vericinin bildiriye kodlanması, alıcının da kod çözmesi söz konusudur. Üstdil işlevi kod üzerine yoğunlaşır. Bu işlev kullanılan kodu tanımlama ve belirtmeyle ilgili her şeyi ilgilendirir. Üstdil işlevi açıklama ve belirtme ile ilgilidir (Günay, 2007: 386-409).

2.1.3. SÖZCÜK ANLAMBİLİM

*“imgenin şiddetiyle çoğalır anlam
parçalana parçalana.”
(başkalarının gecesi, s. 56)*

Dil, sözlü ve yazılı olarak iletişimde kullanılan, doğulduğunda hazır bulunarak edinmeye başlanılan, doğrudan doğruya *insana özgü, çok güçlü, büyümlü bir düzendir*; düşünme ve düşünülene aktarma dizgesidir. Aksan (1999), birbiriyle iç içe ve çok sıkı ilişkiler içinde işleyen dilin beş ayrı alt dizgeden oluştuğunu söyler ve bunları; *ses düzeni, bürün (prozodi) düzeni, biçim (yapı) düzeni, sözdizimi düzeni ve anlam yapıları-özellikleri düzeni* (s.13) olarak sıralar.

Sesten anlama doğru ilerleyen dil, tüm bu alt dizgelerin bir bütünü konumundadır. Bu düzenler bütünü, sınırlı sayıdaki öğelerle sayısız anlatım olanakları sağlamakta, bir doğal dili, düşünülen her şeyi anlatabilen bir niteliğe kavuşturmaktadır. Aksan'ın (1999), Crause'den alıntılıdığı *“dil en ilgi çekici özelliklerinden biri sınırlı kaynaklardan sınırsız kullanımlar oluşturmasıdır”* (s.13-14) cümlesi, yazın içerisindeki dil kullanımının da bir anlamda özeti durumundadır.

Dilin yazınsal yapılarda, sözcüklerin bağlam içerisindeki konumunun olanaklarıyla sahip olduğu bu *“sınırsız”*lık, dilbilimci ve araştırmacıların da önemli inceleme alanlarından biridir. *Sözcük, biçim, anlam* gibi türlü düzenlerle bir bütünlük oluşturan dilde, en küçük birimin ne olduğu, algılamının nereden başladığı sorusu da tartışılan konulardandır. Kimi dilbilimciler en küçük göstergenin *ses* olduğunu, bazıları *sözcük* olduğunu, kimileri de temel gösterge olması dolayısıyla tüm bir *metin* olduğunu söylemektedirler.

Hartmann, “*Metin, temeldeki dilsel göstergedir: konuşuluyorsa, yalnızca metinlerle konuşuluyor*” demektedir (Aksan, 1982: 205). Metin araştırmacılarının *bütün-parça ilişkisiyle* inceleme yaptığı kabul edilirse, Hartmann’ın bağlamı vurguladığı, birçok dilbilimcinin savunduğu üzere göstergelerin birbirinden bağımsız “*gösterilen*”i işaret edemeyeceğini anlattığı söylenebilir. Nitekim Barthes, anlatı metinlerinin büyük bir tümce olduğunu ve anlatı metni içerisindeki her bir tümcenin bağlayıcılığını şöyle ifade etmiştir: “Anlatının genel dili, kuşkusuz söylem dilbilimine sunulan dillerden biridir ve sonuç olarak *işlevdeşlik* varsayımına uyar. Yapı açısından, anlatı tümceye benzer ama, bir tümceler toplamına indirgenemez hiçbir zaman: *Anlatı büyük bir tümcedir*, her saptayıcı tümcenin, bir bakıma küçük bir anlatı taslağı olması gibi”.

Murathan Mungan’ın Çador Adlı Anlatısının Çözümleyici Yazın Eleştirisi isimli bu çalışmanın *Sözcük Anlambilim* bölümünde de, Çador metnini meydana getiren çeşitli anlambilimler üzerinde durulmuş ve bunların metin bağlamı içerisindeki konumları vurgulanarak sözcüklerin “*bütün*” içerisinde ancak var olabildiği anlatılmıştır. Anlambilimin önemli konularından biri olan *bağlam* konusuna, Çador’un çoğul anlamlandırılmasından-çokanlamlılığından ötürü özellikle dikkat çekilmiştir.

Hjelmslev: “*Çözümleme* dediğimiz şey, genelde benimsenmiş kullanıma uyarak betiğin parçaları diye adlandırabileceğimiz ve yalnızca aralarındaki bağımlılıklar aracılığıyla var olabilen bir takım öğelerin bu bağımlılıklarının belirlenmesidir. Bu öğelerin *parça*, bu işlemin de *bölümleme* ya da *çözümleme* olarak adlandırılabilmeleri, bu öğelerle onların parçaları olduklarını ileri sürdüğümüz *bütün (betik)* arasında özel türden bağımlılıklar bulunmasından ileri gelmektedir, bu bağımlılıkların saptanması da yine çözümlemenin görevidir. Anlaşıyor ki, bütün ile parçaları arasındaki bağımlılığı niteleyen, onun bir bütün ile başka bütünler arasındaki bağımlılıktan ayrı olmasını sağlayan ve saptanan nesnelere (parçaları) bütün dışında değil, içinde saymamıza olanak veren kendine özgü etken bağımlılığın tekdüzeliğidir: Bir bütünün tek başına incelenmesinden ortaya çıkan birbirleriyle ilintili parçalar o bütüne tekdüze olarak bağlıdırlar. Bu tekdüzelik ögesi parça olarak nitelediğimiz şeyler arasında da ortaya çıkar” (Saussure vd, 1999: 174). Hjelmslev’in de belirttiği üzere, çözümlemenin asli görevi metin gibi bir bütün içerisindeki parçaların birbiriyle olan ilişkisinin

saptanmasıdır. Yazınsal bir metni meydana getiren her bir ögenin betiğe ve içinde bulunduğu “*en küçük bütün*”e bağlı olduğunu söyleyen Hjelmslev, bu özel bağımlılıklarla metindeki parça-bütün ilişkisini ortaya çıkarmanın önemine dikkat çekmektedir.

Metin incelemelerinde Robert de Beaugrande ile Wolfgang Dressler’in geliştirdiği metin ölçütü, *uyum* ya da *bağıntı*, metinsel yüzeyin bileşenleri, diğer bir söyleyişle metin ve sözdizimsel bağlaşıklıkla ilgilidir. Dolayısıyla, metindeki dilbilimsel unsurların doğrusal ardışıklığı, asla rastlantısal olmadığı gibi, bazı dilbilgisel kural ve bağımlılıklara bağlıdır. Böylece, metindeki *yüzeysel unsurlar* arasındaki ilişkileri yaratmak için başvurulan tüm işlevler “*uyum*” olarak sınıflandırılır. Bu bağlamda, uyumun ya da bağıntının hangi araçlarla meydana geldiği ve oluşum sağladığı açınıldığında şu başlıklar ortaya çıkmaktadır:

1. Yinelemede, sözcüksel unsurların, cümle bileşenleri ve diğer dilbilimsel unsurların tekrarıyla metin yapıları biçimlenir.

2. Önyineleme “*anaphora*”, etkiyi artırmak amacıyla aynı sözcüklerin birbiri ardına gelen iki cümle başında tekrarlanmasıdır.

3. Öngönderim “*cataphora*” önyinelemede daha önce söylenen ya da okunana dikkat çekerken, öngönderim, gösterimsel unsurların kullanımından geleceklere işaret eder.

4. Yapının eksilteli unsurunun anlaşılabilmesi için sohbete katılımcıların paylaşılmış *dünya bilgisi*, *önvarsayımları* ve *iletişim ortamları* göz önünde tutulmalıdır. Berke Vardar, eksiltiyi, “*Olağan koşullardaki biçimine oranla kimi öğeleri eksik olan ama anlamayı aksatmayan dizim*” olarak tanımlamaktadır. Ayrıca, “*eksilti ürünü biçimler, ya durum ya da dilbilgisi açısından kolayca kavranabilecek, eksik, yani herhangi bir güçlük olmadan giderilebilecek biçimlerdir.*” demektedir.

5. Birleşmeler, olaylar ve durumlar arasındaki ilişki ya da bağlantılara işaret ederler (akt. İnceoğlu, 2009: 20).

Çözümleyici eleştirinin sözlük anlambilim kısmında, tüm bu metindeki *tutarlılık öğeleri* göz önünde bulundurularak Çador'daki çeşitli anlatı birimlerinin saptanması amaçlanmıştır. Anlatı metnini meydana getiren sözcüklerin saptanması öncesinde kuramsal bilgilerin yer aldığı bu bölümde *dilbilim, anlambilim, sözcük anlambilim* gibi konular üzerinde durulmuş, *bağlam, çoğul okuma, sözcük anlamları, kelime değeri, anlamlandırma* gibi eserlerdeki sözcüklerin açıklanabilmesine yardımcı olabilecek anlambilim ve dilbilimdeki çeşitli öğeler tanımlanmıştır. Doğan Aksan'ın *Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi* kitabından yararlanılarak oluşturulan başlıklarda, dilbilimcilerin konu ile ilgili görüşlerine yer verilmiş, *Sözcük Anlambilim*'in kavramsal boyutu gösterilmeye çalışılmıştır.

2.1.3.1. Dilbilim ve Anlambilim

Dilbilimine bir ad vererek onun ilk kez bilimler arasında sayılmasını sağlayan Ferdinand de Saussure dili, “*ayrı ayrı kavramların karşılığı olan ayrı ayrı göstergelerden oluşan bir sistem*” biçiminde tanımlarken; Marouzeau “*bireyler arasında bildirişim aracı işlevi gören bir gösterge sistemi*” olarak; Lalande “*bir bildirişim aracı işlevi görebilen tüm gösterge sistemleri*”; Otto Jespersen ise “*canlı varlıkları arasında herhangi bir bildirişim aracı*”; Andre Martinet “*İnsanın kendi bilgi ve deneyimlerini bir anlamsal kapsamı ve ses karşılığı olan anlam birimlerle, her toplumda başka biçimde açıkladığı bir bildirişme aracı*” olarak tanımlar. Bloomfield dili “*bir alışkanlıklar bütünü*”, Noam Chomsky “*sınırlı sayıda sözcük ve kuraldan yararlanarak türetilebilecek sınırsız sayıda tümceden oluşan bir bütün*”, Pinker ise “*bir içgüdü*” olarak tanımlar (akt. Bayraktar, 2006: 2). Dilbilimcilerin dil tanımlamaları görüleceği üzere, *gönderici* ve *alıcı* arasındaki iletişimi vurgulamakta ve “*bildirişim*”e dikkat çekmektedir. *Bildirişim*, temelde altı etkenden oluşan iletişimdir. *Gönderici, ileti, kanal, kod, bağlam* ve *alıcıdan* oluşan bildirişimde her bir ögenin bulunması ile iletişim gerçekleşmiş olmaktadır.

Zeynep Korkmaz'ın da “*bir bildirişim aracı*” olarak tanımladığı dili; Muharrem Ergin “*insanlar arasında anlaşmayı sağlayan doğal bir araç, kendine özgü yasaları olan ve ancak bu yasalar çerçevesinde gelişen canlı bir varlık, temeli bilinmeyen zamanlarda atılmış bir gizli anlaşmalar sistemi, seslerden örülmüş toplumsal bir kurum*” biçiminde tanımlar. Tahsin Banguoğlu “*insanların meramlarını anlatmak için kullandıkları bir sesli işaretler sistemi*” tanımını getirirken Haydar Ediskun “*geniş anlamıyla dil, insanların anlaşmalarını çeşitli işaretlerle sağlayan bir sistemdir. Dar anlamıyla dil, bir toplumdaki insanların anlaşmalarını konuşma ya da yazı ile sağlayan işaretler sistemidir*” der. Yakın zamanlarda yapılmış tanımlardan biri de Ayhan Sezer'e aittir. Sezer dili, “*insanlar arasında anlaşmayı ve iletişimi sağlayan işaret ettikleri varlık ve kavramlarla doğrudan bir bağlantısı olmayan nedensiz ses simgelerinin oluşturduğu canlı bir dizge*” olarak ele alır (akt. Bayraktar, 2006: 2). Burada da dilbilimde “*bildirişim*” kavramı, “*anlaşma ve iletişim*” ile yer değiştirmekte ve yine alıcı ve gönderici arasındaki bağlamın algılanmasıyla oluşturulan iletişime dikkat çekilmektedir. İşte dilin bu “*iletişim-bildirişim*” özelliğinin incelendiği bilim dalı, dilbilimdir. *Dilbilim*, insanın dil yetisini ele alan bilimsel bir inceleme alanıdır.

Kıran ve Kıran dilbilimi “*dil yetisinin ve doğal dillerin bilimsel incelenmesi*” olarak tanımlarken, dil biliminin bir bilim olması konusunda da “*dilbilimin konusu ya da nesnesi dildir, bu nesneyi de eşzamanlı yöntemle kendi içinde ve yalnız kendisi için incelemeyi amaçlar. Bu iki temel özellikten dolayı dilbilim bilimsellik niteliği kazanır*” açıklamasını getirir. Demir ve Yılmaz dilbilimi “*dilbilgisine göre dile çok daha geniş bir perspektiften, dilbilgisinin bölümlerini de içine alacak şekilde bakan bir bilim dalı*” olarak açıklarken amacını da “*diğer bilimler gibi konusunu objektif ve sistematik olarak ortaya çıkarmak için veri toplamak, hipotezlerini doğrulamaya çalışmak, modeller ve teoriler geliştirmek*” olarak açıklar (akt. Bayraktar: 2006: 22)

Dilbilimi, bir “*bilim*” alanı olarak dünyaya tanıtan Saussure kuramında dilbilimin üç görevi vardır:

1. Ulaşabildiği bütün dilleri betimlemek, bu dillerin tarihini incelemek, bir başka deyişle dil ailelerinin evrimini göstermek, her ailedeki anadillerin ilk biçimlerini olanaklar çerçevesinde ortaya koymak.

2. Bütün dillerde sürekli ve evrensel olarak kendini gösteren güçleri araştırmak, tarihin bütün özel olaylarını açıklayabilecek genel yasaları bulmak.

3. Kendi sınırlarını çizmek ve kendini kendisiyle tanımlamaktır (akt. Bayraktar, 2006: 90).

Dilin tarihçesinden itibaren neredeyse sınırsız bir inceleme alanına sahip olan dilbilim, dilbilgisi gibi teorik bir alan değil, dilbilgisini de kapsayan ve dile ilişkin her türlü olayın-sorunun-durumun ele alınıp incelendiği bir bilim dalı olmuştur. Aydın (2007), dilbilimin bir *sistem* olduğunu belirtmekte ve bir anlamda dilbilimin neden ve nasıl bu denli geniş bir alan olduğunu şu cümlelerle göstermektedir: “Dilbilim, tasviri bir yaklaşımı benimser, dilcinin yapması gereken *dil olgularını tasvir etmektir*. Dilbilim dili bir *sistem* sayar. Dilde bir birimi incelemek tek başına fazla bir anlam taşımaz, o birimi *sistemle ilişkisi içinde* düşünmek gerekir. Bir birimi önemli yapan sistem içindeki işlevidir” (s.17). Dili oluşturan birimlerin yanında tüm bu birimlerin birbiriyle olan ilişkilerini inceleyen dilbilim, alanın genişliğinden ötürü yine birbiriyle ilişkili birçok alt dala ayrılmış ve dile ait özellikler bu alt dallar içerisinde incelenmeye başlanmıştır.

Dilbilimin alt dallarından biri de 19. yüzyılda ortaya çıkan *anlambilimdir*. *Anlambilim*, dilin anlam yanını bilimsel metodlarla inceleyen bir bilim dalıdır. Anlambilim, “*anlamına gelen*” ya da “*gösterilen*” anlamında Yunanca “*semanio*” eyleminin değişik türevlerinden üretilmiş ve dilsel birimlerin öğretisi olarak tanımlanmıştır. Aksan, anlambilimin çıkışına ilişkin şunları iletir: “1826-27 yıllarında ‘*Latin Dilbilimi Üzerine Dersler*’ adlı kitabını hazırlarken Alman dilcisi K. Reisig anlama ilişkin sorun ve konulara *Semasiologie* başlığı altında geniş yer vermiştir. Ancak, onun attığı temeller 70 yıl sonra, Fransa’da M. Breal tarafından sağlamlaştırılarak *Fr. semantique* terimiyle dilbilimde yeni bir çalışma alanının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Eski Yunan’dan Breal’e kadar, hatta ondan uzun süre sonra bile anlamla ilgili konular artzamanlı yöntemle ele alınmış ve en çok, anlam değişimleri üzerinde durulmuştur. Breal, ‘*Essai de semantique*’ adlı kitabında anlam konusunu geniş bir çerçevede içinde ele alıyor, onun biçimle ilgisi, anlamların oluşumu, sözdizimiyle olan bağlantısı, eşanlamlılık, anlam değişimleri gibi sorunlara geniş yer veriyordu” (Aksan, 1999: 17).

Aksan (1999), anlambilimin tarihçesi üzerinde duran Tamba-Mecz'in, onu üç döneme ayırdıklarını belirtir:

1. *Gelişmeci dönem*: (1883-1931). Sözcüklerin tarihi, dildeki anlamların gelişmesi, anlambilime ilişkin yasaların konması gibi konularla uğraşan, Breal, Trier... gibi bilginlerin dönemi.

2. *Karma dönem*: (1931-1963). Sözcüklerin tarihi ve sözcüklerin kuruluşu gibi konuların ele alındığı, Ullmann, Guiraud... gibi araştırmacıların dönemi.

3. *Dilsel Modeller dönemi*: (1963'ten bu yana) Chomsky, Katz-Fodor... gibi bilginlerin temsil ettiği ve sözcük anlambiliminden tümce anlambilimine geçişin ağırlık kazandığı dönem.

Son yıllarda edimbilim (pragmatics), anlambilim çalışmalarında önemli bir ağırlık kazanmış bulunmakta, ayrıca metin dilbilimi, söz-eylem kuramı, göstergebilim, biçembilim (stylistics) ve yazın araştırmaları anlambilim incelemeleriyle birçok noktalarda kesişerek alanlar arası, ortak çalışmaların gerçekleştirilmesine yol açmaktadır (s.19). Anlambilim tarihi görüldüğü üzere tıpkı dilbilim gibi en küçük birimden daha büyük birimlere doğru ilerlemiştir. Üretici dili savunan Chomsky gibi dilbilimciler, anlamın da dilsel bir özellik olmasından ötürü sürekli bir değişim ve dönüşüm içerisinde olduğunu ve “*bütün*” genişledikçe anlam alanının da genişlediğini, böylelikle dile ait olandan sürekli “*yeni*” şeyler ortaya çıktığını belirtmektedirler.

Anlambilim, tıpkı dilbilim gibi bir süre sonra alt gruplara ayrılmış ve dile ait anlamlı birimler küçük ve büyük parçalar olarak incelemeye alınmıştır. “Dilbilimin bir alt dalı olan anlambilim kendi içinde *genel anlambilimi*, *mantıksal-felsefi anlambilimi* ve *dilbilimsel anlambilimi* olmak üzere üçe ayrılmaktadır. Dilbilimsel anlambilim, *art zamanlı* ve *eş zamanlı* olmak üzere; eş zamanlı anlambilimi de *geleneksel*, *yapısal*, *yorumlayıcı* ve *üretimsel anlambilimi* olmak üzere alt dallara ayrılmıştır (Bayraktar, 2006: 130). Görüldüğü üzere dilbilimsel anlambilimin başlıca iki alt alanı vardır ve bunlar: *sözcük anlambilimi* ve *tümce anlambilimidir*.

Metnin parçalarını oluşturan sözcük, tümce ve sözcülerden yola çıkarak, metni meydana getiren her türlü dilsel ögenin birbiriyle olan ilişkisini inceleyen anlambilim, böylece parçaların bir “bütün” olarak ortaya koyduğu anlamı göstermeyi amaçlamaktadır. J.Kristeva “yazın kuşkusuz dilin değiştiği, belirginleştiği ve en iyi uygulandığı ayrıcalıklı bir alandır” (Kıran, 2006: 48) demektedir. Yazınsal yapıtların, özellikle çokanlamlılığın belirgin olduğu yapıtların bu anlamda, anlambilime zengin bir kaynak sunduğu açıktır.

2.1.3.2. Sözcük Anlambilim

“Dolu sözcük”, “anlambirim” kavramları sözcük tanımı için kullanılabilir. Andre Martinet “birbirinden ayrılmayan anlambirimlerin oluşturduğu özerk bir dizim” biçiminde tanımlar sözcüğü. Sözcüğün en belirgin özelliği anlamı değil biçimidir denilebilir. Bu açıdan biçimsel özelliklere dayalı bir sözcük tanımı daha tutarlı görünebilir. Sözcük, bir ya da birden çok sesbirimin oluşturduğu, yazıda iki boşluk arasında yer alan, çoğu kez anlamsal bir birim oluşturan, söylemde belli bir biçimsel birlik sunan, çeşitli dizimsel kullanımlardan biçimce değişen ya da hiç değişmeyen ya da –bükünlerde olduğu gibi- bir bölümüyle değişim gösteren eklemli ses ya da sesler öbeğini belirtir. Sözcük, bir *bütünlük oluşturan sözlükbirim ve biçimbirim topluluğudur* (Günay, 2007: 26). Sözcüğün tanımının biçimsel anlamda yapılması gerektiği belirtilse de birçok dilbilimcinin savunduğu üzere sözcük “anlam”sız düşünülemez, zira anlam olmasaydı sözcük olmazdı. Bu bağlamda, dil bir sözcükler bütünü değil, Saussure’ün de vurguladığı üzere bu bütünün bir araya gelerek oluşturdukları anlamlı birlikteliktir.

20.yüzyılın başlarından beri, özellikle Saussure’le dilbilime egemen olan ve çeşitli akımların temelini oluşturan bir ilke, dilin bir *dizge (sistem)* olduğudur. Geleneksel dilbilgisinin ve dilbilimin doğrudan doğruya sözcüklere ağırlık veren onları ön planda bulunduran tutumuna karşı çıkan Saussure, gösterge kuramıyla dilin bir sözcükler, terimler listesi değil, birbiriyle sık ilişkiler içinde işleyen bir *göndergeler bütünü* olduğunu ileri sürmüş ve kanıtlamıştı (Aksan, 1999: 20). Saussure *gönderge, gösterge, gösterilen* gibi sözcüklerin belli durumlarda yüklendikleri görevlere göre onları isimlendirmiş ve dili en küçük birim saydığı göstergelerin bir bütünü olarak

tanımlamıştır. Sözcüklerin birer gösterge işlevi gördüğü dil, göndergelerle birimi alıcıya “gösterir” ve birim *gösterilen* olarak alıcıda yer bulur, böylece iletişim gerçekleşir.

Göstergelerden oluşan bir dizge olan dil, beş ayrı alt dizgeden oluşmaktadır, Aksan’ın (1999) bölümlenmesine göre bu dizgeler şunlardır:

1. *Ses düzeni, ses alt dizgesi*: Her dilin kendine özgü seslerden oluşan bir dizgesi vardır. Örneğin Türkçe, 8 temel ünlüyü içeren, bu ünlüleri berrak ağız ünlüleri olan, ünlü ve ünsüzleri belli biçimlerde bir araya gelen bir dildir. Ünlü ve ünsüz uyumlarının yanı sıra, yalnızca bu dile ait olan birtakım özellikler de vardır; örneğin bu dilin sözcüklerinin son seslerinde ancak kimi ünsüzler bir arada bulunabilir; önseste birden çok ünlü bir araya gelemmez.

2. *Bürün (prosody) dizgesi*: Ses düzeninin yanı sıra, birden çok birimi etkileyen *vurgu, ton, uzunluk, kavşak, ezgi* gibi, anlamı değiştiren özelliklerden oluşan ve görevsel sesbilimin inceleme alanına giren dizge.

3. *Yapı (biçim) dizgesi*: Bir dilin kök ve eklerinin, *oluşum, kullanılış* ve *birleşmelerini* gösteren, *çoğul yapma, çekim, büküm, türetme* gibi olaylardaki eğilimlerini ortaya koyan dizge. Bağlantılı bir dil olan Türkçenin bu açıdan en önemli özelliği, bu olayların tümünün yalnızca soneklerle gerçekleşmesi ve sözcük birleşimlerine olanak tanımalarıdır.

4. *Sözdizim dizgesi*: Bir dilde tümcelerin, çeşitli sözcük bileşimlerinin, tamlamaların kuruluş eğilimlerini bir araya getiren, tümce öğelerinin (özne, nesne, yüklem) sıralanma biçimini belirleyen düzen.

5. *Anlam, anlam yapıları dizgesi*: Bir dildeki adlandırma, kavramlaştırma yollarını, düşünülenlerin sözcük ve tümceye dönüştürülmesini belirleyen anlam yapıları düzeni. Çeşitli dilbilim akımlarının değişik yönleriyle ele aldıkları bu düzenler, birbirleriyle sınıksız ilişkiler içinde bir bütün oluşturmaktadır (s.22-23).

Ses, bürün, yapı, sözdizim, anlam gibi dizgelerden oluşan dili inceleyen alan olan dilbilimin alt dalı olan anlambilim bu dil dizgeleri arasındaki ilişkinin anlamsal boyutunu incelemektedir. *Anlambilim*, bu dizgeleri sözcük ve tümce düzeyinde incelemekte ve anlamlandırmayı buna göre yapmaktadır. Bu bakımdan anlambilimin alt dallarından biri de sözcük anlambilimidir. *Sözcük anlambilim*, “dilbilimde çeşitli adlarla anılan, genel dilde sözcük (Word) olarak adlandırılan öğeleri, bunların türemiş ve başka öğelerle bir araya gelmiş biçimlerini *anlam* açısından inceleyen bilim dalıdır. Bu dal belli bir bağlamı hesaba katmadan sözcükleri ele alarak bir nesnenin, bir duygu, düşüncenin belli ses bileşimleriyle dile dönüştürülmesinde tutulan yol, bu bileşimlerin *içerdikleri temel anlam ögesi, tasarımlar, duygu değerleri, yan anlamlar, sahne oldukları çeşitli aktarmalar, eşanlamlılık, eşadillik, tersanlamlılık* gibi konuları aydınlatmaya yönelir” (Aksan, 1999: 27).

Anlambilim, dili anlam açısından inceleyen, anlam düzleminde görülen değişimleri, dil yapılarının içerik açısından ortaya çıkardıkları sorunları irdeleyen bilimdir (Guiraud, 1999: 13). *Sözcük anlambilim*, dil birimlerinin parçaları üzerinde durarak, bu parçalar arasındaki benzerlik –veya farklılıkları- ortaya çıkarmaya ve genel anlamı sorgulamaya yönelik anlambilimin bir alt dalıdır. Hengirmen ve Huber de anlambilimin inceleme alanlarının neler olduğuna değinmiş ve Hengirmen (2006) “Anlambilimde genellikle *kavram, anlam, çokanlamlılık, eşanlamlılık, zıt anlamlılık, anlam daralması, anlam genişlemesi, bağlam, anlam değişimleri* gibi konular üzerinde durulur” (s.369) demiştir. Huber (2008) de anlam konusunun dile yansıyan ve anlambilimin ilgi alanına giren soruların, daha çok *kavram-sözcük-anlam* bağıntılarında odaklandığını ve sözcük anlambilimi çalışmalarında değişik görünümünün anlamsal bağıntılar şeklinde ele alındığını (s.158) belirtmiştir.

Dildeki biçim incelemelerinin, araştırmaları dilbilgisi boyutunda bıraktığı ve bunun dilsel bir araştırma için anlamsal boyutta çok büyük bir eksik olduğu açıktır. Bu bakımdan dil araştırmalarında anlamın incelenmesi, yazınsal yapılar konusundaki çalışmaların daha verimli ve daha tutarlı olmasını sağlayacak önemli bir etmendir. Abdülkâhir El-Cürcani (2008) de dilde kullanılan birimlerden çok, birimlerin bir araya gelerek oluşturdukları anlamın önemli olduğunu vurgulayarak şöyle demektedir: “Sözdiziminin, nahvin anlamlarına ve farklı ifade yollarına bağlı olduğu anlaşıldığına

göre bilinsin ki sözü edilen farklı ifade yolları pek çok olup durulacak bir sınırı yoktur. Yine bilinsin ki üstünlük, sözdiziminin kendisinden değil, sözle ifade edilmek istenen anlamlardan ve bu anlamların birbirine göre aldığı *konum ve kullanım biçiminden* kaynaklanır (s.87).

2.1.3.2.1. Dilde Anlamlı Birimler

Dil, insanlar arasında anlaşmayı, duygu ve düşünce alışverişini sağlayan, bilinmeyen bir zamanda, bilinmeyen bir biçimde oluşan, ait olduğu toplumu her yönüyle ifade eden, işaret ettiği varlık ve kavramlarla arasında doğrudan bir ilişki bulunmayan nedensiz ses sembollerinin oluşturduğu, yaşayan ve doğal bir sistemdir (Bayraktar, 2006: 15). Bir sistem olan dili meydana getiren en küçük birimin ne olduğu dilbilimciler arasında tartışma konusudur. Kimi dilciler dilin en küçük biriminin *ses*, kimisi *sözcük*, kimisi *tümce*, kimi dilciler de dildeki temel birimin *metin* olduğunu öne sürerler.

Aksan (1999), dilbilimde Bloomfield'den beri anlamlı en küçük birimin *biçimbirim* olarak adlandırılmakta olduğunu ve bunların *bağımsız* ve *bağımlı* olmak üzere ikiye ayrıldığını belirtmektedir. *Bağımsız biçimbirimler* kırlangıç, elma, sivri, güzel, yazmak, çevirmek gibi, belli bir kavramı yansıtan ve bir sözcükte madde başı olarak yer alan ses bileşimleridir. Dilde, geliyor'daki -İyor, oturacak'taki -EcEk, güzellik'teki -İlk, kaldırımlar'daki -İEr ya da arabam'daki -m gibi ekler de vardır, bunlar da *bağımlı biçimbirimler*dir. Bunlar tek başlarına değil, ancak başka bir anlamlı birime bağlı olarak görev görürler ve bağımsızlarda olduğu gibi belli bir anlamı aktarmazlar. Bağımsız biçimbirim olarak nitelenen, genel dilde *sözcük*, dilbilimde Saussure'den beri çoğunlukla *gösterge* diye adlandırılan birimler, bağımlı biçimbirimlerden farklı olarak konuşma ya da yazı yoluyla belli bir kavramı aktarabilen anlamlı öğelerdir. Ancak hiçbir dil, tek tek sözcüklerle konuşulmaz; sözcükler, dilin dilbilgisi kurallarına uygun olarak, belli bağlamlarda yansıttıkları kavramları öne çıkararak ve değişik bağımlı biçimbirimler, sözdizimsel ilişkilerde oluşturulan *tümce* ve *sözce*'lerle iletişimi sağlar (s.27-29).

Zeynep Korkmaz (2003), dildeki anlamlı en küçük birim olarak *kelimeleri* görmekte ve şöyle demektedir: “*Kelimeler*, bir veya birden çok heceli ses öbeklerinden oluşan ve tek başlarına zihindeki belirli kavramlara karşılık olan somut veya soyut söz kalıplarıdır; somut ve soyut kavramlar arasında ilişki kuran dil birimleridir. Dildeki anlamlı veya görevli en küçük birlikler kelimelerdir. Kelimelerin belirli ölçülerde birleşmesinden yine anlamlı ya da görevli kelime grupları ve cümleler ortaya çıkar” (s.6).

20.yüzyılın ikinci yarısını kaplayan *üretken dilbilgisi/dilbilim* akımında *tümce*, biçime dayanan bir anlayışla dilin temeli sayılmış, her dilin dilbilgisinin bir tümceler üretme mekanizması olduğu kabul edilmiştir. *Tümce*; geleneksel dilbilgisi çalışmalarında öteden beri, üzerinde önemle durulan ve belli ölçütlere göre incelenen bu kavram, bir düşünceyi, bir duyguyu eksiksiz açıklayan, bağımsız biçimde anlatan sözcükler dizisi, bir anlatım birimi olarak kabul edilmiştir (Aksan, 1999: 29). Dilin temelinin tümce olduğunu kabul edenler yanında, en küçük birimin *sözce* olduğunu savunanlar da vardır. “Sözce; konuşulan dilin bir birimi olan, genellikle konuşan kişinin iki susma arasında söylediklerini içeren, kimi zaman tek bir sözcükten, tek bir ünlemden, kimi zaman da birçok tümceden oluşan bir birim olarak tanımlanır. Sözce kavramı günümüz dilbiliminde önemli bir kavram olup metin dilbilim / söylem çözümlemesi, sözeylem kuramı gibi akımların ve daha başkalarının uygulamalarında kullanılmaktadır” (Aksan, 1999: 30). Sözce, tümce karşısında daha genel bir anlatıma sahip olup, dili daha kapsayıcı biçimde açıklayan bir kavramdır. Bu anlamda dilde anlamlı birimler olarak; *sesler*, *ekler*, *kelimeler* ve *tümceler* gibi birimler sayılabilmekte, dilden oluşmuş ve dili oluşturan her türlü düzen dil ile meydana gelen “*bütün*”e dâhil edilebileceği için tümü anlamlı birim olarak görülebilmektedir.

2.1.3.2.2. Kavramlaştırma (Anlamlama)

Kendine özgü dili olan her toplum, doğadaki nesnelerin, değişik durum ve olayların, devinimlerin anlatımı sırasında birtakım ses bileşimlerinden yararlanır; bu ses bileşimleriyle onları kavramlaştırır. Kimi zaman kendi kök ve ekleriyle türetmelere gider; kimi zaman ilgisi, benzerliği olan başka kavramlara dayanarak onlardan yaptığı aktarmalarla ad vermeye yönelir; böylece dildeki göstergeler oluşur. Dünyadaki nesne

ve olayların belli bir ses bileşimiyle simgeleştirilerek kavramlaştırılmasına anlambilimde *anlamlama (signification)* adı verilmektedir (Aksan, 1999: 30-31).

Bütün göstergeler ancak doğadaki varlık ve olayların insan zihnindeki tasarımları, görüntüleriyle bağlıdır; doğadaki nesnelere değildir. Her dil, bu nesnelere, devinimleri adlandırırken onları kendine özgü biçimde algılar; kimi zaman belli kavramlara bağlar (Aksan, 1999: 31). *Kavram*, bir olayı bir durumu bir sistemi anlatmak için kullanılan isimlendirmedir, o şeye ait bilgidir. “*Kavramlaştırma (anlamlama)*, bir oluş biçiminde tasarlanabilir; bu, gösteren ile gösterileni birleştiren ve ürünü gösterge olan edimdir” (Barthes, 1993: 48).

Benveniste (1995), dilde anlamlamanın önemini şöyle belirtir: “Dilin anlamlaması, bu özelliğin dile fazladan ya da başka bir etkinliğe oranla daha çok verilmiş bir şey olmadığı anlamına gelir; dilin varlık nedenidir; anlamlama olmasa dil olmazdı” (s.199). Öyleyse, dil bir “*var olma*”dan çok, “*nasıl*”ın bilgisini taşımakta ve anlam dilin anlaşılması hususundaki en önemli etmen olmaktadır.

2.1.3.2.3. Gösterge Kavramı ve Göstergebilim

Gösterge Saussure’e göre toplumsal bir dizge olan dilin birbirleriyle ilişkili olan birimleridir. Belli bir dilde anlam taşıyan en küçük birim olarak da tanımlanabilir. “*Gösterge*, çeşitli yazarlarda bir dizi benzer ve ayrı terim arasında yer alır: *belirtke, belirti, görüntüsel gösterge, simge, alegori* terimleri gösterge ile yarışan terimlerdir. Bunların tümü de zorunlu olarak iki bağlantısal öge arasındaki bağlantıyı belirtir” (Barthes, 1993: 38). Dilde anlam taşıyan en küçük birim olarak adlandırılan göstergenin çeşitli yönleri vardır, bunlar:

Ses İmgesi: Göstergenin somut ve seslerle ifadeye dayalı yönü, sesin bıraktığı izlenimdir.

Biçim: Bir kavramın ya da nesnenin adının görsel olarak yazıya dökülmesidir.

Gösteren: Dilin gerçekleşen ya da gerçekleşecek somut halidir.

Gösterilen: Soyut ve zihinseldir. Beyinde var olan bilgilere dayalı olarak zihinde oluşur. Gösterenin çağrıştırdığı kavramdır (Bayraktar: 2006: 91)

Temeli Saussure’ e dayanan *göstergebilim (semiology)* çalışmaları dünyadaki her türlü iletişimde yararlanılan dil içi ve dil dışı bütün göstergeleri içine alan ve son yıllarda önemli araştırmalarla gelişen bir bilim dalıdır. Amerikada *Peirce*, *Avrupada Jakobson*, *Guiraud*, *Barthes* gibi bilginlerin çalışmalarıyla yeni yorumlar kazanan bu alanda göstergenin özellikleri üzerinde de derinleşilmiştir. Alman dilbilimci *Kloepfer*, *Peirce* ve *Jakobson* gibi bilginlerin göstergebilim çalışmalarının ışığında dildeki göstergelerin niteliklerini kendi görüşüne göre düzenleyerek üç tipini şöyle belirler:

1. *İkona tipi göstergeler*: Nedensiz öğeler gibi olmayan, nesnelere tanıma ve anımsama arasındaki algılama işlemine benzer biçimde oluşturularak resimleri, fotoğrafları andıran göstergeler. Bunlar doğrudan doğruya ses açısından gerçek benzerliğe dayanan, seslerin yansıtılmasına yönelen göstergelerdir.

2. *Belirleyici, dizin tipi göstergeler*: Gösterilenle gösteren arasında gerçek bir ilişkiye, nedenselliğe işaret eden, parmak izleri, acıdan ileri gelen bağırma gibi belli bir olay ya da durumu ortaya koyanlar. Sesin yeğlinliği, yumuşaklık ya da sertliği, ton değişiklikleri gibi ruhsal durumu belirten ses özellikleri, konuşanın ruhsal durumu aracılığıyla bizde belli düşünce ya da kanıların oluşmasına yol açan göstergelerdir.

3. *Simge tipi göstergeler*: Gösterilenle gösteren arasında herhangi bir benzerlik ya da ilgiye dayanmayan, yalnızca toplumun bir uyuşma ürünü olarak kullanılan göstergeler. Bunlar kullandığımız sözcüklerin en büyük çoğunluğunu oluşturanlardır (Aksan, 1999: 39). Özellikle yazınsal yapıtlarda simge tipi göstergelerin kullanıldığı söylenebilir.

Her dil, bizim genel dilde sözcük dediğimiz birimlerle konuşulur. Dilbilimde, Saussure’den beri bu öğeler için genellikle gösterge terimi kullanılmaktadır. Saussure’ e göre dil bir sözcükler listesi değil, bir *göstergeler dizgesi (sistemi)*dir. Göstergelerin *nedensizlik*, *çizgisellik*, *değişebilirlik* ve *değişmezlik* gibi özellikleri vardır. Saussure’ün, kuramında “*göstergenin çağrışım ilişkileri*” olarak ele aldığı konuya yapılan eleştiriler vardır. Bilgine göre insan zihninde göstergeler çeşitli çağrışımların odak noktasıdır; dört ayrı yönden başka göstergelerin çağrışımına yol açar: 1.*Aynı kökten gelen öğelerin*, 2.*Anlamca yakınlığı olan öğelerin*, 3.*Biçim yönünden eşlik gösterenlerin*, 4.*Ses imgesi*

açısından yakınlığı olan, sesçe benzeyen öğelerin çağrışımı (Aksan, 1999. 36). Dilde en küçük birim olan göstergeler böylelikle iki şey arasında bağ kurabilmekte ve metinlerdeki anlamsal boyutun en önemli unsurlarından bağlam, göstergeler arası ilişkilerle şekillenmektedir.

2.1.3.2.4. Kavram ve Kavram Alanı

Kavramlar insanın çevresindeki nesnelere, olay ve durumlara ait, kişisel gözlem ve deneyimlere dayanan tasarımların zihinde yer eden ve bir *soyutlama*'yla dile dönüşen yönüdür, göstergelerin gösterilen yanıdır (Aksan, 1999: 41).

Kavramlar, insanoğlunun yetiştiği çevreye, birikimlerine ve ruhsal yapısına göre bireyden bireye ayrımlar göstermekle birlikte aynı dilbirliği içindeki insanlarda, aşağı yukarı belli bir niteliğe sahiptir. Zihnimiz bize yalnızca tek tek sözcüklere bağlı olarak kavramları tanıma olanağını değil, aynı zamanda onların ilişkili oldukları başka kavramlarla bağlantı ve ayrımlarını tanıma olanağını da verir; ayrıca kavramların başka öğelerle ortaya koydukları kuruluşları tanıma ve çözme yetisine de sahiptir. 1931 yılında Alman dilcisi Trier tarafından ortaya atılan kavram alanı kuramının temeli, kavramların zihinde birbirinden soyutlanmış olarak ayrı ayrı bulunmadıkları, bir mozaik gibi birbirleriyle sınırlandıkları, içinde birbirlerini etkiledikleri alanlar oluşturdukları biçiminde açıklanabilir (Aksan, 1999: 41-42). Dile ait bilgiyi taşıyan kavramlar, zihinde belli süreçlerden geçerek algılanmakta ve Aksan'ın "*mozaik*" dediği dilin anlamlandırılması işlemi, birimler arası ilişkilerle gerçekleştirilmektedir.

2.1.3.2.5. Anlam

Dil, dizimsel ve dizisel bağıntıların belirlediği, gösterenleri çizgisel nitelikli nedensiz ve saymaca göstergelerden oluşan, eşsüremlili boyutta devimsel bir yapı olarak yer alan (göstergeler dizgesi) ve işleyen (kurallar düzeneği) çift eklemli bildirişim aracıdır (Vardar, 1998: 147). Dilin dizimsel ve dizisel olması, onun biçim ve anlam yönüne işaret etmekte ve bu iki etmenin birbirini tamamladığı vurgulanmaktadır.

Anlam, dildeki bir birimin gerçek ya da düşsel dış dünyayla bağlantılı olarak uyandırdığı *kavram*, *tasarım* ya da *düşünce*dir. Genellikle anlamın iki yolla oluştuğu varsayılır. *Gönderimsel anlam*, dil ile dış dünyadaki gönderge ilişkisi sonucu oluşan kavram ya da düşünce. Bunun yanında dil birimlerinin birbirleriyle ilişkisi sonucu oluşan anlam türü vardır ki buna *yapısal anlam* denir (Bayraktar, 2006: 130). Anlamın, öncelikle içinde bulunduğu yapıya göre algılandığı ve bir anlamda bunun sözü edilen birimin temel anlamı olduğu, daha sonra ise alıcının kendi kişisel algısıyla birleştiği ve böylelikle “*dış dünya*”nın şekillenmesiyle anlamın çağrışımsal ortaya çıktığı söylenebilir.

Rifat (2009), yazınsal metinlerdeki anlama değinerek, çağrışımsallık boyutunu vurgulamakta, yazınsal metnin varlığının, yazarın bu metne yüklediği anlamlar ile okurun aynı metne vereceği anlamların kaynaşmasından oluştuğunu söylemektedir. Böylece hem *metin öncesi*, hem *metin*, hem de *metin sonrası*, anlam üretme devresine girmiş olmaktadır. Bu da yazınsal metnin, üretime kapalı bir ürün değil, *sonsuz bir üretim kaynağı* olduğunu göstermektedir. Bu görüşü savunanlar, metinlerin yalnızca başka metinleri özümsemekle kalmadıklarını, onları dönüştürdüklerini de ileri sürerler ve hiçbir okurun, hiçbir bilimsel yaklaşımın yazınsal metinlerdeki üretim sürecini durduramayacağına inanırlar. Yazınsal metin, hem dilin kurallarına dayanılarak, dilin üstünde oluşturulmuş bir yapı, sürekli işleyen bir dizgedir, hem de okurun zaman içindeki varlığıyla *sonsuz ulaşabilecek anlamsal bir üretim mekanizmasıdır* (s.96-97).

2.1.3.2.5.1. Sözcük ve Anlam

Anamlı ses ya da ses birliğine *sözcük* denir. *Sözcük*, kavram ve düşünce arasında çok yakın bir ilişki vardır. Sözcük *ses*, *anlam*, *diziliş* vb. dil görünümleri ile ilgili açıklamaların kesişme noktasıdır. Sesler etkileşime girerken, tümceler oluşurken, çokanlamlılık ortaya çıkarken çoğu zaman sözcük merkezli açıklamalar yapılır. Türkçe dilbilgisinde *ses uyumları*, *ünsüz benzeşmeleri*, *vurgu yerleşmesi* hep sözcük sınırlıdır; ses uyumu sözcük içinde kalır, ünsüz uyumu sözcüklerin son sesine, vurgu da son hecesine uygulanır (Uzun, 2006: 13). Burada dilin biçimsel yönüyle tasvir edilen sözcükler, dilbilimcilerin belirttiği üzere belli bir anlama sahip olup gerçek anlamlarını içinde buldukları bağlam çerçevesinde almaktadırlar.

Wittgenstein, “Sözcüğün anlamı, onun dil içindeki kullanımudur” der. Aynı görüşü paylaşan ve anlamın değil, kullanımın var olduğunu ileri süren başka bilgiler de vardır (Aksan, 1999: 45-46). Benveniste (1995) de sözcüğün anlamının kullanımla ortaya çıktığını belirterek şöyle demektedir: “İlkece tümcenin anlamının onu oluşturan sözcüklerin anlamından ayrı olduğunu benimsiyoruz. Bir tümcenin anlamı içerdiği düşünce, bir sözcüğün anlamı ise kullanımudur” (s.205).

Sözcüklerin belirttiği kavramların, çevremizdeki her türlü olayların, hareketlerin ve hayallerin zihindeki değerlendiriliş biçimine *anlam* denir (Hengirmen, 2006: 371-375). Anlambilim kitaplarında anlamın türleri üzerinde de birçok belirlemeye rastlanır. *Temel anlam, yan anlam* gibi kavramların yanında Leech, iletişime katılanların özelliklerine de dayanan beş anlam türü daha belirler. Bunlar arasında, bir dilbirliğinde bir kesimin kullandığı ve bireyin toplumsal durumunu, konuştuğu ağız ya da lehçenin özelliklerini de yansıtan *deyişsel anlam*, bir başka kavram *anımsatan, yansıtıcı anlam...* gibileri de vardır. Lyons da *betimleyici, toplumsal, anlatıcı anlam* gibi türlerden söz eder. Yeni çalışmalarda *sözlüksel*(sözlükte yer alan), *pragmatik anlam*(iletişim sırasındaki duruma bağlı anlam) gibi türlerle de karşılaşılmaktadır (Aksan, 1999: 47).

Anlambilim çalışmalarında *sözcük anlambilimi (lexical semantics)* göz önünde bulundurularak sözcüğe dayalı bir anlam tanımı şöyle olabilir: dilde birer “*gösterge*” niteliğiyle yer alan, insanın dünya bilgisine dayalı birtakım belirleyicileri bulunan sözcüklerin belli bir bağlam ve belli bir konu içinde ilettikleri kavram. Bayraktar (2006) sözcüklerin anlam türlerini şöyle sıralamaktadır:

Gerçek anlam: Sözcüklerin temel anlamlarıyla bu temel anlam çerçevesinde meydana gelen yan anlamlardan oluşur.

Temel anlam: Sözcüklerin ilk oluştukları dönemde gösterdikleri kavramdır.

Yan anlam: Bir sözcüğün sürekli anlamsal öğelerine ya da düz (temel) anlamına kullanım sırasında katılan ve bildirişenlerin tümünce algılanmayan ikincil kavramlara, imgelere, öznel izlenimlere vb. ilişkin olan duygusal, coşkusal, ikinci anlam, çağrışımsal değerlerdir.

Mecaz anlam: Sözcüğün kendi sözlük anlamından tamamen kayarak başka bir sözcüğün yerine kullanılmasıdır.

Eş adlılık: Aynı seslerle, değişik ve birbiriyle hiç ilgisi olmayan kavramların anlatılması durumudur.

Eş anlamlılık: İki ya da daha çok sayıda göstergenin aynı anlama gelme, ayrı gösterileni belirtme özelliğidir.

Zıt anlamlılık: Anlamları birbiriyle çelişen, birbirine aykırı olan sözcüklere “*uzak anlamlı sözcükler*” denir. Bu çelişme, u aykırılık zıtlık derecesinde ise, o zaman bu sözcükler karşıt anlamlıdırlar.

Çok anlamlılık: Bir sözcüğün temel anlamını yitirmeden, çeşitli yollardan, temel anlamıyla ilişkili olan yeni kavramlar anlatır duruma gelmesidir. Başka bir deyişle; bir gösterenin birçok gösterilen belirtme özelliği; bir birimin birçok anlam içermeye durumudur (s.152-157).

2.1.3.2.5.2. Anlam Belirleyicileri ve Ayırıcıları

Anlambilimde başka başka adlar da olsa, genellikle benimsenen ve Chomsky kuramına Katz ve Fodor’un katkılarıyla pekiştirilen bir varsayım, her bir *sözcüksel birim*’in birtakım *anlam belirleyicileri*’nin, özelliklerinin bulunduğudır. Aynı kuram içinde, aynı zamanda anlam ayırıcıları da söz konusudur. Bunlar sözcüğün en belirgin niteliklerini gösterir. Örneğin keman, viyolonsel, flüt, piyano gibi dört müzik aletini ele alırsak ilk ikisi yaylı, üçüncüsü nefesli, dördüncüsü vürmalı çalgılar olarak, ayrıca ‘*küçük*’ ve ‘*büyük*’ biçiminde nitelenebilir. Ancak her birinin ortak anlam ayırıcısı ‘*müzik aleti*’dir (Aksan, 1999: 48-50).

2.1.3.2.5.3. Temel Anlam Ögesi ve Göndergesel Anlam

Anlambilim açısından biz dünyadaki nesnelere, adlandırılan şeylere *gönderge* diyoruz. Eğer belli bir bağlam ve konu içinde olmaksızın tek tek sözcüklerden yola çıkarak örneğin bir *kedi*, bir *çiçek*, bir *balık* göstergelerini ele alacak olursak bunlar söylendiğinde ya da yazılı olarak önümüze geldiğinde zihnimize bir tasarım, bir görüntü oluşturdukları görülür ki, bu görüntüler köpek, ot ya da kuş göstergelerinden bütün bütün farklıdır. İşte biz, örneğin *kedi* sözcüğü söylendiğinde zihnimize beliren bu tasarıma temel anlam ögesi adını veriyoruz. Bilginlerin kimi zaman değişik adlarla ve yorumlarla değindikleri bu tasarım, zihnimize canlanan bu imge, sözcük açısından düşünülünce sözcüğün *göndergesel anlam*'ı olmaktadır. Her ne kadar yerine göre, değişik bağlamlar içinde başka başka kavramları yansıtırsalar da *tilki*, *dolap*, *kuru*, *parlamak* gibi değişik sözcük türlerinden ögeler, bunları dinleyen ya da okuyan kimseye ilk olarak genellikle bu *ilk anlamı*, *temel anlamı* aktarırlar (Aksan, 1999: 50-51).

2.1.3.2.5.4. Tasarımlar, İmgeler

Her *im*, çağrışımlı bir uyarıdır. *Dil*, düşündüklerimizi, bizim kendi zihnimize biçimlenen nesnelere imgelerini başkalarının zihnine iletmeye ve orada canlandırmaya yarayan *imler dizgesidir*. Sözcük nesneyi değil; nesnenin imgesini iletir. Her ad bir kavramı, bir anlamı canlandırır. Her anlam da bir ad'a canlılık katar (Gencan, 2007: 552).

İnsan beyninin niteliklerinden biri, onda yer alan kavramların, dolayısıyla göstergelerin soyutlanmış, yalıtılmış durumda olmamaları, bunlar söylendiği ya da bir yazıda görüldüğü anda tek bir tasarımın değil, değişik tasarımların, imgelerin canlanmasına da neden olabilecekleridir. Anlambilimde tasarımlar, yan anlam ve duygu değeri, birbirine çok karıştırılan ve çeşitli terimlerle anılan kavramlardır. Tasarımlar, imgeler konusu, duygu değeri ile de örtüşmekte, en azından her iki öge aynı göstergede, bir arada bulunabilmektedir. Öte yandan aynı türden sözcüklerdeki değişik *imgeler*, *alışılmamış bağdaştırmalar*'da ön plana çıkarak anlatımı güçlü, renkli hale getirir. Kavramlara, göstergelere bağlı bulunan bu tasarım ve imgeler; genel, belli bir toplumun

kişilerine özgü ve özel, kişisel olmak üzere ikiye ayrılabilir. Burada önemle belirtilmesi gereken bir yön, göstergelerin bu niteliklerinden yazın, özellikle de şiir dilinde geniş ölçüde yararlandığıdır. Böylelikle her dilin şairleri dinleyen/ okuyan kimsede zengin imgeler uyandırabilir, duygu ve coşkusunu onlara katabilir (Aksan, 1999: 52-54).

“Yazın” özel bir anlatım biçimi, “...söylemsel bir etkinlik, ama çok özel nitelikli bir etkinliktir” ve yapısal dilbilimin sunduğu kavram ve ilkeler doğrultusunda yeni okumalara açılmıştır. Saussure “*dilin toplumsal bir kurum olduğunu*” ama diğer toplu kurumlardan farklı olarak “*göstergeler dizgesi*” olarak tanımlanması gerektiğini belirtmiştir (Öztokat, 2005: 19). Yazın bir dildir; yani bir göstergeler dizgesidir; varlığı iletişimde değil, bu dizgenin içindedir (Öztokat, 2005: 106).

Sanatçılar yapıtlarını oluştururken bu göstergeler dizgesinin her türlü imkânından yararlanırlar. Bunlardan biri ve belki de en önemlisi imge ve imgesel anlatımdır. Aksan’a göre (1999) imge: “*sanatçının çeşitli duyularıyla algıladığı özel, özgün bir görüntünün dille aktarılışıdır; bir betimleme değil, özne bir yorumlama*”dır (s.32). İmge; yoğunlaştırılmış bir içeriği olan ve yorumlamaya, açıklamaya elverişli, çok katlı bir anlatımdır. İmge yapıt için önemlidir, çünkü burada kelime bir dil göstergesi olma özelliğini aşarak düşünme ve hissetmeyi harekete geçirici sembolüğün açıklığına ulaşır.

Düşünce, objenin süjede yani dış dünyada yer alan tüm varlık, olay, olgu ve oluşları insan zihninde dikkati çeken yönleriyle yansıması ve algılanan bu malzemenin unsurları arasında bir takım mantıki bağlar, ilişkiler, irtibatlar kurmaktır. Somut malzemeyi soyut bir ifadeye kavuşturmak, adlandırmak, tanımlamak, analiz ve sentez yapmak, tasnif etmek, aralarında bağıntı kurmak ve bir sonuç çıkarmaktır. Yazında düşünce malzemesi, olduğu gibi kuru kuruya değil, duyguya dönüştürülerek sunulur. İnsan süjesinin çıkardığı bu soyut hükümleri bilim adamları ya da filozoflar ve düşünürler düz(temel) anlamlı net nesir cümleleriyle ifade ederler, tanımlarlar, tasvir ederler ve formülleştirirler. Aynı düşünce üretimini şairler(yazarlar) da yapar. Ancak onlar bunu dilin çok boyutlu mecazi anlam katmanlarıyla duygu, hayal, simge haline dönüştürerek sunarlar. (...) Âlim ve filozoflar tek bir zihinsel ameliyeye düşünce üretmekle yetinirler. Şairler ise ikinci bir ameliyeye teşebbüs ederek elde ettikleri

düşünceleri ayrıca dönüşüme uğratarak duygusal birer simge ve imge haline getirirler ve şiirin tamamına görünmeyen ama hissedilen bir ruh halinde sindirirler. Böylece şiirlerde, düşüncenin doğrudan karşılığı olan lojik anlamı değil, duygusal iz düşümlerini, estetik bir sentez halinde bulunabilir (Çetin, 2011: 102- 103). Burada anlam, metnin bütününden çıkarılan, okuyucu tarafından tanımlanan, belirlenen bir algıdır. Okuyucunun okuduğundan anladığı, duyduğu, hissettiği, sezdiği şey; zihninde, kalbinde, aklında, duygularında oluşan tesirdir.

R. Barthes'e göre bir yapıtın çözümlenmesi, eleştirisi *“bir yapıtı, bir sebebin sonucu olarak değil, bir gösterilenin göstereni olarak açmaktan ibarettir”*. Okuyucu/eleştirmene düşen görev, bir *“kapanım”* olan metni *“açmak”*tır (Uçan, 2008: 57).

Yazınsal yaratı bir yaşantını üretimi olduğuna göre, onu okuma, alımlama da bir tür üretimdir. Okur, kendisine gönderilen yaşantıyı kendi zihninde yeniden algılama, tasarımı gücüne göre üretir, yapıtın tadına varması, ondan güzel duyusal bir tat alması da bir yerde bu üretimin tamlığıyla açıklanabilir (Özdemir, 2002: 25). Okurun metni anlamlandırması iki yönde gerçekleşir. İlki metin içi dilsel verilerin anlam ilişkilerini kavramak, sözcük ve tümcelerın dilbilgisel ilişkileri sonucunda oluşan ve metni okuyan her türlü okuyucu tarafından algılanabilen boyut olan yüzeysel yapıtın algılanmasıdır. İkincisi de metindışı alanlara uzanan *“üstdil”*in anlam ilişkilerini kavramak, metnin yüzeysel yapısının altında bulunan, okuma aşamasından sonra yapılan yorumlama etkinliğiyle ortaya çıkacak olan metnin görünmeyen derin yapıtın alımlanmasıdır. Okur metni algılar, yorumlar ve son olarak da alımlar. Ancak böylelikle, yazar gönderici olarak belli göstergelerle oluşturduğu evreni okura ulaştırır. Okur da alıcı olarak metnin içinde yer alan öğeleri birbiriyle ilişkilendirir. Bu anlamda okur okuma ediminde pasif değil, yazar tarafından bırakılan boşlukları doldurması hasebiyle metni tamamlayan ikinci bir yazar konumundadır.

2.1.3.2.5.5. Duygu Değeri

Her dilde kimi sözcükler o dili konuşan bireylerde birtakım tasarımların yanı sıra *duygulandırıcı öğeler* de taşır. Şiir dilinde özellikle *etkileyici öge* olarak geniş ölçüde yer alan bu sözcükler kimi anlambilimcilerce *tasarımlar*, *imgelerle* bir arada düşünölmüş, kimi bilginlerce onlardan ayrı olarak ele alınmıştır. Duygu değerini kimi araştırmacılar *duygusal anlam* adı altında ele alırlar. *Etkileyici içerik* diye adlandıranlar da vardır. Yazın, özellikle de şiir dilinde çok sık başvuru olan bu öğeler şiir dilini günlük bildirişim amacının dışına çıkarmakta, dilin *şiiysel işlev*'ini, duygulandırmaya, etkilenmeye yönelik yönünü oluşturmaktadır. Bu nedenle kimi bilginler şiir dilini dil içinde ayrı bir dil sayarlar. Öte yandan, sözcüklerin uyandırdıkları tasarım ve imgelerle birlikte duygu değerleri, bizim alışılmamış bağdaştırmalar adını verdiğimiz kuruluşların etki gücünü de sağlamaktadır (Aksan, 1999: 56-57).

2.1.3.2.5.6. Tasarımları ve Duygu Değeri Açısından Özel Adlar

Her ne kadar belli bir kişiyi, bir ülkeyi, bir yeri, bir coğrafya kavramını gösterebilir de kimi özel adların birtakım tasarımlar, imgeler uyandırdıkları, kimi zaman duygu değeri taşıdıkları göröür. Bunlar insanın *yetişme çevresine*, *kültür düzeyine*, *dünya bilgisine* ve *ruhsal yapısına* göre kişiden kişiye değişse de her toplumda birtakım genel değerlere, etkileyici öğelere sahiptir. Örneğin *Çanakkale* adı genellikle *Çanakkale Savunmasını* anlatan, *kahramanlık*, *vatanseverlik* ve *zafer* gibi duygulandırıcı öğeleri taşıyan bir addır. *Kudüs*, *Müslüman*, *Musevi* ve *Hristiyanlar* için aynı biçimde, duygu değerleri taşır. *Mekke*, *Medine*, *Kerbela* Müslümanlarda çeşitli imgeler ve güçlü duygular uyandıran kent adlarıdır (Aksan, 1999: 57).

2.1.3.2.5.7. Yan Anlam

Hangi dilde olursa olsun, bir sözlüğü karıştırarak olursak onun içinde yer alan sözcüklerin pek çoğuna birden fazla anlam verildiğini, bu anlamların numaralanarak açıklandığını görürüz. *Çokanlamlılık* dediğimiz bu durum kimi bilginlere göre evrensel boyutludur; dilin temel niteliklerinden birini sergiler. Bu nitelik, insanoğlunun kavramları kimi zaman daha etkili, daha somut, daha kolay biçimde dile getirebilmek için, aralarında *biçim, işlev, amaç* ilişkisi ve yakınlığı bulunan başka kavramlara dayanarak açıklamak istemesinden kaynaklanır. Eğer çok kullanılan eylemlere göz atacak olursak bunların da bir sıra yan anlam ve kullanıma sahip olduğunu görürüz (Almak 40 kadar, gelmek 30'dan fazla, çekmek 30'dan fazla, vermek 20 kadar değişik anlam ve kullanımla sözlüklerde yer alır). Bu durum sözcüklerin kullanım sıklıklarının artması, kullanım yerlerinin çokluğuyla orantılıdır; kimi bilginler sözcüklerin bu niteliğinin, onları dil içinde "*sağlıklı durumda*" olduğunu gösterdiğini ileri sürerler (Aksan, 1999: 58-59).

Barthes (1993), bir yan anlam dizgesinin, anlatım düzleminin de bir anlamlama dizgesi tarafından oluşturulduğu bir dizge olduğunu söylemektedir (s.72). Yazınsal yapıtlardaki "*bütün*"le varlık gösteren yan anlamların dört doğrultuda göstergelere bağlandığını belirten Aksan (1999), onları şöyle sıralar:

1. Somuta yeni somut anlamlar eklenmesi,
2. Somuta yeni soyut anlamlar eklenmesi,
3. Soyuta yeni soyut anlamlar eklenmesi,
4. Soyuta yeni somut anlamlar eklenmesi (s.60).

2.1.3.2.5.8. Benzetme

Her dilde anlatımı güçlendirmek, canlı kılmak için yararlanılan dil olaylarından, söz sanatlarından biri, *benzetme*'dir. *Benzetme*, bir nesnenin niteliğini, bir eylemin özelliğini daha iyi anlatabilmek, canlandırabilmek için bir başka nesneden, bir başka eylemden yararlanarak onu anımsatma yoluyla gerçekleştirilir(Aksan, 1999: 61). Bilgin (2002) de benzetmenin, aralarında ortak nitelikler bulunan kavramların karşılaştırılması olduğunu söyleyerek bu karşılaştırmada üstün olanın niteliği zayıf olana aktarıldığını belirtmektedir (s.41).

2.1.3.2.5.9. Aktarmalar

Eğretileme, dizisel boyutta yer alan ve en yaygın biçimde kullanılan bir betidir. İnsan merkezli olan eğretileme belli bir dönemi, egemen kültürü ve düşünce biçimini yansıtır. *Örneksime* ve *benzerlik* üzerine kurulan bu söz sanatı bizi gerçek dünyanın bir yerinden alır, bir başka yerine götürür; birbirinden uzak gerçeklikleri yaklaştırır. Eğretileme *imgelemi özgürleştirerek* yaşadığımız dünyaya yeni bir görünüm verir. Eğretileme, niteliklerin aktarımıdır. Eğretileme benzetmedeki temel öğelerden birinin (benzeyenin ya da benzetilenin) söylenmesiyle yapılan benzetmedir. Temel öğelerden birinin eksikliği de çoğu zaman *belirsizlik* yaratır (Kıran, 2006: 350-351).

Birçok dilbilimcinin, dillerin temel niteliklerinden saydığı ve *çokanlamlılığı* doğuran etkenlerin başında gelen anlam olayı, aktarmalardır. Benzetmelerde olduğu gibi, anlatılmak istenen kavram, onunla bir yönden ilişkisi, benzerliği, yakınlığı olan başka bir kavramla anlatılmaya çalışılır; böylece bir gösterge yeni bir anlam kazanır. Eski retorik çalışmalarından beri güçlü, etkileyici anlatımı sağlayan söz sanatları arasında ele alınan aktarmalar, aynı zamanda anlam değişmelerine yol açmaları nedeniyle dilciler, düşünürler ve yazın uzmanları tarafından o çerçeve içinde incelenmiş, Reisig'den, Breal'den başlayarak anlambilimcilerin üzerinde durdukları konu olmuştur (Aksan, 1999: 62).

2.1.3.2.5.9.1. Deyim Aktarması

Aktarmaların her dilde en yaygın türü, değişik çeşitleriyle deyim aktarması ya da *iğretileme*'dir. Ünlü ruh bilimcisi Kainz deyim aktarmalarının dil yaşamının ilk belirtisi olduğuna değindikten sonra “*Dil, metaforik bir temele dayanır. Her dil az ya da çok, bir deyim aktarmaları sözlüğüdür*” görüşüne yer veriyordu. Deyim aktarmalarının; insandan doğaya aktarma, doğadan insana aktarma, doğadaki nesnelere arasında aktarma, somutlaştırma ve duyular arasında aktarma olarak çeşitleri vardır (Aksan, 1999: 62-68).

2.1.3.2.5.9.2. Ad Aktarması

Eski retorik çalışmalarından beri ele alınan ve söz sanatlarından biri olarak görülen *ad aktarması* yine anlatımı kolaylaştıran ve ona güç kazandıran aktarmalardan biridir. Her dilde görülen bu anlam olayı, anlatılmak istenen kavram kullanılmadan, onunla ilgisi, ilişkisi bulunan bir başka kavramla dile getirilmesi yoluyla gerçekleşir (Aksan, 1999: 69).

2.1.3.2.5.10. Çok Anlamlılık

Bir sözcüğün birden çok anlamı içermesi niteliği, birçok anlamı olma durumu ve özelliği *çokanlamlılık* diye adlandırılır. Birden çok anlamı olan çokanlamlı sözcüklere de *çokanlamlı sözcükler* denir. Kullanım alanına giren her sözcük başlangıçta tekanlamlıdır. Çokanlamlılık süreç içinde ortaya çıkan bir özelliktir (Bilgin, 2002: 29)

Aksan (1999) da çokanlamlılığı, sözcüğün temelde tek anlamlı olduğu diğer anlamlarının yazınsal metinlerdeki kullanımlarla ve süreç içerisinde ortaya çıktığını şöyle anlatır: “Değişik etkenlerle bir göstergenin yansıttığı temel anlamın yanı sıra yeni yeni kavramları da anlatır durumda olmasına *çokanlamlılık* adını veriyoruz. Başlangıçta tek bir kavramın simgesi olan *gösterge*, genellikle kolay ve etkili anlatım eğilimiyle, aktarmalarla ve kullanım sıklığının artmasıyla her dilde, ilişkili, yeni kavramlarla anlatılır duruma gelmiştir. Çokanlamlılıkta, gösterge temel anlamını yitirmeden yan

anlamlar kazanmaktadır. Zaman içinde bunlar unutulabildiği gibi yeni yan anlamlarla daha da zenginleşebilmektedir. Kimi dilciler çokanlamlılığı *anlam bulanıklığı* çerçevesi içinde de ele almaktadırlar” (s.70-72).

Kıran ve Kıran (2006), bir örnek olarak Türkçedeki “baş” sözcüğünü gösterirler:

1. İnsan ve hayvanlarda beyin, göz, kulak, burun, ağız gibi organları kapsayan vücudun üst ya da önünde bulunan organ.

2. Bir topluluğu yöneten kimse. “Devletin başı”

3. Başlangıç. “Satır başı yapmamışsın.”

4. Temel. “Her şeyin başı sağlıktır.”

5. Arazide en yüksek nokta, tepe. “Kız lisesi öğrencileri de şu anda Gedikpaşa yokuşunun başına varmışlardı” (O.Akbal).

6. Kasaplık hayvanlarda ve kimi yiyeceklerde tane. “Yirmi baş sığır. Üç baş soğan vb...”

7. Bir şeyin genellikle toparlakça ucu. “Toplu iğne başı vb...” (s.250-251).

Saussure’e göre dilsel değer belirlenmesi için gerekli olan iki bağıntı vardır. Bunlar dilin yatay ve düşey ekseninde oluşan *dizimsel* ve *çağrışımsal* bağıntılardır:

Yatay (Dizimsel) Bağıntı: Dil dizgesi içinde öğelerin yan yana gelmesiyle oluşan yatay bağıntıyı Rifat, “aynı söz zinciri içinde birlikte var olan birimler arasındaki bağıntılar” biçiminde tanımlarken; Kıran ve Kıran “bir yapı yani bir dizim oluşturmak için bir göstergenin kendisinden önceki ve sonraki göstergelerle kurduğu ilişkiyle tanımlanan bağıntı” olarak tanımlar.

Düşey (Dizisel, Çağrışımsal) Bağntı: Dil dizgesi içinde herhangi bir unsur yerine geçebilen çağrışım yoluyla yer değiştirebilen unsurlar bütünü olan çağrışımsal yapıyı Rifat, “bir söz zincirinde birbirinin yerini alabilecek birimler arasındaki *bağntılar*” biçiminde tanımlarken; Kıran ve Kıran “aynı işlevi yüklenen eşdeğer dil göstergeleri arasındaki *değiştirim ilişkileriyle tanımlanan bağntı*” biçiminde tanımlarlar (akt. Bayraktar, 2006: 100).

Çokanlamlılık, dizimsel bağntının güçlü olmasından ötürü ortaya çıkan çağrışımsal bağntıyla daha çok ortaya çıkmakta ve tasarım, imge, duygu değerinin yoğun olduğu anlatımlarda daha sık görülmektedir. Kıran’a göre (2006) çokanlamlılık, *sıklık* kavramıyla yakın ilişkilidir. “En sık rastlanan sözcükler, çokanlamlılığın en yoğun düzeye ulaştığı dilsel birimlerdir. Bağlam ve durum da, kullanım düzleminde çokanlamlılığı dengeleyici ve anlam belirsizliğini giderici etmenlerdendir” (s.251).

2.1.3.2.5.11. Eş Adlılık

Bir dil içinde, birbirinden bütün bütün ayrı iki ya da daha çok kavramın ses ya da yazım açısından aynı nitelikteki göstergelerle dile getirilmesidir (Aksan, 1999: 72).

Eş adılığın oluşmasında iki etkenden söz edilebilir: bunlardan ilki vaktiyle farklı farklı kavramları yansıtan iki veya daha çok göstergenin zaman içinde geçirdikleri ses veya biçim değişikliği sonucunda birbirine yaklaşmasıdır(yüz/yüz). İkinci etken ise yabancı dillerden alınan bir kelimeyle yerli dildeki bir kelimenin birlikte kullanılır durumda bulunmasıdır (bağ/bağ) (Aydın, 2007: 93).

2.1.3.2.5.12. Bağlam

Anlamla ilgili en sık kullanılan kavramlardan belki ikisi *bağlam* ve *bağntı*dır. *Bağlam*, bir dil biriminden önce ya da sonra gelen, başka bir ifadeyle bir dil birimini kuşatan ve birçok durumda söz konusu birimi etkileyen, onun anlamını, değerini belirleyen birim ya da birimler bütünü biçiminde tanımlanır (Aydın, 2007: 73).

Aksan (1999) da *bağlamı*: “*göstergenin birlikte bulunduğu öteki göstergelerle oluşturduğu ve anlamını aydınlatan bütün*” olarak tanımlamaktadır. Göstergenin bağlama göre değer kazanması, dilin bir dizge olduğunu da kanıtlar. Geleneksel dilbilgisinde, hatta dilbilimin eski dönemlerinde, kimi bilginlerce sözcükler, içine anlamların konduğu boş kutular olarak düşünülmüştür. Saussure’ün gösterge kuramı ve daha sonraki çalışmalarda dizge anlayışının genelleşmesiyle sözcüklerin dil içindeki yeri ve dolayısıyla bağlam kavramı önem kazanmıştır. Bağlamsal anlam terimi de kullanılmıştır. İngiliz dilbilimci Firth, insanbilimci Malinowski ile başlatılacak bir akımı, bir görüşü savunmuş, anlamın belirlenmesinde *dil içi ve dil dışı etkenleri* devreye sokmuştur. Bilginin birliktelik anlamı adını verdiği anlam türünde bir sözcüğün anlamı, birlikte olduğu sözcükle belirlenir. Firth’in bir başka kavramı, kökleri davranışçılık akımına kadar uzanan durum bağlamıdır. Bu kavram, anlamın belirlenmesinde dil dışı etkenleri, konuların özelliklerini, içinde bulunulan durumu da hesaba katar (s.75-76).

Chomsky kuramına katkılarda bulunarak *yorumlayıcı anlambilimi* oluşturanlardan Katz ve Postal’ın çalışmasında insan zihninde yer alan sözvarlığındaki birimlerin anlamları, bu anlamlar için gerekli bilgilerle birlikte, ilgili oldukları bağlam üzerindeki bilgilere de yer veriyordu. Kökleri, Firth’ kadar uzanan ve 1960’lı yıllardan sonra dilbilimde yer eden metin dilbilimi ve Harris’ten beri sözü edilen söylem çözümlemesi alanları tümcenin dışına taşarak tümceler büyük metinler, söylemler üzerinde durmakta, konuşanların içinde buldukları durumu, özelliklerini de hesaba katarak iletişimin incelenmesine yönelmektedir. Öte yandan, yine 1960’lı yıllardan başlayarak dilbilimde önem kazanan söz-eylem kuramı da iletişim sırasında kullanılan sözcüklerin düşünceyle, amaçla, içinde bulunulan durumla ilgisini ayrıntılı bir biçimde aydınlatmayı hedef almıştır (Aksan, 1999: 77).

Dilsel değer: yapısalcı bakış açısıyla bir dil göstergesi değerini içinde bulunduğu bütündeki diğer öğelerle olan bağlantılarla kazanır. Göstergenin tek başına anlamı olmakla birlikte değeri yoktur (Bayraktar, 2006: 98-99). Dilin bir göstergeler bütünü olmadığı, bu göstergeler arasındaki ilişki olduğu hatırlanacak olursa; dilsel birimlerin herhangi bir yazınsal yapıtta birbirleriyle olan bağlantılarının metnin anlamını ve değerini belirlediği hususu daha anlaşılır olacaktır.

2.1.3.2.5.13. Eşanlamlılık

İki ya da daha çok sayıda gösterenin bir tek gösterilene göndermede bulunmasına “*eşanlamlılık*” denir. Eşanlamlılık çoğu zaman salt nitelikli olmaktan uzaktır; bu nedenle özdeşlikten çok, anlamca yakınlık belirtir. Çünkü aynı bağlamda hiçbir anlam farklılığı getirmeden birbirinin yerini alabilecek dil göstergeleri yok denecek kadar azdır (Kıran, 2006: 252).

Bir dilde eşanlamlılıktan söz etmek güçtür. Eşanlamlı diye adlandırılan sözcükler arasında büyük ya da küçük anlam ayrılıkları vardır. O nedenle bu sözcükler arasında “*yakın anlamlılık*”tan söz etmek daha doğru olur. Dilbilimciler de, bir kavramın başlangıçta tek bir sözcükle karşılandığı görüşünde birleşmektedirler. Eskiden değişik anlamlarla değişik kullanımlar içinde bulunan kimi sözcüklerin günümüzde eşanlamlılık kazandığı görülmektedir: *istemek-dilemek, bıkmak-usanmak, bitmek-tükenmek, göndermek-yollamak, iğrenmek-tiksinmek, itmek-kakmak* (Bilgin, 2002: 50).

2.1.3.2.5.14. Tersanlamlılık

Anlam bakımından birbirine karşıt olan, aykırı düşen sözcüklerin drumuna karşıt anlamlılık denir (Bilgin, 2002: 53). Anlambilimde ele alınan konulardan biri de birbirine karşıt, ters anlam taşıyan sözcüklerin oluşturduğu *tersanlamlılıktır*. Dilbilimciler tersanlamlıların birçok türlerini belirlemişlerdir. Bilginlerin birbirine zaman zaman uymayan bu sınıflamaları arasında *yön gösteren, dereceli, ilişkisel, ikili, kutupsal, biçimsel ilişkili* gibi türler de belirlenmiştir (Aksan, 1999: 81).

2.1.3.2.6. Bağdaştırma ve Alışılmamış Bağdaştırma

Dilsel gösterge, Saussure’ün kuramında önemli bir yere sahiptir. Dilsel gösterge *gösteren* ve *gösterilenden* oluşur. Türkçe kaynaklarda gösteren ve gösterilen için farklı terimler kullanıldığını görüyoruz. Gösteren için biçim, ses imgesi; gösterilen için anlam ve kavram da denilmektedir. Gösteren, dilde ses dizisi şeklinde gerçekleşir. Gösterenle

gösterilen karşılıklı olarak hep birbirlerini çağrıştırırlar ve birbirinden ayrı düşünülemezler. Saussure bu ayrılmazlığı bir yaprak kâğıt örneğinde açıklamaktadır. Nasıl bir yaprak kâğıdın ön ve arka yüzünü birbirinden ayırmak olası değilse, aynı biçimde gösterenle gösterileni birbirinden ayıramayız. Bühler'in *Orgonon modelini* temel alan Jakobson, modelde anlatım, çağrı ve betimleme işlevlerini belirler. Dilsel göstergede gösterge taşıyıcısı ses dalgalarıdır. Göstergenin simge olarak betimleme, sinyal olarak çağrı, belirti olarak anlatım işlevlerini gerçekleştirdiğini ve bunların anlamsal işlevler olduklarına dayanılarak göstergenin bu üç görünümü üçgenin üç kenarına yerleştirilmiştir. İşlevler ise, yönelik oldukları konuşucu, dinleyici ve nesne / durumlarla ilişkilendirilerek gösterilmektedir (Toklu, 2003: 10)

Dilsel göstergeler; *duygusal, çağrışımsal, bireysel* anlam taşırlar, yani *simgeseldirler*. Edebî metinlerde yazarlar genellikle gündelik dilden farklı, ses, sözcük, sözdizimi ve anlam düzlemlerinde gündelik dilin kullanımından sapan *özel bir dil* kullanırlar. Bu *simgesel dili* kullanırken çeşitli dil olaylarından yararlanırlar. Bunlardan biri de sapmalardır. Aksan (1999), dile yeni bir güç kazandıran, göstergeleri ses ve anlam açısından daha etkili kılan, okuyan / dinleyenin zihninde yeni değişik tasarımlar ve duygu değerleri kazandıran sapmayı; “*gerek sözcüklerin ses ve biçim özelliklerinde, gerek dilin söz dizimi açısından niteliklerinde bilinçli olarak değişikliklere gitmeyi, dilde bulunmayan yeni sözcük ve anlatım biçimlerini kullanma eğilimi*” olarak tanımlamaktadır (s.166).

Sapmalar genel itibariyle, bir birime bir ön ya da sonekin eklenmesi biçimindeki sapma çeşidi olan sözcüksel sapmalar, dilbilgisel sapmalar olarak da bilinen biçimbilimsel sapmalar, göstergelerin ses açısından değiştirilmesi yoluyla oluşturulan sessel- lehçesel sapmalar ve bazı dilsel değişikliklerle kendisini gösteren öteki sapmalar (Aksan, 1999: 167-183) olarak sayılabilir. Kısa öykü, roman gibi yazın türlerinde ve özellikle şiirde sık sık başvurulan sapma biçimlerinden biri de gündelik dilin seçme ve birleştirme kurallarının dışına çıkılarak oluşturulan alışılmamış bağdaştırmalardır (Toklu, 2003: 19).

Aksan “bağdaştırma”yı, “*ister bir tamlama, isterse bir cümle içinde olsun birden çok birimin bir araya gelmesi*” olarak tanımlamaktadır. Dildeki göstergelerle, tamlamalar ya da cümleler oluştururken, “*alışılmış*” ve “*alışılmamış*” olmak üzere iki türlü bağdaştırma oluşturulmaktadır. Alışılmış bağdaştırmalar, dilde yaygın olan ve kullanıldığında yadırganmayan kullanımları göstermektedir. Alışılmamış bağdaştırmalar ise bağdaştırılan öğelerin anlam açısından birbirleriyle uyuşmamalarından doğmakta; yeni ve birbirleriyle bağdaştırılmayacak kavramların bir arada kullanılmalarından ileri gelmektedir.

Braak, alışılmamış bağdaştırmaları söz sanatları üst başlığında değişmeceler çerçevesinde eğretilen bir türü olarak ele almakta ve “*kapı kolu, masa ayağı, aslanagzı, köpek balığı*” gibi bağdaştırmaların dile yerleşmiş ölü/ solgun eğretilmeler olduğunu belirterek yazarların oluşturduğu eğretilme özelliği taşıyan özgün bağdaştırmaları da alışılmamış eğretilme olarak nitelendirerek “*kara süt*” bağdaştırmasını da buna örnek vermekte(akt. Toklu, 2003: 20).

Toklu (2003) alışılmamış bağdaştırmaların özelliklerini şöyle sıralar:

- Alışılmamış bağdaştırmalar birden fazla sözcükten oluşan, tamlamadan tümce veya sözcük boyutuna ulaşabilen ve ölçümlü dilin kurallarında sapan yapılardır.
- Alışılmamış bağdaştırmalar genellikle değişmece, özellikle de eğretilme yoluyla türetilmiştir.
- Alışılmamış bağdaştırmalarda sözcüklerin temel anlamlarından çok, yan anlamlarından, çağrışım güçlerinden, uzak çağrışımlarından, duygu değerlerinden yararlanılarak sözcüğe şair tarafından yüklenen değişik anlamlarla simgesel bir anlatım yaratarak okuyucusunu etkilemesi, onda değişik imge ve tasarımların uyandırılması amaçlanır.
- Dilde kalıp olarak bulunan deyim ve atasözü gibi yapıların farklı çağrışımlar yaratmak için bozulması da alışılmamış bağdaştırma oluşturmada sıklıkla başvurulan bir yoldur.
- Alışılmamış bağdaştırmalar şiir metninin tutarlılığını bozmaz, tam tersi tutarlılığın oluşumuna katkıda bulunur.

- Alışılmamış bağdaştırmalar dilde ilk kez oluşturulmaları, şair/ yazara özgü olmaları ve estetik bir değer taşımaları ile öne çıkar.
- Alışılmamış bağdaştırmalar da aliterasyon, uyak gibi sessel özellikler taşıyabilir.

Çeşitli edebî türlerde yaygın olarak kullanılan alışılmamış bağdaştırmalar, dilde ilk kez türetiliyor olmalarıyla, kurallardan sapmalarıyla, özgünlükleriyle, estetik bir değer taşımalarıyla gündelik dildeki diğer kullanımlarından ayrılırlar. Genellikle bir değişme süreci sonunda, çoğunlukla da eğretileme veya benzetme olarak türetilirler. Şiirin anlam örgüsünü, kullanılan çeşitli alışılmamış bağdaştırmalar içerilerindeki sözcüklerin yan anlamları, çağrışım alanları, duygu değerleri ile okurda farklı imgeler oluşturarak yazının etkileme sürecine önemli katkıda bulunurlar (s.30-31).

Yazınsal metnin dili her şeyden önce doğal dilin üstüne kurulur. Ancak doğal dili de yazar, dile getirmek istediği insanlık durumunun iletilmesi için gerekli değişikliklerle kullanır. Doğal dil, gerek dizimsel, gerekse anlambilimsel yönden, ilkeleri kolayca izlenebilecek bir nitelik gösterirken, bir yazınsal metinde dizimsel öğelerle anlambilimsel öğeler kolayca birbirinin alanına taşar, birbiri içinde erir. Doğal dilin gündelik kullanımında, bilim dillerinde, göstergelerin sınırları, başka bir deyimle, gösterge kavramının kendisi değişir. Çünkü, bir metnin dili, doğal dildeki birtakım bildik sözce örnekleri üstüne kurulmakla birlikte, metin içi bir varlık kazanır. Her metnin gereçleri ile bu gereçlerin birbirine eklenmesi ancak metnin kendisi ile koşulludur. Metnin örneklediği, yansıttığı, çağrıştırdığı dünya ile bildik dünyadan kökenli olmakla birlikte, kurmaca nitelikli bir başka dünyadır (Özdemir 2002: 24).

2.1.3.2.7. Sözcük Anlambiliminde “Kılınış” ve “Görünüş” Kavramları

Kılınış, eylem niteliği taşıyan sözcüklerin tek başlarına, kendi içlerinde, zaman açısından özelliklerinin belirlenmesiyle ilgilidir. Hofmann’ın da değindiği gibi, adların ve sıfatların çoğunluğunun durağan nitelik taşımalarına karşılık eylemler bir *başlama*, bir *sürme*, bir *bitme* anlatır. İşte, eylemlerin bu özelliğine kılınış denmektedir. Kimi araştırmacılar *sıklık gösterme*, *yineleme* ve *anlatma*, *anlık olayları belirtme* gibi özellikleri de aynı çerçeve içinde görmüşlerdir (Aksan, 1999: 86).

Görünüş kavramı yine, eylemlerle ilgili bir dilbilgisi ulamıdır. Konuşan, tümceler üreten bir konuşmacının eylemi, içinde bulunulan durumla ilişkili olarak, kişisel görüş ve yorumuyla kullanımını, eylemi *öznel yorumlayışını* anlatır. İlk kez Rus dilinin nitelikleri nedeniyle üzerinde durulmaya başlanan, daha sonra, başka dillerdeki örnekleri araştırılan bu ulamda eylemin zaman ulamıyla ilişkisi, zaman açısından farklı kullanılışları ele alınır. Görünüş açısından kimi bağımlı biçimbirimlerin oynadıkları önemli rol, yansıttıkları değişik anlamlar bu çalışmalarla ortaya konur. Başlıca üzerinde durulan konu, değişik dillerde eylemlerin görülen geçmiş zaman ve bitmemişlik görünüşlerinin özellikleridir (Aksan, 1999: 87).

2.1.3.2.8. Anlam Değişmelerine Kısa Bir Bakış

Anlambilim çalışmalarında en eskiden beri üzerinde durulan konuların başında *anlam değişmeleri* gelir. Bu terimle anlatılan olay, bir göstergenin başlangıçta dile getirdiği kavramda bir *daralma*, bir *genişleme* belirmesi ya da aynı sözcüğün bir zaman sonra başka bir kavramı anlatır duruma gelmesidir. Her dilde görülen bu olaylar kimi bilginlerce *gösteren (ya da gösterge) değişmesi* olarak nitelenir. Göstergelerin yansıttıkları kavramların değişmesi ancak zaman içinde gerçekleştiği için eşzamanlı değil, artzamanlı ele alınabilir; böylece bir *gelişmeli anlambilim* konusu sayılabilir. Dünya dillerindeki örneklerine bakılacak olursa bir göstergenin kimi zaman, başlangıçtaki anlamından bütün bütün uzaklaşarak farklı bir anlamı yansıtır duruma geldiği görülür. Bu olay başka bir anlama geçiş olarak değerlendirilebilir. Dildeki anlam değişmelerinin başka anlama geçiş dışında şu türleri de belirlenmiştir: *anlam daralması*, *anlam genişlemesi*, *genelleşme*, *anlam iyileşmesi* ve *anlam kötüleşmesi* (Aksan, 88-89).

2.1.4. METAFOR VE ANLAM

“söylenenlerden çok söylenmeyenlerin varlığını hissettirdiği sisli hikâyelerindeki boşlukları, seyirciler kendi hikâyeleri, deneyimleri, çıkarsamaları ve hayalleriyle dolduracaklar. anlaticı çocuk bu kez kuma değil toprağa çiziyor: böyle durumlarda her görüntü sonsuz sayıda gücül görüntü barındırır. gözlerinizle değil, anlamlandırdıklarınızla görürdünüz. oyunun yapmaya çalıştığı şey de bu olmalıydı. anlamlandırma ile aydınlanma arasındaki ilişkiye dikkat çekiyordu.”

(şairin romanı, s.198)

Çağrışım alanının geniş olması dolayısıyla metaforik bir eser olan Çador’daki metaforların tespiti yapılmadan evvel, metafor alanında yazılmış bir baş eser olan *George Lakoff ve Mark Johnson*’ın *“Metaforlar – Hayat, Anlam ve Dil”* adlı eserlerinden hareketle metafor ve anlamın oluşumu ile ilgili kuramsal bilgiler sunulmuştur.

Ralph Waldo Emerson: *“Dünya semboliktir. Konuşma, doğa tümüyle insan zihninin ürünü bir metafor olduğu için metaforiktir”* (Lakoff ve Johnson, 2005: 11) demektedir. Lakoff ve Johnson’ın, Emerson’ın bu sözüyle özetlenebilecek- açıklanabilecek çalışmaları, metafor araştırmaları konusunda yeni bir dönemin başlangıcı olmuş ve insan varlığına değen her türlü dilsel durumun ve yaşayışın metaforik olduğu, metaforun bir dil durumu değil, kendiliğinden var olan bir *“bilinç durumu”* olduğu kabul edilmiştir.

2.1.4.1. Metafor Kavramı

Metafor bütünüyle *kavrayamadığımız şeyleri, duygularımızı, estetik tecrübelerimizi, ahlak pratiklerimizi, ve ruhsal bilincimizi* kısmen kavramaya çalışmanın en önemli araçlarından biridir. *Muhayyilenin* bu gayretleri rasyonaliteden mahrum değildir; metaforu kullandıkları için, muhayyel bir rasyonaliteden yararlanırlar. Metafor sadece bir dil sorunu değildir. Bir *kavramsal yapı sorunu*dur. Dahası kavramsal yapı yalnızca bir zihin sorunu değildir –duyu tecrübemizin boyutları (*renk, biçim, doku, ses* vb.) dâhil tecrübemizin bütün doğal boyutlarını içerir. Bu boyutlar yalnızca *gündelik tecrübeyi* değil aynı zamanda *estetik tecrübeyi* de yapıya kavuşturur. Her sanat aracı tecrübemizin belirli boyutlarını ayırt eder ve diğerlerini dışarıda bırakır. Sanat eserleri tecrübemizi bu doğal boyutlara göre yapıya kavuşturmanın yeni yollarını sağlar. Sanat eserleri yeni tecrübe şekilleri ve, dolayısıyla, yeni tutarlılıklar sağlar. Tecrübeci bakış açısından, sanat genelde bir muhayyile rasyonalitesi sorunu ve *yeni gerçeklikler yaratmanın vasıtasıdır* (Lakoff ve Johnson, 2005: 223-267).

Metaforun kalbi çıkarımdır. Metaforik düşüncenin *doğasını ve derinliğini* anlamının önünde *dört büyük tarihi engel* olduğunu belirten Lakoff ve Johnson (2005), bunların *dört hatalı metafor* görüşüne yol açtığını belirtirler. Batı geleneğinde bu görüşler, Aristoteles'e kadar dayanır. İlk yanlış metaforun, kavramlar değil, bir *kelimeler sorunu* olduğudur. İkincisi *benzerlikte* temellendiğidir. Üçüncüsü bütün kavramların *lafzi* olduğu ve hiçbirinin metaforik olmadığıdır. Dördüncüsü *rasyonel düşünceyi* hiçbir biçimde beyinlerimiz ve bedenlerimizin doğasının şekillendirmediğidir. Bu dört görüş de hatalıdır. Birinci olarak, metaforun mekanı kelimeler değil, *kavramlardır*. İkinci olarak, metafor genellikle, benzerlikte temellenmez. Bunun yerine, metafor genellikle *tecrübemiz içinde kesişen bağlantılarda* temellenir ve metafor dahilindeki iki alan arasında algılanan benzerlikler doğurur. Sözün gelişi, metaforun sürekli kullanımı, bir aşk ilişkisinin metaforik tarzda ortaklık olarak tasavvur edildiğinde, sorumluluklar ve menfaatler aynı derecede paylaşılmadığında ters gitmesindeki gibi, algı benzerlikleri yaratabilir. Üçüncü olarak, en derin ve en daimi kavramlarımız –*zaman, olaylar, nedensellik, ahlak* ve *zihnin kendisi-* bile çok yönlü metaforlar aracılığıyla anlaşılır ve muhakeme edilir. Her bir

durumda, bir *kavram alanı* (söz gelimi, zaman) hakkında, konuşulduğu ölçüde, bir başka alanın (söz gelimi, uzay) kavram yapısına göre akıl yürütülür. Dördüncü olarak, kavramsal metaforlar sistemi ne keyfi/iradi ne de bütünüyle tarihsel bir imkândır; onu daha ziyade hatırı sayılır ölçüde bedenlerimizin ortak doğası ve paylaşılmış gündelik hayatta faaliyette bulunma tarzlarımız şekillendirir (s.276-277).

Metafor bir *sinir fenomenidir*. Bizim metaforik eşleştirmeler olarak atıfta bulunduğumuz şeyin, fiziksel tarzda sinir eşleşmeleri olarak gerçekleştiği anlaşılıyor. Onlar, *soyut düşüncede* kullanım için gerekli motor-duyu çıkarımını doğal ve kaçınılmaz surette, arttıran sinir mekanizmaları tesis eder. Birincil metaforlar, biz onlardan haberdar olmaksızın, spontan ve otomatik olarak doğar. Çoğu çocuklukta, basitçe gündelik dünyada insan bedeni ve beyni ile birlikte iş görmesi dolayısıyla bilinçsizce ve otomatik olarak öğrenilen bu tür yüzlerce birincil kavramsal metafor vardır. *Zaman, nedensellik, olaylar, ahlak, duygular*, ve insan düşüncesindeki merkezi başka alanlar için birincil metaforlar vardır. Bu tür metaforlar ayrıca kompleks metaforik düşünce ve dil sistemlerimiz için bir *üst yapı* da sağlar. *Metaforik düşünüp düşünmeme hakkında bir seçim şansınız yoktur*. Metaforik eşleşmeler beynimizin parçası olduğundan, istesek de istemesek de metaforik olarak düşünür ve konuşuruz. Metafor mekanizması büyük ölçüde *bilinçdışı* olduğundan, bunu bilelim yahut bilmeyelim, *metaforik olarak düşünür ve konuşuruz*. Ayrıca beyinlerimiz cisimleştigiinden, metaforlarımız dünyadaki *olağan tecrübelerimizi* yansıtır. Kaçınılmaz şekilde birçok birincil metafor *evrenseldir*, çünkü, metafora uygun niteliklerle ilgili olduğu kadarıyla, herkes temelde aynı beden ve beyin türüne sahiptir ve yine temelde aynı tür çevrelerde yaşar. Birincil metaforlardan ibaret ve kültürel temelli kavram çerçeveleri kullanan kompleks metaforlar başka bir sorundur. Onlar kültürel enformasyon kullandıklarından, kültürden kültüre önemli ölçüde farklılaşabilir (Lakoff ve Johnson, 2005: 288-289).

Bu çıkarımlarla metaforlar hakkında şunlar söylenebilmektedir:

- Metaforlar temelde doğası itibariyle *kavramsal*dır; *metaforik dil ikincildir*.
- Kavramsal metaforlar *gündelik tecrübede* temellenir.
- *Soyut düşünce* bütünüyle olmasa da büyük ölçüde metaforiktir.
- Metaforik düşünce *kaçınılmaz, hep mevcut ve çoğunlukla bilinçdışı*dır.

- Soyut kavramlar *lafzi* bir çekirdeğe sahiptir, fakat bu soyut kavramları çekirdek metaforlar, genellikle birkaç çok boyutlu tutarsız metafor genişletir.

- Soyut kavramlar metaforlarsız eksiktir. Sözün gelişi büyü, cazibe, delilik, birleşme, büyütme, vb. metaforlar olmaksızın aşk, aşk değildir.

- Kavram sistemimiz bütünüyle tutarlı değildir, çünkü kavramlar hakkında akıl yürütmek için kullanılan *metaforlar tutarsız olabilir*.

- Biz hayatlarımızı metafor aracılığıyla sağlanan *çıkarımlar* temelinde yaşarız.

2.1.4.2. Beraber Yaşadığımız Kavramlar

Dil ve düşünce arasındaki ilişki bildiğimiz en eski düşünürlerden günümüze dek süren bir tartışma konusu olmuştur. Eflatun dilin “*düşünceleri sesin yardımıyla, özne ve yüklemeler aracılığıyla anlaşılabilir duruma getirmek*” olduğunu söylemiş, düşünme ve konuşma eylemlerinin aynı şeyler olduğunu, yalnız, içinden konuşmanın ruhun sesi açığa vurmadan kendi kendine konuşması sayılabileceğini kabul etmiştir. Wygotski, “*düşünme eşittir dil eksi ses*” derken, Martinet, örgütlenmiş bir düşüncenin ancak dille var olabileceğini ifade etmiştir (Demir ve Yayınoglu, 2007: 45). Dil ve düşünce konusundaki farklı tanımlamalar, insanın dünyayı algılama şekli üzerine yoğunlaşmış ve bir “*anlam ve anlama*” sorununu ortaya çıkarmıştır.

Lakoff ve Johnson (2005), düşünceye yön veren kavramların sadece zihne özgü sorunlar olmadığını, onların en sıradan detaylara kadar insanın gündelik faaliyetlerine yön verdiğini belirtirler. “Algıladığımız şeyi, dünyada yolunuzu bulma tarzımızı, ve diğer insanlarla ilişki kurma biçimimizi, kavramlarımız yapıya kavuşturur. Bu yüzden kavram sistemimiz gündelik gerçekliklerimizi tanımlamakta merkezi bir rol oynar. Eğer biz kavram sistemimizin büyük ölçüde metaforik olduğunu öne sürmekte haklıysak, o vakit düşünme tarzımız, tecrübe ettiğimiz şey ve her gün yaptığımız şeyler, daha çok, bir metafor sorunu demektir (s.25). Anlamak ve algılamak sorununu bir “*metafor sorunu*” olarak ele alan Lakoff ve Johnson, yaşamın her bakımdan metaforik olduğunu ve bunun insanın her türlü şey ile girdiği ilişki için geçerli olduğunu ileri sürerler.

Metafor, çoğu insan için poetik muhayyile ve retorik gösteriş hilesidir – olağan/ gündelik dille ilgili bir sorun değil *olağandışı dille* ilgili bir sorundur. Metafor genellikle yalnızca dilin karakteristiği, düşünce veya eylem sorunundan çok kelimeler sorunu olarak görülür. Metaforun özü *bir şeyi başka bir tür şeye göre anlamak ve tecrübe etmektir*. ... Kavram metaforik olarak yapıya kavuşur, eylem metaforik olarak yapıya kavuşur, ve neticede, dil metaforik olarak yapıya kavuşur (Lakoff ve Johnson, 2005: 26-27).

Chomsky (2002): “İnsan dilini incelediğimizde, kimilerinin ‘*insanın özü*’ diyebileceği şeye, zihnin, bugüne kadar bildiğimiz kadarıyla, yalnızca insana özgü olan ve insanın bireysel ya da toplumsal var oluşunun belirleyici yanlarından ayrılamayan ayırıcı niteliklerine yaklaşıyoruz” (s.151) demektedir. Bu anlamda Chomsky ve Lakoff-Johnson’ın görüşlerinin; dilin, insan varlığından –insanın toplumsal yaşayışından- ayrı düşünülmemeyeceğini belirtmesi noktasında birleştiği söylenebilir.

Lakoff ve Johnson’ın (2005) kendi deyimleriyle sundukları en önemli ifade, metaforun sadece bir dil sorunu olmadığıdır. “İnsani kavram sisteminin metaforik olarak yapıya kavuştuğunu ve belirlendiğini söylediğimizde kastettiğimiz şey budur. Linguistik ifadeler olarak metaforlar, tam da bir kişinin kavram sisteminde bulunduğu için, mümkündür” (s.28).

2.1.4.3. Metaforik Kavramların Sistematiği

Dilimizdeki metaforik ifadeler sistematik bir tarzda metaforik kavramlara bağlı olduğu için, metaforik kavramların doğasını araştırmak ve faaliyetlerimizin metaforik doğasının anlamına ulaşmak için linguistik ifadeleri kullanabiliriz. Gündelik dilde metaforik ifadelerin kullanım tarzı hakkında fikir edinmek, bize gündelik faaliyetlerimizi yapıya kavuşturan kavramların metaforik doğasına dair bir kavrayış sağlayabilir (Lakoff ve Johnson, 2005: 29-30).

Örnek olarak “*zaman paradır*”, “*zaman sınırlı bir kaynaktır*”, ve “*zaman değerli bir metadır*” ifadelerini veren Lakoff ve Johnson (2005), bunların bütünüyle metaforik kavramlar olduğunu belirtmektedirler. “Metaforik kavramlar metaforiktir, çünkü zamanı kavramlaştırmak için gündelik tecrübelerimizde parayı, sınırlı kaynakları ve değerli malları kullanırız. *Zaman paradır*’ın durumunda bütün sistemi karakterize etmek için en özel metaforik kavramı kullanım pratiğini benimseriz. *Zaman paradır* metaforu altında listelediğimiz ifadelerin, bazıları özellikle paraya (*harcamak, yatırım yapmak, bütçe yapmak, kârlı, maliyetli*), diğerleri sınırlı kaynaklara (*kullanmak, tüketmek, kâfi miktarda, bitmek*), ve diğer bazıları da değerli metalara (*sahip olmak, vermek, kaybetmek, müteşekkir olmak*) atıfta bulunur. Bu, metaforik gerekliliklerin tutarlı bir metaforik kavramlar sistemini ve bu kavramlara tekabül eden *tutarlı bir metaforik ifadeler sistemini* karakterize edebilme tarzının örneğidir” (s.31).

2.1.4.4. Metaforik Sistemlilik: Vurgulamak ve Gizlemek

Bir terimin bir boyutunu diğerine göre kavrama imkânı veren *sistemlilik*, kavramın diğer boyutunu zorunlu olarak gizler. Kavramın bir boyutu üzerinde odaklanma imkânı veren *metaforik kavram*, bizi kavramın bu metaforla uyuşmayan diğer boyutları üzerinde odaklanmaktan alıkoymaz. Bir metaforik kavramın tecrübemizin bir boyutunu gizleyebilme tarzının çok daha incelikli bir durumu Michael Reddy’nin “*kanal metafor*” diye adlandırdığı şeyde görülebilir. Reddy dil hakkındaki dilimizin kabaca aşağıdaki kompleks/ karmaşık metaforla yapıya kavuştuğunu gözlemler:

Düşünceler (yahut Anlamlar) nesnelere.

Linguistik ifadeler taşıyıcılardır.

İletişim gönderidir/ göndermedir.

Konuşan kişi fikirleri (nesnelere) kelimelere (taşıyıcılara) yerleştirir ve onları (bir kanal boyunca), kelime/taşıyıcılardan yoksun fikir/nesnelere olarak anlayan dinleyiciye gönderir. *Kanal metaforunun linguistik ifadeler anlamların taşıyıcılardır* boyutu kelimelerin ve cümlelerin kendi başlarına herhangi bir konteksten yahut

konusmacıdan bağımsız anlamlara sahip olmasını gerektirir. Sözün gelişi, metaforun *anlamlar nesnelere* kısmı, anlamların insanlardan ve kontekstten bağımsız bir varoluşa sahip olmasını icap ettirir. Metaforun *linguistik ifadeler anlam taşıyıcılarıdır* diyen kısmı, kelimelerin (ve cümlelerin) yine kontekstlerden ve konuşmacılardan bağımsız anlamlara sahip olmasını gerektirir. Bu metaforlar birçok duruma –kontekst farklılıklarının sorun teşkil etmediği ve diyalogun bütün katılımcılarının cümleleri aynı şekilde anladığı durumlara- uygundur (Lakoff ve Johnson, 2005: 32-34)

Lakoff ve Johnson (2005), metaforik kavramların iletişimin, tartışmanın ve zamanın ne olduğunun kısmi bir kavrayışını verdiğini ve bunu yaparken bu kavramların diğer boyutlarını gizlediğini, metaforik yapıya kavuşturmanın, burada total değil kısmi olduğunu görmenin önemli olduğunu, total olsaydı, yalnızca diğer kavrama göre anlaşılmayan bir kavram olarak kalmayacağını fiilen de değerinin aynısı olacağını belirtirler. “Öte yandan, metaforik kavramlar, düşünmenin ve konuşmanın gündelik harfiyen konuşma ve düşünme tarzlarının menziline ötesine *figüratif, poetik, renkli*, yahut *düşsel düşünce* ve *dil* diye adlandırılan *dilin menzili* istikametinde genişletilebilir. Bu yüzden, şayet düşünceler nesnelere, onları düşsel giysilerle süsleyip püsleyebilir, onlarla oynayabilir, onları hoş ve muntazam sıraya dizebiliriz, vs. böylece bir kavramın bir metaforla yapıya kavuştuğunu, bazı bakımlardan genişletilebileceğini ancak bazı bakımlardan da genişletilemeyeceğini kastediyoruz” (s.35).

2.1.4.5. Metafor ve Kültürel Tutarlılık

Bir kültürdeki en temel değerler o kültürdeki en temel kavramların metaforik yapısıyla tutarlılık içindedir. Genelde, hangi değerlere öncelik verildiği kısmen yaşanan altkültürün bir sorunu ve kısmen de kişisel değerler sorunudur. Bir kültürün ana akıntısının muhtelif altkültürleri temel değerleri paylaşır fakat onlara farklı öncelikler verir(Lakoff ve Johnson, 2005: 45-46).

Porzig (2003), insan bilincinin, “*yaşayışından*” bağımsız olamayacağını, hatta insanın geçmiş ve gelecek ilişkisi dolayısıyla sürekli bir “*şimdi*” içerisinde yaşadığını belirtmektedir. “Bilinç yaşantılarımızın sürekli bir akışını açık seçik yaşadığımız gibi, bununla herhangi bir andaki ruhsal durumumuzun tamamıyla anlatılmadığını, son derece önemli bir bakış noktasının eksik olduğunu da aynı şekilde açık seçik hissederiz. Geçmiş olanın silinip atılmadığını, ve önümüzde olanın asla bir ‘*mevcut olmamış*’tan ibaret olmadığını her an idrak ederiz. Tersine, geçmiş olan, mevcut durumu etkilemeye devam eder, gelecek olan ise mevcut durumda önceden ele alınır. Böylece ruhsal ‘*şimdiki zaman*’, daha önce yaşanmış olanla ilerde yaşanacak olanın bir birleşimidir. Öyle ki, biraz mübalağa ile, insanın şimdiki zamandan daha çok geçmişinde ve geleceğinde yaşadığı söylenebilmiştir. Fakat gerçek hayatı mümkün kılan da, işte bilincimizin bu özelliğidir. Herhangi bir boyutu olmayan şimdiki ‘*an*’, bilinçte ‘*daha önce*’ ve ‘*daha sonra*’ ile bağlı olmasaydı, hiçbir anlama ve öneme sahip olamazdı (s.124). Bu görüşlere göre, kavramların insan zihninde anlam bulmasının ve algılanma durumunun belli bir “*yaşantı*” kimliğiyle gerçekleşebileceği, bilincin sürekli devam eden metaforik bir anlamlama ile karşı karşıya olduğunun belirtildiği söylenebilir.

Cüceloğlu: “Dış dünya olaylarının ve insan yaşantısının tüm boyutlarını kapsayan bir kodlama sistemi insan belleğinin bilgi kaydının temelini oluşturur. *Ses, ışık, ısı, basınç, koku, tat* gibi insan duyu organlarına karşılık gelen her uyarıcı türü bellekte kodlanabilir. Soyut ya da somut varlıklar, olaylar, oluşlar o olay ya da yaşantının türüne göre duyuşsal bir kodla algılanır” (Demir ve Yaymoğlu, 2007: 48). Tüm bu duyuşsal kodların insanın dünyayı anlamlandırma sürecinde kullanıldığı ve “*şeylere anlam verme*”nin metaforik iletişim sürecinde en iyi kodlama aracı olduğu söylenebilir.

2.1.4.6. Metonomi

Metonomi diye adlandırılan durum, bir şeyi onunla ilişkili bir diğer şeye atıfta bulunmak için kullanılmasıdır (Lakoff ve Johnson, 2005: 60).

Metafor ve *metonimi* farklı türden süreçlerdir. *Metafor* ilkece bir şeyi diğerine göre *tasavvur etme* tarzıdır, ve başlıca fonksiyonu *anlamadır*. Öte taraftan *metonimi* esas olarak bir referans fonksiyonuna sahiptir, yani, bir şeyi diğerinin yerine geçecek şekilde kullanmamıza imkân verir. Metonimi metaforunkiyle aynı amaçların bazılarında hemen hemen aynı şekilde hizmet eder, ancak atıfta bulunulan şeyin aynı zamanda yalnızca poetik yahut retorik bir cihaz olmaması dolayısıyla da metafora benzer. Metaforlar gibi metonimler de izole edilmiş anlar olarak görülebilecek gelişigüzel yahut keyfi oluşumlar değildir. Metonimik kavramlar aynı zamanda sistematiktir. Metonimik kavramlar bize bir şeyi başka bir şey ile ilişkisi vasıtasıyla kavramlaştırma imkânı verir. Bir Picasso düşündüğümüzde, yalnızca kendi başına bir sanat eserini düşünemeyiz. Onu ressamıyla olan ilişkisine, yani, Picasso'nun sanat anlayışına, tekniğine, sanat tarihindeki rolüne, vb. göre düşünürüz. Bu yüzden, metaforlar gibi metonimik kavramlar da yalnızca dilimizi değil, aynı zamanda düşüncelerimizi, davranışlarımızı, ve eylemlerimizi de yapıya kavuşturur. Ayrıca, metaforik kavramlar gibi, metonimik kavramlar da *tecrübemizde temellenir* (Lakoff ve Johnson, 2005: 61-65).

Erdoğan (x), metafor ve metonimi hakkında bilgi sunarken şöyle demektedir: “*Metafor* bilinmeyeni, tanınmayı, bilinenden, tanınandan hareket ederek ifade eder. *Metonim* ilişkili bir ayrıntının kullanım yoluyla bir fikrin/objenin uyandırılmasını içerir. Metaforlardan farklı olarak metonim devamlılığa, eklemliliğe dayanır. Hayal ederek yaratıcı sığramayla farklı bir yere yerleştirmeyi, farklı bir yere taşımayı gerektirmez. Bu nedenle metonim metaforlardan çok daha doğal görünür. Gerçeği sunma metonim yoluyla tercihleri içerdiği için doğallık daha da güçlenir. Bazı metonimlerde parça tüm için durur. Dolayısıyla metonimlerden geçerek bilinç yönetiminde başarılı olmak daha kolaydır (s.125).

2.1.4.7. Kavram Sistemimiz Nasıl Temelleniyor?

Lakoff ve Johnson (2005), normal kavram sisteminin çok büyük bir kısmının metaforik olarak yapıya kavuştuğunu; yani, çoğu kavramın kısmen öteki kavramlara göre anlaşıldığını ileri sürerler. Ve kavram sisteminin nasıl temellendiği hakkında önemli bir soru sorarlar: “*Metaforsuz, doğrudan anlayabileceğimiz herhangi bir kavram var mıdır? Eğer yoksa, herhangi bir şeyi nasıl anlayabiliriz?*” (84).

“*Doğrudan fiziksel tecrübe*” diye adlandırdığımız şey asla yalnızca belirli bir türün bedenine sahip olma sorunu değildir; daha çok, her tecrübenin geniş bir kültürel önkabuller arka bahçesinde gerçekleşmesi sorunudur. Dolayısıyla, doğrudan fiziksel tecrübemizden kavram sistemimize göre “*yorum*”ladığımız bir dolaysız tecrübe çekirdeği varmış gibi söz etmemiz aldatici olabilir. *Kültürel varsayımlar, değerler, ve tutumlar* tecrübemize istediğimiz gibi giydirebileceğimiz veya giydiremeyeceğimiz *kavram elbiseleri* değildir. Bütün tecrübenin baştan sona kültürel olduğunu; “*dünya*”yı kültürümüze -kültürümüz bizatihi tecrübemizin kendisinde zaten mevcuttur- göre tecrübe ettiğimizi söylemek daha doğru olacaktır. Bunula birlikte, her tecrübenin kültürel önkabuller içerdiğini kabul etsek de, ayakta durmak gibi “*daha*” fiziksel, ve düşün seremonisindeki katılım gibi “*daha*” kültürel tecrübeler arasında önemli bir ayırım yapabiliriz. Bedenlerimizin işleyişine göre anlam kazanan merkezi kavramların bazıları –yukarı-aşağı, içeri-dışarı, ön-arka, aydınlık-karanlık, sıcak-soğuk, erkek-dişi, vb.– ötekilerden daha nettir. Duygusal tecrübemiz mekân ve algı tecrübemiz kadar temelken, duygusal tecrübelerimiz bedenimizle gerçekleştirdiğimiz tecrübelerimize göre çok daha az belirgindir (Lakoff ve Johnson, 2005: 85-86).

Nesne, töz ve taşıyıcı gibi kavramlar doğrudan ortaya çıkar. Kendimizi dünyanın geri kalanından ayrılmış şeyler olarak –bir içeriye ve bir de dışarıya sahip taşıyıcılar olarak– tecrübe ederiz. Biz aynı zamanda dışımızdaki şeyleri entiteler/şeyler olarak tecrübe ederiz –çoğu kez de içerileri ve dışarıları bulunan taşıyıcılar olarak. Kendimizi tözlerden –mesela, et ve kemik- oluşmuş varlıkları olarak ve dışımızdaki nesnelere farklı töz türlerinden –ağaç, taş, metal, vb.- oluşmuş varlıklar olarak tecrübe ederiz. Bir çok şeyi görme ve dokunma yoluyla ayırt edici sınırlara sahip şeyler olarak tecrübe ederiz, şeyler ayırt edici sınırlara sahip olmadıklarında çoğunlukla onlara sınırlar yükleriz –onları şeyler olarak ve genellikle de taşıyıcılar olarak kavramlaştırırız

(mesela, ormanlar, açık araziler, bulutlar, vb.). Muhtemelen temellenme hakkında vurgulanması gereken en önemli şey *tecrübe ve onu kavramlaştırma tarzımız arasındaki farktır*. Fiziksel tecrübenin ister *duygusal, zihinsel, ve kültürel* ister başka herhangi bir türde, diğer tecrübe türlerinden daha temel olduğu iddiasında değiliz. Bu tecrübelerin tümü fiziksel tecrübeler kadar temel tecrübeler olabilir. Biz daha çok temellendirme konusunda, genellikle fiziksel olmayanı fiziksel olana göre kavramlaştırdığımız iddiasındayız- başka bir söyleyişle, biz pek açıkça dile getirilmemiş şeyleri çok daha açıkça dile getirilmiş şeylere göre kavramlaştırırız. Şu örnekleri düşünün:

Harry mutfakta

Harry elkler arasında (iki boynuzlu bir geyik, çev.)

Harry âşık oldu.

Bu cümleler tecrübenin üç farklı alanına değinir: *mekan alanı, sosyal alan, ve duygu alanı*. Bunların hiçbiri ötekilerinin üzerinde tecrübe önceliğine sahip değildir; onların hepsi eşit ölçüde temel tecrübe türleridir (Lakoff ve Johnson, 2005: 87).

2.1.4.8. Metafor Forma Nasıl Anlam Verir?

Lineer düzende konuşuruz; bir cümlede bazı kelimeleri önce ve diğerlerini daha sonra söyleriz. Konuşma *zamanla* ilişkili olduğundan ve zaman da *mekana* göre metaforik olarak kavramlaştığından, dili *mekana* göre metaforik olarak kavramlaştırmak bizim için doğaldır. Yazı sistemimiz bu kavramlaştırmayı pekiştirir. Yazı, kelimelerle *lineer* düzende yazılmış cümleyi *mekânsal* bir nesne olarak daha da kolayca kavramlaştırmamızı mümkün kılar. Bu yüzden *mekân* kavramlarımız doğal olarak *linguistik* ifadelerle başvurur. Cümlede ilk konumu işgal eden kelimeyi, iki kelimenin birbirine yakın yahut uzak mesafede olup olmadığını, bir kelimenin nispeten uzun yahut kısa olup olmadığını biliriz. *Linguistik* formu *mekân* terimleriyle kavramlaştırdığımızdan, bazı *uzay-zaman* metaforlarını *uzay ve zaman* açısından kavradığımız şekliyle bir cümle formuna doğrudan tatbik etmek mümkündür. Bu formla içerik arasında kavram sistemimizdeki genel metaforlarda temellenen otomatik doğrudan bağlantılar sağlayabilir. Form ve içerik arasındaki ilişkiyi sağlayan bu tür

bağlantılar keyfi bağlantılardan başka bir şey değildir, ve cümle anlamını cümlenin aldığı kesin formdan dolayı kazanabilir. Bu yüzden, Dwigth Bolinger’in iddia ettiği gibi, ifade diye bilinen şey farklı formlarda dile getirildiği için tam ifade genellikle imkânsızdır (Lakoff ve Johnson, 2005: 156).

Erdoğan (x) “içsel sistem kavramı”nı açıklayarak onun “bağımsız” olamayacağını söylemekte ve şöyle demektedir: “İçsel sistem kavramı: ‘bir sosyo-psikolojik, ekonomik ve siyasal birim olarak insan’ anlamında kullanıldı. İçsel, dışsal ve diğer her tür ayrımlar birimi anlamak ve anlamlandırmak içindir. Eğer birim veya parça, içinde bulunduğu bütünlük ile birleştirilerek anlamlandırılmazsa, günümüzde bilimin kompartımanlaşması ve dolayısıyla parçayla ilgilenirken bütünü ihmal etme sorunu ortaya çıkar. İnsan kendi tarihini yaparken, kendini biçimlendirir, fakat bu biçimlendirmeyi kendini içinde bulduğu koşullardan bağımsız bir şekilde ve dilediği gibi özgürce yapamaz” (s.153). Bu anlamda, Erdoğan’ın “insan kendini içinde bulunduğu koşullardan bağımsız olarak biçimlendiremez” sözü ile Lakoff ve Johnson’ın da savunduğu Dwigth Bolinger’in “tam bir ifadenin mümkün olamayacağı” görüşünün aynı şeyleri söyledikleri belirtilebilir.

2.1.4.9. Yeni Anlam

Yeni bir anlam meydana getiren metaforlar için “geleneksel kavram sisteminin dışında, tahayyül gücü yüksek ve yaratıcı” tanımlamalarını kullanan Lakoff ve Johnson, bu tür metaforların insana tecrübenin yeni bir kavrayışını vermeye muktedir olduklarını belirtirler. Bu yüzden, geçmişe, gündelik faaliyetlere, ve bilinen ve inanılan şeylere yeni anlam verebileceklerini söylerler.

Konvansiyonel metaforlar gibi, yeni metaforların da *gereklilikleri* vardır ve diğer metaforları ve *lafzi (literal)* ifadeleri de içerebilirler. Sözün gelişi, *aşk müşterek bir sanat eseridir*’in gereklilikleri müşterek sanat eserinin ne anlama geldiğiyle ilgili inançlarımızdan, ve tecrübelerimizden doğar. Esere ve sanata kişisel bakış açımız bu metafor için en azından şu gerekliliklere yol açar:

Aşk eserdir.
Aşk faaldir.
Aşk işbirliği gerektirir.
Aşk adanmışlık gerektirir.
Aşk uzlaşmayı gerektirir.
Aşk disiplin gerektirir.
Aşk ortak sorumluluğu gerektirir.
Aşk tahammül gerektirir.
Aşk paylaşılan değerler ve amaçlar gerektirir.
Aşk fedakarlık talep eder.
Aşk muntazaman hüsrana neden olur.
Aşk içgüdüsel iletişim gerektirir.
Aşk öncelikle aşk için değerlidir.
Aşk yaratıcılığı icap ettirir.
Aşk ortak bir estetiği gerektirir.
Aşk formüllerle yaşanamaz.
Aşk her vakıada biriciktir.
Aşk kim olduğunuzun ifadesidir.
Aşk bir gerçeklik yaratır.
Aşk dünyayı görme biçiminizi yansıtır.
Aşk büyük dürüstlük gerektirir.
Aşk geçici yahut sürekli olabilir.
Aşk yatırıma ihtiyaç duyar.
Aşk ortak estetik tatmini ortak çabalardan çıkarır.

Bu gerekliliklerin bazıları metaforiktir (“*Aşk estetik bir tecrübedir*”, gibi); diğerlerin değildir (“*Aşk ortak sorumluluğu gerektirir*”, gibi). Bu gerekliliklerin her biri ilave gerekliliklere sahip olabilir. Sonuç genelde aşk tecrübelerimize uyan yahut uymayabilen geniş ve tutarlı bir *gereklilikler şebekesidir*. Şebeke uygun düştüğünde, tecrübeler metaforun örnekleri olarak *tutarlı bir bütünü* şekillendirir (Lakoff ve Johnson, 2005: 170-172).

Faaliyetlerimizin çoğu (tartışmak, problem çözmek, zamanı planlamak, vb.) doğası itibariyle metaforiktir. Bu faaliyetleri karakterize eden *metaforik kavramlar mevcut gerçekliğimizi yapıya kavuşturur*. Yeni metaforlar *yeni bir gerçeklik yaratma* gücüne sahiptir. Bu tecrübemizi bir metafora göre kavramaya başladığımızda vuku bulmaya başlar, ve ona göre eylemde bulunmaya başladığımızda *daha derin bir gerçeklik* haline gelir. Yeni bir metafor eylemlerimize temel teşkil eden kavram sistemimize girerse, bu kavram sistemimiz ve sistemi doğuran algılar ve eylemler de değişir. Çoğu *kültürel değişim* yeni metaforik kavramların girişinden ve eski olanların kaybindan kaynaklanır. Metaforların gerçeklik yaratabildiği fikri çoğu geleneksel metafor görüşüne karşıttır. Nedeni, metaforun geleneksel olarak öncelikle kavram sistemimizi ve icra ettiğimiz gündelik aktivite türlerini yapıya kavuşturma aracı olarak değil, sırf bir dil meselesi olarak görülmesidir. Kelimelerin kendi başlarına gerçeği değiştiremeyeceğini varsaymak yeteri kadar makuldür. Fakat kavram sistemimizdeki değişimler bizim için gerçek olan şeyi değiştirir ve *dünyayı algılama ve bu algılar temelinde eylemde bulunma* tarzımızı etkiler. Metaforun yalnızca bir dil meselesi olduğu ve en iyi durumda yalnızca gerçekliği tasvir edebileceği fikri, insani varlıkların –gerçekliği inceleme yalnızca fiziksel dünyayı incelememişçesine- dünyayı kavramlaştırma tarzından bütünüyle bağımsız ve bütünüyle onun dışında olduğu görüşünden kaynaklanır. Gerçeğe –objektif gerçeklik diye bilinen gerçekliğe- bu tür bir bakış gerçekliğin insani boyutlarını, özellikle de gerçek algılamalarını, kavramlaştırmalarını, motivasyonlarını, ve tecrübe ettiğimiz şeyin önemli bir kısmını oluşturan eylemleri dışarıda bırakır. Fakat *gerçekliğin insani boyutları* bizim için önemli olan şeylerdir, ve bu, farklı kültürler farklı kavram sistemlerine sahip olduğundan, kültürden kültüre farklılaşır. Kültürler de fiziksel çevreler içinde var olur, bazıları radikal biçimde farklıdır –ormanlar, çöller, adalar, tundralar, dağlar, şehirler vb. her bir durumda az yahut çok başarıyla etkileşime girdiğimiz fiziksel bir çevre vardır. Farklı kültürlerin kavram sistemleri kısmen geliştikleri fiziksel çevreye bağlıdır. Her kültür hem ona adapte olarak hem de onu değiştirerek çevresiyle baş etmenin az yahut çok bir yolunu sağlamalıdır. Ayrıca, her kültür, içinde insanların kendilerine anlamlı gelecek rollere sahip oldukları ve bu rolleri sosyal olarak başarıyla yerine getirebilecekleri bir *sosyal gerçekliği* tanımlamalıdır. Kültürün tanımladığı sosyal gerçekliğin fiziksel gerçeklik anlayışını etkilemesi şaşırtıcı değildir. Kültürün üyesi durumunda bir birey için gerçek olan şey hem sosyal gerçekliğinin hem de onun fiziksel gerçeklikle ilgili tecrübesini şekillendirme tarzının ürünüdür. Sosyal

gerçekliğimizin çoğunu metaforik terimlerle anladığımızdan, ve fiziksel dünya anlayışımız kısmen metaforik olduğundan, *metafor bizim için gerçek olan şeyin belirlenmesinde çok önemli bir rol oynar* (Lakoff ve Johnson, 2005: 176-177).

Nermi Uygur'un "*çeviri*" için söylediği sözlerin Lakoff ve Johnson'ın "*insanın dünyayı kendi diline çevirmesi*" olarak görülebilecek metaforik algılamayla bütünleşebileceği söylenebilir. Nermi Uygur: "*Her dil bir çeviridir*" demekte ve "*dil*"in "*anlam*"dan, anlamın da "*insan*"dan bağımsız düşünülmemeyeceğini, "*yeni*"nin ancak bu şekilde algılanabileceğini şu cümlelerle belirtir: "Her dil, dile getirdiği şeylerin çevirisidir. Dile getirilenler, dile çevrilenlerdir. Dil, çevirdiklerinin toplamıdır. Bu anlamda çeviri, dil olmayan bir şeyin dil ortamına aktarılmasıdır. *Çevirmekle dil, varlığı insana belirli kılar.* Nesnelere varlığına çoğu kez adlandırdıktan sonra, ancak bu nesnelere dile getirince erişiriz. Çeviriyi uyartıp ayarlayan gerçeklik, çevrilirken, çevirme işleminin özü gereği değişikliğe de uğrar. Bunu yapan, yapmak zorunda olan, dildir. Çünkü çevirmek bir şeyi başka bir ortama ulaştırmak, çevrilmiş bir kılıkta ortaya çıkarmaktır. Dilin çevirici görevi tek tek duyu organlarının başarısından ayrı tutulamaz. Görülen, işitilen, dokunulanlar aslında nasılsalar öyle mi duyumsanır? Duyumların çevirdiği ile duyu organlarının algıladığı dış-şeyler özdeş değildir. Çünkü duyu organlarının durumu bu organların dışındaki konusunu belirtir. Duyumlama, duyu dışındakini duyuya alma, duyumlara çevirmedi; duyum algıladığını özümser, yani değiştirir." İletişimin başarısı anlamın paylaşılması ile karşılandığında, bu anlamı oluşturan ya da ifade edenlerin "*dil*"i kullanımlarının önemi ortaya çıkar. Uygur'a göre, *dilin gerisindeki temeli, dili kullanan insanı hiçbir zaman gözden yitirmek doğru değildir.* Ama bu kullanım insana bağlı bir kullanıştır. Anlam, anlam veren insanın dilde başardığıdır. Çok işte olduğu gibi anlamlıyla anlamsızın efendisi de insanın kendisinden başka bir şey değildir (Demir ve Yaymoğlu, 2007: 49-50).

2.1.4.10. Anlama

Bir dilin “*mantığı*” dilin uzaylaşan ve mekanlaşan formu ile kavram sistemi, özellikle de kavram sisteminin metaforik boyutları arasındaki tutarlılıklar üzerinde temellenir (Lakoff ve Johnson, 2005: 169).

2.1.4.10.1. Doğrudan Vasıtasız Anlama

Lakoff ve Johnson (2005) metaforun oluşumunda çekirdek rol üstlenen “*doğrudan anlam*”ı şu şekilde tanımlamışlardır:

Şey yapısı: Kendimizi sınırları belli şeyler olarak anlarız, ve keza sınırları belirli şeyler olarak kendileriyle doğrudan ilişkiye girdiğimiz bazı nesnelere dolaysızca tecrübe ederiz.

Yönelim yapısı: Kendimizi ve diğer nesnelere faaliyette bulunduğumuz çevreye göre bazı yönelimlere (yukarı-aşağı, içeri-dışarı, beri-öte, vb.) sahip varlıklar olarak anlarız.

Tecrübenin boyutları: Tecrübenin çoğu zaman başkalarıyla ve mevcut fiziksel ve kültürel çevremizle doğrudan ilişkilerimiz dâhilinde kendilerine göre faaliyette bulunduğumuz boyutları vardır. Biz doğrudan karşı karşıya geldiğimiz şeyleri kategorize eder ve doğrudan tecrübelerimizi bu kategorilere göre yaşarız.

Tecrübe gestaltları: Nesne ve töz kategorilerimiz en azından şu boyutlara sahip gestaltlardır: algı boyutu, motor aktivite, parça-bütün, fonksiyonel, amaçlı. Doğrudan eylem, faaliyet, olay, ve tecrübe kategorilerimiz en azından şu boyutlara sahip gestaltlardır: katılımcılar, unsurlar, motor aktiviteler, algılar, aşamalar, lineer ardışıklık (parçaların), nedensel ilişkiler, amaç (eylemler için gayeler/planlar ve olaylar için nihai aşamalar). Onların tümü doğrudan tecrübenin tümünde rol oynamaz, fakat, genelde, çoğu şu veya bu şekilde rol oynar.

Arka bahçe: Tecrübe geştaltı, bir geştalt boyutu olarak tecrübe ettiğimiz bir şeyi anlamının arka bahçesi olarak hizmet verir. Bu yüzden bir kişi yahut nesne bir geştaltın katılımcısı olarak anlaşılabilir, ve bir eylem geştaltın parçası olarak anlaşılabilir. Bir geştalt, kendisi de başkalarının mevcudiyetini varsayan ötekinin mevcudiyetini varsayabilir. Sonuç tipik olarak herhangi bir belirli durumun tam bir anlaması için gerekli olağanüstü zengin bir arka bahçe yapısı olacaktır. Bu arka bahçe yapısının önemli bir kısmı, gündelik faaliyetlerimiz ve tecrübelerimizin pek çoğunda varsayıldığından, hiç dikkat çekmeyecektir.

Dikkat çekme: Bir durumu bir tecrübe geştaltının örneği olarak anlamak, durumun unsurlarını geştaltın boyutlarına uyan şeyler olarak ayırt etmeyi gerektirir – mesela, tecrübenin boyutlarını katılımcılar, unsurlar, aşamalar vb. olarak ayırt etmek. Bu durumun boyutlarına dikkat çeker ve geştalta uymayan durumun boyutlarını göz ardı eder yahut gizler.

Etkileşim nitelikleri: Bir nesnenin yahut olayın olduğu gibi doğrudan tecrübe ettiğimiz nitelikleri çevremizde onlarla etkileşimlerimizin ürünleridir. Yani, nesne yahut tecrübeye mündemiç nitelikler değil, aksine etkileşim nitelikleridir.

Prototipler: Her kategori bir prototipe göre yapıya kavuşturulur, ve bir şey prototipe olan aile benzerliğinden dolayı kategorinin bir üyesi olarak görülür (s.206-207).

2.1.4.10.2. Dolaylı Anlama

Sisi dağın önünde bir şey olarak algıladığımız bir durumu anlamak, sise ve dağa şeyler olarak bakmamızı gerektirir. Bu aynı zamanda dağa bir *ön-arka* istikameti projekte etmemizi de gerektirir. Bu projeksiyonlar algımızın bizatihi kendisini inşa eder. Sisi ve dağı şeyler olarak algılarız ve dağı önündeki sisle birlikte bir öne sahip olarak algılarız. Dağ konusunda algıladığımız ön-arka istikameti, şeyler olarak sis ve dağın statüleri oldukları için, apaçık bir etkileşim niteliğidir. Burada fiziksel fenomeni daha açıkça tanımlanmış başka bir fiziksel fenomene göre anladığımız bir dolaylı anlama durumuna sahibiz. *Dolaylı anlamada yaptığımız şey doğrudan anlamının*

kaynaklarını kullanmaktır. Sis ve dağ durumunda, şey yapısını ve yönelim yapısını kullanıyoruz. Bu durumda tek bir alanda, fiziksel nesnelerin alanında kalırız. Fakat dolaylı anlamalarımızın çoğu bir tür şey yahut tecrübeyi bir diğer türe göre anlamayı – yani metafor aracılığıyla anlamayı- gerektirir. Gördüğümüz gibi, doğrudan, vasıtasız anlamada kullanılan kaynakların tümü metafor aracılığıyla dolaylı anlamada hizmete koşulur (Lakoff ve Johnson, 2005: 208). Bu anlamda, doğrudan anlam temeli üzerine bina edilen dolaylı anlam şu şekilde tanımlanmıştır:

Şey yapısı: Şey ve töz yapısı ontolojik metafor aracılığıyla empoze edilir.

Yönelim yapısı: Yönelim yapısı yönelim metaforu (yukarı-aşağı, ön-arka vb.) aracılığıyla empoze edilir.

Tecrübenin boyutları: Yapı metaforu bir tür şeyi yahut tecrübeyi bir diğer türe göre yapıya kavuşturmayı gerektirir, fakat tecrübenin aynı doğal boyutları ikisinde de kullanılır (mesela parçalar, aşamalar, amaçlar vb.).

Tecrübe gestaltları: Yapı metaforu gestalt yapısının bir unsurunu bir başkasına empoze etmeyi gerektirir.

Arka bahçe: Tecrübe gestaltları metaforik anlamda, tıpkı metaforik olmayan anlamada oynadığı gibi, bir arka bahçe rolü vardır.

Dikkat çekme: Metaforik dikkat çekme metaforik olmayan gestaltlar için hangi mekanizmayla işliyorsa o mekanizmayla işler. Yani, metafor aracılığıyla duruma eklenen tecrübe gestaltı durumun unsurlarını kendi boyutlarına uyan şeyler olarak ayırt eder –kendi katılımcılarını, parçalarını, aşamalarını, vb. seçer. Bunlar metaforun dikkat çektiği şeylerdir, ve dikkat çekmedikleri göz ardı ettiği yahut gizlediği şeylerdir. Yeni metaforlar, genellikle normal kavram yapımızın bildik şekilde dikkat çektiği şeylere dikkat çekmediği için, dikkat çekmenin en bilinen örnekleri haline gelir.

Etkileşim nitelikleri: Tecrübemizin bütün boyutları doğası gereği etkileşimseldir, ve bütün tecrübe gestaltları etkileşim niteliklerini gerektirir. Bu hem metaforik hem de metaforik olmayan kavramlar için geçerlidir.

Prototipler: Hem metaforik hem de metaforik olmayan kategoriler prototiplere göre yapıya kavuşur (Lakoff ve Johnson, 2005: 208-209).

Metaforlar temelde *anlama aygıtlarıdır* ve objektif gerçeklikle hiçbir alakaları yoktur; objektif gerçeklik diye bir şey varsa elbette. Kavram sistemimizin doğası gereği metaforik olması; dünyayı metaforik terimlerle anlamamız, düşünmemiz, ve faaliyette bulunmamız; metaforların yalnızca anlaşılabilen değil aynı zamanda anlamlı ve doğru da olabilmeleri –bütün bunlar yeterli bir anlam ve doğruluk açıklamasının sadece anlamada temellenebileceğini ima eder (Lakoff ve Johnson, 2005: 214).

“Birbirimize bakar ama birbirimizi görmeyiz artık” gözlemi, belki de, *“söylediğimiz ama neredeyse hiç işitemediğimiz sözcükler”*in konumuna ulaşmıştır. Ama bildiklik bu durumda da *içgörünün* önemini gölgelememektedir. Wittgenstein, *“nesnelerin bizim için en önemli yanları, basit ve bildik olmaları yüzünden gizli kalır (insan bir şeyi –her zaman gözünün önünde olduğu için- göremez olur)”* diyerek benzer bir gözlemde bulunur. Daha sonra *“insanların doğal tarihi konusunda görüşler... toplamaya”* girişir: *“Ne tuhaftır, şaşırtıcı şeyleri değil, kimsenin kuşku duymadığı, ama her zaman göz önünde olduğu için dikkatlerden kaçan gözlemleri katkı olarak sunarız”* (Chomsky, 2002: 45). Metafor ve anlam sorununun, Lakoff ve Johnson’ın da savundukları görüşlerden de yola çıkarak, Wittgenstein’in *“gizem”* dediği şey üzerinde yoğunlaştığı ve anlamın asla *“kesin”* olarak bilinemeyeceği gerçeğiyle herkes tarafından kabul görecektir belirli bir anlamın olamayacağı belirtilebilir.

2.2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

“bazen bir şeyi görmek için harcadığımız dikkat, o şeyi sahiden görmemizi engeller. gözlerini zorlama, bırak kendi görsün. hem onlar daha az yorulur, hem sen daha az yanılırsın.”
(şairin romanı, s.348)

Murathan Mungan’ın *Çador* eserinin üç aşamada incelenerek *çözümleyici eleştirisi*nin sunulduğu çalışmada anlatı çözümleme, sözcük anlambilim ve metafor üzerinde durulmuştur. *İlgili Araştırmalar* bölümünde; *çözümleme, anlambilim ve metafor* konularında daha önce yapılmış olan çalışmalara, ayrıca *Murathan Mungan* ve yapıtları hakkında yapılmış akademik çalışmalara yer verilmiştir. Aynı çalışma içerisinde bu üç konunun incelendiği herhangi bir tez bulunmadığından konular ayrı ayrı taranarak sıralanmıştır.

Taranmış olan çalışmalara bakıldığında, metafor araştırmalarının *felsefe, din bilimleri, yabancı diller ve iletişim* alanlarında yoğunlaştığı; anlambilim çalışmalarının ise daha çok Türkçe ve yabancı dillerin karşılaştırılmasında ele alındığı görülmektedir. *Murathan Mungan* ve yapıtları ile ilgili yapılmış olan çalışmalar incelendiğinde ise, toplam 16 tezin bulunduğu, bunların neredeyse yarısının *Edebiyat ve Türkçe* alanlarında yapılmış tezler olmadığı, bu alanlarda yapılan tezlerin ise çoğunun eser içerisindeki belirli bir olgu etrafında şekillendiği söylenebilir.

Yakın tarihten uzak tarihe doğru sıralanan ilgili çalışmalar şöyledir:

Özkan S. (2012). *Murathan Mungan'ın Yedi Kapılı Kırk Oda adlı eserine metinlerarası bir yaklaşım*. Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir. 99 s.

Özen S. (2011). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur adlı eserinde sıradışı benzetmeler (özgün metaforlar)*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 340 s.

Yılmaz S. (2011). *İlköğretim okul yöneticileri ve öğretmenlerinin çalıştıkları kuruma yönelik örgütsel metafor algıları (Kastamonu ili örneği)*. Yüksek Lisans Tezi, Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kastamonu. 150 s.

Yalçın M. (2011). *İlköğretim okullarında okul müdürüne ilişkin metaforik algılar*. Yüksek Lisans Tezi, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tokat. 325 s.

Döş İ. (2011). *Okul paydaşlarının metaforlar yardımıyla okul örgütlerini algılama biçimlerinin değerlendirilmesi*. Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ. 159 s.

Koçak O. (2011). *Okul müdürlerinin; öğrencilik, öğretmenlik ve müdürlük dönemlerindeki okul yöneticiliğine ilişkin metaforik algıları*. Yüksek Lisans Tezi, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tokat. 218 s.

Soydemir Ş.S. (2011). *Okul öncesi öğretmen ve ebeveynlerinin birbirlerini ve okul öncesi çocuklarını nasıl algıladıklarının metaforlar yoluyla incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya. 146 s.

Köksal Ç. (2010). *İlköğretim birinci sınıf öğrencilerinin, ebeveynlerinin ve öğretmenlerinin "okuma-yazma" kavramına yükledikleri anlamlar: Metaforik bir analiz*. Yüksek Lisans Tezi, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tokat. 399 s.

Kılıç F.D. (2010). *İlköğretim beşinci sınıf öğrencilerinin sosyal bilgiler dersinde tarih konuları üzerinde oluşturdukları metaforların söylem analizi tekniği ile incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale. 155 s.

Polat S. (2010). *İlköğretim 6.-7. sınıf öğrencilerinin matematik kavramına ilişkin kullandıkları metaforlar*. Yüksek Lisans Tezi, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tokat. 150 s.

Soydaş S. (2010). *Öğrencilerin hayat bilgisi dersinde edindikleri demokrasi ve demokratik yaşamla ilgili kavramlara ilişkin oluşturdukları metaforların hermeneutic yaklaşımla incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi - Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale. 231 s.

Köksal H.G. (2010). *Peter Brook'un çokkültürlülük kavramıyla yürüttüğü rejî çalışmaları ve bir uygulama: Murathan Mungan Tarafından Yazılan "Mahmud ile Yezida"*. Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. 139 s.

Demirbaş B. (2010). *Almanca ve Türkçe futbol terimlerinin her iki dilde karşılaştırmalı analizi. Sözcükbilim, anlambilim ve sosyodilbilim açısından bir araştırma*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 340 s.

Gökgözoğlu E. (2010). *Türkçe ve Almancada sevgiliye hitap sözlerinin sözcükbilim ve mecazi anlam temelinde karşılaştırılması, sözcükbilim ve anlambilim alanında bir araştırma*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 347 s.

Sever B. (2010). *Türetim biçimbilimi ve anlambilimsel kısıtlamalar*. Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin. 110 s.

Akçan P.İ. (2010). *Konu rolleri: Türkçe eylem veritabanı temelinde bir anlambilimsel konu rolleri modeli önerisi*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 495 s.

