

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

BAHTİN'İN DİYALOGİ KURAMI ÇERÇEVESİNDE MODERN TÜRK
ROMANINA BİR YAKLAŞIM

Zehra ERGEÇ

DOKTORA TEZİ

ADANA / 2018

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

BAHTİN'İN DİYALOJİ KURAMI ÇERÇEVESİNDE MODERN TÜRK
ROMANINA BİR YAKLAŞIM

Zehra ERGEÇ

Danışman: Prof. Dr. Mustafa APAYDIN

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Ülkü ELİUZ

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Cemal SAKALLI

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Sema ÇETİN BAYCANLAR

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Refika ALTIKULAÇ DEMİRDAĞ

DOKTORA TEZİ

ADANA / 2018

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Dr. Mustafa APAYDIN
(Danışman)

Üye : Prof. Dr. Ülkü ELİUZ

Üye : Prof. Dr. Cemal SAKALLI

Üye : Doç. Dr. Sema ÇETİN BAYCANLAR

Üye : Doç. Dr. Refika ALTIKULAÇ DEMİRDAĞ

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylıyorum.

..../..../2018

Prof. Dr. H. Mahir FİSUNOĞLU
Enstitü Müdürü

Not: Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ETİK BEYANI

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim. 14/ 05 / 2018

Zehra ERGEÇ

ÖZET

BAHTİN'İN DİYALOJİ KURAMI ÇERÇEVESİNDE MODERN TÜRK ROMANINA BİR YAKLAŞIM

Zehra ERGEÇ

Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Mustafa APAYDIN

Mayıs 2018, 293 sayfa

Biçimin, söylemin ve içeriğin bütüncül bir yaklaşımla ele alındığı diyaloji kuramı, Mihail Bahtin (1895-1975) tarafından edebiyat eleştirisi sahasına kazandırılır. Romanda öznenin ve ötekinin ilişkisini inceleyerek söylemin çift sesli doğasına vurgu yapan "diyaloji"; karakterlerin kendi sesinin temsilcisi olup olmadığını sorgulayan, bir söylemde yer alan diğer seslerin de keşfedilmesini sağlayan "polifoni"; edebî, işitsel, görsel, sanatsal, bilimsel ve retorik gibi türlerin romanda nasıl konumlandığını değerlendiren, romandaki farklı dilleri ve söylemleri ortaya koyan "heteroglossia"; güldürü unsurlarıyla hiyerarşik düzeni altüst eden karnavalın edebiyata yansımalarını sergileyen "karnavalesk" gibi kavramlar diyalojinin temelini oluşturur.

Çalışmamızda, Bahtin'in diyaloji kuramından hareketle modern Türk romanları arasından seçilen "Tutunamayanlar", "Tehlikeli Oyunlar", "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti", "Kimse", "Yaz Sonu", "Yaşarken ve Ölümler", "Üç Beş Kişi", "Mektup Aşkları", "Ruh Üşümesi", "Kırık Deniz Kabukları" romanlarındaki diyalojik ilişkiler açığa çıkarılmıştır. Çalışmaya dâhil edilen romanların dilsel, türsel ve söylemsel analizi yapılarak romanlardaki "diyaloji", "polifoni", "heteroglossia" ve "karnavalesk" gibi diyalojik unsurlar ortaya konulmuştur. Diyalojik yönü ağır basan modern Türk romanlarının içerik, biçim, üslup ve tür açısından bir bütün olarak tek bir çatı altında incelenmemiş olduğu saptanmış ve bu eksikliği gidermek adına incelenen romanlardan elde edilen veriler ışığında modern Türk romanı ile diyaloji arasındaki ilişki irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Modern Türk romanı, diyaloji, heteroglossia, çokseslilik, karnavalesk.

ABSTRACT**AN APPROACH TO THE MODERN TURKISH NOVEL
WITHIN THE FRAMEWORK OF BAKHTIN'S THEORY OF DIALOGISM****Zehra ERGEÇ****PH.D. Thesis, Department of Turkish Language and Literature****Advisor: Prof. Dr. Mustafa APAYDIN****May 2018, 293 pages**

Mikhail Bakhtin's (1895-1975) contribution to the literary field is with his theory of dialogism where form, discourse and content are handled with a holistic approach. "Dialogism" which emphasizes the double voiced nature of the rhetoric by examining the relation between the subject and the other; "polyphony" which allows the exploration of other voices in a discourse, questioning whether the characters are representative of their voice; "heteroglossia" which evaluates how literary, auditory, visual, artistic, scientific and rhetoric genres are placed into the novel and reveals different languages and discourses; "carnavalesque" which displays the reflection of the carnival that disrupts the hierarchical structure along with comic elements; form the basis of dialogism.

This study highlights the dialogic relations in selected works from modern Turkish literature such as "Tutunamayanlar", "Tehlikeli Oyunlar", "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti", "Kimse", "Yaz Sonu", "Yaşarken ve Ölürken", "Üç Beş Kişi", "Mektup Aşkları", "Ruh Üşümesi", "Kırık Deniz Kabukları." The novels are analyzed in terms of their linguistic, genre and discourse features, and "dialogism", "polyphony", "heteroglossia" and "carnavalesque" concepts are explored in the selected novels. Modern Turkish novel with its dominant dialogic characteristics has not been completely analyzed in terms of its content, style and genre. Therefore, this study aims to analyze the relation between dialogism and modern Turkish novel through the novels examined.

Key words: Modern Turkish novel, dialogue, heteroglossia, polyphony, carnivalesque.

ÖN SÖZ

Bahtin'in diyaloji kuramı üzerine yapılan çalışmaların hiçbirinde modern Türk romanı bütüncül bir yaklaşımla incelenmemiştir. Bu eksikliği göz önünde bulundurarak çalışmamızda Bahtin'in diyaloji yöntemini modern Türk romanlarına uygulayarak edebiyat eleştirisi alanındaki açığı kapatmak amaçlanır.

Romanların incelenme sırası düzenlenirken yayımlanış tarihleri esas alınmıştır. Çalışmaya dâhil edilen modern Türk romanları seçilirken romanların öncelikle diyalojik, polifonik ve heteroglot özelliklerin tümünü birden taşıması dikkate alınmıştır. Bunun yanı sıra incelemeye tabi tutulacak romanlar belirlenirken her romanın diyalojinin fenomenlerinden birini baskın şekilde vurgulayacak niteliğe sahip olmasına özen gösterilmiştir. İncelenen romanlar, diyalojik fenomenlerin hepsini bünyelerinde barındırmalarının yanı sıra, Tutunamayanlar, bilhassa türlerin karnavallaşmasının yetkin bir örneğini sunduğu; Tehlikeli Oyunlar, karakterin öteki benlikleriyle diyalojik ilişki kurma biçimini yansıttığı; Yenişehir'de Bir Öğle Vakti, çoksesli bir niteliğe haiz olduğu; Kimse, bir karakterin bölünmüş iki sesi arasındaki diyalojik ilişkiyi roman boyunca ortaya koyduğu; Yazsonu, karakterlerin aktarılan söylemlerinin tek bir sestem oluşmuş gibi görünmesine karşın farklı sesleri içerdiği; Yaşarken ve Ölürken, çoksesli bir kimliğe sahip olduğu; Üç Beş Kişi, karakterlerin bilincinde farklı seslerin yankılanışını gözlemlene fırsatı verdiği; Mektup Aşkları, mektubun çoksesli yapısını inceleme olanağı sunduğu; Ruh Üşümesi, grotesk beden anlayışına uygun imgelerle yüklü olduğu; Kırık Deniz Kabukları, bir yandan romanlar arası ve türler arası diyalojik ilişkiyi diğer yandan yazar- anlatıcının gerçek ve kurmaca kişilerle (film ve roman karakterleriyle) kurduğu diyalojik bağı irdeleme imkânı tanıdığı için tercih edilmiştir.

Tezin giriş bölümünde çalışmanın amacı belirtilmiş, önemi vurgulanmış, sınırları çizilmiştir.

Tezin ikinci bölümünde Bahtin'in hayatı hakkında bilgi verilmiş, diyaloji kuramı tanıtmış; diyalojik roman ve monolojik roman arasındaki farklar sunulmuş; diyalojizm ve modernizm ilişkisi ortaya konulmuş; kapitalizm, modernizm ve çokseslilik kavramları arasındaki bağlantı açığa çıkarılmış; diyaloji kuramı ekseninde yapılan edebiyat çalışmaları değerlendirilmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde "Tutunamayanlar", "Tehlikeli Oyunlar", "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti", "Kimse", "Yaz Sonu", "Yaşarken ve Ölürken", "Üç Beş Kişi", "Mektup Aşkları", "Ruh Üşümesi", "Kırık Deniz Kabukları" romanları diyaloji

yöntemiyle incelenmiştir. Bu romanlarda karakterlerin öz-bilinçli ve kendi seslerinin temsilcileri olduğu belirlenmiştir. Söz konusu romanlarda karakterlerin ve anlatıcıların söylem tiplerinin analizi yapılarak romanların çokseslilik boyutunun sorgulanması neticesinde eserlerin çoksesli olduğu tespit edilmiştir. Çalışmaya dâhil edilen romanlar, türsel ve dilsel açıdan irdelenmiş ve romanların heteroglot nitelik taşıdığı saptanmıştır. Ele alınan romanların karnavalesk yaşam tarzını yansıttığı görülmüştür.

Tezin dördüncü bölümünde diyaloji yöntemiyle incelenen romanlar değerlendirilmiş ve modern Türk romanı ve diyaloji arasındaki ilişki ortaya çıkarılmıştır.

Bu çalışmada danışmanlığımı üstlenip tezimin her aşamasında desteğini, bilgisini, tecrübelerini esirgemeyerek yoluma ışık tutup akademik bir bakış açısı kazanmamda önemli bir rol oynayan kıymetli danışman hocam Sayın Prof. Dr. Mustafa APAYDIN'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Aynı zamanda tezimle ilgili görüşlerini paylaşan Sayın Doç. Dr. Sema ÇETİN BAYCANLAR'a, Sayın Doç. Dr. Refika ALTIKULAÇ DEMİRDAĞ'a ve çeviriler konusunda yardımcı olan değerli meslektaşım Öğr. Gör. Emrah PEKSOY'a teşekkür ederim.

Zehra ERGEÇ
ADANA / 2018

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ	vi

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Tanıtımı	1
1.1. Problem	1
1.2. Araştırmanın Amacı	1
1.3. Araştırmanın Önemi	2
1.4. Sınırlılıklar	2

BÖLÜM II

KURAMSAL AÇIKLAMALAR VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. Mihail Bahtin'in Hayatı ve Eserleri	3
2.2. Mihail Bahtin'in Dil - Edebiyat Dünyasındaki Yeri ve Önemi	4
2.3. Diyaloji (Çift Seslilik)	8
2.3.1. Üsluplaştırma	12
2.3.2. Parodi	13
2.3.3. Skaz	14
2.3.4. Diyalog	16
2.4. Heteroglossia (Farklı Seslilik)	19
2.5. Polifoni (Çokseslilik)	27
2.6. Karnavalesk Roman	32
2.6.1. Grotesk Gerçekçilik	38
2.7. Çokseslilik, Kapitalizm ve Modernizm	40
2.8. Diyalojizm ve Metinlerarasılık	42
2.8. Bahtin'in Diyaloji Kuramı Ekseninde Yapılan Çalışmalar	44

BÖLÜM III

İNCELEME

3.1. Tutunamayanlar'da Diyalojik Unsurlar.....	48
3.1.1. Tutunamayanlar'da Diyaloji.....	49
3.1.2. Tutunamayanlar'da Polifoni.....	58
3.1.3. Tutunamayanlar'da Heteroglossia.....	64
3.1.4. Tutunamayanlar'da Karnavalesk Unsurlar.....	79
3.2. Tehlikeli Oyunlar Romanında Diyalojik Unsurlar.....	87
3.2.1. Tehlikeli Oyunlar'da Diyaloji.....	87
3.2.2. Tehlikeli Oyunlar'da Polifoni.....	95
3.2.3. Tehlikeli Oyunlar'da Heteroglossia.....	102
3.3. Yenişehir'de Bir Öğle Vakti'nde Diyalojik Unsurlar.....	107
3.3.1. Yenişehir'de Bir Öğle Vakti'nde Diyaloji.....	111
3.3.2. Yenişehir'de Bir Öğle Vakti'nde Polifoni.....	113
3.3.3. Yenişehir'de Bir Öğle Vakti'nde Heteroglossia.....	117
3.3.4. Yenişehir'de Bir Öğle Vakti'nde Karnavalesk Unsurlar.....	121
3.4. Kimse'de Diyalojik Unsurlar.....	124
3.4.1. Kimse'de Diyaloji.....	126
3.4.2. Kimse'de Polifoni.....	134
3.4.3. Kimse'de Heteroglassia.....	140
3.4.4. Kimse'de Karnavalesk Unsurlar.....	142
3.5. Yazsonu'nda Diyalojik Unsurlar.....	143
3.5.1. Yazsonu'nda Diyaloji.....	145
3.5.2. Yazsonu'nda Polifoni.....	145
3.5.3. Yazsonu'nda Heteroglassia.....	151
3.5.4. Yazsonu'nda Karnavalesk Unsurlar.....	157
3.6. Yaşarken ve Ölürken'de Diyalojik Unsurlar.....	157
3.6.1. Yaşarken ve Ölürken'de Diyaloji.....	158
3.6.2. Yaşarken ve Ölürken'de Polifoni.....	160
3.6.3. Yaşarken ve Ölürken'de Heteroglassia.....	162
3.6.4. Yaşarken ve Ölürken'de Karnavalesk Unsurlar.....	163
3.7. Üç Beş Kişi'de Diyalojik Unsurlar.....	164

3.7.1. Üç Beş Kişi'de Diyaloji.....	167
3.7.2. Üç Beş Kişi'de Polifoni.....	186
3.7.3. Üç Beş Kişi'de Heteroglassia	191
3.7.4. Üç Beş Kişi'de Karnavalesk Unsurlar	194
3.8. Mektup Aşkları'nda Diyalojik Unsurlar.....	196
3.8.1. Mektup Aşkları'nda Diyaloji	199
3.8.2. Mektup Aşkları'nda Polifoni.....	205
3.8.3. Mektup Aşkları'nda Heteroglossia.....	213
3.8.4. Mektup Aşkları'nda Karnavalesk Unsurlar	220
3.9. Ruh Üşümesi'nde Diyalojik Unsurlar	222
3.9.1. Ruh Üşümesi'nde Diyaloji	224
3.9.2. Ruh Üşümesi'nde Polifoni	227
3.9.3. Ruh Üşümesi'nde Heteroglassia.....	236
3.9.4. Ruh Üşümesi'nde Karnavalesk Unsurlar	238
3.10. Kırık Deniz Kabukları'nda Diyalojik Unsurlar	251
3.10.1. Kırık Deniz Kabukları'nda Diyaloji	252
3.10.2. Kırık Deniz Kabukları'nda Polifoni	259
3.10.3. Kırık Deniz Kabukları'nda Heteroglassia.....	262

BÖLÜM IV

SONUÇ

267

KAYNAKÇA.....	286
ÖZ GEÇMİŞ.....	293

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Tanıtımı

1.1. Problem

Biçimsel eleştirinin edebiyat eleştirilerine sağladığı yarar yadsınmaz. Ancak bir edebî eserin sadece biçimsel açıdan değerlendirmesi veya biçimin anlam taşıyıcısı olma ve toplumsal olanla bağ kurma işlevlerinin göz ardı edilmesi, eserin tüm boyutlarıyla değerlendirilmesinin önünü keser. Sadece içeriği ön plana alarak biçimi geri planda bırakan eleştiri yöntemleri de eserin sadece belirli yönlerini aydınlatacaktır. M. M. Bahtin'in ortaya koyduğu diyaloji kuramı, biçim ve içeriğin bütüncül bir yaklaşımla ele alındığı bir eleştiri yöntemidir. Bahtin, edebî türler içerisinde diyalojik ilişkilerin görülebileceği türün, roman olduğunu savunur. Ona göre; en çok diyalojik olma eğilimi gösterecek tür, yapısı gereği romandır. Ancak yazarın tutumuna bağlı olarak bir roman monolojik de olabilir. Bahtin, bir romanın hangi koşullar altında diyalojik veya monolojik roman olarak sınıflandırılabileceğini ortaya koyduğu eleştiri yönteminde belirler. Diyalojik yönü ağır basan Modern Türk romanlarının içerik, biçim, üslup ve tür açısından bir bütün olarak incelenmemiş olduğu saptanmıştır. Modern Türk yazarların romanlarını oluştururken çoksesli bir yöntem tercih etmelerinin sebeplerinin ortaya konulmadığı görülmüştür. Belirlenen problem ve bu problemin gerekçesinden yola çıkarak incelenecek romanlarda diyalojik unsurları saptamak ve bu diyalojik ilişkilerin hâkim olduğu romanların çoksesli, heteroglot ve karnavalesk bir tür olduğunu ortaya koymak çalışmanın ana konusunu oluşturur.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Bahtin'in diyaloji kuramından hareketle Modern Türk romanlarından seçilen Tutunamayanlar, Tehlikeli Oyunlar, Yenişehir'de Bir Öğle Vakti, Kimse, Yaz Sonu, Yaşarken ve Öürken, Üç Beş Kişi, Mektup Aşkları, Ruh Üşümesi, Kırık Deniz Kabukları gibi romanlardaki diyalojik ilişkileri ortaya koymaktır. İncelenecek romanlardaki diyalojik unsurları saptamak ve diyalojik ilişkilerin hâkim olduğu bu romanların çoksesli, heteroglot ve karnavalesk bir tür olduğunu ispatlamak ana gayemizdir.

Kısacası bu çalışma, seçilen modern Türk romanları ışığında aşağıdaki sorulara yanıt aramayı amaçlar:

- Roman hangi yönleriyle diğer edebî türlerden ayrılır ve diyalojik bir tür olma eğilimi gösterir?
- Diyalojik roman ve monolojik roman arasındaki farklılıklar nelerdir?
- Diyaloji nedir ve bir romanı diyolojik kılan unsurlar nelerdir?
- Çokseslilik nedir ve çoksesli roman nasıl oluşturulur?
- Modern Türk yazarların romanlarını oluştururken çoksesli bir yöntem tercih etmelerinin altında yatan sebepler nelerdir?
- Heteroglossia nedir ve romanın heteroglot bir tür olmasını sağlayan unsurlar nelerdir?
- Edebiyatın karnavallaşmasını sağlayan öğeler nelerdir ve karnavalesk roman nedir?

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu çalışma romanların türünü, söylemini, içeriğini ve biçimini bütüncül bir yaklaşımla ele alan diyaloji kuramını ortaya koyması, bu kuramın uygulanışına örnek sunması ve Modern Türk yazarların romanlarını oluştururken çoksesli bir yöntem tercih etmelerinin altında yatan sebepleri irdelemesi bakımın önemlidir. Bu çalışmadan hareketle, monolojik roman ve diyalojik romanın özellikleri hakkında bilgi sahibi olunabilir. Seçilen Modern Türk romanlarında bu yöntemin uygulanışı göz önünde bulundurularak, bir romanda monolojik öğelerin mi yoksa diyalojik öğelerin mi ağır bastığının ayırılmasına varılabilir. Ayrıca modern Türk yazarların romanlarını üretirken çoksesli bir anlatım tekniğini neden tercih ettiği sorusuna cevap bulunabilir.

1.4. Sınırlılıklar

Bu tez çalışmasının teorik kısmında sadece Mihail Bahtin'in diyaloji kuramı esas alınacak ve çalışmanın inceleme kısmında Modern Türk romanlarından seçilen Tutunamayanlar, Tehlikeli Oyunlar, Yenişehir'de Bir Öğle Vakti, Kimse, Yaz Sonu, Yaşarken ve Ölürken, Üç Beş Kişi, Mektup Aşkları, Ruh Üşümesi, Kırık Deniz Kabukları gibi romanlar değerlendirmeye tabi tutulacaktır.

BÖLÜM II

KURAMSAL AÇIKLAMALAR VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. Mihail Bahtin'in Hayatı ve Eserleri

Mihail Bahtin, 16 Kasım 1895'te, Moskova'nın güneyinde yer alan Orel kentinde doğar. Liseyi Odessa'da bitirir. 1913'te yerel üniversitenin tarih ve filoloji fakültesine girer. Daha sonra abisi Nikolay'ın öğrencisi olarak bulunduğu Petersburg Üniversitesi'ne geçer ve burada Latince ve Yunanca üzerine çalışır. Bahtin'in Antik Çağ'a olan ilgisinde abisinin payı olduğu söylenir. 1918'de Üniversite'yi bitirdiği düşünülse de mezun olmadığı kanıtlanmıştır (Brandist, 2011, s. 21). 1919'da Nevel'e daha sonra da Beyaz Rusya'nın büyük şehirlerinden Vitebsk'e taşınır. Pumpiyanski, Valentin Voloşinov, Judina, Sollerstinski, Zubokin gibi kişilerin aralarında bulunduğu Bahtin Çevresi olarak anılacak grup, ilk kez 1920'de Vitebsk'de bir araya gelir ve çağdaş Alman filozoflarını okuyup tartışırlar. Bahtin, 1921'de ömrünün sonlarına doğru yitirdiği hayat arkadaşı Elana Aleksandrovna ile bu şehirde evlenir.

Bahtin'in ilk yayımlanmış eseri, 1919'da yazdığı "Sanat ve Yanıtlanabilirlik" adlı makalesidir. Kitapları ilk kez 1920'li yıllarda yayımlanır; ancak yazar daha sonra uzun süre dönemin siyasi baskı koşulları nedeniyle aktif mesleki çalışmalarından uzak kalır. "Bakhtin'in kişisel yazışmalarından 1921 yılı itibariyle Dostoyevski üzerinde çalışmakta olduğunu biliyoruz. 1922'de Petrograd'da çıkan bir dergi, Bakhtin'in Dostoyevski üzerine bir monografisinin yayıma hazırlanmakta olduğunu" duyurur (Bahtin, 2004, s. 25). Çalışma 7 yıl sonra 1929'da yayımlanır.

Bahtin Sovyetler Birliği'nin 1917'den sonraki kültür politikası ve siyasi durumuna muhalif olması nedeniyle birçok zorluk yaşar. Dostoyevski kitabı yayımlandığı yıl yeraltı kilisesinin üyesi olarak faaliyette bulunmak suçundan tutuklanır. Solovki Adaları'nda on yıla mahkûm olur. Bahtin'in arkadaşlarının araya girmesi, Aydınlanmadan Sorumlu Bakan Anatoli Lunaçarski'nin Bahtin'in Dostoyevski kitabına olumlu bir eleştiri yazması ve büyük yazar Maksim Gorki'nin kişisel başvurusu üzerine, bu mahkûmiyet 1938'de Kazakistan'da altı yıllık sürgün cezasına çevrilir. Altı yıl küçük bir kasabada kütüphaneci olarak çalışır. Kütüphanede çalışmalarını sürdüren Bahtin, en önemli yapıtlarından bazılarını bu dönemde kaleme alır, bunlardan biri de Romanda Söylem adlı çalışmasıdır (Bahtin, 2004, s. 4). Bahtin'e göre bu çalışmanın ana fikri "edebiyat sanatı incelemesinin, soyut bir 'biçimsel' yaklaşım ile aynı ölçüde soyut

'ideolojik' yaklaşım arasındaki kopukluğu giderebileceği ve gidermesi gerektiğidir. Sözel söylemin toplumsal bir görüngü olduğunu anladığımız andan itibaren söylemde biçim ve içerik tek bir bütün olarak görünür." (Bahtin, 2001, s. 33).

Kronik kemik hastalığından dolayı bacağı kesilen yazar, otuz yıl boyunca Kazakistan'da yaşar. Bahtin Kazakistan'da iken, 1936 ve 1938 yılları arasında Bildungsroman (eğitim romanı) ve gerçekçiliğin tarihindeki önemi üstüne bir kitap yazar. İddialara göre bu kitap, el yazmasının yayımlanmayı beklediği yayınevinde, Sovyetler Birliği'ndeki 1941 Alman işgalinin ilk günlerinde kaybolmuştur. II. Dünya Savaşı'nın kıtlık yıllarında kitabını tütününü saracak kâğıt olarak kullandığı da rivayet edilir (Brandist, 2011, s. 26).

Bahtin, 1936'da Saransk Mordova Pedagojik Enstitüsü'nde ders vermeye başlar. Daha sonra 1940'da doktora tezini bitirir ve Gorki Dünya Edebiyatı Enstitüsünde sunar. Ancak, çeşitli çekişmelerden sonra tezi reddedilir ve 1951 yılına dek "kandidat" ünvanını kazanamaz. Doktora tezi olan Rebelais ve Dünyası adlı kitabı 1965'te (kısaltılmış biçimde) yayımlanır.

1950'lerde Dostoyevski kitabı, Moskova'da bir grup genç edebiyat akademisyeni tarafından yeniden keşfedilir. Kitabın yazarının hâlâ hayatta olduğu ve Saransk Üniversitesi'nde Rus ve Dünya Edebiyatı Bölümünde hocalık ve bölüm başkanlığı yaptığı öğrenilir ve Bahtin'e Dostoyevski kitabını tekrar basması için ısrar ederler. Elyazmaları konusunda lakayt bir tutumu olan Bahtin, bu ısrarlar sonucu Dostoyevski kitabının elden geçirilmiş ikinci baskısını ve uzun süredir bekleyen diğer el yazmalarını yayımlar. Bahtin, 1961'deki emekliliğine kadar Saransk'ta Mordovya Pedagoji Enstitüsü'nde çalışır. 1969 yılında Moskova'ya taşınır. 1971'de eşini kaybeder. Son yıllarını Moskova yakınlarındaki Klimofsk yaşlılar yurdunda geçirir. 1975 yılında 80 yaşında bir yaşlılar evinde vefat eder.

2.2. Mihail Bahtin'in Dil - Edebiyat Dünyasındaki Yeri ve Önemi

Dil felsefesiyle yakından ilgilenen Bahtin, dilbilimsel çözümlenmeleriyle yaşadığı dönemde metodolojik yönden en üst düzeyde bir yetkinliğe erişmiştir. Henüz hayattayken, 60'lı yıllarda genç kuşak Sovyet edebiyat araştırmacıları tarafından bir anlamda yeniden keşfedilmiş, bu sayede temel öneme sahip bir dil felsefecisi ve kuramcı olarak Batı'da tanınması mümkün olmuş; yapıtları sosyal ve beşeri bilimlerin başka alanlarını da derinden etkilemiştir (Bahtin, 2004, s. 1). Özellikle Liberal

Hümanist eleştirisi, Marksizm, anti-Marksizm, Rus milliyetçiliği, Post-kolonyal kuram ve daha birçok görüşte, Bahtin'in izlerine rastlamak mümkündür (Brandist, 2011, s. 14).

Brandist, "Bahtin ve Çevresi" adlı kitabında Bahtin başta olmak üzere Medvedev, Pumpiyanski, Valentin Voloşinov, Judina, Sollerstinski, Zubokin gibi kişilerin bir araya gelip dil, edebiyat, sosyoloji, psikoloji ve felsefe üzerinde konuşmalar yaparak "Bahtin ve Çevresi" adı altında bir ekol oluşturduklarını belirtir. Bu grubun, Yeni Kantçılıktan etkilendiğini ileri sürer.

1970'lerden bu yana, Voloşinov ve Medvedev'in adıyla yayımlanmış olan yapıtlar genellikle Bahtin'e mâl edilir; Bahtin, bu mâl edişne ne açıkça onay verir ne de kesin bir şekilde itiraz eder (Brandist, 2011, s. 25). Bahtin, yaşamı boyunca kendi imzasıyla ancak iki kitabı yayımlayabilir. Dostoyevski kitabı genişletilmiş haliyle 1963'te, 1940 yılında bitirdiği Rabelais kitabı 1965'te basılır. 1920'lerin başında ahlâk felsefesi üzerine yazdığı; "Bir Eylem Felsefesine Doğru" adıyla Türkçeye çevrilen eserin günümüze dek kalmayı başaran bölümleri 1980'lerde yayımlanır. "Romanın Estetiği ve Kuramı" (1978), "Sözsöz Sanatın Estetiği" (1979) ve "Diyalojik İmgelem" (1983) adlı kitapları ise ancak ölümünden sonra yayımlanır. Türkçede yazılarından derlenen bir seçki olan "Karnavalın Romana" ve Dostoyevski Poetikasının Sorunları" adlı kitapları yayımlanır.

"Rabelais ve Dünyası" adlı eserinde Rönesans döneminde karnaval ruhunun hayat ve sanat üzerinde etkin rol oynadığını vurgular. Ortaçağ ideolojisinin gücünü ve her türlü hiyerarşik düzeni alaşağı eden şenlik biçimi karnaval, edebî eserlerde de kendisini gösterir. Karnaval dilinin kullanımıyla birlikte süregelen anlatı türlerinin söyleminin değişime uğradığını belirtir. Halk söyleminin "grotesk gerçekçilik" olarak adlandırdığı bir anlatım tarzıyla eserlerde vücut bulması; resmi, siyasi ve ahlaki düzenin tepetaklak edilmesini de beraberinde getirir. Bahtin, Rabelais'in klasik estetiğin tamamlanmış, kusursuzca orantılı bedenine tezat bir yaklaşımla; cinsel birleşme, doğum, yeme, içme, dışkılama ve benzeri eylemler üzerinde durarak bedenselliği yüceltişini, kişinin dünyaya bütün olarak sunuluşu şeklinde yorumlar. Bahtin'e göre hayatın geçiş noktalarını oluşturan bedensel organlar, yeni bir yaşama kaynaklık eder; ancak grotesk beden sadece bedenler-arası ilişkilerle sınırlı değildir, aynı zamanda kozmik ve evrenseldir. Bahtin; türler, biçimler, imgeler ve tarihsel koşullar arasında bağlantılar kurarak, karnavalın överken yeren dilini ve şen ruhunu François Rabelais'in Gargantua ve Pantagruel eserleri üzerinden örnekleyerek ortaya koyar.

Brandist, Bahtin'in Rabelais ve Dünyası adlı eserinde yoğun olarak işlediği

"gülme" kavramına, Fransız felsefeci Henri Bergson'un ve Cassirer'in düşüncelerinin kaynaklık ettiğini ileri sürer. Bergson, esnek olmayan toplumsal organizmalar için bir tehdit oluşturan gülmeyi, "hayatı kaplayan mekânîk bir şey" olarak her yerde açığa çıkan aşırı katı kuralları yıkan iyicil bir güç olarak değerlendirir. Bergson'un gülme üzerine bu görüşünden uzak bir anlayış sergileyen Bahtin, gülmenin her şeyi ters düz eden, korkuyu gideren ve canlı doğasını ondan alır (Brandist, 2011, s. 192-193). Cassier'in her türlü otorite ve dogmaya karşı eleştirel düşüncenin silahı olarak gördüğü gülme ve güldürme eylemini, Bahtin daha geniş bir çerçevede geliştirerek sunar.

Bahtin, Dostoyevski'nin romanlarından hareketle heteroglossia, diyaloji, polifoni, kronotop, tür, söylem gibi kavramları ortaya koyarak roman çözümlemelerine yeni bir bakış açısı getirir.

Brandist, Bahtin'in "heteroglossia" kavramını Marr'dan etkilenerek ortaya koyduğunu ve dilbilimde Marksçılık olarak ilan edilmiş Marrcılığın etkisi altında kaldığını ileri sürer. (Brandist, 2011, s. 174). Bahtin, monolojik, tek biçimli resmi ve millî bir dilin varlığını kabul etmez. Belli bir ulusal dil içinde tür, grup ve sınıf gibi toplumsal güçlerin dili katmanlaştırdığını ve bu güçlerin mutlak bir çatışma içinde olduğunu savunur. Bu dilsel katmanlaşmanın en yoğun şekilde romanda ortaya çıktığını ve romanın farklı biçemlerin ve söz türlerinin çatışma alanı olduğunu düşünür. Anlamın tanımı için düşüngenel bir gösterge olarak sözcük, toplumsal etkileşim içinde mücadele yeridir. Bahtin'e göre düşüngenel dilde var olur. Düşüngeneler, devletin düşüngenel aygıtlarından doğmaz fakat sınıfsal çatışmalar içindeki toplumsal sınıflardan doğarlar. Bu açıdan bakıldığında Bahtin ve Louis Althusser'in bu konudaki görüşleri birbirini tamamlar niteliktedir (Günay, 2013, s. 118). Althusser, bireylerin uygulamalar ve yaşantılarla somutlaştırdığı simgesel ilişkilerin varlığını kabul eder. Alıcı, değer yargısına göre duyduğu iletinin oluşumuna katkı sağlar. Dolayısıyla sözcük yansız, tarafsız ve tek anlamlı değildir. Toplumsal bir değer olan sözcük, kullanıma göre taraf ve anlam kazanır. Bu durum sözcüğün çeşitli anlamlar yüklenmesini sağlar.

Bahtin'in ve Austin'in görüşlerinden yola çıkan Pierre Bourdieu dil incelemesinde dilbilim, toplumdilbilim ve eylembilim verilerine dayanır. Dilin yalnızca toplumsal kazancın bir temsili ya da yeri olmadığını, aynı zamanda toplumsal kazancın bizzat kendisi olduğunu söyler. Bourdieu dili toplumsal bir oyun alanı, düşüngenelin yaşam bulduğu yer ve toplumsal mücadelenin varlık bulduğu yer olarak görür (Günay, 2013, s.119). Onun bu görüşü, Bahtin'in dili toplumsal ilişkilerin ve etkileşimin gerçekleştiği alan olarak kabul etmesiyle benzerdir.

Bahtin, Saussure'ün dile sınırlı bir alanda yaklaşmasını eleştirir ve sözcüğün dilin kapalı sistemi içinde görülemeyeceğini, sözcüğün doğası gereği birbirleriyle diyalojik bir ilişki içinde bulunan devingen bir yapıya sahip olduğunu belirtir. Bahtin, "sözce"yi temel alarak "diyaloji" kuramını oluşturur. Bahtin, "diyaloji" terimini genel olarak bir sözcenin başka sözce ile etkileşim halindeki anlam ilişkisi olarak tanımlar.

Julia Kristeva, "başka metinlerden alınan sözcelerin bir kesişme yeri" olarak adlandırdığı metinlerarası kavramını, özünü zaten büyük ölçüde toplumsal ve sözsel etkileşim kavramından, bir başka deyişle Bahtin'in "diyaloji" kavramından esinlenerek 1960'lı yılların sonlarında oluşturur (Aktulum, 2000, s. 3). Bahtin'in bir sözcenin bir başka sözce ile bir ilişkisinin kaçınılmaz olduğunu savunmasına benzer bir tutumla Kristeva, bir metin ile bir başka metin arasında anlam, bağlam ve biçim ilişkisinin bulunduğunu iddia eder.

Kristeva'nın haricinde Lotman'ın da metin üzerine görüşlerinde Bahtin'in etkisi bulunur. Lotman'ın "La Structure du Texte Artistique" adlı yapıtında karşımıza çıkan "metin-ötesi (extra-texte) bağıntılar" ya da "metin-dışı" (hors-texte) kavramları, metinlerarası kavramıyla ilintili olarak bir metnin "tüm öteki toplumsal iletişim dillerinin dışında varolamayacağını" söyler. Lotman, metinlerin Bahtin'in deyişiyle; "çoksesli", "çokdilli" yönünü vurgular ve aynı zamanda "her tür metin-dışı ilişkiler toplamından soyutlanmış" bir yapıtın anlam taşıyamayacağını dile getirir. "Bir metin türlerle, biçemlerle, bir çağla, farklı bir yazarla ilişki halinde olduğundan, metin-dışı ilişkiler metne özgü gerçek ilişkilerdir." (Aktulum, 2000, s. 3- 4). Lotman'ın "metin-dışı" ilişkileri ele alış tarzıyla Bahtin'in diyaloji ve heteroglossia kavramlarıyla ilgili görüşleri örtüşür.

Bahtin, edebî türün dışında işitsel bir tür olan müziğe ait "polifoni (çokseslilik)" terimine roman kuramında yer vererek polifoni kavramına farklı bir boyut kazandırır. Polifoni, kontrpuan ve orkestra gibi müzikal kavramları, çoksesli romanın yaratıcısı olarak gördüğü Dostoyevski romanlarındaki çoksesliliği ortaya koymak için kullanır. Böylelikle müziğe ait olan kavramlara roman kuramını ortaya koyarken yepyeni bir epistemolojik nitelik kazandırır.

Bahtin, "Romanda Zaman ve Kronotop Biçimlerine İlişkin Sonuç Niteliğinde Kanılar" başlıklı makalesinde kronotop kavramını, karnaval ve türler tarihi ışığında açıklar. Einstein'ın Görelilik Teorisinden ödünç alarak eleştiri dünyasına kazandırdığı bir terim olan kronotop, edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılarını konu edinir. Bahtin, romanın temel anlatısal olaylarını

organize eden imgelerin kronotoplarla şekillendiğini ileri sürer. Birbirinden farklı derecelere ve kapsama sahip; "karşılaşma, yol, eşik, biyografik zaman-uzam, doğa" olmak üzere çeşitli kronotop biçimleri belirler. Tanrı'nın ve anlatıcının aynı anda her yerde oluşuyla, bireylerin ve roman karakterlerinin kronotopları, iç içe girebilir; birbirlerine zıt düşebilir; birbirleriyle çatışabilir; yani sürekli birbirleriyle diyalojik bir etkileşimde bulunurlar.

Bahtin, karnaval, diyaloji, kronotop gibi kavramları edebiyat teorisine armağan eder ve geliştirdiği kavramlarla, kazandırdığı bakış açısıyla 20. yüzyıl düşünce hayatında etkili olur. Marksizm, yapısalcılık, göstergebilim alanlarını dolaylı ya da dolaysız etkiler. Bahtin'in eleştiri dünyasına kazandırdığı kavramlar, mimari yapıların, beşeri alanların, görsel ve edebî türlerin analiz edilmesinde bir yöntem olarak tercih edilir.

2.3. Diyaloji (Çift Seslilik)

Bahtin'in diyalog kavramından yola çıkarak türettiği diyaloji terimi, "karşılıklı konuşan kişiler arasındaki anlam ilişkisi" olarak tanımlanabilir.

Bahtin, sözcüğün diyalog esnasında henüz söylenmemiş olan sözcüğün anlamına göre şekillenmesinden dolayı diyalojik bir etkileşimle var olduğunu belirtir. Bir diyalog ögesi olan sözcük, geçmiş ve gelecekle bağını koparmadan pek çok anlamı ve vurguyu bir arada barındıran bir etkileşimler ağının ürünüdür. Sözcükler, bize çeşitli anlamlarla yüklü olarak ulaşır ve başkasına yeni anlamlar kazanarak aktarılır. Bahtin, sözcüğün özü gereği monolojik olmaktan ziyade diyalojik bir yapıya sahip olduğunu savunur:

Sözcük bir diyalogda, diyalogun içinde canlı bir yanıt olarak doğar; sözcük zaten nesnede olan yabancı bir sözcükle girdiği diyalojik etkileşimde şekillenir. Bir sözcük kendi nesnesine ilişkin bir kavramı diyalojik yoldan oluşturur. Ama, sözcüğün iç diyalojizmi bundan ibaret değildir. Yabancı sözcüğe yalnızca nesnenin kendisinde rastlamaz: Her sözcük bir yanıtla yönelir ve öndelediği yanıtlayıcı sözcükten derinlemesine etkilenmekten kaçınmaz. Karşılıklı konuşma içinde sözcük doğrudan doğruya, pervasızca gelecekteki bir yanıt-sözcüğe yönelir: bir yanıtı kıskırtır, öndeler ve kendisini yanıtın doğrultusuna göre yapılandırır. Kendisini önceden söylenen sözlerin oluşturduğu

bir atmosferde şekillendiren sözcük, aynı zamanda, henüz söylenmemiş olmakla birlikte söylenmesine ihtiyaç duyulan ve aslına bakılırsa öndelediği bir sözcük tarafından belirlenir. Herhangi canlı bir diyalogda olup biten budur. (Bahtin, 2001a, s.56)

Yani; her söz, muhatabının nasıl etkileneceği hesaba katılarak söylenir ve onun olası tepkilerine göre değişebilir. Dolayısıyla tarafsız hiçbir sözcük yoktur. Bildiriler, "son söz olmaktan çok uzak, gönderenin kendisine nasıl döneceğini kaygıyla beklediği, bir ilmeğin ucundaki söz gibi her an tamamlanmayı bekleyen, ama hep gönderenle gönderilen arasında gidip gelerek tamamlanmayan sözlerdir." (Parla, 2015, s. 51). Bahtin'in "ilmeğin ucundaki söz" olarak tanımladığı bu dönüşümde gönderici, sözün alıcısını ve alıcının olası tepkisini dikkate alır. Sözün gönderici ve alıcı arasındaki etkileşimi, sözü diyalojik kılan en büyük unsurdur.

Sözün daha geniş anlamda varlık kazandığı dil, toplumsal etkileşim sürecinde oluşur ve doğası gereği diyalojiktir. Bahtin'e göre; "[d]il, dili kullananların diyalojik etkileşiminde yaşar ancak. Gerçekten de, dilin sahici yaşam alanını diyalojik etkileşim oluşturur. Diyalojik ilişkiler dilin bütün hayatına, her türlü kullanım alanına (gündelik hayat, iş, bilim, sanat, vb.) sızmıştır." (Bahtin, 2004, s. 254).

Bahtin, diyalojinin oluşması ve açığa çıkmasının birtakım ilişkiler neticesinde gerçekleşebileceğini söyler: "Görüş birliği /görüş ayrılığı, olumlama/tamamlama, soru/yanıt, vb. ilişkileri, elbette sözcükler, cümleler veya tek bir sözcenin diğer öğeleri arasındaki değil ama bütün sözceler arasındaki saf diyalojik ilişkilerdir." (Bahtin, 2004, s. 260). Monolojik bağlamın zayıflaması ve diyalojinin gerçekleşmesi için dolaysız ve eşit olarak bir gönderge nesnesine yönelmiş iki sözcenin bir araya gelmesi gerekir.

Bahtin'e göre, gerçek anlamda bir estetik etkinlik, ancak kendimize döndüğümüz noktada başlar. Öznenin kendini deneyimleyebilmesi ancak nesne vasıtasıyla mümkündür:

Ben-kendim için- kendi kendime sürdürdüğüm her türlü etkinliğin (görme, işitme, dokunma, düşünme, hissetme vb.) *öznesiyimdir*; kendi yaşanmış deneyimlerimde, kendi içimden yola çıkarak ileriye, kendimin ötesine, dünyaya, bir nesneye yönelirim. Nesne, *özne* olarak benim karşımda durur. Burada söz konusu olan, epistemolojik özne nesne bağıntısı değildir; tek ve biricik *özne* -ben ile- yalnızca bilişimin ve dış duyularımın değil ama irademin ve hissetmemin de

nesnesi olarak dünyanın geri kalanı arasındaki bağıntıdır. Öteki insan benim için tamamen nesne *olarak* var olur ve onun *ben*'i benim için - yalnızca bir nesnedir. Kendimi hatırlayabilirim, kendimi dış duyularıyla belli ölçüde algılayabilir ve böylece kısmen arzulamamın ve hissetmemin nesnesi kılabilirim- yani, kendimi kendimi kendim için bir nesne haline getirebilirim. (Bahtin, 2005b, s.57).

Kendimizi ötekine yansıtıp onu kendi içinde deneyimleyerek elde ettiğimiz malzemeyi biçimlendirmeye ve tamamlamaya başladığımız noktada sanatsal yaratıcılık başlar. Kişinin varlığının ötekinin nezdinde algılanmasıyla estetik etkinlik tesis edilebilir. Estetik etkinlikte, sadece bedeninin öteki tarafından konumlandırılması değil; aynı zamanda kişiliğin de öteki tarafından algılanması gerekir. Bahtin'e göre; ""Ruh, tinimin ötekine bahşettiği armağandır" Bu varlık özelliği, ötekinin dışına yerleştirildiği için de, Bahtin "dışarıdanlık" terimini icat eder (vnenakhodimost) ve muhtelif özneler-arası, kişisel varoluş tipleri için de "kendim -için-ben", "bir başkası-için-ben" ve "benim-için-öteki" terimlerini kullanır (Brandist, 2011, s. 74-75).

Kişinin kendini bir bütün olarak algılayabilmesi ve tanımlayabilmesinin ön koşulu "öteki"nin varlığıdır. Kendi varlığımızı anlayabilmek için ötekinin varlığına ihtiyaç duyarız. Bu sebeple de "ben", "öteki"yle sürekli olarak diyalojik bir ilişki halindedir. Ancak bu etkileşim kişinin empati kurarak kendini öteki yerine koyması anlamına gelmez. Bahtin, bu ilişkiyi ayna metaforu ile açıklar. Bahtin, aynada kendimizi doğrudan doğruya görüyoruz gibi geldiğini ama gerçekte öyle olmadığını savunur. Biz yalnızca aynadaki yansımamızı görürüz. Bu görünüş, dünyayı algılayışımızdan arınmış bir yansımadır. Başkalarına nasıl göründüğümüzü anlamak için aynaya bakarız. Ancak, hiç kimseye "aynada kendimize göründüğümüz gibi görünemeyiz çünkü aynadaki imge bir başkasına bakmayan, bir başkasının bakışını öngörmek ve yanıtlamak durumunda olmayan bir insanın imgesidir." (Bahtin, 2001a, s.7) Yüzümüzün aynaya yansıyan ifadesi, yaşanmış hayatımızda hiçbir zaman sahip olamadığımız, doğal olmayan bir görüntüdür. Aynadaki bu görüntüler, birçok ifadeden oluşmaktadır:

- 1) Verilmiş bir öğede fiili hale getirdiğimiz ve hayatımızın bütünlüklü, benzersiz bağlamında gerekçelendirilen ve hayatımızın bütünlüklü, benzersiz bağlamında gerekçelendirilen fiili duygusal ve iradi tutumumuzun ifadeleri; 2) Olası ötekinin değerlendirme ifadeleri, kendisine ait hiçbir yeri olmayan

kurmaca bir ruhun ifadeleri; 3) Olası ötekinin değerlendirmesi karşısındaki – tatmin ve tatminsizlik, memnuniyet veya memnuniyetsizlik gibi- kendi ifadelerimiz. (Bahtin, 2005b, s. 51)

Bu üç ifadenin ortak noktası, ötekini temel alarak yüzümüzde görmeyi istediğimiz bir ifadenin ürünü olmasıdır. Ayna karşısında yüzümüze önemli olduğunu veya hoşla gideceğini düşündüğümüz herhangi bir ifade vermeye çalışarak yapmacık tavırlar takınmamız, dışımızı kendimiz için değil, ötekiler için ve ötekiler aracılığıyla değerlendirdiğimiz göstergesidir.

Aslında aynada görünen "dışardan nasıl görüldüğünü anlamaya çalışırken dışarıyı dışlamış birinin görüntüsü"dür. Buna rağmen başkalarına nasıl görüldüğümüzü anlamak için aynaya bakmamız; öznenin kendi varlığını ancak başka bir öznenin varlığıyla ispatlama ihtiyacından kaynaklanır. Kendimizi bir başkasının gözünden bir bütün olarak algılarız. Kendini bilmenin yolu ötekini görebilme ve öteki tarafından görüldüğünden emin olmaktan geçer. Yani; kişinin varlığı "öteki"nin varlığına bağlıdır.

Bahtin, öteki ya da başka bir öznenin bağımsız olarak kişinin kendisini doğrudan göremeyeceğini bu yüzden de kendi değerini belirleyemeyeceğini savunur: "Sürekli ve yoğun bir şekilde kendi hayatımızın başka insanların bilinç düzlemindeki yansımalarını gözleriz, üstelik yalnızca hayatımızın belli öğelerinin yansımalarını gözleriz." (Bahtin, 2005b, s. 31). Sonuç olarak, kişinin kendi varlığını kavrayabilmesi ötekinin varlığına bağlı olduğu için diyalojik bir ilişki söz konusudur. Kendi dışımızla ilişkimiz ötekinin olası değerlendirmeleri doğrultusunda estetik bir üretime dönüşebilir.

Bahtin'e göre kişi kendini aşır dışardan kendine baktığında, yabancılaştığında, kendini nesneleştirdiğinde (lirik şiirde, itiraflarda, vb.) kendi kendisiyle hakiki bir diyalojik ilişki olanağı kazanır (Bahtin, 2016, s.128).

Bahtin, insan hayatının sözel olarak ifade edilmesinin tek yeterli biçimini "açık-uçlu diyalog" olarak görür (Bahtin, 2004, s. 383). İnsan hayatı ve bilinci, doğası gereği diyalojiktir. Yaşamayı diyaloga katılmak şeklinde yorumlar.

Bahtin'e göre; üsluplaştırma, parodi, skaz ve diyalog gibi fenomenler romanı diyalojikleştiren unsurlardır. Bu fenomenlerin ortak noktası söylemlerinin çift yönlü bir yöneliminin olmasıdır. Yani bu öğeler, hem konuşmanın gönderge nesnesine yönelir hem de bir başkasının söylemine, başka birinin konuşmasına yönelir.

2.3.1. Üsluplaştırma

Üsluplaştırma; bir başkasının üslubunu, bu üslubun kendi belirli görevleri doğrultusunda kendi amacına uygun olarak yapılandırır. "Aynı şekilde, yazarın niyetini kendi süzgecinden geçiren bir anlatıcının anlatısı, izlediği düz yoldan sapmaz ve kendisi için gerçekten karakteristik olan tonlarda ve tonlamalar içerisinde muhafaza edilir." (Bahtin, 2004, s.266). Yazar, karakterin söylemini kendi söylemi içinde amacına uygun bir şekilde kendine özgü bakış açısıyla dolaylı yoldan dile getirir. "Yazarın düşüncesi, bir kez bir başkasının söylemine sızıp bu söylemde yuvalandıktan sonra, ötekinin düşüncesiyle çatışmaz, daha çok, onu aynı doğrultuda izler ve bu yönü uzlaşımsal hale getirir yalnızca." (Bahtin, 2004, s.266). Yazar, karakterin söylemini kendi söylemi içinde kendine özgü vurgu ve tonlamalarla yeniden dile getirdiği için taklitten farklıdır. Bahtin, bu farkı şöyle ifade eder:

Taklit bir biçimi koşullu hale getiremez, çünkü taklit edilen malzemeyi ciddiye alır, kendisinin kılar ve başka bir kimsenin söylemini dolaysızca temellük eder. Bu durumda seslerin tam kaynaşması gerçekleşir; eğer bir başkasının sesini işitiyorsak, bu ses taklit edenin planına dâhil edilmiş olan bir ses değildir kesinlikle. (Bahtin, 2004, s. 262)

Ancak bazen üsluplaştırma ve taklit ediş arasında kesin bir anlamsal ayrımın bulunmadığı ve ikisinin de birbirinin rolünü çaldığı durumlarla da karşılaşabiliriz:

Bir üslubun ciddiliği ardıl- taklitçilerin elinde azalırken, araçları daha uzlaşımsal hale gelir ve taklit de yarı- üsluplaştırma haline gelir. Öte yandan, üsluplaştırmanın modeline olan bağlılığı mesafeyi yok edip, üslubun *kasten bir başkasının üslubu* olarak yeniden üretilmiş olduğu duygusunu zayıflatırsa, bu durumda üsluplaştırma da taklit haline gelebilir. Çünkü uzlaşımsallığı yaratan şey, bizatihi mesafedir. (Bahtin, 2004, s. 262)

Bahtin'e göre, üslubun olduğu her yerde tür vardır. Üslubun bir türden diğerine aktarılması yalnızca üslubun kendisine yabancı koşullarda sesini değiştirmez, verili türü ortadan kaldırabilir ya da yenileyebilir de. Böylelikle, bireysel ve genel dil üslupları söylem türlerine hükmeder (Bahtin, 2016, s.95). Üsluplaştırma söyleminin çift yönlü bir

yönelimi olduğu için diyalojik bir söylemdir.

2.3.2. Parodi

Parodisi yapılan dil ve parodiyi yapan dil, söylemin iki farklı biçimini bir araya getirdiği için parodi, diyalojik bir özellik taşır. Parodide bir başkasının söylemiyle konuşulur. Bu açıdan bakıldığında parodi ve üsluplaştırma yöntem bakımından örtüşür.

Ancak üsluplaştırmanın aksine parodik söylemde ilk anlama karşıt bir anlam yer alır. Parodik söylemde sesler, aralarına giren mesafeyle belirgin bir biçimde birbirlerinden ayrılır. Parodide ötekinin söylemiyle düşmanca bir çatışmaya girilir ve söylem adeta bir savaş alanı haline gelir. Dolayısıyla üsluplaştırmada seslerin kaynaşması ihtimali mevcutken parodide böyle bir durum mümkün değildir. Parodide ötekinin söylemine karşı yapılan kasıtlı saldırı kesin ve açıkça ortaya konmalıdır. "Aynı şekilde, yazarın niyetleri de daha bireyselleşmiş hale gelmeli ve özgül bir içerikle yüklü olmalıdır. Ötekinin üslubu farklı yönlerden parodikleştirilebilir ve ona yeni vurgular eklenebilir, ama özünde yalnızca tek bir yönde -kendi belirli görevi açısından- üsluplaştırılabilir." (Bahtin, 2004, s. 266- 267). Dolayısıyla parodide sesler hem birbirleriyle çatışmaya girer hem de iki sesi de içeren melez bir söylem oluşur.

Bahtin, parodik söylem yaratmada çeşitli yolların tercih edilebileceğini söyler. Herhangi bir kişinin üslubu bir üslup olarak parodi konusu olabilir Aynı zamanda diğer bir kişinin toplumsal olarak tipik söylemi veya bireysel olarak karakterolojik bakışı, düşünme tarzı ve konuşma biçimi parodik bir söylem yaratmada kullanılabilir. Parodik söylemi sadece edebî eserde değil gündelik yaşantımızda da kullanırız:

Bir başkasının sözlerinin ironik veya başka her türlü çift-sesli kullanımı da parodik söyleme benzer; böyle durumlarda bir başkasının söylemi kendisine yabancı beklentiler ifade etmek amacıyla kullanılır. Gündelik hayatımıza özgü sıradan konuşmada bir başkasının sözlerinin bu tür kullanımı son derece yaygındır, özellikle de bir konuşucunun sık sık öbür konuşucunun ifadesini ona yeni bir değer yükleyerek ve kendi tarzında vurgulayarak- şüphe, öfke, ironi, alay, istihza, dalga geçme vb. ifadeleriyle- harfiyen yinelediği diyalogda. (Bahtin, 2004, s. 267)

Gündelik yaşantımızda kaçınılmaz olarak kullandığımız parodik söylem çift

sesli bir özellik taşır ve edebî esere de bu şekilde yansır:

Bir başkasının bizim konuşmamıza dâhil edilen sözleri, kaçınılmaz olarak yeni bir yoruma (bizim yorumumuza) bürünür ve bizim bu sözcüklere ilişkin değerlendirmemize tabi olurlar; yani çift sesli hale gelirler. Farklılık gösterebilecek tek şey bu iki ses arasındaki karşılıklı ilişkidir. Bir başkasının beyanının soru biçiminde aktarılması zaten tek bir söylem içinde iki niyetin çarpışmasına yol açar: çünkü böyle yaparken bir soru sormakla kalmayız yalnızca, ayrıca bir başkasının beyanını sorunlu hale de getiririz. Pratik gündelik konuşmamız öteki insanların sözleriyle doludur: bazen bu sözlerin kime ait olduğunu unutarak, kendi sesimizi bazılarıyla tamamen birleştiririz; otorite kabul ettiğimiz diğerleriniyse kendi sözlerimizi desteklemek için kullanırız; yine bazılarını, onlara yabancı veya düşman olan kendi beklentilerimizle doldururuz. (Bahtin, 2004, s. 268)

Bahtin'in "Dostoyevski Poetikasının Sorunları" adlı eserinde Leo Spitzer'in parodiyle ilgili çıkarımlarına onaylayarak yer verir. Leo Spitzer, parodik söylemin konuşucunun değişmesinden dolayı söylem tonunun değişmesine bağlı olarak çoğunlukla abartılı ve alaycı bir tutum içerdiğini ifade eder:

Konuşmamızda muhatabımızın sözcüsünün bir bölümünü yeniden ürettiğimizde, bizatihi konuşuculardaki değişiklik nedeniyle tonda zorunlu bir değişiklik gerçekleşir: 'öteki kişi'nin sözcükleri bizim ağzımızda daima bize yabancı bir şey gibi tınlar ve çoğunlukla gülünç, abartılı veya alaycı bir tonlamaya bürünür. (Bahtin, 2004, s. 268)

Parodik söylemde sesler arasına bir mesafe girmiştir ve bu ayırıcı karşıtlık sebebiyle parodik söylem çok-yönlü bir özellik taşır.

2.3.3. Skaz

Skaz, tekil bir anlatıcının sözlü konuşmasını taklit eden bir anlatım tekniği veya tarzını ifade eden diyalojikleştirme olgularından biridir.

Bahtin, skaza ilk kez Boris Eychenbaum'un değindiğini belirtir. Bahtin,

Eyhenbaum'ın "skaz'ı sözlü anlatı biçimine yönelik olarak algılar; bu, sözlü anlatıma ve onunla örtüşen dil karakteristiklerine (sözlü entonasyon, sözlü anlatımın sözdizimsel kuruluşu, uygun sözlük, vb.) bir yöneliştir." şeklindeki tanımlamasına katılır (Bahtin, 2004, s. 264). Ancak Bahtin, Eyhenbaum'un skazın öncelikle bir başkasının konuşmasına bir yöneliş olduğunu ve bunun sonucu olarak sözlü konuşmaya bir yöneliş olduğu gerçeğini göz ardı ettiğini belirtir.

Bahtin, skazı şöyle tanımlar:

[S]kaz tam da bir başkasının sesi adına dâhil edilir; toplumsal olarak farklı bir sestir bu ve skaz bu sesle birlikte, yazar için gerekli olan bakış açılarını ve değerlendirmeleri getirir. Aslında burada yapıta eklenen, bir öykü – anlatıcıdır ve öykü anlatıcı sonuçta edebiyatçı değildir; çoğu durumda alt tabakadan biridir, sıradan bir insandır (yazar için önemli olan budur) - ve sözlü konuşmayı beraberinde getirir. (Bahtin, 2004, s. 264)

Skazda, yazınsal dil değil, günlük konuşma dili kullanılır (Bahtin, 1981, s. 266). Sözlü konuşmaya yönelik ögesi barındıran her öyküde, her anlatıda zorunlu olarak skaz bulunur. "Çoğu durumda skaz tam da bir başkasının sesi adına dâhil edilir; toplumsal olarak farklı bir sestir bu ve skaz bu sesle birlikte, yazar için gerekli olan bakış açılarını ve değerlendirmeleri getirir." (Bahtin, 2004, s. 264). Özellikle yazarın sözü anlatıcıya bıraktığı durumlarda -ki anlatıcının çoğunlukla edebiyatçı değil; alt tabakadan biri, sıradan bir insan olduğunda- sözlü konuşma yani skaz mevcuttur.

Bahtin, başka bir kişinin söylemine yönelik ile sözlü konuşmaya yönelik arasında katı bir ayrım olduğunu belirtir. Skazı sadece sözlü konuşma perspektifinden değerlendirmenin asıl noktanın gözden kaçırılmasına yol açacağını ileri sürer. Skazdaki "tonlamayla ilgili, sözdizimsel ve diğer bir dizi dilsel fenomeni (yazar başka bir kişinin konuşmasına yöneldiğinde) çift-sesliliğiyle, içerisinde iki sesin ve iki vurgunun kesişmesiyle" açıklar (Bahtin, 2004, s. 265). Böylelikle skazın çiftsesli bir unsur olduğunu vurgular.

Bahtin, skazı "parodik skaz" ve "yalın skaz" olmak üzere iki kola ayırır. Parodik skaz ve yalın skaz arasında çok temel bir fark bulunduğunu söyler. Parodik skazda iki ses arasındaki mücadelenin çok özgül dil fenomenlerini doğuracağını belirtir. Birçok çağdaş skaz örneğinde belli belirsiz bir parodi tınısı bulunduğunu iddia eder (Bahtin, 2004, s. 267). "Skaz'da bir başka kişinin söylemine yönelişin ve dolayısıyla skaz'ın

çift-sesliliğinin göz ardı edilmesi, bu seslerin bir kez çeşitli yönler barındırmaya başladıktan sonra skaz söyleminin sınırları içinde girebilecekleri karmaşık karşılıklı ilişkilerin kavranmasını önleyecektir." (Bahtin, 2004, s. 267). Skazı sadece sözlü konuşmaya yönelik bir unsur olarak değerlendirip çiftsesliliğini görmezden gelmek; skazın boyutlarının eksik kavranılmasına yol açar.

Bahtin, yazarın bir başkasının konuşmasını taklide yönelmesini romanda "çift-seslilik" olarak tanımlar (Bahtin, 1981, s. 337). Skaz tekniğini kullanan yazarın bir başkasının sesini, söylemini taklide yönelmesi, romana çoksesli bir yapı da kazandırır.

2.3.4. Diyalog

Diyalojikleştirme fenomenleri arasında diyalog da yer alır. Genel olarak diyalog, "iki kişinin karşılıklı konuşması" olarak tanımlanabilir. Ancak diyalog sadece bununla sınırlandırılmaz. Platon, diyalogu iki düşünceden birini doğrulayarak, diğerini yanlışlayarak mutlak doğruya ulaşmak için yöntem olarak kullanır. Hegel ise yanlışla doğrunun birbirine karıştırılıp harmanlanarak bir sentez elde etmede kullanılan yönteme diyalektik adını verir. Bahtin, Platon ve Hegel'in anlayışının aksine, diyalojinin diyalektikten ve retorikten farklı olduğunu savunur (Bahtin, 2004, s. 30). Bahtin'e göre diyalog, diyalektiğin tersine ati-tez ve sentez olmadan gerçekleşebilir. Diyalogun devam etmesi için; retorığın aksine ötekine yönelik baskı, şiddet veya zorlama olmaması gerekir.