Elmas M.Ş. (2010). *İkinci yeni şiiri üzerinde anlambilimsel bir inceleme*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. 110 s.

Çalışkan N. (2009). *Kavramsal anahtar modeliyle iki dilli çocuklara metafor ve deyim öğretimi*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 203 s.

Alak M. (2009). *Murathan Mungan'ın eserlerinde benlik arayışı ve kendini gerçekleştirme*. Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van. 74 s.

Yüksel F.U. (2009). *Murathan Mungan'ın Aynalı Pastane adlı hikayesinden yola çıkarak melodramatik kipte bir oyun yazma denemesi*. Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. 92 s.

Gönezer E.Ç. (2009). *İlköğretim düzeyindeki çocuklara yönelik olarak yazılan Fransızca kitaplarının sözcükbilimsel ve anlambilimsel açıdan incelenmesi ve bazı sözcük gruplarını öğretmek için modüller oluşturma*. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir. 254 s.

Özbay R. (2009). *Almanca ve Türkçede “El” ve “Göz” ile oluşturulan deyimler. Sözcükbilim ve anlambilim açısından bir araştırma*. Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 435 s.

Ayaz N.U. (2009). *Tarihi Türk şivelerinde ölüm kavramının anlambilimsel yönden incelenmesi*. Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun. 276 s.

Oymak G. (2009). *Sinema metinlerinde anlatı çözümlemesi: Zeki Demirkubuz filmleri*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 335 s.

Kaya M. (2008). *İngilizce'nin yabancı dil olarak öğretiminde Türkçe ve İngilizce kelimelerin ses bilimsel ve anlambilimsel özelliklerinin kelime öğretimine katkısı*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya. 137 s.

Kunduracı A. (2008). *Sözdizim-anlambilim etkileşimi olarak sözlüksel dilbilgisinde denetleme*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 88 s.

Öztekin M.B. (2007). *Fuzuli ve Şeyh Galib divanlarında ney metaforu*. Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ. 71 s.

Girmen P. (2007). *İlköğretim öğrencilerinin konuşma ve yazma sürecinde metaforlardan yararlanma durumları*. Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir. 174 s.

Tekin A. (2007). *Feridun Zaimoğlu'nun "On İki Gram Mutluluk" (Zwölf Gramm Glück) ve Murathan Mungan'ın "Erkeklerin Öyküleri" adlı eserlerinde erkek imgesi*. Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa. 87 s.

Çeloğlu S.S. (2007). *Gülten Dayıoğlu'nun Fadiş ve Dört Kardeşiler adlı öykü kitaplarının tümce anlambilim açısından incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ. 91 s.

Sezer A. (2007). *Murathan Mungan'ın mensur eserlerinde halk bilimi unsurları*. Doktora Tezi, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır. 461 s.

Korkmaz H. (2007). *Dîvânü Lugati't-Türk'teki atasözlerinin anlambilimsel açıdan değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun. 292 s.

Öner S. (2006). *Aziz Mahmud Hüdayi divanının halk edebiyatı ve metaforik anlatım bakımından değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 231 s.

Aydemir Y. (2006). *Sözlüksel görünüş ve Türkçe eylemlerin anlambilimsel sınıflandırılması: Sözlükçe-sözdizim etkileşimi*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 296 s.

Türkeri T. (2006). *Türkçe'de durum değişikliğine yol açan eylemlerin dizimsel ve anlambilimsel incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin. 110 s.

Yılmaz M.F. (2006). *Anlambilimsel bağlamıyla Divanü Lügati't-Türk'te mutfak kültürü*. Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun. 187 s.

Tokgöz İ.D. (2006). *Okulöncesi çocuklarına yönelik kitapların dil gelişimi ve anlambilim açısından değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir. 108 s.

Gönen S. (2006). *Suat Derviş'in Fosforlu Cevriye adlı romanının çözümleyici yazın eleştirisi yöntemine göre incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kars. 125 s.

Abalı G.İ. (2005). *Murathan Mungan oyunları'nda postdramatik öğeler*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. 103 s.

Er M. (2005). *Türkçe'de ve Almanca'da "yağcılık" kavram alanı sözcükbilim ve anlambilim üzerine bir çalışma*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 253 s.

Gürlek L. (2005). *Ignacio Aldecoa öykülerinin anlatı söyleminde, zaman-uzam çözümlemesi*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. 118 s.

Çelikaş M. (2004). *Türkiye'de ve Almanya'daki görme engellilerin dilsel dünyası sözcükbilim, anlambilim ve alımlama üzerine bir çalışma*. Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 413 s.

Kurt G. (2004). *Almanca'da ve Türkçe'de abartmak anlambilim ve sözcükbilim konusunda karşılaştırmalı bir dil analizi*. Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 382 s.

Sun S. (2004). *Almanca ve Türkçe çocuk şarkılarının sözcükbilim ve anlambilim açısından karşılaştırmalı dil analizi üzerine bir çalışma*. Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 601 s.

Akşehirli S. (2004). *Temel anlambilim (semantik) kavramları üzerine bir inceleme*. Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir. 208 s.

Acar Z. (2004). *Sezai Karakoç şiirinin anlambilim açısından incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri. 158 s.

Yıldırım F.Ç. (2004). *Türkçe zaman ulaçlarının sözdizim ve anlambilim çözümlemesi*. Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin. 172 s.

Kırman Ü. (2004). *Dede Korkut anlatılarının karşıtlıklar kuramına göre çözümlemesi ve bu kuramın anlatı öğretiminde kullanımı*. Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir. 311 s.

Kemal M. (2003). *Buddhist Türk çevresi eserlerinde metafor*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 341 s.

Öztürk F. (2003). *Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosunda geleneksel Anadolu giysilerinin yorumlamaları ve Murathan Mungan'ın Mahmud ile Yezida oyununun kostümlerinin tasarlanması(2.CİLT)*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. 97 s.

Darcan S. (2003). *Hacettepe ve Bilkent Üniversitelerinin mütercim tercümanlık bölümü öğrencilerinin cümle düzeyinde anlambilimsel çeviri hataları, nedenleri ve çözüm önerileri*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 118 s.

Uçar A. (2003). *Jackendoff'un kavram anlambilimi açısından Türkçe'deki kimi anlambilimsel ilkeller*. Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin. 153 s.

Ulaş F. (2002). *Türkçede amaç ve neden gösteren ilgeç yan tümcelerinin sözdizimsel ve anlambilimsel görünüşleri*. Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin. 120 s.

Bıldırım Y.U. (2002). *Belirteçlerinin anlambilimsel ve sözdizimsel açıdan incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin. 132 s.

Caner F. (2002). *Bir ideoloji olarak Murathan Mungan şiiri*. Yüksek Lisans Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 109 s.

Özkaya E. (2002). *Stendhal'in Kırmızı ve Siyah ile Parma Manastırı'nda anlatı tekniklerinin çözümlemesi*. Doktora Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana. 190 s.

Dündar L.B. (2001). *Murathan Mungan'ın çağdaş masallarında cinsiyetçi geleneğin eleştirisi*. Yüksek Lisans Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi - Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 89 s.

Dönük D. (2001). *Eylem anlambilimi üzerine bir çalışma: İngilizce öğrenen Türk öğrencilerinde durum saptaması*. Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin. 242 s.

Balcı A. (1999). *Okul ile ilgili mecazlar (metafor): Seçilmiş dört okulda öğrencilerin, öğretmenlerin ve velilerin okul algıları*. Doktora Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 215 s.

Çevirme H. (1999). *Murathan Mungan'ın hikayelerinin kültür yapılarının değerlendirilmesi ve Greimas göstergebilim metoduna göre yapısal özelliklerinin*

incelenmesi. Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum. 393 s.

Şirin F. (1999). *Türkçe bileşiklerde anlambilimsel yapı (Türkçe bileşiklerin anlambilimsel yapısını yönetim-bağlama kuramını ROL altkuramı çerçevesinde çözümleme ve sınıflama)*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 163 s.

Kayahan G. (1999). *Çincenin ve Türkçenin anlambilim açısından karşılaştırılması*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 191 s.

Saadi T.B. (1999). *Fransız sözlükçesinde anlambilimsel ilişkiler*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 113 s.

Sarıgül, E. (1999). *Anlambilimin kelime ve dil öğretimindeki rolü*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 266 s.

Güra. S. (1999). *Göstergebilimsel anlatı (metin) çözümlemesinin üniversitelerinin yabancı diller eğitim bölümlerinde sunulan yazın eğitimine uygunluğu*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul. 149 s.

Şenöz C. (1999). *Almancada ve Türkçede metin türü olarak yazın eleştirisi*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. 237 s.

Ünver Ş. (1997). *Anlambilim ışığında Türkçe ve Almanca'da karşılaşılan anlam sorunu ile ilgili değerlendirme*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 198 s.

Yolasıǧmazıođlu H. (1997). *Türkçe'de ve Almanca'da köpek kavramına dayanan atasözleri ve deyimlerin anlambilimsel açıdan karşılaştırılması*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 235 s.

Türk A. (1996). *Kitap tasarımında grafiksel öğelerin işlevleri Murathan Mungan'ın kitapları için tasarımlar*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 149 s.

Pekman Y. (1996). *Murathan Mungan'ın oyunlarında mitolojik öğeler*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. 88 s.

Alan S. (1996). *Türkçedeki eş ve yakın anlamlı sözcüklere ilişkin anlambilimsel bir değerlendirme -Eş ve yakın anlamlı sözcüklerin öğretimine yönelik bir gözlem (A-I harfleri)*. Yüksek Lisans, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 348 s.

Bakır Y. (1996). *Türkçedeki çokanlamlı sözcüklere ilişkin anlambilimsel bir değerlendirme*. Yüksek Lisans, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 462 s.

Öter M. (1996). *Kemal Tahir'in, Esir Şehrin İnsanları, Esir Şehrin Mahpusu ve Yol Ayrımı adlı eserlerinde geniş zaman kipinin yapı ve anlambilim bakımından incelenmesi (2.Cilt)*. Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana. 588 s.

Arusoğlu S. (1996). *Edmand Rostand'ın "Cyrano de Bergerac" adlı eserinin Sabri Esat Siyavuşgil tarafından çevirisi üzerine anlambilimsel bir çalışma*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 131 s.

Cimbar F. (1995). *İngilizce ile Türkçe arasındaki sözcüksel ödünçlemeler üzerine anlambilimsel bir çalışma*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 127 s.

Takamura Y. (1995). *Japonca ile Türkçe arasında anlambilim açısından bir karşılaştırma (vücut organlarıyla ilgili deyimler)*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 142 s.

Yapa Z. (1995). *Japonca bağlaçlar ile Türkçe bağlaçlar arasında anlambilim açısından bir karşılaştırma*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 122 s.

Genç Z. (1995). *Basın dilinin anlambilim ve dilbilim açısından incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van. 70 s.

Nur K. (1995). *Soru ekiyle kurulmuş soru cümlelerinin anlambilimsel yönden incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana. 226 s.

Sebüktekin H. (1994). *Sözylem ve ders dili (anlambilim ve edimdilbilimsel bağlamda metodik didaktik bir inceleme)*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 454 s.

Kılıçarslan E.A. (1993). *Anlambilimsel doğruluk kuramı doğruluk-taşıyıcıları sorunu*. Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 60 s.

Silkü A. (1991). *Ralph Waldo Emerson ve Edgar Allan Poe'nun eserlerinde XIX.yüzyıl yazın eleştirisi*. Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir. 227 s.

3. YÖNTEM

“ ‘yol çare midir?’ diye soruyorsun.
yol çare değildir belki, ama yolda şunu öğrenirsin en azından:
sürgünün giderilmezliğini...
kendini yola vurmadan öğrenemeyeceğin bu kunt gerçeği...”
(şairin romanı, s.304)

Yazınsal araştırmanın iki temel ögesi vardır: yapıt ve yöntem. Yöntemin amacı açıktır. İster yapısal, ister ruhbilimsel, ister felsefi, ister toplumbilimsel olsun araştırmacı yazın yapıtına bir yöntem ışığında yaklaşır ve yapıtın barındırdığı anlam evrenlerini çözümler (Öztokat, 2005: 14).

Çalışmanın üçüncü bölümünde, araştırmanın yöntemi açıklanmıştır. Dört başlıktan oluşan bölümde; *Araştırmanın Modeli* açıklanmış, *Evren ve Örneklem* belirlenmiş, *Verilerin Toplanması* ve *Verilerin Analizi*'nde de bulguların nasıl elde edildiği ve bir araya getirildiği anlatılmıştır.

3.1. Araştırmanın Modeli

Murathan Mungan'ın Çador anlatısının metin çözümlemesi, sözcük anlambilim değerlendirmesi ve metaforlarının yorumlanmasını içeren araştırmanın, *betimsel* bir çalışma olduğu söylenebilir.

Çador anlatısının çözümlemesi ve metafor incelemesi yapılmak üzere metin incelenirken; *tarama modeli* ve *dilbilimsel metin analizi* yöntemi kullanılmış ve bu yöntemler ışığında eser açıklanmaya ve anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Sözcük anlambilim bölümünde ise Simple Concordance Program 4.07 ile sözcük sayımı yapılmış, sözcüklerin sınıflandırılmasında da yine Concordance programından yararlanılmıştır.

3.2. Evren ve Örneklem

Murathan Mungan'ın romanlarında, tiyatro eserlerinde, şiir kitaplarında kullandığı dil Türkçe ve Türkçenin estetiği açısından önemlidir. Bu bakımdan araştırmada, Murathan Mungan'ın “Çador” adlı eseri incelemeye alınmış ve eserdeki en dikkat çekici unsur olan “dil”i üzerinde durulmuştur. Yazınsal bir yapının “dil”inin konu edildiği çalışmada bu dili daha iyi açıklamak gayesiyle çeşitli kaynaklardan yararlanılmıştır. Yararlanılan kaynaklardan birkaçı şunlardır:

LAKOFF, G. ve JOHNSON, M. çev. DEMİR, G.Y. (2005). Metaforlar, hayat, anlam ve dil. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

GUİRAUD, P. çev. VARDAR, B. (1999). Anlambilim. İstanbul: Multilingual.

BAYRAV, S. (1999). Dilbilimsel edebiyat eleştirisi. İstanbul: Multilingual.

GÜNAY, D. (2007). Metin bilgisi. (3.baskı). İstanbul: Multilingual.

ERDEN, A. (2010). Kısa öykü ve dilbilimsel eleştiri. (2.baskı). Ankara: Bizim Büro Yayınevi.

AKSAN, D. (1999). Anlambilim konuları ve türkçenin anlambilimi. Ankara: Engin Yayınevi.

AKSAN, D. (1999). Şiir dili ve türk şiir dili (dilbilim açısından bakış). Ankara: Engin Yayınevi.

UÇAN, H. (2008). Dilbilim, göstergebilim ve edebiyat eğitimi. Ankara: Hece Yayınları.

ÖZTOKAT, N. T. (2005). Yazınsal metin çözümlemesinde kuramsal yaklaşımlar. İstanbul: Multilingual.

AKTAŞ, Ş. (1998). Roman sanatı ve roman incelemesine giriş. Ankara: Akçağ Yayınları.

ÇETİN, N. (2010). Roman çözümleme yöntemi. Ankara: Öncü Kitap.

3.3. Verilerin Toplanması

Araştırma, Murathan Mungan'ın Çador anlatısı üzerinden ilerlediğinden, kuramsal kitaplar ışığında elde edilen temel verilerin kaynak kitap olan Çador'dan sağlandığı söylenebilir.

Araştırma betimsel ve kısmen istatistiksel bir çalışma olup, araştırmaya katkı sunabilecek örnek kaynaklara, Murathan Mungan ve Çador hakkında yazılan yazılara, konuyu ve araştırmayı daha iyi açıklamak ve sunmak maksadıyla da teorik kitaplara başvurulmuştur. Çalışmanın yüzey ve derin yapı incelemesi gibi geniş dilsel bir araştırma olması, kuşkusuz “dil” ile ilgili her türlü esere başvurma imkanı ve ayrıcalığını tanımıştır.

3.4. Verilerin Analizi

Araştırma sırasında kullanılan bilimsel kaynakların ışığında Çador anlatısının metindilbilimsel çözümlemesi yapılmış; anlatının kurgusu, sözcüklerin anlambilim değerleri ve metindeki metaforların anlamları biçimden içeriğe doğru sunulmuştur.

Eserlerini meydana getirirken kelime seçimi konusunda titizlenen sanatçılar, onlara yeni ve orijinal anlamlar vererek dili zenginleştirirler. Bu zenginleştirilmiş dil, dış dünyayı algılama ve anlamlandırmadaki başarılarını ve duyarlılıklarını da gösterir. Doğan Aksan, dil ve kelime ile ilgili değerlendirmesinde “kelime yalnızca figüratif bir dilbilim malzemesinden ibaret değildir; muayyen bir imajı (duyuş, düşünüş ve hayali) bünyesinde taşıyan bir anlamlı metnin anlamlı manzarasıdır” (1987: 38) der. Aksan'ın cümleleri, dilin anlam zenginliğinin gösterilmeye çalışıldığı bu araştırmanın da ana gayesini açıklamış olmaktadır.

Yazın okuru için, okuma ediminin vazgeçilmez coşkusu, bile bile sürükleniş, gönüllü yitiştir. Bu sürükleniş, gerçekte bir iç kıvanç, dıştan benliğe gelen bir armağanın alınması, okuma ediminin bir aşama sonraki bilinçli evresinde artık usla da açıklanabilecek, her türlü bencilliğin ötesinde insanca bir duygunun boy sürmesidir. Okurda, bir oluş, büyüme, özgürleşme, kendi beninin dışına taşma sürecinin uyandırılmasıdır. Okumayla gelen bilginin hem yeni bir bilme deneyi olarak özümlemesi, hem de okurda öteden beri süregelen bilgi birikiminin, uyuklamaya geçmiş ya da katılmış kesimleriyle birlikte yeni bir devingenliğe itilmesidir (Göktürk 2002: 17). Okura çeşitli anlam olanakları sunan yazın yapıtlarının okurun dünyasını da bu oranda farklılaştırdığı belirtilebilir. Çoğul okumaya imkan veren, anlam dünyaları geniş yapıtlar; yine bir okur olan araştırmacılar için de daha iyi bir çalışma ortaya çıkarma olanağı sunmaktadır.

Roland Barthes “*yazınsal metnin amacının okuyucuyu yazarın tüketicisi olma konumundan metnin üreticisi konumuna getirmek olduğunu*”, diğer bir deyişle okuyucuya metni onaylamak ya da reddetmekten daha ileri düzeyde bir özgürlük vermek gerektiğini savunmaktadır (Erden 2010: 88). Bu çalışmada da; başlı başına bir metafor, bir sembol olarak okuyucunun önüne sunulmuş ve okurun sezgileriyle algılamasına bırakılmış kurmaca bir dünya olan Çador eserinin yüzey ve derin anlamlar boyutunun içi açılmaya, dilbilimsel veriler ışığında eser yorumlanmaya çalışılmıştır.

“*Az sözcük ne sadeliktir, ne özetleme. Nedir? Anlam gücünü, çağrışım boyutlarını, türlü yorum olanaklarını pekiştirme, depo etme çabasıdır.*” (Necatigil, 1983: 95). Murathan Mungan’ın 106 sayfada az sözcükle çok şey anlattığı Çador eserinin biçim ve içerik yönlerinden incelenmesi, Türkçenin sunduğu dilsel ve anlamsal olanakları göstermesi bakımından önemlidir.

4. BULGULAR VE YORUM

4.1. BİR ‘ANLATI’ OLARAK ÇADOR

*“hiçbir ibadetle ödenmiyor
içimdeki iman
kaç divana dursam da
yazamam yazamam yazamam”
(eteğimdeki taşlar, s.162)*

Saussure’e göre *“dil, sadece kendi düzenini tanıyan bir dizgedir”*. Saussure, yapmış olduğu bu dil tanımını daha açık duruma getirmek için dili *satranç oyununa* benzetir. O’na göre oyun taşlarının ağaç ya da plastikten olması değil, bu taşların kendi aralarındaki ilişkileri oyuna anlam verir. Oyuncu bu dizge içerisinde taşların yerini değiştirecek, *“şah”* veya *“mat”* diyecektir: oyunu güzel veya çirkin oynayacaktır. A. J. Greimas da dilin *“bir gösterge topluluğu değil, anlam yaratma yapılarının (structure de signification) bütünü”* olduğunu söyler (Uçan, 2008: 12). Dilin tek tek harf, kelime, cümle ve paragraftan oluşan parçalı bir bütün değil; tüm bunların bir araya gelerek oluşturdukları *anlamlı bir dil topluluğu* olduğunu belirtirler.

Dilin, satranç taşlarının kendi aralarındaki ilişkileri bağlamında ele alındığı noktada Saussure *dil/ söz* ayrımı yapar. Böyle bir ayırmadan hareketle sözün, bireysel yaratımın, kuralı kendince işleyen, değiştiren ya da bozan bir üretimin, bir paradigma oluşturan sanatçının, edebiyatçının, bilim adamının varlığı, söylem çeşitleri ve söylem çözümlerinin önemini gündeme getirir. Bir araştırmacıyı, bir sanatçıyı başkalarından ayıran özelliklerin neler olduğundan; ortaya konulan ürünün niçin yazınsal olduğu/olmadığından; sadece dil ile ilgili bir dilbilimin değil, söz ile ilgili bir dilbilimin varlığından söz edilmeye başlanır (Uçan, 2008: 14). Dilin parçadan bütüne, biçimden öze doğru ilerleyen araştırmaları, bir bütün olarak metnin ve dilin bireysel kullanımı olan *“söz”*ün değerini öne çıkarır. Bu bağlamda, dilbilimin, göstergebilimin, yazınsal araştırmaların, yazınsal eleştirinin geldiği düzey, edebiyat biliminin de alanını belirler. Göktürk (2002), bu konuda, içeriğin biçimle anlamlandırılabilceğini

belirterek biçim-içerik gibi bir ayrımın sanat yapıtı için yanlış olduğunu söylemektedir. Ona göre içerik- biçim ayrımı, sanat yapıtına öznel açıdan yaklaşımın doğurduğu yanlışlardan biridir. “Gerçekte sanat hiçbir zaman, karşısına geçilip gözlemlenecek bir soyut nesne değildir. Bir sanat yapıtının güzelliği ne içerikte, ne biçimdedir. Dile getirilendedir. Sembolere, göstergelere yüklenmiş bir dünyadır dile getirilen. Kendine özgü bir devingenlikle işler bu dünya. Bir şiir, bir roman, bize görünen teke tek dilbilimsel ya da somut anlamsal öğelerinin ötesinde, deneylerimizin dünyasına oranla ikincil nitelikteki bu dünya aracılığıyla etki kazanır. Sanat yapıtı konuşan bir özne olur karşımızda, gözlemlenen dural bir nesne olmaktan çıkar. Bu sese kulak vermeden, sözümona biçimin güzelliğini aramaya kalkışan okur, yapıtın güzelliğinden uzaklaşır. Başka bir deyimle, bir sanat yapıtını güzel bulmamız, bizde, o yapıtın sunduğu dünyanın varlığımıza kattığı yeni anlam boyutları eşliğinde beliren bir duygudur” (s.41). Biçimsel kullanımın “*dil*”, metnin özü ve üslubunun “*söz*” olarak algılandığı kabul edilirse, Göktürk’ün bu sözleri sanat yapıtlarının çözümlenmesi aşamasında da araştırmacılara yol göstermektedir. Böyle bir görüşle, bir sanat yapıtının daha iyi anlaşılabilmesi ve anlatılabilmesi için *yüzey ve derin yapı* kullanımlarının aynı ölçüde araştırılması ve incelenmesi gerektiği söylenebilir.

Uçan (2008), edebiyat kuramı alanında, estetiğin ilgi alanının doğadan sanata kaymasının, sanat yapıtlarının anlaşılması, yorumlanması ve değerlendirilmesine ilişkin sorunları da gündeme getirdiğini belirterek, böylece öznel yargılar, kişisel beğeniler ya da nefretler, kökenbilimsel araştırmalar ve kurallardan çok, yazınsal ürünü yazınsal kılanın ne olduğunun araştırılmaya başlandığını anlatır. Günümüzde de artık bir yapıtın yazınsallığını belirleyen, kurallardan çok bu yapıtta ahenk, ses, duygu, düşünce, özgünlük, çokanlamlılık olduğunu söyler ve şöyle devam eder: “Bu bakımdan Jacobson’un ‘*yazınsal metinde ben, yazınsal olanı ararım*’ şeklinde özetlenebilecek olan anlayışı, yazınsal çözümlenmelerde önemli bir dönemeçtir. Jacobson bu anlayışıyla ‘*dilbilimin içerisinde sanatsal ya da yazınsal işlev adını verdiği yeni bir inceleme alanı yaratır*’. Bir edebiyat araştırmacısının, çalışmalarında, çözümlenmelerinde metni öne çıkarıp, metni yazınsal kılan öğenin peşinde olması gerektiğini vurgular” (s.23). Bu bağlamda araştırma nesnesinin; biçim ve içeriğin ayrı ayrı yorumlanması ve yapıtın teknik unsurlarının incelenmesinden ziyade, “*anlatılmış olan*” dilin ardındaki “*asıl anlatılmak istenen*” şey olan “*söylem*” olduğu belirtilebilir.

Türlere ait kuralların esnekleştiği ve eser sahibinin söyleminin önem kazandığı bu çerçevede, yapıtları belli tür sınıflandırmalarına tabi tutmak, yazınsal türleri kesin çizgilerle ayırmak zorlaşmıştır. “*Tür, metinlerin tarihsel bir şekilde sınıflandırılmasıdır; bu sınıflandırma belli bir topluluk tarafından yapılır; tanımlanabilir ve ayırıcı özelliklerle donatılmıştır, az veya çok bir kurala bağlanmıştır.*” Türsel kurallar, yazarı bu kurallara uymaya zorlar ya da yazar bu kuralları zorlar, bu kuralların dışına çıkar. R. Barthes “*Yapıttan Metne*” başlıklı bir makale yazar ve sorar: “*Georges Bataille’i nasıl sınıflandıracaksınız? Bu yazar, bir romancıdır, bir şairdir, bir denemecidir, bir ekonomisttir, bir düşünürdür, bir mistiktir*” (Uçan 2008: 23-24). Edebiyat alanında gün geçtikçe daha da ilerleyen tür karmaşası sorununun; “*dil*”in, “*söylem*”in, “*yazın*”ın kalıplara dökülmesindeki zorluktan kaynaklandığı söylenebilir.

Hilmi Uçan (2008) bu konuda şöyle der: “Bir deneme yazısı, şiir gibi; bir roman, bir anı gibi okunabilir duruma geldi. Cahit Zarifoğlu’nun Yaşamak adlı anılarına şiir mi demek gerekir yoksa anı mı? Buna karar vermek zordur. Oğuz Atay’ın Tutunamayanlar’ı hiç de klasik bir anlatı türüne girmez. Nesir şeklinde şiirler yazılır. Buna ‘*türler krizi*’ diyebiliriz. Artık günümüzde ne Racine ve Corneille’in, ne Abdülhak Hamit’in yazdıkları gibi bir tragedya; ne Ziya Paşa’nın terki-i bendleri ne de Ahmet Mithat Efendi’nin anlatıları vardır. Bireysel sayıklamaların, düşüncelerin, hülya ve rüyaların egemen olduğu bir şiirden, metinlerarası ilişkilerin çok yoğun bir şekilde kullanıldığı bir anlatı türünden söz edilebilir belki. Artık, bir yazar, kendisine kurallardan oluşan bir sınır, bir çerçeve çizmez. ‘*Yazınsal söylem, yapılarla göre (...) yazarın kullandığı dil ve yazıya göre üretilir ve gelişir.*’ ” (s.35-36). Emin Özdemir (2002) de “*yazınsal türleri kesin tanımlara bağlamak, değişmez kuralların kalıbına oturtmak olanaksızdır*” (s.10) demektedir.

Tüm bu karmaşadan, dil bilimcilerin; edebiyatın *dilsel bir ürün* olduğunu, tür kavramının sınırlandırılmış sahasının bu dilsel alanı tam olarak karşılayamadığını, edebiyatın-yazınsal ürünlerin daha çok “*yazınsallığının*” işleneceği dilbilimsel, göstergebilimsel bir bakış açısıyla ele alınıp çözümlenmesi gerektiğini savunduğu sonucu çıkarılabilir. Nitekim aynı konuyu Ahmet Oktay (2003) roman çerçevesinde ele alarak, türler karmaşasının ilerlediğini “*belki bir gün, tür kavramından vazgeçmek zorunda kalacağız*” diyerek şu şekilde dile getirir: “Türlerin, biçim ve biçemlerin

giderek iç içe geçtiğini, harmanlandığını bilmiyor değilim. Önümüzde birçok başarılı ve önemli mutant metin var. Dahası anlatıbilim (narratology) tarih yazımından haber alanına kadar anlatı dünyasını didik didik ederken, romana uygulamalı ve tanımsal açıdan bir sınır çizilmesinin olanaksızlığını da görüyorum. *Belki bir gün, tür kavramından vazgeçmek zorunda kalacağız yazın alanında. Metin diyeceğiz ürünlere*” (s.36).

Murathan Mungan’ın *Çador* eseri için çoğu eleştirmen *şiir, hikâye, roman, anlatı, mensur şiir* şeklinde birbirinden farklı tanımlar getirmişlerdir. *Çador*’un bir roman, bir hikâye kitabı, bir anlatı, aynı zamanda bir şiir kitabı olduğunu; bu üç türün karma bir şekli olduğunu düşünen birçok edebiyatçı, eleştirmen ve okuru da bulunmakta ve yukarıda bahsettiğimiz *dil, söz, söylem, tür krizi* gibi sebeplerden ötürü tüm bu türler arasında kesin bir ayırım yapılamamaktadır. Kitabın tür olarak daha en başta yaşadığı bu tanımlama sorunu, kuşkusuz yazınsal dilinin güçlü olmasından kaynaklanmakta ve böylelikle bir yazar için belki de en önemli şey olan *yazınsal metnin dilini-söylemini* öne çıkarmaktadır. Eserin tür konusundaki bu bilinmezliği, Mungan’ın baştan sona bir *“bilinmezlik”* olarak okuyucusunun önüne koyduğu eserinin bir başka *“ince örtüsü”* şeklinde tanımlanabilecek bilinçli bir tercihi olarak da görülebilir.

Türler karmaşasının her ne kadar ilerlediği söylene de, elbette her yazıda, her söylemde, her anlatıda biçim ya da içerik düzeyinde, bir bakış açısı, bir öyküleme zamanı, bir zaman, bir uzam, bir izlek vardır. Yazınsal ürünü yazınsal kılan öge de bu bakış açıdır; özgün bir dilin, zamanın, uzamın kullanımınıdır. Çünkü bu kullanım, yazınsal eserlerin yazınsallığını oluşturan ve yapıtların temel ekseninde bulunan etmendir. Bu bakımdan *Çador*’un tür olarak yaşadığı tanım sorununu aşmak, esere belli bir plan dâhilinde bakabilmek için, Murathan Mungan’ın bu eserini; konusu, kurgusu, dil ve üslubu ve diğer teknik özellikleriyle *“imgesel bir anlatı”* olarak tanımlamak yerinde olacaktır.

Anlatı; bir olay veya durum ekseninde gelişen, belirli bir bakış açısıyla sunulan, izleği, anlatı kişileri, zamanı, uzamı bulunan metinlerin genel adıdır ve kurmaca olma özelliği daha baskındır. *Roman* ise insanın veya çevrenin karakterlerini anlatan, duygu ve tutkularını çözümleyen, itibari veya gerçek olaylara dayanan uzun edebiyat türüdür.

Kundera roman ile ilgili şunları söylemektedir: “*Roman yazarın bir itiraflı değil, bir tuzağa dönüşen dünyada insan hayatının keşfedilişidir*” (Kundera 2002: 39). “Roman, Modern Çağ’ın başından beri insana sürekli olarak ve sadakatle eşlik etmektedir. *‘Bilme tutkusu’* (tinselliğin özü olarak görülür), insanın somut hayatını incelemesi, onu *‘varlığın unutulmuşu’*na karşı koruması için, *‘yaşam dünyasına’* hiç sönmeyen bir ışık tutması için romana dört elle sarılmıştır... Bir romanın tek varolma nedeni, ancak bir romanın keşfedebileceği şeyi keşfetmektir” (Kundera 2002: 17-18). Anlatı ve roman arasındaki en büyük ayırım kuşkusuz romanın “*uzun bir edebiyat ürünü*” olmasıdır. Konusunun “*insanın dünyaya ve kendi varlığına yabancılaşması*” olarak özetlenebileceği 106 sayfalık Çador, bu anlamda, cümleleri ve paragrafları okurlarının izini sürmesi için açık bırakılmış, cümleleri okurları tarafından tamamlanmaya bırakılmış, noktası konmamış bir “*roman*” olarak görülebilir. Fakat tür kavramının biçimsel bir boyut belirtmesi ve romanın “*uzun edebiyat ürünü*” olarak adlandırılması sebebiyle, yukarıda da belirtildiği üzere Çador, bir anlatı metni olarak tanımlanmış ve incelenmesi de bu bağlamda ele alınmıştır.

Maingueneau “*metin, okuma ediminin nesnesidir.*” der. Okuyucunun zaman ve uzamının metnin söylemsel öğelerine katkıda bulunduğunu belirtir. Yazınsal metnin algılanışında vazgeçilmez konumu olan okuyucu böylece metnin “*ortak-sözceleyen*”i olur: “Bir anlamda, sözceleme edimini gerçekleştiren ortak- sözceleyendir. Bir anlatı bir olayın yeniden sunumu olabilir, ama anlattığı öykü ancak bir okur tarafından anlaşıldığı zaman öykü olarak ortaya çıkar. Anlatı süreci okuma süreciyle yakından ilişkilidir; anlatının her kesiti okumanın bir kesitiyle örtüşür.” (Öztoğat 2005: 56) . Bir kurmaca metnin anlamı, okurun kafasında, duyarlığında, işinde gücünde sürer, dalbudak salar, büyür, yaşama yeniden yazılır. Evet, yazın metninin ortak yazarıdır okur (Göktürk 2002: 15).

Umberto Eco, yazınsal metinlere ilişkin temel çekincelerden söz ederken, Maingueneau’ya göre, yazınsal metinlerin bilerek bıraktığı boşlukların anlamından söz etmiştir. Çünkü okuma edimi boşlukları doldurarak imgelemi besler. Yapıtın imgesel evreni, okuyucunun bilişsel ve duyuşsal beklentisi ve müdahalesi olmaksızın metinsel bir varlık olamaz (Öztoğat 2005: 57). Yazarın amaçladığı anlam göndergesi, ne doğrudan doğruya metnin soyut yapısındadır, ne de kolay bir akla kara töreciliğiyle sunulmuştur. Anlatı boyunca, bildik ya da duyusal nitelikli birçok değişik görüş,

okurun düş gücünü bütünün anlamına doğru güder. Bu görüşlerden her biri ilk anda kesin, nesnel durumu yansıtıyor, ya da gelecek olayları belirliyor izlenimi uyandırır. Öte yandan, bu değişik, yer yer de birbirine karşıt görüşler arasındaki bağlar, yazılı metinde verilmez. Okur düşgücü, metnin sürekliliğini, anlam göndergesini bu bağları ararken kurar (Göktürk 2002: 63). Okur, metniçi dilsel işlevlerin, bir de metindışı toplumsal-kültürel bağlama ilişkin göstergelerin güdümü ile, yazınsal iletiyi adım adım oluşturur, kavrar. Bir bakıma, okurun düşgücü katkısıyla, onun bilincinde bütünlenir iletişim. Bu anlamda etkin bir okur katkısı, yazınsal iletişimin temelidir (Göktürk 2002: 30).

Bu bakımdan Çador; “sıkıştırılmış” ve “ortak-sözceleyen”inin imgesel tasarımına-tamamlamasına sunulmuş kısa sözlerle açılan / derinleşen “yoğun bir anlatı” olarak algılanabilir. Murathan Mungan, içerisinde bir “örtü”yü ördüğü ve zihinde açılmayınca görülemeyecek- keşfedilemeyecek olan eserin her bir perdesini aralamayı, okuyucusunun ellerine bırakmış durumdadır. İmgelerle örülü “şiirsel anlatı ya da şiirsel kurmaca olarak da adlandırılabilir olan şiirsellik boyutu taşıyan” bir anlatı olan Çador’un incelenmesi bu “örtük” dünyanın az da olsa aydınlatılabilmesi amacını taşımaktadır. Nitekim Göktürk’ün (2002) de belirttiği üzere “Metnin dilinde örtük bir biçimde yer alan bir dünya görüşünün kavranması yazınsal yorumun çetin görevidir” (s.127).

4.2. ÇADOR'A GENEL BİR BAKIŞ

*“son sözü hep hayat söyler
 sabrın politikası
 ağır ağırları
 zamanın kuyumuna emanet eder
 böylelikle
 herkesin bildiği bir kez daha
 bir şiir eder”*
(eteğimdeki taşlar, s.35)

Murathan Mungan, Türk edebiyatının üretken yazın insanlarından biridir. *Roman, öykü, şiir, tiyatro* gibi sanatın çeşitli dallarında başarılı eserler veren Mungan, seçmiş olduğu konu, malzemesini işleyişi, kurgusu, karakterlerindeki farklılık ve gerçeklik, derin algısı ve en önemlisi dili kullanmaktaki ustalığı ile dikkat çekmektedir.

Murathan Mungan'ın 2004 Ocak ayında ilk baskısını yapan anlatısı *Çador*, yine Mungan'ın bu üst diliyle oluşturulmuş *roman, öykü, şiir* arası bir anlatı kitabıdır. *Çador* için “*Kitap önce okunsun ve ne olduğu iyice anlaşılsın, ondan sonra üzerine konuşayım*” diyen Mungan, “*sessizliğin kitabı*” denilebilecek eserini yine sessiz sedasız, hiçbir reklamı yapılmadan yayımlamıştır. Bu anlamda *Çador*, okurları tarafından keşfedilmeyi bekleyen bir başyapıt olarak görülebilir.

Çador, yıllarca uzak kaldığı ülkesine dönen Akhbar'ı ve dönüşündeki arayışın trajedisini anlatmaktadır. Eserin adı, İran ve Afganistan'da kadınların saçlarını örttükleri örtünün adından gelmektedir. *Çador*, “*kadın*”ın içine gizlendiği örtünün altında tüm bir toplum kimliğini sorgulayan, kişinin kendi “*ben*”i ile öteki “*ben*”lere ulaşma savaşımını anlatan ve tüm bunlara “*varolma sancısını*” ekleyip bunu her sayfada hissettirerek ilerleyen 106 sayfalık bir “*sorunlar*” kitabıdır. Nitekim Mungan'ın, “*bireyleşmiş kişilerle, bireyleşmesi tamamlanmamış kişilerin duygusal süreçleri arasında, toplumsal kopmalar bağlamında önemli farklar vardır. Bir sanat*

yapıtı, çoğu kez malzemesini bu kopmaların oluşturduğu çatışmalar üzerine kurar” şeklindeki cümleleri anlatının ana izleğini de ortaya koymuş oluyor denilebilir; toplumun oluşturduğu kalıba konmak istenen kişi, ya tamamen kendisi olamamakta veyahut törpülenen yanlarının yaralarıyla yaşamak zorunda kalmaktadır.

Uzun yıllar sonra yurduna *“boyası farklı renklerle yamanmış”* bir zamanla dönen Akhbar’ın, tanıdığı tüm erkeklerin ölmüş olduğu bir coğrafyada kendisine kalan tek gerçeğin -geçmişin- *“ben”* anısının; annesi, kız kardeşi ve sevgilisini bulmakta saklı olduğu, fakat kadınların hiçbir hayat izi bırakmadan yaşamlarını sürdürdükleri bu çöl ikliminde *“bir imanla”* süren arayışının düş kırıklığına doğru olan yolculuğu anlatılmaktadır.

Akhbar annesini, kız kardeşini, sevgilisini aramaya çıktığı, tüm kapıların yüzüne, tüm yüzlerin kendine kapandığı katıksız bir ümitsizlikle sonuçlanan yolculuğundan sonra tüm bir kadınlığı, kadın imgesini arayacaktır. Çünkü artık, *“yol bulmak için değil, aramak içindir”*. Akhbar, anılarının kendisini terk etmesinden bir süre sonra, kafasındaki kadın hayalinin de benliğini terk ettiğini ve böylelikle tüm bir hayal gücünün yok olduğunu, akşam eve dönen bir adamın görebileceği bir kadın suretinin yokluğuyla anlatılan coğrafyada aslında erkeğin de yok olduğunu görmekte ve yaşamaktadır. Böylece kendisine kalan tek çıkar yolun *burka* olduğunu, aradığı kadınların tümünün o örtünün altında gizli olduğunu kanıksayarak, *“kapanmak güvendi, içini örtünmeliydi”* dediği burkanın içerisine girmekte ve ancak bu şekilde kaybettiği geçmişine ulaşabileceğini ve şimdiki zamanını bağlayacak olan geleceğine uzanabileceğini düşünmektedir.

“Kadın imgesiyle birlikte hayatın yarısını yitirdiğinin farkına varan Akhbar, kendisi de burkaya bürünecek, bundan böyle yalnızca annesini, ablasını, sevgilisini değil tüm bir kadınlığı arayacak ve Mungan’ın anlatısı doruk noktalarından birine tam da bu anı aktardığı ifadelerle ulaşacaktır; ‘Çünkü, insan, annesini bir başka anneyle hatırlar. Yüzler, anısını başka yüzlerle tazeler. Bir erkeğe kimi zaman sevgilisini düşündüren şey, yolda yürürken gördüğü bir başkasıdır. Bizi âşık eden çok eski çağrışımlarımızdır, çocukluk kadar uzakta kalmış çağrışımlarımız; şimdiki zaman içinde yaşadığımız aşkı bize hatırlatan, onu güçlendiren, yaşatan şeylerse yeni çağrışımlardır. Bu çağrışımlara neden olan başkalarıdır, başkalarının varlığıdır.

Sevdiğimiz kişiyi, onu bize hatırlatan bir dünyayla birlikte severiz.’ ” (Türkeş, Şubat 2004).

Tüm benliğinin koyu bir is içerisinde olduğunu gören Akhbar’la umutsuz bir arayışa giren okur, hikâyesinin sonunun da yine çador altında kalacağını Mungan’ın çölün iklimiyle yazdığı yoğun ve ağır kelimeleriyle en başından sezmektedir. Tozun, çölün, dağın, serabın, uzak anıların, kimliksizlik ve belirsizliğin dumanında yol alan Akhbar’ın kitabın başında karşılaştığı “*meczip*”la kitabın sonunda aynı gözlerle dünyaya bakması Akhbar’ın hikâyesinin, *herkesleştirilen bireyler* gibi çoğalıp büyüyeceği ve yeni gözlere açılacağı imgesi de “*ben (birey) olamama trajedisi*”nin vardığı son noktadır ve bu noktada varlık, Akhbar’ın kurduğu cümlelerde olduğu gibi “*bir toz bulutu*”na dönüşecektir.

“*İndim beni kattıkları kalabalıktan / künyemde başka bir ad / başka bir kader için / eksigiine bozdurdum kalbimi, kimsemdi / ölümüne seçtim / görenler dilsiz sanıyor beni*” dizelerinin yazarı Mungan, anlatıda bir “*yaşamak dilsizi*” olarak sunduğu Akhbar gibi güçlü bir karakterin ışığında kadını, toplumu, “*gönüllü sürgünlük*” ve “*zorunlu sürgünlük*” de denilebilecek, birey tarafından “*alınan*” ve toplum tarafından “*verilen*” kimliği, kişilerin varolma savaşını, “*ben*”i sorgulamakta ve kurmuş olduğu güçlü imgelerle günlük hayatta kullanılan en basit sözcükler üzerine bile okurun tekrar tekrar düşünmesini sağlamaktadır.

Çador’u, Mungan’ın bir “*şaheser*”i olarak değerlendiren edebiyatçıları böyle bir tanımlama yapmaya iten şeyin, anlatıda kullanılan ve eleştirmenlerce “*kusursuz*” olarak görülen bir yazınsal dile sahip olmasıdır denilebilir. Çador’daki dilin özgünlüğü konusunda Ömer Türkeş “*Hayatın Yarısı Yok*” isimli eleştirisinde şunları söylemektedir: “Edebiyat, kuşkusuz ki dilin bir ürünüdür. Ancak alışlageldik, sıradan bir dilin değil; edebiyat ‘*başka türlü söylemek*’ demektir. Elbette yazar da bildiğimiz kelimelerden yararlanır, ama kelimeleri başka türlü söyleten, kelimelere bellek ve duygu katan, bildiğimiz kelimeleri bilmediğimiz anlamlarla zenginleştiren yeni bir söz dizimi, dilin içindeki yabancı bir dili, yani üslubu vardır onun. İmgelerle, metaforlar, simgeler ve benzetmelerle zenginleşmiş sözünün büyüğü vardır. Çador’da yine böyle bir dille çıkıyor okuyucusunun karşısına Murathan Mungan. Yazılı olanı görsele çeviriyor; sokakları, binaları, eşyaları, insanlarıyla kusursuz bir şehir atmosferi

yaratıyor. Ruhunu yitiren şehrin giderek zayıflayan soluğunu hissettiriyor. Edebî bir metin kelimeler, cümleler, anlam birlikleri, temalar, kişiler, mekânlar, olaylar, olaylara bakış açısı gibi, aslında bir dolu heterojen tabakadan müteşekkildir ve edebî değer, bu tabakaların birbirleriyle ilişkilendirilmesiyle çıkar ortaya. *'Gerektiği gibi yazılmış metin örümcek ağına benzer: Gergin, eşmerkezli, saydam, sıkı örgülü. Uçuşan her şeyi kendine çeker. Arasından geçmeye çalışırken ağa yapışıp kalan metaforlar, onu besleyen avlardır. Konu ve malzeme kendiliğinden ona doğru kanat çırpıyordur'*. Murathan Mungan, çok iyi dokumuş Çador'da ağlarını; sadece metaforları, konusunu ve malzemesini değil okuyucusunu da avlamayı başarıyor..." (Türkeş, Şubat 2004).

4.3. MURATHAN MUNGAN HAYATI-ESERLERİ

“çoğu kişi farkında bile olmadan kendi çocukluğunu başkalarından korur.
ancak böyle kendimizin yetişkini oluruz.”

(şairin romanı, s.151)

Hayatı

21 Nisan 1955 tarihinde İstanbul'da dünyaya geldi. Mardinli bir ailenin çocuğudur. Babası avukat İsmail Mungan, annesi Habibe Mungan'dır. İlk, orta ve lise yılları Mardin'de geçti; Mardin Lisesi'nden mezun oldu. Mardin eserlerinde sıkça kullandığı mekânlardan birisi oldu. Bu çevrenin taşıdığı farklı kültürel yapıyı, insan olgusunu eserlerine başarılı bir şekilde yansıttı.

Yazar, 1972'de Ankara'ya yerleşti. Lisans ve yüksek lisansını Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nde tamamladıktan sonra başladığı doktora çalışmasını yarım bıraktı, Ankara Devlet Tiyatroları'nda altı yıl, İstanbul Şehir Tiyatroları'nda üç yıl dramaturg olarak çalıştı.

Gazete ve dergilerdeki ilk yazılarını 1975'te yayımlayan Mungan; yazı hayatı boyunca şiir, öykü, roman, deneme, tiyatro oyunu, sinema yazısı, senaryo, masal, şarkı sözü gibi farklı türlere ait eserler verdi.

İlk kitabı, Mezopotamya Üçlemesi adlı oyun üçlemesinin ilki olan Mahmut ile Yezida idi (1980). Bu oyun, Türkiye İş Bankası'nın açtığı yarışmada ikincilik ödülü aldı. Sahnelenen ilk oyunu Orhan Veli'nin şiirlerinden kurgulayarak oyunlaştırdığı Bir Garip Orhan Veli oldu. 1981'de ilk defa sahnelenen bu oyun, 1993'te kitap olarak basıldı.

Sahtiyan adlı şiiri ile de “Gösteri” dergisinin 1981 Şiir Yarışması'nda birincilik ödülü alan Mungan, özellikle Metal(1994) adlı kitabındaki şiirleriyle 1980 kuşağının en çok okunan, tanınan şairleri arasında ilk sıralarda yer aldı.

Mezopotamya Üçlemesi'nin ikinci kitabı olan *Taziye* adlı oyunun 1984'te sahnelemesi nedeniyle Ankara Sanat Kurumu'nca Mehmet Baydın ile birlikte en iyi oyun yazarı seçildi.

1987'de günlük gazete olarak yayımlanan Söz gazetesinde, “*Kültür-Sanat Sayfası*” editörlüğü yaptı. Aynı yıl, Hedda Golder Dile Bir Kadın öyküsü ile, *Haldun Taner Öykü Ödülü*'nü Nedim Gürsel ile birlikte aldı.

40. yaşını nedeniyle 1995 yılında *Murathan '95* adlı kitapta çeşitli ürünlerinden bir derlemeyi yayımladı. 2005 yılındaki 50. yaşını nedeniyle de *50 Parça* adlı kitapta üzerinde çalıştığı kitaplardan hikâye, şiir, deneme, oyun gibi farklı edebi türden parçaları bir araya getirdi. Sadece 2005 yılı için yapıлып baskısı yenilenmeyecek bir kitap oluşturdu.

Yazıları, şiirleri ve kimi kitapları bugüne değin *İngilizce, Almanca, Fransızca, İtalyanca, İsveççe, Norveççe, Yunanca, Fince, Boşnakça, Bulgarca, Farsça, Kürtçe* ve *Hollandacaya* çevrilerek çeşitli dergi, gazete ve antolojilerde yayımlandı.

Mungan, 1985'ten beri yaşadığı İstanbul'da 1988'ten beri serbest yazar olarak çalışıyor.

Eserleri

Mahmud ile Yezida (1980), *Osmanlıya dair Hikâyat* (1981), “*Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti*” (1982) (Öykü), *Taziye* (1982), *Kum Saati* (1984), *Son İstanbul* (1985), *Sahtiyân* (1985), *Cenk Hikâyeleri* (1986), *Kırk Oda* (1987), *Lal Masallar* (1989), *Eski 45'likler* (1989), *Yaz Sinemaları* (1989), *Mırıldandıklarım* (1990), *Yaz Geçer* (1992), *Yaz Geçer - Özel Basım* (1992), *Geyikler Lanetler* (1992), *Bir Garip Orhan Veli* (1993), *Oda, Poster ve Şeylerin Kederi* (1993), *Omayra* (1993), *Kaf Dağının Önü* (1994), *Metal* (1994), *Murathan '95* (1996), *Li Rojhilatê Dilê Min* (1996), *Paranın Cinleri* (1997), *Başkasının Hayatı* (1997), *Dağınık Yatak* (1997), *Dört Kişilik Bahçe* (1997), *Oyunlar İntiharlar Şarkılar* (1997), *Mürekkap Balığı* (1997), *Başkalarının Gecesi* (1997), *Metinler Kitabı* (1998), *Üç Aynalı Kırk Oda* (1999),

Doğduğum Yüzyıla Veda (1999), *Meskalin* (2000), *Soğuk Büfe* (2001), *Erkekler İçin Divan* (2001), *Yüksek Topuklar* (2002), *7 Mühür* (2002), *Timsah Sokak Şiirleri* (2003), *Yabancı Hayvanlar* (2003), *Çador* (2004), *13+1* (2004), *Bir Kutu Daha* (2004), *Beşpeşe*, (2004) (Elif Şafak, Pınar Kür, Faruk Ulay, Celil Oker ile birlikte), *Eteğimdeki Taşlar* (2004), *Elli Parça* (2005), *Söz Vermiş Şarkılar* (2006), *Kâğıt Taş Kumaş* (2007), *Kullanılmış Biletler* (2007), *Yedi Kapılı Kırk Oda* (2007), *Dağ* (2007), *Kadından Kentler* (2008), *Hayat Atölyesi* (2009), *Bazı Yazlar Uzaktan Geçer* (2009), *Eldivenler Hikâyeler* (2009), *İkinci Hayvan* (2010), *227 Sayfa* (2010), *Gelecek* (2010), *Stüdyo Kayıtları* (2011), *Kibrit Çöpleri* (2011), *Şairin Romanı* (2011), *Doğu Sarayı* (2012), *Aşkın Cep Defteri* (2012), *Bir Dersim Hikayesi* (2012) (<http://www.metiskitap.com/Metis/Catalog/Author/696>, <http://www.murathanmungan.com/>, 29 Haziran 2012).

4.4. ŞİİRSEL ANLATI YA DA ŞİİRSEL KURMACA OLARAK DA ADLANDIRILABİLECEK OLAN ŞİİRSELLİK BOYUTU TAŞIYAN BİR ESER: ÇADOR

“öğrenerek yazdıklarıyla yazdıkça öğrendikleri içinde değişe tokuşa
kendi zamanını katediyor,
hem sözcükleri hem ruhunu damıtmayı öğreniyordu.
şiiirin bir yük indirme sanatı olduğunu,
erken yaşta sırtlandığı o hantal sözcüklerin ağırlığı
ve vazgeçmenin gücü öğretmişti ona.
bunca zaman gittiği yollardan yeni öğrenmelerle başkalaşmış,
güçlenmiş adımlarla geri dönüyordu.”
(şairin romanı, s.253)

İçlerinde şiiirsel özellikler taşıdıkları varsayılan, ancak şiiir olmayan kimi yazınsal metinlerle şiiirler arasındaki ortak özelliklerden birini Erden (2010) Widdowson’dan şöyle aktarmaktadır: “Yazar okuyucusuna, dış dünya ile ilgili duygu ve düşüncelerinin *sıradışı, zor anlaşılan, şaşırtıcı ve farklı* boyutlarını sunar. Bu amaçla da metnin dilini *sanatsal, özgün, yaratıcı, sıradışı ve deneysel* boyutlarda düzenler” (s.323). Şiiiri diğer yazınsal metinlerden ayıran en temel özellik kuşkusuz asıl söylenenin, söylenmiş olanın ardında olduğu gerçeğidir. İşte tam da bu düşünceden hareketle *Murathan Mungan*’ın *Çador* eserinin şiiirsel bir yapıt olduğu, şiiirsellik özellikleri taşıdığı ve bu nedenden ötürü araştırmanın bu bölümüne bu ismin verildiği söylenebilir.

Erden (2010), kısa öykü ve şiiir arasındaki benzerlikten söz ederken, öykünün kısa olmasından kaynaklı olarak bir yoğunluğa sahip olduğunu ve bunun da öyküye derinlik kattığını söylemektedir. Öykü iki nedenden dolayı kısadır: öykünün içeriksel ve nesnel ölçüleri küçük boyutlara sahiptir, ve yazar okuyucu üzerinde sanatsal bir etki yaratmak ve bu etkiyi artırmak amacıyla kısa öykünün içeriğinin boyutlarını kasıtlı olarak küçültür. İşte bu aşamada öykü ve şiiir birbirleriyle kesişirler ve öykünün sınırları içine, önemli ölçüde *şiiirsellik* boyutu katılır. Gerek öykü gerekse şiiir dar

alanlara sıkıştırılmış az sayıda sözcükle yoğun anlamlar aktarma gücüne sahip olan yazınsal iletişim araçlarıdır. Öykünün en önemli belirleyici özelliğinin *kısalık*, *yoğunluk* ve *birlik* olduğunu vurgulayan Miller ve Slote *yoğunluk* özelliğinin öyküyü şiire yaklaştıran en önemli işaret olduğunu belirtmektedirler. Onlara göre, Poe'dan Faulkner'a kadar öykü yazarları en güzel öykülerin, teknik açıdan romandan çok şiire yakın düştüğüne inanmışlardır. Gerek lirik şiirde, gerekse öyküde anlam yoğunluğu, doku zenginliği, biçim sıklığı vardır. Bir öyküde her satır, her sözcük, her hareket, hatta yapının kendisi bile ikili bir anlam taşıyabilir. Yazara tanınan küçük alanda pek çok şey başarılır (s.325).

Mungan'ın eseri için yapılan yorumlamalardan biri de onun *sıkıştırılmış bir roman* olduğudur. Yoğun bir anlatımla eserini kaleme alan Mungan, *öykü*, *roman*, *şiir* gibi belli kalıplarla oluşturulan sınıflandırmaların dışında, eserini bir '*anlatı*' olarak sunar. Bir anlatı olarak değerlendirilen Çador'un düz yazının varamayacağı anlam ve algı derinliğinde olduğu da bir gerçektir. Bu anlamda Çador şiirsel bir dil ile kaleme alınmış, söylenenin ardındakini anlatan, onu imleyen, duyumsatan ve asıl işi okurun düş gücüne, sezgilerine, birikimlerine bırakan *şiirsellik özelliği taşıyan bir eser* konumundadır.

4.4.1. Çador Anlatısının Çözümlemesi

*“tek yolcusu olmak
uzakları kalmamış bir yolculuğun
kar mı, kül mü”*
(erkekler için divan, s.80)

Eleştirinin amaçlarından biri, sanat yapıtını okuyucuya, dinleyiciye, izleyiciye yakınlaştırmak, açıklamak, daha kolay anlaşılır kılmaktır (Fuat 2001: 9). Yazınsal bir yapıt olan Çador üzerine yapılan bu araştırmada da amaç anlatıyı okura tanıtmak, açıklamak ve anlaşılır kılmaktır. Anlatı çözümlemesinin ele alınacağı bu bölümde Çador'un kahramanı Akhbar'la ilerleyen hikâyesi, çoğu zaman soyut ve sanrılarla ilerleyen zaman ve mekânları ve tüm bu görünmeyen yanında okura sunduğu anlam olanakları açıklanmaya çalışılmıştır. Kuşkusuz *“metnin dilinde örtük bir biçimde yer*

alan bir dünya görüşünün kavranması yazınsal yorumun çetin görevidir” (Göktürk 2002: 127). Araştırmanın bu ilk aşamasında, Çador’un karmaşık yapısı ve kolay seçilemeyen ağıyla Abraham Lass’ın (2007) “*şimdi biz artık, bir insanın dünyasına girdik*” (s.22) sözünde belirttiği üzere anlatı kahramanı Akhbar’ın dünyasına adım atılmıştır.

4.4.1.1. Çador’un Özeti

*“insanoğlunun bütün var olma çabasını özetleyen eski bir şairin
şu dizesidir belki de: ‘bir kafes kuş aramaya çıkmış.’”*

(şairin romanı, s.487)

Anlatı evrenseldir. Belirli bir zaman dilimi içindeki gerçek ya da kurgusal olayları ve durumları ele alır. Anlatı bir söylem türüdür ve daha ziyade *anlatı söylemi* olarak anılır. Bir anlatı söylemini oluşturan her tümce ve paragrafın bir anlamı vardır ve bu anlamlar anlatı anlamları olarak tanınır (Erden, 2010: 66). Anlatı söylemi yazarın okura anlattıklarıyla oluşan anlamdır. Anlatı anlamlarıyla okurun zihninde şekillenen yeni anlam ise çağrışımlar ve sezdirimlerle yazarın asıl anlatmak istediği ve okuruna söyleminde sunmak istediğidir. Özellikle yoğun anlatımlı kitapların her bir tümcesi ve hatta sözcüğü anlatı için büyük önem taşımakta ve okurun zihninde anlatı söyleminin ardındakini oluşturmada ipucu görevini üstlenmektedir.

Lass (2007), okura metin içi boşluklar bırakıp ona metni yazmada bir anlamda rol veren yazar ile okura düş gücüyle dolduracağı alanlar bırakmayan yazarı karşılaştırır ve ilkinde Romancı B, ikincisine de Romancı A adını verir. Romancı A, bu hayatın ufki kesimini verir; romancı B de dikey. Düz, kronolojik çizgide giden A, kahramanının hayatının başladığı yerde başlar ve bu yolda, sonuna kadar gider ve durur. Peter Prentice doğar, okula başlar. Lucy Lovelace ile tanışır, gözyaşlarını içine sindirerek harbe gider, (karakter ve saiklerle bağlantılı, bir sayıda ilgi çekici muğlaklıklardan sonra) evlenir ve ölür. Diğer taraftan B ise, kronolojiye sırt verir ve tam incelememizin ortasında Peter’i ikiye ayırır. Ne zaman vuku bulduklarını göstermeksizin, onun hatıralarından, ıstıraplarından, coşkunkluklarından, hayallerinden bahseder. Geriye gidilerek Lady Grasmere’nin garden partisinden bahsedilir... Eğer

romancı B oldukça modern biri ise, romanına son vermeyecek, kahramanını (ki hiç de bir kahraman değildir), okuyucunun, istediği anda geriye veya ileriye gidebileceği tarzda, bir şuur anının ortasında bırakacaktır (s.12). Mungan'ın, Çador anlatısıyla okurunu Akhbar'la içine bıraktığı dünya Romancı B'nin yaptığı gibi “*şuur anının ortasında*” bir dünyadır. Ve okur Akhbar'la birlikte tüm bu şuur anlatılarının resmini zihninde kendisi çizmek zorundadır, nitekim Mungan anlatısını “*bir hayalin hayatı*” şeklinde kaleme almış ve sözcüklerle o “*hayal*”i görünür kılmıştır.

Çador, yıllar sonra “*arkası açık, yolculuklarda yara almış boyası farklı renklerle yamanmış, lastikleri iri dişli, yüksek, eski bir araba*”nın içinde ülkesine dönen Akhbar'ın bir meczupla göz göze gelmesi ile başlamakta, “*geçmiş*”ini bulmak için çıktığı *arayış* yolculuğunun düş kırıklıklarından sonra, hiç görünmeyen “*kadın*”ı, görünmeyenin ardında kaybolan “*erkekler*”i ve nihayet “*kendi varlığı*”nı bulma savaşımına döndüğü anlatılmakta ve sonunda “*arkası açık, yolculuklarda yara almış boyası farklı renklerle yamanmış, lastikleri iri dişli, yüksek, eski bir araba*”nın içindeki yabancıyla göz göze gelmesiyle son bulmaktadır.

Anlatının *başlangıç* ve *sonuç* bölümlerinin bu denli güçlü bir imgeyle kaleme alınması, anlatıyı “*bir şuur anı*” kadar görünmez kılmakta ve anlatı kahramanı Akhbar'ın anlatının düğüm bölümlerindeki arayışını daha da karmaşıktır. Mungan'ın sade bir dille bu denli özgün bir anlatım meydana getirmesiyle anlatının şifrelerini çözmek okura bırakılmakta ve okur bir anlamda Akhbar'la kaybolmaktadır. Savaş sonrası ülkesine dönen ve “*her şeyin kendisini olduğu gibi beklediğine inanan*” Akhbar, geçmişine dair hiçbir izin olmadığını görmekte, kaybolan *annesini, kız kardeşini, sevgilisini* ve tüm bir *geçmiş* ile sonsuz bir arayışa girmektedir. Bu arayışta arkadaşı *Selah'a, baharatçıya, sahafa, falcı kadına* ve onlarca kapıya uğrayan Akhbar, savaşta ölmüş olan erkek tanıdıklarından ötürü ufkunu kadınlarına çevirir. Kadınlar ise, giydikleri *çador* ve *burkalar* içerisinde erkeklerden daha görünmezdirler. Akhbar kadının bu görünmezliğini annesini, kız kardeşini ve sevgilisini ararken fark etmekte ve böyle bir durumda onlara görünmenin de zor olduğunu görmektedir. Burka, Akhbar için kaybolan her şeyin kapısı olur tüm bu arayışlardan sonra, ve Akhbar sanrılarla ilerleyen anlatının sonunda bir burka içerisinde tüm kayıplarına ulaştığını ve oranın “*Yusuf'un kuyusu kadar güvenli bir yer*” olduğunu söyler. Böylelikle Akhbar'ın

kayıplara ulaşma yolculuğu “*sonsuz bir kaybolma*” ile sonuçlanmakta ve bu bir anlamda Çador anlatısının aydınlanma anı olmaktadır.

Sanatçının sunduğu yapıt, onun öznelliğinin, özel duyguları ile düşüncelerinin “*biçim*”e dönüşmesi değildir. Sunulan, insanlık durumunun bir sanat iletisi bütünlüğünde örülmüş gerçeği ya da gerçekleridir (Göktürk 2002: 42). Mungan, Çador’da Akhbar’ın arayışını anlatırken, okurun, “*insan*”ın hayat karşısındaki duruşuna ve insanlığın arayışına kulak vermesini istemekte ve metin içi boşlukları da okura bu şekilde sunmaktadır.

Okur, metin içi dilsel işlevlerin, bir de metin dışı toplumsal-kültürel bağlama ilişkin göstergelerin güdümü ile, yazınsal iletiyi adım adım oluşturur, kavrar. Bir bakıma, okurun düşgücü katkısıyla, onun bilincinde bütünlenir iletişim. Bu anlamda etkin bir okur katkısı, yazınsal iletişimin temelidir (Göktürk 2002: 30). Mungan, Akhbar’ın arayışının doruk noktasına ve ufkuna “*kayboluş*”u yerleştirmekte ve “*aydınlanma*”yı okura böyle sunmaktadır. Mungan’ın bu tavrı, Akhbar’ın anlatı girişinde rastladığı meczup için “*o sonsuz bir kayboluşa doğru aceleci adımlarla ilerlerken, hikâyesi hiçbir yere gitmiyor*” cümlesinde kurulan anlam ilgisiyle “*hiçbir yere gitmeyen hikaye*”nin “*insan*”ın kendi hikayesi olduğunu vurgulamak ve anlatılanın ötesinde anlatılmayan hikayeyi okurun yazmasını sağlamak olarak algılanabilmektedir.

4.4.1.2. Çador'da Konu ve İzlek

*“insan yetiştirmek ne kadar kıymetli bir şey değil mi?
dilerim kaybolmazlar.”
(şairin romanı, s.115)*

Tahsin Yücel: “Okuma, kendi ‘ben’imizin dışına taşmamızı, yani başkasına yönelmemizi, başkasını anlamamızı, dünyayla kaynaşmamızı sağlar, ‘özgürleştirici bir işlev’ gerçekleştirir (Göktürk 2002: 12) demektedir. Anlatı çözümlemesinin konu ve izlek bölümü “okuma”nın tüm bu işlevlerinin bir anlamda vuku bulduğu ana penceresidir. Metinden çıkarılan anlamla kahramanın dünyasına girilebilmekte, ve okur kendi “ben”inden o dünyayı anlamlandırmakla ancak sıyrılabilmektedir.

Yazarların yapıtlarında okura sundukları dünya; bir dünya görüşünü, bir düşünceyi, bir tavrı savunmakta ve yapıt kahramanları o görüşün, o düşünce ve tavrın savunucusu olmaktadır. Fakat elbette yazınsal yapıtlarda “edebi”liğin öne çıktığı çıkması gerektiği kabul edilirse, bir eserde ne anlatıldığı değil, nasıl anlatıldığı önem kazanır. Martin Gray, roman üzerinden yaptığı bir değerlendirmeye bu konuda şunları söyler: “Roman, verdiği mesaj ne olursa olsun *iyi bir sanat dokusunu, titiz bir işçiliği, soluklu bir ifadeyi, zengin ve derinlemesine bir kültür birikimini* taşımalıdır. Unutmamalıdır ki, edebiyat bir şeyi anlatmak değildir. Eğer öyle olsaydı, sosyoloji ve psikoloji ilmi ortaya çıktığı andan itibaren romanın da görevini tamamlaması gerektirir. Çünkü iyi bir romanın, ne anlattığı yanında nasıl anlattığı büyük önem taşır (Yalçın 2000: 13). Yazarın okuru içine çektiği dünya “ne” dünyası değil, “nasıl” dünyasıdır ve yazar okura bir şeyleri anlatmanın yanında, daha çok okura kendi dünyasının kapılarını aralayacak sezdirimler ve çağrışımlarla seslenmekte, tüm bunları da güçlü bir yazınsal dille yapmaktadır.

Yazınsal iletişim, okur bilincinin iki yönde işlenmesini zorunlu kılar. Bunlardan birincisi, dilsel bir dizge olan metnin içindeki tüm anlamların, anlam öbeklerinin, sesbirimlerden bütüne değin bütün öğelerin nasıl belli ilkelerle birbirine eklemlenerek dilsel yapıyı oluşturduğunun bulgulanmasıdır. İkincisi de metniçi yapıdan, o metnin

gereçleri olan bütün dilsel dizgeye, toplumsal-kültürel bağlama, yazınsal geleneklere, başka deyimle metindışı alanlara uzanan anlam ilişkilerinin bulgulanması, özdeşlenmesidir. Yazınsal iletişimin alıcısı için bu iki yönlü bilinç etkinliğini göstermek bir zorunluluktur (Göktürk 2002: 29). Okurun yapıttaki “*ne bilgisi*”ni anlamlandırmasından sonraki asıl süreç olan “*nasıl bilgisi*” yazınsal iletişimin gerçekleşmesi için bir önkoşuldur. Eserin okura ulaşması, onun anlamlandırılmasıyla mümkün olmaktadır.

İmgeler ve metaforlarla örülü bir dil ile okurun karşısına çıkan Çador, *yazar-yapıt-okur* üçgeninde asıl görevi okura vermekte ve yapıtın anlamlandırılması sürecini bir bakıma okurun “*okuma geçmişi*”ne bırakmaktadır. Çador, Akhbar’ın “*arayış*” serüvenini anlatmaktadır. Bu arayış serüveninde toplumun ve bireyin ve birbirleriyle ilişkilerinin boyutları irdelenmekte, anlatı boyunca “*toplum için birey*”in ve “*birey için toplum*”un ne ifade ettiği yoğun paragraflarla sezdirilmektedir.

Çador, kadının örtündüğü “*burka*” etrafında, toplumun “*örtü*” altına almak istediği insan “*ben*”ini sorgulamakta ve bunun kişiyi “*kendi sınırları*” içerisinde bir kayboluşa doğru sürükleyeceği anlatılmaktadır. Halil İnalçık: “Modern toplumun vasfını *ideolojik, mistik, soyut* ölçülerden çok, *iktisadi* ve *sosyal somut* şartlar belirler” (Narlı 2007: 35) demektedir. İnsanın *kalbi* olan yanını körelten modern toplum, bireye ait *ideolojik, mistik ve soyut* ölçüleri yok etmekte böylece varlık “*merkezi bir akıl*”ın yönetimine girmektedir. Varlık olarak kendi özgürlüğünü yaşayamayan, bu yaşanmayan özgürlüklerle farklılaşamayan birey, böylelikle kendi içinde kendine yabancılaşmakta ve bu da bireyi toplum içinden soyutlayarak baştan sona *tek tip, homojen, uniform* bir yapı oluşturmaktadır.

İnsanların kimliksizleştirilmesi ana teması çerçevesinde ele alınan Çador’daki anahtar sözcükler; *burka, çöl, toz, kayboluş, meczup, zaman, rüzgâr, kum, belirsizlik, ölüm* gibi coğrafyanın da kimliğine değen yüksek bir imgeleme giydirilmiş olan kelimelerdir. Kadının görünmezliği üzerinden ilerleyen Akhbar’ın yolculuğu, bir yerden sonra tüm tanıdık hatıraların yitirilmesi ve hafızanın boşalmasıyla *görünmez* bir toplum yaşayışında devam etmekte ve Akhbar’ın “*görünmezliğin içinde*” tüm varlığını yitirmesiyle son bulmaktadır. Akhbar’ın varlığını yitirmesi hususunun, homojenleştirilen toplumda –adeta- *burka içerisine alınan insan ilişkileri* içerisinde

“öznenin ölümü”ne gönderme olduğu söylenebilir. Merkezi bir aklın egemenliği altındaki birey, soyutlaşmış ve görünmez bir aklın sahibi olarak varlığını bir *kukla* olarak yaşamakta ve “*kendilik bilgisi*”nin ölümüyle varlık nesneleşmektedir. Çador, nesneleşen ve varlığının asıl meziyetlerinden uzakta bireylerin oluşturduğu bir toplum tasviri yapmakta ve kadının örtündüğü örtü etrafında kaybolan insan varlığını Akhbar’ın kişiliğinde somutlaştırmaktadır.

Nejat Muallimoğlu, Abraham Lass’ın “*Dünya Edebiyatının Şaheserleri*” (2007) isimli kitabının takdiminde başarılı romanlar için şöyle söylemektedir: “Eğer aralarındaki yaş ve davranış farklarına rağmen, bu romanların her birinde müşterek bir nokta var ise, o da, hepsinin (Word-sword’un kelimeleriyle), ‘*İnsanların fanilikleri üzerinde durdukları; bize kendimiz hakkında, değerlerini hiçbir zaman kaybetmeyecekleri şeyler söylemeleri ve bunu sanatın gösterdiği yolla bize iletmiş olmaları*’dır” (s.9). Çador, Akhbar’ın arayışını sunarken, *insana, varlığa, dile, söze, kelimelere, kitaplara, yalnızlığa, ölüme, korkuya, geçmişin insan yaşayışındaki yerine, belleksizliğin sınırına, birörnekleştirilmeye, belirsizliğe, kimliksizliğe* ve –elbette- *kadına dair* yoğun cümleler ve paragraflar bulundurmakta, insan yaşayışına dair her türlü durumun anlatı metninde örnekleştirildiği söylenebilmektedir. Çador’daki cümle ve paragraflardan birkaç tanesi şöyledir:

“Hayatın sırrı bu kitaplardan birinin içinde saklı olmalıydı. Ama o tek bir kitabı bulana kadar ömür geçebilir ve insan hayatın sırrına erişmeden ölüp gidebilirdi. Buna değip değmediği kafasında hep bir soru işareti olarak kalmış, bu yüzden kitaplardan hep uzak durmuştu. Çok kitap okuyan insanlara hayatın yetmediğini biliyordu. Kitapların dünyasında hayatı küçük gören, tehdit eden bir şey vardı. Hem hakkında bu kadar yazı yazılan hayat neydi? Hangi yazı hayata yetmişti? Kelimelerle dolu sayfalar, sayfalarla dolu kitaplar, kitaplarla dolu dükkânlar her zaman olduğu gibi gene ona boğuntu, bir an önce kaçıp kurtulmak arzusu verdi. Annesinin, kardeşlerinin bu kitaplar arasında ne işi olabilirdi ki?

‘Kitaplardan korkanlardan mısın?’ diye sordu sahaf.”

“Yalan, herkesin gerçeğe bir şey eklemesiyle ortaya çıkar.”

“Tek başına, kalan bir insanın kapladığı o güçsüz yeri kaplamaya çalışıyorum. Varlığım bir toz bulutu, daha sert bir rüzgârda tozanlarına ayrışarak dağılıp gidecek bir toz bulutu. Benim kalıbımda bir boşluk bu. Sıcığın, şehrin ve çölün ortasında zamansızmış gibi duran bir boşluk.”

“Hatıraların insanın içini acıttığı yaşlara gelmiş olmalıyım.”

“En kötü yabancı çeşidi, bir zamanlar tanıdıklarının arasından çıkar.”

“Sokaktaki tek tük kadınlar kendilerini sokaklardan hemen silinmesi gereken lekeler gibi hissediyor olmaları ki, geçtikleri yerlerde çabuk adımlarla hızlı hızlı yürüyor, havanın boşluğuna kendilerinden bir iz bırakmamaya çalışıyor, varlıkları bir görüntüye, görüntüleri bir ağırlığa dönüşün istemiyorlardı. Bu yüzden onların telaşlarında yalnızca gündüzün sıcakından kaçmak değil, aynı zamanda bir an önce gözden kaybolmak gayreti seziliyordu. Yerden kalkmış bir toz bulutunun bile yoğunlaşmış havadan ötürü toprağa geç döndüğü bu iklimde, bir an önce geçip gitmek istiyorlardı. Görülmek için, daha çok görülmek için yüzyıllardır süslenip durmuş olan kadınlar, şimdi ve burada görülmek için varlıklarını havanın boşluğundan bile silmeye çalışıyorlardı.”

“Arayış da bir imandı. Başlı başına bir iman.”

“Aslına bakılacak olursa, kelimeler değil, kelimelerin hayaletleriydi onu korkutan. Kelimelere yüklenen anlamlar ve anlamların yaratılma süreci, onlardan oluşturulmuş hayaletlere dönüşerek ruhu korkutuyordu.”

“Dünyayı kelimelerle tarif etmeye kalktığında da dünya büsbütün ürkünçleşiyor.”

“Ne de olsa dünyaya gördüklerimizin sorumluluğuyla bakıyorduk. Her bakış dünyaya gördüklerini bir biçimde iade etmektir aynı zamanda. Bir süredir dünyayla göz göze gelmekten çekinen Akhbar’ın gözleri yanıyordu.”

“Ölülere yakın olmak, bir biçimde hayata katlanmayı kolaylaştırıyordu.”

“Kapanana dünya ilişemezdi.”

“Bizi âşık eden çok eski çağrışımlarımızdır, çocukluk kadar uzakta kalmış çağrışımlarımız; şimdiki zaman içinde yaşadığımız aşkı bize hatırlatan, onu güçlendiren, yaşatan şeylerse yeni çağrışımlardır. Bu çağrışımlara neden olan başkalarıdır, başkalarının varlığıdır. Sevdiğimiz kişiyi onu bize hatırlatan bir dünyayla birlikte severiz.”

“Doğuda her şey usul usul birikir ve ansızın olur.”

“Konuşmak istemiyordu artık. Kimseyle konuşmak istemiyordu. Dilin peçesinin ardından içini göstermeye çalışmak istemiyordu. Dilsizlik insanın en doğal haliydi. Dilsizlik, aslında insanın kendi teni gibi çıplaktı; onu kelimelerle giydirmek istemiyordu. İnsan, kelimeler olmadan kendine yetebilmeliydi.”

“Gerçek sürgünün yuvaya döndüğünü sandığı yerde başladığını anlamaya başlamıştı.”

“Gideni, günün birinde döndüren, geri dönmeye ikna eden bu duyguydu zaten; her şeyin kendisini olduğu gibi beklediğine inandıran bu yanıltıcı duygu, daha çaldığı ilk kapının önünde yapayalnız bırakmıştı onu.”

“Ölümün dokunulabilecek uzaklıkta olmasında güven buluyordu.”

“Sanki yıllar yılı içini kavuran o uzak tutması, içinin yollara yazgılı olduğunu bilmenin sürgünü bu günler içindi; yolculuk etmek için aradığı amacı bulmuş gibi oradan oraya savrulabilirdi artık. Hayat, ruha amacını vermişti. Yol, bulmak için değil aramak içindi.”

Jacob Bronowski :“Şiir bizi, kendi içinde haktanır, olmaya ya da olmamaya götürmez; düşüncelere götürür bizi, ışığında haktanırlığın ve haktanımazlığın korkunç bir kesinlikle sınırlanmış olarak belirlendiği düşüncelere...” (Fuat 2002: 102) der. Şiirsel bir dil ile yazılmış olan Çador, okuru “*insan*”a ve “*insan olma*”ya dair türlü düşüncelere sürükleyebilecek bir anlatı zeminine sahiptir, bu bakımdan yalnızca edebiyat için değil psikoloji ve sosyoloji gibi diğer beşeri bilimler için de zengin bir kaynak oluşturmaktadır.

“Bence dünya yazınının asıl belirleyici yanı, bu yazının etik bir içerikle dolu olmasıdır. Dünya yazınının büyük adları *Cervantes, Dostoyevski, Balzac, Stendhal, Flaubert, Dickens, Melville, Kafka, Beckett* gibi sayıları arttırılabilecek romancıların, son kertede tam da *Lukacs*’ın betimlediği bağlamda yozlaşmış bir toplumda bir insancıl değerler araştırması / soruşturması yapmakta olduğu söylenebilir. Hepimizin temel kaygısı ve sorunu *adalet, eşitlik ve özgürlüktür*” (Oktay 2003: 27). Şüphesiz Akhbar’ın yolculuğu da bir “*adalet, eşitlik ve özgürlüğe ulaşma*” yolculuğudur. Oktay’ın da belirttiği üzere insanın ve toplumun temel kaygısı olarak adlandırılan bu üç kavram etrafında gelişen yazınsal eserler, insani olanı yücelterek okura yaşadığı dünyaya daha geniş bakabilme penceresi açmaktadır.

Bir metne yaklaşan okur, belli bir okuma birikimi, bir toplumsal kültürel bakış, bir inançlar beklentiler yumağı ile yaklaşır. Bu birikimden kaynaklanan bir ön anlamayı da birlikte getirir. Gerçekte her okurun bir metni anlaması, kendi dünya yaşantısının, bilinç deneyinin boyutlarıyla, özellikle de dil yetisiyle doğru orantılıdır. Böylece her yorumlama edimi biraz da kendi benliğimizin yorumlanışıdır. İşte bu anlamda okumak, yorumlamak, dilbilgisel, çizgisel, salt parçalara yönelik bir etkinlik değil, metnin önü ardı, yüzeyi derini, içerdiği değişik bakış açıları, değişik anlam tabakaları kapsamında bir gezi, bir çabalama, bir uğraştır (Göktürk 2002: 108-109). *Yazar-yapıt-okur* birliğiyle gerçekleşen yazınsal iletişimde, yazarın meydana getirdiği eseri anlamlandırma görevi okurda olduğundan *yapıt*, okurun kendi zihninde kendi birikimleriyle yazmış olduğu “*yeni yapıt*”la var olabilmekte, yapıtın okura verdikleri, okurun kendi düşünsel dünyasıyla varlık kazanmaktadır. Ben Agger’in “*Her okuma aynı zamanda yazmadır*” (Günay, 2007: 7) cümlesi, okumada okurun önemine dikkat

çekmekte, soyutun ve simgeselin anlatımı olan *izleksel düzeyin* okurun kendi algısıyla kavranabileceğini göstermektedir.

4.4.1.3. Çador'da Anlatıcı ve Bakış Açısı

“ne tuhaf!
insanoğlunun yaşamda en geç keşfettiği şey, şimdiki zamandı.
insan içinde yaşadığı anı derinleştirmeyi zamanla,
yani zamanı azaldıkça öğreniyordu.”
(elli parça, s.7)

Değişik etkenlere bağlı somutlama işlemi, genel ilkeleri sunulmuş olan sanat metninin amaçladığı nesnelere düzeyinde oluşan ikincil dünya örneğinin, okurca şu ya da bu kurallarla canlandırılması işlemi değildir. Ancak, her somutlama işlemi okurda bir dürtüyle başlar. Yapıtın okunması sırasında, okurun coşkuyla karşıladığı, *bir anlam özelliği, bir uyum, bir görüş, bir kişilik, bir durum, bir davranış*, bu ilk dürtü olabilir? Bu ilk coşku, yazın yapıtının bir takım niteliklerinden bu ilk etkilenme, okurda uyandırdığı daha çok bilme isteğiyle, somutlama işleminin başlangıcı olur. Bu noktada, okurun başlangıçtan beri süregelen *edilgin alımlama durumu, etkin bir estetik yaşantı sürecine* dönüşmeye başlar artık. İlk coşkunun en önemli işlevi, okuru gerçek dünyaya özgü doğal bir anlama etkinliğinden, yapıtta ilk anda coşkuyla karşıladığı yaratıcı nitelikleri kavramaya, irdelemeye, böylece yapıtın estetik varlığını araştırmaya yöneltmesidir (Göktürk 2002: 36). Göktürk, okurun yazın yapıtına yaklaşırken onu yapıta ısındıran “ilk coşku”dan söz eder. İşte yapıtın anlatıcısı-bakış açısı da okurun bu ilk izlenimlerinden birini oluşturmakta, yapıtı kimin anlattığı onun esere karşı olan tutumunu etkilemektedir.

Mungan, Çador'a: “Birbirine umutsuzca benzeyen uzaktaki çıplak dağlar, birbirinden renksiz alçak tepeler, rüzgârın birbirine yakın boyda yığıldığı dalgali kum tepeleri ve bugüne kadar gördüğü her yeri aynı kayıtsızlıkla kavuran tozlu güneşe karşın, ülkesine yaklaştığını, sınıra pek az kaldığını duyumsuyor Akhbar; bunu yolun tanıdık işaretlerinden değil, kalbinin, anısı kendinden bile uzaklaşmış kuytu derinliklerinden biliyor” gibi okuru anlatı başlangıcında avlayabilecek tek cümleden

oluşan yoğun bir paragrafla başlamaktadır. *Hâkim bakış açısını* kullanan yazar, durumları, kişileri, eşyaları yansıttıkları “*ruh*”ları ile birlikte vererek eserin tamamına egemen olmaktadır. Bakış açısının sağlamış olduğu tüm olanakları kullanarak yalnızca olanı ve onun “*ruhu*”nu vermekle kalmayan Mungan, her bir kelimeyi cümlelere bir ağı örer gibi işleyerek sonsuz çağrışımlar sağlayabilecek imgelerle örtmekte, böylece okura “*düşündükçe genişleyen*” bir evren sunmaktadır.

Hangi roman olursa olsun, yazarın dünyasına derinden bakmak iyi olur. Çünkü her roman, sanatkârın ferdi görüşüdür, realitenin onun üzerinde bıraktığı direkt izlenimdir. Onun keşiflerini paylaşabilmek için, kendi penceresinden gördüğü dünyaya bakmalıyız. Eğer her durum bizi hemen huzursuzluğa sevk ediyor ve herkes kötü görünüyorsa, kendi peşin hükümlerimiz, yazarla kendimiz arasına giriyor, onun görüşünü engelliyor demektir (Lass 2007: 10-11). Bir yazınsal eserdeki yazarın kişiliğinin Lass’ın da belirttiği üzere esere yansması kaçınılmazdır. Bu anlamda Çador’da Akhbar’ın hikâyesini anlatan Mungan’ın hâkim bakış açısıyla kaleme aldığı eserdeki varlığını soyutlamak zordur. “*Özne dünyaya ait değildir, o dünyanın bir sınırındır*” (Hadot 2009: 25) sözünde Wittgenstein’in belirttiği üzere okur yapıtın dünyasına kendi varlığıyla girmeli ve hatta yapıtın sınırına girerken kendi varlık çizgisinin bile dışına çıkmalıdır.

4.4.1.4. Çador'da Anlatı Kişileri

*“benden uzaklaşan gövdem
 rüyamdaki çivit, dökündüğüm tas
 yetindiğim ruh, ey kanlı kilit
 başkalarının deneyimleriyle öldüğümüz
 ödünç intihar
 eylemden çok ideolojiye benzeyen çıplak derinlik
 intihar edenin kanı
 yokülke toprağı
 yırtıcıların uzun gecesi
 bir hayat için gerekli birkaç ölçü
 gelirken de ölürken de bir
 burası. bu yer. burcun dikildiğı
 bu şehir, nedir nedir nedir”*
 (başkalarının gecesi, s. 57)

Mahmut Yesari, roman üzerine yazdığı bir makalede “görmek” meselesinin yazar için önemini şöyle anlatmıştır: “Roman yazmak için, evvela görmek lazımdır; *hayatı, insanları ve tabiatı* inceleyerek görmek (...) Hayat, bildiğimiz hayat; insanlar, bildiğimiz insanlar; tabiat da bildiğimiz tabiatıdır. Bunlara göz yumamayız... Olay kahramanlarının, kahramanların etrafındaki tiplerin, ne kadar hayali olsalar, yine hayatla ilgisi olması icap eder. ‘*Hayali şahıs*’ diye bir şahıs yoktur ve bir mana da ifade etmez. Hayali şahısları da yine hayattan toplayacağımız zerrelere meydana çıkaracağız,” (Kudret 2004: 423).

Yazınsal eserlerde oluşturulan kahramanlar yazarın kendi yaşam perspektifinden görmüş olduğu insanlardan oluşmaktadır. Edebiyatın insanı yüceltmeyi amaçlayan bir bilim dalı olduğu kabul edilirse, yazınsal yapıtlardaki tip ve karakterlerin Mahmut Yesari'nin de belirttiği üzere gerçek dünyadaki insanların bir sentezi olduğu ve böylelikle okura “*daha iyi olmak*” yolunu göstermeye çabaladığı açıktır. Lass (2007), romancının baş düşüncesinin “*karakterler*” olduğunu söylemekte; romanın başarılı olmasının ilk şartını da, karakterlerin hakiki olmasına bağlamaktadır. “Bunun belki de

başlıca sebebi, bir romandaki karakterlerin, her şeyden önce bizi teselli etmeleridir. Biz, ki bu gayri-mükemmel dünyada, bırakın başkalarını, kendimizi pek anlayamayız; romancının dünyasında, *'daha fazla anlaşılabilen ve böylece daha fazla yoğrulabilen bir beşer ırkı'* görür ve böylece, insanlar hakkında gizli, görünmeyen hakikati anladığımız hayaline kapılarak huzura kavuşuruz" (s.13). Çador'daki anlatı kahramanı Akhbar'ın bu denli yoğun ve ayrıntılı anlatılması, kuşkusuz Çador'u güçlü kılan en önemli etmendir. İnsana dair doğumdan ölüme kadar neredeyse her türlü duyguyu anlatı ağına dokuyan Mungan, sanrılarla ilerleyen, okurun çağrışım gücüne bıraktığı Akhbar gibi bir karakterin hikâyesini yoğun ruhsal çözümlenmelerle hakiki kılmıştır.

Kimliksizliğin- sessizliğin- kimsesizliğin anlatıldığı, "kadın"ın hayat içerisindeki yerinin sorgulandığı Çador'da, bilinçli bir tercihle kişilere çok fazla yer verilmemiş, kadın kahraman ise kullanılmamıştır. Başkahraman olan Akhbar'ın bütün ayrıntılarıyla yer aldığı anlatıda yardımcı kişiler olarak arkadaşı *Selah*, *arabacı*, *sahaf* ve kapısını çaldığı birkaç isimsiz kahraman, hayali figürler olarak *babası*, *annesi*, *ablası*, *kahve masalcısı* gibi kişiliklere yer verilmiştir. Çador'da baş kahramanın erkek olması bilinçli bir tercihtir denilebilir. Hayat içerisinde silikleşmiş, sindirilmiş, bir "toz bulutu" halinde olan kadının bu görünmezliği ve yokluğu, kadının diğer yarısı olan erkekle anlatılmakta ve bir anlamda *çürüme*, başkahramanın erkek olmasıyla somutlaştırılmaktadır. Anlatıda kadın kahramanın bulunmaması, dahası hiçbir kadının tam bir tasvirinin yapılmaması da Mungan'ın bilinçli bir tercihi olarak görülebilmekte, böylece anlatıdaki baş kahramanın çürümesi ve "varlığının yitirilişi" hızlandırılmaktadır. Mungan'ın baş kahraman olarak bir erkeği seçmesi, Akhbar'ın ve anlatıdaki hikâyenin gidişatını belirleyen "kaybolan-görünmeyen kadınlar"ı asıl başkahraman olarak gördüğünü, "olmayan"ın sancısıyla "olan"a bırakılan gölge bir hayatın aslında "kahramansız" bir hayat olacağı gerçeğini vurgulamak içindir denilebilir.

Romanların, tamamen benimsediğimiz canlı karakterleri, bizim hayatımıza hayat katarlar. Onlarla beraber âşık olur, ıstırap çeker, nefret ederiz. Onlar, insanın içinde bulunduğu şartlar hakkında öğrenmek istediğimiz bilgiyi bize verirler. *Hakiki insanlar, kendilerini, kendilerine saklamasını bilenlerdir; kitaplardaki karakterler, kalplerini önümüze sererler...* Kahramanların hayatlarını paylaşmak, tabir caizse, gidiş geliş bir yoldur. Okuyucunun rolü nedir? Diğerlerinin dünyasını anlayabilmek, tahayyüli bir

sempati hissi, beşer değerlerini kavrayabilme. Karakterler, bizim muhayyilemizde büyüdükçe ve sempatomizi kazandıkça, kendilerinden daha büyük bir mana, muhtemelen, hayattan da büyük bir mana ifade ederler (Lass 2007: 16-17). Akhbar'ın içinde bulunduğu *yalnızlık, çaresizlik, yoksunluk* durumunu, Mungan'ın sade bir üslup, sert bir yoğunluk ve ayrıntılı analizleriyle okura yansıtması, okurların bir anda “*akhbar*”laşmasını sağlamakta ve yapıtın en önemli izleklerinden biri olan “*anonimleşmek*” adeta okurla birlikte somutlaşmaktadır.

Moran: “Gerçi yazar hayatı, insanları, onların tutkularını, özelliklerini anlatır, ama bu gerçek hayatı olduğu gibi anlatmak değildir. Yazar bir adamın hayatını günü gününe en küçük ayrıntısına kadar anlatsa, sanat yapmış olmaz... O tek bir adamın hayatını anlatmaya kalkışmaz, bir adamın hayatında genellikle hayatı, insanoğlunun hayatını, yani hayatta *evrensel* olan unsurları yansıtır. Olanı değil, olabilir olanı. Bunun için de anlatmak istediğinin özüne ait olmayan unsurları, ayrıntıları, rastlantısal olanları atar, gerekli olanı ayıklar, seçer ve bunların arasında bir bağ gözeterek olaylar örgüsünü bir tek çizgi üzerinde kurar. Seçme işi hem esere yapı bakımından bir birlik, hem de insan dünyasıyla ilgili bir anlam sağlar... Seçme sonucu kişiliğin ne gibi olaylara yol açtığını, durumların kişiliği nasıl etkilediğini, bir durumun nasıl gelişebileceğini göstermektedir ki, yazar tek olanı kullanarak genel olanı açıklar” (akt.Erden, 2010: 26). Pope de: “*İnsanlığı incelemenin gerçek yolu, insanı incelemektir*” (Zweig 2004: 9) der. Mungan'ın 106 sayfalık eserinde insana dair türlü durumları Akhbar'da kişileştirmesi ve bu kişileştirmenin “*evrensel*” olgular etrafında şekillenmesi kuşkusuz anlatıyı güçlü kılan etmenlerden biridir. Nitekim “*sessizliğin ve belirsizliğin kitabı*” olan Çador'da yine bilinçli bir şekilde “*ben*”lere yer açmayan Mungan, başkahramanını da anonimleştirerek anlatıda tek bir kahramanla tüm bir “*insan*”ı kişileştirmiştir denilebilir.

4.4.1.5. Çador'da Olay

“yetindiğim kelimelerin su almaya indiği nehir
 kanlı kuvars boz mevsim talan tarih
 kül yükü kalıntı
 bekledi başka şiirlerin hayatını tamamlamasını
 kendini gövdelemek için küldeki sızı
 kunt su, geçit dili
 lirik hafıza, kudret narı
 jack london'ın açık kalan kitabı
 oradaydım
 gördüm
 bu yangın yazdan çıktı
 söylemişim
 evsizdir yaz
 bazı taşlar, bazı elde incinir.”
 (başkalarının gecesi, s. 57)

Sanat, insanda estetik haz uyandırmak için insana insanı anlatan bir etkinliktir. Bir sanat dalı olan edebiyat da “insan, kendini ancak insanda tanır” düsturuyla ilerleyen ve insana insan yaşamını yansıtarak ona ışık tutmayı amaçlayan estetiğin hâkim olduğu bir dünyadır. Nurullah Çetin (2011) “roman ve romancı” etrafında dile getirdiği, edebiyatın insana sunduğu bu kurgu dünyası konusunda şöyle der: *Roman*, romancının beş duyusu yoluyla doğrudan doğruya veya dolaylı olarak hayatında yankı bulmuş *yaşantı, bilinç, zekâ, hayal, düşünce, duygu* gibi öğeleri sanatsal bir bağlam içinde yeniden kurduğu *yapay bir âlemdir*... Roman, hayatı yoğunlaştıran ve çarpıcı niteliklerle kodlayan atasözü, vecize, şiir, resim, müzik gibi sanat ve edebiyat türlerinin aksine *hayatı açan, sergileyen, ayrıntıları kendi yerlerine iade eden, gerçeklikleri çoğu zaman soyutlayarak yeniden üreten edebî bir türdür*. Romancı, dış dünyadan, yaşantılarından, gözlem, izlenim ve incelemelerinden amacına ve anlayışına göre bir seçme yapar, onları dünya görüşü ve inancına göre belirli bir senteze ve yoruma tabi tutarak iç bütünlüğüne kavuşmuş *canlı bir gerçeğimsi dünya* kurar (s.65-66).

Yalçın (2000), romanın asıl unsurunun *insan* olduğunu belirterek, insanın kendisi, ailesi ve çevresiyle çatışması roman iç dokusunu oluşturur (s.123) der. Kuşkusuz bu yazınsal eserlerin tümü için genellenebilir bir ifadedir. Yazınsal yapıtlar bir veya birkaç olay-durum etrafında gelişip var olurlar. İncelenen Çador anlatısı da bir olay değil, bir *durum / kesit* belirten bir eserdir. Anlatıda daha çok *ruh tahliline* yer veren Murathan Mungan, *geçmiş- şimdiki ve gelecek zaman* üçgeninde kahramanının çeşitli çağrışımlarla düşüncelerini- hayallerini anlattığı bir “*arayış yolculuğu*”nu anlatır. Akhbar’ın adımlarıyla ilerleyen anlatıda; Akhbar’ın arkadaşı Selah’la karşılaşması, baharatçı dükkanına uğraması, sahafla konuşmaları, çaldığı ve yüzüne kapanan kapılardaki insanlarla olan diyalogu, bakı yapan kadının yanına gitmesi, kahvedeki ve yine çaldığı kapılardaki sınırlar gibi anlatının ritmini bozmayan, adeta tüm bu diziler ekseninde anlatıda *çölün, tozun, duvarların ve sıcaklığın* hissedildiği bir atmosfer sunmaktadır Mungan. Anlatının başındaki *mezcup-Akhbar* karşılaşmasının anlatı sonunda tekrar etmesi, anlatının bir anlamda sondan başlaması, kahramanın yaşadıklarının çoğunun *simgesel* olması eserin diğer ayırıcı özelliklerindedir.

Çador anlatısındaki okurun heyecanını yükselten neredeyse tek paragraf, burka içerisinden bir genç adamın çıktığı sahnedir: “*Çok hızlı gelişen olaylar karşısında herkes gibi o da şaşkın bakakalmış, olup biteni kavraması zaman almıştı. Kolluk görevlileri meydanın ortasında bir kadının önünü keserek kimlik sormuş, ardından onu, yüzünü açmaya, burkasını çıkarmaya zorlamışlardı. Kimsenin anlam veremediği bu beklenmeyen davranış, çevredekilerin birdenbire olay yerine merak içinde toplanmasına neden olmuştu. Aralarında yaşanan kısa süreli bir itişmeden sonra kadın kaçmaya, kolluk görevlileri kovalamaya başlamıştı. Her zaman rastlanan alışıldık bir görüntü değildi bu. Uğursuz bir işaret olarak yorumladıkları bu duruma kimse bir anlam veremiyor, sonrasında bunun daha alışılmadık, daha kötü olaylar doğurabileceğine ilişkin derin bir endişe duyuyorlardı. Sonunda kadın kısıtıldığı bir köşede, kolluk görevlilerinin açtığı ateş sonucu vurulup öldürüldü. Yaylın ateşinin bir süre havada asılı kalan kesif dumanı yere inip, etrafa iyice birikmiş olan kalabalığın gözleri önünde cesedin üzerinden kanlar içindeki burkası çıkarıldığında, burkanın içinde bir kadın değil, genç bir delikanlı olduğu görüldü. Çevrede birikenlere yanılmadıklarını, gözlerinden hiçbir şeyin kaçmadığını gösteren muzaffer ve kirli bir tebessümle baktılar. Ne zamandır aranmakta olan rejim karşıtı bir delikanlının*

kendine kadın süsü vererek bir burkanın altına saklandığı ve bu biçimde oradan oraya kaçtığı yolunda istihbarat alan kolluk görevlileri, sonunda onu bir çarşı köşesinde kıştırıp öldürmüş olmanın gururuyla rahat bir nefes almışlardı ve şimdi sevinçlerini çevrede biriken kalabalığın da paylaşmasını bekliyorlardı. Ahalinin çoğunluğu, bir insanın öldürülmesinden çok, bir burkanın altından bir erkeğin çıkmış olmasındaki oyun payıyla ilgiliydi. Meraklarını kurcalayan bu sıradışı durumdaki tiyatro havası çok daha ilginç gelmişti onlara. Akhbar, ilk kez gözlerinin önünde birinin öldürülüşüne tanık olurken, bu insanların çoğu savaş ve ceset görmüştü. Onlar için bir ölü, yalnızca bir ölüydü. Ama bu kez gösteri değişikti.” Akhbar’ın da şaşırıldığı ve onun hayat karşısındaki çaresizliğine bir anlamda ışık tutacak olan bu olayın anlatıldığı paragraf, savaşa ve ölüme dair cümlelerin sıralandığı, anlatının ritmini yükselten tümcelerden oluşmaktadır.

The Common Reader’deki “*Modern Roman*” başlıklı meşhur makalesinde, “*seziş inceliği*”ne sahip romancıların, “*şuur akımı*” üslupçularının takip edeceği yolu: “*Hayat, simetrik bir şekilde konmuş sahne ışıkları değildir.*” şeklindeki cümleyle belirten Bn. Woolf sözlerine şöyle devam eder: Hayat, insanı, şuurunun başlangıcından sonuna kadar çevreleyen, “*ışıklı bir hale, yarı şeffaf bir zarftır*”tır (Lass 2007: 12). Çador’un bir “*şuur akımı*” anlatısı olduğu açıktır. İnsanın yalnızca “*oldukları*”yla var olmadığı, daha çok “*olmadıkları*”yla varlık kazandığı gerçeğinden yola çıkılırsa, yaşamın kesin bir çizgi olmadığı, geçmiş-şimdiki ve gelecek zaman ekseninde sürekli gidip-gelen bir şuurun zikzaklarından oluştuğu kabul edilebilir. “*Hayat, simetrik bir şekilde konmuş sahne ışıkları değildir; ışıklı bir hale, yarı şeffaf bir zarftır*” diyen V. Woolf’un bu sözünün, Akhbar’ın Çador’daki hayatını ve nihayette Mungan’ın eserinde vermek istediği mesajında olduğu üzere tüm bir “*insan*” hayatını özetlediği söylenebilir.

4.4.1.6. Çador'da Zaman

*“bu kadar yüklü bir şimdiki zamanla
ne geçmiş ne gelecek yaşanabilir anlamlarıyla tasavvur edilebiliyor.
geçmiş ve geleceğin hülyalarına sahip olmayanların
yaşadığı yoksulluğa benzemeyen,
ama sonuçta gene de bir çeşit yoksulluk olan başka bir şeye yol açıyor bu;
görünüşte zenginlik sayılabilecek yığılmanın boğuntusundan kaynaklanan
bir yoksulluğa.
altında kalınca bir şimdiki zaman ne geçmiş taşıyabiliyor,
ne geleceğe uzanabiliyor.”*
(kâğıttan kaplanlar masalı, s.61)

Yazın yapıtının sunması amaçlanan dünya, bildik nesnelere dünyasının niteliklerinin yanı sıra, *olası, uyduru, kesin bilinmeyen* öğeleri de içerir. Sanat yapıtının dünyasının taşıyıcısı olan dilsel yapı, birbirine uyumlu düzeyleriyle okura, ilkin anlatılanları hem *nesnel*, hem de *düşünsel* yönden kavrama, sunulan durumları gerek *soyut* gerekse *somut* niteliklemlerle donatma olanağını sağlar. Okur, nesnelere durumları adlandırma görevi yüklenmiş bütün dilsel göstergelerin taşıdıkları tek tek anlamları, yapıtın sesbirimleri ile sözcükleri düzeyinde kavrar. Yapıtta çizilen bu nesnelere durumlar arasındaki yalın varoluşsal ilişkileri de anlambirimleri düzeyinde kurmaya tasarlamaya başlar. Tümcelerin bütün metnin bağlamı içindeki karşılıklı ilişkisinde beliren birbirine örülü görüşler ise, yapıtta tümce aşamasına değin hazır olarak sunulanlar ötesindeki anlamlara, amaçlara yöneltir okuru (Göktürk 2002: 33). Yazın yapıtının okura sunduğu bu *“olası dünyalar”*, belirsizliğin ve soyutluğun hâkim olduğu imgesel eserlerde kendini daha görünür kılmakta ve okur düş gücünün daha etkin olmasını sağlamaktadır. Bu tür eserlerde *kişiler, durum ve olaylar, zaman ve mekânlar* da *simgesellik ve belirsizlik* ekseninde oluşmakta, böylelikle eserde gerçeklikten çok *“kurmaca bir gerçeklik”* sezdirilmektedir.

Kahraman (2002), zaman kavramı etrafında nesne ve bilinç arasındaki ilişkiyle, Marx'ın savunduğu “*süreç*” olgusu üzerinde durmuş ve metinlerdeki zamanın insanın *nesne-bilinç* ikiliğinin karmaşasından ötürü kaybolduğunu belirtmiştir. Kahraman, zamanın, mekânın bir türevi gibi algılandığı modernist bilincin tutkusunun, bilincin nesneyle kurduğu ilişkiden kaynaklanmış olabileceğini söylemektedir. Nesnenin ya da bilincin “*önde*”liği sorusu modernizmin asıl gerçeğini ortaya çıkaran tek olgudur. Nesneyi bilincin önüne yerleştiren *Marx* ile onu neredeyse mutlaklaştırılmış bir dil bilincinin uzantısı olarak gören *Wittgenstein* arasındaki çelişki, aslında zaman kavramının ele alınışını da örtülü bir biçimde gündeme getirmektedir. Çünkü, her “*ön-art*” arasında bir zaman salınımı söz konusudur. Bu aşamada eğer dil nesneyi belirleyen bir mutlaksa, zaman elbette bilincin gerisine oturacaktır. Oysa, Marx'ın bu konudaki kestirimi son derecede seçiktir: Zaman bilincin önündedir ve bilinç ancak o gerçekliğin içinde yoğrulur. Marx, bu çıkışıyla aslında *süreç* kavramını gündeme getirmektedir. Yoğurmak, hangi yönden hangi yöne bir gerçeği taşırsa taşırsın, sonuçta bir süreç olgusudur. Süreç ise diyalektik anlayışın ilk adımını oluşturur. Oysa, yüzyılın ikinci yarısında ortaya koyulan hemen her modernist çıkış bu gerçeği ortadan kaldırmaya dönüktür. Diyalektiğin zamanla yaşadığı serüven unutulmuştur ve unutturulmak istenmektedir. *Rastlantısalın, anlık olanın* gündeme getirilmesi, öne çıkarılması boşuna değildir. Çünkü, belli bir idealizasyona ancak o saptamadan, ancak o öncülden sonra geçilebilecektir. Metnin gitgide *içe doğru derinleşen yapısı, sözcüğün tekilleşmesi, sistemin mutlaklaşması* da bu yoldan sağlanmıştır. Öyleyse zaman da bir büyük *unutuş uçurumuna* doğru yuvarlanmaktadır. Sanal gerçeğin başladığı noktada zaman da bir *kurmaca* sorununa dönebilecektir (s.183).

Çador anlatısındaki zaman kavramının *iç içe geçmiş, karmaşık, çoğu yerde hayali* olduğu söylenebilir. Bu anlamda Çador, mahalli olarak İslam Devrimi dönemini, evrensel olarak da tüm bir “*zaman*”ı içine alan bir eserdir denilebilir. Akhbar'ın “*arayış*”ını anlatması itibariyle kitaptaki zamanların şimdiki zamandan uzakta *geçmişe, geleceğe* ve bazen *sonsuz bir zamana* uzanması, anlatıdaki zamanların daha çok *simgesel* olarak kullanıldığını göstermektedir. Zamanın mekânla olan ilişkisini açıklayan postmodernistler, zamanın ve mekânın birbirine göre şekillendiğini ve böyle bir şekillenmenin de insanın bilincinde sürekli bir değişim içerisinde olan zaman ve mekânlarla gerçekleştiğini söylemektedirler. Zaman-mekân algısının insan

bilincinde “kendiliğinden” ve gerçeklikten bağımsız olarak geliştiğine bir örnek olabilecek, Çador’da Akhbar’ın kahvehanede yaşlı bir kahve masalcısıyla karşılaşması şöyle anlatılmaktadır:

“Yaşlı adam, bir süredir üzerinde sabitlenmiş olan Akhbar’ın ısrarlı bakışları karşısında, başını kaldırıp baktı, Akhbar’la göz göze geldi, bu kez her zaman yaptığı gibi gözlerini kaçırmadı. Bakışları bir şey söylemek isteyen, ama hiçbir kelimeye gönül indirmeyen insanlarınki gibi dolgunlaştı. Yalnızca gözleriyle değil, zamanla da konuşur gibi sessizliğin bütün gücüyle çekincesiz bir biçimde Akhbar’la uzun uzun baktıktan sonra, sırtını duvara dayadı. Akhbar, kendi sırtında adamın sırtını dayadığı duvarın serinliğini duydu. Yaşlı adamın sırtına, duvarın akik sarısı geçti ilkin, sonra zamanın nemiyle kabarmış pürüklü dokusu... Ardından adam yavaş yavaş duvara karıştı... Ağır ağır yerinden kalkar gibi yükselerek, ardındaki duvarda yokluğu asılı duran minyatürün içinde belirdi, oradaki figürler arasında yerini aldı. Herkesin gözünün önünde oldu bu. Kimse ses çıkarmadı. Eski usul hesaplanmış sağlam çizgileri, hoş kıvrımlı ve yumuşak meyilli ilginç motifleri vardı minyatürün. Ağacın yaprağına dokundu ilkin, sonra yerin çimenine, dans ediyormuş gibi duran genç kız figürünün üzerindeki giysinin geniş kesim kol yenini parmak uçlarıyla tutup hafifçe rüzgâra verdi; minyatürün yüzeyi dalgalandı, ürperdi. Kahvenin içini bir esinti kapladı.”

İnsanın, içinde bulunduğu mekândaki nesnelere, kendi bilinciyle ve başkalarıyla ilişkisinin başladığı yerde -ki aynı anda başlayan bir ilişkidir bu- gerçekliğin değişime uğraması kaçınılmazdır. Zaman-mekân arasındaki bu ilişkiler ağı, bireyde bir *belirsizlik* ve *güvensizlikle* kendini göstermekte ve D.Harvey’in tanımlamasıyla bir “zaman-mekân sıkışması” gerçekleşmektedir. Bu anlamda, Çador’daki zaman algısının Akhbar’ın mekânla kurduğu ilişkiyle birlikte ve bilincinin etkisi altında gerçekleştiği ve bunun bir “sıkışma” olduğu söylenebilir.

Kahraman (2002), zaman boyutunun gerçek anlamda parçalandığı ilk aşamanın gerçeğin *yüksekgerçekle* değiştirilmesi olduğunu söylemektedir. Bu durumda geçmişin, yani belleğin anlağa (intellect) izdüşürmesi neredeyse olanaksızlaşmaktadır. Anlak, böylelikle mutlaklaşmaktadır. İfadesini *köksüzlükte* bulan, *geçicilikle* yaşayan bir mutlaklaşmadır bu. Böylesi bir oluşumda ortaya yalnızca *göçebelik* değil, aynı zamanda *gövdesizlik* de çıkacaktır (s.186). Akhbar’ın Çador’daki hikâyesinin “arayış”

ekseninde geliştiği ve bu arayışın bir “geçmiş arayışı” olduğu düşünöldüğünde, belleksizliğin Akhbar’ın zaman ve mekânla olan ilişkisini bitirdiğini, her türlü yaşayışın yüksekgerçeklikte, sanrılarda, hayallerde gerçekleştiğini ve bunun da zamanın gerçekliğinden kopan Akhbar’ı bir “göçebelik”e ve “gövdesizliğe” ittiği söylenebilmektedir.

4.4.1.7. Çador’da Mekân

*“orada hepimiz
biraz su biraz balık
bir akvaryum iklimini
herkese suç gibi paylaştıran
o derin ortaklık*

*küçük balık
küçük balık
denizin nerede?
denizim yok
denizim yok
ararım her yerde”
(mürekkap balığı, s.48-50)*

Tek başlarına bildik anlamlı olan sözcükler ya da sözcük kümeleri, yazımsal birer gösterge olarak birbirleriyle bir ilişkiye sokuldukları an, ilk anda yadırgayacağımız türden, yeni bir *anlam gücüllüğü* doğar... İletiyi alımlama çabamızda, *tanıdık ile tanımadık, gerçek ile gerçekdışı, deneysel ile kurmaca, somut ile soyut* arasında yalpalıyoruz. İşte bu yalpalama, yazımsal iletinin temel özelliğiyle karşı karşıya getiriyor bizi (Göktürk 2002: 23-24). Bir edebiyat eserinin yazınsallığının, onun okurun zihninde ürettiği-üretebildiği “dünya”nın genişliği ölçüsünde olduğu kabul edilirse, yazımsal yapıtların simgeselliği ve kurmaca bir yapıda olmasının önemi daha kavranılır olacaktır. Edebiyat bir duyarlılık sanatıdır ve gücünü okurun duygu dünyasını ne derece harekete geçirdiği üzerinden alır. Göktürk (2002), sanatın dile getirmeyi amaçladığı gerçeğin, bilimsel doğrunun ölçütleriyle

değerlendirilemeyeceğini, bilimin, deneylerle, kesin hesaplarla kanıtlayarak yasalarını sunduğunu belirterek, bir roman ya da şiirin ise, birtakım olaylarla durumları, çoğunlukla sezdirme yoluyla, insan duyarlığına seslenerek verdiğini söyler (s.44). Var olan asıl gerçeklik, yazınsal yapıtlarda eserin kendi gerçekliğiyle yer değiştirmekte ve edebiyat yapıtlarındaki bu gerçeklik *simgeselliğini, kurmaca ve çağrışımsal yapısını* okurun *düş gücü* yardımıyla kendi gerçek dünyasından almaktadır.

Conrad, yazınsal eserlerdeki gerçekliğin insan yaşantısının yansıması olduğu hususunu roman konusunda değerlendirerek şunları söyler: “Gerçekte her romancı kendine bir dünya yaratmakla işe başlar, büyük ya da küçük, ama *dürüstçe inanabileceği bir dünya*. Bu dünya onun kendi tasarlayabileceğinden başka türlü olamaz: *bireysel*, biraz da *gizemli* kalmak bu dünyanın yazgısıdır. Ama *bu dünya okurların da yaşantısına, düşüncelerine, duyularına yabancı olmayan bir şeye benzemek zorundadır.*” (Göktürk 2002: 61). Çador’da anlatılan dünyanın, kullanılan imgesel dilin etkisiyle *çağrışımsal bir dünya* olduğu açıktır. Anlatıdaki tümce ve sözcüklerin belirsizliği, çokanlamlılıkla anlatı metnindeki *kişiler, ruh halleri, buldukları mekânlar* gibi metin parçalarını da böylece belirsizleştirmiştir.

Çador’daki mekân, tıpkı zaman gibi *imgeselliğin* hâkim olduğu bir yapıyla okura sunulmuştur. İran ve Afganistan gibi İslam devrimini görmüş bir coğrafyada geçtiği tahmin edilen eser; çölün, sığın, kumun, rüzgârın, tozun, yıkıntıların adeta cisimleştiği ve kahramanın ruhunu esir aldığı bir “iç” mekânı tasvir etmektedir. Romanın tamamına hakim olan “*labirent mekan*”la, kahramanın ruhu ile mekan arasında, toplum ile coğrafyanın havası arasında sıkı ilişkiler kurulmuş, “*arayış*” teminin etken olduğu anlatıda mekana simgesel değerlerin yüklenmesiyle çoğu yerde *hayali mekanlar* ortaya çıkmıştır.

Anlatıdaki mekânlar Akhbar’ın ruh dünyasıyla birleştiği noktada farklı bir boyut ve imgesel bir değer kazanır. *Avlu, bahçe, çarşı, bodrum, dağ, eşik, âlem, sokak, cennet, yurt, memleket, dünya, ev, kahve, mağara, araf, mezar* gibi çeşitli yer isimlerinin geçtiği Çador’da daha çok *gündüzün sığın, gece ise karanlığın hâkim olduğu bir “iç”* tasvir edilmiştir denilebilir. Eserde 240 defa kullanılan *iç* sözcüğü, bir anlamda anlatı metninin asıl geçtiği mekândır. Akhbar, geçmişini bulmak adına yürüdüğü sokaklarda ve umutsuz bir şekilde ayrıldığı evlerin kapılarında, bir yerden

sonra kendisine güç veren maneviyatın (umudun) olumluluğundan sıyrılıp, tamamen kendi içine kapanır, ve kendi kapısını dünyaya kilitler. “*Yurtsuzlaşan*” bir insan haline gelen Akhbar için özgürleşme ortamı olarak yalnızca kendi “*ben*”i, kendi “*varlık*”ı vardır artık, bu anlamda Çador’daki gerçek mekânın, baş kahramanın “*iç dünya*”sı olduğu söylenebilir.

Kahraman (2002) mekânın insan bilincinin etkisinde olduğunu ve sürekli dönüştürülebileceğini belirterek, kurmaca metinlerde okurun karşısına bir *yanılsama* şeklinde çıktığını-çıkabileceğini *mekan-modernizm* kavramları etrafında şöyle değerlendirir: “*Mekân*, modernizmde gerçeğin içinde üretildiği ve içinden algılandığı bir bağlamdır. Yalnızca *boşluğuyla* değil, daha çok *kavramsal* yapısıyla algılanır ve tanımlanır. Bu nedenle modernizm, mekânı hem bir *yoğru (plastik)* olarak benimseyip, *dönüştürülebilirliğinin* sürekli olarak altını çizer, hem de mekânın *tahrip edilebilecek* ve *hızla ortadan kaldırılabilir* bir kurmaca olduğunu bilir. Bu nedenle de modernizmin bir sistem kurma çabası içindeyken attığı ilk adımın daima mekâna dönük olması mutlaka izlenmesi gereken bir oluşumdur. Modernizmde bir gerçeklik ve somutluk aşaması olduğu kadar, mekân, bir *soyutlama aracıdır* ve ancak *bilinçle tanınabilecek/tanımlanabilecek bir olgudur*. Bilincin kesinkes mekân içinde üretileceğini, bilincin mekândan doğrudan etkileneceğini modernizm bir an dahi unutmaz. Aksine, bu gerçeğin altını sürekli olarak çizer. O nedenle de mekânı, bilincin kategorik bir disipline sokulması isteğinin uzantısı olacak biçimde kurar. Rastlantıya, matematiğin koşullandırıcılığı içinde son vermiş olan modernizm, ona mekân bağlamında da yer vermez. Bu, mekânın geriye dönüşlü olmasını istemeye engel değildir. Gerçi modernist mekan daima *ütopiktir* ama, geriye dönüşlülük de ihmal edilmez. Çünkü, geride bırakılmış gerçeğin vurgulanmasıyla geleceğin, hiç değilse şimdinin önemi ve ayrıcalığı da dile getirilmiş olur. Modernizm, mekânı zaman zaman bir *yanılsama (illusion)* olarak değerlendirebilir. Bu, aykırı ve şaşırtıcı bir şey değildir; çünkü, *gerçeğin eksikliğinin bir yansıması* olarak okunmalıdır. Kaldı ki, yanılsama hemen her zaman *kurmacanın* bir yan kapısıdır. Ayrıca, mekân müdahalelerinin modernizmde hiçbir zaman kurmacanın büyük ufku dışında kalmamış olması bu gerçeğin altını döne döne çizmektedir (s.177). Buradaki mekân tasviriyle Çador’da kullanılan mekanların aynı “*gerçeklik*”e sahip olduğu açıktır. Akhbar, varlığını bir anlamda var edecek olan geçmişine ulaşmanın zorluğunu -belki de imkânsızlığını- sezdiği noktada, “*gerçeğin eksikliğinin bir yansıması olarak*” sanrılara, hayallere,

rüyalara kapılmakta ve imkânsızı böylece gerçekleştirebilmektedir. Aşağıdaki paragraf Çador'daki *zaman-mekân sıkışmasına* bir örnektir ve Akhbar'ın babasıyla olan karşılaşmasını anlatmaktadır:

“Gece usulca odasının kapısı açıldı. Onu uyandırmamak için sessizce süzülerek girdi içeri babası. Altın rengi harmanisi vardı üzerinde. Yürürken dalgalanan harmaninin kumaşı çölde kum tepeleri gibi parlıyordu. Ses çıkarmamaya çalışarak ağır ve yumuşak hareketlerle davranıyordu. Akhbar, yekinip yatağından kalkmak istediye de, eliyle rahatını bozmamasını işaret etti ona. Sonra usulca kenarına ilişti yatağın. Taze çekilmiş kahve gibiydi gözleri. Elini şefkatle Akhbar'ın terli alnına koydu; aynı yumuşak hareketlerle terini sildi onun, saçlarını okşadı; bunun bir rüya olmadığını o zaman anladı. Akhbar'ın sık ve kalın saç telleri babasının parmaklarının arasından defalarca kayıp gitti. Avuçlarındaki tütün ve kehribar kokusunu aldı Akhbar. Mutlulukla gülümsedi. Babasının balrengi kehribar tesbihi ve üzerinde kanatlı aslan olan gümüş tütün tabakası ona kalmıştı. O da birini kaybetmiş, diğerini satmak zorunda kalmıştı. Şimdi onları geri isterse, ne yaparım, diye kaygılanıyordu. Babası, yüzünde kendi sevinciyle çoğalmış ilkbahar bahçelerinin genişliği ve sükûnetiyle ona bakıyordu. Sanki avuçları arasında kuvvetle sıkıldığı nar çatırdayarak yarılmış, taneleri yatağa dökülmüş gibi mutlulukla kamaşmıştı Akhbar.”

Kahraman (2002), mekânın *“Tanrı gibi sürekli olarak mevcudiyeti hissedilen fakat görülmeyen, sürekli gözetleyen”* bir varlık olduğunu belirterek, mekânın bilinçle şekillendiğini ve sanallaşmasıyla *“özgürleşme”* nin mümkün olmasından ötürü *“mutlak mekân”* kavramının ortadan kaybolduğunu anlatır. *“Modern için mekân, daha önceki temel değerlendirmelerden çok farklı değildir. Mekân, modernite içinde bir iktidar aracıdır. Özünde bir hiyerarşi barındırmakta ve bir iktidarı dışa vurmaktadır. Kuşkusuz, örneğin Lefebvre'in büyük çabası, hepsi bir yana sadece açık mekân, kapalı mekân tanımları bile modernist bilincin bu konudaki duyarlılığını göstermek açısından önemlidir. Ayrıca modernite mekânı sadece bu kadarla da sınırlı tutmamıştır. Mekân, her şeyden önce modernite için bir kimlik üretme alanıdır. Bu nedenle merkezi planlamaya dayalı bütün girişimler, büyük projeler, ilk adımı merkeze açılan, bir merkezde odaklaşan mekânlar tasarlayarak, onları uygulayarak başlamıştır. Modernitenin mekânla kurduğu en sorunlu ilişkiyi saptayıp çözümleyen Foucault'dur. Foucault birkaç yapıtında birden bu konuya değinir. Bazılarında doğrudan,*

bazılarındaysa dolaylı biçimde ele alır mekân olgusunu. Çok tanınmış yapıtı *Disiplin ve Ceza*'da Benthamcı '*panopticon*' kavramının üstünde durur. Buna göre cezalandırma sistemi 18. yüzyıldan başlayarak önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Daha önceki dönemlerde ceza toplum tarafından izlenen, gözlemlenebilen bir olgudur. Oysa daha sonra ceza '*gizlenen*', cezalının kapalı, toplumun gözünden uzak bir yerde, sadece devlet otoritesinin gözetimi altında çektiği bir şeye dönüşmüştür. Fakat bu süreçte devlet artık bir gözleyen haline gelmiştir. Bentham'ın geliştirdiği, otoriteyi merkeze alan ve her şeyi onun görebileceği şekilde örgütlemeyi öngören tasarım, Foucault'ya göre modernitenin mekândan anladığıdır. Mekân, modernitede otoritenin mutlaklaşması, Tanrı gibi sürekli olarak mevcudiyeti hissedilen fakat görülmeyen, sürekli gözetleyendir. (...) Bu durumda mekânın gerçekliği, onun kurmaca boyutu da yavaş yavaş yitmeye başlamıştır. Bundan böyle mekân ancak bir *sanal evrendir*. Öylelikle mutlak mekân olgusu ortadan kalkmakta, toplumsal mekân o güne değin tanımlandığından çok daha farklı bir içerik kazanmaktadır. Çünkü, artık bir doğallıktan söz açılabilirdi kadar bir de doğal ötesi mekândan söz açılabilme olanağı ortaya çıkmıştır” (s.181-184).

Açık ve kapalı mekânların birbiri içine girdiği Çador'daki mekân tasvirlerinin Akhbar'ın kendi hikâyesiyle şekillendiği açıktır. Baş kahramanın ruh haliyle *labirentleşen mekânlar*, böylece Akhbar'ın, -geçmişini- arayışına yön vermek adına bir anlamda kaçtığı dünyanın bir *sığınağı* olmuştur. Yersizyurtsuzlaşan Akhbar, kendi varlığını yurt edinerek "*mutlak mekân*"ın kendi üzerindeki egemenliğini ve sınırını kaldırmış, "*anılar kendi mekânlarında soluk alırlar*" dizesinde olduğu gibi varlığını duyumsayabildiği kendi "*iç*"indeki hayata yönelmiştir.

4.4.1.8. Çador'da Dil ve Üslup

*“çocukken yeni tanıdığım insanlara dilsiz numarası yapmayı severdim.
foyam ortaya çıkana kadar başarıyla sürdürürdüm bu oyunu.
dilsiz olmak hoşuma giderdi. dilsizliğin yoksunluğunu canlandırırđım,
sahip olduğum dilin içten içe sevincini yaşayarak...
taklit ettiğim dilsizliğe güç ve enerji katardı bu sevinç.”*
(şairin romanı, s.225)

Dil insanın, içinde var olduğu dünyayı bulgulama, anlama, betimleme aracıdır (Göktürk 2002: 175). İnsan varlığının *dil ve konuşma* ile anlam kazandığı, göstergelerin *ses ve sözle* bireylerin yaşamında var olabildiği bilinmektedir. Dil, toplumsal hayatta iletişimi sağlayan temel etmen olmasından ötürü, iletişim sürecinde kullanılan, betimlenen ve bir anlam yüklenen sözcüklerle insan, bireylerle olan ilişkisinde *“sözcüklerden yeni bir dünya”* kurmaktadır. “Böylece sözcükler, bir kavram alanını kaplayan bir *‘dilsel alan’* oluşturmakta, bir dünya görüşünü dile getirmektedirler. Bu dünya görüşünün ortaya çıkarılmasına yardımcı olmaktadırlar” (Guiraud, 1999: 91).

Kendiliğinden düşünmez, bulgulamaz, yaratmaz söz. İnsanoğlu, hem devinir sözle, sürekli kendisini, çevresini bulgular, adlandırır, hem de bütün bir varlık serüveninde vardığı aşamalar sözde kalsın istemez; eriştiği her yeni noktada, bir kez daha fırlatır kendini, *sözün ötesine*. İnsan sözü, söz insanı kurar bu sonsuz süreçte (Göktürk 2002: 7). Göktürk’ün de belirttiği üzere insanın sözle ve kelimelerle ilişkisi varlığının tanımlanması ve anlam kazanması noktasında ona yol gösterir. Sözün sanatı olan edebiyat, bu anlamda insana *daha anlamlı bir dünya* sunmayı amaçlamaktadır. Bu dünyanın karmaşık ve çoğul anlamlandırmaya açık olması da insana özgürce *“kendi dünyasını yaratma”* olanağı tanımaktadır.

“*Bilimsel bir doğru, nesnel olmayı amaçlar.*’ Bu nedenle bilimsel bir metinde her sözcüğün kesin, belli nesnel bir anlam karşılığı vardır. Bilimsel bir metnin dil kullanımı ile bildirisi çakışır. Her sözcük belli bir anlama gelir, ötesi yoktur. Oysa yazınsal dil, anlam olanakları yönünden sınır tanımayan bir dildir” (Göktürk 2002: 143). Yazınsal dilin sınır tanımazlığı, dilin değiştirilip dönüştürülebilirliğinden ve göstergelerin her bir okurun kendi öznel yaşantısında anlam bulmasından kaynaklanmakta, bu da “*yazın*”ın okur için “*yaşam ufkunun genişletilmesi*” hususundaki önemini göstermektedir.

Çoğul okumaya olanak sağlayan bir anlatı olan Çador’un en temel özelliğinin *dili ve üslubu* olduğu söylenebilir. Yazarın kullandığı kelimelerin özenle seçilmiş olması, bu kelimelerin cümlelere ve paragraflara bir *ağ* gibi dokunması anlatının dili üzerinde durulmasının da temel sebebidir. Lass (2007), bizim için, romancının, fotoğraf makinesi -gözlerini nasıl kullandığının pek önemi yoktur, demektedir, yeter ki, bizim gözlerimiz önüne *hem muhtemel, hem devamlı olan bir dünya* getirebilsin. Stendhal, Balzac’a mektubunda şöyle demektedir: “*Ben sadece bir tek kural görüyorum; berrak olmak. Eğer berrak olamazsam, bütün dünyam parça parça olur,*” (s.19). 106 sayfalık bir eser olan Çador’un bu kadar az sözcükle bu denli geniş bir dünya sunabilmesi, Mungan’ın *berrak olmak* konusundaki yazınsal tavrının da bir göstergesidir. Günlük dilde kullanılan en sade sözcükleri güçlü imge ve metaforlarla en uzak anlamlara taşıyan Mungan’ın Çador’u, Stendhal’ın Balzac’a mektubunda yazdığı “*Eğer berrak olamazsam, bütün dünyam parça parça olur*” cümlesinde olduğu üzere *bütünlüğünü* ve adeta birbirine nakşedilmiş gibi duran cümlelerdeki ağır sıklığı dilinin “*berrak*”lığından almaktadır denilebilir.

Yazar çok geniş bir durumu ve bu durumun çok sayıdaki nedenini çok az sayıdaki sözcük aracılığıyla anlatarak okuyucusunu öykü içindeki *sezdiri ve sezdirimler*den yola çıkarak ve çıkarımlarda bulunmaya yönlendirme yöntemini seçebilmektedir. Diğer deyişle, yazar çok *ekonomik bir dil* kullanmaktadır. Bu tür dil kullanımları aracılığıyla da karmaşık bir kısa öykünün başkişisinin yaşamında geçirdiği kimi aşamaları, gelişmeleri ve hatta yozlaşmaları rahatlıkla anlatabilmektedir. Friedman kısa öyküde *ekonomi, seçim, canlılık ve orantı* kavramlarının önemini şöyle vurgulamaktadır. Ona göre ekonomi çok az sözcükle çok şeyler anlatabilme becerisidir. Ekonomi, yazarın sözcük seçimi ve detaylar arasından *en etkili, en etkin,*

en canlı, en renkli ve en çarpıcı olanlarını seçebilme yetisini vurgular (Erden, 2010: 41). Mungan'ın dilindeki sadelik, Friedman'ın *ekonomi, seçim, canlılık ve orantı* kavramlarına yüklediği anlamlarda olduğu üzere *açık ve anlaşılır olana çok şey yükleme* çabasının bir tezahürüdür. Sadeliğin ve berraklığın "*ekonomi*" kavramında olduğu gibi "*az sözcükle çok şeyler anlatabilme*" yetisine sahip olabilmesi Mungan'ın Çador anlatısındaki gibi çağrışımsal ağın güçlü olmasından ileri gelmektedir denilebilir.

Yazınsal yapıtlardaki sözcüklerin anlam olanaklarının iki boyutta şekillendiğini belirten Roman İngarden, *yazarın olduğu gibi sunduğu anlam dizgeleri ve okurun algılayışına bıraktığı anlam dizgelerinden* söz etmektedir. İngarden, yazın yapıtının kendisinde de, hem sanat metninin kendi yapısını hem de kavranışındaki okur yaşantısını izlemeye temel olacak *dört ana düzey* saptamaktadır: *dilsel sesler düzeyi* (sözcükleri oluşturan sesbirimler, tümceleri, deyişi ilgilendiren bütün ses akışı), *anlambirimler düzeyi* (tümce anlamları, bütün dilsel ses dizilerinin anlamları), *birbirine örülü görüşler düzeyi* (yapıtta dile getirilen dünyayı görünür kılan bütün göstergeler, yönlendirmeler), *yapıtın dile getirdiği dünya düzeyi* (tümcelerin içeriğiyle göz önüne serilen nesnelere tümü). Sesbirimler sözcükler bağ sözcükleri, sözcükler tümceleri, tümceler anlam kümelerini oluşturmaktadır. Roman İngarden doğal dildeki sözcüklere başlıca iki işlev yüklemektedir: *gerçek nesnelere belirlenmesi, düşünsel nesnelere belirlenmesi*. Gerçek nesnelere varlıklarının her yönüyle saptanmış olduklarından, kuşatıcı bir biçimde belirlenip kavranabilirler. Düşünsel nesnelere ise, kendilerine özgü soyut varlık biçimleriyle ancak düşünsel olarak kurulabilir, tasarlanabilirler. Nesnelere özgü niteliksel, biçimsel, varoluşsal içerikle ilgili birçok durum, düşüncede kurularak kavranabilecek anlamlardır (Göktürk 2002: 32). Göstergelerin gösterilen üzerindeki egemenliğinin okur karşısına geçene kadar sürdüğü söylenebilir. İngarden'ın da belirttiği üzere *gerçek ve düşünsel nesnelere*, göstergelerin anlamlama düzeyini belirlemede ve düşünsel nesnelere algılanması için belli bir çaba sarf edilmesi gerekmektedir. Göstergelerin bir "*nesne*" olarak mevcudiyetleri onların "*gerçeklik*"lerini, mevcudiyetin ardındaki daha büyük bir görünürlük sağlayan "*düşünsellikleri*" de *yüksekgerçeklik* boyutundaki varlıklarını belirtmektedir. Bu anlamda yazınsal yapıtlardaki simgeselliğin ve çoğul okuma olanaklarının, okura bırakılan "*düşünsel alan*"la ilgili olduğu ve "*nesnelere özgü niteliksel, biçimsel, varoluşsal içeriğin*" belli bir zihinsel çabayla kavranabileceği açıktır.

Tahsin Yücel, Akşit Göktürk'ün *Sözün Ötesi* kitabındaki *Önsöz*'ünde, Göktürk'ün geliştirilmiş en çağdaş görüşleri paylaştığını belirterek, yazın yapıtının gerçek dünyayla karıştırılmaması gereken *"ikincil bir dünya"* olduğunu belirttiğini söylemektedir. Bu dünyanın, gerçek dünyadan bağımsız bir biçimde, *"kendine özgü bir devingenlikle"* işlediğini, biçiminin ve içeriğinin *"sunduğu dünya dışında varolmadığını"* kesinlerken, yazınsal söylem üzerinde oyalanmanın sözün berisinde kalmak olmadığını esinlediğini anlatmaktadır. "Öte yandan bu saptamanın gereği olarak, *'bu dünyayla ilgili bilgilerimizin taşıyıcısı doğal dilin tanıdığımız gereçleri üstüne temellenmekle birlikte'*, yazınsal söylem, öğelerinin birbirleriyle kurduğu özgül ilişkiler sonucu, başka türden bir söylemdir. Bu başka türden, bu değişik söylemin özelliğiye, *'gerçekte söylediklerinin ötesine yönelik'* olmasıdır. Öyleyse, hiç değilse en iyi örneklerinde, yazınsal söylem varlığının temelini oluşturan sözü aşma yolunda bir çaba olarak tanımlanabileceğine göre, belki de sözün ötesine ulaşmanın, sözün ötesinde buluşmanın en etkin yollarını yazınsal söylemin işleyişinde bulabiliriz" (Göktürk 2002: 10). Yazınsal yapıtların gerçek dünyadan bağımsız olmadan var olan *"ikincil bir dünya"* olduğunu belirten Göktürk, eserlerdeki söylemin okuru sözün ötesine, söylenenin ardındakine ulaştırabileceğini, böylece bu *"ikincil dünya"*'nın kendi gerçeğinin kavranabileceğini belirtir. Wittgenstein, *"Kuşkusuz bir dile getirilemeyen vardır; o kendini gösterir; işte gizem budur. Gizem, dünyanın nasıl olduğu değil, ama dünyanın varolması olgusudur"* (Hadot 2009: 25) demektedir. Yazınsal eserlerdeki bu *gizem*, anlatısal metinlerin aslını oluşturarak okurun *"ikincil dünya"*'yı kavramasındaki yol haritasını göstermektedir. Eserlerde, yazarın bilinçli çabasıyla oluşturulan *simgesellik*, Wittgenstein'in dile getirdiği yazınsal olanın *"gizem"*ini oluşturmakta ve anlatılanın ötesindeki *"anlatılmayan"*ı belirtmektedir.

Hadot (2009), Wittgenstein'in anlamın sürekli olarak dönüştüğünü belirten *"dil oyunları"* ifadesini göstergelerin adlandırılmasıyla değil anlamlandırılmasıyla ortaya çıkan şey olduğunu belirterek şöyle söyler: "Birdenbire, Wittgenstein'in, bana tartışılmaz gibi görünen ve engin sonuçları olan, şu ana düşüncesini keşfettim: dilin biricik görevi nesnelere adlandırmak ya da göstermek veya düşünceleri tercüme etmek değildir ve bir cümleyi anlama edimi, genelde bir müzikal temayı anlamak dediğimiz şeye sanıldığından çok daha yakındır. Kesinlikle, demek ki dil değil, ama Wittgenstein'in dediği gibi, daima belirli bir etkinliğin, somut bir durumun ya da bir

yaşam biçiminin perspektifine oturtulan ‘*dil oyunları*’ vardır” (s.11). Göstergelerin daima bir gösterene ve gösterilene sahip olduğu kabul edilirse burada Wittgenstein’in gösterilenin sürekli bir değişim içerisinde olduğunu savunduğu söylenebilir. Anlam, okurun metin karşısındaki *bilinç etkinliği*dir ve bu göstergelerin sürekli bir yer değişiminden ötürü anlamın da aynı şekilde değişebilirliğini göstermektedir. Bu bakımdan “*dil oyunları*”, bir anlamda metin içi sözcüklerinin farklı anlamlara gelme olasılıkları ölçüsünde genişlemekte ve güçlenmektedir.

Sanat yapıtı, varoluş gerçeğinin gündelik dil-algı düzeni içinde gözden kaçan, kör kalınan yönlerini, çarpıcı bir bakış yoğunluğuyla dile getirir. Sözcükleri, alışılmış anlam nesnelere dışında, yeni gösterge-gösterilen ilişkisine sokar, dili kalıplaşmış algılarımızın tekdüzeliğinden kurtararak ona yeni bir kan sağlar (Göktürk 2002: 102). Yapıtların bireye sağladığı bu “*yeni kan*”, göstergelerin insan yaşamındaki “*gösterilen*” çeşitliliğinin yoğunluğuyla doğru orantılıdır. Yazın yapıtlarını meydana getiren yazarlar, kendi yaşam felsefelerinin bir nesnesi olan eserlerinde sözcüklere ve tümcelere bir anlam yüklemekte ve okurdan -kimi zaman gizlenen- bu anlamı bulmasını istemektedirler. Göstergelerin okurun düşüncüsüyle birleştiği noktada söz ve algılamamanın sürekli bir *kopma* ve *kayma* içerisinde olduğu ve bunun da Wittgenstein’in belirttiği “*dil oyunu*” çerçevesinde algılanabilecek “*her durumda yeni bir anlam*” ortaya koyan bir yapıda geliştiği söylenebilir.

Virginia Woolf, çağdaş yazarın ilgisinin “*büyük bir olasılıkla, ruhbilimin kuytularına*” yöneldiğini belirtmekte ve sanatçı bakışının değişik olması zorunluluğunu şöyle dile getirmektedir: “*Yaşam, karşılıklı sıralanmış bir dizi sokak lambası değildir; ışıklı bir ayla, bilinci bir uçtan bir uca saran yarı-saydam bir örtüdür*” (Göktürk 2002: 78). Yazarların kendi gerçek yaşantılarının yansımalarıyla oluşturdukları “*kurmaca*” yapıtlar, yaşamın bu çoğu zaman “*seçilemeyen*” yanıyla sis perdesinin ardındakini okura sezdirmeyi amaçlar. Heidegger’in: “*Dil, varlığın evidir*” (Göktürk 2002: 175) ve Buffon’un : “*Üslup insandır*” (Lass 2007: 21) sözleri, bu anlamda yapıtın içindeki yazarın varlığına dikkat çekmekte ve her ne kadar yapıttaki anlatılmayanın “*okura bırakılan yapıt*” olduğu belirtilse de yapıtın “*yazarın anlattığı*”ndan bağımsız düşünülmemeyeceğini hatırlatmaktadır. Tolstoy: “Bir kimse, kalemi mürekkep hokkasına batırıldığı zaman, kendi vücudundan bir parçasını hokkada bırakmadıkça yazmamalıdır,” (Lass 2007: 21) demektedir. Okura yakın olabilmek ve

elbette yapıtların başarılı olabilmeleri yazarların göstergelere yükledikleri “*düşünsel ve duyusal*” yanın ağırlığıyla doğru orantılıdır denilebilir. Hadot (2009), M. Brice Parain’ın *Dilin Doğası ve İşlevleri Üstüne Araştırmalar* adlı eserinde Wittgenstein’in Hegelci düşünce üzerinde durduğu şu örneği verir: “Açım. Söyleyen benim: açım, ama duyulan ben değilim. Sözümün bu iki anı arasında ortadan kayboldum. Bunu söze döker dökmez, benden geriye sadece aç olan adam kaldı ve bu adam herkese aittir, çünkü sözcükler herkese aittir. Ben artık sadece söylemimim, o andaki tanımımım, fiili belirleyenimimim. Bununla beraber, anonimimin düzeyine girdim; yani evrenselin yoluna” (s.85). Yapıtların okura ulaştığı noktada evrenselleştiği ve buradaki örnekte de belirtildiği üzere “*açlığın*” artık okuyan kişiye ait bir duyum olduğu, Heidegger ve Buffon’un belirttiği “*dil*” ve “*üslup*”un da okurun kendi varlığında şekillendiği söylenebilir. Böylece gerçek olanın düşünsel ve duyumsal bir boyut kazandığı ve aslında göstergelerin “*gösterilen*”i sürekli kendi dışına sürdüğü, sonsuz bir kavşakta bir araya geldikleri ve gösterenlerin bu sürekli bir biçimde birbirinin yerini alma durumunun çoğul okumaya olanak tanıyan metinleri meydana getirdiği belirtilebilir.