Bahtin diyalog kavramının romanda "gizli diyalog" ve "gizli polemik" şeklinde de ortaya çıktığını söyler. Diyalog ve çeşitleri romandaki söylemlerin çift sesli olmasına imkân sağlayarak diyalojik bir özellik kazanmalarına yardımcı olur.

Bahtin polemiğin günlük yaşamda yer aldığını belirtir ve polemik söylemin şekillerini şöyle örnekler:

Polemik söylem, edebî konuşmada olduğu kadar gündelik konuşmada da son derece yaygındır. Gündelik konuşmada "başkalarına taş atan" bütün sözcükler ve bütün iğneleyici sözler, kendi kendisini peşinen yadsıyan ve kendisini onaylamayan abartılı konuşmalar, polemik söylem içinde üslup şekillendirici bir öneme sahiptir. (Bahtin, 2004, s. 270)

Bahtin, polemiği açık ve gizli olmak üzere ikiye ayırır. Açık polemik, iki kişinin

reel olarak mevcut olması ve bu iki kişinin karşılıklı olarak tartışmasıdır. Açık polemikte yazar, bir başkasının söylemini kendi gönderge nesnesiymiş gibi alır, başkasının söylemine yönelir ve onu çürütmeye çalışır. Gizli polemik ise, tek bir kişinin sanki karşısında başkası varmış gibi tartışmasıdır. Yazarın söylemi görünüşte bir gönderge nesnesine yönelir, ama bu gönderge nesnesi üzerinden dolaylı olarak bir başkasının söylemine karşı çıkmakta, onunla çatışmaya girmektedir. Bahtin, gizli polemik söylemde görünürde her ne kadar tek bir kişi konuşuyor olsa da söz konusu olanın karşılıklı ve hararetli bir konuşma olduğunu hissedeceğimizi söyler (Bahtin, 2004, s. 271). Bu açıdan gizli polemiğin diyalojik bir özelliğe sahip olduğunu belirtir:

Açık polemik gayet basit bir şekilde, sanki kendi gönderge nesnesi oymuş gibi, başkasının söylemine yönelir ve onu çürütür. Ama gizli polemikte söylem sıradan bir gönderge nesnesine yönelir, onu adlandırır, resmeder, ifade eder ve başkasının söylemine yalnızca dolaylı olarak karşı çıkar onunla adeta bizatihi nesnenin içinde çatışır. Sonuçta öteki kişinin söylemi yazarın söylemini içeriden etkilemeye başlar. Bu nedenle gizli polemik söylem çift-seslidir, ama burada iki sesin karşılıklı ilişkisi özel bir ilişkidir. Ötekinin düşüncesi söylem içerisinde kişisel olarak kendisine yer bulamaz, ama onda yansır ve tonunu ve anlamını belirler. Bir söz kendisiyle birlikte bir başkasının aynı nesneden söz eden sözünü şiddetle duyumsar ve farkındalık yapısını belirler. (Bahtin, 2004, s. 269-270)

Bahtin, gizli polemiğin edebî eserde önemli bir unsur olduğunu ileri sürer:

Edebî konuşmada gizli polemiğin önemi çok büyüktür. Sözcüğün en kesin anlamıyla her üslupta bir iç polemik ögesi vardır ve bu öge yalnızca ölçü ve nitelik bakımından farklılık gösterir. Her edebî söylem kendi dinleyicisini, okurunu, eleştirmenini şu ya da bu ölçüde keskin bir şekilde duyumsar ve onların tahminini itirazlarını, değerlendirmelerini ve bakış açılarını kendilerinde yansıtır. Edebî söylem kendisiyle beraber başka bir edebî söylemi de, başka bir üslubu da duyumsar. Her yeni üslupta mevcut olan, eski edebî üsluba verilen “tepki” ögesi, aynı içsel polemiğin örneğidir; deyim yerindeyse, bir başkasının üslubunun gizli bir karşıt-üsluplaşmasıdır. (Bahtin, 2004, s. 270)

Bahtin göre; gizli polemikte "ötekinin sözlerine düşmanca muamele edilir ve bu husumet, en az tartışılan konunun kendisi kadar, yazarın söylemini belirleyen şeydir. Bu, söz konusu söylemin semantiğini köklü bir şekilde değiştirir: Göndergesel anlamın yanında ikinci bir anlam ortaya çıkar." (Bahtin, 2004, s. 269). Tonlamayla ortaya çıkan bu yeni anlam, gizli polemiğin diyalojik bir yapıya sahip olduğunun başka bir göstergesidir.

Bahtin, gizli diyalogun tanımını şu şekilde yapar:

İki kişi arasındaki bir diyalogu gözünüzün önüne getirin. İkinci konuşucunun beyanları çıkarılmış olsa da sonuçta genel anlam bozulmuyor olsun. İkinci konuşucu görünmez olarak orada bulunuyordur, sözleri orada değildir; ama ikinci konuşucunun görünmeyen bu sözlerinin derin izlerinin birinci konuşucunun tüm mevcut ve görünür sözleri üzerinde belirleyici bir etkisi olacaktır. Her ne kadar tek bir kişi konuşuyor olsa da bunun karşılıklı ve hararetli bir konuşma olduğunu hissederiz; çünkü mevcut olan ve telaffuz edilen her söz görünmez konuşucuya her dokusunda yanıt verir. Ve ona tepki gösterir; kendisi dışında, kendi sınırları ötesinde bir şeyi, başka bir kişinin söylenmemiş sözlerini işaret eder. (Bahtin, 2004, s. 271)

Bahtin diyalogun devamlılığını bir diyalogda oluşacak anlam boşluklarına bağlar. İletişimin sürmesi için iki tarafın asla birbirlerini tam olarak anlamaması gerekir: "[i]ki konuşucu birbirini tamamen anlamamalıdır ve zaten asla anlamazlar da; birbirlerinin yanıtlarından ancak kısmen tatmin olmalıdırlar; çünkü diyalogun sürmesi büyük ölçüde her iki tarafın da diğerinin kastettiği şeyi tamamen bilmemesine bağlıdır." (Bahtin, 2004, s. 30). Konuşan her kişi diğer kişi için yabancı bir dilde konuşuyormuş gibidir. Bir başkasını anlamak, bir anlamda karşısındakinin söylediklerini çevirmek demektir. "Gerçek iletişim dillerin aynı tınlamasını sağlamaz asla; sınırları asla silmez; kusursuz bir uyum sağlamış gibi yapmaz. Buradaki ideal, kaynaşma içermeyen bitişikliklidir." (Bahtin, 2001a, s. 31). Diyalog, tez ve antitezden bir sentez çıkarmama şartıyla devam eder.

Romanın gelişimi, diyalojik özün derinleşmesinin, diyalojinin artan kapsamının ve hassaslığının bir işlevidir. Diyaloga sokulmayan nötr, katı öğeler ("en sağlam hakikatler") giderek daha da azalır. Diyalog, en derin moleküler ve nihayet atomdan da

küçük düzeylere iner (Bahtin, 2001a, s.79). Roman diyalojik ilişkilerin en yoğun biçimde varlık kazandığı bir türdür.

2.4. Heteroglossia (Farklı Seslilik)

Heteroglossia, Yunanca "farklı" anlamında kullanılan "hetero" ile "ses" ve "dil" anlamında kullanılan "glossia" sözcüklerinin birleşmesiyle ortaya çıkmış bir terimdir.

1934 yılında “Romanda Söylem” adlı yazısında "heteroglossia" terimini kullanan Bahtin, heteroglossiyı "belli bir ulusal dil içinde var olan biçemlerin ve söz türlerinin katmanlaşması ve çatışmaya girmesi" şeklinde tanımlar (Bahtin, 2001a, s. 47). Belli bir ulusal dil içinde toplumun farklı kesimlerine ait sınıfların, örgütlerin, ideolojilerin, çeşitli meslek gruplarının dillerinin çok katmanlı bir ortamda bir birbirleriyle mücadele içinde olmasıdır.

Heteroglossia, Türkçe’ye "farklı söylemlilik", "çok dillilik" ve "farklı seslilik" gibi çeşitli biçimde çevrilmiştir. Heteroglossia terimi için, Cumhur Yılmaz Madran "Modern İngiliz Romanında Mikhail Bakhtin" adlı incelemesinde "çok dillilik" tabirini tercih ederken; Hasan Cuşa "Yusuf Atılğan'ın Aylak Adam Romanına Bahtin'in Diyaloji Kuramı Eksenli Bir Yaklaşım" adlı basılmış yüksek lisans tezinde "farklı seslilik" tabirini kullanmıştır. Hasan Cuşa, heteroglossia terimi için farklı çeviler kullanılabileceğini belirtmiş ve çalışmasında "farklı seslilik" ifadesine yer vermesini şu şekilde açıklamıştır:

Bu terim Türkçe’ye “farklı söylemlilik”, “çok dillilik” ve “farklı seslilik” gibi birçok biçimde çevrilebilir. Bunların hepsi bir yandan dilin, farklı ve çok yönlü bir yapıya sahip olduğunu gösterirken; diğer yandan da sesin farklı ‘tını’lara sahip olduğunu göstermektedir. Fakat bunlar bazı yönleriyle birbirinden ayrılmaktadır. Örneğin “çok dillilik” olarak Türkçe’ye çevrilen poliglossia, Yunanca “poli” (çok) ve “glossa” (dil) sözcüklerinin birleşmesinden elde edilmiş bir terimdir. Bu terim bir ülkede Yunanca ve Latince gibi en az iki farklı dilin birlikte kullanılması anlamına gelmektedir. Türkçe’ye farklı seslilik olarak çevrilen heteroglossia ise bir dilin belli amaçlar doğrultusunda farklı tür ve biçimlerde katmanlaşarak ayrılması ve ayrılan bu dillerin kendine özgü sesleriyle birlikte birbirleriyle mücadele etmesi anlamına gelmektedir. (Cuşa,

2015, s. 37)

Hasan Cuşu'nun bu tespitinden yola çıkarak çalışmamızda heteroglossia terimi için "farklı seslilik" adlandırmasını kullanmayı tercih ettik.

Bahtin, heteroglossianın (farklı sesliliğin) tarihsel süreçte nasıl ortaya çıktığından şöyle söz eder:

Antik Yunan toplumunda, herkes tarafından paylaşılan bir dil ve ideolojik bütünlük, yani monoglossia söz konusudur. Roma imparatorluğu ve Ortaçağ, tek bir toplumda farklı doğal dillerin, esas olarak Latince'yle halk dillerinin birlikte var olduğu, bir dilin kendini başka bir dilin gözleriyle gördüğü bir poliglossia ortamı yaratır. Rönesans sonrası modern toplumda ise doğal, ulusal dil düzeyinde bütünleşme, türler ve biçimler düzeyinde ayrışma, yani heteroglossia gerçekleşir. (Bahtin, 2001a, s. 17)

Bahtin'e göre hiçbir nötr sözcük ve biçim yoktur. O, dildeki her sözcüğün yarı yarıya bir başkasının sözü olduğunu ve başkasından izler taşıdığını ileri sürer. Sözcükler, amaç ve vurgularla işlendiği için kimseye tamamen ait değildir:

Konuşucu sözcüğü kendi amacıyla, kendi vurgusuyla doldurduğunda, sözcüğü kendi anlamsal ve anlatımsal niyetine uyarlayarak temellük ettiğinde sözcük 'kişinin kendisinin' olur. Bu temellük anının öncesinde, sözcük nötr ve gayri şahsi bir dilde var olmaz (sonuçta, konuşucu sözcüklerini bir sözlükten seçip almaz!) başka insanların ağızlarında, başka insanların bağlamlarında, başka insanların amaçlarına hizmet ederek var olur. (Bahtin, 2001a, s. 71)

Bahtine göre dil, kendi içinde birbirleriyle mücadele eden merkezkaç ve merkezci kuvvetleriyle devingen bir olgudur. Bahtin, heteroglossiayı merkezci güçler (yani, yaşamın akışını düzenleyip kalıplara sokarak bütünleştiren güçler) ve merkezkaç güçler (yani, merkezleşmeden kaçan, bütünselleştirilemeyen ve sabitlenemeyen dilsel ve anlamsal öğeler) arasındaki farktan yola çıkarak ele alır. Dilsel bütünleştirme ve merkezileştirmeye yönelik tarihsel süreçlerin teorik anlatımını, dilin merkezci güçlerinin anlatımını üniter dil olarak adlandırır. "Üniter bir dil verili bir şey değildir, esas olarak daima varlığı ileri sürülen bir şeydir -ve dilsel yaşamının her uğrağında,

heteroglossia'nın gerçekliklerinin karşısına çıkarılır." (Bahtin, 2001a, s. 46- 47). Dil, canlı ve gelişmekte olduğu sürece katmanlaşma ve heteroglossia da genişleyip derinleşir. "Her sözcük, (merkezci güçleri ve eğilimleriyle) "üniter dil"e katılır, aynı zamanda (katmanlaştırıcı merkezkaç kuvvetleriyle) toplumsal ve tarihsel heteroglossia'yı taşır." (Bahtin, 2001a, s. 48). Bahtin'e göre; heteroglossia, toplumsal yaşam ve tarihsel varoluş yoluyla bir çok dilsel, ideolojik ve toplumsal inanç biçimleri yaratır. "Bir sözcüğün otantik ortamı, yaşayıp şekillendiği ortam, dil olarak anonim ve toplumsal olan ama aynı zamanda tekil bir sözcük olarak özgül bir içerikle yüklü ve vurgu kazandırılmış, diyalojikleştirilmiş heteroglossia'dır." (Bahtin, 2001a, s. 48). Her toplumda birtakım dilsel katmanlaşma vardır. Dilin sadece biçimsel değil aynı zamanda toplumsal ve ideolojik katmanlaşması da söz konusudur. Çünkü dil, canlı bir varlıktır. Değişerek ve gelişerek çok katmanlı bir biçimde varlığını sürdürdüğü için roman türünün yapısına uygundur:

Herhangi tekil bir ulusal dil, içsel olarak, toplumsal lehçelere, tipik grup davranışlarına, mesleki jargonlara, tür dillerine, nesillerin ve yaş gruplarının dillerine, taraflı dillere, otoritelerin, çeşitli çevrelerin ve geçici modaların dillerine, günün hatta saatin özel sosyopolitik amaçlarına hizmet eden dillere (her günün kendi sloganı, kendi sözcük dağarcığı, kendi vurguları vardır) bölünecek şekilde katmanlaşır -tarihsel varoluşunun herhangi verili bir uğraşında her dilde mevcut olan bu iç katmanlaşma, bir tür olarak roman için vazgeçilmez bir önkoşuldur. (Bahtin, 2001a, s. 38)

Bahtin'e göre; "[m]uhtelif eğilimler (sanatsal veya başka türlü), çevreler, dergiler, belirli gazeteler, hatta önemli tikel sanatsal yapıtlar ve kişiler, kendi toplumsal önemlerine göre, dili katmanlaştırma kapasitesine sahiptir.(...) [t]üm sözcükler bir mesleğin, bir türün, bir eğilimin, bir grubun, belirli bir yapıtın, belirli bir kişinin, bir kuşağın, bir yaş grubunun, günün ve saatin 'tadına' sahiptir. Her sözcük, toplumsal olarak yüklü hayatını sürdürmekte olduğu bağlamın ve bağlamların tadını alır; tüm sözcükler ve biçimler amaçlarla doludur." (Bahtin, 2001a, s. 67 -71). Tek bir söz ediminde de birden fazla bağlam çarpışması mevcuttur ve bu çarpışma yoluyla toplumsal dillerin maskeleri düşer.

Çağ, yüzyıl, asır, dönem, devir, kuşak, yıl, ay, gün gibi zaman ölçütleri içerisinde de dilsel birtakım farklılıklar vardır. Hatta toplumların aynı zaman ölçütü

içinde buldukları durumlarda bile dil, farklılık gösterebilir. Bahtin, her günün, her anın kendine özgü dili olduğunu savunur: "Bugünün ve dünün toplumsal- ideolojik ve politik 'gün'ün belirli bir anlamda aynı dili paylaşmadığı söylenebilir; her gün başka bir toplumsal-ideolojik anlamsal 'ilişki hali'ni, başka bir sözcük dağarcığını, başka bir vurgulama sistemini yansıtır." (Bahtin, 2001a, s. 68). Her kültürün kendine özgü bir dili vardır. Yabancı kültür kendisini ancak öteki kültürün gözlerinde tam ve bütüncül bir biçimde açığa vurur. Bir kültüre bu kültürün kendi kendisine sormadığı sorular, yabancı bir kültür vasıtasıyla yöneltilir. Kültür, yabancı bir kültürde kendi sorularının cevabını arar. Yabancı kültür sayesinde yeni yönlerini ve yeni anlamsal derinliklerini açarak kendisini cevaplar. Kendi soruları olmaksızın bir kimse başka birisini ya da bir yabancıyı yaratıcı olarak kavrayamaz (Bahtin, 2016, s.14). İki kültürün böyle bir diyalojik karşılaşmasının sonucu kaynaşma ve karışma olmaz. Her biri kendi bütünlüğünü ve açık bütüncüllüğünü korur, ancak birlikte zenginleşirler.

Toplumda yaşayan bireylerin söylemlerinin yaş, cinsiyet, eğitim ve mesleğe bağlı olarak farklılaşması sonucunda dilsel katmanlaşma meydana gelir. Toplumda yaşayan farklı yaş gruplarına ait bireylerin dilleri de buldukları yaşa göre değişiklik göstereceği gibi aynı yaş grubuna bağlı bireylerin de yetiştikleri ortam ve aldıkları eğitim neticesinde de dilleri farklı olabilir:

Dilsel-ideolojik yaşamın herhangi belirli bir tarihsel uğrağında, her toplumsal düzeyde her neslin kendi dili vardır; üstelik her yaş grubu da sonuçta, toplumsal düzeye, akademik kuruma ve diğer katmanlaşma etkenlerine bağlı olarak farklılaşan kendi diline, kendi sözcük dağarcığına, kendi belirli vurgulama sistemine sahiptir (askeri okul dili, lise öğrencisinin dili, ticaret okulu öğrencisinin dili tamamen farklı dillerdir). (Bahtin, 2001a, s. 68)

Bahtin, gündelik hayattaki her bireyin kullandığı dilin farklı söylemlerden oluştuğunu savunur. Bilinç, bireyin içinde bulunduğu bağlama uygun olarak bir dil seçer. Bahtin, insanın aslında tek bir dille değil, birçok dille uğraştığını ileri sürer. Bu dillerin birinden öbürüne geçiş önceden belirlenmiştir ve düşünce sürecine kapalıdır. Diller, kişinin bilincinde birbirleriyle çatışmaz ve birbirinin söylemine müdahalede bulunmaları söz konusu olmaz. Bahtin bu durumu şu örnekle açıklar:

(...) okuma yazması olamayan, herhangi bir şehir merkezinden kilometrelerce

uzaktaki bir köylü, naif bir biçimde devinimsiz ve kendisi için sarsılmaz bir gündelik dünyaya gömülür, ama yine de, muhtelif dil sistemlerinde yaşar: bir dilde Tanrı'ya dua eder (Slav Kilisesi), başka bir dilde türkü söyler, bir üçüncüsünde ailesiyle konuşur ve bir kâtip aracılığıyla yerel otoritelere dilekçe yazdırdığında ise, yine bir dördüncü dilde konuşmaya çalışır (resmi- okuma yazma dili, "evrak" dili). Tüm bunlar, soyut toplumsal- lehçebilimsel işaretleyiciler açısından bile farklı dillerdir. Ama bu diller, köylünün dilsel bilincinde diyalojik olarak koordine edilmemişlerdir; köylü birinden diğerine, düşünmeden otomatik olarak geçer: Her biri tartışmasız şekilde yerli yerindedir ve her birinin yeri tartışmasızdır. Köylü henüz, bir dile (ve bu dile tekabül eden dünyaya) başka bir dilin gözüyle bakamaz (yani, gündelik yaşamın diline ve gündelik dünyaya duanın veya türkünün diliyle bakamaz ya da tam tersi)" (Bahtin, 2001a, s. 73-74)

Her meslek kendine özgü terminoloji ve jargona sahip olduğu için; meslek gruplarının dillerinin birbirinden farklı olması kaçınılmazdır. Bir doktorun, iş adamının, polis, asker, politikacının, yöneticinin, akademisyenin, öğretmenin dili, birbirinden farklıdır. "Hiç kuşkusuz, bu diller birbirlerinden yalnızca sözcük dağarcıkları bakımından farklılaşmaz; amaçların sergilenmesine ilişkin özgül biçimler, kavramlaştırma ve değerlendirmeyi somutlaştıracak biçimler içerirler." (Bahtin, 2001a, s. 66). Her mesleğin kendine has bir dili olduğu için dilsel katmanlaşma söz konusudur. Bu şekilde bir dilsel katmanlaşma heteroglossiayı beraberinde getirir.

Heteroglossia, toplumun çeşitli kesimlerine ait bireylerin söylemlerini farklı biçimlerde katmanlaştırır. Heteroglossia; dili, farklı amaç ve vurgularla doldurarak dilin farklı biçimlerde katmanlaşmasına imkân sağladığı için; heteroglossianın diyalojik bir yapıya sahip olan romanda kullanılması kaçınılmazdır. Roman türünde bütün karakterlerin seslendirdiği dil, tek boyutlu bir dil değildir. Bahtin'e göre roman farklı söylemlerin kendini rahatlıkla ifade edebildiği heteroglot bir sahadır:

Söylemin içinde var olan, söylemin ilkin tek bir dil içinde yer alan başkalarının sözceleri arasında (söylemin en temel diyalojisi), ikinci olarak tek bir ulusal dil içinde barınan "farklı toplumsal diller" arasında, son olarak da aynı kültür, yani aynı toplumsal- ideolojik kavramsallaştırma ufku içinde bulunan farklı ulusal diller arasındaki diyalojik yönelişleri tarafından belirlenen olgulardır. (Bahtin,

2001a, s. 51)

Bahtin, romanı "sanatsal olarak düzenlenmiş bir toplumsal söz tipleri çeşitliliği (hatta bazen de diller çeşitliliği) ve bireysel sesler çeşitliliği olarak" tanımlar (Bahtin, 2001a, s. 37). Nesre ait bir tür olan roman, pek çok üslup, dil ve seslerden oluştuğu için tek bir dile indirgenemez:

Tek bir yapıt düzleminde muhtelif söylem tiplerini ortak bir paydaya indirgemenin ve tüm ifade etme kapasitelerini koruyarak, kullanmanın olanaklılığı- bu, nesrin en temel karakteristik özelliklerinden biridir. Nesir üslubu ve şiirsel üslup arasındaki derin ayrım burada yatar... Nesir sanatçısı için dünya başka insanların sözleriyle doludur, o bu sözler arasında kendine bir yön tayin etmelidir; onların konuşma karakteristiklerini çok keskin bir kulakla algılayabilmelidir. Onları kendi söyleminin düzlemine katabilmelidir, ama bunu da, bu söylemin bozulmayacağı bir şekilde yapmalıdır. Nesir sanatçısı çok zengin bir sözel paletle çalışır ve bunda da son derece ustadır. (Bahtin, 2004, s. 274)

Dil, toplumsal heteroglossiyanın bir parçasıdır. "Düzyazı yazarı bir romancı olarak, başkalarının amaçlarını kendi çalışmasının heteroglot dilinden dışlamaz, heteroglot dillerin ardındaki toplumsal-ideolojik kültürel ufukları (büyük ve küçük dünyaları) çiğnemez -aksine, bunları çalışmasına katar." (Bahtin, 2001a, s. 78). Craig Brandist, "Bahtin ve Çevresi" adlı yapıtında romanın çok-dilli bir yapıya sahip olmasından dolayı roman türünde diyalogik ilişkilerin var olduğunu söyler:

Romanda edebî dil kendi çok dilli doğasının kavranışı için bir organa sahiptir. Kendi içinde çok- dillilik, romanda ve roman sayesinde, kendi için çok-dillilik olur: diller diyalogik olarak karşılıklı bağıntılıdır ve birbirleri için var olmaya başlarlar (aynen bir diyalogdaki karşılıklar gibi). Tam da roman sayesinde diller karşılıklı olarak birbirlerini aydınlatırlar, edebî dil birbiri hakkında bilgi sahibi ve birbirini anlayan dillerin diyalogu hâline gelir. (Brandist, 2011, s. 186)

Bahtin, romanda katmanlaşmanın "tür"ler vasıtasıyla da yapılabileceğini belirtir. Ona göre, her tür dünyaya dair belirli bakış açılarını yansıtır. Her türün kendine has bir

dili vardır. Farklı türlerin romana dâhil edilmesiyle romanda farklı dünya görüşlerinin yer alması sağlanır:

Dilin belirli özellikleri (sözlükbilimsel, anlambilimsel, sözdizimsel) şu ya da bu türde içkin olan amaçla ve genel vurgu sistemiyle iç içe geçecektir: söylev, reklâm, gazete ve dergidekilerle, düşük edebiyat türleriyle (örneğin, ucuz macera romanları), bir de, yüksek edebiyatın muhtelif türleriyle. Dilin belirli özellikleri, belli bir türün özgül çeşnisine sahip olmaya başlar: Özgül bakış açıları, özgül yaklaşımlar, düşünme biçimleri, verili türün tipik özelliği olan nüanslar ve aksanlar birlikte dokunur."(Bahtin, 2001a, s. 66)

Bahtin'e göre roman içine aldığı diğer türlerin parodisidir. Roman, diğer türlerin "biçimlerinin ve dillerinin uzlaşsallığını açığa çıkarır; bazı türleri sıkıp dışarı atar, bazılarını yeniden formüle ederek, yeniden vurgulandırarak, kendine özgü yapısı içine katar." (Bahtin, 2001a, s. 10). Bahtin, romana dâhil edilen diğer türlerin romanın yapısına zarar vermediğini, romanın diğer türlerle zenginleşirken kendine has özelliklerini koruduğunu ancak diğer türlerde böyle bir durumun söz konusu olmadığını söyler. Bu özellik romanı diğer edebî türlerden ayırır: "Roman diğer türleri içerip, sindirip, yutup yine de roman olma konumunu koruyabilir ama diğer türler epik, şiir ya da başka bir sabit tür olarak kimliklerine zarar vermeden romansı öğeler içeremezler." (Bahtin, 2001a, s. 20).

Heteroglot bir yapıya sahip olan roman, farklı edebî ve sanatsal türleri aynı anda bünyesinde barındırabilen bir türdür. Edebî, işitsel, görsel, sanatsal, bilimsel ve retorik gibi türler romanda yer alabilir. Bu türlerin kendine özgü dilleri romanda bir araya gelerek birbirleriyle diyaloga girer. Bahtine göre roman bu yönüyle karnavalımsı bir özellik kazanır: "(...) [e]debiyat türleri de edebiyat dışı söz türleri de karnavalımsı bir kural tanımazlıkla roman içinde birbirleriyle haşır neşir olur, çatışır. Bu iç içe geçiş ve kural tanımazlık zorunlu olarak her bir türün kendi bütünlüğünü ve kurallarını sarsar." (Bahtin, 2001a, s. 10).

Bahtin, heteroglossianın romana yazar kaynaklı anlatım, anlatıcıların sözleri, araya yerleştirilmiş türler, karakterlerin sözleri aracılığıyla dâhil edilebileceğini söyler. Roman yazarı hangi yöntemi kullanırsa kullansın bu yöntemlerin her biri, toplumsal seslerin çokluğunu ve bağlantılarının ve karşılıklı ilişkilerinin geniş çeşitliliğini gösterir. Heteroglossia'nın bu şekilde romanda yer alması romanın diyalojik bir özellik

kazanmasını sağlar. Bu özelliğiyle roman, diğer türlerden ayrılır.

Roman yazarı, kendi söylemiyle karakterinin söylemini romanda karşı karşıya getirerek, bir çatışma ortamı yaratarak heteroglossiayı romana dâhil edebilir. Bahtin, bu konuya şu şekilde açıklık getirir:

Kahramanın sözüyle yazarın sözü, doğrudan anlatım, dolaylı anlatım, özellikle de yarı-dolaylı anlatımın sağladığı farklı vurgular, farklı otorite dereceleri yoluyla çatışır. Güvenilmez anlatıcılar, karakterlerin bilinçleri çevresinde oluşan değişik biçim “bölgeleri”, romanın içine yerleştirilen başka türlerden alıntılar, hep bir sesin ardına başka bir ses yerleştirme, bir dilin eleştirel bir uzaklıktan gözlenmesini sağlayan imgesini oluşturma etkisi yaratırlar. Bu örneklerde sözcüklere, anlama, ya da türe ilişkin yapılar, sınırları belli, özel bakış açılarının somutlanması olarak ortaya çıkarlar ve bunların diyalogunda, çatışan değerler, çıkarlar, arzular dile gelir. (Bahtin, 2001a, s. 23)

Madran, yazar ve anlatıcının söylemlerinin heteroglot yapıda nasıl romanda yer aldığını ve okuyucunun bu tarz bir eseri algılama biçimini şöyle anlatır:

Yazar kendisini ve kendi bakış açısını sadece anlatıcı üzerinde olan etkisinde, konuşmasında ve dili üzerinde değil (şu ya da bu şekilde nesnelleşmiş, görülür objeler) fakat ayrıca anlatıcının bakış açısından farklı olan bir bakış açısı olarak- hikâyenin konusu üzerindeki etkisinde gösterir. Anlatıcının hikâyesinin ardında biz ikinci bir hikâyeyi, yazarın hikâyesini okuruz. Anlatıcının hikâyeleri nasıl anlattığı bize söyleyen ve ayrıca da anlatıcının kendisinden bahseden odur. Okuyucu etkili bir şekilde her an iki düzey algılar: birisi kendi amaçları, anlamları ve duyarlı ifadeleriyle dolu olan anlatıcının düzeyi, inanç sistemi ve diğeri (her ne kadar kırıkmış bir şekilde olsa da) bu hikâye sayesinde, bu hikâye aracılığıyla konuşan yazarın seviyesi. (Madran, 2013, s. 142)

Sonuç olarak; Heteroglossia, bir yandan edebî, sanatsal ve toplumsal türleri diğer yandan da yazar, anlatıcı ve karakterlerin söylemleri gibi toplumsal güçleri ortak bir düzlemde karşı karşıya getirir. Kendine özgü dilleri olan bu toplumsal güçlerin dillerinin her biri, diğerlerinden çok farklı bir metodolojiye dayanır. Heteroglossia romana girdiğinde, sanatsal bir işlemde geçer. Dili dolduran toplumsal ve tarihsel

sesler, dile kendi somut kavramsallaştırmalarını sunan tüm sözcükler ve tüm biçimler, romanda, yazarın kendi çağının heteroglossiasının ortasındaki farklı toplumsal-ideolojik konumunu dışavuran yapılanmış bir biçimsel sistem oluşturacak şekilde örgütlenir (Bahtin, 2001a, s. 79). Heteroglossia, romanı türsel ve dilsel açıdan zenginleştirir.

2.5. Polifoni (Çokseslilik)

Bahtin, polifoni terimini "Dostoyevski Poetikasının Sorunları" adlı eserinde "aynı temayı farklı şekillerde söyleyen farklı sesler" olarak tanımlar (Bahtin, 2004, s. 94).

V. Komaroviç "Sanatsal Bir Bütünlük Olarak Dostoyevski'nin Delikanlı Romanı" başlıklı makalesinde Dostoyevski'nin romanlarındaki çoksesliliğe ilk kez değinir. Ancak Komaroviç, Dostoyevski'nin romanını çoksesli kılan unsurları, bir bütün istem tarafından bireysel bir eylemin bütünlüğünü temsil ettiği gerekçesiyle monolojik olarak değerlendirir. Bahtin, Komaroviç'in çoksesliliği tamamen yanlış yorumladığını iddia eder. Bahtin'e göre; çokseslilikte tüm sesler özerktir ve bu sesler sanatsal olayda toplanır (Bahtin, 2004, s. 67). Bahtin, roman kuramını ortaya koyarken edebî türün dışında işitsel bir tür olan müziğe ait "polifoni (çokseslilik)" terimini kullanır:

Müziğin malzemesi ve romanın malzemesi birbirine hiç benzemez çünkü aralarında şekli bir analogiden, basit bir metafordan başka bir şey kurulamaz. Daha uygun bir sıfat bulmadığımız için bu metaforu 'çoksesli roman' terimiyle ifade ediyoruz. Ama bu terimin kökeninde bir metafor olduğu unutulmamalıdır. (Bahtin, 2004, s. 69)

Bahtin'e göre roman, tek bir otoriter sestemden ziyade orkestra gibi çoksesli bir yapıya sahiptir: "Roman, söz tiplerinin toplumsal çeşitliliği aracılığıyla ve böylesi koşullar altında serpiyen farklı bireysel sesler aracılığıyla temalarının tümünü, kendisinde betimlenen ve ifade edilen konuların ve fikirlerin dünyasının tümünü orkestralar." (Bahtin, 2001, s. 38). Orkestrada her müzisyenin enstrümanının kendine özgü sesi olması gibi; romanda da yazarın ve her karakterin birbirinden farklı bakış açısı vardır. Dolayısıyla roman çoksesli bir özelliğe sahiptir ve bu yönüyle monolojik bir tür olmaktan ziyade diyalogik bir tür olma eğilimi gösterir.

Çokseslilikte her sesin bağımsızlığını koruması, çoksesliliği eş seslilikten ayıran

en temel özelliğidir. Bahtin'e göre, çokseslilikte bağımsızlığını koruyan bu sesler, eş seslilikte olduğundan daha yüksek düzeyde bir bütünlükte birleşir. "Eğer bireysel istemden söz edilecekse, o zaman muhtelif bireysel istemlerin bileşimi tam da çokseslilikte gerçekleşecektir, bireysel istemin sınırları prensipte tam da çokseslilikte aşılabilir. Bu şöyle de ifade edilebilir: Çoksesliliğin sanatsal istemi birçok istemi birleştiren bir istemdir, bir olay istemidir." (Bahtin, 2004, s. 68). Bahtin, özü gereği çoksesli bir tür eğiliminde olan romanı çoksesli kılan unsurları şu şekilde saptar:

Yazar... Kendisinden bağımsız ve kendisiyle tamamen eşit koşullara sahip canlı varlıklar yaratır (daha doğrusu yendiden- yaratır). Yazar onları nahaileştiremez çünkü kişiliği kişilik olmayan her şeyden ayıran şeyi keşfetmiştir. Nesnel gerçekliği onun üzerinde hiçbir gücü yoktur. Sanatçının ilk keşfi budur. İkinci keşif (kişilikten ayrılmaz olan kendi kendine gelişen fikrin tasvir edilmesidir.(daha doğrusu yeniden-yaratılmasıdır.) Fikir sanatsal tasvirin nesnesi haline gelir ve (felsefi veya bilimsel) bir sistem düzeyinde değil insani bir olay üzerinde açığa vurulur. Sanatçının üçüncü keşfi özerk ve eşit ölçüde anlamlandırıcı bilinçler arasındaki özel bir etkileşim biçimi olarak diyalojiktir. Bu üç keşfin hepsi de özsel olarak birdir. Tek ve aynı fenomenin üç yüzüdürler. Bu keşifler hem biçimi hem de içeriği etkilerler. (Bahtin, 2004, s. 371-372).

Bir romanın çoksesli bir özellik kazanması hem biçime hem de içeriğe etkide bulunan üç keşfe bağlanır. Çoksesli bir roman, karakterlerin yazardan bağımsız kendi bilincinin farkında olan ve her karakter kendi adına konuştuğu; fikrin sanatsal bir tasvirle insani bir olay üzerinden okuyucuya aktarıldığı; karakterlerin romanda yazar da dâhil olmak üzere bağımsız ve eşit bir düzlemde diyalojik ilişkiler içerisinde bulunduğu bir atmosferde şekillenir.

Bahtin, roman karakterinin kendi var oluşunun farkında olmasına yardımcı olan "öz bilinç" kavramından bahseder. Öz-bilinç, diyalojik romanı monolojik romandan ayıran önemli farklardan biridir. Karakterler, yazardan bağımsız olarak kendi bilinçleri ve özgür iradeleriyle romanda yer aldığı sürece roman çoksesli bir yapıya sahip olur. Böylelikle romanın kapalı ve sonlu olması engellenerek sanatsal boyutunun gelişmesine katkıda bulunulur:

Öz- bilinç, kahraman imgesinin kuruluşundaki sanatsal başat olarak kendi başına

sanatsal bir dünyanın monolojik bütünlüğünü yıkmaya yeterlidir- ama ancak kahramanın öz-bilinç olarak ifade edilmekle kalmayıp gerçekten de bu şekilde temsil edilmesi, yani yazarla kaynaşmaması, yazarın sesi için bir dublör işlevi görmemesi koşuluyla; dolayısıyla, ancak kahramanın öz- bilincinin vurgularının gerçekten nesneleştirilmiş olması ve bu yapıtın kendisinin kahraman ile yazar arasında bir mesafe koyması koşuluyla yapabilir bunu. Kahramanı yaratıcısıyla birleştiren göbek bağı kesilip atılmazsa, o zaman sahip olduğumuz şey bir sanat yapıtı değil kişisel bir belge olur yalnızca. (Bahtin, 2004, s. 102-103)

Yazar, karakterlerini tanımlamadan; onlara istediklerini kendi istedikleri şekilde söyleme özgürlüğünü vererek herhangi bir sınırlama getirmez. Yazar ve karakterlerin romandaki konumları, birbirinin önüne geçmeden birbiriyle çatışma ve etkileşim halinde olmalıdır. Yazarın ve karakterlerin sesinin birinin diğerine üstün gelmediği romanlar, diyalojik roman olma yolunda ilerler. Çoksesli roman yazarı, karakterlere müdahale etmez ve onlar adına konuşmaz. Böylelikle karakterler, kendilerini tanımlar ve kendi benliklerinin farkına varabilir. Karar verebilme ve seçim yapabilme imkânı sağlanan karakterler, romanı tek sesli bir konumdan çoksesli bir boyuta taşır. Bu şekilde çoksesli bir ortamda her ses kendi dünya görüşünü ortaya koyacak şekilde bir diğer sesle diyalojik ilişkide bulunur. Bahtin'in de belirttiği gibi ancak özgür iradeye sahip karakterler, romanın diyalojik bir kimlik kazanmasını sağlar:

Çoksesli romanda başka insanların bilinçleri nesnelere olarak veya şeyler olarak algılanamaz, tahlil edilemez, tanımlanamaz- onlara yalnızca diyalojik olarak ilişki kurulabilir. Onlar hakkında düşünmek onlarla konuşmak anlamına gelir; aksi halde bize derhal nesnelleşmiş yüzlerini çevirirler: sessizliğe gömülür, kapanırlar, kemikleşip bitmiş, nesnelleşmiş imgeler haline gelirler. Çoksesli bir romanın yazarından muazzam ve yoğun bir diyalojik etkinlik beklenir: Bu etkinlik laçkalaşır laçkalaşmaz karakterler de kemikleşmeye yüz tutarlar, salt şeyler haline gelirler ve romanda monolojik olarak biçimlenmiş hayat yumakları belirir. (Bahtin, 2004, s. 123)

Öz-bilince sahip karakterin dünyayı kendine ait yorumlama ve anlamlandırma biçimi olduğu için kendine özgü fikirleri de vardır. Fikir ve karakteri birbirinden ayırmak çoksesli bir romanı tek sesli bir romana dönüştürür. Bahtin'in de belirttiği gibi;

"(...) kahramanı fikirde, fikir aracılığıyla görürüz ve fikri kahramanda ve kahraman aracılığıyla görürüz." (Bahtin, 2004, s. 142). Yani; çoksesli bir romanda fikir ve kahraman birbirinden ayrılamaz bir bütün gibidir.

Bahtin, fikrin ne olduğunu, nasıl oluştuğunu ve geliştiğini şöyle açıklar:

Bir fikir insanın yalıtılmış bireysel bilincinde yaşamaz- orada kalırsa çürür ve yok olur. Bir fikir yaşamaya, yani şekillenmeye, gelişmeye, özsel ifadesini bulup yenilemeye, yeni fikirler doğurmaya ancak başka fikirlerle, başkalarının fikirleriyle sahici diyalojik ilişkilere girdiğinde başlar. İnsan düşüncesi ancak yabancı ve başka bir düşünceyle, bir başkasının sesinde cisimleşen, yani bir başkasının söylemde ifade edilen bilincinde cisimleşen bir düşünceyle canlı bir temas halindeyken sahici bir düşünceye dönüşür, yani bir fikir olur. Fikir ses ile bilinç arasındaki bu temas noktasında doğar ve yaşar. (Bahtin, 2004, s. 143)

Fikir, sadece bir karakterin zihninde mevcut olan bir şey değil; en az iki karakterin bilincinin birbirleriyle etkileşimi sonucu ortaya çıkan diyalojik ilişkinin de ürünüdür. Bir karakterin fikri başka bir karakterin fikri ile çatışmaya girebilir veya keşilebilir. Çoksesli romanda fikir, bilinçler arası bağların oluşturduğu canlı bir kavramdır. Bahtin, Dostoyevski'nin romanlarından yola çıkarak fikir kavramını şöyle yorumlar:

Fikir–sanatçı Dostoyevski'nin kavradığı şekliyle–bir kişinin zihninde ‘daimi ikamet haklarına’ sahip öznel bir bireysel-psikolojik oluşum değildir; hayır, fikir bireyler-arası ve özneler-arasıdır- varoluş alanı bireysel bilinç değil, bilinçler arasındaki diyalojik birlikteliktir. Fikri iki ya da daha fazla sayıda bilincin diyalojik buluşma noktasında gerçekleşen canlı bir olaydır. Bu anlamda, fikir diyalojik olarak birleştiği söze benzer. Fikir de tıpkı söz gibi başka konumlardaki öbür sesler tarafından işitilmeyi, anlaşılmayı ve ‘yanıtlanmayı’ bekler. Fikir de tıpkı söz gibi doğası gereği diyalojiktir. (Bahtin, 2004, s. 143)

Çoksesli romanda farklı bilinçlerin sayıca çokluğundan ziyade birbirlerini yanıtlayarak diyalojik etkileşime girmesi önemlidir. Bir karakterin söylemi, bir diğer karakterin söylemiyle her zaman diyalojik bir ilişki içindedir. Sadece diğer karakterlerle yapılan içsel söyleyişler olarak değil; aynı zamanda onların kelimelerinin aktif olarak

benimsenmesi şeklinde de karşımıza çıkar. Bir karakterin söylemi tamamıyla kendisine ait değildir. "Tam tersine, diğerlerinin konuşması karakterin kendi yorumu ile değiştirilmiştir. Postyapısalcılar tarafından büyük öneme sahip bir fikir olarak alınan ve metinlerarasılıkta temel bir ilke olan Bahtin'in savunusunda konuşmacı ve dinleyicinin nasıl karıştığını görebilmekteyiz." (Çakmakçı, 2009, s. 100- 101). Bahtin'i yapısalcılık sonrası metin yaklaşımından ayıran en önemli özellik, metnin diğer metinlerle ilişkisinin yanı sıra yazar ve karakterin bilincinin de metnin oluşumunda önemli rol oynadığını savunmasıdır.

Bahtin, çoksesli romanın yaratıcısı olarak gördüğü Dostoyevski'nin romanlarını, yazardan bağımsız, eşit haklara sahip ve özgür bir ortamda şekillenen karakterlerin oluşturduğunu belirtir. Bu karakterlerin bilinçleri birbiriyle diyalojik ilişkiye girer; ancak biri diğerinin sesini bastırmaz, düşüncesini eritmez:

Dostoyevski'nin romanlarının başlıca karakteristiği, bağımsız ve kaynaşmamış seslerin ve bilinçlerin çokluğu, tamamen meşru seslerin sahici bir çoksesliliğidir. Dostoyevski'nin yapıtlarında açılan, tek bir yazar bilincinin aydınlatığı tek bir nesnel dünyadaki karakterlerin ve yazgıların çokluğu değildir; daha çok, her biri eşit haklara ve kendi dünyalarına sahip bir bilinçler çoğulluğu olayın bütünlüğü içinde birleşir ama kaynaşmazlar. (Bahtin, 2004, s. 48-49)

Bahtin, diyalojik roman yazarı olarak örnek gösterdiği Dostoyevski'nin bir romancı olarak başarısının ve özgünlüğünün kaynağını, romanlarının çoksesli diyaloglar şeklinde kurulmuş olmasına bağlar. Dostoyevski'nin yapıtlarında, bir karakterin kendisi ve dünyası hakkında söyledikleri, genellikle yazarın sözü kadar ağırlığa sahiptir. Karakterler, yazarın sesi için bir "sahibinin sesi" işlevi görmez. Dostoyevski'nin karakterleri yapıtın yapısı içinde olağanüstü bir bağımsızlığa sahiptir. Ancak bu bağımsızlık bir başıboşluk olarak değerlendirilmemelidir. Karakterlerin sesi, hem yazarın sesiyle hem de diğer karakterlerin eksiksiz ve eşit ölçüde geçerli sesleriyle birleşir (Bahtin, 2004, s. 49). Dostoyevski, bir yazar olarak kendi dünya görüşünü yarattığı karakterlere empoze etmez ve hepsine eşit uzatlıkta durur:

Dostoyevski'nin kahramanlarının her biri birer "ideolog"tur; yani her birinin dünyaya, yaşama ilişkin özgün bir bakış açısı, hem kendisini hem de dışındaki gerçekliği yorumlayıp değerlendirmesini sağlayan bir duruşu vardır.

Dostoyevski'nin yaratıcı dehası, din, kültür, siyaset konularındaki oldukça tutucu görüşlerine baskın çıkar ama bunun nedeni romanlarında kendi görüşlerini dile getirmemesi, kahramanlarının hepsine aynı uzaklıkta durması, dile getirdikleri düşünceler konusunda tümüyle tarafsız kalması değildir. Bunlardan hiçbirini yapmaz ama anlatıcının sesiyle kahramanların sesini aynı düzlem üzerinde yan yana getirerek, hiçbirine fazladan bir otorite barındırma olanağı tanımayarak, romanda dile gelen karşıt bakış açılarını daha yüksek düzeyde senteze ulaştıran bir anlatı yapısından özenle kaçınarak çoksesli bir özgürlük ortamı yaratır. (Bahtin, 2001a,s. 10)

Bahtin'e göre monolojik bir romanın karakterleri eninde sonunda edebî ve felsefi olarak tek bir noktada buluşur. Ancak diyalojik romanın prensibi, tamamen birbirinden farklı görüşte, yazardan bağımsız karakterler oluşturmaktır. Diyalojik romanın karakterleri asla aynı fikir etrafında kümelenmez.

2.6. Karnavalesk Roman

Karnaval, Ortaçağ Hristiyanlarının belirli dönemlerde şaşırtıcı, tuhaf, renkli ve komik kılıklara bürünerek eğlendikleri bir şenliktir. Kilise odaklı, hoşgörüsüz, katı, kasvetli ortaçağ ideolojisine tezat bir anlayışla şekillenen karnavallar, halk kültürüne özgü bir dünya anlayışının yansımasıdır: "Her türlü resmi konum ve ciddiyete yönelik alay, tüm hiyerarşilerin tepetaklak edilmesi, davranış kurallarının küfür, müstehcenlik, aşağılama, kabalıkla ihlali, bedensel iştahlara yönelik tüm aşırılıkların kutlanması biçiminde kendini dışarı vuran bir halk bilincinin mekânıdır karnavallar." (Bahtin, 2001a, s. 24). Halk tarafından icra edilen karnaval, dine, siyasete, toplumsal kurallara ve her türlü baskıcı zihniyete karşı özgür bir atmosfer yaratır. Karnaval, halkın korkuya karşı kazandığı bir zafer anının neşesini taşır. Bu açıdan karnaval insan bilincini özgürleştirmiş ve ona yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

Karnavalda herkes etkin bir şekilde rol alır. Bu yüzden karnavallar bireysel değil kolektiftir:

Karnaval, bir sahnesi olmayan ve icracılar ile izleyiciler arasında ayırım yapılmayan bir gösteridir. Karnavalda herkes etkin bir katılımcıdır, karnaval ediminde herkes bir araya gelir, birleşir. Karnaval izlenmez, hatta daha daha katı

bir ifadeyle, icra bile edilmez; katılımcıları karnavalın içinde yaşarlar, yürürlükte olduğu sürece bu yasalara göre yaşarlar; yani bir karnaval hayatı sürerler. Karnavla hayatı alışıldık seyrinden çıkmış bir hayat olduğu için, bir ölçüde "ters yüz edilmiş bir hayat"tır, "dünyanın tersine çevrilmiş yüzü"dür. (Bahtin, 2001a, s. 184)

Karnavalda insanlar arasında mesafeye sebep olan yasalar, yasaklar, kurallar askıya alınır: "Askıya alınanların başında hiyerarşik yapı, bu yapıyla bağlantılı korkutup sindirme, hürmet, dindarlık ve adabı muaşeret kuralları gelir." (Bahtin, 2001a, s. 184). Böylece insanlar arasında özgür, samimi, içli dışlı, neşeli, sıcak bir ilişki oluşur.

Karnavalın en önemli özelliği halka ait olmasıdır. "Karnavalda resmi kültüre karşı konumlanan bir halk kültürünün, kahkahayı, doğanın ve kolektif yaşamın ritimlerini, bedenin direncini ve işlevlerini, dile ve edebiyata taşınması söz konusudur." (Bahtin, 2001a, s. 23). Bahtin, karnavalı edebiyatla edebiyat dışının maksimum temas noktası olarak görür. Karnaval dilinin grotesk gerçekçilik üzerinden edebiyata taşınmasıyla karnavalesk romanlar oluşur.

Bahtin, Dostoyevski romanlarında karnaval dilinin edebiyata yansımasının somut örneğinin verildiğini iddia eder. Bahtin'e göre: "[k]arnavallaşmanın kaynağı karnavalın ta kendisiydi. Ayrıca, karnavallaşma tür şekillendirici bir öneme de sahipti; yani, bir yapının yalnızca içeriğini belirlemekle kalmıyor, aynı zamanda türüne ilişkin temellerini de belirliyordu." (Bahtin, 2001a, s. 250). Karnavallaşma "karnavalesk bir dünya anlayışı aracılığıyla nihai sorunların soyut felsefi alandan imgeler ve olayların (yani, karnaval ruhunu koruyarak dinamik, çeşitli ve canlı olan imgeler ve olayların) somut duyumsal düzlemine aktarılmasını olanaklı kılar." (Bahtin, 2001a, s. 254).

Karnavalın kendine özgü "insanlar arasında özgür ve samimi temas", "karnavala özgü uygunsuz birleşmeler" "dinsel saygısızlık" "tuhaflik" gibi çeşitli kategorileri vardır. Yaşamın yapısı ve düzenini belirleyen yasalar, yasaklar ve kısıtlamalar, karnaval boyunca yürürlükten kalkar. Özellikle, hiyerarşik yapı ve bu yapıyla bağlantılı olan her şey askıya alınır ve insanlar arasında özgür, teklifsiz, samimi ilişkiler kurulur. Bedensel zevklerin doymu karnavallarda ön plandadır. Katılımcılar tuhaf ve uygunsuz hareketlerde bulunabilir ve açığa çıkartmadığı yönlerini sergileyebilir. Karnaval meydanında her türlü uygunsuz birleşme söz konusudur:

Özgür ve teklifsiz bir tutum her şeyi kaplamaya başlar: tüm değerleri,

düşünceleri, fenomenleri ve şeyleri. Daha önce kendi içine kapalı, bütünlüksüz olan ve karnavalesk olmayan hiyerarşik bir dünya görüşüyle birbirleri arasında mesafe konulmuş olan her şey, karnavalesk temalara ve bileşimlere çekilmektedir. Karnaval, kutsal cismani olanla, yüceyi aşağı olanla, önemliyi önemsizle, bilgeliği aptallıkla bir araya getirir, bileştirir, ilişkilendirir ve bütünleştirir. (Bahtin, 2001a, s. 239)

Bahtin'e göre karnaval dili, iki yüze sahip Roma tanrısı Janus gibidir. Karnavalın neşeli dili, överken söven, söverken öven; övgüyle sövgünün bir karışımıdır. Ölümü ve yaşamı, geleceği ve geçmişi içerir (Bahtin, 2005a, s. 448). Karnaval, kendi içinde simgesel bir dil geliştirir. Bu dil, karnavala özgü anlayışın tüm biçimlerine sızar (Bahtin, 2004, s. 184). Karnaval dili, her türlü egemen söyleme karşı işlev kazanır.

Karnavallarda her türlü saygısızlıklar, küfürler, küçük düşürmeler göz ardı edilir. Kutsal metinler ve söylemlerinin egemenliği bu ortamda sarsılır ve kutsal metinlerin parodisi yapılır. Saygısız ve müstehcen ifadeler özgür bir şekilde kullanılır.

Karnavallaşmada, türler arasındaki her türlü mesafe ortadan kalkar. Karnavalesk romanlarda diğer türlerin parodisi yapılır. Bu tarz romanlarda birbirinden farklı, uzak türler birbirine yakınlaştırılır. Bazı türler yeniden formüle edilerek romanın kendine özgü yapısı içine katılır. Bütün insanlığa ait evrensel bir unsur olan karnaval, türdeş olmayan öğelerin etkileştiği bir ortamdır. Böylece dilde bir tür katmanlaşmanın gerçekleşmesine de sağlar.

Bahtin, romanın birçok açıdan diğer türlerden farklı bir iskelete sahip olduğunu düşünür. Diğer türler gelişimini tamamlamış, kendilerine özgü sözsel ve işitsel özelliklerini oturtmuş, sabit bir yapıya kavuşmuştur. Ancak roman, diğer köklü türlerin aksine tür temelli bir kanona sahip değildir. Roman, esnek omurgalı, gelişmekte olan bir türdür. "Dünya tarihinin yeni bir çağında doğup serpilen ve dolayısıyla bu çağla derinden derine bağlantılı olan tek türdür; oysa öbür köklü türler bu çağa çoktan sabit biçimler olarak, bir miras olarak dâhil olmuşlardır ve kendilerini ancak bundan sonra, varoluşlarının yeni koşullarına uyarlamaktadırlar." (Bahtin, 2001a, s. 166). Roman gelişimini farklı türleri bünyesine katarak sürdürür. "Roman diğer türlerin (tam da tür olarak oynadıkları rolün) parodisidir; biçimlerinin ve dillerinin uzlaşsımsallığını açığa çıkarır; bazı türleri sıkıp dışarı atar, bazılarını yeniden formüle ederek, yeniden vurgulandırarak, kendine özgü yapısı içine katar." (Bahtin, 2001a, s. 167). Bahtin'e göre roman, "epik, retorik, karnavalesk" olmak üzere üç temel köke sahiptir. Epik, trajedi,

tarih, retorik gibi ciddi türlerin karşısında yer alan yarı ciddi-yarı komik türlerin ortak özelliği, bir yandan güldürürken diğer yandan da ciddi mesaj vermesidir. Ciddi ve komik olanı harmanlayarak gerçeklikle yeni bir ilişkinin kurulmasına olanak veren bu türler epik mesafenin yıkılmasını sağlar. Bahtin, epik, trajedi, şiir gibi türleri yönetici sınıfları temsil eden yüksek türler olarak nitelendirirken; halk kültürünün ürünü olarak gördüğü yarı ciddi- yarı komik türleri -Menippos yergisi, Sokratik diyalog gibi- düşük türler olarak değerlendirir. Yarı ciddi- yarı komik türlerin halkın mizah anlayışını yansıttığını belirtir ve bu türleri karnaval kültürüyle birlikte ele alır. Ona göre yarı ciddi-yarı komik türler, karnavallaşmış edebiyatın ilk örneğini oluşturmaktadır.

Helenizm döneminde karnavalesk kültürün edebiyata taşınmasıyla doğan yarı ciddi-yarı komik türler, karnaval anlayışıyla yüklüdür. Bahtin, yarı ciddi-yarı komik türlerin oluşumunda Sokratik diyalog ve Menippos yergisinin önemli rolü olduğunu ileri sürer. Romanın kökenini oluşturan karnavalesk kavramının dayandığı kaynak, "yarı ciddi-yarı komik" tür olarak kategorize edilebileceğimiz "Sokratik diyalog" ve "Menippos yergisi"dir.

Bahtin'e göre 'Sokratik ironi' indirgenmiş bir karnaval gülüşü olduğu için Sokratik diyalogun temelinde karnaval vardır. Bahtin, Dostoyevski Poetikasının Sorunları adlı kitabında, Yunanlı filozof Sokrates tarafından ortaya konan Sokratik diyalogun temelinde, "hakikatin diyalojik doğası ve hakikate dair insan düşüncesinin diyalojik doğası" düşüncesinin yattığını söyler. Sokratik diyalog üç evrede neticelenir ve sonucunda hakikat ortaya çıkar. Birinci evrede kişi, karşıdakine sorular sorarak onun bilgisini ölçer. İkinci evrede ironik (alaycı) bir tutumla soru sorulan kişinin sorulara verdiği cevapların yetersiz olduğu ve bilgisinin sınırlı olduğu kendisine gösterilir. Son evrede ise hakikat ortaya çıkar. Böylece hakikatin ortaya çıkması için tek bir kişinin yeterli olmadığı vurgulanmış olur:

Bu türün temelinde hakikatin ve hakikate dair insan düşüncesinin diyalojik bir doğası olduğu yolundaki Sokratik anlayış yatar. Hazır bir hakikate sahipmiş havası takınan resmi monolojizmin ve bir şey bildiğini zanneden, yani belli hakikatlere sahip olduğunu düşünen insanların naif özgüvenlerinin karşısında hakikati aramaya yönelik diyalojik araçlar koyulur. Hakikat tek bir kişinin zihninde doğmadığı gibi orada bulunamaz da; hakikati hep birlikte arayan insanlar arasında, onların diyalojik etkileşim süreci içinde doğar yalnızca. Sokrates kendisini bir "muhabbet tellalı" olarak tanımlıyordu: insanları bir araya

getirip bir tartışmaya girmelerini sağlıyor ve bunun sonucunda da hakikat doğuyordu. (Bahtin, 2004, s. 169)

Bahtin'e göre hakikat, sorgulayan insanlar arasında ve bu insanların diyalojik temasları sürecinde doğan bir kavramdır. Hakikati (anlamı) merkeze alan sokratik diyalog, diyalojik bir türdür. Sokratik diyalogun önemli bir özelliği, tarihsel gerçeklikte hiçbir zaman bir araya gelememiş insanlar ve ideaların diyalojik etkileşimde bulunabilmesidir. Sokratik diyalog, aralarında yüzyıllar olan insanlar ile ideaların diyalojik düzlemde birbiriyle çarpıştığı noktada yer alır. Sokratik diyalogun "sinkrisis" ve "anakrisis" olmak üzere iki temel aracı vardır:

Sinkrisis, belli bir konuya ilişkin çeşitli bakış açılarının yan yana getirilmesiydi. Bir konuya ilişkin muhtelif söylem-kanıları yan yana koyma tekniğine, Sokratik diyalogda çok büyük önem veriliyordu; bizatihi türün doğasının ürünüydü bu teknik. Anakrisis ise kişinin muhatabının sözlerini meydana çıkarıp kışkırtmaya, onun düşüncesini uzun uzadıya ifade etmeye zorlamaya yönelik bir araçtı. (...) Anakrisis sözün sözle kışkırtılmasıdır. (Bahtin, 2004, s. 170)

Menippos yergisinde ise olay örgüsü- durumu tarafından kışkırtılması söz konusudur. Adını, kendine klasik biçimini kazandırmış olan Gadaralı Menippos'tan alır (M.Ö. 3. yy.). Ancak türün kendisi daha önce doğmuştur. İlk temsilcisi Sokrates'in öğrencisi ve Sokratik diyalogların yazarlarından biri olan Antisthenes'ti. Bahtin, Dostoyevki Poetikasının Sorunları adlı kitabında Menippos yergisini kısaca Menippea olarak adlandırır.

Menippea, Sokratik diyalogla karşılaştırıldığında güldürü ögesinin daha fazla olduğu görülür. Menippea'nın en ayırdıcı özelliği olay örgüsündeki olağanüstü unsurlarıdır. Özellikle fantastik, dini, mistik ve serüven öğeleri çok fazla kullanır. "toplumsal ütopya" öğelerine yer verilir.

Menippea türü için "köle imparator, soylu haydut, erdemli orospu" gibi zıt kavramların birlikteliği olağandır. Her tür uygunsuz birleşme Menippea'da mümkündür.

Menippea türünün içerisinde uzun öyküler, mektup, şiir, söylev, sempozyum gibi türler yer alabilir. Menippea güncel ve gündemdeki konulara değinir ve döneminin kendine özgü "gazetecilik" anlayışını yansıtır. Bu çoksesli özelliğiyle sanatsal nesrin diyalojik gelişiminde önemli bir yere sahiptir.

Tuhaf davranışlar, müstehcen konuşmalar, skandal olaylar, adabı muaşeret kurallarının her türlü ihlali Menippea'nın temel karakteristik özelliklerindedir. Genelevler, hapishaneler, meyhaneler, pazar yerleri ve sokaklar bu türün konu edindiği mekânlardır. Bu niteliklerinden dolayı "Menippos yergisi edebiyatta dünyanın karnaval olarak duyumsanışının başlıca taşıyıcılarından ve kanallarından biri olmuştur." (Bahtin, 2004, s. 173).

Karnavalesk romanlarda karakterler, yazardan ve birbirinden bağımsızdır ve yazarın sesiyle değil kendi özgün sesleriyle konuşurlar. Yazarın bilincinden bağımsız bilinçlere sahip her karakter kendi özgün sesinin temsilcisidir. Bu sesler birbirleriyle asla kaynaşmazlar. Her ses, yazarın sansürüne uğramaksızın yankılanır ve özgürce varlık kazanır. Romanda çeşitli sesler eş zamanlı olarak işitilebilir. Tek bir sesin hâkimiyeti olmayan bu tarz romanlar, çokseslidir ve hayatın çeşitliliğini yansıttıkları için diyalojik özellik taşırlar.