Henry Miller, sözcüklerin yazınsal işlevi konusunda şöyle demektedir: “*Sözcüklere, ne denli usta bir kimsece örülmüş olurlarsa olsunlar, inanmam: Ben dile inanırım, sözcüklerin ötesinde olana, sözcüklerin ancak yetersiz bir yanılısama olarak verebilecekleri şeye. Sözcükler, bilginlerin, kökenbilimcilerin, filologların kafası dışında hiçbir zaman kendi başlarına var olmazlar.*” Sözcüklerin bilinen anlamlarıyla gelen şey, yetersiz bir yanılısamadır ancak, yazınsal ileti, tek tek sözcüklerin ötesinde olandır. Peki, yazınsal metin iletisi, deneylerimizden tanıdığımız bir anlam nesnesine bağlanamıyorsa, nasıl kavranabilir? Burada, her yazınsal metnin, kendi iletisinin göndergesini, en küçüğünden en büyüğüne dek bütün dilsel öğelerinin, ortak metniçi işlevleriyle oluşturduğunu bir kez daha belirtmek zorundayız. Bir şiir metnini düşünelim. Böyle bir metinde, seslerin, sözcüklerin, koşuğun, uyağın, ses ya da anlam yinlemelerinin, dizelerin, dörtlüklerin, bütün bölümlenimin, gerek anlamsal, gerekse dizimsel etkileri, ortak bir işlevle, bizi amaçlanan estetik göndergeye doğru götürmez mi? Yazınsal nitelikteki düzyazı metinler için de bu durum hiç kuşkusuz aynıdır. Okur metin içi düzeneklerin bu işlevlerini izleyerek anlam göndergesini adım adım kurma çabasında büsbütün yalnız ya da başıboş değildir. Gene Sartre’ın dediği gibi “hiç kuşkusuz yazar ona yol gösterir, (yazarın) koyduğu işaret kazıklarının arası boştur, bu boşlukları doldurmak gerekir, onların ötesine geçmek gerekir” (Göktürk 2002: 22-26).

Yazınsal eserleri meydana getirirken yazarların okuyucuya temel olan yolu gösterdiği, Sartre’ın “*işaret kazıklarının arası boştur*” deyiminde olduğu üzere her okurun metin karşısında bu anlamda yolunu kendi seçtiği söylenebilir. Okur, yazarın anlattıklarından yola çıkarak anlatılmayanın izini sürer ve böylece Wittgenstein’in “*gizem*” dediği yapıtın dile gelmeyen bölümünü tamamlar. Bu anlamda Çador, çokanlamlı bir metin olma özelliğiyle Mungan’ın az sözle çok şey anlattığı ve “*dile getirilmeyen*”i okurun duyuş ve düşünüşüne bıraktığı anlatısıdır. Postmodern bir yapıt olan Çador, okurunu bu çoğul okumaya olanak veren yapısıyla bir *anamlama oyunu* ile başbaşa bırakır. Nietzsche’nin “*ne tin, ne akıl, ne düşünme, ne bilinç, ne ruh, ne isteme, ne de hakikat vardır; bütün bunlar kullanışsız kurgulardır*” sözündeki gibi, Çador karşısındaki okurun her türlü gerçeklikten soyutlanarak kendi kurgusal gerçekliğini yaratacağı ve bu yaratımın özgürlüğünde Mungan’ın bilinçli bir şekilde bıraktığı “*işaret kazıklarının arasındaki boşluk*”u doldurmaya çabalayacağı söylenebilir.

Göktürk (2002), okurun yazarca bırakılan boşluğu ve “*yazılmamış olan*”ı yazma görevinde olduğunu ve bu bakımdan “*yapıtın ortak yazarı*” olarak kabul edildiğini belirtir. Yazınsal söylemi her şeyin bir çırpıda, kendiliğinden çözümlendiği bir alan olarak tanımlamak yanlış olduğunu söyleyen Göktürk, yazınsal söylemin “*kendine özgü bir devingenlikle*” işleyen dünyasının, sözsel bir veri olarak, kendi kendine yeten bir dünya olmadığını, varlık ve bütünlük kazanması için yazılmış olması yetmediğini, ancak *okunduğu zaman ve gereğince okunduğu ölçüde bir varlığa, bir bütünlüğe kavuştuğunu* anlatır. “Kısacası, okuduğumuz yazın yapıtının ‘*gözlemlenen dural bir nesne*’ olmaktan çıkarak ‘*konuşan bir özne*’ olabilmesi için okurun araya girmesi gerekir. Ama yazın yapıtının okura gereksinimi, yalnızca okunmadığı sürece gerçek varlığa kavuşamamasından değil, aynı zamanda ‘*bitmemiş*’ niteliğinden kaynaklanır. Daha önce de belirtildiği gibi, adına yaraşır her yazın yapıtının kendine özgü bir dünya oluşturduğu doğrudur, ama bu dünyayı tümüyle ‘*dile dökülmüş*’ olarak değil, kesintili bir biçimde, belirli öğeleriyle verir, örneğin çok ayrıntılı kişi ya da nesne betimlemelerinde belirtilmemiş özellikler belirtilmiş özelliklerden daha fazladır genellikle, belirtilenlerin de örneğin fazlasıyla berisinde kaldığı bilinir. Ancak, hem dilin, hem yazınsal söylemin işleyişinin sonucu olarak, verilmiş öğeler gibi verilmemiş öğeler de bir ölçüde yazın yapıtının oluşturucu öğeleri arasında sayılabilir. Şu var ki, verilmemiş, yani söylenmemiş öğelerin varlığı nedeniyle, yazınsal söylemin öznesinin, yani yazarın; tüm sözü, dolayısıyla son sözü söylemediği düşünülebilir. Söylemez de.

Yansıtmak istediği gerçeği olduğu gibi, tümüyle yansıtabilseydi, söyleminin eksiksiz öznesi olurdu, ama söz konusu gerçeğin kimi yönlerini belirtirken, kimi yönleri konusunda yalnızca birtakım ‘*ipuçları*’ vermekle yetinir, yetinmek zorunda kalır. Böylece, ister istemez, yansıtılmak istenen dünyanın belirginleşmesinde okurun usuna ve ‘düşgücüne büyük bir pay bırakır. Okur ancak bu etkin düşgücü ile metnin *yazılmamış kesimini* bilincinde bütünler, görünür kılınanın ardındaki *o bir anlık gerçek* parıltısını da kafasında canlandırabilir. Bu noktada önemli olan yalnız yazarın anlattığı ile gösterdiği değil, okur düşgücünün bu anlatılanla gösterilenden çıkardığıdır.’ Daha açık ve daha güçlü bir deyişle, okur, söylenenden söylenmeyeni de çıkararak, yapıtın gerçekte neden söz ettiğini, neye ve nereye yöneldiğini, ‘*kendi kafasında yazmak zorundadır.*’ Bunun sonucu olarak, yazın yapıtının okuru, onun ‘*ortak yazarı*’ niteliğini kazanır (s.11). Yapıtta doldurulması gereken boşluklar bırakan yazarlar, bir anlamda okurun metni yazma işlemine katılmalarını sağlamaktadır. Okurun tamamlamasına bırakılmış “*açık metinler*”, yapıtın bitmediğini göstermesi bakımından postmodernistlerin metin karşısındaki görüşlerini desteklemektedir. Hiçbir metnin bitmiş olmadığını savunan postmodernler, okurun kendi duyuş ve düşünüşüyle şekillenecek olan bu tür “*yazılabilir metinler*”in de, okurdan okura, hatta bir okumadan başka bir okumaya farklılaşacağını ve böylece her seferinde tamamlanmayan metnin birbirinden farklı okumalarla tamamlanacağını savunmaktadırlar. Böylece anlamın açık olmadığı, farklı ve özgün yorumlamaların merkezindeki metinler, okurlarının birikimleriyle tamamlanmaktadırlar.

Çokanlamlılığın hâkim olduğu açık yapıtlar, Wittgenstein’in sözünü ettiği “*dil oyunları*” hususunda okura geniş bir alan sunmaktadır. Mungan’ın Çador anlatısı da *simgeselliğin* yoğun olması sebebiyle *açık bir yapıttır* ve farklı okumalara fırsat veren dil oyunları bakımından zengindir. “Yazın yapıtlarını meydana getiren yazarlar, konuyu, belli bir ileti açısından işleyip yazıya dönüştürürken, *sözcükler evrenine* uzanırlar. İletiyi yansıtmak, okurla en doğru ve en kestirme iletişimi kurabilmek için sözcükleri seçer ve sıralarlar. *Tümce düzeni, sözcüklerin soyut ve somutluğu, sıfatlar, adlar, eylemlerin kullanımı, karşılaştırmalar, eğretilmeler, mecazlar, simgeleştirmeler, kişileştirme* gibi dilsel yapılandırmalar yoluyla metinlerini oluştururlar.” Bu anlamda Çador’daki imgesel anlatım, metnin bütünlüğünün sağlam olduğunun bir göstergesidir denilebilir. Yalın bir dille kaleme alınan eser, uzun cümlelerin, yoğun paragrafların, kimi zaman diyalogların bulunduğu “*anlamın*

sıkıştırıldığı” bir anlatı kitabı konumundadır. Açık bir yapıt olan Çador, diğer açık yapıtlar gibi “*kapalı bir dil*”e sahip ve bir çok sözcüğün *metafor* olarak kullanıldığı bir çağrışımlar kitabıdır. Çador’da titizlikle seçilen sözcüklerle oluşturulmuş dil dizgesinin yanında kahramanının anılarına uzanmasıyla *geriye dönüşler*, *yılan- toz- araba- burka- meczup* gibi motiflerle leitmotivler, bir “*arayış*” teması üzerine kurulması dolayısıyla *iç çözümleme*, *bilinç akımı* gibi teknik unsurlar da anlatıdaki “*kapalı dil*”i destekleyen-tamamlayan hususlardır.

Falih Rıfkı Atay biçemden söz ederken: “*Bizim idadının edebiyat kitabında üslûp üç türlü idi: Üslûb-u sade, üslûb-u müzeyyen(süslü), üslûb-u âli... Sadesi belli: Ben senden vazgeçmem. Müzeyyeni: Gül bülbülsüz, bülbül nağmesiz olur, gönlüm sensiz olmaz. Âlisine gelince: Zemin çâk, âsuman çâk çâk olsa, tûfan içinden tekne-i Nuh belirip, onu bırakıp da yalnız gel dese gitmez. Biz üslûp diye üçünü bilirdik.*” Demektedir (Özdemir 2002: 28). Ahmet Hâşim ise nesrin açık, şiir dilinin kapalı olduğunu belirtmek için : “ (*...*) *şiirin kaynağı, idrak belgeleri dışında sırlar ve bilinmezliklerin geceleri içine gömülmüş yalnız aydınlık suların ışıkları, vakitli vakitsiz gözle görülen şeylere yansıyan kutsal ve isimsiz kaynaktır*” demektedir (Çetin 2011: 113). Bu anlamda Murathan Mungan’ın, eserini “*şair*” kimliği ile kaleme aldığı söylenebilir. *Özgün, yeni, kendine özgü ve zor anlaşılabilir mecazlarla* ördüğü metin, derin anlamların gizli olduğu bir yapıda olduğundan okuyucunun ondan kolayca yararlanmasına imkân vermez. Mungan eserinin açılınması için okuyucusundan *emek, bilgi, kültür, zevk, birikim, dikkat ve heyecan* istemektedir. Çador’un dili karşısında okura düşen, çağrışım alanlarını olduğunca genişleterek, anlatının *müphem, bulanık, sıkı imgelerle örülü alanına* girebilmektir.

4.5. ÇADOR’UN SÖZCÜK ANLAMBİLİMSEL DEĞERLENDİRMESİ

*“insan önce vardı, sonra dil geldi,
bu nedenle dil gelmeden önceki kendimizin varlığını hissediyor,
ama hatırlamıyoruz.”*
(şairin romanı, s.165)

Benveniste: *“Dil her şeyden önce bir sınıflandırma, nesnelere ve nesnelere arası ilişkiler yaratmadır”* der (Bayrav, 1999: 19). Dilin bir bütün içindeki parça ilişkisine dayalı olması ve anlamını bu tek tek parçaların anlam bağlamından alması, kuşkusuz dilbilimci ve dil araştırmacılarını anlamı incelerken parça ilişkisini gözlemlemek gerektiği sonucuna götürmektedir. Dilin küçük birimleri olarak *ses, kelime, gösterge* gibi farklı parçalardan söz edilmekte ve dilin bu birimlerin ilişki toplamına eşit olduğu kabul edilmektedir.

Pierre Guiraud (1999): *“Sözcüklerin anlamları yoktur, kullanımları vardır”* (s.34) demektedir. Yazınsal metinler karşısındaki dilbilimci-yazın araştırmacısı için bu cümle, metin karşısındaki *okur tutumu* adına önem arz etmektedir. Guiraud’ın bu sözü, tek tek sözcüklerin kendilerine has anlamlarıyla *“ileti”* olarak dinleyici ve okuyucuya bir şey ifade edemeyeceği, anlamın ve iletinin *göstergeler arası ilişkiden* doğduğu olarak algılanabilmektedir.

Metinler, göstergeler arası ilişkiyle belli bir anlam yoğunluğuna sahip iletisi olan yazılı belgelerdir. Bu yazınsal yapıtlar, belli bir anlam ve biçim bağıyla oluşturulan, her kelime, her cümle ve her paragrafın bütün içerisinde bir konuma sahip olduğu bir *sistem*dir ve bu sistem içerisinde parçalar bütünü oluşturmak noktasında en önemli birimlerdir. Bu metnin küçük birimleri olarak kabul edilebilecek kelimeler, anlam ve çağrışım özellikleriyle bağlam için vazgeçilmez birer unsur olmaktadır.

Bu çalışmasında da derin ve yüzey yapı incelenirken *parça-bütün ilişkisi* esas alınmış ve anlama giden yolda biçimin önemi vurgulanarak araştırma bu seyrinde ilerlemiştir. R. Jakobson, yazın biliminin konusunun yazın değil, *yazınsallık* olması gerektiğini; bir başka deyişle, yazın biliminin belli bir *yapıtı yazınsal yapan şeyi* araştırması gerektiğini (Rifat, 2009: 83) belirtmektedir. Çador'un sözcük anlambilim değerlendirmesi yapılırken Jakobson'un bu cümleyle ifade ettiği gibi, tek tek kelimeler üzerinde teorik bir çalışmayla değil, kelimelerin metin bağlamındaki anlama olan katkısına dikkat çekilerek, daha çok *çokanlamlılık, benzetme, imge, tasarım ve duygu değeri* gibi bağlam noktasına vurgu yapan bir sözcük-anlam değerlendirmesi sunulmuştur.

4.5.1. Çador'da Kullanılan Sözcüklerin Sıklığı Üzerine

*“hayatı çok fazla duyuyorum etimde. sürekli canım yanıyor.
susunca, sustuğumda dünya batıyor bana.
ancak sözcüklerin tılsımıyla ayakta durabiliyorum.”*
(kağıttan kaplanlar masalı, s.62)

Yazınsal anlatıda bir olay bir kez veya birçok kez anlatılabilir. Sıklık “*anlatıdaki kurgusal olayların yeniden dile getirilme sayısı*”dır. Bu yinelemeler, bir geriye dönüşü ya da bir ileriye sıçramayı işaret ederek metni daha okunur, daha gerçeğimsi kılabilen bir işlev üstlenirler. Sözcüklerin, jest ve mimiklerin tekrarlarıyla da bir anlama vurgu yapılabilir. Ya da anlam kapalı, karmaşık bir hale getirilebilir. Yves Reuter’ı izleyerek üç tür sıklıktan söz edilebilir: Sıklık konusunda “*üç büyük olasılıktan söz edilebilir. Birinci olasılık, bir kez geçeni bir kez dile getirmekten ibaret*” olan “*tekil biçim*”dir. Bu anlatı biçimi “*bir eşitliği ortaya koyar*”. İkinci olasılık “*yinelemeli biçim*”dir. “*Bu biçimde metin, kurguda bir kez geçeni birçok kez anlatır. Bu teknik 18.yüzyıldaki mektup romanlarda farklı ruhsal durumları, el çabukluklarını ve etkilerini göstermek için*” kullanılır. “*Faulkner’in Ses ve Öfke’sindeki gibi nesnelere ‘gerçeklik’ini göreceleştiren çağdaş romanda*” da bu teknik kullanılır. Bunun yanında Yeni Roman “*gerçeklik etkisini anlaşılabilir duruma getiren bu yöntemde oldukça isteklidir*”. Son olasılık “*birçok kez yineleme biçimi*”dir. Bu biçim “*birçok kez geçeni bir kez anlatmaktan ibarettir*” (Uçan, 2008: 162).

Yazınsal metinlerin muhtevası üzerine yapılan araştırmalarda kelimelerin ve kavramların metin içerisindeki varlığının ve bağlam ilişkilerinin tespiti önem taşır. *Sıklık incelemesi* de, yapıtlardaki kelimelerin varlığı veya yokluğu üzerine araştırmacıya *metnin iletisi* konusunda söz hakkı tanımakta ve çoğu zaman metnin bütünü adına önemli bulgular sunmaktadır. Sıklığın belirlenmesi, kelime ve kavramların varlığından ve sayılarından öteye gitmeyi hedeflemekte ve yazınsal yapıtın mesajı-iletisi hakkında okura-araştırmacıya güçlü ipuçları sunmaktadır. Sıklıkla birlikte kavramların birbiri ile ilişkisi ve anlamlandırılması somutluk kazanmakta ve kelimelerin kendi değerlerinden metin için toplam bir değer oluşmaktadır.

Anlamın yoğun olduğu, güçlü bir simgesellikle kaleme alındığından ötürü kimi zaman bulanıklaştığı Çador anlatısında da kelime sıklıkları incelenmiş ve metnin anlam dokusuna uygun bir sonuçla karşılaşılmıştır. ador'da, kullanılan somut sözcüklerin metin bağlamı içerisinde *soyutlaştığı*, kelimelerin *imgesel* anlatımdan ötürü *okanlamlılık* zelliği kazandığı, yoğun bir *duygu değer*i ile okura sunulduğu söylenebilir. Toplam kelime sayısı 16.310 olan Çador'da, birbirinden farklı toplam kelime sayısı ise 2.174'tür. Görüleceği üzere toplam kelime sayısının farklı kelime sayısına oranı 7.50'dir ve bu sayı her farklı kelimenin yaklaşık 7.50 defa tekrar edildiği anlamına gelmektedir. Sıklığın, yazın yapıtlarındaki "*dilde ekonomi*" konusuyla birlikte daha *yoğun bir anlatım* yarattığı hususunu belirten dilbilimcilerin görüşleri hatırlanacak olursa, yukarıdaki oranın çokanlamlılıkla beraber Çador'daki anlatım zenginliğine çok Şey kattığı söylenebilir.

J. E. Pierce tarafından yapılan bir çalışmada konuşulan ve yazılan Türkçede en çok kullanılan yirmi sözcük belirlenmiştir. Konuşulan Türkçede ilk beş sıra *demek, bir, bu, o, ben* biçiminde, yazılan Türkçede ise *bir, bu, olmak, etmek, ve* biçimindedir. Yapılan araştırmalar bir dilde en çok başvurulan ögelerin *yapı kelimeleri* adı verilen ögeler olduğunu ortaya koymaktadır. Bunlar belirtme ögeleri, tanımlık zamir, son çekim edatı, bağlaç ve yardımcı fiildir (Aydın, 2007: 100-101).

Türkçe'de, konuşulan ve yazılan dildeki kelime sıklık araştırmasındaki sözcükler Çador'da da sık kullanılmış, bununla birlikte yazınsal yapıtın derin yapısıyla ilgili sözcüklerin varlığı da bu araştırmadaki sıklık incelemesinde dikkat çekmiştir. ador'da en sık kullanılan sözcüklerden bazıları şunlardır: *bir 617, bu 258, ol- 419, et- 84, ve*

154, *de-da* 188, *çok* 78, *daha* 87, *gibi* 180, *göz* 106, *her* 98, *iç* 116, *kadın* 110, *kendi* 178, *o* 264, *şey* 119, *yer* 111, *yüz* 109, *zaman* 122, *akhbar* 183. Bu oranlara bakılacak olursa, Çador'da en sık kullanılan sözcüklerin dil araştırmalarında ortaya çıkan sonuçla da paralel olduğu gözlenebilir.

Çador'u meydana getiren sözcükler, metnin imgesel dokusunu oluşturan ağ içerisine titizlikle dokunmuştur. Nitekim Çador'un kelime sıklığı sonuçları göz önünde bulundurulduğunda (bkz. Ek 2), anlatı metninin izleğine kadar gidebilen bir yorumlama yapılabilmektedir. Örneğin metin içerisinde kullanılan “göz” (106 defa), “bakmak” (97 defa), “yüz” (109 yüz), “görmek” (152 defa) ve “ses” (71 defa) gibi sözcükler, Çador'daki *sessizliğe* vurgu yapmakta ve kahramanın arayışının bir “görmek” meselesi olduğuna dikkat çekmektedir. “Ara” sözcüğünün 51 kez kullanılması, Akhbar'ın yolculuğunun bir “araf” içerisinde ilerlediği; “şey” sözcüğünün 119 kez tekrarı metindeki ana unsurlardan biri olan “belirsizlik”i sembolize ettiği; “iç” ve iç’le ilgili sözcüklerin 173 kez kullanılması Çador'un bir “iç yapıt” olduğu gerçeğiyle ruhsal çözümlenelerin yoğun olarak kullanıldığı bir eser olduğu; yine 26 kez kullanılan “ben”e karşılık “kendi” sözcüğünün 178 kez tekrarı, “kendi” kelimesinin “ben”den daha “gerçek bir ben”i göstermesi bakımından anlatı kitabındaki *benlik ve kimlik arayışı*na dikkat çeken önemli bir ayrıntı olduğu gibi çıkarsamalar yapılabilmektedir.

Çokanlamlılığın, çağrışımın, imgenin, tasarımların yoğun olarak kullanıldığı bir eser olması dolayısıyla Çador'daki sözcükler arası *bağlam* kuvvetlidir ve bu da eserdeki her bir sözcüğün yanındaki sözcükle, geçtiği cümle ile birlikte var olabileceği hususunu göstermektedir. Sözcüklerin anlamlarının değil kullanımlarının var olduğu düşünüldüğünde, Çador'daki kelimelerin kullanım alanlarıyla anlam bulduğu söylenebilir. Bu bakımdan sözcük anlambilim değerlendirmesi yapılırken daha çok metnin “gösterilmeyen” kısmına önem verilmiş; *imge*, *bağdaştırma* ve *metafor* gibi derin yapıyı veren sözcüklerin bağlam içindeki anlatım olanakları üzerinde durulmuş; *çokanlamlılık*, *benzetme*, *aktarma*, *imge* ve *alışılmamış bağdaştırmaların* araştırıldığı çalışmalar örnekleriyle sunulmuştur.

4.5.2. Çador'da Benzetme

“boş zaman: içi görünen saatler
 bakışın yenik düştüğü an
 bir dolgu malzemesi sessizlik
 sessizliği dengede tutan boşluğa
 birkaç küçük ayrıntı yerleştirilmiş:
 boş alan
 bekleyiş, sessizlik, karşılaşma ve son
 her şey baştan sona alınır.”
 (oyunlar intiharlar şarkılar, s.28-29)

Uçan (2008), yazınsal metinlerdeki *duygusal uyanışı* açıklarken kelimelerin öneminden söz ederek şöyle der: “Gerilim ve yayılım ekseninde, başka bir deyişle bir iç veya dış uyarıcının bulunduğu ekseninde, olası öznenin bir duyarlılığı harekete geçer. Bu etapta öznenin parkurunda, bir tür niceliksel ve ritmik değişme görülür: *çarpıntı veya durgunlaşma, sıkıntı veya doluluk, askıya alma veya hızlandırma*. Bu etap, özellikle ritmik ve görünümsel biçimler şeklindeki gerilim göstergelerinin ortaya konduğu etaptır. Mustafa Kutlu'nun *Beyhude Ömrüm* adlı öyküsündeki özneyi harekete geçiren bir *'ıslak kaya'*dir: Nicelik boyutunda, uzamsal düzeyde, enginlik ve açılım ekseninde bir dış gerilim oluşturur” (s.149).

Çador anlatısı, dilinin kapalılığını sağlayan türlü alışılmamış dil kullanımlarının bulunduğu *simgesel bir anlatı* kitabıdır ve bu anlamda Uçan'ın sözünü ettiği *“duygusal uyanış”* konusunda zengin bir veriye sahiptir. Simgeselliği sağlağan, duygusal uyanışa zemin hazırlayan; dili zenginleştiren, onu canlı ve estetik kılan anlatım olaylarından biri de *benzetme*'dir. Çador'da, 180 defa kullanılan benzetmenin en önemli unsurlarından *“gibi”* edatıyla kurulan benzetmeler önemli bir yer tutar. Anlatıda anlamı ve anlatımı farklı boyutlara taşıyan benzetme örneklerinden birkaçı şöyledir:

“Okuma yazma bilmem, ama harfleri tanırım, harflerimi tanıdığım için gördüğüm yazıyı anlarım. İnsan yüzleri benim için yazı gibidir.”

“Az sonra, yolun kenarında topraktan tüten bir sanrı gibi bir adam bitiveriyor.”

“Hac, yolculuktu. Akhbar, kendi haccından dönmüş gibiydi. Çaldığı kapının tokmağı, sokağın boğuk sessizliğinde bütün kapılarda toklamış gibi yankıdı.”

“Burkasının içinde inine çekilmiş gibi duran kadın sessizliğini koruyarak, anlamaya, kapıya geleni tanımaya çalışıyordu.”

“Kelimeler ağızından soğumuş küller gibi dökülüyordu.”

“Yüzüne kapanan kapının önünde şaşkın kalakalmıştı. O uzaklardayken sanki hiçbir şey değişmemiş, kendisini orada beklilyormuş gibi geliyordu ona.”

“Bunca yıl ve yol, bir kum fırtınasında gökyüzünde açılıveren bir hortumun boşluğuna karışıp yutulmuş gibiydi.”

“Yüzü yeni tüylenmiş olmakla birlikte, gözleri çok şey görmüş geçirmiş yaşlı adamlar gibi bakıyordu. Bakışlarında en ufak bir tazelik yoktu. Bu yeniyetme delikanlının yeğeni olabileceği düşüncesi, ilkin çabuk parlayan bir alev gibi yokladıysa da içini, yarı karanlıkta bile fark edilen hali Akhbar'a yanılmış olduğunu söylüyordu.”

“Sır gibi kapalı duvarlar ardındaki evin bir iç hayatı olduğunu düşündüren bu kadifeçiçekleri, yıldızçiçekleri, komaçiçekleri, katmerli güller, ıtır ve sardunyalari görmek Akhbar'ın içine iyi geldi.”

“Daha çok kış akşamlarının isli karanlığına benzeyen, insanı soluksuz ve ümitsiz bırakan bu kapalı ve boğuntulu akşamda, kımıldayan varlığıyla her yerde hissedilen bilinmez bir canlı gibi gövdelenmişti karanlık. Akşamdan bağımsız somut bir varlık gibi orada duruyor, her iç çekişinde sanki tarih öncesine kadar uzanan geniş bir soluk alıyordu.”

“Çıplak yara gibi acıdı içi.”

“Rüzgâr yalnızca serinlik değil, şifa gibi düşler, hayaller dağıtırdı döşeklerinde uyuyan gündüz yorgunlarına.”

“Taze çekilmiş kahve gibiydi gözleri.”

“Yıldız baskılı eski zaman minyatürlerindeki selvi ağaçları kadar narin, aylandız dalı gibi incecik bu kızın kişiliğinden taşan güç, kararlılığındaki enerji göz korkutucuydu.”

“Sanki avuçları arasında kuvvetle sıkıldığı nar çatırdayarak yarılmış, taneleri yatağa dökülmüş gibi mutlulukla kamaşmıştı Akhbar.”

“Hayatlar, hikâyeler gibi insan denince akla gelen bir şey...”

“İnsan yüzlerini iyice hayaletle çeviren çiğ ışığın göz yoran beyaz aydınlığında kendi yüzüne bir başkasıymış gibi uzun uzun baktı; bu bir ihtiyaçmış gibi baktı.”

“Gürültüsü içten içe sürse de, şehir kurumuş bir nehir yatağı gibi çoraklaşmıştı; hiçbir hayatın elinden tutmuyor, hiçbir hayatı ısıtmıyordu.”

“Onların en olmadık yerde ve zamanda birdenbire ortaya çıkivermesi, şehirdeki sinsi havayı pekiştiriyor; sizi her an pusuda bekleyen, her hareketinizi denetleyen ve hiçbir zaman başedemeyeceğiniz bir gücün varlığına işaret ederek sadece görünürdeki değil görünmezdeki iktidarını da güçlendiriyordu, iktidar da Allah gibi görülmeyen, ama varlığı her yerde hissedilen bir şeydi. Öyle olmalıydı.”

“Koca şehir bir hapishane avlusu gibiydi.”

“Kendi uğultusunda kör olmamış bakışların, hala taze bakıyor dünyaya, içinin çıplağını yankıarken bakışları kör olmuş yüzlerce insan var sokaklarda hayaletler gibi dolaşan. Birbirlerinin yüzlerinde kaybolmuşlar.”

“Yoklukları, boyası yenilenmemiş duvarlarda zamanın lekesi gibi duruyor, hayatlarından sökülüp alman bütün resimleri birden hatırlatıyordu.”

“Gövdelerinin hiçbir kıvrımı, karanlık bir in gibi içinde barındıkları o kumaş tepelerini aşır insana, onların kadın olduklarına dair bir şey söylemiyordu.”

“Birdenbire yükselen güneşle öğle sıcağı şehrin üzerine kalın tozanlı bir serap gibi çöktü.”

“Sokaktaki tek tük kadınlar kendilerini sokaklardan hemen silinmesi gereken lekeler gibi hissediyor olmalı ki, geçtikleri yerlerde çabuk adımlarla hızlı hızlı yürüyor, havanın boşluğuna kendilerinden bir iz bırakmamaya çalışıyor, varlıkları bir görüntüye, görüntüleri bir ağırlığa dönüşsün istemiyorlardı.”

“Konuşurken sesi vatan şiiri okuyan mektep çocukları gibi titriyordu.”

“Gövdesi zamanın içinde zonkluyordu sanki. Kendi gibi boşlukta asılı kalmış rüyaları hiçbir ülkeyi yurt tutmuyordu.”

“Bütün geçmişi, kadınların tıpkı burkaları altında görünmezliğe çekilmesi gibi, bir görünmezliğe çekilmişti.”

“İç avlunun sokağa bakan duvarı tamamen çöktüğü için, evin, iç odalarına varana dek bütün mahremi karnı yarılmış bir insan gibi sokağa saçılmıştı.”

“Pervazları sökülmüş pencerelerinden ev, bu haliyle gözleri oyulmuş ölümler gibi bakıyordu Akhbar'a.”

“Yerde sıkı örgülü yayvan hasırların, içleri tok tutulmuş sert minderlerin üstünde oturanlar, kerevetlere çıkıp bağdaş kuranlar, ağaca tünemiş şahinler gibi arkalıksız küçük iskemlelerin üzerine çıkıp tüneyenler vardı.”

“Bir süredir gövdesini, kapanına kısıldığı bir burka gibi hissetmeye başlamıştı, içinden çıkamadığı bir burka.”

“Buradaki kadınlarsa, bedensiz kalmış ruhlar gibi saklandıkları karanlık örtünün altında dünyayı azaltmış, yoksullaştırmış, boşaltmışlardı.”

“Bir kadının yüzündeki gülümseyişi unutmak, güneşin buruşması gibi bir şeydi. Yaz sıcaklığı gibi varlığını duyuran ama kendi görülmeyen bir güneş; bu güneşle yaşamak, bu güneşin kendisi yokmuş ama sıcaklığı varmış gibi yaşamak...”

“Gün günden boşalan imgelemindeki bütün sevdiği, özlediği yüzler, boş bir kovuk gibi zamanda asılı kalmışlardı.”

“Dilsizlik, aslında insanın kendi teni gibi çıplaktı; onu kelimelerle giydirmek istemiyordu. İnsan, kelimeler olmadan kendine yetebilmeliydi.”

“Varlığım bir toz bulutu, daha sert bir rüzgarda tozanlarına ayrışarak dağılıp gidecek bir toz bulutu. Benim kalıbımda bir boşluk bu. Sıcaklığın, şehrin ve çölün ortasında zamansızmış gibi duran bir boşluk.”

“Serin bir in, kuytu bir mağara gibi onu güven içinde saklayabilirdi burka.”

“Kanatlanmakta olan alıcı bir kuş gibi görkemle iki yana açılan burkanın içine süzülürdü Akhbar. Yabancı bir çadırın içine girer gibi çekingen adımlarla süzüldü.”

4.5.3. Çador'da Aktarma

*“bir rüzgârın içinden geçer gibi
çölde kaybolmuş bir şiirin kederiyle”*

(başkalarının gecesi, s. 61)

Aktarmalar, dilin temel niteliklerinden biri olan ve çokanlamlılığı doğurarak anlamı zenginleştiren dil olaylarından biridir. Alışılmamış dil dizgelerine örnek olabilecek bu tür dil yapıları Çador anlatısında da geniş bir yer bulmuş ve orijinal bir üslup meydana getirmiştir. Anlatı metninde *arayışın, belirsizliğin, çölün ve sığın* egemen olduğu bir anlatış özelliği bulunduğundan, iklimi ve anlatı atmosferini daha zengin kılan -çoğu zaman- doğadan insana ve nesnelere yapılan aktarmalar dikkat çekmektedir. Çador'daki aktarma örneklerinden birkaç tanesi şöyledir:

“Birbirine umutsuzca benzeyen uzaktaki çıplak dağlar, birbirinden renksiz alçak tepeler, rüzgârın birbirine yakın boyda yığıldığı dalgalı kum tepeleri ve bugüne kadar gördüğü her yeri aynı kayıtsızlıkla kavuran tozlu güneşe karşın, ülkesine yaklaştığını, sınıra pek az kaldığını duyumsuyor Akhbar; bunu yolun tanıdık işaretlerinden değil, kalbinin, anısı kendinden bile uzaklaşmış kuytu derinliklerinden biliyor.”

“Arkası açık, yolculuklarda yara almış boyası farklı renklerle yamanmış, lastikleri iri dişli, yüksek, eski bir arabaydı bu.”

“Sıcak her ikisini de uyuşturmuş. Bir süredir hiç konuşmuyor, yolun, sığın, bir yaklaşıp bir uzaklaştıkları başuçlarındaki çölün sesini dinliyorlar.”

“Çöl açıklarından esen acı sıcak, ısırıcı rüzgârdan korunmak için sınımsız kapadıkları camlara yapışmış kumların beneklediği görüntü, nereden geçtikleri ya da nereye gittikleri konusunda bir şey söylemiyor Akhbar'a.”

“Elleriyle oğuşturarak sanki yüzünü tazeliyor.”

“Bunca zaman konuşmaya çekindikleri her şey yüzlerinde tortulaşarak kıraç suskunluklara, yalçın yalnızlıklara yol açmıştı. Çöl kadar boş, sarp kadar çetin, kum kadar dağınık ifadeler, yüzleri birbirine karıştırmış, birbirine benzemenin silikliğinde herkesi tanınmaz etmişti.”

“Akhbar, dönmenin yorgunluğunu duyuyor birdenbire.”

“Bir süre sonra kendi gözden kaybolan yılanın ardında bıraktığı yol, sağ tarafta, küçük çalılıkların başladığı küçücük bir tepenin eteklerinde son buldu; arkasında içini boşalttığı gömleğini bırakmış, çalılıkların orda yeni bir gömlek zamanına kadar kaybolmuştu.”

“Çocukken, hırsız adımlarıyla damdan dama atlayarak vardıkları, kubbesindeki cam gözlerden gizlice içeriyi gözetledikleri çarşı hamamının yanından geçerken, burnuna külhanda yakılan dört köşe dut kütüklerinin zamandan kopup gelen kokusu çarpıyor sanki.”

“Bazen tarih tozlarını birkaç yilda süpürür.”

“Kapılar suskun ya da sağır, sokaklar kuşkulu ve güvensizdi. Her zaman huzur bulduğu camii avluları bile kasvetli bir umutsuzlukla karşılamışlardı onu.”

“Çöl kadar boş, sarp kadar çetin, kum kadar dağınık ifadeler, yüzleri birbirine karıştırmış, birbirine benzemenin silikliğinde herkesi tanınmaz etmişti.”

“Dükkânın içinde ağır adımlarla dolaşan Akhbar, kokusunu tanıdığı bitkileri yüzünde belli belirsiz bir gülümsemeye içinden sayıyordu: Kişniş, çiviotu, hodan, baldırıkara, selamotu, sinameki, tarçın, civanperçemi, ebeotu, yalancı safran, karahindiba, meyankökü, yabani sedefotu, ebegümece, tarhun, dereotu, haşhaş tohumu.”

“Ab lasının kocasının çalıştığı kubb eli arşı bile insanın kanını kaynatan, adımlarını hızlandıran civiltısından, birbirleriyle konuşur gibi inip kalkan neşeli eki, tokmak seslerinden yoksundu; dalğınlığa benzeyen kalın bir uğultuyla homurdanıyordu yalnızca.”

“Oğullarının ölümünün aralarında yarattığı suçlu hava ikisine de ağır geliyor, ikisine de hiçbir şey için taze bir başlangıç duygusu vermiyordu.”

“Kilim tezgâhlarının, topuk döven kunduracı örslerinin tok ve tartımlı seslerinin arasından geçerek şehrin büyük meydanına açılan bedesten çıkışına vardığında, beyaz eşya ve elektronik aletler satan dükkânların floresan lambalarının çiğ ışıklarıyla aydınlatılmış vitrin camlarının birinde kendine baktı.”

“arşılar dilsizdi, dükkânlar boş gözlerle bakıyordu şimdi kendilerini tanımaz olmuş bu genç adama.”

“şehir ruhunu teslim etmişti.”

“İçi kilitlendi.”

“Döndükleri köylerinde sevgilisini nasıl bir hayatın beklediğini artık hayal bile etmeye hakkı olmadığını, yıkılan evlerinin enkazından hiçliğe bakar gibi bakan boşalmış pencerelerin ölü gözleri az önce öğretmişti ona.”

“Duvarlara vuran ürkek gölgelerine bakarak varlıklarına inanmak.”

“Ne de olsa dünyaya gördüklerimizin sorumluluğuyla bakıyorduk. Her bakış dünyaya gördüklerini bir biçimde iade etmekt e aynı zamanda. Bir süredir dünyayla göz göze gelmekten çekinen Akhbar'ın gözleri yanıyordu.”

“evrede birikenlere yanılmadıklarını, gözlerinden hiçbir şeyin kaçmadığını gösteren muzaffer ve kirli bir tebessümle baktılar.”

“Acı çöl rüzgârının savurduğu kum tepelerinin sarı tanelerle beneklediği çölün göğünde yol gibi birbirine bağlanan binlerce metre kumaşın capcanlı renkleri uçuşarak döne döne şekiller çiziyordu.”

“Daha körpe bir ruhun o zamanki çağrışımlarından şimdiki yolculuğu için medet umuyordu.”

“Zaman zaman güçsüz ışıkların parça parça aydınlattığı harap evler, toprağın yüzüne vuran iskeletlerin göz oyuklarından bakar gibi bakıyorlar geceye; sokaklar iskelet kemikleri gibi tuzlaşmış, dağılmış, ufalanmış...”

“Karanlığı, hiç sabahı olmayacakmış gibi kendinden emin uzun bir gecenin içinden geçiyorlar.”

“İndiği şehirde güneşin ışığını arkasına almış alçak damlı evlerin arasından, iki yanına birbirine yaslanmış bitişik evlerin uzun duvarlar ördüğü dar sokaklardan geçerek küçük bir meydana vardığında, avlulardan sokaklara taşan çocuk sesleriyle, sokak satıcılarının sesleri birbirine karışıyor, kül rengi sokağın görünüşündeki tekinsiz havayı yumuşatarak, görülenleri hayata benzetiyor, dünyayı gündelik kılıyordu.”

4.5.4. Çador'da Çokanlamlılık

*“sisin defteri
silgisi sisin
sisin gözleri
uçuculuğa yumar kendini
dağılır, görünen yüzü
görünmeyenlerin*

*dağılmadan önce, dağıldıktan sonra
uçurumuna inen sisin derinliği
silinmez görünmez
kuşkunun var oluşun
sisteki tedirginliği
beyaz yoğunluk
uçurumun yontusu
tekin olmayan
uykunun gecenin dilin
ne çok şey sise borçludur yeniliğini”
(başkalarının gecesi, s.48)*

Doğal diller boyutunda kimi durumlarda bildirişimi aksatacak bir özellik taşıyan, gündelik konuşmalarda bile değişik yorumlamalara yol açan ve konuşan kişilerin stratejileri gereği “söylediğinin dışında bir şeyler söyleyen” dilsel yapı, yazımsal metinler boyutunda, *birinci dil (doğal dil)* aşamasından *ikinci dil (yazımsal dil)* aşamasına üretici dönüşümlerle geçer. Bu *üretici dönüşümler* de, gerek *söylem*, gerekse *anlatı* boyutunda bir çokanlamlılığın kurulmasına yol açar. Söz konusu bu üretici dönüşümler, bir metnin yazımsallığını belirleyebilecek en önemli özelliktir (Rifat, 2009: 94).

Çokanlamlılık, yazınsal metinlerin yazınsal olmasını sağlayan önemli dil olaylarından biridir. Derinliği güçlü olan yapıtlarda, yapıtların derinliğini güçlendiren ve imgeselliği ön plana çıkaran, göstergelerin anlamlarını farklı boyutlara taşıyarak okura *yorumlama* ve bu *soyut olanı somutlaştırma* alanı sunar. Metnin iki yazarı olduğunu kabul eden dilbilimcilere göre, metnin birinci yazarı metni yazan kişi, ikincisi ise okurdur. Çokanlamlılık özelliği gösteren metinlerde, okurdan okura farklılık gösterecek olan *anlam*; böylece yazınsal yapıtı bir “*açık yapıt*” konumuna getirmekte ve dilbilimcilerin belirttiği üzere bu da “*üretici okur*” ve “*üretici metin*” ikilisini doğurmaktadır.

Edebiyatın amacı, kuşkusuz bilgi vermek değil var olanı sanatsal şekilde okuyuculara yansıtmaktır. Bu yansıtmanın sanatsal olabilmesi de, dilin değiştirilip dönüştürülmesi, anlamın kapalı olması ile yakından ilişkilidir. Araştırma konusu olan Çador anlatısında da sözcüklerin çağrışım alanlarının genişliğiyle doğan anlam kapalılığı, metni “*üretici*” kılmakta ve Rifat’ın da belirttiği üzere bu özelliği yazınsallığının en önemli göstergesi olmaktadır.

Kelimelerin sıklıkları, çokanlamlılığı doğuran önemli etmenlerden biridir. Sık kullanılan sözcükler çağrışım alanlarının çekirdeği konumundaki *temel anlama* eklenen çeşitli *yan anlamlarla* anlam alanlarını genişleterek farklı alımlamalara olanak tanır duruma gelmektedirler. Çador’da da sık kullanılan sözcükler incelendiği zaman, sıklığın anlam alanını genişleten bir yapı olduğu görünür olmaktadır. Bağlamın imgesel bir anlatı olması dolayısıyla güçlü olduğu Çador’da birbiri ile anlam bakımından ilişkili sözcüklerin yoğunluğu (*çöl-rüzgar-sıcak-arayış-dağ vb.*), anlamın karşıtıktan doğduğu gerçeğiyle karşıt anlamlı olarak değerlendirilecek sözcüklerin (*belli-belirsiz; karanlık-aydınlık; gitmek-gelmek, dönmek; var-yok vb.*) çokluğu ve elbette çeşitli kullanımlarla çokanlamlı duruma gelmiş sözcükler dikkat çekmektedir.

Anlatı kahramanı Akhbar’ın arayış yolculuğunu anlatan Çador; *arayışın, belirsizliğin, iklim koşullarının insan yaşayışına yansımalarının* sözcükler bazında görünür kılındığı bir eser konumundadır. Sözcüklere bakıldığında; *dönmek* sözcüğünün 60 defa kullanılması, 41 defa *hatırlamak* kelimesinin kullanılması gibi sıklıklar kuşkusuz metin bağlamı adına önemli verilerdir. Akhbar’ın ailesine kavuşmak için

çıkıldığı yolculukta geçmişin silinmesiyle kendi varlığını da bir anlamda yitirdiğinin anlatıldığı anlatıda, örneğin; *aile (20 defa)*, *abla (26 defa)*, *çocuk ve çocukluk (52 defa)*, *sevgili (32 defa)*, *kız kardeş (16 defa)*, *kardeş (33 defa)*, *anne (49 defa)*, *baba (23 defa)* ve *ev'in (57 defa)* kullanım sıklıkları, kahramanın *arayışını* kelimeler bazında somutlaştırmakta ve yapıt içerisinde de bu sözcüklere farklı anlam olanakları sunmaktadır. Yine aynı şekilde *acı (17)*, *akşam (20)*, *değil (58)*, *duvar (35)*, *gece (27)*, *eski (43)*, *hiç ve hiçbir (86)*, *kaybolmak (33)*, *sınır (25)*, *ölmek (72)* gibi sözcükler metnin *olumsuz duygu durumunu* pekiştirmekte; *dünya (48)*, *her (98)*, *insan (65)*, *varlık (34)*, *hayat (68)*, *zaman (122)* gibi sözcükler anlatı metninin “herkes”e açılan anlamının bir göstergesi olarak algılanabilmekte; *kapı (64)*, *yol ve yolculuk (69)* sözcüklerinin sıklıklarının da *arayış* temini desteklediği söylenebilmektedir.

Çador’da kullanılan, çokanlamlılığa örnek gösterilebilecek “göz” ve “el” sözcüklerinin farklı kullanımları şöyledir:

“Akhbar’ın niye geldiğini anlamış gibi o bir şey söylemeden kalın bir defter çıkardı yanındaki ahşap dolabın gözünden.”

“Bu yüzden onların telaşlarında yalnızca gündüzün sıcağından kaçmak değil, aynı zamanda bir an önce gözden kaybolmak gayreti seziliyordu.”

“Bu toprağın nemiyle Akhbar’ın gözyaşları kardeş değil mi?”

“Serinlikle birlikte sokaklarda sayıları artan kadınlara bakarak onlardan birinin annesi, diğerinin kız kardeşi olabileceğini umarak, gelip geçenleri fazladan bir dikkatle, alıcı gözle incelemeye, annesine, kız kardeşine ilişkin ayrıntıları anımsamaya, ipucu yerine geçebilecek devinim ve davranışları, burkaların kumaş kıvrımlarının dışarıya taşmasına izin verdiği ölçüde bu kadınlarda tanımaya, bulmaya, yakalamaya çalışıyor.”

“Kardeşinin ölümüyle biraz daha boşalmıştı dünya. Gözleri azalmıştı.”

“Geldiğinden beri, kalbinin bu eski heyecanı, giderek artan bir sıklıkla Akhbar'ı yoklayıp duruyordu: Giderken gözleri yaşlı bir sevgili bırakmıştı ardında.”

“Zamanla rejimin yumuşadığı, baskıların hafiflediği söylenmeye başladığında ülkesine dönmeyi göze alabildi.”

“Sevgilisinin, gizlenmekten çok süslenmek için omuzuna doladığı kadifeden güllerle kabartılmış mor şalı geliyor gözlerinin önüne.”

“Yıldız baskılı eski zaman minyatürlerindeki selvi ağaçları kadar narin, aylandız dalı gibi incecik bu kızın kişiliğinden taşan güç, kararlılığındaki enerji göz korkutucuydu.”

“Neredeyse hepten değişmiş, tanınmaz olmuş sokaklarda yeni yapılmaya başlamış tek tük bazı modern binalar göze çarpıyordu.”

“Kimseyle göz göze gelmiyor, çoktan kendisi gibi dilsizleşmiş olan bakışları, havanın boşluğunda kimseye ilişmeden amaçsızca dolanıyordu.”

“Akhbar, gözlerini adamın varlığından alamadı.”

“Akhbar'la göz göze geldi, bu kez her zaman yaptığı gibi gözlerini kaçırmadı.”

“Herkesin gözünün önünde oldu bu. Kimse ses çıkarmadı.”

“Adam yolun sonunda tamamen gözden kaybolduğunda, yol da sondan başlayarak azala azala erimeye, dokuya karışmaya, ufuk çizgisi kaybolmaya; görünen her şey gene minyatürün ilk halinde olduğu gibi tek sıra dizilmeye başladı.”

“Kolluk görevlileri çoğunlukla göz yumdukları bu gibi yerleri istedikleri zaman basıyor, ya bir süre geçici olarak kapatıyor, ya da kapısını mühürlüyorlardı.”

“Yüzleri neredeyse tamamen silinmişti gözlerinden.”

“Eskiden yüksek duvarların ardındaki gözden uzak alanlara kurulan mezbahalar, artık herkesin görebileceği açık alanlara, meydanlara kurulmuştu.”

“Ağacı, selvisi bile daha büyümemiş olan bu yeni mezarlıklarda, fazlasıyla ışıyan mermerinden yeni kesilmiş olduğu belli olan yüzlerce mezar taşı, yaz sıcağının çığ ışığı altında göz acıtırcasına parlıyordu.”

“Çevrede birikenlere yanılmadıklarını, gözlerinden hiçbir şeyin kaçmadığını gösteren muzaffer ve kirli bir tebessümle baktılar.”

“Dirim ve tazelik fışkıran pembe, gergin cildiyle gümüş kır saç ve sakalı, gözalıcı bir karşıtlık yaratıyor, genç adama hoş bir hava veriyordu.”

“Bir ana ile kızın, tek başlarına yalnız yaşamaları olanaksızdı artık; başlarında erkek olmayan kadınlara suç ve günah kaynağı gözüyle bakıldığından, şehir yönetimi bunları izliyor, dökümlerini tutuyor, uygun gördükleri kişilerle eşleştirip evlenmelerini sağlıyor, hatta tarafları buna zorladığı bile oluyordu.”

“Son olarak başlığını çekip yüzünü örttüğünde, burkanın içinde gözden kayboldu.”

“Ara ara göz göze geldiği babasının dinlendirici bakışları, sakın gülüşü, uyukladığında çok daha fazla burnuna çarpan esmer kokusu, yolculuğun sıkıntılı zamanlarını kısaltıyor.”

“İslam’ın gözlerinin zayıf olduğundan söz etmişti. ‘Bu yüzden İslamda kalbeli, kalbgücü, kalbgözü önem taşır. Bu yüzden onlarda görmek sonunda seraba ulaşır,’ demişti. ‘İslam gözleri unutmak ister.’”

“Göz kafesinin ardından görülen gözleri, bölünmüş bakışları tanıdıktı.”

“Akhbar, şoförün alnından boynuna kadar süzülen teri görünce, elini kendi yüzüne götürmeyi akıl ediyor.”

“Tokmağına el sürdüğü kapıların sayısının artması hiçbir şey değiştirmede.”

“Yaban ellerde gurbette olmanın sızısı kendince inceden bir keyif taşır, gurbette olmak sahibinin gururunu okşar, onu kendi yalnızlığının kahramanı yapar.”

“Bayramlarda el öpmeye gittiği akraba sayısı fazla değildi.”

“Nicedir unuttuğu birçok anıyı harekete geçiren onca kokunun ortaya çıkardığı anımsama gücünün şiddetiyle geçmişini yeniden ele geçiriyordu sanki.”

“Kendinden birkaç yaş küçük olan kardeşinin zamanında çırak, kalfa olarak çalıştığı yerlerin çoğu ya kapanmış, ya el değiştirmişti.”

“Gürültüsü içten içe sürse de, şehir kurumuş bir nehir yatağı gibi çoraklaşmıştı; hiçbir hayatın elinden tutmuyor, hiçbir hayatı ısıtmıyordu.”

“Şehrin ürkütücü bezginliğini yırtmaya çalışan yaramaz çocukların gürültüsü, kimi zaman büyüklerince, kimi zaman da aniden ortaya çıkı veren eli sopalı kolluk görevlilerince hemen bastırılıyordu.”

“Adam sahafın yerini o kadar iyi tarif etmişti ki, Akhbar eski bedestene vardığında eliyle koymuş gibi buldu sahafın izbe dükkânını.”

“Uzak akraba evlerinden de eli boş döndü.”

“Eski zamanlardan kalma bir yazda, onlar daha küçük birer çocukken bir kuyunun başında el ele tutuşup kuyuya sesleniyorlar.”

“‘Uzağa el değdirip geleceğim,’ diyordu sevgilisine.”

“Son bir hareket olarak, ardında bıraktığı kahvedekilere el sallayıp manzaranın derinliklerine uzanan yolda ilerledi, ufukta kayboldu.”

“Rüşvet ve yolsuzluk el değiştirmişti yalnızca.”

“Adak için getirdikleri tatlıları, meyveleri elden ele dolaştırarak dağıtan o kalabalık içinde günün birinde annesini, kız kardeşini bulmak, Akhbar için nicedir bir ümit kapısı olmuştu.”

“Bazı insanların yüzüne baktığında insan elde olmadan şöyle düşünür: Bu insanın dünyada hiç kimsesi yok.”

“Kapıyı açan kadın hiçbir şey sormadan kendisini takip etmelerini ahenkli bir el işaretiyle anlatıp önlerine düştü.”

“Akhbar elinde olmadan heyecanlandı.”

4.5.5. Çador'da İmge ve Alışılmamış Bağdaştırmalar

*“şairin hakikatle olan yakın ilişkisini unutuporlar,
kötü şiirler hakikatle olan bağımızı zedeleyen yanlış çevirilerdir.”*

(şairin romanı, s.252-253)

Çador'un 106 sayfalık bir *imgeler, metaforlar, alışılmamış bağdaştırmalar* kitabı olduğu söylenebilir. Bu bakımdan sözcük anlambilim değerlendirmesi yapılırken *derin yapının* daha iyi anlamlandırılmasına yardımcı olabilecek bu dilsel birimler üzerinde daha fazla durulmuştur. Kitapta tek tek sözcüklerin cümleler ve paragraflarla genişleyen bir imge dünyasına açılması sebebiyle imge ve alışılmamış bağdaştırmalar sunulurken bağlam esas alınarak imge ve bağdaştırmaların geçtiği paragraflar verilmiş; imgeler, orijinal deyişler alıntı metninin hemen altına sıralanarak kısa açıklamaları yapılmıştır.

“Birbirine umutsuzca benzeyen uzaktaki çıplak dağlar, birbirinden renksiz alçak tepeler, rüzgârın birbirine yakın boyda yığıldığı dalgalı kum tepeleri ve bugüne kadar gördüğü her yeri aynı kayıtsızlıkla kavuran tozlu güneşe karşın, ülkesine yaklaştığını, sınıra pek az kaldığını duyumsuyor Akhbar; bunu yolun tanıdık işaretlerinden değil, kalbinin, anısı kendinden bile uzaklaşmış kuytu derinliklerinden biliyor.” (5)

birbirine umutsuzca benzeyen uzaktaki çıplak dağlar

birbirinden renksiz alçak tepeler

bugüne kadar gördüğü her yeri aynı kayıtsızlıkla kavuran (güneş)

tozlu güneş

yolun tanıdık işaretleri

kalbinin, anısı kendinden bile uzaklaşmış kuytu derinlikleri

Çador'un bu ilk cümlelerindeki kelime seçimi, kitabın tamamına sinen sözcüklerin dokusunu taşıyor denilebilir. Paragrafta geçen; *umutsuzluk, uzaklık, çıplaklık, dağ, renksizlik, rüzgâr, dalgalar, kum, kayıtsızlık, kavurmak, güneş, toz, sınır, yol, tanıdıklık, işaret, kalp, anı, kuytu, derinlik* sözcükleri sözcükbirimcik düzleminde 106 sayfaya sinen imgelem dünyasının da ham maddesi konumundadır.

Yukarıdaki ilk cümlelerde geçen bağdaştırmalara bakıldığında; dağların “birbirine umutsuzca benzeyen- çıplak” sözcükleriyle, tepelerin “renksiz”, rüzgârın “kayıtsız”, güneşin “tozlu”, kalbin derinliklerinin “anısı kendinden bile uzaklaşmış- kuytu” olarak nitelendirilmesi alışılmamış- özgün dil kullanımı olarak dikkati çeker. İlk cümlede, somut bir gösterge olan *benzemek* sözcüğü, *umutsuz* sıfatıyla anlamsal bir bütünlük içerisine sokularak yine somut göstergeler olan *çıplak* ve *dağ* sözcükleriyle tamamlanmaktadır. Burada “*umutsuz- çıplak*” ve “*dağlar*” arasında bir bağlantı kurulması temeldir. Umutsuzluk- çıplaklık göstergelerinin göndergesel anlamlarıyla dağın yan tasarımları arasında bir bağlantı kurulmaktadır. Dağın zihindeki tasarımlarıyla (*yükseklik, manevi huzur, sıkı aidiyet, inanç noktası, teslimiyet*), umutsuzluk ve çıplaklık gibi zihinde olumsuzluk uyandıran tasarımlar arasında güçlü bir imge ve imaj dokusu oluşturulmaktadır. *Dağ* sözcüğüyle insanın iç dünyasını tanımlayan Mungan, *çıplak-umutsuz* sözcükleriyle bu manevi alanın çoraklığını, insanın kendi benliğine olan uzaklığını anlatmakta, *benzemek* sözcüğüyle de (bir sonraki cümlede *rüzgârın aynı boyda yığıldığı* şeklinde de geçmektedir) insanların “*aynılaştığı*”nı belirtmektedir denilebilir. Yine diğer cümlelerdeki orijinal bağdaştırmalar kitabın giriş cümlesini tamamlar niteliktedir. “*Birbirinden renksiz alçak tepeler*”de somut bir gösterge olan tepe, doğal bir sözcük olan *renkle* nitelendirilmekte, böylelikle ilk çağrışımlarıyla tepenin *yeşilliksiz, çiçeksiz* bir alan olduğu vurgulanmakta, “*alçak*” sözcüğüyle de ilk cümlede çıplaklığından (*manevi çoraklık*) ötürü dağına çıkamayan insana gönderme yapılmaktadır. Bir diğerinde *güneş*, canlı varlıklar için kullanılan soyut bir kullanım olan *kayıtsızlıkla* nitelendirilmekte ve böylelikle ışığın insanını aydınlatmakta mütereddit olduğu, birbirine benzeyen insanların coğrafyasında günlerin de tüm kayıtsızlığıyla birbirine benzediği vurgulanmakta, yine *tozlu* sıfatıyla güneş, ışığını örttüğü, aydınlatmadığı anlamları oluşturulmakta, *kavurmak* sözcüğüyle de durum daha ümitsiz bir hale getirilmektedir. “*Yolun tanıdık işaretleri*”inde insanın kendi geçmişine yürüdüğünde hatırlayabildiği anılar, “*anısı kendinden bile uzaklaşmış kuytu*

derinlikleri”yle de kişinin kendine- kendi geçmişine bile yabancılaşabileceği, şimdinin belleksizliğine geçmişin belli bir yerden sonra hafıza bayraktarlığı yapamayacağı vurgulanmaktadır.

Çador’un giriş cümlesi olan *“birbirine umutsuzca benzeyen uzaktaki çıplak dağlar”* kitabın bir anlamda ana izleklerinden birini oluşturması sebebiyle önemlidir. Mungan burada *dağ* gibi güçlü bir metaforu, *umutsuzluk* ve *çıplaklıkla* nitelendirerek; insanın, varoluşuna kadar uzanan bir *aidiyetsizlik*, *huzursuzluk*, *güvensizlik* içerisinde olduğunu vurgulamaktadır.

“Ben Mezopotamya'nın toprağından bir çömlek yapıyorum. Bir Finlandiyalı gelip de Mezopotamya'nın toprağından çömlek yapacak değil. Ama öyle bir çömlek yapmalıyım ki o sudan ve topraktan onu Finlandiyalı da kullanmalı, Kanadalı da. (...) Nerede durduğunuzu, ayaklarınızın hangi toprağına dokunduğunu bilecek ve bunu tüm dünyaya göstereceksiniz. Bu topraklarda yankılanan bir sözün, sadece gökyüzü ile sınırlanacak bir yankının ulaşacağı bir insanlık sesi yok.” diyen Mungan, Doğulu bir duyarlıkla *dağ* metaforunu ele almış ve bu metaforunda *“insan”*ın yaşayışını imlemiştir.

Dağ; Allah’ın tecellisini taşıması münasebetiyle edebiyat alanında ilk eserlerden itibaren yer etmiş güçlü bir imgedir. *Dağ*, *günlük hayatın tefekkür yoksunu karmaşasının ötesinde, ruhanî yanı ağır basan bir iç yolculuk, manevi huzura ve doyuma varmak için insanın en nihayette “kendi”sine ulaşabileceği bir doruktur.* Nitekim Mungan, *“dağ arındırır dünyayı kendinden”* ve *“ruh dağda yıkanır”* diyerek *dağın* tasavvufî anlamda insanı gerçek kâinat bilgisine ulaştırabilecek yegâne mekân olduğunu vurgulamaktadır. Buradaki *dağ*, insanın kendi *“iç”*ine tırmanmasıyla ulaşacağı iç huzur, kendi *dağına* tırmanmasıyla varabileceği gerçek varlığıdır.

Yukarıdaki paragrafta *“birbirine umutsuzca benzeyen uzaktaki çıplak dağlar”* tamlamasını Mungan’ın günümüz *“düz ovalar”*da yaşamaya alışkın insanına ve insanını birbirine benzetip *“herkesleştiren”* toplum düzenine bir tepki olarak da görmek mümkündür. Çünkü *“dağı sorgulamak, bir anlamda toplumu, insanı ve toplum insanının içini- ruhunu sorgulamaktır”*. *“Doruk kendine duman”* diyen Mungan, bu dizesiyle aslında tam da yukarıda geçen cümleleri özetlemektedir, denilebilir. *Dağın* ardını görmek için *dağına* tırmanmak gerekliliğinin karşısına, insana geçit vermeyen

“*insan*” çıkmakta ve böylelikle doruk, ne görülebilir ne duyulabilir bir koyu is içinde kendi kendine kapanmaktadır.

Kitabın tüm dokusuna sirayet edecek olan bu ilk tamlamayı bütünleyip zenginleştiren yine paragrafta geçen “*renksiz alçak tepeler*”, “*her yeri aynı kayıtsızlıkla kavuran tozlu güneş*”, “*yolun tanıdık işaretleri*” ve “*kalbinin, anısı kendinden bile uzaklaşmış kuytu derinlikleri*” tamlamalarıdır. Renksiz alçak tepeler, kendine ait bir varoluş çizgisine varamadığı için dağına ulaşamayan insanları anlatmakta, köklü bir denge içerisinde olmayan insanın o rüzgârdan bu rüzgâra göre şekil almak zorunda kalacak kum tepelerine dönüşmesi kendi yolunun derinliğinde dağına- yoluna-varlığının en kuytusuna ışık tutacak olan güneşini tozlaştırılmaktadır. “*Düzde kurduğun hayal, dağ yükü! geciktikçe turmanan*” diyen Mungan insanı, “*insan olmanın anısı*”na yaklaştıran sınırmın manevi kuytusuna çağırılmaktadır.

“*Bir süredir hiç konuşmuyor, yolun, sıcağın, bir yaklaşıp bir uzaklaştıkları başuçlarındaki çölün sesini dinliyorlar.*” (5)

yolun- sıcağın- çölün sesi

Yukarıdaki örnekte *yol*, *sıcak*, *çöl* gibi somut göstergeler *ses* sözcüğüyle anlam ilişkisine sokularak somut-somut şeklinde ortaya çıkan soyutlaştırılmış bir alışılmamış bağdaştırma kurulmuştur. *Yolun*, *sıcağın* ve *çölün sesi*yle yazar geçilen topraklarda sessizliğin hâkim olduğunu ve yalnızca saf doğanın sesinin duyulabildiğini belirtmekle birlikte, kahramanın o anki ruh haline de gönderme yapmakta ve *yol* ile *arayışın*, *sıcak* ile *yorgunluk* ve *ümitsizliğin*, *çöl* ile de *kaybolmuşluk*, *belirsizlik* ve *ümidin (serap)* gizli işaretlerini *ses* sözcüğüyle birlikte okura sunmaktadır.

“*Çöl açıklarından esen acı sıcak, ısırıcı rüzgârdan korunmak için sımsıkı kapadıkları camlara yapışmış kumların beneklediği görüntü, nereden geçtikleri ya da nereye gittikleri konusunda bir şey söylemiyor Akhbar'a.*” (5)

acı sıcak

ısırıcı rüzgâr

sımsıkı kapadıkları camlara yapışmış kumların beneklediği görüntü, nereden geçtikleri ya da nereye gittikleri konusunda bir şey söylemiyor

“*Acı sıcak*”, “*ısırıcı rüzgâr*” tamlamaları iki somut ögenin bağdaştırılmasıyla ortaya çıkan soyut özgün bir kullanım olarak ortaya çıkmıştır. “*Çöl açıklarından esen*” sözcüğüyle desteklenen bu iki tamlama, yine “*çöl*”ün zihinde beliren tasarımlarıyla (sıcak, toz, belirsizlik, arayış, ümit (serap), manevi huzur) tamamlanmaktadır. Tat olarak *acı* sıfatı ile *acı çekmek* şeklinde kullanılan *acı* olarak da algılanabilecek sözcük, sıcaklığın yakıcılığı ve kavuruculuğu için söylenmiş, böylesi bir sıcak havadaki rüzgârın da insan bedenini rahatsız edici şekilde eseceği belirtilmiştir. “*Kumların beneklediği görüntü*”nün *bir şey söylememesi* de yine paragrafta geçen bir diğer bağdaştırma değildir. İlk paragrafta geçen insan varlığının kum tanelerine benzetilmesi göndergesinin burada da vurgulandığı söylenebilir. Tertemiz camlardan dünyayı görebilecek olan gözler varlığın belirsizliği ile bulanıklaşmış ve yol, görünmezliğin içerisinde varılacak yer hususunda hiçbir şey söyleyemez olmuştur.

“Arkası açık, yolculuklarda yara almış boyası farklı renklerle yamanmış, lastikleri iri dişli, yüksek, eski bir araba bu... Yol boyu defalarca durmak zorunda kalmışlar. Kimi serinlik yerlerde güç tazelemişler.”(5-6)

*yolculuklarda yara almış
boyası farklı renklerle yamanmış
güç tazelemişler*

Yukarıda geçen bağdaştırmaları açıklamak için kitabın başında yer alan “*araba*” imgesinin kitabın sonunda da kullanıldığını ve nihayetinde bir döngü halinde yoluna devam edeceği vurgusunu belirtmekte yarar var. Kahramanın, geçmişini bulmak için çıktığı yolculuğun düş kırıklığıyla sonuçlanması ile kendisini bulma yolculuğuna dönüşeceği, insanın geçmişiyle diğer kişiler arasında var olabileceği, geçmişin bir anlamda insan hayatını anlamlı kılan en önemli etmenlerden biri olduğu düşüncesinin hâkim olduğu bir “*arayış yolu*” anlatılmaktadır. Bu anlamda *araba* sözcüğü ile yazarın “*zaman-hayat-kader*” metaforunu işaret ettiği ve böylelikle kitabın en can alıcı imgelerinden birini oluşturduğu söylenebilir. İyi bir gelecek için çıktığı yolculuktan dönen kahraman, geçmişini bulacağını ümit ettiği coğrafyanın sınırlarına

“yolculuklarda yara almış boyası farklı renklerle yamanmış eski bir araba” ile girmektedir. Kahramanın içinde bulunduğu zaman dilimine gelene kadar geçen süreçte yaralar aldığı ve bu yaraları denenmiş fakat derman olamamış kendi asıl rengine(geçmişine) uzak bir rengarenklikle sarmaya çalıştığı sonucu çıkarılabilir. Yol boyu defalarca durmak zorunda kalması ve kimi yerlerde güç tazelemesi de yine bu zaman yorgunluğunu destekler nitelikte. Yazar, geçmişinin sınırlarına böylesi bir *araba* ile giren kahramanını *geçmişinin* ve nihayette *kendinin* sınırlarından çıkarırken de onu aynı arabaya bindirecek, kahramanını “*zaman*”ın anlamını yitirdiği sonsuz bir “*an*”a hapsedecektir. Böylece yazar okura, hayatta belirli bir izi olmayan, belirli bir “*iz*” bırakmamaya mahkûm edilen -“*ben olamama*” olarak da algılanabilir- hikâyelerin sonunun hep aynı olacağını, kitabın başında *aklıselim kahraman* ile kitabın sonundaki *mezcup kahramanı* göz göze getirerek göstermekte ve bu “*araba-zaman*” yolculuğunun bir döngü halinde farklı yolcularla yoluna devam edeceğini vurgulamaktadır.

“*Akhbar, şoförün alnından boynuna kadar süzülen teri görünce, elini kendi yüzüne götürmeyi akıl ediyor. Bir süre sonra insan, terini silmekten vazgeçer, bunu biliyor. Üzeri sütbeyazı ipliklerle beneklenmiş sarı ipekli sarığının ince, serin kumaşıyla yüzünün ve başının terini alıp sarığını yeniden doluyor başına, sıkılıyor. Elleriyle oğuşturarak sanki yüzünü tazeliyor.*” (6)

elleriyle oğuşturarak sanki yüzünü tazeliyor

Bir önceki örnekte “*güç tazelemek*” şeklindeki deyimle –vb kullanımlarla- günlük dilde sıklıkla geçen *tazelemek* sözcüğünün *yüz* ile anlam ilişkisine konulması alışılmadık dil kullanımına örnektir. Burada *yüzün* temel anlamıyla *tazelemek* sözcüğünün göndergesel anlamı arasında ilgi esastır. Kahramanın sarığını yeniden sarıp, elleriyle yüzünü oğuşturması içinde bulunduğu ruhsal durumdan bir *kaçış*, bir *yeniden doğmak* isteği olarak görülebilir.

“*Akhbar'ın hazırlığını anlamış olan şoför, onu onaylarcasına, ‘Sınıra yaklaştık,’ diyerek gülümsüyor. Kalın mor dudaklarına, araları boşalmış dişlerinin çürüğüne karşın aydınlık bir gülüşü var. İnsanın içinde karanlık duygular uyandırmıyor.*” (6)

mor dudaklar
aydınlık bir gülüş
karanlık duygular

Somut bir gösterge olan *mor* (renk) sözcüğü dudak için günlük dilde genel anlamda takılı olarak kullanıldığından (morarmış dudak, mosmor olmuş dudak) takısız kullanımı ilk çağrışımlarıyla alışılmamış söz dizgesi olarak algılanmakta, “*şoför*” sözcüğünün derin anlamlarıyla bağ kurulmaktadır. Araba sözcüğüyle “*devr-i dünya*”, “*zaman*” işaret edilmekte, *şoför*le de yine aynı tasarımlar (zaman, kader) uyandırılmaktadır. Burada içinde bulunulan zaman ve mor renginin yan tasarımları (keder, içe kapanış, melankoli) arasında ilgi esastır. Bir diğer örnekte *aydınlık* sözcüğü ile *gülüş* nitelenmekte, böylelikle gülümsemenin karşıdaki insan suretlerine tüm ışığıyla yansıdığı anlatılmaktadır. Paragraftaki bir diğer alışılmamış bağdaştırma da “*karanlık duygular*” tamlamasıdır. Günlük kullanımlarda iyi-kötü sözcükleriyle nitelendirilebilecek olan *duygu* sözcüğü “*karanlık*” ile kullanılmış, *kötü duygular* olarak açıklanabilecek daha derin ve zengin bir çağrışım ortaya çıkarılmıştır.

“Geçerliliği defalarca denetlenmiş belgelerinin, yenilenmiş pasaportunun sınır karakolunda sorun çıkarmayacağını umuyorsa da, belli belirsiz bir korku nöbet tutuyor içinde. Uzaktayken duydukları, gazetelerin yazdıkları, kaçanların anlattıkları, her zaman ona beklenmedik tuzaklar hazırlamış olan şanssızlığının yeni bir oyunuyla karşılaşma olasılığı yetiyor içindeki korkuyu diri tutmaya.” (7)

korku nöbet tutuyor içinde
her zaman ona beklenmedik tuzaklar hazırlamış olan şanssızlığının yeni bir
oyunu
içindeki korkuyu diri tutma

Kişinin içinde korkuların nöbet tutması, *şanssızlığın* kişiye *beklenmedik tuzaklar hazırlaması*, *şanssızlığın* kişiye *oyun oynaması* ve içindeki *korkuların diri kalması*, tüm bunlar *korku* ve *şanssızlık* gibi soyut öğelerin *diri kalmak*, *nöbet tutmak*, *oyun oynamak* gibi somut göstergelerle bağdaştırılması sonucu oluşturulmuş orijinal kullanımlardır.

“Yalan, herkesin gerçeğe bir şey eklemesiyle ortaya çıkar”. (7)

Burada cümlenin kendisinin başlı başına bir imge olduğu söylenebilir. Anonim kullanımla gerçek olanın kulaktan kulağa yayılarak değiştiği sonucu ile birlikte, gerçeğe *kişilerin ayrı ayrı gerçeklerinin* katılması ve böylelikle somut olan tek gerçekliğin *insan varlığına ve düşüncesine* değdiği noktasında zayıfladığı bilgisi çıkarılmakta ve nihayetinde dünyada gerçek olanın *“ham kâinat bilgisi”* olduğu vurgulanmaktadır.

“Askerler, her gün karşılaşılan insanların sıradan selâmlaşmasıyla karşılıyorlar arabadan inen şoförü. Bir parça güveni yerine geliyor Akhbar'ın.” (8)

*her gün karşılaşılan insanların sıradan selâmlaşması
bir parça güveni yerine geliyor*

Selâmlaşma sözcüğünün sıradan ile kullanılması *her gün karşılaşılan insanlar* ile anlamlı bir ilişkiye sokulmuş ve bir sonraki *güven* sözcüğü ile de bu anlam pekiştirilmiştir. Her gün karşılaşılan insanların selâmlaşmalarını sıradan olarak nitelemekle yazar olayı soyutlaştırmış, *“herkes”*e yakın olan *“herkesleşme”*ye yaslanan bireyin sivrilmeyeceği- dikkat çekmeyeceği- yalnız kalmayacağı bilgisiyle *“güven”* sözcüğü kullanılmış ve bu soyut anlam desteklenmiştir.

“Hepsinin de yüzünde, davranışlarında hiçbir anlama gelmeyecek kadar düz, sıradan, neredeyse üzerinde özel olarak çalışılmış bir olağanlık hali var. Az sonra Akhbar'ı da yanlarına alıp hep birlikte karakolun iç kısmına geçiyorlar. Tavandaki geniş kanatlı dev hantal vantilatörün sinir bozan gıcırtilı sesinden başka ses yok.” (8)

*hepsinin de yüzünde, davranışlarında hiçbir anlama gelmeyecek kadar düz,
sıradan, neredeyse üzerinde özel olarak çalışılmış bir olağanlık hali var
geniş kanatlı dev hantal vantilatör*

Hâl sözcüğü *düz, sıradan, üzerinde özel olarak çalışılmış, olağan* sözcükleriyle nitelenmiş, *“isimsiz coğrafya”*nın *“isimsiz kahramanlar”*ını anlatan *“aynılaşmak”*

terimine gönderme yapılmıştır. Yine okuyucuya iklimin atmosferini yansıtmak için *vantilatör*, daha çok canlı varlıklar için kullanılan *hantal* sıfatıyla nitelendirilmiştir.

“*Masanın arkasında oturan, çatılmış kaşlarının gölgelendirdiği yüzünde taşılanmış bir nefret barındıran rütbesi yüksek bir asker, Akhbar'ın belgelerini, pasaportunu, hiç konuşmadan inanmaz gözlerle uzun uzun inceliyor. Karşısındakini tuzağa düşürmek istercesine, arada bir aniden başını kaldırarak, kâğıtlarda bulamadığı bir cevabı Akhbar'ın yüzünde bulacakmış gibi delici nazarlarla bakıyor; belli ki, yurda girişte az kullanılan bir sınır kapısının kullanılmış olmasının uyandırdığı olası kuşkuları tartıyor içinde.*” (8)

*çatılmış kaşlarının gölgelendirdiği yüzü
taşılanmış bir nefret
inanmaz gözler
kâğıtlarda bulamadığı bir cevabı Akhbar'ın yüzünde bulacakmış gibi
delici nazarlar
olası kuşkuları tartıyor içinde*

“*Çatılmış kaş*” tamlamasının “*yüzü gölgelendirmesi*”, iki somut göstergenin bir araya gelerek göndergesel anlamlarıyla birlikte soyut bir göstergeye dönüşmesini örneklemektedir. Burada kızgınlığın insan suretinin aydınlığını aldığı ve varlığının asıl ışığını örterek gölgelendirdiği belirtilmektedir. *Nefretin* kökleşmiş olduğunu belirtmek için *taşılanmış* göstergesinin, *gözler* için *inanmaz*, *nazarlar* için *delici* sıfatlarının kullanılması, bir *cevabı* bir *yüzde bulmak* göstergesi ve *kuşkuları* kişinin *çinde tartması* da yine sesin ve sözün olmadığı coğrafyada gözler ve yüzleri anlatmak için sıralanmış alışılmadık kullanımlardır.

“*Akhbar, suçlu olmayan insanların böyle durumlardaki suçlu bakışlarıyla gözlerini kaçırıyor. Haksız yere kurban seçilme korkusunun bakışları bu...*” (8)

*suçlu bakışları
haksız yere kurban seçilme korkusunun bakışları*

Murathan Mungan'ın, bakışları *suçlu ve haksız yere kurban seçilme korkusu* şeklindeki sözcüklerle nitelendirmesi soyut- somut bağdaştırmaların alışılmamışlarına örnektir.

“Dönüp de yeniden arabaya bindiklerinde, kendini olağanüstü hafiflemiş hissediyor Akhbar. Kaç yılın korkusu bir anda dinmişti sanki. Yurdundan uzak geçirdiği bütün gecelerin sabahı birden olmuştu. Korkulu bir rüyanın sabahında, yeniden tanıdığı, bildiği, güvenli kollarda gözünü açmış gibiydi.” (9)

*kaç yılın korkusu bir anda dinmişti sanki
yurdundan uzak geçirdiği bütün gecelerin sabahı birden olmuştu
korkulu bir rüyanın sabahında, yeniden tanıdığı, bildiği, güvenli kollarda gözünü açmış gibi*

Bu üç bağdaştırmada da kişinin ruhunun hafiflemesiyle ortaya çıkan hâllerin anlatılışı vardır. *Yılların korkusunun bir anda dinmesi*, yurt özlemiyle geçirilen gecelerin sabahının birden olması, *kötü bir rüyadan güvenli kollara uyanılması* soyutlaştırılmış, varlığının sesini duymaya başlayan kahramanın ruhunun dile orijinal yansımalarıdır.

“Okuma yazma bilmem, ama harfleri tanırım, harflerimi tanıdığım için gördüğüm yazıyı anlarım. İnsan yüzleri benim için yazı gibidir.” (9-10)

*harfleri tanırım
gördüğüm yazıyı anlarım
insan yüzleri benim için yazı gibidir*

Okuma yazma bilmeden *harfleri tanımak* ve görülen yazıyı *anlamak* somut gerçeklikle bağdaşmayan göstergelerdir. Bir sonraki cümlede insan yüzlerinin yazıya benzetilmesine binaen kullanılan bu göstergeler, İslami anlamda insanların birer harfi simgelediği tasarımına da göndergeci aynı zamanda. *“Söylenenlerden çok söylenmeyenlerin varlığını hissettirdiği sisli hikâyelerindeki boşlukları, seyirciler kendi hikâyeleri, deneyimleri, çıkarsamaları ve hayalleriyle dolduracaklar. (...) Böyle*

durumlarda her görüntü sonsuz sayıda gücül görüntü barındırır. Gözlerinizle değil, anlamlandırdıklarınızla görürdünüz. (...) Anlamlandırma ile aydınlanma arasındaki ilişkiye dikkat çekiyordu. Beden, harfti.” (Mungan 2011: 198) diyen Mungan burada da asıl kelimelerin, seslerin, sözlerin sessizlikte ve söylenmeyenlerde olduğunu belirtmektedir.

“...karşlarına, çevresi eski kalelere benzetilerek kalın, yüksek duvarlarla örülmüş, görüldüğü kadarıyla içinde birbirine bağlı birkaç büyük binanın yer aldığı yekpare bir yapı çıkıyor. Tekin olmayan, ürkütücü bir görünüşü var. Masallarda iyi insanların kaçırılıp kapatıldıkları kötü kalelere benziyor.”(10)

masallarda iyi insanların kaçırılıp kapatıldıkları kötü kalelere benziyor

Kalenin tekin olmaması ve ürkütücü olması sebebiyle “*masallarda iyi insanların kaçırılıp kapatıldıkları kötü kaleler*”e benzetilmesi, süren siyasi rejimin uyguladığı “*insan politikası*”na ve sonraki sayfalarda anlatılan bir hikâyede bir kadının (kendisiyle birlikte olanlarla beraber) asılması durumuna bir gönderme olduğu ve böylece ortaya çıkan bir dünya tasarımını betimlediği söylenebilir.

“Yapıya yaklaşırken, yapının hizasına düşen noktada nöbet tutan askerler uzaktan ‘yavaşla’ işareti yapıyor; araba yavaşlayıp yaklaştığında arabanın içine güvensiz ve keskin bakışlarla göz attıktan sonra, ‘geç’ işareti veriyorlar.” (10)

güvensiz ve keskin bakışlar

Sesin, sözün, kelimelerin olmadığı bir coğrafyayı anlatan yazar insan yüzleri, duyguları ve bakışlarının üzerinde titizlikle durmuş denilebilir. Nitekim çalışma süresince dikkat çekici bir unsur olması nedeniyle yapılan incelemede; *bak-* ile ilgili sözcükler 97, *göz* ve *gözle* ilgili sözcükler 124, *duy- duyumsa-* gibi duygu ile ilgili sözcükler 86, *his* ve *hisset-* ile ilgili 55, *yüz (suret)* ile ilgili de 147 sözcüğün kullanıldığı saptanmıştır. Yukarıdaki örnekte de yine *bakışlar*, *güvensiz* ve *keskin* sözcükleriyle nitelenmiş, böylece anlatım daha güçlü bir hale getirilmiştir.

“Az sonra, yolun kenarında topraktan tüten bir sanrı gibi bir adam bitiveriyor.(...) Şoför, dönüp Akhbar’ın kaygılı bir merakla derinleşen yüzüne baktıktan sonra, ‘Meczuptur,’ diyor.” (10)

*topraktan tüten bir sanrı gibi bir adam
kaygılı bir merakla derinleşen yüz*

Aniden ortaya çıkan kişi için yapılan “*sanrı gibi*” benzetmesi başlı başına bir imge olduğu gibi, yazar burada sonraki cümlede geçtiği üzere meczubu belirtmek için de kullanmıştır. Burada yazar bizi; akli, kelimeleri, sesi, geçmişi olmayan bir insanın hayatta kaplayabileceği yerin ancak bir “*sanrı*”ninki kadar olduğu ifadesine götürmektedir.

“Akhbar dönüp şoförün yüzüne, sözlerinin gerisini getirmesini istediği bir merakla bakıyor.” (11)

sözlerinin gerisini getirmesini istediği bir merakla bakıyor

Bakışların okuyucunun kafasında canlandırılan nitelemelerden biri daha burada kullanılmıştır. “*Sözlerinin gerisini getirmesini istediği bir merakla bak-*” dil içerisinde orijinal bir ifadedir.

“Akhbar, arabanın çöl tozuyla puslanmış arka penceresinden, geride bıraktıkları yolda hızla uzaklaşıp giden adama umutsuz gözlerle bakıyor. O sonsuz bir kayboluşa doğru aceleci adımlarla ilerlerken, hikâyesi hiçbir yere gitmiyor.” (12)

*umutsuz gözler
sonsuz bir kayboluş
sonsuz bir kayboluşa doğru aceleci adımlarla ilerlerken
hikâyesi hiçbir yere gitmiyor*

Gözlerin *umutsuz*, kayboluşun *sonsuz* sözcükleriyle nitelenmesi, yine *kayboluşa aceleci adımlarla ilerlemek* ve ardından *hikâyenin hiçbir yere gitmemesi* alışılmamış kullanımlardır. Tüm bunların taşıdığı anlamı ağırlaştırmak için yazar kahramanın bakış açısını “*çöl tozuyla puslanmış*” bir şekilde sunmakta, böylelikle hem kahramanın hem uzaklaşan kişinin (meczup) hayatlarını yaşadıkları coğrafyanın toprağına ve iklimine sıkı sıkıya bağlamaktadır. “*İçimizin iklimi*” şiirinde “*çöl geçer / çöl durur / çöl yaratılır yeniden / çok uzaklarda değil...*” diyen Mungan, metin içerisinde 27 defa kullandığı çöl sözcüğüyle burada olduğu gibi iklimin felsefesini yansıtırken kişinin “iç”ine gönderme yapmakta, çölün ilahi boyutuna işaret etmektedir.

“Akhbar, dönmenin yorgunluğunu duyuyor birdenbire. Dönmek duygusunun içinde azaldığını hissediyor, gözlerini kapadığında kendini dalları kavrulmuş, içi boşalan bir ağaç olarak görüyor. Çölün üzerinden esip geçen acı rüzgârın tekrarlanmaktan artık hiç kimseye bir şey söylemeyen sesini bıkkınlıkla duyuyor. Çocukluğunun, gençliğinin içinde hiçbir yere gitmediğini hissediyor. Bunun yorgunluğu kaplıyor bedenini. Uyuyakaldığını fark ede ede uyuyakalıyor.” (12)

*dönmenin yorgunluğunu duyuyor
dönmek duygusunun içinde azaldığını hissediyor
kendini dalları kavrulmuş, içi boşalan bir ağaç olarak görüyor
acı rüzgâr
çölün üzerinden esip geçen acı rüzgârın tekrarlanmaktan artık hiç kimseye bir
şey söylemeyen sesini bıkkınlıkla duyuyor
çocukluğunun, gençliğinin içinde hiçbir yere gitmediğini hissediyor
bunun yorgunluğu kaplıyor bedenini*

Yukarıdaki cümlelerin tümü “*dönmek*” eyleminin ardı sıra kişinin ruhunu kuşatan yansımalarıdır. Nitekim burada “*dönmek*”, kişinin kendi geçmişine dönüşünü anlatmakta, dönülen ortamda hiçbir somut anının olmamasıyla tüm yükün kişinin hafızasına kaldığı ve “*anıları tazelemenin- hatırlamanın- hatırlayamamanın*” belleği yorgun düşürdüğü belirtilmektedir. “*İnsan elinin bulduğu her şey bir ruh kazanırdı. Unutkanlığın ruhu da olabilirdi bu...*” (2011: 194) diyen Mungan’ın bu paragrafta, insanın unuttuklarıyla da var olduğu gerçeğini vurguladığı söylenebilir. Burada kendini

dalsız, yapraksız, hayata el açmayan, bağlantısız ve kökünü kaybetmek üzere olan boş bir ağaç gibi gören kahramanın üzerinde “tekrarlanmaktan artık hiç kimseye bir şey söylemeyen, acı bir rüzgâr” esmekte, anıların silikliği rüzgârla, hatırlayamamanın yükü ise acı sözcüğüyle açıklanmaktadır.

“Uykusunda sınıra henüz gelmediklerini ve orada bir sürü tehlikenin kendisini beklediğini görüyor, içindeki tehlike duygusunu bıraktığı gibi buluyor. Kalbinin gürültüsüyle uyandığında şoför, ‘Yaklaştık,’ diyor. ‘Çok az kaldı.’ ” (13)

*çindeki tehlike duygusunu bıraktığı gibi buluyor
kalbinin gürültüsüyle uyandığında*

Bir duyguyu kişinin bıraktığı gibi bulması orijinal bir söyleyiştir. Burada yazarın, kitabın sonunda meczuba dönüşecek olan kahramanın ilk “mezczup bakışları”nı verdiği söylenebilir. Asılan eşini bulma ümidiyle her gün aynı toplama kampına giden mezczubun içinde tehlike duygusu ilk günkü gibidir ve burada da rüyasında henüz sınıra gelmediğini gören kahramanın da tıpkı mezczup gibi o duyguyla uyandığı sonucu çıkarılabilir.

“Bir anda yol kenarından fırlayarak büyüleyici kıvrımlarla çölün başladığı açıklığa yönelmişti yılan... Yeni yükselen güneşin altında çölün yüzeyi bir kâğıt kadar düzdü; en ufak bir pürüz, bir kabartı, bir dalgalanma yoktu. Bu haliyle Akhbar'ı bir rüya gördüğüne inandıracak kadar gerçekdışı olan çölün, o dümdüz kumulunda, ardında kendi gövdesinden yilankavi bir iz, ağırlığından bir yol bırakarak kıvrıla kıvrıla ufka doğru süzülmişti. Akhbar'ı büyüleyen buydu. Önünde bir yol çizilmişti; yılanın değil yolun ardına düştü.” (14)

*büyüleyici kıvrımlar
çölün yüzeyi bir kâğıt kadar düzdü
kendi gövdesinden yilankavi bir iz
ağırlığından bir yol
önünde bir yol çizilmişti; yılanın değil yolun ardına düştü*

Yılan imgesi kitabın birkaç bölümünde tekrar eden bir göstergedir. Burada yılanın hareket halinde iken ardında iz bırakması ve neredeyse gizlenerek ilerlemesiyle, coğrafyada “*birey*”lerin tek tek izlerden tanınmasının mümkün olmadığına gönderme yapıldığı söylenebilir. Yukarıdaki örnekte Mungan’ın yılanın hareket halinde iken yaptığı kıvrımları “*büyüleyici*” sıfatıyla nitelemesi “*ağırlığından bir yol- iz*” bırakmasıyla ilişkilendirilen orijinal bir bağdaştırma ve zihindeki tasarımlarla da desteklenmektedir. *Çölün yüzeyinin bir kâğıt kadar düz* olmasıyla coğrafyada kişinin tüm izlerinin, yapmış olduğu tüm hareketlerin anında görüneceği imgesi oluşturulmakta, geçmişini aramaya çıkan kahramanın, ardında “*yılankavi bir iz*” dediği kendi yolunun izine doğru yürüdüğü vurgulanmaktadır.

“Akhbar’ın içini, kelimelerini bilmediği ama burukluğunu duyduğu derin, karmaşık duygular kaplamıştı.” (14)

içini, kelimelerini bilmediği ama burukluğunu duyduğu derin, karmaşık duygular kaplamıştı

Tanrısal bakış açısını kullanan yazar, kitap boyunca kahramanının tüm ruh hallerini güçlü imgelerle anlatmaktadır. Burada da duyguları “*kelimelerini bilmediği ama burukluğunu duyduğu derin, karmaşık*” olarak nitelemesi anlatımı orijinalleştirmektedir.

“Şimdi yeniden döndüğü yurdunda, belleğinde yerini her zaman korumuş olan bu güçlü anı başka bir anlam kazanmış, yılanın gömleği sanki yeniden dolmuştu.

Ayaklarında aynı adımları hissediyordu.” (15)

*belleğinde yerini her zaman korumuş olan bu güçlü anı
yılanın gömleği sanki yeniden dolmuştu
ayaklarında aynı adımları hissediyordu*

Yukarıdaki alışılmamış söz dizimleriyle yazar *güçlü anı, bellek, anlamlılık ve yılan gömleğini* kullanarak okuyucunun zihninde farklı tasarımlar uyandırmaktadır. Burada kahramanın yılanı benzetilerek, yenilenen yılanın eski gömleğini doldurması imgesiyle kişinin geçmişini kuşanması arasında anlamlı bir ilgi kurulması esastır ve burada yazar insanın ilk anısına kadar uzanan bbir tasarım sunmaktadır.

“Tabiatın, insanı büyük bir teslimiyetle hayran bıraktıran ilişkiliklerinden biriydi bu kumgülleri...” (15)

tabiatın, insanı büyük bir teslimiyetle hayran bıraktıran ilişkiliklerinden biri

Büyük bir teslimiyetle hayran kalmak ve tabiatın ilişkilikleri kullanımları orijinal kullanımlardır. Yukarıdaki *kumgülü*, kitapta birkaç kez geçen imgelerden biri ve kahramana geçmişinden kalan tek *“hatıra”*dır.

“Kendi çölünde kaybolduğunu hissettiği zamanlar, elini başkalarının gözünden saklarcasına cebine sokar ve sürekli yanında taşıdığı kumgülüne dokunurdu. Bu dokunuş, onu, kaybolduğu çölden dünyaya geri döndürürdü. Kumgülünün var oluş sihri, dünyanın çeşitli hallerinin açıklanamaz bilgisinin saklı olduğunu düşünürdü. Var oluşun kendisi başlı başına bir sihirdi.” (15)

kendi çölünde kaybolduğunu hissettiği zamanlar

kaybolduğu çölden dünyaya geri döndürürdü

var oluş sihri

dünyanın çeşitli hallerinin açıklanamaz bilgisinin saklı olduğu

Çöl ve varoluşla ilgili *“kişinin kendi çölünde kaybolması”*, *“kaybolunan çölden dünyaya geri dönmek”*, *“var oluşun sihri”*, *“dünyanın çeşitli hallerinin açıklanamaz bilgisi”* bağdaştırmaları alışılmamış söz dizimleridir. Yazar çölün manevi boyutuna gönderme yaparak *“kendi çölü”* tamlamasını kullanmış ve *“var oluş sihri”*nin bilgisinin orada saklı olduğunu belirterek *“kayboluşa”* uzanabileceği belirtilmiş, aynı zamanda varlığın ancak orada kendisini bulabileceği vurgulanmıştır.

Kumgüli imgesi, kahramanın kendi varlığını duyumsadığı neredeyse tek anı olması bakımından önemlidir. Cinsel çağrışımlı bir obje olarak da algılanabilecek olan kumgülleri, Akhbar'ın hayata dair tüm umutlarını yitirdiği ve meczuplaştığı aydınlanma anında varlığını yitirmekte ve “*bir avuç kum*”a dönüşmektedir.

“*Gene elini usulca cebine sokup parmakuçlarını onun pürüklü yüzeyinde gezdirerek zamandan şifa umdu.*” (15)

zamandan şifa umdu

Günlük dilde “*zaman her şeyin ilacıdır*” şeklinde de kullanılan yukarıdaki söz dizimi farklılaştırılmış haliyle orijinallik kazanmıştır. *Araba* imgesiyle en başta örtülen *zaman* metaforu, “*yolculuklarda yara almış*” şeklinde geçmekteydi, burada kahraman şifa umarak almış olduğu yaraları sarma ümidindedir denilebilir.

“*Üzeri dövme demir motiflerle süslenmiş kapının çevresi cennet yeşiline boyanmış; bitkiler, çiçekler, çeşitli nebatatla gösterişli biçimde süslenmiş... Ev sahibinin Hacca gittiğinin işareti bu. Yoldan geçenlere, mahalleye, şehrin ahalisine ve dünyaya şunu söylüyor: Bu evde bir hacı oturuyor. İslamın beş şartından birini yerine getirmiş kutlu biri! Çocukluğundan beri biliyordu, yeşil çevrelenmiş bir kapının mahallenin onuru olduğunu...*” (16)

cennet yeşili

yeşil çevrelenmiş bir kapının mahallenin onuru olduğu

Yazar buradaki orijinal söyleyişlerle “*yeşil*” renginin İslamiyet'teki yerine vurgu yapmakta ve dinin yaşamdaki yerine işaret etmektedir.

“*Eli, kapının kapalı bir avuç biçiminde yapılmış tunç tokmağına gittiğinde, bu cennet yeşili zemin üzerine çizilmiş çiçeklerin, bitkilerin, yaprakların bütün çocukluğunu yeşerttiğini hissetti.*” (16)

*kapının kapalı bir avuç biçiminde yapılmış tunç tokmağı
cennet yeşili zemin üzerine çizilmiş çiçeklerin, bitkilerin, yaprakların bütün
çocukluğunu yeşerttiğini hissetti*

Kapı tokmağının kapalı avuca benzetilmesi, anlatılan coğrafyadaki insan yaşamına bir gönderge olarak görülebilir. Bir sonraki örnekte *çocukluk* ve *yeşermek* somut göstergelerinin birlikte kullanılmasıyla ortaya çıkan soyut bir anlatım vardır. Burada da yine dinin “*cennet yeşili*” ile tabir edilmesi ve bunun kahramanın en saf geçmişi olan çocukluğuna kadar inen “*iç*”ini ferahlatması, “*yeşertmesi*” durumu anlatılmakta ve farklı bir anlatım oluşturmaktadır.

“Hac, yolculuktu. Akhbar, kendi haccından dönmüş gibiydi. Çaldığı kapının tokmağı, sokağın boğuk sessizliğinde bütün kapılarda toklamış gibi yankıydı.” (17)

*kendi haccından dönmüş gibi
sokağın boğuk sessizliği*

Kişinin “*kendi haccı*”, “*sokağın boğuk sessizliği*” tamlamaları soyutlaştırılmış anlatımlardır. Yazarın *hac* sözcüğünü bu şekilde kullanması güçlü bir imge oluşturulmuş, bu imgeyle yazar kahramanının “*iç olgunluğu*”na ulaştığını belirtmiştir. Cansız bir nesne olan *sokak* sözcüğüne “*boğuk sessizlik*” özelliğinin yüklenmesi de yine çalınan kapının kutsallığına işaret ederek kapı sesinin bu “*boğukluğu*” dağıttığı tasavvuru uyandırılmaktadır.

“İçeriden yaklaşan ayak seslerinin tartımı, kapıyı açacak olanın, sevinçleri azalmış bir kadın olduğunu söylüyordu. Çalan kapının ev içine taşıyacağı sevinçlerin azalmış, hatta belki de tükenmiş olduğunu bilmenin bezginliğini taşıyan bu adımların sahibi olduğu anlaşılacak ses, ‘Kim o?’ diye seslendi ilkin. Yanılmamıştı: Bir kadın sesiydi bu.” (17)

*ayak seslerinin tartımı
sevinçleri azalmış bir kadın
çalınan kapının ev içine taşıyacağı sevinçlerin azalmış, hatta belki de tükenmiş
olduğunu bilmenin bezginliğini taşıyan bu adımların sahibi olduğu anlaşılacak ses*

Yukarıdaki alışılmamış söz dizimleri yazarın anlatı boyunca sürdürdüğü atmosfer olarak yorumlanabilir. Kadının yokluğunu, silikliğini, kimliksizliğini, kimsesizliğini anlatan yazar, burada da yine kadını “*sevinçleri azalmış*”, “*çalan kapının ev içine taşıyacağı sevinçlerin azalmış, hatta belki de tükenmiş olduğunu bilmenin bezginliğini taşıyan*” şeklinde niteleyerek anlamı pekiştirmiş, *ayak seslerinin tartımıyla da kadın varlığının sesine-sessizliğine* gönderme yapmıştır.

“Aralanan kapının ağzında, göz bölgesini kalın ibrişimle örülü bir kafesin kapattığı burkası içinde, belli belirsiz ışığını tazelemeye çalışan bir çift gözün varlığını hissetti. Yeniden ekleme gereği duydu: ‘Ben, annemi arıyorum.’

Burkasının içinde inine çekilmiş gibi duran kadın sessizliğini koruyarak, anlamaya, kapıya geleni tanımaya çalışıyordu.

‘Uzaklardan geldim. Burada değildim,’ dedi Akhbar.

‘Annenin adı neydi?’ diye sordu kadın. Sesindeki ölgünlükte ürpertici bir şey vardı.

‘Fatima,’ dedi Akhbar.

‘Burada kadınların çoğunun adı Fatima’dır,’ dedi kadın. ‘Benim adım da Fatima. Ama ben annen değilim.’

Kelimeler ağzından soğumuş küller gibi dökülüyordu.” (17-18)

ışığını tazelemeye çalışan bir çift göz

burkasının içinde inine çekilmiş gibi duran kadın

sesindeki ölgünlük

burada kadınların çoğunun adı Fatima’dır

kelimeler ağzından soğumuş küller gibi dökülüyordu

Gözlerin *ışığını tazelemeye* çalışması, kişinin *inine çekilmiş* gibi durması, sesin *ölgün* olarak nitelenmesi, kelimelerin *soğumuş küller* gibi dökülmesi güçlü anlamların arkasına yaslanan alışılmamış bağdaştırmalardır. Bu paragrafta kullanılan *ışık, tazelemek, göz, burka, in, ses, ölgünlük, soğumuş kül* sözcüklerinin “*Burada kadınların çoğunun adı Fatima’dır*” imgesini desteklemek için kullanıldığı söylenebilir. Kadın adının “*anonimleştirilmesi*” onun bir anlamda kimliksizleştirilmesi olarak algılanmakta

ve kadının yaşama değdiği anda “*hayat bulması*”nın zaman aldığı “*ölgünlük*” ve “*kül*” sözcükleriyle açıklanmaktadır.

“ ‘Siz ne zamandır burada oturuyorsunuz?’

‘Hatırlamıyorum,’ dedi kadın. ‘Kendimi bildim bileli bu evde oturuyoruz sanki. Belki de haklısındır, birkaç yıldır oturuyoruzdur burada. Nihayetinde bütün iç avluların duvarları birbirine benziyor.’ ” (18)

bütün iç avluların duvarları birbirine benziyor

Burada yazar, “*hiçbir hayat izi bırakmadan*” yaşamak zorunda kaldığını söylediği “*kadın*”ın yaşadığı sınırların evinin iç avlusu kadar olduğunu anlatmakta, kadının, kişilerin “*iç*” avlularında ördüğü duvarlara hapsedildiğine de gönderme yapılmaktadır.

“ ‘Ya da nereye taşınmış olabilirler?’ diye ekledi.

‘Bilmiyorum,’ dedi kadın aynı kül ölgünlüğüyle.” (18)

kül ölgünlüğü

Somut bir gösterge olan *kül* sözcüğü yine somut bir gösterge olan *ölgün* sözcüğüyle anlamlı bir ilişkiye girmiş, *ölümün* temel anlamıyla (hayattan göç etmek, yaşamamak) *külün* yan tasarımları (ateşin tozu, geriye kalan, dökülecek olan, hafif bir rüzgârda dağılacak olan) arasında ilgi kurulması esas alınmıştır. Yazar, kadının varlığının *yokluk* kadar kimseye değmeden sürüp gittiğine vurgu yapmaktadır.

“Sonra kapıyı kapattı. Ayak sesleri aynı ölgün adımlarla uzaklaştı.

Annesi taşınmış olmalıydı. Hiç beklemediği bir şeydi bu. Yüzüne kapanan kapının arkasında çocukluğu kalmıştı.” (18-19)

ölgün adımlar

yüzüne kapanan kapının arkasında çocukluğu kalmıştı

Murathan Mungan anlatısında “ölüm” sözcüğünü sıklıkla tekrar etmiştir. Burada da adımların “ölgün” olarak nitelenmesi buna örnektir. Geçmişini aramaya çıkan kahramanın, annesine ulaşmak ümidiyle çaldığı kapının yüzüne kapanması, “çocukluğunun kapının ardında” kalması gibi güçlü bir imge ile anlatılmıştır.

“Gideni, günün birinde döndüren, geri dönmeye ikna eden bu duyguydu zaten; her şeyin kendisini olduğu gibi beklediğine inandıran bu yanıltıcı duygu, daha çaldığı ilk kapının önünde yapayalnız bırakmıştı onu.” (19)

her şeyin kendisini olduğu gibi beklediğine inandıran bu yanıltıcı duygu, daha çaldığı ilk kapının önünde yapayalnız bırakmıştı onu

Duygunun “her şeyin kendisini olduğu gibi beklediğine inandıran- yanıltıcı” olarak nitelenmesi ve kişiyi “çaldığı ilk kapının önünde yapayalnız bırakma”sı alışılmamış bağdaştırmaya örnektir ve kahramanın ümitsizliğine vurgu yapmaktadır.

“Ülkesinde birçok şey değişmiş, koşullar ve kurallar alabildiğine katılmış, hayat zalimleşmiş, ilişkiler hoyratlaşmış olabirdi, ama annesi, ablası, kız ve erkek kardeşleri, onu, olduğu gibi korunmuş duyguların havada taptaze asılı kaldığı, saflığı ve sıcaklığı hiç bozulmamış bir ruh hali içinde özlemle bekliyor olmalıydılar.”(19)

ilişkiler hoyratlaşmış

korunmuş duyguların havada taptaze asılı kaldığı, saflığı ve sıcaklığı hiç bozulmamış bir ruh hali içinde özlemle bekliyor olma

Hoyratlaşmış ilişkiler, korunmuş duygular, korunmuş duyguların taptaze olması ve havada asılı kalması, ruh halinin saflığı ve sıcaklığı hiç bozulmamış olarak nitelenmesi kelime birliklerinin tümü alışılmamış dil dizgelerine örnek oluşturmaktadır.

“Birkaç kapı sonraysa, sokak bitmişti. Birdenbire dünya boşalmıştı. Bunca yıl ve yol, bir kum fırtınasında gökyüzünde açılıveren bir hortumun boşluğuna karışıp yutulmuş gibiydi. En yalnız olduğu zamanlarda bile, böyle bir yalnızlık hissettiğini hatırlamıyordu Akhbar. Kendi varlığına inanmak, yaşadığını onaylamak istercesine

boynundaki muskaya dokundu. Sanki eski bir masaldan birkaç sihirli kelimeyi hatırlarsa, kaybolduğu büyüden dünyaya geri dönecekti. Sağ eli muskasında, içindeki dua sözlerini kalbinden geçirdi. Kendisine yardımcı olabilecek insanları hızla hatırlamaya çalıştı. Bir yerlerde mutlaka birileri olmalıydı. Onu tanıyan, ya da onun tanıdığı birileri...” (20)

birdenbire dünya boşalmıştı

bunca yıl ve yol, bir kum fırtınasında gökyüzünde açılıveren bir hortumun boşluğuna karışıp yutulmuş gibiydi

kendi varlığına inanmak, yaşadığını onaylamak istercesine boynundaki muskaya dokundu

sanki eski bir masaldan birkaç sihirli kelimeyi hatırlarsa, kaybolduğu büyüden dünyaya geri dönecekti

sağ eli muskasında, içindeki dua sözlerini kalbinden geçirdi

bir yerlerde mutlaka birileri olmalıydı

Murathan Mungan’ın Çador’da kurduğu neredeyse tüm cümleler orijinal bir deyişi, titizlikle oluşturulmuş bir imgeyi barındırmaktadır. Yukarıdaki örnekler de Akhbar’ın ruh halini yansıtmak için kullanılan orijinal deyişlerdir. Ailesini bulmak için kapı kapı dolaşan Akhbar’ın bu arayışının tüm kapılarda düş kırıklığı ile sonuçlanması, onu geçmişini bulma noktasında ümitsizliğe düşürmüştür. *Dünyanın boşalması, yıl ve yolların bir kum fırtınasında gökyüzünde açılıveren bir hortumun boşluğuna karışıp yutulmuş gibi olması* kahramanın varlığını sonsuz bir boşlukta gördüğünün birer nişanesidir. Nitekim sonraki cümlede, geçmişinden hiçbir iz bulamayan kahramanın “*varlığına inanmak*” için boynundaki muskaya dokunması, eskiye ait birkaç *sihirli sözcüğü yardıma çağırması, dua etmesi, yine varlığını tamamlayacak olan birilerinin bir yerlerde olduğu* tesellisine sığınması da bu “*sonsuz boşluğun*” ruh hallerinin dışa yansımalarıdır.

“Çocukken, hırsız adımlarıyla damdan dama atlayarak vardıkları, kubbesindeki cam gözlerden gizlice içeriyi gözetledikleri çarşı hamamının yanından geçerken, burnuna külhanda yakılan dört köşe dut kütüklerinin zamandan kopup gelen kokusu çarpıyor sanki. Genzi yanıyor.” (20)

*hırsız adımlar
zamandan kopup gelen koku*

Adımların “hırsız” olarak nitelenmesi günümüzde de aceleyle yapılan işler için kullanılan “hırsız” sıfatıyla oluşturulmuş, *insanların varlıklarından hiçbir iz bırakmamasına* gönderme yapılmasının vurgulandığı orijinal bir imgedir. Geçmişe ait bir *kokunun* aynı *tazeliğiyle* belirmesi ise “zamandan kopup gelen” şeklinde belirtilmiş, alışılmamış bir bağdaştırma oluşturulmuştur.

“Tezgâhın arkasında duran, dükkânın yeni sahibi olduğunu söyleyen, önceden hiç tanımadığı, karanlık yüzlü genç adam söylüyordu bunları... Birbirine yakın göz oyuklarında sanki nişan alıyormuş gibi bakan gözleri, karşısındakini huzursuz ederek kendini yok yere suçlu hissetmesine neden oluyordu... Çelik kadar soğuk sesinde engelleyemediği bir zalimlik vardı.” (20-21)

*karanlık yüzlü genç adam
nişan alıyormuş gibi bakan gözler
çelik kadar soğuk ses*

Murathan Mungan “*insan*”la ilgili her türlü sözcüğe insana ait, onu daha iyi anlatabilecek kelimeleri ekleyen, kelimelere böylelikle ruh veren bir yazardır. Burada da *genç adamın karanlık yüzlü olması, gözlerin nişan alıyormuş gibi bakması, sesin çelik kadar soğuk olması* sese, göze ve yüze canlılık katmış, ona ruh vermiş orijinal kullanımlardır.

“İçinden ıslık çalmak geldi. Çocukken eve geç kaldığı, karanlığı erken inen akşamlarda korkusunu yenmek için ıslık çalardı. Dudakları bir ıslığa kamaştı şimdi. ıslık çalabilse hafifleyecekti sanki.” (21)

*karanlığı erken inen akşamlar
dudakları bir ıslığa kamaştı*

Kahramanın iç dünyasıyla yakından ilgili olarak kullanılan sözcükler; *akşam*, *karanlık*, *korkmak* sözcükleridir. Çocukluğa özlem, artık tüm akşamların erken ineceği ve elbette çocukluk anısı olan ıslık çalmanın geri gelmeyeceği bilgisiyle korkunun asla kahramanı terk etmeyeceği anlamları çıkarılabilir.

“Sokak aralarında çabuk adımlarla yürürken, anılarını yardıma çağırıyordu; ne kadar çok şey hatırlarsa, sanki daha çabuk ulaşabilecekti yakınlarına. Geçmişe ilişkin hatırladıkları kötü şeyler değildi ama, nedense geçmiş içini acıtıyordu. Hatıraların insanın içini acıttığı yaşlara gelmiş olmalıydı: Bir yaştan sonra hatıralar, iyi ya da kötü olmalarından bağımsız olarak, sahiplerine acı veriyorlardı. Sahi, o yaşlara bu kadar erken gelmiş olabilir miydi?” (21-22)

*anılarını yardıma çağırıyordu
hatıraların insanın içini acıttığı yaşlar*

“Kendi varlığına inanmak” isteyen kahraman, geçmişini hatırlamakla var olacağına inanır ve “*anıları yardıma çağırır*”. Hatıraların yaşandığı zamandan bağımsız olarak bir daha geriye dönülemeyeceği tasavvuruna gönderme yapan yazar, kahramanının bu imkânsızlıktan ötürü “*hatıraların insanın içini acıttığı yaşlar*”a gelmiş olduğunu belirtir.

“Dövülmüş halı, yıkanmış kilim kokusu alıyor bazı duvarların ardından. Bu çeşit tanıdık ayrıntılar, ona sanki doğru iz üzerinde olduğu duygusu vererek ümitlerini besliyor.” (22)

*tanıdık ayrıntılar
ümitlerini besliyor*

Geçmişine ait somutluklar “*tanıdık ayrıntılar*” olarak kullanılmış, bunun çaresizlikle geçmişine yürüyen kahramanın ümitlerini beslediği belirtilmiş ve kitabın dokusunu destekler nitelikte bir imge oluşturulmuştur.

“Bunca ayrıntının onca zaman, içinde aynı tazelikte saklanmış olmasına, kendi de şaşırıyor, evlerden, avlulardan yükselen seslerin, kokuların çağrıştırdıkları, kendinde kim bilir daha nelerin kilitli kaldığını merak etmesine neden oluyordu. Belki de dönmek böyle bir şeydi.” (22-23)

*bunca ayrıntının onca zaman, içinde aynı tazelikte saklanmış olması
kendinde kim bilir daha nelerin kilitli kaldığı*

Anıların ilk günkü gibi hatırlanması *tazeliğini koruma* olarak adlandırılmış, somutluklarla bir bir ortaya çıkması da *kilitlilik-kilidin açılması* olarak düşünülmüş orijinal bağdaştırmalardır. Yazarın, insanın döndüğü yere dair hatırladıklarıyla ancak o yere gerçekten *“dönmüş”* olabileceğini belirtmesi de bu bağdaştırmaları tamamlamıştır.

“Ablasının evine yakın sokakların birinde, gölgesi geniş ve gri bir leke olarak duvara karışan bir kadınla, bir iki adım önünde cüppesi yerleri süpürerek koştururcasına ilerleyen bir adam, bir yere yetişecekmişçesine hızlı ve telaşlı adımlarla yürüyorlardı.” (23)

gölgesi geniş ve gri bir leke olarak duvara karışan bir kadın

Kadınların burka içerisinde dolaşmaları, hızlı adımlarla yürümeleleri kahramanın annesini, ablasını bulmasının önündeki en büyük engeldir. Burada da kahraman kadınların *“iz”* bırakmadan hayatlarını sürdürmelerinden ötürü kadını duvara karışan gölgesiyle bir tutmakta ve gölgenin duvardan kaybolacağını belirtmek için de *“leke”* tabirini kullanmaktadır.

“Bakışlarında en ufak bir tazelik yoktu.” (24)

bakışlarında en ufak bir tazelik

Bakışların *“ölgün”* olduğunu sıklıkla belirten yazar, burada da *“en ufak bir tazeliğin olmaması”*yla aynı çağrışımı uyandırmaktadır.

“Şimdi karşısında duran delikanlıya ruhunu bırakmış olmalıydı. Bu kadar genç birini bu kadar yaşlı kılan şey, ancak bir ölünün ruhunun, evine yerleşir gibi, ona yerleşmesi olabilirdi.

Akhbar içinin kırılan bir yerini daha ardında bırakıp artık ablası olmayan kapıdan uzaklaşırken, çocuk hâlâ orada, o kapıda öylece duruyordu.

Eşiğine vardığı diğer kapılar umutsuzluğunu büyütmekten başka bir işe yaramadı.” (25)

bu kadar genç birini bu kadar yaşlı kılan şey, ancak bir ölünün ruhunun, evine yerleşir gibi, ona yerleşmesi

içinin kırılan bir yeri

ablası olmayan kapı

eşiğine vardığı diğer kapılar umutsuzluğunu büyütmekten başka bir işe yaramadı

Bir ölünün bedeninin bir başkasının ruhuna “evine yerleşir gibi” yerleşmesi, içinin kırılan bir yeri, ablası olmayan kapı tamlaması, kapıların umutsuzluğunu büyütmesi söz birlikleri kahramanın geçmişinin üzerinin örtülmesiyle ortaya çıkan yazarın yapmış olduğu alışılmamış bağdaştırmalardır.

“Doğduğu yerde, doğduğu evde ölmek için kalkıp bu şehre geldiğini söyledi. Belki de ömrünü uzatmak içindi bu.” (26)

doğduğu yerde, doğduğu evde ölmek için-ömrünü uzatmak için

Doğduğu yerde değil de kişinin başka bir yerde ölmek istemesi ve bunun “ömrünü uzatmak için” gibi bir gerekçeye bağlanması orijinal bir imgedir.

“Herkes yerinden oynadı. İlk komşu ülkelerle, sonra birbirimizle savaştık. Yıllarca sürdü bu. En sağlam sınırlar ölümlerle yapılandır. Kimse öteki tarafa geçemez. Artık kolay kolay barışamayız komşularımızla; kendimizle de... Aramızda ölümlerimiz durur.” (26)

*en sağlam sınırlar ölümlerle yapılandır
kimse öteki tarafa geçemez
aramızda ölümlerimiz durur*

“Bu yüzden tanıdık ölüm / geldiğinde / bir yanı herkes / bir yanı / hiçkimse...” diyen Mungan, ölümün tanıdıklığının “savaş” durumunda insanı hiç olmadığı kadar birbirine yabancılaştırdığını ve “etten sınır”ın insanlar arasında kurulabilecek en sağlam sınır olduğunu belirtmekte ve böylesi zengin çağrışımlara açılacak alışılmadık bir dizge oluşturmaktadır.

“Suçluların ezikliğini hatırlatan azıcık mahcup bir tonda çıkmıştı sesi. Yaşlı adamın aralık tuttuğu kapıdan, geride görünen, çekilmeye başlayan güneşin ardında bıraktığı uzayan gölgelerle genişleyen avluda, orta yaşlı bir adam, büyük bir titizlik ve ciddiyetle duvar dibine dizilmiş irili ufaklı saksı çiçeklerini suluyordu; havaya birdenbire taze toprak kokusu yayılmıştı. Sır gibi kapalı duvarlar ardındaki evin bir iç hayatı olduğunu düşündüren bu kadifeçiçekleri, yıldızçiçekleri, komaçiçekleri, katmerli güller, ıtır ve sardunyalı görmek Akhbar'ın içine iyi geldi.” (26)

*suçluların ezikliğini hatırlatan azıcık mahcup bir ton
geride görünen, çekilmeye başlayan güneşin ardında bıraktığı uzayan gölgelerle
genişleyen avlu
sır gibi kapalı duvarlar ardındaki evin bir iç hayatı olduğu
içine iyi geldi*

Ses tonunun “suçluların ezikliğini hatırlatan azıcık mahcup”, avluların “uzayan gölgelerle genişleyen”, “sır gibi kapalı duvarlar ardındaki ev”, evin “iç hayat”ı, “içine iyi gel-” ifadeleri yazarın ses, söz, bakış ve yüzlere verdiği önemini göstermekte, kelimeleri ve sesleriyle kapalı duran insanların güneş ışığının çekilmesiyle uzayan gölgelere dönüşmesi anlatılmaktadır. Canlı olan tek gerçekliklerin çiçekler olduğunu düşünen Akhbar, böylelikle “evin bir iç hayatı” olduğuna inanmakta ve sokaklarda hiçkimsenin görünmediği bir iklimde hayatın canlı kalan taraflarını görebilmek kendi “iç”ine iyi gelmektedir.

“ ‘Belki senin için geçen yalnızca birkaç yıldır delikanlı, buradakiler içinse koca bir asır geçti. Bazen tarih tozlarını birkaç yılda süpürürerir. Bana kalırsa, buralarda kaybolmadan, tamamen kaybolup gitmeden geldiğin yere dön delikanlı. Aradıkların ya ölmüştür, ya kaybolmuş... Bulsan bile, onların senin bıraktığın insanlar olmadığını göreceksin. En kötü yabancı çeşidi, bir zamanlar tanıdıklarının arasından çıkar.’ ” (27)

*bazen tarih tozlarını birkaç yılda süpürürerir
tamamen kaybolup gitmeden geldiğin yere dön
en kötü yabancı çeşidi, bir zamanlar tanıdıklarının arasından çıkar*

Savaşın olduğu bir coğrafyayı anlatan yazar, “*tarihin tozları*”ndan bahsetmekte ve “*birkaç yılda süpürmek*” söz birliğini kullanarak “*savaş*”ın yıkıcılığına gönderme yapmaktadır. Ailesini bulma arayışında olan Akhbar’ın bu savaş ortamında yalnızca ailesini bulmamakla değil, kendi varlığının geçmişini bile yitirebileceği “*tamamen kaybolup gitmek*” şeklinde anlatılmış ve arayışın “*en yakın yabancılar*”a çıkabileceği özdeyiş gibi bir cümleyle belirtilmiştir.

“...yaşlı adamın her söylediği, Akhbar’ın yüreğini daha da koyulaştırıp ağırlaştırıyordu.” (27)

yüreğini daha da koyulaştırıp ağırlaştırıyor

Yüreğin koyulaşıp ağırlaşması, kötü çağrışımlara sebep olabilecek hislerin ruhu bulmasıyla ortaya çıkan manevi bir “*bozukluk*” halidir. Somut gerçeklikle ilgisi olmayan bu söz birlikleri somut-somut öğelerin soyutlaştırılmış şekliyle ortaya çıkmış alışılmamış söz dizgesidir.

“*Baktı, eğer kendi çekip gitmezse, yaşlı adam sabaha kadar o kapının ağzında konuşup duracak. Akhbar’ın yabancılığında kendi gevezeliğini daha rahat yaşamasını sağlayacak bir güven bulmuştu. Konuşmaktan çok kelimelerin tadını çıkarıyor gibiydi.*” (27)

Akhbar'ın yabancılığında kendi gevezeliğini daha rahat yaşamasını sağlayacak bir güven bulmuştu konuşmaktan çok kelimelerin tadını çıkarıyor gibi

Tanıdıklığın insana yüklediği sorumluluğun en fazla “söz”lerle kendini gösterdiği bir dünyada anlatı kahramanı yaşlı adam, Akhbar'ın yabancılığında kendi gevezeliğini daha rahat yaşamasını sağlayacak bir güven bulur ve varlığının hiçbir dokusuna değmemiş Akhbar'ın karşısında bu yüzden sözcükleri istediği gibi kullanarak “kelimelerin tadını çıkarır”, kendine konuşur.

“Akşam daha hızlı inmeye başlamış, her şey alacakaranlığın iç sıkıcı mat renkleri, ölgün gölgeleri arasında silikleşip kaybolmaya başlamıştı. Kararan havayla birlikte burada geçirdiği yıllardan tanıdığı, içinde hep saklı kalmış nedensiz bir sıkıntının göğsüne aynı düğümü attığını duydu. Günbatımında ve alacakaranlıkta olurdu; alacakaranlık tutulmasıydı bu. İçini kemiren bu şey, ancak geceyle, saf geceyle diniyordu. Hele bu yıldızlarla simlenmiş, kokulu baharatlar ve acı otlar gibi kokan atlas parlaklığında bir geceyse, içini dolduran sonsuz bir yaşama sevinciyle her şeyi unutup neşelendiği bile olurdu.

Döndüğü yurdunun alacakaranlığını, ilkin içindeki sıkıntıdan tanıdı. Tutulmuştu.” (27-28)

*alacakaranlığın iç sıkıcı mat renkleri, ölgün gölgeleri arasında silikleşip kaybolmaya başlamış
kararan havayla birlikte burada geçirdiği yıllardan tanıdığı, içinde hep saklı kalmış nedensiz bir sıkıntının göğsüne aynı düğümü attığı
alacakaranlık tutulması
saf gece
yıldızlarla simlenmiş, kokulu baharatlar ve acı otlar gibi kokan atlas parlaklığında bir gece
döndüğü yurdunun alacakaranlığını, ilkin içindeki sıkıntıdan tanıdı, tutulmuştu*

“Alacakaranlığın iç sıkıcı mat renkleri” (somut-somut), “ölgün gölgeler” (somut-somut), “sıkıntının göğse düğüm atması” (soyut-somut), “alacakaranlık tutulması” (somut-somut), “saf gece” (somut-somut), “atlas parlaklığında gece” (somut-somut), “alacakaranlığı iç sıkıntısından tanımak” (somut-soyut) tüm bu bağdaştırmalar günlük dilde kullanılmayan orijinal söz dizimleridir.

“Artık bütün karanlığıyla akşamdı.

Aydınlığın olduğu gibi karanlığın da birkaç çeşidi olduğunu gördüğü, öğrendiği çok günler, geceler geçirmişti, burada ve başka yerlerde. Daha çok kış akşamlarının isli karanlığına benzeyen, insanı soluksuz ve ümitsiz bırakan bu kapalı ve boğuntulu akşamda, kimildayan varlığıyla her yerde hissedilen bilinmez bir canlı gibi gövdelenmişti karanlık. Akşamdan bağımsız somut bir varlık gibi orada duruyor, her iç çekişinde sanki tarih öncesine kadar uzanan geniş bir soluk alıyordu. Gece bastırıldığında sanki her şey çok daha kötü olacaktı.” (29)

bütün karanlığıyla akşam

insanı soluksuz ve ümitsiz bırakan bu kapalı ve boğuntulu akşam

kimildayan varlığıyla her yerde hissedilen bilinmez bir canlı gibi gövdelenmişti karanlık

akşamdan bağımsız somut bir varlık gibi

her iç çekişinde sanki tarih öncesine kadar uzanan geniş bir soluk alıyordu

gece bastırıldığında sanki her şey çok daha kötü olacaktı

Akşam, karanlık, soluksuz, ümitsiz, kapalı, boğuntulu, bilinmez, iç çekiş, gece sözcükleri kahramanın içinde bulunduğu sıkıntılı, kasvetli, belirsiz, ümitsiz ruh halini göstermekte ve “akşam” çeşitli şekillerde somutlaştırılarak (canlı gibi, varlık gibi) durum daha da umutsuz hale getirilmektedir.

“Bütün şehri kaplayan toz bulutuna karşın, derin derin soluk almaya, içini tazelemeye, varlığını, gücünü duymaya çalıştı Akhbar. Bir an önce gece konaklayacağı bir yer bulmalıydı. Çocukken, camilerde, hamam külhanlarında yatanları duyar, onları evlerinin dışına süren hayatı merak ederek ürperirdi. Kaybolmuş gibi baktı gökyüzüne,

onun vereceği bir cevap varmış gibi baktı. Kuzey gecelerinin kışı gibi ışıksızdı gökyüzü. Herkesi yalnız bırakan ketum ve kayıtsız bir karanlıktı bu.” (29-30)

*içini tazelemeye, varlığını, gücünü duymaya çalıştı
onları evlerinin dışına süren hayatı merak ederek ürperirdi
kaybolmuş gibi baktı gökyüzüne, onun vereceği bir cevap varmış gibi baktı
herkesi yalnız bırakan ketum ve kayıtsız bir karanlık*

Baştan sona bir arayışın düş kırıklığına doğru ilerleyişini anlatan anlatı yazara tüm karanlık duygular ve nesnelere somutlaştığı imgelerle yüklü bir anlatım olanağı, okura da çok farklı açılardan bakabilme imkânı sunmaktadır. Akhbar’ın burada gökyüzüne “*kaybolmuş*” gibi bakması tek tanıdığım tüm bunlara tanıklık etmiş olan Allah olduğu tasavvuru, “*verceği bir cevap varmış gibi*” bakması da Akhbar’ın yardım dileyişi olarak algılanabilir.

“Yaban ellerde gurbette olmanın sızısı kendince inceden bir keyif taşır, gurbette olmak sahibinin gururunu okşar, onu kendi yalnızlığının kahramanı yapar. Yaban ellerdeki bu kimsesizlikte her şeye karşın insanı ayakta tutan tuhaf bir güç vardır; kişinin kendisini de aşan bir güç... Şimdiyse döndüğü yerde değildi. Mekânın tanıdıklığı, zamanın yabancılaştırdıklarını geri vermiyordu.” (30)

*kendi yalnızlığının kahramanı
yaban ellerdeki bu kimsesizlikte her şeye karşın insanı ayakta tutan tuhaf bir güç
vardır
mekânın tanıdıklığı, zamanın yabancılaştırdıklarını geri vermiyordu*

Kişinin “*kendi yalnızlığının kahramanı*” olması, yalnızlığın sorumluluğunun tamamen “*yalnız*” olana kaldığı, *tuhaf* gücün bulunulan ortamda “*yabancı*” olmaktan kaynaklandığı sonucu çıkarılabilir. “*Mekânın tanıdıklığı, zamanın yabancılaştırdıklarını geri vermiyordu*” tümcesiyle yazar, gidenlerin ardından kalan bazı somut gerçeklerin, insanın içinde açılmış olan yaraları iyileştirmeye yetmeyeceğini, eşyanın tanıdıklığının ruhu “*yabancı*”lıktan kurtaramayacağını vurgulamıştır.

“Birden kendini bu dünyada daha önce hiç hissetmediği kadar yabancı, üvey hissetti. Çıplak yara gibi acıdı içi. Kendinden bile daha güçlü olmasını gerektiren bir kimsesizlik, bir kayboluştu şu yaşadığı ve insan bu çeşit bir kimsesizliği ancak kendi yurdunda, kendi insanların arasında yaşardı. Gönüllü sürgünlüğün zorunlu sürgünlüğe döndüğü günlerde, başka memleketlerin toprağını gezerken, ümitsizliğe kapıldığı anlarda, bir gün döneceği bir yer olduğunu bilmenin avuntusuyla oyalanmış, içini diri tutmayı başarmıştı. Orası, burasıydı işte, ama burası artık orası değildi galiba.” (30)

*kendini bu dünyada daha önce hiç hissetmediği kadar yabancı, üvey hissetti
çıplak yara gibi acıdı içi
kendinden bile daha güçlü olmasını gerektiren bir kimsesizlik
insan bu çeşit bir kimsesizliği ancak kendi yurdunda, kendi insanların
arasında yaşardı
gönüllü sürgünlüğün zorunlu sürgünlüğe döndüğü günler
içini diri tutmayı başarmıştı*

Kendini dünyada üvey hissetmek, içinin çıplak yara gibi acıması, kendinden bile daha güçlü olmasını gerektiren bir kimsesizlik, en ağır kimsesizliği insanın kendi yurdunda yaşamaması, gönüllü sürgünlüğün zorunlu sürgünlüğe dönmesi ve içini diri tutmak söz birlikleri; yabancılık, yara, çıplaklık, kimsesizlik, yurt, gönüllü-zorunlu sürgünlük, iç sözcükleriyle sıkı bir anlam bağıyla sayfalara açılacak güçlü imgelerdir ve yazar “arayış”ta olan kahramanını bu sözcükler etrafında döndürmekte ve asıl yabancılığın “insanın tüm varlığıyla bağlı olduğu topraklar” üzerinde yaşanacağına vurgu yapmaktadır.

“Akşam alacasının iyice koyulaştırdığı bir yeis içinde yüksek duvarlı dar bir sokak ortasında öylece kalakalmış, kendi içiyle konuşuyorken, birden gereğinden erken bir ümitsizliğe kapıldığını, hiçbir şey hayal ettiği gibi gitmediği için gereksiz kaygılara, kederlere boğulduğunu düşünerek, yeniden güç toplamaya, kendine destek olmaya çalıştı...

Yüreğini sıkan o sert bağı gevşetti.” (30-31)

*akşam alacasının iyice koyulaştırdığı bir yeis
kendi içiyle konuşuyorken
gereğinden erken bir ümitsizlik
kendine destek olmaya çalıştı
yüreğini sıkan o sert bağı gevşetti*

“Güneş erken iniyor artık / erken boşalıyor sahil / biliyorsun kimsesiz mevsimler ağır geçer / göğsünde uzayan bir ikindi uzar gider...”. Murathan Mungan, Akhbar’ın “varlığının arayışı”na dönüşen bu geçmişe uzanma yolcuğunu kahramanının göğsüne uzayıp giden bir akşam alacasını yerleştirmekte ve sayfalar ilerledikçe bir gevşetilip bir sıkılan o iple “tüm karanlığıyla” akşam daha da koyulaşarak geceye dönmektedir.

“Gece, sıcak katran kıvamında bir karanlıkla şehrin üzerine olanca ağırlığıyla kapandığında, o çocukluk yıllarından bildiği şehrin kuzeyinde eski surların dibindeki sıra hanların birinde kısık ışıklı bir odada uyumaya çalışıyordu.” (31)

*gece, sıcak katran kıvamında bir karanlıkla şehrin üzerine olanca ağırlığıyla
kapandığında*

Gece somut göstergesi, “sıcak katran kıvamında” ve “olanca ağırlığıyla” söz öbekleriyle belirtilmekte, böylelikle karanlık soyutlaştırılarak daha acımasız bir hale getirilmektedir.

“Odanın belli ki yıllardır sıvanıp boyanmamış yüzeyi pürüzlenerek kabarmış kalın taş duvarları, bu eski halleriyle Akhbar'a eski zamanlara ilişkin tanıdık bir güven ve huzur veriyordu. Penceresi açıktı ama, en ufak bir esinti bile yoktu havada. Çocukluğunun yaz gecelerinde damlarda uyuyanları, birkaç döşegin birden serilebildiği geniş, ahşap tahtlarda yatan kalabalık aileleri, o gecelerin üzerine sim serpilmiş serin, huzurlu uykularını hayal etti... Akhbar, bunlara baktıkça karanlıkta yüzen bembeyaz yelkenliler düşlerdi. Çölde ya da gecede yüzen yelkenliler. Rüzgâr yalnızca serinlik değil, şifa gibi düşler, hayaller dağıtırdı döşeklerinde uyuyan gündüz yorgunlarına. Günün sıcağından bitkin düşmüşleri serinliğiyle nennelerdi. Damlar artık kapalıydı. Geceye ve insanlara kapalıydı. Yönetim, damlarda birlikte uyumayı insanlara yasaklamıştı.” (31-32)

*eski zamanlara ilişkin tanıdık bir güven ve huzur
gecelerin üzerine sim serpilmiş serin, huzurlu uykuları
karanlıkta yüzen bembeyaz yelkenliler- çölde ya da gecede yüzen yelkenliler
rüzgâr yalnızca serinlik değil, şifa gibi düşler, hayaller dağıtırdı
gündüz yorgunları
serinliğiyle nennelerdi
geceye ve insanlara kapalı*

Yukarıdaki alışılmamış kullanımlar, kahramanın geçmişine dair hatırladığı “beyaz” anılardandır ve paragrafta geçen kelimelerle de (*güven, huzur, serin, uyku, sim, bembeyaz, yelkenli, şifa, hayal, gündüz, nennelemek*) anının güzelliği desteklenmektedir.

“Neden buraya gelmiş, burada gecelemişlerdi bilmiyor, hatırlamıyor; şimdi yıllar sonra birden babasının anısına, bu anının koruyuculuğuna sığınmak istemiş olabilir.” (32)

anının koruyuculuğuna sığınmak

Geçmişinden geriye hayallerinde kalan anılarından başka pek bir şeyi kalmayan kahraman için, bir anı “varlığı unutmak”tan koruyabilir, kurtarabilir düşüncesi oluşturulmaktadır.

“Vücudu yorgunluktan kendini bırakmıyor, dinlenemiyordu. Yüzükoyun döndü. Başını yastığa gömerken, babasının kokusunu hatırlamaya çalıştı. Buranın gecesinde bir yerlerde kalmış olmalıydı o koku ve bu kadar şiddetle hatırlamak isteyen birine, geçmişin sihirli gücü mutlaka yardım eder, diye umuyordu. Ne de olsa insan, her zaman bu kadar şiddetle gerek duymazdı bir hatıraya. Zamanı sakladığına güvendiği bu kalın duvarların babasının kokusunu da sakladığına inanmak istedi.

Sabah gün ışığında her şeyin başka, bambaşka olacağını düşünerek ve buna inanarak, havını zamanın seyrelttiği yumuşak bir halidan yuvarlanırcasına derin, dipsiz bir uykuya daldı.” (32)

*yorgunluktan kendini bırakmıyor
geçmişin sihirli gücü
insan, her zaman bu kadar şiddetle gerek duymazdı bir hatıraya
zamanı sakladığına güvendiği bu kalın duvarlar
havını zamanın seyrelttiği yumuşak bir halıdan yuvarlanırcasına derin, dipsiz
bir uykuya daldı*

Babasıyla olan bir hayali canlandıran Akhbar, hatıralarından babasına ulaşması için yardım etmesini istemekte, “*havını zamanın seyrelttiği yumuşak bir halıdan yuvarlanırcasına derin, dipsiz bir uyku*”yla tam olarak anımsayamadığı anılarla sonu görünmeyen bir uykuya dalmaktadır.

“Yürürken dalgalanan harmaninin kumaşı çölde kum tepeleri gibi parlıyordu... Taze çekilmiş kahve gibiydi gözleri... Babası, yüzünde kendi sevinciyle çoğalmış ilkbahar bahçelerinin genişliği ve sükûnetiyle ona bakıyordu. Sanki avuçları arasında kuvvetle sıkıldığı nar çatırdayarak yarılmış, taneleri yatağa dökülmüş gibi mutlulukla kamaşmıştı Akhbar.” (33)

*harmaninin kumaşı çölde kum tepeleri gibi
taze çekilmiş kahve gibiydi gözler
kendi sevinciyle çoğalmış ilkbahar bahçelerinin genişliği ve sükûnetiyle bak-
sanki avuçları arasında kuvvetle sıkıldığı nar çatırdayarak yarılmış, taneleri
yatağa dökülmüş gibi mutlulukla kamaş-*

Baştan sona imgeyle yazılmış bir eser olan Çador’da benzetmeler de bu bakımdan bir hayli kullanılmıştır. Yukarıdaki benzetmelerde ve imgelerde geçen sözcükler (*parlamak, taze, sevinç, ilkbahar, genişlik, sükûnet, nar, mutluluk, kamaşmak*), Akhbar’ın anlatı boyunca yaşadığı birkaç güzel andan biri olduğunu göstermektedir.

“Bu kez de güvercinlikten aynı anda havalanıp kanat çırpıp güvercinlerin aklı gibi bir sevinç kapladı içini... Kelimelere dökemese de kalbinin bir yerinde biliyordu: Dünyada çok az şey, birlikte aynı şeye gülen baba ile oğulun kahkahalarının aydınlığındaki mutluluğun yerini tutar.” (34)

güvercinlikten aynı anda havalanıp kanat çırpan güvercinlerin aklıgı gibi bir sevinç

kalbinin bir yerinde biliyordu

birlikte aynı şeye gülen baba ile oğulun kahkahalarının aydınlığındaki mutluluk

Sevinç sözcüğünün “güvercinlikten aynı anda havalanıp kanat çırpan güvercinlerin aklıgı gibi” şeklinde belirtilmesi sözcük anlamını genişletmekte ve güçlendirmekte, “birlikte aynı şeye gülen baba ile oğulun kahkahalarının aydınlığındaki mutluluk”ta da durum orijinal bir kullanım olarak okurun karşısına çıkmaktadır.

“Sabah rüzgârının fısıldadıklarının insanı dünyayla barıştırdığını biliyordu; her şeye yeniden başlayacağını hissettiği tazelenmiş bir güçle uyandı.” (34)

sabah rüzgârının fısıldadıklarının insanı dünyayla barıştırdığı

her şeye yeniden başlayacağını hissettiği tazelenmiş bir güç

Karanlığının son bulmasıyla günün doğması, doğanın “yeni şeyler”le insana gelmesini sağlamak ve geceye “küsen” kahramanı dünyayla barıştırarak “tazelenmiş bir güç”le her şeye yeniden başlayacağı hissi vermektedir.

“Belleği bir kum fırtınasına uğramış gibiydi. İri taneli tozanlar, karanlık benekli bulutlar içindeydi her şey. Anılarından, çağrışımlarından yardım umuyor, her yana delici gözlerle bakarak geçtiği yollarda teselli işaretleri arıyordu.” (34-35)

belleği bir kum fırtınasına uğramış gibi

iri taneli tozanlar, karanlık benekli bulutlar içindeydi her şey

anılarından, çağrışımlarından yardım umuyor

delici gözler

teselli işaretleri arıyor

Çöl ikliminde arayışta olan Akhbar'ın geçmişine dair hiçbir şey hatırlayamaması “*belleği bir kum fırtınasına uğramış gibi*” şeklinde belirtilmekle birlikte, “*şehrin iklimi*”ne de gönderme yapılmakta, anılarından yardım uman kahramana “*iri taneli tozanlar, karanlık benekli bulutlar içinde*” bulunan hiçbir şey geçmişini görünür kılmamaktadır.