Karnaval, dogmatik, katı, sert, sabit düzenin karşısında yer alan değişime ve çeşitliliğe açık sonlandırılmayan imgelerin ürünüdür. "Karnaval dünya anlayışının hiçbir son nokta tanımadığı ve aslında her türden sonuçlandırıcı sona düşman olduğu vurgulanmalı: tüm sonlar sadece yeni başlangıçlardır; karnaval imgeleri tekrar tekrar yeniden doğar" (Bahtin, 2001a, s. 297). Karnavalın çok katmanlı yapısını yansıtan çoksesli romanlarda da nedensel açıklamalar, yargılama, bir sonuca varma yoktur. Sesler, fikirler belli bir sonuca varma amacından uzak açık uçlu bir şekilde devam eder. Çoksesli roman senteze ulaşma gibi bir gaye gütmmez. Karnavalesk romanlarda karakterlerin tüm eylemlerinin bir başlangıç noktası yoktur ve önceden belirlenmiş değildir; her eylemi şimdi içinde yer alır. Bahtin Dostoyevski'nin romanlarında bütün sesleri anında ve eşanlı olarak işittiğimizi ileri sürer. Dostoyevski'nin karakterlerinin geçmişe ait şimdiki biçimlendirici yaşam öyküsü yoktur. Çoksesli karnavalesk romanlarda karakterlerin geçmişlerinden ancak şimdiyle ilgisi olan olaylara yer verilir. Nedensellik, yetiştiriliş tarzı ve geçmiş tasvirleri karnavalesk romanlarda yer almaz.

Sonuç olarak karnavalesk romanlarda, farklı sesler birbiriyle ilişki kurarak aynı düzlemde var olur; birbirinden farklı türler bir arada yer alabilir; "insanlar arasında özgür ve samimi temas", "uygunsuz birleşmeler" "dinsel saygısızlık" "tuhafılık" gibi karnavala özgü davranış ve tutumlar sergilenir; olaylar nedensel açıklamalara, yargılamalara, bir sonuç çıkarımına yer vermeden eşanlı olarak açık uçlu bir şekilde aktarılır.

2.6.1. Grotesk Gerçekçilik

Bahtin, groteskin tarihini ve kuramını en tutarlı, en iyi şekilde belgelere dayandırılmış olarak inceleyen girişimin Alman akademisyen G. Schneegans'a ait olduğunu belirtir. (Bahtin, 2005a, s. 333) Schneegans, groteskin temel doğasını; "olumsuz, uygunsuz olanı abartma karikatürize etme" olarak görür. Bahtin, Schneegans'ın groteskin müphemliğini göz ardı ettiği ve folklordan gelen kökenini yok saydığı için eleştirir (Bahtin, 2005a, s. 337). Grotesk üslubun temel özellikleri abartı, şişirmecilik ve aşırıya kaçma olarak görülür. Grotesk beden, halkın otorite karşısında geliştirdiği, toplumsal öz-bilinci ifade eden imgelerden oluşan çok katmanlı bir yapıdır. Grotesk imge, daha çok bedenin sınırlarıyla ilişkili kısımlarıyla ilgilenir. Grotesk imgede söz konusu olan maddi-bedenselliklerdir. Grotesk beden, cinsellik, doğurma, yeme, içme gibi işlevlerin gerçekleştiği uzuvları konu edinir:

Vurgu, bedenin dış dünyaya açılan, dış dünyanın bedene girdiği ve oradan yine dışarı fıskırdığı kısımlarınadır; yani bedeninin dışarıyla bağlantı kuran yerleriyle. Başka bir deyişle, deliklerin veya tümseklerin ya da dallanıp budaklanan çeşitli uzuvların altı çizilir: Açık göz, üreme organları, göğüsler, penis, göbük, burun. Beden özünü, bir büyüme ilkesi olarak ifşa eder; sadece çiftleşme, hamilelik, doğum, ölüm ıstırapları, yeme içme, dışkılama sırasında sınırların ötesine geçer. Bu her daim yaratma halinde olan bir bedendir. (Bahtin, 2005a, s. 53-54)

Grotesk bedensel anlayışta söz konusu olan salt bireysel bir beden algısı değildir. Grotesk beden algısında organlar sadece geçiş aşamalarıdır. Grotesk gerçekçilik, bedeni bir varlık olarak değil bir varoluş ve sonlanmayan bir dönüşüm süreci olarak yansıtır. Grotesk beden, "(...) oluş halindeki bir bedendir. Asla bitmez, tamamlanmaz; sürekli inşa ve yaratılma halindedir, kendi de sürekli başka bir beden inşa eder, yaratır. Dahası beden dünyayı yer yutar, kendi de dünya tarafından yenir yutulur." (Bahtin, 2005a, s. 347). Grotesk beden, kendi boyutlarının ötesinde büyür, kendi sınırlarını aşar ve içinde ikinci bir beden barındırır. Bahtin'e göre bağırsaklar ve cinsel organlar grotesk imgede öncü rol üstlenir. Sonra ağız, ondan sonra da anüs bu sırayı takip eder. "Bütün bu dışbükeylikler ve deliklerin ortak bir özelliği vardır; bedenler arasındaki ve beden ile dünya arasındaki sınırların aşılması bu bölgelerin

içinde olur: Buralarda karşılıklı bir alışveriş, bir yönelim olur (Bahtin, 2005a, s. 347). Cinsel birleşme, doğum, yeme, içme, dışkılama gibi eylemlerde hayatın başlangıcı ve sonu birbiriyle bağlantılıdır. “O halde grotesk imgenin sanatsal mantığı, bedenın kapalı, pürüzsüz ve nüfuz yüzeyini yok sayar, sadece fazlalık oluşturan çıkıntılarını (filizleri, tomurcukları) ve delikleri, yani sadece bedenın sınırlı uzamlarının ötesine uzanan ya da bedenın derinliklerine giren kısımlarını seçer.” (Bahtin, 2005a, s. 348). Bedenın bu kısımlarını sonsuz şekilde yenilenen bir hayatın geçiş noktalarını oluşturur. Bir zincirin halkalarının ard arda dizilişii gibi bir hayat kendinden önceki ve sonraki hayatla bağlantılıdır.

Grotesk beden imgesi sadece bedenler-arası ilişkileri değil, bedenın dünya ile ilgili ilişkilerini de içerir. Bahtin, grotesk bedenın kozmik ve evrensel olduğunu ileri sürer:

Grotesk beden tüm kozmosta ortak olan öğelerin altını çizer: Toprak, su, ateş, hava; bu beden, doğrudan güneşle, yıldızlarla bağlantılıdır. Kendinde burçlar barındırır. Kozmik hiyerarşiyi yansıtır. Bu beden, çeşitli doğal fenomenlerle, dağlarla, nehirlerle, denizlerle, adalarla ve kıtalarla kaynaşabilir. Tüm evreni doldurabilir. (Bahtin, 2005a, s. 349)

Grotesk gerçekçilik; insan bedenini dünyanın bedenine bağlayarak insanın kendindeki kozmosun farkına varmasını sağlar.

Grotesk bedensel imgeler, zaman ve uzamda sınırsız bir biçimde vardır ve dolayısıyla çeşitli sanatsal türlerde de kullanılır. Bu imgeler, resmiyete karşısında yer alan karnaval kültüründe de kendini gösterir. Halkın gayri resmi söyleminde grotesk bedeni merkez alan alay ve sövgü dolu ifadeler yer alır.

Edebî metinlerde grotesk imgeler, abartı, şişirmecilik ve güldürü unsurlarıyla birlikte komik türler içerisinde yerini bulur. Grotesk gerçekçiliği komiğın türlerinden (bürleskten ve soytarıca olandan) ayıran özellik, groteskin abartılı, yergici ve olumsuzlamacı yanıdır (Bahtin, 2005a, s. 334). Bürleskte abartı olabilir, fakat uygunsuz olana yönelen bir yergi söz konusu değildir.

Ancak Bahtin, grotesk imgeyi salt yergiye ve olumsuzlamaya indirgeyen yaygın anlayışa da karşı çıkar. Grotesk imgedeki abartıyı ve onu harekete geçiren gücün ardında yatan ilkeyi doğru yorumlamak gerektiğini söyler. Hiyerarşik dünya tasavvurları, grotesk üslubun abartılı, yergici ve alaycı neşesi sayesinde topyekün

alaşığı edilir. Aşırı uçlarda gezen ve bütün sınırları ihlal eden bir anlayışın ürünü olan grotesk imgedeki şişirmecilik, olumsuz nesneyi abartarak aşırı uçlara vardırır ve fantastikleştirir. Grotesk imgeler, karnavalesk romanlarda geniş simgesel anlamlarla yüklü olarak varlık kazanır.

2.7. Çokseslilik, Kapitalizm ve Modernizm

Bahtin'e göre Dostoyevski, çok-düzeyliliği ve çelişkililiği tinde değil, nesnel toplumsal dünyada bulup orada algılamayı başarır. Dostoyevski'nin kamp değiştirmesi, kendi döneminin çelişkili çok düzeyliliğine bizatihi katılmasını sağlar. Böylelikle nesnel toplumsal hayatta var olan düzlemler, Dostoyevski'nin hayat çizgisiyle örtüşür. Dostoyevski'nin kişisel deneyimleri onun tek bir bilinç içindeki fikirler arasında değil, kapsamlı ve gelişkin çelişkileri daha derinden kavramasına yardımcı olur. Bu sebeple Dostoyevski'nin romanları, sadece kişisel üslubunun ve anlatımının izini taşımaz. Onun eserleri aynı zamanda tarihsel-edebî ve tarihsel-sosyolojik analizler için de eşsiz bir kaynak özelliği gösterir (Bahtin, 2004, s. 60). "Nitekim, çağın nesnel çelişkileri Dostoyevski'nin yaratıcı yapıtını, kendi tininin tarihindeki çelişkileri kişisel gayretiyle aşması düzeyinde değil, daha çok çelişkilerin eşanlı olarak bir arada bulunan güçler olarak nesnel biçimde tahayyülü düzeyinde belirlemiştir." (Bahtin, 2004, s. 76). Onun eserlerinde toplumsal gerçekliğin çok-düzeyliliği ve çelişkililiği, dönemin nesnel bir olgusu olarak mevcuttur ve toplumun durumunu yansıtır. Dostoyevski'nin yaşadığı dönemin koşulları çoksesli romanın ortaya çıkışını mümkün kılar. Bahtin, toplumsal hayatta ilk kez kapitalizmin ortaya çıkışının Dostoyevski'nin çoksesli romanında birbirlerine zıt farklı dünyaların karşı karşıya gelmesine yol açtığını söyler.

Bahtin "Dostoyevski Poetikasının Sorunları" adlı eserinde, Otto Kaus'un "Dostojewski und sein Schicksal" (Dostoyevski ve Kaderi) adlı kitabında Dostoyevski için yaptığı değerlendirmeye yer veririr. Kaus'a göre Dostoyevski, "kapitalist insanın en kesin, en tutarlı ve yeri en doldurulmaz ozanıdır. Sanatı bir ağıt değil, kapitalizmin her şeyi yakıp kavuran nefesinden doğan bir dünyanın, çağdaş dünyamızın ninnisidir." (Bahtin, 2004, s. 66). Bahtin, Kaus'un Dostoyevski'nin dünyasının kapitalizminin ruhunun en saf ve en sahici dile getiriliş biçimi olduğu yönündeki iddiasını destekler.

Bahtin, kapitalizmin Dostoyevski'nin organik olarak dışarı kapalı, değişmez ve her biri tek başına bir birim olarak kendi içinde anlamlı olan dünyaların tecritini ortadan kaldırdığını, toplumsal alanların kendi ideolojik içsel yeterliliklerini yok ettiğini dile

getirir. Kapitalizmin her şeyi düzleştiren, proleter ile kapitalist arasındaki ayrım dışında hiçbir ayrıma izin vermeyen eğiliminin bu dünyaları sarsıntıya uğrattığını ve onları kendi çelişkili bütünlüğüne kattığını söyler. Bu dünyalar henüz yüzyıllar boyunca şekillenmiş olan kendi tekil profillerini yitirmezler ancak artık kendilerine yeterli de olamazlar. Farklı görüşler içeren bu dünyaların birbirlerine karşı kör bir şekilde bir arada yaşamaları ve birbirlerine karşı barışçıl ve güvene dayalı bir ideolojik kayıtsızlık beslemeleri artık imkânsızdır. Birbirleriyle çelişirler; fakat aynı zamanda da birbirlerine bağlıdırlar. Aralarında çelişkili bir bütünlük söz konusudur (Bahtin, 2004, s. 65-66). Bahtin'e göre oluşmakta olan bu dünyanın ruhu, en eksiksiz ifadesini Dostoyevski'nin yapıtlarında bulur.

Bahtin, çoksesli romanın ancak kapitalist çağda gerçekleşebileceğini iddia eder. Dostoyevski'nin yaşadığı ve eserlerini verdiği Rusya'da kapitalizmin ortaya çıkışıyla birlikte çoksesli romanın çok-düzeyleliliği ve çoksesliliği için gerekli nesnel önkoşulların sağlanmış olduğunu belirtir.

Bahtin, Kaus'un Dostoyevski'nin eserlerindeki kapitalizm ve çokseslilikle ilgili sunduğu açıklamalara büyük oranda katılır. "Kapitalizmin" sanatın dilinde ve özellikle de belirli bir roman uyarlamasının dilinde mevcut olduğunu ileri süren Bahtin, Kaus'u alışıldık monolojik bütünlüğü yadsıyan çok-düzeyle romanın yapısal özgünlüklerinin keşfedilmesini birincil öncelik olarak vermediği için eleştirir. Kaus'un doğru bir şekilde çok-düzeylelilik ve anlamsal çok-seslilik olgusuna dikkat çektiğini fakat daha sonra açıklamalarını doğrudan doğruya roman düzleminden gerçeklik düzlemine kaydırıldığını söyler. Bahtin, Kaus'un yeni bir sanatsal biçimin yaratılışına gerekli önceliği vermemesini büyük bir eksiklik olarak görür (Bahtin, 2004, s. 66). Kapitalizmin çelişkilerini tarihsel olarak geçici bir şey olarak görür. Bu yüzden de önemli olan yarına kalacak olan çoksesli romanın sanatsal konumudur. Bahtin, Dostoyevski'nin çoksesli roman keşfinin kapitalizmden daha uzun ömürlü ve kalıcı olacağını savunur (Bahtin, 2004, s. 86).

Kapitalizmle birlikte çeşitli dünyaları bir araya getiren toplumsal alana ait çelişkiler açığa çıkmaya başlar. Çoksesliliği olanıklı hale getiren de toplumsal alana ait bu çelişkilerin varlığıdır.

Max Weber kapitalizmi, "teknolojik ve ekonomik şartlarla ilişkili, ancak makineleşen üretim sürecine bağlı olan modern evrenin iktisat düzeni" şeklinde tanımlar (Weber, 1988, s. 203). Kapitalizm ve modernizm arasında sıkı bir ilişki olduğu genel kabuller arasındadır.

Anthony Giddens “Modernliğin Sonuçları” adlı eserinde, rekabetçi emek ve ürün piyasaları bağlamında sermaye birikimine dayalı kapitalizmin modernliği oluşturan kurumsal yapılar arasında yer aldığını belirtir. Giddens’a göre, kapitalizm modernliğin temel parametreleri arasında yer alır (Giddens, 1994, s. 55-60). Kapitalizm, modernizmin ana kaynakları içinde yer alırken modernizm de kapitalizmi destekleyen unsurlar arasında sayılabilir. Kapitalizm modernizmi, modernizm de kapitalizmi beslemektedir. Kapitalizm, modernizm için gerekli olan zemini yaratırken modernizm de gelişimini kapitalist bir ortamda sürdürür. Dolayısıyla kapitalizm, modern dünyanın hem ürünü hem de tohumudur.

Sonuç olarak, çeşitli dünyaları bir araya getirerek toplumsal alana ait çelişkileri açığa çıkaran kapitalist bir atmosfer, çoksesliliğin oluşumu için gerekli ortamı hazırlar. Böylelikle modern dünyanın iktisat düzenini yansıtan kapitalist bir çağ, çoksesli romanın ortaya çıkışını destekler. Kapitalizmin hem nedenleri hem de sonuçları arasında sayılan modernizm, çoksesli bir toplumsal yapıyı da bünyesine dâhil edebilecek bir olgudur. Çokseslilik, kapitalizm ve modernizm kavramları arasında birbirini içeren, besleyen ve destekleyen bir ilişki söz konusudur.

2.8. Diyalojizm ve Metinlerarasılık

Disiplinlerarası bir kavram olan metinlerarasılık (intertextualitât/intertextuality) terimi, edebî açıdan bakıldığında genel anlamda “iki ya da daha çok metnin arasındaki ortak birliktelik ilişkisi; yani temel olarak bir metnin diğer bir metindeki varlığı” olarak tanımlanabilir (Aktulum, 2000, s. 83). Bu kavramı ilk defa Bulgar asıllı Fransız Julia Kristeva, 1967 yılındaki bir makalesinde kullanılır.

Julia Kristeva'nın dışında Roland Barthes, Michael Riffaterre, Laurent Jenny, Gerard Genette gibi kuramcılar da bu terimi kullanmış ve bu terim ekseninde birbirlerinden farklı yöntemler geliştirmişlerdir. Bu araştırmacıların izledikleri yöntemler, metinlerarasılığın kapsam ve temel nitelik açısından farklı yönlerini öne çıkarır. Adı zikredilen kuramcılar, metinlerarasılıkla ilgili kendi tanımları ve terimleri doğrultusunda öznel yaklaşımlarını geliştirirler.

Julia Kristeva metinlerarasılık için; “Her metin bir alıntılar mozaiği gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin erimesi ve dönüşümüdür” demektedir (Aktulum, 2000, s. 56). Metinlerarasılığın özünü oluşturan düşünce her metnin başka metnin dönüşümüne uğramış bir biçimi olduğudur. Metinlerarasılığın temelinde

yatan düşünce bir eserin diğer eserlerden bağımsız olamayacağıdır. Her metin başka bir metin ile ilişkili olduğu için bir metin bütünüyle özgün olamaz. Metinlerin birbiriyle olan bu etkileşimi sonsuza kadar devam eder. Bir metin, başka metinlerden göndermeler, alıntılar ve aktarımlar içerdiği ve bunlarla örülü olduğu için metnin kendinden önceki metinle olan ilişkisi, bağıntısı, dönüşümü metinlerarasılıkta sorunsallaştırılır.

Julia Kristeva'nın metinlerarasılık kuramının özü, Bahtin'in diyaloji kuramına dayanır. Kristeva, metinlerarasılık kavramının çekirdeğini Bahtin'inden alsa da diyalojizm ve metinlerarasılık kavramları arasında ayırt edici farklıklar bulunur. Bahtin'in diyaloji anlayışının temelinde bir sözcüde dolaylı veya dolaysız söylemdeki iki sesin kesişmesi yer alır. Bahtin'in diyaloji kavramında özne gözardı edilmez ve hatta merkezde yer alır. Onun anlayışın temeli öznelarası etkileşime dayanır. Ancak Kristeva'nın metinlerarasılık kuramı öznenin bağımsızdır. Bu noktada Kristeva, öznenin yerine metni koyar. Metinlerarasılık, bir metnin başka bir metinle olan bağlantısıdır.

Bahtin'in diyaloji kavramı, artsüremli bir yaklaşımı benimserken; Kristeva'nın metinlerarasılık kavramı, eşsüremli bir inceleme yolu tercih eder.

Diyalojizmde çoksesli bir metnin yazarı, başkasının sözcüğünü aktaran, yazarken aslında hep başkalarının sözcükleriyle konuşan bir konumdadır. Dolayısıyla yazar, başka öznelerin, başka metinlerin sesinin de temsilcisidir. Kristeva, diyalojik ilişkilerin sonucu olan bu çoksesliliği doğrudan metinlerarasılık olarak değerlendirir. Kristeva'ya göre yazar, en az iki metin arasında bir bağlantı oluşturur ve oluşan bu yeni metin birden çok metni barındıran bir bütünselliğe kavuşur.

Kristeva, ortaya koyduğu "ikirciklik" (ambivalence) kavramını da Bahtin'den hareketle oluşturur:

"İkirciklik" kavramı, Bakhtin'in çift sesli söylem kavramından devşirilmiş bir kavramdır. Özünde bu kavram, anlamın ikili yapısını öne çıkarır ve bir anlamıyla metinle tarihin kesişmesini belirtir. Bakhtin'in bakış açısıyla metin, tek başına dilbilimsel olarak incelenemez. Bu noktada Bakhtin, metinlerarası ilişkileri anlamamızı sağlayan ve dilin söyleşimselliği üzerine gelişen dilbilim ötesi, bir bilimin önemini ortaya koymuştur. Kristeva'ya göre Bakhtin'in söyleşim ve ikirciklik kavramları, yazarın tarihe katılmasını olanaklı kılan görüşü ortaya koymayı sağlarlar. Böylece ortaya çıkması gereken bilim,

dilbilim ötesi bir bilimdir ve yazarı, bu kavramlar çerçevesinde tarihle birleştirir. (Rızvanoğlu, 2007, s. 98)

Böylelikle Kristeva, Bahtin'in "çift sesli söylem" kavramından yola çıkarak metinlerarasılığın tarihle olan ilişkisine dikkat çeker ve metinlerarasılığın tarihselliğini vurgular.

Kristeva, Bahtin'in dilin heteroglat yapısına değinerek kişinin toplumsal bağlama, ideolojiye, yaşa, cinsiyete, mesleğe uygun bir dil kullandığı savının metinsel alanda da karşılık bulduğunu ifade eder. Kristeva, "genel metnin" birbirinden farklı olan metinler içerebileceğini savunur. Kristeva'nın düşünüyapıbirim (ideologeme) olarak adlandırdığı bu kavram, verili metinsel bir düzenlenmenin sözcelerle kesişmesidir. Toplumsal sınıfların ortak söyleminin anlaşılabilir en küçük birimi olan düşünüyapıbirim, her ayrı metinde kendini gösteren işleviyle metinlerarasılığı inşa eder. "Dolayısıyla metnin düşünüyapıbirimi, sözcelerin (metnin indirgenemediği) bir bütünlüğe dönüştüğü odaktır ve bu bütünlük tarihsel ve toplumsal metinle kesişir, yani toplumsal metnin içine sokulur" (Rızvanoğlu, 2007, s. 101). Yazarın birbirinden farklı en az iki söylem arasında sürekli bir benzerlik ve ortaklık kurarak metni yapılandırması sebebiyle metin içinde başkalarının dilini içerir.

Kristeva'ya göre metin, üretimseldir. Metinlerarasılık, bir başka metinden alınan sözcelerin bir metnin uzamında kesişmesi ve tarafsızlaşması olgusunu gösteren bir yapıdadır (Aktulum, 2000, s. 44).

Sonuç olarak metinlerarasılığın diyalojizmden ayırt edici noktaları olsa da metinlerarasılık ve diyalojizm arasında ortak birçok unsur olduğu net bir biçimde görülebilir.

2.8. Bahtin'in Diyaloji Kuramı Ekseninde Yapılan Çalışmalar

Rus kuramcı Mihail Bahtin'in (1895-1975) ortaya koyduğu diyaloji, heteroglossia, polifoni ve karnavalesk gibi kavramlar edebiyat eleştirisine yeni bir soluk getirir. Bahtin hem diyaloji kuramını oluşturan kavramlara açıklık getirir hem de özgün ve başarılı bir yazar olarak gördüğü Dostoyevski'nin romanlarını, diyaloji yöntemiyle inceler. Diyaloji (çift seslilik), heteroglossia (farklı seslilik), polifoni (çokseslilik) ve karnavalesk gibi kavramlar diyaloji kuramının ana kategorilerini oluşturur.

Cumhur Yılmaz Madran, "Modern İngiliz Romanında Mikhail Bakhtin" adlı eserinde Bahtin'in ortaya koyduğu diyaloji (dialogism), çok dillilik (heteroglossia), karnaval (carnivalism), çokseslilik (polyphony), zaman ve uzam (chronotope) gibi kavramlar ışığında, D. H. Lawrence, Joseph Conrad, James Joyce ve Virginia Woolf gibi modern İngiliz yazarlarının romanlarını incelenir.

Zuhal Doğan, "Demirciler Çarşısı Cinayeti ve Leopar'ın Karnaval Yöntemine Göre Karşılaştırılması" adlı yüksek lisans tezinde; İtalya'da (1860'lı yıllar) geçen Leopar ve Türkiye'de (1950'li yıllar) geçen Demirciler Çarşısı Cinayeti romanlarında feodal düzenden kapitalist düzene geçiş evresinin yansıtıldığını ve bu açıdan bu romanlar arasındaki sosyo-ekonomik dönüşümün karşılaştırılabileceğini ileri sürer. Zuhal Doğan, her iki romanı da yazıldıkları dönemi göz önünde bulundurarak; toplumların siyasi, ekonomik ve toplumsal arka planlarını karnaval teorisinin kavramları ekseninde karşılaştırmalı olarak incelenir.

Ece Saatçioğlu, "Multiplicity of Voices: A Bakhtinian Reading of John Crowley's The Translator" adlı doktora tezinde, çağdaş Amerikan yazarlarından John Crowley'nin The Translator (Çevirmen) adlı romanındaki "ben-öteki" ilişkisini Bakhtin'in çoksesliliği (polyphony), diyalojizmi (dialogism), çok anlamlılığı (heteroglossia) kavramlarından yola çıkarak inceler. Amerika'yı ve Rusya'yı temsil eden Christa ve Falin karakterleri üzerinden romanın çoksesli ve çok anlamlı yapısı diller ve kültürler arası geçişlerle ortaya koyar.

Ayşe Duygu Yavuz, "Düzenin ve Kadının Karşısında Bir "Garip" Oğuz Atay" adlı yüksek lisans tezinde; Oğuz Atay'ın (1934-1977) Tutunamayanlar, Tehlikeli Oyunlar, Oyunlarla Yaşayanlar yapıtları ile Korkuyu Beklerken'deki "Unutulan" ve "Beyaz Mantolu Adam" hikâyeleri; Mihail Bahtin'in "çokseslilik" kavramından yola çıkarak feminizmle ilişkilendirilerek ele alır. Bu çalışmada Oğuz Atay'ın yapıtlarında kadın bilincinin belli konumlandırmalar dolayısıyla dışarıda bıraktığı ve erkek karakterlerin kadın karakterlerin sesini bastırdığı sonucuna varılır.

Alper Akçam, "Dillerine Kurban Orhan Kemal'de Diyalojik Perspektif" adlı kitabında Bahtin'in diyalojik perspektif yönteminden yola çıkarak Orhan Kemal'in yapıtlarını değerlendirir. Akçam, Orhan Kemal'in halk kültürünü yansıtan eserlerindeki karnavalın edebî eserlerdeki izdüşümü olan grotesk gerçekçilik kavramının yansımalarını tespit ederek onun Türk edebiyatındaki farklı ve özgün konumunu vurgular.

Alper Akçam, Türk Romanında Karnaval adlı kitabında Bahtin'in karnaval anlayışıyla ilgili bilgi verildikten sonra; sözlü kültürde, Tanzimat edebiyatında, ortaoyunu ve gölge oyununda karnavalın izleri üzerine görüşlerini paylaşır. Söz konusu eserde "Bereketli Topraklar Üzerine", "Tutunamayanlar", "Beyaz Kale", "Kara Kitap", "Yeni Hayat", "Kar", "Sevgili Arsız Ölüm" gibi eserlerdeki karnaval yansımaları açığa çıkarılır.

Hasan Cuşa, "Yusuf Atılgan'ın Aylak Adam Romanına Bahtin'in Diyaloji Kuramı Eksenli Bir Yaklaşım" adlı basılmış yüksek lisans tezinde; Aylak Adam romanında diyalojik ilişkilerin yer aldığını ve çoksesli bir roman özelliği gösterdiğini ispatlar. Hasan Cuşa tezinde, genellikle "söyleşimcilik" olarak çevrilen diyaloji kavramı için "çift seslilik"; "çok dillilik" olarak çevrilen heteroglossia kavramı için "farklı seslilik" tabirini kullanmayı tercih ederek alternatif çeviriler sunar.

Fırat İlim, "Mikhail Bakhtin'de Diyaloji Kuramı ve Karşı-Kültür Olarak Karnaval" adlı doktora tezini "Bahtin: Diyaloji, Karnaval ve Politika" adıyla kitaplaştırarak 2017 yılında yayımlar. Eser, sosyoloji, felsefe ve edebiyat kuramları gibi sahalarda kendisine sıklıkla başvurulmuş Bahtin'in Türkçe yayınlanan ilk telif monografisi olma özelliği taşır. Eserin içeriğinde Bahtin'in ortaya koyduğu kuram ele alınır ve bu kuramın yirminci yüzyıl sosyal tarihinde nereye yerleştirilmesi gerektiği üzerine değerlendirilmelerde bulunulur.

Bahtin'in diyaloji kuramı üzerine yapılan bu çalışmaların hiçbirinde modern Türk romanı bütüncül bir yaklaşımla incelenmemiştir. Bu eksikliği göz önünde bulundurarak çalışmamızın bundan sonraki bölümünde Bahtin'in diyaloji yöntemi modern Türk romanlarına uygulanarak edebiyat eleştirisi alanındaki açığı kapatmak amaçlanır.

BÖLÜM III

İNCELEME

3.1. Tutunamayanlar'da Diyalojik Unsurlar

Oğuz Atay'ın ilk eseri olan Tutunamayanlar, 1970'de TRT Roman Ödülünü alır; 1972'de yayımlanır. Dört bölüm ve yirmibir alt bölümden oluşan Tutunamayanlar romanında olay örgüsü, iç içe girmiş üç ana hikâye oluşur. Yakın arkadaşı Selim Işık'ın hayatını ve intiharını araştıran ve bu araştırmalarının etkisiyle bir değişim yaşayan mühendis Turgut Özben'in tren yolculuğunda tanıştığı bir gazeteciye, başından geçenleri anlattığı ve “yazılmasında birçok insanın payı olan bir eser”le birlikte kısa bir mektup göndermesi romanın genel çizgisini oluşturur. Turgut, intihar ettiğini gazeteden öğrendiği arkadaşı Selim'in intiharının ardında yatan sebepleri bulmak ve hayatını bütünüyle kavramak için onun geçmişine yönelir; annesi Müzeyyen Hanım, sevgilisi Günseli ve arkadaşları Süleyman Kargı, Burhan, Esat ve Metin ile görüşür. Bu görüşmeler ve Selim'in ardında bıraktığı çeşitli türdeki yazılarını satır satır okuması neticesinde; Selim'in yaşadığı düzene karşı koyuşunun, yozlaşmış toplumdan kendisini soyutlayan bir aydın oluşunun, burjuva değerlerini reddedişinin onu intihara götüren nedenler olduğunu öğrenir. Turgut, bu süreçte kendini de sorgulamaya başlar ve kendi benliğini yeniden keşfeder. Romanda, Turgut'un bu iç hesaplaşması onun alt benliği olan Olric üzerinden yansıtılır. Roman, Turgut'un ardında bir eser ve bir mektup dışında her şeyini geride bırakarak kaybolmasıyla sona erer.

Çalışmamızın bu bölümünde Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar adlı eseri, “diyaloji”, “polifoni”, “heteroglossia” ve “karnavalesk” kavramları çerçevesinde incelenecektir. Diyaloji kavramından hareketle romanda yer alan söylem tiplerinin analizi yapılacak ve romandaki diyalojik ilişkiler ortaya konulmaya çalışılacaktır. Romandaki karakterlerin özerk bilinçlere sahip olup olmadıkları incelenecek ve kendi seslerinin temsilcisi olup olmadıkları sorgulanacaktır. Bu bağlamda Tutunamayanlar'ın çoksesli roman kategorisine dâhil edilip edilmeyeceği belirlenecektir. Heteroglossia kavramı temel alınarak romandaki farklı dil ve türler tespit edilerek türsel ve söylemsel bir analiz yapılacaktır. Karnaval kavramından yola çıkılarak romanda yer alan karnavalesk unsurlar saptanacaktır.

3.1.1. Tutunamayanlar'da Diyaloji

Bahtin'e göre; ötekiyle etkileşime geçerek kendi varlığımızın farkına varırız. Öteki sayesinde kendi kimliğimizi tanımlar ve benliğimizi keşfederiz. Tutunamayanlar romanında Selim Işık'ın şarkılarına açıklama yaptığı bölümde, Orkanla Salgan'nın başlayıp çömezlerinin devam ettiği "Tatbikat" kısmında, düzeni kuran ve düzenin karşısında yer alan insanların hesaplaşması konu edinilir. Düzene yenik düşen insanların düzenin kurucularıyla girdiği hesaplaşmada kimlik sorunu işlenir. Düzene yenik düşen insanlar, kim olduğunun bilincinde değildir. Çünkü ne düzenin kurucuları ne de diğerleri onları tanımlamamıştır: “Hep bizim adımıza, bize benzemeyen insanlar çıkarıyorduk aramızdan. Kimse bizim tanımımızı yapmıyordu ki biz kimiz bilelim. Gerçi bazı adamlar çıktı bizi anlamak üzere; ama bizi size anlattılar, bizi bize değil.” (Atay, 2006, s. 225). Tutunamayanlar'da karakterler, kendi varlıklarının anlamlandırılabilmesi için ötekine ihtiyaç duyar. Ancak ötekiler onları tanımlarsa onlar, kim olduklarını bilebilir ve bir kimlik kazanabilirler.

Turgut Özben, Selim'in günlüğündeki ansiklopedide Süleyman Kargı ve Hüseyin Bezenel için yaptığı tanımlamaya benzer biçimde, kendisi için de bir maddeye yer vermiş olmasını arzular. Ancak Selim, Turgut için bir ansiklopedi maddesi düşmemiştir. Turgut, yazdığı mektupta Selim'in ağzından kendisi için bir tanımlama yapar:

Turgut Özben, diyecekti: evli, iki çocuğu var. İşi gücü yerinde. Ben öldükten sonra bir araba aldı. Bir de kat almaya hazırlanıyor. Bugünkü durumunun da bir özentisi olarak nitelendirilmesi mümkün.

Turgut Özben, işsiz güçsüz takımından, bazı anormal belirtiler gösteriyor. Kendi kendine konuşuyor. İsa'nın tavsiyesine uyararak, cennete gidebilmek için elindeki varlığı bıraktı. Bir gün peygamberliğini bile ileri sürebilir. Kendini bir trene bindirdi; istasyon istasyon dolaşıp duruyor. (Atay, 2006, s. 718)

Turgut, kendini Selim'in olası bakış açısına göre değerlendirir. Turgut'un bu şekilde kendisine bir başkası olarak dışarıdan bakması ve kendisini kendi düşünceleri ile tanımlaması onun öz bilinçli bir karakter olduğunun göstergesidir. Turgut, Selim'in gözünden kendisinin öne çıkan özelliklerinin neler olabileceğini düşünür ve sonrasında Selim'in kendisi hakkındaki olası tanımlamasına yer verir. Böylelikle Turgut, Selim'in bilincine sızarak onunla diyalojik ilişki içine girer.

Turgut Özben, mektubunda okuyuculara hitap eder ve sanki okuyucular karşısındaymış gibi cümlelerini kurar. Okuyucuların olası tepkilerine yönelik olarak mektubuna şekil verir. Bahtin, bu şekilde bir başkasının olası sözlerinin beklentisiyle şekillenen üslup için “göz ucuyla bakış” adlandırmasını yapar. Bahtin’e göre “göz ucuyla bakış”ın üslup şekillendirici bir yapısı vardır. Karakter, kendi sözüne karşılık ötekinin vermesi beklenen tahmini sözünden yola çıkarak kendi sözlerine şekil verir. Bu kavramın üslup açısından en önemli karakteristik özelliği “konuşmanın kesik kesik özelliği ve sık sık çekincelerle kesilmesi”dir (Bahtin, 2004, s. 281). Turgut, mektubunu okuyucunun bakışı altında kaleme alır:

Kitabın - ya da notların - anlattığı hikâye dışında, bir insan gibi ayrı bir macerası var bence. Selim olmasaydı, belki bu macerayı hiç bilmeyecektim. Kitapların özüne düşkün olanlar için - bütün meselelerin özüne düşkündür bu insanlar - elbette önemi yok bu küçük ayrıntıların. Kitabın baskısı nasılmış, kâğıdı ne biçim kokuyormuş, kaç tane önsöz yazılmış gibi ayrıntılardan hoşlanmak bir düşüklüktür, kabul ediyorum; ne var ki bunun gibi küçük ayrıntılar olmasaydı Selim olmazdı. (Ben zaten olmazdım: belki böyle küçük ayrıntılarla olurum diye ümit ediyorum.) Olmasın, diyorsunuz. Sizinle bütününüyle aynı düşüncedeyim; fakat aynı duyguda olduğumu söyleyemem. (Atay, 2006, s. 717-718)

Turgut, “Kitapların özüne düşkün olanlar için -bütün meselelerin özüne düşkündür bu insanlar- elbette önemi yok bu küçük ayrıntıların.” cümlesine karşılık okuyucuların “Bu tarz ayrıntılar bir düşkünlüktür.” şeklinde bir cümle kuracağını düşünür. Ve bu mektubunun devamında okuyucuların kuracağı bu olası cümleye ilişkin açıklama yapma gereği duyar: “Kitabın baskısı nasılmış, kâğıdı ne biçim kokuyormuş, kaç tane önsöz yazılmış gibi ayrıntılardan hoşlanmak bir düşüklüktür, kabul ediyorum; ne var ki bunun gibi küçük ayrıntılar olmasaydı Selim olmazdı.” Okuyucuya göz ucuyla bakmaya devam eder ve kendisinin bu açıklamasına karşılık okuyucunun verebileceğini düşündüğü “Olmasın.” şeklindeki olası tepkiyi “Olmasın, diyorsunuz.” diyerek dillendirir. Turgut’un bu sözlerinde hem okuyucunun umursamaz sesini hem de Turgut’un önemli bir iş başarmış olduğunu düşünen insanlara has gururlu ve heyecanlı sesini duyarız.

Turgut, akşam vakitlerinde Süleyman Kargı’nın evinden çıktıktan sonra sokakta bir adam sigarasını yakmak için Turgut’tan ateş ister:

İnsanlar, Selim Işık'ın başına gelenlerden habersiz, aceleyle birtakım yerlere gidiyorlardı: birtakım insanlar, birtakım yerlere. Bir adam yaklaştı: "Ateşinizi müsaade eder misiniz?" Etmem. Siz, Selim'den bahsetmeme müsaade eder misiniz? Etmezsiniz. Gördünüz mü? Adam, kamburunu çıkararak eğildi, sigarasını yaktı; sağol anlamına elini başına götürdü, uzaklaştı. Hemen kaçtınız, değil mi? Kaçın bakalım. Sigara yakma hukuku. İnsan kaldırımın ortasında kararsız durursa, ya ateş isterler ya da adres sorarlar. Başka bir şey sormazlar. Sigarayı attı. Yardımı kesiyorum. Adımlarını hızlandırdı. Beni de bir yere sıkıştırıverseydi şarkıların içinde. Saçmalama! Turgut'u çok severdim. Benim olsaydı derdim! Senin kaderin, ortaokul manzumelerinde kalmak. Küçüktüm ufacıktım, gerçeklere acıktım. Efendim? Gerçekler mideme oturdu. Şarkıları bizim evde yazsaydın. Anlamadım! Bir sigara daha yaktı. (Atay, 2006, s. 208)

Bu pasajda Turgut'un olaylar ve sözlere yönelik olarak bilincinden geçirdiklerini okuruz. Turgut, yoldan geçen adamın "Ateşinizi müsaade eder misiniz?" şeklindeki sözlerine bilincinde karşılık verir. Adamın sorusunu "Etmem. Siz, Selim'den bahsetmeme müsaade eder misiniz? Etmezsiniz. Gördünüz mü?" şeklinde yanıtlar. Ancak bu reddediş sadece Turgut'un bilincinde gerçekleşir. Turgut bilincinden geçenleri dillendirmez ve adamın sigarasını yakar. Turgut, bu şekilde adamın sorusunu bilinç düzleminde yanıtlayarak onunla diyalojik ilişki kurar. Adamın yanından uzaklaşması üzerine ise; "Hemen kaçtınız, değil mi? Kaçın bakalım. Sigara yakma hukuku. İnsan kaldırımın ortasında kararsız durursa, ya ateş isterler ya da adres sorarlar. Başka bir şey sormazlar." şeklinde yine bilinç düzleminde olayları yorumlamaya devam eder.

Pasajın devamında ise hem anlatıcının sesini hem Turgut'un bilincinin sesini hem de Selim'in sesini duyarız. "Sigarayı attı.", "Adımlarını hızlandırdı.", "Bir sigara daha yaktı." şeklindeki sözler anlatıcıya aittir. Turgut, bilincinden "Beni de bir yere sıkıştırıverseydi şarkıların içinde." diye geçirir. Selim'in şarkılarında "Turgut'u çok severdim. Benim olsaydı derdim!" şeklinde ifadelerin yer almasını arzu eder. Bu ifade Turgut, Selim'in kendisi hakkındaki muhtemel duygu ve düşüncelerine yer verir. Selim'in kendisi için bu ifadeleri kullanmasını bekler. Dolayısıyla biz bu cümlelerde hem Turgut'un sesini hem de Selim'in olası sesini duyarız. Devamında ise; "Saçmalama!", "Senin kaderin, ortaokul manzumelerinde kalmak." şeklinde Turgut'un bu isteğine verilen cevabı okuruz. Bu sözler Selim'e aittir. Turgut bilincinde kendi kendisiyle konuşmayı bırakıp Selim'le diyaloga girer. Turgut'un "Küçüktüm ufacıktım, gerçeklere acıktım."

sözünü "Efendim?" ; "Gerçekler mideme oturdu. Şarkıları bizim evde yazsaydın." sözünü ise "Anlamadım!" şeklinde yanıtlayan Selim'dir. Turgut, "Şarkıları bizim evde yazsaydın." derken Selim'e seslenir (sen yazsaydın); çünkü şarkıları yazan kişi Selim'dir. Böylelikle Turgut sanki Selim karşısındaymış gibi onunla bilincinde diyalojik ilişkiye girer.

Turgut; bir gece rüyasında kendisini bir cenaze töreninde görür. Başkasına ait olduğunu düşündüğü defnin hazırlık işlemleri aslında kendisi için yapılmaktadır:

Birden yanında Selim'i gördü, tarifsiz bir korkuya kapıldı: acaba? Bütün gücüyle çenesini oynatmaya çalıştı: "Doğru mu bu, Selim? Nasıl olur? Sen de biliyorsun ölmediğimi, değil mi? Yoksa ikimiz de öldük mü?" Selim başını salladı. Nasıl anlamamıştı. "Demek tabut bunun için hafifmiş. Ama ben o kara adamları gördüm, konuştum onlarla." Selim gene başını salladı: "Onlar seni görmediler ki." "Parayı az bulduklarını söylediler ama..." "O sözler sana değildi. Cenaze memuruyla konuşuyorlardı." Kendi ölümüne üzülmeyle birlikte, Selim'i gördüğüne sevinmişti. "Belki o da ölmemiştir," diye düşündü. "Peki, hüküm neydi Selim? Kimin hakkındaydı? Benim mi, senin mi?" "Bilmiyorum." dedi Selim: "Her zaman söylemezler. Zaten, bilinen, beylik sözlerdir. Her hükümden birkaç kopya çıkarırlar. Aynı günde gömülenler için okurlar. Çok merak ediyorsan, Haşim Beyin törenine gider öğreniriz." "Hayır, sen anlat." Selim omuzlarını silkti: "Hepsi aynıdır, dedim ya." Turgut, içinde ifade edemediği tatlı bir duygunun varlığını duyarak direndi: "Hayır, sen gene anlat Selim. Sen başka türlü söylersin. Sen anlatınca beylik olmaz." Selim, gözlerini, ileriye, çimenlere, papatyalara ya da onlardan öteye, hiçbir şey görmüyormuş gibi, hep Turgut'un onu hatırladığı gibi dikerek kısa bir süre sustu. Sonra, parmaklarını saçlarının arasında gezdirdi ve yarım bıraktığı bir sözü tamamliyormuş gibi konuşmaya başladı: "Bizim için hüküm hep aynıdır. Kısa bir hükümdür: beklediğimiz ve inanmadığımız bir hüküm. Yalnız bizim için çıkarıldığını sandığımız, oysa sayısız kopyası olan ve ayrıntılara inmeyen bir hüküm. Biraz para verilince, biraz tatlı davranınca yumuşayan ve gene de aslında hiçbir biçiminin bizim için önemi olmadığını bildiğimiz bir hüküm." Turgut kendine acıyordu. Ölümün getirdiği durgunluğu yırtmak istiyordu: "Bir yararı dokunuyor mu bizlere?" Selim başını salladı: "Öldükten sonra neyin yararı dokunur ki?" "Doğru." Durumu kabul etmeye başlamıştı; kendine ve bilemediği, tanımlayamadığı şeylere acıması artıyordu. Bir

yandan da bu durumdan kurtulmak için yüreğini acıtan bir çaba göstermeye çalışıyordu. “Papatyalar...” diye söylendi Selim. “Papatyalar... burada o kadar çok var ki... (Atay, 2006, s. 35)

Romanın başında intihar ettiğini öğrendiğimiz Selim, Turgut’un rüyasında bir cenaze törenine katılır ve onunla konuşur. Alıntıladığımız pasajda geçen “Onlar seni görmediler ki.”, “O sözler sana değildi. Cenaze memuruyla konuşuyorlardı.”, “Bilmiyorum.”, “Her zaman söylemezler. Zaten, bilinen, beylik sözlerdir. Her hükümden birkaç kopya çıkarırlar. Aynı günde gömülenler için okurlar. Çok merak ediyorsan, Haşım Beyin törenine gider öğreniriz.”, “Hepsi aynıdır, dedim ya.”, “Bizim için hüküm hep aynıdır. Kısa bir hükümdür: beklediğimiz ve inanmadığımız bir hüküm. Yalnız bizim için çıkarıldığını sandığımız, oysa sayısız kopyası olan ve ayrıntılara inmeyen bir hüküm. Biraz para verilince, biraz tatlı davranınca yumuşayan ve gene de aslında hiçbir biçiminin bizim için önemi olmadığını bildiğimiz bir hüküm.”, “Öldükten sonra neyin yararı dokunur ki?”, “Papatyalar...”, “Papatyalar... burada o kadar çok var ki...” şeklindeki cümleler Selim’e aittir. Turgut’un rüyayı gördüğü zaman diliminde ölmüş olan Selim’in bu şekilde bir diyalogda yer alması, Turgut’un rüyasında da onunla diyalojik ilişkide bulunduğunu gösterir.

Bahtin, diyalogun devam etmesi için diyalogda anlam boşluklarının bulunması gerektiğini; diyalogda yer alan kişilerin iletişiminin sürmesi için tarafların asla birbirlerini tam olarak anlamaması; birbirlerinin yanıtlarından kısmen tatmin olmaları gerektiğini belirtir (Bahtin, 2004, s. 30). Turgut’un da iletişimle ilgili bu doğrultuda düşünceleri mevcuttur: "Nereye gitsem? Süleyman’da kalmadığıma iyi ettim. Bir yerde söz biter: iki kişi karşılıklı kendini tekrarlamaya başlar. Yeni başlayan ilişkiler bile eskir böylece. Hemen kaçacaksın ki aklın orada kalsın." (Atay, 2006, s. 80). Turgut’un bu sözlerinden sözün devamlılığı için iki kişinin birbirini tekrarlamaması; yani birbirlerinin sözleri hakkında kafalarında birtakım soru işaretlerinin bulunması gerektiği sonucunu çıkarabiliriz. Bu da ancak diyalogda karanlık noktaların var olması; muhatapların birbirlerini tam olarak keşfedememeleriyle mümkün olur.

Annesine gittiğim gün yazdığım adresler nerede? Bir elektrik direğinin altına gitti. Cebinden bir not defteri çıkardı. Hiç not defteri taşımazdı. Hafızasına çok güvenirdi. Kartvizit de kullanmazdı. Dokunuyormuş. Bu kartvizitte ne yazıyor bakalım? Nermin’in verdiği adres. Akşam yemeğini onlarda yesem... mi? Çok

sevinirler. Efendim, bir görevle bu güzel şehrinize geldim. Onlar yaşıyor ya, elbette güzeldir. Bir uğrasan iyi olur, demişti Nermin. Ben, balon muyum çocukları sevindirecek? Kimseyi sevindirecek halim yok. Sizlere uğramadan edemedim. Şehri çok güzel ve değişmiş buldum. Yeni taşındığımız evi bulmakta güçlük çekmedim. Oğlunuz çok büyümüş. İnşallah büyüyünce sen de Turgut Amcan gibi mühendis olursun. Daha beter olsun. Nermin ne yapıyor? İyidir, selam ve sevgileri var. İnşallah bir dahaki sefere onu da getiririm. Sen derslerine çalışıyor musun bakalım? Kaşlarını çattı. Amcalar bazen kaşlarını çatar: onlara güven olmaz. Süheyla'yı hatırlayacaksınız: teyzemin gelini. Müşerref oldum. Yemekler çok güzeldi. Evin yeri de çok güzel. Sizi gençleşmiş buldum. Benim otelde biraz çalışmam gerekiyor bu gece. Nermin'le birlikte bekleriz bir dahaki sefere. Geliriz dedik ya, uzatmayın. Bir daha otele inmek yok. Olur: uçakla doğru size ineriz. Binayı başınıza yıkarız. Bir dahaki gelişinizde doğru bize inin. Darılırız. Gitmiş kadar oldum. Bu da kimmiş? Haluk Sanver: mimar. Askerlik arkadaşı. Bana biraz bahsetmişti. Yaramaz. Bir adam yaklaştı: “Kibritiniz var mı acaba? (Atay, 2006, s. 218)

Yukarıdaki pasajda hem anlatıcının sesini, hem Turgut'un iç sesini, hem Nermin'in sesini, hem de ötekilerin sesini işitiriz. Alıntıladığımız pasajda “Bir elektrik direğinin altına gitti. Cebinden bir not defteri çıkardı. Hiç not defteri taşımazdı. Hafızasına çok güvenirdi. Kartvizit de kullanmazdı. Dokunuyormuş.”, “Bir adam yaklaştı” cümlelerinde anlatıcının sesi devreye girer. Turgut'un iç sesini ise; “Annesine gittiğim gün yazdığım adresler nerede?”, “Bu kartvizitte ne yazıyor bakalım? Nermin'in verdiği adres. Akşam yemeğini onlarda yesem... mi? Çok sevinirler.”, “Bu da kimmiş? Haluk Sanver: mimar. Askerlik arkadaşı. Bana biraz bahsetmişti. Yaramaz.” şeklindeki cümlelerde duyarız. Turgut, bir yandan cebindeki kartviziti ararken; bir yandan da eşi Nermin'in kendisinden ziyaret etmesini istediği ahablarına gittiğini hayal eder ve zihninde şu şekilde bir diyalog canlanır:

“-Efendim, bir görevle bu güzel şehrinize geldim. (Onlar yaşıyor ya, elbette güzeldir. Bir uğrasan iyi olur, demişti Nermin. Ben, balon muyum çocukları sevindirecek? Kimseyi sevindirecek halim yok.) Sizlere uğramadan edemedim. Şehri çok güzel ve değişmiş buldum. Yeni taşındığımız evi bulmakta güçlük çekmedim. Oğlunuz çok büyümüş.

-İnşallah büyüyünce sen de Turgut Amcan gibi mühendis olursun.

(Daha beter olsun.)

- Nermin ne yapıyor?

-İyidir, selam ve sevgileri var. İnşallah bir dahaki sefere onu da getiririm. Sen derslerine çalışıyor musun bakalım? (Kaşlarını çattı. Amcalar bazen kaşlarını çatar: onlara güven olmaz.)

- Süheyla'yı hatırlayacaksınız: teyzemin gelini.

-Müşerref oldum. Yemekler çok güzeldi. Evin yeri de çok güzel. Sizi gençleşmiş buldum. Benim otelde biraz çalışmam gerekiyor bu gece. Nermin'le birlikte bekleriz bir dahaki sefere.

(Geliriz dedik ya, uzatmayın.)

- Bir daha otele inmek yok.

(Olur: uçakla doğru size ineriz. Binayı başımıza yıkarız.)

- Bir dahaki gelişinizde doğru bize inin. Darılırız.”

Bu pasajda Turgut'un daha önceki tecrübelerine ve bilgi birikimine dayalı olarak şekillenen iç diyaloguna şahit oluruz. Romanda konuşma çizgisi ile belirtilmemiş olsa da; biz irdelerken diyalogvari bir havada olması sebebiyle ve daha net bir şekilde ortaya koyabilmek için konuşma çizgisi kullandık. Pasajda, Turgut'un bilincinde oluşan ötekilere ait olası söylemler yer alır. Turgut, bilinç düzleminde ötekilerin söylemesi muhtemel olan ifadelerle yer vererek onlarla diyalojik ilişki kurar. Hatta ihtimal dâhilinde olan bu söylem üzerinden ötekilerin sözlerini yanıtlar nitelikte dile dökmeyeceği ifadeler de bilincinde yer alır. Parantez içerisinde yer verdiğimiz ifadeler, Turgut'un ötekilerin olası söylemlerine yönelik olarak bilincinden geçenlerdir. Turgut'un “Gitmiş kadar oldum.” sözüyle ötekilerle girdiği bu diyalojik ilişki son bulur.

Turgut'un alt benliği olarak değerlendirebileceğimiz Olric, romanda söz sahibi olmadan önce de “O zamanlar, henüz, Olric yoktu; hava raporları da günlük bültenlerden sonra okunmuyordu.” ifadesinde kendini belli eder. (Atay, 2006, s. 25). Ayrıca “Bilemedi: çünkü o zaman henüz Olric yoktu. Henüz durum bugünkü gibi açık ve seçik, bir bakıma da belirsiz değildi.” ifadesiyle de romanda varlık kazanmaya başlar. (Atay, 2006, s. 36). Bu ifadeler okuru, Turgut'un değişim sürecinde önemli bir rolü olan alt benliği Olric'in ortaya çıkışına hazırlar.

Turgut, romanın birçok kesitinde kendi benliğiyle diyalojik ilişkiye girer. Özellikle Turgut'un öteki benliği Olric'in ortaya çıkışından itibaren kendisiyle diyalojik

bağ kurması hız kazanır. Turgut, bir otel odasında baş ağrısıyla uyanır ve giyinirken kendi kendine konuştuğunun farkına varıp bu durumdan rahatsız olur. İçinde bulunduğu durumun sorumlusu olarak Olric'i görür. Turgut, Olric'ten kurtulmak için zihnini başka şeylerle oyalamak, Olric'in üzerindeki etkisini azaltmak ister:

Çok konuşuyorum kendimle bugünlerde. Ne yapayım? Başkalarının sohbetinden hoşlanmaz oldum. Müşterileri de kaçırdım sonunda. Hepsi Olric yüzünden. Olric mi? Kafamı durdurmalıyım bir süre. Basit şeylerle oyalamalıyım onu. Matematikle dinlenmeliyim. Efendim? Siz Poincaré misiniz? Hayır benekli dikdörtgenim. Kendi kendine komiklik yapma: birikimlerini tüketiyorsun. Ben bir noktaysam... odanın ortasında durdu. Şu anda odanın köşegenlerinin kesim noktasında bulunuyorum. Bütün köşelere sesleniyorum: içinizden birinde kalmış bir tutunamayan var mı? Matematik de seni kurtaramaz: daireye! Ceketsiz olmaz: insanı vatandaşa karıştırırlar sonra. Aslında üçe ayrılır: halk, vatandaş, bir de benim gibi olanlarla başlayıp... çantasını kaptı, hızla kapıya yürüdü. (Atay, 2006, s. 290)

“Efendim? Siz Poincaré misiniz?” sözü Olric'e ait bir ifadedir. Turgut bu ifadeye “Hayır benekli dikdörtgenim.” sözleriyle karşılık verir. Ancak bu pasajda, Turgut'un kendi kendisiyle girdiği diyalojik ilişki sadece Olric ile sınırlı değildir. Turgut alt benliği Olric'e cevap olarak verdiği “Hayır benekli dikdörtgenim.” sözünün devamında “Kendi kendine komiklik yapma: birikimlerini tüketiyorsun.” sözüyle; “Bütün köşelere sesleniyorum: içinizden birinde kalmış bir tutunamayan var mı?” sözüne karşılık “Matematik de seni kurtaramaz: daireye!” sözüyle iç diyaloguna devam ederek kendi kendisiyle girdiği diyalojik ilişkiyi sürdürür. Alıntıladığımız bölümde sadece Turgut, onun alt benliği Olric ve Turgut'un diğer iç sesini duymayız; aynı zamanda “.. odanın ortasında durdu.” , “... çantasını kaptı, hızla kapıya yürüdü.” sözleriyle anlatıcının da sesini işitiriz.

Selim'i ölüme götüren nedenleri araştıran Turgut, bu konuyla ilgili olarak Metin'den Selim hakkında kendisine yazılan bir mektup alır. Mektubu okuduktan sonra, alt benliği Olric ile aralarında şu şekilde bir diyalog geçer:

Beni yolundan çeviremeyecekler Olric! İnsan, Selim olduktan sonra ne yapsa olur, anlıyor musun Olric? Anlıyorum efendimiz. Anlamasan da olur. Kimse

anlamasa da olur. Gerçek hürriyet budur Olic. Ben anlıyorum. Anlatamam da olur. Dikkat et oğlum Turgut: bunu gözden kaybetme sakın. Seni aldatmalarına izin verme. Selim, kimin ağzından konuşursa konuşsun, ne önemi var? Onu bir kere öldürdünüz. Buna bir daha fırsat bulamayacaksınız. Birinci ölümünden temizleyeceğim onu, ikinci gelişini sağlayacağım böylece. Bu görev, benden daha esaslı birine verilseydi. Benim gibi zayıf ve korkak birinin bu işin üstesinden gelmesi mümkün mü? Mümkündür efendimiz. Benim gibi, günlük yaşantı batağına saplanmış biri ne yapabilir Olic? Her yaşantınızda Turgut'luk olduktan sonra gerisinin ne önemi var efendimiz? Anlamadım Olic. Anladınız efendimiz. Anlamaktan korkuyorsunuz sadece. Ben Turgut'um Olic. Turgut Özben. Bunca rezilliğimden sonra nasıl... Ölmekten mi korkuyorsunuz efendimiz? Bilmiyorum Olic. Büyük bir karışıklık ve belirsizlik seziyorum. Yaşantılarıma verdiğim eski anlamlar, birer birer kaçıyor. Yeni anlamlar veremiyorum kelimelere. Ben Selim değilim Olic. Selim romanları okuya okuya Selim'liğe özenen bir Don Kişot olmaktan korkuyorum. Don Kişot, büyük bir soyluydu efendimiz. Kendisine büyük saygım vardır. Onun gibi birine hizmet etmekten şeref duyardım. Bütün savaşlarına gönüllü katılırdım. Bütün düşmanları, insana bu güzel hayatı zehir eden bütün kötü hayalleri toz ederdim onunla birlikte olsaydım efendimiz. Yalnız güzel hayallerin yaşamasına izin verirdim; bütün hayallerin yalnız güzel olduğunun düşünülmesine, böyle yorumlanmasına izin verirdim. Ben daha Don Kişot'u bile okumadım Olic. Kendimden utanıyorum. Hiçbir şey bilmiyorum Olic. Olsun, efendimiz. Siz onu içinizde yaşıyorsunuz. Okuyarlardan daha iyi biliyorsunuz. Bu büyük bir aldaniş değil mi Olic? Her zaman kendime bulduğum bir mazeret değil mi? Dünyada az sayıda soylu kişiye bazı haklar tanınmıştır efendimiz. Bu hakları, görünüşte kimse tanımasa da, bu hakların varlığını inkâr etse de, hiç olmazsa bu soylu kişiler farkında olmalıdır bu hakların. Ne demek istiyorsun Olic? Şimdi bu mektubu okusak da gene temiz kalabilir miyiz? Hiç kuşkunuz olmasın efendimiz. Sonu belirsiz bir kavgaya atılıyoruz Olic. Yanımda senden başka kimse yok elle tutulabilen. Öyle bir savaşa giriyorum ki Olic, bizi İsa bile kurtaramaz. (Atay, 2006, s.397)

Bu pasajda Turgut, iç konuşmasında kendine yönelik bir hitapta bulunur. Turgut, sanki bir başka kişiye sesleniyormuş gibi kendisine seslenir ve bir anlamda kendisine uyarıda bulunur: "Dikkat et oğlum Turgut: bunu gözden kaybetme sakın." Kendi

kendisine adıyla seslenen Turgut, kendi benliğiyle girdiği diyalojik ilişkide kendi kendisini uyarır ve ötekilerin kendisini aldatmalarına izin vermemesi için kendisine telkinde bulunur. Bu şekildeki bir diyalog “kendi sesini bir başkasının sesinin yerine geçirmeye olanak tanır.” (Bahtin, 2004, s. 290). Turgut, sanki karşısında biri varmış da kendisini uyarıyormuş gibi kendi kendisiyle konuşur. Böyle ifadeler içeren bir diyalog, diyalojik bir söylemdir.

Yukarıdaki pasajda "Anlıyorum efendimiz.", "Mümkündür efendimiz.", "Her yaşantınızda Turgut'luk olduktan sonra gerisinin ne önemi var efendimiz?", "Anladınız efendimiz. Anlamaktan korkuyorsunuz sadece.", "Ölmekten mi korkuyorsunuz efendimiz?", "Don Kişot, büyük bir soyluydu efendimiz. Kendisine büyük saygım vardır. Onun gibi birine hizmet etmekten şeref duyardım. Bütün savaşlarına gönüllü katıldım. Bütün düşmanları, insana bu güzel hayatı zehir eden bütün kötü hayalleri toz ederdim onunla birlikte olsaydım efendimiz. Yalnız güzel hayallerin yaşamasına izin verirdim; bütün hayallerin yalnız güzel olduğunun düşünülmesine, böyle yorumlanmasına izin verirdim.", "Olsun, efendimiz. Siz onu içinizde yaşıyorsunuz. Okuyanlardan daha iyi biliyorsunuz.", "Dünyada az sayıda soylu kişiye bazı haklar tanınmıştır efendimiz. Bu hakları, görünüşte kimse tanımasa da, bu hakların varlığını inkâr etse de, hiç olmazsa bu soylu kişiler farkında olmalıdır bu hakların.", "Hiç kuşkunuz olmasın efendimiz." şeklindeki ifadeler Turgut'un alt benliği Olric'e ait söylemlerdir. Bu bölümde, Turgut ve Olric'in diyalogu soru-cevap şeklinde oluşturulur. Romanın genelinde çok fazla açıklama yapmadan Turgut'un sözlerini onaylamakla yetinen Olric, bu kesitte değerlendirmelerde, yorumlamalarda ve çıkarımda bulunur. Dolayısıyla alıntıladığımız bölümde Turgut, onun alt benliği Olric ve Turgut'un diğer iç sesini iştiririz ve hepsi birbiriyle diyalojik ilişki içindedir.