“*Şekerci dükkânının vitrinindeki içi rengârenk şekerlerle dolu kavanozların bunca değişmenin ortasında hiç değişmeden durmuş olması Akhbar'a yetmiyordu. Arayışları sonuçsuz kalmış, durumunda fazla ümitlenmesini gerektiren bir şey olmamıştı. Kapılar suskun ya da sağır, sokaklar kuşkulu ve güvensizdi. Her zaman huzur bulduğu camii avluları bile kasvetli bir umutsuzlukla karşılamışlardı onu. Güvercinlere atılan bir avuç yem. Hepsi bu kadardı.*” (35)

şekerlerle dolu kavanozların bunca değişmenin ortasında hiç değişmeden durmuş olması Akhbar'a yetmiyordu
kapılar suskun ya da sağır
sokaklar kuşkulu ve güvensiz
kasvetli bir umutsuzlukla karşılamışlardı onu
güvercinlere atılan bir avuç yem, hepsi bu kadar

Akhbar geçmişine dair elle tutulur bir şey bulamayışını, çaldığı tüm kapıların ya insanların sessizlikleri ya da “*kayıp adres*”lere sağırlıkları sonucu neticesiz kaldığını düşünmektedir. Mungan, Akhbar'ın ulaştığı birkaç bilgi kırıntısını da “*güvercinlere atılan bir avuç yem*” diye tanımlamakta, bu benzetmeler dilimizde orijinal söyleyiş olarak yer almaktadır.

“*Suret levhaları sökülmüş çıplak duvarlı mahalle kahvelerinde oturan erkeklerin gölgeli yüzlerinde, uzaklara gitmiş, dağlara çekilmiş, sürgün edilmiş kayıp bir şeyler okunuyordu. Asla bir daha geri dönmeyecek bir şey. Hayatlar, hikâyeler gibi insan denince akla gelen bir şey... Birinin karşısında durup bakmak bile başlı başına ümitsizlikti. O bakış bile, bakılan kişiye bir daha hiç ulaşamayacağını düşündürüyordu insana. Bunca zaman konuşmaya çekindikleri her şey yüzlerinde tortulaşarak kıraç suskunluklara, yalçın yalnızlıklara yol açmıştı. Çöl kadar boş, sarp kadar çetin, kum*

kadar dağınık ifadeler, yüzleri birbirine karıştırmış, birbirine benzemenin silikliğinde herkesi tanınmaz etmişti. Güneşte solmuş, çizgileri birbirinin içinde eriyerek kaybolmuş, kâğıdı kabarmış bir minyatürde kimse kimseyi tanıyıp bulamazdı.” (35-36)

*suret levhaları sökülmüş çıplak duvarlı mahalle kahveleri
gölgeli yüzler
erkeklerin gölgeli yüzlerinde, uzaklara gitmiş, dağlara çekilmiş, sürgün edilmiş
kayıp bir şeyler okunuyordu
birinin karşısında durup bakmak bile başlı başına ümitsizlik
bakılan kişiye bir daha hiç ulaşamayacağını düşündürüyordu insana
bunca zaman konuşmaya çekindikleri her şey yüzlerinde tortulaşarak
kıraç suskunluklar
yalçın yalnızlıklar
çöl kadar boş, sarp kadar çetin, kum kadar dağınık ifadeler
yüzleri birbirine karıştırmış, birbirine benzemenin silikliğinde herkesi tanınmaz
etmişti*

Paragraf, Murathan Mungan’ın coğrafyayla insan bedenini, ruhunu birleştirdiği etkileyici ve güçlü imgelerle oluşturulmuş, kitabın da ana dokusunu vermesi bakımından önemli paragraflarından biridir. “Birörneklik ve anonimlik hâlâ birer temel değer. Mahalleli biraz öne çıkandan, farklı bir şey yapandan hoşlanmaz. Kimilerinin farklılıkları alımlamaları, kabul etmeleri çok zor” diyen Mungan, burada da *çıplak*, *dağ*, *uzak*, *sürgün*, *kayıp*, *ümitsizlik*, *ulaşamamak*, *kıraç*, *suskunluk*, *yalçın*, *yalnızlık*, *çöl*, *boş*, *sarp*, *çetin*, *kum*, *dağınık*, *benzemek*, *siliklik*, *tanınmazlık* gibi göstergelerle tamamlanan “herkesleşme” durumuna gönderme yapmakta ve “kadın”ın yokluğunu anlattığı anlatıda erkeğin de bir anlamda kaybolduğunu somutlaştırmaktadır.

“Üzerindeki desenler zamanla soyulmuş irili ufaklı teneke kutular, saydamlığını yitirmiş kirli şişeler, ağız sımsıkı kapatılmış çeşitli boyda kavanozlar, sararmaktan kararmış buruşuk kesekağıtları, camları lekeli küçük ahşap çekmeceler içinde, bu dünyaya şifayı çağırır gibi hepsi de keskin keskin kokuyordu. Nicedir unuttuğu birçok anıyı harekete geçiren onca kokunun ortaya çıkardığı anımsama gücünün şiddetiyle geçmişini yeniden ele geçiriyordu sanki. İlk çıraklığını bir aktarın yanında yapmış,

dünyayı ilk kokularından tanımişti. Burnu yeniden bir çocuğunki kadar saf ve ustaydı şimdi.” (36)

*bu dünyaya şifayı çağırır gibi hepsi de keskin keskin kokuyor
anımsama gücünün şiddetiyle geçmişini yeniden ele geçiriyordu sanki
dünyayı ilk kokularından tanımişti
burnu yeniden bir çocuğunki kadar saf ve usta*

Kokuların şifayı çağırması, anımsama gücünün şiddetiyle geçmişini yeniden ele geçir-, dünyayı ilk kokularından tanımak, burnun bir çocuğunki kadar saf ve usta olması söz birlikleri alışılmamış söz dizgeleri olarak karşımıza çıkmakta ve burada yazar geçmişini hatırlama çabasındaki kahramanın çağrışımlarına yer vermektedir.

“Gene de içinde kırçillaşmaya başlayan bir sıkıntı bütün günü ağzından gitmeyen acı toz tadıyla geçirmesine neden oldu. Çocukluğunun neşesini kendisine geri vereceğini düşündüğü ne şekerli leblebi, ne çingiraklı güğümlerden köpüre köpüre dökülen demirhindi şerbeti bu tadı alamadı ağzından. Toz. Yalnızca toz.” (37)

*içinde kırçillaşmaya başlayan bir sıkıntı
acı toz tadı
çocukluğunun neşesini kendisine geri vereceğini düşündüğü
toz*

Toz sözcüğü anlatının önemli metaforlarından biridir. Burada, Akhbar’ın ağzındaki bu toz tadı “geçmişinin tozu” olarak yorumlanabilir. Gidenlerin ardından kalana bırakılan şey yalnızca “toz”dur ve yolun yolcusuna verebileceği ancak geçmişin tozlaştırdığı, bulanıklaştırdığı bir bellek ve bir daha asla saf ve berrak bir şekilde önüne serilemeyecek bir gelecektir. Murathan Mungan, bu güçlü toz imgesiyle kahramanının tüm varlığını “toz”laştırmakta, sonraki sayfalarda tekrar karşılaşılacağı gibi *anne sütü* kadar eski ilk çağrışımlara götürmektedir. Çünkü varlık kendine inanmak için ilk anıya yaslanmayı gerektirmekte, fakat bu da kahramanı “dağılmak”tan kurtaramamaktadır.

“Ablasının kocasının çalıştığı kubbeli çarşı bile insanın kanını kaynatan, adımlarını hızlandıran civiltısından, birbirleriyle konuşur gibi inip kalkan neşeli çekiç, tokmak seslerinden yoksundu; dalgınlığa benzeyen kalın bir uğultuyla homurdanıyordu yalnızca.” (37)

*birbirleriyle konuşur gibi inip kalkan neşeli çekiç, tokmak sesleri
dalgınlığa benzeyen kalın bir uğultuyla homurdanıyor*

Somut ve cansız göstergeler olan *çekiç ve tokmak sesi*, canlılara özgü bir kullanım olan *neşeli ve birbiriyle konuşur gibi* şeklinde nitelendirilmiş, çarşının insan sesinden yoksun olduğu, dalgınlığa benzeyen kalın bir uğultuyla homurdandığı sokakların dilsizliğini belirtmek için vurgulanmıştır.

“Adamın anlatışında, tarihi bir olaydan söz ediyormuş gibi uzak, sakın, neredeyse umursamaz denebilecek hülyalı bir hava vardı. Sanki ortak tanıdıklarından değil de, geçmişin kayıtsız bir biçimde söz alınması gereken unutulmuş olaylarından, çoktan zamana karışmış kişilerinden dem vuruyordu. Akhbar'ın üstüne çölde kaybolmuşların boğuntusu çöktü; sarı hummaya benzeyen boğuntusu.” (38)

*tarihi bir olaydan söz ediyormuş gibi uzak, sakın, neredeyse umursamaz
denebilecek hülyalı bir hava
geçmişin kayıtsız bir biçimde söz alınması gereken unutulmuş olayları
çölde kaybolmuşların boğuntusu
sarı hummaya benzeyen boğuntu*

Yukarıdaki alışılmamış söz dizimlerinde, yazar kahramanı yine *“iklimin felsefesi”*ne yaslandırmakta, insan davranışlarının *çölün* zihindeki ilk tasarımlarıyla (enginlik, sarı, sıcaklık, kaybolmuşluk) ilgi kurulmasını sağlamaktadır.

“Kimileriye yas tutmayı bilmez. Ya hiç yas tutmazlar, ya da bütün ömürlerini tuttukları yasa çevirirler; bu sefer de geriye hayat kalmaz.” (38)

*ömürlerini tuttıkları yasa çevirirler
geriye hayat kalmaz*

Ölülerin ardından tutulan yası uzatmanın hayatı yaşanmaz bir hale getirdiği ve bunun bahşedilen hayata da nihayetinde bir haksızlık olduğu vurgulanmaktadır.

“Bir yerlerde bakır kazanlar dövülür, leblebi dibeklerinin boğuk uğultusu uzaktan uzağa duyulurken yas ve ölüm üzerine uzun uzun konuşmuş, böyle şeyler söylemişti adam. Sanki artık yalnızca bunlar konuşulmuş gibi, konuşmaya değen yalnızca bunlarmış gibi... Hoş eskiden de hayattan çok ölümden konuşulduğunu anımsıyor Akhbar. ‘Doğuda ölüm herkesin gizli mesleğidir,’ demişti bir şair.” (38-39)

*leblebi dibeklerinin boğuk uğultusu
eskiden de hayattan çok ölümden konuşuldu*

Boğuk uğultu tamlaması alışılmamış bağdaştırma olarak karşımıza çıkmaktadır. Ölümün katıksız bir şekilde yaşama girdiği coğrafyada, hayatı anlatmak için ölümden bahsetmenin bir gereklilik olduğu, her hayata “ölüm”ün bir şekilde dokunduğu vurgusu yapılmaktadır.

“Akhbar birdenbire gelirken gördüğü her gün düzenli olarak sınır yakınlarındaki toplama noktasına yürüyen meczubun adımlarını hissetti ayaklarında. Onun hızlı hızlı yürüyüşü bedeninde seğirdi.” (39)

*mezcubun adımlarını hissetti ayaklarında
hızlı hızlı yürüyüşü bedeninde seğirdi*

Meczup imgesi kitabın en önemli imgelerinden biridir. Akhbar’ın en başta onunla göz göze gelmesiyle anlatıya giren meczup, anlatı boyunca Akhbar’ın adımlarında, bakışlarında kendini göstermekte, anlatı sonunda ise tüm anlatı kahramanları gibi meczup da “herkesleşmek”tedir.

“Adamın dükkânından çıktığında kendini biraz daha eksilmiş hissetti. Kilim tezgâhlarının, topuk döven kunduracı örslerinin tok ve tartımlı seslerinin arasından geçerek şehrin büyük meydanına açılan bedesten çıkışına vardığında, beyaz eşya ve elektronik aletler satan dükkânların floresan lambalarının çiğ ışıklarıyla aydınlatılmış vitrin camlarının birinde kendine baktı. İnsan yüzlerini iyice hayalete çeviren çiğ ışığın göz yoran beyaz aydınlığında kendi yüzüne bir başkasıymış gibi uzun uzun baktı; bu bir ihtiyaçmış gibi baktı.” (39-40)

kendini biraz daha eksilmiş hissetti

tok ve tartımlı sesler

çiğ ışıklar

insan yüzlerini iyice hayalete çeviren çiğ ışığın göz yoran beyaz aydınlığı

kendi yüzüne bir başkasıymış gibi uzun uzun baktı; bu bir ihtiyaçmış gibi baktı

Yukarıdaki bağdaştırmalarda geçmişini arayan kahramanın “*kendisine bir yabancıymış gibi bakma*”sı ve bunun bir ihtiyaç olarak belirtilmesi, kişilerin “*şimdi*”lerine uzaktan bakarak bir şekilde “*geçmiş*”in belleğine uzanabileceği düşüncesi oluşturulmakta, böylece “*eksilmiş zaman*”ların tamamlanabileceği belirtilmektedir.

“Yüzüne baktığı bu kar aydınlığında içinin üşüdüğünü hissetti; vitrin ışıkları yüzünü iyice yutmuştu.” (40)

kar aydınlığı

içinin üşüdüğünü hissetti

vitrin ışıkları yüzünü iyice yutmuştu

Akhbar’ın kendi yüzüne yabancılaştığını belirten bu cümlelerle, anısı azalmış gözlerin bakışlarının şimdiyi yakalamakta zorluk çekeceği tasavvuru uyandırılmaktadır.

“Yılların herkes için aynı geçmediğini anlıyordu ama, bütün bunlarda dünyanın herhangi bir yerinde yılların geçmiş olmasından çok daha büyük bir şiddet vardı. Zaman adeta yarılmıştı burada.” (40)

zaman adeta yarılmıştı

“*Tarihin tozlarını birkaç yılda süpürdüğü*” cümlesini hatırlatan bu bağdaştırma, yaşananların, ani ve köklü değişikliklerin zamanı bir anda tamamen farklı bir boyuta taşınmasını belirtmesinin yanında, hiçbir şeyin değişmeden aynılıkla devam etmesine de gönderme yapmaktadır.

“*Çarşılar dilsizdi, dükkânlar boş gözlerle bakıyordu şimdi kendilerini tanımaz olmuş bu genç adama. Gerçek sürgünün yuvaya döndüğünü sandığı yerde başladığını anlamaya başlamıştı.*” (41)

çarşılar dilsizdi

dükkânlar boş gözlerle bakıyor

gerçek sürgünün yuvaya döndüğünü sandığı yerde başladığını anlamaya başlamıştı

Kahramanın belleksizliğine geçmişin de aynı belleksizlikle yanıt vermesini anlatan bu bağdaştırmalarla yazar, asıl sürgünün bu tanıdıklıktaki “*hafızasızlık*”la başladığını vurgulamaktadır.

“*Öğleüzerinin kavurucu sıcağından saklanmak için sığındığı eski kervansarayların şimdi dükkân olmuş kemeraltlarında durup etrafa yeni gözlerle bakmaya çalışırken, bu şehrin hayatında hiçbir yeri olmadığını, artık büsbütün yabancı biri olduğunu, dahası bu şehrin artık bir hayatı olmadığını düşünmeye başladı.*”

Şehir ruhunu teslim etmişti.

Gürültüsü içten içe sürse de, şehir kurumuş bir nehir yatağı gibi çoraklaşmıştı; hiçbir hayatın elinden tutmuyor, hiçbir hayatı ısıtmıyordu. Sağda solda karşısına çıkan tanıdık imgeler, teselli işaretleri yerine geçerek eşyanın güven tazeleyici huzurunu duyuruyorlarsa da, ne yeterince tanıdık ne yeterince yabancı geliyordu ona bu şehir. Ardi sıra kendi ölüsünü sürükleyen bir hayalet olmuştu. Her yanda ölüm korkusu cisimleşmiş gibiydi. Allah'a duyulan bir korku değil, insanlara duyulan bir korkuydu bu. Yüzlerdeki kilit, günlerdeki karanlık bundandı. Zulüm hayatın nabzı olmuş, sanrısını

sayıklar gibi korkuyu, kuşkuyu, güvensizliği tekrarlıyordu. Yaz başlangıcının şu kavurucu sıcağının bile ısıtamadığı katılmış kalmış ölüm buzulluğu kalplerdeki kanı dondurmuştu. Hayat burada kendini askıya almıştı.” (41-42)

yeni gözler

şehrin hayatında hiçbir yeri olmadığını

şehrin artık bir hayatı olmadığını

şehir ruhunu teslim etmiş

şehir kurumuş bir nehir yatağı gibi çoraklaşmış

hiçbir hayatın elinden tutmuyor, hiçbir hayatı ısıtmıyor

tanıdık imgeler, teselli işaretleri yerine geçerek eşyanın güven tazeleyici

huzurunu duyuruyor

ardı sıra kendi ölüsünü sürükleyen bir hayalet olmuştu

her yanda ölüm korkusu cisimleşmiş gibi

yüzlerdeki kilit

günlerdeki karanlık

zulüm hayatın nabzı olmuş

sanrısını sayıklar gibi korkuyu, kuşkuyu, güvensizliği tekrarlıyor

katılmış kalmış ölüm buzulluğu kalplerdeki kanı dondurmuş

hayat burada kendini askıya almış

Her bir cümlesinde birkaç alışılmamış bağdaştırma bulunan bu paragraflarda, cümleler aynı zamanda güçlü birer imge olarak okurun karşısına çıkmaktadır. Savaşın “ölüm”ü insan hayatına nakşettiği coğrafyada şehir sesin, kelimelerin olmadığı, herkesin ya hızlı adımlarla kendini sokaktan sildiği yahut şehrin “ölü sükûnet”ini bozmamak için hiç kıpırdamadığı bir yer konumundadır ve bu “şehir ruhunu teslim etmiş” şeklinde anlatılmaktadır.

“Karşıdan karşıya geçen, neredeyse birörnek sayılabilecek ölgün giysiler içindeki uğultulu erkek kalabalıklarına bakıyor, sanki birbirlerinin gövdelerinin içinden geçerek, birbirleriyle yer değiştirerek ilerliyorlar. Hiç değişmeden ve hep aynı kalmanın sayıklamasını adımlıyorlar.” (42)

*ölgün giysiler içindeki uğultulu erkek kalabalıkları
hiç değişmeden ve hep aynı kalmanın sayıklamasını adımlıyorlar*

Ölgün giysiler, değişmeden ve hep aynı kalmanın sayıklamasını adımlamak bağdaştırmaları, kişilerin “anonimleşme”sini anlatmakta, “sanki birbirlerinin gövdelerinin içinden geçerek, birbirleriyle yer değiştirerek ilerliyorlar” ifadesiyle de anlam pekiştirilmektedir.

“Kendini iyiden iyiye yürümenin tartımına kaptırılmış, hızlanmıştı Akhbar. Bir kabanın içinde yürümek gibiydi bu; bir mapushane avlusunda volta atmak gibiydi. Bazen hızlanıp, bazen yavaşlayarak şehri içinde duymaya, zaman zaman yol ağzlarında durup adres aranır gibi doğru şehirde olup olmadığını anlamaya, çocukluğunu, gençliğini geçirdiği sokaklara, yollara, geçmişine, dahası kendine inanmaya çalışıyordu.” (42)

kendine inanmaya çalışıyordu

Geçmişin bir anlamda kişinin “şimdi”deki varlığını oluşturduğuna gönderme yapılarak, “kendine inanmaya çalış-” söz birliği kullanılmaktadır.

“Şehrin ürkütücü bezginliğini yırtmaya çalışan yaramaz çocukların gürültüsü, kimi zaman büyüklerince, kimi zaman da aniden ortaya çıkı veren eli sopalı kolluk görevlilerince hemen bastırılıyordu. Onların en olmadık yerde ve zamanda birdenbire ortaya çıkıvermesi, şehirdeki sinsi havayı pekiştiriyor; sizi her an pusuda bekleyen, her hareketinizi denetleyen ve hiçbir zaman baş edemeyeceğiniz bir gücün varlığına işaret ederek sadece görünürdeki değil görünmezdeki iktidarını da güçlendiriyordu, iktidar da Allah gibi görülmeyen, ama varlığı her yerde hissedilen bir şeydi. Öyle olmalıydı.” (42-43)

*şehrin ürkütücü bezginliğini yırtmaya çalışan yaramaz çocukların gürültüsü
şehirdeki sinsi hava
sizi her an pusuda bekleyen, her hareketinizi denetleyen ve hiçbir zaman baş edemeyeceğiniz bir gücün varlığına işaret ederek sadece görünürdeki değil görünmezdeki iktidarını da güçlendiriyordu*

iktidar da Allah gibi görülmeyen, ama varlığı her yerde hissedilen bir şeydi

İnsanların korku nedeniyle “hiçbir şey” yapmadan hayatlarını sürdürdüğü, “zulüm hayatın nabzı olmuştu” cümlesiyle de belirtilmiş, burada da insanların Allah’tan korkar gibi “iktidar”dan korktukları yukarıdaki bağdaştırmalarla anlatılmıştır.

“Koca şehir bir hapisane avlusu gibiydi. Belki de Akhbar’ın adımlarına volta ritmini veren buydu. Akhbar, daha ilk gün hep aynı yerde dönüp durduğunu hissetmişti.” (43)

*koca şehir bir hapisane avlusu gibi
adımlarına volta ritmini veren bu- hep aynı yerde dönüp durduğu*

İnsanların “her hareketini denetleyen-görünmez bir güç” olan iktidarın denetiminde sessizlikleri- kimliksizlikleriyle sokaklarda yürüdüğü bir şehir, kahramana hapisaneyi çağrıştırmakta ve ona hep aynı yerde dönüp durduğu hissi vermektedir. Bu cümleler aynı zamanda Akhbar’ın adımlarıyla meczubun adımları arasındaki benzerlikle de dikkati çekmekte, “volta ritmi” ile yürüyen meczubun adımlarının Akhbar’ın adımlarında kendini gösterdiği vurgusu birkaç bölümde olduğu gibi burada da tekrar edilmektedir.

“Yılların tecrübesini her an yüzünde taşıyan insanlardandı karşıdaki adam. Hayatta sanıldığından çok daha fazla sır vardır, dercesine bilgiçe gülümsedi. ‘Hiç belli olmaz, delikanlı,’ dedi. ‘Kitapları saklayanlar, kişileri, hayatları, hikâyeleri de saklarlar.’ ” (44)

*yılların tecrübesini her an yüzünde taşıyan insanlar
hayatta sanıldığından çok daha fazla sır vardır
kitapları saklayanlar, kişileri, hayatları, hikâyeleri de saklarlar*

Yukarıdaki bağdaştırmalar, yazarın kelimelere verdiği önemi sahafın dilinden aktardığı orijinal söz birlikleridir.

“Önceki yüzyıldan kalmışçasına yaşlıydı sahaf. Sedef kakmalı eski bir rahlenin üzerine bütün kamburuyla kapanmış, âlem değiştirmişçesine okuduğu kitabın zamanına gömülmüştü; başını okuduğu kitaptan kaldırdığında bakışlarının şimdiki zamanı bulması vakit almıştı.” (45)

*bütün kamburuyla kapanmış
âlem değiştirmişçesine okuduğu kitabın zamanına gömülmüş
bakışlarının şimdiki zamanı bulması vakit almış*

Sahafın kitaplarla ilişkisinin anlatıldığı bu cümleler alışılmamış söz dizgelerine örnektir. Kitaba ve kelimelere verilen değer anlatılmaktadır.

“Akhbar'ın söylediği adları tek tek yüksek sesle çağırır gibi saydı; böyle yaparak uyandırmayı umduğu çağrışımların yardımıyla hatırlamaya çalışıyordu anlaşılan... Yıpranmış hafızam beni yanıltıyor olabilir... en iyisi sen birkaç gün sonra gene uğra bana. Dilerim, şu an yorgun ve yaşlı hafızam yetmemiştir hatırlamama.” (45)

*uyandırmayı umduğu çağrışımların yardımıyla hatırlamaya çalışıyor
yıpranmış hafıza
yorgun ve yaşlı hafıza*

Yukarıdaki bağdaştırmalarda uyandırmayı umduğu çağrışımlar, *yıpranmış-yorgun- yaşlı hafıza* söz dizgeleridir ve belleğin yaş almakla birlikte zayıfladığı anlatılmaktadır.

“...karşısındakinin yüzünü hafızasına kazımak istercesine bakarak söyledi bunları sahaf. Akhbar, ona bakarken, öldükten sonra günah ve sevap defterlerimizi karşılaştırarak hakkımızda verilecek kararı kolaylaştıran meleklerin de böyle olabileceklerini düşündü. Defterin yazdıklarıyla yetinmeyip, bir de insanın yüzünden hayat hikâyesini okumaya çalışan yetinmez gözlerle bakan meleklerin bu dünyada karşımıza bir sahaf olarak çıkmasından daha doğal ne olabilirdi ki?” (46)

*karşısındakinin yüzünü hafızasına kazımak istercesine bakarak
yetinmez gözler
insanın yüzünden hayat hikâyesini okumaya çalış-*

Bakmak sözcüğünün “*karşısındakinin yüzünü hafızasına kazımak istercesine*” söz birliğiyle, gözlerin yetinmez sözcüğüyle nitelenmesi orijinal kullanımlardır. Hilmi Yavuz’un “*bakmak, uzaklara dokunmaktı*” dizesini hatırlatan Mungan’ın bakışlara verdiği ruh, kelimelerin olmadığı yerde “*yüzdeki harfler*”in okunduğunu, böylece “*uzak*” sözcüklere ve duygulara dokunulduğu vurgulanmaktadır.

“Çok kitap okuyan insanlara hayatın yetmediğini biliyordu. Kitapların dünyasında hayatı küçük gören, tehdit eden bir şey vardı. Hem hakkında bu kadar yazı yazılan hayat neydi? Hangi yazı hayata yetmişti?” (46)

*çok kitap okuyan insanlara hayatın yetmediği
hangi yazı hayata yetmişti*

Kitaplar, cümleler, kelimeler üzerine sadakatle düşünen bir şair-yazar olan Murathan Mungan, kitapların dünyasının çoğu zaman daha iyi, daha belirgin, daha kolay olduğunu bu bakımdan hayatın karmaşası karşısına, kitabın harflerindeki intizamla karşılık verdiğini ve hayatı “*küçük*” gördüğünü belirtmekte, böylelikle hayatın yazıya asla tam olarak yansıtılamayacağına vurgu yapmaktadır.

“Büyücüler sırlarını, kitapların sayfalarına kimi zaman şifreli yazılarla, karanlık işaretlerle, bir gün mührünü çözecek olan birini bekleyen özel ve gizli bir dille yazmazlar mıydı? Hem yalnızca konusu cinler, büyüler, efsunlar olan kitaplar değil, her kitap kendi içinde bir büyüün gizini, tılsımını barındırmaz mıydı? Akhbar'ı korkutan da buydu. Bir kitabın kapağı, ona hep tekinsiz bir dünyanın kapısı gibi gelir, o kapıdan bir kez girdikten sonra bir daha dönememekten korkardı. Kelimelerin çölünde kaybolmaktan korkuyordu. Hayatı boyunca kelimelerden korkmuştu. Kelimeler ona içinin tehlikeli bir yer olduğunu söylüyor, bu yüzden mümkün olduğunca kelimeler olmadan düşünmeye çalışıyordu. Kelimeler, içiyle dünya arasında engeldi. Dünyayı kelimelerle tarif etmeye kalktığında da dünya büsbütün ürkünçleşiyordu.

Belli ki, bütün ömrünü kitaplara harcamış olan şu tekinsiz ihtiyar da, kitapların karanlık efsunundan payını almış biri olarak Akhbar'ı ürkütmeye başlamıştı. Bakışlarında çok yaşamış insanların değil, çok okumuş insanların görme gücü vardı.” (47)

karanlık işaretler

bir gün mührünü çözecek olan birini bekleyen özel ve gizli bir dil

her kitap kendi içinde bir büyüünün gizini, tılsımını barındırmaz mı

bir kitabın kapağı, ona hep tekinsiz bir dünyanın kapısı gibi gelir, o kapıdan bir kez girdikten sonra bir daha dönememekten korkardı

kelimelerin çölünde kaybolmak

kelimeler ona içinin tehlikeli bir yer olduğunu söylüyor

kelimeler olmadan düşünme

kelimeler, içiyle dünya arasında engeldi

dünyayı kelimelerle tarif etmeye kalktığında da dünya büsbütün ürkünçleşiyor

kitapların karanlık efsunundan payını almış biri

bakışlarında çok yaşamış insanların değil, çok okumuş insanların görme gücü var

Yukarıdaki bağdaştırmalarla Murathan Mungan, yine kelimelerin insan hayatındaki yerine ve önemine işaret etmekte, hayatla bağ kurmanın en temel aracı olması münasebetiyle, insanlar arasına mesafe koyabilecek en önemli duvar olabileceğine de işaret edilmektedir. “*Kelimelerin çölü*” ifadesiyle kelimelere yüklenen kutsiyet belirtilmekte, insanın hem kelimeler içerisinde kaybolabileceği, hem de seraba erebileceği düşüncesine de vurgu yapılmaktadır.

“ ‘Çünkü insanın kelimelerini emanet edebileceği bir yüzün var senin,’ dedi. ‘Kendi uğultusunda kör olmamış bakışların, hâlâ taze bakıyor dünyaya, içinin çıplağını yankıarken bakışları kör olmuş yüzlerce insan var sokaklarda hayaletler gibi dolaşan. Birbirlerinin yüzlerinde kaybolmuşlar. Birinin yüzünden diğerinin yalnızlığına geçiliyor. Bazı insanlar bir kelime darbesiyle ölürlere. Şimdilerde ise değil ölmek, kimseye tek bir mana bile söylemiyor kelimeler.’ ” (48)

*insanın kelimelerini emanet edebileceği bir yüz
kendi uğultusunda kör olmamış bakışlar
taze bakıyor dünyaya
içinin çıplağını yankılarken bakışları kör olmuş yüzlerce insan
birbirlerinin yüzlerinde kaybolmuş
birinin yüzünden diğerinin yalnızlığına geçiliyor
kelime darbesi*

“Söz”ün insan hayatında çok önemli bir yere sahip olması gerektiğine vurgu yapan Mungan, insanların aynı şeyleri konuşarak- yaşayarak- görerek böylece “birbirlerinin yüzlerinde kaybolduğu”nu belirtmekte, kelimelere değer vermeyen insanlar için sözcüklerin hiçbir anlam ifade etmediğini, “kelime darbesi”nin kimseyi öldürmediğine, en can alıcı kelimelerin kimsenin canını incitmediğine işaret etmektedir.

*“Uğurlarken, gözlüğüünü çıkarıp öyle gülümsedi Akhbar'a.
Böylelikle ona gören gözleriyle değil, görmeyen gözleriyle bakmış oldu.” (48)*

görmeyen gözleriyle bakmış oldu

Görmeyen gözlerle bak- ifadesi alışılmamış bir kullanımdır ve bir anlamda sahafın “iç gözü”ne gönderme olduğu söylenebilir.

*“Yoklukları, boyası yenilenmemiş duvarlarda zamanın lekesi gibi duruyor,
hayatlarından sökülüp alınan bütün resimleri birden hatırlatıyordu.” (49)*

*zamanın lekesi
hayatlarından sökülüp alınan bütün resimler*

Resim çerçevelerinin duvarda bıraktığı izin anlatıldığı cümlelerde, çerçevenin duvarda kaldığı zamana göre iz bırakması münasebetiyle *zamanın lekesi* tamlaması kullanılmış, *varlık- yol- iz* sözcüklerinin anlatı boyunca çağrıştırdığı anlamlar pekiştirilmiştir.

“Eskiden, örtünen kadınlara uzun, geniş şallar, eşarplar ya da çador yeterken, şimdi yalnızca ipliksi parmaklıklarla gözleri kafeslenmiş olarak kumaştan bir çadıra döndürülmüşlerdi.” (50)

ipliksi parmaklıklarla gözleri kafeslenmiş olarak kumaştan bir çadır

Çador kadınların başlarına örttüğü örtüdür. Burada kadınların giydikleri burka anlatılmakta, göz çevresi kafese, baştan ayağa doğru genişlemesiyle de çadıra benzetilmektedir. Çadırın uzak çağrışımları (geçicilik, zayıf bağ, eğreti) ile kadının kendisini “sokaktan silinmesi gereken bir leke olarak görmesi” ve ulaşamayacak bir serap olarak görülmesi (parmaklıklar) arasında bağ oluşturulması esastır.

“Gövdelerinin hiçbir kıvrımı, karanlık bir in gibi içinde barındıkları o kumaş tepelerini aşip insana, onların kadın olduklarına dair bir şey söylemiyordu. Kimildayan, hareket eden, yürüyen kumaştan çadırlar yalnızca... Tek varlıkları yürürken çıkarttıkları kumaşların hışıltısı... Gövdelerini bunlar fısıldıyor.” (50)

*karanlık bir in gibi içinde barındıkları o kumaş tepeleri
kimildayan, hareket eden, yürüyen kumaştan çadırlar
tek varlıkları yürürken çıkarttıkları kumaşların hışıltısı
gövdelerini bunlar fısıldıyor*

Burka altında kadınların varlıklarına dair bir şey söylemediğini, yalnızca kumaşın hareketi olarak gördüklerini söyleyen Mungan, burada örtünün “bireyin kendisi”ni örttüğünü belirterek kimliksizliğe gönderme yapmaktadır.

“Uyuşmaya başlayan varlığını kahvenin acısıyla daha çok hissetmek ister gibiydi. Birdenbire yükselen güneşle öğle sıcağı şehrin üzerine kalın tozanlı bir serap gibi çöktü. Kaldırımların tütmesiyle birlikte sokaklar tenhalaşmış...” (50)

*uyuşmaya başlayan varlığını kahvenin acısıyla daha çok hissetmek ister gibi
öğle sıcağı şehrin üzerine kalın tozanlı bir serap gibi çöktü
kaldırımların tütmesi*

Uyuşmak, varlık, acı, hissetmek, güneş, sıcak, toz, serap, تنها sözcükleri anlatının kimliğini veren kelimelerdendir ve burada da yine ruhun labirentliğini yansıttığı, varlığın bu labirentte sıkışıp kaldığının belirtildiği söylenebilir.

“Alacasına tutulduğu dün akşamüstünü andı Akhbar. Akşam alacasının mutsuzluğuyla, gündüz sıcaklığının mutsuzluğunda aynı boğucu ümitsizlik vardı. İklimden ötürü değildi bu; iklimin görünür kıldığı bir şeydi.” (50-51)

*alacasına tutulduğu dün akşamüstünü
akşam alacasının mutsuzluğuyla, gündüz sıcaklığının mutsuzluğu
aynı boğucu ümitsizlik
iklimden ötürü değildi bu; iklimin görünür kıldığı bir şeydi*

Alışılmamış bağdaştırmaların çoğunda “*ruhu yansıtan*” Mungan, burada “*İklimden ötürü değildi bu; iklimin görünür kıldığı bir şeydi*” diyerek mekânı, eşyayı anlatırken kullandığı bu tahlil dilinin coğrafyadan ziyade “*kişileri*” yansıttığını belirtmektedir.

“Sokaktaki tek tük kadınlar kendilerini sokaklardan hemen silinmesi gereken lekeler gibi hissediyor olmalı ki, geçtikleri yerlerde çabuk adımlarla hızlı hızlı yürüyor, havanın boşluğuna kendilerinden bir iz bırakmamaya çalışıyor, varlıkları bir görüntüye, görüntüleri bir ağırlığa dönüşsün istemiyorlardı... Görülmek için, daha çok görülmek için yüzyıllardır süslenip durmuş olan kadınlar, şimdi ve burada görülmemek için varlıklarını havanın boşluğundan bile silmeye çalışıyorlardı.” (51)

*sokaklardan hemen silinmesi gereken lekeler
çabuk adımlar
havanın boşluğuna kendilerinden bir iz bırakmamaya çalışıyor
varlıkları bir görüntüye, görüntüleri bir ağırlığa dönüşsün istemiyorlar
varlıklarını havanın boşluğundan bile silmeye çalışıyorlar*

Kadını, kadının varlığını, toplumdaki yerini neredeyse tüm eserlerinde titizlikle işleyen Mungan, burada da yine “*kadın kimliği*”ni sorgulamakta, erkek egemen kültüre ve iktidara gönderme yapmaktadır.

“Sesindeki yanık edada, hem eski, hem iğreti bir şey vardı. Düşmüş görünüşüne karşın, zamanında sesinin kemendine yakalandığı gazelhanlar gibi soylu ve vakur söylemeye çalıştığı belli oluyordu... gelip geçenlerin merhametinden yardım umuyordu. Mendilindeki birkaç madeni paranın yoksul ışıltısı görünüşünü daha acıklı kılıyordu. Akhbar içinden sayar gibi onun gördükleriyle, kendi yoksullaşan bakışlarının gördüklerini karşılaştırdı.” (52)

*sesindeki yanık edada
zamanında sesinin kemendine yakalandığı gazelhanlar gibi soylu ve vakur söyleme
gelip geçenlerin merhametinden yardım umuyor
birkaç madeni paranın yoksul ışıltısı
yoksullaşan bakışlar*

Yanık, eski, iğreti, düşmüş, merhamet, yardım, ummak, yoksul, acıklı sözcükleri durumu anlatmak için seçilen sözcüklerdir ve birbirlerini tamamlayarak orijinal deyişler meydana getirmişlerdir.

“... serinliğiyle gövdesinin sıcakını alan kalın, mermer bir sütuna yaslanıp soluklandı. Avlunun ortasında kanat çırpmaya bile halleri kalmamış mecalsiz güvercinlerin sarsak hareketlerle etrafta yem bakınmasından başka hiçbir kıpırtı yoktu. Gözlerini kapadı Akhbar. Gözlerini yumar gibi değil, dünyaya kilitler gibi kapadı. Gördüklerinden çok hatırladıklarına güvenmek istiyordu... Yorgun belleğine, yıpranmış hayalgücüne kalmıştı her şey... Bazen belleğimiz, gözlerimizden daha iyi görür. Gözlerimiz kapalıyken daha iyi görürüz.” (52-53)

*serinliğiyle gövdesinin sıcakını alan kalın, mermer bir sütun
mecalsiz güvercinler
(gözlerini) dünyaya kilitler gibi kapadı
gördüklerinden çok hatırladıklarına güvenmek istiyor
yorgun bellek
yıpranmış hayalgücü
bazen belleğimiz, gözlerimizden daha iyi görür*

gözlerimiz kapalıyken daha iyi görürüz

Yukarıdaki bağdaştırmalarda varlığın “şimdi”deki yorgunluğunun eskiye, “geçmiş”teki anılara giderek hafifleyebileceği, fakat şimdideki tüm yorgunluğun da yine sürekli geçmişe gitmek zorunda kalan bellek ve hayalgücü sebebiyle oluştuğu belirtilmektedir.

“Az ötedeki şadırvanın su sesi rahatlattı onu, gevşetti, içinde çalkalanıp duran bir yerler durulur gibi oldu... Hiç kimsenin yüzünde Allah'a inanmanın huzuru ve güveni yoktu. Yalnızca korkunun, kaygının kayışa çevirdiği tedirgin ve yağlı bir huzursuzluk vardı bu kendine kapanan yüzlerde. Hayatları çoktan bittiği halde ömürleri bitmemiş insanların sürüncemede kalmış günlerini yaşıyor gibiydiler.

... yüzlerdeki o katılmış kalmış ifade azıcık da olsa çözülüveriyor; yeniden çocukluğundan tanıdığı yüzlere benziyorlardı. Kendini buranın yerlisi hissetmesini sağlayan yüzlere. Hayata benzeyen yüzlere.” (53)

*inde çalkalanıp duran bir yerler durulur gibi oldu
yüzünde Allah'a inanmanın huzuru ve güveni
korkunun, kaygının kayışa çevirdiği tedirgin ve yağlı bir huzursuzluk
kendine kapanan yüzler
hayatları çoktan bittiği halde ömürleri bitmemiş insanlar
sürüncemede kalmış günlerini yaşıyor gibi
yüzlerdeki o katılmış kalmış ifade azıcık da olsa çözülüveriyor
hayata benzeyen yüzler*

Savaşın yıkıntılarının çok sonra bile görülebildiği bir coğrafyada kahramanın çeşitli durumlardaki çağrışımları yine güçlü imajlarla anlatılmış, “birey olamama huzursuzluğu” arka planda belirtilmiştir.

“Ne zaman bir camiinin avlusunda dinlense, kendinde güç buluyor, dünyada olmanın tadına varıyordu.” (54)

dünyada olmanın tadına varıyor

Dini motiflerin sıkça yer aldığı eserde yine *cami* motifi kullanılmış, yan tasarımlarıyla inanç ve aidiyet duyguları belirtilmiştir.

“Bütün bu değişen, oradan oraya savrulan şeyler arasında kendisine sadık kalmış bir şeyler olduğunu düşünmeye çalışıyor; gözlerine görmeyi öğreten şeylerin hepsi birden kaybolup gitmiş olamaz!... Toprak kendi insanını tanımaz mı?” (54)

*kendisine sadık kalmış bir şeyler
gözlerine görmeyi öğreten şeyler
toprak kendi insanını tanımaz mı*

Geçmişini “*tanımaya*” çalışan kahramana her şeyin yabancı geldiği, dahası kendisinin herkese ve her şeye yabancı görüldüğü anlatılmakta, toprak sözcüğüyle de “*ait olma*” tasavvuru oluşturulmaktadır.

“Akşamüstünün azalan sıcaklığıyla birlikte hareketlenen dükkânlar kapı önlerini sulayarak şehrin ateşini almaya çalışıyorlar.” (54)

şehrin ateşini almak

Çöl iklimiyle beliren yakıcı güneşin sıcaklığının anlatılması yanında, savaş geçiren, insanların hala ölüleriyle, acılarıyla, kayıplarıyla yaşadığı şehrin yaralarını anlatan “*ateş*”ine de gönderme yapılmaktadır.

“... annesine, kız kardeşine ilişkin ayrıntıları anımsamaya, ipucu yerine geçebilecek devinim ve davranışları, burkaların kumaş kıvrımlarının dışarıya taşmasına izin verdiği ölçüde bu kadınlarda tanımaya, bulmaya, yakalamaya çalışıyor.” (54)

burkaların kumaş kıvrımlarının dışarıya taşmasına izin verdiği ölçüde bu kadınlarda tanımaya, bulmaya, yakalamaya çalışıyor

Annesini, ablasını aramaya çıkan kahraman için, sokaklarda hiçbir kadın suretinin bulunmaması onu “*burkaların sureti*”ni çıkarmaya yöneltmektedir.

“Sokaklardaki kadınları yanlarındaki erkeklerle işaretlemişler. Kocasını, babasını, kardeşi olan erkeklerle. Akhbar'ın gözleri, o kadınların yanında erkek kardeşinin yüzüne benzeyen bir yüz arıyor umutla. Kardeşinin yüzü diğerlerinin kaybolan, görünmeyen yüzlerinin işareti olacak.” (55)

kadınları yanlarındaki erkeklerle işaretlemişler

kardeşinin yüzü diğerlerinin kaybolan, görünmeyen yüzlerinin işareti olacak

Kadının “*ataerkil*” toplum düzenindeki “*yokluğu*”na işaret eden bu cümlelerle yazar, kadının varlığının ancak yanında bir erkek olduğu sürece var olabileceğini belirtmekte, kahramanını annesi ve kız kardeşini bulmak için erkek kardeşinin yüzüne götürmektedir.

“İçini çekildi. Gözlerine birdenbire yürüyen yakıcı yaşları akıtmak için geç olduğunu biliyordu. Zaten gözyaşları da kalbinin önceden bilmediği bir yerinden geliyor olmalıydı.” (55)

içini çekildi

gözlerine birdenbire yürüyen yakıcı yaşlar

kalbinin önceden bilmediği bir yeri

Geçmişine ait anıların çağrışımlarıyla oluşan bu durumda “*kalbinin önceden hiç bilmediği*” ifadesi kullanılmış, kahramanın bir anlamda geçmişine yabancılaşabileceğine gönderme yapılmıştır.

“... içinde bunca zaman kendisinden habersiz beklemiş bu sevgiye kendi de şaşıtı. Kendini tutmasına karşın, gene de dolu taneleri iriliğinde birkaç damla gözyaşının yüzüne inmesine engel olamadı. Onu ağlatan şey, yalnızca kardeşinin ölümü karşısında duyduğu üzüntü değil, içinde bilmeden saklı tuttuğu bir sevgiyi keşfetmiş olmanın sevinciydi. Bu sevinç, üzüntüsünü artırıyordu.” (55)

*içinde bunca zaman kendisinden habersiz beklemiş bu sevgi
gözyaşının yüzüne inmesi
onu ağlatan şey, yalnızca kardeşinin ölümü karşısında duyduğu üzüntü değil,
içinde bilmeden saklı tuttuğu bir sevgiyi keşfetmiş olmanın sevinci
sevinç, üzüntüsünü artırıyor*

Erkek kardeşinin öldüğünü öğrenen kahramanın yine eskiye ait anılarının hissettirdikleri üzerinde durulmuş ve bunları anlatmak için orijinal cümleler kullanılmıştır.

“Ancak böyle zamanlarda birdenbire ortaya çıkan çoktandır unutulmuş hatıralar, canlılığıyla insanı şaşırtan dipdiri görüntüler gelip yerleşti gözlerine.” (55-56)

*birdenbire ortaya çıkan çoktandır unutulmuş hatıra
canlılığıyla insanı şaşırtan dipdiri görüntüler*

Yukarıdaki cümlelerle hatıraların belli olayların ve durumların yardımıyla uyudukları yerden uyanarak hayat bulacağı belirtilmiştir.

“Sokaklar boyu kumaşlar altında kaybolan kadın gövdelerinin yanında aradığı işaret erkek, çoktan toprak altında kaybolmuştu.

Belki de bütün işaretler kaybolmuştu.” (56)

*kumaşlar altında kaybolan kadın gövdeleri yanında aradığı işaret erkek
bütün işaretler kaybolmuştu*

Annesi ve kız kardeşinin yüzünü erkek kardeşinin yüzünde aramaya çıkan kahramanın o yüzün kaybolmasıyla düştüğü umutsuzluk “*belki de bütün işaretler kaybolmuştu*” cümlesiyle belirtilmekte ve böylelikle geçmişini bulmak için yoluna ışık tutacak olanın da “*öldüğü*” belirtilmektedir.

“ ‘Allah’ın kelamı uğruna can vermiş birinin şerefiyle yaşıyorsun. Onlar hepimizin yerine öldüler. Kalbimiz ölülerle dolu.’ ” (57)

kalbimiz ölülerle dolu

Şehitlerden söz edilen bu cümlelerde, şehitlerin din içerisindeki yeriyle insan yaşamındaki yeri belirtilmektedir.

“İslam’ın düzeni tam olarak sağlanana, bütün düşmanlarımızı alt edene kadar bu kum fırtınası süreceğe benzer. Şimdilik herkes kendi çadırında.” (58)

herkes kendi çadırında

Kum fırtınası, çadır... Coğrafyanın iklimini veren bu sözcüklerle yazar toplumun içinde bulunduğu fırtına dolayısıyla insanların kendi çadırına kapandığını belirtmekte, toplum kuralları nedeniyle birey olamayan “*kendine kapanan*” insanları anlatmaktadır.

“Kardeşinin ölümüyle biraz daha boşalmıştı dünya. Gözleri azalmıştı. Aynı siliklikte birbirine benzer tekdüze günler geçirmeye başladı...” (59)

boşalmıştı dünya

gözleri azalmıştı

aynı siliklikte birbirine benzer tekdüze günler

Yukarıdaki bağdaştırmalarla kahramanın kendisini farklı gözlere taşıyacak-ulaştırarak olan gözleri yitirmiş olmasından ötürü “*gözleri azalmak*” söz birliği kullanılmakta, diğer cümleler de bu düşünceyi tamamlamaktadır.

“Sokaklarda avarelik ederken sürekli olarak kadınların dikkatini çekmeye çalışıyor, içlerinden biri bakar da tanır diye kendini onlara göstermeye, burkaların dar penceresinin, ayrıntıları dikkatten kolay kaçırabilecek görüş alanına girmeye çabalıyordu.” (59-60)

burkaların dar penceresinin, ayrıntıları dikkatten kolay kaçırabilecek görüş alanı

Bu bağdaştırmayla yazar, kadınların içinde yaşadıkları dünyanın kuşandıkları burka kadar olduğunu belirtmektedir.

“Şimdi ikindi güneşinin tozlu haresinde boş bir hayal olarak asılı duruyorlar. Rüzgârın yırtmasını engellemek için üzerlerine delik açılmış bezlerde yazılı İslam devrimini övücü sözler, rüzgârın bezi kendi üzerine katlayarak dolaştırdığı yerlerde yarım kalmış, kekeliyorlar.” (60-61)

*ikindi güneşinin tozlu haresinde boş bir hayal olarak asılı duruyor
sözler... kekeliyorlar*

Sözlerin boş bir hayal olarak asılı durması, kekelemesi alışılmamış söz dizgeleri olarak okurun karşısına çıkmaktadır.

“Biraz para biriktirmek için, yoksul yazgısını değiştirecek, kendi başına ev kurmaya yetecek kadar para kazanmasını sağlayacak bir iş bulmak için, uzak tutmasına kapılmış avare ruhunu dindirmek için uzaklara gidip dönecekti. ‘Gurbetin de hevesi alınır,’ diye bir söz duymuştu. O söze güveniyordu. Hevesini alıp dönüp geleceğine.

‘Uzağa el değdirip geleceğim,’ diyordu sevgilisine. Ama öyle olmadı. Önceleri iş bulması uzun zaman almıştı, sonra yavaş yavaş kapıldığı hayatın sürükleyici debisi girdi araya, kendini başka sahillere sürükleyen dalgalara kapılarak akıp gitti kendi nehri içinde.” (61)

*yoksul yazgı
uzak tutması
uzağa el değdir-
kapıldığı hayatın sürükleyici debisi
kendini başka sahillere sürükleyen dalgalara kapıl
kendi nehri*

Akhbar'ın yurdundan uzaklaşma sebebinin anlatıldığı bu paragraflarda *gurbet* ve *yurt* kavramları üzerinde durulmakta, alışılmamış söz dizgeleriyle durum anlatılmaktadır.

“Doğuda her şey usul usul birikir ve ansızın olurdu.” (62)

Doğu, Murathan Mungan'ın yazın serüveninde gerek ismiyle gerek imgesiyle sıkça yer alan bir motif. Mungan doğuyu her türlü güzelliğin ve değerlerin adeta çıkış noktası olarak görmekte ve imgeler de bu anlamda şekillenmektedir.

“... içinde kendinden başka kimsenin olmadığı bir hayat kurdu. Tek kişilik bir hayat. Savaşın gerçekleri, her çeşit gerçeğin önüne geçti. Bu da bir yanıyla işine geldi; kendi firar ruhuna, kendi kaçaklığına bahane oluşturdu... Dinlediklerinden korktuğu kadar dinlemediklerinden de korktu.” (62-63)

*İçinde kendinden başka kimsenin olmadığı bir hayat
savaşın gerçekleri, her çeşit gerçeğin önüne geçti
kendi firar ruhuna, kendi kaçaklığı
dinlemediklerinden de korktu*

Tek başına kalmanın, yalnız kalan ruhu bir anlamda toplum içerisinde “kaçak” konuma soktuğu sezdirilmektedir.

“Hayattan zaman istedi. Hayat, içeridekilere vermediği zamanı dışarıdakilere de vermedi. Bütün bu yıllar boyunca yurdundan dışarıda olması, içeride kalan yarım yanını kurtarmadı, iyileştirmede. Ruhunun sınır boylarında boylu boyunca kalakalmış, ne öteki tarafa geçebilen, ne geriye dönebilen sancılı bir gövdeyle yaşadı durdu. Gövdesi zamanın içinde zonkluyordu sanki. Kendi gibi boşlukta asılı kalmış rüyaları hiçbir ülkeyi yurt tutmuyordu.

...Sabrının da sonuna geldiği günlerdi artık. Günler içinde bitmişti. Gurbet içinde bitmişti.” (63)

hayattan zaman istedi
yıllar boyunca yurdundan dışarıda olması, içeride kalan yarım yanını
kurtarmadı, iyileştirmede
ruhunun sınır boyları
ne öteki tarafa geçebilen, ne geriye dönebilen sancılı bir gövdeyle yaşadı durdu
gövdesi zamanın içinde zonkluyordu
kendi gibi boşlukta asılı kalmış rüyaları hiçbir ülkeyi yurt tutmuyor
günler içinde bitmişti
gurbet içinde bitmişti

İnsanın geçmişiyle var olabileceği gerçeği birkaç yerde geçtiği gibi burada da geçmekte, Akhbar'nın hafızasının belleksizliği bedenini anlamsız kılarak ruhunu sıkıştırdığı anlatılmaktadır.

“... burkanın altında izini aradığı kadın gövdelerinden biri oydu; bunu kendisine yüksek sesle söylemese de oydu. Onu, o kumaş yığınının altında bile tanıyacağından neredeyse emindi. İnce, uzun bedeni, içine hapsedildiği o solgun çadırı kendi rüzgârıyla dalgalandırır, ışığını mutlaka dışarı vururdu.” (63-64)

burkanın altında izini aradığı kadın gövdelerinden biri
kendisine yüksek sesle söylemese
içine hapsedildiği o solgun çadır
kendi rüzgârıyla dalgalandır- , ışığını mutlaka dışarı vur-

Akhbar'ın burka altında aradığı kadınlardan birisinin de annesi ve kız kardeşinin yanında sevgilisi olduğu belirtilmekte ve sevgilisinin ışığını burka altında bile tanıyabileceği alışılmamış bağdaştırmalar ve güçlü imgelerle anlatılmaktadır.

“Yıldız baskılı eski zaman minyatürlerindeki selvi ağaçları kadar narin, aylandız dalı gibi incecik bu kızın kişiliğinden taşan güç, kararlılığındaki enerji göz korkutucuydu. Böyle kırılğan görünümlü, narin bir kızıdan bir ejderha enerjisinin fiş-kırdığını görmek, insana, tılsıma tutulduğu duygusu veriyordu.” (64)

*kişiliğinden taşan güç
kararlılığındaki enerji
tılsıma tutulduğu duygusu*

Akhbar'ın sevgilisinin anlatıldığı, kişiliğinin tasvir edildiği bu cümleler de orijinal söyleyişlere örnektir.

“Uzaktayken, çok sonra bile içi ondan uzaklaşmamış, onu hep bir sevgili olarak görmüş, hissetmişti. Daha doğrusu yurdunu özlerken, böyle düşünmüştü. Yurdunu bu hikâyeye birlikte özlemeyi sürdürmüştü. Ardında onu bekleyen bir sevgilisi olduğunu bilmek iyi geliyor, ona yaşama gücü, hayatı sürdürme alışkanlığı ve kararlılığı veriyordu.” (64-65)

*içi ondan uzaklaşmamış
hayatı sürdürme alışkanlığı ve kararlılığı veriyor*

Gurbette olmayı katlanılır kılan şeyin bir gün dönülecek olan yerde bir bekleyeninin olduğunu bilmek olduğunun anlatıldığı bu bölümde de yine söyleyiş anlatım yoğunluğu ile zenginleştirilmiştir.

“Akhbar'ı beklediye duyacağı mutluluğu kendisine ve ona nasıl ödeyeceğini bilmiyordu. İnsanın hayattan karşılayamayacağı armağanlar aldığı anda, duyduğu ezikle baş edemeyeceğinin farkındaydı.” (65)

insanın hayattan karşılayamayacağı armağanlar aldığı anda, duyduğu eziklik

Akhbar'ın sevgilisine haksızlık ettiğini düşünmesinin, sevgilisinin onu bekliyor olması durumunda kendisini “ezik” hissetmesine sebep olacağı belirtilmekte ve bu hayattan armağanlar almak gibi orijinal bir deyişle desteklenmektedir.

“Kaybedecek bir şeyi kalmadığını hissediyordu. Geçmişten bir parça daha kopup gitse ne olurdu ki? Azalacağı kadar azalmıştı. Geçmiş boşaldığında ömür eksilmiyor. Nicedir ömrü hayatından bağımsızlaşmıştı sanki. Bir bağ, yalnızca bir bağdı aradığı.” (66)

*azalacağı kadar azalmıştı
geçmiş boşaldığında ömür eksilmiyor
ömrü hayatından bağımsızlaşmış
yalnızca bir bağı aradığı*

Geçmişinin büyük bölümünü kaybeden- bulamayan Akhbar için bir bağı daha kaybetmenin kendisini çok da fazla eksiltmeyeceği belirtilmekte, “*geçmiş boşaldığında ömür eksilmiyor*” diyerek fiziksel varlığına işaret etmekte ve hayat bulmak için “*yalnızca bir bağ*” aradığı belirtilmektedir.

“Bu çeşit durumlarda kendini suçlu hisseden herkeste olduğu gibi, hemen her duygusu ikilem ve kararsızlık içindeydi; aklı içinin çelişkilerine, duygularının karmaşasına yetmiyordu.” (67)

aklı içinin çelişkilerine, duygularının karmaşasına yetmiyor

Kahramanın yaşadığı ruhsal çöküntüyü ve arayışın vardığı ümitsiz boyutu belirtmek için kurulmuş bir cümle olarak okurun karşısına çıkmaktadır.

“Gidecek başka bir yer kalmamıştı artık. Doğup büyüdüğü şehre geri dönmüş ve birkaç gün içinde kendini bekleyen hiçbir şeyin olmadığını görmüştü. Yenilgiyse bu, eksiksiz bir yenilgi olmalıydı. Bunu kabullenmekte güçlük çekmekle birlikte, henüz aklına gelmeyen ama onu bir yerlerde bekleyen çareler olduğunu düşünmek hoşuna gidiyordu. Bütün çekip gidenler gibi Akhbar da gücünü, döndüğünde kendini bekleyeceğine inandığı kişilerin varlığından almıştı. Onların varlığını görmeye şimdi her şeyden daha çok ihtiyacı vardı. Bütün geçmişi, kadınların tıpkı burkaları altında görünmezliğe çekilmesi gibi, bir görünmezliğe çekilmişti. Hışırdayan kumaş tepelerinin altında sürdürülen görünmez bir hayatın varlığı gibi, kendi geçmişinin de üzeri örtülmüştü.” (67)

*kendini bekleyen hiçbir şeyin olmadığı
eksiksiz bir yenilgi
henüz aklına gelmeyen ama onu bir yerlerde bekleyen çareler*

*bütün çekip gidenler gibi Akhbar da gücünü, döndüğünde kendini bekleyeceğine inandığı kişilerin varlığından almıştı
bütün geçmişi, kadınların tıpkı burkaları altında görünmezliğe çekilmesi gibi, bir görünmezliğe çekilmişti
hışırdayan kumaş tepelerinin altında sürdürülen görünmez bir hayatın varlığı gibi, kendi geçmişinin de üzeri örtülmüştü*

Kahramanı, döndüğü yerde hiçbir bekleyenin olmaması, geçmişinin de bir anlamda onu terk ettiğini- beklemediğini belirtmekte ve birçok şeyi burka görünmezliği içerisine alan yazar, kahramanın geçmişini de tıpkı bir yerlerde var olan ama hiç görünmeyen kadınlara benzetmektedir.

“Savaş acımasız yüzünü bu yoksul bölgede olanca vahşetiyle göstermiş, sonrasında da saklamayı henüz becerememişti. Gördükleri, kapıldığı ümitsizliği alabildiğine yoğunlaştırıyor...” (68)

*savaş acımasız yüzünü... saklamayı henüz becerememişti
ümitsizliği alabildiğine yoğunlaştırıyor*

Savaşın yıkıcılığından bahsedilen bu bağdaştırmalar da yine bir anlamda kahramanın iç dünyasının savaşımını çağrıştırmakta ve “ümitsizlik” göstergesiyle de duygu tamamlanmaktadır.

“... İç avlunun sokağa bakan duvarı tamamen çöktüğü için, evin, iç odalarına varana dek bütün mahremi karnı yarılmış bir insan gibi sokağa saçılmıştı... Pervazları sökülmüş pencerelerinden ev, bu haliyle gözleri oyulmuş ölümler gibi bakıyordu Akhbar'a... Gördüklerinden gözleri karardı. Yüreği sıkıştı. İçi kilitlendi... Yüreğindeki kara kuşku, acaba sevgilisi ölmüş müydü sorusu, sözcüklerle gövdelenip diline gelmiyordu bir türlü.” (68-69)

*evin, iç odalarına varana dek bütün mahremi karnı yarılmış bir insan gibi sokağa saçılmış
ev, bu haliyle gözleri oyulmuş ölümler gibi bakıyordu
içi kilitlendi*

kara kuşku
sözcüklerle gövdelenip diline gelmiyor

Evin iç odalarının- mahreminin karnı yarılmış insana ve gözleri oyulmuş ölülere benzetilmesi bir anlamda şehir ve coğrafya ruhunu ve durumunu da anlatmaktadır. Sonraki cümlelerde kahramanın geçmişine ait bir bağı daha koparma korkusu belirtilmekte ve bunlar orijinal söz dizileriyle anlatılmaktadır.

“Döndükleri köylerinde sevgilisini nasıl bir hayatın beklediğini artık hayal bile etmeye hakkı olmadığını, yıkılan evlerinin enkazından hiçliğe bakar gibi bakan boşalmış pencerelerin ölü gözleri az önce öğretmişti ona. O pencerelerle bakışmasıyla kendi içinde açılan hiçliğin sonsuz boşluğu, onu ve sorularını yutmuştu.

Burkalarının içinde bu hiçliğin boşluğunu duyuyorlar mıydı, yüzlerini göremediği bütün o kadınlar? Onların burkalarının pencerelerinden gördükleri dünya nasıldı acaba? Bu pencereler kadar ölü mü görünüyordu her şey? Görünmeyenler nasıl görüyorlardı, kendilerine görülmeyi yasaklayan dünyayı?” (70)

yıkılan evlerinin enkazından hiçliğe bakar gibi bakan boşalmış pencerelerin ölü gözleri
pencerelerle bakışma
kendi içinde açılan hiçliğin sonsuz boşluğu
hiçliğin boşluğunu duy-
burkalarının pencerelerinden gördükleri dünya
görünmeyenler nasıl görüyorlardı, kendilerine görülmeyi yasaklayan dünyayı

Burka altında görünmeyenin dünyayı nasıl gördüğünü, görenlerin gözlerinde “hiçliğin boşluğu” olarak görülebilen kadınların kendilerini görenleri de aynı hiçlikle görüp görmediğini merak eden Akhbar’ın bu merakı alışılmamış bağdaştırmalarla oluşturulmuş cümlelerle anlatılmaktadır.

“Bir zamanlar insanların gecelerini tatlandıran o uzun kelimelerin hiçbirini üzerinde -bir çengelli iğne ile tutturulmuş olsun- taşıyor, hiçbir hülyası kendinden sızıp çevresindeki havaya karışmıyor, bir fırın kapağı kadar kararmış yüzünden hiçbir duygu ya da düşünce okunmuyordu. Kimseyle göz göze gelmiyor, çoktan kendisi gibi

dilsizleşmiş olan bakışları, havanın boşluğunda kimseye ilişmeden amaçsızca dolanıyordu.

Yaşlı adam, bir süredir üzerinde sabitlenmiş olan Akhbar'ın ısrarlı bakışları karşısında, başını kaldırıp baktı... Bakışları bir şey söylemek isteyen, ama hiçbir kelimeye gönül indirmeyen insanlarınki gibi dolgunlaştı. Yalnızca gözleriyle değil, zamanla da konuşur gibi sessizliğin bütün gücüyle çekincesiz bir biçimde Akhbar'la uzun uzun bakıştıktan sonra, sırtını duvara dayadı.” (71-72)

*insanların gecelerini tatlandırır o uzun kelimeler
kelimelerin hiçbirini üzerinde -bir çengelli iğne ile tutturulmuş olsun- taşıyor
hiçbir hülyası kendinden sızıp çevresindeki havaya karışmıyor
bir fırın kapağı kadar kararmış yüzünden hiçbir duygu ya da düşünce
okunmuyor
kendisi gibi dilsizleşmiş olan bakışları, havanın boşluğunda kimseye ilişmeden
amaçsızca dolanıyor
ısrarlı bakışlar
bakışları bir şey söylemek isteyen, ama hiçbir kelimeye gönül indirmeyen
insanlarınki gibi dolgunlaştı
yalnızca gözleriyle değil, zamanla da konuşur gibi
sessizliğin bütün gücüyle çekincesiz bir biçimde Akhbar'la uzun uzun bakıştı*

Yukarıda kullanılan alışılmamış bağdaştırmalarda kelimelerin öneminden, Murathan Mungan'ın eserlerinde sıkça bahsettiği *dilsizlik*ten ve elbette hiçbir kelimenin sese dönüşmediği yerde bakışlardan söz edilmekte ve bunlar güçlü imgelerle desteklenmektedir.

“Paranın pençesi aynıydı... Selâh bütün bunlardan, hepsinin bir gün hesabı sorulacakmış gibi zamana yaslanan öfkesiz bir sesle söz ediyordu.” (74)

*paranın pençesi
zamana yaslanan öfkesiz bir ses*

“İyi huylu” anlamına gelen Selah ismi, yazarın, ismiyle bütünleşen bir karakter oluşturduğunun göstergesidir. “Zamana yaslanan” sözleriyle Selah’ın inanç noktasındaki teslimiyeti belirtilmiştir.

“Çoğu kez üzüntüyü ya da sevinci hissedemeyecek kadar içinin kağşadığını hissediyordu. Kendi içine kapandıkça, duvarları zaman acısı lekelerle kararmış ara mahallelerin kuytu kahveleri onu her gün biraz daha kendine çekiyordu.” (74)

içinin kağşadığını hissediyor

kendi içine kapandıkça

duvarları zaman acısı lekelerle kararmış ara mahallelerin kuytu kahveleri

İçinin kağşaması, kendi içine kapanmak, zaman acısı leke göstergeleri orijinal söyleyişlerdir ve coğrafyanın zamanına ve yaşanılanlara işaret etmektedir.

“Yerde sıkı örgülü yayvan hasırların, içleri tok tutulmuş sert minderlerin üstünde oturanlar, kerevetlere çıkıp bağdaş kuranlar, ağaca tünemiş şahinler gibi arkalıksız küçük iskemlelerin üzerine çıkıp tüneyenler vardı. Zamanı yalnızca parmaklarının arasından akıp giden tesbih taneleriyle sayıyorlardı.” (75)

ağaca tünemiş şahinler gibi arkalıksız küçük iskemlelerin üzerine çıkıp tüneyenler

zamanı yalnızca parmaklarının arasından akıp giden tesbih taneleriyle sayıyorlar

“Doğu’da zaman öldürülmesi gereken bir şeydir... bir türlü geçmek bilmeyen, içi doldurulamayan, hep sıkıntısı duyulan, bir an önce öldürülüp, kurtulunması gereken bir şey. Zamanın durallığı, yaşamın işlerliğini de azaltır. Hayatı kullanamadığınızda onu öldürmek istersiniz.” diyen Murathan Mungan, burada da okurun zaman kavramı üzerine düşünmesini istemekte ve bunu “tesbih taneleri”yle belirterek “öldürülmesi gereken bir şey” olarak görüldüğüne işaret etmektedir.

“Orada ruhları ve yüzleri kendi isiyile karararak kendine kapanmış erkek yüzleri arasında bir süre oturup bekliyor. Neyi beklediğini bilmeden bekliyor. Belki buradaki kalabalık da bir şeyi bekliyordu. Kendilerinin dışındaki bir şeyi bekliyorlardı. Kendilerinin dışındaki bir gücün değiştirebileceği bir şeyi bekliyorlardı. Ancak ve ancak kendilerinin dışındaki bir gücün değiştirebileceği bir şeyi bekliyorlardı. Akhbar da ne olduğunu bilmediği bir şeyi beklediğini böyle anladı. Onlara baka baka anladı.”
(75-76)

*ruhları ve yüzleri kendi isiyile karararak kendine kapanmış
ancak ve ancak kendilerinin dışındaki bir gücün değiştirebileceği bir şeyi
bekliyorlardı
Akhbar da ne olduğunu bilmediği bir şeyi beklediğini böyle anladı. Onlara baka
baka anladı*

“Beklemek” sözcüğü üzerinde yoğunlaşan paragraf, anlatının “arayış” teminin en belirgin olduğu paragraflardan biridir. Allah’ın, yaralarına dokunmasını ve şifayı bekleyen insanların, başka bekleyecek kimselerinin olmadığı iması yapılmakta ve Akhbar’ın da bunu zamanla öğrendiği anlatılmaktadır.

“... zaman zaman şiddetle kapıldığı o boğuk, o vahşi melankoliyi yurdundan uzakta oluşuna yoruyordu. Bütün bunların gurbet sancısı olduğunu düşünmek onu rahatlatıyor; kederini bilinmezliklerden koruyordu. Oysa burada, kendi yurdunda, kendi insanları arasında kapıldığı bu koyu hüznün hiçbir açıklaması yoktu. Buraya dönüşünden sonra uğradığı hayal kırıklığına bağlanamayacak kadar köklü bir yabancılik duyuyordu her şeye karşı. Düpedüz dünyada var olduğu için duyduğu bir sancıyla baş başa kalmıştı. Gövdesi, ruhuna ağır geliyor, ‘kendim’ dediği, gün günden çürümeye başladığını hissettiği eti taşımakta zorlanıyordu. Kimi zaman var olmanın sancularıyla gündelik hayata ilişkin somut nedenleri olan sıradan acıların yer değiştirerek birbirlerinin yerini aldığını, böylelikle insanı, sancularının gerçek kaynaklarına inmekten alıkoyduğunu, ona inanmak istediği, isteyebileceği kolay bahaneler ve gerekçeler sağladığını deneyimleri henüz öğretmemişti Akhbar'a. Bu nedenle, yurtdışındayken yaşadığı bütün var oluş sıkıntılarını gurbet tutmasına yormayı bilmişti; yaşadığı hemen her sorunu ‘gurbet’in geniş şemsiyesi altına süpürerek her şeyi

açıklamış hissediyordu kendini. Şimdiyse gövdesinin dışına çıkmak istiyordu. Bir süredir gövdesini, kapanına kısıldığı bir burka gibi hissetmeye başlamıştı, içinden çıkamadığı bir burka.” (76-77)

*o boğuk, o vahşi melankoli
kederini bilinmezliklerden koruyor
koyu hüznün
köklü bir yabancılık
düpedüz dünyada var olduğu için duyduğu bir sancıyla baş başa kalmış
gövdesi, ruhuna ağır geliyor “kendim” dediği, gün günden çürümeye
başladığını hissettiği eti taşımakta zorlanıyordu
var olmanın sancularıyla gündelik hayata ilişkin somut nedenleri olan sıradan
acıların yer değiştirerek birbirlerinin yerini aldığını, böylelikle insanı,
sancularının gerçek kaynaklarına inmekten alıkoyduğu
var oluş sıkıntılarını gurbet tutmasına yorma
“gurbet”in geniş şemsiyesi altına süpür-
gövdesinin dışına çıkmak
gövdesini, kapanına kısıldığı bir burka gibi hissetme*

Anlatının bir anlamda “geldiği nokta”yı da anlatan paragraf, Akhbar’ın arayışının düş kırıklığıyla sonuçlanması ile onu kendi varlığının sancısının, var olmanın sancısının sarmış olduğu ve bedenini ruhunu görünmez yapan bir burka gibi görmeye başladığı anlatılmış; tıpkı kadınların burka altında görene varlığını hissettirmemesi gibi Akhbar’ın da varlığının artık “kendi”ne dair hiçbir şey söylemediği belirtilmiştir.

“Akhbar’ın bu her yerden, kendi gövdesinden bile sürgün oluşunu, kadınların herkesten çok anlayabileceğini düşünüyordu.” (77)

kendi gövdesinden bile sürgün oluşu

Kadının yokluğu ile bir yerden sonra erkeğin de kaybolacağı düşüncesinin tekrar edildiği bu cümlede aynı zamanda, “kişinin kendi gövdesinden bile sürgün oluşu” imgesiyle Murathan Mungan’ın kendi gizli kişiliğine gönderme yaptığı da söylenebilir.

“Kadının boğuk ve yakıcı sesi kalmış aklında. Konuşmaktan çok, şiir okuduğunda, ya da şarkı söylediğinde hüznünü ele verecek baharatlı bir ses şimdi hatırladığı.” (77)

*boğuk ve yakıcı ses
hüznünü ele verecek baharatlı bir ses*

Sesin tınısının tanımlandığı bu cümleler orijinal söz dizimleridir. *“İçinde yaşanan anı kendi zamanının sözcükleriyle nesneleştirilen anlatıda gerçeklere haksızlık edilmesi çok mümkündür. Hem bazı gerçekler, tarih boyunca dilsizleştirilmiş kadınların işaretlerinde saklanır,”*(Mungan 2011: 197) diyerek kadının dilsizleştirilmesi üzerinde duran Mungan, burada da kadının sessizliğe alışmış olan sesindeki hüznü *“boğuk ve yakıcı”* sıfatlarıyla nitelendirmiştir.

“Buradaki kadınlarsa, bedensiz kalmış ruhlar gibi saklandıkları karanlık örtünün altında dünyayı azaltmış, yoksullaştırmış, boşaltmışlardı. Varlıklarını duyurmaktan, kendileri hakkında bir hayal uyandırmaktan çok, benliklerini örten, kimliklerini saklayan, solgun renklerle, gösterişsiz kumaşların altında kendi imgelerinden sürgün edilmiş olarak soluk alıyor, hareket ediyor ama yaşamıyorlardı. Yüksek duvarlı evlerin arkasında, yaşamaktan çok gizlenmeye benzeyen bezgin, ölgün bir hayatı sürdürüyorlardı.” (77-78)

*bedensiz kalmış ruhlar gibi
saklandıkları karanlık örtünün altında dünyayı azaltmış, yoksullaştırmış,
boşaltmışlardı
kendi imgelerinden sürgün edilmiş ol-
ölgün bir hayat*

Burka içerisinde *“görünmeden”* yaşayan kadınlar, hayatın yarısını soluksuz bıraktıkları gibi öbür yarısını da yoksullaştırmakta, yaşamın daha bir canlı soluk alıp verdiği hayali fakirleştirerek *“imgelerinden sürgün”* edilmekte ve böylelikle *“ölgün bir hayat”* sürmektedirler. Burada burka *“hayatı”*, *“birey”*i örten örtü olarak kullanılmış ve kimliksizleştirilmeye gönderme yapılmıştır.

“Anne olarak, kardeş olarak, sevgili olarak bir erkeğin dünyasını kuşatan, sahip oldukları, kadınlığın bütün imgeleriyle sokaklardan ve hayattan çekilmişlerdi. Kaderi kilit altında tutulan mühürlü bir surettiler yalnızca. Bir imge olarak kadının, hayatın doğal akışı içindeki bütün varlığı, büyü, gizi, şiiri eksilmişti. Hayat ıssızlaşmıştı; kendi kof yankısını çınliyordu.” (78)

*kadınlığın bütün imgeleriyle sokaklardan ve hayattan çekilmişler
kaderi kilit altında tutulan mühürlü bir surettiler
kadının... bütün varlığı, büyü, gizi, şiiri eksilmişti
hayat kendi kof yankısını çınlıyor*

Erkeğin egemenliğinde olan bir hayatta “kaderi kilit altında” olan kadının ancak bir erkeğin varlığıyla var olacağı burada da tekrarlanmış ve kadınların görünmeyerek hayatı eksilttikleri vurgulanmıştır.

“Bir kadının yüzündeki gülümseyişi unutmak, güneşin buruşması gibi bir şeydi. Yaz sıcaklığı gibi varlığını duyuran ama kendi görülmeyen bir güneş; bu güneşle yaşamak, bu güneşin kendisi yokmuş ama sıcaklığı varmış gibi yaşamak... Duvarlara vuran ürkek gölgelerine bakarak varlıklarına inanmak... Saklı kayıplar gibi aramızda ama görünmeden yaşamak zorunda bırakılmış kadınların yokluklarıyla yoksullaştırdığı bu dünya, bu ıssızlık canını acıtıyor, etine batıyor. Belki de bu yüzden etinin çürüdüğünü hissediyor, belki de bu yüzden gövdesini aşyp gitmek istiyor. Bu da bir gurbet. Gurbetin birçok çeşidi olduğunu unutmuştu.

Bu yitmiş imgeler bize gövdemizin gerçekdışı olduğunu söylüyor. Gövdenin kaybolabilirliği, gerçekliğin de kaybolabilirliğine işaret ediyor. Bir imaya dönüşüyor her şey. Örtü bir ima, çador bir ima, burka bir ima... İma güçlenirken, görünmezlik kutsanıyor. Allah kadar görünmez kılınmak isteniyor her şey. Görünenler bile, yalnızca görünmezlerin işaretleri yerine kullanılıyor.” (78-79)

*bir kadının yüzündeki gülümseyişi unutmak, güneşin buruşması gibi bir şey
duvarlara vuran ürkek gölgelerine bakarak varlıklarına inanmak
saklı kayıplar gibi aramızda ama görünmeden yaşamak zorunda bırakılmış
dünya... etine batıyor*

*etinin çürüdüğünü hissediyor- bu da bir gurbet
yitmiş imgeler
gövdenin kaybolabilirliği, gerçekliğin de kaybolabilirliğine işaret ediyor
ima güçlenirken, görünmezlik kutsanıyor*

Anlatının ana paragraflarından biri olan ve güçlü imge dokusuna sahip bu cümlelerde erkeğin, kadının yokluğuyla tam manasıyla var olamayacağı, eksik kalacağı yine orijinal kullanımlarla anlatılmaktadır.

“Burkalarının altında yalnızca kadınlar kaybolmuyor. Erkeklerin bütün hayal güçleri, imgelemleri de tükeniyor. Kadınların yüzü bomboş bir çöle dönüşüyor ve bu çöl, kadının bir serap olarak bile görülmesine izin vermiyor. Kadını kendinden yapılma bir çölde, kendi çölünü bekleyen bir çadıra dönüştürüyorlar. Kadınların bütün imgesi kapatıldıkları çadırların içinde çürüyor. Dünyadan boşalmış kadınlarla birlikte, erkeğin gözleri siliniyor, zihninde kaybolmaya başlayan kadın imgesiyle birlikte geçmiş yok oluyor, gelecek ümitsizleşiyor, bellek ve hayal gücü bulanıyor.” (79)

*erkeklerin bütün hayal güçleri, imgelemleri de tükeniyor
kadınların yüzü bomboş bir çöle dönüşüyor
kadının bir serap olarak bile görülmesine izin vermiyor
kendinden yapılma bir çöl
kendi çölünü bekleyen bir çadır
kadınların bütün imgesi kapatıldıkları çadırların içinde çürüyor
erkeğin gözleri siliniyor
zihninde kaybolmaya başlayan kadın imgesiyle birlikte geçmiş yok oluyor,
gelecek ümitsizleşiyor, bellek ve hayal gücü bulanıyor*

Yukarıdaki orijinal bağdaştırmalarda kadınların, burka içerisinde hayatı eksilttiklerinden bahsedilmekte ve yine “hayatın yarısının yokluğu”na işaret edilmektedir.

“Bütün bunların zihnine üşüşmesine neden olan, Akhbar'ın algılarındaki bulanmaydı. Akhbar, bir süredir annesini, ablasını, kız kardeşini, sevgilisini hayal etmekte zorlanmaya başladığını hissetmişti. Ne zaman onları düşünse zihni tutuluyor, hafızası kekeleyordu. Yüzleri neredeyse tamamen silinmişti gözlerinden. Yalnız onlar değildi gözlerinden silinen, tüm bir kadınlıktı. Akhbar, yalnızca yakınlarının yitirdiği yüzlerine bir kable gibi kapanmışken, ülkesinin tüm bir kadınlığı, kadın imgesini yitirmiş olduğunu, ilk günlerin telaşında bütün şiddetiyle ayırımsayamamıştı. Bir süre sonra aradığı şeyin, annesi, ablası, sevgilisi olmaktan çıkıp tüm bir kadınlık olacağını ilk günlerde bu denli güçlü bir biçimde sezememişti. Akhbar'ın ilk günlerinin gözleri, her kumaş yığınının altında yalnızca ‘onları’ ararken, giderek zamanla ‘kadın’ı, bir varlık olarak bir kadın yüzünü seraba tutulmuş gibi aramaya başlayacaktı. Şimdi bütün dehşetiyle bunu görüyor, hayatın yarısı yok.

Hayatın yarısı yok, hayatın yarısı yok.

Yarısını yitirdiği hayatı şimdi anlıyordu: Çünkü, insan, annesini bir başka anneyle hatırlar. Yüzler, anısını başka yüzlerle tazeler... Bu çağrışımlara neden olan başkalarıdır, başkalarının varlığıdır. Sevdiğimiz kişiyi, onu bize hatırlatan bir dünyayla birlikte severiz.

Hayatın diğer yarısı böyle söylüyordu.” (79-80)

algılarındaki bulanma

zihni tutuluyor

hafızası kekeleyordu

gözlerinden silinen, tüm bir kadınlık

yakınlarının yitirdiği yüzlerine bir kable gibi kapan-

kadın imgesini yitirmiş olduğu

Akhbar'ın ilk günlerinin gözleri

zamanla ‘kadın’ı, bir varlık olarak bir kadın yüzünü seraba tutulmuş gibi

aramaya başlayacak

hayatın yarısı yok

insan, annesini bir başka anneyle hatırlar

*yüzler, anısını başka yüzlerle tazeler
sevdiğimiz kişiyi, onu bize hatırlatan bir dünyayla birlikte severiz*

Murathan Mungan'ın her bir cümlesi başlı başına bir imge ve alışılmamış bağdaştırma olan paragraflarından biri daha ve anlatının adeta kilit noktası, “*hayatın yarısı yok*” cümlesidir. Akhbar'ın ailesindeki kadınları arayışının belli bir süre sonra tüm bir “*kadın*” imgesine dönüştüğü Mungan'ın etkili anlatımıyla belirtilmekte ve “*insan, annesini bir başka anneyle hatırlar*” denilerek kahramanın bulunduğu çaresizliğin boyutları gösterilmektedir.

“Kadınların yalnızca yüzleri değil, sesleri de yoktu... Ne zaman Akhbar'ın kulağına hafiften bir kadın sesi çalınsa, gözünün önünde hemen silik bir kadın yüzü canlanıyor... Rengi atmış minyatürlerde zaman tarafından kemirilmiş soluk yüzler gibi, belli belirsiz hatırına düşüp, sonra yeniden ağarıyor, arkalarında kara bir delik bırakırcasma yokluğa karışıyorlar. Gözlerine dolan boşluk sancıyor.” (80-81)

*zaman tarafından kemirilmiş soluk yüzler gibi
arkalarında kara bir delik bırakırcasma yokluğa karış-
gözlerine dolan boşluk sancıyor*

Kadınların hiçbir iz bırakmadan yaşamaları bir süre sonra Akhbar'ın kafasındaki kadın görüntüsünün de silinmesine sebep olmakta ve her türlü durumun “*çöl*” olarak algılandığı bir coğrafyada kadın bir *serap* olarak bile görünememekte, “*gözlerine dolan boşluk sancıyor*” denilerek anlam pekiştirilmektedir.

“Gün günden boşalan imgelemindeki bütün sevdiği, özlediği yüzler, boş bir kovuk gibi zamanda asılı kalmışlardı. Düş gücü giderek yoksullaştıkça, onları hatırladıklarıyla doldurmaya çalışıyordu. Ama gün günden bu da zorlaşıyordu. Akhbar, annesini, ablasını, kız kardeşini ya da sevgilisini yeniden bulmasının bile artık hayatında eksilen bir şeyi yerine koyamayacağını anladığında haftalar geçmişti.” (81)

*sevdiği, özlediği yüzler, boş bir kovuk gibi zamanda asılı kalmışlardı
düş gücü... yoksullaştıkça
hatırladıklarıyla doldurmaya çalış-*

Kafasındaki kadın imgesini yitirmekle Akhbar'ın bir anlamda “kendi”ni yitirdiği burada ima edilmekte ve “annesini, ablasını, kız kardeşini ya da sevgilisini yeniden bulmasının bile artık hayatında eksilen bir şeyi yerine koyamayacağı” denilerek durumun ümitsizliği daha da belirginleştirilmektedir.

“Ne de olsa dünyaya gördüklerimizin sorumluluğuyla bakıyorduk. Her bakış dünyaya gördüklerini bir biçimde iade etmektir aynı zamanda. Bir süredir dünyayla göz göze gelmekten çekinen Akhbar'ın gözleri yanıyordu. Gördüklerinden ayrı, görmediklerinden ayrı yanıyordu.” (81)

*dünyaya gördüklerimizin sorumluluğuyla bakıyorduk
her bakış dünyaya gördüklerini bir biçimde iade etmektir
dünyayla göz göze gelmekten çekinen Akhbar
gördüklerinden ayrı, görmediklerinden ayrı yanıyordu*

Gözlerin sorumluluğunun kalmadığını belirten bu cümleler yine kadının yokluğunu anlatmakta, “dünyaya gördüklerimizin sorumluluğuyla bakıyorduk” denilerek bir anlamda Akhbar'ın gözlerinin neden yandığına açıklık getirilmektedir; Akhbar, kadının yokluğuyla yok oluşa doğru sürüklenen bir hayatla birlikte yaşamak sorumluluğundan sıyrılmış ve böylece kahraman dünyayla göz göze gelmekten korkar olmuştur.

“Akhbar, onları gördüğünde hemen tanıyacağını biliyordu. Bir kez daha içinin gücüne inandı. İçi şükran duygularıyla doldu. Günlerdir sokak sokak, cadde cadde, mahalle mahalle gezmesini Allahın ödüllendirdiğini düşündü. Onları bir imanla aramıştı. Arayış da bir imandı. Başlı başına bir iman. Allah bunu görmüş ve ödüllendirmişti.” (82)

*içinin gücü
imanla ara-
arayış da bir iman*

Bu cümleler Akhbar'ın arayışının *artık* bulmak için değil başlı başına bir “*arayış*” halini aldığı belirtilmekte ve “*arayış da bir imandı*” denilerek “*yol*”un ilahi boyutu vurgulanmaktadır.

“Yanlarına vardığında annesinin burkasının altından görülen gözlerinden yaşlar geldiğini, dipdiri bir sevinçle ışımsız gözlerini dindiremediğini fark etmişti.” (82)

dipdiri bir sevinçle ışımsız gözler

Akhbar'ın annesinin hayalini görmesinin anlatıldığı bu cümleler de orijinal deyiş şeklinde oluşturulmuş anlatı cümlelerindedir.

“Cami avluları, uzak kahveler, ağaç altları, sebil gölgeliklerinde sıcağın hafiflemesini beklediği saatler. Ağzında aynı tat. Toz. Yalnızca toz.” (83)

ağzında aynı tat. toz

Akhbar'ın varlığının “*ilk zerre*”ye kadar gerilediği, kendisine kalan tek gerçeğin ağzındaki toz olduğu belirtilmektedir. Burada Mungan'ın varlığın topraktan oluştuğu düşüncesini ve kahramanın ağzında “*insan olmanın ilk anısı*”nı cisimleştirdiği söylenebilir.

“Ölümün görüntüleri her zaman kesindir; yanlış anlamalara izin vermeyecek ölçüde kesin. Ölümün her an bir olasılık olması, görünmeyen en büyük iktidarıydı. Öyle oluyordu.” (84)

ölümün görüntüleri her zaman kesindir

ölümün her an bir olasılık olması, görünmeyen en büyük iktidarı

Ölüm üzerine kurulan bu cümlelerde “*her an bir olasılık olması, görünmeyen en büyük iktidarıydı*” cümlesi ile hem Allah'ın kudreti çağrıştırılmakta hem de sokaklara sinen yönetimin halk üzerindeki “*görünmez*” iktidarı olduğu söylenmektedir.

“Ağacı, selvisi bile daha büyümemiş olan bu yeni mezarlıklarda, fazlasıyla ışıyan mermerinden yeni kesilmiş olduğu belli olan yüzlerce mezar taşı, yaz sıcağının çiğ ışığı altında göz acıtırcasına parlıyordu.” (84)

yaz sıcağının çiğ ışığı
göz acıtırcasına parlıyor

Ölümün cisimleştiği mezarlıklarda mezar taşının parlaklığını belirtmek için yine içerisine ölüm katan yazar “göz acıtırcasına” demekte ve böylelikle oluşturduğu alışılmamış bağdaştırma ile anlatımı daha etkili kılmaktadır.

“Mezarlıkların, insana sonunu hatırlatan hüznü, ıssız görüntüsü, Akhbar için, dünyadan, gündelik yaşamın her gün tekrarlanan sıradanlaştırılmış zulmünden kurtulmak için bir kurtuluş kapısı olmaya başladı. Ölümün dokunulabilecek uzaklıkta olmasında güven buluyordu. Bir zaman sonra günün önemli bir bölümünü mezarlıklarda geçirmeye başladı. Sürekli olarak mezarların arasında, şehrin dışındaki kırlarda gezmeye, dünyaya bakan gözleri bir başka âleme doğru dalgınlaşmaya, yüzündeki anlam kendinden uzaklaşmaya başladığında, eski zaman dervişlerini andırır olmuştu. Sıradan kelimeler bile ağızından dua kelimeleri gibi dökülüyordu. Gün günden mezarlığın bir parçası haline gelen bu görünüşünden ötürü, yakınlarının ölülerini ziyarete gelenlerden bazıları, onu mezarlıkta çalışan biri sanıp iş buyurmaya başlamışlardı... Ayrıca ölümlere yakın olmanın verdiği o tuhaf huzuru seviyordu. Ölümlere yakın olmak, bir biçimde hayata katlanmayı kolaylaştırıyordu. Sanki oradaki varlığıyla ölümleri yatıştırıyordu. Hayatı anlamasa da olurdu.” (85-86)

mezarlıkların, insana sonunu hatırlatan hüznü, ıssız görüntüsü
dünyadan, gündelik yaşamın her gün tekrarlanan sıradanlaştırılmış zulmünden
kurtulmak için bir kurtuluş kapısı
ölümün dokunulabilecek uzaklıkta olmasında güven bul-
dünyaya bakan gözleri bir başka âleme doğru dalgınlaşmaya
yüzündeki anlam kendinden uzaklaşmaya
dua kelimeleri gibi
mezarlığın bir parçası haline gelen bu görünüşü
ölümlere yakın olmanın verdiği o tuhaf huzur

*ölülere yakın olmak, bir biçimde hayata katlanmayı kolaylaştırıyordu
varlığıyla ölüleri yatıştırıyordu*

Ölüm ve hayatın “canlı” bir şekilde birbirine karıştığını titizlikle seçtiği ve yan yana getirdiği kelimelerle anlatan Murathan Mungan, Akhbar’ın “*ölgün hayat*”ını ölümün hayat bulduğu mezarlıklarda “*yatıştırdığı*”nı anlatmakta ve “*dünyadan, gündelik yaşamın her gün tekrarlanan sıradanlaştırılmış zulmünden kurtulmak için bir kurtuluş kapısı*”, “*ölümün dokunulabilecek uzaklıkta olmasında güven buluyordu*” diyerek ölümün manevi ve dini boyutundan söz etmektedir.

“Mezarlıklar şehirden çok daha canlıydı. İç ve dış savaşlarda oğullarını, kocalarını, kardeşlerini yitiren kadınlar, her salı öğleden sonraları topluca mezarlığa gelir, hep birlikte ağlar, ağıt yakar, acılarını bir gösteriye, sessizliklerini bir törene dönüştürür, birbirlerinin varlıklarına yaslanarak güç toplamaya çalışırlardı.” (86)

*mezarlıklar şehirden çok daha canlıydı
acılarını bir gösteriye, sessizliklerini bir törene dönüştürür
birbirlerinin varlıklarına yaslanarak güç toplamaya çalışırlar*

Sokaklarda kadın izine rastlamanın zor olmasının yanında mezarlıklara kadınların sürekli gelip gitmesi ve dualar okuması “*mezarlıklar şehirden çok daha canlıydı*” ifadesiyle anlatılmaktadır.

“Konuşmak istemiyordu artık. Kimseyle konuşmak istemiyordu. Dilin peçesinin ardından içini göstermeye çalışmak istemiyordu. Dilsizlik insanın en doğal haliydi. Dilsizlik, aslında insanın kendi teni gibi çıplaktı; onu kelimelerle ifade etmek istemiyordu. İnsan kelimeler olmadan kendine yetebilmeliydi.” (86)

*dilin peçesi
dilsizlik insanın en doğal hali
dilsizlik, aslında insanın kendi teni gibi çıplak
onu kelimelerle ifade etmek istemiyordu
insan kelimeler olmadan kendine yetebilmeliydi*

Kelimelere, kitaplara, söze titizlikle eğilen bir yazar olarak Murathan Mungan, burada da yine kelimelerden söz ederek Nermi Uygur'un "*dile katıksız saygısı olanlar, essiz güçlü dilin ne denli tehlikeli bir gereç olabileceği*"ni bildiği sözünü hatırlatmakta ve dilsizliğin insan teni gibi çıplak olduğunu belirterek bir anlamda insan yüzüne ve gözlerine, bunlardaki anlamın daha sahici olacağına gönderme yapmaktadır.

"Aslına bakılacak olursa, kelimeler değil, kelimelerin hayaletleriydi onu korkutan. Kelimelere yüklenen anlamlar ve anlamların yaratılma süreci, onlardan oluşturulmuş hayaletlere dönüşerek ruhu korkutuyordu. Konuşurken kelimelerden daha çok korkuyor, bazı zamanlar onları defalarca yazarak korkusunu yumuşatmaya çalışıyordu. Kelimelere tutunmadan ruhunu söylemek istiyordu. İçi boştu. Uçurumlar kadar boş. Kelimeler olmadığında, içinin boşluğunu hissetmiyor, ama örneğin iyi konuşan birinin kelimelerle tuttuğu ayna, birdenbire içindeki boşluğu gösteriveriyordu ona." (86-87)

*kelimelerin hayaletleri
hayaletlere dönüşerek ruhu korkut-
onları defalarca yazarak korkusunu yumuşatmaya çalış-
kelimelere tutunmadan ruhunu söylemek iste-
içi boştu- uçurumlar kadar boş
iyi konuşan birinin kelimelerle tuttuğu ayna*

Akhbar'ın sahip olduğu tüm kelimeleri kullanamadığı çağrışımının yapıldığı bu paragrafta "*içi boştu- uçurumlar kadar boş*" denilerek iç sesinin yankısıyla kaldığı ifade edilmektedir.

" 'Tek başına kalan bir insanın kapladığı o güçsüz yeri kaplamaya çalışıyorum. Varlığım bir toz bulutu, daha sert bir rüzgârda tozanlarına ayrışarak dağılıp gidecek bir toz bulutu. Benim kalıbımda bir boşluk bu. Sıcakın, şehrin ve çölün ortasında zamansızmış gibi duran bir boşluk.'

Bunları kendinin yazdığına inanamadı.

Bu yazılanlar sanki kendinden önce gizli mürekkeple yazılmış ancak o yazdıkça görünür olmuştur. Her boşluğun içi doluydu.” (87)

*tek başına kalan bir insanın kapladığı o güçsüz yer
varlığım bir toz bulutu, daha sert bir rüzgârda tozanlarına ayrışarak dağılıp
gidecek bir toz bulutu
sıcağın, şehrin ve çölün ortasında zamansızmış gibi duran bir boşluk
gizli mürekkep
her boşluğun içi doluydu*

Akhbar’ın ağzındaki toz tadının tüm varlığına yayıldığı ve “varlığım bir toz bulutu” dediği anlatının bir anlamda ana temasını barındıran paragraftır. “İki parça arasında kalmış önemsiz görünen küçük bir hava boşluğundan zamanla içinde kaybolacağınız kendi boşluğunuzu yaratabileceğinizi hiç unutmayın! Boşluk üzerine boşuna konuşmadım o kadar. Kendi boşluğunuzla yüzleşmeden varlığınızı dolduramazsınız,” (Mungan, 2011: 245) diyen Mungan Akhbar’ı da “varlığının boşluğu”na yaslanmaya itmektedir. Akhbar kendisini, arayışın sonunda bir boşluk olarak hissetmekte fakat “yazılanlar sanki kendinden önce gizli mürekkeple yazılmış ancak o yazdıkça görünür olmuştur, her boşluğun içi doluydu” diyerek kadere, ilahi olana yaslanmaktadır.

“Burkanın içinden dünyaya bakıldığında görünenler azalmış, ama hayaller çoğalmış olabilirdi. Serin bir in, kuytu bir mağara gibi onu güven içinde saklayabilirdi burka... yeniden etini, gövdesini, varlığını duydu... sanki annesine, ablasına, kız kardeşine, sevgilisine, onları bugüne kadar kendisinden ayıran bu burka sayesinde kavuşacaktı. Onlar, uzunca bir süredir onun bilmediği bir vatanın içinde yaşıyorlardı. Asıl sınır kapısından henüz geçmemişti. Burka öteki vatandı... Burka ona gözlerini geri verecekti. Görünmeyeni geri verecekti.

Eski masalların gözleri dağlanan kahramanları gibi gözlerini yumdu.” (89-90)

*burkanın içinden dünyaya bakıldığında görünenler azalmış, ama hayaller çoğalmış olabilirdi
serin bir in, kuytu bir mağara gibi onu güven içinde saklayabilirdi burka
etini, gövdesini, varlığını duydu*

*uzunca bir süredir onun bilmediği bir vatanın içinde yaşıyorlardı
 asıl sınır kapısı
 burka öteki vatandı
 burka ona gözlerini- görünmeyeni geri verecekti
 masalların gözleri dağılan kahramanları gibi gözlerini yumdu*

Annesini, kız kardeşini, sevgilisini bulmak için burkaya giren, ancak bu şekilde kayıp kadınlarına ulaşabileceğini düşünen Akhbar, “burka öteki vatandı” diyerek hayatın diğer yarısının bu kumaş içerisinde olduğunu belirterek anlatı metniyle bütünleşen orijinal bir imge oluşturmaktadır.

“Akhbar ilk kez, önceden tanımadığı bir duyguyla içinin genişlediğini hissetti. Bir çeşit özgürlük duygusuydu bu, dünyanın bundan böyle bir daha ona ilişemeyeceğinin özgürlüğüydü.

Kapanana dünya ilişemezdi.

Kum sıcağından oluşmuş bir siste, yalnızca kendinin gördüğü ve görüldüğü bir siste kaybolurcasına ilerledi Akhbar.” (90-91)

*tanımadığı bir duyguyla içinin genişlediğini hissetti
 dünyanın bundan böyle bir daha ona ilişemeyeceğinin özgürlüğü
 kapanana dünya ilişemezdi
 yalnızca kendinin gördüğü ve görüldüğü bir siste kaybolurcasına ilerledi Akhbar*

Burkaya giren Akhbar’ın, görünmezliğin verdiği güvenle “kapanana dünya ilişemezdi” diyerek bakışların, hayallerin kişiye değmeyeceğini belirterek, bunun yaşamak içerisinde insanı güvenli kıldığı çağrışımını uyandırmaktadır.

“... içinde bir ışık, mağaranın dibinde bir ışık belirdi. Ona yol gösteren, onu içine çeken bir ışık. Kendi mağarasına ancak bir burkayla kapanabilirdi. Kaybolmuş ruhunun saklı mağarasına artık kimse giremezdi.

....

Burka, bu kimsesizliğe bir kimse olacaktı.” (91)

*içinde- mağaranın dibinde bir ışık belirdi
kendi mağarasına ancak bir burkayla kapanabilirdi
kaybolmuş ruhunun saklı mağarası
burka- kimsesizliğe bir kimse*

Kaybolan yanını ona geri verecek olanın *burka* olduğunu düşünen Akhbar için burka artık “*ruhun saklı mağarası*” olmakta ve durum orijinal bağdaştırmalar ve imgelerle anlatılmaktadır.

“Selâh'ın yüzünde okul ve çarşı günlerinden bildiği aynı yüreklendirici, ışıklı gülümseyişi vardı. O kadar ki yüzünden çok, gülümseyişi tanıdık gibiydi... Ona, kaybolmadığını, bir yerlerde onu bekleyen birilerinin olduğunu hatırlatan bir gülümseyişi bu. Bazı insanların gülümseyişi hayatı kolaylaştırır, Selâh onlardandı; saçına sakalına pek erken düşmüş kırların dışında yüzünde zamanı söyleyen hiçbir şey yoktu. Bütün bu olup bitenler ona değmeden geçip gitmişti sanki.” (92)

*yüreklendirici, ışıklı gülümseyiş
yüzünden çok, gülümseyişi tanıdık
ona, kaybolmadığını, bir yerlerde onu bekleyen birilerinin olduğunu hatırlatan
bir gülümseyiş
bazı insanların gülümseyişi hayatı kolaylaştırır
yüzünde zamanı söyleyen hiçbir şey yoktu- bütün bu olup bitenler ona değmeden
geçip gitmişti sanki*

Akhbar'ın çocukluk arkadaşının özelliklerinin anlatıldığı yukarıdaki “*ışıklı gülümseyiş, gülümseyişin hayatı kolaylaştırması*” gibi cümleler orijinal tasvirler şeklinde anlatıda yer etmektedir.

“Selâh, Akhbar'ın ailesinin başına gelen felaketleri biliyordu. Akhbar'ın acılarını paylaşıyordu ama, onun yüzünde gördüğü kökü derinlere inen parçalanmadan duyduğu ürküntüyle, başına bu çeşit felaketler gelmiş tek ailenin onlarınki olmadığını hatırlatma gereği duydu. Birçok aile, benzer acılardan geçmiş, parçalanmış, dağılmış, her kapıdan ölü uğurlanmıştı.” (92)

*onun yüzünde gördüğü kökü derinlere inen parçalanmadan duyduğu ürküntüyle
her kapıdan ölü uğurlanmıştı*

“Kökü derinlere inen parçalanmadan duyduğu ürküntü”, “her kapıdan ölü uğurlanmış olması” alışılmamış söz dizgelerine örnektir ve durumun anlatımını güçlendirmektedir.

“Hayata güvenmeyi, zamana yaslanmayı bilenlerdendi o; yüzündeki dirim ve aydınlık belki de bundandı.” (93)

zamana yaslanmayı bilenlerdendi

Somut gerçeklikle uyuşmayan bu söz dizgesi, kanaatkârlığı anlatmaktadır denilebilir.

“Şehrin bir ucunda, her haliyle tekinsiz evlerin uğursuz bir kaderde anlaşmışlar gibi birbirine yaslandığı, insana güven vermeyen daracık bir sokağın sonundaki evdi.

Burkallı bir kadın açtı kapıyı. Açılan kapının ardında zamanın karanlık yoğunluğu hissediliyordu... İnce, uzun parmaklarıyla bir güvercin kanadını andıran elinin her yerine yaptırdığı kına dövmeleri, akşamın inen karanlığını bile nakışlamaya yetiyordu.” (94-95)

her haliyle tekinsiz evlerin uğursuz bir kaderde anlaşmışlar gibi birbirine yaslandığı

zamanın karanlık yoğunluğu

bir güvercin kanadını andıran eli

kına dövmeleri, akşamın inen karanlığını bile nakışlamaya yetiyor

“Tekinsiz evlerin uğursuz bir kaderde anlaşmışlar gibi birbirine yaslanması”, “zamanın karanlık yoğunluğu” gibi cümleler alışılmamış söz gruplarına örnek oluşturmakta yine anlatımı daha etkili ve güçlü kılarak anlatı bağlamını desteklemektedir.

“Ne zamandır ilk kez bir kadın yüzü görüyordu ve tuhaftır ki, bu yüz az sonra ona kaderini söyleyecekti.

Yüzün pahası söz olacaktı.” (95)

*bu yüz az sonra ona kaderini söyleyecek
yüzün pahası söz olacaktı*

Falcı kadından ailesini bulmasını bekleyen Akhbar uzun zamandan beri ilk kez bir kadın sureti görmekte ve “yüzün pahası söz olacak” diyerek orijinal bir anlatımla ümidini belirtmektedir.

“Bütün gerdanını aralarına mavi boncuklar serpiştirilmiş mercan dolamalar kaplamıştı ve bu mercan dolamalar, gerdanını süslemekten çok kalbinin kapılarını düşmandan koruyor gibiydi.” (95-96)

kalbinin kapılarını düşmandan koruyor gibi

Somut göstergelerin soyutlaştırılmış bir şekilde sunulduğu bu cümle, alışılmamış bağdaştırmalara örnektir.

“Gözleri, yüzüne fazla geliyordu; gözlerinin her şeyi fazlaydı; fazla siyahtı, fazla parlaktı, bakışları gördüğü geleceklerden yorulmuş gibi dehşetle parlıyordu... pırıl pırıl parlatılmış pirinç buhurdanlardan yükselen tütsü kokuları, bir kez daha kendine inanmak isteyen bir doğu masalı gibi kendini tekrar ediyordu.” (96)

*gözleri, yüzüne fazla geliyordu
bakışları gördüğü geleceklerden yorulmuş gibi dehşetle parlıyordu
bir kez daha kendine inanmak isteyen bir doğu masalı gibi kendini tekrar ediyor*

Falcı kadının ve bulunduğu ortamın anlatıldığı bu cümleler orijinal bağdaştırmalara örnektir. Tütsülerin kendini tekrar etmesinin bir doğu masasına

benzetilmesi, varlığın unutulmaması için kendisini devamlı yenilemesi- tekrar etmesi gerektiğine de gönderme yapmaktadır.

“Burkayı törensi hareketlerle ağır ağır üzerine geçirirken, dudaklarından dökülen anlaşılmaz sözlerle başka âlemlerin güçlerini yardıma çağırıyordu. Kelimeler sesini ağırlaştırıyordu.” (96)

*başka âlemlerin güçlerini yardıma çağırıyor
kelimeler sesini ağırlaştırıyor*

Falcı kadının başka âlemlere dalması kelimelerini “ağır”laştırmakta, bu da günlük dilde kullanılmayan bir alışılmamış bağdaştırma oluşturmaktadır.

“... şimdi yardımına gereksinim duyduğu uzak bir anı gibi gurbete çıktığı ilk yolculuğundaki halini gözünün önüne getirmeye çalışıyordu. Daha körpe bir ruhun o zamanki çağrışımlarından şimdiki yolculuğu için medet umuyordu. Sanki yıllar yılı içini kavuran o uzak tutması, içinin yollara yazgılı olduğunu bilmenin sürgünü bu günler içindi; yolculuk etmek için aradığı amacı bulmuş gibi oradan oraya savrulabilirdi artık. Hayat, ruha amacını vermişti. Yol, bulmak için değil aramak içindi.” (98)

*yardımına gereksinim duyduğu uzak bir anı
körpe bir ruh
uzak tutması
içinin yollara yazgılı olduğunu bilmenin sürgünü bu günler
hayat, ruha amacını vermişti
yol, bulmak için değil aramak içindi*

Akhbar’ın arayış yolculuğunun salt “aramak” amacına yönelmesi, “hayat, ruha amacını vermişti” ifadeleri arayıştaki ilahi boyuta işaret etmekte ve asıl arayışın bulmak için değil yalnızca aramak için yapılması gerektiği belirtilmektedir.

“Gece yolculuğu memleketin karanlığını büyütmişti sanki. Uzun, ışısız, ipi kopmuş kaygan bir karanlığın içinden geçiyor... Ölü şehirlerin içinden geçiyorlar... Yalnızca çölün sesi... Zaman zaman güçsüz ışıkların parça parça aydınlattığı harap

evler, toprağın yüzüne vuran iskeletlerin göz oyuklarından bakar gibi bakıyorlar geceye; sokaklar iskelet kemikleri gibi tuzlaşmış, dağılmış, ufalanmış... Otobüsün yorgun farları ve tek tük şehir ışıkları üzerlerine vurdukça kendi iskeletlerinin başını bekleyen hayaletlerle dolu şehirlerden geçiyorlar... Karanlığı, hiç sabahı olmayacakmış gibi kendinden emin uzun bir gecenin içinden geçiyorlar.” (98-99)

gece yolculuğu memleketin karanlığını büyütmişti

uzun, ışısız, ipi kopmuş kaygan bir karanlık

çölün sesi

harap evler, toprağın yüzüne vuran iskeletlerin göz oyuklarından bakar gibi bakıyorlar geceye

sokaklar iskelet kemikleri gibi tuzlaşmış, dağılmış, ufalanmış

yorgun farlar

kendi iskeletlerinin başını bekleyen hayaletlerle dolu şehirler

karanlığı, hiç sabahı olmayacakmış gibi kendinden emin uzun bir gece

Gece, karanlık, ışısız, kaygan, çöl, harap, iskelet, göz oyukları, kemik, tuz, dağılmak, ufalanmak, yorgun, hayalet, sabahı olmamak gibi sözcük ve sözcük grupları yine yazarın özenle seçtiği izlenimini verdiği, şehrin ve insanın ruhunu veren sözcüklerdir.

“Eski model otobüsün gecede kendi varlığını duyurmak için sürekli homurdanmasından başka hiçbir ses duyulmuyor artık; çölden uzaklaşıyorlar.” (99)

otobüsün gecede kendi varlığını duyurmak için sürekli homurdanması

Her türlü varlığın sessizliğe büründüğü coğrafyada, otobüsün ilerlerken çıkardığı sesin de “varlığını duyurmak” şeklinde bir anlamı çağrıştırdığı söylenebilir.

“Belli belirsiz bir hayal gibi hatırladığı çocukken babasıyla yaptığı uzun bir otobüs yolculuğunun Akhbar'da bıraktığı, köklü çağrışımların duygusuyla güçlü, solgun görüntüleriyle yoksul anısı, arada bir yoklamasa içini hiçbir şey anımsamayacak geçilmiş yollardan. Geçtiği yollardan. Ara ara göz göze geldiği babasının dinlendirici

bakışları, sakin gülüşü, uyukladığında çok daha fazla burnuna çarpan esmer kokusu, yolculuğun sıkıntılı zamanlarını kısaltıyor.

Gözlerindeki uyku, yol ile yer değiştiriyor gece.

Gözlerindeki çapak, kum taneleri ile yer değiştiriyor sabah.” (99-100)

köklü çağrışımların duygusuyla güçlü (anı)

solgun görüntüleriyle yoksul anı

dinlendirici bakışlar

sakin gülüş

esmer koku

gözlerindeki uyku, yol ile yer değiştiriyor gece

gözlerindeki çapak, kum taneleri ile yer değiştiriyor sabah

Akhbar’ın anısını hatırladığı otobüs yolculunun anlatıldığı bölüm, görüldüğü üzere alışılmamış bağdaştırma ve imge açısından zengin bir paragraftır. Özellikle son iki cümlede *uyku* ve *yol*, *çapak* ve *kum* tanelerinin imgesel değerleriyle paragrafın anlamı tamamlanmıştır.

“Burkalarının içinde dalga dalga yürüyen kadınlar gibi birbirlerinin eteklerinden akan, birbirlerinin omuzlarına tutunan kum tepeleri erken yükselmeye başlayan öğle sıcaklığının kum sisinde, herkesin gözüne başka bir rüya bırakan güçlü bir seraba dönüşüyor.” (100)

burkalarının içinde dalga dalga yürüyen kadınlar gibi birbirlerinin eteklerinden

akan, birbirlerinin omuzlarına tutunan kum tepeleri

öğle sıcaklığının kum sisi

herkesin gözüne başka bir rüya bırakan güçlü bir serap

Kum tepelerinin burkalar içindeki kadınlara benzetildiği bağdaştırmalar orijinal söyleyişlerdir, burada “*kum*”, “*kadın*” ve “*burka*” arasında ilgi kurulması esastır.

“Kimi zaman sert ve kararlı bir rüzgâr, nasıl kum tepelerini bozup, altın tozanlarına dönüşerek bozulanlardan yeni tepeler oluşturuyorsa, güneşin gözünü alan capcanlı renkler...” (100)

*kararlı bir rüzgâr
altın tozanları
güneşin gözünü alan capcanlı renkler*

Kararlı rüzgâr, altın tozanları, güneşin gözünü alan capcanlı renkler soyut-somut, somut- somut şeklindeki soyutlamalara örnektir.

“Şimdi karşısında duran kumlu tepeler arasında görülen bir serap değil bu. Kadınların bizzat kendileri bir serap olmuş. Camdan bakıldığında gördüğü ne kum, ne tepe, ne seraptı... Gerçeğin görünmezliği idi. İklimin felsefesi idi. Görünmezi gören peygamberlerin hepsinin çöle inmesi boşuna değildi.” (101)

*kadınların bizzat kendileri bir serap olmuş
gerçeğin görünmezliği
iklimin felsefesi idi*

Burada kadın, çöl, serap, kum tepeleri, görünmezlik arasında ilgi kurulması esas alınmakta, görünen hiçbir şeyin olmadığı, her türlü “görünmez”in aslında aynı şeyi görünür kıldığı belirtilmekte ve “görünmezi gören peygamberlerin hepsinin çöle inmesi boşuna değildi” denilerek ilahi boyuta işaret edilmektedir.

“Bir keresinde konakladığı bir dağ manastırında, Akhbar duvarlardaki ikonlara kapılıp gitmişken, sessizce arkasında beliren bir papaz, ikonların ne olduklarını açıklarken, İslam'ın gözlerinin zayıf olduğundan söz etmişti. ‘Bu yüzden İslamda kalbeli, kalbgücü, kalbgözü önem taşır. Bu yüzden onlarda görmek sonunda seraba ulaşır,’ demişti.” (101)

*İslam'ın gözleri
görmek sonunda seraba ulaşır*

Arayışın akılla değil de kalben olduğu bir dinde, gözlerin çok bir şey ifade etmediği “görünmezi görmek için çöle inen peygamberler” misali seraba ulaşmanın görünmezi görmek olduğu vurgulanmıştır.

“Kum yüklü bir rüzgârın teninde bıraktığı beneklerle yalazlanmıştı yüzü Akhbar'ın. Sanki güneşle birlikte yüzü de ağır ağır ilerliyordu. Yüzündeki güneş batacağı yeri biliyordu.”(101)

*kum yüklü bir rüzgâr
güneşle birlikte yüzü de ağır ağır ilerliyor
yüzündeki güneş batacağı yeri biliyordu*

Akhbar'ın anlatıldığı bu cümleler alışılmamış söz dizimlerine örnektir ve yine *kum, güneş, batmak, rüzgâr* sözcükleri arasında ilgi esastır.

“... avlulardan sokaklara taşan çocuk sesleriyle, sokak satıcılarının sesleri birbirine karışıyor, kül rengi sokağın görünüşündeki tekinsiz havayı yumuşatarak, görülenleri hayata benzetiyor, dünyayı gündelik kılıyordu.” (102)

*kül rengi sokağın görünüşündeki tekinsiz havayı yumuşat-
görülenleri hayata benzet-
dünyayı gündelik kıl-*

Kül rengi sokağın görünüşündeki tekinsiz hava, görülenlerin hayata benzetilmesi, dünyayı gündelik kılmak söz dizileri alışılmamış bağdaştırmalara örnektir ve “iklimin felsefesi”ni yansıtmaktadır.

“... yağmur tazeleyici bir rüzgâr çıkmıştı ortaya. Herkes evine çekilmişti; bazı pencerelerde bakışları azalmış ihtiyarlardan ve sokağa duyamamış çocuklardan başka kimseler görünmüyordu.” (102)

*yağmur tazeleyici bir rüzgâr
bakışları azalmış ihtiyarlar*

Yukarıdaki örnekler de anlatımı güçlendiren orijinal bağdaştırmalardır ve sokaklarla birlikte insanların “*tenha*”lığını anlatmaktadır.

“Yaşadıklarına inanmak, varlığını doğrulamak istercesine boynundaki muskaya dokundu yeniden. Bir türlü hatırlayamadığı eski bir masaldan birkaç sihirli kelimeyi hatırlarsa, kayb olduğu büyüden dünyaya geri döneceğini ve her şeyin eskisi gibi kaldığı yerden süreceğini sanıyordu. Sağ eli muskasında, içindeki dua sözlerini kalbinden bir kez daha geçirdi.” (103)

*yaşadıklarına inanmak, varlığını doğrulamak istercesine boynundaki muskaya dokundu
bir türlü hatırlayamadığı eski bir masal
kayb olduğu büyüden dünyaya geri döneceği*

Çador’da güçlü bir leitmotiv tekniği göze çarpmaktadır. Yukarıdaki örnekte de Akhbar varlığına inanmak için boynundaki muskaya dokunma gereksinimi duymakta bu birkaç yerde tekrar etmektedir. Muskaya dokunma isteği, kahramanın inanç ve inanca yaslanma ihtiyacını göstermekte, güveni işaret etmektedir.

“Kapıyı burkası içinde bir kadın açtı. Göz kafesinin ardından görülen gözleri, bölünmüş bakışları tanıdıktı... ‘Anne sen misin?’ dedi Akhbar. Yanıt yerine birdenbire ikinci bir kapı gibi burkasının kapısı açıldı. ” (103)

*bölünmüş bakışlar
ikinci bir kapı gibi burkasının kapısı açıldı*

Yazar, tüm hayata kapalı duran burkanın ardındaki bakışların bu hayata değene kadar kumaşla bölündüğü ve burkanın hayata açılan bir kapısının olduğunu belirtmiştir.

“Dışarıdan vuran ışık, kumaşın desenini yüzüne, tenine nakışlıyordu. Kendini teninden başlayarak yeniden giyiniyordu. Burkanın içinde yağlı bir karanlığa benzeyen boşlukta yavaş yavaş ilerlerken, az ileride annesini gördü. Yüzünde bu dünyalı olmayan bir gülümseyişle kollarını iki yana açarak oğlunu bekliyor, onu bağrına basmaya

hazırlanıyordu. Akhbar, ağzını kamaştıran eski, çok eski tanıdık tadı tanımaya çalıştı. Ağzındaki toz tadını alan bu ılıklik, annesinin sütünün tadıydı.” (103-104)

*ışık, kumaşın desenini yüzüne, tenine nakışlıyor
kendini teninden başlayarak yeniden giyiniyor
yağlı bir karanlığa benzeyen boşluk
yüzünde bu dünyalı olmayan bir gülümseyiş
ağzını kamaştıran eski, çok eski tanıdık tat
ağzındaki toz tadını alan bu ılıklik, annesinin sütünün tadıydı*

Annesini gördüğünün sanrısına kapılan Akhbar’ın ağzındaki toz tadı tekrar etmekte, bu aslında Akhbar’ın tüm yaşadıklarının bir sanrıdan ibaret olduğunu, dağılıp gidecek olduğunu çağrıştırmaktadır. “*Bir insan yaşamı boyunca, en eski anısını arar,*”(2011: 196) diyen Murathan Mungan, burada da kahramanının arayışını varlığının ilk anısına yaslandırarak sonlandırmaktadır. Kahramanın ilk çağrışımlara kadar gitmesinin yine *herkesleşecek* olan meczubu hatırlattığı söylenebilir.

“Annesinin yüzü yoktu henüz. Yalnızca duygusu vardı. Annesinin kucığında nennelediği kundak bebeği olduğu günlerdeki gibi annesinin yüzü, varlığını her yerde hissettiği derin bir boşluktu. Hiçbir şeyin dolduramayacağı derin bir boşluk.” (104)

annesinin yüzü, varlığını her yerde hissettiği derin bir boşluktu

Akhbar’ın annesinin yüzünü bile hatırlamayacak kadar geçmişinden, dahası kendinden uzaklaştığı belirtilmiştir, “*ilk anı*”ya uzaklığın çaresizliği vurgulanmıştır.

“Avucunun içinin neredeyse kendinden bağımsız bir belleği olduğunu, kendi hatırlamadığı birçok şeyi bir duygu olarak hatırladığını keşfetti. Başını kaldırıp baktığında, ablası da çekip gitmişti yüzünden. Belki de yüzünü bir başkasına ödünç vermişti.” (104)

*avucunun içinin neredeyse kendinden bağımsız bir belleği olduğu
yüzünü bir başkasına ödünç vermişti*

Akhbar'ın ablasıyla karşılaşmasının anlatıldığı bu cümleler de orijinal bağdaştırmalardır.

“Kendi kederinden yorgun düşmüş bir sesle söyledi bunları. Ardından umursamaz bir davranışla kapattı kapıyı.

Yüzü kendine kapanmıştı.” (105)

kendi kederinden yorgun düşmüş bir ses

yüzü kendine kapanmıştı

Döndüğü yurdunda bir kapı daha Akhbar'ın geçmişi üzerine kapanmış, son ümidi de boşa çıkmıştır.

“Burkasının içinde yapayalnız kaldı Akhbar.

Dışarıdan vuran ışık azalmıştı. Yüzüne, tenine karışan kumaşın deseni vurmuyordu artık hiçbir yerine. Koyu, kopkoyu bir karanlığa gözlerini alıştırmaya çalıştı. Bu kadar koyu, yoğun bir karanlığın ona yöneltebileceği hiçbir tehlikenin ya da tuzağın olmadığını biliyordu. Asıl tehlike dışarıydı. Burası Yusuf'un kuyusu kadar güvenli bir yerdi. Kapanmak güvendi. İçini örtünmeliydi. Kaybolmuş bir ruhun mağarasına kimselerin kolay giremeyeceğini bilerek burkasının içinde ağır ağır yürümeye başladı. İlk başta birkaç kez tökezledi, ayağı takıldı, sürçtü, sonra sonra alıştı, yürüdükçe rahatladı, adımları açıldı, hızlandı. Bacaklarında kendi içinden taşan gücü dizginleyemeyen bir başkasının adımları seğiriyor gibiydi. Yürüyüşüne bir genişlik gelmişti.” (105)

koyu, kopkoyu bir karanlığa gözlerini alıştırmaya çalıştı

bu kadar koyu, yoğun bir karanlığın ona yöneltebileceği hiçbir tehlikenin ya da tuzağın olmadığını biliyordu

Yusuf'un kuyusu kadar güvenli bir yer

kapanmak güvendi

içini örtünmeliydi

kaybolmuş bir ruhun mağarası

yürüyüşüne bir genişlik gelmişti

Anlatının sonu özet cümleler olarak sıralanmaktadır. Akhbar'ın yolculuğu burka içerisinde son bulmakta, böylece "*kaybolmuş varlık*" aradığı tüm kayıplara ulaşmaya çıkmaktadır. Akhbar burkanın içine girerek yalnızca bedenini değil, ruhuyla birlikte tüm varlığını örtmekte, böylece kendisini "*Yusuf'un kuyusu*"nda gibi hissederek "*kapanmak güvendi, içini örtünmeliydi*" demektedir. Paragraf sonunda "*yürüyüşüne bir genişlik gelmişti*" cümlesi meczubu anımsatmakta, nitekim anlatı, Akhbar'ın anlatı başında gördüğü meczupla anlatı sonunda aynı gözlerle dünyaya bakmasıyla son bulmaktadır.

4.6. ÇADOR'DA METAFOR KULLANIMI

*“sembolleri anlamak için onları içeriden görmek gerekir.
dili çözmek bir şey değil,
ayna gibi parlayan o levhaların
göz kamaştıran yansımaları kör edecek bizi.”*
(şairin romanı, s.167)

Metafor, yazınsal metinlerde yazar tarafından oluşturulan anlam katmanlarının okuyucu sezdirimleri yardımıyla çözümlenmeye bırakılmış yapıtın *derin* yapısıdır. Belirli bir anlam ögesinin *mecaz*, *kişileştirme* gibi dil oyunları ile sonsuz bir anlam evrenine açılması; metaforik bir dil ile yazılmış yazınsal yapıtları sembolikleştirmekte ve yapıtın sınırını okur algısına bırakmakla *“bitmemiş ve bitmeyecek olan bir metin”* yaratmaktadır. Wittgenstein’in *“gizem(mistik)”* dediği, metnin *“yazılmış olan”*ın karşısındaki *“giz”*i olan bu derin yapı, anlamın muğlaklığı ile birlikte hem kendini var olana karşı korumakta, hem de her bir okura farklı seslenebilme yetisiyle görünmeyen alanını genişleterek gizini büyütmektedir.

Yapıt, *yazar-okur* ikilisinin ortak çabasıyla kendini var eder. Yapıtların bu ikili ortaklık sonucu var olabilmeleri gerçeği, yapıtın okurla kuracağı iletişimin önemini de ortaya koymaktadır. Yazar, yazınsal metnini kendi yaşamsal şifrelemesine göre yazmakta, yapıtın algılanması da okurun bu şifreleri çözmesi ile mümkün olabilmektedir. Yazınsal yapıtları meydana getiren yazarlar, bu şifrelemeleri bilinçli bir şekilde yapıta yerleştirmekte, okuru kendi bilgi ve yazınsal birikimi ile yazılanı alımlama sürecine dâhil ederek duyusal ve bağlamsal anlamda metni çözümlemesini ve yeniden üretmesini sağlamaktadırlar.

Murathan Mungan’ın anlatı kitabı olan eseri *Çador*, imgelerin, tasarımların, orijinal söylemlerin yoğunlukla kullanıldığı bir yapıttır. *Çador*’un bu özelliği dolayısıyla yüzey yapısının ardındaki anlamsal alan olan derin yapı önem kazanmakta ve metnin anlaşılması için çözümlenmesi ve açılması gerektiği daha anlaşılır olmaktadır. Okurların kendi gerçek dünyalarına ve bilgi birikimlerine gönderimde bulunarak

yapacakları çıkarımlarla anlamlandırılabilir bir eser olan Mungan'ın bu yapıtı, içeriğindeki *belirsizliklerin*, *sezdiri* ve *sezdirimlerin* çözümünde okuruna olmazsa olmaz bir rol vermekte ve dilbilimcilerin belirttiği gibi böylelikle okuru “*ikinci yazar*” koltuğuna oturtmaktadır.

Çador'daki sözcüklerin genel atmosferi incelendiğinde, bağlamın güçlü olmasından ötürü birbiri ile ilişkili sözcüklerin fazlaca kullanıldığı ve bunun metni çokanlamlılıkla birlikte anlamsal olarak daha “*yoğun*” hale getirdiği söylenebilir. Bu denli yoğun bir metinde birkaç sözcük seçerek metaforik anlam araştırması yapmak da ayrıca zorlaşmaktadır. Zira Çador'a çok farklı açılardan bakılabileceği anlamın ve anlatımın seyrinden de anlaşılabilir. Örneğin anlatıdaki en önemli hususun “*kadın*” olduğu ve aslında yalnızca bu sözcük etrafında yapılacak olan bir araştırmanın anlatı metnini açıklamaya yetebileceği söylenebilir. Yine “*varlık-hiçlik*” ve “*görmek*” konularının anlatı içerisindeki önemi ve ilgili sözcüklerin çok fazla kullanılması da sadece bu sözcükler üzerinde durulabileceğini göstermekte ve tatmin edici neticelerin alınacağı anlaşılabilir olmaktadır.

Çador'daki sözcüklere yüklenen metaforik anlamlar, çalışmanın bu bölümünde sözcük seçimi konusunda daha çok “*anahtar*” kelimeler üzerinde yoğunlaşmayı gerektirmiş, ve incelenecek olan metaforlar bu şekilde seçilmiştir. *Çador'da Metafor Kullanımı* bölümünde toplam 12 metafor incelenmiş ve bunlar anlatımın anlam seyrine göre seçilmiştir. Akhbar'ın arayış yolculuğunun metaforlar bağlamında şemalaştırıldığı bu bölümde; “*araba*”, “*yılan*”, “*yol*”, “*kadın*”, “*baba*”, “*söz*”, “*mezar*”, “*ölüm*”, “*burka*”, “*meczip*”, “*toz*” ve “*dağ*” metaforları ele alınmış ve açıklanmıştır.

Metafor araştırması için seçilen 12 sözcük, Çador anlatısı içerisinde yoğun bir anlatımla ele alınan metin bağlamında “*anahtar*” özelliği taşıyan sözcüklerdir. “*Araba*”, Akhbar'ın içine düştüğü *kader alanını*; “*yılan*”, varlığın ilk “*kovuluş*”unun izini süren “*adem*”leşen insanı; “*yol*”, insanlığın yaşam karşısındaki “*bulmak*” macerasını; “*kadın*”, Akhbar için bu arayışın düğümlendiği ve kendi içine kilitlendiği “*anahtar*”ı; “*baba*”, hırpalanan varlığın “*dua*”sını ve “*yaslanma*” isteğini; “*söz*”, kelimelerden inşa insanın kayıpların ardındaki “*sessizlik*”ini; “*mezar*”, “*hiçkimse*”leşen insanın huzur bulduğu ve kendi *ben*'i olan “*toprak*”ı; “*ölüm*”, yok oluşu ve yoklukla birlikte var olmayı; “*burka*”, Akhbar'ın “*kendine kapanarak*”

yeniden doğuş yolculuğunun ve “*kaybediş*”in başlangıcını; “*meczip*”, “*kök*”ten ayrılan insanın çürüyüşünü ve yitirilişini; “*toz*”, tüm bu “*varlığın hiçlik yolculuğu*”nun sonundaki parçalanma ve dağılmayı; ve “*dağ*” da hiçliğin her şey olduğu bilgisiyle bir anlamda Akhbar’ın kaybolduktan sonra “*kendini bulma*”sını anlatmaktadır.

Çador’daki anlatım seyrine uygun olarak seçilmiş bu metaforlar, anlatı metninde buldukları sıra gözetilerek geçtikleri paragraflarla verilmiş ve açıklamaları bu şekilde yapılmıştır.

4.5.1. ARABA METAFORU

Yaşam Alanına Giriş, Kader ve Başlangıç

“kendim diktim düştüğüm
 yolların hırkasını
 eğnimi onlarla eksilttim
 sabrını beklediğim kuyulardı yeminli ay vakti
 talibi olmadım heykelimin
 bildim kumdan yapılmaz çölün heykeli
 vahamı kendim diktim
 kendim diktim hikâyelerimi
 yırtığını söküğünü onulmazın, hayatın
 adımı ben sananlara
 ne yazsam
 duyulmaz sesim
 herkesin zamanından başka türlü geçerim
 bana adımdan yapılan zaman
 aldı beni
 madem seslendim dünyaya
 madem imzamı verdim
 benden geri çekildi çoğaltılan suretim
 yazdıkça bildim:
 zamanın malıyız hepimiz
 düğümlüüz bağlıyız

 çok kısa görünen hayat
 çok uzundur aslında, çünkü
 kaderi çok az çıkar insanın karşısına
 çöle vursa da kendini, adanmış bir iç kale sanatına
 karşılaşmalarla kısalır insan hayatı

*başka bir hırkaya başladım, yolum aynı
aşkım uçsuz bir çöl, ben kum kadarım.”*

(erkekler için divan, s.33-34)

Çador’da kullanılan “araba” sözcüğü, anlatı metninin girişinde ve sonunda yer alması ve bunun güçlü sezdirilerle okura sunulması bakımından önem taşımaktadır. Toplam 13 defa kullanılan sözcük, yalnızca giriş ve sonuç bölümlerinde Akhbar’ın içinde bulunduğu ve yanından geçtiği “araba” dolayısıyla, anlatı metninin önemli metaforlarından biri konumuna gelmektedir. Arabanın içindeki Akhbar’ın hızlı adımlarla yürüten bir meczupla göz göze gelmesi, metin sonunda aynı tasvirlerle anlatılan arabanın bu defa dışında olan meczup kahramanla arabanın içindeki yabancının göz göze gelmesi, şoförün hiç durmadan yolcu taşıdığı gibi güçlü tasarımlarla kullanılan bu metafor; Akhbar’ın “yaşayacağı hayatı” göstermesinin yanında, metnin önemli unsurlarından biri olan anonimlikle “tüm bir insanlık”ın ortak yaşamını da böylece tasvir etmiş olmaktadır.

“Askerler, her gün karşılaşan insanların sıradan selamlaşmasıyla karşıyorlar arabadan inen şoförü. Bir parça güveni yerine geliyor Akhbar’ın. ‘Seni sınırdan rahatlıkla geçiririm,’ derken yalan söylememiş besbelli. Askerlerle şoför, sınır karakolunun gölgeli yanında ayaküstü birkaç laf ediyorlar. Hallerinden ne konuştukları anlaşılmıyor. Hepsinin de yüzünde, davranışlarında hiçbir anlama gelmeyecek kadar düz, sıradan, neredeyse üzerinde özel olarak çalışılmış bir olağanlık hali var. Az sonra Akhbar’ı da yanlarına alıp hep birlikte karakolun iç kısmına geçiyorlar. Tavandaki geniş kanatlı dev hantal vantilatörün sinir bozan gıcırıtılı sesinden başka ses yok”(s.8).

Savaş sonrası ülkesine dönen Akhbar’ın sınır karakolunda durdurulması ve orada yaşadıklarının anlatıldığı paragraf, “sıradan”, “olağan”, “düz”, “hantal” gibi sözcüklerle, savaş gibi yıkıcı toplumsal değişikliklerin insan yaşamındaki hareketliliği, farklılığı, heyecanı ve her türlü “insani” yanı körelttiğini-zedelediğini, ve hatta yok ettiğini anlatmakta; “araba” ile yeni bir hayata başladığı tasavvurunu uyandırabilecek bir sezikle, Akhbar’ın bir “savaş alanı”na geldiği fikri uyanmaktadır. Burada “kader”e vurgu yapıldığı düşünülecek olursa, Aden bahçelerinden itibaren “barış ve sevgi” ile dolu bir mekânda bulunmayan tüm bir “ademoğulları”nın yıkıcı ve bozuk bir ortama

doğduğu ve böylesi bir “insanyutan” ortamda *kader arabaları*’yla yol almak zorunda kaldıkları söylenebilir.

“*Dönüp de yeniden arabaya bindiklerinde, kendini olağanüstü hafiflemiş hissediyor Akhbar. Kaç yılın korkusu bir anda dinmişti sanki. Yurdundan uzak geçirdiği bütün gecelerin sabahı birden olmuştu. Korkulu bir rüyanın sabahında, yeniden tanıdığı, bildiği, güvenli kollarda gözünü açmış gibiydi. Yolun bundan sonrasının çok daha çabuk geçeceğine inanıyor. Birden sıcağı bile unuttuğunu fark ediyor. Şoförün kendisinden aldığı hiç de az sayılmayacak parayı hak etmiş olduğunu düşünüyor*”(s.9).

Mungan (2010) : “*Savaş, bizi kim olduğumuzu bilmediğimiz insanlar haline getirir. Savaştan kendisi gibi çıkan insanlar var mıdır bilmiyorum. Yaşamın içinde zamanla savaşa dönmüş her şeyin insanda bıraktığı kestirilemez hasarlar olmalıydı*” (s.300) demektedir. Çador’un giriş kısmının Akhbar’ın ülkesindeki savaş ortamına gelmesi-doğması meselesini anlatması, anlatının seyri konusunda okuru uyarmakta ve aslında savaşın başlayıp bittiği bir dünya değil, *sürekli bir savaş halinde olan bir dünya* tasavvurunun anlaşılmasını sağlamaktadır. Mungan’ın yukarıda da belirttiği üzere “*yaşamın içinde zamanla savaşa dönmüş her şey*”, insanı kendisi olmaktan uzaklaştırmakta ve tanınmaz kılmaktadır. Araba metaforunun “*yaşam yoluna girmek*” olarak kullanıldığı düşünüldüğünde, insanın Adem ve Havva’dan, Kabil ve Habil’den, yani insanlığın doğumundan itibaren “*insanın kendi doğası*”ndan ötürü “*bir savaş*” halinde olan dünyaya merhaba dediği ve anlatı metnindeki ana unsurlardan biri olan “*tanınmazlık*”ın böylece somutlaştırıldığı söylenebilir.

“*Yapıya yaklaşırken, yapının hizasına düşen noktada nöbet tutan askerler uzaktan ‘yavaşla’ işareti yapıyor; araba yavaşlayıp yaklaştığında arabanın içine güvensiz ve keskin bakışlarla göz attıktan sonra, ‘geç’ işareti veriyorlar*”(s10).

Düzensizliğin ve yıkımın anayurdu olan dünya, insana güven vermez ve yavaş yavaş insanoğlunun yerküreye olan güvenini de yok eder. Adem Peygamber’e atfedilen “*insanın ilk günahı*” dolayısıyla cezalandırıldığı ve tüm dünyanın “*son*”a kadar bu günahtan ötürü acı çekeceği bilgisi, dünyanın insan karşısındaki “*acımasız*” tutumunu anlaşılır kılmakta ve “*ademoğullarının*” bu karşılıklı “*savaş*” dolayısıyla sürekli bir yıkım ve bozulma içerisinde olacağı söylenebilmektedir. Burada da araba ile seyir

halinde olan Akhbar'a "güvensiz ve keskin" bakışların değmesi, her bir insan evladının kötücül bir dünya düzenine giriyor olması dolayısıyla iyinin karşısına geçeceği ve bozulmaya maruz kalacağı sezisiyle, dünyanın ademoğulları için bir "kötü olan içinde iyi kalma savaşı" olduğu anlaşılabilir.

"Araba yeniden hızlanıyor. Az sonra, yolun kenarında topraktan tüten bir sanrı gibi bir adam bitiveriyor. Bu sıcakta kafasında yalnızca incecik bir poşi olduğu halde, bir yere yetişecekmiş gibi hızlı adımlarla kendi kendine konuşa konuşa yürüyor"(s.10).

Araba metaforunun en önemli kısmı şüphesiz Akhbar'ın meczupla karşılaşma an'ıdır. Anlatı metni başı ve sonunda "Akhbar ve meczup" karşılaşmalarının verilmesi, insanın "var olduğu" ve "varlığını yitirdiği" an'lara gönderme yapmakta, "dünya yaşamı"nın ne denli zorlu bir süreç olduğu ve bunun insanın "var olma" noktasındaki büyük bir sınavı olduğunu vurgulamaktadır. "Topraktan tüten bir sanrı" sözcüğü, insanoğlunun topraktan geldiği tasavvurunu uyandırmakta, adamın sanrı olarak nitelenmesi ise ortada herhangi bir "varlık"ın olmadığını-kaybolduğunu, bir varlık olarak dünya hayatında "görünmediği" anlaşılabilir. Adamın "hızlı adımlarla yürümesi" ve "kendi kendine konuşması"nın da her anlamda bir "ruh yalnızlığı"nı ifade ettiği ve bunun da insanın neden sanrılaştığı hususuna açıklık getirdiği söylenebilir.

"Yakın zamanlara kadar mutlu bir adammış aslında. Yeni evlendiği ve çok sevdiği güzel bir karısı, güzel bir işi, düzenli bir hayatı varmış. Bir gün oturdukları şehirden kalkıp komşu şehirlerden birine, kayınvalidesini ziyarete gitmişler. Birkaç gün onlarla kaldıktan sonra, geri dönüş yolunda, çevirme yapan askerler tarafından arabalarının önü kesilmiş; kimlik denetimi sırasında, evlilik cüzdanlarını yanlarına almadıkları anlaşılmış. Karı koca olduklarını kanıtlayacak hiçbir belge yokmuş yanlarında. Askerler, ikisinin karı koca olduğundan şüphe ettiklerini, üstelik karısının aranan fahişelerden biri olabileceğini söyleyerek, ikisini de tutuklayıp az önce gördüğümüz toplama noktasına getirmişler. Adamcağz bir türlü ikna edememiş onları. Toplama noktasında acil mahkemeye çıkarmışlar adamla kadını. Hemen her yerden çeşitli nedenlerle toplanan çeşitli kişilerle hıncahınç doluymuş mahkeme avlusu: Arananlar, kaçaklar, fahişeler, hırsızlar, şüpheliler, sınır ihlalcileri... Sonunda, mahkeme eve gidip evlilik cüzdanlarını alıp getirmesi kaydıyla, karısını alıkoymuş,

adamı salmış. Adam yolda hiç durmadan son hızla evine gitmiş, evlilik cüzdanlarını kaptığı gibi hiç zaman yitirmeden yola çıkarak gerisin geri toplama noktasına gelmiş, bakmış karısı ortada yok, yalnızca karısı da değil, hiç kimse görünmüyor ortalıkta”(s.11-12).

Araba sözcüğünün geçtiği, fakat araba metaforunun sözcükten bağımsız olarak bu paragrafta yer aldığı söylenebilir. Burada, meczubun neden meczuplaştığı açıklanmakta, ve “kadın”ın hayat içerisindeki önemli konumuna gönderme yapılmaktadır. Savaş şartlarının egemen olduğu bir coğrafyada, o zamana kadar mutlu bir hayatı olan bir adamın, ikinci yarısı olan karısının hayatından çıkartılmasıyla “varlığının yok oluşu” anlatılmakta ve devamında adamın yukarıda anlatılan nedenden ötürü karısını kaybettiği yolu sürekli olarak aynı hızla yürüdüğü açıklanmaktadır.

*“kendin indir doğal afetlerini
haritanı sağlamlıştır
anıların ve geleceğin için
iki kişi olana kadar yaz kendini” (Mungan, 1999: 20).*

Çador, kadını kadının yokluğuyla anlatan bir anlatı olması sebebiyle, erkeğin ve elbette nihayetinde tüm insanlığın yok oluşu, kadının “olmayışı”na bağlanmış, “iki kişilik dünya”nın tek bir kişiyle ancak çürümeye gidebileceği vurgulanmıştır. *Kader* çizgisinin anlatıldığı araba metaforunun bu bölümünde de, insanlığın çöküşünün ve bir anlamda “kötü kader”in sınırlarının kadının var olup olmamasıyla çizilebileceği, tersi bir durumun ise her anlamda bir “yıkım” olduğu anlatılmış ve paragrafta yer almayan kısmın devamında meczup için “askerlerin tek hoşgördüğü deli budur” denilerek durum anonimleştirilmiştir.