3.1.2. Tutunamayanlar'da Polifoni

Tutunamayanlar romanında, hikâye birbirinden farklı anlatıcılarla şekillenir. Romanın başından sonuna kadar varlığını hissettiren üçüncü tekil şahıs anlatıcı dışında, romanın değişik kısımlarında sözü devralan anlatıcılar vardır. Turgut Özben'in bıraktığı notları düzenleyen yayımcı olarak karşımıza çıkan anlatıcı, Turgut Özben'in hikâyesini üçüncü kişinin bakış açısıyla aktarır. Selim'in hikâyesi ise; Süleyman Kargı'ya atfedilmiş yazılarda Selim'in, Turgut, Selim, Metin, Günseli, Esat'ın ağzından aktarılır. Tutunamayanlar'daki bu anlatıcı farklılığı, onun tek sesli, monolojik bir roman

olmasının önüne geçer. Romanda sadece yazarın değil aynı zamanda karakterlerin de anlatıcı görevi üstlenmesi, romana tek sesin hâkim olma durumunu geçersiz kılar. Anlatıcı konumunda olan karakterler, yazardan bağımsız olarak kendilerini ifade etme şansına sahip olur. Böyle bir atmosferde şekillenen romanda, karakterler yazarın ezici baskınlığından sıyrılmış oldukları için kendi özbilincini ortaya koyma fırsatını yakalar. Monolojik romanı diyalojik romandan ayıran en önemli fark, karakterin de yazar kadar sesini duyurabilmesidir. Tutunamayanlar romanında yazarın sesinin haricinde karakterin sesinin de yer alması, onu çoksesli, diyalojik roman statüsüne taşır.

Çoksesli romanda karakter, “başkalarının onun hakkında düşündükleri veya düşünebilecekleri şeyler hakkında düşünür; diğer her bilincin, onun hakkındaki diğer her düşüncenin, ona yönelik diğer her bakış açısının bir adım önünde olmaya çalışır.” (Bahtin, 2004, s. 104). Böylece karakter, dışardan gelebilecek her türlü bakış açısını peşinen zayıflatarak son sözü ötekine bırakmaz.

Turgut, intihar eden Selim Işık'ın annesinin evine gittiği zaman orada Burhan adında biriyle karşılaşır. Turgut, Burhan'ın kendisi hakkında ne düşündüğünü sorgular, bilincini çözmeye çalışır ve Burhan hakkında birtakım yargılara varır. Turgut, Burhan'ın kendisiyle ilgili bilincinden geçirmiş olabileceğini düşündüğü yargılara yönelik tahminde bulunur ve bu tahminlerine göre bir davranış sergiler. Turgut, "Sigara kullanıyor musunuz Burhan Bey?" diye soru sorar ve aynı cümle içinde hem "kullanmak" hem de "bey" sözcüklerini tercih ettiği için Burhan'ın kendisini küçümseyeceğini ve içten içe sevineceğini düşünür:

Sen benden gerçekten çok gerisin Burhan. Bana bakarken bu kadar çeşitli ve çelişik duygularla kendini yiyebilir misin? Sen, sadece soğuk bir kayıtsızlık gösterebilirsin. Sonra da kendine, benim anlayamayacağım derin bir pay çıkarırsın bundan. Ne çıkardığın da pek belli olmaz. Kalın camlı gözlüklerinin gerisinde ne düşündüğünü kimse anlayamaz. Selim olsa çırpınırdı: ‘Daha elini sıkmadan mahkum ediyorsunuz adamı.’ Kayhan da olsa cevabı kaçırmazdı: ‘Tarih de bizi.’ Sonunda sen kaybediyorsun Turgut. Olsun. Demek Burhan bu. Selim'in bahsettiği Burhan. Neden beklemedim? Belki de o: ‘Selim sizden bahsederdi,’ diye atılırdı. Hayır. Atılmazdı. Benimle ilgisi sınırlı. İşte gene kaybettim. Neden acele ettim? Burhan kendini tuttu, konuşmadı. Böyle bir meselesi yok aslında. O zaman da kendi kaybeder. Kaybeder ama, şu Burhan da neden ağırlık taslar, mollalar gibi? Bu Selim de, insandan hiç anlamazdı.

‘Sigara kullanıyor musunuz Burhan Bey?’ İntikamımı aldım işte: hem ‘kullanmak’ hem de ‘Bey’ dedim. Beni küçümsemen için açık verdim. ‘Bey dedi bana, pis küçük burjuva,’ diye sevin bakalım. Bu çeşit intikamdan ne anlarsın sen! Turgut kendine gel, adamın bir şey dediği yok. Eski huyların çıktı ortaya gene. Çıksın! Eski huylarımdan kaçmakta acele etmişim anlaşılır. (Atay, 2006, s. 88-89)

Turgut'un bu şekilde Burhan'ın bilincine sızmaya çalışması; onun düşüncelerini ve davranışlarını yorumlamaya girişmesi; onunla diyalojik bir ilişki kurduğunun göstergesidir.

Çoksesli roman karakteri, kendisiyle ilgili ötekinin yargılamalarının ve değerlendirmelerinin önüne geçmek için çabalasa da pek başarılı olamaz. Ötekinin ezici bakışından korunmak kaygısıyla ötekinin kendisine vereceği olası tepkileri hesaplamaya girişir ve bu olası tepkilere yönelik bir tutum sergiler. Ancak, “Kendisini ne ötekinin bilincinin iktidarından kurtarabilir; ne de onun kendisi üzerindeki iktidarını kabul eder, şimdilik onunla yalnızca mücadele ediyordur, onunla art niyetle polemiğe giriyordur, onu ne kabul edebiliyor ne reddediliyordu.” (Bahtin, 2004, s. 313-322). Selim’in de, ötekinin yargılayıcı, kendisini boğan, bunaltan bakış açısının içine hapsoldüğünü şu sözlerinden anlıyoruz: “Küçümseyici gülümsemelerinin beni gece yarısı uykumdan uyandırdığını, sabaha kadar yatakta kıvrandırdığını bilseler.” (Atay, 2006, s. 356). Bu cümle, Selim’in ötekilerin yutucu yargısı altında rahatının bozulduğunun göstergesidir.

Selim, insanların kendisinden nefret edeceğini düşündüğü için; daha da önemlisi kendisini yok sayacakları ihtimalinden dolayı onların karşısında küçük düşmekten kaçınmaya çalışır:

Benim için ne düşünecekler diye içim titriyordu. Yatağa yatınca, o gün yapmış olduğum aptallıkların utancı içinde kıvranırken, bütün bu kusurlarımı onların da görmüş olduğunu ve onların da yatağa yattıkları zaman, benim gibi, olayları gözden geçirince benim saçmalamış olduğumu birden göreceklerini ve benden nefret edeceklerini, daha kötüsü, artık bana aldırmayacaklarını düşünüyordum. (Atay, 2006, s. 140)

Selim, ötekiler karşısında gülünç durumda olmaktan korkar. Diğerlerinin onun hakkındaki olası düşünceleri Selim’in peşini son nefesine kadar bırakmaz: “Ölüme

doğru bile insan çekingen ve tedbirli oluyor. Özellikle gülünç olmaktan vebadan korkar gibi çekiniyor. Son nefesine kadar gülünç olmaktan korktu, hiç olmazsa bunu sürdürdü denebilir benim için.” (Atay, 2006, s. 625). Selim’in bu cümleleri aslında ne kadar ötekiler tarafından kabul görmek istediğinin de kanıtıdır. Selim, insanların kendisinden ayrıldıktan sonra kendisi hakkında konuşup; kendisini yargılamaya başlayacaklarını düşünür. Ötekilere bu konuda güveni yoktur; ancak yine de ötekilere ihtiyaç duyar ve onlar tarafından terk edilmekten korkar: "İnsanlara, ancak benim yanımda oldukları zaman güveniyordum. Benden ayrılınca beni yargılamaya başlayacaklarını ve tekrar bana döndüklerinde, artık eski sevgilerinin tükenmiş olacağını düşünerek korkuyordum. İnsanlara çok önem veriyordum aslında." (Atay, 2006, s. 644).

Tutunamayanlar’ın bir diğer karakteri Turgut Özben de ötekiler tarafından kabul görmek ister. Turgut, ötekilere "siz" diye seslenir. Ötekilerin onun varlığının farkında olmasını ve onun mevcudiyetini kabul etmesini bekler: “Ne diyeyim? Siz beni tanımıyorsanız, ben de sizi hiç bilmiyorum. Bana da üzülmiyorsunuz. Daha beter olun!” (Atay, 2006, s. 403). Ötekilere, Selim’i ve kendisi de dâhil olmak üzere diğer tüm tutunamayanları önemsememelerinden dolayı serzenişte bulunur. Ötekiler, kendisinin varlığını tanımadığı için kendisi de ötekilerin varlığını kabul etmez.

Turgut, ötekilerin kendisinden kaçmasından, ötekilerin kendisini dışlamasından yakınır. Aslında insanlardan kopmak, onlara aykırı düşmek istemez:

İnsanlar! Neden kaybolup gitmemi seyirci kalıyorsunuz? Benden ne kötülük gördünüz? İnsanlar, duygusuz bir telaşla kaçışıyordu. Çok zayıfladım insanlar! Belki de kaçmak istediğim bir işe farkına varmadan sürüklüyorsunuz beni. Oysa, ne kadar korkuyordum beni tutmanızdan. Ne kadar tutucu görünüyordunuz. Ne hileleriniz vardı. Ne kadar zayıf bağlarla bir arada tutuyormuşsunuz toplumu. Benim ayrılmama seyirci kalmanız ne kadar dehşet verici. Sonra, durum artık saklanmayacak bir şiddet kazanınca, şaşırmış görüneceksiniz. Sahte bir şaşkınlık göstereceksiniz. Sizi hesaba katıp yola çıkaranları büyük hayal kırıklığına uğratiyorsunuz. (Atay, 2006, s. 403)

Bahtin, roman karakterinin kendi var oluşunun farkında olmasına yardımcı olan "öz-bilinç" kavramının bir romanı çoksesli kılan ve monolojik romanı, diyalojik romandan ayırt eden temel farklardan biri olarak görür. Çoksesli romanda karakter;

"Bir başkasının onun hakkında söylediği her şeyi gizlice dinler, adeta diğer

insanların bilincinde aynadaki aksini izler ve kendi imgesinin aynadaki, başkalarının bilincindeki tüm yansımalarını bilir. Ayrıca, hem başkalarının bilincinden hem de kendi öz-bilincinden bağımsız olan kendi nesnel tanımını bilir ve bir "üçüncü kişi"nin bakış açısını da hesaba katar. Ama nesnel olduğu kadar önyargılı da olan tüm bu tanımların kendisine bağlı olduğunu ve tam da onları algılayan kendisi olduğu için onları nihaileştiremeyeceğini de bilir; bu tanımların sınırlarının ötesine geçip, onları böylece etkisiz kılabilir. Son sözün kendisine ait olduğunu bilir ve olmadığı şey olabilmek için, her ne pahasına olursa olsun kendisi hakkındaki bu son söz, öz-bilincinin sözünü elinde tutmaya çalışır. Öz-bilinci nihaileştirilmezliğiyle kapanmamışlığıyla ve belirlenememezliğiyle yaşar. (Bahtin, 2004, s. 104-105)

Çoksesli romanın kurucusu olarak gördüğü Dostoyevski'nin Yeraltından Notlar romanın başkarakteri gibi; Selim de kendi öz-bilincinin fakındadır. Her iki karakter de ötekiler tarafından fark edilme isteği güder; ancak varlıklarının tescillenmesi adına kendilerini başkasının ilkelerine göre konumlandırmazlar. Selim, ötekilerin kendisine uymayan davranış ve tutumlarını benimsemek ve ötekilerin dışında bir varoluşu tercih edip etmemek arasında bocalar.

Ne yapmalı? Bugüne kadar sürdürdüğüm gibi, çevremdeki kişilerin davranış ve tutumlarını bilinçsiz bir aldırmaçlıkla benimseyerek bu renksiz, kokusuz varlıkla yetinmeli mi; yoksa başkalarından farklı olan, başkalarının istediğinden çok farklı, köklü bir eylem isteyen gerçek bir insan gibi bu miskin varlığı kökten değiştirmeli mi? (Atay, 2006, s. 93)

Turgut Özben, Selim Işık'ın kişisel notları arasında bir metnin başlığı olarak "NE YAPMALI?" sorusuna Selim'in verdiği cevapları bulur. Yazı, insanlığa faydalı olmak adına yararlı birçok ilginç öneriyle doludur. Ancak, arkadaşları bir türlü onun istediği nitelikleri gerçekleştiremez. Etrafındaki insanlar onun dünyasını bütünüyle kavramaktan yoksundur. Bu durum, Selim'i çevresindekilere karşı yabancı kılar.

Notlardan anladığımız üzere; Selim, varlığını anlamlandırma yolunda bir şeyler yapmak için adeta çırpınır durur:

Bana bugün, ne yapmalı diye soracak olursa, ancak, önce kendini düzeltmelisin

diyebilirim. (...) Kendini çözemeyen kişi kendi dışında hiçbir sorunu çözemez. (...) Kendi değerini eksiksiz bilen ve her an bu değerini yeni şartların ışığında eleştirebilen bir kişi ne yapmalı, ne yapmalı diye bocalamaz... (Atay, 2006, s. 94-97)

Selim'in bu sözleri, kendini bilme ve tanıma yetisi taşıyan öz bilince sahip karakterlerin özelliklerini yansıtır.

Ancak, çoksesli romanda karakterin kendini tanımlaması, onun nesnelleşmiş; kemikleşmeye yüz tutmuş bir varlık haline gelmesi olarak anlaşılmalıdır. Çünkü çoksesli romanda “[b]ir insan kendisiyle asla örtüşmez.” (Bahtin, 2004, s. 112). Selim, canı sıkıldığı vakitlerde geçmişini silmek ister. Dünü silmek için her gece ölür; her sabah yeniden doğar:

İçimde bir Selim ölürken kalan bütün gücüyle yeni bir Selim yaratıyor. Birden yataktan fırlayarak bağırırdı: Birden yataktan fırlayarak bağırırdı: “Selim öldü. Yaşasın Selim!” “Eski Selim’e hiç acıymıyor musun” derdim. “O kadar çok Selim öldü ki, hangi birisine acıyayım. (Atay, 2006, s. 392)

Bu cümlelerden de anlaşılacağı üzere; Selim, eski Selim'i öldürüp yeni bir Selim yaratan; her gün tazelenen bilince sahip bir karakterdir. Çoksesli romanda karakterler, "asla tam olarak tanımlanamayan veya tüketilemeyen 'bilinçler' olarak gösterilirler.” (Bahtin, 2004, s. 19). Selim'in de her gün kendisini yenilemesi onun sabit, keskin bir tanımının yapılamayacağını; tüketilemez olduğunu gösterir. Tutunamayanlar romanı, karakterinin bu özelliğiyle de çoksesli bir roman olma vasfı kazanır.

Sonuç olarak; Tutunamayanlar romanı, birçok açıdan çoksesli romanın niteliklerini taşır. Romanın başından sonuna kadar varlığını hissettiren üçüncü tekil şahıs anlatıcı ve romanın değişik kısımlarında sözü devralan birbirinden farklı anlatıcıların varlığı, yazarın sesinin yanında karakterlerin de sesini duymamızı sağlar. Kendi sesini duyurabilen karakterler, kendi dünya algılarını ortaya koyabildikleri için; romanda tek sesin hâkimiyeti söz konusu olmaz ve roman çoksesli bir boyut kazanır. Gerek Turgut gerek Selim, kendisini tanımlayabilen, kendi kimliğinin farkında olan; ancak katı, keskin, durağan bir kimliğin dışında kendisini yenileyebilme, değişebilme özelliği taşıyan karakterlerdir. Turgut ve Selim, kendi varlığını, kimliğini tanımlar; gerektiğinde ise kendisiyle çelişir, kendisiyle örtüşmez ve tam olarak bilinmeyen

nitelikleriyle ötekilerden ayrılır. Ötekilerle aralarındaki ayrımın farkında olan bu karakterler, sorgulayan, irdeleyen ve eleştirebilen bir bilince sahiptir. Bu sebeple de Selim ve Turgut, ötekilerle diyalojik ilişki kurar. Tutunamayanlar, özerk bilinçlere sahip karakterlerin kendi seslerini temsil etmesine olanak sağlayan çoksesli bir roman olarak karşımıza çıkar.

3.1.3. Tutunamayanlar'da Heteroglossia

Roman türü içerisinde; hikâye, şarkı, şiir, tiyatro metni gibi sanatsal türler ve günlük, retorik, felsefi, bilimsel, dini metinler gibi sanatsal olmayan çeşitli türler yer alabilir. “Prensipte her tür romanın yapısına dâhil edilebilir ve aslında herhangi bir noktada romana dâhil edilmemiş tür bulmak zordur. Bu şekilde dâhil edilmiş olan türler genellikle roman içerisinde kendi dilsel ve biçimsel özelliklerinin yanında kendi yapısal bütünlüklerini ve bağımsızlıklarını da korurlar.” (Madran, 2013, s. 52). Roman, diğer türlere kendi içinde yer verirken onları eritmeden; onlardan beslenerek gelişimini sürdürür.

Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar adlı romanı, tiyatrodan şiire; destandan şerhe; ansiklopediden arşiv belgelerine; biyografiden mahkeme tutanağına; günlükten mektuba; nüfus cüzdanı suretinden mezar taşı yazısına kadar pek çok anlatım tarzını bünyesinde barındıran adeta bir türler yumağıdır. Olay örgüsü ekseninde manzum destan, mensur şerh, piyes, “Türk Tutunamayanları Ansiklopedisi”, “Garip Yaratıklar Ansiklopedisi”, arşiv belgeleri, nüfus cüzdanı sureti, şarkı, mektup, günlük gibi metne serpiştirilmiş farklı türler, romana biçim ve söylem açısından heteroglot bir kimlik kazandırır.

Tutunamayanlar romanının heterojen yapısı içinde, toplumun farklı kesimlerine ait kişilerin söylemini yansıtan türler yer alır. Bu türler, iç içe geçerek katmanlaşır ve romanın heteroglot bir yapıya sahip olmasını sağlar.

Romanda “Dün, Bugün, Yarın” başlığını taşıyan şarkıların açıklamalarına Selim tarafından yazılmış olmasına rağmen Selim'in isteğiyle “Süleyman Kargı'nın Açıklamaları” olarak verilir ve metin sanki Süleyman Kargı tarafından yazılmış gibi gösterilir. Ancak Süleyman Kargı şarkılar bölümüne geçmeden önce gerçekte açıklamaların kimin tarafından yazıldığını “Sonunda bir de, benim ağzımdan yazılmış ‘Açıklamalar’ var. Beni karıştırmadan içi rahat etmedi. ‘Sen filozofsun’, dedi. ‘Açıklamaları senin yapmış görünmen gerekiyor. Böylece hiçbir şeyin farkında

olmazlar. Atlatırız onları.” sözleriyle ortaya koyar (Atay, 2006, s. 115).

Selim Işık'ın ikinci şarkısının 134'üncü mısrasının açıklamasında Düzgen Silik ve onun altı arkadaşının (Orkan Talmug, Salgan Saçak, Durman Elger, Yılgin Mete, Gökçin Karma, Kutbay Çalık) Ortu Alga Toplum Koruculuğu (Emniyet Müdürlüğü) saklantılarında (arşivinde) bulunan kimlik belgelerine yer verir. Düzgen Silik için şu şekilde bir tanımlama yapılır:

7- DÜZGEN SİLİK: Salgan'la aynı okulda çadırbilim (bugünkü dilde karşılığı yok) öğretim üyesi, kumral, uzun boylu, sıskaca, içedönük, kadınlarla ilişkisi yok, düşüncelerini kendine saklamasını iyi bildiği için, bugüne değin kovuşturmadan kaçabilmiş. Gökçeyazını sever (bu nedenle sık sık Orkan'la tartışır); ağırbaşlı bir görüntüsü var. (Atay, 2006, s. 186)

Düzgen Silik hakkında yapılan bu bilgilendirmede, anlatıcının ve yazarın söylem dilinin dışında bir tutumla karşı karşıya kalırız. Emniyet güçlerinin kullandığı bir üslup tarzıyla Düzgen ve arkadaşları hakkında bilgilendirme yapılır. Ayrıca bu cümlelerde, romanın yazıldığı ve ana olayın konu edildiği dönemin haricinde bir dilsel yapı kullanılmıştır. Romanın genelinde Türkiye Türkçesi dönemine ait sözcükler kullanılmasına rağmen bu bölümde Eski Türkçe dönemine ait sözcükler ve sözsel yapılar tercih edilmiştir. Aynı cümle içerisinde hem belgeyi hazırlayan kişinin sesini hem de anlatıcının sesini duyarız. Anlatıcının yani Selim'in sesini, parantez içerisinde verilen "bugünkü dilde karşılığı yok" ve " Gökçeyazını sever (bu nedenle sık sık Orkan'la tartışır)" cümlelerinde duyarız. Böylelikle hem tek bir cümle bazında hem de romanın genel yapısı içerisinde bir ulus dilinin farklı dönemlerine ait özellikleri çatışma içerisine girer. Türkçenin Eski Türkçe ve Türkiye Türkçesi dönemlerine ait söylemleri diyalojik ilişkiye girerken; resmi bir arşiv belgesi özelliği gösteren kimlik bilgilendirmesi de romana dâhil edilir. Benzer bir tutumu "Güvenlik Kurulu belgelerinde" de gözlemleriz:

Güvenlik Kurulu belgelerinden:

Aydınlar arasında büyük bir temizlik yapıldı. Bu arada, Orkan, Salgan, Durman, Kutbay gibi birçok düzenyağısı işsiz kaldı. Kentin on yirmi bin arpa boyu (bir arpa boyu 1,25 cm'dir) uzağında, Gökçin'in çadırında toplanıyorlar artık. “Toplum Düzenini Toptan Değiştirme Kurulu” adlı bir örgüt kurmuşlar. Yedi

üyeleri var. (Atay, 2006, s. 188)

Roman türünün içerisine resmi bir belge dâhil edilerek; metnin kendi içerisinde katmanlaşması sağlanmıştır. Dolayısıyla türler arası bir diyalojik ilişki kurulmuştur. Bunun yanı sıra, roman ve resmi belge üslubunun aynı söylemde yer almasıyla söylemler arası diyalojik etkileşim gerçekleşmiştir.

Tek bir cümle içerisinde, hem belgeyi yazan kişinin sesini hem de parantez içerisinde verilen "bir arpa boyu 1,25 cm'dir" açıklama cümlesi sebebiyle Selim'in sesini duyarız.

Oğuz Atay, Düzgen'in günlüğünde, "Güvenlik Kurulu" belgelerinde ve "Ortu Alga Toplum Koruculuğu" nun arşivinde bulunan kimlik belgelerinde Öztürkçeleştirme söylemini kullanır. Dil devrimiyle birlikte ortaya çıkan kelimeleri Öztürkçeleştirme çalışmalarını "zorbilim, "sakalsaçkeser", "yaratıkotacılık", "Düzgen", "Orkan", "Salgan", "Durman", "Kutbay", "Gökçeyazın" gibi uydurma kelimelerle ironik bir dille eleştirirken; romana söylem ve tür bağlamında heteroglot bir yapı kazandırmıştır.

Tutunamayanlar romanında, "İlmihal" başlığı altındaki bölümde de dilde sadeleşme ve Öztürkçeleşme hareketine eleştirel bir gönderme yapar. Yetmiş yedi bölümden oluşan İlmihal kitabını yazmaya Orkan'la Salgan başlamış; onların ölümünden sonra çömezlerin yazdığı eklerle eser son halini almıştır. "Hilkat", "Hadisat" ve "Tatbikat" bölümlerinde düzenin doğuşunu, düzenin kurucularının başına gelenleri ve düzenin uygulamalarını dile getirir:

"İLMİHAL

BİRİNCİ KİTAP

HİLKAT

BAB I

1 Bidayette cemiyyet vardı. Cemiyyet, ne halkedilmişti, ne de halkedilmemişti.

2 Cemiyyetin müessisleri, yedi esas müeyyidenin yedi meş'alesi, kur'unu vüstası, mütemediyen münevver ve mütenekkiren peygamber, Ulu Orkan, Ulu Durman, Ulu Salgan, Ulu Gökçin, Ulu Yılgin, Ulu Kutbay ve Ulu Düzgen idi.

3 Cemiyyetin kâmilin müesses nizâmının esrârı ve ondan neş'et itmiş tâli müesseselerinin anahtarı, işbu yedi azizin etvârında mündemiç idi.

HADİSAT

BAB 27

1 Peygamberin, Anadolu'ya vâsıl olduklarında memleket, bilcümle harâbat ve cehalet ile mahmul idi. Onlar geldiler, mütalâa eylediler, şifa verdiler, nizam vaz eylediler, medeniyyet ithal eylediler.

Çünkü onlarda, Merkezî Asya'nın bilumum hikmet, safvet, itidal, haşmet ve istikrarı mevcut idi. İlimle meşbu idiler.

3 Ve onlar geldiklerinde itibar ile karşılanmadılar. Uzun ve meşakkatli bir azimetin âkibetinde, sûretleri perişân, libası cümle küçük mahlûkat ile mülemma idi.

4 Mahalli halk, bu hâli pürmelâli görüp de istihza ve muaheze ettiler; fakat Peygamberin, daha önce aniden ortaya çıkmış bütün peygamberin gibi kendilerinin dahi istiskale mazhar olacaklarını bilip de ândan yüz çevirerek, Melekûtu ianeye çağırdılar. Bu vaziyet, ahali tarafından yanlış tefsir olunup, orada hazır bulunan bilumum Sivaslılar, onlara nakden ianeye başladılar. Peygamberin'in üstü başı da böyle bir muamele ve tefsire müsait idi. (Atay,2006, s. 205- 209)

Hilkat ve Hadisat bölümünde, yukarıda örneğini sunduğumuz pasajda da görüldüğü üzere; peygamberler tarihi, menkıbe, tefsir gibi İslami söyleme ait konu, biçim ve üslup özelliğine benzer bir söyleme yer verilir. Roman, yazarın kullandığı bölüm adlandırmaları (ilmihal, hilkat, hadisat, tatbikat, bab... gibi), tercih ettiği dil, anlatma tarzı ve söylem biçimi açısından farklı bir atmosfere bürünür. Ayrıca, bu yönüyle de bir kez daha romanın hoteroglot yapısı ön plana çıkar.

Romanda, Selim Işık'ın şarkılarının açıklandığı İkinci Şarkının 134. mısrasının bir bölümünde Düzgen Silik'in günlüklerinden bir parça sunulur. Selim'in Düzgenin'nin anılarına kendi şerh metninde yer vermesi farklı iki sesin tek bir düzlemde karşılaşmasına imkân tanır. Böylece, Düzgen'nin günlüğü sayesinde aynı düzlemde hem Selim'in hem de Düzgenin'nin farklı sesleri duyulur:

"Düzgen'in günlüğünden:

Kaç gündür yazmayı unuttum gene. Oysa, o günden beri neler oldu. Günlükbetik çıkarmayı ilk ben ortaya attığımı sanıyordum. Orkan, bu onuru da elimden aldı. Gökçin'le tartışırken koynundan bir dergi taslağı çıkardı birdenbire: (Bana bundan hiç söz etmemişti.) Biçimini Kanton'da çıkan bir aylıkbetikten almış.

Beni hep bir yana iter. Neyse, ben gene eski biçimde yazayım. Ben anlatıyormuşum gibi yapınca olmuyor.

(...)

Ertesi günbatımı, yedi arkadaş aynı çadırda toplandı. Gökçin, olağanüstü bir şölen düzenlemişti. Sofrada kedi sütünden başka yok yoktu. Salgan, tartışma başlamadan çok önce esrik olmuş, Gökçin’le birlikte türküler söylemeye başlamıştı. Bir süre sonra Kutbay da onlara katıldı. Orkan, hepsine içermekle birlikte, belki Salgan kendisini tartışmada destekler umuduyla sesini çıkarmıyordu. Kutbay’ın oturduğu köşeye baktı: koca Çalık durmadan yiyordu. Düzgen, onu toplantıya çağırdığı sırada, Kutbay çadırında bir kızla oturuyordu. Toplantıyı öğrenince, kızı da birlikte getirmek için tutturmuştu:

“Kendi elimle yetiştirdim bu kızı Düzgenciğim,” diye söyleniyordu. Sesi çatallı çıkıyordu, esrikti.

Düzgen: “Olmaz,” dedi. “Orkan, gökyüzünü başımıza geçirir sonra.”

Kutbay: “Ben de onun bir yumrukta canını çıkarırım. Kim karşı gelirse bana, döverim. Dövemez miyim?” diyerek kavradığı gibi havaya kaldırdı Düzgen’i. Düzgen, yavaşça kulağına fısıldadı Çalık’ın:

“Kıza gösteri yapmak için beni mi buldun?” Kutbay, Düzgen’i yere attı: bu sözler onu duygulandırmıştı. Ağlamaya başladı. Düzgen, belini oğuşturarak yerden kalkmaya çalışırken Kutbay söyleniyordu:

“Çok yaman kızdır. Bütün törelerle alay eder. Babasına moruk der. Çok ileri kafalı kızdır. Tanrıya inanmaz.” Kızı çadırda bırakıp çıktılar. Yolda Kutbay gene yalvarıyordu:

“Alsaydık şu kızı. Kımız da içiyor.” Düzgen onu susturdu: “Alsaydık da yedimizi birbirimize katsaydı, öyle mi?” Orkan, kötü kötü düşünüyordu. Bu altı esriğe nasıl söz geçirecekti? Bütün büyük bireyler yalnızdır. Dayanamadı işte; Gökçin’e seslendi:

“İçirme şuna artık, Gökçin. Ayakta duracak gücü kalmadı.”

Gökçin sırttı: “Sözlerimi dinleyecek gücü kalmadı demek istiyorsun.” Salgan sallanarak ayağa kalktı. Oturumu açmak istiyordu. Pis uğru, diye içinden geçirdi Orkan. Durumuna bakmadan benimle yarışmaya kalkıyor.

(...)

Orkan, ilginin dağılmaması için sözünü çabuk bağladı: “...Eylemin ana çizgilerinin saptanmasında bu konulara gene döneceğimiz için, sözlerimi burada

bitiriyorum ve yapıcı önerilerinizi bekliyorum.” Kutbay homurdandı:

“Bizde yapıcı öneri olsa konuşmaya bırakır mıydık seni?” Kırmızı çanağını yere atıp kırdı: “Bu uyuz, bizi peşinden sürükleyecek. Çünkü neden: çünkü bizde iş yok. Bu söz ebesinin önderliğine katlanacağız.” (Atay, 2006, s. 193-195)

Kutbay, Düzgenle girdiği diyalogda kız arkadaşının da aralarına alınmasını istediğini belirtir. Düzgen, Kutbay'ın bu arzusuna Orkan'ın karşı çıkabileceğini dile getirir. Bunun üzerine Kutbay, "Kim karşı gelirse bana, döverim. Dövemez miyim?" diyerek tepkisini ortaya koyar. Kutbay'ın bu cümlesinde hem Kutbay'ın sesi hem de Düzgen'in olası tepkisi yer alır. Kutbay, kendisinin "Kim karşı gelirse bana, döverim. " cümlesine karşılık Düzgen'in "Emin misin?" ya da "Dövemezsin." tarzında bir cümleyle karşılık vereceğini düşünmüş olmalı ki; onaylanmak, tasdik edilmek ve gücünü karşı tarafa ispatlamak için "Dövemez miyim?" diyerek sözlerine devam eder. Dolayısıyla bu cümlede hem Kutbay'ın sesini hem de Düzgen'in olası sesini işitiriz. Ayrıca bu cümleler Düzgen'in günlüğünden alındığı için bir üst ses olarak Düzgen'in sesini; günlüğü aklatan kişi de Selim olduğu, onun anlatısında yer aldığı için de Selim'in sesini göz ardı etmememiz gerekir.

Kutbay, “Çok yaman kızdır. Bütün törelerle alay eder. Babasına moruk der. Çok ileri kafalı kızdır. Tanrıya inanmaz.” sözleriyle Düzgen'i kızın da aralarına alınması için ikna etmeye çalışır. Kutbay'ın " Babasına moruk der." cümlesinde birbirinden farklı sesle, söylemle ve duygu durumunun dışavurumuyla karşılaşırız. Birinci ses, kızın babası için kullandığı küçümseme, aşağılama, değersizleştirme ve alay içeren "Moruk." ifadesidir. İkinci ses, Kutbay tarafından kızın bu söyleminin "Babasına moruk der." şeklinde tekrar dile getirilmesidir. Kutbay'ın kullandığı "moruk" ifadesinde ise; kızın babasını alaşağı eden söyleminin yanında Kutbay'ın kızı öven, yücelten sesini de duyarız. Üçüncü ses, bu ifadelere günlüğünde yer veren Düzgen'in sesidir. Dördüncü ses ise; şarkıları açıklarken Düzgen'in günlüğünden alıntı yapan Selim'in sesidir.

Orkan, Salgan'ın daha fazla alkol almaması için “İçirme şuna artık, Gökçin. Ayakta duracak gücü kalmadı.” diyerek Gökçin'i uyarır. seslendi: Gökçin, Orkan'ın bu cümlesini “Sözlerimi dinleyecek gücü kalmadı demek istiyorsun.” şeklinde yeniden ifade eder. Gökçin, Orkan'ın cümlesinin altında yattığını düşündüğü gizli anlamı dile getirir. Böylelikle bu diyalogda her iki bilinç arasında diyalojik bir ilişkinin söz konusu olduğu net bir biçimde görülür.

Kutbay'ın Orkan için söylediği “Bu uyuz, bizi peşinden sürükleyecek. Çünkü

neden: çünkü bizde iş yok. Bu söz ebesinin önderliğine katlanacağız.” cümlelerinde hem Kutbay'ın sesini hem de ötekilerin olası sesini duyarız. Kutbay'ın Orkan hakkındaki yargısını dile getirdiği cümle, “Bu uyuz, bizi peşinden sürükleyecek.” şeklindedir. Kutbay, karşısındakilerin "Neden?" şeklindeki olası sorusuna yönelik olarak konuşmasının devamını getirir: "Çünkü neden: çünkü bizde iş yok." Bu durumun sebebine yönelik fikrini beyan eder. Bu cümlelerde hem Kutbay'ın sesini hem de karşısındakilerin ihtimal dâhilindeki sesini duyarız. Bunun yanı sıra bu cümlelerde, Düzgen'in günlüğünden alındığı için Düzgen'in sesini; Selim'in şerhinde yer tuttuğu için de Selim'in sesini bir üst-ses olarak işitiriz.

Selim, çeşitli oyunlar oynayarak hayata karşı tutunmaya çalışır. Bu oyunlardan birisi de biyografi yazma oyunudur. Turgut'un biyografisini yazmak isteyen Selim, şu cümlelerle söze başlar:

Eski Mukaddes Roma-Aksaray İmparatorluğunun kurucularından, kadim Osmanlı müverrihlerine göre Turgut Bey, Avrupalı müsteşriklere göre namı diğer Dragut'un hayatını yazacağım bilinen ve bilinmeyen taraflarıyla. (...) Bundan yirmi beş yıl kadar evveldi. Aksaray'ın Horozuçmaz Mahallesi Lâlegül Sokağı Hane No. 54, Cilt No. 22, Sahife No. 669'da, iki katlı ahşap bir evde, medeni hali bekâr, cinsiyeti erkek, dini İslam bir çocuk dünyaya geldi. Babası tütün rejisi muhasipliğinden, on sekiz yıl dört ay yirmi iki gün sonra emekliye ayrılacak olan Hüsnü Bey, annesi de ev kadını Mürüvvet Hanım'dı. Turgut bir ebe marifetiyle, babası ahşap evin alt katında merak ve endişeyle kıvrınır ve beş dakikada bir merdivenleri tırmanırken dünyaya geldi. Daha doğrusu, yazık ki, yedinci kere merdivenleri tırmandıktan sonra aşağı inerken doğdu. (Atay, 2006, s. 52-53)

Selim, tarihi Türk, Roma ve Fransız kahramanlarıyla büyük matematikçi ve fizikçilerin hayat hikâyeleri tarzında; heyecanlı sahnelerinde kovboy filmlerini andıracak bir üslupla Tugut'un biyografisini yazmayı amaçlar. (Atay, 2006, s. 52). Turgut, Cumhuriyet döneminde yaşamasına rağmen; Selim, Turgut'un biyografisini Osmanlı dönemi tarih yazıcılığının üslubu ve söylemiyle kaleme alır. Atay, romanda bu şekilde bir biyografi metnine yer vererek; romanını türsel ve söylemsel açıdan zenginleştirir.

Selim ve Turgut'un biyografi yazımı sırasındaki tartışmaları sonucunda kaleme

aldıkları mahkeme tutanağı biçimindeki metin, şu şekildedir:

Bin dokuz yüz elli üç yılını Tarih için önemli bir dönem yapan işbu tartışma zabıtları, iki nüsha olarak tanzim ve taraflar arasında imza edilmiştir. (Buraya bir de teati kelimesini ekleyebilseydik ne iyi olacaktı. Olmadı.)”

Başkan

Üye

Turgut Özben

Selim Işık

(İmza)

(İmza)

Eki: Selim Işık'ın hatır için kabul edilen tamamlayıcı mahiyetteki makalesi. (Atay, 2006, s. 81)

Yazar, romanın bünyesine dâhil ettiği bu mahkeme tutanağı şeklindeki metinle gerek biçim; gerek söylem özellikleri bakımından romana yeni bir soluk getirir. Sanatsal bir tür olan romanda, sanatsal olmayan resmi belge niteliğindeki mahkeme tutanağı şeklinde bir metne yer vererek; sanatsal ve sanatsal olmayan türleri aynı düzlemde bir araya getirir.

Kitabın Mısra 509 bölümünde, görülen bir rüyada Maksim Gorki, Alpaslan, Hitler, Fuzuli, Baki, Nedim, Ziya Gökalp, Namık Kemal, Osman Hamdi Bey gibi farklı mekân ya da coğrafyada; farklı tarihsel dönemlerde yaşamış birçok kişi ve Selim, Burhan, Şükrü gibi kurmaca karakterler aynı tiyatro oyununun sahnesinde hep birlikte bir diyalogda yer alır:

ABDÜLHAKHAMİT: Elli kadar Türk büyüğü (ve Osmanlı büyüğü sesleri) burada toplanmış bulunuyoruz (toplantı değil içtima sesleri). Sözümlü kesmeyin. Ben elimden geldiği kadar Türkçeleştirilmişgibigillerden biri olarak davranmaya çalışıyorum. Lahavle.

SUFLÖR: Müzekkerdir. Lahavle.

ABDÜLKADİR: Burjuvalar, burjuvalar.

MAKSİM GORKI: Küçük.

ALPASLAN: Sekiz yüz seksen yaşında olmam ve Malazgirt vaziyeti dolayısıyla ve en yaşlı üye sıfatıyla oturumu açıyorum.

HİTLER: Türk misafirperverliğinin bir örneğini daha gösterdiniz. Bu vesileyle

ölmüş bulunanlar için sizleri beş dakikalık saygı duruşuna çağırıyorum.
(Rüya zaman birimiyle dört milisaniye süren beş dakikalık saygı duruşu)

KALABALIK: (Gülmeyelim sesleri).

HİTLER: Teşekkür ederim.

TERCÜMAN: Danke sehr.

FUZULİ, BAKİ ve NEDİM: Biz Türk şiirinin üç gülüyüz, has bahçenin
bülbülüyüz.

SUFLÖR: Düldülüyüz.

TÜRKBARIŞGÜCÜ: Burada toplanmaktan sosyalizmse maksadınız, onu
tarihler içine sığdıramayız.

TÜRMÜTEFEKKİRLERCEMİYETİGENELİDAREKURULUÜYELERİ

(hep bir ağızdan): Korsanlar.

ABDULLAHZİYA: Türk.

SELİM: Hep bir ağızdan konuşmayalım.

ABDÜLHAKHAMİT: Bir teklifim var. Önce marşımızı söyleyelim.

(Hep birlikte, “Hamsi koydum tavaya” türküsü marş şeklinde söylenir.)

(Alkışlar)

HİTLER: Aranızda bulunmaktan gurur duyuyorum. Büyükelçiye de
söylemiştim. Bu münasebetle şurasını da belirteyim ki yaptığımız yeni yollarla
Almanya’yı bir baştan öbür başa donattık. İşsizliği ilga ettik. Türkçe’yi
yardımcı dil olarak okutuyoruz. Her şeyimiz çok sağlamdır. Biz de size
hayranız.

OSMAN HAMDİ BEY: Bize daha çok traktör gönderiniz.

(...)

DELİKANLI (şarkı söyler): Gemilerde talim var, Kumarda talihim var.

(...)

YÜZBİN (bir an kapıda görünür.): Vatan sağ olsun.

(...)

BAKİ: Ol saltanatın yeller eser şimdi yerinde.

(...)

NEDİM: Gemilerin ipleriniibrişimdenyelkenleriniatlas. (Atay 2006, s. 232-239)

Selim'in rüyasında oynanan bu tiyatro sahnesinde hem türler hem de diller
düzeyinde bir heteroglossia söz konusudur. Tarihi ve kurmaca kişilerin aynı oyun

düzleminde bir meclis havasında geçen diyalogda bir araya getirilmesiyle çoksesli bir atmosfer oluşturulur. Heteroglassianın romanda yer alması türler aracılığıyla çeşitli katmanlarla sağlanır. Birinci katmanda anlatıcının anlatı türü olan roman, ikinci katmanda tiyatro, üçüncü katmanda ise şiir, türkü ve şarkı yer almaktadır. Bu türler iç içe geçerek katmanlaşmakta ve romana heteroglot bir yapı kazandırmaktadır.

"Biz Çamlıca'nın Üç Gülüyüz" adlı şarkıda geçen "Biz Çamlıca'nın üç gülüyüz. Aşk bahçesinin bülbülüyüz." şeklindeki cümleler, Divan şairleri olan Fuzuli, Baki ve Nedim tarafından "Biz Türk şiirinin üç gülüyüz, has bahçenin bülbülüyüz." şeklinde hep bir ağızdan yeniden dile getirilir.

"Receb'im" türküsünde yer alan "Gemilerde talim var. Bahriyeli yarım var." şeklindeki sözleri kurmaca karakter Delikanlı tarafından yine şarkı olarak "Gemilerde talim var, Kumarda talihim var." şeklinde yeniden söylenir.

Ziya Paşa'nı Terkib-i Bendi'nin "Seyretti hava üzre denir tah-ı Süleyman /Ol saltanatın yeller eser şimdi yerinde" şeklindeki beyitinin mısrası, Divan şairi Baki tarafından "Ol saltanatın yeller eser şimdi yerinde." şeklinde kullanılır ve tiyatro metninde bir diyalog cümlesi olarak yeniden şekillenir.

Böylece romanda, türkü ve şarkıya ait sözlerin ve şiire ait bir mısranın tiyatronun içinde yer almasıyla; roman hem türler düzleminde katmanlaşmış olur hem de türler arasında diyalojik ilişki kurulur.

Selim'in Turgut'un biyografisini yazdığı satırlarda, özlü sözlere ve dini metinlerden alıntılara yer verildiğini görürüz:

Turgut, yukarıda zikredildiği gibi, kısa pantolonlu yaşantısının bu erken başarısına kapıldı; ondan sonra da her davranışında, Borjiya gibi 'Zafer veya hiç' düsturuna sadık kaldı. Bu orman yasasını, üniversite kapıcısının o sırada başka yere bakmasından faydalanarak mukaddes camiamızın içine de soktu. Evet beyler! İştirakiyun mezhebinden de yıkıcı olan bu telakkiyi aramıza sokan Turgut'tur. Turgut değil o hayduttur. Halbuki 'Vermesini bilmeyenler alamayacaklardır'. (Atay, 2009, s. 61)

Oğuz Atay, roman türü içerisine bir biyografi metni yerleştirmekle kalmamış; aynı zamanda Rönesans döneminde öne çıkan İtalyan asıllı papaz Borgia'nın (Borjiya) hayat felsefesini yansıtan "Zafer veya hiç" şeklindeki sözüne ve İncil'den bire bir aldığı "Vermesini bilmeyenler alamayacaklardır." şeklindeki cümleye de yer

vermiştir. Yani; birinci katmanda roman, ikinci katmanda biyografi, üçüncü katmanda ise dini metinden alıntılanmış bir ifade yer alır. Dolayısıyla aynı düzlemde birbirinden farklı üç tür bulunduğu için heteroglossia söz konusudur.

Tutunamayanlar romanında bu şekilde iç içe geçmiş türlerin yer aldığı daha bir çok örnek mevcuttur. Selim'in şarkısının 101. mısrası için yazdığı şerhte, Gustav Willibald Franz Hegel'den bahseder. Hegel'in olduğu ileri sürülen bir yazıdan alıntı yapılır. Hegel, bu yazısında İncil'de yer alan şu sözlere yer verir: "Bundan dolayı, eğer et yediğim için kardeşim inciniyorsa, dünya durdukça bir daha et yemem. Yeter ki kardeşim incinmesin." (Atay, 2009, s. 178). Böylelikle birbirinden farklı türler dört katmanda bir araya gelir. Birinci katmanda roman, ikinci katmanda şerh, üçüncü katmanda Hegel'in kaleme aldığı belirtilen yazı, dördüncü katmanda ise dini bir metin olan İncil'den sözler bulunur. Birbirinden farklı bu dört tür, birbiriyle çatışarak, kaynaşarak; ancak kendi özelliklerini de muhafaza ederek romanın içerisinde yer alır.

Tutunamayanlar'da sadece İncil'den değil başka dini metinlerden de alıntılar yapıldığını gözlemleriz. Selim Işık'ın dördüncü şarkısının 465. mısrasında Kuran-ı Kerim'den alıntı yapılmıştır:

İnna ateyna

Kelkevser, fesalli lirabbike... hüvel ebter.'

Körpe dizlerde derman biter. (Atay, 2009, s. 130)

Kuran-ı Kerim'de yer alan Kevser Suresi'ne ait ayetler, Selim'in yazdığı şarkılarda şiir biçiminde bulunur. Ana çerçevede roman, romanın içinde şarkı; şarkının içinde ise ayet yer almaktadır. Yani bu pasajda, birbirinden farklı üç tür, tek bir türün çatısı altında kendi söylem ve biçim niteliklerini koruyarak toplanmıştır. Romanın genel dili Türkçe iken; romanda "İnna ateyna Kelkevser, fesalli lirabbike... hüvel ebter." şeklinde Arapça bir ayete yer verilmesi dilsel boyutta da heteroglossianın var olduğunu gözler önüne serer.

Turgut rüyasında kendisinin bir cenaze töreninde bulunduğunu görür. Ancak, cenazenin defnedilme işi yarım kalır. Turgut, defin işlemine devam etmeye yeltenir ve mezar taşında şu yazıyı okur:

Yeni kazılmış toprağın çimenlerle birleştiği yere bir taş dikilmişti. Taşın üstünde kabartma bir yazıt vardı. "Hiç olmazsa yazıt koymayı düşünmüşler bu çarpık

taşın üstüne. Düzgün bir yazı olsa.” Taşa yaklaştı, okumaya çalıştı. Kargacık burgacık harfleri zorlukla söktü: “TURgUT ÖzBEn 1933-1962. (Atay, 2006, s. 34)

Romanda, Turgut'un rüyasında okuduğu bu mezar taşının üstündeki yazıya yer verilerek edebî bir tür ile edebî olmayan bir türün birarada yer alması sağlanır. Böylelikle romanın sadece edebî türlerle heteroglot bir ilişkiye girmediği; aynı zamanda edebî olmayan türlerde de biçim ve söylem açısından heteroglot bir bağ kurduğu görülür.

Turgut'un babası ve öğretmeni arasında birtakım kavramların adlandırılmasında tartışmalar yaşanır. Turgut, öğretmenin verdiği bilgiler ve babasından öğrendiklerinin birbirinden farklı olduğunu görür:

İlk gün koşa koşa eve gelmiş ve hemen babama yetiştirmiştim: ‘Baba, sen yanlış biliyormuşsun. Öğretmenimiz söyledi: biz mektebe değil okula gidiyormuşuz.’ (...)

‘Nasıl olur baba?’ dedim. ‘Sen beni öğretmene gönderirken, onu çok iyi dinle demedin mi?’ dedim. Sözlerimi duymamış gibi; ‘Okul demek ekol demektir,’ dedi. ‘Fransızcadan bozmadır. Sen anlamazsın.’ dedi. Bak bu noktada anlaşıyorlardı: ‘Sen anlamazsın.’ (...)‘Öğretmenim! Babam dedi ki, ekoldur dedi öğretmenim!’ ‘Baba, öğretmenim dedi ki, yeni yetişenler dedi, herkesin anlayacağı’ dedi. ‘Öğretmenim! Babam dedi ki milli mücadeleyi yapanlar dedi, ona milli mücadele demişler dedi; kurtuluş savaşı sözü sonradan bulunmuş.’ (Atay, 2006, s. 75-76)

Romanda, aynı kavrama karşılık gelecek "mektep- okul", "milli mücadele-kurtuluş savaşı" gibi kelimelerin kullanımındaki ikililiğe vurgu yapılır. Görüldüğü gibi; kavramların adlandırılmasında eğitim düzeyi, toplumsal sınıf yapısı, mesleki ve ideolojik tercihler gibi sebepler etkin rol oynar. Aynı ulus içinde yaşayan bireylerin ideolojik, meslekî, siyasal ve kuşak farkı gibi çeşitli etmenlerden dolayı bu şekilde bir ayrılığa düşmeleri ve çatışmaya girmeleri, dilin heteroglot yapısını ortaya koyar.

Bahtin, belli bir ulusal dil içinde toplumun farklı kesimlerine ait yapıların, sınıfların, örgütlerin, ideolojilerin, çeşitli meslek gruplarının dillerinin çok katmanlı bir şekilde aynı alanda bir birbirleriyle çatışmaya girmeden birarada yer almasını

heteroglossianın bir özelliği olarak belirtir. Tek bir kavram birçok kelimeyle ifade edilebilir. Tutunamayanlar'da Turgut, bu adlandırma çeşitliliğine değinir: “Hela yahut apteshane veya yüznumara ya da ayakyolu; en modern: tuvalet. Ve hepsinin kapısında bütün bunlardan ayrı bir yazı: 00.” (Atay, 2006, s. 79). Örnekte de görüleceği üzere; tek bir kavrama karşılık beş ayrı kelime ve "00" şeklinde bir simge bulunur. Toplumun çeşitli kesimlerine ait bireyler, bir kavram için farklı söylem, dil ve vurgu kullanmayı tercih edebilir. Heteroglossia, romanda bu şekilde dilin farklı biçimlerdeki katmanlaşmanın yansıtılmasına imkân sağladığı için romana diyalojik bir yapı kazandırır.

Metin Kutbay, Turgut'a Selim'le ilgili anlılarına yer verdiği bir mektup gönderir. Mektup, birinci tekil kişi ağzından yazıldığı ve olayların aktarımı yapılırken birden çok anlatıcının metne dâhil olmasını sağladığı için romanda farklı seslerin tek bir düzlemde karşılaşmasına olanak sağlar. Metin mektubunda, Zeliha ile olan gönül ilişkisinden ve Selim'in bu duruma verdiği tepkiden bahseder:

Bir gün ona, benimle birlikte çalışmasını teklif ettim. Suratını astı: “Benim birlikte çalışacak bir Zeliha'm yok,” dedi. Üzüldüm. Zeliha'nın bir kız kardeşi vardı. O da piyano çalıyordu. İsterse onu Selim'le tanıştırebilirdim. Bu sözlerimden sıkıldı, ayağa kalkarak sinirli bir şekilde odada dolaşmaya başladı. “Ben o kızla tanıştım,” dedi. “Geçen gün, Zeliha, oyundaki bazı çocuklarla beni evine çağırdı. Orada tanıştım. Seni neden çağırmadığımı merak ediyorsan söyleyeyim: babasından çekiniyor. Zeliha bunu açıkça söylemedi ama ben anladım. Bu kızdaki sana hayır gelmeyecek Metin. Ayrıca, kız kardeşini de beğenmedim. Duygusuz bir yaratık. İnsanla alay ediyormuş gibi bir bakışı var. Ben öyle kızlardan hoşlanmam. ‘Demek Selim Işık sizsiniz,’ derken küçümseyici bir ifade vardı sesinde. Benim çok çalışkan bir öğrenci olduğumu duymuş da. Garip bir hayvana bakarmış gibi süzüyordu beni. Çalışkan olmak, sanki insan olmaya engelmış gibi. Ablası da kız kardeşi de senin olsun. Ben iç dünyama dönüyorum. Orada hayal kırıklığına yer yok.” Oturduğu yerden insanları tanıyamayacağını söyledim. Bu tutumla kimseyle arkadaş olamazdı. “Öyleyse, ben de hayatımın sonuna kadar aynı yerde kimildamdan oturacağım,” dedi. “Herkes istediği kadar koşsun. Beni anlayacak insan, oturduğum yerde de beni bulur. Oturacağım ve bekleyeceğim. Yerinde oturan Selim'e değer vermeyenlerin, Selim'in gözünde de değeri yoktur. Sen de

değiştin. Yapma heyecanlar peşinde koşuyorsun. Zeliha'yı bir sevdiğini söylüyorsun, bir sevmediğini. Neden keman çalıştığın belli değil. İnsan bir işle sevdiği için uğraşır, başkasına yaranmak için değil. Zeliha'yı tehlikeli buluyordun, beni uyarıyordun. Şimdi oturmuş onun hoşuna gitmek için keman çalmaya çalışıyorsun. Bana istediğim rolü vermediği halde Salih Beye iyi davranıyorsun. Benim tiyatrodan anladığımı söylerdin. Şimdi Salih Beyi beğeniyorsun. Hiç kimseyi anlamıyorum. İnsanların arasına karışıp onlara uyduğum için de kendimden nefret ediyorum.”

Beni üzdüğünü görünce, dayanamadı özür diledi. Kimsenin ona karşı olmadığını söyledim. Zeliha'nın benimle konuşurken ondan tatlılıkla bahsettiğini anlattım. Bu aşkın benim için bir sonu olmadığını ben de biliyordum. Selim'e bu işlere karışmamasını söyledim. “Beni ilgilendirmeyen sıkıntılarını başbaşa bırakıyorum seni,” diyerek gitti. Bu konudan da bir daha bahsetmedi. (Atay, 2006, s. 425-426)

Zeliha, Selim'le karşılaşmalarında ona; "Demek Selim Işık sizsiniz." ve "Sizin çok çalışkan bir öğrenci olduğunuzu duydum." gibi cümleler sarf eder. Selim, Zeliha'yla aralarında geçen bu diyalogu Metin'e anlatır; Metin ise Selim'den bahsederken mektubunda bu olaya yer verir. Mektupta Selim'in ağzından aktarılan “Demek Selim Işık sizsiniz,” derken küçümseyici bir ifade vardı sesinde. Benim çok çalışkan bir öğrenci olduğumu duymuş da.” şeklindeki Zeliha'nın kız kardeşinin cümlelerinde, hem Selim'in hem Zeliha'nın kız kardeşinin hem de bu cümlelere mektubunda yer veren Metin'in sesini işitiriz. Selim, Zeliha'nın kız kardeşinin sözlerini kendi anlatımsal amacına uyarlayarak kendi konuşma bağlamında tekrar kullandığı için bu söylem çift sesli bir söylemdir.

Selim, Metin'in daha önce sarf ettiği "Zeliha'yı seviyorum." Zeliha'yı sevmiyorum.", "Selim (sen) tiyatrodan anlamıyorsun" tarzındaki cümleleri “Zeliha'yı bir sevdiğini söylüyorsun, bir sevmediğini. (...) Benim tiyatrodan anladığımı söylerdin.” şeklinde dolaylı olarak tekrar dile getirir. Bu cümlelerde hem Metin'in sesini de hem de Selim'in sesini duyarız. Metin mektubunda, bu cümlelere direk Selim'in ağzından yer verir. Dolayısıyla ilk önce Metin'e ait olan sözler sonra Selim'e ait olmuş; daha sonra ise Metin mektubunda bu sözlere yer verdiği için tekrar Metin'in tekeline girmiştir.

Metin Kutbay'ın mektubu, Selim'in, Zeliha'nın ve Salih Bey'in sesleriyle örülmüştür. Özellikle Selim'in ve Metin'in sesi mektup boyunca birbiriyle kıyasıya

çatışır. Yukarıdaki pasaj her ne kadar Metin'nin mektubundan alınmış olsa da Metin, Selim'le aralarında geçen diyalogu birebir aktarmıştır. Bu pasajda hem Metin'in hem de Selim'in sözleri yer almaktadır. Metin'in mektubu, bu şekilde diyalogik bir ilişkiyle anlatıcının metnine dâhil edilmesiyle; roman, bir kez daha hem söylemsel hem de türsel açıdan heteroglot bir boyut kazanır.

Çalışmamızın bu bölümünde, Tutunamayanlar adlı eserin roman türünün çatısı altında geniş bir türsel çeşitlilik barındırdığı verilen örnekler üzerinden ortaya koyulmuştur. Alper Akçam "Türk Romanında Karnaval" adlı eserinde, Tutunamayanlar romanında yer alan bu türlerin çeşitliliğiyle James Joyce'un Ulysses adlı romanı ve kapitalizmin kültürlerin değerini tüketmesi arasındaki bağlantıya vurgu yapar:

Anlatıcının anlatı göndergesiyle ilişkisi sisler içinde kalmıştır. Anlatıcıdan bağımsız davranan kahramanlar, gölge benlikler, bir araya getirilmiş türlerin doğurduğu ayrı söylemlerle söylemin nesnelleşmesinin önüne geçilir. İpin ucu kaçtı kaçacaktır anlatıcının elinden; parçalar neredeyse kopup gidecektir romandan. Tutunamayanlar'ı, Franco Moretti tarafından Batı liberal kapitalizminin sonunu temsil eden bir yapıt olarak tanımladığı Ulysses'le koşutluklar gösteren, Türkiye toplumunun 12 Mart 1971 öncesi dağılımını işaretleyen bir yapıt olarak da okuyabilmek olasıdır. Tutunamayanlar da Ulysses ve Batı kapitalizmi gibi, "değerini tüketmiş kültürler" harmanı gibidir. (Akçam, 2010, s. 228)

Sonuç olarak; Tutunamayanlar romanı, farklı dillerin ve çeşitli anlatım türlerinin birbirleriyle çatışması ve katmanlaşması sonucu her birinin kendilerine özgü seslerinin işitildiği heteroglot bir eserdir. Turgut Özben'in intihar eden arkadaşı Selim Işık'ın ölümünün ardında yatan sebepleri araştırma yolundaki arayışı etrafında şekillenen romanda, bir yandan Selim'i intihara götüren nedenleri; diğer yandan da Turgut'un bu arayışı sırasında kendi kişiliğini ve kimliğini sorgulayışı konu edinilir. Romanda Selim ve Turgut üzerinden yansıtılan tüm "tutunamayanlar"ın hikâyesi, farklı anlatıcılar tarafından aktarılır. Dolayısıyla her anlatıcının birbirinden farklı sesi roman boyunca yankılanır. Yazarın sesiyle karakterlerin sesi çatışır; birbirini yanıtlar ve hiçbiri birbirine galip gelmeden kendi varlığını ortaya koyar. Tutunamayanlar adlı romanda, tiyatro, şiir, destan, şerh, ansiklopedi, arşiv belgeleri, biyografi, mahkeme tutanağı, günlük, mektup, nüfus cüzdanı sureti, mezar taşı yazısı, şarkı gibi farklı türlerin aracılığıyla romana dâhil

olan farklı döneme ait kurmaca ve tarihi kişilerin kendine özgü dillerinin birbirleriyle uzlaşması ve çatışmasına tanık oluruz. Farklı dünya görüşünü ve ideolojisini yansıtan bu dillerde, yazarın kendi çağının sesinin yanı sıra çağının ötesindeki toplumsal ve tarihsel dönemlerin de seslerini işitiriz. Böylelikle heteroglossianın dilsel açıdan romana dâhil edildiğini gözlemleriz. Tutunamayanlar romanının türsel analizi yapıldığında ise; romanda yer alan edebî, sanatsal ve toplumsal türlerin birbirini eritip yok etmeden konumlandığı sonucuna varabiliriz. Bu türlerin romanı zenginleştirerek monolojik olmaktan kurtarıp diyalojikleştirdiği açıktır; ancak yazar tarafından bu türlerin içinin boşaltıldığı da göz önünde bulundurulmalıdır.

3.1.4. Tutunamayanlar'da Karnavalesk Unsurlar

Ciddi, kasvetli, katı bir hiyerarşik düzene dayanan yaşamın tersine, "özgür ve kısıtlanmamış, ikircikli gülme, küfür ve saygısızlıkla dolu, küçük düşürmeler ve müstehcenliklerle iç içe geçmiş, herkes ve her şeyle içli dışlı bir temasın hüküm sürdüğü karnaval meydanının yaşamı" karnavalesk romanlarda da karşımıza çıkar. (Bahtin, 2001, s. 247). Tutunamayanlar romanının karakteri Selim, hayata direnebilmek için gülme ve güldürme eylemine başvurur: "Hayata dayanamadığımız için espri yapıyoruz. Ahlak düşkünleri gibi doğru yoldan sapıyoruz. Bütün kurtuluş yollarını kapıyoruz. İşte kapı, işte..." (Atay, 2006, s. 80). Selim, karnaval şenliğinin katılımcıları gibi doğru yoldan saparak yaşamın zorluklarına espriyle cevap verir. Çünkü güldürü unsurları, her türlü zorluğa karşı bir panzehir gibidir.