“Akhbar, arabanın çöl tozuyla puslanmış arka penceresinden, geride bıraktıkları yolda hızla uzaklaşıp giden adama umutsuz gözlerle bakıyor. O sonsuz bir kayboluşa doğru aceleci adımlarla ilerlerken, hikâyesi hiçbir yere gitmiyor”(s.12).

İnsanın dünya macerası, başlangıçtan sona kadar ilahi bir boyut taşımakta ve insan var olduğu andan itibaren bu ilahiyat ve kutsiyetle yaşamını devam ettirmektedir. Araba'nın arka camının "*çöl tozuyla puslanmış*" olması da insanın dünya bilgisinin her aşamasında bu kutsallıkla birlikte ilerlediğini anlatmakta ve yine "*puslanmışlık*" anlatı metnindeki önemli bir imge olan "*görünmezlik ve belirsizlik*"e göndermek yapmaktadır.

Akhbar'ın geçip giden meczuba umutsuz gözlerle baktığının belirtilmesi, gittiği yerin "*sonsuz bir kayboluş*" olarak betimlenmesi yine Akhbar'ın yaşamının seyrini çizmekte ve ardından araba metaforunun belki de en önemli tasarımı barındıran "*o sonsuz bir kayboluşa doğru aceleci adımlarla ilerlerken, hikâyesi hiçbir yere gitmiyor*" cümlesi sıralanmaktadır. Akhbar'ın meczupla karşılaşması, meczubun hikâyesini dinlemesi, sonrasında meczubun gitmesi ve ardından "*hikâyesini bırakması*". Meczubun, kadının yitirilişiyle hikâyesinin başladığı düşünüldüğünde, "*hikâyenin hiçbir yere gitmemesi*" durumu Akhbar'a kalmakta ve nitekim anlatı sonunda Akhbar da sahip olduğu tüm kadınlarını yitirerek meczuplaşmaktadır.

İnsan sonlu varlığının içine kapanır ve mutluluğu bu sonluluğun içinde ararsa umutsuzluğa düşer, çünkü onu yaratan güçle olan bağlantısını kesmiştir. Kierkegaard (2004) kendi umutsuzluğunun ve diğer insanların umutsuzluğunun kaynağını, *varlığın aşkın yanı sıra olan ilişkisinin kesilmesinde* görür; çünkü "*insan sonsuzluk ile sonlunun, geçici ile kalıcının, özgürlük ile zorunluluğun bir sentezidir.*" O halde *umutsuzluk evrenseldir*, çünkü insan sonluluktan sonsuzluğa geçişi *umutsuzluk* yoluyla gerçekleştirir. Umutsuzluk kaçınılmazdır, insanın, karşıtlarının bir sentezi olmasının, daha doğrusu diyalektik bir varlık oluşunun bir gereğidir. Sonlu varlığı ile sonsuz varlığı arasına sıkışan insan kendi olma sürecini umutsuzluk içinde yaşar (s.8).

Kierkegaard'ın bu sözleri Akhbar'ın hayatı için düşünüldüğünde, meczupluğunun; kayıpların ardından Akhbar'ın varlığını yitirmesi ve bu yitirilen varlıktan *burka* yardımıyla *yeni bir varlık* kazandığı anda ortaya çıktığı söylenebilir. Akhbar'ın varlığını yitirilişinin, kadınları bulmak meselesinin sonsuz bir umutsuzluğa ulaştığı noktasında gerçekleştiği, bu anlamda meczupluğun Akhbar'ın "*kendi olma süreci*"ni başlattığı ifadesi anlaşılabilir. Nitekim araba metaforunun da "*umutsuzluk*

*evrensel*dir” sözünü destekler şekilde sunulması ve insan varlığının sürekli bir “*sonlu varlık-sonsuz varlık*” çatışması içerisinde olduğunun “*her şeyin savaşa döndüğü*” bir dünya yaşamı fikriyle bütünleşmesi; okuru, insan varlığının umutsuzlukla “*var olmak*” noktasında bir sınava tabi tutulduğu ve bunun da sürekli bir sonraki kişiye devreden “*hikâyeler*” anlamına geldiği çıkarsamasına götürmektedir.

“Bir an önce yetişmek ister gibi hızlı adımlarla sınıra yakın toplama noktasına yürümeye başladı. Hızlandıkça, koşaradımına dönüştü yürüyüşü. Burkanın havanın sıcaklığını artıran varlığını neredeyse hissetmiyor; kat kat kumaş onu terletmiyordu artık. O sınıra yakın toplama noktasına yaklaşırken, yanından eski tip bir araba geçti. Arkası açık, yolculuklarda yara almış boyası farklı renklerle yamanmış, lastikleri iri dişli, yüksek, eski bir arabaydı bu. Arabanın ön koltuğunda şoförün yanında oturan adamın, tam yanlarından geçerken kendisine dikkatle baktığını, hatta geçip gittikten sonra bile, ardına dönüp arabanın arka camından kendisine uzun uzun baktığını, burkasını delercesine sırtını yakan bakışların varlığından anladı”(s.105-106).

Anlatı metninde araba metaforunun başta ve sonda yer alması kuşkusuz ona ayrı bir önem arz etmekte; insan hayatının başlangıcı ve sonu tasvir edilmektedir. Bu paragrafta da yine metafor “*sınır*”, “*toplama noktası*”, “*burka*” gibi metaforik sözcüklerle desteklenmekte; *sınır* hem yerküre sınırı hem de *varlık evi*’nin sınırı olarak, *toplama noktası* ise toplumun dayattığı baskılarla şekillenen insan hayatı-dünya şeklinde algılanabilmektedir. Akhbar’ın kadını arayışında kayboluşunun bir umut kapısı olan “*burka*” ise, onun varlığı üzerine örttüğü *karanlık bir örtü*, varlığının gizlendiği *güvenli bir mağara*, ve “*hiçlik*”inin anlam kazanmaya başladığı ilahi bir *aydınlanma unsuru* olarak görülebilmektedir.

Osho (2007), insanın kendisini hayatta tutan “*yaşam kaynağı*”ndan koptuğu anda “*hasta*” bir varlığa dönüşeceğini ve bu “*köksüzlük*”le varlığın zamanla öleceğini belirtir: “Her şey hasta çünkü yaşam kaynağından ayrılmış durumda. Ve sen kendini tekrar yaşam kaynağına katmadığın sürece sağlıklı olamayacaksın. Sağlık ve bütünlük ve kutsallık sadece Tanrı’dadır. Sadece Tanrı’nın mevcudiyeti iyileştirir. Fakat biz Tanrı’yı tamamen unuttuk. Tıpkı bir ağacın köklerini unutup dallarında yaşamaya başlaması gibi, kendi kendimize yaşamaya başladık ama o ağaç ölür, hastalanır. İşte bu yüzden insanlığın hepsi hasta. Ve Freud’la yandaşları insanların %99,9’u konusunda

haklı: İnsanlar hasta! Onlar artık yaşam kaynağı ile bir bağlantıya sahip değiller” (s.122).

Akhbar, kendi geçmişini ve “*sahip olduğu hikayeyi*” ona geri verecek olan “*kadınlar*”ı aramakta ve bu arayış bir süre sonra tüm bir yitirişle sonuçlanmaktadır. Bu anlamda Akhbar’a yaşam verecek olanın diğer yarısı olan “*kadın*” olduğu ve ancak *annesini, kız kardeşini* bulduğunda “*kök*”lerine kavuşacağı sonucu çıkarılabilmektedir. Osho’nun belirttiği üzere gerçek “*kök*”ün Tanrı olduğu bilgisiyle, insanın kendine ait dallarla çok az bir süre ayakta duracağı açıktır. Bu anlamda Çador’daki “*sevdiğimiz kişiyi, onu bize hatırlatan bir dünyayla birlikte severiz*” cümlesi, burada Akhbar’ın “*hafızasızlığını*” ve “*çaresizliğini*” daha iyi anlatmakta; hiçbir şeyin görünmediği, kendi hayatına ışık tutacak tanıdık hiçbir imgenin bulunmadığı bir ortamda *körleşen* kahraman, böylelikle kendi varlığına uzaklaşmakta ve Tanrı’yı kendine hatırlatacak olan yüzlerden ve hikâyelerden mahrum bir hayatla “*yaşam kaynağı*”ndan kopmaktadır.

Anlatı metni girişinde: “*Arkası açık, yolculuklarda yara almış boyası farklı renklerle yamanmış, lastikleri iri dişli, yüksek, eski bir araba bu... Yol boyu defalarca durmak zorunda kalmışlar. Kimi serinlik yerlerde güç tazelemişler,*” cümleleriyle başlayan “*araba*” yolculuğu, paragrafta görüldüğü üzere yine aynı kelimelerle tasvir edilen *araba* imgesi ile son bulmakta; *arabadaki Akhbar ve meczup* karşılaşması, *arabadaki adam ve meczup Akhbar* karşılaşması olarak yer değiştirmektedir. Anlatı metninin en güçlü imgelerinden biri olan bu yer değişikliği; arabanın insanı dünya hayatına taşıyan “*yol*” olduğunu, başlangıçta akliselim bir şekilde hayata el veren insanın, bir ömür boyu “*savaş*” halindeki dünya hayatıyla boğuştuğunu ve sonunda meczuplaştığını anlatmakta ve “*hikayenin orada kalması*” ile de meczupluğun bir devridaim şeklinde sürdüğü vurgulanmaktadır.

4.5.2. YILAN METAFORU

İnsan Olmaya İlk Adım, İlk İnsanın İzinden

*“kulaklarındaki meşale cümlelerle yıkıyor.
 yankıyor. yankılanıyor. yıkan. yankı. yıkan.
 yol. yılan.
 ateş yıkıyor tertemiz oluyorsun, su yıkıyor tertemiz oluyorsun.
 hatırlamak için öldürüyor, unutmak için hatırlıyorsun.
 yollar çok kapalı gözlerin ardında...
 kendi kör yolculuğunun emrinde ilerleyen adımlarla geçip gitti.
 güzel cümle deftere yaz, bir daha yaz. bir daha yaz. yaz.
 yas.”*

(şairin romanı, s.338)

Çador’da kullanılan *yılan* sözcüğü, bir arayış ekseninde gelişen anlatının “yol” ve “yolculuk” konusunda anlatı kahramanını yönlendirdiği anlamı üzerinden incelenmiştir. Çocukken gördüğü bir *yılan*’la olan anısı anlatılan Akhbar için Murathan Mungan’ın kurmuş olduğu cümleler, yılanın ve anının gerçek anlamlarıyla değil, daha çok metaforik anlamla kullanıldığını göstermekte ve güçlü bir imge oluşturmaktadır. Anlatı metni içerisinde sadece 8 defa ve –neredeyse- aynı paragrafta kullanılan yılan sözcüğünü bu denli güçlü kılan, “araba” metaforuyla yaşam alanına giren “insan”ın, “yılan”ın çizdiği yolun ardına düştüğü gerçeğidir. Adem ve Havva’nın cennetten kovuluşuna ve düşüşlerine sebep olduğu rivayet edilen “yılan”, burada bir “yol” olarak tarif edilmekte ve Akhbar’ın “yılanın değil yolun ardına düştüğü” anlatılmaktadır. Arayışında “kadın”ı bulma gayretinde olan Akhbar’ın daha yolunun başlangıcında *yılan*’ı anmasının; Akhbar’ın düşüşüne sebep olacak olanın “kadın” olacağını ve hikâyenin böylece en başından “insan”a açıldığını belirttiği söylenebilir. Yılan metaforu, kadının “kadın” olduğu için kaybolduğunun anlatıldığı anlatıda; kadının ilahi anlamda *masumiyetini* ve *kutsallığını* vurgulamak için kullanılmıştır denilebilir.

“Çocukken bir kez bir **yılanın** ardına düşmüş, sonra da kaybolmuştu. Pek büyük olmayan **yılanın** boyuna posuna bakarak onun tehlikesiz bir yavru **yılan** olduğunu düşünmüş; bu yüzden kendisiyle onun arasında bir yakınlık kurmuştu. Bir anda yol kenarından fırlayarak büyüleyici kıvrımlarla çölün başladığı açıklığa yönelmişti **yılan**. Yeni yükselen güneşin altında çölün yüzeyi bir kâğıt kadar düzdü; en ufak bir pürüz, bir kabartı, bir dalgalanma yoktu. Bu haliyle Akhbar’ı bir rüya gördüğüne inandıracak kadar gerçekdışı olan çölün, o dümdüz kumulunda, ardında kendi gövdesinden yilankavi bir iz, ağırlığından bir yol bırakarak kıvrıla kıvrıla ufka doğru süzülmişti. Akhbar’ı büyüleyen buydu. Önünde bir yol çizilmişti; **yılanın** değil yolun ardına düştü. Bir ara **yılan** sağa sapsmış, Akhbar da onu izlemişti. Bir süre sonra kendi gözden kaybolan **yılanın** ardında bıraktığı yol, sağ tarafta, küçük çalılıkların başladığı küçücük bir tepenin eteklerinde son buldu; arkasında içini boşalttığı gömleğini bırakmış, çalılıkların orda yeni bir gömlek zamanına kadar kaybolmuştu.

Akhbar’ın içini, kelimelerini bilmediği ama burukluğunu duyduğu derin, karmaşık duygular kaplamıştı.

Sonraki yıllarda bu çocukluk anısı, birçok kere bir rüya olarak ziyaretine geldi Akhbar’ın.

Şimdi yeniden döndüğü yurdunda, belleğinde yerini her zaman korumuş olan bu güçlü anı başka bir anlam kazanmış, **yılanın** gömleği sanki yeniden dolmuştu.”(s.14-15).

Brice Parain “işarete anlamını (ime imlemeni) veren, nesne değildir, ama anlamının nesnesini tahayyül etmemizi bize dayatan, işarettir,” (Hadot, 2009: 87) demektedir. Burada da “yılan” sözcüğü, kendi gerçek anlamından uzaklaşarak çağrışımlarla yeni bir boyut kazanmakta ve “işaret” yeni dilsel olanaklar oluşturmaktadır. *Yılan*’ın sembolikleşmesini sağlayan dil birimlerine bakılacak olursa; Akhbar’ın *yılanın ardına düşerek kaybolduğunun* belirtilmesi, Akhbar’ın *yılanın tehlikesiz olduğunu düşünmesi*, kendisiyle arasında bir yakınlık kurduğu, *yılanın çöle yönelmesi*, dümdüz olan ve hiçbir kımiltı olmayan *çölün(dünya hayatı)* “yilankavi bir iz”le dalgalanması gibi ifadelerin yer aldığı görülebilir. Bu ifadeler, “yılan” sözcüğünü

metafor haline getirmekte ve anlatının genel atmosferini tahayyül etmekte okura yol göstermektedir.

Postmodern dönemin gerçeği, gerçeğin bir derece üst türevinden kaynaklanmaktadır ve bu nedenle imgesel değil, ancak *simgeseldir*. *Simge*, *yüksekgerçek (hyper-real)* bir olgudur. Böylesi bir gerçekliğin doğal mekânda üretilmesine olanak yoktur. Doğal mekân dışlandığı için gerçeğin bilinçle kurduğu ilişki de basit bir soyutlamaya ya da yabancılaşmaya dayanmayacaktır. Bilincin kendi iç gerçekliğinin soyutlanmasıyla elde edilebilecektir böylesi bir gerçeklik anlayışı. Bu durumda kişinin zamanla kurduğu ilişkinin ardışık olmadığını düşünmek gerekir (Kahraman, 2002 :186). Akhbar'ın çocukluk anısını hatırlaması ve sonrasında birçok kez rüyasına girdiğinin belirtilmesi, kahramanın gerçeklikle olan ilişkisinin daha en başından zedelendiğini ve “yılan”ın kendisinden bağımsız olarak ona bir yol çizdiğini anlatmak içindir denilebilir. Anlatıdaki “*yüksekgerçeklik*” algısıyla anlaşılabilir olan Akhbar'ın yılan'la ilişkisi, böylece “*herkes*”e uzanmakta ve “*mekansızlık ve zamansızlık*” kavramlarıyla anlam pekiştirilmektedir. Nitekim “*gömleğin yeniden dolması*” da Akhbar-yılan ilişkisinin boyutlarını zamanın ve mekanın olmadığı bir zamana götürmekte, ve “*ilk anı*”ya uzanmaktadır.

Akhbar'ın hatırladığı ve anlatı metninin ilk sayfalarında yer alan yılan anısı, “*belleğinde yerini her zaman korumuş olan bu güçlü anı*” şeklinde anlatılmakta, ve bir anlamda insanlığın varlığı ile birlikte taşıdığı “*yılan izi*”ne gönderme yapılmaktadır. *Adem ve Havva*'nın cennet bahçelerindeki düşüşünü hazırlayan ve *yılan* kılığına girmiş bir *şeytan* olduğu tasvir edilen “*ilk günah*”; Adem'le birlikte dünyaya taşınmakta ve tüm insanlık bu günahın acısından nasiplenmektedir. Anlatıdaki *yılan* metaforuyla, her bir insanın kendi başına bir “*Ademoğlu*” olduğu ve herkesin “*kendi kişisel düşüşü*” olduğuna vurgu yapılmaktadır.

Kierkegaard'a göre (2004) *ben*'in gelişimi umutsuzluktan geçmektedir. Umutsuz olunmadan ‘*ben*’ aşkın gerçeğiyle yüz yüze getirilemez. “*Kendi olmaya cesaret etmek aslında bir bireyi, şunu veya bunu değil, Tanrı karşısında çabasının ve sorumluluğunun devasılığı içinde yalnız bir bireyi gerçekleştirmeye cesaret etmektir.*” Varoluş serüveni, *ben*'in kendi olma serüvenidir. Bu bir *ben* olarak Tanrı'nın, yaratıcısının karşısına çıkma cesaretidir (s.9). Yılan metaforu, bir anlamda insan varlığının varoluş serüvenidir.

İnsana “*insani*”liğini veren ve onu acizliğiyle, kutsallığıyla (ki yılanın kutsal sayıldığı ve hayvanların güzeli olarak kabul görüldüğü için ‘*şeytan*’ın teklifini kabul ederek onun kılığına girdiği tayin edilir ve bu ifade insanı da kutsal kılar), tüm “*hal*”leriyle “*ben*” olmasını sağlayan şeyin “*yılan*” olduğu, yani Adem’in insanlığa açılan kapısını yılanın araladığı ve böylece “*insanlığın*” doğduğu söylenebilir. Yılan, Adem ve Havva’nın varlığına sızarak onları yalnızlaştıran ve Kierkegaard’ın belirttiği gibi Tanrı’nın karşısına çıkma cesareti sunan bir nesnedir; dünya ve yaşam, “*yılan*”ın yol almasıyla var olmakta, Tanrı “*yılan*”la insanı var ederek böylelikle evreni de insan için yaratmaktadır.

Paragrafta, yılanın kötücül tarafının insan ile dünya arasına girdiği ve böylece insanı dünyaya karşı yabancılaştırdığı anlamı da çıkarılabilir. Kadın ve erkeğin birbirlerini tamamlaması gerektiği gerçeği, yılanın iki cins arasındaki ilahi boyutu sembolize ettiğini sezdirmektedir. Yılan, insanın “*insani*” tarafını simgelediğinden, varlığı insan olmak noktasında tetikleyebilir ve böylece kadın ve erkek arasında ve daha “*dengeli*” bir dünya için bir *üst güç* durumuna gelebilir. Paragraf sonunda yılanın yeniden gömlek değiştirdiğinin belirtilmesi de aslında Akhbar’ın “*yılanın değil, yolun ardına düştü*”ğünün ifade edilmesi birbirini desteklemekte ve kahramanın tüm insanlık adına çizilmiş bir yolun izinden yürüdüğü fakat bunun Adem Peygamber’den başlayan bu “*ilk*”in ilahiliğini taşıdığı anlamı çıkartılabilmektedir.

4.5.3. YOL METAFORU

Kaybolan İnsanın Arayışı

*“dağılmış bir satranç tahtasının başında sanki.
bir devrin kavşağında duruyor.
sağa, sola, göğe bakıyor. gecenin siyah örtüsüne,
delik deşik yıldızlara, gökyüzünün uçsuzluğuna,
yazgıya ilişkin gizlerin açılı olduğu gecenin atlasına. uyuyan çadırlara,
yola, yollara, ayaklarının ucuna...”*

(ulak ile sadrazam, s.24)

Yol metaforu, Çador’un bir *arayış* anlatısı olması sebebiyle eserin önemli metaforlarından ve genel atmosferini oluşturan imgelemlerinden biridir. Akhbar’ın ülkesine dönüp geçmişini ve “*tanıdık*”lıklarını aramasıyla başlayan, her şeyin “*kayıp*” olduğu bir coğrafyada yaşam içerisinde “*varlık*” savaşımı vermesiyle son bulan bir anlatıdır Çador. Murathan Mungan, yol metaforunu “*araba*”, “*yılan*”, “*meczip*”, “*ölüm*”, “*mezar*” ve anlatıdaki diğer tüm metaforlar ve metaforik sözcüklerle birlikte bir anlam ilgisine koyarak sunmakta, ve okura bir “*dünya yolculuğu*”nu anlatmaktadır.

Çador’da yol; insanın dünya yaşamındaki arayışı ekseninde gelişmekte ve Mungan, asıl yolun *insanın kendi içinde kat edeceği mesafe* olduğunu, ulaşılması gereken menzilin kişinin kendi “*ben*”i olduğunu vurgulamaktadır. Anlatı metninde 58 defa kullanılan *yol*, 11 defa kullanılan *yolculuk* ile *aramak* (51 defa), *yürümek* (34 defa), *bulmak* (36 defa), *beklemek* (40 defa) gibi arayış temini destekleyen sözcüklerle yol metaforu kahramanın “*kendini bulma*” serüvenini daha anlaşılır kılmakta ve yapıt içerisinde neredeyse tüm sözcükler bu arayış temini desteklemektedir.

“Birbirine umutsuzca benzeyen uzaktaki çıplak dağlar, birbirinden renksiz alçak tepeler, rüzgârın birbirine yakın boyda yığıldığı dalgalı kum tepeleri ve bugüne kadar gördüğü her yeri aynı kayıtsızlıkla kavuran tozlu güneşe karşın, ülkesine yaklaştığını, sınırı pek az kaldığını duyumsuyor Akhbar; bunu *yolun* tanıdık işaretlerinden değil, kalbinin, anısı kendinden bile uzaklaşmış kuytu derinliklerinden biliyor” (s.5)

Mungan’ın Çador’daki ilk paragrafı, neredeyse tüm metaforları kapsayan, güçlü imgelemlerle okura sunulan bir paragraftır. Burada *yol* sözcüğü etrafındaki *umutsuz*, *benzemek*, *uzak*, *çıplak*, *dağ*, *renksiz*, *alçak*, *tepe*, *rüzgar*, *yakın*, *yığmak*, *dalga*, *kum*, *aynı*, *kayıtsız*, *kavurmak*, *toz*, *güneş*, *sınır*, *tanıdık*, *işaret*, *kalp*, *anı*, *kendi*, *kuytu* ve *derinlik* kelimeleri “*yol metaforu*”nu desteklemekte ve Mungan ilk paragrafla anlatıya hâkim olacak olan atmosferi oluşturmaktadır.

Ollman (2006), insanın kendisini dünyada bulmasını “*hareket halindeki bir araba*”ya binmeye benzetmekte ve bunun bilinmeyen bir yolun yolcusu olmak anlamına geldiğini söylemektedir: “Siz hiç hareket halindeki bir arabaya binmeye çalıştınız mı? Böyle bir arabaya binmek duran bir arabaya binmekten ne kadar da farklıdır değil mi? Peki, gözünüz bağılyken hareket halindeki bu arabaya binebilir miydiniz? Diyelim gözünüz bağıly değil ama bu arabanın nereye, hangi süratle gittiğini bilmiyorsunuz; binmek mümkün olur muydu? Şurası kesin ki, bu sorulara hepimiz aynı yanıtları verirdik; *herhalde aramızdan kimse nereye, hangi süratle gittiğinden emin olmadan hareket halindeki bir araca rastgele atlamaya kalkmazdı*” (s.26).

Murathan Mungan, anlatı metninin başında kahramanını Ollman’ın sözünü ettiği bu “*dünya/toplum arabası*”na bindirerek, Akhbar’ın Akhbar’dan bağımsız olarak var olan bir yolda yolculuk edeceğini sezdirmiştir. Paragrafta geçen ve genel anlamları itibariyle *aynılık*, *uzaklık*, *renksizlik* ve *kayıtsızlık* gibi ifadelerle kendini var eden “*yol*”, tüm insanların birbirine benzediği ve her türlü “*farklılık*”ın ortadan kaldırıldığı bir dünya tasviri yapmakta; Akhbar’ın yolculuğu ekseninde “*nereye, hangi süratle gittiğinden emin olunmayan hareket halindeki bir araca rastgele atlayan*” insanoğlunun bu dünya güzergâhındaki varolma serüvenini anlatmaktadır.

“Sıcak her ikisini de uyuşturmuş. Bir süredir hiç konuşmuyor, **yolun**, sıcakın, bir yaklaşıp bir uzaklaştıkları başuçlarındaki çölün sesini dinliyorlar. Birbirlerine anlatacaklarını çabucak tüketmiş, **yol** uzadıkça da konuşma heveslerini yitirmişler. Çöl açıklarından esen acı sıcak, ısırıcı rüzgârdan korunmak için sımsıkı kapadıkları camlara yapışmış kumların beneklediği görüntü, nereden geçtikleri ya da nereye gittikleri konusunda bir şey söylemiyor Akhbar'a. Arkası açık, **yolculuklarda** yara almış boyası farklı renklerle yamanmış, lastikleri iri dişli, yüksek, eski bir araba bu... **Yol** boyu defalarca durmak zorunda kalmışlar. Kimi serinlik yerlerde güç tazelemişler” (s.5-6).

Yol metaforunun burada araba metaforuyla ilgisi hatırlatılmakta, ve yolun insan için zor ve yorucu olduğu vurgulanmaktadır. Birçok yolculuk yapmış, “insan”ı dünya yurduna taşımış olan araba “eski, yamanmış, yara almış” sözcükleriyle nitelenmekte, yolun bir anlamda ilerledikçe “bozulmaya” maruz kaldığı sezdirilmektedir. Akhbar’a “nereden geçtikleri ya da nereye gittikleri konusunda bir şey söylemeyen” araba, onu hiç bitmeyecek olan bir “yol”a bırakmakta; burada Mungan yaşamın içinde olmanın insan için yolda olmak anlamına geldiğini imlemektedir.

“Tehlikenin içinden geçmeden uğradığınız tehlikeyi atlatmazsınız” der Mungan (2011: 207). Acı sıcak, ısırıcı rüzgâr, kumların beneklediği görüntü ifadeleriyle desteklediği “camları sımsıkı kapamak” durumunun bir anlamda yolun zahmetini ve zorluğunu en aza indirmek olarak algılanabileceği, “çölün sesi”nin ise yolun nihai amacı olan insanın kendi varlığına kavuşmasına gönderme olduğu söylenebilir. Mungan araba ile Akhbar’ı bu dünya yolculuğuna çıkarırken yukarıdaki cümlesinde ifade ettiği gibi, yaşamın içinden ve tehlikeleri arasından geçmeden –o tehlikeleri atlatıp- yaşamış olmazsınız, demek; insanı asıl besleyen ve onu “kendi”ne yakınlaştıran hayatın insanın karşısına çıkardığı bu zorluklar ve tehlikeler olduğunu sezdirilmektedir.

“Şoför, onun kaygılarını sezmişçesine, ‘Boşuna telaşlanma,’ diyor. ‘Göreceksin bak, hiçbir şey olmayacak. Haftada en az beş kere geçiyorum bu yolu. Eskisi kadar sıkı değil hiçbir şey. Yalan, herkesin gerçeğe bir şey eklemesiyle ortaya çıkar’”(s.7).

Yolun “dünya bilgisi” olması dolayısıyla, burada şoförün ağzından çıkan bu cümlelerin, yolun bir *döngü* olduğunu ve dünyaya taşınan yolcularla sürekli devam ettiğini belirtmek için kullanıldığı söylenebilir. Akhbar’ın bilmediği bir yolda bilmediği bir yere doğru yol alması dünya karşısındaki insanın kaygısı olarak algılanabilmekte, “*eskisi kadar sıkı değil hiçbir şey*” cümlesinde de Mungan’ın günümüz insanının yaşam karşısındaki kayıtsızlığına ve insan olarak değerinin yitirilmesine gönderme yaptığı tasavvuru uyanabilmektedir.

“Dönüp de yeniden arabaya bindiklerinde, kendini olağanüstü hafiflemiş hissediyor Akhbar. Kaç yılın korkusu bir anda dinmişti sanki. Yurdundan uzak geçirdiği bütün gecelerin sabahı birden olmuştu. Korkulu bir rüyanın sabahında, yeniden tanıdığı, bildiği, güvenli kollarda gözünü açmış gibiydi. Yolum bundan sonrasının çok daha çabuk geçeceğine inanıyor. Birden sıcağı bile unuttuğunu fark ediyor. Şoförün kendisinden aldığı hiç de az sayılmayacak parayı hak etmiş olduğunu düşünüyor”(s.9).

Akhbar ve şoförün askerler tarafından karakolun iç kısmına götürülmesi ve ardından oradan çıkarılmaları üzerine Akhbar “*kendini olağanüstü hafiflemiş hissetmekte*” ve Mungan burada Akhbar için “*Kaç yılın korkusu bir anda dinmişti sanki. Yurdundan uzak geçirdiği bütün gecelerin sabahı birden olmuştu. Korkulu bir rüyanın sabahında, yeniden tanıdığı, bildiği, güvenli kollarda gözünü açmış gibiydi*” cümlelerini sıralamaktadır. Bu cümleler, Akhbar’ın doğup büyüdüğü topraklarda bir anlamda “*kabul görmesi*”nin mutluluğu olarak algılanabilmekte, bu durum Akhbar’a önündeki günler için “*güvenli bir yolculuk*” ümidi doğurmaktadır.

“Araba yeniden hızlanıyor. Az sonra, yolun kenarında topraktan tüten bir sanrı gibi bir adam bitiveriyor. Bu sıcakta kafasında yalnızca incecik bir poşi olduğu halde, bir yere yetişecekmiş gibi hızlı adımlarla kendi kendine konuşa konuşa yürüyor”(s.10).

Araba, yol, meczup metaforlarının kesişme noktası Akhbar ve meczup karşılaşmalarıdır. Burada da Akhbar meczupla karşılaşmakta ve Mungan meczup için “*topraktan tüten bir sanrı gibi*” nitelemesi yapmaktadır. Meczubun bir sanrı gibi olması, *hızlı adımlarla* ve *konuşa konuşa* yürümesi insanın dünya yaşamındaki durumunu anlatmakta ve “*bilmediği bir yolda*” ilerleyen insanın sonunda bir meczuba döneceği vurgulanmaktadır. İnsanı gerçek varlığına ulaştıracak olan bu yol, görünen varlığı zedeleyerek değiştirip dönüştürmekte ve insan ancak böylelikle “*var*” olmaktadır.

“*Şoför, dönüp Akhbar’ın kaygılı bir merakla derinleşen yüzüne baktıktan sonra, ‘Meczuptur,’ diyor. ‘Bu yolu her gün yürür. Yaz kış hiç üşenmeden her gün ta şehirden aramızda bıraktığımız toplama noktasına kadar yürür ve geri döner’*”(s.10-11).

Yol ve *mezczup* sözcük birlikteliğinin anlatıldığı paragrafta, insanın varlığını yitirdiği noktaya daima geri döndüğü vurgusu çıkarılabilir. Bu anlamda *toplama noktasının* insanın dünya yaşamına adım attığı ilk yer olarak görüldüğü kabul edilirse, insanoğlunun aslında yaşamın daha ilk evresinde meczuplaştığı söylenebilmektedir.

“*Yakın zamanlara kadar mutlu bir adammış aslında. Yeni evlendiği ve çok sevdiği güzel bir karısı, güzel bir işi, düzenli bir hayatı varmış. Bir gün oturdukları şehirden kalkıp komşu şehirlerden birine, kayınvalidesini ziyarete gitmişler. Birkaç gün onlarla kaldıktan sonra, geri dönüş yolunda, çevirme yapan askerler tarafından arabalarının önü kesilmiş; kimlik denetimi sırasında, evlilik cüzdanlarını yanlarına almadıkları anlaşılmış. Karı koca olduklarını kanıtlayacak hiçbir belge yokmuş yanlarında. Askerler, ikisinin karı koca olduğundan şüphe ettiklerini, üstelik karısının aranan fahişelerden biri olabileceğini söyleyerek, ikisini de tutuklayıp az önce gördüğümüz toplama noktasına getirmişler. Adamcağz bir türlü ikna edememiş onları. Toplama noktasında acil mahkemeye çıkarmışlar adamla kadını. Hemen her yerden çeşitli nedenlerle toplanan çeşitli kişilerle hıncahınç doluymuş mahkeme avlusu: Arananlar, kaçaklar, fahişeler, hırsızlar, şüpheliler, sınır ihlalcileri... Sonunda, mahkeme eve gidip evlilik cüzdanlarını alıp getirmesi kaydıyla, karısını alıkoymuş, adamı salmış. Adam yolda hiç durmadan son hızla evine gitmiş, evlilik cüzdanlarını*

kaptığı gibi hiç zaman yitirmeden yola çıkarak gerisin geri toplama noktasına gelmiş, bakmış karısı ortada yok, yalnızca karısı da değil, hiç kimse görünmüyor ortalıkta.'

'O günden beri, her gün bu yolu teper durur. Askerlerin tek hoşgördüğü deli budur.'

Akhbar, arabanın çöl tozuyla puslanmış arka penceresinden, geride bıraktıkları yolda hızla uzaklaşıp giden adama umutsuz gözlerle bakıyor. O sonsuz bir kayboluşa doğru aceleci adımlarla ilerlerken, hikâyesi hiçbir yere gitmiyor”(s.11-12).

Yol metaforu, burada *mezczup-araba-toplama noktası* gibi sözcüklerle anlam ilişkisine sokulmakta ve okurda yolun insanı nereden nereye götüreceği noktasında bir takım çağrışımlar uyandırmaktadır. Ollman'ın sözünü ettiği “toplum arabası” insanların hapis hayatına mahkûm edildiği *toplama noktası* olarak algılandığında, meczupluğun da tam olarak orada başladığı kabul edilebilir. Nitekim araba Akhbar'ı en başta orada bulunan askerlerin yanına götürmekte, birkaç paragraf öncesinde belirtildiği gibi “*Akhbar suçlu olmayan insanların böyle durumlardaki suçlu bakışlarıyla gözlerini kaçırmakta*”, ve bunun “*haksız yere kurban seçilme korkusunun bakışları*” olduğu vurgulanmaktadır. Bu anlamda Akhbar'ın meczuba “*umutsuz gözlerle*” bakıyor olması, hayatının kayboluşunu izleyeceği bir “*yol*” üzerinde olduğu fikrini desteklemekte ve bu, bir döngü olması sebebiyle de “*insan*” olmanın bir zorunluluğu olarak görülebilmektedir.

“Eğer hiçbir yön seçilmezse, eğer insan hiçbir yere gitmezse, hiçbir değişme olmaz. İnsanın seçme ve değişme özgürlüğü kullanılmamış olur, tıpkı *insan hapisane, kendi yaptığı bir hapisanede, içinde hiçbir yolun diğerinden daha iyi olmadığı bir labirentteymiş gibi*” (http://tr.wikiquote.org/wiki/Ursula_K._Le_Guin, 28 Haziran 2012). İnsanın yaşam içerisinde “*yılan*”ın iziyle doğumundan ve “*toplum arabası*”na binmesinden itibaren seyreden süreç Le Guin'in da belirttiği üzere “*insan olma*”nın bir gereği olarak görülmekte, zira yaşam insanın bu tür insani özellikleriyle; zayıflığı, acizliği, umutsuzluğu... ile kendini “*yaşanılır*” kılmaktadır.

“Çocukken bir kez bir yılanın ardına düşmüş, sonra da kaybolmuştu. Pek büyük olmayan yılanın boyuna posuna bakarak onun tehlikesiz bir yavru yılan olduğunu düşünmüş; bu yüzden kendisiyle onun arasında bir yakınlık kurmuştu. Bir anda **yol** kenarından fırlayarak büyüleyici kıvrımlarla çölün başladığı açıklığa yönelmişti yılan. Yeni yükselen güneşin altında çölün yüzeyi bir kâğıt kadar düzdü; en ufak bir pürüz, bir kabartı, bir dalgalanma yoktu. Bu haliyle Akhbar’ı bir rüya gördüğüne inandıracak kadar gerçekdışı olan çölün, o dümdüz kumulunda, ardında kendi gövdesinden yilankavi bir iz, ağırlığından bir **yol** bırakarak kıvrıla kıvrıla ufka doğru süzülmişti. Akhbar’ı büyüleyen buydu. Önünde bir **yol** çizilmişti; yılanın değil **yolun** ardına düştü. Bir ara yılan sağa sapsmış, Akhbar da onu izlemişti. Bir süre sonra kendi gözden kaybolan yılanın ardında bıraktığı **yol**, sağ tarafta, küçük çalılıkların başladığı küçücük bir tepenin eteklerinde son buldu; arkasında içini boşalttığı gömleğini bırakmış, çalılıkların orda yeni bir gömlek zamanına kadar kaybolmuştu”(s.14).

Paragrafta *yılan* ve *yol* ilgisine dikkat çekilmekte, “*yılanın çizdiği yol*” üzerinde durulmaktadır. Akhbar’ın çocukluk anısı olan bu paragrafta *yol* metaforu, varlığın başlangıcını vurgulayarak verilmekte, fakat nihayetinde Mungan her bir *insanın kendi yolunu kendisinin çizeceğine* vurgu yapmaktadır. Yılanın “*kendi gövdesinden yilankavi bir iz, ağırlığından bir yol bırakarak kıvrıla kıvrıla ufka doğru süzülmesi*” yolun ilahi boyutuna gönderme yapmakta ve insanın “*kader çizgisi*”ni anımsatmaktadır. Yılanın “*yilankavi*” iziyle kendini görünür kılan “*yol*”, “*ufuk (gökyüzü)*” sözcüğüyle bir anlam ilgisine girmekte ve böylece insanın önünde çizilen bir “*dünya hayatı*” var olmaktadır.

“Önünde bir yol çizilmişti; yılanın değil yolun ardına düştü” cümlesi, ilahi anlamda var olan yolun insanın kendi hayat yolu olmadığı, kişilerin kendi yollarını kendilerinin belirlediğini anımsatmakta; yılan için “*arkasında içini boşalttığı gömleğini bırakmış, çalılıkların orda yeni bir gömlek zamanına kadar kaybolmuştu*” cümlesinin kullanılması da, gömleğin Akhbar’a geçtiğini ve bir sonraki gömlek zamanının da “*yeni bir insanın doğumu*” olduğunu sezdirmektedir denilebilir.

“Üzeri dövme demir motiflerle süslenmiş kapının çevresi cennet yeşiline boyanmış; bitkiler, çiçekler, çeşitli nebatatla gösterişli biçimde süslenmiş... Ev sahibinin Hacca gittiğinin işareti bu. *Yoldan geçenlere, mahalleye, şehrin ahalisine ve dünyaya şunu söylüyor: Bu evde bir hacı oturuyor. İslam'ın beş şartından birini yerine getirmiş kutlu biri! Çocukluğundan beri biliyordu, yeşil çevrelenmiş bir kapının mahallenin onuru olduğunu...*

Hac, yolculuktu. Akhbar, kendi haccından dönmüş gibiydi. Çaldığı kapının tokmağı, sokağın boğuk sessizliğinde bütün kapılarda toklamış gibi yankıdı”(s.16-17).

Paragrafta yol metaforunun *tasavvufi* yanının anlatıldığı söylenebilir. “*Akhbar kendi haccından dönmüş gibiydi*” cümlesinde, yapılan yolculuğun kişiyi ruhen belli bir olgunluk seviyesine taşıması gerektiği anlatılmakta ve *gurbete* vurgu yapılarak “*arayış*” içerisinde olan Akhbar'ın bu yolculuktan dönmüş olduğu söylenmektedir. *Yol*'un insanı “*hakikat*”e ulaştırma bilgisi, burada Akhbar'ın belli bir hakikatle birlikte yol aldığını göstermekte, bir anlamda yolda olan insanın aslında gidilecek yeri daha en başından kat ettiği tasavvuru uyanmaktadır.

“*Çaldığı ilk komşu kapısı açılmadı, ikincisini üstleri kir pas içinde afacan iki küçük çocuk açtı, buraya yeni taşındıklarını ve kimseyi tanımadıklarını söyleyip çabucak kapattılar. Sonraki birkaç kapı hiç açılmadı; kadınlar kapı arkasından konuşup başlarından savdılar onu. Bazıları, annesini başka Fatima'larla karıştırdı. Birkaç kapı sonraysa, sokak bitmişti. Birdenbire dünya boşalmıştı. Bunca yıl ve yol, bir kum fırtınasında gökyüzünde açıliveren bir hortumun boşluğuna karışıp yutulmuş gibiydi. En yalnız olduğu zamanlarda bile, böyle bir yalnızlık hissettiğini hatırlamıyordu Akhbar. Kendi varlığına inanmak, yaşadığını onaylamak istercesine boynundaki muskaya dokundu. Sanki eski bir masaldan birkaç sihirli kelimeyi hatırlarsa, kaybolduğu büyüden dünyaya geri dönecekti. Sağ eli muskasında, içindeki dua sözlerini kalbinden geçirdi. Kendisine yardımcı olabilecek insanları hızla hatırlamaya çalıştı. Bir yerlerde mutlaka birileri olmalıydı. Onu tanıyan, ya da onun tanıdığı birileri...”(s.19-20).*

Tanıdıklarını ve tanıdıklarıyla birlikte kendi hayat hikâyesini arayan Akhbar, çaldığı kapılardan olumsuz cevaplarla ayrılmakta ve böylece Akhbar'da “dünyanın boşaldığı” hissi uyanmaktadır. Akhbar'ın “*bunca yıl ve yol, bir kum fırtınasında gökyüzünde açılıveren bir hortumun boşluğuna karışıp yutulmuş gibi*” bir düşünceye kapılması, insanın yürüdüğü ve bir anlamda zorluklarla çizmeye çalıştığı yaşam yolunun başka hayatlar ve insanlarla var olduğu ve onlarla birlikte görünür kılındığı şeklinde algılanabilmektedir.

“*Bilirsin / doğunun tekrarıdır ışık / ateşin kanından yeşerir / sararır / üç renge / dağılır örsünde destan / geçmiş bir ihtiyaçtır / doğunun yaradılışından*” diyen Mungan, yaşamak için “*bir ihtiyaç*” olan geçmişi kahramanının hayatından yavaş yavaş çıkarmakta, bir anlamda yolun kaybetmeyi göze almak olduğunu ve ancak bu şekilde Akhbar'ın “*kendi haccını*” tamamlayabileceğini vurgulamaktadır denilebilir; varlık, içinde olduğu yol boşluğunu görmedikçe yeni bir yol çizememekte ve böylece insan yolun nihai amacı olan “*kendine dönmek*”i gerçekleştirememektedir.

“*Annesinin izini sürmek için ertesi günü akraba evlerini aramakla geçirdi. Belleği bir kum fırtınasına uğramış gibiydi. İri taneli tozanlar, karanlık benekli bulutlar içindeydi her şey. Anılarından, çağrışımlarından yardım umuyor, her yana delici gözlerle bakarak geçtiği yollarda teselli işaretleri arıyordu. Çocukluğunda şekerlerini sevdiği şu küçük dükkânı yeniden görmek onu mutlu ediyor, bu gibi tanıdık görüntüler yeniden ümitlenmesini sağlıyorsa da uzun sürmüyordu... Şekerci dükkânının vitrinindeki içi rengârenk şekerlerle dolu kavanozların bunca değişmenin ortasında hiç değişmeden durmuş olması Akhbar'a yetmiyordu. Arayışları sonuçsuz kalmış, durumunda fazla ümitlenmesini gerektiren bir şey olmamıştı. Kapılar suskun ya da sağır, sokaklar kuşkulu ve güvensizdi. Her zaman huzur bulduğu camii avluları bile kasvetli bir umutsuzlukla karşılamışlardı onu. Güvercinlere atılan bir avuç yem. Hepsi bu kadardı. Sokaklarda her zamankinden çok dilenci vardı. Eli, ayağı kopmuş erkekler, paçavralar içinde yerlerde sürünerek gelene geçene avuç açıyorlardı, Suret levhaları sökülmüş çıplak duvarlı mahalle kahvelerinde oturan erkeklerin gölgeli yüzlerinde, uzaklara gitmiş, dağlara çekilmiş, sürgün edilmiş kayıp bir şeyler okunuyordu. Asla bir daha geri dönmeyecek bir şey. Hayatlar, hikâyeler gibi insan denince akla gelen bir şey... Birinin karşısında durup bakmak bile başlı başına ümitsizlikti. O bakış bile, bakılan kişiye bir daha hiç ulaşamayacağını düşündürüyordu insana. Bunca zaman konuşmaya*”

çekindikleri her şey yüzlerinde tortulaşarak kıraç suskunluklara, yalçın yalnızlıklara yol açmıştı. Çöl kadar boş, sarp kadar çetin, kum kadar dağınık ifadeler, yüzleri birbirine karıştırmış, birbirine benzemenin silikliğinde herkesi tanınmaz etmişti. Güneşte solmuş, çizgileri birbirinin içinde eriyerek kaybolmuş, kâğıdı kabarmış bir minyatürde kimse kimseyi tanıyıp bulamazdı”(s.34-35-36).

Paragrafta anlatı metninin geçtiği coğrafyaya değinen Mungan, iklimin görünür kılındığı bir betimleme yapmakta ve böylelikle insanın “*kendine ait*” bir yol çizmesinin ne denli zor olduğunu sezdirmektedir. Kadınların görünmediği, erkeklerin ise her türlü halleriyle birbirine benzediği bir yerde “*insan*”a ulaşmanın zor olduğunu düşünen Akhbar: “*Birinin karşısında durup bakmak bile başlı başına ümitsizlikti. O bakış bile, bakılan kişiye bir daha hiç ulaşamayacağını düşündürüyordu insana*” cümlelerini kurmakta, böylelikle araba metaforunun “*insan varlığından bağımsız bir yol*” imgesi burada da görünür kılınmaktadır.

“Kendini iyiden iyiye yürümenin tartımına kaptırılmış, hızlanmıştı Akhbar. Bir kapanın içinde yürümek gibiydi bu; bir mapushane avlusunda volta atmak gibiydi. Bazen hızlanıp, bazen yavaşlayarak şehri içinde duymaya, zaman zaman yol ağızlarında durup adres aranır gibi doğru şehirde olup olmadığını anlamaya, çocukluğunu, gençliğini geçirdiği sokaklara, yollara, geçmişine, dahası kendine inanmaya çalışıyordu. Sokak satıcıları neşesizdi. Şehrin ürkütücü bezginliğini yırtmaya çalışan yaramaz çocukların gürültüsü, kimi zaman büyüklerince, kimi zaman da aniden ortaya çıkıveren eli sopalı kolluk görevlilerince hemen bastırılıyordu. Onların en olmadık yerde ve zamanda birdenbire ortaya çıkıvermesi, şehirdeki sinsî havayı pekiştiriyor; sizi her an pusuda bekleyen, her hareketinizi denetleyen ve hiçbir zaman baş edemeyeceğiniz bir gücün varlığına işaret ederek sadece görünürdeki değil görünmezdeki iktidarını da güçlendiriyordu, iktidar da Allah gibi görülmeyen, ama varlığı her yerde hissedilen bir şeydi. Öyle olmalıydı”(s.42-43).

Akhbar’ın geçmişini, geçmişindeki insanları araması ve bulmak arzusu “*kendine inanmak istemek*” olarak değerlendirilmekte, bu da Akhbar’ın kendi var olan “*yol*”unu bulma gayreti olarak görülebilmektedir. Akhbar’ın adımlarının hızlanması meczubu anımsatmakta, ve bu kendi yolunun bilinmezliğinde kaybolan insanın bir anlamda “*yolsuz yordamsız*” olduğu tasavvuru uyandırmaktadır.

Akhbar'ın şehri bir *hapishane* olarak görmesi ve yaşayışın “*tıpkı bir mapushane avlusunda volta atmak gibi*” olduğunu belirtmesi *toplama noktasının* aslında tüm insanların yaşadığı yer olduğu fikrini desteklemekte, güvenlik görevlileri için kurduğu “*en olmadık yerde ve zamanda birdenbire ortaya çıkivermesi, şehirdeki sinsî havayı pekiştiriyor; sizi her an pusuda bekleyen, her hareketinizi denetleyen ve hiçbir zaman baş edemeyeceğiniz bir gücün varlığına işaret ederek sadece görünürdeki değil görünmezdeki iktidarını da güçlendiriyordu,*” cümleleri ise, bir anlamda insanın neden kendi yolunu çizemediğine açıklık getirmektedir. İnsan, yolun bilinmezliği ve görünmezliğiyle tıpkı bir “*tutuklu*” gibi yaşamakta ve bu yaşayış bir süre sonra onu kendi varlığından uzaklaştırmaktadır.

“*Üst üste birkaç acı kahve içti. Uyuşmaya başlayan varlığını kahvenin acısıyla daha çok hissetmek ister gibiydi. Hurma sıcakları henüz başlamadığı halde gün erken ısınıyordu. Birdenbire yükselen güneşle öğle sıcağı şehrin üzerine kalın tozaneli bir serap gibi çöktü. Havadaki toz zerrecikleri bile sıcağın yoğunluğundan görünür hale gelmişti. Kaldırımların tütmesiyle birlikte sokaklar tenhalaşmış, çarşı-pazar alışverişini apar topar tamamlamış insanlar evlerine, dükkânlarına çekilmişlerdi. Sokakta kalanlarsa, yolların gölgelik yanlarına sığınarak, bir an önce varmak istedikleri yere ulaşma telaşıyla acele ediyor, buldukları yerlerden çabuk adımlarla uzaklaşıyorlardı”*(s.50).

Kendi yolunun inşasından bağımsız bir yaşam sürdüren insanlar için hayat, tüketilmesi gereken bir nesne durumuna gelmekte; insan, bu yaşamak cümlesinin öznesi olmak gayretinden böylece vazgeçmektedir.

“*Sokakta kalanlarsa, yolların gölgelik yanlarına sığınarak, bir an önce varmak istedikleri yere ulaşma telaşıyla acele ediyor, buldukları yerlerden çabuk adımlarla uzaklaşıyorlardı*” cümlesi diğer paragraflardaki yol temasını desteklemekte, burada da insanların adeta bir “*kaçak hayatı*” yaşadığı imgesi uyandırılmaktadır.

“Gözleri akşama kadar sokaklarda, meydanlarda, çarşılarında boşu boşuna kardeşini arayıp durmuştu. Onun çoktan toprak olmuş bedenini boşuna yollarda, sokaklarda, -çocukluklarının erik, çağla, şeftali kokulu sokaklarında- avarelik ettikleri meydanlarda, top koşturdukları boş arsalarda, eskiden yazlık sinemanın bulunduğu şimdi her yanını ot basmış çöplerin yığılı olduğu kavruk alanda, çeşitli mahalle aralarında, gezip tozdukları her yerde arayıp durmuştu”(s.56).

Yolun kendi başına bir arayış olması, Akhbar’ın görünenleri aramak durumunu daha güç kılmakta, anılarla birlikte yol alması arayışını zorlaştırmaktadır. Kardeşinin ölmüş olduğunun belirtildiği paragrafta, kaybolanın yollarda arandığı gerçeğine vurgu yapılmakta ve “yol”un aslında insanın “bulmak” meselesindeki “her şeyin cevabı” olduğu sezdirilmektedir.

“Yeniden yollara düşen Akhbar, bir kez daha, bir kez daha kardeşini anımsıyor. Etrafına bakarak onun ne için öldüğünü anlamaya çalışıyor. Yollar eskisinden de boş görünüyor gözüne”(s.58).

Akhbar, kardeşinin savaşta öldüğünü öğrenmekte ve “ne için öldüğünü anlamaya çalışmakta”dır. Bu anlamak çabası, “yol”un başkalarıyla var olduğu gerçeğini tekrar vurgulamakta, aynı zamanda Akhbar’ın etrafının aslında ölü bir hayatla çevrili olduğu ve kardeşinin ölümünün sokaklardan ve sokaktaki yüzlerden anlaşılabilceği çağrışımını uyandırmaktadır. Yolların boş görünmesi, Akhbar’ın kendine ait bir yol çizme durumunu başlatmakta, kendi yolculuğuna çıkması bu boşalmalarla baş göstermektedir.

“Yola çıktığında için için heyecanlansa da, bir saçmalık yaptığını hissediyordu; ama sanki ülkesine dönmeye karar verdiği hayal ettiği her şeyi tam olarak yerine getirmese, önemli bir eksiklik hissedecek, hiç dönmemiş gibi olacaktı. Kafamıza kurduğumuz dünyayı, dünyaya dayatmalıydık. Her ne kadar o buna izin vermese de, biz dayatmalıydık...”(s.67).

Marx “*tarihi insanlar yapar ama kendi seçtikleri koşullarda değil*” (Ollman, 2006: 112) demekte, özgürlük ve zorunluluk arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır. Akhbar’ın hayalindeki her şeyi yapmayı istemesi ve yapmadığında bunun kendisinde önemli bir eksiklik yaratacağını belirtmesi, tüm dünya insanların yaşam karşısındaki durumu yahut yenilgisi olarak görülebilmektedir. Marx’ın belirttiği *özgürlük* ve *zorunluluk* alanlarının ortasına sıkıştırılan insan, böylece kendi yolunu hayal ettiği gibi çizememekte ve bu, Mungan’ın: “*Kafamıza kurduğumuz dünyayı, dünyaya dayatmalıydık. Her ne kadar o buna izin vermese de, biz dayatmalıydık...*” cümlesinin gerekçesi durumuna gelmektedir.

“*Son bir hareket olarak, ardında bıraktığı kahvedekilere el sallayıp manzaranın derinliklerine uzanan yolda ilerledi, ufukta kayboldu. O yürüdükçe, minyatürün derinliklerine doğru uzanan, kamyıla çizilmişçesine, rengi ve dokusu kendinden ince bir yol belirmiş, o yürüdükçe yol, minyatüre bir derinlik, bir ufuk çizgisi ve bambaşka bir zaman kazandırmıştı. Adam yolun sonunda tamamen gözden kaybolduğunda, yol da sondan başlayarak azala azala erimeye, dokuya karışmaya, ufuk çizgisi kaybolmaya; görünen her şey gene minyatürün ilk halinde olduğu gibi tek sıra dizilmeye başladı. Kahve masalcısı gitmişti. Yerinde duvarın akik sarısı duruyor, bir sırrı birlikte yaşamışlar gibi Akhbar’ın gözlerine doğru belli belirsiz dalgalanıyordu. Havada kimsenin görmediği akik sarısı likit bir duman, dolgun bir kayganlık içinde duvarla Akhbar arasında gidip geldi. Havadaki bu dalgalanma hareketinin zamanlar arasında bir geçit açtığını düşündü Akhbar. Bu nedenle yüzüne yerleşen dalgın gülümsemenin uzun süre orada kaldığını fark edemedi*”(s.72-73).

Arayış içerisinde olan Akhbar’ın yolunu anlamlı kılacak olan anılardan yoksun olması, onu rüyalara ve sanrılara itmekte, böylece yolun yükünden biraz olsun sıyrılmaktadır. Akhbar’ın, kahve masalcısı ile yaşadığı bilinçdışı bir durumu aktaran Mungan’ın bu cümleleri, *varlığını anlamlı kılmak için* rüyalara sarılan kahramanının yaşam karşısındaki çaresizliğini vurgulamakta ve insan zihninin derinliklerinde ilerleyebilecek olan bir yolculuğun var olabileceğini sezdirmektedir. Adorno; “*sakatlanmış yaşamlar, (...) yanılmaya, yolunu şaşırma yargılıdır hep*” (Spurk, 2002: 91) demektedir. Bu anlamda Akhbar’ın yaşama tutunma sebeplerinin giderek azalması, onun “*köklerinden koparılmış*” bir ağaç gibi görünmesine neden olmakta ve

bu da Adorno'nun belirttiği üzere “*sakatlanmış bir yaşam*” doğurarak Akhbar'ı yolunu şaşırma ve hayat karşısında yanılmaya mecbur bırakmaktadır.

“*Yarisını yitirdiği hayatı şimdi anlıyordu: Çünkü, insan, annesini bir başka anneyle hatırlar. Yüzler, anısını başka yüzlerle tazeler. Bir erkeğe kimi zaman sevgilisini düşündüren şey, yolda yürürken gördüğü bir başkasıdır. Bizi âşık eden çok eski çağrışımlarımızdır, çocukluk kadar uzakta kalmış çağrışımlarımız; şimdiki zaman içinde yaşadığımız aşkı bize hatırlatan, onu güçlendiren, yaşatan şeylerse yeni çağrışımlardır. Bu çağrışımlara neden olan başkalarıdır, başkalarının varlığıdır. Sevdiğimiz kişiyi, onu bize hatırlatan bir dünyayla birlikte severiz*”(s.80).

Hayatı başkalarının var ettiği, “ben”in aslında “başkası” olduğu, insana kendisini anımsatanın *bir başka insan* olduğu söylenebilir. Akhbar, geçmişini aramaya çıktığı yolculukta tanıdığı erkeklerin ölmüş olduğunu görmekte ve kadınları aramaya başlamaktadır. Çador ve burkalar içerisinde onları görmenin mümkün olmadığını sezen Akhbar, böylelikle “*hayatının yarisını yitirdiği*”ni düşünmekte ve “*insan, annesini bir başka anneyle hatırlar, yüzler, anısını başka yüzlerle tazeler*” diyerek ilerlediği yolun kendi geçmişine dair işaretlerden soyutlandığını belirtmektedir. İnsanın kendi varlığına başkalarının varlığıyla dokunabileceği gerçeğiyle, Akhbar için “*yolların boşalmış*” olması; onu yok oluşa doğru götürmekte ve kendisine giden yolun başlangıcı olmaktadır.

“*Akhbar yoluna devam etmek üzere ayrılırken, annesi ‘Akşama geç kalma,’ dedi. ‘Senin sevdiğin yemekten yaptım. Etli, ekşili nohut. Yanma da domatesli bulgur pilavı yapacağım. Safranlı, limonlu patates. Yumurtalı patlıcan. Haşhaşlı ekmek. Buz gibi de ayran’*”(s.83).

Akhbar'ın geçmişine dair izlerin birer birer kaybolduğu düşünüldüğünde, onu rüyalara iten şeyin Adorno'nun belirttiği “*sakatlanmış bir yaşam*” olduğu, Akhbar için yaşam alanı olarak kendisine yalnızca sanrıların kaldığı söylenebilir. Burada da Akhbar, annesini gördüğü hayaline kapılmakta; bu, onu *yola çıkararak* en önemli varlıktan yoksun olmasının bir tezahürü olarak görülebilmektedir.

“Birdenbire kulağının dibinde, şiddetlenmeye başlayan çöl rüzgârıyla bağlarından kurtulup havada rengârenk uçurtmalar gibi çırpınan binlerce top kumaşın hışıldadığını duydu. Acı çöl rüzgârının savurduğu kum tepelerinin sarı tanelerle beneklediği çölün göğünde yol gibi birbirine bağlanan binlerce metre kumaşın capcanlı renkleri uçuşarak döne döne şekiller çiziyordu. Akhbar ilk kez, önceden tanımadığı bir duyguyla içinin genişlediğini hissetti. Bir çeşit özgürlük duygusuydu bu, dünyanın bundan böyle bir daha ona ilişemeyeceğinin özgürlüğüydü” (s.90).

Geçmişle birlikte varlığını da duyumsama noktasında yetersiz kalan Akhbar için burka, varlığının geçmiş bilgisine ulaşabilmek adına bir umut olmakta ve Akhbar “hayal”e kapılmaktadır. Burka hayalinin “yol gibi birbirine bağlanan binlerce metre kumaş” şeklinde bir ifade ile birlikte verilmesi, bir anlamda Akhbar’ın kendi yolunun anahtarı olarak görülmesini sağlamakta, aynı zamanda onu kendisine ulaştıracak kaybedilmiş yolların da kavşak noktası olarak burkada yer aldığı imgesini uyandırmaktadır.

“İşin içinde az önce vurulup öldürülen delikanlı gibi yakalanma tehlikesi de vardı elbet, ama bir burkanın içinde yaşama heyecanının uyandırdığı çelişkili ve şiddetli duygular, işin tehlikeli yanını fazla düşündürmedi Akhbar’a. Zayıf, kuru ve kısa boyluydu; rahatlıkla burkalı kadınlar arasına karışabilir, onlardan biri sanılabılırdi; onların arasında bir erkek olduğunun anlaşılması neredeyse olanaksızdı, içinde bir ışık, mağaranın dibinde bir ışık belirdi. Ona yol gösteren, onu içine çeken bir ışık. Kendi mağarasına ancak bir burkayla kapanabilirdi. Kaybolmuş ruhunun saklı mağarasına artık kimse giremezdi” (s.91).

Yolun, bir aramak durumu olduğu düşünülduğünde, Akhbar’ın “bilmek” arzusu anlam kazanmakta ve böylece kaybolurluğunu değiştirebileceği, kendisine varabileceği, ruhuna ulaşabileceği bir “umut kapısı” olarak gördüğü burka; varlığına açılacak olan yolun başlangıcı olmaktadır. Mungan (2007), “Kanat Pahası” şiirinde, yolun bir başka âleme geçtikten sonra insana görünür kılındığı ve bunun bir anlamda insanı yaşamda var kılan “kanat” pahasına olduğunu aşağıdaki dizelerle şöyle anlatmaktadır:

“yanlışlıkla göründüğüydü
 sıkıştı kanadı birbirine
 karıştırdığı iki âlemin
 kapısına.
 çekip gitse kanadı kırılacak
 gerçekliğı kalacak
 başkalarına
 kanadına yenilip dursa
 herkese görülecek var oluşunun sırrı
 kolay değıl geçtiğı kapıları
 yenilmeden bırakmak ardında
 meleklik,
 zaman ve mekân sanatı
 ya kanat pahasına
 sır olmalı varlığı
 ya burada aramızda kalmalı
 yol görünür
 varınca âlemlerin kapısına” (s.147).

Böylece Akhbar’ın kendi varlığına ulaşmasının, dünya bilgisinden tamamen arınmasına ve varlığının “dünyadan boşalması”na bağılı olduğı sonucu çıkarılabilmektedir.

“Selâh, önce ailesiyle ilgili olarak ne bilip ne bilmediğini tarttı Akhbar’ın. Söylenmesi gerekenleri, sırasıyla ve önem ağırlıklarına göre söylemek gerektiğini düşündü. Akhbar’ın annesinin evlendiğini öğrenmiş olmanın onu inciteceğini düşünüyordu. Bunu ona yumuşak bir biçimde söylemenin yollarını aradı. Sonunda Selâh yeterli gördüğü giriş cümlelerinden sonra Akhbar’ın annesinin evlenip gittiğini söyledi. Mecburi bir evlilik olmalıydı bu. Bir ana ile kızın, tek başlarına yalnız yaşamaları olanaksızdı artık; başlarında erkek olmayan kadınlara suç ve günah kaynağı gözüyle bakıldığından, şehir yönetimi bunları izliyor, dökümlerini tutuyor, uygun gördükleri kişilerle eşleştirip evlenmelerini sağlıyor, hatta tarafları buna zorladığı bile oluyordu. Annesi de dul kalmış, yaşlı, hasta bir adamla evlendirilerek, kuzeydeki şehirlerden birine gönderilmiş olmalıydı. Hangi şehir olduğundan tam olarak

emin değildi. Aklında bir tek yaşlı adamın eskiden zahire tüccarı olduğu kalmıştı, Selâh'ın hatırlamasını kolaylaştırmak için, o bölgeden birkaç şehir adını yüksek sesle sayıklar gibi tekrarlasalar da, bir yararı olmadı bunun. Ülkenin savaşa en uzak bölgesiydi o taraflar. Şehir içi çatışmalardan uzak tutulmaya çalışılan yaşlılar, kadınlar, çocuklar savaş sırasında kuzeydeki ve kuzeydoğudaki sıradağ silsilelerinin başladığı bölgedeki küçük şehirlere götürülmüşlerdi. Kuzeydoğudaki birçok küçük şehir, bu yüzden birdenbire kalabalıklaşmış, büyümüştü. Parçalanmış ailelerin bir bölümü içte ve dışta ardı ardına patlayan savaşlar bittikten sonra da dönmemiş, gönderildikleri yerlerde kalmayı tercih etmişlerdi. Eskiden yaşadıkları kendi şehirlerinin, en az şimdi buldukları yerler kadar yabancı olduğunu düşünüyor olmalıydılar”(s.93-94).

“Yol” sözcüğünün metafordan bağımsız olarak yer aldığı bu paragraf, toplumsal düzenin insanın kendi yolunu çizmesi noktasındaki etkisini göstermesi bakımından önem taşımakta, savaşın ve insanlık tarihinin, insanı hayata karşı olduğu kadar kendine de yabancılaştırdığına vurgu yaparak böylece “yol alma”nın toplumdan bağımsız mümkün olmadığını belirtmektedir.

Günümüz insanı, kendi yaşam ve geleceği üzerinde söz ve hak sahibi değil; yaratıcı yeteneğini, gizil gücünü harekete geçiremiyor; kendisini gerçekleştiriyor. Yazgısını, yaşamını eline alamıyor. Daha da önemlisi, bu istek, bu arayış hem tek tek bireyler, hem toplumsal düzeyde giderek zayıflıyor. Bugünkü insan sorununun kritik noktası budur (Yurtsever, 2007: 26). Toplumda süregelen düzenden dolayı kendilerini var edemeyen bireyler, toplumun çizdiği yolda yürümek zorunda kalmakta, böylelikle insanın kendisini tamamlaması böyle bir ortamda mümkün olamamaktadır.

“Kadın, yanına çağırdığı yardımcısından alçak sesle bir şey istedi. Az sonra üzerine simli ipliklerle ayet sözleri nakışlanmış, tok kumaşının hışiltısı koridordan bile duyulan gösterişli bir burka ile çıkageldi yardımcı kadın. Burkayı törensi hareketlerle ağır ağır üzerine geçirirken, dudaklarından dökülen anlaşılmaz sözlerle başka âlemlerin güçlerini yardıma çağırıyordu. Kelimeler sesini ağırlaştırıyordu. Son olarak başlığını çekip yüzünü örttüğünde, burkanın içinde gözden kayboldu. Akhbar, kadının yüzünü örttüğü anda gövdesinin hemen orayı terk ettiğini ve şu an burkanın bir çuval kadar boş olduğunu aklından geçirdi. Kadının oradan başka bir âleme yolculuk ettiğini,

burkaninsa bu yolculuğun görülmesini engellemek ve seyredenleri yanıltmak amacıyla kullanıldığını düşündü. Kadının burkanın içinden duyulan sesi, gitgide uzaklaşıyor ve art arda kuzeydeki şehir adlarını sayıyordu. Akhbar, sayılan her şehir adıyla birlikte tepeden turnağa ürperdiğini hissetti. Ruhu kendinden önce yola çıkmıştı ve onu izlemekten başka çaresi kalmamıştı”(s.96-97).

Annesini, kız kardeşini ve sevgilisini bulmak için arkadaşı Selah ile birlikte baki yapan bir kadının yanına giden Akhbar, kayıplarını bulmak için kadının bir burka içerisine girdiğini ve orada yol aldığını görmekte ve bu yolculuğu izlerken kendi “ruhunun kendinden önce yola çıktığı”nı belirtmektedir. Akhbar da “kendi mağarasına” ulaşmak için burkaya sarındığında ruhu bir başka âleme ulaşmış olmakta ve varlığı burkanın görünmezliğini giyinerek varoluş yolculuğunu gizlemektedir.

“Akhbar, şehirlerarası otobüs terminalinin gündüz sıcağını henüz üzerinden atamamış tahta sıralarında, öne arkaya doğru salınarak çevresini saran kalın uğultuya karşı kendini korurcasına kuzeydoğudaki şehir adlarını içinden geçirirken, şimdi yardımına gereksinim duyduğu uzak bir anı gibi gurbete çıktığı ilk yolculuğundaki halini gözünün önüne getirmeye çalışıyordu. Daha körpe bir ruhun o zamanki çağrışımlarından şimdiki yolculuğu için medet umuyordu. Sanki yıllar yılı içini kavuran o uzak tutması, içinin yollara yazgılı olduğunu bilmenin sürgünü bu günler içindi; yolculuk etmek için aradığı amacı bulmuş gibi oradan oraya savrulabilirdi artık. Hayat, ruha amacını vermişti. Yol, bulmak için değil aramak içindi.

Yola çıktığında azıcık sakinleşmiş gibiydi.

Gece yolculuğu memleketin karanlığını büyütmişti sanki. Uzun, ışısız, ipi kopmuş kaygan bir karanlığın içinden geçiyor, adeta ağır ağır sürükleniyor gibiydiler. Terk edilmiş, boşaltılmış, yağmalanmış, harap edilmiş irili ufaklı yerleşim birimlerinin, yarım kalmış kasabaların, ölü şehirlerin içinden geçiyorlar... Yalnızca çölün sesi... Bozguna uğramış hayatların geride bıraktıkları hayata ait işaretleri, onlar da yol boyu geride bırakarak yol alıyorlar. Zaman zaman güçsüz ışıkların parça parça aydınlattığı harap evler, toprağın yüzüne vuran iskeletlerin göz oyuklarından bakar gibi bakıyorlar geceye; sokaklar iskelet kemikleri gibi tuzlaşmış, dağılmış, ufalanmış... Otobüsün yorgun farları ve tek tük şehir ışıkları üzerlerine vurdukça kendi iskeletlerinin başını

bekleyen hayaletlerle dolu şehirlerden geçiyorlar. Ülkenin kuzeydoğusuna doğru yol aldıkça başka bir yüzyıla aitmiş gibi görünen, çoktan birer şehir hayaletine dönüşmüş enkazların içinden geçiyorlar. Karanlığı, hiç sabahı olmayacakmış gibi kendinden emin uzun bir gecenin içinden geçiyorlar”(s.98-99).

Yol metaforunun en önemli bölümü, şüphesiz ilk paragraf ve bu paragrafta geçen: *“Hayat, ruha amacını vermişti. Yol, bulmak için değil aramak içindi”* cümleleridir. Yolun insanı değiştirdiği, dönüştürdüğü ve bunun olgunlaşmak manasındaki bir değişim ve dönüşüm olduğu düşünüldüğünde, insanın yaşam boyu *“yolda olma”* durumunda bulunması gerektiği, hayatın öğreticiliğinin ancak *“yolun devamlı olarak ilerleyen bilgisi”*ne varmakla mümkün olabileceği anlaşılır olmaktadır. Yol, herhangi bir sonuca ve ufka varmak için değil; insana daimi bir *“arayış”* zemini hazırlayarak arayışın nihai amaç olduğu bir varlık bilincine ulaşmasını sağlayacak yaşamın bir aracı konumundadır.

Boşluk devamlı uzanabileceğimiz bir yerdedir; o hep bizimledir. Ve tüm bildiklerimizi, hareketlerimizi, yaşamımızın kendisini biçimlendirir. Yalnızca uzanıp tutmaya ve bir nesne gibi elimize alıp bakmaya çalıştığımızda bizden kaçır, tüm çabalarımızı boşa çıkarır ve buhar gibi uçar gider (Elster, 2008: 69). Anlatı paragrafında geçen: *“Sanki yıllar yılı içini kavuran o uzak tutması, içinin yollara yazgılı olduğunu bilmenin sürgünü bu günler içindi; yolculuk etmek için aradığı amacı bulmuş gibi oradan oraya savrulabilirdi artık. Hayat, ruha amacını vermişti. Yol, bulmak için değil aramak içindi”* cümlelerinde Mungan, insanın hayat karşısındaki temel görevinin *aramak* olduğunu ve bu arayışın *herhangi bir şeyi bulmaya çalışmak* değil, *devamlı bir yolda olmaktan ötürü hiç bitmeyecek bir arayış* olduğunu vurgulamaktadır. Akhbar’ın *yollara yazgılı* olduğunu anlamasının *“her şeyden sürgün olmak”*la gerçekleştiğini belirten Mungan, Elster’in sözünü ettiği *“boşluk”*un Akhbar’da kendisini görünür kıldığı ve ancak böylelikle Akhbar’ın kendisini *“ebedi bir yolcu”* olarak gördüğünü anlatmakta, kahramanının yok oluşunu da anımsatarak *“oradan oraya savrulmak”* ifadesini kullanmaktadır.

Savaşın insan yaşamındaki etkisinin anlatıldığı üçüncü paragrafta: “*karanlığı, hiç sabahı olmayacakmış gibi kendinden emin uzun bir gecenin içinden geçiyorlar*” cümlesinde Mungan, *karanlık* imgesiyle “*terk edilmiş, boşaltılmış, yağmalanmış, harap edilmiş irili ufaklı yerleşim birimleri, yarım kalmış kasabaları, ölü şehirleri*” anlam ilgisine koyarak, yaşanan coğrafyadaki olumsuz durumu görünür kılmakta ve Akhbar’ın böyle bir “*yaşam*”ı geride bırakarak yol aldığı belirtilmektedir.

“*Belli belirsiz bir hayal gibi hatırladığı çocukken babasıyla yaptığı uzun bir otobüs yolculuğunun Akhbar’da bıraktığı, köklü çağrışımların duygusuyla güçlü, solgun görüntüleriyle yoksul anısı, arada bir yoklamasa içini hiçbir şey anımsamayacak geçilmiş yollardan. Geçtiği yollardan. Ara ara göz göze geldiği babasının dinlendirici bakışları, sakin gülüşü, uyukladığında çok daha fazla burnuna çarpan esmer kokusu, yolculuğun sıkıntılı zamanlarını kısaltıyor.*”

Gözlerindeki uyku, yol ile yer değiştiriyor gece.

Gözlerindeki çapak, kum taneleri ile yer değiştiriyor sabah.

Güneşin çok erken doğduğu sisinde sim taneleri taşıyan sabah saatlerinde, yol kenarlarındaki kumul düzlüklerden başlayarak sıra sıra yükselen kum tepeleri görülüyor ilkin. Kuzeydoğu sıradağlarına varmadan görecekleri, geçecekleri son çöl bu. Gece boyunca esen rüzgârın, onlara sürekli biçim değiştirttiğini biliyor Akhbar. Akşamki tepelerle bunlar aynı değil. En ufak bir esintide tepelerin tenindeki ilk kum yüzeyi pürüzlenerek aşağı yukarı dalgalanıyor, bu ufak hareket bile, tepelerin yer değiştirmiş olduğu sanısı uyandırıyor.

Yollar yolları, şehirler şehirleri bağlıyor”(s.99-100-101).

Nuşecani: “Karakter ve kendine özgü doğası bakımından bir şahıs, ruh olarak tek bütün bir *varlık(zat)*, nefis olarak bir *töz(cevher)*, akıllı bir varlık olarak bir *ilah*, birlik’te *bütün*, çokluk’ta *bir*, duyulur(deneysel) olmak bakımından *geçici(fani)*, bölünmez *benlik(nefis)*, olmak bakımından *kalıcı(baki)*, hareket eden bir varlık olmasıyla *cansız(ölü)*, sürekli mükemmeli aramasıyla *hep canlı(diri)*, gereksinimleri

olduğu için *eksik*, talepkâr olmakla *kusursuz*, görünüşü *heybetsiz*, *evrenin özü*... onda her şeyden bir öge vardır” demektedir (Vakkasoğlu, 2005: 11). Kişiyi bu şekilde tanımlayan Nuşecani'nin de belirttiği üzere insan, varlığında doğadaki her şeyden bir miktar bulundurmakta ve bu da onu özel kılmaktadır. Akhbar'ın kendine has dünyasını da evrensel ölçülerde düşünen Mungan, onun varlığında insana ait her türlü “öge”yi barındırarak bir anlamda Akhbar'ı daha fazla görünür kılmakta ve böylece tüm bir “*insanoğlu*”nu temsil edecek derecede bir üst karakter meydana getirmektedir.

Yukarıdaki paragrafta Akhbar'ın *yalnızlığını*, *çaresizliğini*, *babasına* ve elbette *geçmişine olan özlemini* dile getiren Mungan; “*yollar yolları, şehirler şehirleri bağlıyor*” cümlesiyle Akhbar'ın kaybettiği geçmişini anımsatarak bir anlamda “*insan insanı bağlıyor*” çağrışımı uyandırmaktadır. Tanıdığı, gördüğü ve dahası anımsadığı tüm insanlardan “*görünmezlik*” sebebiyle kopacak olan Akhbar, tüm bu “*bağırsızlık*” ile kendisini yaşama bağlayan her türlü bağdan kopacak ve tıpkı Mungan'ın “*en ufak bir esintide tepelerin tenindeki ilk kum yüzeyi pürüzlenerek aşağı yukarı dalgalanıyor, bu ufak hareket bile, tepelerin yer değiştirmiş olduğu sanısı uyandırıyor*” cümlesinde anlattığı tepeler gibi Akhbar da kalabalıklar içerisinde “*herkesleş*”erek, kendisine görünmeyenlerle “*görünmez*” olacaktır.

“*Bir an önce yetişmek ister gibi hızlı adımlarla sınıra yakın toplama noktasına yürümeye başladı. Hızlandıkça, koşaradıma dönüştü yürüyüşü. Burkanın havanın sıcaklığını artıran varlığını neredeyse hissetmiyor; kat kat kumaş onu terletmiyordu artık. O sınıra yakın toplama noktasına yaklaşırken, yanından eski tip bir araba geçti. Arkası açık, yolculuklarda yara almış boyası farklı renklerle yamanmış, lastikleri iri dişli, yüksek, eski bir arabaydı bu. Arabanın ön koltuğunda şoförün yanında oturan adamın, tam yanlarından geçerken kendisine dikkatle baktığını, hatta geçip gittikten sonra bile, ardına dönüp arabanın arka camından kendisine uzun uzun baktığını, burkasını delercesine sırtını yakan bakışların varlığından anladı*”(s.105-106).

Yol metaforunun anlatı sonunda yer alması, Akhbar'ın yaşamak yolculuğunun da bir sonu olmakta ve Mungan bunu *araba* ve *mezcup* metaforlarıyla kesiştiği bir paragrafta sunmaktadır. Akhbar anlatı sonunda *burka* içerisine girerek “*kendi saklı mağarası*”na kavuşmakta ve “*boşluk*”a sığınarak mezcuplaşmaktadır. Ursula K. Le Guin: “*Bütün olmak parça olmaktır; gerçek yolculuk geri dönüşür*”

(http://tr.wikiquote.org/wiki/Ursula_K._Le_Guin, 28 Haziran 2012) demektedir. Akhbar da, varlığının parçalanmasından sonra, *her şeyi yitirip hiç olmasından sonra kendi bütünlüğünü tamamlamakta*; ve yaşam alanına girdiği o ilk yere dönerek bir anlamda *gerçek evine ulaşmaktadır*.

4.5.4. KADIN METAFORU

Işığın Yokluğuyla Karanlıklaşan Dünya; “Hayatın Yarısı Yok”

*“bir evin bir çeyizi yolculadığı
 bir başlangıcın tarihi sanki
 bir ırmaktır
 bir kadının
 ölüme giderken çeyiz sandığı
 bu yüzden yalnızca bir ırmak
 bir ırmaktır çağının tanığı
 çatlamaş bir sürahi gibi
 yeryüzünün coğrafyasında acımasız sızan
 yorgun ve yaşlı bir dünyanın artık kaldıramadığı*

*o kadın ki,
 bir coğrafya gergefine parmaklarını kanatarak da olsa
 bir ırmak işlemeyi başarmıştır
 yani sokağa çıkması bile baştan sona bir roman
 ve belki bir türlü tamamlayamadığı bir roman gibi
 utancını bir ırmağın suyuyla örtünüp ağlamıştır.*

*bir kadın yaşamıştır
 o kadın ki
 bir roman satırı sandığı hayatını
 belki de farkında olmadan
 baştan başa bir roman gibi dolanandır
 bir utancın yaralı bir ter boncuğu gibi
 yeryüzünden sızdığı bir ırmakta
 yani kendi gözyaşında boğulandır
 bir ırmak yaşamıştır.”*

(oyunlar intiharlar şarkılar, s.37-39)

Çador, yıllar sonra ülkesine dönen Akhbar'ın; annesini, kız kardeşini ve sevgilisini aramasıyla başlayan ve türlü kayıplarla tüm bir “kadınlık”ı bulma arayışına dönen “aydınlanma serüveni”ni anlatmaktadır. Kadının yok oluşuyla yüzleşen Akhbar, arayış yolunda ilerlerken, bir erkek olarak benliğinin de bu “olmamak” ateşinin etrafında dönüp durduğunu ve bir süre sonra sadece etinin değil; “söz”ün, “ses”in ve “hayal”in yok oluşuyla birlikte ruhunun da çürüdüğünü görmekte ve bir “varlık sancısı”yla baş başa kalmaktadır. Evde, sokakta, hayatın görünen hiçbir yüzünde bulunmayan kadın; yokluğuyla yaşamın tüm varlığını ve bu varlığın ardındaki sonsuz imgelemi de kendisiyle götürmüş ve böylece “yaşamak”, bir boşluğa seslenmenin adı olmuştur.

“Kadın” üzerine yazılan bol imgelemlerle bir anlatı olan *Çador*'da, Mungan'ın örtülü anlatımlarla “kayıp”ların izini sürdüğü ve bu kaybolanların izini sürme yolunda asıl görevi okura bıraktığı söylenebilir. Kadının olmadığı bir dünyanın tasvirini yapan Mungan, bu “yitirilişler”i, “insanlığın ilk doğumu”na uzatır ve Akhbar'ın varlığının, içinde bulunduğu tüm bu “görünmez olanı görmenin çaresizliği” durumunu okurunun dokunulabileceği kadar görünür kılar. Nitekim Akhbar; kadını arayışında “yılan”ın izinden giderek “diğer yarısı”nı bulmaya çabalar fakat bu çaba, “yaratılan”ın zerrelere ayrılması-varlığın bir “toz bulutu” haline gelmesiyle sonuçlanır.

Mungan, “hayatın yarısı yoksa, hayat da yoktur” der ve kadının yokluğuyla ışığını yitiren bir dünyada, okurunu Akhbar'la birlikte o ışığı bulabilmek adına, kadının içine gizlendiği karanlık örtünün içine bırakır. Kaybolan varlığa kadının siyah ve karanlık dünyasıyla ulaşan Akhbar, “kapanmak güvendi” diyerek bir anlamda kendi aydınlanmasını da gerçekleştirmiş olur.

Çador'daki “kadın” metaforunun incelendiği *Işığın Yokluğuyla Karanlıklaştıran Dünya; Hayatın Yarısı Yok* bölümünde; anlatı metni içerisinde “kadın” sözcüğünün geçtiği paragraflar seçilerek anlamlandırma ve açıklama yapılmıştır. *Çador*; kadın, kadın varlığı, kadın dünyası ve bu dünyayla nefes alan yaşam üzerine yazılan bir anlatı; bu sebeple aslında *Çador*'daki her bir sözcüğün altında kadın imgesiyle ilgili örtülü anlamlar bulmak mümkündür. Bu bakımdan kadın imgesi-metaforu, anlatının ana metaforu konumundadır denilebilir. Zira, anlatının ana izlekleriyle *başlangıç, arayış,*

kayboluş ve varlığın yitirilmesiyle aydınlanma olarak ayrılabilir olan bölümlerinin tümünde “*görünmeyen kadınlar*” vardır ve Akhbar, 106 sayfalık serüveninin ilk sayfasından son sayfasına kadar “*görünmezi görme çabası*”yla ilerlemektedir.

“*Kadın*” sözcüğünün 110 defa kullanıldığı anlatıda, sözcüğün geçtiği bölümler verilmiş ve “*çağrışım anlamları*”nın açıklanmaya çalışıldığı metaforik sözcükler, açıklamalarla sıralanmıştır. Kadın ve kadınla ilgili ana sözcükler olarak anlatı metninde *abla* 26, *anne* 49, *kız+kızkardeş* 25, *karı(eş)* 7 ve *sevgili* 32 defa kullanılmıştır. 106 sayfada 16.310 sözcükle “*kadın*”ı anlatan bir anlatı olarak Çador’da, “*kadın varlığı*”yla ilgili temel sözcüklerin kullanılma sıklığı görüleceği üzere 250’yi ancak bulmaktadır. Bu bağlamda Mungan’ın, “*görünmeyen kadın*”ı anlatmak için kadının içinden geçmediği “*görünmeyen sözcükler*”i seçtiği ve bilinçli bir tercihle metinde kadını bir “*imge*” olarak 16.310 sözcüğün bütününe sindirdiği söylenebilir. Nitekim yukarıda da belirtildiği üzere “*burka*”nın, “*çador*”un, “*mezar*”ın, “*ölüm*”ün, “*görünmezlik*”in, “*sessizlik*”in, “*kimsesizlik*”in ve anlatıdaki tüm sözcüklerle Çador’a hakim olan genel atmosferin varlık sebebi “*var olmayan kadın*”dır. Bu sebeple “*kadın*” sözcüğünün metaforik anlamı incelenirken daha kapsamlı bir açıklama elde edebilmek adına yer yer anlatıda önemli bir işleve sahip olan çağrışımı yüksek sözcüklere de değinilmiştir.

“*Yakın zamanlara kadar mutlu bir adammış aslında. Yeni evlendiği ve çok sevdiği güzel bir karısı, güzel bir işi, düzenli bir hayatı varmış. Bir gün oturdukları şehirden kalkıp komşu şehirlerden birine, kayınvalidesini ziyarete gitmişler. Birkaç gün onlarla kaldıktan sonra, geri dönüş yolunda, çevirme yapan askerler tarafından arabalarının önü kesilmiş; kimlik denetimi sırasında, evlilik cüzdanlarını yanlarına almadıkları anlaşılmış. Karı koca olduklarını kanıtlayacak hiçbir belge yokmuş yanlarında. Askerler, ikisinin karı koca olduğundan şüphe ettiklerini, üstelik karısının aranan fahişelerden biri olabileceğini söyleyerek, ikisini de tutuklayıp az önce gördüğümüz toplama noktasına getirmişler. Adamcağz bir türlü ikna edememiş onları. Toplama noktasında acil mahkemeye çıkarmışlar adamla **kadını**. Hemen her yerden çeşitli nedenlerle toplanan çeşitli kişilerle hıncahınç doluymuş mahkeme avlusu: Arananlar, kaçaklar, fahişeler, hırsızlar, şüpheliler, sınır ihlalcileri... Sonunda, mahkeme eve gidip evlilik cüzdanlarını alıp getirmesi kaydıyla, karısını alıkoymuş, adamı salmış. Adam yolda hiç durmadan son hızla evine gitmiş, evlilik cüzdanlarını kaptığı gibi hiç zaman yitirmeden yola çıkarak gerisin geri toplama noktasına gelmiş,*

bakmış karısı ortada yok, yalnızca karısı da değil, hiç kimse görünmüyor ortalıkta.”(s.11-12).

Bir kelimenin veya cümlenin çağrışım alanına giren anlamlara bakmak, dahası kelimenin veya cümlenin yapı içerisindeki önemiyle birlikte onu belli bir yere konumlandırarak daha üst bir anlam kabul etmek; şüphesiz bizi yapıt alanı adına yeni zihinsel uğraşlara götürmekte ve böylelikle bir okur olarak yapıtla birlikte dünyayı kavrayışımıza çok yeni düşüncelerle destek olmaktadır.

Metinlerdeki metaforik anlamlandırmaları belli bir düzlem içerisinde incelemek, göstergeleri ve gösterilenleri, ardındaki anlamlarla açıklamaya uğraşmak; yazarın türlü imgelerle yarattığı yapıta okur tarafından ruh üflenmesi olarak adlandırılabilir. Mevlana da, yapıtlarının canlandırılmasıyla *“harflerinin akıl ve can bulabileceğini”* belirtmekte ve böylelikle ancak okuyanlara yol gösterebileceğini söylemektedir.

Çador’da kullanılan *“kadın”* sözcüğünün ilki, Akhbar’ın bindiği arabada şoförle birlikte yol alırken gördükleri bir meczubun anlatılan hikayesinde geçer. Yoldan geçerken hızlı adımlarla yürüyen meczuba meraklı bakışlarla bakan Akhbar’ın bakışlarını fark eden şoför, Akhbar’a hikayesini anlatabileceğini söyler ve anlatır.

Yukarıdaki paragrafta *“mezczup”*un hikayesini anlatan şoför, aslında bir anlamda *“kadın”*ın hikayesini anlatır. Çünkü *“görünmeyen kadınlar”*, *“görünenler”*e onulmaz yaralarla kocaman hikayeler bırakacaklardır; anlatılamayan ve anlatılmayacak olan *“görünmeyen hikayeler”*dir bunlar. Arabayla *“kader”* alanına giren yolculardan biri olan Akhbar, *“kadınının yokluğuyla bir hikaye edinen”* meczubun hayatını dinlerken; tanrı anlatıcı, mezczup uzaklaşırken şu cümleleri kuracaktır: *“o sonsuz bir kayboluşa doğru aceleci adımlarla ilerlerken, hikâyesi hiçbir yere gitmiyor.”*. Metinde geçen ilk *“kadın”* sözcüğünü böylesine güçlü bir imgeyle okurunun önüne bırakan Mungan, hem kahramanı Akhbar’ın hikayesinin hem de tüm bir *“kadınlık”*ın öyküsünün güzergahını da *araba, şoför, yol, mezczup* ve *yok oluş* metaforlarıyla belirlemiş olur.

Kadın, edebiyat ve sanat alanında sıkça kullanılan bir imgedir. “Süs”ün, “güzellik”in ve “estetik”in bir ışık huzmesine yerleşir gibi kadın bedenine yerleşmesi ve bunun yanında kadının değişkenliği, sürekli yenilenmesi ve gizliliği de sanat yapıtları için tükenmeyen ve tükenmeyecek olan bir mecra sunmuştur sanatçılara. Bir “eş”, bir “sevgili”, bir “anne” olarak tasvir edilen kadın; içine sıkıştırıldığı kimliklerle de yapıtlara konu olmuş, kimliği ve üstlendiği rollerle sorgulanmış ve sade “kadın” olarak ne ifade ettiği üzerine uzun tartışmalara girilmiştir.

Paragrafta sözü edilen kadının, “kadın”a karşı coğrafyadaki bakış anonimleştirilerek, “bir kadın olarak” nasıl görüldüğü anlatılmıştır. Evli olduklarına askerleri inandıramayan adam karısını rehin bırakmak zorunda kalır ve dahası kendisine eşinin aranan fahişelerden biri olabileceği söylenir. Kadını ön kabullerle “kirli” ve “lekeli” olarak gören toplumda kadın, böylece bir erkeğin gölgesinde yürümek zorunda bırakılır. De Beauvoir, İkinci Cins’in sonuna doğru, özgürlüğe ulaşmanın bir kadın için zor olabileceğini şu cümlelerle dile getirir: “Erkeğin avantajı, bir erkek olarak uğraşının hiçbir şekilde bir erkek olarak yazgısına ters düşmemesidir. Buna karşılık kadından kadınlığını gerçekleştirebilmesi için kendisini, nesne ve kurban haline getirmesi istenir. Bu da egemen özne olma iddialarını bir yana bırakmak zorunda kalması demektir,” (Michel-Oakley 1998: 9). Burada; bir insan olarak neredeyse her türlü ihtiyacından alıkonulan kadına, yalnızca bedeni için yaşamak hakkı tanınmakta ve hayat boyu bu öncelikle kabul edilip böylelikle bir erkeğe yaslanmak mecburiyeti dayatılmaktadır.

Yapıtlarında “olmak ve kimlik” sorunlarına değindiğini ve “zorunlu kimliklere hapsedilmenin sorunlarına sıkça rastlanıldığı”nı belirten Mungan, bu “olmak ve kimlik” sorunsalında kadının toplum içinde var olma savaşına da çokça yer vermektedir. Kadın, toplumdaki bireylerin zihinlerinde “ateş” olarak kabul gören bir “nesne”dir; sokakta bir “kül yığını” halinde yürürken bile kadın, ateşin bilgisiyle kabul edilir ve dış gerçeklikteki duruşu burada pek de önem arz etmez. Havva’nın işlediği “ilk günah”tan itibaren kadın “suçlu” görülmekte, doğumundan ölümüne kadar bu günahı sırtlamakta ve topluma bir “günahkar” olmadığını, kadınlığından vazgeçerek her durumda ispata girişmektedir. Mungan, kadını; “aranan fahişelerden biri olabileceği” şeklinde itham ederken, kadının “bir kadın” olarak varlığının tehlike kaynağı olduğu, baştan

çıkarcılığı, dişiliği, şeytani yanı gibi çağrışımlar uyandırmış, “*eve gidip evlilik cüzdanlarını alıp getirmesi kaydıyla, karısını alıkoymuş*” cümlesiyle devam ettirmesi de “*kadın olmaktan ötürü suçlu kadın*”ın erkeğe itaat etmesi ve boyun eğmesi gerektiği, erkeğin varlığıyla kadın varlığının “*kabul edilebileceği*” bilgisini uyandırmaya çalışmıştır.

Kadının toprak üzerinde bir “*kara leke*” olarak görülmesi şüphesiz en fazla toplumun sağlığını etkilemektedir. Kadının durumu, bir toplumdaki insanileşmenin ölçüsü olarak alınırken, “*insan*” olarak değer görmeyen kadının toplumdaki bozulmayı tetiklediği bilgisi de paragraftan çıkartılabilir. Mahkeme avlusunun “*hemen her yerden çeşitli nedenlerle toplanan çeşitli kişilerle hıncahınç dolu*” olması ve bunların; “*arananlar, kaçaklar, fahişeler, hırsızlar, şüpheliler, sınır ihlalcileri...*” şeklinde sıralanması da yine Mungan’ın suç, suçlu, adalet üzerine okurun düşünmesini sağlayan cümlelerinden birkaçıdır.

“*Kadın ve Eşitlik*” kitabında Owencılar isimli bir grubun Doğu Londra kolunda bir topluluğun üyelerine yaptıkları konuşmada dinleyiciler arasındaki kadınlara seslendikleri cümleler şöyledir : “*Siz zincirlerinden başka kaybedecek bir şeyi olmayanlar. (...) Sizler olmadan üstyapı tamamlanamaz; mimarların reddettiği başlıca temel taşı olan sizler, bizim barış ve birliğimizin kalesi oldunuz,*” (Michel-Oakley 1998: 67). Kadının bir “*insan*” olarak toplumun inşasındaki değerinden söz ederken; Mungan, mimarların reddettiği hayatın “*temel taşı*” olan kadın olmadan herhangi bir “*yaşam alanı*”nın hiçbir şekilde kurulamayacağını belirtmektedir.

“*İçeriden yaklaşan ayak seslerinin tartımı, kapıyı açacak olanın, sevinçleri azalmış bir kadın olduğunu söylüyordu. Çalan kapının ev içine taşıyacağı sevinçlerin azalmış, hatta belki de tükenmiş olduğunu bilmenin bezginliğini taşıyan bu adımların sahibi olduğu anlaşılın ses, ‘Kim o?’ diye seslendi ilkin. Yanılmamıştı: Bir kadın sesiydi bu.*”(s.17).

Paragraftaki kadın, duvarlar arasında betondan bir dünyayla yaşam sürmekte, hayatın “*yaşayan*” hiçbir yerine dokunmadan yaşamaya çalışmaktadır. Toplumsal baskıların ve engellemelerin, kadını bir “*varlık*” olarak ortadan kaldırdığı ve kendi “*yalnız*” dünyasında dahi tıpkı duvarlar gibi sessizleştirilip grileştirdiği söylenebilir.

Paragraftaki *azalmak*, *tükenmek*, *bezginlik* sözcükleri de yine kadının sesindeki ümitsizliği anlamada yardımcı olmaktadır.

Mekanın bir yerden sonra insanın yaşam biçimi haline geldiği gerçeğiyle, burada da kadının artık evinin ve içinde yaşadığı duvarların bir parçası haline geldiği görülmektedir. Mungan, kadının ayak seslerinin tartımından “*sevinçleri azalmış bir kadın*” olduğunun anlaşılmasını, hayatın diğer adı olan “*kadın*”ın hareketlerinin tıpkı ev içi gibi *edilgen*, *sessiz* ve *dalgın* bir hale geldiğini ve mekanın kadını izole etmiş olduğunu belirtir.

Duvarlarla örtülü bir yaşama, bir süre sonra kendi içini de kapatan kadın, böylelikle hayatın kendine dönük yaşayan taraflarına da engel koymuş olur. Mungan şu cümlelerle dile getirir bu durumu: “*çalan kapının ev içine taşıyacağı sevinçlerin azalmış, hatta belki de tükenmiş olduğunu bilmenin bezginliğini taşıyan bu adımların sahibi olduğu anlaşılan ses...*”. Önüne bırakılan engellere direnmeyen kadın, böylelikle en büyük “*engel*”i kendi ruhunun önüne koymakta ve kendini yalnızca bir kadın olarak değil, bir insan olarak da her türlü insani değerden yoksun *nötr* bir canlı haline getirmektedir.

“*Burkasının içinde inine çekilmiş gibi duran kadın sessizliğini koruyarak, anlamaya, kapıya geleni tanımaya çalışıyordu.*” (s.17).

Burada, ölü bir hayatın içine hapsolan, duvarlar içine sıkıştırılan kadın, tüm bu geniş çemberin yanında, bir de ufak bedeninin içine sokulduğu “*karanlık bir duvar*” giyinmektedir. Ruhun esir edildiği büyük çember içinde beden tutsak edildiği ikinci bir hapis olarak algılanan “*burka*”, kadının hayata değmesini engelleyen ikinci duvar işlevini de görmektedir. Mungan, dış dünyada hiçbir varlık göstermeyen kadının “*kendi içinde*” de herhangi bir hayat belirtisi vermediğini belirtir ve burkayı bir “*in*” olarak isimlendirir.

Yaşam üzerine doğmuş bir “*güneş*” olarak değerlendirilen kadın, mutsuz ve ümitsiz bir hayat sürmekte, bu da onu *kendi güneşine gölge* bir varlık haline getirmektedir. Hayata ışık tutması ve hayatı aydınlatması yasaklanmış kadın, kat kat duvarlar içerisinde *kendi ışığına çürüyen* ve karanlıklar içerisinde kalmış bir ruh olarak

tasvir edilmektedir. Mungan'ın “*inine çekilmek*” deyimi de, izin verilmeyen, baskılanan, engellenen ve sürekli ötelenen kadının karanlık bir dünya pahasına kendi ışığından ve aydınlığından sakındığı-gizlendiği olarak algılanabilir.

“‘*Annenin adı neydi?*’ diye sordu **kadın**. Sesindeki *ölgünlükte ürpertici bir şey vardı.*” (s.17).

Mungan; kadını bedenen karanlık bir in içerisine koyarken, burada insan ruhunu besleyen ses ve sözü “*ölgünlük*” sıfatıyla nitelendirmesi, bir anlamda kadının ruhen de yaşamadığı çağrışımı yaratmaktadır.

Jane Flax, *Düşünce Fragmanları: Çağdaş Batıda Psikaniz, Feminizm ve Postmodernizm* adlı kitabında, postmodern tavrı, *İnsanın, Tarihin ve Metafiziğin ölümü* tezlerini kabul etmek olarak tarif eder ve *İnsanın Ölümü*'yle ilgili şu cümleleri kurar: “*Postmodernistler, insan ve doğaya ilişkin bütün özcü anlayışları yok etmek isterler. İnsan aslında, numenal ya da aşkın bir varlık değil, toplumsal, tarihsel ya da dilsel olarak kurulmuş bir üründür (artifact)... insan her zaman kurgusal anlamın ağına, anlamlama zincirine yakalanmıştır, ki burada özne dil içindeki bir konumdan başka bir şey değildir,*” (Butler vd. 2008: 26). Postmodern bir anlatı olan Çador'da, kaybolan ve yitirilen bir öznenen çok “*olmayan*” bir öznenin karşılığı olan “*kadın*”; ses ve sözden mahrum, metin içi kelimeleriyle hayat bulmuş, -Hilmi Yavuz'un şiirindeki gibi belki- bir “*hayal hanım*” durumundadır.

İnsan varlığının kelimelerden ibaret olduğu düşünüldüğünde, Mungan'ın dile getirdiği kadınların hem fiziksel hem psikolojik büyük bir mahrumiyet altında bulunduğu açıkça görülmektedir. Bedenin kayboluşuyla ruha abanan varlık, orada kendini gerçekleştirilmeye yönelir. Fakat söz perdesinin önündeki duvarlarla sesle bile kendisini var etmesine izin verilmeyen *kadın*, böylece varlığının tüm melekelerini kapatmasıyla karanlık bir yok oluşa doğru sürüklenmektedir.

“‘Burada **kadınların çoğunun adı Fatima'dır,**’ dedi **kadın.** ‘Benim adım da Fatima. Ama ben annen değilim.’”(s.17).

Dil üzerine yapılan araştırmalarda anlam konusunda belli yapılar, örtülü anlamlar açılmadan anlamın yakalanması pek mümkün görünmemektedir. Bu anlamda metaforların açılması, metni anlamak bakımından büyük öneme sahiptir. Çünkü metaforlar, somut gerçeklikler gösterip, bizleri asıl gerçeklik olan ruhsal gerçekliğe götürmekte, böylelikle yüzey yapının ardındaki derin yapıyı yakalamaya imkan tanımaktadır.

Mungan, metin içi güçlü imgelerinden birini kullanmış, kadının silindiğini, birörnekleştirildiğini ve herkesleştirildiğini çok sade bir cümleyle anlatmıştır. “*Burada kadınların çoğunun adı Fatima'dır*” cümlesi, yaşanan coğrafyada ötekileştirilen tüm kadınların farklılıktan ve yenilikten uzak tek bir “*çadır*” altında, “*karanlık bir in*” içerisinde birbirine değmeden ve birbirlerinden habersiz “*aynı*” hayatı sürdürdüğüünün metin içindeki en anlaşılır dizgelerinden biridir.

“*İsim*”, müstakil bir anlam belirtmekte ve insanın kendine has nitelikleriyle varlığını tamamlamaktadır. Kadınların çoğunun aynı isimde olduğunun belirtilmesi yine bir varlık sorununa sirayet etmekte ve bir “*yokluk*” belirtmektedir.

“‘*Bakin, ben gitmeden önce bu evde otururduk,*’ dedi Akhbar. ‘*Taşınmış olmalılar.*’

‘*Belki,*’ dedi **kadın.**

‘*Siz ne zamandır burada oturuyorsunuz?*’

‘*Hatırlamıyorum,*’ dedi **kadın.** ‘*Kendimi bildim bileli bu evde oturuyoruz sanki. Belki de haklısındır, birkaç yıldır oturuyoruzdur burada. Nihayetinde bütün iç avluların duvarları birbirine benziyor.*’”(s.18).

Kadınların erkeklerle konuşmasının yasak olması, her bakımdan kısıtlanma hisseden kadının konuşurken de kendisini belli bir tasarrufa götürmesine sebep olmaktadır. Mungan'ın, dili üzerine dikkatle eğildiği bilinen ve bunun belirli olduğu Çador'da; kadının ağzından Akhbar'ın bir sorusuna “belki” diye kısacık bir yanıt verdirmesi de bu “*dil tasarrufu*”nu gösteren ufak bir delil olarak algılanabilir. Kelimelerden ibaret insan sözcüklerle hayatını kurarken, kadına bu hak da tanınmamaktadır. Kelimelerini yitiren kadın ufak ve sessiz sözcüklerle sestene ve sözden yoksun hayatına tutunmaya çabalar.

Kadının kayboluşunu anlatan bir anlatı olması sebebiyle Çador'da, kadının arayışında onun mekan olarak bulunduğu yer “*duvarlar arasında bir yer*”dir. Bu bakımdan “*duvar*”, kadın imgesinin anlatımında özel bir yere sahiptir. Yukarıdaki paragrafta da kadının içine kapatıldığı evin bolca duvardan ibaret olduğu ve kadın yaşamının “*içinde yemek pişen geniş mezarlar*”da sürüp gittiği anlatılmaktadır. Ölü duvarlar arasında, anlamsız bir canlılık içerisinde varlığının asıl meziyetlerinden uzakta kadın; *dalgın, yitirmiş, mutsuz, bezgin ve umutsuz* bir haldedir.

“*Akhbar, kadınla konuşmasından ümitsizliğe kapıldığı halde sormadan edemedi: ‘Nereye taşındıklarını bilmiyorsunuz, değil mi?’-Kadının sessizliği uzayınca, ‘Ya da nereye taşınmış olabilirler?’ diye ekledi.*

“*Bilmiyorum,’ dedi kadın aynı kül ölgünlüğüyle. ‘Ben fazla bir şey bilmem zaten. Komşulara sor, söylediklerin doğruysa, nasılsa tanıyan birileri çıkar. Ya da akrabalarına git. Herkes ölmüş olamaz. Şimdi git artık buradan. Ocakta yemeğim var. Hem evin erkeği şu an burada değil, seninle kapı önünde bu kadar konuşmam doğru olmaz.’”(s.18).*

Hayat suyunun akışındaki ses olarak adlandırılan *kadın sesi*, burada yine umutsuzluk ile nitelendirilmiştir. Umudun adı ve sesi olan kadın, anlatıda *umutsuzluğun* diğer adı olmuştur. Mungan burada, tıpkı yıllarca hapis hayatı yaşayan insanların konuşmakta ve işığa alışmakta zorlanması gibi, kadınların hayata değdikleri an her zamankinden daha fazla “*inlerine çekildikleri*”ni anlatır.

Margaret Lucas, erkek egemen toplumlarda kadınların yaşayışını şu sözlerle anlatır: *“Erkekler bize karşı o denli vicdansız ve zalimler ki, bizleri her türlü özgürlükten uzak tutmak istiyorlar; kendi cinsimizden olanlarla serbestçe birlikte olmamıza izin vermektense, bizleri kendi evlerine ya da yataklarına, tıpkı mezara koyar gibi gömmeyi tercih ediyorlar; gerçek şu ki, bizler yarasalar ya da baykuşlar gibi yaşıyor, hayvanlar gibi çalışıyor ve solucanlar gibi ölüyoruz”* (Michel-Oakley 1998: 34).

Margaret Lucas’ın kurduğu bu cümleleri, Mungan’ın anlatı metninin *en ümitsiz deyimlerinden biri* olan *“kül ölgünlüğü”* şeklindeki söz birliğini açıklamak için kullanmak yerinde olacaktır. Üretmenin ve doğurganlığın simgesi kadın, iki metaforik sözcükle; *“kül”* ve *“ölgün”*le nitelendirilmiş, böylece Mungan *“kadınlığı”*ndan soyutlanmış bir kadın karşımıza çıkarmıştır. Burada; bir ateş parçası olan kadın, içindeki cevheri çürütmeye ve kül bir hayata mahkum edilmiştir.

Paragrafin son bölümünde yine kapı önünde bir erkekle konuşmanın doğru olmayacağı ve yalnızca bunun bile bir kadının hayatına mal olabileceği gerçeği hatırlatılmaktadır.

“Çaldığı ilk komşu kapısı açılmadı, ikincisini üstleri kir pas içinde afacan iki küçük çocuk açtı, buraya yeni taşındıklarını ve kimseyi tanımadıklarını söyleyip çabucak kapattılar. Sonraki birkaç kapı hiç açılmadı; kadınlar kapı arkasından konuşup başlarından savdılar onu. Bazıları, annesini başka Fatima'larla karıştırdı. Birkaç kapı sonraysa, sokak bitmişti. Birdenbire dünya boşalmıştı. Bunca yıl ve yol, bir kum fırtınasında gökyüzünde açılıveren bir hortumun boşluğuna karışıp yutulmuş gibiydi. En yalnız olduğu zamanlarda bile, böyle bir yalnızlık hissettiğini hatırlamıyordu Akhbar. Kendi varlığına inanmak, yaşadığını onaylamak istercesine boynundaki muskaya dokundu. Sanki eski bir masaldan birkaç sihirli kelimeyi hatırlarsa, kaybolduğu büyüden dünyaya geri dönecekti. Sağ eli muskasında, içindeki dua sözlerini kalbinden geçirdi. Kendisine yardımcı olabilecek insanları hızla hatırlamaya çalıştı. Bir yerlerde mutlaka birileri olmalıydı. Onu tanıyan, ya da onun tanıdığı birileri...”(s.19-20).

Annesini, kız kardeşini ve sevgilisini bulma yolunda Akhbar, çaldığı kapının yüzüne kapanmasıyla umutsuzluğa düşmüştür. Toplumsal bir varlık olan insanın “anılar”la var olduğu gerçeği, burada Akhbar’ın eski olana tutunma isteğini daha anlaşılır kılmaktadır. Akhbar’ın geçmişini bulmaya çabalaması, onun bir anlamda *yenilenme ve varolma isteği*dir de aynı zamanda. Çünkü dönüş, belli ümitlerle gerçekleşmiş, böylece kendi benliğinin de tamamlanabilmesi imkanı ve umudu doğmuştur.

Kadının bulunmayışı ve kayboluşuna Mungan; *dünyanın boşalması, kum fırtınası, hortum, yutulmak* gibi sert imgesel anlamlar yüklemiş, böylece yokluk, gözle görülebilir bir katı gerçek olmuştur. Yine Akhbar’ın *varlığına inanmak istemesi* ve sonrasında ilahi olana sığınıp *muska* ve *duadan* söz etmesinde de, geçmişinden sıyrılan insanın içine düşebileceği “*yalnızlık*” durumu betimlenmiştir. İnsanın kelimelerden ibaret olduğunu burada da vurgulayan Mungan, eski kelimeleri hatırlamaya uğraşan Akhbar’ın durumunu “*sanki eski bir masaldan birkaç sihirli kelimeyi hatırlarsa, kaybolduğu büyüden dünyaya geri dönecekti*” sözleriyle anlatır. Geçmişin dilde *ayna* vazifesi gördüğü, *geçmişin dilini* hatırlamanın bir anlamda var olmanın diğer adı olarak anlatıldığı söylenebilir; zira insan, ancak başkalarının varlığıyla ve varlığının “*eski yaşantı*”sıyla kendi mevcudiyetine dokunabilmekte ve kendini görebilmektedir.

Kadınlarını bulamayan Akhbar, geçmişini de yitirmiş olur; çünkü Akhbar ancak aradığı kadınları bulabilmekle birlikte geçmişle bağ kurabilecektir. Büyük bir karamsarlığa düşen kahraman zihnindeki kayıp kadınlardan ötürü, boşalmış bir dünyayla başbaşa kalmakta ve hayatında nereye ait olduğuna dair sorular belirlemektedir.

“*Ablasının evine yakın sokakların birinde, gölgesi geniş ve gri bir leke olarak duvara karışan bir kadınla, bir iki adım önünde cüppesi yerleri süpürerek koştururcasına ilerleyen bir adam, bir yere yetişecekmişçesine hızlı ve telaşlı adımlarla yürüyorlardı. Akhbar, nedense bu kadının ablası olabileceğini düşündü. Bu kaniya kadının yürüyüşünden ötürü varmış olmalıydı. Ablası da böyle telaşlı telaşlı seğirterek ve ayakları birbirine yakın yürürdü. Yanındaki adam da kocasıydı herhalde. Adamın yüzü görünmüyor ama genel görünüşü eniştesini andırıyordu. Bir an içinden ablasının adıyla seslenmek geldi arkalarından. Evet, ablası da, tam böyle sol ayağı hafif içeri*

dönük olarak adım atardı. Bu yürüyüşü iyi tanıyordu. Belki de bu benzerlikte ona güven veren, ama gene de kendini tutmayı başardı, yanılmışsa, bir yanlış anlamının başına ne işler açacağını hesaplayıp seslenmekten vazgeçti. Adımlarını hızlandırarak adamın yüzünü görmeye çalışmasının daha doğru olacağına karar verdi. Onlara yetişmeye, gözucuyla olsun adamın yüzünü görmeye çalıştı. İlk gittikleri bir yerden evlerine dönüyor olduklarını düşündüyse de, daha sonra aldıkları bir haber üzerine bir yere yetişmeye çalıştıklarını düşünmenin daha doğru olacağına karar verdi. Evli çiftler, dünyanın neresinde olursa olsun, hep yavaş adımlar ve düşmüş omuzlarla ağırdan alarak dönerlerdi kendi evlerine. Çünkü, onları neyin beklediğini bilirlerdi.”(s.23-24).

“Kadın ile erkek, birbirleri karşısında gerçekte insandırlar ve eğer cinslerden biri cins olarak lekelenirse, o zaman kaybeden insanlığın kendisi olur,” (Michel-Oakley 1998: 23).

Kadın gölgesinin “*gri bir leke*” olarak nitelenmesi gerçekliğin ötesinde güçlü metaforik anlamlar barındırır. *Gri*; durgunluğu, kabullenışı ve bir anlamda başkalarının çizdiği yolda yürümek gibi nötr çağrışımlarla açıklanabilir burada. *Duvar*, metin boyunca kadınla neredeyse aynı yerde var olmuş ve olmayan kadını varlığıyla simgelemiştir. Anlatıda 35 defa kullanılan sözcük, yine burada sakinliği, canlılığın ve dirimin olmadığını ve sabitliği çağrıştırmaktadır. Kadının sokakta görünmesi doğru olmadığından ve hızlı hızlı yürümelerinden “*leke*” olarak görüldüğü anlatılmıştır. Mungan’ın “*gölgesi geniş ve gri bir leke olarak duvara karışan bir kadın*” söz birlikteliği, “*gölge, gri, leke, duvar*” gibi güçlü sözcüklerle kadının metinde anlatılan durumunu özetler niteliktedir.

Paragrafta Akhbar’ın ablasını yürüyüşünden tanımaya çalışmasından sonuç alamayınca eniştesini tanımaya çalışması da yine bilinçli bir tercihtir. Burada Mungan, kadının görünmediğiyle okurunu tekrar yüzleştirmekte ve kadının, yanındaki erkeklerle var olduğu gerçeğini anımsatmaktadır.

Mungan’ın: “*Evli çiftler, dünyanın neresinde olursa olsun, hep yavaş adımlar ve düşmüş omuzlarla ağırdan alarak dönerlerdi kendi evlerine. Çünkü, onları neyin beklediğini bilirlerdi.*” ifadesi de kadın ve erkeğin birlikte kurdukları düzenin bir

“bütün” olması dolayısıyla belki, bir yerden sonra “alışkanlığa” dönüştüğünü anlatmakta ve evli çiftler üzerinden “durgunluk ve hareketsizlik” tekrar belirtilmektedir.

Burak Aksak: “Evlilikte önemli olan tek şey; evlenmektir. Zamanla *sen biraz onlaşırsın, o biraz senleşir*. Artık iyice aynılaşıp da sıkılmaya başladığınızda biri daha gelir arınıza. Onu da kendinize benzetirsiniz. Büyüdükçe sizin gibi olur ve yeteri kadar büyüdüğü zaman o da bir başkasıyla aynılaşımaya başlar. *Aynılık bulaşıcıdır*. Aynı zamanda *tehlikelidir* de. Çünkü *farklı olanı dışlamaya başlarsın*. Ondan korkarsın. Korktuğun için itellersin, ötelersin, dışarıda bırakırsın. Kurmuş olduğun düzeni bozacağını düşünürsün. O farklı olan da bir an evvel aynılaşmalı ve duvarlarında “*dışarıda dolaşmak tehlikeli ve yasaktır*” yazılarının asılı olduğu “toplum” denilen oyun bahçesine girmelidir” (<http://www.tumblr.com/tagged/leyla-ile-mecnun?before=1340189785>, 27 Haziran 2012) Toplumun “farklı” olanı aynılaştırma düzeni, kadın ve erkeğin sindirilmesi ile böylece ailede başlamakta ve döngü her yeni doğan bireyle kendini tekrar etmektedir. Nitekim Mungan da *Dumrul ile Azrail*'de (2012) “*anılaşma*”yı şu şekilde dile getirmektedir: “Dumrul, anasının ‘Hayır’ıyla, babasının ‘Hayır’ı arasındaki farka rağmen, yıllarla kazanılmış derin bir ortaklık olduğunu görüyor. *Kayıtsızlaşmanın olağanlığı*. Taşın hacmi sertleşirken yılların harcı görülüyor. *Bu taşlarla hangi köprü yapılır? Bu köprüden hangi geleceğe uzanılır?*” (s.60).

“*Tam onlara yetişecekmiş gibi olduğunda, adamla kadın sokağın başına varıp tam aksi yöne saptılar. Saptıktan hemen sonra adam dönüp arkalarındaki ayak sesinin peşlerinden gelip gelmediğini anlamak istercesine ardına baktı. Akhbar'la göz göze geldiler. Başına büyük gelen tütün rengi tarazlanmış sarığı ve kırçillaşmış gür sakalı yüzünü ne kadar saklarsa saklasın, bu adam eniştesi değildi. Hem ablasının evinin bulunduğu sokağa da sol taraftan gidiliyordu. Boşuna heyecanlanmış ve ümit etmiş olduğunu düşündü Akhbar. Hiçbir zaman ona yardım etmemiş olan hayat, şimdi niye yardımcı olsundu ki? Sola saptı. Akhbar'ınkilerle onların ayak sesleri birbirine ters yönde uzaklaşıp yankılandı. Ablasının evini bulduğunda, hava iyiden iyiye kararmaya başlamıştı.*” (s.24).

Akhbar'ın ablasını bulma gayreti, tüm bir kadınlığı bulma çabası olarak yorumlanabilir. Zira Akhbar, ablasının yüzüyle kaybolan kadınlara ulaşacaktır.

Umutsuz bir koşuşturmanın ardından anımsayamadığı ve kaybolan geçmişiyile başbaşa kalan Akhbar, talihin kendisine hiçbir zaman yardım etmediğinden yakınmaktadır. Ablasına ulaşamayan Akhbar'ın, paragraf sonunda ablasının evini bulunduğu belirtilmekte ve hemen ardından *“hava iyiden iyiye kararmaya başlamıştı”* denmektedir. Mungan'ın türlü kelime oyunları ile her bir cümlede okuruna yol gösterdiği ve anlatının her köşesine kahramanının hikayesine dair ipuçları bıraktığı söylenebilir. Yine burada da *bulmak* ve *kararmak* sözcüklerinin peşpeşe kullanılması bizi nötr ve gelişmeyen bir Akhbar hayatına götürmektedir.

“Sabah akşam her köşe başını sinsice kollayan kolluk görevlileri ellerinde uzun, kaim sopalarla ikili, üçlü gruplar halinde geziyor, en sert yöntemlerle asayışı sağlamaya çalışıyorlardı. Sesi fazla yüksek çıkan bir kadın, namaz vaktinde sokakta olan bir erkek, hakkında şikâyet bulunan bir satıcı, herhangi bir uygunsuz harekette bulunduğunu düşündükleri sokaktan geçen rastgele biri, kim olduğuna bakılmaksızın bu uzun sopalardan nasibini alıyordu.”(s.43).

J.Stuart Mill: *“Doğal olmayanın yalnızca alışılmış olmayan anlamına geldiği, alışılmış olan her şeyin de doğal görüldüğü bir gerçektir. Kadınların erkeklere bağımlı olması evrensel bir gelenek olunca da, bu gelenekten herhangi bir uzaklaşmanın doğaya aykırı gibi gözükmekten daha doğal bir şey olamaz,”* (Michel-Oakley 1998: 40) demektedir.

Kendi varlığından soyutlanmak gibi bir cezayla baş başa bırakılan kadın, sesinin yüksek çıkmasıyla cezalandırılmaktadır. Aslında Mungan'ın burada, kadını tüm paragrafın ortasına alarak neredeyse hiçbir hak konusunda eşitlik tanınmayan kadının, tıpkı erkekler gibi sokak ortasında dövülmesi konusunda eşit olduğu imgesini de yarattığı söylenebilir.

*“Uzak akraba evlerinden de eli boş döndü. Aldığı cevaplar birbirinin aynıydı. Sokak arasındaki kahvelerin birinde soluklanmak istedi. Alçak bir hasır iskemleye oturmuş, arkasını solmuş, eprimiş kilim kaplı bir duvara yaslanmıştı. Kahvenin çıplak duvarlarında eskiden suretlerin, levhaların, dini tabloların, camaltı resimlerin asılı durduğu çerçevelerin yeri belli oluyordu. Yoklukları, boyası yenilenmemiş duvarlarda zamanın lekesi gibi duruyor, hayatlarından sökülüp alınan bütün resimleri birden hatırlatıyordu. Bazı şeylerin yoklukları, varlıklarını daha çok hatırlatır. Tıpkı şehrin sokaklarındaki **kadın**ların yokluğu gibi. Yeni rejim suret yaşağını daha katı kurallarla genişletiyor, yüzü peçeli peygamber suretlerine bile tahammül gösteremiyordu. Üzerlerinde minyatürlerden alınmış insan figürleri bulunan kalem kutuları bile yasaklanmıştı. Tek gösterenin yaradan olduğu düşüncesiyle, insanların gösterdiklerini görmek istemiyorlardı.”(s.49).*

Paragrafta geçen “zamanın lekesi” sözü Mungan’ın anlatı içerisindeki en kapsamlı imgelemlerinden biridir. Mungan, “yoklukları, boyası yenilenmemiş duvarlarda zamanın lekesi gibi duruyor, hayatlarından sökülüp alınan bütün resimleri birden hatırlatıyordu” söz dizisi; *eskilik, toz, leke* gibi çağrışımı yüksek sözcüklerle tamamlanmış ve güçlü bir imge oluşturmuştur.

Kadınların kendilerini sokaktan silinmesi gereken lekeler olarak görmesi ve izlerini silmeye çalışmaları, tıpkı “zamanın lekesi” gibi, daima yanlış bir zamanda oldukları algısı uyandırmakta; Akhbar’ın annesinin ve kız kardeşinin yokluğu da tıpkı o yerinde asılı olmayan resimlerin tüm resimleri anımsattığı gibi tüm bir “kadın varlığı”nın yokluğunu anımsatmaktadır.

Yokluk, varlığı daha fazla anımsatır. Çünkü varlık, yokluğun olduğu aynada tecelli eder. Sokakta ve hayatın her yanında olmayan kadınlar da bu şekilde olmadıkları yerlerde daha fazla var olmakta, varlıklarını daha görünür kılmaktadırlar.

Mevlana: “*demıştik ki her sanat sahibi, sanatını meydana getirmek için yokluk arar / mimar yapılmamış bir yer, yıkılmış tavanlar, çökmüş bir yurt arar...*” demektedir. Mungan da Akhbar’ı, tüm yokluklarla birlikte asıl varlığa ulaşabilmesi için ölüm kadar keskin bir yoklukla tanıştıracak ve böylece Akhbar varlığının asıl ışığına yokluk kapısından girdiği yerde ulaşacaktır.

“*Kadınlar hiç bu denli görünmez olmamışlardı. Sokaklarda, çarşılarda kadınlara hemen hemen hiç rastlanmıyordu artık. Şehir hayatından kadınlar tamamen çekilmiş gibiydi. Yanında erkek olmadan hiçbir kadın sokağa çıkamıyor, tek başına dolaşamıyordu. Eskiden, örtünen kadınlara uzun, geniş şallar, eşarplar ya da çador yeterken, şimdi yalnızca ipliksi parmaklıklarla gözleri kafeslenmiş olarak kumaştan bir çadıra döndürülmüşlerdi.*”(s.49-50).

İnsanları anonimleşmiş ve herkesleşmiş bir coğrafyada, görünenlerin birbirinin aynı olması kaçınılmazdır. Mungan, kadınların sokaktan ve şehir hayatından silinmesini anlatırken, bir “*gölge hayat*” süren kadınların, erkeklerin sarsılmaz bir şekilde varlıkları kabul gören bedenlerine yaslanarak var olabildikleri, bir *gölge* olarak bile tek başına olmanın pek olumlu karşılanmayacağını belirtmektedir.

İkinci bölümde Mungan, kadınların örtünmelerine değinerek: “*eskiden, örtünen kadınlara uzun, geniş şallar, eşarplar ya da çador yeterken, şimdi yalnızca ipliksi parmaklıklarla gözleri kafeslenmiş olarak kumaştan bir çadıra döndürülmüşlerdi*” diyerek, aslında kadının şehir hayatında olsa dahi görülmesinin mümkün olmadığına vurgu yapmaktadır. Duvarlar arasına sıkıştırılan yaşamlarıyla kadınlar, nefeslerine değen parmaklıklarla ikinci bir hapse bırakılmış ve cansız birer çadıra dönüştürülmüşlerdir. Böylece Mungan “*kadınlar hiç bu denli görünmez olmamışlardı*” sözünü kahramanına söyleterek, iki kez üst üste giyilen bu *görünmezlik örtüsüyle* kadınların görünmesinin her zamankinden daha zor olduğunu belirtmektedir.

“*Gövdelerinin hiçbir kıvrımı, karanlık bir in gibi içinde barındıkları o kumaş tepelerini aşıp insana, onların kadın olduklarına dair bir şey söylemiyordu. Kımıldayan, hareket eden, yürüyen kumaştan çadırlar yalnızca... Tek varlıkları yürürken çıkarttıkları kumaşların hisiltisi... Gövdelerini bunlar fısıldıyor.*”(s.50).

Metaforlar, hayatın soyut alanına dokunmamızı ve varlığımızın asıl noktalarını görebilmemizi sağlayan önemli ipuçlarıdır. Hayatın her alanını kaplayan imgelem denizi, metinlerde kahramanlar, mekanlar ve tasvirlerle iletilir, okurunu yeni ve farklı bir akıntının içine çeker. Yukarıdaki paragrafta da *gövde, karanlık in, kumaş tepeleri, çadır* sözcükleri “kadın”ın yaşamını anlamada güçlü sözcükler olarak kullanılmışlardır.

Kadının yokluğunun anlatıldığı yoğun paragraflardan biri olan bu paragrafta: “*tek varlıkları yürürken çıkarttıkları kumaşların hışıltısı*” denilerek, kadının kendi bedeninden ve sesinden-sözünden mahrum bir hayatı ayakta tuttuğu, varlığının tam bir yokluk içerisinde olduğu açık bir biçimde anlatılmaktadır.

Baran Çağan’ın “*Death Metal*” şiirindeki kadın imgesi “*metinalı hatırla, rahimsiz bir kız seni /.../ hatırla, memesiz bir kız seni /.../ kalçasız ve karınsız bir kız seni*” diye ilerleyen “*rahimsiz, memesiz, kalçasız ve karınsız bir kız*” şeklinde”dir (<http://www.karsiliksiziyilik.com/?p=321>, 14 Haziran 2012). Buradaki kadın imgesiyle Mungan’ın “*iklimin felsefesi*”ni giyinen kadınlarının aynı hayatı yaşadıkları ve aynı sancuları çektikleri açıktır. Tüm bunlara “*dilsiz*” imgesini de ekleyen Mungan, bedenen sessizliği giyinen kadının, ruhen de bir dilsizlik içerisinde olduğunu belirtmekte ve “*kımıldayan, hareket eden, yürüyen kumaştan çadırlar yalnızca, tek varlıkları yürürken çıkarttıkları kumaşların hışıltısı, gövdelerini bunlar fısıldıyor*” diyerek kadının içinde bulunduğu “*yoksunluk*” durumunu en yoğun haline ulaştırmaktadır.

“*Sokaktaki tek tük kadınlar kendilerini sokaklardan hemen silinmesi gereken lekeler gibi hissediyor olmalı ki, geçtikleri yerlerde çabuk adımlarla hızlı hızlı yürüyor, havanın boşluğuna kendilerinden bir iz bırakmamaya çalışıyor, varlıkları bir görüntüye, görüntüleri bir ağırlığa dönüşsün istemiyorlardı. Bu yüzden onların telaşlarında yalnızca gündüzün sıcağından kaçmak değil, aynı zamanda bir an önce gözden kaybolmak gayreti seziliyordu. Yerden kalkmış bir toz bulutunun bile yoğunlaşmış havadan ötürü toprağa geç döndüğü bu iklimde, bir an önce geçip gitmek istiyorlardı. Görülmek için, daha çok görülmek için yüzyıllardır süslenip durmuş olan kadınlar, şimdi ve burada görülmemek için varlıklarını havanın boşluğundan bile silmeye çalışıyorlardı.*”(s.51).

Metin içerisinde 5 defa kullanılan “leke” sözcüğü, güçlü imgelerle sarılı paragraflarda kullanıldığı için, anlatının önemli metaforlarından biri konumundadır. Kadının hayat içerisinde varlık göstermemeye çabalaması, bir anlamda *yaşama değen ölümün kabul görmemesi* gibidir. Ölgün bir hayatı olan kadın, yaşayanlara değmemek için hızlı yürümekte, kendini bir leke olarak görmekte, gözden kaybolmak istemektedir...

Kadının hayattan silinmek gayreti toplumun dayattığı baskılarla şekillenmekte ve kadın, bir toz bulutunun ağırlığı kadar bile iz bırakmamaktadır. Bu durumu: “*yerden kalkmış bir toz bulutunun bile yoğunlaşmış havadan ötürü toprağa geç döndüğü bu iklimde, bir an önce geçip gitmek istiyorlardı*” cümlesiyle ifade eden Mungan, kadın yaşamıyla “toz” imgesi arasında bir anlam ilgisi kurmaktadır. Toz; toprak gibi değildir, dağılmıştır, zerreler halindedir, doğurganlıktan ve üretkenlikten uzaktır. Bu niteliklerle kadının “yokluk” imgesi birebir örtüşmektedir. Metaforik anlamı ayrıca incelenen *toz imgesi*, varlığın en “ham” hali olarak algılanabilir burada da. “*Yaşamaktan korkan, henüz doğmamış sayılır*” (Galeano 2003: 60) sözündeki gibi, kadınların da aslında kendi varlıklarının o “ilk an”ında kaldıkları ve hala “çamur” a dönmemiş birer zerrecikten ibaret oldukları imgesi anlaşılabilir.

“*Çocukluktan itibaren, güzelliğin kadının hazinesi olduğu öğretilince zihin bedene göre biçimlenir ve altın işlemeli kafesinin içinde dolanarak yalnızca hapishanesini sever*” (Michel-Oakley 1998: 37).

Michel ve Oakley’in cümlelerinde olduğu gibi Mungan da: “*Görölmek için, daha çok görölmek için yüzyıllardır süslenip durmuş olan kadınlar, şimdi ve burada görölmek için varlıklarını havanın boşluğundan bile silmeye çalışıyorlardı,*” cümlelerini kurmakta, bu cümlelerle; kadının yalnızca beden değil, hayata ışık tutan ve manen güzelleştiren, bir anlamda hayatın süsü olan kadının, *hayatı güzelleştirici etkisinden de mahrum bırakıldığını ve nihayet hayatın kadından mahrum kaldığını* anlatmaktadır.

*“Serinlikle birlikte sokaklarda sayıları artan **kadınlara** bakarak onlardan birinin annesi, diğerinin kız kardeşi olabileceğini umarak, gelip geçenleri fazladan bir dikkatle, alıcı gözle incelemeye, annesine, kız kardeşine ilişkin ayrıntıları anımsamaya, ipucu yerine geçebilecek devinim ve davranışları, burkaların kumaş kıvrımlarının dışarıya taşmasına izin verdiği ölçüde bu **kadınlarda** tanımaya, bulmaya, yakalamaya çalışıyor.”(s.54).*

Kadının kaybolduğu bir coğrafyada kaybolan kadınlarını arayan Akhbar, tüm bu “aynılık”ın içerisinde, karanlık bir fenerle yürümekte ve ışığın gizlendiği örtüyü aralamaya çalışmaktadır.

Aynı giyim ve aynı ritimle sokaklarda var olan kadınların türlü ayrıntılarından annesini ve kız kardeşini tanımaya, bulmaya çabalamaktadır. Fakat kadının “kadın” olarak yitirildiği coğrafyada Akhbar’ın kayıp kadınlarına ulaşması imkansızdır.

*“Sokaklardaki **kadınları** yanlarındaki erkeklerle işaretlemişler. Kocasını, babasını, kardeşi olan erkeklerle. Akhbar’ın gözleri, o **kadınlara** yanında erkek kardeşinin yüzüne benzeyen bir yüz arıyor umutla. Kardeşinin yüzü diğerlerinin kaybolan, görünmeyen yüzlerinin işareti olacak.”(s.55).*

Kendisine varlık alanı tanınmayan bir yerde kadın, erkeğe yaslanmakta ve varlığı erkeğin varlığıyla görünür kılınmaktadır. Akhbar da annesini ve kız kardeşini kendi suretleriyle, bedenleriyle, ses ve sözleriyle bulmanın mümkün olmadığını ayırdına vardığı an, gözlerini “daha çok var olan” erkeklere çevirmektedir.

Erkek kardeşinin yüzünü arayan Akhbar’ın bu düşüncesini Mungan, “kardeşinin yüzü diğerlerinin kaybolan, görünmeyen yüzlerinin işareti olacak.” diye dile getirerek bir anlamda kaybolan tüm kadınların erkeklerin yüzlerinde ölüsünü gizlediği ve onların hayatlarıyla ölüp onların hayatlarıyla dirilebilecekleri çağrışımı yapmaktadır denilebilir.

*“Sokaklar boyu kumaşlar altında kaybolan **kadın** gövdelerinin yanında aradığı işaret erkek, çoktan toprak altında kaybolmuştu.*

Belki de bütün işaretler kaybolmuştu.”(s.56).

Olmayan kadınları erkek yüzüyle bulmaya uğraşan Akhbar için erkek kardeşinin öldüğünü öğrenmek, “*kadın*”a ulaşma ümidini de yitirmesine sebep olmaktadır. Akhbar, annesini ve kız kardeşini bulabilmek için erkek kardeşinin yüzünü bir yol olarak kullanırken, tıpkı “*toz*” olan kadınlar gibi, ona bayraktarlık edecek olan erkek kardeşinin de çoktan toprak olduğunu öğrenmektedir.

Akhbar’ın hayatını tamamlamak adına girdiği “*kaybolan diğer yarısına ulaşma çabası*”, erkek kardeşini yitirmesiyle bitmekte ve Mungan bunu, “*belki de bütün işaretler kaybolmuştu*” cümlesiyle dile getirmektedir. Kahramanın geçmişine uzanmasını sağlayacak en sağlam köprülerin bir bir yıkılması, onun için bütün yol işaretlerinin de yok olması anlamına gelmektedir.

*“Kardeşinin şehit olduğu bilgisini veren genç adam, Akhbar’ın annesiyle, kız kardeşine ne olduğunu, onların şimdi nerede olduklarını bilmiyordu. Kız kardeşi şimdiye mutlaka evlenmiş olmalıydı zaten. Başlarında erkek olmadığına göre iki **kadının** bir başlarına yaşaması olanaksızdı. Bu durumda annesinin bile evlenmiş olma olasılığı vardı. -Bunu söylerken dudaklarını kemirmek gereği duydu genç adam.- Ablası ve eniştesi hakkındaysa hiçbir bilgisi yoktu. Onları tanımıyordu bile. Belli ki, kardeşini, ‘İslamın Askerleri’ne katıldıktan sonra tanımış olan biriydi.” (s.57).*

Kadının bir başına olmasının türlü olumsuzluklara sebep olabileceği metnin bir çok yerinde geçmekte, burada da bir kadının yalnız bir hayat sürmesinin olanaksızlığı anlatılmaktadır. Annesine ve kız kardeşine ulaşmak için sokaklarda erkek kardeşinin yüzünü arayan Akhbar, şehit düştüğünü öğrendiği genç bir adamdan annesi ve kız kardeşi hakkında bilgi edinmeye çalışmaktadır.

Genç adamın Akhbar'ın annesini ve kız kardeşini tanımadığı halde onların hayatlarında hüküm vermesi de bilinçlidir. Mungan burada da yine kadının birörnekleştirildiğini ve sindirildiğini anlatır, zira genç adam cümlelerinde “*tüm bir kadınlık*” üzerinden konuşmaktadır. “*Başlarında erkek olmadığına göre iki kadının bir başlarına yaşaması olanaksızdı.*” tümcesiyle yine varlığın erkeğe dayandırıldığı görülmekte ve kadın varlığı ötekileştirilmektedir.

“*Sokaklarda avarelik ederken sürekli olarak kadınların dikkatini çekmeye çalışıyor, içlerinden biri bakar da tanır diye kendini onlara göstermeye, burkaların dar penceresinin, ayrıntıları dikkatten kolay kaçırabilecek görüş alanına girmeye çabalıyordu. Bu yüzden az kalsın birkaç kere başı belaya giriyordu.*”(s.59-60).

Ailesindeki kadınlara ulaşmanın zorluğunu ve bir anlamda imkansızlığını sezen Akhbar, bu arama uğraşını “*kaybolan kendi varlığının bulunması*” durumuna çevirmek istemektedir. Kadınların sokaklarda *hızlı hızlı yürüdükleri* ve bir *toz bulutu* kadar bile görünür olmadıkları bilgisiyle Mungan; böylesi bir durumda kadınları görmenin yanında, *onlara görünmenin* de olanaksızlığını dile getirmiştir.

“*Bakınız kadınlardaki tabiatüstü kuvvete ki; ölmüşleri canlandıracak iktidara sahip bulunuyorlar. Şaşmayın, gerçeği söylüyorum. Ölmeye mahkum milletleri canlandıran insanlık aşığı kadınlardır,*” (Hamit 2001: 50). Ben'inin sahip olduğu geçmiş bilgisine kayıp kadınlarıyla ulaşacağını düşünen Akhbar, “*ölmeye mahkum*” varlığını diriltmenin tek yolunun bu olduğu gerçeğiyle karşı karşıya kalmıştır. Hayatın dirimi olan kadının yokluğunda tüm sokakların “*ölü ruhlar*”a çıktığı ve böyle bir durumda, “*görme*”nin “*duvarlara çarpa çarpa yürümek*”le aynı anlama geldiği söylenebilir.

Yukarıda da belirtildiği gibi paragrafta; “*kadın*”ın görünmediği, bulunmadığı, kaybolduğu bir iklimde, onları görmenin ve onlara görünmenin zor olduğu anlatılmıştır. Mungan'ın Akhbar için kullandığı: “*burkaların dar penceresinin, ayrıntıları dikkatten kolay kaçırabilecek görüş alanına girmeye çabalıyordu*” cümlesi de yine çevrelerine değmeden ilerleyen kadınların “*yaşam alanları*”na girmenin güç olduğu, onlarla göz göze gelmenin imkansızlığı anlatılmıştır. Burkaların içindeki kadınların, varlıklarının

belki de görünen tek parçası olan gözlerinin de, “göz purdahu” (Goodwin, 1997: 109) denilen ve herhangi bir kimseyle göz göze gelmemesi olarak açıklanan *görünmez bir örtüyle örtüldüğü* söylenebilir. Onların dikkatlerini çekerek eğilmiş başlarını kaldırmak çabasındaki Akhbar da bunun tehlikeli bir arayış olduğunun farkındadır.

“Sevgilisi de annesi, ablası, kız kardeşi gibi buradaydı, burada kaldı. Geldiğinden beri her burkanın altında izini aradığı **kadın** gövdelerinden biri oydu; bunu kendisine yüksek sesle söylemese de oydu. Onu, o kumaş yığınının altında bile tanıyacağından neredeyse emindi. İnce, uzun bedeni, içine hapsedildiği o solgun çadırı kendi rüzgârıyla dalgalandırır, ışığını mutlaka dışarı vururdu. Sevgilisinin, gizlenmekten çok süslenmek için omuzuna doladığı kadifeden güllerle kabartılmış mor şalı geliyor gözlerinin önüne. Şalının iki ucunu göğsünde kavuşturan ellerinin cevizli, karanfilli kınası geliyor gözlerinin önüne.”(s.63-64).

Kadının toplum yaşamındaki yerini sorgulayan Mungan, okurunu; “görünmez”in varlığını hissetmek noktasında somut gerçekliklerle buluşturmakta ve anlatı boyunca “sosyal hayattan uzaklaştırılan bireyin kendi öz yaşamında ne kadar var olduğu” sorusuna cevap bulmaya çağırmaktadır.

Çador, kadını anlatan fakat kadın kahramanın olmadığı bir anlatıdır. Mungan; Akhbar’ın sevgilisi, büyücü kadın ve yardımcısı gibi anlatı kadınlarını tasvir ederken genel ifadeler ve kısa betimlemeler kullanmıştır. Mungan’ın bu tavrı; tıpkı Akhbar’ın kadın suretini unutarak burkaya sarılmasında olduğu gibi, okurunu “isimsiz ve özelliiksiz kadın kahramanlar”la kadın suretini unutturarak burkaya bırakırken, suretin ardındaki asıl sureti görmesini sağlayarak, okurunun aydınlanmayı tamamlamasını istemek olarak yorumlanabilir. Nitekim burada da Mungan, anne ve kız kardeşten sonra Akhbar’ın aradığı üçüncü kadın olan *sevgilisini*, bilinen ifadelerle anlatmış ve anlatıda *kadını görmüş olmakla* ilgili okurun kafasında herhangi bir imge uyandırmamak konusundaki titizliğini sürdürmüştür.