Gülme "eleştirinin, alayın, kural dışılık ve kutlamanın bedensel bir refleks olarak dışavurumu"dur. (Bahtin, 2001, s. 24). Alaycı gülüş, karnavalesk bir gülme biçimidir. Turgut, Selim'in başkalarından korumak için onun bir "alay kabuğu"nun ardına gizlendiğini savunur: "Anlatmalıydı, hayır olmazdı parçalardık onu kabuğundan çıkmış bir kaplumbağa gibi yerdik. Oysa kabuğunun içinde yavaşça yok olmayı tercih etti, daha fazla incinmemek için duygusuzluk ve alay kabuğunun içinde korunmaya çalıştı, bütün ömrünce anlaşılmayı bekledi." (Atay, 2006, s. 529-530). Selim incitmekten, hor görülmekten, toplum dışına itilmekten korktuğu için alaya, gülme eylemine yönelir. Alay, mizah, gülme kişiyi korku duyulana karşı korur. Gülen kişi, korku kaynağı olan şeyleri değersizleştirir ve böylece korkuya neden olan her türlü yükten kurtularak özgürleşir. Turgut, Selim'in yazarlık konusunda ciddi görünmekten korktuğunu; bu korkusunu yenmek için "İşi gülünçlüğe vurup, kurtarıyorum kendimi"

dediğini belirtir. (Atay, 2006, s. 385). Çünkü gülme, hiçbir engelleme içermediği için her türlü korkuya galip gelir.

Her türlü espri, şaka, alay Selim'in hayata karşı savaşında en büyük silahıdır: "Emekli ihtiyarlar gibi herkese ağırlarımdan yakınyorum. Şakaya getirerek söylüyorum tabii. Herkesle birlikte gülüyorum durumuma. Daha doğrusu, güler gibi yapıyorum. Benimle birlikte oldukları zaman genellikle gülerler. Öyle alıştırmışım. Kimi görsem, seni andık geçen gün: bilsen ne kadar güldük, der." (Atay, 2006, s. 591). Selim'in etrafındaki kişiler onu esprili ve şakacı bir insan olarak tanımlar. Selim hayatın getirdiği sıkıntıları güldürü unsurlarıyla göğüslemeye çalışır; hayatın ağırlığına katlanabilmek için mizaha sığınır: "Mizah, benim durumumdaki biri için tehlikeli bir çare. Gülünç durumlarda düşünüyorum önce kendimi; acıklı maceramı bir an için unutuyorum ve sonra buhran bütün ağırlığıyla üstüme çöküyor." (Atay, 2006, s. 633). Her türlü iktidara ilişkin hakikatin maskesini düşüren gülme, evrensel bir olgusallığa sahiptir ve gülmenin dili hiçbir şekilde şiddet ve otoritenin kullanımına boyun eğmez. (Bahtin, 2001, s. 109-110). Kahkaha her türlü sesi boğar; güldürü unsurları her türlü resmiyeti ve ciddiyeti alt eder. Selim, gülmenin bu niteliklerini romanda dile getirir:

Ciddi konularda karşıma yalçın dağlar gibi çıkan insanlar, gülmeye sıra gelince teslim oluyorlar hemen. (..) Güldürü, mantığın yanında güçsüz kalıyor. Gülünecek sözlerin de bir seviyesi olmalı, diyorlar. Ayağı takılıp yere düşen adama da kendini tutamayıp gülermiş insan. Bu bakımdan haklı buluyorum onları. Birçok durumda gerçekten takılıyorum: o zaman da gülüyorlar bana. İşte böyle durumlarda onlar adına daha çok utanıyorum. Onları güldürmek için, espri uzmanı olmaya ihtiyaç kalmıyor. (Atay, 2006, s. 591-592)

Bahtin, Ortaçağ'ın içinde yasaklama, ciddiyet, sınırlama barındıran; sindirme ve baskı ögesi bulunduran kültürünün karşısında karnavalesk gülmenin yer aldığını belirtir. Karnavalesk gülme, hiçbir sınırlamala tanımaz; bu tip bir gülme her türlü sınırlamaya karşı zafer elde eder. Gülme, insanlığı kutsal olana, yasaklamalara, iktidara karşı duyulan korkudan kurtarır. (Bahtin, 2001, s. 110-114). Selim, hiçbir yasağı, kısıtlamayı, sınırlandırmayı kabul etmez; hepsine alay, mizah ve güldürü unsurlarıyla kafa tutar:

"580 "Bize öğretilen her söze kandık

"Yasaktır" "Memnudur" dendi, inandık

Hep ‘‘Girilmez’’ levhasına aldandık

Bu tutulan, yanlış yol gelir bize (Atay, 2006, s.134)

Karnavalesk müstehcenlikler, karnavalesk küçük düşürme ve karnavalesk küfürler, kutsal metinlere ve deyişlere ilişkin karnavalesk parodiler, karnavalesk güldürünün edebiyata yansımalarıdır. Oğuz Atay, Tutunamayanlar romanında Ziya Gökalp’in ‘‘Çocuk Duaları’’ adlı şiirinin parodisini yapar:

ÇOCUK DUALARI

Her sabah erken

Uyanırım ben,

Derim gönülden

El-hamdu-li’llâh..

Bülbüller sazda,

Güller niyazda,

Derim namazda:

El-hamdu-li’llâh..

Şimdi gün doğar,

Der hep insanlar;

Vazifemiz var:

El-hamdu-li’llâh..

Buyurur Hünkâr,

Altun anahtar,

Mektebi açar..

El-hamdu-li’llâh..

Her sabah erken,

Düdük ötmeden,

Sınıftayım ben

El-hamdu-li’llâh.. (Tansel, 1989, s.12)

Ziya Gökalp’in ‘‘Çocuk Duaları’’ şiirinde din sevgisi, okul sevgisi, inanç gibi kavramlar yüceltilirken; Selim Işık’ın İkinci Şarkı’ında çocuğun hayatı tekdüze ve anlamsız addetmesiyle bu kavramalar ironik bir tutumla değersizleştirilir:

Sabah erken kalkarım
 Ne yüzümü yıkarım
 Ne sokağa çıkarım.
 Kışın soba yakarım
 Yazın camdan bakarım
 Hayattan yok çıkarım.
 Öğlen olur yemek yerim
 Fırçalanmaz hiç dişlerim
 Acaba ne yapsam derim
 Kovboy filmine giderim
 Dönünce kızar pederim.
 Akşam olur güneş batar
 Babam hep anneme çatar
 Cici çocuk erken yatar
 Hayat sıkıcı ne kadar. (Atay, 2006, s.123)

Selim Işık, Dördüncü Şarkı'sında Yunus Emre'nin "deyu deyu" redifli "Şol Cennetin İrmakları" adlı şiirine alaylı bir tutumla atıfta bulunurak; dini kavram ve söylemlerin ciddiyetini bozar:

Şol cennetin ırmakları, akar Allah deyu deyu.
 Öğle namazında güneş, yakar Allah deyu deyu.
 Geç katıldı bu kervana, Allahım yakındır sana,
 Bir o yana bir bu yana, bakar Allah deyu deyu.
 Burası Allah yapısı, açılıns cennet kapısı,
 Bu imtihansa hepisi, çakar Allah deyu deyu.
 Bu kervanda herkes yaya, rastlanmaz beye, ağaya.
 İnsan aklını duaya, takar Allah deyu deyu.
 Dualar bağlı toprağa, düşünce saplı batağa,
 Gene camiden sokağa, çıkar Allah deyu deyu.
 Selim Işık yaz dindarı, yetti ona bu kadarı
 Cemaat kışın ne yapar, bilmez artık orasını
 Hacı Bayram Camii'nin çevresinde küçük evlerden birinde. (Atay, 2006, s. 131)

Tutunamayanlar romanında, "İlmihal" başlığı altındaki "Hadisat" bölümünün 27. Babında Kur'an-ı Kerim, Hadis gibi İslami söylemlerde yer alan Allah'ın kullarının sevabına ve günahına göre onlara ödüllendirmesi veya cezalandırması; Peygamber'in ümmeti için şefaatte bulunması gibi hususlar alaylı bir tavırla kurgunun içine ilave edilir:

5 Allah da halkın bu ianesinden hoşnut kalıp, Peygamberin vasıtasıyla ilân etti: her kim bir altın verdi, bin altın alacaktır. Bunu halka naklettikleri zaman, iane için bir tehacüm başladıysa da, Allah, bu hilekâr kullarından Peygamberin'e şikâyetçi olup, mükâfat talep etmeden muin olanların bu faizden istifadelerini emretti. İmdi saat alaturka iki otuzu tecavüz ettiğinde, bu andan itibaren iane verenler makbul değildir, zira Allah'ın fahiş bir faiz vereceğini işitmişlerdir. Hemen bir hercümerc teşekkül etti. Bu kararın, iki otuzdan evvel ilânının muvafık olduğunu, imdi kararın iptalinin icap ettiğini iddia ettiler.

6 Bu mukabele üzerine Allah'ın âsabı bozulup da ben size gösteririm demesiyle, Sivas ve Kayseri civarına bir fırtına göndermesi bir oldu.

7 Allah'ın bu misli gayri mütesadif gazabından korkan ehli ticaret, Peygamberin'e sığınarak imana geldiler. Fakat, bilcümle esnafın biinsaf muamelesinden mutazarrır olan ahali, bezirgâna yapılan bu muameleden hoşnut dahi kaldılar. (Atay, 2006, s. 208-209)

Selim'in dini söylemlere karşı takındığı bu alaylı tavır, karnavalesk gülme anlayışıyla bağlantılıdır. Çünkü "karnaval gülmesi, gösterişli ve resmi olan her şeyi yakıp kül eder." (Bahtin, 2001, s. 252). Karnavalesk gülme anlayışında, insana sorumluluk yükleyen, onu sınırlandıran her türlü olgunun ezici baskınlığı, alay ve mizahla yok edilir. Selim, bu şekilde alaylı bir tutumla dini metinlerin ve dini söylemlerin parodisini yaparak; dinin yüceltilen ve insanı şekillendiren otoritesini sarsar.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün dünyaya gözünü kapayışının anısına yazılan "Saat Dokuzu Beş Geçe" şiirine, Tutunamayanlar romanında metinlerarasılık yöntemiyle atıfta bulunulur. Şiirin aslı şu şekildedir:

Saat dokuzu beş geçe

Atam Dolmabahçe'de

Gözlerini kapamış
 Bütün dünya ağlamış
 Doktor doktor kalksana
 Lambaları yaksana
 Atam elden gidiyor
 Çaresine baksana

Tutunamayanlar romanında Selim Işık'ın yazdığı "Birinci Şarkı"da ise şu haliyle yer alır:

Kasabanın tek doktoru topal Muvakkar.
 Muvakkar'ın tek gözü birazcık şehla bakar.
 “Topal doktor kalksana, lambaları yaksana,
 Selim elden gidiyor, çaresine baksana. (Atay, 2006, s. 117)

Selim Işık'ın Mustafa Kemal Atatürk için yazılan “Saat Dokuzu Beş Geçe” şiirinin bu şekilde parodisini yapması, karnavalesk yaşam algısıyla ilişkilendirilebilir. Karnavalesk yaşam tarzı, güldürü unsurları vasıtasıyla resmiyetin, ideolojinin ve yüceltilmiş değerlerin karşısında yer alır. Karnavalesk dünya görüşü, güldürü unsurlarından faydalanarak değer atfedilen her kavram ve olguyu itibarsızlaştırma yoluna gider. Selim'in de bir devlet liderini anmak için yazılan bir şiirin parodisini yapıp; onu ironik bir biçimde ele alması, Selim'in her türlü değeri alaşağı ettiğinin bir başka göstergesidir.

Tutunamayanlar'da Öztürkçeleştirme sorunu çevresinde Öztürkçeleştirme yolundaki söylemlerin parodileştirilerek romana dâhil edildiği görülür. Özellikle, Selim Işık'ın bugünkü ansiklopedik söylemlere benzer bir şekilde "Bilig Tenüz" adlı tarihi bir kitabı tanıtırken kullandığı söylem ve üslup tarzı bu konuya kayda değer bir örnek teşkil eder. "Bilgi denizi" anlamına gelen Bilig Tenüz, Süleyman Kargı'nın tarihin farklı devirlerinde yaşamış atalarından biri olan Salman Kargu tarafından kaleme alınmıştır ve Ortu-Alga yazıtlarını konu edinir. Verilen bilgiye göre; Özbekistan Sosyalist Cumhuriyeti sınırları içinde olan Ortu Alga mevkiinde olan bu yazıtlar, öncelikle Alman ve Rus arkeologları tarafından keşfedilir. Takriben elli metre yüksekliğinde taş yazıtların Göktürlere ait olduğu zannedilir; fakat yazıyı okumak isteyen arkeologlar, bilinen Göktürk yazılarına ve alfabetesine benzemediğini görür.

Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'ne göre, Sovyet; Demokratik Alman Cumhuriyeti'ne göre de Alman bilginleri Őifreye benzeyen yazıları zmŐler:

Yazıtın adı: BİLİGTENÜZ; Bilgi Denizi anlamına geliyor. Yazıtı okudukça bunun, bugünkü ansiklopedilere benzer bir Şey olduğunu grmŐŐler. TaŐların toplamı kaybolanlar dışında bugünkü kitap sayfasıyla on iki bin sayfa ediyor ve bu hacmiyle dünya ansiklopedileri arasında yedinci sırayı alıyor. Bundan iki bin on dört yıl önceki bilgileri kapsadığı düşünülürse, birinci sırayı alıyor demektir benzerleri arasında (eğer bir benzeri bulunursa). BiligTenz hakkında okuduğum birçok makaleden ve eserin İngilizce'ye tercümesi üzerinde bizzat yaptđđm incelemelerden bahsetmek istiyorum. (Bu eserin bir an önce Türkçe'ye çevrilmesinin yararlı olacağı kanısındayım.) İngilizce tercümenin The Ocean of Wisdom, translated from GokTurkish by Alexander William Barnett, Oxford University Press önsözünde belirtilen bir noktaya değinmeden geçemeyeceğim. (...)

BiligTenz'n temellerini attđđ tarihi geliŐim planımız, bugün bile bir tek taŐını yerinden oynatamayacağımız, muazzam bir abidedir. Bu abidenin gelişiminde rastlantıya yer yoktur. Ansiklopedinin 'U' harfinde "usakıl" maddesi, Şu kısa Őiirle ne kadar büyük bir gerçeği belirtiyor:

Tanrı usığ baştan alır
O tuŐınır yerge çünki

Yani Allah aklımızı baŐımızdan aldı ama, bizim yerimize düşünmek için yaptı bunu. Bu sözde ne kadar çok gerçeğin birden gizli olduğunu söylemeye bilmem ihtiyaç var mı?

BiligTenz'n birçok bölümünü, devrin bilim ve zbilgenlik (felsefe) alanında n yapmış Salman Kargu adlı bir düşünür yazmış. Kargu'nun yaşamı hakkında fazla bir bilgi edinemedim. Salman da, BiligTenz'n başka yazarları gibi karanlıkta kalmayı uygun görmüş. Yalnız, giriş kısmında, Ansiklopedinin bütün ortak yazarları gibi, bir iki mısrayla kendinden söz ediyor:

Salman gerek önünü acuna, Salman
Kargun saplanmalı bilmez bağrına.
Yirmi yüzyıl geçse gene aradan,
alman gerek kara bu kez bağrına"

(...)

Salman, BiligTenüz'e yaptığı bu büyük katkıdan sonra inanılması gereken bazı Pers kaynaklarına göre İran Şahı'nın daveti üzerine Tebriz'e yerleşmiş. Bununla birlikte, Ortu Alga, Tebriz ve Isfahan'da bulunan üç mezarına ek olarak bir de Çorum'da bir türbesine rastlanması, Kargu'nun Orta Asya'dan, doğru Anadolu'ya geldiği ihtimalini de düşündürüyor. Birden fazla Kargu bulunması da mümkün ki, bu teoriden meseleyi daha fazla karıştırır endişesiyle şimdilik vazgeçiyorum. (Atay, 2006, s. 307)

Selim'in kendi hayat hikâyesini anlattığı şarkılar ve bu şarkılara yaptığı açıklamalarda Öztürkçeleştirilmiş kelimeler kullanılır. Bu metinlerde Türklerin soyunu Orta Asya'ya dayandıran resmi tarih yazımının parodisi yapılır. Romanın bu bölümlerinde abartılı ve alaycı bir tutum sergilenerek; tarihi metinlerin toplumlarda yaratmaya çalıştığı hamasi zafer havasının etkisi yerle bir edilir.

Pasajda gördüğümüz üzere "Bilig Tenüz" adlı eserle ilgili verilen bilgilerde, ansiklopedik söyleme ve tarihi metinlerin söylemine benzer bir yaklaşım vardır. Bilig Tenüz ayrıca; Düzgen Silik ve arkadaşlarının hikâyesinin anlatıldığı bölümde "Bilig-Tenüz ilkeleri" şeklinde tekrar karşımıza çıkar. Düzgen Silik'in günlüğünde ve Ortu-Alga Ulusal Güvenlik belgelerinde de Öztürkçeleştirme çalışmaları parodize edilir. Düzgen Silik ve arkadaşlarının hikâyesi çoğunluğu yazar tarafından uydurulan Öztürkçe kelimelerle aktarılır. Düzge Silik ve arkadaşları idealist birer eylemcidir. Yazar kullandığı üslup, söylem tarzı ve içerik açısından sosyalizmin parodisini yapar ve sosyalizmin değerlerini itibarsızlaştırır. Romanda sadece sosyalizm değil; Turancılık ve ülkücülük gibi ideolojilerin de parodisi yapılır.

Romanın geneli göz önünde bulundurulduğunda; Selim Işık ve Turgut Özben'in kendilerini tanımlama çabasıyla anlatmaya giriştikleri hayat hikâyelerinde, oynanan oyunlarda, yazılan makalelerde, gördükleri rüyalarda gerçeğe gönderme yapılsa bile çoğunluğu kurgu olan tarihi olaylar, parodileştirilerek okuyucuya sunulur. Böylelikle tarih yazımındaki gerçeklik kırılmaya uğratılır. Romanda bu yazıma konu olan olay ve kişilerin temsil ettiği değerlerin parodisi yapılır. Ayrıca Selim'in şarkılarının 509. mısrasına yapılan açıklamalarda tarih üzerine şu sözler sarf edilir: "Tarih bir tahriften ibarettir. Tarih, geçmişten geleceğe uzanan ve bugün gördüğümüz bir rüyadır. Bütün rüyalar gibi tarih de yorumlanabilir; ama görülürken değil." (Atay, 2006, s. 332). Romanın gerek söyleminde gerek içeriğinde tarih ve gerçekliğinin sorunsallaştırılıp parodisinin yapılması; karnavalın her şeyi ters yüz eden, her türlü otoriteye meydan

okuyan ruhuyla örtüşür niteliktedir.

3.2. Tehlikeli Oyunlar Romanında Diyalojik Unsurlar

Oğuz Atay, Tehlikeli Oyunlar adlı romanını 1973 yılında yayımlar. Tehlikeli Oyunlar, dört ana bölüm ve on sekiz alt bölümden oluşmaktadır.

Hikmet Benol, eşi Sevgi'den ayrıldıktan sonra onunla birlikte yaşadığı evden ayrılır ve yaşadığı muhite uzak bir gecekondu mahallesine yerleşir. Üç katlı ahşap bir evde yaşamaya başlar. Bu evde geçmişini, içinde yaşadığı toplumu irdeleme fırsatı yakalar. Hikmet, kendisinin hayatta başarısız olduğunu, çevresine uyum sağlayamadığını ve hiç kimsenin onu benimsemediğini, herkesin onu dışladığını düşündüğü için gecekondudaki bu evde adeta inzivaya çekilir. Oyunu kurallarına göre oynamadığı için modern dünyanın düzenine ayak uydurmadığını düşünür. Merkezinde kendinin olduğu ve kurallarını kendisinin belirlediği oyunlar tasarlayarak başarısızlık duygusunu yenmeye çalışır.

Hikmet gecekonduya taşındığında öteki benliklerinden biri olan emekli albay Hüsamet'in ortaya çıkar ve Hikmet'in kurguladığı oyunlarda hep yerini alır. Hikmet kendine hayali bir dünya inşa eder. Bu dünyada gerçekte yaşamış olduğu hayatı oyunlar vasıtasıyla tekrar istediği şekilde yaşayabilme imkânı elde eder.

Hikmet, eski eşinin arkadaşı olan Bilge'yle hayatını paylaşmayı planlar. Ancak işler onun planladığı gibi gitmez. Gerçek hayattaki olayların hiçbiri Hikmet'in oyunlarında kurguladığı gibi gerçekleşmez. Roman Hikmet Benol'un intihar ederek yaşamına son vermesiyle biter.

3.2.1. Tehlikeli Oyunlar'da Diyaloji

Tehlikeli Oyunlar romanın başkişisi Hikmet'in iç dünyasında birçok Hikmet yaşar. Hikmet, içinde yaşattığı bu kişileri "Hikmet I, Hikmet II, Hikmet III, Hikmet IV, Hikmet V, Hikmet VI, Hikmet VII" şeklinde numaralandırılarak adlandırır. Hikmet'in iç dünyasında bu şekilde yedi farklı Hikmet varlığını sürdürür. Bu Hikmet'ler "doktor, burjuva, çocuk, akıl hastası, kral" gibi kimliklere sahiptir ve hepsinin birbirinden farklı hikâyesi vardır:

Bu anlattığım Hikmet III, doktor. Onu, arkadaşlarıyla kaptıkacı'nın içine bırakalım ve biraz da başka Hikmetleri anlatalım. Bir de Sevgi'yle evlenen Hikmet II var. Hikmet IV de Bilge'nin sevgilisi. Aynı zamanda gecekondu

kıralı ve oyun yazarı. Hikmet II evlendikten sonra, Hikmet IV'ü bir süre taşraya sürgüne gönderdi; Hikmet III'ü de akıl hastanesine kapatarak uzaktan işkence etti (Bak. Hikmet III ve De Gaulle). Hikmet III'ün hayatında Kafka'nın kardeşi olarak geçen kimse, aslında bu Hikmet II'dir. Hikmet II, Sevgi ile evlenince bütün Hikmetlerden kurtulduğunu sandı ve bunları evinden (ve aklından) kovdu. Saltanat sürecektir yerde, kişiliğine bir bütünlük kazandırmak için gitti Sevgi'ye teslim oldu. İçkiyi bıraktı ve kendi adına para bastırdı. Paranın bir yüzünde Sevgi'nin resmi vardı. Bir süre sonra Hikmet IV, bir yolunu bularak büyük şehre döndü ve taht üzerinde hak ileri sürdü. Dumrul'un da desteğiyle Hikmet II'nin durumunu sarstı. Sevgi, kocasına inanmadı ve bu olayları, o sırada akıl hastanesine kapatılmış bulunan Hikmet III'ün uydurduğunu söyledi (Atay, 2010, s. 345)

Bu Hikmetler'in hepsi Hikmet'in öteki benliğinin ürünüdür. Hikmet'in yalnızlığı onu kendi içini dinlemeye yöneltir. Yaşadıklarını biriyle paylaşma ihtiyacı duyan Hikmet, paylaşacak birini bulamadığı için kendi kendisiyle konuşmaya başlar. Hikmet, Sevgi'den ayrıldığı dönemde içini dökeceği birine daha çok ihtiyaç duyar. Fakat çevresinde böyle bir kişi olmadığı için kendi kendine konuşmaya başlar. Bu durumu Bilge'ye şu sözlerle itiraf eder: "Bazıları da, sadece geçmişimi düşünmek için gecekonduya çekildiğimi söylüyorlar. 'Kimler?' Hikmet güldü: 'İçimdeki bazıları. Kimseyle görüştüğüm yok.' Önüne baktı: 'Belki de birilerine, bir şeyler anlatmak isterdim.'" (Atay, 2010, s. 141). Hikmet'in bu itirafı, onun biriyle iletişim kurma ihtiyacını gideremediği için kendisiyle konuşmaya başladığını gösterir. Bu konuşmalar da zamanla onun kişiliğinin parçalanmasına yol açar. Farklı zamanlarda Hikmet'in birçok öteki beni ortaya çıkar. Hikmet, parçalanmış bir benlikle yaşamını sürdürmeye çalışır. Birçok öteki bene sahip Hikmet, bunlardan hangi biriyle hesaplaşacağını ve onlara nasıl hükmedeceğini bilemez. Hikmet'ler birbiriyle çatışma içindedir ve birbirlerini alt etme gayesi güderler. Bu çatışma ortamı, Hikmet'in kendisiyle diyalojik ilişkiye girmesine sebep olur. Bu sayede Hikmet, kendi kimliğini sorgulamaya başlar. Kendine "bu kadar çok parça içinde artık 'Ben' diye bir şey söz konusu olabilir mi? (...) Peki o halde ben kimim?" diye sorarak kimliğini keşfetmeyi amaçlar (Atay, 2010, s. 334). Hikmet'in kimliğini tanımlamaya yönelik bu sorgulamaları, onun öz-bilince sahip bir karakter olduğunu gösterir.

Hikmet'in öteki benlikleri arasında ön plana çıkan Hüsamettin Tambay'dır. Hikmet,

Hüsamet'in Tambay'a genellikle "albay" diye hitap eder. Hüsamet'in Tambay, Hikmet'in karşıt kişiliği olarak romanda yer alır. Onun bu konumu Hikmet tarafından romanda şu sözlerle dile getirilir:

Ah ne olurdu albayım, Sevgi de, Bilge de, evlilik de, sizin gibi gerçek dışı birer oyun olsalardı! Onları, yeni baştan, istediğim gibi oynayabilseydim! (...) Sizin gibi gerçek dışı güzelliği yok hiç birinin. (...) Bana böyle itiraz ediyorsun diye kendine güvenme, gerçekliğini buna bağlama. (...) Benim dışımda var olduğu göstermek için elinden geleni yapıyor. (...) Sen, kendime karşı bensin. (Atay, 2010, s. 353)

Bu cümleler, Hikmet'in albayın gerçekte var olmadığı bilincinde olduğunu gösterir. Hüsamet'in Tambay, Hikmet'in gecekonduya yerleşmesiyle birlikte ortaya çıkar. Hikmet, albayın gerçekte var olmadığı ve onun kendisinin öteki benliğini yansıttığının farkındadır. Şu sözleri onun bu farkındalığını yansıtır: "Hüsamet'in Tambay, Hikmet için 'öteki ben'dir dedikleri zaman, hiç çekinmeden 'öteki ben' senin babandır diye karşılık verebilirdim." (Atay, 2010, s.362). Bu ifadeler, Hüsamet'in Tambay'ın Hikmet'in öteki benliği olduğu savını destekler. Hikmet gecekonduya taşındıktan sonra daima onunla birlikte olan albayla Hikmet'in yaptığı konuşmaların diyalogdan ziyade iç diyalog niteliğinde olması da Hüsamet'in Tambay'ın Hikmet'in öteki benliği olduğu tezini güçlendirir niteliktedir.

Hikmet ve Hüsamet'in Tambay arasında Sevgi'nin kıskançlığına dair şu şekilde bir diyalog geçer:

Bilge bana İngilizce öğretirken Sevgi kıskanmıştı beni, bana ne, Bilge'nin bacakları çok açıyormuş da yanımda otururken, böyle söylemedi elbette, fakat bir gün baktım Bilge ortada yok, bu işlerin nasıl düzenlendiğini bir türlü anlayamamışımdır albayım, bacaklarına bakıyor muydum? Bakıyordum, bir şey için değil, hayır Sevgi'nin önünde hiç bakmadım, beni bakarken görmüş olamazdı, bir de gizli bakıyordun demek, öyle oluyordu albayım, bütün kadınların bacaklarına bakıyordum, ilk günlerde değil elbette... (Atay, 2010, s. 84)

Pasaj, Hikmet'in Hüsamet'in Tambay'ın olası sözlerine ve sorularına yönelik

ifadelerle doludur. Hikmet'in "böyle söylemedi elbette" sözü, Hüsamet'in Tambay'ın "Sana böyle mi söyledi?" şeklindeki olası sorusuna bir cevap niteliği taşır. Hikmet'in "hayır Sevgi'nin önünde hiç bakmadım" şeklindeki savunma cümlesi, Hüsamet'in Tambay'ın "Sevgi'nin önünde Bilge'nin bacaklarına baktın mı?" şeklindeki olası sorusunu yanıtlar niteliktedir. Hikmet'in "beni bakarken görmüş olamazdı" şeklindeki tahmin cümlesi, Hüsamet'in Tambay'ın "Sevgi, seni Bilge'nin bacaklarına bakarken görmüş olabilir mi?" şeklindeki olası sorusuna cevap teşkil edebilir.

Hikmet Benol, Sevgi'yle geçmişte yaşamış olduğu olaylara dair bir yandan albayla konuşurken diğer yandan içinde bulunduğu andaki meselerle ilgili kendi iç sesiyle konuşur:

İçerden çay beklerler, eski çayı dökmeli, iyice çalkalamalı demliği, ben birçok mutfak eşyasının asını bilmem, ben bulaşık yıkamasını bilirim, hoş görmesini bilirim, hayır bilmem, şimdi bu meseleyle vakit kaybedemem (...) işim bitmeden çay kaynamasa, altını biraz kıs, hay allah unuttum, bulaşıkları yıkayacak su yok, çaydanlığı tepesine kadar doldururum, bir kısmıyla bulaşığı yıkarım, beni planlama teşkilatına alacaklardı albayım ha-ha, bu meziyetlerimin değerini biraz da Sevgi bilseydi sonumuz, saçmalama, sarılıp yatıyorduk albayım, bunlar söylenmez, olsun albay yabancı değil, çok terliyordum, benimle alay etmesin diye ona yaranmağa çalışıyordum (...) neler biliyorsun sen diye beni överdi Sevgi, ben de şımarırdım albayım, yemekler üzerine fikirler yürütmeğe kalkardım, hep hayal kırıklığına uğradım, bırak da istediğim gibi pişireyim gözleriyle bakardı bana, tabakları birbirine çarparsan albay da anlar durumu, anlamasın diye arada bir seslenirim, krikkraklar nerede albayım? (Atay, 2010, s. 82-83)

Hikmet, Sevgi'nin geçmişte kendisine söylediği sözleri ve takındığı tavırları değerlendirmeye alıp kendi düşüncelerini albaya aktarırken Sevgi'yle diyalojik ilişki kurmuş olur. Hikmet bir yandan kendi kendine konuşurken diğer yandan da albayla konuşur. Bu satırlarda Hikmet, hem kendisiyle hem Sevgi'yle hem de albayla diyalojik ilişki kurar.

Aşağıdaki pasajda Hikmet'in, Hikmet'in iç sesinin, Nursel'in, Ergun'un ve ötekilerin sesleri aynı anda işitilir:

Tanımadığım insanlar da var, yeni bir sehpa ve bir masa örtüsü de alınmış. Ergun ne kadar kibar: ‘Nasılsın Hikmet?’ Bir küfür ederim, senin bile yüzün kızarır. ‘İyiyim.’ Beni şaşırtmayın; mesele sizinle ilgili değil. Bu kısma hazırlıklı değildim meselenin. Sustu. Buraya susmaya mı geldin? Fakat günlük hayatlarını yaşıyorlar, ben burada değilmişim gibi davranıyorlar. Evet, hazırlandılar; beni yenilgiye uğratmak için manevralar hazırladılar. Bir kere oyun bozanlık ettin sen; piyesin yarısında hiçbir şey olmamış gibi içeri giremezsin. Girerim. Ben görünmeyen adamım: Sözler beni delip geçer. Yaralanıyorum oysa. Ben de insanım. Hayır canavarsın. Seni hiç konuşmadık mı sanıyorsun? Terbiyemizden susuyoruz. Beni tanımayanlar: Kim bu adam? Tanıyanlar: Eski kocası. Anlamıştık. O halde neden sordunuz? Böyle sorular hayatın tadı tuzudur da ondan. Kim dedi bunu? Tanıyanlar: Biz dedik. (Atay, 2010, s. 401)

Hikmet, Ergun'un kibar bir biçimde sorduğu "Nasılsın Hikmet?" sorusunu bilincinde "Bir küfür ederim, senin bile yüzün kızarır." diye zihninden cevaplar. Bu ifadeyi dile getirmez ve sadece "İyiyim." der. Hikmet, Ergun'nun susması üzerine "Buraya susmaya mı geldin?" diye bilincinden ona soru yönelterek onunla diyalojik ilişki kurar. Fakat günlük hayatlarını yaşıyorlar, ben burada değilmişim gibi davranıyorlar. "Evet, hazırlandılar; beni yenilgiye uğratmak için manevralar hazırladılar." cümlelerinde Hikmet, kendi kendine konuşarak kendisiyle diyalojik ilişkiye girer. Daha sonra kendisini tanıyan veya tanımayan insanların sesi işitilir. Bu insanlar ve Hikmet arasında tartışma boyutuna varan bir çatışma yaşanır. Hikmet ötekilerden rahatsız olur ve kendini onlardan farklı bir konumda görür.

Hikmet, Bilge'yi farklı kimliklerle bilincinde yaşatır:

Kendisiyle birlikte, kafasında daha önce yaşamış olduğu birçok Bilge'yi unuttu: Evli Bilge, ayrılmış Bilge, genç kız Bilge, hizmetçi Bilge, fahişe Bilge, ihtiraslı Bilge, soğuk Bilge, otuz yaşında Bilge, yirmi yaşında Bilge, saf ve bilgisiz Bilge, kurnaz ve baştañçıkarcı Bilge, karısının arkadaşı Bilge, arkadaşının sevgilisi Bilge, mutlu olduğu halde baştañçıkarcı Bilge, mutsuz olduğu halde baştañçıkarcı Bilge, kendiliğinden gelen Bilge, zorla elde edilen Bilge, öğrenci Bilge, siyah çoraplı Bilge, müdür Hikmet'in sekreteri Bilge ve bütün kitapların Bilgesi. (Atay, 2010, s. 164)

Bilge'ye farklı roller biçerek onun benliğini sayısız parçaya bölen Hikmet, onunla hayalî diyaloglar kurar. Böylelikle de Bilge'yle diyalojik ilişkiye girer.

Uykuyla uyanıklık arasında Naciye Hanım ile kızının konuşmalarını işiten Hikmet, bu diyaloga bilincinde karşılık verir:

Belki hepsi rüyadır. Neyse, bu Naciye cadısı yüzüme karşı bir şey söylemedi. Bilmiyormuş gibi yaparım. Zaten öyle yapacaksın. Sabah siz uyanmadan kalkarım. Yoksa, belli olmaz sabah da vahşiler gibi çevremde dönüp ayınlar yaparsınız. Ben de bilardo oynanan kahveye giderim. Gece yarısı eve dönerim. Naciye teyzen de uyanır, içinden homurdanarak yemek hazırlar sana. Yedim derim. Diyemezsin, yüzünden anlar. Mutfağa gider, fasulyeyi ısıtır. (Atay, 2010, s. 17)

Kendisiyle ilgili söylenenlere şahit olan Hikmet, duyduklarının doğruluğu konusunda önce şüpheye düşer. Sonra ise bu durum karşısında nasıl bir tavır takınacağını belirlemek ister. Düşündüklerini yüksek sesle söyleyemeyen Hikmet, kendi kendisiyle konuşmaya başlar. Bu konuşma Hikmet'in kendisiyle diyalojik ilişki kurduğunu gösterir.

Hikmet, Bilge'yi görmek için onun evine gitmek üzere dolmuşa biner. Hikmet, daha dolmuşta Bilge'nin evine gittiğini ve onunla yüz yüze geldiğini hayal eder. Zihninde onunla karşılaştığında aralarında nasıl bir diyalog gerçekleşeceğinin ve Bilge'ye karşı nasıl davranacağını provasını yapar:

Bilge. Bu ne güzel elbise! (Yok deve!) Bir espri yaparım, (Aşkla oynanmaz.) Aşkla oynarım: Ogüzeldudaklarımızızasahipolabilirmiyim oynarım. İşi öylesine şakaya getiririm ki, gerçeğin anlamı kalmaz. (Bak bunu yaparsın.) Ciddi ol, ciddi ol; durum vahim. İnsanlardan kaçıyordum Bilge, sonunda onlarsız yapamayacağımı anladım: Senden başlıyorum. Son durağa gelmişiz. Devam edecek misiniz? Sen nereye gidecektin ağabey? (Ondan küçük olsam da gene ağabey.) Söyledi. Beş lira ver de götürelim ağabey. (Sen de durumu anladın le birlikte bu kadınlar bana pahalıya geliyor. Babası çıkarsa? Elimi merdiven boşluğuna sarkıtırım, buketi aşağı bırakıveririm. Bir şey mi düştü Hikmet? Hayır. Bir ses duydum da. Bir şey değil efendim, on lira düştü. Hemen içeri

giririm. Hayır, bu arada merdiven ışığı söner içeri girmek zorunda kalırım. Ne diyorsun ağabey, gidelim mi? Biz karar vermemiş miydik? Gidelim. (Atay, 2010, s. 135)

Pasajda, gerçek olaylar ve Hikmet'in hayalindeki olaylar iç içe geçmiş biçimde sunulur. Hikmet'in Bilge'yle olan hayalî konuşması, onunla diyalojik ilişki kurduğunu gösterir. Bilge'nin babasının evde olma ihtimalini göz önünde bulunduran Hikmet, Bilge'nin babasıyla da hayalî bir diyalog kurarak onunla da diyalojik ilişkiye girer. Alıntılanan bölümde parantez içinde geçen ifadeler, Hikmet'in iç sesidir. Bu ifadeler, dolmuş şoförünün sözlerine ve Hikmet'in kendi iç sesine yönelik sözlere bir cevap, yorum ve itiraz niteliği taşır.

Hikmet, Bilge'nin evine gitmek üzere bindiği dolmuştan inince sokağın köşesinde bir çiçekçi görür. Hikmet, Bilge'ye çiçek almak ister. Fakat çiçek almasına Bilge'nin nasıl tepki vereceğini kestiremez ve çiçek alıp almama noktasında tereddüte düşer:

Peki, beni evde bulacağımı nereden bildin de çiçek aldın? Yok canım, böyle şey sorulur mu? İnsan, kendine eziyet olsun diye, böyle münasebetsiz sözleri düşünür ancak. Fakat, bir tuhaf bakılır gene de. Ben de ayağa kalkar, kitaplara bakarım. Çiçek almıştım da (neden almıştın?), buradan geçiyordum, ışığı görünce çiçekle birlikte geldim (elimden atamazdım ya). İki yıldan fazla mı olmuş? Günlerde ne çabuk... Çiçeklerin de isimlerini bilmem ki; parmağımla gösteririm çiçekçiye; Şu kaç? şundan da koy, şunu demetle mi satıyorsun? Hiç bir kadın, çiçeğe dayanamaz. İlk gidişimde baklava götüremezdim ya. Bunlar taze mi? (Anlarmış gibi yapıyorum.) Çok pahalı. (Allah Allah, hemen indirdi fiyatı.) Sen hiç çiçek almadın mı? Aldım. Eve mi alıyorsunuz? diye sorarsa çiçekçi, hayır, demeyi bilirim mesela. Elbette eve alınır ama, öyle denmez. Yoksa, uydurma bir kâğıda sarar. Bir de kartvizitim olsaydı, bakkalla gönderirdim buketi. Çok yakışıklı bir beyden, kendisi de yolda. Ha-ha. (Atay, 2010, s. 136)

Bu satırlarda Hikmet, çiçeği aldığı, Bilge'nin evine gittiğini ve hayal ederek Bilge'nin almış olduğu çiçeklere vereceği tepki üzerine tahminde bulur. Hikmet, bu durumla ilgili Bilge'yle hayalî bir konuşma gerçekleştirir. Fakat bu hayalî konuşma

Hikmet'in çiçekçiyle alış veriş münasebeti dolayısıyla kesintiye uğrar. Hikmet, çiçekçinin sözleri ve tavırları da bilincinde değerlendirir. Çiçekçiyle pazarlık yapan Hikmet, çiçekçinin fiyatı hemen düşürmesine şaşırır. Hikmet'in pasajda verilen iç konuşmalarında hem Bilge'yle hem de çiçekçiyle diyalojik ilişki kurduğu görülür.

Hikmet, çiçek alır ve Bilge'nin evine gelir. Bilge'nin evde yalnız olmasını ümit eden Hikmet, Bilge'yi evde yalnız bulması durumunda ona nasıl davranacağını belirlemeye çalışır:

Bir nefes aldı. Bilge'nin yalnız olduğunu anladı. Neden yalnız? Koridora çıktı ışığı söndürmek için çünkü. «Çiçek mi aldın Hikmet allahaşkına?» Hay allah, orada unuttum. Bilge, gülerek kapıda göründü. Bir şey söyle. «Bu kadar zaman sonra elim boş gelemezdim ya.» Dur, daha iyisini buldum: «Yoksa baklavayı mı daha çok severdin?» İnşallah, 'Hiç değişmemişsin Hikmet.' demez. Demedi; vazoyu aldı, çiçekleri yerleştirmeğe gitti. (Atay, 2010, s. 137)

Hikmet, Bilge'nin "Çiçek mi aldın Hikmet allahaşkına?" sözlerine karşılık "Bu kadar zaman sonra elim boş gelemezdim ya." sözleriyle ona bilinç düzleminde cevap verir. Ancak daha sonra bunun iyi bir cevap olmadığını düşünür ve "Yoksa baklavayı mı daha çok severdin?" der. Fakat verdiği bu cevaptan da memnun olmaz ve "İnşallah, 'Hiç değişmemişsin Hikmet.' demez" şeklindeki Bilge'nin kendisine sarf etmesi ihtimalinde olan sözleri bilincinden geçirir. Böylelikle Bilge'yle diyalojik ilişki kurar. "Neden yalnız?", "Hay allah, orada unuttum.", "Bir şey söyle.", "Dur, daha iyisini buldum" gibi sözler, Hikmet'in kendi kendisiyle konuştuğunu ve kendisiyle de diyalojik ilişki kurduğunu gösterir.

Hikmet, Bilge'ye Sevgi'den boşandığını söyler. Bilge bu durumla ilgili düşüncelerini dile getirir:

Senin ayrılacağını pek düşünemiyordum.» Ah siz kadınlar! Düşünceleriniz her zaman yarım yamalıdır: 'Pek bir şey' yapamazsınız, her zaman. "Kurallara, gereğinden çok uyan bir davranışın vardı." Görünüşe aldanmamalı bayan Bilge, görünüşe aldanmamalı. (Telefonda o gün Bilge'yi bulsaydım ne yapardım albayım? "Bunalımlarımı belli etmek istemiyordum." Sustular. (Atay, 2010, s.140)

Hikmet, Bilge'nin sözlerine bilincinden yanıt verir. Fakat bilincinden geçenleri sesli olarak dile getirmez. Bilge'ye onun duymak isteyeceği veya duruma daha uygun olduğunu düşündüğü sözleri sarf eder. Bilge'nin "Kurallara, gereğinden çok uyan bir davranışın vardı." sözüne karşılık Hikmet, "Görünüşe aldanmamalı bayan Bilge, görünüşe aldanmamalı." diye bilincinden cevap verir. Ancak bunu sesli olarak ifade etmez. Bu ifadenin yerine Bilge'ye sesli olarak "Bunalımlarımı belli etmemiyordum." der. Bir yandan da "Telefonda o gün Bilge'yi bulsaydım ne yapardım albayım?" diye öteki benliğine soru sorar. Hikmet, aynı anda hem Bilge'yle hem de öteki benliğiyle bilincinde konuşur. Böylelikle ikisiyle de diyalojik ilişki içinde bulunmuş olur.

Sonuç olarak Oğuz Atay'ın Tehlikeli Oyunlar adlı romanında karakterler hem birbirleriyle hem de kendileriyle diyalojik ilişkiye girer. Romanın baş kişisi Hikmet'in romanın diğer karakterleriyle hayalî diyaloglar kurması, onların da içinde yer aldığı oyunlar kurgulaması diyalojik ilişkinin romanda yoğun biçimde var olmasını sağlar. Hikmet'in öteki benlikleriyle özellikle Hüsamettin Tambay (albay) ile roman boyunca yer yer kendi kimliğini sorgulama yer yer içini dökme ihtiyacı ile diyaloga girmesi kendisiyle diyalojik ilişki kurmasına sebebiyet verir.

3.2.2. Tehlikeli Oyunlar'da Polifoni

Yıldız Ecevit, Oğuz Atay'ın Tehlikeli Oyunlar adlı romanı "3. tekil kişili anlatım ile anlatılmış olan Hikmet Benol'un biyografik yaşamı; kurmaca düzlem diye adlandırılan metin içi oyunlar ve Hikmet'in iç konuşmaları" şeklinde üç anlatı düzlemi üzerine kurduğunu belirtir (Ecevit, 2009, s. 102).

Tehlikeli Oyunlar romanında olaylar, anlatıcı, Hikmet, Hikmet'in iç sesi ve Hikmet'in öteki benliği olan Hüsamettin Tambay'ın (albayın) ağzından aktarılır. Dolayısıyla roman, çoğul bakış açısıyla oluşturulmuştur. Karakterlerin de anlatıcı konumunda olması, karakterlerin yazarın sesinden bağımsız olarak kendi seslerini duyurmalarını sağlar. Böylelikle yazarın baskınlığını bertaraf eden karakterler, kendi özbilincini ortaya koyma fırsatını yakalayarak romana diyalojik bir yapı kazandırır. Tehlikeli Oyunlar'daki bu anlatıcı farklılığı sayesinde, tek sesli yapının monolojik zincirleri kırılır ve roman çoksesli diyalojik bir boyuta ulaşır.

Nurhayat Hanım, askerdeki oğlu Hidayet'e mektup göndermek ister. Ancak okuma-yazması olmadığı için mektubu yazması için üst komşusu Hikmet'e ricada

bulunur. Hikmet, Nurhayat Hanım'a mektubun nasıl yazılacağıyla ilgili şu soruyu sorar: "Yazdırmak istediklerini tasarladın mı? Yoksa ben bildiğim gibi mi yazayım?" Nurhayat Hanım silkindi, başını salladı: 'Hayır. Evet. Ben anlatayım da sen gene bildiğin gibi yaz.'" (Atay, 2010, s. 44). Hikmet, mektubun nasıl yazılacağıyla ilgili Nurhayat Hanım'dan bu cevabı aldıktan sonra önce onun sözlerine birebir yazmaya gayret eder. Ancak daha sonra Nurhayat Hanım'ın ağzından kendi sözlerini mektuba yazar: "Sevgili oğlum Hidayet, Mektubun çok güzel olmuş. Piyesin çok güzel olmuş. Yazmalısın. Oynamalısın. Mektubu yazdırdığım Hikmet Ağabeyin sana başarılar diler. Onun iyiliği sana yardımcı olsun. Asker ocağı uzun bir yoldur. Teğmenler ve generaller sana bu yolda bir şeyler öğretsin." (Atay, 2010, s. 55). Hikmet, bu satırları yazarken Nurhayat Hanım'ın ağzından yazdığı için eril bir dil kullanmak yerine dişil bir dil kullanır. Bu satırlarda hem Nurhayat Hanım'ın hem de Hikmet'in sesi işitilir. Hikmet, mektubun devamını kendi ağzından yazar. Mektubun veda bölümüne ise "Annen Nurhayat, Ağabeyin Hikmet" ifadesini ekler. Hikmet mektubu Nurhayat Hanım'ın ağzından yazdığı için "Annen Nurhayat" ifadesinde, Nurhayat Hanım'ın sesiyle birlikte Hikmet'in sesi de duyulur.

Nurhayat Hanım'ın oğlu için Hikmet'e yazdırdığı mektupta, sadece Nurhayat Hanım ve Hikmet'in değil aynı zamanda Bakkal Rıza'nın, Bakkal Rıza'nın karısının sesini ve Nurhayat Hanım'ın oğlu Hidayet'in olası sesini işitilir:

Bizi sorarsan hamdolsun kötü bir durum yoktur." (...) Bakkal Rıza, kahveyi ucuza getirmek için, bilmediği nevarsa Hikmet Ağabeyine soruyor. Cevapları ben pek aklımda tutamıyorum. Sen olsan, benim aptal annem, diye paylardın beni. Onlar da paylıyorlar. Ben yalnız kahveyi iyi yapıyormuşum. Hikmet Ağabeyin, bilmem neden, Bakkal Rıza ile konuşurken çok seviniyor: Ondandır, bir adam yapacakmış yeni baştan. Bakkal Rıza, ona, hocam diyor. Karısı da bilmiş bilmiş susup oturuyor. Bana sorarsan, benden fazla anladığı yoktur. (Atay, 2010, s. 55)

"Bizi sorarsan hamdolsun kötü bir durum yoktur." "Sen olsan, benim aptal annem, diye paylardın beni.", "Bana sorarsan, benden fazla anladığı yoktur." şeklindeki cümlelerde hem Nurhayat Hanım'ın sesi hem de oğlu Hidayet'in olası sesi işitilir. Nurhayat Hanım, mektubunda oğluna hitap eder ve sanki oğlu karşındaymış gibi cümlelerini kurar. Oğlunun olası tepkilerine yönelik olarak mektubuna şekil verir. Bir başkasının olası sözlerinin beklentisiyle şekillenen üslup için "göz ucuyla bakış"

adlandırmasını yapan Bahtin, “göz ucuyla bakış”ın üslup şekillendirici bir yapısı olduğunu belirtir. Nurhayat Hanım, kendi sözüne oğlunun karşılık verebileceğini düşündüğü sözlerden yola çıkarak sözlerine şekil verir. Nurhayat Hanım, mektubunu oğlunun bakışı altında kaleme aldırılmış olur.

Nurhayat Hanım’ın “Ben yalnız kahveyi iyi yapıyormuşum.” şeklindeki serbest dolaylı söz aktarımı cümlesinde Nurhayat Hanım’ın sesinin yanı sıra hem Hikmet’in hem de Bakkal Rıza’nın sesi duyulur. Hikmet’in ve Bakkal Rıza’nın “Nurhayat Hanım, yalnız kahveyi iyi yapıyorsunuz.” şeklindeki cümlesinde övgü dolu bir söylem vardır. Nurhayat Hanım’ın “Ben yalnız kahveyi iyi yapıyormuşum.” cümlesinde hem Hikmet’in ve Bakkal Rıza’nın öven sesi hem de Nurhayat Hanım’ın övünen sesi işitilir.

Hikmet, kendini öteki insanlardan ayırır. Onlardan farklı olduğunu düşünür. Ve ötekilerin kendini yönlendirmeye çalışmasından rahatsızlık duyar: "Doktor söylemişti, binbaşı Kâmil Bey. Ucuz kurtulmuşsun Hikmet, demişti. İçime yün fanila giymeliymişim. İhmal ediyoruz işte. Sigarayı da biraz azalt dediler. Bilirsiniz bu doktorları. İnsanlarla birlikte bulunma dediler. Yalnız kalma dediler. Üzülme dediler. Sevinme dediler." (Atay, 2010, s. 55). Hikmet’in "İçime yün fanila giymeliymişim." şeklindeki serbest dolaylı söz aktarımında ve "Sigarayı da biraz azalt dediler.", "İnsanlarla birlikte bulunma dediler.", "Yalnız kalma dediler.", "Üzülme dediler.", "Sevinme dediler." şeklindeki doğrudan söz aktarımında Hikmet’in sesinin yanı sıra Binbaşı Kamil Bey’in ve diğer doktorların sesi de işitilir. Ancak doktorların sesinde uyarı; Hikmet’in sesinde ise alay söylemi hâkimdir.

Hikmet, komşusunun oğlu Salim’in ev ödevlerine yardım eder. Ancak öğretmenin ödevi Salim’in yapmadığını anlamaması için yetişkin bir insanın söylemini kullanmak yerine inandırıcı olması açısından bir çocuğun söylemini kullanır. Hikmet, "Yazdırdıklarımı iyi oku; öğretmen senin yazmadığını sakın anlamasın." sözleriyle Salim’i uyarır. Salim’in heykeller üzerine bir ödev hazırlaması gerekmektedir. Onun yerine bu ödevi Hikmet yapar. Hikmet, ödevde şu cümlelerle başlar: "Ben, Salim İyicel, Devrim İlkokulu III A öğlenci öğrencisi, sayın öğretmenime ve arkadaşlarıma, bu ödevimin sınırları içinde, heykelleri tanıtmaya çalışacağım. Bu konuda bazı ansiklopedilerden, bu arada Taş Tunç ve Toprak Heykeller Sözlüğü ile, üst katta oturan Hikmet Bey Amcadan yararlandım." (Atay, 2010, s. 113). Bu satırları Hikmet, Salim’in ağzından yazar. Hikmet, kendisine Salim’in gözünden bakar ve yazdığı ödevde "Hikmet Bey Amca" ifadesiyle kendine yer verir. Söz konusu cümlelerde bir yandan Hikmet’in sesi duyulurken diğer yandan Salim’in olası sesi işitilir.

Hikmet, içinde birçok öteki benin yaşadığını romanın muhtelif yerlerinde dile getirir. Bunlardan biri de yıllardır içinde taşıdığı yaşamadığı için hiç büyümeyen bir çocuktur. Hikmet, büyük bir sabırsızlıkla çocukların büyümelerinin beklendiğini ve bunun için de türlü yola başvurulduğunu belirtir. Fakat bu tavır yüzünden aslında hiç büyüemediklerinden yakını. Kendisini de bu durumun kurbanı olarak görür: "Benim içimdeki çocuk büyümedi. (Yirmiüçnisanda onu da bir saatlik başbakan yapsalardı belki büyüdü. Hayır, büyümezdi.)" (Atay, 2010, s. 115-116). Hikmet bu duruma kendince çare bulmak ister. Fakat onun çözüm içeren iç sesine başka bir iç sesi itiraz eder. Hikmet'in bu şekilde kendisiyle tartışmaya girmesi onun kendisiyle diyalojik ilişki kurduğunu gösterir.

Hikmet, zihninde çocukluk çağına döner. Ancak bu dönüş tamamıyla çocukluk dönemini kapsayan bir zaman dilimini içermez. Hikmet o zamana kadarki yaşadığı anılarıyla birlikte çocukluk çağına döner. Hikmet, öğretmeniyle hayalî bir diyalog kurar: "Öğretmenim! Efendim? Ben evlendim. Ağzınıza biber koyarım, susun bakalım. Evlilikten ağzım çok yandı, öğretmenim." Öğretmenin daha önce sarf ettiği sözler Hikmet'in zihninde yankılanır. Hikmet, öğretmenin çocukluk çağında kendisine söylediği sözlere yaşadığı olaylardan yola çıkarak cevap verir. Öğretmen ve Hikmet'in bu hayalî diyaloguna eski eşi Sevgi de yer yer katılır:

Biz çocuk gibiyiz, değil mi Sevgi? Evet canım, çocuk gibiyiz. Çocukluk ettim, öğretmenim: Ülkemizin sorunlarını çözdüğüm gibi, evliliğin içinden de kolayca çıkacağımı düşündüm. Oysa, heykel-büyükadamlar bile, evlerinde, kim bilir ne zorluklarla karşılaşmışlardır, değil mi?

'Bu-akşam-ona-evlenme-teklif-edeceğim-nasıl-olur-daha-elini-bile-tutmadım' sorunu nasıl çözülür öğretmenim? Daha önce, bir vatandaş olarak sorumluluklarımızı bilmeliyiz çocuklar; büyüklerimize karşı ödevlerimizi öğrenmeliyiz. Öğretmenim! Ben, başbakan oldum; ülkemizi yataktan idare ediyorum. Sonra, yataktan kalktım, öğretmenim; Sevgi'ye giderek teklifimi ona bildirmeğe karar verdim: Ben, aşağıdaki sözleri, aklım başımda (pek değildi galiba) ve hiç bir etki altında... Sonra, tozlu yollarda dolaştım, öğretmenim; hemen gidemedim. (Atay, 2010, s. 114)

Hikmet'in Sevgi'ye evlilik teklifi ederken kullandığı "hiç bir etki altında..." ifadesi nikâh memurunun nikâh kıyılırken çiftlere evlilik ahdi için sorduğu soruda da

geçer. Hikmet'in bu ifadesinde kendi sesinin yanı sıra nikâh memurunun da sesi işitilir. Sunulan pasajda Hikmet'in Sevgi'yle ve öğretmeniyle hayalî diyaloga girmesi onların da sesinin işitilmesini sağlar.

"Yolda, bir vitrinin önünden geçerken gözüm camdaki görüntüme takıldı, öğretmenim: Gömleğimin arkası, pantolonumun üstünden sarkıyordu, pantolonum da boru gibi olmuştu. Ayaklarıma baktım: Bütün gün tozlu yollarda dolaştığımı anladım, ayakkabımın, ayağımı acıttığını anladım. Bir kadın geçti vitrinden, bana bakmadan geçti. Yahu, ben ne kadar kılıksız bir adamdım! Sakalım iki günlüktü. (Kendimi anlatmaya dilim varmıyor, öğretmenim.) Yerde bir elma kabuğu vardı, biraz ötede kibrit çöpleri... ben de, ülkemiz gibi kirliydim, öğretmenim. Ben... ben demeğe dilim varmıyor öğretmenim. Ben kimdim? Hikmet. Hayır ben değildim; o, Hikmetti. Vitrine bakıyordu, gömleklere bakıyordu. Yanından geçen kadınların, başlarını çevirerek kendisine bakacağını sanıyordu." (Atay, 2010, s. 115).

Hikmet, kendi kimliğinden memnun olmadığı için kendini ötekileştirir: "Hikmet, bütün bunlardan çok utanıyor, öğretmenim; üçüncü tekil şahıs olarak bile adından söz etmek istemiyor canı. H., ülkemizin sorunlarını düşünmekten yorulmuştu. Kitaplar, içinde hafif bir bulantı yapıyordu." (Atay, 2010, s. 117). Adını "H." şeklinde kısaltarak sadece baş harfine yer veren Hikmet adını anmak istemez. Kendinden bahsederken kurduğu cümlelerin eylemlerinde birinci tekil şahıs eki yerine üçüncü tekil şahıs eki kullanır. Hikmet, eski eşi Sevgi'nin adını da kısaltarak "S." şeklinde zikrededer. "Karısı S. de, evlenmeden önce kitaplar ve ülkemizin sorunları yüzünden fazla yorulmamış olduğu halde, kısa bir süre sonra bu uyku oturumlarına katıldı. H.'nin kitapları gibi, S.'nin bulaşıkları da mutfakta, masaların üstünde, sehpalarda, yatağın yanında birikmeğe başladı." (Atay, 2010, s. 118). Hikmet, Sevgi'yle olan anılarını anlatırken sanki o anları yaşayan kendisi değilmiş gibi bir söylem kullanır. Kendini ötekileştirerek söyleminde birinci tekil şahıs eki yerine üçüncü tekil şahıs ekini kullanmaya devam eder. Hikmet, anılarını anlatırken öğretmen ve Hüsamettin Tambay (albay) da konuşmaya dâhil olur: "Bunaldı. Bunalmasaydı; bu dağınıklığı, her zaman olduğu gibi sevgi dolu gözlerle seyretmeyi bilebilseydi, her şey başka türlü olurdu öğretmenim. Saçmalama H. Saçmalamıyor albayım. H. sadece düşünüyor, hatırlıyor." (Atay, 2010, s. 119). Hikmet'in öteki benliği olan Hüsamettin Tambay (albay) da Hikmet'e "H." diye seslenir. Albay Hikmet'in anlattıklarına itiraz eder. Hikmet de kendini savunma güdüsüyle albaya açıklamada bulunur. Böylelikle çoksesli bir ortam oluşur. Hüsamettin Tambay (albay) bu konuşma esnasında bazen de "Hikmet" diye

seslenir. Ancak Hikmet onun bu hitap şekline şu sözlerle itiraz eder: "Saçmalama Hikmet. Ben Hikmet değilim albayım. Bir zamanlar Hikmet olan gözlemcinin biriyim şimdi." (Atay, 2010, s. 119). Hikmet bu noktadan itibaren kendisinden bahsederken üçüncü tekil şahıs kullanımını bırakıp birinci tekil şahıs kullanımına geçer. Ancak "H."den bahsetmeye başladığında tekrar üçüncü tekil şahıs ekini kullanır: "Artık, anlamlı bir şekilde susma sırası bendeydi. Hayır, susan ben değildim albayım, susan ben değildim öğretmenim. İçimde acımasız bir H. vardı susan. Sevgi ile işini bitirmişti artık. Bütün ısrarlarıma rağmen konuşmuyordu. Beni ve Sevgi'yi çileden çıkarıyordu." (Atay, 2010, s. 119). Görüldüğü üzere Hikmet, H.'yi kendinden bağımsız bir kişi gibi değerlendirir. Hikmet'in bölünmüş kişiliğini ürünü olan H., onun kötü anılarının, hayal kırıklıklarının, başarısızlıklarının simgesidir. Bu sebeple Hikmet, H.'yi ötekileştirir ve ondan sanki kendinden bağımsız biriymiş gibi bahseder:

Ben bu adamı tanımıyorum albayım. Ben onun hafızasını istemiyorum. Ben, gecekonduda yaşayan ve insanlıktan emekliye ayrılmış bir adamım. Bakkal defterim var, kira kontratım var. Ev sahibine, hepiniz gibi —burasına dikkatinizi çekerim: Hepiniz gibi— kiramı ödüyorum. O halde ben varım. Cogitosuz ergosum albayım, cogitosuz ergosum. H. de kim oluyor? Yalnız bazı ukala kitaplarda söz ediyorlarmış ondan. Ben bu kitapları okumadım (Okumam da.) Bütün olayları ben yaşadım, bütün acıları ben çektim. (Onun susuşunun acısını bile.) Hiç bir oyuna katılmıyor, sadece hatırlatmasını biliyor, hem de nasıl biliyor. Herkesin bir geçmişi var, oğlum Hikmet. Mesela ben, bir zamanlar albaydım. Ben kimdim? Sağlığında H. olan biri. (Atay, 2010, s. 119-120)

Pasajda geçen parantez içindeki ifadelerde Hikmet'in albay ve H.'den farklı bir iç sesi işitilir. Dolayısıyla çoksesli bir ortam mevcuttur. Hikmet, mutsuzluğunun kaynağı olarak H.'yi görür ve bu sebeple de ondan kurtulup kendine yepyeni bir yaşam kurmak ister:

Beni yaşatmadı aslında, benimle birlikte yaşamadığı için. Kadınlara yeniden bakmağa başladığım sırada, evet tam o sırada Bilge ile ilişki kurmamı engelledi. Onu buraya getirmedim albayım, istediğim oyunlara engel olmasın diye. Benim de bir geçmişim olacak artık albayım, onu gecekonduda kuracağım. Bilge ile istediğim gibi yaşayacağım. (Atay, 2010, s. 120)

Hikmet, Bilge'yle ilişki kurmasına H.'nin engel olduğunu düşünür. Gecekonduya taşındığında hem H.'den kurtulacağına hem de Bilge'yle ilişkisini yaşayacağına inanır. Hikmet, Bilge'yle sevgili olduğunu ve onunla arasında şu şekilde bir diyalog geçtiğini hayal eder:

BİLGE: Seni babamla tanıştırmak istiyorum Hikmet. Göreceksin, çok sevimli bir insandır. Başka ihtiyarlara benzemez.