“Bütün dünya bir sahneden ibaret, diye düşündüm; ve bu sahnede, ezberlediği rolü oynamayan pek az insan var; onlara verilen rolü oynayanlar da talihin darbelerine, açık hedef tahtalarına, ya da daha doğrusu, kendileri çamur ve toz deryası içinde kımıldamadan bırakıldıkları halde başkalarına yol gösteren işaret direklerine

benzerler” (Michel-Oakley 1998: 139). Akhbar için kadın, *kendi hayat sahnesine giden yolun işareti* konumundadır. Bu işaretlerden birisi de sevgilisidir. Sevgilisine dair birkaç imgeyi anımsayan Akhbar, onlarca benzer ve ayırt edilemeyen işaretin bulunduğu bu “*belirsizlik kavşağı*”nda yönünü seçemeyen bir *yolcu* olarak, hatırlayamadığı ve unutmaya başladığı rolünü *yeniden yazmaya* doğru ilerlemektedir.

“*Hülyalara kapılmadan düşünüldüğünde, Akhbar’ın sevgilisi şimdiye çoktan biriyle evlenmiş olmalıydı. Olması gereken buydu. Ona ümit vermekte hiçbir zaman kararlı ve ısrarlı olmamıştı Akhbar. Zaten bu konuda gönüllü olan daha çok sevgilisiydi ve neredeyse bu aşkın duygularını ve hikâyesini ikisi adına o yazıyordu. Bu, Akhbar’dan çok, onun hikâyesiydi. Belki de kadınların çoğu böyleydi. Aşkı hikâye yapan onlardı. Daha sık haberleştikleri ilk zamanlar birbirlerine gönderdikleri uzun mektuplardaki ateşin ömrü, haberleşmenin kesintiye uğradığı son yıllardaki sessizliğe yetmemiş olabilirdi. Çocukluktan yeni çıkmış ergen kalbi, belki de çoktan bir başkası için atmaya başlamıştı bile. Başlarda, daha çok onun hikâyesi olan bu yarım kalan aşk, şimdi tamamıyla Akhbar’a kalmış olabilirdi. Hem dinlediği kadarıyla ülkede kadınların iyice kilit altına alındığı bakılırsa, kendi ne kadar direnmiş olsa da ailesi onu zorla evlendirmiş olabilirdi, şimdiye çoktan çoluk-çocuğa karışmış olmalıydı. Onu anımsamanın bir yararı yoktu artık. Gene de ayakları onu eski sevgilisinin mahallesine, evine, kapısının eşiğine götürmekte gecikmedi. Kaybedecek bir şeyi kalmadığını hissediyordu. Geçmişten bir parça daha kopup gitse ne olurdu ki? Azalacağı kadar azalmıştı. Geçmiş boşaldığında ömür eksilmiyor. Nicedir ömrü hayatından bağımsızlaşmıştı sanki. Bir bağ, yalnızca bir bağdı aradığı.*” (s.65-66).

Mungan, paragrafta kadın ve aşk konusuna değinmiş ve “*kadınların iyice kilit altına alındığı*” bilgisiyle iki insan arasındaki aşkın hikayesinin daha çok kadınlar tarafından yazıldığını belirtmiştir. Kapalı kapılar ardındaki hayatlarıyla kadınlar, yaşam hikayelerini bir hayal içinde yaşamak zorunda kalıyor, böylece “*aşkı hikâye yapan onlar*” oluyordu. Mungan’ın bu aşk tanımı, modern zamanın çıplak gerçekliklerinin karşısında; büyüsunü hiç kaybetmeyecek bir “*örtü*” ile sırrını daima koruyan kadına işaret etmekte ve bir anlamda mistik bir “*sevgili-aşk-âşık*” üçlemesi yaratmaktadır.

“Kadın her yerde aranır. Gerek insan topluluğunun ve gerek ailenin kadına pek büyük ihtiyacı vardır. Denebilir ki kadınsız hayat mümkün değildir. Kadının önemi yalnız annelikte değildir. Her hususta ihtiyacımızı gidermek için kadının merhametli, müşfik, tarafsız ve gayretli ellerine muhtacız. O eller ki aramızda mevcudiyetini hissettirmez, yokluğa mahkum kalır. İnsanlık da o zaman sürekli bir cahilce hamle ile yıkılışa gidiyor demektir,” (Hamit 2001: 49).

Annesini ve kız kardeşini ararken, bulmaya çabaladığı kadın yüzlerinden birinin de sevgilisi olduğunun ayırdına varır Akhbar. Kadının türlü “yoksunluklar”la yaşamını bir “hikaye” haline getirmesi karşısında Mungan; *“başlarda, daha çok onun hikâyesi olan bu yarım kalan aşk, şimdi tamamıyla Akhbar'a kalmış olabilirdi”* diyerek yoksunluk durumunu Akhbar’a bırakmakta ve hayatına değen kadınların *“merhametli, müşfik, tarafsız ve gayretli elleri”*nden mahrum kalmasıyla, bir anlamda kahramanının “yıkılış”ını hazırlamaktadır.

Akhbar, geçmişinden yavaş yavaş sıyrılmaktadır. Bireyin toplumsal bir varlık olduğu sürece ancak kendini ve *“kendilik bilgisi”*ni var edebileceği düşünüldüğünde, Akhbar’ın tüm tanıdıklarından ve dolayısıyla *“kendi hikayesini oluşturan bildik hikayeler”*den arınması, onu geçmişin koruyucu elbisesinin içinden de çıkarmıştır. Şu sözlerle dile getirir bu durumu Mungan: *“Kaybedecek bir şeyi kalmadığını hissediyordu. Geçmişten bir parça daha kopup gitse ne olurdu ki? Azalacağı kadar azalmıştı. Geçmiş boşaldığında ömür eksilmiyor.”* Hızın ve temassızlığın hakim olduğu iklimde Akhbar, zamansal ve mekânsal olarak sürüklendikçe anılarını silkelemekte ve yavaş yavaş *“var olmanın dayanılmaz hafifliği”*nden *“var olamamanın dayanılmaz ağırlığı”*na doğru ilerlemektedir.

“Eskiden kadınlarla erkeklerin birlikte bindikleri, her zaman büyük homurtularla çalısan burunlu otobüslerin yerini, şimdi daha modern, yeni model otobüsler almakla birlikte, kadınlarla erkeklerin bindiği otobüsler birbirlerinden ayrılmıştı,”(s.66).

Mungan eserinde belli bir yer ve zaman vermemekle birlikte, hikayenin geçtiği ülkenin İslam Devrimi'ni yaşadığını belirtmektedir. Akhbar'ın savaş öncesi düzenle savaş sonrası düzen arasındaki farkı anlattığı paragrafta, kadın ve erkeklerin araçlarının ayrıldığı bilgisi verilmektedir.

Goodwin, *Onurun Bedeli* (1997) adlı kitabında Afganistan ziyaretinde *çador* giydiğini belirterek şu cümleleri kurar: “*Müslüman kültürü kadının cinselliğini sürekli göz ardı etmeye çalışır; oysa ben kadınlığımı, hiçbir yerde İslam ülkelerinde olduğu kadar duyumsamamıştım,*” (s.109). Goodwin'e göre kadının “*kadın olduğu için*” ayrılması, ona kadın olduğunu daha fazla anımsatmakta ve böylece kadınlığından vazgeçmesi ya da onu izole etmesi daha da zorlaşmaktadır.

Paragrafta ve Goodwin'in cümlelerinde, Doğu toplumunun ve Batı toplumunun kadına bakışını da yakalamak mümkündür. Batı toplumu, kadın ve erkek cinsiyeti karşısındaki tavrın nötr olmasını savunmaktadır. Batı toplumunun kadına karşı bu rasyonel bakışı onu salt bir “*insan*” olarak görmekte ve bu da kadının cinsiyetini “*cinsiyet*” bağlamında “*ötekileştirmektedir*”. Bu rasyonel bakış eril bir bakış açısıdır ve Doğu anlayışına göre aslında asıl “*kayıp kadın*”ın böyle bir durumda ortaya çıktığı söylenebilir. Doğu toplumu, annelik göreviyle daha çok, kadına bir “*kutsiyet*” atfetmekte ve onun “*kadınlığını*” yüceltmektedir. Bu bakış sezgisel ve dışıldır. Batı'nın rasyonel bakışına karşılık; kadına “*kadın olduğu için*” değer verilmekte ve bir bakıma “*sahip olunan en değerli varlık*” olarak görülmesinden ötürü “*örtü*” içinde, kimliğindeki “*giz*”i koruması istenilmektedir. Mungan, Doğu toplumunun “*kadın*” algısındaki bu kutsallığa gönderme yapmakta, bir anlamda Batı'nın bakışını anımsatarak; en başta “*insan*”a değer verilmediğinden ötürü cinsiyetin kaybolduğunu-cinsiyetten bahsedilemeyeceğini imlemektedir.

“*Gidecek başka bir yer kalmamıştı artık. Doğu büyüdüğü şehre geri dönmüş ve birkaç gün içinde kendini bekleyen hiçbir şeyin olmadığını görmüştü. Yenilgiyse bu, eksiksiz bir yenilgi olmalıydı. Bunu kabullenmekte güçlük çekmekle birlikte, henüz aklına gelmeyen ama onu bir yerlerde bekleyen çareler olduğunu düşünmek hoşuna gidiyordu. Bütün çekip gidenler gibi Akhbar da gücünü, döndüğünde kendini bekleyeceğine inandığı kişilerin varlığından almıştı. Onların varlığını görmeye şimdi her şeyden daha*”

çok ihtiyacı vardı. Bütün geçmişi, kadınların tıpkı burkaları altında görünmezliğe çekilmesi gibi, bir görünmezliğe çekilmişti. Hışırdayan kumaş tepelerinin altında sürdürülen görünmez bir hayatın varlığı gibi, kendi geçmişinin de üzeri örtülmüştü. Ailesine, sevdiklerine ne olduğunu bilmiyordu ve öğrenmek istiyordu” (s.67).

Varlık, var olduğunun ayırdına *sahip olduğu hikayeye* varır. İnsan varlığı, var olmak için bir hikayeye gereksinim duyar. İnsanın gerçekliği, görünen varlıklarla “*olmak*” durumuna erişebilirken, *anlamı* da gerçekliğin üzerine giydirilen *geçmiş örtüsüyle* kendini oluşturur. Varlığın kendi içindeki hikayesi kaybolunca; geçmişsiz ve şimdiniz, çıplak bir “*ben*” kalır. Hikayenin, varlığı terk etmesi; bir anlamda varlığın var olma masalının da sonu olmakta ve böylece varlık, yaşam amacını yitirmektedir.

Akhbar, geçmişinin tıpkı kadınların karanlık bir in içerisinde kayboluşu gibi kaybolduğunu belirtmiş ve *görünmez bir varlığa* dönüştüğünü anlatmıştır. Akhbar’ın hikayesi, kadınların yitirilmesiyle kaybolmuş ve kendini görünmez kılmıştır. Kadınlara ulaşırsa hikayesine de ulaşacak olan Akhbar; kadınları aramanın ve bulmanın, bir yerde kendi hikayesini aramak ve bulmak olduğunun ayırdına bu bölümde varmaktadır.

Bejan Matur’un ifadesiyle “*her kadın Allah’ın suretinde bir harf*”tir. Paragrafa göre Akhbar, kadınların türlü meşakkatlerle siyah mürekkebe batırarak ördükleri inlerine girebilirse, orada hikayesinin harf harf yazılı olduğunu görecektir ve “*kendini*” okuyacaktır. Kadının örtünün altında “*görünmez*” kılınmasıyla, varlığın öteki yarısının *kader kalem*ini elinde tuttuğu anlamı çıkarılabilir.

“*İste anne, ister kız kardeş, ister kız evlat, ister karısı olarak bir erkeği kadınsız hayal edemeyiz; böyle bir erkek hayatini kaybetmiş, normal olmayan bir erkek olacaktır,*” (Chamberlin, 2009: 150). Ailesindeki kadınları yitirdikten sonra Akhbar için: “*hışırdayan kumaş tepelerinin altında sürdürülen görünmez bir hayatın varlığı gibi, kendi geçmişinin de üzeri örtülmüştü*” denilerek, kadınların yokluğuyla hayatini de kaybettiği belirtilmekte ve “*gidecek bir yer kalmamıştı*” cümlesiyle varlığının artık “*hiçbir yer*”de olduğu bilgisi uyandırılmaktadır.

“Burkalarının içinde bu hiçliğin boşluğunu duyuyorlar mıydı, yüzlerini göremediği bütün o kadınlar? Onların burkalarının pencerelerinden gördükleri dünya nasıldı acaba? Bu pencereler kadar ölü mü görünüyordu her şey? Görünmeyenler nasıl görüyorlardı, kendilerine görülmeyi yasaklayan dünyayı?”(s.70).

Mungan, Akhbar’ın hayatı görme mevzuunu kadınların görüş alanlarına çevirmiştir. Akhbar, göremediği ve görünmeye çabaladığı kadınların birer “görünmez” olarak yaşamı nasıl gördüklerini merak etmekte ve “görünmeyenler nasıl görüyorlardı, kendilerine görülmeyi yasaklayan dünyayı?” diyerek burkaların dar pencerelerinden hayata bakmak istemektedir.

Mungan kadın hayatına dair ipuçlarını *hiçlik, boşluk, ölü* gibi çağrışımı yüksek sözcüklere yüklemiş ve bu paragrafta da güçlü bir anlatım oluşturmuştur. “...Evlerin pencereleri kafeslerle kapatılıyor... Çalışamıyorlar, yanlarında bir erkek akrabaları olmadan dışarı çıkmaları kesinlikle yasak... Evlerinde bile özgür değiller, kendi varlıklarını hissettirecek, belli edecek sesler çıkardıkları takdirde kesinlikle cezalandırılıyorlar. Duvarların arkasında yumuşak terliklerle dolaşıp itirazsız hizmet etmekle yükümlüler! (Githango’dan, 2001)” (Chamberlin, 2009: 17). Anlatı kadınının içinde bulunduğu dünya, görünmeyen ve sınırlarla çizili bir dünyadır. Burkalarının siyah gözlerinden yaşam ışığına uzanmaya çalışan kadınlar, olabildiğince kendi varlıklarından soyutlanarak hayatlarına devam etmek durumundalar.

“Burkalarının içinde bu hiçliğin boşluğunu duyuyorlar mıydı, yüzlerini göremediği bütün o kadınlar?” cümlesindeki “*hiçliğin boşluğu*” tamlaması, anlatı metninin güçlü imgelerindendir. Mungan, “*hiçlik*” ve “*boşluk*” gibi iki “*yokluk belirten*” sözcüğü aynı tamlama içerisinde kullanarak kadın hayatını bir anlamda “*yok*” görmekte ve bir sonraki cümlede belirttiği üzere tıpkı hayattaki edilgenliklerinde olduğu gibi “*ölü*” bir hayat sürdürdüklerinden, gördükleri hayatın da “*ölü*” olduğunu anlatmaktadır.

Mungan'ın paragraftaki son cümlesi, yine Akhbar'ın aydınlanmasına sirayet etmesi sebebiyle önemlidir. Burada Mungan, görülen insanlar kadına dair “hiçbir şey” görmezken, “hiçbir şey” olan onlar bu şekilde görüldükleri hayatı nasıl görüyorlardı, sorusunu sormakta ve okuru “hiçliğin” anlamı üzerine düşünmeye çağırmaktadır.

“Akhbar'ın bu her yerden, kendi gövdesinden bile sürgün oluşunu, kadınların herkesten çok anlayabileceğini düşünüyordu. Hissettiklerini bir kadınla konuşmak istiyor, bunun kendisine iyi geleceğini biliyordu. Bir kadınla konuşmayı özlemişti. Sıradan, nedensiz, önemsiz, herhangi bir konuda bile bir kadınla konuşmayı çok özlemişti.”(s.77).

Mungan, kadının bedenlen sokaklardan silinmesiyle Akhbar'ın kendi bedeninden sıyrılmasını “sürgün olmak” gibi kuvvetli bir metaforla dile getirmiştir. Kadın ve erkek olarak tek bir varlığın iki yarısı konumundaki iki cins, birbirlerinden ayrı konuldukları anda büyük bir “yitirme-yıkılma-yok olma” yaşanacaktır. Kadınların, kendi özneleri yokmuş gibi hayatta var olmaları; erkek öznesini de bir varlık tasarrufuna sokmakta ve böyle bir iklimde iki cinsiyet de her anlamda “yarım” kalmaktadırlar.

Butler, “inkar edilen bağımlılık” dediği psikanalitik fenomeni olumsuz olduğu anlaşılan terimlerle şu şekilde açıklar: “Özne bir bakıma dışlama ve farklılaşmayla, belki de sonra da özerkliğin etkisiyle üstü örtülüp gizlenen bir baskıyla kurulur. Bu anlamda özerklik, inkar edilen bir bağımlılığın mantıksal sonucudur; diğer bir deyişle özerk özne, ancak onu kıran kopuşun üstünü örttüğü sürece özerkliğini sürdürebilir. Toplumsal ilişkilerin birer biçimi olarak zaten karşımıza çıkan bu bağımlılık ve kopuş, öznenin oluşumundan önce gelenek bu oluşumu koşullandırır. Sonuçta söz konusu olan, konumuzu oluşturan ilişkilerden biri gibi, öznenin kendisini içinde bulduğu bir ilişki değildir. Özne, kendisini kurucu dışarıdan ayırt eden farklılaşma edimleriyle kurulur; öznenin dışarı ise, bütünüyle değilse bile geleneksel olarak kadınla özdeşleştirilen aşağılanmış bir alandır. Sonradan kültürel bir bağlama oturtulan özne, ontolojik açıdan el sürülmemiş bir düşünümSELLİĞE sahip değildir. Sanki bu kültürel bağlam, o özneye ait ifade edilmeyen üretim süreci olarak zaten orada durmaktadır; bu süreçse, hazır yapılmış bir özneyi dışarıdaki bir kültürel ilişkiler ağına yerleştiren çerçeve tarafından gizlenmektedir” (Banhabib vd. 2008: 22).

Toplumsal birer özne olarak kadın ve erkek, içinde buldukları kültürel çerçeve tarafından çizilen sınırlar içine hapsedilmekte ve varlıklarının asıl özelliklerinden mahrum bir hayata oturtulmaktadır. Mungan'ın “*sürgün edilmek*” fiiliyle, toplum tarafından zorunlu görülen “*görünmezliğe*” gönderme yapılmakta ve yine öznenin asla kendisi olamadan -olamayacağı için- *çarpıp duracağı görünmez çerçevenin altı çizilmektedir* denilebilir. Paragrafin son bölümünde de Akhbar'ın “*sıradan, nedensiz, önemsiz, herhangi bir konuda bile bir kadınla konuşmayı çok özlemiş*” olduğu anlatılmakta ve bu da yine bir kadınla konuşmanın yasak olduğu iklimde kahramanın “*diğer yarısına olan özlem*”ini dile getirmektedir.

“*Yurtdışındayken tanıştığı bir kadının, o zamanlar kendisi için fazla bir şey ifade etmeyen sözlerini hatırlıyor birden. Kadın siyasi sürgündü ve Akhbar, kadının fazladan öfkesini buna yormuştu. ‘Burkaya giden yolu çador açar,’ demişti kadın. ‘Çador, annelerimizin, ninelerimizin geleneksel ve masum başörtüsü değildir yalnızca, Kafalarımızdaki köprüdür. Örtünmek bir ahlak haline getirildiğinde, arkası mutlaka gelir; karara karara gelir. Örtünmenin sonu yoktur. Kadınlar kefene kadar örtünmek zorunda kalırlar,’”(s.77).*

Siyasi bir sürgün olan kadının yukarıdaki sözleri; baştan sona, neredeyse tüm paragraflarda önemli izleklerle ilerleyen anlatının ana izleği konumundadır. Çador, örtünün altında yiten bir hayatı ve bu hayatla örtünün örttüğü dünyayı konu alan bir anlatıdır. Burada; çador için “*kafalarımızdaki köprüdür*” denilmesi, örtünün bir anlamda *yaşamla insan arasına* dikilen bir “*duvar*” konumuna getirildiği; kadınlara ve kadınlarla birlikte yiten erkeklere ulaşmak için “*kafalardaki örtü*”nün aralanması gerektiği belirtilmiştir.

Paragrafta geçen “*örtünmenin sonu yoktur*” cümlesi, Mungan'ın aslında Çador'da asıl anlatmak istediği şeydir denilebilir. Mungan, kadının yitirilişiyle *hayatı ölü bir örtüyü giyinen* bir meczupla anlatıya başlamakta, görünmeyen kadınlarını arayan kahramanın *kaybettiği kendini bulmak* adına burkaya girmesi ve sonrasında *mezubun adımlarıyla ilerlemesiyle* son bulmaktadır. Örtünmenin sonu yoktur, der Mungan; beden örtülür, örtülen bedenlerle ruh kendini örter, kapanan bedenler ve ruhlar başka bedenlerin ve ruhların örtünmesine yol açar ve tüm bunlar da her bakımdan *örtülü bir*

dünya yaratır. Kadınların en saf yanlarına, “kadınlık”larına indirilen darbeleri eleştiren Mungan’a göre asıl örtü; görünmeyen-kafaların içindeki örtüdür.

“Kadının boğuk ve yakıcı sesi kalmış aklında. Konuşmaktan çok, şiir okuduğunda, ya da şarkı söylediğinde hüznünü ele verecek baharatlı bir ses şimdi hatırladığı,”(s.77).

Uzun bir zaman herhangi bir kadınla konuşmayan Akhbar, burada daha evvel konuştuğu kadın sesini anımsamakta ve sesin “boğuk ve yakıcı” olduğunu belirtmektedir. Mungan’ın, sesi “baharatlı” olarak nitelendirmesi de aslında Akhbar’ın zihnindeki tüm kadınların ses rengi olarak algılanabilir; acının, hüznün, sevincin... Hayatın asıl rengi olan bir ses.

“Buradaki kadınlarsa, bedensiz kalmış ruhlar gibi saklandıkları karanlık örtünün altında dünyayı azaltmış, yoksullaştırmış, boşaltmışlardı. Varlıklarını duyurmaktan, kendileri hakkında bir hayal uyandırmaktan çok, benliklerini örten, kimliklerini saklayan, solgun renklerle, gösterişsiz kumaşların altında kendi imgelerinden sürgün edilmiş olarak soluk alıyor, hareket ediyor ama yaşamıyorlardı. Yüksek duvarlı evlerin arkasında, yaşamaktan çok gizlenmeye benzeyen bezgin, ölgün bir hayatı sürdürüyorlardı. Kadın yüzünü akşamdan akşama evinde görüp hatırlayanlardan farklı olarak Akhbar, haftalardır kadın yüzü görmemiş, bir kadın yüzü nasıldır unutmaya başlamıştı,”(s.77-78).

Paragraf, kadının yokluğuna değinen önemli paragraflardan biridir. Mungan, kadınların içine gizledikleri hayatlarının karanlık bir örtü olduğunu belirtir ve yalnızca bu örtüyle var olabildikleri bilgisiyle onları “bedensiz kalmış ruhlar” olarak değerlendirir. Aslında Mungan, birçok paragrafta kadın bedeninin en tepedeki yoksunluğunun kadının kendi ruhunu yitirmek olduğunu anlatır fakat burada, onları “ruh” olarak niteleyerek daha çok görünmezliklerine vurgu yapar.

Kadının, kendi görünmezliğiyle “dünyayı azaltmış, yoksullaştırmış, boşaltmış” olduğunu belirten Mungan; varlıklarını bile kendi ışıklarından soyutlayarak girdikleri dünyayı, tıpkı kendi dünyaları gibi karanlıklaştırdıklarını ve körleştirdiklerini

anlatmaktadır. Bu durumda kadının ışığından mahrum bir hayatın, “*bulanık*” bir dünya olacağı bilgisi oluşmaktadır.

“*Hakikat*”in varlığıyla aydınlanan özne, hakikati yitirdiği an yolunu kaybetmektedir. Kadınların kendi hakikatlerinden soyutlanıp “*bir ruh*” olarak dolaşmaları; erkeğin kadınla tamamlanabilecek olan hakikatini de bozmakta, bulanıklaştırmakta ve nihayet körleştirmektedir. Doğumun ve dirimin ışığı kadının yokluğuyla, Akhbar’ın hayatının bakışları da gün geçtikçe *karanlığa açılmaktadır*.

Paragrafta geçen “*kendi imgelerinden sürgün edilmek*” deyimini Mungan’ın kadın metaforunun anlatıldığı bu bölümdeki en kuvvetli ve *en nihayeteki* imgedir denilebilir. Mungan kadını bedenen ve ruhen sürgün ettikten sonra, son olarak hayalden ve algıdan da sürgün etmektedir. Chamberlin (2009) Ortadoğu’da kadının seklüzyonunu (inziva, köşeye çekilme, gözlerden uzak yer) anlatırken şu cümleleri kurar: “*Kadının kendini tekrar başladığı yerde, evin kapısında bulmasıdır. İçeri girip kapıyı kapatmaktır,*” (s.13). Hayatın “*yaşayan*” tarafının adı olan kadın imgesi burada “*durağanlığın*” ve dahası “*ölümün*” adı olmuştur. Mungan, “*...hareket ediyor ama yaşamıyorlardı. Yüksek duvarlı evlerin arkasında, yaşamaktan çok gizlenmeye benzeyen bezgin, ölgün bir hayatı sürdürüyorlardı.*” diyerek kadının duvarlar arasındaki yaşam alanına vurgu yapmakta ve son olarak tıpkı kadının kapıyı kendi üzerine kapatması gibi, *kapı ardında kalan* Akhbar’ın, bir kadın yüzünün nasıl olduğunu artık unutmaya başladığını belirtmektedir.

“*Anne olarak, kardeş olarak, sevgili olarak bir erkeğin dünyasını kuşatan, sahip oldukları, kadınlığın bütün imgeleriyle sokaklardan ve hayattan çekilmişlerdi. Kaderi kilit altında tutulan mühürlü bir surettiler yalnızca. Bir imge olarak kadının, hayatın doğal akışı içindeki bütün varlığı, büyü, gizi, şiiri eksilmişti. Hayat ıssızlaşmıştı; kendi kof yankısını çınliyordu.*” (s.78).

Pakistan’ın Shindli şairi Atiye Davut’a ait “*El Ele*” şiirinin sözleri şöyledir:

“*Senin yanında yürümek istiyorum
 yaşam boyunca
 ve sen!
 burnuma bir halka geçirmek istiyorsun
 beni güdebilmek için.
 gözlerimi bürüyen aşkla
 seni sevmek istiyorum
 ve sen! tanrı olmak
 beni yaratmak ve kırmak istiyorsun.
 sonsuza dek, senin gönlünün bahçesinde
 dans etmek istiyorum.
 ve sen!
 benim çaresizliğimi dile getiren şarkılar söyleyerek
 gereksinmelerimin tamburu üstünde
 bir kukla gibi dans etmemi istiyorsun.
 güzel bir koku olmak
 ve senin gövdene sızmak istiyorum
 ama sen!
 beni cebinin içinde saklamak istiyorsun
 ağlamak istiyorum:
 ve sen!
 parmaklarının bir şıkırtısıyla
 benim gülüvermemi istiyorsun.”(Goodwin, 1997: 8).*

Kadının “yaşama”sına izin vermeyen dünyanın; şiirinin, büyüsünün eksildiğini anlatan Mungan, “*kaderi kilit altında tutulan mühürlü bir surettiler yalnızca*” diyerek kadının tıpkı bir *matruşka* gibi kat kat örtüler, kilitler, duvarlar ve kapılar içine bırakıldığını belirtmektedir. Kadının kendi hakikatinden uzaklaşmasıyla hayat ıssızlaşmakta ve Mungan bu durumu “*kof yankı*” gibi çok güçlü bir metaforla dile getirmektedir.

Kadının *hayaldeki varlığından* bile yoksun olduğunu belirten Mungan, *görünmeyen* bedeninin veya ruhunun, *görünen* beden veya ruhla dahi yaşama herhangi bir iz bırakmadığını anlatmakta ve kadının yokluğunda oluşan boşluğun derinliğini “*hayat ıssızlaşmıştı; kendi kof yankısını çınliyordu*” cümlesiyle dile getirmektedir.

“*Bir kadının yüzündeki gülümseyişi unutmak, güneşin buruşması gibi bir şeydi. Yaz sıcaklığı gibi varlığını duyuran ama kendi görülmeyen bir güneş; bu güneşle yaşamak, bu güneşin kendisi yokmuş ama sıcaklığı varmış gibi yaşamak... Duvarlara vuran ürkek gölgelerine bakarak varlıklarına inanmak... Saklı kayıplar gibi aramızda ama görünmeden yaşamak zorunda bırakılmış kadınların yokluklarıyla yoksullaştırdığı bu dünya, bu ıssızlık canını acıtıyor, etine batıyor. Belki de bu yüzden etinin çürüdüğünü hissediyor, belki de bu yüzden gövdesini aşırıp gitmek istiyor. Bu da bir gurbet. Gurbetin birçok çeşidi olduğunu unutmuştu.*” (s.78).

Kadının *yaşamın güneşi* olarak görülmesi bilgisiyse Mungan, “*güneşin buruşması*” gibi orijinal ve güçlü bir imge kullanmıştır. Tıpkı gün ışığıyla nesnelere ve varlıkların *asıl hallerinin* net ve keskin bir şekilde görünmesi gibi, kadının varlığıyla da hayat “*daha hakikatli*” bir yer olmaktadır. Kadının yokluğunda *ışığı körleşen dünya*, böylece hakikatin gerçek bilgisinden de yoksun kalmış olmaktadır.

Kur’an-ı Kerim’de Bakara Suresi’nin 187. ayet-i kerimesinde, kadınların ve erkeklerin birbirleri için birer elbise olduğu şöyle dile getirilmektedir: “*Onlar sizin için bir örtü, siz de onlar için bir örtü mesabesindeyiniz,*” (Yazır, 2009: 29). Kadının yokluğunda erkeğin, erkeğin yokluğunda da kadının varlığı ve dünyası ıssızlaşmakta ve “*yarım*”lar tamamlanamamaktadır. “*Duvarlara vuran ürkek gölgelerine bakarak varlıklarına inanmak... Saklı kayıplar gibi aramızda ama görünmeden yaşamak zorunda bırakılmış kadınların yokluklarıyla yoksullaştırdığı bu dünya, bu ıssızlık canını acıtıyor, etine batıyor,*” sözleriyle kadının olmadığı dünyanın tasvirini yapan Mungan, Akhbar’ın *varlığını koruyan elbisenin* yokluğunda ruhunun ve bedeninin de yavaş yavaş yok olduğu bilgisini uyandırmaktadır. Bu ayet, bir anlamda Akhbar’ın kadınlara ulaşmak için neden “*burka*”ya kapandığı bilgisini de açıklamakta; Akhbar’ın varlığını tamamlayacak olan “*kadın*”ı örtündüğü imgesini oluşturmaktadır.

Okurun *varlık sorunu* üzerine eğilmesini sağlayan paragraflardan biri olan yukarıdaki paragrafta yaz sığağından bahsedilmektedir. *Yaz sığağında*, havanın tüm zerreciklerinden etinin yandığın hissederek insan, bir değıil bin güneş vardır adeta. Fakat aynı zamanda bu, her taraftan yansıyan ışığıyla *görünmeyen* bir güneştir. Kadının yokluğu da her yokluk gibi varlığından daha keskin ve etkili olmakta; böylelikle kadın, yankıyan taraflıyla “*bin güneş*” olarak hayatı kör kılmaktadır. Mungan’ın Akhbar için “*etinin çürüdüğünü hissediyor, belki de bu yüzden gövdesini aşır gitmek istiyor. Bu da bir gurbet*” cümlelerini kurması ve en sonda bunun da bir “*gurbet çeşidi*” olduğunu söylemesi yine orijinal ve güçlü imgelerdendir. Bedeninden sürgün olan Akhbar, etinin çürüyor olması hissiyle ruh-beden ayrılığını tatmakta ve bir varlık olarak “*gurbet*”i yaşamaktadır.

“*Burkalarının altında yalnızca kadınlar kaybolmuyor. Erkeklerin bütün hayal güçleri, imgelemleri de tükeniyor. Kadınların yüzü bomboş bir çöle dönüşüyor ve bu çöl, kadının bir serap olarak bile görülmesine izin vermiyor. Kadını kendinden yapılmış bir çölde, kendi çölünü bekleyen bir çadıra dönüştürüyorlar. Kadınların bütün imgesi kapatıldıkları çadırların içinde çürüyor. Dünyadan boşalmış kadınlarla birlikte, erkeğin gözleri siliniyor, zihninde kaybolmaya başlayan kadın imgesiyle birlikte geçmiş yok oluyor, gelecek ümitsizleşiyor, bellek ve hayal gücü bulanıyor.*” (s.79).

“*Sosyal yapıda zayıf görünen tarafın yaratıcılığı ve yapıcılığı daha fazladır ve bu nedenle gerçekte güçlü taraf zayıf olana tabii olur, bu da büyük bir güç dengesi anlamına gelir. (Fredl, 1967)*” (Chamberlin, 2009: 27). Kadına tanınan yaşam hakkının, kendi varlığının daraltılması ve çürütülmesi olarak yorumlandığı paragrafta, Fredl’in da belirttiğı gibi aslında böylesi bir yaşamın yansıması güçlü olan tarafta olacaktır. Kadının “*kapatıldıkları çadırların içinde çürüyor*” olmasıyla erkeğin kendisi de bir süre sonra çürüyecektir. Akhbar’ın yaşamında olduğu gibi görünmeyen kadınlarla geçmiş hatırlanmayacak, bedenden sürgün olunacak ve hayalden bile yoksun kalacaktır.

Kadının yüzünü “*bomboş bir çöl*”e benzeten Mungan, burada imgeden yoksun olması münasebetiyle “*bir serap olarak bile*” görülemediğini belirtmektedir. Akhbar’ın aydınlanmasına doğru ilerleyen metinde, üstteki paragrafta kullanılan *çöl* sözcüğünün metaforik anlamı fazlasıyla yoğundur. Mungan, “*kadını kendinden yapılmış bir çölde,*

kendi çölünü bekleyen bir çadıra dönüştürüyorlar” cümlesiyle, kadının kutsallığına atıf yapmakta ve hem hakikatin tanrısal yanının *“beklenildiği”* çölün hem de bu hakikatin *“görüldüğü”* asıl çölün, yine kadının kendisi olduğunu belirtmektedir. Hakikatli varlığın, kadının dünyasıyla kutsallaştığı ve aydınlanabildiği gerçeğiyle Mungan, böylece yaşam üzerinde *geçmişin yok olduğu, geleceğin ümitsizleştiği, bellek ve hayal gücünün bulandığı* bilgisini vermiştir. Zira ruh; gözlerini *hakikate (kadın-güneş)* çevirdiği zaman aydınlık ve net görebilmekte, karanlığa bulandığı zaman ise körleşmekte ve bulanıklaşan dünyasıyla önünü görememektedir.

“Bütün bunların zihnine üşüşmesine neden olan, Akhbar’ın algılarındaki bulanmaydı. Akhbar, bir süredir annesini, ablasını, kız kardeşini, sevgilisini hayal etmekte zorlanmaya başladığını hissetmişti. Ne zaman onları düşünse zihni tutuluyor, hafızası kekeleyordu. Yüzleri neredeyse tamamen silinmişti gözlerinden. Yalnız onlar değildi gözlerinden silinen, tüm bir kadınlıktı. Akhbar, yalnızca yakınlarının yitirdiği yüzlerine bir kible gibi kapanmışken, ülkesinin tüm bir kadınlığı, kadın imgesini yitirmiş olduğunu, ilk günlerin telaşında bütün şiddetiyle ayımsayamamıştı. Bir süre sonra aradığı şeyin, annesi, ablası, sevgilisi olmaktan çıkıp tüm bir kadınlık olacağını ilk günlerde bu denli güçlü bir biçimde sezememişti. Akhbar’ın ilk günlerinin gözleri, her kumaş yığınının altında yalnızca ‘onları’ ararken, giderek zamanla ‘kadın’ı, bir varlık olarak bir kadın yüzünü seraba tutulmuş gibi aramaya başlayacaktı. Şimdi bütün dehşetiyle bunu görüyor, hayatın yarısı yok.”(s.79-80).

Annesini, kız kardeşini, sevgilisini aramaya çıkan Akhbar, bir süre sonra tüm bir *“kadınlığı”* arar duruma gelmektedir. Mungan bu arayış başlangıcını *“kible gibi kapanmak”* olarak belirtmekte ve orijinal bir deyiş meydana getirmektedir. Kendi ailesindeki kadınlara ulaşamayan Akhbar, böylece geçmişteki kadın suretlerini unutmakta ve görünmeyen yüzlerin doldurduğu sokaklarda anılarını geri getirecek hiçbir ize rastlayamamaktadır.

Anlatı metninde kahramanın kayıp geçmişini *“kadın”*la aydınlatabilmesi münasebetiyle kadın, *“güneş”*e benzetilmektedir. Birkaç paragrafta da anlatıldığı üzere güneş, hayatı daha gerçek algılamayı sağlamakta; onun yokluğunda beliren *sönük ve zayıf ışınlar*la her şey bulanık görülmektedir. Tüm bu bulanıklık ve belirsizlik içerisinde

Akhbar, artık hakikati görme noktasında sanrılara kapılacak ve “gerçek” olanı kaybedecektir.

Mungan’ın, Akhbar’ın arayışını “seraba tutulmuş gibi aramaya başlayacaktı” şeklinde ifade etmesi, kahramanının suret âleminden mana âlemine doğru ilerlediğinin de bir göstergesidir. “Hayatın yarısı yok”la varlığının diğer yarısını yitiren Akhbar; “kadın” suretini unutmakta, her şey bulanıklaşmakta, hafızası kekelemektedir. Akhbar’ın tüm bu yaşamak kekemeliği, sonsuz bir dilsizleşmeye doğru gittiğinin işaretidir.

“Kadınların yalnızca yüzleri değil, sesleri de yoktu. Yaygın kullanılan eski bir atasözünü hatırlıyor: ‘Bir kadın güldüğü zaman şeytana davetiye çıkarır.’ Kadına ilişkin belleğin bütünüyle boşaltılması amaçlanıyordu. Kadınlar çarşıda pazarda alçak sesle konuşmak zorundaydılar, gür ve berrak çıkan bir kadın sesinin duyulmasıyla birlikte, şeytanın ve onunla birlikte harekete geçen bütün kışkırtıcı duyguların hemen oracıkta toplanacağına inanılıyordu. Ne zaman Akhbar’ın kulağına hafiften bir kadın sesi çalınsa, gözünün önünde hemen silik bir kadın yüzü canlanıyor... Rengi atmış minyatürlerde zaman tarafından kemirilmiş soluk yüzler gibi, belli belirsiz hatırına düşüp, sonra yeniden ağarıyor, arkalarında kara bir delik bırakırcasına yokluğa karışıyorlar. Gözlerine dolan boşluk sancıyor.”(s.80-81).

Mungan paragrafta kadının bedeninden ve sesinden mahrum hayatına değinmiş ve yoğun anlatımlarla “silinen kadınla kaybolan erkeği” tarif etmiştir. Toplum hayatında var olan “kadın ve şeytan” birlikteliğine değinen Mungan, kadın gülüşünün ve sesinin kötücül duygulara yol açtığı algısını anlatmıştır.

Nazan Bekiroğlu, *Lâ* ’da (2008) Adem ile Havva’nın hikayesini anlatırken “insan”ı şu cümlelerle tanımlamaktadır: “Bir yanın karanlık, bir yanın ışık. Bir yanın melek kanadı, bir yanın şeytan ısırtığı. Bir yanın çamur beden, bir yanın kutsal ruh. Bir yanın iyiliğe açık, bir yanın iyiliğe kapalı. Tek başına ne duru iyilik ne de saf kötülük sensin. Ne baştan ayağa cennetsin ne de cehennemsin. Aynı anda birbirine zıt iki şeysin. İçinde iyilik ve kötülüğü besleyip büyütecek yeteneğine aynı anda rastlayacaksın. Hataya da sevaba da aynı anda ehliyetli olacaksın. Bir yanın yükselmeye çekecek seni, bir yanın düşüğe düş diyecek. Zirvelerle çukurlar arasında gidip geleceksin. Ama. Bu

ikilik kabahatin değil, senin mahiyetin. Üstünlüğün, zayıflığın olan bu şeyde,” (s.40). Kadın ve erkek yaşamı bir bütünü iki parçası olarak düşünüldüğünde; anlatı metninde “*insan*”ın “*nisyan*” yanı salt kadına yükletilmekte, bir anlamda *kadını hayatın içinde unutma* çabası haklı kılınmaya çalışılmaktadır.

Akhbar’ın düşünüşünde kadın sesinin somut bir göstergeye karşılık gelmediği ve sesin yüzünü kaybettiği kaydedilmektedir. Mungan, “*rengi atmış minyatürlerde zaman tarafından kemirilmiş soluk yüzler gibi*” diyerek; kadının yokluğunu, yoksunluğunu, kimliksizliğini “*kemirilmek*” gibi sert bir benzetmeyle açıklamakta, devamını daha sert ve yoğun bir cümleyle getiren Mungan şöyle demektedir: “*arkalarında kara bir delik bırakırcasına yokluğa karışıyorlar. Gözlerine dolan boşluk sancıyor*”. Kemirilmek, kara delik, boşluğun sancıması gibi her biri kendi başına birer metafor olan bu sözcüklerle Mungan, anlatımının yoğunluğunu da paragraf sonunda zirveye taşımaktadır.

“*Mezarlıklar şehirden çok daha canlıydı. İç ve dış savaşlarda oğullarını, kocalarını, kardeşlerini yitiren kadınlar, her salı öğleden sonraları topluca mezarlığa gelir, hep birlikte ağlar, ağıt yakar, acılarını bir gösteriye, sessizliklerini bir törene dönüştürür, birbirlerinin varlıklarına yaslanarak güç toplamaya çalışırlardı. Adak için getirdikleri tatlıları, meyveleri elden ele dolaştırarak dağıtan o kalabalık içinde günün birinde annesini, kız kardeşini bulmak, Akhbar için nicedir bir ümit kapısı olmuştu.*”(s.86).

Kadın bedeninden ve sesinden mahrum sokaklarda, erkeklerin de sözleri eksilmekte ve “*kent hayatı*” hissizleşmektedir. Mekanların insan ilişkilerine yansıyan yanlarıyla Mungan; mezarlıkların şehirden daha canlı olması bilgisiyle, yaşayanların “*ölü hayat*”ına gönderme yapmaktadır. Kadınların mezarlıklarda toplanıp bir araya gelmelerinin de yine; ilerlemeden, değişmeden ve gelişmeden yoksun hayatlarının “*ölenler*”le kalabalıklaştığı ve bir anlamda *öülere yaslanarak* kendi düşüşlerini engelledikleri, ölü bir ortamda ancak var olabildikleri anlamlarına geldiği söylenebilir.

“‘Kızkardeşlik’ düşüncesi, hiyerarşi ilkesine bir saldırıyı içermektedir. Bu savın mantığı şöyledir: Ataerkil bir toplumda erkek egemenliği, yapısal bir böl ve yönet politikasıyla güvence altına alınır. Kadınlar, cinsiyetçi çekirdek aile içine hapsedilerek ve hiyerarşik eril yapının genel ilkesine bağımlı kılınarak birbirlerinden ve kadın olarak ezilmişliklerine ilişkin kolektif bir bilinçten uzak tutulurlar. Bu durumun üstesinden gelebilmek için birbirleriyle olan özdeşliklerini ve hiyerarşik düzenin eril uygulamasına duydukları nefreti ortaya dökmeleri gerekir... Kadınların ezilmesinin göstergelerinden birinin, kadınların yaşamının aşırı ölçüde özelleştirilmesi olduğu savunulmuştur. Erkeğe dönük kültürde kişisel yaşam ile kamu yaşamı arasındaki bölünme yoluyla, kişisel olan alçaltılır. İşte bu yüzden, kendi kişisel deneyimleri ile başka kadınların deneyimleri arasında benzerlikler keşfetmek ve yaşamlarının bu yönlerini kamusal (siyasal) bakımdan önemli bir duruma yükseltmek, kadınlar açısından siyasal bir eylemdir,” (Michel-Oakley 1998: 17).

Mungan’ın “her salı öğleden sonraları topluca mezarlığa gelir, hep birlikte ağlar, ağıt yakar, acılarını bir gösteriye, sessizliklerini bir törene dönüştürür, birbirlerinin varlıklarına yaslanarak güç toplamaya çalışırlardı” cümlesi, ölü duvarlar arasında yaşamlarını sürdüren kadınların “ölülerle dolu bir mekan”da varlıklarını duyumsadıkları çağrışımı uyandırmaktadır. Mekânın, insanın aidiyet duygusunu beslediği bilgisiyle; kadınların mezarlıklarda “kızkardeşleri”yle aralarındaki bağı kuvvetlendirdiği ve Mungan’ın “acılarını bir gösteriye, sessizliklerini bir törene dönüştürürlerdi” cümlesiyle tüm bu gösteri ve törenlerin varlıklarını duyurmak için bir “eylem” niteliğinde olduğu söylenebilir.

“Çok hızlı gelişen olaylar karşısında herkes gibi o da şaşkın bakakalmış, olup biteni kavraması zaman almıştı. Kolluk görevlileri meydanın ortasında bir **kadının** önünü keserek kimlik sormuş, ardından onu, yüzünü açmaya, burkasını çıkarmaya zorlamışlardı. Kimsenin anlam veremediği bu beklenmeyen davranış, çevredekilerin birdenbire olay yerine merak içinde toplanmasına neden olmuştu. Aralarında yaşanan kısa süreli bir itişmeden sonra **kadın** kaçmaya, kolluk görevlileri kovalamaya başlamıştı. Her zaman rastlanan alışıldık bir görüntü değildi bu. Uğursuz bir işaret olarak yorumladıkları bu duruma kimse bir anlam veremiyor, sonrasında bunun daha alışılmadık, daha kötü olaylar doğurabileceğine ilişkin derin bir endişe duyuyorlardı.

Sonunda **kadın** kıştırıldığı bir köşede, kolluk görevlilerinin açtığı ateş sonucu vurulup öldürüldü. Yayılan ateşinin bir süre havada asılı kalan kesif dumani yere inip, etrafa iyice birikmiş olan kalabalığın gözleri önünde cesedin üzerinden kanlar içindeki burkası çıkarıldığında, burkanın içinde bir **kadın** değil, genç bir delikanlı olduğu görüldü. Çevrede birikenlere yanılmadıklarını, gözlerinden hiçbir şeyin kaçmadığını gösteren muzaffer ve kirli bir tebessümle baktılar. Ne zamandır aranmakta olan rejim karşıtı bir delikanlının kendine **kadın** süsü vererek bir burkanın altına saklandığı ve bu biçimde oradan oraya kaçtığı yolunda istihbarat alan kolluk görevlileri, sonunda onu bir çarşı köşesinde kıştırıp öldürmüş olmanın gururuyla rahat bir nefes almışlardı ve şimdi sevinçlerini çevrede biriken kalabalığın da paylaşmasını bekliyorlardı. Ahalinin çoğunluğu, bir insanın öldürülmesinden çok, bir burkanın altından bir erkeğin çıkmış olmasındaki oyun payıyla ilgiliydi. Meraklarını kurcalayan bu sıradışı durumdaki tiyatro havası çok daha ilginç gelmişti onlara. Akhbar, ilk kez gözlerinin önünde birinin öldürülüşüne tanık olurken, bu insanların çoğu savaş ve ceset görmüştü. Onlar için bir ölü, yalnızca bir ölüydü. Ama bu kez gösteri değişti.”(s.88-89).

Burka, karanlık bir in kadar “güvenilir”dir. Kadınlar, hayatın çarpan rengarenk ışıklarından bu “siyah in” sayesinde korunmaktadırlar. Paragrafta kadının içine girdiği bu “görünmeyen dünya” ile, hayatın içinden de hiç kimseye ve hiçbir yere değmeden geçtiği anlatılmakta ve genç bir adamın burkaya girdiği belirtilmektedir. Genç adam, gizlenmek için burkayı kullanmış ve kolluk görevlilerine yakalanmıştır.

Mungan “ahalinin çoğunluğu, bir insanın öldürülmesinden çok, bir burkanın altından bir erkeğin çıkmış olmasındaki oyun payıyla ilgiliydi” diyerek toplumun algısına işaret etmekte, “siyah in”in toplum düşüncesinde “bir kadın” olarak görüldüğünü belirtmektedir. Savaşı yaşayan insanların “bir insanın ölümü”ne karşı duyarsızlaştığı bilgisi de paragrafta yer almakta ve Mungan bir anlamda “ölü ruhlar” şeklinde ilerleyen kadınların karşısında da neden bu denli edilgen durulduğuna açıklık getirmektedir.

“Kum sığağından oluşmuş bir siste, yalnızca kendinin gördüğü ve görüldüğü bir siste kaybolurcasına ilerledi Akhbar. Gökyüzünü kaplayan yüzlerce metre rengârenk kumaş, hiçbir yere bağlı olmadıkları halde yalnızca çöl rüzgârının kuvvetiyle havada çırpınıp duruyor, sarıp sarmalayacakları **kadın**larını bekliyorlardı.”(s.90-91).

Akhbar, gerçekliğini yitirmesinin ardından artık “*sanrı*”lar görmektedir. Varlık, kendi varlığını tamamlayabilmesi ve var kılabilmesi için diğer yarısına muhtaçtır. Varlığın diğer parçasının olmadığı yerde, tıpkı bölünen bir elma yarısı gibi, varlık da sürekli bir bozulmaya ve çürümeye doğru gidecektir. Akhbar da kadınlarını kaybettikten sonra bir erkek olarak kendi hayatini de kaybetmiş ve ardından “*imkansızın gerçekleşebildiği*” sanrılar alemine geçmiştir.

“İşin içinde az önce vurulup öldürülen delikanlı gibi yakalanma tehlikesi de vardı elbet, ama bir burkanın içinde yaşama heyecanının uyandırdığı çelişkili ve şiddetli duygular, işin tehlikeli yanını fazla düşündürmedi Akhbar’a. Zayıf, kuru ve kısa boyluydu; rahatlıkla burkallı kadınlar arasına karışabilir, onlardan biri sanılabildi; onların arasında bir erkek olduğunun anlaşılması neredeyse olanaksızdı, içinde bir ışık, mağaranın dibinde bir ışık belirdi. Ona yol gösteren, onu içine çeken bir ışık. Kendi mağarasına ancak bir burkayla kapanabilirdi. Kaybolmuş ruhunun saklı mağarasına artık kimse giremezdi.”(s.91).

Burkaya giren gencin kolluk görevlileri tarafından öldürülmesine şahit olan Akhbar’ın kafasında “*burkaya girmek*” fikri oluşmakta ve Akhbar, kaybettiği kadınlarla o burkanın içerisinde karşılaşacağını düşünmektedir. Karanlığa hapsedilmiş kadının ışığına ancak o siyah inin içinde ulaşabileceğini düşünen Akhbar, böylece kendi varlığının “*yol*”unu da çizim olmaktadır.

Yaşamı ve insanları görebilmek, nazar sahibi olabilmek için evvela “*hayat sahibi*” olmak gerektiği bilgisiyse, Mungan; kendi hayatının ışığını kaybeden ve varlığı hayat içerisinde “*çıplak bir levha*” olarak kalan Akhbar’ın, kadınlarını ve elbette varlığını yeniden görebilmesi ve kazanabilmesi için “*burka nazarıyla*” yaşama tutunmasını sağlayacaktır.

“Selâh, önce ailesiyle ilgili olarak ne bilip ne bilmediğini tarttı Akhbar’ın. Söylenmesi gerekenleri, sırasıyla ve önem ağırlıklarına göre söylemek gerektiğini düşündü. Akhbar’ın annesinin evlendiğini öğrenmiş olmanın onu inciteceğini düşünüyordu. Bunu ona yumuşak bir biçimde söylemenin yollarını aradı. Sonunda Selâh yeterli gördüğü giriş cümlelerinden sonra Akhbar’ın annesinin evlenip gittiğini

söyledi. Mecburi bir evlilik olmalıydı bu. Bir ana ile kızın, tek başlarına yalnız yaşamaları olanaksızdı artık; başlarında erkek olmayan **kadınlara** suç ve günah kaynağı gözüyle bakıldığından, şehir yönetimi bunları izliyor, dökümlerini tutuyor, uygun gördükleri kişilerle eşleştirip evlenmelerini sağlıyor, hatta tarafları buna zorladığı bile oluyordu. Annesi de dul kalmış, yaşlı, hasta bir adamla evlendirilerek, kuzeydeki şehirlerden birine gönderilmiş olmalıydı. Hangi şehir olduğundan tam olarak emin değildi. Aklında bir tek yaşlı adamın eskiden zahire tüccarı olduğu kalmıştı, Selâh'ın hatırlamasını kolaylaştırmak için, o bölgeden birkaç şehir adını yüksek sesle sayıklar gibi tekrarlasalar da, bir yararı olmadı bunun. Ülkenin savaşa en uzak bölgesiydi o taraflar. Şehir içi çatışmalardan uzak tutulmaya çalışılan yaşlılar, **kadınlar**, çocuklar savaş sırasında kuzeydeki ve kuzeydoğudaki sıradağ silsilelerinin başladığı bölgedeki küçük şehirlere götürülmüşlerdi. Kuzeydoğudaki birçok küçük şehir, bu yüzden birdenbire kalabalıklaşmış, büyümüştü. Parçalanmış ailelerin bir bölümü içte ve dışta ardı ardına patlayan savaşlar bittikten sonra da dönmemiş, gönderildikleri yerlerde kalmayı tercih etmişlerdi. Eskiden yaşadıkları kendi şehirlerinin, en az şimdi buldukları yerler kadar yabancı olduğunu düşünüyor olmalıydılar.”(s.93-94).

Annesini ve kız kardeşini arayan Akhbar'ın karşısına arkadaşı Selah çıkmakta ve onlara dair bilgilere sahip bulunmaktadır. “Bir ana ile kızın, tek başlarına yalnız yaşamaları olanaksızdı artık; başlarında erkek olmayan kadınlara suç ve günah kaynağı gözüyle bakıldığından, şehir yönetimi bunları izliyor, dökümlerini tutuyor, uygun gördükleri kişilerle eşleştirip evlenmelerini sağlıyor, hatta tarafları buna zorladığı bile oluyordu.” Mungan bu cümlelerle diğer birkaç paragrafta değindiği gibi kadının tek başına yaşamasının mümkün olmadığını belirtmekte ve rejimin “yalnız kalan” kadınlara karşı uyguladığı sistemi anlatmaktadır.

Paragrafta, savaşın insan yaşamındaki yerine ve etkisine vurgu yapan Mungan, “eskiden yaşadıkları kendi şehirlerinin, en az şimdi buldukları yerler kadar yabancı olduğunu düşünüyor olmalıydılar” diyerek, savaşın insanı kendi geçmişine ve bir anlamda varlığına yabancılaştırdığı gerçeğini anımsatmaktadır. Burada, bir savaş sonrası yurduna dönen Akhbar'ın kendi şehrinde ve kendi insanları arasında yaşadığı “gurbet”e de gönderme yapıldığı söylenebilir.

“Ayrırlarlarken, Selâh ertesini günü döneceğini ama Akhbar’ı ailesinin izini bulması için bu akşam şehrin batısındaki izbe mahallelerden birinde bakı yapan bir **kadına** götürceğini söyledi. **Kadın** tekin değildi. Hem bu âlemin, hem öteki âlemin gaiplerinden ses getiriyor, haber veriyordu. Savaş sonrasında birçok insan kayıplarının nerede olduğunu ondan öğrenmişti. İhtimal ki, Akhbar’a da yardımcı olacaktı. Akhbar, ailesine kavuşmuşçasına sevindi.”(s.94).

Akhbar, ailesine kavuşmak için arkadaşı Selah’la birlikte büyücü bir kadına uğramaktadır. Büyücü kadınlar, kutsal sayılmakta ve çoğu zaman insanlar onlardan ürkeren uzak durmaktalar. Akhbar’ın kayıp hayatına ulaşma umudu, onu bir büyücü kadının kapısına götürmüş ve Akhbar “*ailesine kavuşmuşçasına sevinmiştir*”.

Gerçek olanın kendini gizlediği yerde, insanlar “görünmeyen”den yani yine “sır olan”dan medet umarlar. Bir “giz” olarak okurunun önüne konulan Çador’da, neredeyse her bir sözcüğün arkası birer “görünmezlik örtüsü”yle kaplı denilebilir. Mungan’ın “hem bu âlemin, hem öteki âlemin gaiplerinden ses getiriyor, haber veriyordu” cümlesi ile anlatı kahramanı olan “Akhbar”ın ismi arasındaki anlam ilgisine bakılacak olursa; akhbar, haber demektir ve arabayla okurun görüş alanına giren Akhbar’ın da kendi yaşam bilgisiyle haber getirdiği söylenebilir. Nitekim Akhbar’ın hayatı da, suret âleminden mana âlemine geçmekte ve ancak bu şekilde aydınlanma tamamlanmış olmaktadır.

“Burkalı bir **kadın** açtı kapıyı. Açılan kapının ardında zamanın karanlık yoğunluğu hissediliyordu. Kapıyı açan **kadın** hiçbir şey sormadan kendisini takip etmelerini ahenkli bir el işaretiyle anlatıp önlerine düştü. İnce, uzun parmaklarıyla bir güvercin kanadını andıran elinin her yerine yaptırdığı kına dövmelemleri, akşamın inen karanlığını bile nakışlamaya yetiyordu. Evin büyüklüğü dışarıdan anlaşılmıyordu. Uzun, geniş bir avluyu katettikten sonra isli kandillerin aydınlattığı, zaman zaman kör bir kılıcın asılı durduğu kesme taştan yapılma duvarları da dâhil olmak üzere dip bucak her yanı yeni yıkanmış gibi kokan uzun bir koridordan geçtiler. Bütün bunlar sanki az sonra karşılıklarına çıkacak olan **kadının** söyleyeceklerini güçlendirsin, kendilerini ürpertsin diye hazırlanmış gibiydi.

Daha çok muhkem bir kalede gizli bir geçide benzeyen koridoru tüketip çift kanatlı ahşap kapısının üzeri dövme demirden hayvan motifleriyle işlenmiş odaya girdiklerinde, köşede oturan kadın elindeki necefli maşrapadan nar şerbeti içiyordu ve yüzü açıktı. Akhbar elinde olmadan heyecanlandı. Ne zamandır ilk kez bir kadın yüzü görüyordu ve tuhaftır ki, bu yüz az sonra ona kaderini söyleyecekti.”(s.94-95).

Akhbar’ın, büyücü kadınla karşılaşmasının anlatıldığı ve mekanın tasvirinin yapıldığı paragrafta; *kapıyı açan kadının hiç konuşmaması, kadının ellerinin bir güvercin kanadını andırması, kadının ellerindeki kınanın geceyi nakışlamaya yettiği gibi imgelerle Mungan; kadının sessizliğine, özgürlüğüne ve ışığına gönderme yapmaktadır.*

İkinci paragrafta uzun zamandan beri bir kadın sureti görmemiş, bir kadın yüzünün nasıl olduğunu unutmuş olan Akhbar, büyücü kadının yüzünü görmekte ve heyecanlanmaktadır. Chamberlin (2009), Necip Mahfuz’dan aktardığı bir hikayeyi şöyle anlatır: *“Nobel ödüllü Mısırlı yazar Necip Mahfuz’un Palace Walk adlı romanında (1990) anlattığı bir hikayeyi çok severim. Hikayedeki ailenin annesi Amina, evlendiğinden bu yana hiç dışarı çıkmamıştır, günlerden bir gün artık yetişkin olan çocuklarının ısrarıyla kocası şehirdeyken sürekli ruhuna dua ettiği bir ermişin türbesini ziyarete gider. Dış dünya onu çok şaşırtmıştır, bu şaşkınlığın da etkisiyle bir araba kazası geçirir ve kolu kırılır...”* (s.20). Kadının yokluğuyla kendi varlığını yitiren ve bu yitirmeyle birlikte sürekli bir “kaza” halinde olan Akhbar’a, varlığını bulma yolunda yine bir kadın yol gösterecek ve ona kaderini söyleyecektir.

“Oda elektrik ışığıyla değil, eski zamanlarda olduğu gibi mumlar ve kandillerle aydınlatılmıştı. Kadının her parmağında gümüş ve akik yüzükler vardı ve bileklerini, dirseklerine kadar yürümüş bileziklerden kaldıramıyordu. Bütün gerdanını aralarına mavi boncuklar serpiştirilmiş mercan dolamalar kaplamıştı ve bu mercan dolamalar, gerdanını süslemekten çok kalbinin kapılarını düşmandan koruyor gibiydi.”(s.95-96).

Paragrafta, büyücü kadının ve bulunduğu mekanın tasviri yapılmaktadır. Mungan’ın kadını betimlerken kullandığı: *“kalbinin kapılarını düşmandan koruyor gibiydi”* cümlesi orijinal bir imge olmakta ve bir anlamda bir insan-bir kadın olarak,

türlü kötülüklerle kalbin kapısından ayrılmayan hayata karşı takınılan bir tavır, bir duruş, bir eylem izlenimi uyandırmaktadır.

“‘Ucuz çareler var, pahalı çareler var,’ dedi **kadın**.

...

Kadın, yanına çağırdığı yardımcısından alçak sesle bir şey istedi. Az sonra üzerine simli ipliklerle ayet sözleri nakışlanmış, tok kumaşının hışıltısı koridordan bile duyulan gösterişli bir burka ile çıkageldi yardımcı **kadın**. Burkayı törensi hareketlerle ağır ağır üzerine geçirirken, dudaklarından dökülen anlaşılmaz sözlerle başka âlemlerin güçlerini yardıma çağırıyordu. Kelimeler sesini ağırlaştırıyordu. Son olarak başlığını çekip yüzünü örttüğünde, burkanın içinde gözden kayboldu. Akhbar, **kadının** yüzünü örttüğü anda gövdesinin hemen orayı terk ettiğini ve şu an burkanın bir çuval kadar boş olduğunu aklından geçirdi. **Kadının** oradan başka bir âleme yolculuk ettiğini, burkanınsa bu yolculuğun görülmesini engellemek ve seyredenleri yanıltmak amacıyla kullanıldığını düşündü. **Kadının** burkanın içinden duyulan sesi, gitgide uzaklaşıyor ve art arda kuzeydeki şehir adlarını sayıyordu. Akhbar, sayılan her şehir adıyla birlikte tepeden tırnağa ürperdiğini hissetti. Ruhu kendinden önce yola çıkmıştı ve onu izlemekten başka çaresi kalmamıştı.”(s.96-97).

Büyücü kadın, Akhbar’ın kadınlarına ulaşmak için burkayı kullanmaktadır. “Akhbar, kadının yüzünü örttüğü anda gövdesinin hemen orayı terk ettiğini ve şu an burkanın bir çuval kadar boş olduğunu aklından geçirdi” cümlesi, Akhbar’ın gerçek dünyadaki algısıdır. Zira Akhbar için kadın “unutulan bir imge”dir ve böyle bir durumda “karanlık in”in içindekini görebilmesi veya tasavvur edebilmesi mümkün değildir.

Kadının, yolculuğunu burka ile yapması; Akhbar’ın kendi “öz yolculuğunun” karanlık in içerisinden geçtiğini ve varlığına ulaşabilmek noktasındaki “ufuğun” orada olduğunu göstermek bakımından ilginçtir.

“Burkalarının içinde dalga dalga yürüyen **kadınlar** gibi birbirlerinin eteklerinden akan, birbirlerinin omuzlarına tutunan kum tepeleri erken yükselmeye başlayan öğle sıcağının kum sisinde, herkesin gözüne başka bir rüya bırakan güçlü bir seraba dönüşüyor.

*Kimi zaman sert ve kararlı bir rüzgâr, nasıl kum tepelerini bozup, altın tozanlarına dönüşerek bozulanlardan yeni tepeler oluşturuyorsa, güneşin gözünü alan capcanlı renklerde, atlastan canfese parlak kumaşlar ve ufka kadar uzanan tepeler içinde, boyları bir uzayıp bir kısalarak omuz omuza, köleler ordusu gibi yürüyen **kadınlar**, burkalarının değişen renkleri ve dalgalanan kumaşlarıyla birbirlerinin yerine geçerek izlerini ve kendilerini kaybettiriyorlar.”(s.100-101).*

Metafor, metin içinde kullanıldığında eserin gizini hayata karşı korur ve böylece türlü yerlerden kazısı yapılan bir hazineye dönüşür. Çador, metaforik ağın ustalıklı örüldüğü güçlü bir anlatıdır. Bu, hem teke tek sözcüklerin çağrışım değerinden ve hem de yapıttaki tüm sözcüklerin birbiri içerisindeki anlam ilgilerinden-sıkı örülmüş bağlarından anlaşılabilir. Metaforun bu türden anlaşılabilirliği, metaforun bir tür dil sanatı olarak kabul edilmesine sebep olmuştur.

Mungan'ın paragraf içerisinde kullanmış olduğu “*burkalarının içinde dalga dalga yürüyen kadınlar gibi birbirlerinin eteklerinden akan, birbirlerinin omuzlarına tutunan kum tepeleri*”, kadının yokluğuyla başlayan ve erkeğin yitirilmesine uzanarak tüm bir hayatı anlamsız kılan “*görünmezliğe*” gönderme yapmaktadır. Mungan; *burkayla*, kendi varlığının önüne kilit olan insanı; *tepelerle*, bu kilitlilik durumundan ötürü dağına varamayan insanı; *kum sisiyle*, görünmezliği; *rüya* ile, sanrıları; ve *serap* ile varılan son nokta olarak gerçeklikten kopuş ya da ilahi yanıyla, tam tersi olarak “*gerçeği bulma*”yı anlatmaktadır.

“*Eğer bütün insanlar doğuştan özgürse nasıl oluyor da bütün kadınlar köle doğuyor? Çünkü kadınlar, erkeklerin tutarsız, belirsiz, bilinmeyen, keyfi iradelerine tabii olduklarına göre, bu, kölelik durumu değil de nedir? (Mary Astell)*” (Michel-Oakley 1998: 32). İkinci paragrafta da yine rüzgar, kum tepeleri, altın tozanları, güneş, ufuk, renk, dalga gibi metaforik sözcüklerle; kadının hayat karşısında “*yitirilişi*” anlatılmaktadır.

“*Şimdi karşısında duran kumlu tepeler arasında görülen bir serap değil bu. Kadınların bizzat kendileri bir serap olmuş. Camdan bakıldığında gördüğü ne kum, ne tepe, ne seraptı... Gerçeğin görünmezliği idi. İklimin felsefesi idi. Görünmezi gören peygamberlerin hepsinin çöle inmesi boşuna değildi.”(s.101).*

Çöl, tepe, kum, serap gibi çağrışımı kuvvetli sözcüklerle Mungan, kadının görünmezliğinin ardındaki *mistisizmi* belirtmekte ve Akhbar'ın arayışına *ilahi bir boyut* getirmektedir. Kadını güneşe ve çöle benzeten Mungan, burada artık kadının *bizzat kendisinin bir serap olduğunu* söylemekte ve bu da “*düşün içerisinde düş görme*” olarak algılanabileceğinden, bir anlamda Akhbar'ın “*kadını arayış*” hikayesini en ümitsiz noktasına ulaştırmaktadır.

Majid Majidi'nin yönettiği “*Cennetin Rengi*” (1999) filminde şöyle cümleler geçmektedir: “*Öğretmenimiz Allah'ın, göremedikleri için körleri daha çok sevdiğini söylüyor. Ama ben de ona eğer öyle olsaydı O'nu göremeyelim diye bizi kör yapmazdı dedim. O da bana 'Allah görünmezdir. O her yerdedir. O'nu hissedebilirsin. Onu parmak uçlarıyla görebilirsin' dedi. Şimdi ellerim O'na dokunacağı güne kadar, her yerde Allah'a uzanacağım...*” Akhbar'ın kadını arayışının bir “*körlük*” meselesine uzandığı düşünüldüğünde; Mungan'ın, “*görünmezi gören peygamberlerin hepsinin çöle inmesi boşuna değildi*” cümlesiyle Akhbar'ın “*gerçeğin görünmezliği*” peşinden giden hikayesinin, tüm insanların hikayesi olduğu gerçeği anlaşılabilir.

“*Kapıyı burkası içinde bir kadın açtı. Göz kafesinin ardından görülen gözleri, bölünmüş bakışları tanıdıktı.*”

“*Fatima Hanım'ın evi burası mı?*” diye sordu kendisine tanıdık gelen gözlere baka baka. Alacağı yanıt onu ürkütmüyordu.

“*Fatima benim,*” dedi **kadın**. Onu tanımamış gibiydi sesi.

“*Oğlunu tanımamış bir kadın sesi,*” diye geçirdi içinden Akhbar. “*Beni tanımadı, oğlunu tanımadı.*” (s.103).

Köprülüzade Mehmet Fuat, kadınlarla ilgili yazdığı mektubunda şöyle demektedir: “*Size şair olduğumdan dolayı kadınlar hakkında son bir mütalaa daha ifade edeyim: kadın, doğumundan sonsuza kadar sürüklenmeye mahkum olan insanlığın tek teselli kaynağıdır,*” (Hamit 2001: 20). Paragrafta “*göz kafesinin ardından görülen gözleri, bölünmüş bakışları tanıdıktı*” cümlesi, kadının “*bölünmüş bakışlar*”la hayatı

görmeye çalıştığını ve bir anlamda “*bölünmüş bir hayat*”ı yaşadığını anlatmakta, “*sürüklenmeye mahkum*” varlığının tesellisi de “*tanıdıklık*”la belirtilmektedir.

Varlık, hakikatini yitirdiği an; rüyalar ve hayallerle “*sanrı nöbetleri*” başlamaktadır. Rüyalar, varlığın kendisini gerçekleştirebilmesi için son imkandır. “*Ruhun keyif yaşantısı*”yla ruh, kendi var olan hayatına hükmedebilmekte ve “*mümkün olmayan*”ı imkanı kılmaktadır. Burada da Akhbar, çaldığı kapının ardındaki kadının annesi olduğunu sanmakta ve ses için “*oğlunu tanımamış bir kadın sesi*” nitelemesi yaparak, anlatının en saf imgelerinden birini oluşturmaktadır. Tezer Özlü’nün Kar’da (1966) sıraladığı cümlelerde olduğu gibi Akhbar da adeta bir düşün boşluğunda annesine sarılmaktadır: “*Bu bir düş mü? Boşluğa sallanırken bunun bir düş olduğunu düşünüyor muyum? Bunun bir düş olup olmadığını düşündüğümü hatırlıyorum. Oysa bu düşten uyanıp uyanmadığımı hatırlamıyorum. Bilmiyorum. Annemle birlikte yattıyoruz... O kadın nereye götürüyor bizi? Eve döndüğümüzde annem gene üzgün. Ve ben gene bir şey anlamıyorum. Annem benim camdan düştüğümü bağıyor. Ve ben onun sesini duyarak düşünüyorum. Uyandığında kendimi annemin koynunda mı bulacağım? Yoksa bambaşka bir boşlukta mı?*”

“*Ablasının da arkasında, az ötede ondan ayrıldığı ilk günkü haliyle sevgilisi karşısına çıktığında, kapıda duran kadın, ‘Burada öyle bir kimse oturmuyor,’ dedi.*”(s.104-105).

Tezer Özlü 24 Temmuz 1984 tarihli bir mektubunda kendisini her şeyden kopuk hissettiği ve “*durgunlukta*” olduğu bir dönemi şu cümlelerle anlatır: “*Hemen hemen hiçbir ülkede böylesi duygulara düşmemiştim. Bunun da bir yararı olacak sanırım. Kopukluk. Yaşamdan, insanlardan, geçmişten kopukluk. Gelecekle de hiçbir ilgisizlik. Nerede olacağımı, hangi kentte oturacağımı, nereye gideceğimi hiç bilmiyorum. Şimdi burada durgunlukta yım.*” Akhbar’ın her şeyi yitirdikten sonra sanrılara kapılmasının ardında da kuşkusuz böylesi bir kopukluk, insanı hayata bağlayan her türlü bağın yok oluşu yer almaktadır.

Annesinin görüldüğünün sanrısına kapılan Akhbar, ablasının ve sevgilisinin de hayallerini görmekte ve kapıdaki kadının “*burada öyle bir kimse oturmuyor*” cümlesiyle hakikate dönmektedir. Yokluğun, asıl sığınacak yer olduğu bilgisiyle

Akhbar'ın bu kopuşu, onu "*kendi varlığına uzanmak*" noktasında asıl bağ olma görevini üstlenecektir.

4.5.5. BABA METAFORU

Zayıflayan Varlığın Güçlü Olana Yaslanması

“babam yıllar önce öldü.

...

*çatımızın altındaki geçici varlığı, onu yeniden kaybetme korkumu diri tutar,
o gittikten sonra evdeki boşluğundan ötürü duyacağım acıyı hatırlatarak
mutluluğumu gölgelerdi. bu nedenle onunla geçirdiğim her anı
hafızaya kazımaya çalışan acıtıcı bir yoğunlukla yaşar,
evin her köşesini kuşatan varlığından yorgun düşerdim.
o, evden ayrılıp yeniden yollara düştüğünde gövdem kendini bırakır,
bütün kaslarım gevşer,
ne denli mutsuz olsam da kendimi boşalmış bir yay gibi rahatlamış,
hatta uyuşmuş hissederdim. o gittikten sonra
hülyalı bir yorgunluk içinde günlerce yataktan çıkmadığım olurdu.
yetim yası tutardım.
çocukken bilmeyiz,
ama bütün geleceğimiz çocukluk yalnızlığında yatar.”*

(şairin romanı, s.486)

Çador’da kullanılan *baba metaforu*, arayış içinde olan Akhbar’ın temelde *güvenlik ve sevgi ihtiyacının* bir sonucu olarak oluşmuş ve metafor bu eksende gelişmiştir. Annesini, kız kardeşini, sevgilisini kaybeden ve onlara dair herhangi bir imgeyi dahi hayal edemeyen Akhbar’da, bu “*eksiklik*” kendisini babaya yöneltme olarak göstermiş ve Akhbar özellikle anne sevgisinin olmadığı, kaybolduğu yerde *baba*’nın “*şefkatli ve güçlü*” kollarını hissettiği birkaç anıya-hayale sığınmıştır.

Yazınsal metinlerin yazarından bağımsız olamayacağı düşünüldüğünde özellikle *baba metaforunda* Murathan Mungan’ın kişiliğini görmek de mümkündür. Çocukluk ve *baba sevgisini* birçok yapıtında işleyen Mungan, yapıtlarındaki kimlik arayışını da bu gibi temalar çerçevesinde gelişen “*aidiyetlik*” duygusu üzerinden işlemektedir.

Geçmişin olmadığı yerde bireyin de olmayacağı ve bunun da gerçekliği yok ettiği düşünüldüğünde, Çador'daki baba imgesinin neden sanrılar ve anılarla ilerlediği de anlaşılır olmaktadır. Mungan'ın, yaşama karşı yabancılaşmayı dindiren bir ışık olarak gördüğü *baba*, Akhbar için de varlığına yakınlaşmayı sağlayan bir *sığınak* olmuştur.

“Bu hana çocukken babası getirmişti onu. Neden buraya gelmiş, burada gecelemişlerdi bilmiyor, hatırlamıyor; şimdi yıllar sonra birden babasının anısına, bu anının koruyuculuğuna sığınmak istemiş olabilir. Babası onu öksüz bıraktığında ilkokulu bitirmemişti henüz. Döşek hayli sertti. Vücudu yorgunluktan kendini bırakmıyor, dinlenemiyordu. Yüzükoyun döndü. Başını yastığa gömerken, babasının kokusunu hatırlamaya çalıştı. Buranın gecesinde bir yerlerde kalmış olmalıydı o koku ve bu kadar şiddetle hatırlamak isteyen birine, geçmişin sihirli gücü mutlaka yardım eder, diye umuyordu. Ne de olsa insan, her zaman bu kadar şiddetle gerek duymazdı bir hatıraya. Zamanı sakladığına güvendiği bu kalın duvarların babasının kokusunu da sakladığına inanmak istedi.”(s.32).

Ailesindeki kadınların izini süren Akhbar'ın onları bulmak noktasında umutsuzluğa düşmesi, sokaktan geçen kadınlarda onlardan bir işaret araması, fakat tüm kadınların bir görünmezlik içerisinde olduğu ve bir süre sonra Akhbar'ın kadına dair algısında herhangi bir imgenin kalmaması... Tüm bunlar Akhbar'ın kendine yönelişine zemin hazırlamakta ve bir “*dayanak*” arzusunu somutlaştırmaktadır. Görünmeyenlerin acısıyla varlığının “*geçmiş bilgisi*”nin git gide silindiğini gören Akhbar, kendisine yeniden inanmak için hafızasını yardıma çağırmakta ve yaşamdaki en büyük ikinci bağ olan “*baba*”ya sığınmaktadır.

Paragrafta Mungan'ın Akhbar için kurduğu, “*şimdi yıllar sonra birden babasının anısına, bu anının koruyuculuğuna sığınmak istiyor*” cümlesi, Akhbar'ın kayboluşunun bir sonucu olarak *güvenlik arzusunu* göstermektedir. Bir çocuk için yaşam içerisindeki en büyük bağın *anne* olduğu düşünüldüğünde, Akhbar'ın varlık olarak yaşadığı “*kimsesizlik*” de daha anlaşılır olmaktadır. Anne rahminin *şefkat*, *sıcaklık* ve *güven* veren duygusunun bir hayat boyu çocuğu sarıp koruduğu bilgisi, Akhbar için artık güvenliğin ve koruyuculuğun sınırlarının yok olduğu anlamına gelmektedir. Annenin güven veren sevgisinin yokluğunda Akhbar, babasına yönelmiş

ve “hatırlanmayan bir anne” imgesini babasının hatırlamaya çalıştığı anısıyla iyileştirmeye çalışmıştır.

“Gece usulca odasının kapısı açıldı. Onu uyandırmamak için sessizce süzülerek girdi içeri **babası**. Altın rengi harmanisi vardı üzerinde. Yürürken dalgalanan harmaninin kumaşı çölde kum tepeleri gibi parlıyordu. Ses çıkarmamaya çalışarak ağır ve yumuşak hareketlerle davranıyordu. Akhbar, yekinip yatağından kalkmak istediye de, eliyle rahatını bozmamasını işaret etti ona. Sonra usulca kenarına ilişti yatağın. Taze çekilmiş kahve gibiydi gözleri. Elini şefkatle Akhbar’ın terli alınına koydu; aynı yumuşak hareketlerle terini sildi onun, saçlarını okşadı; bunun bir rüya olmadığını o zaman anladı. Akhbar’ın sık ve kalın saç telleri **babasının** parmaklarının arasından defalarca kayıp gitti. Avuçlarındaki tütün ve kehribar kokusunu aldı Akhbar. Mutlulukla gülümsedi. **Babasının** balrengi kehribar tesbihi ve üzerinde kanatlı aslan olan gümüş tütün tabakası ona kalmıştı. O da birini kaybetmiş, diğerini satmak zorunda kalmıştı. Şimdi onları geri isterse, ne yaparım, diye kaygılanıyordu. **Babası**, yüzünde kendi sevinciyle çoğalmış ilkbahar bahçelerinin genişliği ve sükûnetiyle ona bakıyordu. Sanki avuçları arasında kuvvetle sıkıldığı nar çatırdayarak yarılmış, taneleri yatağa dökülmüş gibi mutlulukla kamaşmıştı Akhbar.”(s.33).

Göktürk (2002), yazınsal yapıtlar karşısında okur düşgücününün metin boyunca tetikte olması gerektiğini, anlamın bütünün parçaları arasındaki ilişkiden doğacağını şöyle belirtir: “Yazarın amaçladığı anlam göndergesi, ne doğrudan doğruya metnin soyut yapısındadır, ne de kolay bir akla kara töreciliğiyle sunulmuştur. Anlatı boyunca, bildik ya da duyuşsal nitelikli birçok değişik görüş, okurun düşgücünü *bütünün anlamına* doğru güder. Bu görüşlerden her biri ilk anda kesin, nesnel durumu yansıtır, ya da gelecek olayları belirliyor izlenimi uyandırır. Öte yandan, bu değişik, yer yer de birbirine karşıt görüşler arasındaki bağlar, yazılı metinde verilmez. Okur düşgücü, metnin sürekliliğini, anlam göndergesini bu bağları ararken kurar” (s.63). Mungan’ın anlatı metni içerisinde birkaç kez kullandığı *rüya* ögesi, metnin soyut yapısının anlaşılmasında şüphesiz önemli bir yere sahiptir. Bilinçdışı nesnesi olan rüya, anlatıda, Akhbar’ın yaşamın *durgunluğuna, hareketsizliğine, sessizliğine ve kimsesizliğine* karşı geliştirdiği bir “*yaşayış biçimi*” şeklinde yer almaktadır.

Yukarıdaki paragrafta, Akhbar'ın babasıyla olan rüyası; yine bir "kök"e tutunma eylemi olarak görülmesinin yanında, bedenen ve ruhen büyük bir "yoksunluk" içerisinde olan Akhbar'ın tatmin edilemeyen duygularının bir arayışı olarak da görülebilmektedir. Anne özlemi ve arayışında olan Akhbar, bir anlamda annesine ve tüm kadınlara ulaşmak için arzu nesnesi olarak "baba" imgesini kullanmakta, haz ve heyecan böylece "var olmak"tan uzaklaşan varlığını diri tutmaktadır.

*"boynunda yeşil fularıyla
sokaklarda mızıkla çalan çocuk
vurulmadan önce
penceremin önünden geçiyor
eski bir anıyı uyandırır gibi
adımıyor gençliğini unutmuş gecelerimi
başka bir zamanı kavramak için biriktirdiğim saatler
on ikiyi vuruyor rüyamın en güzel yerinde
misafir gittiğim evlerin göğsümde uyuyan sesi:
pirinçç!
bakıyorum gözlerin açılmış, rüyam sürüyor
başucumda Necatigil'in lambası, nilüferi, solgun bir gülü
dokununca sönüyor
uyanmak rüyayı değiştirmiyor." (Mungan, 2004: 233).*

Akhbar'ın rüya durumunun da, tıpkı şiirde Mungan'ın belirttiği gibi *uyandıktan sonra geçmediğini* söylemek yanlış olmaz. Akhbar, varlığını yitirdiği yerde anılara sığınmış, hatırlanamayan anıların kendisini birer *sanrı* olarak ziyaretleri ise Akhbar'ın gerçeklikle olan ilişkisini koparmıştır

*"Altın rengi harmanisinin içindeki ince mintanının sedef düğmelerini çözdü, sol elinin zarif bir hareketiyle boynunun iki yanından süzülen teri sildi, soluklanmak ister gibiydi. Sonra Akhbar'ın kaygılarını sezmişçesine güldü ona; çok sigara içmesine karşın hiç sararmayan bembeyaz dişleriyle ağız dolusu güldü. Bu kez de güvercinlikten aynı anda havalanıp kanat çırpın güvercinlerin aklı gibi bir sevinç kapladı içini. **Babası**, başını arkaya atmış hâlâ gülüyordu. Belli ki, ne tesbihi, ne tabakayı soracaktı,*

*kaygısı boşunaydı. **Baba** ile oğul birlikte gülmeye başladılar. Kelimelere dökemese de kalbinin bir yerinde biliyordu: Dünyada çok az şey, birlikte aynı şeye gülen **baba** ile oğulun kahkahalarının aydınlığındaki mutluluğun yerini tutar.*

***Babası**, onun için her zaman koku ve gülüş olmuş, en çok bunları özlemişti.*

Sabah rüzgârının fısıldadıklarının insanı dünyayla barıştırdığını biliyordu; her şeye yeniden başlayacağını hissettiği tazelenmiş bir güçle uyandı. Kendini dinlenmiş hissediyordu.

*Hatırladığı pek fazla akrabası yoktu. **Baba** tarafı eski göçebelere olduğu, üstelik **babası** erken göçtüğü için onları pek fazla tanımazdı. Anne tarafı ise kalabalık sayılmazdı. Bayramlarda el öpmeye gittiği akraba sayısı fazla değildi.”(s.33-34).*

Bilinçdışının “*bilinçli bir etkinliği*” olarak görülen rüyaların gerçek düşüncelerden bağımsız olmadığı, ve kişinin gizil yanını ortaya çıkardığı düşünüldüğünde, Akhbar’ın bu rüyasında babasına olan sevgisinin cinsel bir dürtü taşıdığı söylenebilir. Bir arayış yolculuğuna çıkan Akhbar’ın kayıplarına ulaşamaması, onu rüyalara yöneltmiş ve yitirdiği kadınlarını aradığı erkek yüzlerinden biri olan babasıyla “*öteki*”nin ilk anısını yaşamıştır. Burada “*baba*” Akhbar için korunaklı bir liman olarak kabul edildiğinde; Akhbar’ın, varlığını duyumsamak, kendini var eden o ilk anıya yaslanabilmek için “*anne*”sinin kimliğine büründüğü ve böylece varlığının köklerine sarıldığı söylenebilir.

Ay ya da güneş tutulması benzeri ortak bir *tutulum* halinin paylaşıldığı bu uykularda *kimse tek başına yalıtılmış olarak kendi rüyasını göremezdi*. Herkesin birbirinin rüyasının içinde kaybolduğu, bir başkasının başından geçenleri kendi anıları sandığı ya da *kendisini düpedüz bir başkası olarak yaşadığı*, farklı kişilerin rüyalarından çalınmış parçalarla *kendisine yepyeni bir mazi inşa ettiği*, birinin rüyasından kaçarken kendi rüyasını birilerine kaptırdığı, kimi zaman daha güçlü zihinlerin ötekileri ele geçirip salt kendi rüyasını dayattığı, bazen aynı an’ı paylaşan eşit güçteki iki farklı rüyanın yarışarcasına birbirinin resimleri arasına karıştığı olurdu. Kendi içinde kaçıp kovalamaca hızında yer değiştiren, birbirinden canlı, renkli, ilginç resimler, rüyasına sızdığı gözleri, zihinleri hırpalarcasına yorar; kimse bu rüyalardan dinlenmiş ve dingin

olarak kalkmazdı. Herkesin ortak görülen bu rüyalardan hatırladıkları farklıydı tabii; herkesin üzerindeki sonuçları da... Kendine özgü tuhaf, çekici bir yanı vardı gene de yaşanan bu ortak deneyimin; *sizi kendiniz olmaktan kurtarıyordu*. Sanki kendi varlığınızı paylaşıyor, var olmanın yükünü azaltıyordu. Bir göz kırpmı hızla asla yaşayamayacağınız hayatların, deneyimlerin kucağında buluyordunuz kendinizi. Her uyanıp gözlerimi açtığımda kendi hayatımı, çevremde gördüklerimi, gündeliğin tekdüze akışını çok sıkıcı bulduğumu hatırlıyorum. Hayatta en zor, en katlanılmaz şey insanın kendisi olmasıydı. Yalnızca kendisi. Sıradan, yavan, tanıdık, sıkıcı kendisi! (Mungan, 2011: 510).

Akhbar'ın Çador içindeki rüyaları da kuşkusuz Mungan'ın yukarıda sözünü ettiği rüyalar şeklindedir. Varlığından soyutlanma derecesine gelen Akhbar için rüyalarda da olsa bir "başkası" olabilmek, varlığını duyumsamak için bir gerekliliktir. Mungan'ın, rüyalara: "*Kendine özgü tuhaf, çekici bir yanı vardı gene de yaşanan bu ortak deneyimin; sizi kendiniz olmaktan kurtarıyordu. Sanki kendi varlığınızı paylaşıyor, var olmanın yükünü azaltıyordu.*" şeklinde bir tanımlama getirmesi de, varlığını unutma noktasındaki Akhbar'ın bu "var olma deneyimi"ni anlamlı kılmakta ve rüyaları, imkânsızın imkânlı kılındığı bir "yaşamak alanı" haline getirmektedir.

"*Adamın dükkânından çıktığında kendini biraz daha eksilmiş hissetti. Kilim tezgâhlarının, topuk döven kunduracı örslerinin tok ve tartımlı seslerinin arasından geçerek şehrin büyük meydanına açılan bedesten çıkışına vardığında, beyaz eşya ve elektronik aletler satan dükkânların floresan lambalarının çiğ ışıklarıyla aydınlatılmış vitrin camlarının birinde kendine baktı. İnsan yüzlerini iyice hayalete çeviren çiğ ışığın göz yoran beyaz aydınlığında kendi yüzüne bir başkasıymış gibi uzun uzun baktı; bu bir ihtiyaçmış gibi baktı. Çocukken pek sevdiği kayıp rüzgâr masalını andı: Anne rüzgâr ile **baba** rüzgârın sözünü dinlemeyen çocuk rüzgâr, ilkin kayıplara sonra fırtınalara karışıyor, onun ardı sıra bütün dünyayı dolaşan büyükleri çocuklarını arıyorlar. Onu sonunda büyük fırtınalar arasında iyice güçsüz düşerek cılız bir esintiye dönüşmüş bir halde can çekişirken bulup kurtarıyorlardı. Yüzüne baktığı bu kar aydınlığında içinin üşüdüğünü hissetti; vitrin ışıkları yüzünü iyice yutmuştu.*"(s.39-40).

Mungan'ın, Akhbar için “*kendi yüzüne bir başkasıymış gibi uzun uzun baktı; bu bir ihtiyaçmış gibi baktı*” cümlesini kurması ve ardından “*kayıp rüzgâr*” masalının anlatılması; Akhbar'ın anne ve babasından, yani kendini var eden iki büyük varlıktan yoksun kaldığını ve böylelikle “*kaybolduğunu*” anlatmak içindir denilebilir. “*Büyük fırtınalar arasında iyice güçsüz düşerek cılız bir esintiye dönüşmüş bir halde can çekişen*” Akhbar için *anne ve baba*, onu bu umutsuzluktan ve can çekişme sancısından kurtaracak olan *güvenli iki limandır*; Akhbar sınırlarını-kıyılarını oluşturan bu limanların yokluğunda oradan oraya savrulmaktadır.

Mungan (2002) bir şiirinde şöyle demektedir:

*“yol zamanıyla rüya zamanı tutmuyorsa birbirini
yolda kaybedilir
kazanılmış ne varsa”* (s.80).

Bu dizeler Akhbar için düşünüldüğünde, kayıplarını bulma yolculunun varlığını yitirme serüvenine döndüğü ve Akhbar'ın “*kazanılmış ne varsa*” bu arayış yolunda kaybettiği söylenebilir.

“Sokaklardaki kadınları yanlarındaki erkeklerle işaretlemişler. Kocası, babası, kardeşi olan erkeklerle. Akhbar'ın gözleri, o kadınların yanında erkek kardeşinin yüzüne benzeyen bir yüz arıyor umutla. Kardeşinin yüzü diğerlerinin kaybolan, görünmeyen yüzlerinin işareti olacak.”(s.55).

Kadınların toplum yaşamındaki yerini sorgulayan bu paragrafta Mungan, erkeklerin, kadının yokluğunda onların yüzü olduğu ve yanlarındaki erkeklerle kadınların varlık kazandığı bilgisini vermektedir.

“Sevgilisinin evinin bulunduğu şehrin dış mahallelerinin bulunduğu bölgenin yarısı savaşta yerle bir olmuştu; ayakta kalanlarsa harap durumdaydı. Dış mahallelerdeki, kurutulmuş tuğlalardan eski usullerle yapılan evlerin tamamı toz tepeliklerine dönüşmüştü. Neredeyse hepten değişmiş, tanınmaz olmuş sokaklarda yeni yapılmaya başlamış tek tük bazı modern binalar göze çarpıyordu. Savaş acımasız

*yüzünü bu yoksul bölgede olanca vahşetiyle göstermiş, sonrasında da saklamayı henüz becerememişti. Gördükleri, kapıldığı ümitsizliği alabildiğine yoğunlaştırıyor, sevgilisini nasıl arayacağını, kime soracağını bilmiyordu. En iyisi uzak bir tanışlarıymış gibi yapıp, **babasını**, ağabeylerini sormaktı.”(s.68).*

Akhbar, kadınlarını bulma yolculuğunda *annesini* ve *kız kardeşini* aramanın yanında *sevgilisini* de aramakta ve ona ulaşmanın da güç olduğunu kısa sürede sezmektedir. *Savaş* sonrası ülkesine dönen Akhbar için bu, tanıdıklarını bulmayı zorlaştıran en önemli etmendir. Çünkü savaşın yıkıcılığı şehirlerin yanında insan yaşamını da birer enkaz haline getirmekte, böylelikle dağılan evlerin tuğlaları gibi insanlar da, kendilerini süregelen hayatlarına bağlayan bağlardan kopartılarak dağılmaktadırlar.

Paragrafta savaş gerçeğine değinen Mungan, savaşın yaşam içerisinde somut bir nesne olarak var olduğu *enkaz* yığınlarına işaret etmekte ve henüz yok olmadıklarına değinerek aslında hala bir savaş ortamının olduğuna ve aslında savaş gibi yıkıcı bir etkinin “*olmuş olmasından*” sonra bir daha asla insan yaşamının eskisi gibi olamayacağına vurgu yapmaktadır. Savaşın değiştirdiği şehir hayatından söz ederken, Akhbar’ın sevgilisini böyle bir ortamda bulmasının zor olduğu belirtilmekte, ve tekrar kadınların erkekler olmadan var olamadıklarına değinilerek, Akhbar’ın, sevgilisini ailesindeki erkekler yoluyla bulma fikri paylaşılmaktadır.

“*Çoğu kez üzüntüyü ya da sevinci hissedemeyecek kadar içinin kağsadiğini hissediyordu. Kendi içine kapandıkça, duvarları zaman acısı lekelerle kararmış ara mahallelerin kuytu kahveleri onu her gün biraz daha kendine çekiyordu. Her gün bir kahveye gidip saatlerce oturmasında, kahve müdavimi olan diğerlerinin gündelik can sıkıntısından daha fazla nedeni vardı Akhbar’ın. Onunki yalnızca can sıkıntısı değildi. Adını koyamasa da biliyordu: **Babasız** büyümüş erkek çocukları mahalle kahvelerinde **baba** şefkatine benzeyen bir şey bulurlar. **Babalarının** kucağında uyuyakalmaya benzeyen bir huzuru yaşarlar. Bu nedenle Akhbar oturduğu sandalyede yalnızca etraftı seyrederek kimseyle konuşmadan saatler geçirebiliyordu.”(s.74-75).*

Murathan Mungan *Hayat Atölyesi*'nde (2009), Doğu toplumlarındaki “*zaman*”ın algısıyla kendini var eden kahve kültürüne değinerek şöyle cümleler kurmaktadır: “Doğu’da zaman öldürülmesi gereken bir şeydir. Anadolu’da herhangi bir kahveyi hıncahınç dolduran kalabalığa ‘*Ne yapıyorsunuz orada?*’ diye sorduğunuzda alacağınız yanıt yalnızca ağız alışkanlığı yerleşmiş basmakalıp bir deyiş değil, aynı zamanda bir gerçekliktir. ‘*Vakit öldürüyoruz,*’ derler. Yalnızca işsiz ya da emekli oldukları için değildir vakti öldürülmesi gereken bir şey olarak görmeleri. Vaktin kendisi öldürülecek bir şeydir zihnin işleyişinde. *Bir türlü geçmek bilmeyen, içi doldurulamayan, hep sıkıntısı duyulan, bir an önce öldürülüp kurtulunması gereken bir şey! Zamanın durallığı, yaşamın işlerliğini de azaltır. Hayatı kullanamadığınızda onu öldürmeye bakarsınız.* Kapalı toplumlar insanlarını çalıştırır, ama onlara hayatı kullandırtmazlar. Çünkü bu alan geniş ölçüde hazzın, zevkin, öğrenmenin, gelişmenin, değişmenin olası tehlikelerini barındırır. *Dünyanın tekinsizliğini büyütür*” (s.84). Mungan’ın bu cümleleri, Akhbar’ın sokaklardaki yüzlerde “*bir insan*”ı göremediği, herkesin büyük bir “*kayıtsızlık*”la birbirine benzediği ülkesi için de düşünülebilir. “*Zamanın durallığı*”nın “*yaşamın işlerliğini azalttığı*” bu yerde, insanlar arasındaki farklılıkların törpülenmesiyle bir anlamda iktidarın “*tekinsizlik*” olarak gördüğü insani durum yok edilmekte, böylece Akhbar “*birbirlerinin yüzlerinde kaybolmuş*” insanlar arasında “*birinin yüzünden diğerinin yalnızlığına*” geçmektedir.

Kahve kültürüyle birlikte baba sevgisinin anlatıldığı paragrafta Mungan, babasız büyümüş çocukların mahalle kahvelerinde bulduğu “*baba şefkatine benzer şey*”in Akhbar’ın da ruhunu beslediğini ve burada “*babalarının kucağında uyuyakalmaya benzeyen bir huzuru*” bulduğunu belirtir. Mungan (2004), babasızlığı işlediği bir şiirinde şöyle demektedir:

*“akşamın kapısından
içeri giren
öksüzlüğün onarılmaz duygusu
iş dönüşü, somun ekmek
yıllar komşunun penceresine kadar
çok geçip hiç geçmeyecek
hayat hiçbir aldığını koymaz geri*

*çocukluğun büyümemiş yerlerini
kimse büyütemez bir daha
terk edilemez babasız evler
kapısı çekilip çıkılsa da
bir roman adı gibi
içinde yaşar
çoğalmaz başkaları
okumalarla
babasızlığın ne demek olduğunu bilmeyenler
günün birinde baba olsalar da” (s.81).*

Şiirde geçen “çocukluğun büyümemiş yerlerini, kimse büyütemez bir daha” dizeleri baba şefkatinden yoksun büyümüş çocukların hep bir yanlarının eksik kaldığını belirtmesi bakımında önemlidir. Akhbar için de babasını kaybetmiş olması onda onulmaz bir eksiklik yaratmış, ve Akhbar babasını başka babaların yüzlerinde aramaya başlamıştır.

*“Belli belirsiz bir hayal gibi hatırladığı çocukken **babasıyla** yaptığı uzun bir otobüs yolculuğunun Akhbar'da bıraktığı, köklü çağrışımların duygusuyla güçlü, solgun görüntüleriyle yoksul anısı, arada bir yoklamasa içini hiçbir şey anımsamayacak geçilmiş yollardan. Geçtiği yollardan. Ara ara göz göze geldiği **babasının** dinlendirici bakışları, sakin gülüşü, uyukladığında çok daha fazla burnuna çarpan esmer kokusu, yolculuğun sıkıntılı zamanlarını kısaltıyor.”(s.99-100).*

Akhbar’ın babasına dair hatırladığı bir anısı, tıpkı varlığın nefes alması gibi geçmişinden bir parça taşıdığı için Akhbar’a huzur vermekte ve sıkıntısını dindirmektedir. Paragraftaki; “köklü”, “dinlendirici”, “sakin” sözcükleri “baba”nın güven veren ifadesini desteklemekte, “esmer koku” ise anının Akhbar’ın hafızasında ne denli taze kaldığını göstermektedir.

4.5.6. SÖZ METAFORU

Benliğin Ham Maddesini Yitirmesi

*“dilsiz göl mavi sözcükler
 akşam esintisi karıştırır sayfaları
 belleğimiz dağılır ruhlarımız taptaze
 sonra suskunluğun şafağı
 yüzümüzün derinliklerinde
 dilsiz gölün bağıışı bir barış
 bütün küskünlüklerin üstünde
 daha genç bir yüzdür o akşam dönüşü
 bir kapının eşiğine geldiğimizde
 ya da alçak sesli bir şiiri yazarken de”*
(başkalarının gecesi, s.39)

Üstünlük ve seçkinlik, kullanılan yer ile ve kastedilen anlamla ilgilidir. Bu anlamlar, *nakış* ve *resimler* yapmak için kullanılan *boyalara* benzer. Bir *nakkaş*, dokuduğu kumaşın neresinde, ne kadar, nasıl bir karışım ve hangi sıra ile kullanacağını düşünerek ve isabetli seçimler yaparak diğerlerinin başaramadığı bir *işçilik* çıkarır. Bundan dolayı onun işçiliği daha fazla beğeni kazanır ve daha *özgün* olur. Sözdizimini ortaya çıkaran *nahiv anlamlarını* ve *farklı ifade yollarını* arayarak birini tercih etmek konusunda iki şairin birbirine karşı konumu da böyledir (El-Cürcani, 2008: 88).

Murathan Mungan’ın Çador’u oluştururken sözcük seçimi konusunda El-Cürcani’nin sözünü ettiği *“nakkaş”* gibi hareket ettiği, edebiyat ve dil sahası için önemli bir eser meydana getirdiği açıktır. Mungan’ın sözcükler konusundaki titizliği, her bir kelimeyi metin için *“ayrılmaz bir parça”* yapmakta, böylece anlatı metni bağlam noktasında güçlü bir bütünlük oluşturarak özgün bir söylem meydana getirmektedir.

Mungan, Çador'da sessizliğin yoğunluğunu okura göstermek adına sözcüklere farklı yollarla duyumsanabilecek nitelikler yüklemiş ve sözcüğün sesini bu şekilde okura sunmuştur. Kadını anlatan bir eser olarak Çador, kadın kahramandan ve dolayısı ile kadının sesinden yoksundur. Mungan, kadının yokluğunu metin içerisindeki konuşmalarda da göstermiş, kapı önlerindeki ufak birkaç diyalog dışında kadını konuşturmamıştır. Kadının her anlamdaki yokluğunun hayatı da yoksunlaştırdığı imgesiyle ilerleyen metin, böylece “*sesten ve sözden*” yoksun bir hayat betimlemesi ortaya koymuştur.

Metafor incelemesi, Akhbar'ın anlatı metnindeki yaşam seyrine göre şekillenmiş ve 12 metafor içerisinde 6. sırada “*söz*” metaforu ele alınmıştır. *Söz metaforu*; Akhbar'ın “*araba*” ile girdiği arayış serüveninin, “*kadın*”da kilitlenmesi sonucu “*dilsizlik*”e doğru ilerleyişini anlatmaktadır. Nitekim Akhbar'ın serüveni metaforlar bazında söz metaforundan sonra “*mezar*” ve “*ölüm*” gibi metaforlarla devam etmekte, bu da “*söz*”ü yitirmenin, Akhbar için önemine işaret etmektedir. Söz metaforu, Mungan'ın anlatı içerisinde “*kelimeler ve kitaplar*” ekseninde sahaf vasıtasıyla dile getirdiği cümleler dolayısı ile seçilmiş ve Mungan'ın “*dilsizlik*” imgesiyle metafor “*söz*” olarak isimlendirilmiştir. Söz metaforunda, metin içerisinde geçen “*söz*” ve “*kelime*” sözcükleri seçilmiş ve geçtikleri paragraflar verilerek açıklamaları bu şekilde yapılmıştır.

“*Akhbar'ın içini, kelimelerini bilmediği ama burukluğunu duyduğu derin, karmaşık duygular kaplamıştı.*”(s.14).

Mungan, dil ile “*dil*”i anlatan bir şair/yazardır. İnsan için dilin ve kelimelerin önemine çoğu eserinde yer veren Mungan, Çador'da da Akhbar'ın hayatını anlatırken kelimelerle ilişkisine değinmekte ve “*dilin yoksunluğu*”nu diğer tüm yoksunluklarla birleştirerek kahramanını her bakımdan “*çıplak*” bırakmaktadır.

Akhbar'ın “*kelimelerini bilmediği ama burukluğunu duyduğu derin, karmaşık duygular*” içerisinde olması, Mungan'ın “*dilsizdir bazı yaralar, söylemez sahibini*” dizelerini anımsatmakta ve dilin ne denli önemli olursa olsun “*insan*”ı anlatmakta çoğu zaman yetersiz kaldığını imlemektedir. Metis Ajanda'da “*Olmayan Kelimeler*”i

anlatanlardan biri olarak Birhan Keskin, hissedilen ama dile gelmeyen bu tür sözcükleri “*insanın gurbetinde olduğu sözcükler*” olarak nitelendirmekte ve yeni bir tabir ile ifade ederek bu “*olmayan sözcükler*”e “*dilevi*” demektedir. Akhbar da isimlendiremediği bir duygu durumu yaşamaktadır. Keskin’in cümleleri ile ifade edilecek olursa, Akhbar’ın anlatı sonunda tüm bir “*dilin gurbeti*”ne çıkacağı söylenebilmektedir.

“*Kelimeler ağızından soğumuş küller gibi dökülüyordu.*”(s.18)

Bir dilin oluşumu dünyaya yaklaşma biçimine tekabül eder, öyle ki dil bir eylemdir veya *deneyime tekabül eden daimi bir soru/n ve yaratıdır*. Dolayısıyla *sözcükler, kendimizin dışındaki şeylere yaklaşmamıza aracılık eden görevlere veya mecralara (farklılaşmalara) dayanırlar*; bir sözcük kendisinden önce var olan bir duyguya düzen kazandırır (Colebrook, 2009: 36). Akhbar’ın dünya ve “*şeyler*”le ilişkisi zayıfladığından, Colebrook’un ifadeleriyle dili de bundan etkilenmekte ve “*kelimeler ağızından soğumuş küller gibi dökülüyordu*” cümlesiyle bu durum imgelenmektedir. Akhbar’ın dil ile ilişkisinin yavaş yavaş yok olmasını Mungan “*soğumuş küller*” benzetmesi ile vermekte ve böylece insan ilişkilerindeki en önemli unsur olarak görülebilecek dilin, ilişkilerin yok olmasıyla birlikte “*cansız-ruhsuz-ölü*” bir hal aldığını belirtmektedir.

“*Çaldığı ilk komşu kapısı açılmadı, ikincisini üstleri kir pas içinde afacan iki küçük çocuk açtı, buraya yeni taşındıklarını ve kimseyi tanımadıklarını söyleyip çabucak kapattılar. Sonraki birkaç kapı hiç açılmadı; kadınlar kapı arkasından konuşup başlarından savdılar onu. Bazıları, annesini başka Fatima’larla karıştırdı. Birkaç kapı sonraysa, sokak bitmişti. Birdenbire dünya boşalmıştı. Bunca yıl ve yol, bir kum fırtınasında gökyüzünde açılıveren bir hortumun boşluğuna karışıp yutulmuş gibiydi. En yalnız olduğu zamanlarda bile, böyle bir yalnızlık hissettiğini hatırlamıyordu Akhbar. Kendi varlığına inanmak, yaşadığını onaylamak istercesine boynundaki muskaya dokundu. Sanki eski bir masaldan birkaç sihirli **kelimeyi** hatırlarsa, kaybolduğu büyüden dünyaya geri dönecekti. Sağ eli muskasında, içindeki dua **sözlerini** kalbinden geçirdi. Kendisine yardımcı olabilecek insanları hızla hatırlamaya çalıştı. Bir yerlerde mutlaka birileri olmalıydı. Onu tanıyan, ya da onun tanıdığı birileri...*”(s.19-20).

Varlığın dilinin söylencesi, şeyleri çağırıldığı gibi, bir dünyayı da çağırır. Bir dünyayı şeylere emanet eder ve aynı zamanda şeyleri “*bir dünyanın görkeminde*” korur. Şeyler kendi dünyalarını taşırlarken, bu dünya, onlara kendi uygun varlık kiplerini bahşeder. Varlığın dilinin söylencesi böylece konuşur: *Şeyleri bir dünyaya getirir ve bir dünyayı da şeylere* (Altiok ve Bal, 2010: 172). Bu durumda dilin, insana bir “*dünya*” sunduğu, insanın var olan dünyasını aslında bir anlamda dilin oluşturduğu ve şekillendirdiği söylenebilir.

Akhbar’ın annesini araması, kadınların kapı arkalarından konuşup onu savması, ve annesini başka Fatima’larla karıştırmaması... Tüm bunlar Akhbar’ı umutsuzluğa düşürmekte, “*Birdenbire dünya boşalmıştı. Bunca yıl ve yol, bir kum fırtınasında gökyüzünde açılıveren bir hortumun boşluğuna karışıp yutulmuş gibiydi. En yalnız olduğu zamanlarda bile, böyle bir yalnızlık hissettiğini hatırlamıyordu,*” denilerek Akhbar’ın dünya içerisinde yaşadığı “*kimsesizlik*” görünür kılınmaktadır. Akhbar, tüm bu kimsesizlik içerisinde birkaç kelimeyi hatırlayarak varlığına kavuşacağını düşünmekte ve Mungan Akhbar için şöyle cümleler kurmaktadır: “*Kendi varlığına inanmak, yaşadığını onaylamak istercesine boynundaki muskaya dokundu. Sanki eski bir masaldan birkaç sihirli kelimeyi hatırlarsa, kaybolduğu büyüden dünyaya geri dönecekti. Sağ eli muskasında, içindeki dua sözlerini kalbinden geçirdi.*”

Akhbar’ın böylesi yoğun bir “*yalnızlık hissi*” içerisinde “*kelimeler*”den medet umması ve onları hatırlamakla dünyaya geri döneceğini düşünmesi Heidegger’in “*dil, varlığın evidir*” sözünü anımsatmakta ve Akhbar’ın “*dile yaslanma*” arzusunu anlaşılır kılmaktadır. Akhbar, varlığına inanmak adına boynundaki muskaya dokunmakta ve “*dua sözleri*”ni tekrarlamaktadır. Tüm bunlar, Akhbar’ın “*şeyler*”le olan ilişkisinin zayıflaması sonucu kendisini göstermekte, Akhbar onlarla birlikte kendisini yeniden dünyada görünür kılmak için dile sarılmaktadır.

Roland Barthes (2009), annesinin ölümünden sonra bir “*Yas Günlüğü*” tutmakta, ve her gün annesinin ölümünün ardından yaşadığı değişimi çeşitli cümlelerle dile getirmektedir. Barthes, günlüğünün bir yerinde “*ölüm*”ün belli bir yerden sonra kaybeden için “*gerçek yas*”a dönüşerek “*dile gelemeyişi*”ni şöyle anlatmaktadır: “Bir dönem vardır, ölüm ‘*olay*’dır, *baş-a-gelen-şey*’dir, ve bu özelliğiyle de harekete geçirir,

ilgi çeker, gerer, etkin kılar, kasar. Sonra günün birinde artık bir olay olmaktan çıkar, *bambaşka bir süredir artık, üst üste yığılıp sıkıştırılmıştır, anlamsızdır, anlatılmamıştır, iç karartıcıdır, çaresizdir: gerçek yas hiçbir anlatma diyalektiğine elverişli değil*” (s.58). Akhbar’ın annesini –ve elbette tüm kadınları- bulmak konusundaki ümitsizliği de Barthes’in bu cümleleriyle açıklanabilmektedir. Akhbar, tüm aramalarından sonra sessizleşip, köşesine çekilmekte, böylece üst üste yığılan-anlatılmayan-iç karartıcı olan “*gerçek yas*” ile baş başa kalmaktadır.

Paragrafta Akhbar’ın annesinin başka Fatima’larla karıştırılması daha önce de belirtildiği üzere Mungan’ın bilinçli bir şekilde anlatı metnine yerleştirdiği güçlü bir imgedir. Kadını anlatan fakat kadın kahramanın olmadığı, kadının konuşmadığı bir anlatı olan Çador, kelimeler bazında “*kadının yokluğu*”nu okura böylece sunmaktadır. Bu özelliğiyle Çador, Majid Majidi’nin, Sovyetler’in Afganistan’ı işgal etmesiyle binlerce Afgan’ın İran’a sığınmasını, İran’da kimliksiz bir şekilde yaşamasını konu alan, Latif ve Baran arasındaki aşk ile şekillenen “*Baran*” (2001) filmini anımsatmaktadır. Filmin kadın karakteri olan Baran, filmde tek bir kelime konuşmamakta, sesi dahi işitilmemektedir. Ve filme adını veren “*Baran*”ın ismi, film boyunca yalnızca bir defa zikredilmektedir. Filmde, Çador’daki “*burada kadınların çoğunun adı Fatima’dır*” cümlesindeki “*anonimlik*”e örnek gösterilebilecek, şöyle bir sahne geçmektedir:

“*Sevdiği kızın izini süren Latif, ayakkabısını tamire verdiği ustaya sevdiğinin akrabası olan Soltan’ı tanıyıp tanımadığını sorar:*

-*Soltan’ı tanıyor musun?*

-*Soltan adında bir sürü Afgan var.*

-*Benim sorduğum, inşaat işçisi.*

-*Bütün Afganlar inşaatta çalışır. Hepsi şehre giderler. Şafakta giderler, akşam olunca eve dönerler*” (<http://www.eksisozluk.com/show.asp?t=baran>, 21 Haziran 2012).

“*Bir masalda dinlediğinde ya da bir kitapta okuduğunda hoşuna gidecek sözlerdi bunlar, ama kendisine söylendiğinde kulağa hoş gelmiyordu; bu yüzden yaşlı adamın her söylediği, Akhbar’ın yüreğini daha da koyulaştırıp ağırlaştırıyordu.*”(s.27).

Sözün gücünün anlatıldığı paragrafta, Akhbar'ın yaşadığı olumsuzluklardan ötürü hayatını anlatan sözlerin de olumsuz olduğu anlatılmakta ve bunun “*yüreğini daha da koyulaştırıp ağırlaştırdığı*” belirtilmektedir. Birhan Keskin: “Dil ‘*insan*’ dediğinde, insan icat olur. Dil ‘*birey*’ dediğinde, birey icat olur. Dil ‘*devlet*’ dediğinde, devlet icat olur. Dil ‘*adalet*’ dediğinde, adalet icat olur. Sözcükler, imkân dairesinden çıkıp yüzlerini göstermek için bizi beklerler,” demektedir. Keskin’in bu sözleri “*dil*”in ve “*söz*”ün önemini göstermekte, Akhbar’ın “*bir masalda dinlediğinde ya da bir kitapta okuduğunda hoşuna gidecek sözleri, kendisine söylendiğinde hoş bulmaması*”; bir anlamda dilin “*kötü*” olan hayatına “*varlık*” kazandırdığını, “*kötü*” dediğinde “*kötü*”nün icat olduğunu düşünmesi olarak algılanabilmektedir.

*“Baktı, eğer kendi çekip gitmezse, yaşlı adam sabaha kadar o kapının ağzında konuşup duracak. Akhbar’ın yabancılığında kendi gevezeliğini daha rahat yaşamasını sağlayacak bir güven bulmuştu. Konuşmaktan çok **kelimelerin** tadını çıkarıyor gibiydi.*

*Akhbar, izin isteyip uzaklaşırken, istediği zaman gelip kendisiyle konuşabileceğini söyledi yaşlı adam. ‘**Kelimeler** hiç de az şey değildir,’ dedi. ‘Sakin onları küçümseme delikanlı! **Kelimelere** itimadın olsun!’”(s.27).*

Adorno’ya göre “*bireyin tözü toplumdur*” (Spurk, 2002: 91). Kelimelerin insan ilişkilerini düzenleyip onlara işlerlik kazandırdığı ve ancak böylece bir “*toplum*”un oluştuğu kabul edildiğinde, Adorno’nun belirttiği tözün burada “*dil*” olduğu söylenebilir. Nitekim Akhbar, dili kaybettiği ölçüde toplumdan uzaklaşmakta, toplumdan uzaklaştığı ölçüde de dilinden soyutlanmaktadır. Yaşlı adamın “*kelimeler hiç de az şey değildir*” cümlesi, bu anlamda dilin insanın özünü oluşturduğu ifadesi ile anlaşılabilir.

Mungan’ın yaşlı adamın Akhbar’la konuşmasını “*Akhbar’ın yabancılığında kendi gevezeliğini daha rahat yaşamasını sağlayacak bir güven bulmuştu*” şeklinde ifade etmesinin, her türlü “*tanıdıklığın*” insanı belli sınırlandırmalara götürdüğü tasavvurunu uyandırdığı söylenebilir.

“Altın rengi harmanisinin içindeki ince mintanının sedef düğmelerini çözdü, sol elinin zarif bir hareketiyle boynunun iki yanından süzülen teri sildi, soluklanmak ister gibiydi. Sonra Akhbar’ın kaygılarını sezmişçesine güldü ona; çok sigara içmesine karşın hiç sararmayan bembeyaz dişleriyle ağızdolusu güldü. Bu kez de güvercinlikten aynı anda havalanıp kanat çırpan güvercinlerin aklı gibi bir sevinç kapladı içini. Babası, başını arkaya atmış hâlâ gülüyordu. Belli ki, ne tesbihi, ne tabakayı soracaktı, kaygısı boşunaydı. Baba ile oğul birlikte gülmeye başladılar. **Kelimelere dökemese de kalbinin bir yerinde biliyordu: Dünyada çok az şey, birlikte aynı şeye gülen baba ile oğulun kahkahalarının aydınlığındaki mutluluğun yerini tutar.**”(s.33-34).

Konfüçyüs: “Dili düzenlerdim... Dil düzgün olmazsa söylenen söz, demek istenilen değildir; söylenen söz demek istenilen değilse, yapılması gereken yapılmaz; gereken yapılmazsa ahlak ve sanat yozlaşır; ahlak ve sanat yozlaşırda adalet yolunu şaşırır; adalet yolunu şaşırırsa insanlar güçsüzlük içinde aylak olurlar. Onun için, *söylenen sözü doğru söylemeli.* Bu her şeyden önemlidir” (Koç, 2009: 1) demektedir. Konfüçyüs’ün dili böylesine önemli görmesi, dünyaya dilin şekil verdiğini belirtmesi; insan yaşamının düzeninin de bir anlamda dil ile belirlendiği bilgisini doğurmaktadır. Akhbar’ın toplum ile ilişkisinin zayıflaması sonucu dilini yitime noktasına gelmesi ve “kelimelere dökemediği” bir yaşamın-rüyanın içine düşmesi de yine bu “düzen-düzensizlik” ile açıklanabilmektedir.

“Annesi, ablası, kız kardeşi ve erkek kardeşi yer yarılıp içine girmişlerdi sanki. Ablasının kocasının çalıştığı kubbeli çarşı bile insanın kanını kaynatan, adımlarını hızlandıran civıltısından, birbirleriyle konuşur gibi inip kalkan neşeli çekiç, tokmak seslerinden yoksundu; dalgınlığa benzeyen kalın bir uğultuyla homurdanıyordu yalnızca. Bakırcıları, demircileri, baharatçıları, leblebicileri, çinicileri, halıcıları geçti. Sonunda çarşıda eniştesini tanıyanlar çıktı ama öğrendikleri hiç de mutlu etmedi onu: Buradan gitmişlerdi. Güneye. Hangi şehir olduğunu bilmiyorlardı. Her şey çok çabuk olmuştu. Evet, oğullarının öldüğü doğrudu. Ablasının varlığı, eniştesine sürekli olarak ölen oğullarını hatırlatıyormuş. Galiba eniştesi bunun üzerine ikinci kez evlenmeye karar vermişti, ama evlenip evlenmediği bilinmiyordu. Oğullarının ölümünün aralarında yarattığı suçlu hava ikisine de ağır geliyor, ikisine de hiçbir şey için taze bir başlangıç duygusu vermiyordu. Bu ayrıntıları eniştesinin çarşıda halıcılık yapan bir arkadaşından dinledi. Adamın anlatışında, tarihi bir olaydan söz ediyormuş gibi uzak,

sakin, neredeyse umursamaz denebilecek hülyalı bir hava vardı. Sanki ortak tanıdıklarından değil de, geçmişin kayıtsız bir biçimde söz alınması gereken unutulmuş olaylarından, çoktan zamana karışmış kişilerinden dem vuruyordu. Akhbar'ın üstüne çölde kaybolmuşların boğuntusu çöktü; sarı hummaya benzeyen boğuntusu.”(s.37-38).

Akhbar'ın ablasına ilişkin bilgilerin yer aldığı paragrafta Mungan; daima kalabalık olan bir çarşının sesini “*dalgınlığa benzeyen kalın bir uğultuyla homurdanmak*” ifadesiyle vermekte, coğrafyanın insanı kendisine esir eden “*sessizliği*”ni bu şekilde dile getirmektedir. Nitekim Akhbar'a ablası ve eniştesinden haber veren adamın konuşmasını “*tarihi bir olaydan söz ediyormuş gibi uzak, sakın, neredeyse umursamaz denebilecek hülyalı bir hava*” ile betimlemesi de bunu desteklemektedir.

“Adamın dükkânından çıktığında kendini biraz daha eksilmiş hissetti. Kilim tezgâhlarının, topuk döven kunduracı örslerinin tok ve tartımlı seslerinin arasından geçerek şehrin büyük meydanına açılan bedesten çıkışına vardığında, beyaz eşya ve elektronik aletler satan dükkânların floresan lambalarının çiğ ışıklarıyla aydınlatılmış vitrin camlarının birinde kendine baktı. İnsan yüzlerini iyice hayalete çeviren çiğ ışığın göz yoran beyaz aydınlığında kendi yüzüne bir başkasıymış gibi uzun uzun baktı; bu bir ihtiyaçmış gibi baktı. Çocukken pek sevdiği kayıp rüzgâr masalını andı: Anne rüzgâr ile baba rüzgârın sözünü dinlemeyen çocuk rüzgâr, ilkin kayıplara sonra fırtınalara karışıyor, onun ardı sıra bütün dünyayı dolaşan büyükleri çocuklarını arıyorlar. Onu sonunda büyük fırtınalar arasında iyice güçsüz düşerek cılız bir esintiye dönüşmüş bir halde can çekişirken bulup kurtarıyorlardı. Yüzüne baktığı bu kar aydınlığında içinin üşüdüğünü hissetti; vitrin ışıkları yüzünü iyice yutmuştu.”(s.39-40).

Paragrafta, Akhbar'ın kayıp rüzgâr masalını anması ve “*anne rüzgâr ile baba rüzgârın sözünü dinlemeyen çocuk rüzgâr*”ın durumunu vermesi, vitrin camında gördüğü kendisini anlatmak içindir denilebilir. Akhbar, “*herkes*”ten yoksun bir şekilde sürdürdüğü arayışında tıpkı çocuk rüzgâr gibi “*büyük fırtınalar arasında iyice güçsüz düşerek cılız bir esintiye dönüşmüş bir halde can çekişmekte*” ve kurtarılmayı beklemektedir.

“Aralarındaki sessizlik uzayınca, gözlerini duvarlar boyu dizilmiş kitaplarda gezdirdi Akhbar. Hayatın sırrı bu kitaplardan birinin içinde saklı olmalıydı. Ama o tek bir kitabı bulana kadar ömür geçebilir ve insan hayatın sırrına erişmeden ölüp gidebilirdi. Buna değip değmediği kafasında hep bir soru işareti olarak kalmış, bu yüzden kitaplardan hep uzak durmuştu. Çok kitap okuyan insanlara hayatın yetmediğini biliyordu. Kitapların dünyasında hayatı küçük gören, tehdit eden bir şey vardı. Hem hakkında bu kadar yazı yazılan hayat neydi? Hangi yazı hayata yetmişti? **Kelimelerle** dolu sayfalar, sayfalarla dolu kitaplar, kitaplarla dolu dükkânlar her zaman olduğu gibi gene ona boğuntu, bir an önce kaçıp kurtulmak arzusu verdi. Annesinin, kardeşlerinin bu kitaplar arasında ne işi olabilirdi ki?

‘Kitaplardan korkanlardan mısın?’ diye sordu sahaf.”(s.46).

Söz metaforunun önemli paragraflarından biri olan yukarıdaki paragraf, sözün, kelimelerin ve kelimelerden oluşmuş kitapların önemine dikkat çekmekte ve Akhbar’ın bu konudaki sözlerini iletmektedir. Ahmet Telli: “yaşamak neleri öğretiyor düşünüyorum, okuduğum bütün kitaplar paramparça” demektedir. Akhbar’ın kelimelere ve kitaplara bakışının da tıpkı Telli’nin belirttiği gibi bir “yaşamak” bilgisinden ötürü oluştuğu söylenebilir. “Çok kitap okuyan insanlara hayatın yetmediğini biliyordu. Kitapların dünyasında hayatı küçük gören, tehdit eden bir şey vardı,” ifadeleri, kitapların yaşamı tam olarak yansıtmadığını ve kitabi bilgilerin yaşamın tecrübe ettirdiklerinin yanında yavan kaldığını belirtmektedir denilebilir; dünyanın dar gerçekliği karşısındaki kitapların sonsuz “ütopik dünya”sı, insanları yaşamı anlamak noktasında yanılgıya düşürmekte ve böylece “çok kitap okuyanlara hayat yetmemektedir.”

“İmgeleri” Cehennem’in derinliklerinden gizlice çağrılarak toplanmış kayıp gölgeler olarak selamlamak isteyen söylem, ancak kendi kendisiyle çelişmek pahasına, sanatlar ile taşıyıcıları, sanat yapıtları ile dünya illüstrasyonlarını, görüntülerin dilsizliği ile görüntülerin uzdilliğini sınırsızca iletişime geçiren dev bir şiire dönüşerek sağlam durabilmektedir (Ranciére, 2008: 35). Söylemin “görünmeyen” yanını bu cümlelerle ifade eden Ranciére, Mungan’ın yukarıdaki kitap ve kelimeler hakkındaki cümlelerini de bir anlamda açıklamış olmaktadır.

“Akhbar içi okunmuş gibi ürkütü. Akhbar’ın aklından geçenleri o kalın camlı gözlüğünün arkasından bakarak okumadığı belliydi sahafın. Kitapların içinde büyüler, cinler, efsunlar yaşardı. Bütün büyüler ve efsunlar gizli kitaplara bakılarak yapılmaz mıydı? Büyücüler sırlarını, kitapların sayfalarına kimi zaman şifreli yazılarla, karanlık işaretlerle, bir gün mührünü çözecek olan birini bekleyen özel ve gizli bir dille yazmazlar mıydı? Hem yalnızca konusu cinler, büyüler, efsunlar olan kitaplar değil, her kitap kendi içinde bir büyüünün gizini, tılsımını barındırmaz mıydı? Akhbar’ı korkutan da buydu. Bir kitabın kapağı, ona hep tekinsiz bir dünyanın kapısı gibi gelir, o kapıdan bir kez girdikten sonra bir daha dönememekten korkardı. **Kelimelerin** çölünde kaybolmaktan korkuyordu. Hayatı boyunca **kelimelerden** korkmuştu. **Kelimeler** ona içinin tehlikeli bir yer olduğunu söylüyor, bu yüzden mümkün olduğunca **kelimeler** olmadan düşünmeye çalışıyordu. **Kelimeler**, içiyle dünya arasında engeldi. Dünyayı **kelimelerle** tarif etmeye kalktığında da dünya büsbütün ürkünçleşiyordu.”(s.47).

Kelimelere ve söze çok fazla değer veren Mungan, yapıtlarında bunu dile getirmekte, özellikle *Şairin Romani*’nda yazılanlar ile “dil”e bir armağan sunmaktadır. Yukarıdaki paragrafta da Mungan “her kitap kendi içinde bir büyüünün gizini, tılsımını barındırmaz mıydı” diye sormakta ve Akhbar’la birlikte kitapları “tekinsiz bir dünya” olarak adlandırmaktadır. Kitaplar; insanı insana anlatmakta, insan için “başka bir dünya”nın kapısını aralamakta ve Akhbar’ın “o kapıdan bir kez girdikten sonra bir daha dönememekten korkması” gibi dünya ile insan arasına daima belli bir mesafe koymaktadır.

Nietzsche: “Kulak, korkunun organı” (Sarılioğlu ve Batmankaya, 2009: 104) demektedir. Sesin, sözün, kelimelerin insan için “korku” belirtmesi daima bir “tekinsizliği” barındırmaktan kaynaklanmakta ve dil bu anlamda insanın duygunun egemenliğinden çıkıp aklın hükümrancılığına girmesini belirtmektedir denilebilir. Gianbattista Vico, *Scienza Nuova*’da: “İnsan, akıl yürütmeye başlamadan önce duyarlılığını dile getirmiştir; konuşmazdan önce şarkı söylemiştir,” demektedir ve şöyle devam etmektedir: “Zihinde olan hiçbir şey yoktur ki, başlangıçta, duyarlılıkta bulunmasın! (...) İlk insanın konuşmaları, hep şiir biçimindeydi; akıl yürütme çok sonraları düşünüldü” (Yavuz, 2010: 85-86). Vico’nun bu sözleri, insanın temelde “duygu”dan ibaret olduğunu ve dilin bu duyguya şekil vererek onu bir anlamda “akıl

yürütme”ye doğru ittiğini anlatmakta, Akhbar’ın “*kelimeler, içiyle dünya arasında engeldi*” cümlesini anlaşılır kılmaktadır. Erkan Oğur da, insanın varlığının “*müzik*”ten ibaret olduğunu söylemekte, “*dil*”in bu sesi duymayı engellediğini, çünkü insanın müziği keşfettiği an sustuğunu belirterek şöyle demektedir: “*Müzik kainat boyuncadır. İnsan nefesine hâkim olamayıp ona yaklaştırmaya heves eder. Ve insan, varlığının müzik olduğunu anladığında, susar!...*” (<http://www.evrensel.net/news.php?id=28017>, 15 Mayıs 2012).

“*Akhbar’ın kelimelerden ve kitaplardan korktuğunu sezen sahaf, onun ürküntülerini yatıştıracağını, kuşkularını yumuşatacağını, içini sakinleştireceğini sanarak tane tane kullandığı kelimelerle uzun ve beyhude bir söyleve girişti. Akhbar, belli belirsiz bir hurçunlukla ‘Neden anlatıyorsun bunları bana?’ diyerek, kendi söylevine kapılıp gitmiş olan sahafın sözünü kestiğinde, sahaf, daha fazla sürdürmesine izin verilmediğini anlamış olarak son sözlerini tane tane kelimelerden seçmedi.*

“*Çünkü insanın kelimelerini emanet edebileceği bir yüzün var senin,’ dedi. ‘Kendi uğultusunda kör olmamış bakışların, hâlâ taze bakıyor dünyaya, içinin çıplağını yankılarken bakışları kör olmuş yüzlerce insan var sokaklarda hayaletler gibi dolaşan. Birbirlerinin yüzlerinde kaybolmuşlar. Birinin yüzünden diğerinin yalnızlığına geçiliyor. Bazı insanlar bir kelime darbesiyle ölürlere. Şimdilerde ise değil ölmek, kimseye tek bir mana bile söylemiyor kelimeler.’”(s.47-48).*

Mungan’ın sahaf ile dile getirdiği bu cümleler, insan varlığının *kelimeler* ve *şeyler* ile ilişkisini anlatmakta ve kelimenin varlığı ne denli değerli kıldığı imgesini uyandırmaktadır. Mungan’ın bu tür “*bilgece*” sözleri “*sahaf*”a söyletmesi de boşuna değildir; “*değerli olanı biriktiren*” imgesiyle sahaf, hayatın “*hayat kalan*” yanlarını diri tutan ve onu bir “*öğüt*” olarak sunan kişidir. Çünkü anlatılan coğrafya “*susan ve susturan bir dünya*”dır artık. Mungan bunu: “*Kendi uğultusunda kör olmamış bakışların, hâlâ taze bakıyor dünyaya, içinin çıplağını yankılarken bakışları kör olmuş yüzlerce insan var sokaklarda hayaletler gibi dolaşan. Birbirlerinin yüzlerinde kaybolmuşlar. Birinin yüzünden diğerinin yalnızlığına geçiliyor,*” cümleleriyle dile getirmekte, herkesin “*kendi uğultusu*” içerisinde yaşadığını belirtmektedir. İnsanın değerini yitirdiği bir yerde, onu bir anlamda toplumda “*inşa eden*” dilin de değerini kaybettiğini ise Mungan şu cümlelerle anlatmaktadır: “*Bazı insanlar bir kelime*

darbesiyle ölürlür. Şimdilerde ise değil ölmek, kimseye tek bir mana bile söylemiyor kelimeler.”

“...Şimdilik herkes kendi çadırında.’

Bu sözü söyledikten sonra, sağ elini Akhbar’ın sağ omuzuna koyarak, sözlerinin etkisini ölçmek istercesine başını manalı manalı salladı.”(s.58).

Marquis de Custine “Rusya’dan Mektuplar” adlı eserinde “Ağızları mühürlenmiş Rus halkı konuşma özgürlüğünü nihayet ele geçince o kadar çok konuşacaklar ki, bütün dünya şaşırarak, kıyamet gününün geldiğini sanacak” demektedir (Brzezinski, 2000: 77). Sahafın paragraftaki sözleri de anlatı metnindeki dönemi anlatmakta, “herkes kendi çadırında” cümlesiyle dilin işlevsiz kılındığı, iletişimin olmadığı bir ortam sunulmaktadır. Susan ve susturulan insanın Custine’in belirttiği gibi bir yerde kendini göstereceği gerçeği, Akhbar’ın meczupluğunu anımsatmakta, insanın böylesi bir ortamda insani özelliklerini kullanmaktan mahrum bırakılması ile “kendi”si olamamaktan ötürü toplumsal anlamda bir “çöküş”ün yaşanacağı görünür olmaktadır.

“İlk zamanlar savaşta şehit düşen genç adamların fotoğrafları pazarın yüksek tonozlarına asılıp yüzleri bütün şehrin belleğine nakşedilmek istenirken, fotoğraf yasağından sonra onlar da ortadan kalkmış. Şimdi ikinci güneşinin tozlu haresinde boş bir hayal olarak asılı duruyorlar. Rüzgârın yırtmasını engellemek için üzerlerine delik açılmış bezlerde yazılı İslam devrimini övücü sözler, rüzgârın bezi kendi üzerine katlayarak dolaştırdığı yerlerde yarım kalmış, kekeleyorlar.”(s.60-61).

Mungan Çador’da, bir savaş sonrası dönemi anlatmakta ve insanlar üzerindeki olumsuz etkilerini dile getirmektedir. Paragrafta, asılan bir pankart üzerindeki sözlerin “kekeleyiği”nin belirtilmesi, savaşın olumsuzluğunun övgü sözlerini görünür kılmadığı imgesini uyandırmaktadır.

“Uzağa el değdirip geleceğim,’ diyordu sevgilisine. Ama öyle olmadı. Önceleri iş bulması uzun zaman almıştı, sonra yavaş yavaş kapıldığı hayatın sürükleyici debisi girdi araya, kendini başka sahillere sürükleyen dalgalara kapılarak akıp gitti kendi nehri içinde. Hiçbir şehir ve diyara gönül bağlayamayacağını anlamış bulunuyordu.

Bağlılık duygusunun güçlü olmadığını, günlerin akışına kapılmaya yatkın ruhunun macera tutkusunu, birçok erkek gibi hayata söz vermeden günübirlik yaşamayı sevdiğini fark etti. Sevgilisini sevdiği gibi seviyordu bunları da... Mektuplaşıyorlardı. Sevgilisini oyalıyor, kendini oyalıyor, geleceği erteliyordu. Bu arada birdenbire savaş çıktı. Ardından 'İslamın Askerleri' iktidarı ele geçirdi, ikisinin birdenbireliğinde de yılların birikimi vardı elbet. Doğuda her şey usul usul birikir ve ansızın olurdu. Altüst olan ülkesinden ardı ardına kara haberler gelmeye başlamıştı. Çevredeki diğer İslam ülkelerinde bile, 'Bu kadarı olmaz,' dedirten şeyler yaşandığını, gazetelerden, TV haberlerinden ürkü içinde izliyorlardı. Dönmek istemiyordu. Nasıl bir yere döneceğini bilmiyordu. Dönmeye korkuyordu. Ülkesinde onu nelerin beklediğini bilmiyordu. Epeydir ailesiyle haberleşme olanağı kalmamıştı. Sevgilisiyle de... Oradan oraya savrulup durduğu birkaç yıl da bu fırtınalı zamanlarda öylece geçti. Kalbinin bir yanı onu hep sevdi, andı, sakladı. Ardında gözüyaşlı bıraktığı iri yakut gözlü, gür kirpikli, minyatürlerdeki âşık kızlar gibi ince, uzun sevgilisinin hayali yakasını hiç bırakmadı. Kalbinin diğer yanı ise bir daha dönemeyecek kadar uzaklaşmıştı ondan. Yurdunu terk ederken başlangıçta yepyeni, farklı bir hayat ummuştu, ama zamanla kendine, yeni olmasına yeni, farklı olmasına farklı, ama içinde kendinden başka kimsenin olmadığı bir hayat kurdu. Tek kişilik bir hayat. Savaşın gerçekleri, her çeşit gerçeğin önüne geçti. Bu da bir yanıyla işine geldi; kendi firar ruhuna, kendi kaçaklığına bahane oluşturdu. Dönmeye kalktığında yeni rejimin yok yere hışmına uğramaktan korkuyordu. Korktu. Dönmekten. Yüzleşmekten. Bilinmezlikten. Kendisi için artık bir bilinmez olan ülkesinin yeni gerçeklerinden korktu. O, dışarılardayken ülkesinde olup bitenler hakkında söylenen, uydurulan, büyütülen, abartılan, karanlık efsanelere dönüşen şeyleri dinlemekten her seferinde korktu. Dinlediklerinden korktuğu kadar dinlemediklerinden de korktu.”(s.61-62-63).

Paragraf; Akhbar’ın sevgilisi, ülke dışında yaşadığı dönem ve ülkesinde yaşanan savaş ile ilgili düşüncelerinin anlatıldığı bir paragraf konumundadır. Mungan paragrafta, “hayata söz vermek” ifadesini kullanmakta ve Akhbar’ın “hayata söz vermeden günübirlik yaşamayı sevdiğini” söylemektedir. İnsanın “bilinmezliğe doğru ilerleyen” yaşamı içerisinde planlar yapmasının ve “hayata söz verme”sinin –bir anlamda- zavallılığını sezdirenen Mungan, insanın hayat karşısındaki trajedisinin de tam da bu noktada başladığı çağrışımını uyandırmaktadır. Mungan’ın paragraf sonunda: “O, dışarılardayken ülkesinde olup bitenler hakkında söylenen, uydurulan, büyütülen,

abartılan, karanlık efsanelere dönüşen şeyleri dinlemekten her seferinde korktu. Dinlediklerinden korktuğu kadar dinlemediklerinden de korktu,” ifadesine yer vermesi de söylenenlerin ardındaki söylenmeyenlerin önemine dikkat çekmektedir denilebilir.

“Yaz, bahar aylarında kapısının önünden defalarca geçtiği, hayallerinde ıtır kokularıyla kalmış, duvarları salkımlı o sokağı bulmak hayli zamanını aldı. Çünkü, bombaların delik deşik ettiği, duvarları yıkılmış sokak, tanınmaz bir haldeydi. Sevgilisinin evini bulduğunda şaşkınlığı dehşete dönüştü: İç avlunun sokağa bakan duvarı tamamen çöktüğü için, evin, iç odalarına varana dek bütün mahremi karnı yarılmış bir insan gibi sokağa saçılmıştı. Kimi yaz-bahar gecelerinde sevgilisini gördüğü balkonun her biri sütun başlığı kalınlığındaki taş parmaklıkları kırılıp parçalanmış, yıkılan taşlardan artakanlar da zamanla ufalanmıştı. Pervazları sökülmüş pencerelerinden ev, bu haliyle gözleri oyulmuş ölümler gibi bakıyordu Akhbar’a. Bunlar ne zaman olmuştu? Bunlar olduğunda, sevgilisi ailesiyle birlikte evin içinde miydi? Gördüklerinden gözleri karardı. Yüreği sıkıştı. İçi kilitlendi. Bunların cevabını bilmek isteyip istemediğinden bile emin değildi artık. Gene de kaçamayacağı sorular yakasını bırakmıyordu. Belki bunlar olmadan önce onlar da taşınmışlardı, bu yüzden onlara hiçbir şey olmamıştı. Yüreğindeki kara kuşku, acaba sevgilisi ölmüş müydü sorusu, sözcüklerle gövdelenip diline gelmiyordu bir türlü.”(s.68-69).

Akhbar, sevgilisinin evine uğramakta ve gördüğü manzara karşısında sevgilisinin yaşayıp yaşamadığına dair umutsuzluğa düşmektedir. Akhbar’ın bu umutsuzluğu: *“Gördüklerinden gözleri karardı. Yüreği sıkıştı. İçi kilitlendi,”* cümleleriyle ifade edilmekte ve Akhbar yaşadığı bu durumu diline getirmekten çekinmektedir. F.Hölderlin, *“dil, mülklerin en tehlikelidir”* demektedir. Dilin sahip olunan en tehlikeli şey olması, şüphesiz insan yaşamındaki öneminden ileri gelmektedir. Akhbar için yaşadıklarını dil ile ifade edememesi de dilin böylesi güçlü bir *“mülk”* olmasından kaynaklanmaktadır denilebilir; Akhbar içinde bulunduğu durumu dile getirdiğinde, umutsuzluğu kendi yaşamında bir *varlık* kazanacak ve sözcüklerle birlikte bu olumsuz durum *“görünür”* olacaktır.

“Akhbar’ın karşısında şimdi bir dilsiz kadar suskun duran yaşlı adamın, bir zamanlar ünlü bir kahve masalcısı olduğuna inanmak gerçekten zordu. Yalnızca yoksul ve hirpani görünüşüyle ilgili bir şey değildi bu. Bir zamanlar insanların gecelerini tatlandırılan o uzun **kelimelerin** hiçbirini üzerinde -bir çengelli iğne ile tutturulmuş olsun- taşıyor, hiçbir hülyası kendinden sızıp çevresindeki havaya karışmıyor, bir fırın kapağı kadar kararmış yüzünden hiçbir duygu ya da düşünce okunmuyordu. Kimseyle göz göze gelmiyor, çoktan kendisi gibi dilsizleşmiş olan bakışları, havanın boşluğunda kimseye ilişmeden amaçsızca dolanıyordu. Yüzünde ne kasvet, ne huzur vardı, ama yüzü, sanki bu ikisinden birinin mutlaka olması gerektiğini bir noksanlık gibi söylüyordu.”(s71).

Mungan: “Masala inanmayan gerçeğe inanır mı?” (2002: 47) diye sormaktadır. “Bir zamanlar”ın kahve masalcısının dilsizleşmesi Mungan’ın bu sözünü desteklemekte, ve insan yaşamında asıl gerçekliğin-üst gerçekliğin “masal-rüya-hayal” olduğu vurgulanmaktadır. Masalcının dilsizleşmesi; -tıpkı Akhbar’ın kadının olmadığı bir dünyada onların imgelerini de yitirdiği gibi- dönem koşullarından ötürü yitirilen gerçekliklerle birlikte “hülya”ların görünmez olduğu, “olmayan gerçek”le birlikte bir “masal” yaratılamayacağı imgesini uyandırmaktadır. Mungan’ın masalcının bakışları için kullandığı: “kendisi gibi dilsizleşmiş olan bakışları, havanın boşluğunda kimseye ilişmeden amaçsızca dolanıyordu” ifadesi, sözün yalnızca “dil” olmadığını anlatmakta; “yüzünde ne kasvet, ne huzur vardı, ama yüzü, sanki bu ikisinden birinin mutlaka olması gerektiğini bir noksanlık gibi söylüyordu” cümlesindeki “noksanlık” da insanın yalnızca dilce susmadığını, bir “varlık” olarak sessizleşebildiğini imlemektedir.

“Yaşlı adam, bir süredir üzerinde sabitlenmiş olan Akhbar’ın ısrarlı bakışları karşısında, başını kaldırıp baktı, Akhbar’la göz göze geldi, bu kez her zaman yaptığı gibi gözlerini kaçırmadı. Bakışları bir şey söylemek isteyen, ama hiçbir **kelimeye** gönül indirmeyen insanlarınki gibi dolgunlaştı. Yalnızca gözleriyle değil, zamanla da konuşur gibi sessizliğin bütün gücüyle çekincesiz bir biçimde Akhbar’la uzun uzun bakıştıktan sonra, sırtını duvara dayadı. Akhbar, kendi sırtında adamın sırtını dayadığı duvarın serinliğini duydu. Yaşlı adamın sırtına, duvarın akik sarısı geçti ilkin, sonra zamanın nemiyle kabarmış pürtüklü dokusu... Ardından adam yavaş yavaş duvara karıştı... Ağır ağır yerinden kalkar gibi yükselerek, ardındaki duvarda yokluğu asılı duran minyatürün

içinde belirdi, oradaki figürler arasında yerini aldı. Herkesin gözünün önünde oldu bu. Kimse ses çıkarmadı. Eski usul hesaplanmış sağlam çizgileri, hoş kıvrımlı ve yumuşak meyilli ilginç motifleri vardı minyatürün. Ağacın yaprağına dokundu ilkin, sonra yerin çimenine, dans ediyormuş gibi duran genç kız figürünün üzerindeki giysinin geniş kesim kol yenini parmak uçlarıyla tutup hafifçe rüzgâra verdi; minyatürün yüzeyi dalgalandı, ürperdi. Kahvenin içini bir esinti kapladı.”(s.71-72)

Cahit Koytak “özgürlük, kaleleri zihninde yıkanların yurdudur” (2010: 295) demektedir. Akhbar’ın, gerçeğin umutsuzlukla önüne koyduğu sınırdan çıkması da rüyalarla gerçekleşmekte ve bir anlamda Akhbar, Koytak’ın dizesinde belirttiği üzere “kaleleri zihninde yıkarak” özgürleşmektedir. Yukarıdaki paragrafta Akhbar’ın kahve masalcısı ile yaşadığı bilinçdışı durum aktarılmakta ve “Bakışları bir şey söylemek isteyen, ama hiçbir kelimeye gönül indirmeyen insanlarınki gibi dolgunlaştı. Yalnızca gözleriyle değil, zamanla da konuşur gibi sessizliğin bütün gücüyle çekincesiz bir biçimde Akhbar’la uzun uzun baktıktan sonra, sırtını duvara dayadı,” ifadeleriyle sessizliğin iki insan arasında “anlaşma” sağlayabilecek bir “dil” olabileceği vurgulanmaktadır. “Duyduklarına inanıyorsun, söylenmeyene inan; çünkü insanın sessizliği sözcüklerden daha yakındır gerçeğe” diyen Halil Cibran’ın bu sözünü Mungan adeta Çador’da görünür kılmakta ve “insanın sessizliği”nin diliyle yeni bir dünya meydana getirmektedir.

*“Mezarlıkların, insana sonunu hatırlatan hüznü, ıssız görüntüsü, Akhbar için, dünyadan, gündelik yaşamın her gün tekrarlanan sıradanlaştırılmış zulmünden kurtulmak için bir kurtuluş kapısı olmaya başladı. Ölümün dokunulabilecek uzaklıkta olmasında güven buluyordu. Bir zaman sonra günün önemli bir bölümünü mezarlıklarda geçirmeye başladı. Sürekli olarak mezarların arasında, şehrin dışındaki kırlarda gezmeye, dünyaya bakan gözleri bir başka âleme doğru dalgınlaşmaya, yüzündeki anlam kendinden uzaklaşmaya başladığında, eski zaman dervişlerini andırır olmuştü. Sıradan **kelimeler** bile ağzından dua **kelimeleri** gibi dökülüyordu. Gün günden mezarlığın bir parçası haline gelen bu görünüşünden ötürü, yakınlarının ölümlerini ziyarete gelenlerden bazıları, onu mezarlıkta çalışan biri sanıp iş buyurmaya başlamışlardı. Böylelikle kendiliğinden küçük bir iş sahibi olmuş, mezarlarda biten yabanoatlarını ayıklamaya, mezarları sulamaya, mermerleri silmeye, çiçeklere bakmaya başlamıştı. İyice parasız kalıp köylerde çalıştığı yoksulluk günlerinde olduğu gibi,*

yeniden meşepalamudu ekmeği yemek istemiyordu. Çoğu geceler mezarlığın yanı başındaki hatim dualarının icra edildiği mescidin etrafını kuşatan odalardan birinde uyuyordu. Ayrıca, ölülere yakın olmanın verdiği o tuhaf huzuru seviyordu. Ölülere yakın olmak, bir biçimde hayata katlanmayı kolaylaştırıyordu. Sanki oradaki varlığıyla ölüleri yatıştırıyordu. Hayatı anlamasa da olurdu.”(s.85-86).

Akhbar, mezarlıklarda farklı bir âlemde olduğunu hissetmekte ve bu “dünya”ya ait kelimeleri farklılaşmaktadır. Yurtsever (2007) “dil”i şöyle tanımlamaktadır: “Dil, insanı tüm öteki yaratıkların tutsak oldukları ‘an’dan kurtarıp sonsuz zaman ve uzama açan en önemli insan yetilerinden biridir” (s.89). Yurtsever’in bu tanımı, Akhbar’ın “ölülere yakın olmak”tan ötürü huzur bulduğu mezarlıklarda dünya zamanının “sınırlılığı”ndan koparak kelimelerinin “bir başka zaman”a doğru gittiğini de açıklamaktadır.

*“Konuşmak istemiyordu artık. Kimseyle konuşmak istemiyordu. Dilin peçesinin ardından içini göstermeye çalışmak istemiyordu. Dilsizlik insanın en doğal haliydi. Dilsizlik, aslında insanın kendi teni gibi çıplaktı; onu **kelimelerle** giydirmek istemiyordu. İnsan, **kelimeler** olmadan kendine yetebilmeliydi.*

*Geldiği gün kapısını çaldığı o yaşlı adam, acaba Akhbar’ın korkusunu sezdiği için mi ona, ‘**Kelimelere** itimadın olsun!’ demişti. Aslına bakılacak olursa, **kelimeler** değil, **kelimelerin** hayaletleriydi onu korkutan. **Kelimelere** yüklenen anlamlar ve anlamların yaratılma süreci, onlardan oluşturulmuş hayaletlere dönüşerek ruhu korkutuyordu. Konuşurken **kelimelerden** daha çok korkuyor, bazı zamanlar onları defalarca yazarak korkusunu yumuşatmaya çalışıyordu. **Kelimelere** tutunmadan ruhunu söylemek istiyordu. İçi boştu. Uçurumlar kadar boş. **Kelimeler** olmadığında, içinin boşluğunu hissetmiyor, ama örneğin iyi konuşan birinin **kelimelerle** tuttuğu ayna, birdenbire içindeki boşluğu gösteriveriyordu ona.*

*Mezarlığın gölgelik yerinde sırtını bir selvi ağacına yaslayıp sahafın verdiği gündün beri koynunda taşıdığı, sağ sayfalarını boş bırakarak yalnızca sol sayfasına yazdığı sırtı kırmızı ibrişimle tutturulmuş, küçük defterine **kelimelere** inanmak ister gibi şunları yazdı:*

‘Tek başına, kalan bir insanın kapladığı o güçsüz yeri kaplamaya çalışıyorum. Varlığım bir toz bulutu, daha sert bir rüzgârda tozanlarına ayrışarak dağılıp gidecek bir toz bulutu. Benim kalıbımda bir boşluk bu. Sıcakın, şehrin ve çölün ortasında zamansızmış gibi duran bir boşluk.’”(s.86-87).

Kelimeler, dil ve dilsizliğin anlatıldığı paragraf, söz metaforunun en önemli paragraftır denilebilir. Kelimelerin insan için her şey olduğu, varlığı anlamlı kıldığı bilgisinin yer aldığı paragrafta, “Dilsizlik insanın en doğal haliydi. Dilsizlik, aslında insanın kendi teni gibi çıplaktı; onu kelimelerle giydirmek istemiyordu. İnsan, kelimeler olmadan kendine yetebilmeliydi,” ifadeleri yer almakta, bu ifadelerle Mungan; insanı “dolu” kılan kelimeler olmadığında “boşalan” insanın, “hakikat”e daha yakın olduğunu belirtmekte ve dilsizliği insanın en “ham” hali sayarak asıl gerçek “ben”in böyle bir çıplaklıkla elde edilebileceğini sezdirmektedir.

Akhbar’ın kelimelerden değil, anlamlarından korktuğunun belirtilmesi, yaşamın her türlü “düzensizliği”nin insanın “yanlış anlaşılması” üzerinden gerçekleştiği imgesini doğurmakta ve bu “kelimelere yüklenen anlamlar ve anlamların yaratılma süreci, onlardan oluşturulmuş hayaletlere dönüşerek ruhu korkutuyordu” cümlesiyle ifade edilmektedir.

Goethe: “ve duyduğu acıdan dilsizleşirken insan” (Kaufmann, 1997: 40) demektedir. Akhbar’ın kelimelerden bu denli korkması, “kelimelerle tutulan aynanın içindeki boşluğu göstermesi”, kelimelere inanmak istemesi; onun yaşadığı kayıplarla yaşamında yer eden acıdan kaynaklanmakta, yaşadığı yoğun acıyı kelimelere dökemeyerek “dilsiz”leşmektedir. Asuman Susam (2012), bir şiirinde dilin insan yaşamıyla ilintili olduğu gerçeğini şöyle anlatmaktadır:

*“ben vazgeçersem dil de geçer
paramparça olur
yazgımı yaralarımınla çözeriz
kadim bilgi
gülün kendisi değil fikri.*

*kaderini sev, diyor bana
kim çocukluğuma döndürebilir beni?
yalnızca dilin masumiyeti” (s.32).*

Akhbar’ı yaşam ile bağlantılarının kopması sonucu oluşan sessizliği, onu dilsizleşmeye doğru götürmekte, nitekim son paragrafta “kelimelere inanmak istediği”ni belirterek “bir boşluk”a dönüştüğünü yazmaktadır. Susam’ın “kim çocukluğuma döndürebilir beni, yalnızca dilin masumiyeti” dizelerinde olduğu gibi Akhbar da “dil en masum hali” olarak nitelenebilecek “dilsizlik” ile varlığını en ham haline ulaştırmaktadır denilebilir.

“Günler sonra bir haber alabilmek ümidiyle dükkânına uğradığında, sahaf, hiçbir şey söylemeden çaresizlikle başını iki yana sallayıp Akhbar’ın yüzüne kederle bakmıştı. Yardım edemediğine üzgün bir yakın akraba gibi bakmıştı. Aslında kelimelerin, yazılarla doldurulmuş kitapların ona yardım etmeyeceğini en başından biliyordu Akhbar. Kitaplar her şey olup bittikten sonrası içindi.”(s.87-88).

Annesini, kız kardeşini arayan Akhbar’ın sahafa uğrayıp onlardan haber alma umudu, olumsuz yanıtla birlikte yok olmakta ve Akhbar’ın kelimelere olan güvensizliği “aslında kelimelerin, yazılarla doldurulmuş kitapların ona yardım etmeyeceğini en başından biliyordu” şeklinde ifade edilmektedir. Paragraf sonunda, dilin “olan”ı sese ve söze dönüştürdüğü gerçeğiyle Mungan, “kitaplar her şey olup bittikten sonrası içindi” cümlesini kurmaktadır.

“...Ne zamandır ilk kez bir kadın yüzü görüyordu ve tuhaftır ki, bu yüz az sonra ona kaderini söyleyecekti.

Yüzün pahası söz olacaktı.”(s.95).

Kadını arayışı süresinde varlığını yitiren bir anlatı kahramanı olan Akhbar, baki yapan bir kadının yanına uğramakta ve “kaybolan geçmiş”inin nerede olduğunu öğrenmek istemektedir. Bir kadın yüzünün nasıl olduğunu unutan Akhbar, uzun zamandan sonra ilk kez falcı kadının yüzünü görmekte ve onun için önemli olan “bir

kadının kaderini söyleyeceği” bu ayrımı, bakı yapan kadının sözlerinin değeri ile kıyas edilmektedir.

*“Kadın, yanına çağırdığı yardımcısından alçak sesle bir şey istedi. Az sonra üzerine simli ipliklerle ayet sözleri nakışlanmış, tok kumaşının hışiltısı koridordan bile duyulan gösterişli bir burka ile çıkageldi yardımcı kadın. Burkayı törensi hareketlerle ağır ağır üzerine geçirirken, dudaklarından dökülen anlaşılmaz sözlerle başka âlemlerin güçlerini yardıma çağırıyordu. **Kelimeler** sesini ağırlaştırıyordu. Son olarak başlığını çekip yüzünü örttüğünde, burkanın içinde gözden kayboldu. Akhbar, kadının yüzünü örttüğü anda gövdesinin hemen orayı terk ettiğini ve şu an burkanın bir çuval kadar boş olduğunu aklından geçirdi. Kadının oradan başka bir âleme yolculuk ettiğini, burkanınsa bu yolculuğun görülmesini engellemek ve seyredenleri yanıltmak amacıyla kullanıldığını düşündü. Kadının burkanın içinden duyulan sesi, gitgide uzaklaşıyor ve art arda kuzeydeki şehir adlarını sayıyordu. Akhbar, sayılan her şehir adıyla birlikte tepeden turnağa ürperdiğini hissetti. Ruhu kendinden önce yola çıkmıştı ve onu izlemekten başka çaresi kalmamıştı.”(s.96-97).*

Paragrafta geçen: *“Dudaklarından dökülen anlaşılmaz sözlerle başka âlemlerin güçlerini yardıma çağırıyordu. Kelimeler sesini ağırlaştırıyordu,”* cümleleri falcı kadının Akhbar üzerindeki etkisini anlatmakta, kadının kelimeleri ifade ediş biçiminin *“sesini ağırlaştırdığı”* belirtilmektedir.

“Nice sokak sonra yaşlı bir zahire tüccarının evi olduğu söylenen kapıyı bulduğunda, yüreğinin derinliklerinde bir yerde macerasının sonuna gelmiş olduğunu hissetti. Ümit ya da ümitsizlik değildi içinde, en derinde hissettiği...

*Bu kapının ardında yeni bir dünyanın başladığının bilgisiydi. Yaşadıklarına inanmak, varlığını doğrulamak istercesine boynundaki muskaya dokundu yeniden. Bir türlü hatırlayamadığı eski bir masaldan birkaç sihirli **kelimeyi** hatırlarsa, kaybolduğu büyüden dünyaya geri döneceğini ve her şeyin eskisi gibi kaldığı yerden süreceğini sanıyordu. Sağ eli muskasında, içindeki dua sözlerini kalbinden bir kez daha geçirdi.”(s.102-103).*

Dünyayı yeniden düşünme işinin, yani esasen dünyada varolanın ne olduğuna yeniden odaklanma ve onu yeniden düzenleme işinin büyük ölçüde eski terimleri yeniden tanımlamaya ve yeni terimler ortaya atmaya ayrıldığı her durumda bu yeniden düşünme işinin bir parçası olmak isteyenlerin bu sürece dâhil olması çoğu zaman *yeni bir dil* öğrenme meselesi haline gelir (Ollman, 2006: 215-216). Akhbar’ın geçmişine dair hiçbir şey anımsayamaması, dilini de yoksunlaştırmakta ve tıpkı geçmişin bilgisi gibi “*geçmişe ait bilginin kelimeleri*” de onu terk etmektedir. Ollman’ın ifade ettiği “*dünyayı yeniden düşünme, varolanın ne olduğuna yeniden odaklanma*” Akhbar için yeni bir dil olan “*dilsizlik*” ile gerçekleşmekte ve Akhbar hatırlayamadığı kelimelerin gölgesinde içindeki dua sözlerinin iyileştiriciliğine sığınmaktadır.

“Kanatlanmakta olan alıcı bir kuş gibi görkemle iki yana açılan burkanın içine süzülürdü Akhbar. Yabancı bir çadırın içine girer gibi çekingen adımlarla süzüldü. Dışarıdan vuran ışık, kumaşın desenini yüzüne, tenine nakışlıyordu. Kendini teninden başlayarak yeniden giyiniyordu. Burkanın içinde yağlı bir karanlığa benzeyen boşlukta yavaş yavaş ilerlerken, az ileride annesini gördü. Yüzünde bu dünyalı olmayan bir gülümseyişle kollarını iki yana açarak oğlunu bekliyor, onu bağrına basmaya hazırlanıyordu. Akhbar, ağzını kamaştıran eski, çok eski tanıdık tadı tanımaya çalıştı. Ağzındaki toz tadını alan bu ılık, annesinin sütünün tadıydı. Annesiyle kucaklaştığında, onun sütünü emerkenki bütünleşme duygusuna kadar geri gitti. Hiçbir zaman anımsayamadığı çocukluğunun en erken anılarına kadar gitti. En eski duygularını bile ilk günkü tazelikleriyle hatırlıyordu şimdi. Hem de hiçbir kelime kullanmadan. Her şey capcanlı, dipdiriydi. Başının okşandığını hissetti. Kendi bedeninin sınırlarını dokunuşlarla keşfettiği ilk şefkati duydu teninde. Annesinin yüzü yoktu henüz. Yalnızca duygusu vardı. Annesinin kucağında nennelediği kundak bebeği olduğu günlerdeki gibi annesinin yüzü, varlığını her yerde hissettiği derin bir boşluktu. Hiçbir şeyin dolduramayacağı derin bir boşluk.”(s.103-104).

Gittiği kapıda annesini gördüğü sanrısına kapılan Akhbar’ın annesine dair gördüğü rüya, onu varlığını duyumsadığı ilk an’a götürmekte ve Akhbar’ın yaşadığı bu an: “*Hiçbir zaman anımsayamadığı çocukluğunun en erken anılarına kadar gitti. En eski duygularını bile ilk günkü tazelikleriyle hatırlıyordu şimdi. Hem de hiçbir kelime kullanmadan. Her şey capcanlı, dipdiriydi,*” cümleleriyle ifade edilerek, dilin ve

kelimelerin insanın “*duyumsama*”sı karşısındaki zayıflığı vurgulanmaktadır. Asuman Susam (2012) “*Dili Çalınmışlar*” şiirinde: “*her sözcük annedir, diline sürgün olana*” (s.37) demektedir. Susam’ın bu dizeleri, “*dili çalınmış*” olan Akhbar’ın sürgünlüğünün en son yeri olarak görülebilecek “*annesinin kucağında nennelendiği kundak bebeği olduğu günler*”e dönmesini açıklamakta; kahramanın “*dilsizlik*” ile diline kavuştuğu imgesi oluşmaktadır.

Doğulu bir şair olan Metin Kaygalak’ın *Yüzümdeki Kuyu*’da yer alan “*Doğu’da her şey kendine kopuk, bir dille tutunmaktaydı*” dediği aşağıdaki dizeleri; Akhbar’ın bu sürgünlüğünü, sessizliğini, dilsizliğini, varlığını yitirerek kendisini “*Yusuf’un kuyusu*”nda gibi hissetmesini, çocukluğuna dönerek annesine sığınmasını, meczuplaşmasını... adeta anlatı metni içerisindeki Akhbar yaşamını özetleyerek açıklayabilecek derecede yoğun bir anlatımla oluşturulmuş, güçlü bir şiirin dizeleridir. Kaygalak şiirinde şöyle demektedir:

*“sedeften bir tabuta işlendi, bir
çocuğun gözlerine terkedilen kuyu.
dokundum safirden bir avluya tutuşan
gözlerimle, kimse görmedi. kimse görmedi
bir kuyuya düştüğünü yüzümün. o son
arzuda herkesin kollarını yılan çiçekleriyle
açtığını, unuttuğunu kendini kendinde o
son kelimde. acının sularında yıkandığını
dilinin, her şeyin yakıldığını, her şeyin ve
kalbinin. her şeyin bir nefeste var olduğunu
unuttuğum vakitler, her şeyin kör bir
rüyayla başladığını ve bittiğini her şeyin...
kimse anlamıyor,*

ah, her şeyin kendinde bir sonbaharı var.

*dağları ve suları unutsam, dokunsam
şimdi zamanına çocukluğumun,
yeniden dönsem suya ya da çırılçıplak*

bir üşümeyle kendime. unutsam sesimi
 örneğin, kırılmış onca şeyin hürmetine
 sığınsam, sussam ve dinlesem o hikmeti,
 çocukluğum olur bırakmaz beni, üşüdükçe
 annem ve kandil. o büyük sırla döndüm
 kendimi acıttığım yeşil suya. her yeri
 yeniden yıkmalı, her şeyi yeniden, yeniden
 her şeyi öldürüp dönmeli o büyük sırra.
 nereye dönsem yüzümün acıyan kalbine
 akıyor, üşüdüğüm her sela. sonunda herkes,

 ah, yenilir içindeki çocukluğa.

hiç kimse yoktu, kör oldum. çocukluğumun
 ürkek elleriyle bir ip gibi dolandım boynumla,
 çıplak ve soğuk gecesinde ölüme, defterimi
 kapadım. öldüm çünkü her çocuk gibi
 kaçırdığım o saklı fotoğraflarda. suları
 yorumladım, telaşlı bir tutkuyla geldim bir
 nehrin kendine döküldüğü yere. çocuktum
 çünkü unutulmuş her çocuk gibi eksik,

ah, unutulmuş her çocuk gibi nezir.

kuzeyde bıraktığım son defterden
 bir şey kalmadı saklayacak. yüzüme
 saydığım kötülükler de yok
 artık. anneme kalsa Faris haklıydı,
 insan okunan her duada yasin,
 yaşanan her yaşta Mem olmalıydı.
 oysa Doğu'da her şey kendine kopuk
 bir dille tutunmaktaydı. hikayesi
 olmayan bir hiçlik duygusuydu çünkü,
 her ayinde bir seyyide bırakılmış

*cinnet duygusu. saklıydım her resimde,
heryerde fail ve meczub. sustum,
Doğu'da susmak ne kadar susmak,*

ah, acı ne kadar kendiydi.” (<http://www.insanokur.org/?p=931>, 22 Haziran 2012).

4.5.7. MEZAR METAFORU

Canlılığın Olmadığı Bir Mekân; Ölülere Sığınma

“kapalı bin kale
 herkesin toz gözü kum önünde
 asılı görünmez şiirler
 zamanı bekleyen kapısı
 gün gelir sahibine açılır
 bir tek kelimeyle”
 (erkekler için divan, s.55)

Çador’da *mezar* sözcüğü 6 defa, *mezarlık* sözcüğü ise 13 defa kullanılmıştır. 16.310 sözcükle kaleme alınan bir anlatıda bu sayılar çok az görünüyorsa bile, “hiçliğin yurdu” olarak görülebilecek bir sözcük olan *mezar*ın bu bakımdan dil birimi olarak da az kullanılmış olmasına şaşırılmamak gerekmektedir. *Mezar* sözcüğü, Çador anlatısı içerisinde *varlığın asıl yurdu* olması bakımından önem taşımakta ve Akhbar’ın kayboluşundan sonra sığındığı yer olarak da metaforlar arasında güçlü bir yer edinmektedir.

Mezar, Akhbar için yaşamaktan sürgün olan varlığının kendi varoluşsal özgürlüğünü yaşadığı-yaşayabildiği bir yer konumundadır. Savaşın yıkıp geçtiği bir coğrafyada ölülere ayrılan alanın da en az yaşayanlarınkı kadar geniş olduğu düşünüldüğünde, Akhbar’ın kardeşinin mezarını bulmak için çıktığı bu mezarlık yolculuğunun, *hiçliğin egemen olduğu bir varlık alanının keşfini sürme* şeklinde devam ettiği söylenebilir. Akhbar, yaşam içerisinde varlık olarak kendi *ben*’inin bir yerden sonra hayat belirtisi göstermediğini hissetmekte ve bu *var olma kaygısı* onu *mezar*, *mezarlık*, *ölüler* gibi varlığın yoklukla yer değiştirdiği bir *hiçlik âlemine* davet etmektedir. Akhbar böylelikle, varlığın gerçek mekânının *hiçlik* olduğunu görmekte ve insanın yaşam karşısındaki “küçüklüğü”nün farkına vararak bir anlamda “durulmaktadır”.

“Şehrin belediye meydanındaki nüfus dairesine gittiğinde kayıtlarda karışıklık olduğu söylendi. Mevcut kayıtlarda annesi, kardeşi eski evlerinde oturuyor görünüyorlardı. Miras söz konusu olmadığı sürece kayıtları uzun uzadıya incelemiyorlardı. Savaşta ölenlerin kaydı bile tam olarak tutulmamıştı. Hatta birçoğu kayıtlarda diri görülmüyor, bu da birçok karışıklığa yol açıyordu. Şehitler kütüğündeyseniz kardeşinin yalnızca adı geçiyordu, o kadar. Orada da aynı eski adres yazılıydı. Ölülerin şehit olmaları yetkililere yetmişti anlaşılana, üst yanı onların umurunda değildi. Savaş sonrası kayıtları yenileme işlemleri hâlâ sürüyordu ve her şeyde olduğu gibi işler ağır gidiyordu. Kardeşinin **mezarını** aramakla başlayan **mezarlıkları** gezme alışkanlığı o günlere rastlar.”(s.60).

Akhbar, ailesini ararken kadınları bulmanın olanaksız olduğunu gördükten sonra ailedeki erkekleri aramaya girişmekte ve kardeşinin öldüğünü öğrendikten sonra ona ait mezarı görmeye gitmektedir. Akhbar’ın mezar ve mezarlıklarla “tanışması”, ruhunun olgunlaşması konusunda ona bir ışık sunmakta ve ölülerin dinlendiriciliğinde kendi benliğini yatıştırılmaktadır.

Sait Faik’in sözlerini aktaran Oktay (2003), şu sözleri iletir: “Yürümek istiyorum. Cennetlerin olduğu yere doğru. Ne açlıkları, ne açları, ne beni kızına münasip görmeyen zengin tüccarı, hiçbir şeyi düşünmeyeceğim. Bırakın beni harpler. Kadınlar... Çocuklar... Açlar... Deliler... Yürümek. Soşeden ayrılan yoldan cennete doğru yürümeye bırakın.” (s.12). Akhbar için de mezar ve mezarlıkların gerçek dünyadan kaçtığı bir “yürümek” yolu olduğunu ve bu yolun onu kendi varlığına yakınlığıyla söylemek mümkündür. Yaşamın yormuş olduğu ruhunu, varlığın asıl evi olan bu “hiçlik mağarası”nda dinlendirmekte ve olmayan-yaşanmayan bir hayatın ölüm karşısında çok da farklı olmadığını görerek ölüm fikrine bu mekânda alışmaktadır.

“**Mezarlıklar** ölülere yetmedikçe, eski **mezarlıklar** genişletilmiş, yenileri eklenmişti. Artık onlar da yetmediği için, şehrin içinde ve dışında birçok açıklık alan, **mezarlık** haline getirilmişti. Ağacı, selvisi bile daha büyümemiş olan bu yeni **mezarlıklarda**, fazlasıyla ışılan mermerinden yeni kesilmiş olduğu belli olan yüzlerce **mezar** taşı, yaz sıcağının çığ ışığı altında göz acıtırcasına parlıyordu.”(s.84).

Savaşın acımasızlığı, insan bedenlerinin “*hayatlarla birlikte*” sıkıştırıldığı mezarlıklarda görünür olmakta, savaşın isimsiz kıldığı insanlar ölümlerle bir ad kazanmaktadır. Mungan’ın “*fazlasıyla ısıyan mermerinden yeni kesilmiş olduğu belli olan yüzlerce mezar taşı, yaz sıcağının çiğ ışığı altında göz acıtırcasına parlıyordu*” cümlesi, savaşın yaralarının henüz taze olduğunu ve kanın kurumadığını anlatmakta, güneş ışığının çiğ olarak verilmesi de savaş görüntüsünün “*yabancılık*”ını sezdirmektedir denilebilir.

“Kuşkusuz roman bize öncelikle duygular, edimler, düşünceler ve öyküler düzleminde bir *serüven dünyası* açar. Dahası bu dünya, alabildiğine kurmacadır. Ama bu kurmaca dünya, son *kertede içinde yaşadığımız toplumun ve zamanın nesnel dünyasına ait göstergelerle* doludur. Ama gösterge, Mihail Bakhtin’in vurguladığı üzere keyfi ve tarafsız bir öge değil, *metnin üretildiği somut toplumsal dünyanın somut koşullarında beliren virtüel, ekonomik, politik, kültürel ve düşünsel çelişkilerin ve bu somut koşullar çerçevesinde gerçekleştirilen bilinçli ya da kendiliğinden mücadelenin imidir*” (Oktay 2003: 17). Bakhtin’in de belirttiği gibi yazımsal metinlerdeki dünya gerçek dünyadan bağımsız değil, bu somutluk etrafında gelişen yeni bir dünyanın anlatımıdır. Bu anlamda Mungan’ın Çador’da anlattığı her türlü imgenin gerçeklik karşısındaki yadsınamaz kabul edilebilirliği, onu, bir kurmaca metin olmasının yanında sosyolojik-psikolojik-ontolojik... insan varlığına değen her türlü meselenin incelikle işlendiği bir *gerçekler kitabı* olarak da görmeyi gerekli kılmaktadır.

“*Adına ‘Gelin odası’ denilen bazı şehit mezarları ise, dövme demir kafeslerle örülmüştü, üzerlerinde çatıları vardı ve ne zaman yanından geçseniz içeriden tütsülenmiş yabancı sedefotu kokusu geliyordu.*”⁸⁵

Mungan (2002), *kapan* ve *kapanmak* sözcüklerini imgelediği bir şiirinde şöyle demektedir:

“*her kapan bir kapanış. içe kapanış.
gövdeye kapanış hacme kapanış.
kendinin kurallarına. dar alan kurallarına.
varlığımızı da öz suyumuzu da kitlediğimiz alan kadar*

*hayatla yapılan karanlık sözleşme
güven altına alıyor kendimizle ilgili bütün yanılgıları
oyuna düğümlü insan doğası
çoğunluk için tehlikesiz oyunlar
azınlık oyunları dünyayı değiştiriyor
dolaşık yollar dolaşık yollar.” (s.6).*

Mungan’ın “varlığımızı da özsuuyumuzu da kitlediğimiz alan kadar, hayatla yapılan karanlık sözleşme, güven altına alıyor kendimizle ilgili bütün yanılgıları” dizeleri, yaşam karşısında bir “kapan” olarak görülebilen mezarlıkları, Akhbar’ın gördüğü şekliyle kutsallaştırmakta ve *ben*’in bu “bulantı dünyası”ndaki kendi varoluşsal yanılgılarını gidererek *gerçek-saf yaşam bilgisine* sahip olmasını sağlamaktadır.

Paragrafta, şehit mezarlarının “*gelin odası*” olarak nitelenmesi, bunların dövme demir kafeslerle örülmüş olması, tütsü kokusu yayması gibi bilgiler, *şehitliğin kutsallığına* ve coğrafyanın ölüm karşısındaki saygısına vurgu yapmaktadır. Burada Mungan’ın, yaşama saygı duyulmayan bir yerde ölümün kutsandığı bilgisini sezdirmediği de söylenebilmektedir.

“**Mezarlıkların**, insana sonunu hatırlatan hüznü, ıssız görüntüsü, Akhbar için, dünyadan, gündelik yaşamın her gün tekrarlanan sıradanlaştırılmış zulmünden kurtulmak için bir kurtuluş kapısı olmaya başladı. Ölümün dokunulabilecek uzaklıkta olmasında güven buluyordu. Bir zaman sonra günün önemli bir bölümünü **mezarlıklarda** geçirmeye başladı. Sürekli olarak **mezarların** arasında, şehrin dışındaki kırlarda gezmeye, dünyaya bakan gözleri bir başka âleme doğru dalgınlığa, yüzündeki anlam kendinden uzaklaşmaya başladığında, eski zaman dervişlerini andırır olmuştur. Sıradan kelimeler bile ağzından dua kelimeleri gibi dökülüyordu. Gün günden **mezarlığın** bir parçası haline gelen bu görünüşünden ötürü, yakınlarının ölümlerini ziyarete gelenlerden bazıları, onu **mezarlıkta** çalışan biri sanıp iş buyurmaya başlamışlardı. Böylelikle kendiliğinden küçük bir iş sahibi olmuş, **mezarlarda** biten yabanoatlarını ayıklamaya, **mezarları** sulamaya, mermerleri silmeye, çiçeklere bakmaya başlamıştı. İyice parasız kalıp köylerde çalıştığı yoksulluk günlerinde olduğu gibi, yeniden meşepalamudu ekmeği yemek istemiyordu. Çoğu geceler **mezarlığın** yanı

başındaki hatim dualarının icra edildiği mescidin etrafını kuşatan odalardan birinde uyuyordu. Ayrıca, ölümlere yakın olmanın verdiği o tuhaf huzuru seviyordu. Ölümlere yakın olmak, bir biçimde hayata katlanmayı kolaylaştırıyordu. Sanki oradaki varlığıyla ölümleri yatıştırıyordu. Hayatı anlamasa da olurdu.”(s.85-86).

Osho (2007), duanın bir “yeniden doğuş” olduğunu belirterek şöyle söyler: “Dua bir diriliş deneyimidir, bir yeniden doğuş, yeni bir vizyonun yeni bir boyutun doğuşu, her şeye bakmanın yeni bir yolu ve var olmanın yeni bir şeklidir. Dua senin yaptığın bir şey değildir: O *senin olduğun bir şeydir. O var olmanın bir durumudur.* Onun tapınaklarda, camilerde, kiliselerde söylediğin sözlerle bir ilgisi yoktur. O *varoluşlarla aradaki sessiz bir dayalogdur. Bütünle, tamla uyum içinde olmaktır.* Bütünle ahenk içinde olmak duadır. Bu deneyim o kadar büyük bir şeydir ki onu kesin olarak tanımlamak olanaksızdır (s.51). Akhbar’ın mezarlıkta ölümlere yakın olmakla huzur bulması da, onun bir anlamda yaşama karşı bir duası olarak görülebilmektedir. “*Dünyaya bakan gözleri bir başka âleme doğru dalgınlaşmaya, yüzündeki anlam kendinden uzaklaşmaya başladığında, eski zaman dervişlerini andırır olmuştü. Sıradan kelimeler bile ağzından dua kelimeleri gibi dökülüyordu*” cümleleri, Akhbar’ın yaşadığı ruhsal değişimi belirtmekte ve “*dünyaya bakan gözleri*”nin dalgınlaşması da onun bir başka âlemi anlamaya başladığının *ilahi* bir göstergesi olmaktadır.

“*Ölümün dokunulabilecek uzaklıkta olmasında güven buluyordu. (...) Ayrıca, ölümlere yakın olmanın verdiği o tuhaf huzuru seviyordu. Ölümlere yakın olmak, bir biçimde hayata katlanmayı kolaylaştırıyordu. Sanki oradaki varlığıyla ölümleri yatıştırıyordu. Hayatı anlamasa da olurdu.*” Akhbar’ın ölüm karşısındaki bu tutumu, şüphesiz bir “*hiçlik*” sonrası vardığı ruh dinginliğidir. Akhbar, varlığının hayat karşısındaki durgunluğuna, sessizliğine, kimsesizliğine karşı mezarlıklara sığınmakta ve orada, ölenler arasında huzur bulmaktadır.

Osho (2007), insana hayat veren bağdan kopartıldığında yaşayacağı durumu şöyle alıntılamaştır: “Eskiden tek bir çürük elma bir kasa sağlam elmayı bozabiliyorken, bir sağlam elma bir kasa çürük elmayı neden sağlam yapamıyor diye düşünürdüm. Ayrıca çiçek hastası bir adam bir grup sağlıklı insanın yanına vardığında sadece varlığının bile birçok sağlam insanı hasta ederken neden hastalarla dolu bir hastahaneye giren sağlam bir adamın sadece varlığı ile hastaları iyi yapamadığını merak

ederdim. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse, Tanrı'nın, eğer o iyi bir Tanrı'ysa neden evreni sağlamlığın ve sağlığın işe yaramadığı, bozulma ve hastalığın ise bulaşıcı olduğu bir yer şeklinde yaratmış olduğunu merak ederdim. Ama bir gün merak etmeyi bırakıp sözde sağlam olan elmayı inceledim ve onun sağlam olmadığını gördüm. Manav tabii ki benimle aynı fikirde olmayacaktı, o hiçbir kusur görmeyecekti. Hatta ben onun mükemmel olmayan elmalar sattığına ilişkin bir ifadeyi etrafa yayacak olursam beni iftira ile suçlayarak mahkemeye bile verebilirdi. Fakat eğer kanıt sunmam konusunda bana baskı yapacak olursa bunu ispatlayabilirdim. *Ona elmaya değil, sapına bakmasını söyledim. Orada, en hayati, en kritik öneme sahip noktada ölümcül bir yara olduğunu görecekti. Elmanın ona hayat veren bağdan koparılıp alınmış olduğunu, yaşam kaynağından umutsuz bir şekilde ayrı düştüğünü görecekti.* Bunu keşfettiğimde hayatın en fazla doğruluk içeren gerçeklerinden birini öğrenmiş oldum: *hiçbir şey, ister meyve, ister sebze ya da insan olsun, yaşam kaynağından ayrıldığında sağlam olamaz!* ” (s.121-122). İnsanların, çevrelerindeki insanlar ve hayatlarla yaşam bulduğu, yaşamını anlamlı kıldığı kabul edildiğinde, Akhbar'ın geçmişinin silinmesiyle kendisine hayat veren bağdan koptuğunu ve böylelikle “yaşamın” olmadığı bir mekân olan mezarlıklarda olmanın onun ruhuna daha iyi geldiği söylenebilmektedir. Mezarlıklar, Akhbar için, *kaybolmuş, yaşama yabancılaşmış, yurtsuz kalmış* varlığının; hiçbir bağın olmadığı bir *yurtsuzlar mekânı* olarak, oradakilerle kendisini “farksız” görerek güven bulduğu bir yer konumundadır.

“*Mezarlıklar şehirden çok daha canlıydı. İç ve dış savaşlarda oğullarını, kocalarını, kardeşlerini yitiren kadınlar, her salı öğleden sonraları topluca mezarlığa gelir, hep birlikte ağlar, ağıt yakar, acılarını bir gösteriye, sessizliklerini bir törene dönüştürür, birbirlerinin varlıklarına yaslanarak güç toplamaya çalışırlardı. Adak için getirdikleri tatluları, meyveleri elden ele dolaştırarak dağıtan o kalabalık içinde günün birinde annesini, kız kardeşini bulmak, Akhbar için nicedir bir ümit kapısı olmuştu.*” (s.86).

Gurdjieff, bir tek şeye ihtiyaç olduğunu söyler; *gelip gidenlerle kendinizi bir tutmayın.* Sabah, öğle ve akşam gelir ve giderler, sonra gece ve arkasından yine sabah gelir. Siz kalırsınız; *siz olarak değil* ama, çünkü bu da bir düşüncedir; temiz bir bilinç olarak; *adınız değil*, çünkü o da bir düşüncedir; *bedeniniz de değil*, çünkü bir gün bunun da bir düşünce olduğunu anlayacaksınız. Sadece *net bilinç, isimsiz, şekilsiz; sadece*

*saflık, temizlik, sadece şekilsizlik ve isimsizlik, sadece farkında olma fenomeni olarak sadece o kalır. Eğer kendinizi farklı görmezseniz zihin olursunuz. Farklı olmazsanız beden olursunuz. Farklılık görmezseniz, isim ve şekil haline gelirsiniz; o zaman ev sahibi kaybolur. O zaman ebediliği kaybedersiniz ve “bir anlık”, anlamlı, önemli olur (Osho, 2004: 53). Osho’nun bu sözlerinin Akhbar’ın “gidenlerin ardından” tutunduğu tavır-bulunduğu durum için de geçerli olduğu söylenebilir. Akhbar, arayışının hala devam ettiğini belirtmekle birlikte; *ben*’liğini, *ad*’ını, *beden*’ini kaybetmeye doğru ilerlemektedir. Bu, onu ebediliğin sınırına getirmekte, ve “hiçliğin” hâkim olduğu asıl “ev”e ulaştırmaktadır.*

“Mezarlığın gölgelik yerinde sırtını bir selvi ağacına yaslayıp sahafın verdiği gündün beri koynunda taşıdığı, sağ sayfalarını boş bırakarak yalnızca sol sayfasına yazdığı sırtı kırmızı ibrişimle tutturulmuş, küçük defterine kelimelere inanmak ister gibi şunları yazdı:

“Tek başına, kalan bir insanın kapladığı o güçsüz yeri kaplamaya çalışıyorum. Varlığım bir toz bulutu, daha sert bir rüzgârda tozanlarına ayrışarak dağılıp gidecek bir toz bulutu. Benim kalıbımda bir boşluk bu. Sıcağın, şehrin ve çölün ortasında zamansızmış gibi duran bir boşluk.”(s.87).

Kierkegaard’a göre (2004) inanç bir anda kendiliğinden, tepeden inen bir olay değildir. *Büyük çabaların sonucunda ulaşılabacak tepe noktasıdır*. Bu tepe diyalektiktir, paradoksaldır. *Sevdiğini yaratıcısına kurban etme paradoksudur*. Kierkegaard için inancın formülü şudur: *“Ben’in, kendine dönerken, kendi olmak isterken, saydamlığı arasından onu ortaya koyan gücün içine atlamasıdır.” İnanç her şeyi kaybetmeyi göze almak demektir*. Varoluş ancak paradoksun, akıldışılığın tepe noktasında inancın derin gerilimini hissedebilir. *İnanç, varoluş deviniminin sonuna varmasıdır*. Bu, aklın ölçülülüğüne, düzenliliğine sığan bir şey değildir (s.9). Akhbar da sahip olduğu her şeyi kaybederek varlığını bir “*inanç*” noktasına sürmekte, böylece kaybedilen *ben*’den yeni bir varlık kazanmaktadır.

Bu Kainat’a giren varlık, önce karanlığın yolunda, dermanı kalmayıncağa değin yürür ve sonunda *ışık yolunu* seçmek ve o yolda yürümek özlemi ile tekrar canlanır, ışığı bulur, kendini ıştırır ve bunun da uzun yolunu yürüyerek bir *üst Kainat*’a geçer. En

önemli mesele, karanlık ile yoğrulan benliğin, artık, karanlığa ait her türlü bağlarından arındırılması ve ışık bağları ile benliğin ışığa doğru çekilişini sağlayacak bir cehit ve faaliyet içine girilmesidir. Bu olgu, bu Kainat'ın her insan varlığı için mukadderdir, er veya geç de olsa... (Albasan, 2009: 11). Akhbar'ın "*varlığım bir toz bulutu*" cümlesi, türlü umutsuzluklar ve yolculuklarla kaybedilenlerin ardından, ölümlere sığınarak, *ölümü ve yaşamı, varlığı ve hiçliği* anlayarak vardığı "*inancın tepe noktası*" olarak görülebilir. Nitekim, Akhbar'ın varlığını bir *toz bulutu* ve bir *boşluk* olarak görmesi, inancın ardından gelecek olan dinginliği ve doluluğu göstermekte, hiçliğin özgürlüğüne ulaştığını imlemektedir.

4.5.8. ÖLÜM METAFORU

Hayatta Olmak ve Yaşamak Arasındaki İnce Çizgi

*“insan ne yaşarsa yaşasın, sonunda her şey bir günbatımına bakıyor,
değil mi?*

(şairin romanı, s.484)

Ölüm metaforu, Çador'daki “yaşam”ı anlatmak için kullanılan ve anlatının tamamına sinen “yaşamın olmadığı” izleğini destekleyen bir metafordur. Akhbar'ın ülkesine dönmesiyle başlayan yolculuğu, savaşın tahrip ettiği hayatlarla birlikte kendi tanıdıklarının da yok olduğunu görmesiyle devam etmekte ve “olmayanlar”ın arasında bir yerden sonra Akhbar da kendini yitirmektedir. Anlatıda yalnızca *ölmek* sözcüğüyle değil, kadının ve erkeğin hiçbir şekilde görünmediği, hayata değmediği bir coğrafyayı anlatırken Mungan, tüm sözcüklerle bu “yaşamamak” temasını desteklemiş ve her cümlede bunu vurgulamıştır.

Anlatı metni içerisinde 32 defa kullanılan “*ölmek*” sözcüğünün yanında, 6 defa “*ölgün*”, 20 defa “*ölü*” ve 15 defa da “*ölüm*” sözcükleri kullanılmıştır. Daha çok *savaş* ve *kadın* kelimelerinin geçtiği cümleler etrafında kullanılan bu sözcüklerin, Akhbar'ın gözlerine değen her bir görüntüde kendilerini var ettiği söylenebilir; kendine ait her şeyi kaybeden Akhbar için hayat tüm anlamını kaybetmiş, ve yaşamak “*ölülerin nefes aldığı bir yer*” durumuna gelmiştir.

“‘Annenin adı neydi?’ diye sordu kadın. Sesindeki ölgünlükte ürpertici bir şey vardı.

‘Bilmiyorum,’ dedi kadın aynı kül ölgünlüğüyle. ‘Ben fazla bir şey bilmem zaten. Komşulara sor, söylediklerin doğruysa, nasılsa tanıyan birileri çıkar. Ya da akrabalarına git. Herkes ölmüş olamaz. Şimdi git artık buradan. Ocakta yemeğim var. Hem evin erkeği şu an burada değil, seninle kapı önünde bu kadar konuşmam doğru olmaz.’

Sonra kapıyı kapattı. Ayak sesleri aynı ölgün adımlarla uzaklaştı.”(s.17-18).

Ölüm metaforu, burada kadının yaşayışını anlatmak için kullanılmış, sesi ve adımları “ölgün” sıfatıyla nitelenmiştir. Kadınların duvarlar arasına sığdırmak zorunda oldukları yaşayışlarına vurgu yapan paragraf, böylesi bir hayatın hem kadının kendi varlığını hem de yaşamın kendisini ölgünleştirdiğini sezdirmekte, kapının kapanması ise bir anlamda kadının hayata sırt döndüğü izlenimini yaratmaktadır. Virginia Woolf, “Kadınlar, yıllarca erkeklerin kendilerini iki üç kat büyük gösteren bir büyüteç görevi görmüşlerdir” (Köşgeroğlu, 2008: 7) demektedir. Toplumsal düzenin varlığını büyük ölçüde aile kavramına yasladığı düşünüldüğünde, kadınların varlıklarını bu “aile duvarı”na feda ettikleri ve kapıyı daima kendi üzerlerine kapatarak böylece kapı önündeki erkekleri yücelttikleri söylenebilir.

“Mahalle bakkalı yaşlılıktan ölmüştü. Çocukken sokak aralarında birlikte tekerlek çevirdikleri oğluya, savaşta kaybolmuştu. Kaçtı mı, öldü mü bilinmiyordu. Ailesi, bir şehidin mi, bir hainin mi ailesi olduklarını bilmiyor, şeref ile utanç arasında bir arafta kalakalmış, acı çekiyorlardı.”(s.20).

Ölümün kutsallaştırılması konusuna değinen bu paragrafta, savaşta ölen bir gencin “bu taraf”ın mı, “öteki taraf”ın mı ölüsü olduğu bilinmediği için ailesinin rahatsızlığı dile getirilmektedir. Mungan “çocukken sokak aralarında birlikte tekerlek çevirdikleri oğluya, savaşta kaybolmuştu” cümlesiyle gencin çocukluğuna vurgu yaparak, bir anlamda savaşın insanı kirleten bir oyun olduğu imgesini uyandırmaktadır.

“‘Galiba oğulları ölmüştü,’ dedi. ‘Bu evde ölmüştü. Artık burada oturmak istemiyorlarmış. Benim de aklımda bu yüzden kalmış olmalı. Ben yaşlarda ölü bir çocuk.’

Akhbar, yaşasaydı yeğenin de bu yaşlarda yeniyetme bir delikanlı olacağını hesapladı içinden. İçi sızladı. Küçüklüğünü hatırladı. İlk kucağına alışını. Akhbar'a ‘dayı’ diyebilmiş, birlikte top oynayabilmişlerdi. Şimdi karşısında duran delikanlıya ruhunu bırakmış olmalıydı. Bu kadar genç birini bu kadar yaşlı kılan şey, ancak bir ölüünün ruhunun, evine yerleşir gibi, ona yerleşmesi olabilirdi.”(s.25).

Akhbar'ın yeğenin ölümünün anlatıldığı paragrafta, genç bir insanın bedenine yerleşen “ölü bir ruh”tan söz edilmekte ve Mungan, coğrafyadaki “sakatlanmış hayatlar”ın neden bu denli “yaşamaktan uzak” olduklarına açıklık getirmektedir; herkes savaş ve savaşın getirdiği toplumsal değişimle ölü bir ruhu giyinmiş ve böylece yaşamak “hayatta olmak” ifadesinin diğer adı olmuştur.

“‘Savaş her şeyi çok değiştirdi,’ dedi çaldığı kapıların birinde karşısına çıkan yaşlı adam. Üzerinde koyu renk çuhadan geniş bir aba vardı. Doğduğu yerde, doğduğu evde ölmek için kalkıp bu şehre geldiğini söyledi. Belki de ömrünü uzatmak içindi bu. Bunları söylerken belli belirsiz bir muzip ifade takınmıştı.” (s.26).

Tarih geçmişin hikâyesidir ve her hikâye gibi o da geçmiş zamanlarda başlar ve şimdiki zamanlara doğru ya da şimdiki zamanlara daha yakın bir zaman dilimi alınmışsa oraya doğru uzanır. Bu, hikâyenin nasıl geliştiğine ilişkindir. Hikâye bu sıra içinde anlatılır. Ne var ki bu, hikâyenin ve özellikle de sonunda ne olduğunun anlamı üzerindeki bir çalışmanın da aynı sırayı takip edeceği anlamına gelmez. Keza Marx, geçmişin şimdiki zamana doğru nasıl geliştiğine ilişkin en iyi şekilde yaklaşılabilmesi için *konumlanma noktası* olarak, *şimdiki zamanı* benimsemek gerektiğini, yani *tarihin geriye doğru çalışılması gerektiğini*, bunun bugünü doğuran koşulların görülebilmesi açısından şart olduğunu söylemiştir (Ollman, 2006: 135). Marx, tarihin bugünün koşulları çerçevesinde anlamlandırılmaya çalışılması gerektiği üzerinde durmakta, günün koşullarını görebilmek için bunun şart olduğunu belirtmektedir.

Yukarıdaki paragrafta yaşlı adam için kullanılan, “Doğduğu yerde, doğduğu evde ölmek için kalkıp bu şehre geldiğini söyledi. Belki de ömrünü uzatmak içindi bu” ifadeleri, insanların savaş gibi yıkıcı toplumsal değişiklikler karşısındaki “şimdiyi anlamaya çalışma” durumlarını göstermekte, yaşlı adamın doğduğu evde ölmek istememesi ise “geçmişini korumaya çalışmak” olarak algılanabilmektedir. Fakat biriken türlü enkazlar üzerine inşa edilmeye çalışılan hayatlar, “şimdi”nin yükünden sıyrılabilme adına anlatı metninin tamamına sinen “kayıtsızlık” a sığınmakta ve böylece onları öldürmeyen “ölüm”, kendisini bu şekilde tüm bir yaşamda görünür kılmaktadır.

“Herkes yerinden oynadı. İlk komşu ülkelerle, sonra birbirimizle savaştık. Yıllarca sürdü bu. En sağlam sınırlar **ölülerle** yapılandır. Kimse öteki tarafa geçemez. Artık kolay kolay barışamayız komşularımızla; kendimizle de... Aramızda **ölülerimiz** durur. Bütün bunlar olurken siz neredeydiniz delikanlı?”(s.26).

Fornari'ye göre savaş kendiliğinden paranoid bir süreçtir; çünkü düşman, öldürerek yaşayacağına devam edeceğine inanmaktadır: “Özne, nesneyi kendi varlığına karşı bir tehdit olarak algılar, kendinde ve kendi için aldatıcı, ama psikolojik olarak gerçek bir tehdit. Savaşta ifade bulan paranoid şiddet, tipik psikotik yanılısamadır: Özne, düşman – Öteki'yi öldürerek ölümü yendiğini düşünür. Sonuç olarak, paranoid konum, şu genel denklemi ifade eder: *Senin ölümün, benim yaşamımdır*” (Sémelin, 2011: 36). Fornari'nin savaşın asıl denklemi olduğunu söylediği, “*Senin ölümün, benim yaşamımdır*” cümlesi, bir anlamda iktidarın “*insan*” karşısındaki tutumudur denilebilir. İnsanlarla kendi aralarına “*ölüler*” koyan savaş yapımcılar, böylece insanı kendisine yabancılaştırarak “*ölü bir hayat*” yaratmakta ve bu da toplumda “*bir daha asla öteki tarafa geçilemeyeceği*” fikrini oluşturmaktadır.

“Belki senin için geçen yalnızca birkaç yıldır delikanlı, buradakiler içinse koca bir asır geçti. Bazen tarih tozlarını birkaç yılda süpürürerir. Bana kalırsa, buralarda kaybolmadan, tamamen kaybolup gitmeden geldiğin yere dön delikanlı. Aradıkların ya **ölmüştür**, ya kaybolmuş... Bulsan bile, onların senin bıraktığın insanlar olmadığını göreceksin. En kötü yabancı çeşidi, bir zamanlar tanıdıklarının arasından çıkar.”(s.27).

Birkaç paragraf önce, yaşlı bir adamın ömrünü uzatmak için doğduğu yerde ölmek istememesi burada Akhbar için kendini görünür kılmakta; “*buralarda kaybolmadan, tamamen kaybolup gitmeden geldiğin yere dön*” cümlesi Akhbar'ın geçmişini koruması gerektiği fikri uyandırmaktadır. Nitekim anlatı sonunda Akhbar, “*tarihin birkaç yılda süpürüverdiği*” tozanlar arasında kendi geçmişinin de yitip gittiğini görmekte ve böylece “*tamamen kaybolup gitmekte*”dir.

“Akşam daha hızlı inmeye başlamış, her şey alacakaranlığın iç sıkıcı mat renkleri, **ölgün** gölgeleri arasında silikleşip kaybolmaya başlamıştı. Kararan havayla birlikte burada geçirdiği yıllardan tanıdığı, içinde hep saklı kalmış nedensiz bir sıkıntının göğsüne aynı düğümü attığını duydu. Günbatımında ve alacakaranlıkta olurdu; alacakaranlık tutulmasıydı bu. İçini kemiren bu şey, ancak geceyle, saf geceyle diniyordu. Hele bu yıldızlarla simlenmiş, kokulu baharatlar ve acı otlar gibi kokan atlas parlaklığında bir geceyse, içini dolduran sonsuz bir yaşama sevinciyle her şeyi unutup neşelendiği bile olurdu.”(s.27-28).

Akhbar’ın gündüzün “görünmezliği”nden ve her bakımdan ölü görüntüsünden kaçarak geceye sığınmak istemesi, varlığını duyumsamak için onu yatıştırmakta, “saf geceyle kaybolan ölgün gölgeler”le adeta mutlu olmaktadır.

“Annesi, ablası, kız kardeşi ve erkek kardeşi yer yarılıp içine girmişlerdi sanki. Ablasının kocasının çalıştığı kubbeli çarşı bile insanın kanını kaynatan, adımlarını hızlandıran civıltısından, birbirleriyle konuşur gibi inip kalkan neşeli çekiç, tokmak seslerinden yoksundu; dalgınlığa benzeyen kalın bir uğultuyla homurdanıyordu yalnızca. Bakırcıları, demircileri, baharatçıları, leblebicileri, çinicileri, halıcıları geçti. Sonunda çarşıda eniştesini tanıyanlar çıktı ama öğrendikleri hiç de mutlu etmedi onu: Buradan gitmişlerdi. Güneye. Hangi şehir olduğunu bilmiyorlardı. Her şey çok çabuk olmuştu. Evet, oğullarının **öldüğü** doğruydı. Ablasının varlığı, eniştesine sürekli olarak **ölen** oğullarını hatırlatıyormuş. Galiba eniştesi bunun üzerine ikinci kez evlenmeye karar vermişti, ama evlenip evlenmediği bilinmiyordu. Oğullarının **ölümünün** aralarında yarattığı suçlu hava ikisine de ağır geliyor, ikisine de hiçbir şey için taze bir başlangıç duygusu vermiyordu. Bu ayrıntıları eniştesinin çarşıda halıcılık yapan bir arkadaşından dinledi. Adamın anlatışında, tarihi bir olaydan söz ediyormuş gibi uzak, sakin, neredeyse umursamaz denebilecek hülyalı bir hava vardı. Sanki ortak tanıdıklarından değil de, geçmişin kayıtsız bir biçimde söz alınması gereken unutulmuş olaylarından, çoktan zamana karışmış kişilerinden dem vuruyordu. Akhbar’ın üstüne çölde kaybolmuşların boğuntusu çöktü; sarı hummaya benzeyen boğuntusu.”(s.37-38).

Akhbar, ülkesinde yaşanan savaşın tüm tanıdıklarını yuttuğunu yavaş yavaş öğrenmekte ve ölümün bu denli yakınına gelmiş olması onda “*çölde kaybolmuş*” hissi uyandırmaktadır. “*Artık gerçeklik yok, yalnızca görüntüler var*” ya da tersine, “*artık görüntüler yok, yalnızca kendini hiç durmadan kendine yeniden sunan bir gerçeklik vardır*” (Ranciére, 2008: 3). Böylece Akhbar için tüm bu ölümlerden sonra; yaşama dair hiçbir görüntünün olmadığı, sürekli kendini yenileyecek olan yalnızca kendi gerçekliğinin olduğu bir “*yeni bir hayat*” görülebilir olmaktadır.

“*Bazı insanların hayatında bazı ölümler geri dönülmez değişikliklere yol açar; bir daha hiçbir şeyin eskisi gibi olamayacağı değişikliklere... Herkesin hayatında da böyle olduğu sanılır. Hayır, herkesin hayatında böyle olmaz. Bazıları hayatlarından eksilenlerin yasını tuttuktan sonra, geriye dönüp kaldıkları yerden aynen sürdürürler hayatlarını. Daha kalpsiz olduklarından değil, yalnızca böyle olduklarındandır bu. Kimileriye yas tutmayı bilmez. Ya hiç yas tutmazlar, ya da bütün ömürlerini tuttıkları yasa çevirirler; bu sefer de geriye hayat kalmaz.*” (s.38).

Ollman (2006), içinde yaşanan dünyayı insanın nasıl kavradığını belirleyen üç şey olduğundan söz etmektedir: *dünyanın nasıl bir yer olduğu, bizim kim olduğumuz ve dünyayı nasıl incelediğimiz* (s.29). Ölümün sıradanlaştığı ve hatta “*yaşamak*” haline geldiği bir ortamda tüm bir hayatın “*yas*” halinde olduğu söylenebilir. Akhbar için kendini yavaş yavaş görünür kılan bu “*yas havası*”, onu bu “*kayıtsızlık*” içerisinde Ollman’ın sözünü ettiği sorgulamaya itmekte ve Akhbar, varlığına ulaşmak için ölümlerle üzerine sinen bu “*yas*”tan faydalanarak umutsuzluğunu umuda çevirmektedir.

“*Bir yerlerde bakır kazanlar dövülür, leblebi dibeklerinin boğuk uğultusu uzaktan uzağa duyulurken yas ve ölüm üzerine uzun uzun konuşmuş, böyle şeyler söylemişti adam. Sanki artık yalnızca bunlar konuşulmuş gibi, konuşmaya değen yalnızca bunlarmış gibi... Hoş eskiden de hayattan çok ölümden konuşulduğunu anımsıyor Akhbar. ‘Doğuda ölüm herkesin gizli mesleğidir,’ demişti bir şair.*” (s.38-39).

Paragrafta, “*hayattan çok ölümden konuşulduğu*”nun belirtilmesi ile, yaşamın içerisinde ölümün kapladığı yerin genişliği anlatılmakta, insan hayatına değer verilmeyen bir ortamda “*ölümün değer kazandığı*” vurgulanmaktadır.

“Ablasıyla eniştesinin şimdi nerede olduklarını bilmiyordu. Oğullarını rejim değişikliğinden sonra ‘İslamın Askerleri’ öldürmüşlerdi; neden öldürüldüğüyse bilinmiyordu. Akla en uygun açıklama tesadüfen öldürüldüğüydü. Siyasal bir nedeni olamazdı. O yaşta bir çocuğun rejim karşıtı ya da aleyhtarı ne gibi bir faaliyeti olabilirdi ki? Ama yönetim yanlışlık eseri bir ölümü üstlenmemiş, bunun yerine açıklayamadığı bir şeyler varmış gibi muğlak ve müphem davranmayı seçmişti.”(s.39).

Savaşın insan yaşamındaki etkilerinin anlatıldığı paragrafta, öldürülen genç bir çocuktan söz edilmekte ve “yanlışlıkla öldürüldüğü” üzerinde durularak iktidarın nezdinde insan hayatının değerli olmadığı vurgulanmaktadır.

“Gürültüsü içten içe sürse de, şehir kurumuş bir nehir yatağı gibi çoraklaşmıştı; hiçbir hayatın elinden tutmuyor, hiçbir hayatı ısıtmıyordu. Sağda solda karşısına çıkan tanıdık imgeler, teselli işaretleri yerine geçerek eşyanın güven tazeleyici huzurunu duyuruyorlarsa da, ne yeterince tanıdık ne yeterince yabancı geliyordu ona bu şehir. Ardı sıra kendi ölüsünü sürükleyen bir hayalet olmuştu. Her yanda ölüm korkusu cisimleşmiş gibiydi. Allah’a duyulan bir korku değil, insanlara duyulan bir korkuydu bu. Yüzlerdeki kilit, günlerdeki karanlık bundandı. Zulüm hayatın nabzu olmuş, sanrısını sayıklar gibi korkuyu, kuşkuyu, güvensizliği tekrarlıyordu. Yaz başlangıcının şu kavurucu sıcaklığının bile ısıtamadığı katılmış kalmış ölüm buzulluğu kalplerdeki kanı dondurmuydu. Hayat burada kendini askıya almıştı.”(s.41-42).

Ülkesine dönerken “her şeyin kendisini olduğu gibi beklediğine inanan” Akhbar, şehrin bir “hayalet”e döndüğünü ve “ölüm”ün adeta cisimleştiğini görmekte, tüm bunlar insanın eşya karşısında “özne” olmak durumundan çıkmış olduğunu göstermektedir. İnsanın hayat içerisindeki “özne”liği azaldıkça ve yok oldukça, eşya da bir süre sonra görünmez olmakta, ve tıpkı Akhbar’ın şehri “görünmez” olarak nitelenmesi gibi ölümün daha fazla görünür olmasıyla birlikte “hayat kendisini askıya almakta”tır.

“Karşıdan karşıya geçen, neredeyse birörnek sayılabilecek ölgün giysiler içindeki uğultulu erkek kalabalıklarına bakıyor, sanki birbirlerinin gövdelerinin içinden geçerek, birbirleriyle yer değiştirerek ilerliyorlar. Hiç değişmeden ve hep aynı kalmanın sayıklamasını adımlıyorlar.”(s.42).

Akhbar’ın sokaklarda tanıdıklarını aramasıyla başlayan savaş geçirmiş ülkesindeki insanlarla ilişkisi, onu içerisinde *“hiç kimsenin olmadığı”* bir hayat ile yüz yüze getirmekte, insan varlığının ölüm ve şiddet karşısındaki çaresizliği böylece *“aynılık ve herkesleşme”* ile görünür olmaktadır. Bu görünürlük, *“birörnek sayılabilecek ölgün giysiler”* gibi bir ifade ile belirtilmekte, bu da yine insanın *“nesneleştirildiği”* bir hayat tasavvuru yaratmaktadır.

Timoty Bewes, *“Şeyleşme”* (2008) kitabında, *“şeyleşmiş”* bir toplumun, anlamın yok olduğu ya da anlamlı sözlerin olanaksızlaştığı toplum olduğunu söyleyerek, Lezsek Kolakowski’nin bu toplumun etkilerini kısa ve özlü bir biçimde şöyle betimlediğini aktarır: *“Tüm insan ürünlerinin ve bireylerin nicel bakımdan birbiriyle karşılaştırılabilir mallara/eşyalara dönüştürülmesi; insanlar arasındaki nitel bağlantıların yok olması; özel yaşam ile kamu yaşamı arasındaki mesafe; kişisel sorumluluğun kaybı ve insanların, rasyonelleştirilmiş bir sistemin onlara yüklediği görevleri yerine getiren kimselere indirgenmesi; bütün bunlar sonucunda kişiliğin uğradığı deformasyon, insani temasların yoksullaşması, dayanışmanın kaybolması, (...); farklı yaşam alanlarının birbirlerinden ayrılması, özellikle de tüm diğerlerinden bağımsız bir unsur olarak düşünülen üretim süreçlerinin kurduğu tahakküm sonucu sahici kültürün kaybedilmesi...”* Şeyleşme düşüncesinin ta kendisi yozlaşma durumundaki bir toplumu ve yok olan her şeye, yani merhamete, neşeye, dolaylımsızlığa, güzelliğe –*“dünyanın görünürlük kazandırılmış anlamı”*na- duyulan yaygın bir nostalji duygusunu ifade eder (s.15).

Yukarıdaki cümlelerde de belirtildiği üzere bireylerin ve yaşamın *“şeyleştirilmesi”*, insanların diğer insanlarla olan bağlantılarının kopartılmasından ve her türlü *“bağ”*ın zayıflatılmasından kaynaklanmakta ve tüm bunlar *“dünyanın görünürlük kazandırılmış anlamı”*nın kaybedilmesine sebep olarak, insanların bu kayıplarla onlara özlem duyması durumunu doğurmaktadır.

“Uzun bir yas havası hâkimdi her yana. Savaşlar ve rejim değişikliği sırasında her evden ölü çıkmış olmasıyla ilgili bir şey değildi yalnızca; daha genel, daha hayatın bütününe ait bir şeyin yitirilmesine ilişkin bir yas havasıydı bu. Kerbela'nın sıcağı, yası taziyesi, artık yalnızca muharrem ayı ya da bir mevsim değil, tüm bir hayat olmuştu.”(s.42).

Akhbar'ın her tarafa “uzun bir yas havası”nın hâkim olduğunu söylemesi, her evden ölü çıkmış olması durumunun hatırlatılması ve yasin, taziyenin “tüm bir hayat olmuştu” şeklinde verilmesi; Akhbar ve annesi arasındaki ilişkiye gönderme yapmakta, ayrıca Akhbar'la birlikte bu anonimleştirilmektedir.

*“Ben Kerbela'yım, beni bir ağıt tuttu.
Hüseyin görünmüyor, nurdan halelere sarılmış.
Hüseyin'i Cebrailler örtüyor, gözlerden gizlendi.
Ben Hüseyin'in yüreğiyim, sadece o görünüyor*

*Zalimleri kan tuttu, çöl kan devrine döndü
Hüseyin'in ağıdıyla yeri göğü doldurdu Fatima” (Yalsızuçanlar, 2008: 15-16).*

Hz. Hüseyin'in annesi olan ve “kadınların efendisi” olarak kabul edilen Hz. Fatima'nın ismi, Çador'da kullanılan tek kadın ismidir -başka kadın ismi kullanılmamıştır-. Fatima, *sütten kesilmiş, erken sütten kesilmek, saf, temiz, masum* gibi anlamlara gelmektedir. Mungan'ın anlatı metninde yalnızca *Fatima* ismini kullanması ve “burada kadınların çoğunun adı Fatima'dır” ifadesine yer vermesi boşuna değildir. “Kerbela'nın sıcağı, yası taziyesi, artık yalnızca muharrem ayı ya da bir mevsim değil, tüm bir hayat olmuştu” cümlesi, tüm kadınların birer Fatima, Akhbar'la anonimleştirilen tüm erkeklerin de birer Hz. Hüseyin olduğunu vurgulamak içindir denilebilir. Saf ve masum Fatima'lardan ayrı konulan Akhbar'larla ağızdaki süt tadı “toz”a dönüşmekte, böylece tüm “insanoğlu” bir anlamda hayata “kurban” verilmektedir.

“Gözbebeklerini iyice büyüterek yüzüne ürkünç bir hava veren kalın camlı gözlüğünün arkasından, karşısındakinin yüzünü hafızasına kazımak istercesine bakarak söyledi bunları sahaf. Akhbar, ona bakarken, **öldükten sonra günah ve sevap defterlerimizi karşılaştırarak hakkımızda verilecek kararı kolaylaştıran meleklerin de böyle olabileceklerini düşündü. Defterin yazdıklarıyla yetinmeyip, bir de insanın yüzünden hayat hikâyesini okumaya çalışan yetinmez gözlerle bakan meleklerin bu dünyada karşımıza bir sahaf olarak çıkmasından daha doğal ne olabilirdi ki?**”(s.45-46).

Ölüm metaforu, burada Akhbar’ın sahafla olan karşılaşması ile ortaya çıkmakta ve Akhbar, kitaplarla olan ilişkisi dolayısı ile sahafı “öldükten sonra günah ve sevap defterlerini karşılaştırarak verilecek kararı kolaylaştıran melekler” gibi görmektedir. Burada Mungan’ın “insan yüzü”ne verdiği değer kendini görünür kılmakta ve “defterin yazdıklarıyla yetinmeyip, bir de insanın yüzünden hayat hikâyesini okumaya çalışan yetinmez gözlerle bakan melekler” ifadesi kullanılmaktadır.

“Aralarındaki sessizlik uzayınca, gözlerini duvarlar boyu dizilmiş kitaplarda gezdirdi Akhbar. Hayatın sırrı bu kitaplardan birinin içinde saklı olmalıydı. Ama o tek bir kitabı bulana kadar ömür geçebilir ve insan hayatın sırrına erişmeden **ölüp gidebilirdi. Buna değip değmediği kafasında hep bir soru işareti olarak kalmış, bu yüzden kitaplardan hep uzak durmuştu. Çok kitap okuyan insanlara hayatın yetmediğini biliyordu. Kitapların dünyasında hayatı küçük gören, tehdit eden bir şey vardı. Hem hakkında bu kadar yazı yazılan hayat neydi? Hangi yazı hayata yetmişti? Kelimelerle dolu sayfalar, sayfalarla dolu kitaplar, kitaplarla dolu dükkânlar her zaman olduğu gibi gene ona boğuntu, bir an önce kaçıp kurtulmak arzusu verdi. Annesinin, kardeşlerinin bu kitaplar arasında ne işi olabilirdi ki?**

‘Kitaplardan korkanlardan mısın?’ diye sordu sahaf.”(s.46).

Akhbar’ın sahafın yanındayken kitaplar hakkındaki görüşlerini dile getirmesi ve “Hayatın sırrı bu kitaplardan birinin içinde saklı olmalıydı. Ama o tek bir kitabı bulana kadar ömür geçebilir ve insan hayatın sırrına erişmeden ölüp gidebilirdi”

ifadelerinin yer alması, Mungan'ın "hayat" ve "ölüm" karşısında "kitaplar"ın ve "sözler"ın çok daha güçlü durduğunu belirtmek içindir denilebilir.

“Çünkü insanın kelimelerini emanet edebileceği bir yüzün var senin,’ dedi. ‘Kendi uğultusunda kör olmamış bakışların, hâlâ taze bakıyor dünyaya, içinin çıplağını yankılarken bakışları kör olmuş yüzlerce insan var sokaklarda hayaletler gibi dolaşan. Birbirlerinin yüzlerinde kaybolmuşlar. Birinin yüzünden diğerinin yalnızlığına geçiliyor. Bazı insanlar bir kelime darbesiyle ölürlər. Şimdilerde ise değil ölmek, kimseye tek bir mana bile söylemiyor kelimeler.”(s.48).

İnsanların hayat içerisinde silikleştiği ve hiçbir ses vermediği bir ortamda sahaf Akhbar için "kendi uğultusunda kör olmamış bakışların" ifadesini kullanarak, "sokaklarda hayaletler gibi dolaşan" insanlardan farkının olduğunu belirtmekte, hala bir "ses"e sahip olduğunu sezdirmektedir. İnsan için "söz"ün ve "ses"ın her şey olduğu bilgisiyle burada sahafın cümleleri; insanların birbiri ile ilişkilerinin koparılmasıyla ses'ten ve söz'den de mahrum bırakıldıklarını ve böylece ölü bir hayatı giydiklerinden ötürü "kelimeler"ın onlara hiçbir şey söyleyemeyeceğini belirtmektedir denilebilir.

“Akşamüstü serinliğinde yeniden meydanlara, sokaklara, çarşılarla vurdu kendini. Bütün bu değişen, oradan oraya savrulan şeyler arasında kendisine sadık kalmış bir şeyler olduğunu düşünmeye çalışıyor; gözlerine görmeyi öğreten şeylerin hepsi birden kaybolup gitmiş olamaz! Gözlerine rengini veren bu toprak değil mi? Bu toprağın nemiyile Akhbar'ın gözyaşları kardeş değil mi? Toprak kendi insanını tanımaz mı? Yalnızca ölmeden ölmeye mi alır koinuna?”(s.54).

Umutsuzluk, bir uyumsuzluğun sonu gibi algılanmaktadır. Kierkegaard'ın (2004) buna yanıtı açık ve kesindir: "Umutsuzluk bir uyumsuzluk değil, kendine yönelen bir ilişkinin bir sonucudur" (s.9). Akhbar'ın kaybedilenlerden sonra "bütün bu değişen, oradan oraya savrulan şeyler arasında kendisine sadık kalmış bir şeyler olduğunu düşünmeye çalışması" ve "toprak"a yönelmesi, bir anlamda umutsuzluğun onu gerçek mekânına doğru çeken bir ilişkiyi başlattığı tasavvurunu uyandırmakta ve Akhbar, tüm bu kimsesizlik içerisinde topraktan kendisini kucaklamasını istemektedir.

“Oysa akşama doğru erkek kardeşinin bir arkadaşına ulaşmayı başardığında, acı haberi öğreniyor: Erkek kardeşi **ölmüştü**. Boğazı düğümlendi. İçi çekildi. Gözlerine birdenbire yürüyen yakıcı yaşları akıtmak için geç olduğunu biliyordu. Zaten gözyaşları da kalbinin önceden bilmediği bir yerinden geliyor olmalıydı. Kendini yatıştırmak istercesine kesik kesik solumaya başladı. Pişmanlık, mahcubiyet, suçluluk ve adı konmamış benzeri duygular içini karmakarışık etmişti. Hiçbir zaman şu an olduğu kadar sevmemişti kardeşini, içinde bunca zaman kendisinden habersiz beklemiş bu sevgiye kendi de şaştı. Kendini tutmasına karşın, gene de dolu taneleri iriliğinde birkaç damla gözyaşının yüzüne inmesine engel olamadı. Onu ağlatan şey, yalnızca kardeşinin **ölümü** karşısında duyduğu üzüntü değil, içinde bilmeden saklı tuttuğu bir sevgiyi keşfetmiş olmanın sevinciydi. Bu sevinç, üzüntüsünü artırıyordu.”(s.55).

Akhbar’ın erkek kardeşinin öldüğünü öğrenmesi ve böylece ona dair içindeki “sevgi”nin tüm şiddetiyle görünür olması Akhbar’ı şaşırtmakta, ölümün yaşam karşısındaki gücünün “bir şeyleri bitirmek”ten ileri geldiği sezdirilmektedir.

“‘İslamın Askerleri’ne katılmış kardeşi. İlk savaşta genç yaşta şehit olmuş, adı şehitler kütüğüne geçmiş. Kardeşinin arkadaşı olan, Akhbar’ı nemlenen gözlerle bağrına basan genç adam, ‘Sevinmeli, gurur duymalısın, sen bir şehit ağabeyisisin,’ dedi. Konuşurken sesi vatan şiiiri okuyan mektep çocukları gibi titriyordu. ‘Allah’ın kelamı uğruna can vermiş birinin şerefiyle yaşıyorsun. Onlar hepimizin yerine **öldüler**. Kalbimiz **ö**lülerle dolu.’

Yeniden yollara düşen Akhbar, bir kez daha, bir kez daha kardeşini anımsıyor. Etrafına bakarak onun ne için **öldüğünü** anlamaya çalışıyor.

Kardeşinin **ölümüyle** biraz daha boşalmıştı dünya. Gözleri azalmıştı.”(s.57-58-59).

Ölüm metaforu, burada *ölümün kutsallığını* belirtmesinin yanında insan hayatındaki yerine gönderme yapmakta ve bu Akhbar için “Kardeşinin **ölümüyle** biraz daha boşalmıştı dünya. Gözleri azalmıştı,” cümleleriyle ifade edilmektedir. Şehitlik mertebesine erişen kardeşinin ölümünü, yalnızca “**ölmüş olması**” ile algılayan

Akhbar'ın etrafına bakarak bunu anlamaya çalışması “ölümlere rağmen değişmeyen hayat”a karşı bir tavır olarak görülebilmekte; ölümlerin ve kayıpların ardından “dünyanın boşaldığı” hissine kapılan Akhbar için “gözleri azalmıştı” ifadesinin kullanılması, eksilenlerle birlikte Akhbar'ın giderek kendi içine yöneldiğinin bir işareti gibi algılanabilmektedir.

“Şehrin belediye meydanındaki nüfus dairesine gittiğinde kayıtlarda karışıklık olduğu söylendi. Mevcut kayıtlarda annesi, kardeşi eski evlerinde oturuyor görünüyorlardı. Miras söz konusu olmadığı sürece kayıtları uzun uzadıya incelemiyorlardı. Savaşta ölenlerin kaydı bile tam olarak tutulmamıştı. Hatta birçoğu kayıtlarda diri görülüyor, bu da birçok karışıklığa yol açıyordu. Şehitler kütüğündeyse kardeşinin yalnızca adı geçiyordu, o kadar. Orada da aynı eski adres yazılıydı. Ölümlerin şehit olmaları yetkililere yetmişti anlaşılana, üst yanı onların umurunda değildi. Savaş sonrası kayıtları yenileme işlemleri hâlâ sürüyordu ve her şeyde olduğu gibi işler ağır gidiyordu. Kardeşinin mezarını aramakla başlayan mezarlıkları gezme alışkanlığı o günlere rastlar.”(s.60).

Savaş sonrası yaşanan ölümleri anlatan paragraf, ölümün sıradanlaştırıldığı ve insanın yok sayılmasıyla birlikte ölümün de “yok sayıldığı” bir ortamı anlatmakta ve “Savaşta ölenlerin kaydı bile tam olarak tutulmamıştı. Hatta birçoğu kayıtlarda diri görülüyor, bu da birçok karışıklığa yol açıyordu” cümleleriyle “ölü”ye verilen değer “yaşayanlara” verilen değer ile aynı olduğu tasavvuru uyandırılmaktadır.

“Yaz, bahar aylarında kapısının önünden defalarca geçtiği, hayallerinde ıtır kokularıyla kalmış, duvarları salkımlı o sokağı bulmak hayli zamanını aldı. Çünkü, bombaların delik deşik ettiği, duvarları yıkılmış sokak, tanınmaz bir haldeydi. Sevgilisinin evini bulduğunda şaşkınlığı dehşete dönüştü: İç avlunun sokağa bakan duvarı tamamen çöktüğü için, evin, iç odalarına varana dek bütün mahremi karnı yarılmış bir insan gibi sokağa saçılmıştı. Kimi yaz-bahar gecelerinde sevgilisini gördüğü balkonun her biri sütun başlığı kalınlığındaki taş parmaklıkları kırılıp parçalanmış, yıkılan taşlardan artakalanlar da zamanla ufalanmıştı. Pervazları sökülmüş pencerelerinden ev, bu haliyle gözleri oyulmuş ölümler gibi bakıyordu Akhbar'a. Bunlar ne zaman olmuştu? Bunlar olduğunda, sevgilisi ailesiyle birlikte evin içinde miydi? Gördüklerinden gözleri karardı. Yüreği sıkıştı. İçi kilitlendi. Bunların

cevabını bilmek isteyip istemediğinden bile emin değildi artık. Gene de kaçamayacağı sorular yakasını bırakmıyordu. Belki bunlar olmadan önce onlar da taşınmışlardı, bu yüzden onlara hiçbir şey olmamıştı. Yüreğindeki kara kuşku, acaba sevgilisi ölmüş müydü sorusu, sözcüklerle gövdelenip diline gelmiyordu bir türlü.”(s.68-69).

Akhbar annesini, kız ve erkek kardeşini ararken bir süre sonra sevgilisini de aradığının farkına varmakta ve yaşadığı yeri görmeye gitmektedir. Geçmişinden bir şeyler bulma çabasındaki Akhbar’ın sevgilisinin evini “*pervazları sökülmiş pencerelerinden, gözleri oyulmuş ölümler gibi bakıyordu*” şeklinde ifade etmesi, şehrin, sokakların ve elbette insanların da aynı “*ölgünlük*”le Akhbar’a baktıkları imgesini uyandırmakta ve Akhbar, böyle bir yıkıntı karşısında sevgilisinin ölmüş olabileceği düşüncesine kapılmaktadır.

“Derme çatma yeni inşaatlarla yaralarını sarmaya çalışan mahallenin her şeyiyle fazla yeni, fazla boyalı, bu yüzden de inandırıcılıktan uzak kahvesinde, sevgilisinin ailesini tanıyan birilerine rastlayabilmek ümidiyle saatlerce oturup onunla bununla gevezelik etti. Sonunda onları tanıyan birileri çıktı. Birbirini tutmaz bilgiler verseler de, söylenenlerden savaş başladıktan bir süre sonra köyelerine döndükleri anlaşılıyordu. Bu arada kızlarının evlenip evlenmediğini kimse hatırlamıyordu. Yıkılan duvarların, sökülen pencerelerin, kırılan taş parmaklıkların hiç olmazsa onların üzerlerine düşmemiş olmasında bir teselli buldu. Döndükleri köyelerinde sevgilisini nasıl bir hayatın beklediğini artık hayal bile etmeye hakkı olmadığını, yıkılan evlerinin enkazından hiçliğe bakar gibi bakan boşalmış pencerelerin ölü gözleri az önce öğretmişti ona. O pencerelerle bakışmasıyla kendi içinde açılan hiçliğin sonsuz boşluğu, onu ve sorularını yutmuştu.”(s.69-70).

Picasso, “*Her yaratma edimi, ilk önce bir yıkma edimidir*” (Köşgeroğlu, 2008: 64) demektedir. Akhbar’ın savaş yıkıntıları arasında “*geçmiş*”ine dokunmaya çabalaması, tanıdık bir çehre bulma uğraşı ve “*kendine inanmak*” için yaptığı her türlü girişim, bir anlamda Akhbar’ı yıkıma doğru sürüklemekte, böylece Akhbar kendine ait hiçbir şeyin kalmadığını görmektedir. Akhbar’ın bu yıkımı, şüphesiz kendisi için yeni bir “*yaratma*”nın başlangıcı olmakta ve ölümlerle ölmek, Akhbar’ı yeniden dünyaya getirmektedir.

“Burkalarının içinde bu hiçliğin boşluğunu duyuyorlar mıydı, yüzlerini göremediği bütün o kadınlar? Onların burkalarının pencerelerinden gördükleri dünya nasıldı acaba? Bu pencereler kadar ölü mü görünüyordu her şey? Görünmeyenler nasıl görüyorlardı, kendilerine görülmeyi yasaklayan dünyayı?”(s.70).

Ölüm metaforu, anlatı metninin tamamındaki sözcüklere sinmiş olsa da, yapıt içerisinde sözcüğün metafor olarak belirmesinin sebebinin *“görünmeyen kadınlar”* olduğu belirtilebilir. Annesini, kız kardeşini ve sevgilisini arayan Akhbar’ın, savaşın enkaz haline getirdiği şehirlerden geçerken karşılaştığı ölüm, sokaklarda *“olmayan kadınlar”*la erkeklerin yüzlerine oturmakta ve böylece, *“cisimleşmekte”*dir. Akhbar, kadınlara dair hiçbir yaşam belirtisini göremediği burkanın içerisinde kadınların da hayatı böyle *“kımultısız-ölü”* görüp görmediklerini merak etmekte ve görünmeyenlerin –burada *“ölülerin”* olarak da algılanabilir- yaşamı nasıl gördükleri sorusunu sormaktadır.

“Buradaki kadınlarsa, bedensiz kalmış ruhlar gibi saklandıkları karanlık örtünün altında dünyayı azaltmış, yoksullaştırmış, boşaltmışlardı. Varlıklarını duyurmaktan, kendileri hakkında bir hayal uyandırmaktan çok, benliklerini örten, kimliklerini saklayan, solgun renklerle, gösterişsiz kumaşların altında kendi imgelerinden sürgün edilmiş olarak soluk alıyor, hareket ediyor ama yaşamıyorlardı. Yüksek duvarlı evlerin arkasında, yaşamaktan çok gizlenmeye benzeyen bezgin, ölgün bir hayatı sürdürüyorlardı. Kadın yüzünü akşamdan akşama evinde görüp hatırlayanlardan farklı olarak Akhbar, haftalardır kadın yüzü görmemiş, bir kadın yüzü nasıldır unutmaya başlamıştı.”(s.77-78).

Alain Touraine (2000) *“İnsan, kuşkusuz doğaya aittir ve temel bir bilginin nesnesidir ama aynı zamanda da özne ve özneliktir”* (s.230) demektedir. Kadının yaşamdan ve dolayısıyla doğadan soyutlanması onu *“özne”* olmaktan uzaklaştırmakta ve bu *“yüksek duvarlı evlerin arkasında, yaşamaktan çok gizlenmeye benzeyen bezgin, ölgün bir hayatı sürdürüyorlardı”* şeklinde ifade edilerek Akhbar’ın bu sebeplerle bir kadın yüzünün nasıl olduğunu unutmaya başladığı belirtilmektedir.

“Eskiden yüksek duvarların ardındaki gözden uzak alanlara kurulan mezbahalar, artık herkesin görebileceği açık alanlara, meydanlara kurulmuştu. Bir panayır havasında hayvanlar ortalık yerde boğazlanıyor, debelene debelene can veren hayvanlarla **ölüm** sıradanlaştırılıyor, kan meşrulaştırılıyordu. İdamların halkın toplandığı geniş meydanlarda infaz edilmesi de bu gösterinin tamamlayıcı bir parçası haline gelmişti. Böylelikle, suç ve ceza, herkesin bir kerede anlayabileceği biçimde tiyatrolaştırılmış oluyordu. **Ölümün** görüntüleri her zaman kesindir; yanlış anlamalara izin vermeyecek ölçüde kesin. **Ölümün** her an bir olasılık olması, görünmeyen en büyük iktidarıydı. Öyle oluyordu.”(s.84).

Çador’da; insan yaşamının göz ardı edilmesi ve bunun neticesinde insanların yaşamla birlikte “kaybolduğu” bir ortam anlatılmakta, burada da “ölümün sıradanlaştırılması” ve öldürmenin “iktidarın ceza aracı” olduğu üzerinde durularak, insanların korkuyla sindirildiği belirtilmektedir. Mungan, “ölümün görüntüleri her zaman kesindir; yanlış anlamalara izin vermeyecek ölçüde kesin” cümlesiyle, insana ve elbette “yaşayan”a verilebilecek en büyük cezanın “ölüm” olduğunu belirtmekte, öldürülmek korkusunun karşısında insanların “kımlıtsız ve ruhsuz” bir hayat sürdürdükleri çağrışımı uyandırmaktadır.

“Mezarlıklar **ölülere** yetmedikçe, eski mezarlıklar genişletilmiş, yenileri eklenmişti. Artık onlar da yetmediği için, şehrin içinde ve dışında birçok açıklık alan, mezarlık haline getirilmişti. Ağacı, selvisi bile daha büyümemiş olan bu yeni mezarlıklarda, fazlasıyla ısıyan mermerinden yeni kesilmiş olduğu belli olan yüzlerce mezar taşı, yaz sıcağının çiğ ışığı altında göz acıtırcasına parlıyordu.”(s.84).

Hayata çok fazla yer vermeyen bir yer tasavvuru yapan Mungan, böyle bir yerde yaşam alanlarından çok “ölü mekanlar”a ihtiyaç duyulduğunu anlatmakta ve bu yüzden “mezar”ların ihtiyaç duyulan bir şey olduğu üzerinde durmaktadır.

“Mezarlıkların, insana sonunu hatırlatan hüznü, ıssız görüntüsü, Akhbar için, dünyadan, gündelik yaşamın her gün tekrarlanan sıradanlaştırılmış zulmünden kurtulmak için bir kurtuluş kapısı olmaya başladı. **Ölümün** dokunulabilecek uzaklıkta olmasında güven buluyordu. Bir zaman sonra günün önemli bir bölümünü

mezarlıklarda geçirmeye başladı. Sürekli olarak mezarların arasında, şehrin dışındaki kırlarda gezmeye, dünyaya bakan gözleri bir başka âleme doğru dalgınlığa, yüzündeki anlam kendinden uzaklaşmaya başladığında, eski zaman dervişlerini andırır olmuştur. Sıradan kelimeler bile ağzından dua kelimeleri gibi dökülüyordu. Gün günden mezarlığın bir parçası haline gelen bu görünüşünden ötürü, yakınlarının ölümlerini ziyarete gelenlerden bazıları, onu mezarlıkta çalışan biri sanıp iş buyurmaya başlamışlardı. Böylelikle kendiliğinden küçük bir iş sahibi olmuş, mezarlarda biten yabanozlarını ayıklamaya, mezarları sulamaya, mermerleri silmeye, çiçeklere bakmaya başlamıştı. İyice parasız kalıp köylerde çalıştığı yoksulluk günlerinde olduğu gibi, yeniden meşepalamudu ekmeği yemek istemiyordu. Çoğu geceler mezarlığın yanı başındaki hatim dualarının icra edildiği mescidin etrafını kuşatan odalardan birinde uyuyordu. Ayrıca, ölümlere yakın olmanın verdiği o tuhaf huzuru seviyordu. Ölümlere yakın olmak, bir biçimde hayata katlanmayı kolaylaştırıyordu. Sanki oradaki varlığıyla ölümleri yatıştırıyordu. Hayatı anlamasa da olurdu.”(s.85-86).

“Kendinin ötesini inşa etmelisin, fakat ilkin kendini inşa etmelisin, bedenen ve ruhen dimdik olarak” (Sarıalioğlu ve Batmankaya, 2009: 237). Akhbar için mezarlıklar ve ölümlere yakın olmak, “kendisini inşa etmek” için bir vesile olmakta, Akhbar ölümlere açılan mezarlıklarla toprağa yakın olarak bedenen ve ruhen dünyadaki varlığını yeniden diriltmektedir. Sokaklardaki “zulüm”ün görünür kıldığı ölümün karşısında Akhbar mezarlıklarda ölümün “ilahi” yanını keşfetmekte ve bu anlamda bir “son” olarak gördüğü ölüm burada onun için “yeni bir başlangıç” halini almaktadır.

“Sonra bir gün, rejim karşıtı bir delikanlının güpegündüz çarşının ortasındaki vahşibadem ağacının dibinde herkesin içinde vurulup öldürüldüğünü gördü Akhbar.

Çok hızlı gelişen olaylar karşısında herkes gibi o da şaşkın bakakalmış, olup biteni kavraması zaman almıştı. Kolluk görevlileri meydanın ortasında bir kadının önünü keserek kimlik sormuş, ardından onu, yüzünü açmaya, burkasını çıkarmaya zorlamışlardı. Kimsenin anlam veremediği bu beklenmeyen davranış, çevredekilerin birdenbire olay yerine merak içinde toplanmasına neden olmuştu. Aralarında yaşanan kısa süreli bir itişmeden sonra kadın kaçmaya, kolluk görevlileri kovalamaya başlamıştı. Her zaman rastlanan alışıldık bir görüntü değildi bu. Uğursuz bir işaret olarak yorumladıkları bu duruma kimse bir anlam veremiyor, sonrasında bunun daha

alışılmadık, daha kötü olaylar doğurabileceğine ilişkin derin bir endişe duyuyorlardı. Sonunda kadın kıştırıldığı bir köşede, kolluk görevlilerinin açtığı ateş sonucu vurulup öldürüldü. Yayılm ateşinin bir süre havada asılı kalan kesif dumanı yere inip, etrafa iyice birikmiş olan kalabalığın gözleri önünde cesedin üzerinden kanlar içindeki burkası çıkarıldığında, burkanın içinde bir kadın değil, genç bir delikanlı olduğu görüldü. Çevrede birikenlere yanılmadıklarını, gözlerinden hiçbir şeyin kaçmadığını gösteren muzaffer ve kirlili bir tebessümle baktılar. Ne zamandır aranmakta olan rejim karşıtı bir delikanlının kendine kadın süsü vererek bir burkanın altına saklandığı ve bu biçimde oradan oraya kaçtığı yolunda istihbarat alan kolluk görevlileri, sonunda onu bir çarşı köşesinde kıştırıp öldürmüş olmanın gururuyla rahat bir nefes almışlardı ve şimdi sevinçlerini çevrede biriken kalabalığın da paylaşmasını bekliyorlardı. Ahalinin çoğunluğu, bir insanın öldürülmesinden çok, bir burkanın altından bir erkeğin çıkmış olmasındaki oyun payıyla ilgiliydi. Meraklarını kurcalayan bu sıradışı durumdaki tiyatro havası çok daha ilginç gelmişti onlara. Akhbar, ilk kez gözlerinin önünde birinin öldürülüşüne tanık olurken, bu insanların çoğu savaş ve ceset görmüştü. Onlar için bir ölü, yalnızca bir ölüydü. Ama bu kez gösteri değişti.”(s.88-89).

Çevre, bir bütün olarak alındığında, içinde olup bitenler üstünde her zaman kaçınılmaz bir sınırlayıcılığa ve belirleyiciliğe sahip olmuştur ve “bugün” dediğimiz an veya zaman dilimi “dün” varolanın içinden, onu olasılık ve olanaklarını da içerecek; aynı şekilde “yarın” olacakları ve olabilecekleri de belirleyecek şekilde, ortaya çıkmıştır (Ollman, 2006: 17). Ollman’ın bu tespiti yukarıda anlatılan durum için düşünüldüğünde, Mungan’ın cümlelerinin dünün belirlediği koşullarla bugünü oluşturan bir savaş gerçeğini anlattığı belirtilebilir. Mungan’ın bir erkeği burkaya girmeye zorlayan toplum yapısını vurgulaması ve bir insanın öldürülüşüne şaşırmayan insanlar için kullandığı “bu insanların çoğu savaş ve ceset görmüştü. Onlar için bir ölü, yalnızca bir ölüydü,” ifadeleri; savaşın insanın dünü-bugünü ve yarınını elinden alarak onu “zamansız”laştırdığını belirtmekte ve bunun da insanı; yaşamı tıpkı bir gösteriyi izler gibi izleyen “pasif-hareketsiz-olaydan bağımsız bir seyirci” konumuna getirdiğini anlatmaktadır.

“İşin içinde az önce vurulup öldürülen delikanlı gibi yakalanma tehlikesi de vardı elbet, ama bir burkanın içinde yaşama heyecanının uyandırdığı çelişkili ve şiddetli duygular, işin tehlikeli yanını fazla düşündürmedi Akhbar’a. Zayıf, kuru ve kısa

boyluydu; rahatlıkla burkalı kadınlar arasına karışabilir, onlardan biri sanılabılırdi; onların arasında bir erkek olduğunun anlaşılması neredeyse olanaksızdı, içinde bir ışık, mağaranın dibinde bir ışık belirdi. Ona yol gösteren, onu içine çeken bir ışık. Kendi mağarasına ancak bir burkayla kapanabilirdi. Kaybolmuş ruhunun saklı mağarasına artık kimse giremezdi.”(s.91).

Akhbar, geçmişinden izlerin silindiği, kendine ait hiçbir işaretin bulunmadığı bir hayatta varlığına yeniden inanmak adına burkaya girmek istemekte ve burkanın “*kendi mağarasına kapanmak*” için tek umut olduğunu belirtmektedir. Mungan (1999), “*Başkalarının Hayatı*” şiirinde; “*dışarıda ölüm, mağarada kalım*” (s.64) demektedir. Akhbar için de burkanın, dışarıdaki ölüm karşısında yaşayabilmek adına bir sığınak olduğu söylenebilir.

“Selâh, Akhbar’ın ailesinin başına gelen felaketleri biliyordu. Akhbar’ın acılarını paylaşıyordu ama, onun yüzünde gördüğü kökü derinlere inen parçalanmadan duyduğu ürküntüyle, başına bu çeşit felaketler gelmiş tek ailenin onların olmadığını hatırlatma gereği duydu. Birçok aile, benzer acılardan geçmiş, parçalanmış, dağılmış, her kapıdan ölü uğurlanmıştı. Şimdi sessizlikle sağlanmış bu durum, huzurun, imanın ve barışın eseri değil, korkunun eseri idi. Kurulmuş olan yeni düzenden kendi de hoşnut olmayan Selâh, her şeye karşın bütün bunların geçeceğine, her şeyin düzeleceğine inanıyordu. Hayata güvenmeyi, zamana yaslanmayı bilenlerdendi o; yüzündeki dirim ve aydınlık belki de bundandı. Yalnızca kendini değil etrafındakileri de ısıtıyor, insanda her şeyin yoluna gireceğine dair bir his uyandırmayı başarıyordu.”(s.92-93).

Akhbar’ın ailesinden haber veren Selâh, birçok ailenin dağılmış ve parçalanmış olduğunu belirtmekte ve şehirdeki “*ölüm sessizliği*”nin herhangi bir “*düzen*”in değil, “*korku*”nun eseri olduğunu dile getirmektedir. Paragraf başında ailesindeki ölümlerden ötürü Akhbar’ın “*yüzünde kökü derinlere inen parçalanma*”dan söz edilmesi ve devamında “*her kapıdan ölü uğurlanmıştı*” cümlesinin kurulması, tüm insanların ölümler ve yıkımlarla “*kökü derinlere inen bir parçalanma*” ile karşı karşıya olduğu çağrışımı uyandırmaktadır.

“Gece yolculuğu memleketin karanlığını büyütmişti sanki. Uzun, ışısız, ipi kopmuş kaygan bir karanlığın içinden geçiyor, adeta ağır ağır sürükleniyor gibiydiler. Terk edilmiş, boşaltılmış, yağmalanmış, harap edilmiş irili ufaklı yerleşim birimlerinin, yarım kalmış kasabaların, ölü şehirlerin içinden geçiyorlar... Yalnızca çölün sesi... Bozguna uğramış hayatların geride bıraktıkları hayata ait işaretleri, onlar da yol boyu geride bırakarak yol alıyorlar. Zaman zaman güçsüz ışıkların parça parça aydınlattığı harap evler, toprağın yüzüne vuran iskeletlerin göz oyuklarından bakar gibi bakıyorlar geceye; sokaklar iskelet kemikleri gibi tuzlaşmış, dağılmış, ufalanmış... Otobüsün yorgun farları ve tek tük şehir ışıkları üzerlerine vurdukça kendi iskeletlerinin başını bekleyen hayaletlerle dolu şehirlerden geçiyorlar. Ülkenin kuzeydoğusuna doğru yol aldıkça başka bir yüzyıla aitmiş gibi görünen, çoktan birer şehir hayaletine dönüşmüş enkazların içinden geçiyorlar. Karanlığı, hiç sabahı olmayacakmış gibi kendinden emin uzun bir gecenin içinden geçiyorlar.”(s.98-99).

İnsan farkında olsun ya da olmasın, temeli yönelme olan ana edimlerini (düşünmek, bilmek, eylemek) bir özne olarak, kendisi olarak gerçekleştirir. İnsan özne olma durumunu hemen her zaman yaşar; bu durumu sorun olarak görmez, bu durumun kendisi üzerinde düşünmez; başka bir deyişle özne olma durumuna onu anlamak üzere yönelmez. İnsanın bir özne olarak kendisine, özne olma durumuna yönelmesi, özneye dönüşmesinin koşullarını araştırması, felsefe tarihinde, onun varolana ilişkin yöneliminin araştırılmasından sonraya rastlamaktadır. İnsanın belli bir ana, belli bir noktaya kadar herhangi bir varolan olması, başka bir deyişle varolanlardan biri olması durumunu her şeyden önce belirginleştirmek büyük önem taşımaktadır. İnsan, bir yandan kendisini “kendisi” kılarken, “özne” olurken, bu süreci yaşarken, öte yandan varolanı da “kendisi olmayan” kılmakta, onu “nesne” yapmaktadır. Felsefi çözümlenelerde belirli bir varolan olarak insan özne olurken, varolan olarak her türlü yapı, durum, ilişki, ilişki bağlantıları nesne olmaktadır. Kısaca, insanın özne olarak özel bir konum elde etmesi, varolanın nesne olarak özel bir konum elde etmesi ya da böyle bir konuma taşınması bir karşılıklılık ilişkisi içinde gerçekleştirilebilir (Çotuksöken, 2002: 129-131).

İnsanın yaşam içerisindeki yerinin azalması, onu bir “*varolan*” olarak “*özne*” olmaktan alıkoymakta, böylece “*özne*”lik eşyaya, “*nesne*”lik ise insana geçmektedir. Akhbar’ın şehirdeki yıkılmış ve bir enkaz haline gelmiş evleri tıpkı bir insan gibi tasavvur etmesi de bu yönde algılanabilmekte, Mungan’ın böyle bir söylem geliştirmesi; evlerin “*bir hayat*” belirttiğini ve savaşla-süregelen toplumsal düzenle beraber tüm hayatların “*terk edilmiş, boşaltılmış, yağmalanmış, harap edilmiş, hayalete dönmüş*” olduğunu vurgulamak içindir denilebilmektedir.

4.5.9. BURKA METAFORU

Kaçış ve Kaybolana Ulaşma; “Karanlığın Şiiri Bile Işıkla Yazılır”

*“kapan bir çeşit güvendi
kendine kurduğun tuzağın güveni
hayatına bulduğun anlam, kendine yazdığın kadar, yolculuğuna çıktığın
kapalı devre uzun serüven
bütün istediğin bir kapan yaratmaktı
kaybolmamak, dağılmamak için bir kapan”*
(kapan metin, s.5)

Çador’da burka metaforu, kadın metaforundan sonra en önemli metafordur denilebilir. Kadının “*hayat*” koşullarının sınırlandırılması etrafında gelişen ve erkeklerin böylelikle “*çürüme*”ye doğru gittikleri bir yaşam tasavvuru sunan Çador, buradan tüm bir toplumun içine bırakıldığı bir “*örtü*” imgesi yaratır. İnsanların her türlü koşullarda, beden ve ruhen, var olagelen düzen tarafından oluşturulan bir “*kafes hayat*”ı yaşadıkları anlamını barındıran bu imge, çizilen bu “*toplumsal çember*”in dışına çıkmanın tekinsizliğini de ya cezalandırılmak yahut kişinin kendisini tamamen “*kaybettiği*” bir “*olumsuz özgürlük*”le verir.

İsmi İran ve Afganistan gibi ülkelerde kadınların örtündükleri bir örtü türü olan “*çador*”dan alan anlatı kitabı, 106 sayfalık metin kısmında yalnızca 4 defa “*çador*” kelimesini kullanır. Bunun yanında 49 defa “*burka*”, toplam 37 defa “*kapanmak*” ile ilgili sözcükler, 12 defa “*örtü*” vb. sözcükler kullanılır. Çador’da “*beden ve ruh*”un içine hapsedildiği ve burada “*burka*” sözcüğüyle anlatılacak olan “*örtmek*” metaforu, anlatı metninin tamamındaki sözcüklerle (*gizlenmek, saklanmak, leke, iz, gölge, duvar* vs.) bir anlam ilgisi içerisinde kullanılmakta ve Mungan; insanıyla, sokağıyla, havasıyla, ruhuyla okurun önüne tamamen “*kapalı-görünmeyen-örtülü*” bir yaşam sunmaktadır.

Akhbar'ın serüveni içerisinde *burka*, her şeyi yitirdikten sonra sığındığı bir “sığınak” konumundadır. Annesini, kız kardeşini ve bir zaman sonra tüm kadınları yitirdiğini fark eden Akhbar, erkek yüzlerinin de kadının bu boşluğundan ötürü “hiçkimse”leştiğini görmekte, kendi varlığını yavaş yavaş yitirdiğini hissederek tüm kayıpların “*burka*”ların içerisinde olduğu düşüncesine kapılmaktadır. Böylece Akhbar'ın bu düşüncesi onu burka içerisine koymakta ve Akhbar bir anlamda “aydınlama”sını yaşayarak “*burası Yusuf'un kuyusu kadar güvenli bir yerdi*” diyerek, “*kendi saklı mağarası*”na kavuşmaktadır.

“*Aralanan kapının ağzında, göz bölgesini kalın ibrişimle örülmüş bir kafesin kapattığı burkası içinde, belli belirsiz ışığını tazelemeye çalışan bir çift gözün varlığını hissetti. Yeniden ekleme gereği duydu: ‘Ben, annemi arıyorum.’ Burkasının içinde inine çekilmiş gibi duran kadın sessizliğini koruyarak, anlamaya, kapıya geleni tanımaya çalışıyordu.*”(s.17).

“*Burka*”nın Çador içerisinde anlamsal olarak en yakın durduğu sözcüklerin “*kafes*” ve “*hapishane*” olduğu söylenebilir. Mungan, kadınların ve elbette kadınlardan ötürü erkeklerin içinde yaşadıkları “*sindirilmiş*”liği anlatırken belli bir “*zorunlu kapalılık*”a gönderme yapmakta, burka etrafında anlattığı “*kapatılmışlık*”ı *kafes* ve *hapishane* sözcükleriyle anlam ilgisine koyarak daha sert bir metafor yaratmaktadır. Şairin *Romanı*'nda (2011) Mungan: “*Kafesler önemlidir. Yaşam içinde görünen ve görünmeyen kafeslerle çevrilmişsinizdir*” (s.144) demektedir. Mungan'ın “*burka*” ile anlatmak istediği şeyin de tam olarak bu olduğu söylenebilir. Yukarıda kadının “*bir kafesin içerisinde inine çekilmiş olduğu*”nu anlatan Mungan, burkanın tüm kapatılmışlıkların somut bir göstergesi olduğunu, kadının ve erkeğin türlü sınırlandırmalardan sonra “*burka*” gibi bir çember içerisine alındığını, burkanın insanın içinde bulunduğu bu “*görünmeyen hapishane*”yi görünür kılan bir nesne olduğunu vurgulamaktadır denilebilir.

“Serinlikle birlikte sokaklarda sayıları artan kadınlara bakarak onlardan birinin annesi, diğerinin kız kardeşi olabileceğini umarak, gelip geçenleri fazladan bir dikkatle, alıcı gözle incelemeye, annesine, kız kardeşine ilişkin ayrıntıları anımsamaya, ipucu yerine geçebilecek devinim ve davranışları, **burkaların** kumaş kıvrımlarının dışarıya taşmasına izin verdiği ölçüde bu kadınlarda tanımaya, bulmaya, yakalamaya çalışıyor.”(s.54).

Marx’a göre, toplumda insanı doğa ve diğer canlılarla bütünleştiren ve onun vardığı düzeyin en sağlıklı ölçütü olan tek şey, kadın ve erkek arasındaki dolaysız, doğal ve işlevsel ilişkidir. Marx: “Bir insanın bütünü, yalnızca bu ilişkiyle ilgili tavır ve yaklaşımlarına bakılarak yargılanabilir. Yalnızca bu ilişkilere bakılarak insanın ne dereceye kadar kendi bilincine vardığı, kendi özünü ne dereceye kadar kavradığı anlaşılabilir. Yalnızca bu ilişkiye bakılarak insanın doğal davranışlarının ne ölçüde insansal olduğu, insansal özünün ne ölçüde doğal nitelikler taşıdığı kavranılabilir. Yalnızca bu ilişkiye bakılarak, kimin sevgiyi sevgiyle, kimin güveni güvenle değiştirebildiği, kimin severken sevgiyi yaratabildiği, kimin saygın ve etkin bir ilgiyle gerekli olan yaşamsal sorumluluğu yüklendiği öğrenilebilir” demektedir (Köşgeroğlu, 2008: 157).

Akhbar’ın ailesindeki kadınları aradığının anlatıldığı yukarıdaki paragrafta, Marx’ın bu sözlerinin karşılığını görmek mümkündür. Akhbar’ın savaş sonrası ülkesine dönmesiyle bulmaya çabaladığı yaşamı, kadınların “burka” içerisindeki görünmezlikleri dolayısı ile sis altında kalmakta ve Akhbar böylece, Marx’ın da sözünü ettiği *sevgiyi, güveni, bilinci* ve en önemlisi de kendi özünü kadının bu yokluğu sebebiyle yitirmekte, bir anlamda “*yaşamsal sorumluluğu*”nu kaybettiği için “burka” içerisinde yaşamı “son” bulmaktadır.

“Sokaklarda avarelik ederken sürekli olarak kadınların dikkatini çekmeye çalışıyor, içlerinden biri bakar da tanır diye kendini onlara göstermeye, **burkaların** dar penceresinin, ayrıntıları dikkatten kolay kaçırabilecek görüş alanına girmeye çabalıyordu. Bu yüzden az kalsın birkaç kere başı belaya giriyordu.”(s.59-60).

Akhbar için burka, ailesine kavuşmak adına *görmek* ve *görünmek* hususunda büyük bir engeldir. Annesini ve kız kardeşini burkalar içerisinde görmenin mümkün olmadığını gören Akhbar, onlara kendisini göstermeye çalışmakta, Mungan'ın “burkaların dar penceresinin, ayrıntıları dikkatten kolay kaçırabilecek görüş alanına girmeye çabalıyordu” şeklinde ifade ettiği üzere bunun da pek kolay olmadığı anlaşılmaktadır.

“Sevgilisi de annesi, ablası, kız kardeşi gibi buradaydı, burada kaldı. Geldiğinden beri her **burkanın** altında izini aradığı kadın gövdelerinden biri oydu; bunu kendisine yüksek sesle söylemese de oydu. Onu, o kumaş yığınının altında bile tanıyacağından neredeyse emindi. İnce, uzun bedeni, içine hapsedildiği o solgun çadırı kendi rüzgârıyla dalgalandırır, ışığını mutlaka dışarı vururdu. Sevgilisinin, gizlenmekten çok süslenmek için omuzuna doladığı kadifeden güllerle kabartılmış mor şalı geliyor gözlerinin önüne. Şalının iki ucunu göğsünde kavuşturan ellerinin cevizli, karanfilli kınası geliyor gözlerinin önüne”(s.63-64).

Akhbar'ın, annesi ve kız kardeşinin yanında burka içerisinde aradığı kadınlardan biri de sevgilisidir. “Onu, o kumaş yığınının altında bile tanıyacağından neredeyse emindi. İnce, uzun bedeni, içine hapsedildiği o solgun çadırı kendi rüzgârıyla dalgalandırır, ışığını mutlaka dışarı vururdu” cümleleri, Akhbar'ın “kumaşların hareketinden” tanıdıklarına ulaşmak çaresizliğini anlatmakta, burkaların Akhbar'ın “özlem”ini taşıdığı bilgisi vurgulanmaktadır.

“Gidecek başka bir yer kalmamıştı artık. Doğup büyüdüğü şehre geri dönmüş ve birkaç gün içinde kendini bekleyen hiçbir şeyin olmadığını görmüştü. Yenilgiyse bu, eksiksiz bir yenilgi olmalıydı. Bunu kabullenmekte güçlük çekmekle birlikte, henüz aklına gelmeyen ama onu bir yerlerde bekleyen çareler olduğunu düşünmek hoşuna gidiyordu. Bütün çekip gidenler gibi Akhbar da gücünü, döndüğünde kendini bekleyeceğine inandığı kişilerin varlığından almıştı. Onların varlığını görmeye şimdi her şeyden daha çok ihtiyacı vardı. Bütün geçmişi, kadınların tıpkı **burkaları** altında görünmezliğe çekilmesi gibi, bir görünmezliğe çekilmişti. Hışırdayan kumaş tepelerinin altında sürdürülen görünmez bir hayatın varlığı gibi, kendi geçmişinin de üzeri örtülmüştü. Ailesine, sevdiklerine ne olduğunu bilmiyordu ve öğrenmek istiyordu.”(s.67).

Burka, burada *görünmezliği* vurgulamak için kullanılmakta, kadınların üzerini örttüğü gibi tüm bir hayatı da “görünmez” kıldığı bilgisi verilmektedir. “*Bütün çekip gidenler gibi Akhbar da gücünü, döndüğünde kendini bekleyeceğine inandığı kişilerin varlığından almıştı*” ifadesi, Akhbar’ın kendisini olduğu gibi beklediğine inandığı “geçmiş”inin tıpkı savaşta yıkılan “ev”ler gibi yıkıldığını ve “görünmeyen” şehrin sisinde kaybolduğunu anlatmakta, “*bütün geçmişi, kadınların tıpkı burkaları altında görünmezliğe çekilmesi gibi, bir görünmezliğe çekilmişti*” cümlesi kullanılmaktadır.

Ritter “*varoluşçuluk*”u tanımlarken şöyle cümleler kurmaktadır: “köklerinden kopmuş (...), temelini yitirmiş, geçmişe, tarihe güvenini kaybetmiş (...), toplumda yabancılaşmış (...), mutsuz, huzursuz insan varlığını dile getiren” bir felsefedir. Bu felsefe daha çok, “toplum içinde yaşayan bireyin tehdit altında olduğu (...), günümüzle gelecek arasındaki bağlantılarının koptuğu (...), insanın manasız bir varlık haline geldiği, kendi kendini yitirmek tehlikesinin baş gösterdiği yerde” ortaya çıkar. Özellikle savaş ve bunalım ertesi yılları bu çıkışın keskinleştiği, göze battığı dönemdir. (...). “Nedensiz, sorunsuz, anlamsız bir varlık” (...). “Geçmişsiz, desteksiz, yapayalnız bir varlık”. “Tarih denen arabaya hayvanca koşulmuş, savaşı ve ölümü bekleyen bir varlık” (Sartre, 2002: 10).

Akhbar’ın yavaş yavaş geçmişinden uzaklaştığı, onu bulmak ümidini yitirdiği düşünüldüğünde, Ritter ve Sartre’in yukarıdaki cümleleriyle, Akhbar’ın bir “*varoluş*” kaygısına doğru gittiği daha anlaşılır olmaktadır. “*Tarih denen arabaya hayvanca koşulmuş, savaşı ve ölümü bekleyen, geçmişsiz, desteksiz, yapayalnız bir varlık*” tasavvuru yapan Sartre’in bu cümleleri; *araba metaforunu* anımsatmakta, bir “*savaş meydanı*” olan *toplama noktasından* başlayan “*insan yolculuğu*”, yine *toplama noktasında* son bulmaktadır.

“*Burkalarının içinde bu hiçliğin boşluğunu duyuyorlar mıydı, yüzlerini göremediği bütün o kadınlar? Onların burkalarının pencerelerinden gördükleri dünya nasıldı acaba? Bu pencereler kadar ölü mü görünüyordu her şey? Görünmeyenler nasıl görüyorlardı, kendilerine görülmeyi yasaklayan dünyayı?*”(s.70).

Kadınları görmenin ve onlara görünmenin imkânsızlığı, Akhbar'ı “burka”nın dünyasına itmekte, Akhbar kadın dünyasını merak etmektedir. Kadınların “hayat” a varlıklarıyla bir şey söylemediğini “hiçliğin boşluğu” olarak ifade eden Mungan, Akhbar'ın: “Bu pencereler kadar ölü mü görünüyordu her şey? Görünmeyenler nasıl görüyorlardı, kendilerine görülmeyi yasaklayan dünyayı?” cümleleriyle de yaşanan toplumun kadın üzerindeki yasaklamalarını dile getirmektedir. Charles Faurier, “Kadın haklarının genişletilmesinin, tüm toplumsal ilerlemenin genel prensibi olduğu”nu söylemekte, John Stuart Mill ise “Kadınların Köleleştirilmesi” kitabında, “Bir cinsin diğer bir cinse hâkimiyeti yanlış ve insanoğlunun gelişmesindeki en büyük engellerden biridir” demektedir (Köşgeroğlu, 2008: 156). Kadının toplumsal yaşamdaki “el-etek çekmiş” hali, Çador'da da bir “yıkım” olarak anlatılmakta, nitekim Akhbar'ın - anonimleştirilen- yok oluşu kadının yokluğu sebebiyle olmaktadır.

“Yurdundan uzaktayken duyduğu içsıkıntılarını, yalnızlığı, nedensiz kederlenmeleri, zaman zaman şiddetle kapıldığı o boğuk, o vahşi melankoliyi yurdundan uzakta oluşuna yoruyordu. Bütün bunların gurbet sancısı olduğunu düşünmek onu rahatlatıyor; kederini bilinmezliklerden koruyordu. Oysa burada, kendi yurdunda, kendi insanları arasında kapıldığı bu koyu hüznün hiçbir açıklaması yoktu. Buraya dönüşünden sonra uğradığı hayal kırıklığına bağlanamayacak kadar köklü bir yabancılık duyuyordu her şeye karşı. Düpedüz dünyada var olduğu için duyduğu bir sancıyla baş başa kalmıştı. Gövdesi, ruhuna ağır geliyor, ‘kendim’ dediği, gün günden çürümeye başladığını hissettiği eti taşımakta zorlanıyordu. Kimi zaman var olmanın sancularıyla gündelik hayata ilişkin somut nedenleri olan sıradan acıların yer değiştirerek birbirlerinin yerini aldığını, böylelikle insanı, sancularının gerçek kaynaklarına inmekten alıkoyduğunu, ona inanmak istediği, isteyebileceği kolay bahaneler ve gerekçeler sağladığını deneyimleri henüz öğretmemişti Akhbar'a. Bu nedenle, yurtdışındayken yaşadığı bütün var oluş sıkıntılarını gurbet tutmasına yormayı bilmişti; yaşadığı hemen her sorunu ‘gurbet’in geniş şemsiyesi altına süpürerek her şeyi açıklamış hissediyordu kendini. Şimdiyse gövdesinin dışına çıkmak istiyordu. Bir süredir gövdesini, kapanına kısıldığı bir **burka** gibi hissetmeye başlamıştı, içinden çıkamadığı bir **burka**.” (s.76-77).

Akhbar, ülkesine döndükten sonra varlığını anlamlı kılacak olan geçmişinin somut nesnelere artık olmadığını görmekte ve bu onu “*varlık sancısı*”na sürüklemektedir. Ülkesinden uzaktayken “*gurbet tutması*” olarak adlandırdığı varlığına dair acıların, kendi ülkesinde yaşadığı gurbette tüm varlığıyla görünür olduğunu duyumsayan Akhbar, etrafında ona yaşam verecek hiçbir koşul olmadığından kendine yönelmekte ve bedenini “*içinden çıkamadığı bir burka*” olarak hissetmektedir. “*Düpedüz dünyada var olduğu için duyduğu bir sancıyla baş başa kalmıştı. Gövdesi, ruhuna ağır geliyor, ‘kendim’ dediği, gün günden çürümeye başladığını hissettiği eti taşımakta zorlanıyordu*” cümleleri, “*köklerinden koparılan insanın çürümeye doğru gideceği*” önermesini anımsatma, ve böylece Akhbar’ın “*kapanına kısıldığı bir burka gibi hissetmeye başladığı*” gövdesi yok olmaya doğru gitmektedir.

Metin Gür’ün “*Sütü Küstürmek*” (2004) kitabı, Almanya’ya giden Türkiye kökenli kadınların uzun yolculuğunun belgesel bir öyküsüdür. “*Acılı Ekmek’in peşinde bir ömür tüketenlerin kendi dillerinden özlemlerini, duygularını, dirençlerini, sevgilerini, el kapılarında yaşanan sıkıntılarını*” anlatmaktadır. Varlığına yabancılaşan Akhbar, gittiği her yere kendi gurbetini de götürmekte, *kendine uzaklaşmanın gurbetini* yaşamaktadır. Metin Gür’ün “*Sütü Küstürmek*” ifadesi, bu anlamda Akhbar’ın annesini kaybetmesini ve ona olan özlemini, varlık olarak yaşadığı sancıyı, tutunma ve güven arzusunu, dilini yitirmesini, ağızındaki anne sütü olan toz tadını karşılayabilecek yoğun bir ifadedir.

“*Yurtdışındayken tanıştığı bir kadının, o zamanlar kendisi için fazla bir şey ifade etmeyen sözlerini hatırlıyor birden. Kadın siyasi sürgündü ve Akhbar, kadının fazladan öfkesini buna yormuştu. ‘Burkaya giden yolu çador açar,’ demişti kadın. ‘Çador, annelerimizin, ninelerimizin geleneksel ve masum başörtüsü değildir yalnızca, Kafalarımızdaki köprüdür. Örtünmek bir ahlak haline getirildiğinde, arkası mutlaka gelir; karara karara gelir. Örtünmenin sonu yoktur. Kadınlar kefene kadar örtünmek zorunda kalırlar.’”(s.77).*

“Örtünmenin sonu yoktur” cümlesi, Çador’un ana izleklerinden biridir. Mungan *beden-ruh, kadın-erkek-toplum* arasındaki ilişkileri sunarken tüm bunların birbiri için ne ifade ettiklerine değinerek tıpkı bir domino taşı gibi birinin düşüşünün diğerlerini de düşüreceğini imgelemiştir. “*İnsan her türlü belirleyicilikten yalıtılmış bir boşlukta, mükemmel bir ‘no man’s land’da değil, mutlaka belirleyicilikler hiyerarşisinin hüküm sürdüğü bir ortamda devinmektedir*” (Tokuroğlu, 2004: 81). Mungan, kadının yaşamının da belli sınırlandırmalarla şekillendiğini belirtmekte, “örtü”nün kadınla birlikte tüm bir hayatı içine alacağı çağrışımı yapmaktadır.

“*Bu yitmiş imgeler bize gövdemizin gerçekdışı olduğunu söylüyor. Gövdenin kaybolabilirliği, gerçekliğin de kaybolabilirliğine işaret ediyor. Bir imaya dönüşüyor her şey. Örtü bir ima, çador bir ima, burka bir ima... İma güçlenirken, görünmezlik kutsanıyor. Allah kadar görünmez kılınmak isteniyor her şey. Görünenler bile, yalnızca görünmezlerin işaretleri yerine kullanılıyor.*”(s.78-79).

Akhbar’ın kadının görünmezliğinden ötürü onlara dair imgelerinin sönmesi, diğer yarısı olduğu ön kabulüyle kendine dair düşüncelerini de zayıflatmakta ve böylece Akhbar bir yerden sonra kendi bedenini duyumsamamaktadır. “*Gövdenin kaybolabilirliği, gerçekliğin de kaybolabilirliğine işaret ediyor*” cümlesi, burka ile kaybolan insana dair her türlü imgenin, hayatın gerçekliğini de kendisiyle götürdüğünü belirtmekte ve Akhbar’ın bilinçdışı durumlarını daha anlaşılır kılmaktadır. “*İma güçlenirken, görünmezlik kutsanıyor*”da, artık hiçbir şeyin “gerçek” olmadığı imgesi uyanırken, Mungan yokluğun varlığı daha çok görünür kıldığı bilgisini çağrıştırarak “*görünenler, görünmezlerin işaretleri yerine kullanılıyor*” demektedir. Matisse: “*Görmek, yaratmanın başlangıcıdır*” der (Köşgeroğlu, 2008: 20). Akhbar’ın her şeyin “örtülü” olduğu bir ortamda “görme” yetisini yitirdiği düşünüldüğünde, Matisse’in sözünü ettiği durumun Akhbar’ın varlığını “yok oluş” a sürüklediği söylenebilmektedir.

“*Burkalarının altında yalnızca kadınlar kaybolmuyor. Erkeklerin bütün hayal güçleri, imgelemleri de tükeniyor. Kadınların yüzü bomboş bir çöle dönüşüyor ve bu çöl, kadının bir serap olarak bile görülmesine izin vermiyor. Kadını kendinden yapılmış bir çölde, kendi çölünü bekleyen bir çadıra dönüştürüyorlar. Kadınların bütün imgesi kapatıldıkları çadırların içinde çürüyor. Dünyadan boşalmış kadınlarla birlikte, erkeğin*

gözleri siliniyor, zihninde kaybolmaya başlayan kadın imgesiyle birlikte geçmiş yok oluyor, gelecek ümitsizleşiyor, bellek ve hayal gücü bulanıyor.”(s.79).

Burka metaforu burada tüm hayatın üzerine örtülen bir örtü olarak imlenmekte, bu örtünün kadınla birlikte erkeği ve tüm bir hayatı bulanıklaştırarak görünmez kıldığı belirtilmektedir. Mungan’ın örtü metaforunun en açıklayıcı paragrafı olarak görülebilecek bu paragrafta “yokluğun nasıl yayıldığı” açıklanmakta, Mungan “dünyadan boşalmış kadınlar”ın yarattığı boşluğun betimlemesini yapmaktadır. De Beauvoir, “Her erkeği kendi içkinliğinden koparan ve varlığının gerçekliğini yerine getirmesini, aşkınlıkla kendini tamamlamasını engelleyen, bazı amaçlara yönelmek için, gerekirse ‘kadını’ yok ederek sağlayan, diğer erkeklerin varlığıdır” demektedir (Cockburn, 2009: 301). De Beauvoir’a göre kadını kendi dünyası içerisine sıkıştırmak, erkeğin dünyasını da daraltmakta ve Mungan’ın deyimiyle “kadınlarla birlikte, erkeğin gözleri silinmekte, zihninde kaybolmaya başlayan kadın imgesiyle birlikte geçmiş yok olmakta, gelecek ümitsizleşmekte, bellek ve hayal gücü bulanmaktadır.”

“Akhbar, arabaların vızır vızır geçip durmasına aldırmadan onlara doğru yürürken, onlar da Akhbar’ı görmüş, tanımış, çok heyecanlanmışlardı. Yanlarına vardığında annesinin burkasının altından görülen gözlerinden yaşlar geldiğini, dipdiri bir sevinçle ışımsız gözlerini dindiremediğini fark etmişti. Kız kardeşi hıçkırığa hıçkırığa ağlamaya başlamıştı; bu yüzden sesi boğuk çıkıyor, söyledikleri anlaşılıyordu.”(s.82).

Akhbar göremediği, hatırlayamadığı bir dünya karşısında kendi gerçekliğini kaybetmekte ve hayaller görmeye başlamaktadır. Paragrafta annesini, kız kardeşini gördüğü zannına kapılan Akhbar, bilincini yavaş yavaş yitirmekte, hayata karşı varlığı giderek zayıflamaktadır.

“Çok hızlı gelişen olaylar karşısında herkes gibi o da şaşkın bakakalmış, olup biteni kavraması zaman almıştı. Kolluk görevlileri meydanın ortasında bir kadının önünü keserek kimlik sormuş, ardından onu, yüzünü açmaya, burkasını çıkarmaya zorlamışlardı. Kimsenin anlam veremediği bu beklenmeyen davranış, çevredekilerin birdenbire olay yerine merak içinde toplanmasına neden olmuştu. Aralarında yaşanan kısa süreli bir itişmeden sonra kadın kaçmaya, kolluk görevlileri kovalamaya başlamıştı. Her zaman rastlanan alışıldık bir görüntü değildi bu. Uğursuz bir işaret

olarak yorumladıkları bu duruma kimse bir anlam veremiyor, sonrasında bunun daha alışılmadık, daha kötü olaylar doğurabileceğine ilişkin derin bir endişe duyuyorlardı. Sonunda kadın kıştırıldığı bir köşede, kolluk görevlilerinin açtığı ateş sonucu vurulup öldürüldü. Yaylım ateşinin bir süre havada asılı kalan kesif dumanı yere inip, etrafa iyice birikmiş olan kalabalığın gözleri önünde cesedin üzerinden kanlar içindeki **burkası** çıkarıldığında, **burkanın** içinde bir kadın değil, genç bir delikanlı olduğu görüldü. Çevrede birikenlere yanılmadıklarını, gözlerinden hiçbir şeyin kaçmadığını gösteren muzaffer ve kirliliği bir tebessümle baktılar. Ne zamandır aranmakta olan rejim karşıtı bir delikanlının kendine kadın süsü vererek bir **burkanın** altına saklandığı ve bu biçimde oradan oraya kaçtığı yolunda istihbarat alan kolluk görevlileri, sonunda onu bir çarşı köşesinde kıştırıp öldürmüş olmanın gururuyla rahat bir nefes almışlardı ve şimdi sevinçlerini çevrede biriken kalabalığın da paylaşmasını bekliyorlardı. Ahalinin çoğunluğu, bir insanın öldürülmesinden çok, bir **burkanın** altından bir erkeğin çıkmış olmasındaki oyun payıyla ilgiliydi. Meraklarını kurcalayan bu sıradışı durumdaki tiyatro havası çok daha ilginç gelmişti onlara. Akhbar, ilk kez gözlerinin önünde birinin öldürülüşüne tanık olurken, bu insanların çoğu savaş ve ceset görmüştü. Onlar için bir ölü, yalnızca bir ölüydü. Ama bu kez gösteri değişti.”(s.88-89).

Rousseau, sahnenin dolayımından geçen dolayimli iletişimin, monarşinin, otoriter Akıl'a dayalı iktidarın sembolü olarak tiyatro ile seyircilerin gözlerinin dışsal bir nesneye değil, kendileri arasında kendilerine yöneldiği ve bizzat *seyircilerin hem aktör hem gösteri olduğu*, demokrasinin, dolayimsız iletişimin, duygularla köksalan "hegemoni"nin sembolü olarak bayram (festival) arasında karşıtlık kurar. Şöyle yazmaktadır Rousseau: "Pek az sayıdaki kişiyi karanlık bir oda içerisinde kasvetli bir şekilde kapatan, onları ürkek ve hareketsiz, sessiz ve eylemsiz bırakan bu dışlayıcı gösterileri kabul etmeyelim... Hayır, mutlu insanlar, bunlar sizin bayramınız değil! Siz, açık havada, gökyüzünün altında bir araya toplanmalı ve kendinizi mutluluğunuzun tatlı duygusuna teslim etmelisiniz... Fakat neticede bu gösterilerin nesnelere ne olacaktır? Orada ne gösterilecektir? Eğer öyle isterseniz, hiçbir şey. Özgürlük altında, bolluğun hüküm sürdüğü her yerde refah da hüküm sürer. Bir meydanın ortasında çiçeklerle bezenmiş bir kazık çakın, insanları oraya toplayın, işte size bir bayram. Daha da fazlasını yapın; *seyircileri gösteriye dönüştürün, aktörleri verin: kendileri; her birinin kendisini başkalarında görmesini ve sevmesini sağlayın, öyle ki onların hepsi daha da birlikli hale gelsin*" (Hünler, 2011: 207).

Rousseau'nun “seyircileri gösteriye dönüştürün, aktörleri verin: kendileri; her birinin kendisini başkalarında görmesini ve sevmesini sağlayın” cümlesi Çador'daki insan kalabalığının sindirilmişliğini özetler niteliktedir denilebilir. Hayat karşısında kendi sahneleri içerisinde bile seyirci durumuna gelmiş insanları anlatan Çador, böylelikle Rousseau'nun değindiği “aktör ve aktris”lerden muaftır. Yukarıda burka etrafında gelişen olayda, burkanın gizlenme unsuru olarak kullanılması, savaş döneminde insanların ölüm karşısındaki kayıtsızlıkları gibi durumların yanında Mungan, hayat içerisinde kısıtlanan özgürlüklerin “kapalı” bir yerde, ancak “kapalı” bir şey içerisinde gerçekleşebileceği çağrışımı yapmakta ve nitekim bu olayla birlikte burka, Akhbar için özgürlüğün yaşanabileceği tek “mekân” olmaktadır.

“Yaşadığı ilk dehşet anını atlattıktan sonra, Akhbar'ın ilk hissettiği, o **burkanın** içine girmek, dünyayı o **burkanın** içinden görmek isteği oldu. Birdenbire **burkanın** kendisi için bir olanak olduğunu keşfetti. Bunun için dayanılmaz bir arzu duydu; teninin bu arzusuyla yalazlanıp ürperdiğini duydu. **Burkanın** içinden dünyaya bakıldığında görünenler azalmış, ama hayaller çoğalmış olabilirdi. Serin bir in, kuytu bir mağara gibi onu güven içinde saklayabilirdi **burka**. Bir zamandır artık tamamen hissizleştiğini düşündüğü gövdesinin içinde bir şeylerin kuvvetle titreştiğini, böylelikle yeniden etini, gövdesini, varlığını duydu. Etine taze su yürümüş gibi canlanmıştı. Kendi sıcağından terlemeye başladı. Sanki annesini, kardeşini, kız kardeşini, ablasını sevgilisini yanlış yerlerde aramıştı bugüne kadar; sanki annesine, ablasına, kız kardeşine, sevgilisine, onları bugüne kadar kendisinden ayıran bu **burka** sayesinde kavuşacaktı. Onlar, uzunca bir süredir onun bilmediği bir vatanın içinde yaşıyorlardı. Asıl sınır kapısından henüz geçmemişti. **Burka** öteki vatandı. O **burkanın** içine girip gözlerini kapadığında, ya da her hayal ettiğinde görebilecekti onları artık. **Burka** ona gözlerini geri verecekti. Görünmeyeni geri verecekti.”(s.89-90).

Freud, yaratıcılığı; bireyin değişik nedenlerle kısıtlanan bireysel ya da toplumsal sorunlarına yeni, geçerli ve farklı yollardan ulaşma çabası olarak tanımlar (Köşgeroğlu, 2008: 64). Akhbar'ın burka içerisine girme arzusu da türlü kısıtlamalar ve kayıplarla kendini göstermekte, bir erkeğin burka içerisine girdiğini gördükten sonra burkanın kendisi için bir “*imkân*” olduğunu düşünmeye başlamaktadır. Annesini, ablasını, kız kardeşini yanlış yerde aradığı duygusundaki Akhbar için burka artık “öteki vatan”dır,

dünya ile kendi arasında çizilen bir sınır olarak gördüğü burkanın, kaybettiklerine ulaşmak adına bir “kapı” olduğunu düşünmekte, her şeyi yitirmeye başlamasının kadınların kapandığı burka ile olmuş olması sebebiyle de Mungan Akhbar için “*Burka ona gözlerini geri verecekti. Görünmeyeni geri verecekti,*” cümlelerini kurmaktadır.

“İşin içinde az önce vurulup öldürülen delikanlı gibi yakalanma tehlikesi de vardı elbet, ama bir burkanın içinde yaşama heyecanının uyandırdığı çelişkili ve şiddetli duygular, işin tehlikeli yanını fazla düşündürmedi Akhbar’a. Zayıf, kuru ve kısa boyluydu; rahatlıkla burkalı kadınlar arasına karışabilir, onlardan biri sanılabılırdi; onların arasında bir erkek olduğunun anlaşılması neredeyse olanaksızdı, içinde bir ışık, mağaranın dibinde bir ışık belirdi. Ona yol gösteren, onu içine çeken bir ışık. Kendi mağarasına ancak bir burkayla kapanabilirdi. Kaybolmuş ruhunun saklı mağarasına artık kimse giremezdi.

Burka, bu kimsesizliğe bir kimse olacaktı.”(s.91).

Mungan, “kendi boşluğunuzla yüzleşmeden varlığınızı dolduramazsınız” demektedir. Akhbar, dünyanın görünmezliğinde kendi varlığının boşluğu ile karşı karşıya gelmekte ve bu boşluğu dindirecek bir “mağara” seçmektedir. Tüm kayıpların içinde olduğuna inandığı burka; Akhbar için boşluğunu doldurup anlamlı kılacak, kimsesizliğine kimse olacak, karanlığını aydınlatacak bir “ışıklı mağara”dır. Goethe (2011): “Önce bu dünyayı çevireceksin ki enkaza, sonra öbür dünya çıksın ortaya” (s.85) demektedir. Akhbar’ın “kendi saklı mağarası”nı görebilmesini sağlayan şey, yaşadığı yalnızlık, kimsesizlik ve kaybolan bir “varlığın geçmişi”dir denilebilmektedir.

“Kadın, yanına çağırdığı yardımcısından alçak sesle bir şey istedi. Az sonra üzerine simli ipliklerle ayet sözleri nakışlanmış, tok kumaşının hışıltısı koridordan bile duyulan gösterişli bir burka ile çıkageldi yardımcı kadın. Burkayı törensi hareketlerle ağır ağır üzerine geçirirken, dudaklarından dökülen anlaşılmasız sözlerle başka âlemlerin güçlerini yardıma çağırıyordu. Kelimeler sesini ağırlaştırıyordu. Son olarak başlığını çekip yüzünü örttüğünde, burkanın içinde gözden kayboldu. Akhbar, kadının yüzünü örttüğü anda gövdesinin hemen orayı terk ettiğini ve şu an burkanın bir çuval kadar boş olduğunu aklından geçirdi. Kadının oradan başka bir âleme yolculuk ettiğini, burkanınsa bu yolculuğun görülmesini engellemek ve seyredenleri yanıltmak amacıyla

kullanıldığını düşündü. Kadının burkanın içinden duyulan sesi, gitgide uzaklaşıyor ve art arda kuzeydeki şehir adlarını sayıyordu. Akhbar, sayılan her şehir adıyla birlikte tepeden tırnağa ürperdiğini hissetti. Ruhu kendinden önce yola çıkmıştı ve onu izlemekten başka çaresi kalmamıştı.”(s.96-97).

Emily Dickinson: “ruh kendi çevresini seçer, sonra kapatır kapıyı, kutsal kalabalığına, olmayan artık orada” (Elster, 2008: 68) demektedir. Kadının Akhbar’ın kayıplarına ulaşmak adına içine girdiği burka Akhbar’ın, içine girip kapısını dünyaya örteceği bir yeni dünya olmaktadır.

“Burkalarının içinde dalga dalga yürüyen kadınlar gibi birbirlerinin eteklerinden akan, birbirlerinin omuzlarına tutunan kum tepeleri erken yükselmeye başlayan öğle sıcağının kum sisinde, herkesin gözüne başka bir rüya bırakan güçlü bir seraba dönüşüyor.

Kimi zaman sert ve kararlı bir rüzgâr, nasıl kum tepelerini bozup, altın tozanlarına dönüşerek bozulanlardan yeni tepeler oluşturuyorsa, güneşin gözünü alan capcanlı renklerde, atlastan canfese parlak kumaşlar ve ufka kadar uzanan tepeler içinde, boyları bir uzayıp bir kısalarak omuz omuza, köleler ordusu gibi yürüyen kadınlar, burkalarının değişen renkleri ve dalgalanan kumaşlarıyla birbirlerinin yerine geçerek izlerini ve kendilerini kaybettiriyorlar.”(s.100-101).

Mungan, anlatı metni boyunca coğrafya ve insan arasında ilgi kurmakta ve türlü aktarmalarla iklim ve insanı birbirlerinin yerine geçecek şekilde sunmaktadır. Tepelerin esen rüzgârla birlikte burka içerisindeki kadınlara, burka içerisindeki kadınların dalgalanan kumaşları ile birlikte kum tepelerine benzetilmesi yine bu aktarmalardandır. Mungan, “boyları bir uzayıp bir kısalarak omuz omuza, köleler ordusu gibi yürüyen kadınlar” ifadesini kullanmakta, kadınların burka içerisinde birbirlerinden ayırt edilmelerinin mümkün olmadığını belirterek “burkalarının değişen renkleri ve dalgalanan kumaşlarıyla birbirlerinin yerine geçerek izlerini ve kendilerini kaybettiriyorlar” demektedir.