HİKMET (Bilge'nin gözlerine bakar.) İnanıyorum Senin gibi bir kızı olduğuna göre.

BİLGE (Hikmet'in niyetini anlamıştır): Ben sana inanmıyorum.

HİKMET (Endişeyle): Neden?

BİLGE: Kimseye inanmıyorum. Seninle ilgili değil yani. Dumrul'a nasıl davrandığımı biliyorsun. Onu bu kadar neden üzdüm sanki?

HİKMET: Sonunda kurtulacağımı bilseydim, ben de Dumrul gibi keserdim bileklerimi.

BİLGE: Kötüsün Hikmet.

HİKMET: Evet kötüyüm. Gerçekten kötüyüm albayım. Üstelik kötü oyunlar yazıyorum.

ALBAY (Başını önüne eğer): Facia!

(Daha iyisi olabilirdi albayım.)

BİLGE: Seni anlıyorum Hikmet, diyebilirdi.

HİKMET: Seni seviyorum Bilge, diyebilseydi. (Atay, 2010, s. 120)

Hikmet, Bilge ile bu şekilde hayalî bir diyalog kurar. Pasajda geçen Bilge'nin cümlelerinde hem Hikmet'in hem de Bilge'nin olası sesi iştilir. Hikmet'e göre Bilge'yle sevgili olduklarında aralarında bu şekilde bir diyalogun geçmesi muhtemeldir. Bu hayalî diyaloga Hikmet'in öteki benliği olan albay müdahale eder. Bunun üzerine Hikmet, bu hayalî diyalogun böyle şekillenmesinin sebebini Bilge'nin ve kendisinin söylemediği ancak söylenmesinin daha iyi sonuçlar doğuracağını düşündüğü sözleri dile getirerek kendini savunur. Hikmet, hayalî bir diyalogdan yola çıkarak yeni bir söylem geliştirir. Böylelikle tekrar Hikmet'in sesi ve Bilge'nin olası sesi duyulur.

Sonuç olarak Tehlikeli Oyunlar romanı çoğul bakış açısıyla oluşturulan çoksesli bir romandır. Yazarın yanı sıra karakterlerin de anlatıcı konumunda olması,

karakterlerin yazarın sesinden bağımsız olarak kendi seslerini duyurmalarını sağlar. Bu durum aynı zamanda karakterlerin kendi özbilincini ortaya koymasına olanak tanır. Tehlikeli Oyunlar romanının çeşitli anlatıcılardan oluşması, karakterlerin kendi söylemelerinde serbest dolaylı söz aktarımı yoluyla bir başkasının söylemine yer vermesi ve karakterlerin birbirleriyle hayalî diyaloglar kurmaları sayesinde tek sesli yapının monolojik zincirleri kırılır ve roman çoksesli bir yapı kazanır.

3.2.3. Tehlikeli Oyunlar'da Heteroglossia

Oğuz Atay'ın Tehlikeli Oyunlar adlı romanında, tiyatro, şiir, destan, mektup, gazete gibi pek çok anlatım tarzı yer alır. Atay, metnin bünyesine dâhil ettiği farklı türlerle romana biçim ve söylem açısından heteroglot bir kimlik kazandırır. Yazar, toplumun farklı kesimlerine ait kişilerin söylemini yansıtan türlere romanında yer vermekle; romanın çok katmanlı ve heteroglot bir yapıya sahip olmasını sağlar.

Tehlikeli Oyunlar romanında, Hikmet'in ağzından Hüsamettin Tambay'ın ataları anlatılırken kutsal metinlerde ilk insan olarak kabul edilen Âdem ile Havva hikâyesine; dünyanın oluşumunun bahsedildiği bölümlerde de Türklerin "Yaratılış Destanı"na göndermeler yapılır:

Peki albayım, vazgeçtim: Önce hiçbir şey yoktu. Bütün evren, kelimesiz bir tekdüzelikten ibaretti. Fakat o sırada kelime icat edilmediği için, bu bölümü anlatamıyoruz. Tanrı, bir süre sonra, tekdüzelikten sıkıldığı için durgunluğu yarattı. Sonra durgun yaratıldı. Bu sıfat tek başına var olmadığı için, durgun denizler ve durgun havalar ve durgun karalar ortaya çıktı. (Sadece bir dilbilgisi zorunluluğu yüzünden.) Durgunluk bulut getirmediği için denizler her zaman mavi ve durgunluk havayı karıştırmadığı için dalgasızdı. Hareket olmadığı için büyüme yoktu. Ne imdir bu koyun-post bahadır? Sultan-ı Karaman yükselme vardı ne genişleme. Kimse kimseyi geçmiyordu. Yarışma icat edilmemişti. Ve Tanrı, Hüsamettin Tambay'ın ilk atasını, insanı yarattı. (Atay, 2010, s. 77)

Pasajda gördüğümüz üzere yazar, Hikmet'in ağzından Hüsamettin Tambay'ın soyunun dayandığı kökleri anlatırken; dini metinlerin ve destanların söylemlerini roman söylemine dâhil ederek onların parodisini yapar.

Tehlikeli Oyunlar romanında Hikmet'in ölüm haberi, Hüsamettin Tambay'ın ağzından gazetelerde duyulur:

Muhterem gazetenize,

Bugün oturduğum evde elim bir hadise cereyan etti: Kendisinden çok şeyler beklediğim ve yakınım olan bir genç, bir kaza eseri vefat etti. Hadisenin teferruatını gazeteler verecektir. Bu hususta bir maruzatım yok. Sadece, hadisenin vuku bulduğu evin resminin çekilmemesini ve üzerine de balkondan düşen beyaz bir adam resmi yapılmamasını, gazetenizin şimdiye kadar ciddiyetiyle takdirimi kazanan muhterem mensuplarından bilhassa rica ederim. (...) Benim burada esas olarak ifade etmek istediğim husus, umumi bir yaraya çare bulmak üzere muhterem gazetenizin harekete geçmesidir. (...)

Muhterem gazetenizin sabrını daha fazla suistimal etmemek için, hali hazırda bu kadarla iktifa ediyorum. Mesele acildir, dikkat nazarlarınıza arzeder, mektubumun neşrini rica ederim.

Bilvesile hürmetlerimle

Emekli Albay

Hüsamettin Tambay

(Atay, 2010, s.473)

Böylelikle günlük hayatı konu edinen gazete romanının bünyesine dâhil edilmiş olunur. Gazete yazıları sadece içerik açısından değil söylemleri gereği de romandan ayrılır. Romana göre daha resmi ve didaktik bir söylemi olan gazete yazılarının bu şekilde romanda yer almasıyla roman, hem türsel hem de söylemsel açıdan heteroglot bir yapıya bürünür.

Tehlikeli Oyunlar romanında Hikmet ve Bedri arasında şu şekilde bir diyalog geçer:

HİKMET I: Dinleyin! Annemin sesini duyuyorum.

BEDRİ: (Heyecanla): Nereden?

HİKMET I: Kanuni mersiyesinden. (Atay, 2010, s. 370)

Hikmet, Baki'nin Kanuni Sultan Süleyman'ın ölümü üzerine kaleme aldığı mersiye'nin bu şekilde adını anarak ona göndermede bulunur. Hikmet bu sözlerden sonra arkadaşlarına annesi için divan edebiyatı nazım türlerinden olan mersiye'ye benzer bir şiir söyler:

Darüttalimi musikinin ahşap tavanlı köhne odalarında
geçerken çocukluğum

Münasebetsiz sözler ve muaşeretsiz gürültülerdi
duyduğum

Müderislerin tedrisinde mülayim ve mutatantan
bir mezahat vardı.

Müteselsel muaaaakırıplar vücudumu muttasıl
mükerrem sıkardı.

Ey valide-yi muhabbet-i merhum-u biçare-yi mukadder-i
vefat-ı bîrenk!

Takey bu hergele-yi mülevves-i münasebetsiz-i bîar
pezevenk?

Gitti valide-yi muhterem

Sînesi zaifti: Verem

Dedi hükûmet tabibi

Demek kaybettim habibi

Mersiye-yi elem yazdı Hikmet Bir

Mersiyeyi vaz eyledi bilâtedbir

Mücadele-yi nizam-ı içtimaiyeden izzeti ikbal ile sarfi
nazar ettim

Aşka gömüldüm gittim

Zira tarz-ı selefte tekaddüm ettim, bir başka lisan tekellüm
ettim

Hikmet-i Hudayım itibarım yok

an ve şöhrete intizarım yok

Valide sizlere ömür

Kahramanlar ve valideler bir kere ölür. (Atay, 2010, s. 370-371)

Divan edebiyatında, ölen bir kimsenin yiğitliğini, iyiliğini, cömertliğini, kahramanlığını ve ölümünden duyulan acıyı dile getirmek için yazılan şiir türüne mersiye denir. Romanda Hikmet, Baki'nin Kanuni mersiyesinin hem adını anarak hem de biçim ve üslup açısından parodisini yaparak Kanuni mersiyesine göndermede bulunur. Mersiyeler genellikle tanınmış kişiler ya da devlet büyükleri için kaleme alınır.

Romanda ise, Hikmet tanınan bir devlet adamı için değil annesi için mersiye yazar. Hikmet'in şiirinde, ölen kişinin kaybından duyulan üzüntüyü yasitan mersiyelerdeki matem havası yerini ironiye bırakır.

Tehlikeli Oyunlar romanında Nurhayat Hanım, Hikmet Benol'dan askerdeki oğluna mektup yazmasını ister. Hikmet, mektup yazdığı esnada hayale dalar ve aniden bir oyun yazmaya karar verir:

Biz burada iyiyiz oğlum Hidayet. Hüsamettin Bey, Hikmet kulunuz, Nurhayat anneniz, iki adet çocuk, Naciye Teyzenin ve Asuman'ın evinden gelerek en büyük hazinemiz olan ve aklımızın köşesine yapışan ve orada yaldızlı izler bırakan sümüklüböcekler (nasıl oluyor albayım?), berber taklidi çantasıyla baba taklidi yapan Hamit Beyin hayali, gıcırtilı merdivenlerimiz, biraz kuruyunca kamyon lâstikleri tarafından tırtıklı süslerle donatılan derin çamurumuz ve bugün elimizde olmayan nedenlerle son tarafını tayinden âciz olduğumuz hayatımız yani bindokuzyüzbilmemkaç yılından beri gerçek başlangıcını çeşitli bahanelerle gecekondusal yaşantımıza kadar ertelediğimiz müddei ömrümüz, hep birlikte bu mektubun satırları arasından sana sıkıntılı selâmlar ve durgun saygılar sunarız. Oğlum Hidayet. Biz burada gerçek, hayal ve anılarla birlikte gayet sıkışık bir vaziyette bulunuyoruz. (...) Hiç unutmam Albayım, bir gün, ihtiyar mütercim Rüstem Beyi de, size daha önce sözünü etmiş olduğum kahvede, kâtibesi ve belki de sevgilisi hanımefendiyle karşılıklı otururken görmüştüm. Onlar (birlikte kahvelerini içerler. Bir gün önce kaldıkları yerden, yirmi üçüncü sayfadan, tercümeyle devam ederler. Kadının elindeki kalem, gözlerinin önünden kayıp giden satırları tek çizgili deftere yavaşça işler.)

RÜSTEM BEY: ... Atölyenin duvarları, en nadide tablolarla, Floransa'nın ölümsüz ustalarının fırçalarından çıkmış şaheserlerle lebalep doluydu. (Başını kaldırır.) Yazıyor musun?

KÂTİBE: Evet hayatım.

RÜSTEM BEY: Ne diyorduk

KÂTİBE (İçinden): Beni denemeden edemez. Kimseye güveni yoktur. (Yüksek sesle) Duvarlar Floransa fırça, diyorduk. (...)

KÂTİBE (Coşarak): Parmağından! Sobayı kurduk merak etmesin, sözlerini duyabildi nedense. Son anda yetişirim; dinlemediğimi anlamazlar. Tamam, Nurhayat Hanım hemen yazıyoruz: Sobayı kurduk, Gainmaria'yı çağırdık,

adamın eli kanyor... (Atay, 2010, s. 44-47)

Romanda yer alan mektupların genelinde, iç konuşmalara ve tiyatro metinlerine yer verilerek mektupların yapısıyla oynanır. Oğuz Atay, romanına yerleştirdiği mektupları gerek “oyunlaştırarak” gerek içerisine başka edebî türler dâhil ederek süregelen mektup yazma anlayışının dışına çıkar.

Çok katmanlı bir roman yapısı ile karşılaşacaklarının sinyallerini, okurlarına bu yolla vermiştir, diyebiliriz.

Alt komşusu Nurhayat Hanım oğlu Hidayet’e mektup yazdırmak için Hikmet’in yanına gelir. Hikmet mektubu yazarken bir anda mektup içinde başka bir oyun kurgular ve onu yazmaya başlar. Gerçek hayata döndüğü zaman çok uzun ve anlaşılmaz şeyler yazdığını fark eder ve mektubu yeniden yazmaya başlar (Atay, 2010, s.55-64).

Atay, edebiyat ve sanatla ilgili isim ve eserlere de değinip onlar hakkında bilgiler sunar. “Beşeriyete Tarih Zaviyesinden Bir Hitap veya Aklın Zaferi” adlı şiiri metinlerarası bağlantılarla romanına yerleştirmiştir.

Tarih bir iptilâdır derûnumda
 Sineme çöken bir kâbustur uykumda
 Peri suretleri iblisle girift
 İçimde eski acılar: Rodos, Girit
 Uyan, hakikate dön; beyhude gayret
 Aslında bir perişanlıktı eski safvet
 Huzura susamış soluk şehzadeler
 Mülküne giremeyen korkak beyzadeler
 Zulümle beraber ucuz bir ihtişam
 Mürekkep bir zevk: Mısır, Bizans, Şam
 Ve ortasında otağını kurmuş, Çin, Maçın
 İşte vergi, sultanım! Vergi nedir? Himaye için
 Karanlık dağların eski sahibi
 Gözlerini kapar, nur acıtmış gibi
 Bu gûlyabani? Kont Dırakula nam kahraman
 Terakki ve tereddi, iki düşman biraderdi
 İmar ve yağma her zaman beraberdi
 Muhteşem bir tarafı mevcuttu Süleyman’ın

Hemi de razı idi talanına Viyana'nın
 Ruhülosman ecnebi idi ruhiyata
 Zarif bir ruhtu Nedim, inerken Sadabat'a
 Mukaddime gibi olmadı âkibet
 Diyar-ı Küfr'e eyledi hicret
 Meslerine lâstiğini takamadan sultan-ı âzam
 Bütün konaklar yanmıştı bitişik nizam
 Uykumu tâciz eden bu heyûladır
 Tahliline gayret, nice zaif akla belâdır
 Redd-i miras ile kolay bir yol seçilir
 Abdülhakhâmit'e bir nazire geçilir:
 Neden bu kadar gözyaşı, bu kadar kan
 Dehşete düşüyor hâdisattan insan
 Diyerek, ucuz bir manzume düzülür
 Şuara-yı kadimperest üzülür
 Cehalet kaldırımlarda atarken, Baki efendi
 Tarz-ı berceste-yi ilham-ı aruzu beğendi. (Atay, 2010, s. 97-98)

Yıldız Ecevit, romandaki bu eski dil/edebiyat parodilerini romanın büyük zenginliklerden biri olarak değerlendirir. Bu metinlerin "eski edebiyat ve eski dille ilgili bir alt yapının ürünü olduğu kadar, mizah yeteneği taşıyan şakacı/muzip biraz da hınzır bir kişiliğin dışavurumları" olduğunu ifade eder (Ecevit, 2005, s. 361).

Sonuç olarak Oğuz Atay'ın Tehlikeli Oyunlar adlı romanında, ansiklopedik bilgi, tiyatro, şiir, destan, mektup, gazete, taziye metni gibi anlatım türlerine yer verilerek romana biçim ve söylem açısından heteroglot bir kimlik kazandırılır. Çeşitli türlerin parodisinin yapılmasıyla roman türsel ve söylemsel açıdan katmanlaşır. Farklı türlerle ve toplumun farklı kesimlerine ait kişilerin söylemiyle roman heteroglot bir yapıya kavuşur.

3.3. Yenişehir'de Bir Öğle Vakti'nde Diyalojik Unsurlar

Sevgi Soysal'ın "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti" romanı, 1973 yılında Bilgi Yayınevi tarafından basılmıştır. Yazar, bu romanıyla 1974 Orhan Kemal Roman Ödülü'nü kazanmıştır.

Roman, on dokuz bölümden meydana gelir. Roman, birbirini izleyen ama aslında aralarında bölünmez bir konusal bir bağlantı olmayan öyküler zincirinden oluşmaktadır. Yazar, Ahmet'i, Hatice Hanım'ı, Necip Bey'i, Mehtap'ı, Güngör'ü, Salih Bey'i, Mevhibe Hanım'ı, Olcay'ı, Doğan ve Ali'yi anlattığı bölümlerde sağlam bir kurgu oluşturur.

Soysal, Yenişehir'de Bir Öğle Vakti adlı romanında, 1970'lerin Ankara'sında çürüyen bir kavak ağacının devrilme sürecini kapsayan bir buçuk saatlik zaman dilimini hikâye ederken geriye dönüş (flashback) tekniğiyle de ele aldığı karakterlerin yaşam öykülerinden kesitler sunar. Hatice Hanım'ın, Necip Bey'in, Salih Bey'in, Mehtap'ın, Güngör'ün, Mevhibe Hanım'ın, Olcay'ın, Doğan'ın ve Ali'nin mazisini bu yöntemle öğreniriz.

Olaylar, Kızılay'da bir öğle vakti, Tezkan adlı mağazadaki müşteriler ve tezgâhtar arasında geçen diyalogla başlar. Yazar, ilk olarak bu mağazanın tezgâhtarı Ahmet'in hikâyesini paylaşmaya koyulur. Ahmet, sevgilisi Şükran'ı mahalle arkadaşı Çetin'in bekçiliğini yaptığı Kızılay'daki Büyük Mağazanın bodrumuna götürür. Ahmet, bodrumda Şükran'la cinsel ilişkiye girmek ister. Şükran'ın da bu birlikteliği istediğini düşünür ancak beklemediği şekilde sert bir tepkiyle karşılaşır. Şükran, Ahmet'in kendisinden yararlanmasına izin vermez. Ahmet, Şükran'ı cinsel arzularını karşılayacak bir obje olarak görür; Şükran ise Ahmet'i sırtını dayayabileceği bir koca adayı olarak değerlendirir. Ahmet kendine hayran, kendini diğerlerinden üstün gören, giyimine kuşamına düşkün, bencil bir kişi olarak karşımıza çıkar.

Hatice Uzgören'in yaşantısının anlatıldığı bölümde, onun emekli bir öğretmen olduğunu öğreniriz. Evin bütün yükü onun üzerindedir. Hatice Hanım'ın her zaman telaşlı, aceleci, hemen her şeyden şikâyet eden, memnuniyetsiz bir kişiliği vardır.

Necip Bey'in hayatının mercek altına alındığı bölümde, onun Selanikli varlıklı bir ailenin çocuğu olduğu ve mübadelen önce Arnavut göçmenlerle birlikte gizlice İstanbul'a gelerek liseyi burda bitirdiği bilgisi aktarılır. Necip Bey, üniversite öğrenimi için ise Lozan'a gider. Ancak üniversitede derslere devam etmek yerine vaktinin çoğunu Lozan kahvelerinde harcar. Necip Bey, üniversiteyi yarıda bırakıp evlenir ve bu evlilikten bir kızı ile bir oğlu olur. Ancak iş hayatında olduğu gibi aile yaşantısında da hep sorun yaşar. Romanda Necip Bey'in potresi mirasyedi, tembel, hayatta başarılı olamamış ve sorumsuz bir tip şeklinde çizilir.

Kafkasyalı bir göçmen ailesinin kızı Mehtap'ın hayatının konu edildiği bölümde onun çocukluğundan beri ailesine ekonomik katkı sağlamak için çalıştığı ve bu

durumun onun kişiliği ve yaşamı üzerindeki etkisi üzerinde durulur. Mehtap, akademi okumak için ailesiyle Ankara'ya gelir ve bankada işe başlar. Karayollarında otuz yıl çalıştıktan sonra emekli olan babası, geçim sıkıntısı çektikleri için Ankara'da yeni bir işe girer. Fakat babasının ek bir işte çalışması da geçimlerini sağlamaya yetmez. Ailenin neredeyse tüm ekonomik yükü Mehtap'ın omuzlarındadır. Mehtap çalışkan, dürüst, evcimen, ailesine bağlı bir şekilde resmedilir.

Bu bölümden sonra Güngör'ün hikâyesine tanıklık etmeye başlarız. Memur bir ailenin çocuğu olan Güngör, Meşrutiyet Caddesi'nde bir apartmanın bodrum katında oturur. Muhasebeci olan babası, zimmetine para geçirdiği gerekçesiyle tutuklanır. Babasının hapse girmesiyle beş kardeşiyle birlikte kendi başlarına kalırlar. Amerikalılarla dostluk kurarak onlardan İngilizce öğrenir. Ticarete yatkın olan Güngör, Ankara'da ilk Amerikan pazarını açar. Zengin bir ailenin kızı olan Gülşen'le evlenir ve bu evlilikten üç çocuğu olur. Mal varlığını kısa zamanda ikiye katlayan Güngör, eşinden boşanmaya karar vererek Melahat adlı genç bir kadınla nişanlanır. Güngör, kendini beğenmiş, kıvrak zekâlı ve paragöz bir şahsiyet olarak okuyucuya sunulur.

Profesör Salih Bey'in hayatının anlatılmaya başlandığı bölümde ailesi, mesleği ve kişiliği hakkında bilgi sunulur. Çocukluğu Samanpazarı'nda geçen Salih Bey'in babası esnaftır. Ailenin en büyük çocuğu olan Salih Bey, çalışkan bir öğrencidir. Hukuk fakültesini burslu okumasının yanı sıra eğitimine ara vermeden devam eder ve genç yaşta profesör olur. Trabzon milletvekilinin kızı Mevhibe Hanım'la evlenen Salih Bey'in bu evlilikten Doğan ve Olcay adında iki çocuğu olur.

Bir sonraki bölümde Salih Bey'in eşi Mevhibe Hanım'ın hayatı konu edilir. Atatürk döneminde Trabzon'dan Halk Partisi milletvekili seçilen bir babanın kızı olan Mevhibe Hanım, üvey annesinin yanında büyür. Babasının ölümüyle birlikte, Salih Bey'le evlenir. Mevhibe Hanım romanda, Halk Partisi kadın kollarında aktif görev alan bir Cumhuriyet kadını olarak karşımıza çıkar. Onun kıskançlığı, kuralcılığı, katılığı, sertliği, acımasızlığı ve cimriliğe varacak derecede tutumluluğu gibi özellikleri ön plandadır.

Mevhibe Hanım ve Salih Bey'in kızı Olcay'ın hayatı, romanın ana karakterlerinden olması sebebiyle geniş bir şekilde işlenir. Olcay soğuk, kuralcı ve sevgisiz bir aile ortamında yetiştiği için zayıf güçsüz, sessiz ve yalnız bir çocuktur. Yalnızlığı onu, kitaplarla örülü hayalî bir dünyaya iter. Amerikan Koleji'ne gitmeye başladıktan sonra korkaklığını yener, yalnızlık bunalımlarını atlatır. Kolejin son sınıfindayken ağabeyi Doğan'ın arkadaşı Ali ile tanışır ve aralarında hem dostluğa hem

de aşka dayalı bir ilişki filizlenir.

Daha sonraki bölümde Doğan, Ali ve ikisinin arasında gelişen dostluk hikâyesi anlatılmaya başlanır.

Doğan, kazandığı bursla Paris'e atom fiziği öğrenimi için gider. Ancak, oraya gittikten sonra öğrenimini yarıda bırakır. Paris'te sinemayla ilgilenmeye başlar ve birçok sanatçıyla tanışarak kendisini bu alanda yetiştirmeye çalışır. Fakat üniversitedeki derslere katılmadığı için öğrenim bursu kesilir. Parasız kalan Doğan, Ankara'ya döner. Ailesinin baskıları neticesinde üniversite sınavına girer ve Hukuk Fakültesini kazanır. Ancak Doğan'ın arzusu yönetmen olmaktır. Dergilerde Türk sinemasının eksik yönlerini dile getiren yazılar yazar. Sinema makinesi ile Ankara'nın gecekondu semtlerini dolaşarak Altındağ'da "Gecekondu ve Çocuklar" adını taşıyan bir film çeker. Küçükkesat'ta yazlık bir sinemada filmi seyirciye sunar. İzleyiciler filme ilgisiz kalır. Film izleyenler arasında yer alan Ali, filmle ilgili sert eleştirilerde bulunur. Doğan ve Ali sinema çıkışında tanışır ve aralarında dostluk temelleri atılır.

Ancak ikisi arasında toplumsal sınıf farkı bulunmaktadır. Ali, bir işçi çocuğudur ve Ankara'da bir gecekondu semtine yaşar. Hukuk Fakültesi öğrencisi olan Ali, okuyan, araştıran ve hayatı sorgulayan bir aydın kimliğiyle karşımıza çıkar. Ali herkesin eşit haklara sahip olması gerektiğini düşünür. Adil bir dünyada yaşamının en önemli şey olduğuna inanır. İşçilerin grevine destek verdiği gerekçesiyle emniyette on beş gün tutuklu kalır. Emniyette tutuklu kaldığı bu süre zarfında işlemler yapılırken Aysel adında bir hayat kadınıyla tanışır. Aysel, Ali'nin yüzündeki yaralara pansuman yapar. Ali'ye karşı ilgi duyan Aysel hayatını ona anlatır.

Aysel, babasının kız kardeşini iğfal etmesinden doğar. Hem annesi hem ablası olan kadın, hayata olan tüm öfkesini Aysel'den çıkarır. Kötü bir çocukluk dönemi geçiren Aysel, on bir yaşında kadın olur. Sonrasında ise annesinin/ablasının kaderini paylaşarak hayat kadını olur. Antakya'ya satıldığında bir şoförün yardımıyla oradan kaçmayı başarır ve Ankara'ya geri döner; Gölbaşı Gazinosu'nda şarkı söylemeye başlar. Gazino, polisler tarafından basılır. Yaşı küçük olduğu için emniyete götürülür. Ancak nüfus cüzdanı yoktur. Bu yüzden vesika alamaz. Emniyette işlemler yapılırken Ali'yle tanışır. Onun diğer erkekler gibi kendisinden faydalanma amacı gütmemediğini fark eder. Ali'nin kendisine insan olarak değer verdiğini görür. Onun bu tavrından etkilenir ve ona aşık olur.

Doğan, Ali'yle buluşmak için Piknik'e gelir. Ali'yi beklerken ayakkabısını çingene Necmi'ye boyatır. Konyalı Çingene Necmi, Piknik'in bahçesinde ayakkabı

boyacılığı yapar. Ali serbest kaldıktan sonra Doğan'la Piknik'in yanında buluşur. Ali ve Necmi Konya'dan mahalle arkadaşıdır. Doğan, Ali'nin her kesimden ve her statüden kişilerle bu denli iyi anlaşmasına şaşırır. Tam o sırada polisler kavak yıkılacağı için caddeyi boşaltmaya çalışır. İtfaiye, kavağı devirmek için ona halat bağlar. Birlikte kavağın devrilmesini izlerler.

Kavağın devrilişini izlemek isteyen meraklı kalabalığın arasında Aysel de vardır. Ancak o, kavağın devriliyor oluşunu pek umursamaz. Nüfus cüzdanı ve vesika aldığı için mutludur. Ali ve Necmi'yi konuşurken görür fakat Ali'nin kendisini tersleyebileceğini düşündüğü için ona selam vermez. Dolmuşa biner. Ali'nin yolun karşısına geçip Olcay'la buluştuğunu görünce dolmuştan iner ve Ali'nin kendisini görebileceğini düşündüğü bir yerden havalı bir şekilde taksiye biner.

Alışverişten gelen Kapıcı Mevlût, bahçedeki kavak ağacına asılmış çamaşırları görür. Ev sahibi Mevhibe Hanım, çamaşırların bahçeye asılmasını yasaklamıştır. Mevlût, bu yasağı çiğnediği için eşi Hatice'yle tartışır. Alışveriş sepetindeki malzemeleri dağıtmak için apartmana çıkar. Ancak hem geç kaldığı için hem de siparişleri eksik getirdiği için Mevhibe Hanım tarafından işine son verileceği söylenerek uyarılır. Unuttuğu siparişleri almak için tekrar aşağı inen Mevlût, kavak ağacına asılı ipi görür. İpi almak için kavağa doğru koşar. Bu sırada itfaiyeciler kavağın beline bağladıkları halatı caddeye doğru çekerler. Mevlût, ipine asılır. Etraftakiler onun bu halini görünce telaşlanır. Onu uyarırlar. Bir itfaiyeci uzaklaştırmak için ona doğru koşar. Uyarılara kulak asmayan Mevlût'ün üzerine kavak devrilir; kavağın altında kalan Mevlût ölür.

Sevgi Soysal, Yenişehir'de Bir Öğle Vakti'nde birden çok bakış açısını kullanır. Hem karakterler hem de yazar anlatıcı konumdadır. Romanda, Ahmet, Şükran, Hatice Hanım, Necip Bey, Güngör, Salih Bey, Mevhibe Hanım, Doğan, Ali, Olcay, Aysel, Çingene Necmi ve Mevlût'ün sözü yazardan devraldığı kendi seslerini duyurduğu kesitler yer alır. Yazar, karakterlerinin kendi seslerini duyurma haklarını ihlâl etmeden ara sıra metnin akışına müdahale eder. Karakterlerle ilgili değerlendirme yaparken genelde objektif olmaya özen gösterir. Yenişehir'de Bir Öğle Vakti'nde romanı bir çok açıdan diyalojik ve çoksesli bir eserdir.

3.3.1. Yenişehir'de Bir Öğle Vakti'nde Diyaloji

Sevgi Soysal'ın Yenişehir'de Bir Öğle Vakti eserinde diyalojik unsurlar geniş

ölçüde yer tutar. Doğan, Paris'ten döndükten sonra askere gitmemek için üniversite sınavına girer ve hukuk fakültesini kazanır. Ancak onun hayali yönetmen olmasıdır:

Hukuk Fakültesi'ni kazandığını bir gün önce öğrenmişti. Bu da sıkıyordu canını. Asıl isteği film yapmaktı. Üniversite öğrenimini gereksiz buluyordu. Kendi ilgilendiği alanda bir şey öğrenmeyecek olduktan sonra. Hele o arzuhalci okuluna gitmenin hiçbir anlamı yok, diye düşünüyordu. Şimdi anasına bunları söylese yine tatsızlık çıkacak. Oğlunun üniversiteye gitmemesi sözünü bile duymak istemiyor. Babası da sertti bu konuda. Profesörlerin oğlu da okumazsa kim okuyacak? Sonunda yine anasıyla babası kızacaklardı birbirlerine; anası babasını âlemin çocuklarıyla uğraşıp kendi oğlunu ihmal etmekle suçlayacak, "Eğitim konusunda onca makale yazacağına, oğlunu eğit!" diye söylenecek, babası sofrayı terk edecek, Mevhibe Hanım yatak odasına kitlenecek, tatsızlık yine günlerce sürecekti. (Soysal, 2014, s. 153-154)

Doğan sınav sonucunu ailesine söyleyip söylememekte kararsızdır. Ebeveyninin eğitimine devam etmesi yönündeki baskılarına boyun eğmek istemez. Fakat başka çaresi olmadığına da farkındadır. Doğan ailesine Hukuk Fakültesini kazandığını ve gitmek istemediğini söylediğinde onların kendisine vereceği tepkiyi zihninde canlandırır. Üniversiteye gitmeme düşüncesini onlarla paylaştığını ve onların bunu nasıl karşılayacağını hayal eder. Daha önceki tecrübelerinden yola çıkarak babası Salih Bey'in ve annesi Mevhibe Hanım'ın bu konu hakkında kendisine söyleyebileceği sözleri bilincinden geçirir. Salih Bey'in "Profesörlerin oğlu da okumazsa kim okuyacak?" diye kendisine çıkışacağını; annesinin ise "Eğitim konusunda onca makale yazacağına, oğlunu eğit!" diye eşini suçlayacağını zihninden geçirir. Böylelikle Doğan'ın annesi ve babası ile hayalî bir diyaloga girdiğine şahit oluruz. Kendisinin düşüncelerini ifade ettiğinde ebeveyninin kendisine verebileceği tepkiler doğrultusunda zihninde hayalî bir diyalog kurgular. Anne ve babasının bu olası sözlerinde hem onların sesini hem de Doğan'ın sesini işitiriz. Doğan'ın bu şekilde anne ve babası ile hayalî bir konuşmayı zihninden geçirmesi onlarla diyalojik ilişkiye girdiğinin göstergesidir.

Olçay, anne ve babasının ilişkisini irdeler ve onların birbirleriyle olan ilişkilerinden yola çıkarak kendi kişisel kimliğini sorgular:

Olçay'ın içi buz gibi donardı babasıyla anasının ilişkisinden. Bir gün olsun, birbirlerine sıcak, delice bir söz söylediklerini, bir gün olsun anasının,

babasının yanağına bir öpücük kondurduğunu, bir gün olsun, babasının, anasının kığına bir şaplak patlattığını, bir gün olsun önce hırçınlaşıp sonra ağlaşarak kavga ettiklerini, bir gün olsun aralarında cinsel bir ilişki olduğunu belirten bir davranışta bulduklarını görmemişti. Olcay, kendi varlıklarından giderek anasıyla babasının mutlaka yatmış olmaları gerektiğini düşündüğünde içi buz gibi donuyordu.

Bu iki insanı öylesine bir yakınlık içinde, insanca alışveriş içinde düşünemiyor, gözünün önüne getirdiğinde kaskatı kesiliyordu. Bu, duvarda asılı olan, artık çoktan ölmüş olan dedesinin resminin canlanıverip Olcay'ı kucağına alarak zıplatması gibi, bir düşünceydi. Buz gibi ellerin, ölü ellerinin kendisini sardığını, bir ölünün, ıslak iskeletleşmiş bacaklarının vücuduna değdiğini düşünürdü. Sevgisiz ve soğuk soru cevaplar. Karşılıklı ödev ve sorumlulukları hatırlatan konuşmalar ve susmalar. Anası babası bu pazar gezintilerinde yol boyunca susarlardı. Bu sessiz sevgisizlik duvarının iki yanında durup birbirlerine duvarın kendilerine bakan yüzü hakkında gerekli bilgiyi verirlerdi:

"Hay Allah, kapa şu pencereyi, çocuk terli, üşütecek!"

"Hırka almadın mı çocuk için?"

"Bu araba kötü sarsıyor. İsmet ağabeyiminkinde Olcay hiç kusmuyor."

"Paran var sen de ağabeyininki gibi bir araba alabilirsin."

"İsmet'in arabasını karısı mı aldı? (Soysal, 2014, s. 180)

Olcay, ebeveyni arasındaki bu tarz konuşmaları bilincinden geçirir ve bu tarz konuşmalardan onların sevgisiz, soğuk ve cansız bir ilişkisi olduğu sonucuna varır. Onlara benzemekten korkar. Olcay'ın daha önceki bir diyalogu zihin süzgecinden geçirerek bu yolla anne, babası ve kendisi hakkında bir takım yargıya varmış olması, onun hem kendiyse hem de ebeveyniyse diyalojik ilişki kurduğunu gösterir.

3.3.2. Yenişehir'de Bir Öğle Vakti'nde Polifoni

Romanda farklı sınıf ve statülere sahip bir arada kişiler bulunur ve bu kişiler vasıtasıyla toplumsal ilişkiler sorgulanır. Yazar, bu kişiler yoluyla sınıf-statü ilişkisini çeşitli açılardan yoğun biçimde tartışır. Sınıf-statü ilişkisinin sorgulanışına Ali, Doğan ve Olcay'ın birbiriyle olan iletişimi örnek gösterilebilir. Profesör-bürokrat bir babanın çocukları olan ve Ankara'nın seçkin semtinde yaşayan Doğan ve Olcay'ın, işçi sınıfına

mensup olan ve gecekonduda yaşayan Ali'yle olan münasebetleri konu edilir. Ali-Doğan ve Ali-Olcay ilişkisi üzerinden farklı toplumsal konumda yer alan kişilerin dostluk ve aşk ilişkisi sorunsallaştırılır.

Taraflar birbirleriyle sınıfsal çatışmadan arındırılmış bir dostluk ve aşk resminin içinde yer almak istese de buldukları konum peşlerini bırakmaz. Hem ötekiler (Mevhibe Hanım gibi) onların bu ilişkisini yargılar hem de karakterler kendi içlerinde zaman zaman ilişkilerini masaya yatırır. Yazar, kişilerin birbirleriyle olan bu ilişkiye olan bakışlarını hem tarafların hem de ötekinin gözünden tüm boyutlarıyla yansıtır. Doğan, Ali'yle olan ilk karşılaşmasında aralarındaki sınıf farklılığından dolayı ona karşı biraz çekimser bir tutum sergiler. Onun, Ali hakkında bir takım ön yargıları vardır. Aşağıdaki pasaj Doğan'ın Ali hakkındaki görüşlerini ve aralarındaki ilişkiyi sorgulamasını içerir:

Doğan sustu, bir an. Ali'nin alınıp alınmadığını düşündü. Hem Ali'nin dostluğunu istiyor, hem de korkuyordu bu dostluktan.

Ben onun yerinde olsam, benim sınıfımdan biriyle dostluk kurmam. Doğan düşüncelerinde katılığı severdi. Ali'nin ise, sorunlara, bağlı oldukları olaylar ve durumlara göre değişik bakabildiğini ve değerlendirmelerindeki bu değişimin ona bir anlamda esneklik verdiğini seziyordu. Sonraları Doğan, Ali'ye, "Senin sınıftan olanların daha katı olmaları gerekmez mi?" diye sorduğunda, "Tam tersi demişti Ali, asıl senin gibi, sorunlara sadece okuyarak yaklaşanlar katıdır. Olaylar karşısında gerekli uyum ve değişim gücü genellikle yoktur onlarda. Çünkü aslında suçlu ve korkaktırlar. Kim ki bir şeyi gizlemek ister, duvar çekmeye meraklı olur. Küçük burjuva aydınları, aslında bir suçluluk duygusuyla düşüncelerine geri vuramayıp alıp başlarını giderler. Kendilerini değiştirememe korkusu, onlara sözde her şeyi bir çırpıda değiştirme ataklığı verir. Bazen teoriyi, korkaklık ve suçluluklarını gizleyecek bir duvar gibi kullanırlar. Hareketlilik ve esnekliğin gerekli olduğu durumlarda bu katı, dural duvar olayların gücüne, baskısına dayanmayiverir ve ardından korku ve suçluluk sırtır."

Böyle cevap vermişti işte. O zamandan bu güne ne kadar geçmişti?

"Kavak devriliyor galiba?" dedi Ali.

Doğan Ali'ye baktı. Değişti mi? O günden bu yana benim için Ali değişti mi? Yok, işte kavağın devrildiğini Doğan'a haber veren yine o. Doğan ise, kaldırıma

yığılmış kalabalığın içinde, Ali'yle olan ilişkisini yeniden düşünüp kavağın devrildiği anda bir şeyi belirlemek istiyor. Neyi? Ali'yi mi?

Ali oldukça belirli. Ali'yle olan ilişkisini mi? (Soysal, 2014, s.267)

Geriyeye dönüş (flashback) tekniğiyle Doğan Ali'yle olan ilk karşılaşmalarını hatırlar. Bu karşılaşmada aralarında kısa bir diyalog geçer. Bu konuşmanın sonunda Doğan Ali'nin kendisi hakkında ne düşündüğü merak eder. Kendine onun gözünden bakmaya çalışır ve onun kendisi hakkındaki olası düşüncesini göz önünde bulundurarak "Ben onun yerinde olsam, benim sınıfımdan biriyle dostluk kurmam." şeklinde bir değerlendirme yapar. Doğan aralarındaki sınıf farkı sebebiyle Ali'nin kendi dostluğunu istemeyeceğini düşünür. Dolayısıyla bilincinde Ali'yle diyalojik ilişki kurar.

Ancak olaylar Doğan'ın öngördüğü şekilde gerçekleşmez. Ali ve Doğan sıkı bir dost olur. Buna rağmen Doğan'ın Ali'yle aralarında bulunan sınıf farkıyla ilgili sorgulamaları devam etmektedir. Doğan, Ali'ye, "Senin sınıfından olanların daha katı olmaları gerekmez mi?" diye sorduğunda Ali'den aldığı cevap kendisinin katı olmadığı aksine burjuva kesiminden insanların daha katı olduğu ve karşılıklarına aşılmaz bir duvar ördükleri yönündedir. Doğan, Ali'yle aralarında geçen bu konuşmayı hatırlar. Doğan'ın bilincinde Ali'yle aralarındaki diyalogu bu şekilde tekrar canlandırması, hem onunla diyalojik bağ kurulmasına hem de çoksesliliğe sebep olur.

Ali'yi ve kendisinin Ali'yle olan ilişkisini, onun kendisi için değişip değişmediği şu sözlerle sorgular: "Değişti mi? O günden bu yana benim için Ali değişti mi?" Ali'yle olan dostluklarını mercek altına alan Doğan'ın kendi kendine konuşma şeklinde olan bu sorgulamaları onun kendisiyle diyalojik ilişki kurduğunun göstergesidir. Doğan'ın bu sorgulamalarına yazar tarafından cevap verilir: "Yok, işte kavağın devrildiğini Doğan'a haber veren yine o." Böylece yazar roman karakteriyle diyalojik ilişkiye girer. Yazar, Doğan'ın dostuyla ilgili bu sorgulamalarının altında yatan sebepleri şu sözleriyle irdeler: "Doğan ise, kaldırıma yığılmış kalabalığın içinde, Ali'yle olan ilişkisini yeniden düşünüp kavağın devrildiği anda bir şeyi belirlemek istiyor. Neyi? Ali'yi mi? Ali oldukça belirli. Ali'yle olan ilişkisini mi?" Yazar, Doğan'ın bu tavrını anlamaya çalışır. Bu yönde kendi içinde sorular sorup cevaplayarak kendi kendisiyle diyaloga girer. Böylelikle yazar hem yarattığı karakterle hem de kendi kendisiyle diyalojik ilişkiye girmiş olur. Yazarın ve karakterin sesini aynı düzlemde işliyor olmamız, eserin çoksesli bir yapıya sahip olduğunun göstergesidir.

Çoksesli bir romanda karakter kendi kendisiyle diyaloga girerek hem kendi

benliğini keşfeder hem de ötekilerin varlığını anlamlandırma ve tanımlama yolunda ilerler. Yenişehir'de Bir Öğle Vakti'nde romanının karakteri Ali de sanki karşısında birisi varmış gibi kendi kendine konuşur. Ali, Doğan'la daha önce aralarında geçen diyalogu bilincinde devam ettirir. Onun kendisine söylediği sözleri zihninde değerlendirir, sorgular ve yanıtlar. Bu konuşma sırasında Doğan'ın davranış, tutum ve düşüncelerini değerlendirir ve bu değerlendirme sonucunda onun hakkında bir takım yargıya varır:

Doğan'ın bu tavrını, daha önceki dostluklarında güvenini kazanan kafasına yakıştıramıyor, çığ buluyordu. Demek ki düşüncelerinin çoğu yüzeydeymiş, onu sınıfsal değer yargılarını değiştirebilmiş sayardım. Ama ufak bir olay ondaki temelin sağlamlığını ortaya koydu. Burjuvazinin kadın anlayışı üstüne az mı konuştuk onunla? Bu konuları daha çok Doğan açmaz mıydı? Benden çok ileri gitmez miydi? Ben bu konuları şimdilik lüks sayarken, o ısrarla üstünde durmaz mıydı? Şimdi Olcay'n benimle ilişki kurmasını kabul edememekle, kızına kristal bir tabla gibi bakan Mevhibe Hanım'dan ne farkı var? Ama düşüncelerini bu kadar ileri götürürken Ali de yanılıyor, biraz da o gereksiz eziklik duygusunun verdiği aşırılığa kaçıyordu. (Soysal, 2014, s. 188-189)

Ali ve Doğan farklı toplumsal sınıfa mensuptur. Doğan, hayatı sorgulamaya Ali sayesinde başlar ve hayatı ne denli yüzeysel ele aldığını fark ederek yaşama bakış açısını değiştirir. Ali bu satırlarda, hem Doğan'ın toplumsaf sınıf farkıyla ilgili düşüncelerini ve bu düşünceleri hayata ne ölçüde geçirdiğini sorgular hem de onunla olan dostluğunun analizi yapar. Ali'nin kendi kendisiyle yaptığı bu diyalog yazarın sesiyle kesilir. Yazar, "Ama düşüncelerini bu kadar ileri götürürken Ali de yanılıyor, biraz da o gereksiz eziklik duygusunun verdiği aşırılığa kaçıyordu." sözleriyle araya girer. Ali'nin bu düşüncelerinde aşağılanmasından kaynaklanan hata payının olduğunu belirtir. Yazar, Ali'nin Doğan hakkındaki görüşlerini abartılı bulur ve onun bu tavrını aşağılık kompleksine bağlar. Tüm karakterlere karşı objektif olmaya özen gösteren yazar, gerekli gördüğü takdirde okuyucuya bilgi vermek amaçlı araya girmekten çekinmez. Roman boyunca böyle durumlarla sık sık karşılaşırız. Ancak yazar, bunu karakterlere karşı ezici bir otoriteyle yapmaz. Romanda eşit haklara sahip olan yazar ve karakter kendi seslerini özgürce duyurur. Romanda karakterin ve yazarın dilinin bu şekilde birbiriyle karşı karşıya gelmesi ve birbirini yanıtlaması çoksesli romanın

özelliklerinden biridir. Böylelikle birbirinden farklı sesler, bakış açılarını aynı düzlemde yansıtır. Bu seslerin hiçbiri diğerine üstünlük sağlamadan her biri kendini eşit bir şekilde ifade eder. Bu sayede roman çok katmanlı bir yapı kazanır. Böyle bir unsurun Yenişehir'de Bir Öğle Vakti romanında yer alması, onun çoksesli roman olarak tanımlanmasını sağlar.

3.3.3. Yenişehir'de Bir Öğle Vakti'nde Heteroglossia

Bahtin, heteroglossianın romanda yer alma biçimlerinden birinin de skaz olduğunu belirtir. Herhangi bir ulusal dilin katmanlaşması, içsel farklılaşması olarak tanımlanan skaz, bir dilin belli bir zaman diliminde çeşitli meslek grupları, farklı kuşaklar ve sosyal sınıflar tarafından değişik şekillerde kullanılmasını belirtir. (Bahtin, 1981, s. 67)

Yenişehir'de Bir Öğle Vakti romanında yazar, toplumun çeşitli kesimlerinden kişilere yer verir. Romanda yer alan bu kişiler, dâhil oldukları toplumsal statü ve kültür doğrultusunda tek bir dilin farklı seslerini yansıtır. Romanda Türkçenin çeşitli kullanımlarının yanı sıra, farklı etnik grupların dilleri de yer alır.

Ali ve çingene Necmi arasında geçen şu diyalog birbirinden farklı iki kesimin dilini yansıtır:

Necmi, Ali'nin kılığına, şöyle yukardan aşağı pek beğenmeden baktı.

"Kardeşim, önce kendini parlat sen. Sıra sonra dünyaya gelir. Özünden her şeyi esirgeyen kişinin ele ne hayrı dokanır mış ki?"

"Hadi oradan artiz Necmi, aklın fikrin gösterişte, biz içimizi güzelleştirelim diyoruz önce."

"Takvim arkası gibi laf ettin be Ali. Mendilinde gül oya olmayanın yüreği de kararır. Güzele bakmayan güzelden anlamaz. Güzelden anlamayan ise kimselerin canını hoş tutmaz, çünkü can nasıl hoş tutulur bilmez."

"Maşallah çenen eskisi gibi."

"Biz bir şeyimizi paslandırtmayız ağbicum. Çingene kısmı hurdaya çıkmaz, ölür."

"Karn nasıl?"

"Ellerinden öper ağbicum. Bir akşam gel de sana kızartma yapsın. Ama senin düdüklüyle değil. Kusura bakma, biz senin düdüklüyü hemen okuttuk. Biz

öyle haşlama yiyen nazik midelerden değiliz. Yemek dediğin cazırdayacak. Oda mis gibi kızartma kokacak. Bol bol biber kızartacağız sana. Kavun, rakı, ne dersin?"

"Güzel, derim. Ama evinizi bilmiyorum."

"Ayıp ettin. Akşamüstü buraya düş. Ben seni götürürüm. Bir de balık alırsız giderken. (Soysal, 2014, s. 232-233)

Çingene Necmi boyacılıkla geçimini sağlamaktadır. Onun yaşam tarzı ve hayata bakış açısı içinde yetiştiği kültürün izlerini taşır. Yukarıdaki pasajda geçen "dokanırımış", "ağbicim", "cazırdayacak" "ayıp ettin" gibi kelimeler onun sözcük dünyasından örnekler. Necmi, "satmak, elden çıkarmak" manasında kullandığı "okuttuk" sözcüğü ve "buraya gel" anlamında kullandığı "buraya düş" tarzındaki argo ifadelerin benzerini roman boyunca kullanır. Bu ifadeler, Necminin dâhil olduğu toplumsal kesitin söylemini yansıtır. Bu şekilde ağız farklılıklarından kaynaklanan Türkçe'nin çeşitli kullanımlarına yer verilmesi skaz tekniğinin romanda kullanıldığının göstergesidir. Bahtin'e göre skaz tekniğinin kullanımı, hem çok dilliliğin romana girmesini hem de romanın çoksesli (polifonik) olmasını sağlar.

Ali, Necmiyle aralarında geçen bu diyalogda onu yadırgamaz ve onunla diyaloga devam eder. Ancak Ali, Doğan lümpenler hakkında birtakım bilgi verirken onun sözünü keser ve "kitap gibi konuşma be gözüm!" der. (Soysal, 2014, s. 211) Doğan iyi bir ailede yetişen, Avrupa'ya giden, sanatla ilgilenen bir burjuva gencidir. Dolayısıyla toplumun alt tabakalarını ve ötekileştirilen kesimini ancak kitaplar vasıtasıyla tanıyabilmiştir. Ali, onun hayata dâhil olmadan piramitin üstün tabakasından alt tabakası hakkında fikir yürütmesini eleştirir. Ali için Doğan, içinde yaşadığı toplumu sadece kitaplardaki bilgilerle tanıyan bir burjuvadır ve onun toplumun diğer kesimleri hakkındaki düşüncelerini aktarırken kullandığı dil kitabi bir söylemdir. Doğan, temsil ettiği kesimin özelliklerine uygun olarak temiz ve düzgün bir Türkçe kullanır. Bu örnekte gördüğümüz üzere Ali ve Doğan'ın dili birbiriyle uyumsuz. Her ikisi de diğerine galip gelme çabası içindedir. Farklı diller, böyle bir çatışma ortamında birbirlerini yok etmeden romanda yer alır.

Aysel, vesikası olmadığı için polis tarafından emniyete alınır. İşlemleri yapılırken burada Ali ile karşılaşır ve aralarında şu şekilde bir diyalog geçer:

"Anladım. İşte hak yiyenler de iplikleri pazara çıkmasın diye dövdürdüler seni.

Vay götlekler!..."

Ali güldü.

"Sövmeden konuşamaz mısın sen?"

Aysel alındı.

"Ne o beğenemedin mi? Hak almaktan söz ediyorsun bi de. Bizde küfür etmeyen mahalle çeşmesinden kova bile dolduramaz."

"Alınma, alınman için söylemedim. Hayatından memnun değilsen, küfür etmekle bir şey gelmez elinden... Ama memnunsan o başka." (Soysal, 2014, s. 250-251)

Aysel, yukarıdaki pasajda da görüldüğü üzere romanında genelinde küfür ve hakaret içeren ifadeler kullanır. Ali, onun bu söylemini yadırgar ve bu durumdan hoşlanmadığını dile getirir. Ancak Aysel, yaşadığı toplum koşullarında istediğini elde etmek için bundan başka bir yol olmadığını belirterek kendini savunur. Ali kendi değer yargısına göre küfretmeyi uygun bulmazken Aysel yaşamını idame ettirebilmek için küfretmenin doğal olduğunu düşünür. Bu örnekte gördüğümüz üzere Ali ve Aysel'in söylemi birbiriyle çatışmakta fakat her ikisi de romanda varlığını sürdürmektedir.

Ankara'da Tezkan mağazasına gelen iki kadın müşteri arasında şu şekilde bir diyalog gerçekleşir:

"Ooo, nasılsın Mineciğim?"

"Just fantastic! Yakında patlayacağım."

"Aman ben de mood'umda değilim hiç. Senin neyin var? Vallahi bir şeyin yok.

Sen hep böyle, always aktifsindir."

"Öyle deme. It's enough artık."

"Don't be cross. Neyin var söylesene."

"Aaaa, kaç aydır kadınsız kaldım şekerim, iki çocuk, yemek, evişi, ders çalıştırmak, hepsi benim sırtımda. Tam da derneğin çay zamanı."

"Madame President'in kim olacağı belli mi?"

"Daha belli değil. Çayı Ankara Otelinde yapacağız yine. Giriş yüz lira."

"Aman harika!"

"Daha ucuz solution'lar var ama, sonra bakarsın hiç bir şeye benzemez de at the end everyone will be talking arkandan. Yok geçen yıl daha iyiydi. Nothing's new yani, hah!"

"Bak unutuluyordum; dün bir kadın telefon etti. Üye olmak istiyor."

"Kim?"

"Vallahi tam bilmiyorum. Kocasını Hava Kuvvetlerinde galiba."

"İngilizce biliyor muymuş?"

"If you want my opinion, bunun üstünde fazla durmamalıyız artık, öyle sadece çay içip speech atanlardan gına geldi. Biraz da faydalı üye lâzım. Bak geçen yılki yemeğin bütün malzemesini Muazzez hanımın kocası sayesinde Ordu Yardımlaşma Kooperatifinden ucuza sağladık. By the way, gele gide İngilizcesini de ilerletir." (Soysal, 2014, s. 17-18)

1970'li yılların Türkiyesini konu edinen roman, değişen anlayışa bağlı olarak toplum üzerinde Amerikan kültürünün yaygınlık kazanmasına da değinir. Amerikan kolejlerinde öğrenim görenlerin sayısı artar. Amerika özentiliği hem giyim hem yeme içme hem de dil alanında kendisini gösterir. İngilizcenin kullanımı sosyal alanda işlerlik kazanır. İngilizce konuşmayı gündelik yaşamına taşıyan burjuva kesimi böylece sınıf atladığını düşünür. Yukardaki pasajda olduğu gibi bu kişiler birbiriyle Türkçe ve İngilizce karışık diyaloga girer. "It's enough artık.", "Madame President'in kim olacağı belli mi?", "Nothing's new yani, hah!" örneklerinde olduğu gibi tek bir cümle içerisinde hem Türkçe hem de İngilizce kelimeler birlikte yer alır.

Dilin toplumsal olarak anlamlı amaçlar ve vurgularla doldurulması neticesinde tek bir ulus içerisinde birbirinden farklı toplumsal güçlerin dil kullanımı da dilsel çeşitliliği ve katmanlaşmayı da beraberinde getirir. Yenişehir'de Bir Öğle Vakti romanında hem Türkçenin çeşitli kullanımlarına yer verilmesi hem de diğer dillerdeki bazı sözcükleri kullanılması, romanın çok dilli niteliğe sahip olduğunu gösterir. Romanda dilsel açıdan heteroglossia geniş ölçüde yer tutar.

Necmi'nin söylediği şu şarkı, romanın içerisinde yer alır:

"Necmi hem Doğan'ın pabuçlarını boyuyor, hem de şarkı söylüyordu:

"Mendilimde gül oya, sevdim seni doya doya..."

Ah evet, doya doya sevmekle ancak, diye geçirdi aklından Ali." (Soysal, 2014, s. 235)

"Asker Yolu Beklerim" türküsünde geçen "Mendilimde gül oya, gülmedim doya doya..." şeklindeki sözler, Necmi tarafından "Mendilimde gül oya, sevdim seni doya

doya..." şeklinde değiştirilerek söylenir. Necmi'nin söylediği şarkının sözleri ise "Ah evet, doya doya sevmekle ancak" şeklinde Ali'nin bilincinde onaylanarak tekrar yer alır.

Bahtin heteroglossianın romanda hem türsel hem de dilsel açıdan yer alabileceğini belirtir. Roman aynı anda bünyesinde birçok tür barındırabilir. Sevgi Soysal, Yenişehir'de Bir Öğle Vakti romanında farklı türlere pek yer vermemiştir. Romanın bünyesinde sadece türkü yer alır. Eserde toplumun çeşitli kesiminden kişiler kendine özgü dilleriyle var olur. Farklı anlatıcıların söz sahibi olduğu bölümlerde, anlatıcıların kültürel, ruhsal, kişisel ve toplumsal sesi roman boyunca yankılanır. Çeşitli dünya görüşünü ve ideolojisini yansıtan bu diller, farklı seslerin bir arada bulunmasını sağlar. Heteroglossianın türsel açıdan romanda kapladığı alan azken dilsel açıdan romanda büyük ölçüde yer tutar. Dolayısıyla Yenişehir'de Bir Öğle Vakti romanı, farklı dillerin birbirleriyle çatışması ve katmanlaşması sonucu her birinin kendilerine has seslerinin işitildiği heteroglot bir eser olarak karşımıza çıkar.

3.3.4. Yenişehir'de Bir Öğle Vakti'nde Karnavalesk Unsurlar

Aysel'in, Necmi'nin ve romanda Ankara'nın kenar mahallelerde yaşayanların kullandığı dil mutlak, resmî, düzgün bir dil olmaktan uzak argoyle yüklü bir dildir. Resmîyetin ve standartın dışına çıkarak kendi sistemini yaratan bu dil, otoritenin ve genelin dışına çıktığı için karnaval ruhununun dilsel boyutunu ortaya koyar.

Bahtin karnaval kalabalığının sıradan bir halk yığını olmadığını, kendi içlerinde bir birlik oluşturduğunu belirtir ve bu birliğin özelliğini şöyle betimler:

Pazar yerlerinde ya da caddelerdeki karnaval kalabalığı yalnızca bir halk yığını değildir. Kendi yöntemleriyle, halkın yöntemiyle organize olmuş bir bütün olarak halktır. Festival zamanında askıya alınmış zorlayıcı sosyoekonomik ve politik organizasyonların varolan bütün biçimlerinin tersine ve onların dışında bir bütündür... Sıkışık izdiham bile, bedenlerin fiziksel teması, belli bir anlam kazanır. Birey bütünün ayrılamaz bir parçası, halkın kitlesel bedeninin bir parçası olduğunu hisseder... Karnaval alanındaki halkın bedeni öncelikle zamandaki birliğin farkındadır: zaman içindeki kesintisiz sürekliliğinin, göreceli tarihsel ölümsüzlüğünün bilincindedir. Bu nedenle halk, birliğini durağan bir imge olarak değil, oluşlarının ve büyümelerinin, ölüm ve yenilenmenin bitimsiz metamorfozunun kesintisiz sürekliliği olarak algılar.

(Bahtin, 2001a, s. 255-256)

Bahtin'in betimlediği festival kalabalığının kendine özgü bütünlüğünü, incelemekte olduğumuz bu yapıtta da görürüz. Sevgi Soysal, birbirleriyle hiçbir ilgisi yokmuş gibi görünen roman karakterleri arasında ilginç bağlantılar kurmayı başarır. Yazar romanda aralarında hiçbir ilişki bulunmayan, birbirlerine rastlamaları ve tanımaları olanaksızmış gibi görünen kişileri, devrilen bir kavağın başında toplar.

Soysal, romanın kurgusuna dönük yapılan bu eleştirilere şu cevabı verir:

“Evet, "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti" romanının malzemesi, "görünüşte birbiriyle ilgili olmayan karakterlerin çevresinde oluşan episodlar" gibi. Yapıtın bir romanda aranan özellikten yoksun olduğu görüşünün kaynağı da burada sanıyorum. Klâsik romanda genellikle karakterler birbirleriyle derinlemesine bir çatışma, ilişki içindedirler. Romandaki kişiler, romanı oluşturan olaylar dizisinde değişik roller alırlar, ama bu roller birbirini tamamlayan, yeni kurgunun gerektirdiği rollerdir. Bir kişinin eksikliğiyle, öteki kişinin roman içindeki fonksiyonu aksar...vb.