Bebel, “*İnsanlığın ilerlemesi; bir insanın bir başkasına, bir sınıfın bir başka sınıfa, bir cinsin başka bir cinse bağımlı ya da tutsak tutan her şeyi ortadan kaldırmaktan ibarettir*” (Köşgeroğlu, 2008: 137) der. Kadınların bir “*insan*” olarak varlıklarının hiçbir şekilde duyumsanmadığı bir ortam sunan Mungan, kadını bir anlamda “*mekân*”a kilitleyen ve onu “*nesneyle birlikte nesneleştiren*” sistemi dile getirmekte ve kadınların böylelikle “*serap*”a dönüştüğünü belirtmektedir.

Paragrafta kullanılan “*canfes*” sözcüğü, paragrafın çağrışım alanı açısından önem taşımaktadır. Bir kumaş türü olan “*canfes*”i, burkalarıyla hayata kilitlenen kadınları anlatırken metin içerisinde yalnızca bir defa kullanan Mungan’ın, “*kafes*” çağrışımı yapan bu kelimeyi, “*insanın kilitlendiği*” daha canlı bir kapatılmışlığı anlatmak için kullandığı söylenebilir.

“*Kapıyı burkası içinde bir kadın açtı. Göz kafesinin ardından görülen gözleri, bölünmüş bakışları tanıdıktı.*”

“*Anne sen misin?’ dedi Akhbar. Yanıt yerine birdenbire ikinci bir kapı gibi burkasının kapısı açıldı.*”(s.103).

Virginia Woolf, “*Kadınlar, milyonlarca yıldan beri evde oturuyorlar. Öyle ki, yaratıcı güçlerini zamanla duvarlar emiyor*” (Köşgeroğlu, 2008: 205) demektedir. Paragrafta kadının daima *kapı ardında* olduğu tasavvuru uyandıran birkaç kapının üst üste açıldığı bilgisi, Woolf’un belirttiği *kadın* ve *duvar* arasındaki ilişkiyi anlatır niteliktedir; duvarlar arasında yaşamını sürdüren kadının varlığı bir süre sonra duvarlar kadar donuklaşmakta ve kadına “*bir insan*” olarak sunulan özgürlüğü duvarlar arasında kaybolmaktadır.

“*Kanatlanmakta olan alıcı bir kuş gibi görkemle iki yana açılan burkanın içine süzülürdü Akhbar. Yabancı bir çadırın içine girer gibi çekingen adımlarla süzüldü. Dışarıdan vuran ışık, kumaşın desenini yüzüne, tenine nakışlıyordu. Kendini teninden başlayarak yeniden giyiniyordu. Burkanın içinde yağlı bir karanlığa benzeyen boşlukta yavaş yavaş ilerlerken, az ileride annesini gördü. Yüzünde bu dünyalı olmayan bir gülümseyişle kollarını iki yana açarak oğlunu bekliyor, onu bağrına basmaya hazırlanıyordu. Akhbar, ağzını kamaştıran eski, çok eski tanıdık tadı tanımaya çalıştı.*”

Ağzındaki toz tadını alan bu ılıklik, annesinin sütünün tadıydı. Annesiyle kucaklaştığında, onun sütünü emerkenki bütünleşme duygusuna kadar geri gitti. Hiçbir zaman anımsayamadığı çocukluğunun en erken anlarına kadar gitti. En eski duygularını bile ilk günkü tazelikleriyle hatırlıyordu şimdi. Hem de hiçbir kelime kullanmadan. Her şey capcanlı, dipdiriydi. Başının okşandığını hissetti. Kendi bedeninin sınırlarını dokunuşlarla keşfettiği ilk şefkati duydu teninde. Annesinin yüzü yoktu henüz. Yalnızca duygusu vardı. Annesinin kucağında nennelediği kundak bebeği olduğu günlerdeki gibi annesinin yüzü, varlığını her yerde hissettiği derin bir boşluktu. Hiçbir şeyin dolduramayacağı derin bir boşluk.”(s.103-104).

Her nesnenin bir özü, bir de varlığı vardır. Öz, sürekli nitelikler topluluğu demektir. *Varlık*(ya da *varoluş*) ise dünyada etkin olarak bulunuş demektir. (...) İnsanda –ama yalnız insanda- varoluş özden önce gelir. Bu demektir ki, insan önce vardır; sonra “şöyle” ya da “böyle” olur. Çünkü o özünü kendi yaratır. Dünyaya atılarak, orada acı çekerek, savaşarak yavaş yavaş kendini belirler. Bu belirleme yolu hiç kapanmaz, her zaman açıktır (Sartre, 2002: 81). Sartre’ın bu sözleri düşünüldüğünde, Akhbar’ın kendi varlığına dair neden bir “boşluk”ta olduğu anlaşılır olmaktadır. Akhbar, dünyadan soyutlanarak varlığını duyumsamaktan, “öz”ünü hissetmekten uzaklaşmış; bu, hayat içerisinde herhangi bir “varlık” belirtisi gösterememesi dolayısı ile gerçekleşmiştir. Akhbar’ın hayata dair gerçeklikleri algılayabilmesi ve “öz”üne kavuşması için öncelikle “var olması” gerekmekte, fakat Akhbar “acı çekerek, savaşarak yavaş yavaş” “kendini teninden başlayarak yeniden giyinerek” başka bir “var olmak”a doğru ilerlemektedir.

Burka metaforunun, “kaçış”tan ışığa doğru süzülüşü bu paragrafta kendisini göstermektedir. Akhbar, bir burkanın içerisine girmekte ve orada annesine kavuştuğu sanrısına kapılarak bir anlamda ulaşmak istediği menzile ulaşmaktadır. Annesinin gülümseyişinin “bu dünyalı olmayan” şeklindeki nitelemesi; hem kadının soyutlanmış hayatına gönderme yapmakta, hem de Akhbar’ın “kayıplar”ın dünyasına adım attığını vurgulamaktadır. Akhbar, kendi benliğinden ve kimliğinden soyutlanmakta; varlığını, güveni ve şefkati ilk duyumsadığı yer olan “anne sevgisi”ne sığınmakta; ve burkada bir anlamda anne rahminin koruyuculuğunu hissederek, ağzında annesinin sütünün tadını algılamaktadır.

“Kendi kederinden yorgun düşmüş bir sesle söyledi bunları. Ardından umursamaz bir davranışla kapattı kapıyı.

Yüzü kendine kapanmıştı.

Burkasının içinde yapayalnız kaldı Akhbar.”(s.105).

Mungan (2011): *“Bir insan en çok kendi hayatını bilir. Ne öğrenirse öğrensin en çok kendi hayatını. Değil mi ki bedenimize hapsolmuşuz, her şeyimizle bir hapistir bu. Başkalarıyla paylaştığımızı sandığımız düşüncelerimiz bile yalnızca bizimdir. Evde ya da ateşte”* (s.219) demektedir. Annesini, ablasını, kız kardeşini arayan, onları gördüğünün hayaline kapılan Akhbar; bir kapıya uğramakta ve kadının kapıyı kapatması ile her iki taraf da bir anlamda *“kendi hapishanesi”*ne kapanmaktadır.

*“Dışarıdan vuran ışık azalmıştı. Yüzüne, tenine karışan kumaşın deseni vurmuyordu artık hiçbir yerine. Koyu, kopkoyu bir karanlığa gözlerini alıştırmaya çalıştı. Bu kadar koyu, yoğun bir karanlığın ona yöneltebileceği hiçbir tehlikenin ya da tuzağın olmadığını biliyordu. Asıl tehlike dışarıydı. Burası Yusuf’un kuyusu kadar güvenli bir yerdi. Kapanmak güvendi. İçini örtünmeliydi. Kaybolmuş bir ruhun mağarasına kimselerin kolay giremeyeceğini bilerek **burkasının** içinde ağır ağır yürümeye başladı. İlk başta birkaç kez tökezledi, ayağı takıldı, sürçtü, sonra sonra alıştı, yürüdükçe rahatladı, adımları açıldı, hızlandı. Bacaklarında kendi içinden taşan gücü dizginleyemeyen bir başkasının adımları seğiriyor gibiydi. Yürüyüşüne bir genişlik gelmişti.”(s.105).*

Akhbar’ın annesini, ablasını ve onlarla yitirdiği geçmişini bulma arayışı bir burka içinde son bulmakta, Akhbar onlara –hayallerine- bir burka içerisinde ulaşarak, kendisini *“yeniden var etmek”*tedir. Burka metaforu, burada bir aydınlanmayı temsil etmekte ve Akhbar *“bu kadar koyu, yoğun bir karanlığın ona yöneltebileceği hiçbir tehlikenin ya da tuzağın olmadığını biliyordu”* cümlesiyle anlatının doruk noktasında *“karanlığın şiirini ışıkla yazmakta”*dır.

Akhbar için burka, içinde kaybolduğu bir dünya konumundadır. Kayıplık, Akhbar'ı özgürleştirmekte ve Akhbar insanlarla kirletilmiş “dışarı”nın tekinsizliğini, burkanın karanlığındaki güvenle daha iyi seçmektedir. İçine düştüğü bir “karanlık kuyu” olarak gördüğü burka, artık onun için “Yusuf”un kuyusu kadar güvenli” bir yer olarak görünmekte ve Akhbar için Mungan: “Kapanmak güvendi. İçini örtünmeliydi. Kaybolmuş bir ruhun mağarasına kimselerin kolay giremeyeceğini bilerek burkasının içinde ağır ağır yürümeye başladı” cümlelerini kurarak kahramanının “yok olmak”la varlığını kazandığını belirtmektedir.

“Bir an önce yetişmek ister gibi hızlı adımlarla sınıra yakın toplama noktasına yürümeye başladı. Hızlandıkça, koşaradım dönuştü yürüyüşü. Burkanın havanın sıcaklığını artıran varlığını neredeyse hissetmiyor; kat kat kumaş onu terletmiyordu artık. O sınıra yakın toplama noktasına yaklaşırken, yanından eski tip bir araba geçti. Arkası açık, yolculuklarda yara almış boyası farklı renklerle yamanmış, lastikleri iri dişli, yüksek, eski bir arabaydı bu. Arabanın ön koltuğunda şoförün yanında oturan adamın, tam yanlarından geçerken kendisine dikkatle baktığını, hatta geçip gittikten sonra bile, ardına dönüp arabanın arka camından kendisine uzun uzun baktığını, burkasını delercesine sırtını yakan bakışların varlığından anladı.”(s.105-106).

İnsan ve toplumların evrimi, insanın gücüyle zayıflığı, bireyselliği ile toplumsallığı, etkinliğiyle edilginliği, dünyayı değiştirme yeteneğiyle verili koşulların kimi zaman dar sınırları içindeki çaresizliği, doğayla mücadelede kazandığı görkemli zaferlerle, kendi doğal yaşam koşullarını bozma arasındaki gerilim çizgisi üzerinde gerçekleşiyor. Sınıflı toplumlarda insan özgür doğmuyor! Ya da Rousseau'nun dediği gibi, özgür doğuyor, ama her yerde zincirlerine bağlanıyor. İnsan, bu dünyaya geldiği anda kendisini, yaratılmasında pay ve sorumluluk sahibi olmadığı bir toplumun içinde buluyor. Tam da bu nedenle, birey, sonuçlardan, “kendisini toplumsal olarak yaratan ilişkilerden daha az sorumlu”dur. İnsanın içinde yaşayacağı koşullar, her birey ve her kuşak için, tümüyle kendisinden önce ve kendisinden bağımsız olarak vardır ve insanın devinim alanını bu verili koşullar çizmektedir (Yurtsever, 2007: 19).

Akhbar'ın *burka* ile olan yolculuğu, *araba-meczup-yol* metaforlarının buluştuğu yerde son bulmaktadır. Akhbar, burka içerisindeki “*kayıp ben*”i ile toplama noktasına yürümekte, anlatı başında arabanın içindeki akliselim Akhbar ile bir meczuba dönmüş olarak göz göze gelmektedir. Bu Mungan'ın anlatıda Akhbar'la verdiği, insanın dünya yolculuğudur.

Burka ile özgürleşen ve kendi varlığını duyumsayan Akhbar için bu özgürlük, herhangi bir şeye karşı kazanılmış bir özgürlük değil, kendine yönelen bir işlevin sonucu olarak oluşan; varlığının “*varoluş*” devinimine sınır koyan toplumdan ve bu sınırı tüm benliğiyle hisseden “*kendi*”sinden soyutlanmanın özgürlüğüdür. Yurtsever (2007): “*insanın özgürleşmesinin yolu, kendi eyleminin öznesi ve sorumlusu olarak yaşama bilincine varmasıdır*” (s.22) demektedir. Akhbar'ın özgürlüğü, yaşamak sorumluluğundan sıyrılarak kendi “*artık olmayan varlığının*” öznesi durumuna gelmesinin özgürlüğüdür denilebilir. Mungan kahramanını meczuplaştırarak verdiği bu özgürlüğü; tıpkı İbsen'in, “*dünyada en güçlü insan en yalnız durandır*”(Kaufmann, 1997: 29) değerlendirmesindeki gibi, Akhbar'ı “*toplama noktası*”ndan alıkoyan, onu “*toplum arabası*”ndan çıkaran “*olumsuz-güçlü bir özgürlük*” şeklinde sunmaktadır.

4.5.10. MECZUP METAFORU

İnsan Olmanın Yükünden Sıyrılmak

*“eldivenlerini çıkar, kırağı uçuğu çiçeklere
denizmercanlarına, sefer ateşi yakmış
balıkçı teknelerine bak
sonra kayatuzu şeytan kınası
ucu ağulu kargularla kendine başla
bak daha şimdiden
deliller ve ayrıntılarla kan tutuyor geceyi
eşik altına saklanan bir anahtar
kuyuların ıslak bilezikleri
düz, sakın, kendinle konuşur gibi dene
kanını yenileyen serüveni”
(başkalarının gecesi, s. 19-20)*

Meczup metaforu, Çador’un genel atmosferinin izleği olan “varlık ve hiçlik” etrafında, tıpkı “araba”, “yılan” metaforları gibi “başlangıç”ı ve “son”u belirtmekte ve anlatıda daha çok “son”a vurgu yapmasıyla önem taşımaktadır. Anlatı metni içerisinde yalnızca üç defa kullanılmasına rağmen meczup sözcüğü, Çador’un anlam yoğunluğunun toplandığı bir alan sağlamaktadır. Sözcüklerin sık kullanımlarının yanında az kullanılmaları yahut hiç kullanılmamalarının da anlatı metinlerinin çözümlemesinde araştırmacılara yardımcı olduğu gerçeğiyle, bunun Mungan’ın bilinçli bir tercihi olduğu söylenebilir. Meczupluğun tıpkı coğrafyadaki her şey gibi “anonimleşeceği” ana teması ile ilerleyen metafor, sözcük bazında metinde yer almamasıyla “yokluğun varlığı daha çok görünür kıldığı” bilgisiyle anlatı metninin baştan sona tamamına sinmiştir. Kierkegaard (2004), “İnanç akılla açıklanamaz. İnançın içinde varoluşun gizeminin akıldışılığı vardır” (s.7) demektedir. Akhbar’ın yolculuğunun da arayış ekseninde ilerleyen bir “inanmak” yolculuğu olduğu

düşünüldüğünde; yitirilen varlığına ulaşmasının ancak tüm varlığıyla yapacağı “*yeni bir başlangıç*”la mümkün olabileceği söylenebilir.

“*Şoför, dönüp Akhbar’ın kaygılı bir merakla derinleşen yüzüne baktıktan sonra, ‘Meczuptur,’ diyor. ‘Bu yolu her gün yürür. Yaz kış hiç üşenmeden her gün ta şehirden aramızda bıraktığımız toplama noktasına kadar yürür ve geri döner.’*”(s.10).

Toplumun bireyin sınırlarına girmesi ve bir anlamda ona hayatı yaşamak sınırı koyması; bireyi kendi varlığını törpülemeye itmekte ve bu da “*hasta*” bireylerle “*hasta bir toplum*” yaratmaktadır. Meczubun hikâyesini şoförden dinleyen Akhbar, eşini kaybettikten sonra deliren adamın onu kaybettiği yere her gün aynı şekilde yürüdüğü bilgisini edinmekte ve rejimin insan hayatındaki baskısını, dinlediği bu ilk hikâyede görmektedir. Mungan’ın bu hikâyeyi “*şoför*”ün ağzından vermesi de boşuna değildir. Kader alanını temsil ettiği belirtilen *araba* içerisinde ilerleyen Akhbar’a, meczubun hikâyesini şoförün anlatması; meczupluk yolunun bir anlamda güzergâhını vermesi olarak algılanabilir; her şeyden habersiz insan, hiç bilmediği bir yola girmekte ve varlığı bu yola göre iz sürmektedir. Nitekim hikâyenin anlatılışından sonra “*mezczup sonsuz bir kayboluşa doğru aceleci adımlarla ilerlerken, hikâyesi hiçbir yere gitmiyor*” cümlesi de, şoförün anlatışıyla hikâyenin Akhbar’a geçtiğini göstermekte; paragrafın devamında Akhbar’ın şoföre dönüp, “*gerçeğe çok şey ekleyince yalan oluyor mu demiştin az önce,*” diye sorması ve şoförün “*ağzını açmadan gülmesi*” de *araba-şoför-meczup* sözcüklerinin arasındaki derin anlamı pekiştirmektedir.

Varoluş bir diyalektiktir. Zıt kutuplara dayalıdır: *erkek/kadın, yin/yang, yaşam/ölüm, günüşiği*. Fakat tüm kutuplulukların içinde en temel olanı *pozitif ve negatif* şeklindeki zıtlıktır. Sadece pozitif tek başına var olamaz, negatif de öyle. Onlar birbirlerine bağımlıdır. Onlar zıt kutuplar olmakla birlikte yine de zıt değildirler. Eğer bunu anlayacak olursan elinde önemli bir anahtar tutuyorsun demektir: Onlar zıttır ama bir yandan da *birbirlerinin tamamlayıcısıdır*. Çünkü *diğeri olmadan biri var olamaz*. Diğeri onu besler, onu inkâr ederek besler. Ve tüm *Varoluş* bu iki zıt kenar sayesinde ilerler, hareket eder, akar. Hiçbir nehir bu iki kıyı olmadan akamaz. Her şey bu iki zıt kutba bölünmüştür. Onlar birbirlerini çeker, birbirini iterler. Tıpkı kadın ve erkek gibi: birbirlerini çekerler ve birbirlerinden nefret ederler ve bunların hepsi bir arada olur. Onları ayıramazsın(Osho, 2007: 93). Osho’nun bu sözleri, Akhbar’ın neden

mezczuplaştığını ve aslında anlatıda sözü edilen “*mezczupluğun*” nedenini belirtmekte; varoluşun bir diyalektik olduğu gerçeğiyle, yaşamın tıpkı zıtlıklar gibi diğer yarısıyla var olduğunu, kadın ve erkeğin de birbirinin tamamlayıcısı olarak görülmesi gerektiğini anlatmaktadır. Nitekim Akhbar, kendisini tamamlayacak olan diğer yarısını yitirdiğinin farkına vardığı an, varlığı yok oluşa sürüklenmektedir.

“Akhbar birdenbire gelirken gördüğü her gün düzenli olarak sınır yakınlarındaki toplama noktasına yürüyen meczubun adımlarını hissetti ayaklarında. Onun hızlı hızlı yürüyüşü bedeninde seğirdi.”(s.39).

Akhbar, annesini, kız kardeşini, geçmişini aradığı yolculuktan eli boş döneceğini sezdiği anda umutsuzluğa kapılmaktadır. Sokakta, şehir hayatında hareket eden tüm nesnelerin bir *görünmezlik* içinde olduğunu görmekte, kadının örtü altında erkeğin ise sonsuz bir kayıtsızlıkla “*aynılaştığı*” bir ortamda Akhbar için aradığını bulmak, bir anlamda imkânsızlaşmaktadır.

Kierkegaard (2004) için *umutsuzluk ölümcül hastalıktır*. “Bu hastalıktan ölünmesinden veya bu hastalığın fiziksel ölümlle sona ermesinden çok, bu hastalığın işkencesi, can çekişen, ama *ölemeden ölümlle savaşıyan kişi* gibi ölememektir, *sürekli bir can çekişme hali* içindedir. Ölümcül hastalık dar anlamda kendisinden sonra hiçbir şey bırakmadan ölüme giden bir hastalık demektir. Ve umutsuzluk budur.” *Umutsuzluğun özü yaşamın hiçbir şey olmamasıdır* (s.8). Bireylerin bir “*yaşamak toplama*” ile hayat kazandığı ve kendilerini bu yaşam geçmişiyle var ettiği bilgisiyile; Akhbar’ın “*yaşamının hiçbir şey olmaması*”nın onu umutsuzluğa sürüklediği, geçmişinin onu terk etmesi gibi, hafızası ve aklının sınırlarını da yitirmesinin Akhbar’ı umutsuzluğun işkencesi ile baş başa bıraktığı söylenebilir. Böylece varlığın “*mezczuplaşarak*” anlamını yitirdiği bir ortamda var olmaktan söz edilememekte ve ayaklarında seğiren meczup adımlarıyla Akhbar, yok oluşa doğru sürüklenmektedir.

“Bu enkaz arasında ne olduğunu bilmediği bir şey aranır gibi, bulabileceği herhangi bir şey, yaşananların gerçeğini değiştirebilirmiş gibi amaçsız, başıboş bir halde sokak aralarında yürümeye başladı. Ayaklarında gelirken gördüğü, her gün sınıra yakın o toplama noktasına yürüyen meczubun adımlarının seğirdiğini hissetti.”(s.69).

Siz parçaların bir bileşimisiniz, “ben” parçaların bir bileşimiyim. O parçaları ortadan kaldırın, “ben” de kaybolurum. Bu nedenle, düşünceler bilinçten çıkarılırsa, “ben” diyemezsiniz, çünkü o zaman bir “benlik” kalmaz ortada; *sadece bir boşluğun kalması* gibi. Duygular çıkarılırsa benlik tamamen kaybolur. Siz *oradasınız ama aslında yoksunuz: Sadece sınırları olmayan bir boşluk, bir yokluksunuz* (Osho, 2004: 30). Osho, varlığın birçok şeyin birleşimi olduğunu ve “bütün”ün tüm bu parçalarla “bir” olabileceğini belirtmekte, tersi bir durumda ise herhangi bir “ben”den söz edilemeyeceğini anlatmaktadır. Bu sözler Akhbar için düşünüldüğünde, Akhbar’ın “ben”inin kaybolan ve yitirilen parçalardan dolayı dağıldığı bilgisi çıkarılabilir. Akhbar, kendini var eden her bir parçanın teker teker kayboluşuyla eksilmiş ve varlığı tüm bu eksikliklerle “sınırsız bir boşluk” konumuna gelmiştir.

Osho (2004) sözlerine şöyle devam etmektedir: “Bütünün hiçbir sınırı yoktur. Siz de bütün gibi olmalısınız; sadece o zaman bir karşılaşma, bir birleşme olabilir. Boş olduğunuz zaman sınırlarınız yoktur. Birden, bir bütün olursunuz. *Hiçlik, yokluk olduğunuzda bütünleşirsiniz*. Yokluk iken, olacağınız benliğin var olması için gereken tüm açılma, geniş alana sahipsiniz” (s.30). Hiçliğin asıl varlık olduğu bilgisi, Akhbar’ın yaşadığı bu boşluğu anlamlı kılmakta ve adımlarında beliren meczupluğun onu –tasavvufî manada- kayboluşla birlikte *gerçek kendilik bilgisine* götürdüğü anlaşılabilir. Akhbar, kaybettikten sonra kaybolarak, tüm yitirilenler üzerine yeni bir “ben” inşa etmekte ve bu “ben”, dünya bilgisiyle kirlenmemiş katıksız bir varlığın vücudu olmaktadır.

4.5.11. TOZ METAFORU

Parçalanma, İnsanlığın İlk Anısına Dönüş

*“kendinin sonuna geldi mi
yeniden görür insan
çıplak hüküm, acı özgürlük!”
(erkekler için divan, s.17)*

Murathan Mungan, Akhbar’ın bir savaş geçirmiş olan ülkesine dönmesini ve burada geçmişini bulamayışı ile içine düştüğü arayışı anlatmaktadır Çador’da. Yıkılan evler, kaybolan tanıdıklar, hiçbir şey söylemeyen yüzler arasında ilerleyen Akhbar’ın bu arayışı, bir süre sonra *“kadın sureti”*nde kilitlenmekte ve Akhbar kendisi de dâhil olmak üzere zihninde var olan *“insan”*ı yitirmektedir. İşte Mungan, Akhbar’ın bu yitirmek durumunu en son *“var olmak - var olmamak”* meselesi ekseninde vermekte ve anlatı sonunda kahramanını bir *“toz bulutu”*na çevirerek onu *“yok”* kılmaktadır.

Toz metaforu; anlatılan coğrafyayı, coğrafyanın içinde bulunduğu *“enkaz”* durumunu vermek ve bir süre sonra insanların da bu enkazlar arasından yükselen *“toz zerrecikleri”*ne dönüştüğünü vurgulamak için kullanılmıştır denilebilir. Anlatı metnine bakıldığında, toplam 17 defa kullanılan *“toz”* sözcüğüyle beraber 5 kez *“tozan”* sözcüğü kullanılmakta ve metafor, Akhbar’ın birkaç yerde *“ağzında toz tadı”* olduğunu belirtmesi ile önem kazanmaktadır. Mungan toz metaforuyla, insanın varoluşunu ilk duyumsadığı an’ı betimlemekte ve genel atmosferdeki *“parçalanma”*yı bu metaforla sezdirmektedir.

“Birbirine umutsuzca benzeyen uzaktaki çıplak dağlar, birbirinden renksiz alçak tepeler, rüzgârın birbirine yakın boyda yığıldığı dalgalı kum tepeleri ve bugüne kadar gördüğü her yeri aynı kayıtsızlıkla kavuran tozlu güneşe karşın, ülkesine yaklaştığını, sınıra pek az kaldığını duyumsuyor Akhbar; bunu yolun tanıdık işaretlerinden değil, kalbinin, anısı kendinden bile uzaklaşmış kuytu derinliklerinden biliyor.”(s.5).

İçinde barındırdığı sözcüklerle anlatı metni içerisinde önemli bir yere sahip olan bu ilk paragraf, metnin geçtiği coğrafyayı betimlemekte ve belirtilen özelliklerin insana aktarımlarıyla güçlü bir anlatım oluşturmaktadır. *Umutsuzluk, renksizlik, kayıtsızlık* gibi Çador'daki anlam yoğunluğunu belirleyen sözcüklerle birlikte Mungan “*tozlu güneş*” tamlamasını kullanmakta; bu tamlamayla yaşanan ortamın iklimini belirtmenin yanında, “*aydınlık*”ın da tıpkı insanlar ve nesnelere gibi görünür olmadığı, bulanık ve sisli olduğu imgesini oluşturmaktadır.

“Akhbar, arabanın çöl tozuyla puslanmış arka penceresinden, geride bıraktıkları yolda hızla uzaklaşıp giden adama umutsuz gözlerle bakıyor. O sonsuz bir kayboluşa doğru aceleci adımlarla ilerlerken, hikâyesi hiçbir yere gitmiyor.”(s.12).

Hilmi Uçan (2008), metinler için anlatımı güçlü kılan etmenlerin başında gösterilebilecek “*yerdeşlik*” kavramı üzerinde durmakta ve “*bütün*”ün içerisindeki görünürlüğüne değinerek “*bağlam*”a dikkat çekmektedir. Ona göre, tutarlı bir bütün oluşturan bir metinde dizim ve diziler arasında, başka bir deyişle seçim ve birleştirmede bir benzeşme, bir yineleme ve belli bir anlama, belli bir izleğe yönelme vardır. “*Söylem bize, kendi akışı içinde ve çizgisel özelliğine karşın, bir belirlemeler zinciri olarak görünür.*” Metnin bir bağlamında kapalı olan bir anlam, başka bir bağlamda yinelenerek açıklığa kavuşturulabilir. Yerdeşlik kavramı A. J. Gremais’ın fizik-kimya alanından aldığı, özel bir anlam vererek anlambilime aktardığı bir kavramdır. “*Yerdeşlik öncelikle, bir söylem-sözcede söylem-sözcenin türdeşliğini sağlayan sözlükbirimlerin dizimsel bir zincir boyunca yinelenmesini ifade eder. Yazımsal bir metinde geçebilecek bir imge, metnin başka bağlamlarında başka sözlükbirimleriyle yinelenir. Bu yinelemeler bir yerdeşlik oluşturur. Başka bir deyişle yerdeşlik “bir iletinin ya da bir söylemin bağdaşıklığını garanti eder.”* Yerdeşlik, bir sözün tutarlılığını olanaklı kılan ortak bir plan olarak tanımlanabilir. Bu yerdeşlikler sözlükbirim, sesbirim düzeyinde olabileceği gibi, imgesel düzeyde de olabilir. Cemal Şakar’ın *Dört Güzel Şey* adlı öyküsü soyut bir öyküdür ve kullandığı “*toprak*”, “*su*”, “*ateş*” “*hava*” sözcükleri, sözlük anlamlarının ötesine geçer; aynı sözcükler, ilerleyen bağlamlarda farklı sözcüklerle açıklanır (s.126-127).

Uçan'ın yerdeşlik üzerine söylediği bu cümleler düşünüldüğünde, Çador'un her bir sözcüğünün birbirine bağımlı ve birbirinin açıklayıcısı olduğu daha anlaşılır olmaktadır. Böylece Çador'un, metni oluşturan sözcükler bağlamında güçlü bir yerdeşliğe sahip olduğu söylenilebilir. Nitekim yukarıdaki paragrafta da Mungan; *araba, çöl, toz, puslanmak, geride bırakmak, yol, hızla uzaklaşmak, gitmek, umutsuz, göz, sonsuz, kayboluş, aceleci adımlarla ilerlemek, hikâyenin hiçbir yere gitmemesi* gibi sözcük ve sözcük grupları kullanmakta ve bunların metin bağlamında önemli imgesel anlamları barındırdığı ve çoğunun metin içerisinde farklı boyutlarda okurun karşısına çıktığı bilinmektedir.

Araba metaforunun, insanı “dünya yaşamı”na bırakan bir “imge” olduğu hatırlanacak olursa, arka pencerenin “çöl tozu” ile puslanmış olması daha anlaşılır olmaktadır. Akhbar, “*sonsuz bir kayboluşa doğru aceleci adımlarla ilerleyen*” adama “*umutsuz gözler*”le bakmakta, ve bir anlamda adamdan hikayesini almaktadır. Akhbar'ın adamı görmesi, çöl tozuyla puslanmış bir cam ardında olmakta, ve burada Mungan insanın dünya yaşamına adım atarken içinde bulunduğu durumun ilahiliğini çağrıştırmaktadır denilebilir.

“*Belki senin için geçen yalnızca birkaç yıldır delikanlı, buradakiler içinse koca bir asır geçti. Bazen tarih tozlarını birkaç yılda süpürürerir. Bana kalırsa, buralarda kaybolmadan, tamamen kaybolup gitmeden geldiğin yere dön delikanlı. Aradıkların ya ölmüştür, ya kaybolmuş... Bulaşan bile, onların senin bıraktığın insanlar olmadığını göreceksin. En kötü yabancı çeşidi, bir zamanlar tanıdıklarının arasından çıkar.*” (s.27).

Paragrafta savaş döneminin etkileri ve böyle bir ortamda Akhbar'ın aradıklarını bulmasının zor olduğu anlatılmaktadır. “*Bazen tarih tozlarını birkaç yılda süpürürerir*” cümlesi, savaşların tarih içerisindeki gücüne gönderme yapmakta ve savaşın yıkıcılığının yaşamı “*aradıkların ya ölmüştür, ya kaybolmuş*” ifadesiyle dile getirilen parçalanmış hayatlarla bir “*enkaz*” haline getirdiği imlenmektedir.

“Bütün şehri kaplayan toz bulutuna karşın, derin derin soluk almaya, içini tazelemeye, varlığını, gücünü duymaya çalıştı Akhbar. Bir an önce gece konaklayacağı bir yer bulmalıydı. Çocukken, camilerde, hamam küllhanlarında yatanları duyar, onları evlerinin dışına süren hayatı merak ederek ürperirdi. Kaybolmuş gibi baktı gökyüzüne, onun vereceği bir cevap varmış gibi baktı. Kuzey gecelerinin kışı gibi ışsızdı gökyüzü. Herkesi yalnız bırakan ketum ve kayıtsız bir karanlıktı bu.”(s.29-30).

Cahit Koytak (2010), *“ben, susması bağırmısından büyük, (...) تنها, oyuk ve sürgün”*(s.58) demektedir. Akhbar’ın, bir enkazın ortasına düşmüş varlığının da Koytak’ın belirttiği gibi *“tenha, oyuk ve sürgün”* olduğu söylenebilir. Akhbar, varlığını hissetmek noktasında çaresiz kalmakta ve *“kaybolmuş gibi gökyüzüne bakarak”* oradan bir cevap beklemektedir. Şehrin toz bulutu ile kaplı olması, yine belirsizlik, sis ve kaybolmuşluk gibi ifadeleri çağrıştırmakta, nitekim Akhbar *“herkesi yalnız bırakan ketum ve kayıtsız bir karanlıktı bu”* diyerek, bir anlamda herkesin kendisi gibi kaybolduğunu imgelemektedir.

“Annesinin izini sürmek için ertesi günü akraba evlerini aramakla geçirdi. Belleği bir kum fırtınasına uğramış gibiydi. İri taneli tozanlar, karanlık benekli bulutlar içindeydi her şey. Anılarından, çağrışımlarından yardım umuyor, her yana delici gözlerle bakarak geçtiği yollarda teselli işaretleri arıyordu. Çocukluğunda şekerlerini sevdiği şu küçük dükkânı yeniden görmek onu mutlu ediyor, bu gibi tanıdık görüntüler yeniden ümitlenmesini sağlıyorsa da uzun sürmüyordu... Şekerci dükkânının vitrinindeki içi rengârenk şekerlerle dolu kavanozların bunca değişmenin ortasında hiç değişmeden durmuş olması Akhbar'a yetmiyordu. Arayışları sonuçsuz kalmış, durumunda fazla ümitlenmesini gerektiren bir şey olmamıştı. Kapılar suskun ya da sağır, sokaklar kuşkulu ve güvensizdi. Her zaman huzur bulduğu camii avluları bile kasvetli bir umutsuzlukla karşılaşmışlardı onu. Güvercinlere atılan bir avuç yem. Hepsi bu kadardı. Sokaklarda her zamankinden çok dilenci vardı. Eli, ayağı kopmuş erkekler, paçavralar içinde yerlerde sürünerek gelene geçene avuç açıyorlardı, Suret levhaları sökülmüş çıplak duvarlı mahalle kahvelerinde oturan erkeklerin gölgeli yüzlerinde, uzaklara gitmiş, dağlara çekilmiş, sürgün edilmiş kayıp bir şeyler okunuyordu. Asla bir daha geri dönmeyecek bir şey. Hayatlar, hikâyeler gibi insan denince akla gelen bir şey... Birinin karşısında durup bakmak bile başlı başına ümitsizlikti. O bakış bile, bakılan kişiye bir

daha hiç ulaşamayacağını düşündürüyordu insana. Bunca zaman konuşmaya çekindikleri her şey yüzlerinde tortulararak kıraç suskunluklara, yalçın yalnızlıklara yol açmıştı. Çöl kadar boş, sarp kadar çetin, kum kadar dağınık ifadeler, yüzleri birbirine karıştırmış, birbirine benzemenin silikliğinde herkesi tanınmaz etmişti. Güneşte solmuş, çizgileri birbirinin içinde eriyerek kaybolmuş, kâğıdı kabarmış bir minyatürde kimse kimseyi tanıyıp bulamazdı.”(s.34-35-36).

Roland Barthes (2009), annesini kaybetmesinin ardından yazdığı bir günlükte yaşamdan “soyutlanmış” olduğunu belirterek şöyle demektedir: “Onun yokluğunun soyut doğası tarafından şaşkına döndürülmüşüm ama yine de yakıcı, yürek parçalayıcı bir şey bu. Buradan da soyutlamanın ne demek olduğunu daha iyi anlıyorum: *Soyutlama yokluk ve acısıdır, yokluğun acısıdır* – belki de sevgidir kimbilir?” (s.50). Akhbar’ın annesini kaybetmesinin, annesini arıyor olmasının da onu yaşam içerisinde böyle bir soyutlanma ile karşı karşıya getirdiği ve varlığının “yokluğun acısı” ile baş başa kaldığı söylenebilir. Nitekim Mungan, yine böyle bir “parçalanma” imgesinin bulunduğu paragrafta “toz” sözcüğünü kullanarak Akhbar için, “*Belleği bir kum fırtınasına uğramış gibiydi. İri taneli tozanlar, karanlık benekli bulutlar içindeydi her şey*” cümlelerini kurmakta, Barthes’in (2009) “*insan unutmuyor, ama içinize boş bir şey yerleşiyor*” (s.237) ifadesindeki gibi Akhbar’ı bir boşluğun içine bırakmaktadır.

Paragraf içerisinde Akhbar’ın gördüğü yüzler için “*çöl kadar boş, sarp kadar çetin, kum kadar dağınık ifadeler, yüzleri birbirine karıştırmış, birbirine benzemenin silikliğinde herkesi tanınmaz etmişti*” cümleleri de toz metaforunun temel çağrışımı ile bağdaşmakta ve *çöl, sarp, kum, siliklik* gibi sözcüklerle görünmezliği imleyerek “*parçalanma ve dağılma*” anlamlarını desteklemektedir.

“*Gene de içinde kırçillaşmaya başlayan bir sıkıntı bütün günü ağzından gitmeyen acı toz tadıyla geçirmesine neden oldu. Çocukluğunun neşesini kendisine geri vereceğini düşündüğü ne şekerli leblebi, ne çingiraklı güğümlerden köpüre köpüre dökülen demirhindi şerbeti bu tadı alamadı ağzından. Toz. Yalnızca toz.”(s.37).*

Uçup giden varoluşumuzu çaresizlik ve umutsuzlukla terk ederken belleğimiz bir *ben*’in varolduğu varsayımıyla bir ilişkiler ağı kurar. Var olmakla bellek arasında geçişi sağlayan bu ben, varoluşun dinamizmine çoğu zaman ayak uyduramaz. Böylece

varoluş belleğin dışında devinir. Bu varoluşun içinde bir ben arandığında yani içe dalındığında ne olur? Bu serüveni en yoğun ve en uzun bir zaman diliminde yaşayan Henri-Frederic Amiel şöyle yazıyor: “Varoluşu, ölümden sonrası, öte taraf gibi ele alabilirim, kendimi dirilmiş biri gibi hissedebilirim; *her şey bana yabancı; bedenimin ve bireyselliğimin dışında olabilirim, ben kişilik dışıyım, ayrılmışım, uçmuşum.* (...) Tek bir biçim bana pek uygun gelmiyor (Yakupoğlu, 1999: 79).

Yakupoğlu'nun sözleri ve Henri-Frederic Amiel'den aktardığı cümleler, Akhbar'ın da kendi varoluş serüveninin içerisinde bir “ben” olmaya çabaladığı durumunu örneklemektedir. Akhbar, ağzında “toz” tadını duymakta ve bu toz metaforunun en önemli verisini; Akhbar'ın varlığının da “toz”a dönüştüğü imgesi sunmaktadır. Tozun parçalanmışlığı, dağılmışlığı anlamları ile oluşturulan ağızdaki toz tadı, Akhbar'ın Henri-Frederic Amiel'in “*her şey bana yabancı; bedenimin ve bireyselliğimin dışında olabilirim, ben kişilik dışıyım, ayrılmışım, uçmuşum*” sözlerinde olduğu gibi dünya yaşamından koptuğunu betimlemekte ve bir anlamda Akhbar'a paramparça olmuş bir varlığı duyumsatmaktadır.

“Üst üste birkaç acı kahve içti. Uyuşmaya başlayan varlığını kahvenin acısıyla daha çok hissetmek ister gibiydi. Hurma sıcakları henüz başlamadığı halde gün erken ısınıyordu. Birdenbire yükselen güneşle öğle sığacı şehrin üzerine kalın tozanlı bir serap gibi çöktü. Havadaki toz zerrecikleri bile sığacın yoğunluğundan görünür hale gelmişti. Kaldırımların tütmesiyle birlikte sokaklar tenhalaşmış, çarşı-pazar alışverişini apar topar tamamlamış insanlar evlerine, dükkânlarına çekilmişlerdi. Sokakta kalanlarsa, yolların gölgelik yanlarına sığınarak, bir an önce varmak istedikleri yere ulaşma telaşıyla acele ediyor, buldukları yerlerden çabuk adımlarla uzaklaşıyorlardı.”(s.50).

Paragrafta, Akhbar'ın varlığını daha çok hissetmek için acı kahve içtiği, sığacın şehrin üzerine tozanlı bir serap gibi düştüğü, toz zerreciklerinin dahi görünür olduğu ve insanların çabuk adımlarla sokakları terk ettiği belirtilmekte; tüm bunlar şehrin sessizliğine, ruhsuzluğuna, nesneleştiğine vurgu yapmaktadır. Ricoeur (2010), “kendi”nin, kendi eylemleri olan olaylar üzerine damgasını sayesinde başarabileceği aidiyetin –terimin güçlü anlamında- tam yerinin *kendinin-bedeni* (s.462-463) olduğunu söylemektedir. Şehrin ruhu, tıpkı Akhbar'ın kendine inanmak istemesi gibi tüm

insanların varlığı ile beraber kaybolmakta ve bu, “*olmayan bedenler*”le Ricoeur’un belirttiği aidiyetin insanın “*kendi-bedeni*” ile gerçekleştiği hususunu desteklemektedir.

“*Sokaktaki tek tük kadınlar kendilerini sokaklardan hemen silinmesi gereken lekeler gibi hissediyor olmalı ki, geçtikleri yerlerde çabuk adımlarla hızlı hızlı yürüyor, havanın boşluğuna kendilerinden bir iz bırakmamaya çalışıyor, varlıkları bir görüntüye, görüntüleri bir ağırlığa dönüşsün istemiyorlardı. Bu yüzden onların telaşlarında yalnızca gündüzün sıcağından kaçmak değil, aynı zamanda bir an önce gözden kaybolmak gayreti seziliyordu. Yerden kalkmış bir **toz** bulutunun bile yoğunlaşmış havadan ötürü toprağa geç döndüğü bu iklimde, bir an önce geçip gitmek istiyorlardı. Görülmek için, daha çok görülmek için yüzyıllardır süslenip durmuş olan kadınlar, şimdi ve burada görülmek için varlıklarını havanın boşluğundan bile silmeye çalışıyorlardı.*”(s.51).

Murathan Mungan paragrafta “*kadın*” ve “*toz*” imgelerini karşılaştırmakta ve kadınların bir toz taneciği kadar bile görünür olmadığını belirtmektedir.

“*İlk zamanlar savaşta şehit düşen genç adamların fotoğrafları pazarın yüksek tonozlarına asılıp yüzleri bütün şehrin belleğine nakşedilmek istenirken, fotoğraf yasağından sonra onlar da ortadan kalkmış. Şimdi ikinci güneşinin **tozlu** haresinde boş bir hayal olarak asılı duruyorlar. Rüzgârın yırtmasını engellemek için üzerlerine delik açılmış bezlerde yazılı İslam devrimini övücü sözler, rüzgârın bezi kendi üzerine katlayarak dolaştırdığı yerlerde yarım kalmış, kekeleyorlar.*”(s.60).

Murathan Mungan *kadını*, *burkayı*, *sıcağı*, *çölü* anlatırken yaşamın içerisine sinen “*toz tanecikleri*”ne yer açmakta ve güneş ışığını anlatı metninin birkaç yerinde “*tozlu-tozanlı*” olarak ifade etmektedir. Mungan’ın bu seçimi görünmezliğin, bilinmezliğin hâkim olduğu “*çöl iklimi*”ni görünür kılmak içindir denilebilir.

“*Sevgilisinin evinin bulunduğu şehrin dış mahallelerinin bulunduğu bölgenin yarısı savaşta yerle bir olmuştu; ayakta kalanlarsa harap durumdaydı. Dış mahallelerdeki, kurutulmuş tuğlalardan eski usullerle yapılan evlerin tamamı **toz** tepciklerine dönüşmüştü. Neredeyse hepten değişmiş, tanınmaz olmuş sokaklarda yeni yapılmaya başlamış tek tük bazı modern binalar göze çarpıyordu. Savaş acımasız*

yüzünü bu yoksul bölgede olanca vahşetiyle göstermiş, sonrasında da saklamayı henüz becerememişti. Gördükleri, kapıldığı ümitsizliği alabildiğine yoğunlaştırıyor, sevgilisini nasıl arayacağını, kime soracağını bilmiyordu. En iyisi uzak bir tanışlarıymış gibi yapıp, babasını, ağabeylerini sormaktı.”(s.68).

Savaşın şehir hayatındaki etkisinin anlatıldığı paragrafta, yıkılan binaların enkazının “toz tepcikleri”ne dönüştüğü belirtilmekte, “savaşın acımasız yüzünü olanca vahşetiyle gösterdiği yoksul bölgede” insan yaşamının da çok farklı olmadığı imlenmektedir.

“Cami avluları, uzak kahveler, ağaç altları, sebil gölgeliklerinde sığınmanın hafiflemesini beklediği saatler. Ağzında aynı tat. Toz. Yalnızca toz.”(s.83).

Cioran (2002), “köklerimize doğru sürgün veren bir gerileme, bir iniş olan ölüm; kimliğimize daha iyi bürünmemize ve onu yeniden kurmamıza olanak verdiği için ancak parçalar onu: ona yaşamın tüm öz niteliklerini versek de başka anlamı yok ölümün,” (s.207) demektedir. Akhbar’ın eksilenlerden ve kayıplardan sonra anlatı boyunca sürekli olarak varlığını duyumsamaya çalışması, Cioran’ın cümlelerinde olduğu üzere, onun parçalanmışlığını ve “ölüm”ü olanaklı kılan bir duruma geldiğini göstermektedir.

“Her varlık ölümün duygusudur,” (Cioran, 2002: 211). Akhbar’ın ağızındaki toz tadıyla varlığındaki “dağılma”yı hissettiği, ve aslında bunun onu bir anlamda “var olmaya” doğru götürdüğü söylenebilir. Cioran (2002): “Var olmayanın sıradanlığı yanında, varlık ne mucize! O olağanüstüdür, olamayan şey, bir istisna durumudur. Hiçbir şey onun üzerinde etkili olamaz; ona kavuşma, girişini zorlama, ona saldırma arzumuzun dışında,” (s.215-216) der. Her varlığın ölümün duygusu olduğu, aslında tüm “varlık”ların bir “yok” olduğunu ifade etmekte; “var olmayanın sıradanlığı yanında, varlık ne mucize” sözü ile asıl olağan olanın-yani “var olan”ın “yokluk” olduğu vurgulanmaktadır. Akhbar’ın ağızındaki toz tadını duyumsaması, onu varlığın asıl evi olan “yokluk”a sürüklemekte, Akhbar yavaş yavaş “yok” olarak bir anlamda varlığını tamamlamaktadır.

“*Tek başına kalan bir insanın kapladığı o güçsüz yeri kaplamaya çalışıyorum. Varlığım bir toz bulutu, daha sert bir rüzgârda tozanlarına ayrışarak dağılıp gidecek bir toz bulutu. Benim kalıbımda bir boşluk bu. Sıcığın, şehrin ve çölün ortasında zamansızmış gibi duran bir boşluk.*” (s.87).

Ebubekir Eroğlu (2008), insan yaşamında “öteki”nin varlığının “ben”in varolması için bir önkoşul olduğunu belirterek, “*Ötekinin varlığı, benim kendimi var olarak hissetmemin gerekçelerinden biridir. O olmadan ben olmam; ben olanı hissedemem çünkü*” (s.38) demektedir ve bu “ben ve başkaları” hususunda Mevlana’nın bir anekdotunu şöyle aktarmaktadır:

Sevgilisinin oturduğu semte varan kişi onun evine yaklaşır ve kapısını çalar. İçeriden bir ses, kim olduğunu sorar kapıyı çalana. Kişi, “ben!” diye cevap verince kapı açılmaz. Bana ve sana yer yoktur çünkü orada. Kapıda bekleyen, bu mesajı almış, “ben” demesinden doğan sonucu anlamıştır. O haliyle kapının açılması için ısrar etmez, dönüp gider. Bir çile ve olgunlaşma döneminin ardından tekrar kapıya gelir aynı kişi. Hiç değişmeden duran kapıyı çalar. Bu kere, “kim o?” diyen ses kapının arkasından geldiğinde, cevabı hazırdır: “sen’im.” Elde ettiği olgunluk ona ayrı-gayrı olmadığını öğretmiştir. “Sen’im” diye verdiği cevap, sen ve ben arasındaki birliğe göndermede bulunduğu gibi, cevap verenin kendiliğinden var olamayacağını anladığına ve dolaylı olarak var olduğu bilincine sahip olduğuna işaret ediyor. Şöyle ki; kendisinin “ben” diyebilmesi için, öteki birinin mevcut olması gerek. “Sen” konumunda bir varlık olmadan, ben konumundaki kişinin kendisini “ben” olarak düşünmesi anlamsızdır. Ben, görelidir. Yani “ben” görünürlüğü başkasına borçludur, dolaylı olarak var olandır (Eroğlu, 2008: 51).

Akhbar’ın varlığının “toz” a dönüşmesinin ve onu “tek başına kalan bir insanın kapladığı o güçsüz yeri kaplamaya çalışıyorum; varlığım bir toz bulutu” cümlelerini kurmaya iten gerçeklerin “başkaları”ndan yoksun bir hayat olduğu açıktır. Akhbar, Eroğlu’nun belirttiği gibi, “öteki”lerin varlığından soyutlanmış bir hayat içerisinde varlık savaşımı vermekte ve görünürlüğü başkasına borçlu olan “ben”in başkalarından yoksun olması sebebi ile ben “anlamsızlaşmak” tadır. Bu anlamsızlık paragrafta “benim kalıbımda bir boşluk bu; sıcak, şehrin ve çölün ortasında

zamansızmış gibi duran bir boşluk” cümleleriyle ifade edilmekte, varlığın yok oluşu “toz bulutu” ve “boşluk” sözcükleriyle dile getirilerek yoğun bir anlatım oluşturmaktadır.

“Kimi zaman sert ve kararlı bir rüzgâr, nasıl kum tepelerini bozup, altın tozanlarına dönüşerek bozulanlardan yeni tepeler oluşturuyorsa, güneşin gözünü alan capcanlı renklerde, atlastan canfese parlak kumaşlar ve ufka kadar uzanan tepeler içinde, boyları bir uzayıp bir kısalarak omuz omuza, köleler ordusu gibi yürüyen kadınlar, burkalarının değişen renkleri ve dalgalanan kumaşlarıyla birbirlerinin yerine geçerek izlerini ve kendilerini kaybettiriyorlar.”(s.100-101).

Kadınların hayat içerisindeki yerine değinen paragrafta, rüzgârın şiddetiyle tepeler oluşturan “toz” bulutları ve kadınların burkaları içerisindeki yürüyüşleri arasında anlam ilgisi oluşturulmakta; kadınların tıpkı Akhbar’ın “daha sert bir rüzgârda tozanlarına ayrışarak dağılıp gidecek bir toz bulutu” olarak hissettiği varlığı gibi kadınlar da rüzgârda dağılabilecek toz tepeciklerine benzetilmektedir.

“Kanatlanmakta olan alıcı bir kuş gibi görkemle iki yana açılan burkanın içine süzülüverdi Akhbar. Yabancı bir çadırın içine girer gibi çekingen adımlarla süzüldü. Dışarıdan vuran ışık, kumaşın desenini yüzüne, tenine nakıslıyordu. Kendini teninden başlayarak yeniden giyiniyordu. Burkanın içinde yağlı bir karanlığa benzeyen boşlukta yavaş yavaş ilerlerken, az ileride annesini gördü. Yüzünde bu dünyalı olmayan bir gülümseyişle kollarını iki yana açarak oğlunu bekliyor, onu bağrına basmaya hazırlanıyordu. Akhbar, ağzını kamaştıran eski, çok eski tanıdık tadı tanımaya çalıştı. Ağzındaki toz tadını alan bu ılık, annesinin sütünün tadıydı. Annesiyle kucaklaştığında, onun sütünü emerkenki bütünleşme duygusuna kadar geri gitti. Hiçbir zaman anımsayamadığı çocukluğunun en erken anılarına kadar gitti. En eski duygularını bile ilk günkü tazelikleriyle hatırlıyordu şimdi. Hem de hiçbir kelime kullanmadan. Her şey capcanlı, dipdiri idi. Başının okşandığını hissetti. Kendi bedeninin sınırlarını dokunuşlarla keşfettiği ilk şefkati duydu teninde. Annesinin yüzü yoktu henüz. Yalnızca duygusu vardı. Annesinin kucağında nennelediği kundak bebeği olduğu günlerdeki gibi annesinin yüzü, varlığını her yerde hissettiği derin bir boşluktu. Hiçbir şeyin dolduramayacağı derin bir boşluk.”(s.103-104).

Jean Baudrillard, “şeyleşmiş bilinç”e sahip oldukları kabul edilen “şizofren”ler için şöyle cümleler kurmaktadır: “Şizofren tüm sahnelerden yoksundur, kendine rağmen her şeye açıktır, en büyük kafa karışıklığının içinde yaşar... Onu niteleyen şey pek de, çoğunlukla söylendiği gibi, gerçekliğin kaybı, gerçeklikle arasındaki ışık yılları, mesafenin ve radikal ayrılığın getirdiği keder değil; tam aksine, *mutlak yakınlık, şeylerin bütünüyle anlık olması, korunmasızlık, sığınacak yerin olmaması* hissidir. İçsellik ve mahremiyetin sonudur bu; hiçbir engele takılmadan ona ulaşan dünyanın kendini fazlaca göstermesi(overexposure) ve şeffaflığı. *O artık kendi varlığının sınırlarını ortaya koyamaz, artık kendisini oynamayı ya da sahnelemeyi beceremez, artık kendisini bir ayna olarak ortaya koyamaz. O şimdi saf bir ekran, tüm nüfuz ağlarının değişip duran bir merkezidir*” (Bewes, 2008: 204).

Akhbar’ın rüyalar görmesi, Baudrillard’n ifade ettiği bir bilinç durumunda olduğunun göstergesidir denilebilir. Anne ve babasının koruyuculuğuna duyduğu ihtiyacı ve savunmasızlığını rüyalar yoluyla gidermekte ve bir bakıma “*sığınacak bir yerin olmadığı dünya*”dan kopmuş varlığına yeni bir dünya ile inanmaya çalışmaktadır. Akhbar, ağızdaki toz tadının “*annesinin sütünün tadı*” olduğunu belirtmekte, bu onun, varlığının sıfır noktasına geldiğini göstermektedir. Baudrillard’ın: “*O artık kendi varlığının sınırlarını ortaya koyamaz, artık kendisini oynamayı ya da sahnelemeyi beceremez, artık kendisini bir ayna olarak ortaya koyamaz. O şimdi saf bir ekran, tüm nüfuz ağlarının değişip duran bir merkezidir,*” cümlelerinde olduğu gibi Akhbar da varlığını yitirerek “*saf bir ekran*”a dönüşmekte ve “*kendini teninden başlayarak yeniden giyinerek*” bir anlamda varlığının “*çıplaklığı*”nı duyumsamaktadır.

Toz metaforunun en önemli ifadelerinin yer aldığı bu paragrafta Akhbar’ın ağızdaki toz tadının “*annesinin sütünün tadı*” olduğu vurgulanmakta, birkaç yerde tekrar eden “*ağızdaki toz*” imgesi burada böylece açıklanmaktadır. Akhbar’ın annesinin adının “*Fatima*” olduğu hatırlanacak olursa, “*sütün toza dönüşme*”si ve buradaki çağrışım daha anlaşılır olmaktadır. Fatima; “*fetame(kopmak-ayrılmak)*” kökünden türeyen ve anlamlarından biri “*sütten kesilmiş, erken sütten kesilmiş*” olan bir isimdir. Mungan’ın anlatı metninde “*insan*”ı temsil ettirerek sunduğu kahramanı Akhbar’ın annesine *Fatima* ismini vermesi, *Kerbela Olayı*’nı anımsatması ve ağızdaki tozun *anne sütü* olduğunu belirtmesi gibi imgeler birbirini desteklemektedir. Bu ifadeler; “*kadın*”ın

her türlü kötülükten uzak, temiz ve masum olduğunu imlemesinin yanında, annesinden “*ayrı konulan*” Akhbar’ın bir “*kurban*” haline getirilmesiyle kadından koparılan erkek imlenmekte, ağızdaki “*süt*”ün toza dönüşmesiyle de böylece varlığın “*hiç yaşamamış*” duruma geldiği belirtilmektedir. Bu imgeler, Akhbar’ın düşüşünü daha yoğun ve güçlü kılmakta ve anlatı metni içerisinde izleğin anlaşılması bakımından önem arz etmektedirler.

Aristoteles “*töz*”ü, değişim boyunca sürekliliğini ve kalıcılığını koruyan şey olarak tanımlamaktadır. Bu açıdan, ilineksel(accidental) olanlara karşıtlık içinde, bir şeyin kalıcı özellikleri onun özsel(essential) özelliklerini oluşturur. Dolayısıyla “*töz*” kavramı, bir şeyin “*kalıcı öz*”ü veya “*özsel özellikleri*” fikirleriyle sıkı bir kavramsal ilişki içindedir (Çüçen vd., 2009: 248). Akhbar’ın varlığını ilk duyumsadığı an’a dönmesi, toz metaforunun bir anlamda insanın varoluşunun başlangıcı olarak görülebilmekte ve Aristoteles’in ifade ettiği “*töz*”ü Mungan’ın kahramanın ağızında daima yerini koruyan “*toz*” ifadesiyle verdiği söylenebilmektedir.

İnsanın “*çamur*”dan geldiği bilgisinin de anımsandığı “*toz*” metaforunda, varlığın dağılımı ve paramparçalığı “*sütün eksikliği*” ile verilmekte, bu da anlatıda baştan sona vurgulanan “*kadının yokluğu*”nu imgelemektedir; çamurdan inşa dünya, kadının yoksunluğu ile bir toz yığımına dönüşmektedir.

Asuman Susam’ın Dil Mağarası (2012) kitabındaki “*Anne Dili*” şiiri, varlığın yaşam içerisinde daima ihtiyaç duyduğu “*süt*”ü arayışını anlatmakta, Akhbar’ın anne sütüne yaslanamamasının ardındaki “*toz*”a dönüşme durumunu “*anne dilinde beyazı arıyorum*” diyerek örneklemektedir. Susam’ın şiiri şöyledir:

*“anne dilinde beyazı arıyorum
cehennemden tarihten de eski
kör bir kuyu bu, içine düştüğüm bahçe
seni çağırıyor sararan otları, iskelet ağaçları
ölmüş çocukluğunla gel,
olmamış yetişkinliğin hayaletleriyle
ne oynarsak hepsi annemizin dilinden
en güzel hakikatimiz.*

(...)

şifacı kadınlar

çıksalar ya susku mağaralarından,

serpseler dualarını dudaklarımızın kerbelasına

ah, ki kırıldı incir dalı!

yeryüzüne damlayan o sütü tadamadan

anne dilindeki o beyazı bulmak için

gece dağlar gezen ceylan postunda bir şaman

her daim öteki

ol'malıyım

(...)

anne dilindeki beyaz

sen söyle o ilk şarkımızı,

ekmek ve toprak

kanla ıslanmadan önce

kadınlar eteklerinde ne taşırdı” (s.3-5).

4.5.12. DAĞ METAFORU

Aydınlanma

*“yanlışıyla görüldüğüydü
sıkıştı kanadı birbirine
karıştırdığı iki âlemin
kapısına.*

*çekip gitse kanadı kırılacak
gerçekliği kalacak
başkalarına
kanadına yenilip dursa
herkese görülecek var oluşunun sırrı
kolay değil geçtiği kapıları
yenilmeden bırakmak ardında
meleklik,
zaman ve mekân sanatı
ya kanat pahasına
sır olmalı varlığı
ya burada aramızda kalmalı
yol görünür
varınca âlemlerin kapısına”
(dağ, s.147).*

Murathan Mungan, yapıtlarında “birey” olma durumlarını ve bunun zorluklarını dile getiren, insanın yaşam içerisinde bir “yer” edinebilmek adına çektiği sancuları “varolmak” meselesi ile okurlarına aktaran bir şair ve yazardır. Mungan’ın bu tutumu eserleri içerisindeki “dağ” sözcüğünü de kendi gerçek anlamı dışına taşırmakta ve ona imgesel bir anlam kazandırmaktadır. *Dağ*; insanın kendi olma savaşında varacağı “ben”idir ve Mungan *çöl*, *kum*, *rüzgâr* gibi çağrışımlı yüksek sözcüklerle desteklediği

bu “*dağ*” imgesini insanın varolma durumunu gerçekleştireceği bir “*menzil*” olarak görmekte ve okura böylece sunmaktadır.

Çador anlatısında seçilen “*dağ*” imgesi, sözcüğün metin içerisindeki konumundan çok Mungan’ın yazın yapıtlarındaki bu tavrından dolayı seçilmiş ve “*dağ metaforu*”nda metin içi sözcük anlamından çok Mungan’ın “*dağ*” sözcüğüne yaklaşımı ile “*dağ*”ın çağrışımları esas alınarak Akhbar’ın “*kendine varma yolculuğu*” böylece betimlenmiştir. Çador’da yalnızca 4 defa dile getirilen “*dağ*” sözcüğünün yanında 19 defa *tepe*, 27 defa *çöl*, 22 defa *rüzgâr* ve 22 defa da *kum* sözcükleri kullanılmış ve bunlar birbirlerini destekler şekilde verilmiştir.

“*çöl geçer*
çöl durur
çöl yaratılır yeniden
çöl uzaklarda değil
içimizin iklimi
kuma bakar” (Mungan, 2012: 84).

Yukarıdaki dizelerde de belirttiği gibi Mungan için “*çöl*” ve “*dağ*”, insanı anlamak ve anlatmak için güçlü imgesel sözcüklerdir. İnsanın varoluş serüveni içerisinde “*kendinin farkına varma*”sından sonra yürüyeceği *dağ yolu*, onu bir anlamda varlığının uç noktasına çıkarmakta ve Mungan’ın ifade ettiği üzere insan, içindeki dağı tırmanarak onu kendisi yaratmakta ve kocamanlaştırmaktadır. Varlığın kendi ben’i içerisinde inşa edeceği “*dağ*”, onun maddelerle çevrili dünya yolculuğunda “*çöle inme*”sini gerekli kılmakta, maddenin karşısında maneviyatı simgeleyen *çöl* ile, tıpkı Mungan’ın “*çöl uzaklarda değil, içimizin iklimi, kuma bakar*” dizelerinde ifade ettiği gibi, varlık kendini böylece oluşturmaktadır.

Çador anlatısında Akhbar, *ben*’ini anlamlı kılacak olanlara ulaşmak adına büyük bir arayışa girmekte ve bu arayış yolu onu “*saf bir varlık*” olarak kendisiyle karşılaştırmaktadır. Akhbar’ın arayışında *çöl*, *dağ*, *rüzgâr*, *tepe* gibi sözcüklerin kullanımı imgesel anlamlar taşımakta ve arayış temini desteklemektedir. Akhbar sert rüzgârlarda kum kadar dağınıklaşmış varlığını çöl tozuyla yeniden giyinmekte ve yavaş

yavaş kaybedilen “dünyaya ait ben” ile Akhbar yeni bir varlık kazanarak bir anlamda “dağ”ına ulaşmaktadır.

İsmet Özel’in (2001) *Amentü* şiirinde yer alan aşağıdaki dizelerinde olduğu gibi Akhbar “su, ateş, toprak ve rüzgar”dan ibaret varlığının sınırlarını keşfetmekte ve bir anlamda insanı görünür kılan bu “dört güzel”den sıyrılıp “içini örtünerek” kendi varlığına kapanmaktadır:

“hayat
dört şeyle kaimdir, derdi babam
su ve ateş ve toprak
ve rüzgâr.
ona kendimi sonradan ben ekledim
pişirilmiş çamurun zifiri korkusunu
ham yüreğin pütürlerini geçtim
gövdemi âlemlere zerkederek
varoldum kayrasıyla Varedenin
eşref-i mahlûkat
nedir bildim” (s.184).

“Birbirine umutsuzca benzeyen uzaktaki çıplak dağlar, birbirinden renksiz alçak tepeler, rüzgârın birbirine yakın boyda yığıldığı dalgalı kum tepeleri ve bugüne kadar gördüğü her yeri aynı kayıtsızlıkla kavuran tozlu güneşe karşın, ülkesine yaklaştığını, sınıra pek az kaldığını duyumsuyor Akhbar; bunu yolun tanıdık işaretlerinden değil, kalbinin, anısı kendinden bile uzaklaşmış kuytu derinliklerinden biliyor.”(s.5).

İçerik-biçim ayrımı, sanat yapıtına öznel açıdan yaklaşımın doğurduğu yanılgılardan biridir. Gerçekte sanat hiçbir zaman, karşısına geçilip gözlemlenecek bir soyut nesne değildir. *Bir sanat yapıtının güzelliği ne içerikte, ne biçimdedir. Dile getirilendedir. Simgelere, göstergelere yüklenmiş bir dünyadır dile getirilen.* Kendine özgü bir devingenlikle işler bu dünya. Bir şiir, bir roman, bize görünen teke tek dilbilimsel ya da somut anlamsal öğelerinin ötesinde, deneylerimizin dünyasına oranla ikincil nitelikteki bu dünya aracılığıyla etki kazanır. *Sanat yapıtı konuşan bir özne olur karşımızda, gözlemlenen dural bir nesne olmaktan çıkar.* Bu sese kulak vermeden,

sözümüne biçimin güzelliğini aramaya kalkışan okur, yapıtın güzelliğinden uzaklaşır. Başka bir deyimle, bir *sanat yapıtını güzel bulmamız, bizde, o yapıtın sunduğu dünyanın varlığına kattığı yeni anlam boyutları eşliğinde beliren bir duygudur* (Göktürk 2002: 41). Sanat yapıtlarının Göktürk'ün belirttiği gibi “*konusan bir nesne*” olabilmesi, biçim ve içerik uyumundan öte bir “*duygu durumu*”na sahip olmasını gerektirmektedir. Yapıtlarda yazarların sözcükler aracılığıyla sundukları bu “*anlam evreni*” okurun zihninde dal budak sarmakta ve böylece eserin güzelliği soyut bir dünyanın varlığıyla ortaya çıkmaktadır.

Mungan'ın “*şair*” kimliği ile yazdığı Çador'da sözcüklerin birbiri ile ilişkileri ve şiir dizeleri halinde cümlelerin birbirine bağlanması da bu “*anlam uyumu*”na örnek gösterilebilir. Nitekim birkaç yerde de tekrar edildiği gibi Çador'un ilk paragrafı, anlatı metninin tümüne sirayet eden imgeli sözcüklerden seçilmiş olup, böylece Mungan ilk paragrafıyla okurunun zihnindeki dünyayı avlayabilmektedir. *Umutsuz, çıplak, kayıtsız* gibi nitelermelerle beliren paragraf; “*dağ*”ın metaforik anlamlarıyla desteklenmekte ve Akhbar'ın “*tanıdık işaretler*” dediği, olumsuzlukların insanın kendisinde bittiği betimlenmektedir.

Murathan Mungan (2012), “*Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı*”nda “*dağ*”a çeşitli tanımlamalar getirerek şu cümleleri kurmaktadır: “*Dağ dediğin bir top ateş, sanırsın güneşle güreş tutuşmuş. Yalazlar cenk rengi. Yangın moru çiçekler basar evvel baharda. Bir kuşun kanadının altına sığınmış gibi dağdan aşağıya doğru her yan, cümle tabiat gölgelenir. Dağın bir yüzü ışık yalazına, öteki yüzü bulut gölgesine kalır. Dağ halka halka sislenir. Birbirinin içinden çıkarak daralan, koyulan halkalar dağın doruğuna dek katmer katmer, küçüle küçüle yükselir; sonunda bir top bulut olarak kalır doruğun ucunda. Doruktan eksilmeyen kar duvağının altına ince bir tül olarak düşer. (...) Hiç aralanmayan bir tül olarak*” (s.150).

Akhbar'ın arayışını anlatırken, Mungan, onu anlatı başından sonuna kadar coğrafya ekseninde ilerletmekte; *görünmezlik, bilinmezlik* gibi duygu durumları ile kahramanını hep bir “*sis perdesi*” ile dolaştırmaktadır. Akhbar'ın “*birbirine umutsuzca benzeyen uzaktaki çıplak dağlar, birbirinden renksiz alçak tepeler, rüzgârın birbirine yakın boyda yığıldığı dalgalı kum tepeleri ve bugüne kadar gördüğü her yeri aynı kayıtsızlıkla kavuran tozlu güneş*” ile başlayan sis halkası; annesini, kız kardeşini, evini,

akrabalarını bulamaması ve şehrin ve şehir insanlarının “kayıtsızlığın, umutsuzluğun, renksizliğin” pençesine düşmüş bir halde “var olmadıklarını” görmesiyle devam etmekte, ve Akhbar için son halka “meczip ile yer değiştirdiği” araba sahnesi olmaktadır. Baştan sona “halka halka sislenen” bir anlatı sunan Mungan, Akhbar’ı meczup ile yer değiştirterek tüm sisleri bertaraf etmekte ve bir anlamda kahramanının varlığı üzerine kocaman bir “bulut” bırakarak onu “hiç aralanmayacak bir tül”ün ardına gizleyip görünmez kılmaktadır. Akhbar, varlığı üzerine çöken “hiçlik” ile kendi “dağ”ını tamamlamakta ve “dünyaya ait olmamak” ile doruğundaki sisi ve dumanı yok etmektedir.

“Annesinin izini sürmek için ertesi günü akraba evlerini aramakla geçirdi. Belleği bir kum fırtınasına uğramış gibiydi. İri taneli tozanlar, karanlık benekli bulutlar içindeydi her şey. Anılarından, çağrışımlarından yardım umuyor, her yana delici gözlerle bakarak geçtiği yollarda teselli işaretleri arıyordu. Çocukluğunda şekerlerini sevdiği şu küçük dükkânı yeniden görmek onu mutlu ediyor, bu gibi tanıdık görüntüler yeniden ümitlenmesini sağlıyorsa da uzun sürmüyordu... Şekerci dükkânının vitrinindeki içi rengârenk şekerlerle dolu kavanozların bunca değişmenin ortasında hiç değişmeden durmuş olması Akhbar'a yetmiyordu. Arayışları sonuçsuz kalmış, durumunda fazla ümitlenmesini gerektiren bir şey olmamıştı. Kapılar suskun ya da sağır, sokaklar kuşkulu ve güvensizdi. Her zaman huzur bulduğu camii avluları bile kasvetli bir umutsuzlukla karşılamışlardı onu. Güvercinlere atılan bir avuç yem. Hepsi bu kadardı. Sokaklarda her zamankinden çok dilenci vardı. Eli, ayağı kopmuş erkekler, paçavralar içinde yerlerde sürünerek gelene geçene avuç açıyorlardı, Suret levhaları sökülmüş çıplak duvarlı mahalle kahvelerinde oturan erkeklerin gölgeli yüzlerinde, uzaklara gitmiş, dağlara çekilmiş, sürgün edilmiş kayıp bir şeyler okunuyordu. Asla bir daha geri dönmeyecek bir şey. Hayatlar, hikâyeler gibi insan denince akla gelen bir şey... Birinin karşısında durup bakmak bile başlı başına ümitsizlikti. O bakış bile, bakılan kişiye bir daha hiç ulaşamayacağını düşündürüyordu insana. Bunca zaman konuşmaya çekindikleri her şey yüzlerinde tortulaşarak kıraç suskunluklara, yalçın yalnızlıklara yol açmıştı. Çöl kadar boş, sarp kadar çetin, kum kadar dağınık ifadeler, yüzleri birbirine karıştırmış, birbirine benzemenin silikliğinde herkesi tanınmaz etmişti. Güneşte solmuş, çizgileri birbirinin içinde eriyerek kaybolmuş, kâğıdı kabarmış bir minyatürde kimse kimseyi tanıyıp bulamazdı.”(s.34-35-36).

Ben'in parçalanması, *Kendi*'ni (self), *özne/Ben*'den giderek daha çok uzaklaştırır. *Kendi*, bireyin, kendine ilişkin olarak, bir topluluk içinde diğerleriyle yaptığı dil mübadeleleri dolayısıyla yaptığı bir imgedir. Burada baskın gelen, diğerleriyle olan, toplumsal olarak belirlenmiş ilişkidir; bu da, bizzat rolün ve o role eşlik eden role ilişkin beklentinin tanımlanmasıdır. "*İnsan ancak başka Kendi*"lerin içinde *Kendi*'dir. Charles Taylor, Wittgenstein'in, her dilin bir dil birliğini önvarsaydığına ilişkin ilkesini ele alarak "*Bir Kendi hiçbir zaman kendisini çevreleyenlere gönderimde bulunmadan tamamlanamaz*" der (Touraine, 2000: 296-297). Touraine'ın cümlelerinin ve aktardıklarının, Akhbar'ın, ülkesindeki "*sürgünlüğü*"nü açıkladığı söylenebilir. Akhbar'ın yakınlarına ulaşamaması onu geçmişinden koparmakta, bu kopukluk şehrin "*gölgeli yüzlerinde, uzaklara gitmiş, dağlara çekilmiş, sürgün edilmiş kayıp bir şeyler okunan*" insanların soyut doğası ile daha da güçlenmektedir. Kahramanın yaşadığı bu "*kimsesizlik*", onu "*kendi*"sinden uzaklaştırmakta ve Akhbar'ın ben'i "*kendisini çevreleyenlere gönderimde bulunmadığı*" için parçalanmakta ve tamamlanamamaktadır.

Akhbar'ın "*öteki*"lerden kopması ve hayat içerisinde hiçbir rolünün kalmaması dolayısı ile yaşadığı bu "*parçalanma*", onu kendine yönlendirmekte ve Akhbar ancak bu şekilde kendisini tamamlamaktadır. Dağ (2007) kitabında Mungan "*içim kırk bir mağara*" dediği şu dizeleri kurmaktadır:

*"dağ sussun, yıldız sussun
çağırmasın uzak
içim kırk bir mağara
kaybolsun iplerim halatlarım
kırk biri de kör olsun
dünya çok dünya az
dünya dar"* (s.103).

Akhbar'ın "*kadın*"ı yitirmesi ile başlayan hiçlik yolculuğu "*burka*"ya kapanarak son bulmakta ve Akhbar "*kaybolmuş bir ruhun mağarasına kimselerin kolay giremeyeceği*" düşüncesiyle varlığına kavuşmaktadır.

“Savaşta, savaştan sonra birçok aile yer değiştirdi. Herkes bir yerden bir yere göçtü. Bazı göçebeler şehirli oldu, bazı şehirliler göçebe olup **dağ**lara çekildi. Köylerine geri dönenlerle, köylerden yeni gelenleri kimse ayırt edemiyor artık. İnan bana biz bile tanıyamıyoruz burayı. İslamın düzeni tam olarak sağlanana, bütün düşmanlarımızı alt edene kadar bu kum fırtınası süreceğe benzer. Şimdilik herkes kendi çadırında.” (s.58).

“Dağ binbir lisanla yazılmış uzun bir masaldır” (2002: 51) diyen Mungan, paragrafta “dağ”ın koruyuculuğunu, “şehir insanı” için sığınmak adına bir liman olduğunu vurgulamakta, “dağ” sözcüğünün metaforik anlamını “kudret” ile bütünleştirmektedir. Mungan *Dağ* (2007) kitabında yer alan “Ne Kimse” şiirinde “dağ”ın ilahi anlamına gönderme yapmakta ve bir “sır” gibi her şeyi bilip gördüğünü şöyle dile getirmektedir:

*kimse görmez dağın gördüğünü
dağ kadar gördüğünü
kimse susmaz dağ kadar gördüğünü*

*kimse duymaz
dağ olsa dayanmaz dediğini
kimse saymaz
kaç mağara yarası
dağın vicdanında
bir bir dediğini*

*dağ saklanmaz
düze inmez
konuşmaz
zamanın bildiğini*

*ne kimse dağ
ne dağ kimsenin
geçip gittiğini” (s.61).*

Savaş geçirmiş bir toplum yaşamını anlatan Mungan, insanların “dağlara çekildiği”ni anlatmakta ve düzenin oturmasına kadar “kum fırtınası”nın süreceğini belirtmektedir. Mungan’ın bu cümleleri, insan için dağ’ın “korunaklı bir mağara” olduğunu betimlemesinin yanında, kum fırtınası ile insan varlığının –tıpkı Akhbar’da olduğu gibi- toz bulutuna döndüğünü ve bu şekilde “dağ”a ulaşmanın zor olduğunu imlemektedir. “Bizi bakışlardan saklayan çöl sisi, ağır duman” (2011: 82) diyen Mungan, anlatının birçok yerinde anlatı insanları için “tepe” sözcüğünü kullanmakta; “sis ve duman” altında hayatların “farklılaşmak”tan böylece korunduğu ve görünmezlikle herkesleştiği bir ortamda “var olma”nın -insanın kendi dağına tırmanmasının olanaksızlığını- zorluğunu dile getirmektedir.

“Bir keresinde konakladığı bir dağ manastırında, Akhbar duvarlardaki ikonlara kapılıp gitmişken, sessizce arkasında beliren bir papaz, ikonların ne olduklarını açıklarken, İslam’ın gözlerinin zayıf olduğundan söz etmişti. ‘Bu yüzden İslamda kalbeli, kalbgücü, kalbgözü önem taşır. Bu yüzden onlarda görmek sonunda seraba ulaşır,’ demişti. ‘İslam gözleri unutmak ister.’”(s.101).

Çağımız, aklı, yolunun ışığı zannediyor. Cinnetin bizzat idrak sahibi olduğundan kimin haberi var? Aklın, bilgiden başka hüneri yoktur; senin derdinin çaresi sadece nazarda, bakışta. (...) Gören göz, içinden kan ırmağı akan bir pınardır; Eldeki ilimse, imanın elinde cansız ve zebun düştüğü bir oyuncaktır (Şeriati, 2010: 147-148). Yukarıdaki paragrafta geçen: “Bu yüzden İslam’da kalbeli, kalbgücü, kalbgözü önem taşır. Bu yüzden onlarda görmek sonunda seraba ulaşır. İslam gözleri unutmak ister” cümleleri de asıl görmenin ilimle-irfanla değil, kalben yapılacak bir “nazar”la olduğunu imlemekte ve varlığın “anlamlı” olması noktasında bunun önemine vurgu yapılmaktadır.

Akhbar, kendi dünya yolculuğunu sürdürürken kadınlarla başlayan bir mahrumiyet zinciriyle karşılaşmakta, ve bu durum onu kendi içindeki bir savaşıma götürmektedir. Kadının yokluğunun en büyük mahrumiyet olduğu gerçeğini “anneden yoksun olma” ile veren Mungan, bu yoksunluğu böylece en yoğun haline ulaştırmaktadır. İnci Aral, “İnsanın dünyayı doğru algılamak için, sevgiye ihtiyacı” olduğunu (akt. Yurtsever, 2007: 21) söylemektedir. Yaşam içerisindeki en saf ve gerçek

sevgi olarak nitelenen *anne sevgisinin koruyuculuğu ve şefkatinden mahrum olan Akhbar için bu, dünyayı algılamak noktasında gücünü kırmakta, nitekim Akhbar'ın "kaybetmek" durumu bundan sonra başlamaktadır. Annesini, kız kardeşini, ablasını ve bunlarla birlikte tüm geçmişini yitiren Akhbar'ın; her türlü noksanlığın sahibi "suret"lerden ibaret insanlarla da iletişimi kopunca arayışı zirveye ulaşmakta ve Mungan "burka" ile bu arayışı noktalamaktadır.*

*"her ruh kendine dağ
tabiatta harita olan
insanda inşaa
kazdıkça
çıktıkça
anladıkça" (Mungan, 2007: 77).*

Akhbar'ın burkaya kapanması, onu kendi varlığını "*kazmaya-anlamaya*" itmekte, ve Akhbar burka ile birlikte ruhunun "*dağ*"na çıkmaktadır. Böylece, Turgut Uyar'ın ifade ettiği gibi Akhbar "*kendini yeniden icat etmekte*" ve varlığın tamamen kayboluşu ile bir anlamda "*dağ*"ın "*hiçlik makamı*"na ulaşan "*meczip Akhbar*" ile "*köpük köpük basamaklarla yol ve yılan bitmektedir*"(Mungan, 2012: 151).

5. SONUÇ

Murathan Mungan sanatın birçok dalında eserler vermiş, özgün dili ve güçlü anlatımı ile edebiyat dünyasında kendine has yer edinmiş bir şair ve yazardır. Mungan'ın yazın dünyasındaki etkinliği eserlerindeki zengin dünya ile kendini var etmekte ve böylece yapıtları geniş bir okur kitlesine ulaşmaktadır. *Cenk Hikâyeleri*, *Kırk Oda*, *Yüksek Topuklar* ile ilerleyen yazın yolculuğunu; *Çador*, *Dağ*, *Şairin Romanı* gibi önemli yapıtlarla devam ettiren Mungan'ın, eserleri içerisinde kuşkusuz en “sessiz-sedasız” olanı *Çador*'dur. Mungan *Çador*'u okurunun önüne anlatı atmosferini devam ettiren bir “kimsesizlik”le bırakmış ve böylelikle okur tarafından keşfedilmesi, anlaşılması ve sahiplenilmesi gereken bir eser ortaya koymuştur.

Çador, Mungan'ın yapıtları arasında hem içeriği-konusu hem yoğunluğu ile önemli bir yere sahiptir. *Şairin Romanı* gibi Türk Edebiyatı için çok değerli bir yapıta imza atan Mungan'ın eseri *Çador*, özellikle kullanılan dil ile dikkat çekmekte ve Mungan bu dili açıldıkça genişleyen bir anlatı evreni ile okura sunmaktadır. Konusu ve dilindeki imgelem ile okura böylesine büyük bir “düşünsel alan” veren *Çador*'un incelenmesi ve okurların dikkatine sunulması bu anlamda önem taşımaktadır.

Şiirsel bir dil ile kaleme alınmış bir anlatı kitabı olan *Çador*'un *simgesel dili*, bu çalışmanın gerçekleştirilmesindeki en büyük etken olarak gösterilebilir. *Çador*, bir “arayış” temi etrafında gelişen olayları ve durumları anlatması dolayısı ile *sembollerin*, *tasarımların*, *metaforların* fazlaca olduğu bir eser konumundadır. *Akhbar*'ın *benlik ve kimlik* sorunları üzerinden ilerleyen yolculuğunu anlatan *Çador*, “kadın”ın kayboluşu ile başlamakta ve Mungan bu kayboluşla birlikte tüm bir hayatın yitirilişini imgeleyerek insanı “yok” kılmaktadır.

Arayış temi etrafında gelişen Çador üzerine yapılacak bir araştırmanın önceliği, şüphesiz bu sembolik dili açımlayabilecek bir çalışma ortaya koyma amacı olmalıdır. Bu nedenle “*Murathan Mungan’ın Çador Adlı Eserinin Çözümleyici Yazın Eleştirisi*” ismini taşıyan bu çalışmada daha çok *derin yapı* üzerinde durulmuş ve anlatı metni *biçim ve içerik* özellikleri yönünden incelenerek simgeselliği açıklanmaya çalışılmıştır. Araştırma, temel olarak üç aşamada ele alınmış, çalışma içerisinde Çador’un *anlatı çözümlemesi*, *sözcük anlambilim değerlendirmesi* ve *metafor kullanımı* verilmiştir. Yazınsal bir metni yazınsal yapan öğelere *çözümleyici eleştiri*, *metin bilgisi*, *sözcük anlambilim*, *metafor ve anlam* gibi kuramsal bilgilerin yer aldığı başlıklarda değinilmiş ve böylece anlatı metninden elde edilen bulguların anlaşılır olması sağlanmaya çalışılmıştır. Çador’un simgesel değerlere sahip *mekân*, *zaman* gibi unsurlarının belirtilmesi, metni meydana getiren *sözcükler arasındaki ilişkilerin saptanması* ve tüm bunları bir anlamda *var eden anlam olanaklarının belirlenmesi*; Çador gibi çağrışımsal bir yapıtı anlamak noktasında yardımcı olmakta ve bir yazın yapıtının en önemli hususu olarak görülebilecek “*bağlam*”ını ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır.

Üç aşamada ilerleyen araştırmanın “*anlatı çözümlemesi*” bölümünde Çador’un *özet*, *konu ve izlekleri*, *anlatıcı ve bakış açısı*, *anlatı kişileri*, *olay*, *zaman*, *mekân*, *dil ve üslup* gibi özellikleri incelenmiş, Çador’un anlatı grameri oluşturulmaya çalışılmıştır. *Sözcük anlambilim ve metafor incelemesine* oranla yapıtın daha genel bir perspektifle ele alınabildiği çalışmanın bu bölümünde, yapıta dair her türlü olgunun sembolik özellik taşıdığı ve ancak zihindeki tasarımlarla anlatı atmosferinin yakalanabileceği görülmüş, çözümleme sonunda çıkan sonuçlar göstergebilim ve dilbilim alanlarının da savunduğu “*yapıtı dair her türlü durumun tek bir merkezi işaret ettiği, tek bir hareket noktası olduğu*” hususunu desteklemiştir. Akhbar’ın var olma serüvenini işleyen metin; *zaman*, *mekân*, *olay* gibi olgularının bütününde; *solgun benizli insanları*, *gri duvarları*, *hareketsiz çarşıları*, *kapalı kapıları*, *hiçbir şey söylemeyen kelimeleri*, *görünmeyen kadınları*, *kaybolmuş erkekleri...* ile “*yokluk*”u odağa almakta ve “*her varlık, ölümün duyusudur*” diyen Cioran’ın bu sözünü adeta 106 sayfada yaşanır kılmaktadır.

Araştırmanın ikinci inceleme konusu olan “*sözcük anlambilim*” bölümünde anlatı metni içerisindeki *sözcüklerin sıklıkları, benzetme, aktarma, çokanlamlılık ve imge ve alışılmamış bağdaştırmalar* üzerinde durulmuş; çağrışımsal bir eser konumundaki Çador’un sözcük bazında nasıl bir gramere sahip olduğu açıklanmaya çalışılmıştır. Anlatı konusunun “*arayış*” gibi güçlü ve zengin bir teme sahip olması anlatıyı sözcükler noktasında da güçlü kılmış ve sözcüklerin birbirleriyle olan çağrışımsal bağı sözcüklerin tek tek görünür olmasıyla daha da belirginleşmiştir. 16.310 sözcükle yazılmış olan yapıtta birbirinden farklı sözcük sayısı 2.174, toplam kelime sayısının farklı kelime sayısına oranı ise 7.50’dir. 106 sayfalık, görüntüsel bir hacme sahip olmayan Çador’un bu denli ekonomik bir dille kaleme alınması, onun sembolik yanını beslemekte ve eserin zenginliği her bir sözcüğün birer imge yahut metafor olarak algılanmasıyla böylece ortaya çıkmaktadır.

Çador’un okunmaya başlanmasından itibaren dikkati çeken en önemli özelliği anlamın yoğunluğundan ötürü oluşan belirsizliktir. Şiirsel bir dil ile ilerleyen Çador’daki bu muğlaklığı besleyen tüm sözcükler içerisinde, anlatıdaki atmosferi oluşturmak noktasında kimi sözcükler “*temel*” görevi görmüş, sözcüklerin çağrışımsal ağları bu temel sözcükler üzerine inşa edilmiş ve anlam kazanmışlardır. “*Metafor kullanımı*”nda bir anlamda “*Çador’u oluşturan*” bu sözcükler üzerinde durulmuş, seçilen metaforik sözcükler eserin hikayesi çerçevesinde ele alınıp incelenmişlerdir. Araştırmanın son bölümü olan bu bölümde; *araba, yılan, yol, kadın, baba, söz, mezar, ölüm, burka, meczup, toz ve dağ* sözcükleri olmak üzere 12 metaforun açıklamaları yer almıştır. Metafor incelemesi, bir “*açık yapıt*” olan Çador’un yalnızca tek bir sözcük seçilerek yapılacak bir çözümleyici eleştirisinin mümkün olabileceğini göstermiş, bu da metnin ne denli *yoğun* ve *bütün* olduğunu yinelemiştir.

Anlatılanın ardındakini imleyen bir edebiyat metni olan Çador üzerine yapılmış bu çalışma neticesinde elde edilen bulgular, anlatının; *konusu, zamanı, mekânı, dil ve üslubu...* ile okura yazımsal anlamda *sınırsız bir evren* sunduğunu göstermiş, böylece yazar tarafından titizlikle örülen *metin ağının* bir edebiyat yapıtı için ne derece önemli olduğu ve eseri değerli kıldığı bir kez daha görünür olmuştur.

Çador gibi sembolik bir anlatımla kaleme alınmış özgün bir eserin çözümleyici eleştirisi olan bu çalışmanın, yapıtın kendi hakikatine zarar vermemiş olması dileği ile.

KAYNAKÇA

- Aksan, D. (1982). *Dilbilim seçkisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Aksan, D. (1987). *Türkçe'nin gücü*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Aksan, D. (1999). *Anlambilim konuları ve türkçenin anlambilimi*. Ankara: Engin Yayınevi.
- Aksan, D. (1999). *Şiir dili ve türk şiir dili*. (3. baskı). Ankara: Engin Yayınevi.
- Aksan, D. (2003). *Dil, şu büyüğü düzen*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Aktaş, Ş. (1998). *Roman sanatı ve roman incelemesine giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aktok, Ö. ve Bal, M. (2010). *Heidegger*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Al-Ali, N.S. (2009). *Iraklı kadınların anlatılmayan öyküsü, 1948'den bugüne*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Albasan, M. (2009). *Şer güçleri ve karanlık orduları*. İstanbul: Onbir Yayınları.
- Asiltürk, B. (2011). *Yazılı anlatım, metin inceleme ve oluşturma*. İstanbul: İkaros Yayınları.
- Aydın, M. (2007). *Dilbilim el kitabı*. İstanbul: 3F Yayınevi.
- Balcı, A. (2007). *Sosyal bilimlerde araştırma- yöntem, teknik ve ilkeler*. Ankara: Pegem A Yayıncılık.

- Banhabib, S. ve Butler, J. vd. (2008). *Çatışan feminizmler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. çev. Rifat, M. (2009). *Yas günlüğü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Başkan, Ö. (2003). *Bildirişim, insan dili ve ötesi*. İstanbul: Multilingual.
- Başkan, Ö. (2003). *Lengüistik metodu*. İstanbul: Multilingual.
- Bayraktar, N. (2006). *Dil bilimi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Bayrav, S. (1999). *Dilbilimsel edebiyat eleştirisi*. İstanbul: Multilingual.
- Behramoğlu, A. (2007). *Şiirin dili ana dil*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Benveniste, E. (1995). *Genel dilbilim sorunları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bewes, T. (2004). *Şeyleşme, geç kapitalizmde endişe*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bilgin, M. (2002). *Anlamdan anlatıma türkçemiz*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Brzezinski, Z. (2000). *Büyük çöküş*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Chamberlin, A. (2009). *Ortadoğu'da örtünmenin kısa tarihi, aynadaki peçe*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Cioran, E. M. çev. Sarıalioğlu, K. (2002). *Varolma eğilimi*. İstanbul: Gendaş Kültür.
- Cockburn, C. (2009). *Buradan baktığımızda*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Colebrook, C. (2009). *Gilles deleuze*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Chomsky, N. (2002). *Dil ve zihin*. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Çetin, N. (2010). *Şiir çözümleme yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap.
- Çetin, N. (2011). *Roman çözümleme yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap.
- Çotuksöken, B. (2002). *Felsefe: özne-söylem*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Çüçen, A. K. vd. (2009). *Varlık felsefesi*. Bursa: Ezgi Kitabevi.
- Demir, V. ve Eraslan Yayınoglu, P. (2007). *İletişim yansımaları, gerçekler ve uygulamalar*. İstanbul: Anahtar kitaplar.
- Derrida, J. çev. Başaran, M. (2008). *Çile*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- El-Cürcani, A. çev. Güman, O. (2008). *Sözdizimi ve anlambilim*. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Elster, J. (2008). *Ekşi üzümler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Erden, A. (2010). *Kısa öykü ve dilbilimsel eleştiri*. (2.baskı). Ankara: Bizim Büro Yayınevi.
- Erdoğan, İ. *İletişimi anlamak*. Ankara: Pozitif Matbaacılık.
- Eroğlu, E. (2008). *Çalkantı ve dalga*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Friedl, E. (2003). *İran köyünde kadın olmak*. İstanbul: Epsilon Yayınları.

- Fuat, M. (2001). *Eleştiri üstüne*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Fuat, M. (2002). *Toplum ve insan*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Galeano, E. (2003). *Yürüyen kelimeler*. İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Gencan, T.N. (2007). *Dilbilgisi*. Ankara: Tek Ağaç Yayıncılık.
- Goodwin, J. (1997). *Onurun bedeli*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Goethe, J.W. çev. Cankorel İ. (2011). *Faust*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Göğüş, B. (1978). *Türkçe ve yazın eğitimi*. Ankara: Gül Yayınevi.
- Göktürk, A. (2002). *Sözün ötesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Guiraud, P. çev. Vardar, B. (1999). *Anlambilim*. İstanbul: Multilingual.
- Gümüş, H. (1989). *Roman dünyası ve incelemesi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gümüş, S. *Korku, kaygı, şiddet söylemi*. (21 Mart 2008) Radikal Kitap Eki.
- Günay, D. (2007). *Metin bilgisi*. (3.baskı). İstanbul: Multilingual.
- Günay, D. (2007). *Sözcükbilime giriş*. İstanbul: Multilingual.
- Gür, M. (2004). *Sütü küstürmek*. İstanbul: Gün İzi Yayınları.
- Hadot, P. (2009). *Wittgenstein ve dilin sınırları*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Hamit, H. (2001). *İslam'da feminizm- fakir bir hürriyet zengin bir esarettten evladır*. İstanbul: Okumuş Adam Yayınları.

Hengirmen, M. (2006). *Türkçe temel dilbilgisi*. Ankara: Engin Yayınevi.

http://tr.wikiquote.org/wiki/Ursula_K._Le_Guin, 28 Haziran 2012 tarihli erişim.

<http://www.tumblr.com/tagged/leyla-ile-mecnun?before=1340189785>, 27 Haziran 2012 tarihli erişim.

<http://www.karsiliksiziyilik.com/?p=321>, 14 Haziran 2012 tarihli erişim.

<http://www.eksisozluk.com/show.asp?t=baran>, 21 Haziran 2012 tarihli erişim.

<http://www.insanokur.org/?p=931>, 22 Haziran 2012 tarihli erişim.

<http://www.metiskitap.com/Metis/Catalog/Author/696>, 29 Haziran 2012 tarihli erişim.

<http://www.murathanmungan.com/>, 29 Haziran 2012 tarihli erişim.

<http://www.evrensel.net/news.php?id=28017>, 15 Mayıs 2012 tarihli erişim.

Huber, E. (2008). *Dilbilime giriş*. İstanbul: Multilingual.

Hünler, H. (2011). *Estetik'in kısa tarihi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

İnceoğlu, Y. ve Çomak, N. (2009). *Metin çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kafaoğlu-Büke, A. *Çador*. (26 Şubat 2004). Cumhuriyet Kitap Eki.

Kahraman, H. B. (2002). *Postmodernite ile modernite arasında türkiye*. İstanbul: Everest Yayınları.

Kâhyaoğlu, O. *Mungan'ın içindeki 'Dağ'*. (7 Aralık 2007) Radikal Kitap Eki.

Karasu, B. (2009). *Susanlar*. İstanbul: Metis Yayınları.

Kaufmann, W. çev. Yardımlı, A. (1997). *İnsanı anlamak - goethe kant ve hegel*. İstanbul: İdea Yayınları.

Kılıç, V. (2009). *Anlambilime giriş*. İstanbul: Papatya Yayıncılık Eğitim.

Kıran, Z. ve Kıran, A. (2006). *Dilbilime giriş*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Kierkegaard S. çev. Yakupoğlu M. (2004). *Ölümcül hastalık umutsuzluk*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Koç, S. vd., ed. Obacı, S. (2009). *Dil ve anlatım*. Konya: Palet Yayınları.

Korkmaz, R. (1997). *Sabahattin ali, insan ve eser*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Korkmaz, Z. (2003). *Türkiye türkçesi grameri (şekil bilgisi)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Koytak, C. (2010). *Yoksulların ve şairlerin kitabı*. İstanbul: Timaş Yayınları.

Köşgeroğlu, N. (2008). *Kayıtlara geçilsin, kadın var!*. İstanbul: Agora Yayınları.

Kudret, C. (2004). *Türk edebiyatında hikaye ve roman*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.

Kundera, M. (2002). *Roman sanatı*. İstanbul: Can Yayınları.

Lakoff, G. ve Johnson, M. çev. Demir, G.Y. (2005). *Metaforlar, hayat, anlam ve dil*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Lass, A. H. (2007). *Dünya edebiyatının şaheserleri, 100 büyük roman 1*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Lekesiz, Ö. (1997). *Türk edebiyatında öykü*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Martinet, A. çev. Vardar, B. (1998). *İşlevsel genel dilbilim*. İstanbul: Multilingual.

Michel, J. ve Oakley, A. (1998). *Kadın ve eşitlik*. (3.baskı). İstanbul: Pencere Yayınları.

Mungan, M. (2004). *Çador*. İstanbul: Metis Yayınları.

Mungan, M. (2007). *Dağ*. İstanbul: Metis Edebiyat.

Mungan, M. (2011). *Şairin romanı*. İstanbul: Metis Yayınları.

Mungan, M. (1999). *Başkalarının gecesi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Mungan, M. (1999). *Oyunlar intiharlar şarkılar*. İstanbul: Metis Yayınları.

Mungan, M. (2002). *Kapan metin*. İstanbul: Metis Yayınları.

Mungan, M. (2000). *Mürekkep balığı*. İstanbul: Metis Yayınları.

Mungan, M. (1996). *Yaz geçer*. İstanbul: Metis Yayınları.

Mungan, M. (2002). *Kağıttan kaplanlar masalı*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Mungan, M. (2002). *Ulak ile sadrazam*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2002). *Erkekler için divan*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2005). *Elli parça*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Murathan, M. (2002). *Lal masallar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Murathan, M. (2004). *Eteğimdeki taşlar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2012). *Doğu sarayı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2011). *Doğduğum yüzyıla veda*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2009). *Hayat atölyesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Naci, F. (2002). *Türk romanında ölçüt sorunu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Naci, F. (2003). *Reşat nuri'nin romancılığı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Narlı, M. (2007). *Roman ne anlatır*. Ankara: Akçağ Yayıncılık.
- Narlı, M. (2007). *Şiir ve mekan*. Ankara: Hece Yayınları.
- Nayır, Y.N. ve Bolat, S. (2003). *Şiir sanatı*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Necatigil, B. (1983). *Bile / yazdı düz yazılar 1*. İstanbul : Cem Yayınları.
- Oktay, A. (2003). *Romanımıza ne oldu?* İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Ollman, B. çev. Saraçoğlu C. (2006). *Diyalektiğin dansı*. İstanbul: Yordam Kitap.

- Oral, Z. *Örtünün örttüğüleri....* (17 Şubat 2008). Cumhuriyet.
- Osho. (2007). *Mükemmel ermiş*. İstanbul: Ovvo Basın Yayın Tanıtım.
- Osho. (2004). *Tantra mutlak anlayış*. İstanbul: Kozmik Kitaplar.
- Özbahçe, O. (2006). *Sağlam şiir*. Ankara: Ebabil Yayınları.
- Özdemir, E. (2002). *Yazınsal türler*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Öztokat, N.T. (2005). *Yazınsal metin çözümlemesinde kuramsal yaklaşımlar*. İstanbul: Multilingual.
- Öztürk, A. *Çador*. (17 Nisan 2004). Halkın Sesi-Öztürkçe Köşesi.
- Porzig, W. (2003). *Dil denen mucize*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ranci re, J. (2008). *Görüntülerin yazgısı*. İstanbul: Versus Kitap.
- Ricoeur, P. (2010). *Başkası olarak kendisi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin abc'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Sarialioğlu, K. ve Batmankaya, M. (2009). *Nietzsche*. İstanbul: Say Yayınları.
- Sartre J. P. çev. Bezirci A. (2002). *Varoluşçuluk*. İstanbul: Say Yayınları.
- Saussure, F. (2001). *Genel dilbilim dersleri*. (çev. B. Vardar). İstanbul: Multilingual.
- Saussure, F. vd. (1999). *Yirminci yüzyıl dilbilimi*. İstanbul: Multilingual.

- Sémelin, J. çev. Durmaz, M. I. (2011). *Arındırma ve yok etme*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Spurk, J. çev. Ergüden I. (2002). *Toplumsal aklın eleştirisi*. İstanbul: Versus Kitap.
- Susam, A. (2012). *Dil mağarası*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Şeriati, A. (2010). *Biz ve ikbal*. Ankara: Fecr Yayınları.
- Tekin, M. (2004). *Roman sanatı*. (4. basım). İstanbul: Ötüken.
- Toklu, O. (2003). *Şiir dili ve çevirisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Toklu, O. (2007). *Dilbilime giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tokuroğlu, B. (2004). *Özgürleşemeyen kadın*. Ankara: Odak Yayın Evi.
- Touraine, A. çev. Tufan H. (2000). *Modernliğin eleştirisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Türkeş, Ö. *Hayatın yarısı yok*. (6 Şubat 2004). Radikal Kitap Eki.
- Uçan, H. (2008). *Dilbilim, göstergebilim ve edebiyat eğitimi*. Ankara: Hece Yayınları.
- Uzun, N.E. (2006). *Biçimbilim, temel kavramlar*. İstanbul: Papatya Yayıncılık.
- Vakkasaoğlu, V. (2005). *Bilinmeyen kadın*. İstanbul: Nebil Yayınları.
- Vardar, B. (1998). *Dilbilimin temel kavram ve ilkeleri*. İstanbul: Multilingual.
- Vesper, Y.A. *Murathan mungan ve çador*. (Mayıs 2006) Varlık.

Yakupoğlu, M. (1999). *Özne ve söylem*. Doğu Batı Yayınları, 9, 79.

Yalçın, A. (2000). *Cumhuriyet dönemi türk romanı*. Ankara: Günce Yayıncılık.

Yavuz, H. (2010). *Okuma biçimleri*. İstanbul: Timaş Yayınları.

Yazır, E. H. (2009). *Kur'an-ı Kerim meali*. İstanbul: A Kitap.

Yılmaz, E. *Uygulamalı metin bilgisi*. Ankara: Pegem Akademi.

Yurtsever, H. (2007). *Özgürlük ve örgütlülük*. İstanbul: Yordam Kitap.

Zweig, S. (2004). *Kendi hayatının şiirini yazarlar*. İstanbul: Kültür Yayınları.

EKLER

1. Murathan Mungan ve Çador Hakkında Yapılan Değerlendirmelerden Örnekler
2. Çador Anlatısının Kelime Sıklık Tablosu

Murathan Mungan ve Çador Hakkında Yapılan Değerlendirmelerden Örnekler

“Çador gibi imge yüklü, şiirsel, çağrışımlara açık bir dille yazılmış metinlere biçtiğimiz anlam ve değerleri başkalarına aktarırken o metini ne ölçüde -saydamlıkla iletebiliriz?... Böyle bir üst dil kurabilir miyiz?” Ömer Türkeş

“Öteki’nin dünyasına girmiş Mungan. Son derece tehlikeli sularda da, ustalıklı kulaç atmış bana göre. Başkasının elinde ‘empati yoksunu militan bir Jakobin’in, fanatizme kaçan hezeyanları’ şekline rahatlıkla dönüşebilecek bir konuyu edebiyatın gücüyle, başka bir boyuta taşıyıp, bir başyapıt çıkarmış ortaya.” Ahmet Öztürk

“Son birkaç yıldır onun imzasıyla yayımlanan her şeyi okuduğum halde ortak bir kimlik bulmakta zorlanıyorum. Yüksek Topuklar, Üç Aynalı Kırk Oda, ve nihayet Çador -şiir kitaplarını ve denemelerini tamamen konunun dışında bıraktığımızda bile-birbirlerinden olabildiğince uzak yapıtlar. Yazarın eserlerinde ortak bir kimlik bulmak çok zor. Belki Mungan’ın son dönem eserlerindeki tek ortak özellik kusursuz Türkçe’si.” Asuman Kafaoğlu-Büke

“Başlangıçta, isimsiz bir ülkenin isimsiz yollarında otobüs ile ilerlerken; ardından, baş kahramanın dışında hemen herkesin anonim olduğu bir atmosferde, isimsiz insanlarla, isimsiz sokakların arasına karışırken, kitabın da ana izleklerinden birinin havasını solumaya başlıyoruz yavaş yavaş.” Yeşim Arslangiray Vesper

“Kimi zaman, (kimi değil çoğu zaman), edebiyat güncel gerçekler üzerine düşünmemizi, derinlemesine kavramamızı, yorumlamamızı, yaşadıklarımız karşısında değer ölçüleri oluşturmamızı sağlayan en büyük güç olup çıkıyor! Hele Murathan Mungan'ınki gibi Türkçenin zenginliğini şiirle yoğuran, oluşturduğu atmosferle yepyeni dünyalar yaratan, onları sorgulayan ve duyarlığın tüm inceliklerine egemen bir ustanın kaleminden yüreğinden çıkan edebiyat.” Zeynep Oral

“Bu son döneminin başında, öncelikle meraklılarının nadasına bırakılmış bir anlatı olduğu için, Çador'un da Murathan Mungan'ın yaratım sürecindeki yeri tam anlamıyla görülemedi. Oysa yazınsal dil içinde oluşan anlam bağlamında, edebiyatımızın son yıllarındaki en parlak örneklerden biriydi Çador... Yazınsal metni okuyup anlamlandırma ediminin yanlış okumalar yüzünden bazen hiçbir katkı yapmadığı durumlar da olabilir.(...) Değil mi ki Çador, örtülmüş bir toplumsal psikolojinin bütün anlatı boyunca kuşatılma biçiminin yazarınca bulunmuş parlak bir örneğidir, bu kalenin içinde insanın bilinen, ama unutulmak istenen, çözülmemiş gerçekliğinin kırık kanatları vardır. (...)Murathan Mungan Çador'da korku, kaygı ve şiddetin ruhunu anlatmak isterken, kendi düzyazı serüveninin de başyapıtlarından birini yaratmıştır.(...) Yazınsal dil Çador'da Murathan Mungan'ın Cenk Hikâyeleri'nden bu yana ulaştığı doruk noktalarından birini simgeler. Çador'un asıl sorunsalını yaratma nedenlerinden biri olan bu dilin de üstünde ayrıca durulmalıdır.” Semih Gümüş

Çador Anlatısının Kelime Sıklık Tablosu

3	aaaeecouu	3	altın	2	ayır-
1	aba	1	altüst	1	aylandız
1	abart-	39	ama	1	ayna
26	abla	5	amaç	1	aynen
3	acaba	1	amaçla-	23	aynı
2	acele	24	an	1	ayran
17	acı	3	an-	2	ayrı
2	acı-	2	ana	1	ayrıca
4	acıt-	9	ancak	5	ayrıl-
1	acil	3	andır-	1	ayrımşa-
20	aç-	12	anı	6	ayrıntı
9	açık	8	anımsa-	1	ayrış-
6	açıkla-	2	aniden	27	az
14	açıl-	24	anla-	13	azal-
21	ad	7	anlam	23	baba
1	adak	1	anlaş-	2	bacak
46	adam	12	anlaşıl-	7	bağ
3	adeta	7	anlat-	1	bağdaş
26	adım	49	anne	5	bağımsız
3	adres	2	ansızın	2	bağır
1	afacan	1	apar+topar	1	bağış
3	afyon	51	ara	2	bağla-
4	ağabey	33	ara-	2	bağlan-
8	ağaç	13	araba	2	bahane
1	ağar-	1	araf	3	bahar
22	ağır	2	arala-	4	baharat
1	ağıt	37	ard	1	bahçe
14	ağız	26	arka	76	bak-
4	ağla-	7	arkadaş	1	bakı
3	ahali	2	armağan	2	bakır
1	ahenk	1	arsa	19	bakış
1	ahlak	6	art-	2	bakış-
5	ahşap	36	artık	2	bakkal
20	aile	5	arzu	1	baldırıkara
3	ait	10	as-	1	balkon
1	ak	2	asayış	1	balrengi
6	ak-	6	asıl	3	bambaşka
11	akıl	1	asır	3	barın-
1	akıldışı	16	asker	1	barış
4	akik	1	askı	2	barış-
6	akraba	1	asla	7	bas-
2	aksak	1	aslan	2	basamak
2	aksi	4	aslında	2	baskı
20	akşam	3	aş-	50	baş
1	aktar	2	aşağı	4	başar-
1	aktar-	2	aşık	2	başet-
2	al	7	aşk	1	başiboş
60	al-	12	at-	30	başka
3	alaca	1	atasözü	1	başkent
4	alacakaranlık	4	ateş	51	başla-
5	alan	2	atlas	3	başlangıç
5	alçak	1	atlasçiçekler	1	başörtü
7	alem	1	atlat-	1	başucu
1	alet	3	avare	2	bat-
1	alev	16	avlu	1	batı
1	aleyhtar	9	avuç	1	bayram
1	algı	1	avuntu	5	bazen
2	alın	2	ay	23	bazı
3	alın-	15	ayak	1	bebek
4	alış-	1	ayaküstü	2	becer-
2	alışkanlık	4	aydınlat-	6	beden
1	alışveriş	6	aydınlık	3	bedesten
23	alt	1	ayet	40	bekle-
1	altet-	1	ayıkla-	1	beklenmedik

1 bela	1 böl-	1 çatma
1 belediye	7 bölge	12 çek-
5 belge	2 bölüm	1 çekiç
4 belir-	31 böyle	13 çekil-
10 belirsiz	258 bu	3 çekin-
22 belki	1 bucak	1 çekincesiz
8 bellek	4 bugün	1 çekingen
25 belli	1 buhurdan	1 çekiş-
26 ben	36 bul-	1 çekmece
1 bencilce	2 bulan-	1 çelik
2 benek	1 bulgur	2 çelişki
3 benekle-	18 bulun-	1 çengelli
1 benlik	5 bulut	1 çerçeve
29 benze-	6 bunca	17 çeşit
3 beraber	29 bunlar	1 çetin
8 beri	43 bura	5 çevir-
1 berrak	49 burka	11 çevre
1 besbelli	2 buruk	2 çevrele-
1 besle-	4 burun	1 çevril-
3 beş	2 buruş-	40 çık-
5 beyaz	1 buyur-	1 çıkar
1 beyhude	2 buz	13 çıkar-
2 bez	47 bütün	1 çingiraklı
3 bezgin	7 büyü	1 cınla-
1 bıkkınlık	8 büyü-	6 çıplak
36 bırak-	1 büyücü	2 çırak
13 biçim	17 büyük	3 çırp-
75 bil-	2 büyüle-	2 çırpın-
56 bile	4 cadde	2 çıtırtı
1 bilek	9 cam	5 çiçek
1 bilezik	6 cami	3 çift
12 bilgi	6 can	3 çiğ
1 bilgiççe	1 canfes	1 çimen
2 bilinmezlik	2 canlan-	1 çini
3 bin-	8 canlı	1 çiviotu
4 bina	2 cennet	5 çiz-
2 binlerce	5 cep	4 çizgi
617 bir	2 ceset	31 çocuk
7 biraz	5 cevap	21 çocukluk
37 birbiri	1 ceviz	2 çoğal-
18 birçok	1 ceza	10 çoğu
10 birden	1 cılız	2 çoğunluk
19 birdenbire	1 civıltı	78 çok
55 biri	2 cebinlik	1 çoluk
7 birik-	1 ciddiyet	1 çoraklaş-
1 birim	1 cild	3 çök-
28 birkaç	2 cin	27 çöl
28 birlikte	1 cisimleş-	1 çöp
1 birörnek	2 civanperçemi	3 çöz-
13 bit-	2 cümle	2 çubuk
1 bitişik	1 cüppe	1 çuha
4 bitki	3 cüzdan	1 çukur
1 bitkin	1 çabala-	1 çuval
7 biz	9 çabuk	7 çünkü
1 bizzat	7 çadır	4 çürü-
1 bodrum	4 çador	96 da
11 boğ-	5 çağır-	4 dağ
2 boğaz	1 çağla	3 dağıl-
1 boğazlan-	9 çağrışım	1 dağınlık
1 bomba	1 çağrıştır-	2 dağıt-
1 bomboş	11 çal-	1 dağlan-
1 boncuk	2 çalılık	87 daha
1 borç	46 çalış-	1 dahil
18 boş	1 çalkalan-	3 dair
13 boşal-	1 çapak	1 daire
16 boşluk	7 çare	2 dal
12 boy	4 çarp-	2 dal-
4 boya	13 çarşı	5 dalga
3 boya-	1 çatı	8 dalgalan-
4 boyun	1 çatıl-	5 dalgın
6 boyunca	1 çatırda-	2 dalgınlaş-
6 boz-	1 çatışma	8 dam

1 damla	2 diren-	4 efsun
1 dans	6 diri	3 eğer
5 dar	2 dirim	1 ejderha
1 darbe	1 dirsek	5 ekle-
1 dargın	4 diş	3 ekmek
1 davetiye	1 diyar	3 eksik
2 davran-	17 diye	1 eksiksiz
4 davranış	1 diz	7 eksil-
2 daya-	1 dizginle-	2 ekşi
1 dayanılmaz	5 dizil-	48 el
2 dayat-	4 doğ-	3 elbet
1 dayı	3 doğal	2 elektrik
92 de	14 doğru	1 elektronik
52 de-	1 doğrula-	1 elişçilik
2 debelen-	3 doğu	1 elma
1 debi	1 doğur-	1 em-
5 defa	4 doku	1 emanet
9 defter	8 dokun-	7 emin
5 değ-	8 dol-	1 emir
58 değil	5 dola-	24 en
26 değiş-	1 dolap	1 endişe
1 değişik	6 dolaş-	2 enerji
4 değişiklik	1 dolgun	2 engel
4 dehşet	1 dolgunlaş-	3 engelle-
1 dek	8 dolu	9 enişte
1 del-	1 dolu (yağış)	3 enkaz
1 deli	1 domatesli	1 epey
2 delici	1 dondur-	1 eprimiş
3 delik	7 dök-	1 ergen
14 delikanlı	60 dön-	2 eri-
1 dem	4 döndür-	1 erik
4 demir	2 dönüş	1 eriş-
1 demirhindi	15 dönüş-	25 erkek
1 dene-	1 dört	6 erkek+kardeş
1 denetim	3 döşek	12 erken
2 denetle-	8 döv-	1 ertele-
1 deneyim	4 dua	4 ertesi
2 denli	5 dudak	4 es-
1 dereotu	1 dul	3 eser
14 derin	4 duman	4 esinti
1 derinleş-	2 dumanlan-	43 eski
1 derman	48 dur-	9 eskiden
1 derme	1 durul-	1 esmer
1 dert	8 durum	1 esnet-
2 derviş	1 dut	1 eşarp
3 desen	35 duvar	2 eşik
1 destek	50 duy-	1 eşleştir-
1 deşik	31 duygu	1 eşlik
1 dev	1 duyumsa-	2 eşya
1 devam	4 duyur-	8 et
1 devnim	1 düğme	84 et-
3 devlet	1 düğüm	2 etek
1 devril-	1 düğümlen-	1 etki
1 devrim	17 dükkán	7 etraf
12 dış	1 dümdüz	57 ev
10 dışarı	1 dün	2 evet
1 dibek	48 dünya	15 evlen-
15 diğer	3 düş	1 evli
1 dik	13 düş-	4 evlilik
4 dikkat	1 düşle-	1 ezan
4 dil	2 düşman	1 ezgi
1 dile-	41 düşün-	2 ezik
1 dilenci	4 düşünce	3 e+doğru
2 dilsiz	3 düşür-	1 faaliyet
1 dilsizleş-	4 düz	2 fahişe
2 dilsizlik	1 düzel-	1 far
4 din-	4 düzen	8 fark
1 dini	1 ebegümeçi	1 farkında
8 dinle-	1 ebeotu	7 farklı
4 dinlen-	1 eda	26 fazla
1 dinlendirici	1 edin-	2 felaket
9 dip	2 efsane	1 felsefe

1 ferah	2 göğüs	4 hafıza
1 fırın	1 gök	5 hafif
1 fırla-	4 gökyüzü	6 hafifle-
1 fırsat	12 gölge	4 hafta
6 fırtına	2 göm-	1 hain
2 fısllda-	3 gömlek	3 hak
2 fişkır-	4 gönder-	1 hakim
3 figür	2 gönül	1 hakkımızda
1 fikir	2 gönüllü	6 hakkında
2 firar	98 gör-	1 haklı
1 floresan	2 göre	1 haksız
5 fotoğraf	10 görevli	33 hal
1 gaip	1 görkem	4 hala
3 galiba	27 görün-	9 halde
1 gayret	1 görünme-	4 halı
1 gazel	3 görünmez	1 halinde
1 gazelhan	4 görünmezlik	1 halk
2 gazete	9 görüntü	2 hamam
27 gece	9 görünüş	2 han
1 gecik-	1 görüş	4 hangi
5 geç	9 göster-	1 hanım
68 geç-	3 gösteri	1 hantal
1 geçerlilik	3 gösteriş	2 hapishane
1 geçici	6 götür-	1 hapsed-
1 geçin-	19 gövde	3 harap
22 geçir-	2 gövdelen-	1 harca-
1 geçiştir-	106 göz	1 hare
2 geçit	1 gözalcı	15 hareket
11 geçmiş	1 gözbebeği	1 hareketlen-
80 gel-	2 gözetle-	2 harf
3 gelecek	2 gözle-	3 harmani
1 gelenek	3 gözlük	2 hasır
2 geleneksel	1 gözucu	3 hasret
1 gelin	2 gözük-	1 hasta
2 gelir	1 gözüyaşlı	1 haşhaşlı
1 geliş-	3 gözyaşı	1 haşhaş+tohumu
14 genç	1 gözyum-	1 hatır
15 gene	1 gri	4 hatıra
2 genel	1 grup	41 hatırla-
13 geniş	13 gurbet	1 hatim
5 genişle-	4 gurur	4 hatta
1 geniz	28 güç	2 hav
11 gerçek	4 güçlen-	33 hava
2 gerçekdışı	10 güçlü	1 havalan-
2 gerçekten	1 güçlük	1 havan
1 gerçi	1 güğüm	20 hayal
2 gerdan	2 gül	7 hayalet
9 gerek	10 gül-	2 hayalgücü
11 gerek-	8 gülümse-	1 hayalkırıklığı
1 gerekçe	6 gülümseyiş	68 hayat
1 gereksinim	3 gümüş	2 hayır
1 gergin	66 gün	2 hayli
29 geri	5 günah	1 hayran
1 geril-	1 günbatımı	4 hayvan
14 getir-	4 gündelik	3 hazırla-
2 gevezelik	5 gündüz	1 hazırlık
3 gevşe-	16 güneş	1 hazırol
9 gez-	3 güney	1 hele
1 gıcırtı	1 günlük	19 hem
180 gibi	1 günübürlük	14 hemen
15 gir-	3 gür	1 hendek
4 giriş	4 gürültü	10 henüz
1 giriş-	16 güven	18 hep
68 git-	4 güven-	1 hepimiz
1 gitgide	2 güvenli	8 hepsi
2 giy-	6 güvercin	98 her
2 giysi	3 güzel	1 herhalde
2 giz	7 haber	4 herhangi
2 gizlen-	3 haberleş-	24 herkes
6 gizli	3 hac	2 hesap
2 göç-	1 hacı	2 hesapla-
3 göçebe	1 hafız	3 heves

2 heyecan	1 ikinci	3 kafes
4 heyecanlan-	4 iklim	1 kafeslen-
2 hiçkır-	2 ikna	3 kağıt
1 hıncahınç	2 ikon	1 kağşa-
1 hırçınlık	4 iktidar	1 kahkaha
1 hırpani	10 ile	3 kahraman
2 hırsız	1 ileri	19 kahve
1 hişilda-	8 ilerle-	1 kahverengi
2 hişiltı	5 ilgili	2 kahve (içecek)
1 hişim	2 ilginç	1 kaim
1 hişırda-	4 iliş-	1 kakma
3 hız	2 ilişki	75 kal-
7 hızlan-	8 ilişkin	7 kalabalık
10 hızlı	37 ilk	1 kalabalıklaş-
36 hiç	1 ilkbahar	1 kalbeli
50 hiçbir	1 ilkokul	1 kalbgözü
3 hiçlik	6 ima	1 kalbgücü
12 hikaye	4 iman	5 kaldır-
1 his	8 imge	1 kaldırım
53 hisset-	2 imgelem	3 kale
1 hissizleş-	3 in	1 kalem
2 hiza	13 in-	1 kalfa
1 hodan	23 inan-	15 kalın
2 homurdan-	1 inandırıcılık	1 kalıp
1 homurtu	10 ince	13 kalk-
1 hortum	3 incele-	14 kalp
7 hoş	2 incit-	3 kamaş-
1 hoşnut	1 infaz	1 kambur
1 hoşuna+git-	65 insan	1 kamış
1 hoyratlaş-	1 inşa	1 kamp
1 hoşgör-	1 inşaat	4 kan
1 humma	6 ip	7 kanat
1 hurma	1 ipek	1 kanatlan-
9 huzur	3 ipucu	2 kandil
2 huzursuz	9 iri	1 kanı
1 hükümet	3 is	1 kanıtla-
3 hülya	5 ise	1 kap-
3 hüzün	3 iskelet	6 kapa-
1 ılıklık	2 iskemle	2 kapak
1 ısın-	63 iste-	6 kapalı
1 ısır-	1 istihbarat	2 kapan
3 ısıt-	18 iş	13 kapan-
4 ıslık	19 işaret	8 kapat-
2 ısrarlı	1 işaretle-	64 kapı
2 ıssız	1 işle-	13 kapıl-
1 ıssızlaş-	1 işlem	9 kapla-
2 ışı-	1 işte	1 kaplı
21 ışık	2 itimad	1 kaptır-
2 ışıltı	1 itiraf	2 kar
2 ıtır	1 itiş-	3 kara
1 iade	19 iyi	1 karahindiba
3 ibrişim	9 iyice	4 karakol
1 icra	1 iyileştir-	1 karanfil
116 iç	1 iyilik	26 karanlık
4 iç-	8 iz	5 karar
8 içeri	3 izbe	9 karar-
66 için	6 izin	6 kararlı
40 içinde	4 izle-	1 kararsızlık
7 içinden	6 kabar-	33 kardeş
1 içlerinden	1 kabartı	2 karın
1 içsıkıntı	1 kabullen-	15 karış-
1 idam	1 kaç	2 karışıklık
4 ifade	8 kaç-	7 karı (eş)
1 iğne	5 kaçak	1 karmakarışık
1 iğreti	1 kaçama-	1 karmaşa
2 ihlalcı	4 kaçır-	1 karmaşık
2 ihtimal	75 kadar	26 karşı
5 ihtiyaç	3 kader	3 karşıla-
2 ihtiyar	110 kadın	8 karşılaş-
1 iken	2 kadife	8 karşın
26 iki	1 kadifeçiçekleri	4 karşıt
1 ikilem	7 kafa	1 kasaba

2 kasvet	20 kez	4 korun-
1 kaş	2 kible	1 koruyuculuk
3 kat	1 kıl	1 koşaradım
1 katet-	5 kıl-	3 koştur-
1 katı	1 kılıç	1 koşul
5 katıl-	1 kılık	1 kovala-
1 katılaş-	1 kılın-	1 kovuk
1 katla-	2 kımıldı-	6 koy-
2 katlan-	2 kına	5 koyu
1 katmerli	1 kıpırtı	2 koyulaştır-
1 katran	3 kır	3 koyun
3 kavanoz	1 kıraç	2 kök
1 kavga	2 kırçıllaş-	2 köklü
1 kavra-	3 kırıl-	1 köle
1 kavruk	2 kırılğan	2 köprü
1 kavrul-	2 kırmızı	2 köpür-
1 kavşak	3 kısa	4 kör
2 kavur-	2 kısal-	1 körpe
2 kavurucu	1 kısık	5 köşe
4 kavuş-	2 kısıl-	8 kötü
1 kavuştur-	1 kısım	6 köy
1 kay-	2 kıstır-	1 köylü
6 kaybet-	3 kış	2 kubbe
33 kaybol-	1 kışkırtıcı	3 kucak
2 kaybolabilirlik	2 kıvam	2 kucaklaş-
2 kayboluş	2 kıvrıl-	3 kulak
1 kaydıyla	4 kıvrım	1 kule
2 kaygan	9 kız	8 kullan-
6 kaygı	16 kız+kardeş	1 kulübe
1 kaygılan-	18 ki	19 kum
1 kayınvalide	1 kiler	22 kumaş
7 kayıp	3 kilim	6 kumgülü
1 kayış	5 kilit	2 kumul
6 kayıt	2 kilitle-	1 kundak
5 kayıtsız	3 kim	1 kunduracı
1 kaykıl-	12 kimi	6 kur-
3 kaynak	3 kimlik	2 kural
1 kaynat-	27 kimse	1 kurban
1 kazan	4 kimsesizlik	1 kurcala-
4 kazan-	1 kim+bilir	2 kurtar-
1 kazı-	1 kir	3 kurtul-
4 keder	1 kiracı	1 kurtuluş
1 kederlen-	2 kirli	2 kuru
1 kefen	1 kirpik	2 kuru-
1 kehanet	10 kişi	3 kurul-
2 kehribar	1 kişilik	3 kurutul-
2 kekele-	1 kişisel	1 kuş
1 kelam	1 kişniş	2 kuşat-
39 kelime	26 kitap	8 kuşku
1 kem	8 koca	1 kutlu
1 kemend	1 kof	1 kutsan-
1 kemeraltları	3 kok-	2 kutu
2 kemik	23 koku	4 kuvvet
3 kemir-	4 kol	3 kuytu
4 kenar	7 kolay	3 kuyu
178 kendi	5 kolaylaştı-	6 kuzey
6 kere	1 kolla-	5 kuzeydoğu
1 kerevet	10 kolluk	19 küçük
2 kereviz	1 koltuk	1 küçümse-
1 kervansaray	1 komaçiçekleri	2 kül
7 kes-	8 komşu	1 külah
1 kese	1 kon-	2 külhan
1 kesekağıtları	2 konakla-	1 kül+rengi
1 kesif	7 konu	3 kütük
2 kesik	35 konuş-	2 laf
2 kesin	4 kop-	1 lamba
4 keskin	3 koridor	2 lastik
5 keşfet-	13 kork-	3 leblebi
1 keşke	14 korku	1 lehçe
1 ketum	3 korkut-	5 leke
2 keyfi	1 korkutucu	2 levha
6 keyif	6 koru-	1 likit

1 limon	8 mutlaka	7 omuz
1 lokma	8 mutlu	2 onayla-
1 maaş	7 mutluluk	3 onca
2 macera	2 mutsuz	65 onlar
1 madeni	1 muzaffer	40 onu
5 mağara	1 muzip	29 onun
20 mahalle	2 müdavim	1 onur
1 maharet	2 mühür	22 ora
1 mahcubiyet	1 mühürle-	11 orada
1 mahcup	1 mümkün	1 ordu
4 mahkeme	1 müphem	15 orta
1 mahrem	1 mürekkep	1 ortak
3 mana	2 müzik	2 ortalık
1 manastır	1 nabız	3 ot
1 manzara	3 nakışla-	7 otobüs
1 mapushane	1 nakşet-	21 otur-
1 masa	1 namaz	5 oyala-
11 masal	1 nane	2 oyna-
1 masum	3 nar	2 oysa
1 maşrapa	2 narin	2 oyuk
1 mat	12 nasıl	1 oyul-
1 matara	1 nasip	2 oyun
1 mavi	1 nazar	1 öde-
1 mayın	62 ne	2 ödüllendir-
1 mecalisiz	1 nebatat	1 ödünç
1 mecburi	1 necef	2 öfke
3 meczup	28 neden	4 öğle
1 medet	1 nedir	8 öğren-
1 mekan	1 nefes	3 öğret-
2 mektep	1 nefret	1 öksüz
1 mektup	2 nehir	32 öl-
1 mektuplaş-	2 neler	1 ölç-
1 melankoli	2 nem	2 ölçü
2 melek	1 nemlen-	6 ölgün
3 memleket	2 nemli	20 ölü
3 mendil	2 nennele-	15 ölüm
6 merak	1 nere	8 ömür
2 mercan	9 neredede	22 ön
1 merhamet	12 neredeyse	26 önce
4 mermer	4 nereye	7 önem
1 mescid	3 neşe	1 öp-
1 mesel	1 neşelen-	4 ör-
1 meslek	1 nezaket	2 örgü
1 meşepalamudu	7 nice	3 örneğin
1 meşrulaştır-	1 nihayet	1 örs
2 metre	1 nine	9 ört-
1 mevcut	1 nişan	3 örtü
1 mevsim	1 nitekim	6 öte
1 meyankökü	4 niye	4 öteki
9 meydan	2 niyet	4 ötürü
1 meyil	1 nohut	1 övücü
2 meyve	1 noksan	10 öyle
6 mezar	1 nokta	2 özel
13 mezarlık	2 not	1 özen
1 mezbaha	2 nöbet	1 özgü
25 mı/mi/mu/mü	1 nüfus	2 özgürlük
1 miktar	132 o	7 özle-
1 minder	1 ocak	1 özlem
1 mintan	9 oda	1 paçavra
12 minyatür	15 oğul	1 paha
1 miras	1 oğuştur-	1 pahalı
2 model	3 okşa-	1 panayır
2 modern	15 oku-	2 papaz
2 mor	2 okul	8 para
3 motif	420 ol-	7 parça
1 muamele	1 olağan	4 parçala-
1 muğlak	1 olağanüstü	5 parla-
1 muhafız	4 olanak	3 parlak
1 muharrem	3 olanaksız	6 parmak
1 muhkem	1 olası	3 parmaklık
1 mum	3 olasılık	1 parmakucu
4 muska	5 olay	1 pas

2 pasaport	3 sakın	8 sık
1 patates	2 sakınleş-	5 sık-
1 patla-	19 sakla-	3 sıkı
1 patlıcan	6 saklı	1 sıkıcı
2 pay	2 saksı	1 sıkıl-
3 paylaş-	1 sal-	7 sıkıntı
3 pazar	1 salı	25 sınır
3 peçe	1 salın-	6 sır
7 pek	1 salkım	14 sıra
1 peki	4 salla-	2 sıradağ
1 pekiştir-	10 san-	5 sıradan
2 pembe	5 sancı	2 sıradanlaş-
10 pencere	1 sancı-	1 sıradışı
1 pençe	1 sandalye	1 sırala-
1 pervaz	1 sandık	9 sırt
1 peş	37 sanki	1 sıvan-
2 peygamber	2 sanrı	2 sız-
2 pırlıl	2 sap	1 sızı
1 pilav	5 sap-	2 sızla-
2 pirinç	3 sar-	1 sigara
1 pişmanlık	2 sarar-	5 sihir
1 politika	1 sardunya	11 sil-
1 pos	6 sarı	3 silik
1 poşi	3 sarık	1 silk-
1 puslan-	1 sarıl-	1 silsile
1 pusu	2 sarmala-	4 sim
3 pürtüklü	1 sarp	1 simlen-
1 pürüz	1 sarsak	1 sinameki
2 pürüzlen-	3 sat-	1 sinema
1 rağmen	3 satıcı	1 sinir
5 rahat	1 sav-	2 sinsi
3 rahatla-	23 savaş	1 siper
1 rahle	1 savaş-	4 sis
1 rapor	5 savrul-	1 siyah
1 rastgele	2 savunmasız	1 siyasal
4 rastla-	1 savur-	2 siyasi
1 rastlantı	15 say-	4 siz
8 rejim	1 saydamlık	1 soğu-
1 remiz	1 sayesinde	1 soğuk
3 rengarenk	8 sayfa	6 sok-
16 renk	3 sayı	53 sokak
3 resim	3 sayıkla-	6 sol
1 rezene	1 sebil	2 sol-
3 ritim	3 seç-	4 solgun
20 ruh	2 sedef	4 solu-
1 rutin	3 sedefotu	5 soluk
2 rüşvet	2 sefer	2 somut
1 rütbe	5 seğir-	15 son
8 rüya	1 seki	72 sonra
22 rüzgar	1 selamlaş-	3 sonsuz
7 saat	1 selamotu	3 sonuç
12 sabah	3 selvi	9 sonunda
1 sabır	15 sen	3 sopa
1 sabitlen-	1 ser-	23 sor-
1 sabret-	8 serap	7 soru
4 saç	13 serin	1 sorumluluk
1 saçıl-	2 serp-	3 sorun
1 saçmalık	6 sert	1 soylu
1 sadece	56 ses	1 soyul-
1 sadık	5 seslen-	4 sök-
3 saf	10 sessiz	55 söyle-
1 safranlı	17 sev-	10 söylen-
8 sağ	1 sevap	2 söylev
1 sağır	3 sevgi	28 söz
10 sağla-	32 sevgili	3 su
2 sağlam	2 sevin-	1 sucuk
17 sahaf	12 sevinç	2 suç
3 sahi	1 seyrelt-	1 suçla-
1 sahil	2 seyret-	9 suçlu
7 sahip	6 sez-	3 sula-
4 sakal	31 sıcak	1 sur
1 sakın	3 sığın-	6 suret

1 sus-	1 tamamı	1 tokla-
3 suskun	1 tamamıyla	5 tokmak
1 sükunet	2 tamamla-	3 ton
3 süpür-	13 tane	1 tonoz
9 sür-	46 tanı-	3 top
1 sürç-	14 tanıdık	9 topla-
7 sürdür-	1 tanık	9 toplama+noktası
18 süre	1 tanın-	12 toprak
1 süreç	10 taraf	1 topuk
7 sürekli	1 tarazlan-	1 torba
8 sürgün	1 tarçın	1 tortulaş-
1 sürpriz	1 tarhun	17 toz
1 sürü	3 tarif	1 toz-
3 sürükle-	3 tarih	5 tozan
1 sürükleyici	2 tart-	1 tökezle-
1 sürün-	4 tartım	2 tören
1 sürünceme	1 tartışma	1 tuğla
1 süs	8 taş	4 tuhaf
5 süslen-	6 taş-	2 tunç
2 süt	13 taşı-	29 tut-
1 sütbeyaz	1 taşıllaş-	3 tutku
3 sütun	9 taşın-	2 tutukla-
6 süzül-	8 tat	11 tutul-
3 şadırvan	1 tatlandır-	2 tutun-
1 şahin	1 tatlı	1 tutuş-
1 şair	1 tavan	3 tuzak
1 şaka	11 taze	1 tuzlaş-
3 şal	7 tazele-	2 tüccar
1 şanssız	1 taziye	3 tüken-
1 şarkı	1 tebessüm	2 tüket-
1 şart	1 tecrübe	5 tüm
3 şaş-	1 tedirgin	2 tüne-
4 şaşkın	1 tehdit	4 türlü
4 şefkat	8 tehlike	4 tüt-
1 şeftali	20 tek	1 tütsü
64 şehir	1 tekdüze	2 tütsüle-
11 şehit	1 tekerlek	5 tütün
5 şeker	2 tekin	1 tüy
1 şekil	4 tekinsiz	1 tüylen-
1 şemsiye	1 tekrar	1 tv
2 şerbet	5 tekrarla-	1 ucuz
2 şeref	3 tek+tük	2 uç
119 şey	2 tel	1 uçurtma
2 şeytan	6 telaş	1 uçurum
9 şiddet	1 telaşlan-	1 uçuş-
3 şifa	1 temizle-	10 ufak
1 şifreli	8 ten	4 ufalan-
3 şiir	1 teneke	6 ufuk
1 şikayet	1 tenhalaş-	7 uğra-
42 şimdi	1 tep-	5 uğultu
1 şişe	19 tepe	4 uğur
1 şişir-	6 ter	2 uğurla-
14 şoför	1 tercih	6 ulaş-
1 şöyle	2 terk	11 um-
11 şu	1 terket-	3 umursa-
1 şükran	2 terle-	1 umut
4 şüphe	1 terminal	4 umutsuz
1 ta	1 ters	9 unut-
2 tabaka	1 tesadüfen	1 usta
1 tabiat	3 tesbih	7 usul
1 tabii	4 teselli	1 utanç
1 tablo	2 teslim	12 uyan-
1 tahammül	2 tezgah	1 uydurul-
1 tahmin	2 tılsım	2 uygula-
3 taht	3 tıpkı	3 uygun
2 tahta	1 tırnak	7 uyku
2 takıl-	1 tip	11 uyu-
1 takın-	1 titizlik	3 uyuş-
1 takip	3 titre-	8 uza-
1 taklit	1 tiyatro	35 uzak
11 tam	1 tiyatrolaştır-	14 uzaklaş-
7 tamamen	3 tok	4 uzan-

33 uzun	1 yalçın	5 yerleş-
1 üç	11 yalnız	1 yerleşim
18 ülke	46 yalnızca	1 yerli
10 ümit	2 yama-	1 yeşert-
2 ümitlen-	50 yan	3 yeşil
8 ümitsiz	5 yan-	14 yet-
1 ümitsizleş-	9 yanıl-	5 yeter
1 ünlü	2 yanıt	3 yetin-
1 ürk-	2 yanıtla-	6 yetiş-
1 ürkek	1 yanı+sıra	3 yetkili
1 ürkü	3 yankı	4 yağ-
1 ürkünç	3 yankılan-	4 yıka-
1 ürkünçleş-	5 yanlış	4 yıkıl-
2 ürküntü	42 yap-	27 yıl
3 ürküt-	3 yapı	8 yılan
2 ürkütücü	2 yapış-	1 yılankavi
5 ürper-	4 yaprak	2 yıldız
1 ürpertici	5 yara	1 yıldızçiçekleri
1 üslup	2 yara-	2 yıpran-
7 üst	2 yaradan	2 yırt-
2 üstelik	1 yaradılış	1 yit-
1 üstlen-	1 yaramaz	8 yitir-
1 üstünkörü	2 yarar	1 yiyecek
1 üşen-	1 yararlı	2 yoğun
1 üşü-	3 yarat-	2 yoğunlaş-
1 üşüş-	11 yardım	1 yoğunluk
1 üvey	5 yardımcı	26 yok
2 üzere	7 yarı	3 yokla-
30 üzeri	4 yarıl-	7 yokluk
9 üzerine	6 yarım	1 yoksa
1 üzgün	8 yas	7 yoksul
3 üzüntü	2 yasa	4 yoksullaş-
1 vahşet	2 yasak	1 yoksun
1 vahşi	3 yasakla-	58 yol
1 vahşibadem	10 yasla-	11 yolculuk
1 vakıf	1 yastık	1 yolsuzluk
2 vakit	12 yaş	5 yor-
1 vakur	34 yaşa-	10 yorgun
1 vantilatör	2 yaşam	2 yorumla-
52 var	19 yaşlı	3 yön
14 var-	1 yaş(ıslak)	2 yönel-
34 varlık	3 yat-	3 yönetim
4 vatan	5 yatak	2 yöntem
2 vazgeç-	4 yatıştır-	1 yukarı
1 vaziyet	1 yatkın	2 yum-
154 ve	9 yavaş	1 yumurtalı
51 ver-	3 yavaşla-	4 yumuşa-
2 vızır	1 yavru	6 yumuşak
1 vicdan	1 yaygın	13 yurt
3 vitrin	1 yayıl-	6 yurtdışı
2 volta	1 yaylım	3 yut-
13 vur-	1 yayvan	1 yuva
1 vurgula-	9 yaz	1 yuvarlan-
3 vücut	15 yaz-	1 yük
32 ya	2 yazgı	1 yükle-
2 yaban	6 yazı	15 yüksek
9 yabancı	1 ye-	7 yüksel-
1 yabancılaş-	2 yeğen	6 yürek
3 yabani	1 yeis	1 yüreklendir-
1 yabanotu	1 yekin-	29 yürü-
2 yağlı	1 yekpare	5 yürüyüş
1 yağmalan-	3 yelken	109 yüz
1 yağmur	2 yem	2 yüz-
6 yak-	6 yemek	18 yüzden
2 yaka	1 yen	5 yüzey
4 yakala-	1 yen-	1 yüzleş-
19 yakın	30 yeni	1 yüzük
9 yaklaş-	23 yeniden	1 yüzükoyun
1 yakut	3 yenile-	2 yüzünden
4 yalan	2 yenilgi	3 yüzyıl
1 yalancı+safran	5 yeniyetme	1 yüz(sayı)
2 yalazlan-	111 yer	2 zahire

1 zalim
1 zalimleş-
122 zaman
1 zarar
1 zarif
5 zaten
3 zayıf
1 zemin
1 zengin

1 zerrecik
3 zihin
3 ziyaret
1 zonkla-
3 zor
6 zorla-
5 zorunda
1 zorunlu
2 zulüm

183 *akhbar
8 *allah
6 *fatima
13 *islam
1 *kerbela
14 *selah
1 *yusuf