Bütün bunlar düşünülürse "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti"ni eleştirmek zor değil. Ama ben böylesi bir eleştiriyi göze alarak yazdım "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti"ni. Bir kavağın devrilme süreci içinde, bir öğle vaktinde; Kızılay'dan Piknik'e akan başkent kalabalığına, bir film makinesinin objektifiyle bakmak ve objektife giren kişileri, bu devrilme olayı içindeki yerlerine oturtmak istedim.(...) "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti"ndeki kahramanların paylaştığı, içinde rol aldıkları olay, kavağı kurutan coğrafyadaki (Kızılay'daki Piknik arası) değişim kesitidir. Benim için, onların o değişim kesitindeki rolleri, bu coğrafyayı bütünlemektedir. Bu açıdan bakınca, "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti"nin kişileri birbirleriyle oldukça sıkı ilişkiler içindedir. (Duru, 1973, s. 3)

Sevgi Soysal, birbirleriyle ilgisiz gibi görünen roman kişilerinin hayatlarını büyük bir ustalıkla birbiriyle keşiştirir. Romanda tezgâhtar Ahmet'in ve onun sevgilisi Şükran'ın, emekli öğrenmen Hatice Hanım'ın, mirasyedi Necip Bey'in, banka memuresi Mehtap'ın, ceza hukuku profesörü Salih Bey'in, vekil kızı ve Salih Bey'in eşi Mevhibe Hanım'ın, Salih Bey ve Mevhibe Hanım'ın çocukları Doğan ve Olcay'ın, ayakkabı boyacısı çingene Necmi'nin, kapıcı Mevlüt'ün, fahişe Aysel'in, işçi sınıfının temsilcisi

Hukuk Fakültesi öğrencisi Ali'nin öyküsü, bir kavağın yıkımı süresince anlatılır. Birbirinden farklı meslek, sınıf, yaş ve eğitim düzeyinde olan kişiler aslında bir bütünün parçalarını oluşturur. Karnaval kalabalığının kendi içindeki birliği gibi, bu kişiler de kendi içlerinde ilginç bir birlik sağlayarak kolektif bir topluluk oluşturur. Karnaval katılımcıları ve her türlü karnavalımsı atmosferin içinde yer alanlar, halkın bedenini oluştururlar. Bu durum için Bahtin'in grotesk beden anlayışının edebî metine izdüşümüdür de diyebiliriz.

Yenişehir'de Bir Öğle Vakti romanı, Ankara'da çürümüş bir kavağın kapıcı Mevlüt'ün üzerine devrilme sahnesiyle son bulur.

Boyacı Necmi, merasim bandosunun geçtiğini duyan kalabalığın bulvara koşturmalarını seyrediyordu. Kavağı unutmışlardı şimdi. Bunların pabuç falan boyatacakları yok, diye geçirdi aklından. Böyle geçit töreni, araba kazası falan olunca unutulur kendilerini, pabuçlarını da. (...)

Ordan oraya koşuşan kalabalığa kabarıyordu öfkesi. Kudretim olsa her an bir âfet yaratıp şunları ormana düşmüş kafes kuşu gibi duman ederim. Seyircilerinin bir bölümünü yitiren itfaiyecileri izlemeğe koyuldu.

"Kavağın beline bağladıkları halatı, kararlaştırılmış yöne doğru çekiyorlardı; devrildi devrilecekti kavak."

Tam o sırada, karşı apartmanın kapıcısı Mevlüt'un müstemilâttan hırsla dışarı fırladığını gördü. (...)

Mevlüt deli gibi asılmıştı çamaşır ipine. Kavak biraz önceki gibi yavaş yavaş değil, hızla sallandı. İtfaiyeciler Mevlüt'u görünce çekilip gitmesi için bağırıyorlardı. Ama çok geçti artık.

Mevlüt'un ne bir şey duyacak, ne görecekti, ne de çamaşır ipini koparıp atmaktan vazgeçecek hali vardı. Çamaşır ipi onu sımsıkı, kıpırdıyamayacak biçimde bağlayan çaresizlikte sanki ve bu ipi kopararak prangasından boşanmış bir köle gibi özgür olacak, bir kâğıt gibi dümdüz olmuş olan ezik yüreği bir insan yüreğinin boyutlarını kazanacaktı. Ne pahasına olursa olsun, Kızılay'ın göbeğindeki bu kapıcılığı kaybetmemek istiyordu, sadece.

İtfaiyeciler düdük çaldılar. Mevlüt'a doğru ellerini kollarını sallayarak koştu yürekli bir itfaiyeci. Ama çok kısıydı zaman. Günü dolmuştu kavağın. Uyarılar geç kaldı. Çürük kökleri üstünde fazla duramayan kavak, özsuyunu tümüyle tüketmiş gövdesini bir sağa bir sola salladı, sonra büyük bir çatırtıyla, ama o

sondaki kimsenin artık hiç bir şeyi değiştiremeyeceği andaki hızıyla Mevlüt'un üstüne devrildi. (Soysal, 2014, s. 270)

Bahtin, "sahnesiz ve katılımlı karmaşa"yı da karnavalcı yaşam öğeleri arasında sayar. Romanda sözü edilen "geçit töreninde" ve kavağın devrilme sürecinde bulunan kişiler, "sahnesiz ve katılımlı karmaşa"nın başrolünde oynayan kişilerdir. Yazar, bu sahneleri tasvir ederken o coşkuyu, karmaşayı ve istemsiz gerçekleşen olayları metne yansıtır. Dolayısıyla bu sahnelerde bir karnaval ruhu yaşar.

Mevlüt, otoritenin (itfayecilerin) kısıtlamalarına ve karşı çıkmalarına rağmen kendinden geçmiş bir halde kavağa bağlı ipe asılır ve neticesinde kavağın altında kalarak can verir. Yazar, aslında bir felâket olan kavağın devrilişinin bir ölüme sebep olmasını trajikomik bir olaya dönüştürür. Böylelikle korkutucu olan 'komik bir canavara' dönüşür. Bir kavağın devrilişi ve kavak devrilirken bir kişinin ölümüne sebep olması gibi bir olay, kara mizahla yansıtılır.

Sevgi Soysal'ın bu romanda, festival kalabalığını andıran roman kişileri yarattığı; Bahtin'in karnavalesk romanı betimlerken sözünü ettiği grotesk gerçekçilik, grotesk beden, çokseslilik, çok dillilik, şölen imgeleri gibi özellikleri kullandığı açıktır. Bu sebeple Yenişehir'de Bir Öğle Vakti romanını, karnavalesk romana örnek gösterilebilir.

3.4. Kimse'de Diyalojik Unsurlar

Ferit Edgü'nün 1976 yılında yayınladığı Kimse adlı romanda olay örgüsü sınırlıdır. Roman bir "sunu"dan ve iki ana bölümden oluşur.

Kimse'nin "Sunu" bölümü, "Bir Ses, Öbür Ses, O Ses, İlközebaşlayan Ses, İlk Ses, Son Ses, İnatçı Ses, İnançlı Ses, Hepsorusoran Ses, Ezik Ses, Üsteleyen Ses, Kırık Ses, Çekipgitmedeki Ses, Cevapveren Ses, Duran Ses, Yeldesavrulan Ses" gibi çoğul seslerin konuşmasından oluşur.

Romanın ilk bölümü tek kişiye ait olan iki sesin birbirleriyle konuşması ekseninde gelişir. Bu bölüm tamamıyla iç monologdan oluşur. Romanın giriş kısmında yazar, aslında monolog olan bir söyleşiyi diyaloga dönüştürmeye çalıştığını ifade eder. Bu monologdaki seslerin sahibi, soğuk bir köy odasında dilini dahi bilmediği insanlar içinde yapayalnız kalmış biridir. Bu bölümün genelinde bu iki ses, kendi yalnızlıklarını, kırgınlıklarını, hayallerini, beklentilerini, köy ve köy insanlarını anlatır.

Romanın ikinci bölümü ise Birinci Ses'in I. Ses'e "Nasıl geldik buraya?" diye sormasıyla başlar. Birinci Ses, köye ilk gelişlerini anlatmaya başlar. Bir yaz günü, beş saatlik uçak yolculuğundan sonra göl kenarında kalesi ve turistik adası olan bir kente ilk defa gelir. Akşam güzel bir otelde kalır. Aynı yere ikinci gelişinde iki gün iki gece süren bir tren yolculuğu yapar ve gece yarısı kirli bir otel odasında birkaç kişiyle birlikte kalır. Ertesi gün otobüs yolculuğu yapar. Bu yolculuk esnasında bulunduğu ilçede hem kaymakamlık hem de askerlik yapan biriyle tanışır. Otobüs, adı verilmeyen bu kentle, küçük yerleşim birimi arasındaki bir yerde mola verir. Birinci ve İkinci Ses'in sahibi olan kişi, kendini Jandarma / Kaymakam olarak tanıştıran adamla yemek yer. Dört beş saat süren otobüs yolculuğundan sonra dört yanı ağaçsız dağlarla çevrili olan kente varırlar. Seslerin sahibi olan kişi, Sümbül Palas otelinde kalmaya başladığının dördüncü gününde hastalanır. Ancak kentte doktor yetersiz olduğu için onu komşu kente sevk ederler. Fakat ne yazık ki bu hastahane de gereken filmleri çektirecek makine bulunmaz. Bu sebeple onu sağlık imkanlarının daha geniş olduğu dar sokaklı surlarla çevrili başka bir kente uçakla gönderirler. Burada birkaç gün kalır ve sonra kente geri döner. Kente geldikten sonra köye gidebilmek için bir kamyonun arkasında yola koyulur. Kamyonun arkasındaki tek yolcu kendisi değildir. Kamyonun arkasında cüzzamlı olduklarını söyleyen bir baba ve oğlu ile birlikte yolculuk yapar. Bu baba ve oğula UNICEF'in yardım yaptığını öğrenir. Kamyon yolculuğu bir jandarma karakolunun önünde son bulur. Burdan itibaren at üzerinde keçi yolunu kullanarak Ervas adında bir köye ulaşır. Bu köyde kendisinden vücudu yanıklarla dolu bir çocuğa yardım etmesi istenir. Ölmek üzere olan bu çocuk için yanık kremi verir. Asıl gideceği köye ulaşmak için bu köyde bir at ya da katır kiralamak ister; ancak bulamaz. Köylülerin yardımıyla Hasso adındaki köylüden bir at temin eder ve iki saatlik yolculuktan sonra komşu köye ancak ulaşır. Hasso'yla birlikte köyde bir gece kalırlar. Ertesi sabah ikisi birlikte Pirkanis köyüne doğru yola çıkarlar.

On üç haneli, yüz on dört kişilik küçük bir köy olan Pirkanis, bir tepenin yamacında kuruludur. Pirkanis köylüleri, gelen bu yabancıları şaşkın, meraklı ve sorgulayıcı bir tavırla karşılar.

Köyün muhtarı, Birinci ve İkinci Ses'in sahibi olan kişiye hasta tedavisinden anlayıp anlamadığını sorar. İki yaşında olan, vücudu şişmiş ve morarmış bir çocuğu tedavi etmesini ister. Penceresiz, tavanda bulunan delikle aydınlatılan, karanlık bir odada yatan çocuk, ölmek üzeredir. Çocuğun Halit adında Yüksekova'lı kaçakçılık yapan bir babası vardır. Tandırla ısıtılan bu odada, çocuğunun başındaki annesi

çaresizce beklemektedir. Birinci Ses, doktor olmadığı için çocuğa iğne yapmaktan ya da herhangi bir müdahaleden çekindiğini söyler. Köylülere çocuğun hemen doktora götürülmesi gerektiğini söyler. Ancak köye ulaşım çok zor olduğu için çocuk kısa bir süre sonra ölür. Çocuğun ölümünün ertesi günü durumu kanıksamış olan köylüler büyük bir metanetle çocuğu defnediler.

Köyde genç kızlar, başlık parası karşılığında evlendirilir. Kızın ailesi paranın yanında tarla, koyun, yün gibi şeyler de ister. Erkeğin ailesi ve kızın ailesi bunlar üzerinden pazarlık yapar.

Yazar, romanın ikinci bölümünde köylülerin örf ve adetlerini, korkularını, çaresizliğini, yoksulluğunu ve umutlarını eleştirel bir dille yansıtır.

3.4.1. Kimse'de Diyaloji

Kimse adlı romanın geneli iki ayrı sesin (Birinci Ses ve İkinci Ses'in) diyalogundan oluşur. Aslında bu iki ayrı ses, tek kişiye aittir. Romanda Birinci ve İkinci Ses'in sahibi olan adı zikredilmeyen kişi, soğuk bir köy odasında kendi kendisiyle konuşur. Roman boyunca bu tezimizi destekleyen verileri görmek mümkündür.

Yazar, eserin giriş kısmında, birbirinden farklı iki sesin oluşturduğu bu konuşmaları, iki ayrı kişinin diyalogundan ziyade bir monolog olduğunun ipucunu okura sunar: “(...) anmak, ansımak, anlamak, sormak, karşılık, aramak ve özellikle yaşamı sürdürebilmek için yapılmış konuşmalardan seçmeler ya da bir monoloğun, diyaloga dönüştürülmesi çaba(lama)sı.” (Kimse, 2015, s. 5). Yazarın bu itirafının yanı sıra eserin muhtelif yerlerinde de bu konuyla alakalı çeşitli örneklere rastlarız. Birinci Ses ve İkinci Ses arasında geçen şu konuşma aslında tüm bu diyalogun bir kişinin belleğinin dışı vurumu olduğunun göstergesidir:

“Yollara düştüğün günleri diyor İkinci Ses, ansıyor musun?

Çok düşüm yollara, diyor Birinci Ses. Sözünü ettiğin hangisi?

Kendini bir kentten bir kente vurduğun, hiçbir yerde erince konuşamadığın günlerden, diyor İkinci Ses.

Nerden çıktı, bu böyle birdenbire, bu sürgün yerimde? diyor Birinci Ses

Hiçbir yerden, diyor İkinci Ses Bellekten.” (Edgü, 2015, s. 43)

Romanı oluşturan diyalogun bir kişinin kendi kendine konuşması olduğu şu

sözlerle ortaya konur: “Burada, dağ başındaki odamda. Burada dağ başındaki karanlık odamda. Tek başıma burada dağ başında odamda. Bu odanın bir kıyıcığında. Kendi kendimle konuşmakta. Kendi kendimle dertleşmekte. Kendi kendimle -eğer ille de öğrenmek istiyorsan” (Edgü, 2015, s. 64). Kimse romanında karakterin itiraf ettiği gibi romanın büyük bir kısmı karakterin kendi kendisiyle dertleşmesinden oluşur. Kişinin bu şekilde kendi kendisiyle dertleşmesi, kedisini ötekileştirerek kendi benliğiyle diyalojik ilişki kurmasını sağlar. Bu dertleşme sonunda kişi kendi benliğini keşfer. Romanın ilerleyen sayfalarında yazar-anlatıcının şu sözleri, okuyucuyu konuşan kişinin iki kişiden mi yoksa tek kişiden mi oluştuğu noktasında düşünmeye sevk eder:

Yalnız, iki kişi, dağda, dağ başında bir odada, duvarları beyaz kireç badanalı,
uykusuz iki kişi
birbirlerine düşlerini anlatan iki kişi
kurdukları öyküleri birbirine anlatıyorlar
yaşamlarını ve ölümlerini
dünü ve bugünü birlikte yaşıyorlar
dışarda köpekler havlarken
düşleri düşüşleri bu dağ başında
bu soğuk dağ başında
bu karlı dağ başında
bu yalnız dağ başında
sanırım yalnızlar
bu dağ başında
bu belki değil bile
iki kişi
belki bir
belki de bir bile değil. (Edgü, 2015, s. 79)

Yazar-anlatıcı bu sözleriyle kaç kişinin konuştuğu noktasında okuru şüpheye düşürürken romanın ilerleyen sayfalarında karakterler, konuşmayı tek kişinin gerçekleştirdiğine dair kuvvetli imalarda bulunur:

Evet diyor (O ana değin sabırla dinlemiş olan İkinci Ses). Hepsini ansıyorum
Ama anlamadığım bir şey var: Niçin ‘Sen’ diyorsun. Sen de oradaydın.

Yanımdaydın. Şimdiki gibi.

Evet, diyor Birinci Ses. Doğru. Ben de ordaydım.

Öyleyse? diyor İkinci Ses.

Ben, dememek için, diyor Birinci Ses. (Edgü, 2015, s. 91)

Böylelikle Birinci Ses ve İkinci Ses aslında tek kişi olduklarını kendileri de itiraf etmiş olur. Roman boyunca konuşan, soru soran, yanıt veren, dinleyen tek kişinin iki ayrı sesidir. Nitekim yazar-anlatıcı da bu ipuçlarını destekleyecek daha keskin ve net bir ifadede bulunur: “Konuşmuyor bu akşam kendi kendisiyle.” (Edgü, 2015, s. 110). Yazar-anlatıcının bu ifadesi, bu iki sesin arasında geçen iki kişiye ait bir diyalogdan ziyade tek kişiye ait bir monolog olduğunu kesin bir dille ortaya koyar. Birinci Ses kişinin kendisini temsil ederken İkinci Ses alt benliğini temsil eder. Karakter bu şekilde kendisini ötekileştirerek kendi kendisiyle diyaloga girer. Romanın birinci bölümü tamamen bir kişiye ait Birinci Ses'in ve İkinci Ses'in diyalogundan oluşur. Dolayısıyla Kimse adlı roman geniş diyalojik ilişkilerin ürünüdür.

İç monoloğun diyaloga dönüştürülmüş şekli olan bu konuşmalar, romanın genelinde hâkim konumdaki yazar-anlatıcının ağzından aktarılır:

Birinci Ses: Duyuyor musun? diyor.

Neyi, diye soruyor İkinci Ses.

Köpekleri, diyor Birinci Ses.

Evet, diyor İkinci Ses. Ağıllara kapatmış olmalılar. Kurt korkusundan.

Kurtlar indi mi dersin? diyor Birinci Ses. İndi derim, diyor İkinci Ses.

Pencereden bakalım mı? diyor Birinci Ses.

Görünür mü dersin? diyor İkinci Ses.

Sanırım, diyor Birinci Ses. Bu ay ışığında.

O zaman kepenkleri açmak gerek, diyor İkinci Ses.

Evet, diyor Birinci Ses. Açarız.

Açamayız, diyor İkinci Ses.

Niçin? diye soruyor Birinci Ses.

Çünkü içeriye soğuk girer ve—

Doğru, diyor Birinci Ses.

Ve belki de kurtlar, diyor İkinci Ses.

Doğru, diyor Birinci Ses. (Edgü, 2015, s. 20-21)

Görüldüğü gibi yazar-anlatıcı bu konuşmaları olduğu gibi aktarır. Ancak yazar-anlatıcının sözü tamamen seslere bıraktığı bölümlere de rastlamak mümkündür:

Nedir bunlar?

Örnekleme ile söyleyecek olursak:

Bazı insanlar — adları unutulmuş.

Başka?

Bazı adlar — kimlerin olduğu unutulmuş.

Başka?

Bazı insanlar — kaçmış.

Başka?

Bazı insanlar — ölmüş.

Başka?

Bazı hayvanlar — evcil.

Başka?

Bazı bitkiler — yolunmuş ya da solmuş.

Başka?

Bazı evler — çökmüş.

Başka?

Bazı gemiler — batmış ya da karaya oturmuş.

Başka?

Bazı bedenler — sevilmiş.

Başka?

Bazı sözler — yazılmış. (Edgü, 2015, s. 40)

Romanın bu kısımlarında yazar-anlatıcının da aradan çekilmesiyle diyalog şeklindeki monologlar net bir şekilde ortaya çıkmaktadır:

Garip ilişkiler.

Garip ilişkiler, doğru.

Sonra? Sonrası bu.

Ne kadar sürdü bu garip ilişkiler, bu sonu olmayan ilişkiler?

Taşınana değin.

Kim taşındı?

Tabii o.

Ah, işte bunu ansımıyorum.

Belki o gün, sen evde yoktun. Taşınan sen olmayasın.

Hayır, hayır. Taşınan oydu.

Emin misin?

Ben orda kaldığıma göre.

Buraya gelene değin de orda oturduğuma göre.

İşte bunu ansımıyorum.

Sen evde yoktun. Taşınan ben olsaydım, ansırdın değil mi? (Edgü, 2015, s. 33)

Karakteri bu şekilde kendi kendisiyle konuşmaya iten, bir iç monoloğa sürükleyen sebeplerin başında "yalnızlık" gösterilir:

Sıkılıyor musun? diyor İkinci Ses.

Sıkılmak değil, diyor Birinci Ses. Sıkılmayı çoktan unuttum.

Bu, bir sese olan—

Bir sese olan ne? diye soruyor İkinci Ses.

İhtiyaç, diyor Birinci Ses.

Ne sesine olan ihtiyaç? diyor İkinci Ses.

İnsan sesine, diyor Birinci Ses.

İşte buna şaştım, diyor İkinci Ses.

Şaşılacak ne var? diyor Birinci Ses.

İnsan... burda... bu dağ başında da var insan... insan sesi, diyor İkinci Ses.

Bu insanların dilinden anlamıyorum ki, diyor Birinci Ses.

Hangisinin dilinden anlıyorsun? diyor İkinci Ses.

Cevaplamıyor bu soruyu Birinci Ses. (Edgü, 2015, s. 14-15)

Seslerin sahibi olan kişi bulunduğu ortama uyum sağlayamadığı için, çevresine karşı yabancılaşma çeker. Çevresindeki insanların dilinden anlamadığı vurgulayan Birinci Ses, kendisini yalnız hisseder. Yalnızlık, kişinin etraftan soyutlanarak kendi içine yönelmesini sağlar. Karakter yalnız olduğu için kendi içini dinler. Bu durum kişinin çevresinden uzaklaşması, onlara yabancılaşması, kendisini sorgulaması gibi sonuçları da beraberinde getirir. Romanın geniş bir bölümünde iç dünyasına yönelen bireyin psikolojisi yansıtılır. Yalnızlığın neticesinde ortaya çıkan bu monologlarda iki ayrı ses ön plandadır. Ancak bu iki ayrı ses, içinde başka sesleri de taşır:

Bu yalnızlık, diyor Birinci Ses. Bizi konuşuran, diyor İkinci Ses.

Evet, diyor Birinci Ses. Burda, şimdi, şu anda, şu odada yalnızız ve konuşuyoruz.

Ne demek istiyorsun? diyor İkinci Ses. Burda? Şimdi? Şu anda?

Başka ne diyebilirim? diyor Birinci Ses.

Niçin kendi kendine konuşuyorsun? diyor İkinci Ses. Niçin kendi kendine mırıldanıyorsun? Niçin kendi kendine kaçanları sıralıyorsun? Niçin söyleniyorsun. Niçin sözcükleri geveliyorsun ağzında?

Kendi kendimle değil, diyor Birinci Ses. Binlerce ses var. Sen de bunlardan birisin. Binlerce ses var konuşan. Binlerce ses var yoğuran beni. Burda (eliyle kafasını, sonra göğsünü gösteriyor) beni savuran, beni konuşan, konuşuran, ağlayan, haykıran, düş gören, düşlerinde bağırın, yardıma çağırın, kovan, söven, sayan, sevgilim diyen, geber diyen, koşan, inen, çıkan, bitlenen, yenen...

Bunun için mi çoğul konuşuyorsun? diyor İkinci Ses.

İsterdim, diyor Birinci Ses (dokunaklı).

Konuş, diyor İkinci Ses.

Ne söyleyeyim? diyor Birinci Ses. Her şey söylendi.

Sanıyor musun? diyor İkinci Ses.

Şimdilik, diyor Birinci Ses. Bir gün sen söylemiştin.

Olabilir, diyor İkinci Ses. Ama o zaman bugünleri yaşamamıştık, henüz. (Edgü, 2015, s. 70)

Pasajda gördüğümüz gibi karakterin iç konuşması kendine hitaplarla doludur. Karakter, kendine yönelik hitaplarda öteki benliğini karşısına alıp ona "sen" diye hitap eder veya söyleminde II. tekil şahıs ekini kullanır. Karakterin bu şekilde "sen" diye hitap ederek kendisini ötekileştirmesi, kendisiyle diyalojik ilişkiye girdiğinin göstergesidir. Birinci Ses ve İkinci Ses'in diyalogu, birbirine sorular sorarak birbirinden yanıtlar alarak, görüş birliği ve görüş ayrılığı taşıyarak şekillenir. Bu seslerin her biri farklı bir dünya görüşünü yansıtır. Böylelikle karakterin iç konuşmaları çift sesli söylemi oluşturur. Bu iki ses aynı zamanda birbirinden farklı duyguyu yansıtan, farklı amaca yönelik sesleri de bünyelerinde taşır. Tek kişiye ait farklı iki ses, bir düzlemde eş zamanlı olarak işitilir.

Romanda geçen "Nerden geldim buraya? diyor Birinci Ses. Nerden geldik

buraya? Diye yankılıyor aynı soruyu ikinci Ses. Cevap yerine, Nerden geldik buraya? diye soruyorlar birbirlerine, ama öylesine yavaştan ki, belki kendileri de duymuyor." ifadelerinde, sesler birbirini cevaplar (Edgü, 2015, s. 16). Birinci Ses'in "Nerden geldim buraya?" şeklindeki birinci tekil şahısla kurulmuş cümlesini, İkinci Ses "Nerden geldik buraya? şeklinde birinci çoğul şahısa göre çekimleyerek tekrar ifade eder. Genellikle Birinci Ses ve İkinci Ses'in diyalogunu aktarmakla yetinen, seslerin arasına girmeyip onların diyalogu kesmeyen yazar-anlatıcı, alıntıladığımız bu bölümde diyalogu kesip açıklama yapar. Yazar-anlatıcının "Cevap yerine, Nerden geldik buraya? diye soruyorlar birbirlerine, ama öylesine yavaştan ki, belki kendileri de duymuyor." şeklindeki cümlesinde aynı anda üç farklı sesi işitiriz. Daha önce İkinci Ses'in sarfettiği "Nerden geldik buraya?" sorusunu tekrarlayan yazar-anlatıcının sesini, Birinci Ses'in "Nerden geldim buraya?" sorusunu çoğul biçimde kullanan İkinci Ses'in sesini, ve bu soruyu ilk kez soran Birinci Ses'in sesini duyarız. Ötekinin sözüne kendi söyleminde yer verirken ötekiyle diyalojik ilişki kurulmuş olur.

Birinci Ses, İkinci Ses'in söyleminin sorgulayıcı olduğunu iddia eder. İkinci Ses ise Birinci Ses'in bu iddiasının yerinde ve geçerli bir sav olduğunu kabul eder:

Biliyor musun, diyor Birinci Ses, son zamanlarda sorguya çeker gibi konuşur oldun?

Kendimi sorguya çekiyor olmalıyım, diye cevaplıyor İkinci Ses.

Politik bir sadizm mi bu? diye soruyor Birinci Ses.

Hayır, ne gezer, diyor İkinci Ses. Benimki yalnızca cevapsız soruların sıralanması. Aynanın önünde. İşkencesiz.

Ama, bu da bir işkence değil mi? diyor Birinci Ses.

Bu da bir işkence, diyor İkinci Ses. (Edgü, 2015, s. 84)

Bahtin'e göre önemli olan şey "kahramanın kim olduğu değil, kendi kendisinin nasıl bilincinde olduğu"dur (Bahtin, 2004, s. 99). Çoksesli romanda "kahramanın dünyada nasıl görüldüğü değil, öncelikle dünyanın kahramana nasıl görüldüğü ve kahramanın kendi kendisine nasıl görüldüğü" ön plandadır (Bahtin, 2004, s. 97). Sorgulayıcı bir bilince sahip olan kahramanın dünyayı nasıl algıladığı ve dünyada kendine nasıl bir rol biçtiği önemlidir. Birinci Ses'in bu şekilde içsel bir sorgulama yaparak içinde bulunduğu durumun farkında olması, onun bağımsız bilince sahip bir karakter olduğunu ortaya koyar. Ayrıca kişinin kendi kendini sorgulaması, kendisiyle

diyalojik ilişkiye girmesine sebebiyet verir.

Bu sorgulamalar yanıtız kaldığında veya karakterlerin diyaloglarının kesildiğinde, sessizliğı gösterebilmek için yazar-anlatıcı satırlar veya sayfalar arasında boşluk bırakır:

Evet

kırık-dökük bir hayatın

çevrilmesi gereken boş

(yani sessiz)

bir sayfası.” (Edgü, 2015, s. 35)

“Öyleyse konuş diyor İkinci Ses

Susuyorlar.

Sonra, Kemiğın kanadığını gördüm, diyor biri.” (Edgü, 2015, s. 70)

“İnsanoğlu dayanır, dedim.

Göreceğiz, dedi.

Gördük işte

Alıştım mı?

Alışmadım mı? (Edgü, 2015, s. 93)

Bahtin, diyalogun sürmesinin büyük ölçüde konuşucuların diyalog esnasında birbirini tamamen anlamamasına bağlar. Diyalogu oluşturan kişilerin zaten birbirlerini hiçbir zaman tam olarak anlayacaklarını ileri sürer. Bu kişiler birbirlerinin yanıtlarından kısmen tatmin olmalıdırlar ki diyalog son bulmasın. Her iki taraf da diğerinin kastettiğı şeyi tamamen bilmemezse diyalogun devamlılığı sağlanabilir (Bahtin, 2004, s. 30). Kimse romanında da karakterler birbirlerinin cevaplarından tatmin olmadıklarında, fikir ayrılığına düştüklerinde veya söylenecek her şeyin anlamsız olduğunu düşündüklerinde susarlar. Böyle durumlarda yazar-anlatıcı, alıntıladiğimiz bölümlerde görüldüğü gibi karakterlerin sustuğunu göstermek amacıyla satırlar veya sayfalar arasında boşluk bırakır. Ancak karakterlerin susuşları diyalogun sonlanmasına

yol açmaz. Aksine bu susuşlardan sonra karakterler diyaloglarını sürdürmeye devam eder.

Sonuç olarak Kimse adlı roman büyük oranda, tek kişiye ait iki farklı sesin diyaloğuna dayanır. Yazarın da romanın başında belirttiği gibi roman, "bir monoloğun, diyaloga dönüştürülmesi çaba(lama)sı"nın ürünüdür. Dolayısıyla adı verilmeyen karakterin iç seslerini yansıtan Birinci Ses ve İkinci Ses, roman boyunca yalnızlıklarını, hayallerini, başlarından geçen olayları konuşur. Bir kişinin iki farklı sese bölünmüş hali olan bu seslerin konuşması, romanın diyalojik ilişkilerle örülü olmasını sağlar. Birinci Ses'in ve İkinci Ses, birbirlerini sorgulayıp birbirleriyle polemige girerek kıyasıya çatışmalar da birinin sesi diğerinin sesini bastırmaz. Bu seslerin her biri eşit bir biçimde kendisini ifade eder.

Ayrıca romanın "Sunu" bölümünde, "Bir Ses, Öbür Ses, O Ses, İlközbebaşlayan Ses, İlk Ses, Son Ses, İnatçı Ses, İnançlı Ses, Hepsorusoran Ses, Ezik Ses, Üsteleyen Ses, Kırık Ses, Çekipgitmedeki Ses, Cevapveren Ses, Duran Ses, Yeldesavrulan Ses" gibi çoğul seslerin konuşmasında da farklı dillerin ve seslerin aynı düzlemde kıyasıya birbirleriyle mücadele ederek çatıştığına şahit oluruz. Bu çatışma sırasında sesler, birbirlerini sorgulayıp yanıtlayarak birbirleriyle diyalojik ilişkiye girer.

3.4.2. Kimse'de Polifoni

Kimse'de konuşan iki sesin dışında yazar-anlatıcının sesi de işitilir. Yazar-anlatıcının hâkim bakış açısıyla Birinci Ses ve İkinci Ses'in konuşmalarını aktardığı bölümlerin dışında gözlemlerini aktardığı parçalar da mevcuttur:

Az önce attığı son iki tezek parçası
birden ısıttı sac sobayı
sac soba odayı ısıttı.
Şimdi geçiyor sıcaklık
Dişleri birbirine çarpıyor
Dudakları morarıyor
Gözleri duvarda bir yerde
Isıtmaya çalışmıyor kendini
Yatağa girmek istemiyor (gibi)
Konuşmuyor evet ve düşünmüyor

Döşəğinin üstünde bağdaş kurup oturmuş canlı bir varlığa bakar gibi
başucundaki kitaplara kâğıtlara bakıyor
Bir kitap alıyor Açıyor Okumadan bırakıyor
Bir zarf alıyor Açıyor içinden çıkan kâğıda bir göz atıyor. (Edgü, 2015, s. 112)

Yazar-anlatıcı, bir gözlemci edasıyla, karakterlerin eylemlerini, iç dünyalarını anlatır. Yazar-anlatıcı, hâkim bakış açısının kendisine sunduğu geniş perspektif imkânını kullansa da onun sözü karakterlere bırakıp aradan çekildiği bölümler de söz konusudur. İkinci Ses, Birinci Ses'e "Lambayı yakalım mı?" diye sorar. Ancak Birinci Ses lambayı yakmayı gerekli görmez. Bunun üzerine Birinci Ses'in ve İkinci Ses'in arasında şu şekilde bir diyalog geçer: "Demek lambayı yakmak istemiyorsun, diyor İkinci Ses (verilen cevabı duymamış ya da dinlememiş). Hiçbir gereği yok dedim, diyor Birinci Ses. Öyleyse yatalım, diyor İkinci Ses. İyi fikir, diyor Birinci Ses" (Edgü, 2015, s. 13) Yazar-anlatıcının romanın anlatımının ilerlemesinde önemli bir işlevi vardır. Yazar-anlatıcı romanda hâkim anlatıcı konumundadır. Yazar-anlatıcı, Birinci Ses'in ve İkinci Ses'in konuşmalarını hâkim bir bakış açısıyla nakleder. Yazar-anlatıcı, romanın muhtelif yerlerinde kendisini gizlemeden gösterir. Ancak Birinci Ses'in ve İkinci Ses'in diyalogunda araya girerken parantez içi ifadelerde kendisini gösterir. Parantez içi ifadelerde olay ve durumlara netlik kazandıran açıklamalarda bulunur. Pasajda örneğini gördüğümüz üzere "(verilen cevabı duymamış ya da dinlememiş)" şeklindeki ifadeye yazar-anlatıcının sesi işitilir. Böylelikle yazar-anlatıcı Birinci Ses'in ve İkinci Ses'in diyalogunun akışını bozmaz; onlara müdahale etmez. Yazar-anlatıcı romanın birçok parçasında Birinci Ses ve İkinci Ses'in diyalogunu bölmek için bu tutumunu devam ettirir: "Ertesi sabah gitmen gereken köyü söylemişlerdi sana, diye sözü ağzından alıyor İkinci Ses. Burası hakkında hiçbir bilgin yoktu. Sana gitmen gerektiğini söyleyen kişilerin de bir bilgisi yoktu (hiçbiri, hiçbir zaman gitmemişti ki oraya)." (Edgü, 2015, s. 98). Yazar-anlatıcı, iki ses arasındaki diyalogu bölmeden parantez içinde verdiği "hiçbiri, hiçbir zaman gitmemişti ki oraya" şeklindeki açıklama cümlesiyle İkinci Ses'in sözlerini destekler. Yazar-anlatıcı bu şekilde Birinci Ses'in ve İkinci Ses'in diyalogunun akışını bozmadan kendi sesini duyurur.

Yazar-anlatıcı, mekân, zamanla ilgili bilgi verirken veya Birinci Ses ile İkinci Ses hakkındaki gözlemlerini aktarırken parantez içine gizlenmeden kendi varlığını doğrudan ortaya koyar: "Nerden geldim buraya? diyor Birinci Ses. Nerden geldik buraya? diye yankılıyor aynı soruyu İkinci Ses. Cevap yerine, Nerden geldik buraya?"

diye soruyorlar birbirlerine, ama öylesine yavaştan ki, belki kendileri de duymuyor." (Edgü, 2015, s. 16) Görüldüğü üzere, yazar-anlatıcı, karakterlerle ilgil gözlemlerini akatarırken keskin ve kesin ifadeler kullanmaktan kaçınır. Yazar-anlatıcının bu tutumu karakterlerin özerkliğe sahip olduğunu gösterir. Özerk karakterlere sahip bir roman ise kendisine "çoksesli" nitelendirmesini kazanacak aşamalardan birisini sağlamış olur.

Yazar-anlatıcı, Birinci Ses ve İkinci Ses'in sustuğunu belirtir. Ancak hemen bir alt satırda konuşma çizgisiyle birlikte "-mı?" ifadesini kullanır:

"Susuyorlar
— mı?" (Edgü, 2015, s. 33)

Yazar-anlatıcı, "mı" soru ekiyle ve işaretiyle seslerin "susma" eylemini gerçekleşip gerçekleşmediği sorgular. Böylelikle bir yandan okuyucuyu belirsiz bir durumun içine sokarak düşünmeye sevk ederken diğer yandan da kendi sözünü hemen ardından yine kendi sözünü sorgulayan bir ifade kullanarak kendisiyle diyalojik ilişkiye girer. Çünkü kendi söylemini sorgulama işlemi iç monoloğu beraberinde getirir. İç monoloğa dayalı söylemlerin çoğu diyalojik söylem kategorisinde yer alır. Yazar-anlatıcı, bu satırlardan sonraki sayfayı boş bırakır. Bu boş sayfa seslerin susuşunu simgeler. Boş sayfadan bir sonraki sayfada ise şu sözler yer alır:

Evet
kırık-dökük bir hayatın
çevrilmesi gereken boş
(yani sessiz)
bir sayfası.
Okuyucu lütfen daha fazla düşünmeden
sayfayı çevir. (Edgü, 2015, s. 35)

Böylelikle Birinci Ses ve İkinci Ses'in anlatımına müdahale etmeyen yazar-anlatıcı bu sözlerle kendini göstererek okuyucuya seslenir. Seslerin susup susmadığı noktasında okuyucuyu şüpheye düşüren yazar-anlatıcı, boş bir sayfa bırakarak meseleye açıklık getirir. Yukarıdaki sözlerle de seslerin sustuğunu kesin olarak ifade ederek şüphe duyan okuru sayfayı çevirmesi için yönlendirir.

İkinci Ses, Birinci Ses'e onun içinde yaşadığını söylediği ötekiler hakkında

sorular sorar:

Bu arada ne düşünüyorlar? diye alayla sorusuna devam ediyor ikinci Ses.

Hiçbir şeyi ve her şeyi, diyor Birinci Ses. Dünü düşünmüyorlar. Ölenle ölünmez, diyorlar. Bugün de bitti, diyorlar. Yarın bakalım n'olacak, diyorlar. Kar çözülse de koyunlardan kayıp vermesek, diyorlar. Kış çok uzadı, diyorlar.

Başka?

Başka, karılarını, kocalarını düşünüyorlar, köpeklerini, büyük ve küçük baş hayvanlarını, buğday ve arpa başaklarını, doğacak çocuklarını, doğacak kuzularını, gelecek yazı, zomayı. Kafalarının içi öylesine karışık ki, bilsen, içine girsen, konuşsan, dersin ki: Hiçbir şey düşünmüyor bunlar, günü gününe yaşıyorlar, hiçbir şey düşünmüyorlar, hiçbir şeyi dert edinmiyorlar, dersin. Yalnız kendilerini düşündüklerini sanırsın. Bunu bile sanmazsın. Yalnızca yaşıyorlar, dersin.

Ve yaşıyorlar, diyor İkinci Ses.

Yaşıyorlar, elbet, diyor Birinci Ses.

Sen de onları düşünüyorsun, öyle mi? diyor İkinci Ses.

Onları ve kendimi. Kendimi ve onları. Artık, sen, ben, o, onlar diye bir ayırma yapmadan, burda, bu dağ başında, aynı yazgıyı paylaştığımızı bilerek ve artık düşlerimde ve düşüncelerimde, "Biz" diye konuşarak. (Edgü, 2015, s. 65)

Kişinin kendini tanıyabilmesinin ve varlığını algılayabilmesinin ön şartı "öteki"nin varlığıdır. Kendi varlığımızın değerini kavrayabilmek için ötekinin varlığına ihtiyaç duyarız. Bu yüzden de "ben", "öteki"yle sürekli olarak diyalojik bir ilişki kurar. Birinci Ses, İkinci Ses'e içinde başkalarının da yaşadığını söyler: "Herkes burda. Dışardakiler. İçerdekiler. Uzaktakiler. Yakındakiler. Sen, ben, hepimiz burdayız. Bütün dertler. Bütün dertliler." (Edgü, 2015, s. 65). Birinci Ses'in bu sözlerinde insanları kategorize ettiğini görürüz. Onun içinde yaşadığını söylediği grup "dertli" insanlardan oluşur. Birinci Ses, kendisini "dertli" insanların safında görür. Kendini onlarla özdeşleştirerek kendi kimliğini belirlemektedir. Birinci Ses, "sen, ben, o, onlar diye bir ayırma yapmadan" aynı yazgıyı paylaştığı bu grubun insanları hakkında düşlerinde, düşüncelerinde "biz" diye konuşur. Dertli insanların dışında yer alanlar, onun için ötekidir. Kendisini ötekilerden ayıran Birinci Ses, bu şekilde ötekilerle diyalojik ilişki kurar.

Birinci Ses'in içinde yaşadığını söylediği grubun sesini, "Ölenle ölmemez", "Bugün de bitti", "Yarın bakalım n'olacak", "Kar çözülsede koyunlardan kayıp vermesek", "Kış çok uzadı" şeklindeki cümlelerde işitiriz. Bu cümlelerde hem Birinci Ses'in hem de içinde yaşadığını söylediği grubun sesi eş zamanlı olarak duyulur.

Birinci Ses, muhatabı İkinci Ses'in içinde yaşadığını söylediği "dertliler" grubunun ne düşündüklerini bilse onun "Hiçbir şey düşünmüyor bunlar, günü gününe yaşıyorlar, hiçbir şey düşünmüyorlar, hiçbir şeyi dert edinmiyorlar", "Yalnızca yaşıyorlar" şeklindeki sözleri söyleyeceğini düşünür. Bu cümleler, hem Birinci Ses'in söylemini hem de İkinci Ses'in olası söylemini içerir. Birinci Ses'e göre İkinci Ses ötekiler hakkındaki gerçeklere vakıf olmuş olsa onların "yalnız kendilerini düşündüklerini" sanacağını hatta "bunu bile sanma"yacağını ileri sürer. Çoksesli romanda karakteri öz bilince sahip olduğu için diyalojik ilişkiye girdiği kişiler hakkında çoğu şeyi bilir. Karşısındakinin yapacağı olası tanımlamalara ve yorumlara dair tahminde bulunur. Onun neler yapacağını neler düşüneceğini önceden kestirmeye çalışır. Birinci Ses'in bu şekilde İkinci Ses'in bilincini çözümlmeye çalışması ve onun hakkında düşünmesi onunla diyalojik ilişkiye girdiği anlamına gelir. Bahtin, "çoksesli romanda başka insanların bilinçleri nesnelere olarak veya şeyler olarak algılanamaz, tahlil edilemez, tanımlanamaz- onlara yalnızca diyalojik olarak ilişki kurulabilir. Onlar hakkında düşünmek onlarla konuşmak anlamına gelir." der (Bahtin, 2004, s. 123). Birinci Ses de İkinci Ses'in ötekiler hakkında ne düşündüğüne dair tahminlerde bulunarak onun bilincini çözümlmeye çalışır. Böylelikle de onunla diyalojik bağ kurar.

İkinci Ses, Birinci Ses'e daha önce yaşadıkları bir anı anlatıyor:

Ansıyor musun o yolculuğumuzu? Ansıman gerek. Sanki bir balayıydı. (Belki de bir balayıydı. İlk ve son.) Aylardan Temmuz olmalıydı.

Uzun bir gece yolculuğundan sonra bir sınır kentine varmıştın. Yanındaki dişi: Burası çok güzel. Okyanus. Med ve cezir, git ve gel. Güneş. Daha ötelere gitmeyelim. Daha fazla yorulmayalım.

Sen: Ben sınırlarda oturamam. Devam edelim. Yakıcı sıcakta, trenleri değiştirerek, bir trenden inip öbürüne binerek bütün bir gün yolculuk etmiş, en sonunda o nehrin kıyısındaki, pis, yıkık kente varmıştınız. (Edgü, 2015, s. 43-44)

Pasajın ilk cümlesinde İkinci Ses, Birinci Ses'e "Ansıyor musun o

yolculuğumuzu?" diye sorar. Birinci Ses'in "Hayır, ansımıyorum." şeklinde cevap verme ihtimaline karşılık "Ansıman gerek." diyerek söylemini şekillendirir. İkinci Ses'in bu söylemi, Bahtin'in ortaya attığı "göz ucuyla bakış" kavramıyla örtüşür. Üslup şekillendirici bir özelliğe sahip olan "göz ucuyla bakış" fenomeni, söylemin biçiminde önemli rol oynar. İkinci Ses'in muhatabına göre bu şekilde konuşmasını şekillendirmesi, başkasının olası tepkisini dikkate aldığına göstergesidir.

İkinci Ses'in anlatısında yer alan "Burası çok güzel. Okyanus. Med ve cezir, git ve gel. Güneş. Daha ötelere gitmeyelim. Daha fazla yorulmayalım." cümlelerinde hem kendisinin hem de Birinci Ses'in sevgilisinin sesi (aynı zamanda İkinci Ses'in sevgilisi) işitilir.

İkinci Ses, Birinci Ses'e "Sen" diye hitap ederek ötekileştirir. Bu ifade tek kişiye ait olan bu seslerin birbirinden ayrılarak diyaloga girdiğinin göstergesidir. Sonrasında İkinci Ses, Birinci Ses'in "Ben sınırlarda oturamam. Devam edelim." şeklindeki sözlerini aktarır. Böylelikle ötekileştirdiği sesin sözlerini aktarırken bir bakıma kendi sözlerini de tekrar etmiş olur.

İkinci Ses "balayı" olarak gördüğü günleri anlatmaya devam eder:

"Sabah uyandığında yanmdakine şöyle dedin:

Hadi bavulları hazırla, çekip gidelim.

Nereye?

Nereye olursa.

Tren var mı? Sordun mu?

Hayır. Ama yoksa da gidelim.

Vardı tren. Güneye inen bir tren. (Edgü, 2015, s. 45)

İkinci Ses, bu kez aradan çekilerek Birinci Ses'in ve sevgilisinin sesini doğrudan verir. "Hadi bavulları hazırla, çekip gidelim.", "Nereye olursa.", "Hayır. Ama yoksa da gidelim." şeklindeki sözlerde hem İkinci Ses'in hem de Birinci Ses'in sesi işitilir. "Nereye", "Tren var mı? Sordun mu?", "Vardı tren. Güneye inen bir tren." cümlelerinde ise İkinci Ses'in ve sevgilisinin sesi duyulur.

Birinci Ses, İkinci Ses'in başından geçenleri anlatırken II. tekil şahıs ekini (-n) kullanır:

Kente vardığında vakit akşamdı.

Bir kent denebilir mi buraya?

Bir valisi var tabii

Sonra bir mahfel var.

Sonra bir han var. (Edgü, 2015, s. 94)

Ancak Birinci Ses, İkinci Ses'in köye gelişini anlattığı bu sözlerine I. tekil şahıs ekini (-m) kullanarak devam eder: “ Evler? Kerpiç birkaç yüz ev. Dağınık. Yollarda karşılaştığım insanlara baktım. İlk kez görüyordum sanki İnsan'ı. Bacakları Poturlu. Bakışları yenik. Başları sarılı, Bıyıkları sarkık. Onlar da bana baktılar.” (Edgü, 2015, s. 94) Birinci Ses, “sen” anlatımıyla başladığı konuşmasını birden bire “ben” anlatıyla devam eder. “Sen” ifadesi “bana”na dönüşür. Çünkü Birinci Ses, İkinci Ses'in köye gelişini anlatırken aslında kendi gelişini anlatmış olur. Bu ifadeler vasıtasıyla bu konuşmaların aynı kişiye ait iki ayrı ses olduğu bir kez daha görülür.

Sonuç olarak, Kimse romanında Birinci Ses, İkinci Ses, Bir Ses, Öbür Ses, O Ses, İlsözebaşlayan Ses, İlk Ses, Son Ses, İnatçı Ses, İnançlı Ses, Hepsorusoran Ses, Ezik Ses, Üsteleyen Ses, Kırık Ses, Çekipgitmedeki Ses, Cevapveren Ses, Duran Ses, Yeldesavrulan Ses, yazarın sesi birbirleriyle polemige girerek kıyasıya çatışır. Fakat bu seslerden hiçbiri diğerinin sesini bastırmaz. Bu seslerin romanda eşit bir atmosferde kendilerini ifade etme imkanı bulduğunu gözlemleriz. Saydığımız seslerin söylemlerinde eş zamanlı olarak işittiğimiz başka seslerin de romanda var olduğunu örnekler üzerinden vermeye çalıştık. Farklı dilleri ve söylemleri yansıtan bu sesler, romana zenginlik katmıştır. Tüm bu veriler ışığında Kimse adlı roman, çoksesli roman kategorisinde değerlendirilebilir.

3.4.3. Kimse'de Heteroglossia

Romanın II. bölümünde Birinci Ses ve İkinci Ses köyden dönüşleri hakkında konuşurlar. Dönüş için tobüs beklemiş, fakat bulamamışlar bunun için de köye zahire getirip boş dönen bir kamyonun arkasında yolculuk yapmışlardır. İkinci Ses, kamyonun arkasında birlikte yolculuk ettikleri bir baba-oğlu anlatmaya başlar. Ancak Birinci Ses, baba-oğul hakkındaki bu konuşmanın devam etmesini istemez. Bunun üzerine İkinci Ses, " Niçin? Sen de ilgi çekici bulmuş olmalısın ki bu kısa yolculuğu, köye vardığında (ya da daha sonra) günlüğüne yazmışsın. Madem istemiyorsun anlatmayacağım. Senin notunu okuyacağım." diyerek önündeki defterden 14 Kasım tarihli, işaretlenmiş bir

sayfayı açıp okumaya başlar:

Kamyonun gerisinde gidiyoruz. Ben ve yanımda bir baba-oğul. Yanlarında torbalar, çuvallar. Erzak almaya gelmiş olmalılar, diye düşündüm. Yola koyulur koyulmaz kendileriyle konuşmaya çalıştım. Çocuk dilimden anlamıyor ve sert sert baktıyordu yüzüme. Babası, askerlikte öğrendiği Türkçeyle çevre hakkında bilgiler verdi bana. Bir ara gözüm, çocuğun üstünde oturduğu çuvallardan birine takıldı. Çuvalların üstünde UNICEF yazılıydı. Ağzları mühürlüydü. Merak edip sordum: Ne var bunların içinde? Nerden geliyor? Kime veriyorlar? Kaça? Niçin?

Baba, Bunlar bize yapılan yardımlar, dedi. Zaman zaman kente gelir bu yardımları alırız. Herkese veriyorlar mı? dedim. Hayır, yalnız cüzzamlılara, dedi. Sen cüzzamlı mısın? dedim.

Bana doğru ellerini uzattı ve kendi dilinden oğluna da uzatmasını söyledi. (Oğlu babasının bu isteğini yerine getirmedi.) Evet, dedi. Ben de, oğlum da cüzzamlıyız. Evdeki karım ve öbür çocuklarım da. (Edgü, 2015, s. 98)

Pasajda gördüğümüz üzere, İkinci Ses'in günlükten 14 Kasım tarihli bir yazıyı okumasıyla yarı edebî türler arasında yer alan günlük, edebî bir tür olan romanın içinde yer alır. Bir kişinin hayallerini, yaşadıklarını, gelecekle ilgili planlarını, duygu ve düşüncelerini, tarih belirterek günü gününe anlatmasıyla oluşan yazı türüne “günlük” denir. Günlüğü yazan kişi, tanıklık ettiği olayları tarih belirtilerek yazdığı için günlükler, öznel tarihi belge niteliği de taşır. Edebî eser ve tarihi belge arasında yer alan günlüğün bu şekilde romanda yer alması romana zenginlik katar. Sadece türsel açıdan bir zenginlik değil aynı zamanda dilsel ve sessel açıdan da bir zenginlik söz konusudur. Her ne kadar da günlüğü yazan Birinci Ses olsa da günlük İkinci Ses tarafından okunur. Böylelikle romandaki bu günlük parçasında bir kişinin iki farklı seslerini yansıtan Birinci Ses ve İkinci Ses'i iştiririz. Günlükte geçen olaylar, Birinci Ses'in ağzından aktarılmış olsa da bazı cümlelerde cüzzamlı babanın sesini de duyarız. Birinci Ses, üzerinde UNICEF yazılı çuvalları merak ettiği için bu konuda bilgi almak amacıyla cüzzamlı babaya sorular sorması üzerine ondan şu cevabı alır: "*Bunlar bize yapılan yardımlar, dedi. Zaman zaman kente gelir bu yardımları alırız.*" Bu çuvalların herkese verilip verilmediğini soran Birinci Ses, adamdan "*Hayır, yalnız cüzzamlılara,*" yanıtını alır. Adama "*Sen cüzzamlı mısın?*" diye sorduğunda ise onun ve ailesinin cüzzamlı

olduğu öğrenir: "*Bana doğru ellerini uzattı ve kendi dilinden oğluna da uzatmasını söyledi. Evet, dedi. Ben de, oğlum da cüzzamlıyız. Evdeki karım ve öbür çocuklarım da.*" Dolayısıyla bu cümlelerde, cüzzamlı adamın sözlerine günlüğünde yer vererek aktaran Birinci Ses'in, günlüğü okuyan İkinci Ses'in ve bu sözleri sarfeden cüzzamlı adamın sesini aynı anda işitiriz.

Kimse'de günlüğün romanın içinde yer almasıyla bu iki tür iç içe geçerek katmanlaşmış olur. Bu katmanlaşma sırasında roman farklı türler barındıran çok dilli ve üsluplu heteroglot bir yapıya sahip olur.

Yazar, romanın çoğunluğunda şiirsel bir dil kullanmıştır. Tekrarlarla sağlanan ahenk, seslerdeki ritim, kısa, öz ve çarpıcı bir söyleyiş tercih edilmesi, romanda şiirsel bir atmosfer yaratmıştır. Ferit Edgü, Kimse adlı romanını nesri şiire yaklaştıran bir üslupla kaleme almıştır. Böylelikle nesri nazma yaklaştıran yazar, romana farklı bir hava katmıştır.

3.4.4. Kimse'de Karnavalesk Unsurlar

Karnavalesk romanlarda kusursuz beden anlayışına tezat bir yaklaşımla cinsel birleşme, doğum, yeme, içme, dışkılama gibi beden her türlü eylemleri üzerinde rahatlıkla durulur. Yüceltilen beden anlayışının karşısında yer alan karnavalesk algı bedenselliği ön plana çıkararak kişiyi dünyaya bütün olarak sunar. Kimse romanı iki sesin şu diyalogu ile başlar:

Dışarı çıkmadığımı söylemek, diyor Birinci Ses. Dışarı kenefe. Üç gündür. Belki dört. Belki de beş. Çıkmadığımı söylemek.

Niçin? diyor İkinci Ses. Çıkıp bir deneseydin. Bu soğukta mı? diye cevaplıyor Birinci Ses.

Barsaklarım kurudu. Çık da bir dene. Tembelliği bırak, diye üsteliyor ikinci Ses. Bırak kurusun, diyor Birinci Ses. Bu soğukta donmaya niyetim yok. Köpekler uluyor, duymuyor musun? Kar yağıyor. Lâpâ lâpâydı, şimdi tipiye çevirdi. Ayaz. Bu ayazda dışarı çıkmak. Dışarı, kenefe. Kenefe gidip denemek bu kurumuş barsakların açılmasını. HAYIR! HAYIR! Üstelik kenefe giden yol karla kaplı olmalı.

Bu durumda, dışarda, kapının önünde dene, diyor İkinci Ses. Kapının önünde mi? diyor Birinci Ses.

Tabii, diyor İkinci Ses. Niçin olmasın? Kar örter ve donar. Yaza değin kokusu duyulmaz. Tabii sen içeri girer girmez köpekler yemezse. (Bir kahkaha atıyor.) Üşütmekten korkuyorum, diye sızlanıyor Birinci Ses. Ah, anlıyorum, diyor İkinci Ses. Öyleyse odanın bir köşesinde dene.

Bu iyi bir fikir, diyor Birinci Ses. Ama denenecek bir şey yok. Sen bilirsin, diyor İkinci Ses. Öyleyse sızlanma. Sızlanan yok, diyor Birinci Ses.

Susuyorlar

(...)

“Korkum, köpekler ve kurtlar tarafından, kurumuş bağırsaklarımı boşaltmaya çalışayım derken, lup edilmek. (Edgü, 2015, s. 11-13)

Pasajda görüldüğü gibi yazar, romanda kişinin bedeninin doğal işlevlerinden olan “dışkılama” eyleminden rahatlıkla söz eder. Karnavalesk romanlarda bedenin her türlü işlevi söz konusu edilebilir. Çünkü bu anlayışta bedenin işlevlerine “ayıp” nitelendirilmesi yapılmaz. Beden yüceltilen bir olgu şeklinde değil doğal yapısına uygun biçimde tüm işlevsel gerçekliğiyle yansıtılır. Bahtin bu durumu, grotesk beden anlayışı olarak adlandırır. Ferit Edgü Kimse adlı romanda grotesk bedensel anlayışa uygun düşecek şekilde bir söylemde bulunur.

Kimse adlı romanda karnavalesk unsurlar, örneklerini sunduğumuz ölçüde yer alır. Yazar, karnavaleskin diğer fenomenlerine pek yer vermemiştir.

3.5. Yazsonu’nda Diyalojik Unsurlar

Adalet Ağaoğlu’nun dört ana bölümden oluşan Yazsonu romanı, 1980 yılında yayımlanmıştır. Bu roman, birbiriyle ilişkili iki ayrı hikâyeden oluşan "çerçeve anlatı" şeklinde kurgulanmıştır. Çekirdek hikâyede, Alanya’da bir araya gelmiş altı kişinin deniz kenarında bir hafta kadar bir süreyle yaşadığı yaz sonu tatilini konu edinilirken; ana hikâyede bu kişilerin hikâyesinin yazar tarafından kurgulanış serüveni sunulur.

Roman, bir yazarın daha önce tasarladığı bir romanı bir kenara bırakıp, her meseleden arınmak, zihnini boşaltmak, dinlenmek için bir yaz sonu Alanya’da bir motele gelmesiyle başlar. Romanda adı zikredilmemiş olan bu yazar, konakladığı motelin karşısında yer alan evde duş alan bir kadın görür. Yazarın ilgisini çeken bu kadın, onun yazma isteğini tetikler. Yazar, gördüğü evle ilgili bilgi toplarken daha önce

burada bir grup insanın kısa bir tatil yaptığını öğrenir. İmgeler, çağrışımlar yoluyla bu insanların hikâyesini anlatmaya koyulur.

II. bölüm yazar-anlatıcının sabahın erken saatlerinde bir otobüsten inen bir kadını anlatmasıyla başlar. Bu bölüm boyunca sadece kadın diye anılan ve adını sonradan öğrendiğimiz Nevin adındaki bu kadın, artık genç sayılamayacak bir yaşta olmasına rağmen çekiciliğini henüz kaybetmemiş, ince, naif, duyarlı birisidir. Oğlu Güney, üniversitede çıkan siyasî olaylarda ölür. Bu olayın etkisinin yanı sıra kocası Hasan'la aralarındaki cinsel ilişkinin bozulmasıyla da ayrılırlar. Nevin, yaklaşık üç yıl uğramadığı deniz kenarındaki evine tatil yapmak için gelir. Evi kullanmadıkları süre boyunca birilerinin eve girip eşyalarını kurcaladığını ve cinsel doyuma ulaşmak için onları kullandığını fark eder. Nevin, misafirlerin bu şekilde evi görmesini istemez ve temizlenmesi gerektiğini düşünür. Bu tatili birlikte geçirmek amacıyla davet ettiği misafirleri için evi hazır hâle getirmeye çalışır. Bu hazırlıkları gecenin ilerleyen saatlerine kadar ancak tamamlar. Nevin'in Hasan, Fuat, Memet, Doğan ve Meriç adındaki konuklarını karşılamaya hazır oluşuyla da bu bölüm sona erer.

Nevin'in anlatıcı konumunu üstlendiği üçüncü bölümde, önceki bölümde geleceği öğrenilen kişilerin gelip gitmiş olduğunu ve Nevin'in bu kısa tatil sırasında yaşananları, geçmişi ve düşselliği anlatışına şahit oluruz. Nevin, davetlileri evden ayırdıktan sonra yok olmamak için onlarla birlikte yaşadıklarını ayrıntılı bir biçimde kaleme alır. Böylelikle varlığını kaydetmek, arkasında bir iz bırakmak ister. Bu bölümde Nevin'in ayrı olduğu eşi Hasan'la, kardeşi Fuat'la, arkadaşları Doğan ve Meriç'le, ölen oğlu Güney'in yakın arkadaşı Memet'le olan anılarını okuruz. Ayrıca inşaat bekçisi Kadir ve onun birlikte olduğu Hatice, Kadir ve Hatice'nin oğulları Yusuf da bu anlatıya dâhil olur.

Dördüncü bölümde ise tekrar yazar devreye girer. Olayların başlama noktasına tekrar dönülür. Roman yazarın hala gelmeyen yağmurları beklemesiyle ve Nevin'in misafirleriyle kısa bir tatil yapmak amacıyla geldiği Alanya'daki yazlık evin önünde otobüsten inme sahnesiyle biter.

Yazsonu, okuyucuya hem bir roman sunar, hem de okuyucunun romanın oluşum sürecine tanıklık etmesini sağlar.

3.5.1. Yazsonu'nda Diyaloji

Bir romanı monolojik kategoriden diyalojik kategoriye taşıyan önemli özelliklerden birisi karakterlerin öz-bilince sahip olmasıdır. Öz-bilince sahip karakter, kendisini tanımlayabilir ve kendi benliğinin farkına varabilir. Nevin, anlatıcı olduğu III. bölümde kendi ve kendisi gibi olanlar için şunları söyler:

"Biz kendimizdik. Hem her şeyin sahibiydik, hem kendimize bile ait değildik. Her şey bizimdi ve hiçbir şey bizim değildi. Baştan sona tutarlıydık. Baştan sona tutarsızdık. Tutarlıyken, tutarlılık gerçektir. Tutarsızken tutarsızlık gerçek. Kimsenin savcısı değildik. Kendimizin savcısıydık ve kendi kendilerinin savcısı olanların işi çoktu ve büyük işti. Yorardı, acıttı. Biz kendimizdik. En çok kendimizi acıttık ve çok acıttık ve kendini en çok acıtanları acıtmak içimizden gelmezdi. İstesek de başaramazdık bunu ve kendini acıtmayan hiç kimse, hiçbir şey bizi acıtamazdı. Aylâ'ların şiddeti yoktu. Saffet'lerin o şiddeti besleyen edilgenliği yoktu. Özgürlük bu muydu? Buydu, buydu... Bunun adı, her ân hem kendine en çok güvenmek, hem hiç güvenmemektir. Kendi tutsaklığını tutuklamaktır." (Ağaoğlu, 2007, s. 96)

Pasajda görüldüğü gibi Nevin, kendini ötekilerle (Aylâ'larla ve Saffet'lerle) kıyaslar. Kendisiyle ötekiler arasındaki farkı belirler. Kendi kimliğini tanımlar. Çelişkilerini, zayıf ve güçlü yönlerini ortaya koyar. Bu şekilde varlığını tanımlayabilen karakterlerin yer aldığı roman, diyalojik roman statüsündedir.

3.5.2. Yazsonu'nda Polifoni

Adalet Ağaoğlu, dört bölümden oluşan Yazsonu romanında birbirinden farklı anlatıcılara yer verir. Bu romanda yazar, hâkim bakış açısına sahip yazar-yazar ve romanın karakterlerinden Nevin anlatıcı konumundadır. Romanın birinci bölümünde üstkurmaca tekniğiyle yazar hikâyeyi anlatma görevini üstlenir. Romanın ikinci bölümünde her şeyden haberdar olan yazar-anlatıcı devrededir. Romanın üçüncü bölümünde ise karakterlerden Nevin anlatı dokusuna dâhil olur. Romanın dördüncü bölümünde ise yazar tekrar sözü devralarak anlatıcı konumunda yer alır.

Oya Batum Mentеше, "Yazsonu'nun Düşündürdükleri" adlı yazısında romanın I. ve IV. bölümlerinde karşımıza yazarın anlatıcı olarak çıkmasıyla ilgili şu

değerlendirmeyi yapar: “Roman, yazarın kendi iç monoloğu ile açılıyor. Bu kişi yazarın kendisi mi, yoksa başka bir kişi mi hiç önemli değil, ipuçları bize bu kişiyi yazarın kendisi olarak kabul ettiriyor.” (Batum Menteşe, 1996, s. 105). Menteşe’ye göre hayat hikâyesiyle benzerlik gösterdiği için buradaki yazar, Adalet Ağaoğlu’nun kendisidir.

Yazsonu’nda yazar, anlatıcı olarak varlığını gösterdiği bölümlerde hem kendi yaşadıklarına ve gözlemlerine hem de tasarladığı romanı oluşturacak malzemelere yer verir. Ağaoğlu, üstkurmaca tekniğiyle yazarı da romana dâhil etmesinin sebebini şu şekilde açıklar:

“Her anın içindeki varoluş, değişen zaman nedeniyle değişmeliydi. Hiçbir kişi, hiçbir olgu, kendini var eden koşullarından ne daha geride, ne daha ilerde olmalıydı. Roman yazarı, en küçük bir el koyuştan çekinmeliydi. Yazar, en azından elinde bir merceği ya da ışıldağı tutan, dinlediği kişilere, dilediği yere çeviren kişi olarak romana sokmalıydık. O da başkalarının ışığında, ancak onlara göre, o kadar var olmalı, onun da kendi dünyası okura apaçık yansıyabilmeliydi. Yazsonu’nda bir yandan da yaratının serüvenini bu nedenle romana sokmayı denedim.” (Agaoglu, 2000, s. 120) .

Ağaoğlu, metne yazarı da dâhil ederek onu, hem karakterlerin romandaki konumuyla eşitler hem de kurmacanın içinde yer vererek otoritesini en aza indirger. Böylelikle Yazsonu romanı, karakteri ve yazarı aynı düzlemde eşit şekilde bir arada bulundurur. Bu sebeple de Yazsonu diyalojik roman kategorisinde değerlendirilebilir.

Yazarın konuştuğu çerçeve anlatıda aynı zamanda başkalarının sesi de dolaylı yollardan işitilir:

"İlkin kadın geldi.

Bildiğim, altı kişiydiler.

Kadına dokunmuş, diyorlar.

Dokunulmamış, diyorlar.

Oğlanın gözü oldum olası makinedeydi.

Gece, çocukları köye bırakıp döneyim, demiş.

O zaman yağmurlar vardı.

Başlangıçta yağmurlar yoktu.

Kendini kayalardan aşağı atmış, deniyor.

Döndü ki, mutfak kapısı açık. Sürgüsü tutmazmış zaten.

Hepsi gidince, üç gün üç gece yazdı durdu. (Tanrım, o yazılar nerdedir şimdi?)

Delirse, bilinirdi. Bir daha gören olmamış.

Bulunan, ilerde, burnun ucunda yabancıççeklerinin altında, deli oğlanın ölüsü, o kadar. Yanağının altında çiçekli bir sarı entari, uyur gibi. Derler, çok ağlamış.

Ağlaya ağlaya katılıp kalmış.

Evin satışı yapılamıyor. Yapılabilse, motele katılacak.

(Bütün bunları duydum mu, uydurdum mu? Şimdi, duymuş olduğumdan ansızın kuşkuya düştüm.)

Neyse ne. İşte hepsi bu kadar." (Ağaoğlu, 2007, s. 16)

Alıntıladığımız bölümde geçen "Kadına dokunmuş, diyorlar.", "Dokunulmamış, diyorlar.", "Kendini kayalardan aşağı atmış, deniyor." Bir daha gören olmamış.", "Derler, çok ağlamış.", "Ağlaya ağlaya katılıp kalmış.", cümlelerinde hem ötekilerin hem de ötekilerin bu sözlerini aktaran yazar- anlatıcının sesini işitiriz.

Ötekilerin ve yazar- anlatıcının sesinin yanı sıra "Gece, çocukları köye bırakıp döneyim, demiş." cümlesinde söz konusu kadının da sesi devreye girer. Böylelikle bu cümlede ötekilerin, yazar- anlatıcının ve kadının olmak üzere üç ayrı ses işitiriz.

Parantez içerisinde verilen "Tanrım, o yazılar nerdedir şimdi?", "Bütün bunları duydum mu, uydurdum mu? Şimdi, duymuş olduğumdan ansızın kuşkuya düştüm." şeklindeki ifadeler, yazar-anlatıcının sorgulamalarını içerir. Yazar-anlatıcı, yazdıklarının hayal gücünün ürünü mü yoksa yaşanmış bir olayın aktarımı mı olduğunun yanıtını arar. Yazar, bu şekilde anlattıklarının gerçekliğini sorgulayarak okura oyun oynar. Aynı zamanda da yazılanlardan yola çıkarak kendi kendisiyle diyalojik ilişki kurmuş olur.

Yazarın anlatıcı olduğu I. bölümde hayallerinde varolan esmer delikanlı, "İşte Güney/ Bir kelime, bir davranış/ Prenslerin öldüğü zamandır bu/ Güneşin sessizce battığı zaman." mısralarını okur (Ağaoğlu, 2007, s. 21). Yazar, esmer delikanlının söylediği bu dizelere hayran kalır. Yazar, o an bu dizeleri defterine kaydetmemiş olmasına daha sonra çok hayıflanır ve zamanında bunu düşünememiş olmasına şu sözlerle yakınır: "Esmer delikanlıya, "Okuduğunuz şiiri defterime yazabilir miyim?" demediğime sonradan çok pişman acındım." (Ağaoğlu, 2007, s. 21). Çerçeve anlatıdaki bu esmer delikanlı, asıl hikâyede Doğan olarak kaşımıza çıkar. Doğan, bir bakıma esmer delikanlının yansımasıdır. İspanyol şair Manuel'in bu dizeleri, çerçeve anlatıda

esmer delikanlı tarafından okunurken asıl hikâyede Doğan tarafından okunması da bunu gösterir.

Yazar anlatıcı, tasarladığı romanın ana hatlarını belirlerken parantez içi açıklamalarda kurguladığı romandan koparak reel hayata döner: “Yataklar belimi ağrıtıyor. Fazla özenilmiş otellerdeyse, her kapı ağzında her dönemeçte üstünüzde bir göz oluyor. Sürekli gözetleniyorsunuz. (Belki de benim kuruntum: Denizde gülüşenlerin tavlada şamata edenlerin aslında ağlıyor, hıçkırıyor olduklarını sanmam bir kuruntu...)” (Ağaoğlu, 2007, s. 15). Böylelikle hem gerçeklikten uzaklaşmış, bir roman kurgulayan hayalî bir ses hem de yazdıklarını, kurguladıklarını sorgulayan, gerçekçi bir ses işitiriz.

Nevin’in bu kısa yazı sonu tatilinde yaşadıklarını niçin yazma gereği hissettiğini, yazış amacının ne olduğunu şu şekilde açıklar:

“Bu sabah en son kalanı, Memet’i yolcu ettim. Ardından taraçaya oturup uzun süre, önümüzdeki koya, denizin kayalardan çekilişine baktım. O zaman içimde yepyeni ve çok güçlü bir özlem duydum: Korlar küllenmeden, sıcaklıklar soğumadan, zaman beni kandırmadan, aklım egemenliğini ilan etmeden, büyümlü bir Yazsonunun günleri, saatleri, ânları denize, dalgalara karışıp gitmeden, dinmez kalın yağmurlar perdesi her şeyin üstünü örtmeden, her yan çamura ve çürük yaprak kokusuna bulanmadan bizi anlatmak istedim. [...] Anlatmalıyım. Geride küçük bir iz bırakmalıyım.”(Ağaoğlu, 2007, s. 110)

Nevin, geride bir iz bırakmak ve yaşananları kayıt altına almak için yazarak anlatmayı tercih eder. Dolayısıyla Nevin, romanda hem anlatılan hem de anlatan konumundadır. Nevin, romanın “çerçeve anlatı”sındaki yazarın motele geldikten sonra karşısındaki evin taraçasında imge hâlinde beliren kadının yansımasıdır. Romanın birinci bölümünde belli belirsiz, hayalî bir imge halinde olan bu kadın, ilerleyen bölümlerde canlanarak Nevin kimliğiyle karşımıza çıkar. Üçüncü bölümde ise Nevin, yaşadıklarını yazarak anlatmaya koyulur ve anlatıcı rolünü üstlenir. Bu durum Nevin’in yaşantısının bir başkası tarafından anlatılmasının yanı sıra kendisi tarafından da anlatılmasını beraberinde getirir.

Nevin’in anlatıcı olduğu III. bölümde Yusuf’la aralarında geçen konuşma şu şekildedir: "Osman uyuyor. Babam sebzelerimizi sulayacak. Sabah buraya gelecekmiş, öyle dedi. Akşamleyin rahat kaçırmayayım, dedi." (Ağaoğlu, 2007, s. 99). Nevin

tarafında aktarılan bu sözlerde hem Yusuf'un hem de Nevin'in sesini işitiriz. "Sabah buraya gelecekmiş, öyle dedi. Akşamleyin rahat kaçırmayayım, dedi." cümlesinde ise Nevin ve Yusufun seslerinin yanı sıra Yusufun babası Kadir'in sesini duyarız.

Nevin, Doğan'ın kendisi için okuduğu şiiri defterine not ederken tekrar anar: "Sedirin üstünde, parmakları saçlarımda, "Bir avcıdır ölüm/ Dirim bir ceylan" derken, hepimiz büyünlenmiştik." (Ağaoğlu, 2007, s. 115) Bu cümlede hem Doğan'nın sesini hem de onun sözünü aktaran Nevin'in sesini işitiriz.

Nevin Şam fıstıklarının gördüğünde Meriç'le aralarında geçen konuşma zihninden geçer: "Kavanozlarda şamfıstıkları vardı. Meriç, göstermeyin şunları bana, şişmanlatıyor, derdi. Bir avuç verdim Yusuf'a." (Ağaoğlu, 2007, s. 100). Nevin, Şam fıstıklarının yarattığı çağrışımla Meriç'in "Göstermeyin şunları bana, şişmanlatıyor." şeklindeki sözlerine kendi söyleminde yer verir. Böylelikle bu cümlede hem Nevin'in hem de Meriç'in sesini işitiriz.

Nevin anlatıcı olduğu bölümde, bekçi Kadirle aralarında geçen şu konuşmaya yer verir: "Birkaç gündür yalnızsınız. Hatice korkmadığınızı söylüyor ya ben gine bir sorayım dedim." (Ağaoğlu, 2007, s. 200). Kadir'in bu cümlesinde birbirinden farklı sesler yankılanır. Nevin'in daha önce Hatice'ye söylediği "Korkmuyorum." sözünü, Hatice de Kadir'e "O (Nevin) korkmuyormuş." şeklinde aktarır. Kadir ise "Hatice korkmadığınızı söylüyor ya ben gine bir sorayım dedim." diyerek Nevin'in korkup korkmadığını teyit etmek ister. Dolayısıyla Nevin'in, Hatice'nin ve Kadir'in sesi aynı cümlede işitilir.

Yazar-anlatıcının söz sahibi olduğu romanın II. bölümünde, Hatice'nin imam nikâhlı kocası Kadir'le arasındaki ilişkiyi Nevin'e anlatılışı şu şekilde aktarılır:

"Hatice hep yanında olmak istiyor, daha sormak, anlamak, boynuna anlatmak istiyordu: İlk kocasını bırakıp buna kaçmış. Adı Kadir. Kadir de evliymiş. Bu üç çocuktan ilki, Yusuf, Hatice'nin bırakıp kaçtığı adamdan. Çocuğunu bırakamamış. Her iki yan da evli olunca, kaçma olayından sonra, kendi köyleri ne söz, yakın köylerde de barınamamışlar. Birçok yer dolaşıyorlar. Dönüş yok. Sonunda Kadir, Hatice'yi buraya getiriyor. "İki çocuk da buna doğurdum işte, Kadir'e" diyordu. "Lakin karısı peşimizi bırakmaz. Benimki boşadı, o karı boşanmaz. Dava açtı, celp çıkarttı. Birinde daha ta başlarda işte, bizi mapus damına koydular. Yattık. Benim bu adam, ben, Yusuf.. Yusuf o zaman dördünde yoktu. Fakat arkadaşları çoktu içerdeyken. İyiydi. Burda yalnız. Kadın

bizi gine tıktıracaktı. Burda yanyana olduğumuzu bilse tıktırır da. Aman tıktırısın. Neyse olacağı olsun."

Bekçi Kadir ilçeye indikçe duyarmış. İlk karısı, ergeç zina halinde yakalatacağım onları, diyormuş.

Hatice'ye kalsa, yeniden gireceklerse, bir an önce girip çıksalar. Neyse bütün cezaları çekip bitirseler. Sonra da artık tencere tava edinseler...

"Artık şu göçebelik yetsin" diyordu. Halimiz bir açığa çıksa, diş de taktıracağım. Altın. Yahut, diyormuş karı, versinler seksen bini, yakalarını bırakayım. Boşanayım, geçeyim. Lakin köydeki tarlayı da evi de üstüme isterim, diyormuş. Tarlayla evi vermez ya vermesine, bakalım, anlaşabilirlerse, Oğuz Beyimiz seksen bini ödeyecek, beni Kadir de karıya verip geçecek, bir bununla bitse..." (Ağaoğlu, 2007, s. 71-72)

Bu pasajda yazar-anlatıcının yanı sıra birbirinden farklı birçok ses duyulur. Alıntıda verdiğimiz, "İlk kocasını bırakıp buna kaçmış.", "Kadir de evliymiş." "Çocuğunu bırakmamış." "Her iki yan da evli olunca, kaçma olayından sonra, kendi köyleri ne söz, yakın köylerde de barınmamışlar.", "İki çocuk da buna doğurdum işte, Kadir'e" diyordu. "Lakin karısı peşimizi bırakmaz. Benimki boşadı, o karı boşanmaz. Dava açtı, celp çıkarttı. Birinde daha ta başlarda işte, bizi mapus damına koydular. Yattık. Benim bu adam, ben, Yusuf... Yusuf o zaman dördünde yoktu. Fakat arkadaşı çoktu içerdeyken. İyiydi. Burda yalnız. Burda yanyana olduğumuzu bilse tıktırır da. Aman tıktırısın. Neyse olacağı olsun.", "Tarlayla evi vermez ya vermesine, bakalım, anlaşabilirlerse, Oğuz Beyimiz seksen bini ödeyecek, beni Kadir de karıya verip geçecek, bir bununla bitse...", "Artık şu göçebelik yetsin" diyordu. Halimiz bir açığa çıksa, diş de taktıracağım. Altın." cümlelerinde hem yazar anlatıcının hem de roman karakteri Hatice'nin sesi işitilir.

Yazar-anlatıcının "Hatice'ye kalsa, yeniden gireceklerse, bir an önce girip çıksalar. Neyse bütün cezaları çekip bitirseler. Sonra da artık tencere tava edinseler..." şeklindeki cümlesi Hatice'nin sözlerini de içerir. Böylelikle bu cümlede yazar-anlatıcının ve Hatice'nin sesi duyulur.

Yazar-anlatıcının Hatice'den duyduklarından yola çıkarak aktardığı "Kadın bizi gine tıktıracaktı." cümlesinde yazar-anlatıcı ve Hatice'nin yanı sıra Kadir'in resmi nikâhlı eşinin ve onun sözlerini yayan ötekilerin sesi yer alır. Kadir'in resmi nikahlı eşinin sarfettiği "Onları yine tıktıracağım." şeklindeki öfke ve intikam dolu cümlesi,

ötekiler tarafından "Sizi yine tıktıracakmış." şeklinde kınayan bir sesle Hatice'ye aktarılır. Bu cümle Hatice tarafından "Kadın bizi gine tıktıracakmış." şeklinde korku içeren bir ifadeyle yeniden üretilir ve onun bu cümlesi yazar-anlatıcının ağzından aktarılır. Dolayısıyla tek bir cümlede birbirinden ayrı niyetler taşıyan dört ayrı ses işitilir.

Yazar-anlatıcının "Bekçi Kadir ilçeye indikçe duyarmış." şeklindeki sözü Hatice'nin "Kadir ilçeye indikçe duyuyor." şeklindeki sözünü ve Kadir'in "İlçeye indiğimde duydum." şeklindeki sözünü içerir. Dolayısıyla "Bekçi Kadir ilçeye indikçe duyarmış." cümlesinde yazar-anlatıcı, Hatice ve Kadir'in sesi aynı anda duyulur. Hemen sonrasında aktarılan "İlk karısı, ergeç zina halinde yakalatacağım onları, diyormuş." cümlesinde ise birbirinden farklı beş ayrı ses mevcuttur. Hatice'nin "Karısı, ergeç zina halinde yakalatacağım onları diyormuş." cümlesinde onun ürkmüş sesi, Kadir'in "Ergeç zina halinde yakalatacağım onları diyormuş." cümlesinde onun korkmuş sesi, Kadir'e laf taşıyan ilçedekilerin "Ergeç zina halinde yakalatacağım onları diyor." cümlesinde uyarıcı ve gizli kınama içeren sesi, Kadir'in resmi nikâhlı eşinin "Ergeç zina halinde yakalatacağım onları." cümlesinde öfke, intikam dolu ve kendine güvenen sesini işitiriz. Böylece tek bir cümle içerisinde yazar-anlatıcının, Hatice'nin, Kadir'in, ötekilerin (ilçedekilerin) ve Kadir'in resmi nikâhlı eşinin birbirinden farklı maksatlarla sarf ettikleri sözlere tanık oluruz. Benzer şekilde "Yahut, diyormuş karı, versinler seksen bini, yakalarını bırakayım. Boşanayım, geçeyim. Lakin köydeki tarlayı da evi de üstüme isterim, diyormuş." cümlelerinde de yazar-anlatıcının, Hatice'nin, Kadir'in, ötekilerin (ilçedekilerin) ve Kadir'in resmi nikâhlı eşinin birbirlerinden ayrı amaç ve niyet doğrultusunda kullandığı cümlelerin izlerini görürüz.

Yazsonu romanında birbirinden ayrı anlatıcıların yer alması, yazarın dışında karakterin de söz sahibi olması onun çoksesli roman statüsünde olduğunu gösterir. Romanda geçen cümlelerin çoğunluğunda tek bir ses değil, aynı anda birçok ses işitiriz. Yazsonu romanı bu yönden de çoksesli roman kategorisinde değerlendirilebilir.

3.5.3. Yazsonu'nda Heteroglossia

Yazsonu romanı, dilsel ve türsel açıdan incelendiğinde heteroglat bir yapısının olduğu gözlemlenir.

Doğan'ın Nevin'e yazdığı mektup romanda şu şekilde yer alır:

Bir yerden borç buldum. Babama bir bakıcı tuttum. Onu getirenler gözümün arkada kalmayacağını söylüyorlar. Bu haftaki deneyimiz olumlu. Ben de kendimi bir yerlere atmak istiyordum artık. (...) Önerin, çağrın, tam zamanımda öyle imdadıma yetişti ki! Gitmek, bir yerlere sığınmak, gazeteyi, şiirlerimi en çok da babamı- beni kınama, işte en çok da onu, kendimi yani-, bir tarafa fırlatmak istiyordum. İstiyordum ama, benim şu sıra bir deniz kıyısı, dağ, göl, çöl, her neyse, öyle bir yerde oteli ödeyecek durumum yok ki. Her şeyin sonuydu Nevin. Bana kırılma, seni de özledim elbet, çok özledim, fakat bir deniz kıyısını daha çok özlemiştim ya da suların şapırtısına, salt ona gömülmeyi. Gömülmeyi... Biliyor musun, kuşkusuz biliyorsun, beş yıldır tek gün tatil yapmadım ben. Sahi, Meriç'i de getirebilir miyim? İlk tanışmamızda ondan hoşlandığını söylemiştin. (Ağaoğlu, 2007, s. 80)

Böylelikle tüm türleri bünyesinde toplayabilen romanın, mektup türünü de yapısını bozmadan içine kattığını gözlemleriz. Pasajda örneği sunulan mektupta farklı mesleklere, statülere, cinsiyete ait sesler bir arada bulunur. Doğan, etrafındakilerin tavsiyesini göz önünde bulundurarak bakıma muhtaç babasına yardımcı olması için bir bakıcı tutar. Doğan'ın mektubunda dile getirdiği "Onu getirenler gözümün arkada kalmayacağını söylüyorlar." cümlesinde, bu bakıcıyı kendisine tavsiye eden ötekilerin sesi yer alır. Bu cümlede, aracı olan kişilerin "Gözün arkada kalmaz." şeklindeki söylemi de yer alır.

Mektup, bir muhatap gözetilerek yazıldığı için muhatabın cevabı ve tepkisi de hesaba alınır. "Gitmek, bir yerlere sığınmak, gazeteyi, şiirlerimi en çok da babamı- beni kınama, işte en çok da onu, kendimi yani-, bir tarafa fırlatmak istiyordum." cümlesinde Doğan, iki kısa çizgi içinde verdiği ara sözde Nevin'in olası tepkisini göz önünde bulundurur. Babasından uzaklaşmak istediği için Nevin'in kendisini ayıplayacağını düşünür ve bu yüzden de onu "beni kınama" diye uyarma gereği duyar. Doğan, sözlerine Nevin'le konuşuyor gibi devam eder: "Biliyor musun, kuşkusuz biliyorsun, beş yıldır tek gün tatil yapmadım ben." İki virgül arasında verilen "kuşkusuz biliyorsun" ifadesi Nevin'in "'Biliyorum." sözünü de içerir. Doğan'ın "Sahi, Meriç'i de getirebilir miyim? İlk tanışmamızda ondan hoşlandığını söylemiştin." cümlesinde Nevin'in "Meriç'ten hoşlandım." cümlesi gizlidir. Mektuplarda bu tarz ifadelerle sıklıkla karşılaşılır. Romanda mektuplara yer verilmesiyle de onun bu özelliği romana taşınmış olur.

Dört bölümden oluşan Yazsonu romanında, her bölümün başında işlenen konuya uygun düşen birkaç dizelik şiir parçası bulunur. Romanın I. bölümünde Lermontov'un “Yelkenli” şiirinden alıntı yapılmıştır:

Özlemi fırtınadır,
Bulursa dinginliği,
Bulur ancak
Kasırğanın koynunda. (Ağaoğlu, 2007, s. 1)

Roman'ın II. bölümüne başlanırken ise şu dizelere yer verilir:

Gördüm nasıl
Nar alacasına bulandığını
Dağların denizin
Birkaç adım ötede
Duruyor kumsal
Görmüş kanatlı kuşlar
Öreninde özlemin. (Ağaoğlu, 2007, s. 29)

Romanın III. bölümünün başında ise şu dizeler zikredilir:

Ne kadar yalnız
Bir yıldız
Beni yalnız
Yalnızlığım çoğaltır. (Ağaoğlu, 2007, s. 93)

Romanın IV. bölümüne ise şu dizelerle başlanır:

Bak, o dediğin kuşlar şimdi
Ağır ağır çekilip gitti. (Ağaoğlu, 2007, s.221)

Her bölümün başında bulunan bu şiir parçalarının yanı sıra montaj tekniğiyle romana yerleştirilmiş şiir parçaları da bulunur. Romanda Jonathan Swift'ten alıntılanan şu şiir dizelerine yer verilir:

Bak nasıl yükseliyor Proteus denizden;
Dinle yaşlı Triton borusunu çalıyor.(Ağaoğlu, 2007, s.34)

Roman boyunca Doğan'ın genellikle şiir okuduğu görülür. Doğan'ın İspanyol şair Manuel'den alıntılanan şu şiiri okumasıyla romanın bünyesine şiir dâhil edilir:

İşte GÜNEY- bir kelime, bir davranış
Bir yer, bir yüzük (...)
Prenslerin öldüğü zamandır bu
Güneşin sessizce battığı zaman
Ve gecenin göğünde barbar yıldızların
Aynalara bölünüp birleştiği zaman
Büyülü bir ışıkla ayrışıyor işte
Ve lacivert sonsuzluğa kayıyor teknelerimiz
Yaşamla ölümün anlamında beliriyor... (Ağaoğlu, 2007, s.114)

Doğan sadece başka şairlerin şiirlerini değil aynı zamanda kendi şiirleri de okumasıyla da şiir, romanın içinde yer alır:

Soğuk katı toprağın
Kıyıya aktığı zamandır bu
Yaşam yittiği zaman
Dağ koyaklarında.
Davar, davul, çadır, çuval ve mavzer
Yörük işi yayık sesi
Bir avcıdır ölüm şimdi
Dirim bir ceylan
Ve biz
Askla kinin ateş hattında
Ölüme bir çağrı
Yıkıma bir kışkırtıyız
Göğüs göğse geldiği an
Dağlarla deniz. (Ağaoğlu, 2007, s. 233)

Doğan, tatilde dostlarıyla birlikte sohbet ettikleri bir gece Mehmet'e olan duygularını şu şekilde şiire döker ve beraberindekilerle paylaşır:

Tanrım, dedi, biz nerdeyiz?

Tanrım, dedi, ne güzel çocuk!

Güzel çocukları bize kattığın için teşekkürler.

Bizi bize kattığın için teşekkürler, Tanrım! (Ağaoğlu, 2007, s.109)

Yazsonu romanında Çehov'un Üç Kız Kardeş adlı oyunundan da bir kesit sunulur:

Bir gün bütün bunların nedeni anlaşılacak. Bütün bu acıların, olmazlıkların üstünü örten giz perdesi kalkacak. Ama şimdi, yaşamak gerek... Zaman geçecek. Bizler sonsuzluğa karışacağız. Yüzlerimizin çizgisi, seslerimizin tınısı bile insanların belleğinden silinecek. Bizden onlara en küçük bir anı kalmayacak. (Ağaoğlu, 2007, s.2).

Roman, birçok farklı türü içinde barındırabilir. Ağaoğlu da bu şekilde bir piyesi romana dâhil ederek romanın bu kapsayıcı yapısından faydalanır.

Yazar-anlatıcının anlatıya hâkim olduğu bölümde, tarla yolu tasvir edilirken yol boyunca duvarlardaki taşla Kâbe taşları arasında çağrışım yoluyla bağlantı kurulur:

Yürüyen taşlar... Kâbe örülüyormuş. Kâbe'ye daha çok taş gerekiyormuş. Dağda, bayırda yerleşmiş irili ufaklı bütün taşlar, Kâbe'yi örmek için yola düzülmüşler. Oraya doğru hızla yuvarlanmaya başlamışlar. Bütün taşlar Kâbe'ye doğru koşarken Peygamber'den haber gelmiş: Yeter, Kâbe örüldü, bitti. Kâbe'nin duvarları tamam! Geciken, Kâbe'yi örmeye yetişemeyen taşlar, yorgun argın, oldukları yerde durmuşlar, serilip kalmışlar. Savaşta bir ordudan artakalan cesetler gibi. Yorgun neferler gibi. Şimdi onlarla başkaları yeni Kâbeler örüyorlarmış. Yorgun saçıldıkları yerler nerelere rastlıyorsa oralara yeni Kâbe duvarları çıkılıyormuş...(Parçaları saniyede bütüne dönüştüren reklam filmleri.) (Ağaoğlu, 2007, s. 35- 36)

Yazar-anlatıcıya yolda görmüş olduğu taşlar, Kâbe'nin taşlarını çağrıştırır. Hz. Muhammet'in hayatı hakkında bilgi veren eserlere siyer adı verilir. Siyer, peygamberin ana rahmine düştüğü anlardan başlayarak hayata gözlerini yumduğu ana kadar yaşadıklarını anlatır. Kutsal metinler çatısı altında değerlendirebileceğimiz siyer türüne ait yapının bu şekilde romanın içinde yer aldığını gözlemliyoruz. Yukarıdaki pasajda, Kabe'nin inşa edilme anına gönderme yapılmış ve Peygamber konuşturularak romana dâhil edilmiştir. Yazar-anlatıcıya yol boyunca taşlarla örülmüş duvarın Kâbe duvarını hatırlatması kutsal olanla sıradan olanı aynı düzlemde buluşturur. Yazar, romanda siyer gibi dinî bir metin türünün ve söyleminin parodisini yapar. Böylelikle kutsal metinler ve söylemlerinin egemenliği romanda sarsılır; dinin yüceltilen ve insanı şekillendiren otoritesi sarsılır. Aynı zamanda romanın heteroglot bir yapı kazanması da sağlanır.

Yazsonu romanında “Şimdi uzaklardasın” şarkısının sözlerine sıklıkla yer verilir. Romanın 66. sayfasında "Şimdi uzaklardasın/ Gönül hicranla dolu..." ve "Hiç ayrılamam derken/Kavuşmak hayal oldu..." sözleri zikredilirken 97. sayfasında "Sevda bahçelerinin/Çiçekleri hep soldu." dizesi anılır. Leitmotiv niteliği taşıyan bu şarkının sözleri roman boyunca parça parça tekrarlanır. Böylelikle şarkı, romanın yapısına dâhil olur. Bu durum romana zenginlik katar.

Romanda bu şekilde farklı türlerin yer almasıyla türsel bir çeşitlilik söz konusuysen farklı toplumsal katmanlara mensup insanların bir arada bulunmasıyla da dilsel bir çeşitlilik mevzubahistir. Yazar romanında yer verdiği kişileri, kendi mizaç ve kültürlerine uygun biçimde konuşturur. İşçi Kadir'in imam nikâhlı eşi Hatice, kendi toplumsal konumuna uygun olarak konuşur: “Ne iyi oldu, ne iyi edip de geldiniz. Cin başımayım ben de. Köy uzak. Anamgil daha da uzak. Konu komşu yok. İşte hep buralardayız biz.” (Ağaoğlu, 2007, s. 44).

Yazsonu romanı türsel açıdan incelendiğinde farklı yaşa, cinsiyete, mesleğe ve toplumsal katmanlara mensup kişiler bir arada bulundurulmuş çeşitli dillerin bir arada yer almasının sağlandığı ve bu sayede de dilsel bir çeşitlilik elde edilerek heteroglot yapıda bir eser oluşturulduğu gözlemlenir.

Yazsonu romanına türsel açıdan bakıldığında, romanın bünyesinde mektup, şiir, şarkı, piyes gibi farklı türlere yer verildiği, dini metinlerin parodisinin yapıldığı görülür. Yazar, böylelikle romanda türsel bir çeşitlilik sağlayarak heteroglot bir eser inşa eder.

3.5.4. Yazsonu'nda Karnavalesk Unsurlar

Yazsonu romanında karnavalesk bağlamda değerlendirebileceğimiz pek fazla husus yoktur. Romanındaki Memet'in olur olmadık zamanlarda sevgisini göstermek istemesi, taşkın ve coşkulu hareketlerde bulunması, etrafındakilere ansızın sarılması ve öpmesi, onun alışılmışın dışında bir kimliği olduğunun göstergesidir:

Ben yasemine su verirken, hiç beklemediğim bir an'da boynuma sarıldı. Duru bir suyun çağılısından ürkülür mü? Boş bulunmuş olmanın şakınlığıyla, dilim dolanarak ona takılmışım (...) Her "günaydın"dan, her "iyi geceler"den önceki öpüşlerinde de diş fırçalamayı, gözlüklerini de katlayıp bir yana koymayı bırakmıştı. Salt o "günaydın"lar ve "iyi geceler" sırasında değil, hemen her zaman ve hepimizi öpmek isterdi ve her birinde hiç yıpranmamış olurdu o öpüşler. Sevmekten çok, sevme taşkını. (Ağaoğlu, 2007, s. 106)

Memet, duygularını saklamaktan, duygularına gem vurmaktan hoşlanmayan birisidir. Memet, içinden gelenleri o anda gerçekleştirmediğinde "sevgi töreninde" bir bozulma olacağına, o "törenin eksileceğine" inanır. Kendi öpme isteğine uymazsa o kişinin çekip gidebilme ihtimali veya kendisinin "öpme isteğinin saflığını" yitireceğini düşünür (Ağaoğlu, 2007, s.107). Bu sebeple de içinde bulunduğu ortamın şartları ya da atmosferi onun için önemsiz bir meseledir. Memet, istediği anda istediği gibi davranır. Onun bu taşkın tavırları karnaval ruhuyla örtüşür niteliktedir.

3.6. Yaşarken ve Ölürken'de Diyalojik Unsurlar

Selim İleri, Yaşarken ve Ölürken adlı romanını 1981 yılında yayımlar. İleri, bu romanına isim verirken Halit Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu adlı romanın son sözlerinden ilham alır. Yaşarken ve Ölürken romanı, yayımlandığı yıl Milliyet Sanat Dergisi tarafından "Yılın Romanı" seçilir.

Selim İleri, bu romanda aydın/sanatçı çevresinin arayışlarına, huzursuzluklarına, kişisel sorunlarına değinmekle birlikte toplumsal olaylara ve siyasî meselelere de yer verir.

Yaşarken ve Ölürken romanı çoğul bakış açısıyla kaleme alınır. Başlıklandırılmamış bölümlere ayrılan romanın her bölümünde sözü farklı bir roman kişisi devralır. Romanda anlatıcı konumunda yer alan kişiler, birinci tekil kişi anlatımını

kullanır.

Romanın anlatıcı konumunda ilk ve son bölümde yazar-anlatıcı; ikinci ve üçüncü bölümde Turan; dördüncü bölümde yazar-anlatıcı; beşinci ve altıncı bölümde Tuna Suna; yedinci bölümde Cemil yer alır.

3.6.1. Yaşarken ve Ölürken'de Diyaloji

Yaşarken ve Ölürken romanının karakteri Cemil, toplumun ona sunduğu imkânları yaşamaktan vazgeçemeyeceğinin bilicinde olmasına rağmen topluma tamamen ayak uyduramadığı için kendisini toplumdışı bir adam olarak tanımlar: "(...) toplumdışı bir adamım ben: önce bunu itiraf etmeliyim. Ruhumu soyacaksam, içimdeki fırtınayı gizliye saklıya başvurmaksızın toplumun bugünkü değer yargısına haykıracaksam, toplumdışı olduğumu açıklamalıyım ." (İleri, 2015, s. 387). Cemil'in şu sözlerinde de kendisine ötekilerin gözünden baktığı görülür: "Kimine göre bir kaçığım, toplumun yaşamına uymayan, uymak istemeyen zararlı bir kaçık; kesinlikle bir toplum düşmanı, bireyci bir hain. Kimine göre sözleri ciddiye alınmaz bir serseri, resimleri kadar hasta, sapkın bir adam." (İleri, 2015, s. 451). Cemil'in bu sözleri ötekiler tarafından nasıl tanımlandığının bilicinde olduğunu gösterir. Bahtin'e göre; ötekiyle etkileşime geçerek kendi varlığımızın farkına vararak öteki vasıtasıyla kimliğimizi tanımlarız. Benliğimizi ve kimliğimizi keşfetmek için ötekine ihtiyaç duyarız. Cemil, ötekilerin kendisine karşı yaptığı yargılamalardan yola çıkarak kendi kimliğini tanımlar. Cemil, ötekilerin kendisi hakkındaki düşüncelerini değerlendirirken kendisine ötekilerin gözünden bakar ve böylelikle ötekilerle diyalojik ilişki kurmuş olur.

Tuna Suna'nın mektubundaki kadın, Ömer'in karısının kendisine daha önce telefonda söylediği sözleri ve Asu'nun sözlerini üzerinden biraz zaman geçtikten sonra bilincinden yanıtlar: "Ömer'in karısı iyi ki bana oruspu damgasını yapıştırdı ve Asu'yu artık yanıtlayabilirim: bir kadın, isterse dünyanın bütün erkekleriyle, hatta en yanlış Aphrodite'leriyle, Sapho'larıyla yatabilir ve gözü pek yiğit hiç kimse ona oruspu gözüyle bakamaz." (İleri, 2015, s. 438). Böylelikle hem Asu'yla hem de Ömer'in karısıyla diyalojik ilişkiye girmiş olur.

Yazar-anlatıcı, materyalist şair dostunun bireyi anlatan romanlarla ilgili yazısındaki sözleri kendi üzerine alır:

Sonra şu 'izlerin karıştırılmaması' meselesi çok gülünçtü doğrusu. Hem sen otur,

cinsel sınırlarla dolup taşan bir roman yaz; hem de başkalarının bazı deşilmemiş sorunlarına el atmasını bireycilik diye kına; olmuyor.

Telefonu açarak (üstelik paraya kıyıp evimden telefon açarak):

-Beyefendi size yakışmıyor; çelişki bende değil, sizin son romanınızla o roman etrafında koparmaya çalıştığınız fırtına için yazdıklarınızda... demeyi düşündüm. (İleri, 2015, s. 42-43)

Yazar-anlatıcı, materyalist şair ile bu şekilde hayalî bir konuşma tasarlayarak onunla diyalojik ilişki kurmuş olur.

Yazar anlatıcı materyalist şairin sözleri üzerinden sanatla ve sanatçıyla ilgili düşüncelerini dile getirir:

Beni üzen, nesnellik/öznellik derken, benim, yani bir başka sanrı-kişinin aramızdan, içimizden birinin hedef alınmasıydı.

Dolayısıyla yüksek satışlı sanat dergisindeki konuşmayı okur okumaz, nesnellik/öznellik üzerine birtakım tafralar döktürmeyi öngördüm. Yüreğim de, materyalist şairi ne denli sevdiğini hatırlayıp duruyordu; fakat onu dinleyen kim! (İleri, 2015, s. 29)

Yazar-anlatıcının bu şekilde kendi kendine konuşması, onun kendisiyle diyalojik ilişki kurduğunu gösterir. Yazar-anlatıcının romanda anlatıcı görevi üstlendiği bölümlerde sanat ve edebiyat üzerine düşüncelerine, sorgulamalarına iç konuşmalarına yer verilir:

Şimdi okuduğum metinse yaşamın içinden geliyordu; kuşkusuz kimi cümleleri kırık dökük, kimi anlatışları beceriksiz, ama nasıl da acıydı! Ve bir saat kadar önce, onca yağmura aldırılmayıp evimden çıkıp giden o genç adam, kendi alnyazısını biçen etkenler arasında benim uyduruk uzun öyküyü de sayıyordu. Bundan daha müthiş ne olabilirdi benim için. Fakat hâlâ kıskançlıktan kurtulamadığımdan, iyice gizli duygularla böbürleniyor, keşke fırsat düşse de şu yazılanları bizim şair romancı okusa diyorum. (İleri, 2015, s. 83).

Yaşarken ve Ölürken romanında yazarlık, yazma süreci ve tarzıyla ilgili konular sorunsallaştırılır. Romanda toplumsal meseleler ve sorunlar karşısında bunalan, çaresiz

kalan ve iç huzuru arayan kişilerin kendi içine kapanarak hayatı, kendilerini, sanatı, yaşadıkları olayları sorgulayışları, hem kendileriyle hem de ötekilerle diyalojik ilişki kurmalarına sebep olmuştur.

3.6.2. Yaşarken ve Ölürken'de Polifoni

Yaşarken ve Ölürken romanı çoğul bakış açısıyla oluşturulmuştur. Yazar-anlatıcı, Turan, Tuna Suna, Cemil anlatıcı konumunda yer alır.

Anlatıcı çokluğunun yanı sıra romandaki karakterlerin söylemlerinde diğer kişilerin sesleri de yer alır.

Tuna Suna'nın yazdığı mektupta Cemil'in sesi de işitilir: "Daha çılgınca bir şey yaptı Cemil: sende kalabilir miyim bu gece, dedi." (İleri, 2015, s. 374). Tuna Suna'nın Cemil'in sözlerine dolaylı anlatımla mektubunda yer vermesiyle hem Tuna Suna'nın hem de Cemil'in sesi aynı anda işitilir.

Tuna Suna'nın yazdığı mektupta Turan'ın da sesi şu sözlerle işitilir: Turan, anılarında Bayan T.'nin evine tek bir kez gittiğini ve bunu "ilerde" anlatacağını söylüyor. Sonra da o iki kez gidilmiş -tek bir kez değil- evi, oradaki insanı yarı yolda bırakıp, bir şeycikler anlatmadan anılarını nokt alıyor; çünkü gecenin ona söyledikleri..." (İleri, 2015, s. 377-378). Tuna Suna'nın bu serbest dolaylı söyleminde hem Tuna Suna'nın hem de Turan'ın sesi duyulur.

Turan, Y.'ye giderken tanıştığı yol arkadaşının kendisine anlattıklarına anılarında yer verir:

Yolculuk arkadaşım onları aşağıya maral gözlü kızın çağırdığını ve bu sesteki aldatılmışlık, terk edilmişlik tınısına hiçbir erkeğin dayanamayacağını söyledi. Oradan geçen herkes kulağını tıkarmış. Herkes; yani bütün erkekler. Ve geceleri hâlâ aldatılmış kızın çığlıkları işitiliyormuş çevre köylerde, yankılarla. (İleri, 2015, s. 94-95)

Bu satırlarda hem Turan'ın hem de yol arkadaşının sesi işitilir.

Yazar-anlatıcı, Tuna Suna'nın roman taslağı üzerinde değişiklik yaptığını itiraf eder:

Kuşkusuz Tuna Suna'nın roman taslağı üzerinde çokça oynadım. Üçüncü tekil

kişiydi anlatımı: birinci tekil kişiye dönüştürdüm. Elbette anlatımı kendine özgüydü: Turan'ın söyleyişine, üslubuna çevirmeye, benzetmeye çalıştım. Yer yer kimi olaylar, durumlar özet olarak bırakılmıştı: onları yeniden kurmayı denedim bir de. Eğer bu yazdıklarım, şu anlatı bir gün yayınlanırsa, benim imzama taşıyacak; Tuna Suna'nın ve okurların yaptığım değişikliklerden dolayı beni bağışlayacaklarını umuyorum, ummak isterim. (İleri, 2015, s. 359)

Yazar-anlatıcının bu itirafı, Tuna Suna'nın roman taslağında hem yazar-anlatıcının hem de Tuna Suna'nın sesinin işitildiğinin ipucunu verir.

Turan sarhoşken Ömer ve eski sevgilisinin yemek yediği lokantaya gider. Ömer, Turan'ın sarhoş olduğunu anlar ve onu lokantadan ayrılması için ikna etmeye çalışır. Ömer, Turan'ın kendisiyle görüşme isteğini "Ama bunun yarını da var. Şimdi seninle alay edecekler." diyerek geri çevirir. Turan. Ömer'in bu sözlerine karşılık şunları dile getirir:

Şimdi seninle alay edecekler.. Demek aydın kaymak tabakanın yaptığı tek iş, tek insanlar arası iletişim alaydı. Benimle de alay edeceklermiş... ne önemi var: Güzel Sanatlar Akademisi'nde de "Ressam Turan" diye alay ediyorlar, sonra Y.'deki adım "Küçük Öğretmen" şimdi de bir deli, bir çılgın gözüyle bakabilirler bana. Kim bilir Ömer de neler diyecekti ardından; kendisinin bir hayranı olduğumu durup dururken tutulup sülük gibi yapıştığımı, falan filan... Belki bu kadarla yetinemeyip, Bayan T.'ye "Senin romanlarını da çok seviyor. Sanatçı meraklısı zavallı bir genç..." diyecekti. Ola ki demiştir. (İleri, 2015, s. 289)

“Benimle de alay edeceklermiş” cümlesindeki zaman ekindeki {-mİş } ifadesi vasıtasıyla söylemi aktarılan Ömer'in de sesi duyulur. Aslında “Şimdi seninle alay edecekler.” sözcüğü, Ömer tarafından söylenmiştir. Ömer'in söylemini aktaran Turan ise kendi bağlamında bu sözcüğü yeniden değerlendirir. Dolayısıyla sözceleme öznesinin ve sözce öznesinin sesleri aynı ifadede ayrı ayrı duyulmaktadır. Ömer'in söylemine tedirginlik hâkimken; Turan'ın söylemine ise umursamazlık hâkimdir.

Yaşarken ve Ölürken romanında her karakterin kendi sesinin temsilcisi olabilmesi, anlatıcıların çoğul olması ve tek bir söylemde başka seslerin de işitilmesi gibi sebeplerle bu roman, çoksesli olarak nitelendirilebilir.

3.6.3. Yaşarken ve Ölürken'de Heteroglossia

Yazar-anlatıcının roman yazarı dostunun yüksek satışlı bir sanat dergisine vermiş olduğu röportaj, romana dâhil edilir:

S.: Yeni romanınızda, toplumsal genel görünüm bizce ikinci plana itilmiş. Buna karşılık bireyin sorunları ve iç dünyası öne çıkartılmış. Bugüne dek toplumsal gerçekliği savunan bir yazarın bu seçimini yeni bir arayış sayabilir miyiz? Dahası, yeni yapıtınızda cinsel sorunlar odak noktasını oluşturuyor. Cinsel sorunların sergilenişinde abartıya yer verdiğiniz de söylenebilir. Ne dersiniz?

Y.: Yeni romanımda toplumsal genel görünümü savsakladığımı sanmıyorum. Ben oldum olası, bireysel diyalektiğin edebiyatımızda göz ardı edildiğini söylemişimdir. (İleri, 2015, s. 23)

Böylelikle hem röportajı gerçekleştiren S. ve Y.'nin sesi duyulur hem de roman kendisinden bağımsız bir türü bünyesine alır.

Tuna Suna'nın Roman Taslağı bölümünde yer alan gazetede aşk cinayeti haberine yer verilir:

Sevgilisiyle birlikte kocasını öldürdüğü için idam istemiyle yargılanan Ayten Güler (47), mahkemede sevgilisinin ifade değiştirdiğini duyunca çantasını kaptığı gibi üzerine yürüdü ve birkaç kez vurdu. Daha sonra jandarmalar, Turan Yakın'ı (17) dışarı çıkararak saldırıdan kurtardılar. Yakın ilk ifadesinden, sevgilisi Ayten Güler'in kocasını kendisinin öldürdüğünü söylemişti. Şimdiki ifadesindeyse, cinayetin orta yaşlı kadın tarafından işlendiğini söyledi, kendisinin Ayten ile kocasının ölümünden sonra tanışıp, para uğruna sevişmeye başladığını öne sürdü. Duruşma Ayten Güler'in savunması için ertelendi. (İleri, 2015, s. 432)

Bu şekilde gazete yazısı romana dâhil olduğu için roman, türsel ve söylemsel açıdan kapsayıcı bir özellik kazanarak zenginleşir.

Yaşarken ve Ölürken'de yazar-anlatıcı popüler romanları eleştirir. Eleştirirken popüler roman söylemine kendi söylemi içinde yer verir:

Bir mayıs sabahıydı... Akasya kokan nemli kır havası ipek bir tül gibi yumuşak ve serin.. Gökyüzünün duru maviliğinde çatırdayan kıvılcımlar, önde bir ok hızıyla fırlayan küçük otomobilin direksiyonundaki genç kızın simsiyah saçlarında korlanıyor, arkadaki yeşil arabanın volanını kullanan dinç ve ince erkeğin altın saçları akasya kokan rüzgâra kapılmış ipekten başak demeti gibi pırıldayarak dalgalanıyordu. (İleri, 2015, s. 425)

Her türün kendine özgü bir söylemi vardır. Ancak tek bir türün de söylemi kendi içinde yazarına, konusuna, bağlamına yazıldığı çağa göre değişir. Yazar-anlatıcı bu satırlarda kendi söyleminin dışında başka bir roman söylemine yer vererek dilsel bir çeşitlilik sağlar.

Shakespeare'in dizeleri:

"İşte en uğursuz, en korkunç saati gecenin,

Bu saatte açılır mezarları ölülerin.

Cehennemnin soluğu şimdi sarar dünyayı,

Sıcak sıcak kan içebilirim bu saatte,

Öyle korkunç şeyler yapabilirim ki,

Tüyer ürpertir gündüz gözüyle görülmesi." (İleri, 2015, s. 207)

Y.'de Asuman Modaevi'nde parti çalışmaları için bir arada bulunan Kakavan Selim Bey'in, Bayan Asuman'ın ve Nihat Bey'in çalışmalarına ithafen İ.'den Sefa Akdağ tarafından bir telgraf gönderilir: "Çalışmalarınızda başarılar diler, yarının bizim olacağı umudunuzu korumanızı isterim. Sefa Akdağ." (İleri, 2015, s. 163).

Yaşarken ve Ölürken romanında gazete, mektup, şiir, röportaj, popüler roman, roman taslağı gibi türlere yer verildiği için roman dilsel, türsel ve söylemsel açıdan heteroglot bir özelliğe sahiptir.

3.6.4. Yaşarken ve Ölürken'de Karnavalesk Unsurlar

Turan, sarhoş olduğu bir gece eski sevgilisi Açelya'ya telefon eder. Ona aralarında anlam ilişkisi bulunmayan sözcükler söyler. Fakat Açelya'nın konuşmasından fırsat bulup kendi derdini ona anlatamaz. Daha sonra eski sevgilisi Bayan T. ile birlikte bir lokantada oturan Ömer'in yanına gider. Ömer, Turan'ın sarhoş

olduğunu anlar ve onu ortamdan uzaklaştırmak ister: "Ömer'in beni sürükleyen pençe gibi elinden kurtulup, o çok eski Ceneviz kilisesine deli gibi koşmaya başladım, artık tek sözcük konuşmadan. Yalnızca kusmak istiyordum ve kilisenin duvarına kustum. Arkamdan geldi Ömer. Yere çömelmiş, boğularak kusuyordum." (İleri, 2015, s. 289). Turan bu şekilde sokakta kustuktan sonra ağlamaya başlar. Turan, Ömer'in yanından ayrılıp önce kendi evine; daha sonra ise Ömer'in evine gider. Turan, Cennet Bahçesi lokantasında yaptıklarından dolayı Ömer'den af dilemek için ellerini öpüp başının üstüne koyar ve Ömer'e kendisini affetmesi için yalvarmaya başlar: "Bu gece yaptığım her şey saçmaydı. Seni çok seviyorum. Çünkü beni bir tek sen bağılıyorsun." der. Ömer, Turan'a acır ve onun saçlarını okşar.

Turan sarhoşken adabımuâşeret normlarını ihlal ederek tuhaf davranışlar sergiler. Bahtin, skandallar ve tuhaflikların dünyanın düzenini bozduğunu, olaylar ve insan ilişkilerini etkilediğini belirtir. Bu tarz durumlar, her türlü düzeni yıkan karnaval ruhunun izlerini taşır. Bu sebeple Turan'ın sarhoşken sergilediği tavır ve davranışları romanda yer alan karnavalesk unsur olarak değerlendirilebilir.

3.7. Üç Beş Kişi'de Diyalojik Unsurlar

Adalet Ağaoğlu'nun 1984 yılında yayımlanan Üç Beş Kişi romanı, yedi ana bölümden meydana gelir. Romanda hem yazar hem de karakterler anlatıcı konumundadır. Yazarın yanı sıra her bölümde odak noktasında yer alan kişiler anlatıcı görevini üstlenir.

Üç Beş Kişi romanında olaylar örgüsü düz bir çizgide seyretmez. Yazar, 1950-1980 yılları arasında yaşayan üç beş kişinin birbirleriyle olan ilişkilerini ve bireysel değişimlerinin hikâyesini anlatır. Romanın reel zamanı yaklaşık olarak üç-dört saatlik bir dilimden oluşturmaktadır. Ancak geriye dönüş (flashback) tekniğiyle geçmiş olayların romanda yer alması sonucu romanın zaman dilimi daha geniş bir boyuta ulaşır. Konu edinilen kişilerin öyküsü yaklaşık olarak dört saatte geçmişlerinden anlatı zamanına kadar verilir. Anlatı zamanı sabitlenir ve her bölümde farklı bir kişinin yaşamı ön plana çıkartılır.

Roman, Murat'ın Ufuk'u bulmak için yaptığı dolmuş yolculuğu sırasında hatırladığı iki isimsiz insan arasında geçen bir diyalogla başlar. Murat, kardeşi Kısmet'ten Eskişehir'den İstanbul'a geleceğine dair bir telgraf alır. Bunun üzerine Kısmet'i karşılamak için yola koyulur. Ancak Kısmet'i yalnız karşılamak istemez; onu

geçmişte aralarında gönül ilişkisi olduğunu düşündüğü Ufukla birlikte karşılaşmak ister. Bunun için Ufuk'un evini aramaya koyulur. Ufuk'u aradığı birkaç saatlik bir zaman dilimi boyunca Murat'ın romandaki varlığı söz konusudur. Ancak geriye dönüşlerle onun hakkında daha ayrıntılı bilgi ediniriz. Murat Kaymazlı, Eskişehir'de zengin ve köklü bir ailenin tek erkek çocuğu olarak dünyaya gelir. Ailesi tarafından sürekli şımartılan ve korunup kollanan Murat, hiçbir zaman hayata karşı dik bir duruş sergileyemez. Müziğe ilgi duyan Murat'ın en büyük hayali, ünlü bir besteci olmaktır. On dokuz yaşındayken onun besteleri Selmin adlı bir şarkıcı tarafından seslendirilir. Bu süre zarfında Murat ve Selmin arasında duygusal bir ilişki başlar. Murat, Selmin'e büyük bir tutkuyla bağlanır. Selmin için ailesine karşı gelerek Eskişehir'den İstanbul'a taşınır ve Selmin'le birlikte yaşamaya başlar. Zamanla Selmin, Murat'tan soğuyarak ondan uzaklaşır. Fakat Murat, Selmin'den uzun bir süre vazgeçmez ve onun peşinden koşar. Yaşadığı hayattan bunalan Murat, birtakım kararlar alır. Selmin'den uzaklaşmaya ve onu unutmaya çalışmakla işe başlar. Hep gölgesinde yaşadığını düşündüğü dayısı Ferit Sakarya'nın dairesinden de taşınarak varlığını isbatlamaya çalışır. Ablası Kısmet'in yanına geleceğini öğrenince eşiyile arasında sorun olduğunu düşünür. Geçmişte yaşanıp bitmiş bir aşkın yeniden alevleneceğini düşündüğü için Kısmet'i karşılamaya Ufuk'la birlikte gitmeye karar veririr. Bunun için Ufuk'u aramaya başlar ve bu esnada bir çetenin saldırısına uğrayarak hayatını kaybeder.

Murat'ın büyük bir tutkuyla bağlandığı sevgilisi Selmin Rifatzade, bir ses sanatçısıdır. Zengin bir ailede doğan ancak sonrasında mal varlığını kaybeden Selmin, annesi Neval Hanım gibi eski sefahat dolu yaşantısına tekrar kavuşmak ister. Selmin ne üst sınıfa ne de alt sınıfa tam anlamıyla dâhil olamaz ve ikisinin arasında sıkışıp kalır. Bu sınıflararası bocalayışı onu felakete sürükler. Selmin, özlediği hayat standartlarına ulaşmak için ahlakî değerlerinden ödün verir. Murat'ın kendine tutkuyla bağlı olmasına duygusal anlamda ihtiyaç duymasına rağmen Murat'ın dayısı Ferit Sertkaya'nın cinsel çekiminin etkisinden kendisini kurtaramaz. Ferit Sertkaya'yla birlikte olur ve onun kendisini tek gecelik bir kadın olarak görmesine sinirlenerek tüm hıncını Murat'tan çıkarır. Murat'ın kendisiyle evlenme isteğini reddeder.

Romanda fakir bir ailenin kızı olan Kardelen'in ilk olarak annesini daha sonra da babasını kaybetmesiyle birlikte küçük kardeşinin ve hayatın tüm yükünü tek başına göğüslemeye çalışması konu edinilir. Kardelen kendine güvenen, kendi ayakları üzerinde durabilen ve güçlü yapısıyla yazarın idealize ettiği karakterler arasında yer alır. Sıkıntılarla tek başına boğuşmasına rağmen hayata olan inancını ve direncini

kaybetmeyerek diploma sahibi olur ve sekreter olarak bir işe girer. Tahir'le evlilik hazırlığı içindedir. Romanda bir yandan Kardelen'in evlilik hazırlığına tanıklık yaparken diğer yandan geçmişte yaşadığı olayları okuyarak onun güçlükler karşısındaki mücadelesini gözlemleriz.

Kısmet'in hikâyesi, gece yarısına yakın saat yirmi üç sularında ölüm döşeğindeki dedesine hizmet etme sahnesiyle anlatılmaya başlanır. Eşinin bakımına kendisi devam etmek isteyen Kısmet'in annesi Türkân Hanım, onu dinlenmesi için alt kattaki dairesine gönderir. Kısmet kendi dairesine iner; eşini ve ailesini terk etmek için son hazırlıklarını yapmaya koyulur. Gece yarısı heyecan, korku, endişeyle karışık duygular eşliğinde evden çıkar ve kardeşi Murat'ın yanına İstanbul'a gitmek üzere tren istasyonuna yönelir. Kısmet, trenin hareket etme saatini beklerken onun geçmiş yaşantısı hakkında bilgiler sunulur. Kaymazlı ailesinin bir ferdi olan Kısmet, otuz üç yaşında ve evli bir kadındır. Çocukluk çağında ebeveyni tarafından pek sevgi görmez ve aile içinde arka plana itilir. Kısmet, ailesinde hatta tüm insanlar içinde en çok kardeşi Murat'ı sevmektedir. Gençlik döneminde Ufuk'a aşık olur ve onunla bir birliktelik yaşar. İkisinin arasındaki bu ilişki çevrelerinde söylentilere sebep olur ve bunun sonucunda Kısmet, bir intihar girişiminde bulunur. Ancak onun bu girişimi başarılı olmaz. Yayılan dedikodulara bir son vermek için ailesi onu Orhan'la evlilik yapmaya zorlar. İstemediği olay ve durumlara karşı koyma gücü tabiatında bulunmayan Kısmet, istemediği hâlde bu evliliğe razı olur ve Orhan'la evlenir. Fakat evliliği boyunca mutsuz bir yaşam sürer. Bu durumu sonlandırmak isteyen Kısmet, herkesten gizli bir avukata giderek boşanma dilekçesi verir. Daha sonra ise her şeyi ve herkesi geride bırakıp yeni bir hayata yelken açmak için evi terk ederek İstanbul'a doğru yola çıkar. Kısmet, içe dönük, çekingen, kararsız, hayatının kontrolünü kendi elinde bulunduramayan silik bir kişi şeklinde resmedilir.

Türkân Hanım, Kısmet'in ve Murat'ın annesidir. Eşinin vefatından sonra hayatını çocuklarına ve hasta babasının bakımına adanmıştır. Eşinin ölümünden sonra hiçbir erkeği hayatına dâhil etmeyen Türkân Hanım, kadınlığını geri plana itip annelik vasıflarını ön plana çıkarmış bir kişi olarak karşımızda yer alır.

Türkân Hanım'ın kardeşi olan Ferit Sakarya, Deniz Hanım'la evlidir. Ancak eşini hem yeğeni Murat'ın sevgilisi Selmin'le hem de daha birçok kadınla aldatır. Ferit Bey, yurt dışında doktorasını tamamlamış başarılı ve idealist bir iş adamıdır. Babası tarımıyla ilgilenmesini arzulasa da o kendi ideallerinin peşinden gider. Ulusal sanayinin kurulmasıyla ülkenin kalkınacağını düşündüğü için temel sanayi ürünleri üreten

fabrikaları inşa eder. Bu girişimi onun iş dünyasında adını duyurmasını ve kısa sürede ilerlemesini sağlar. Ferit Bey, romanda bencil bir kişiliğe sahip olsa da çevresindeki kişiler tarafından saygı gören, tuttuğunu koparan, kararlı, hayata bağlı ve gerçekçi bir şekilde resmedilir.

Neval Hanım, romanda Selmin ve Belgin adında iki genç kızın annesi olarak karşımıza çıkar. Zengin ve kültürlü bir çevrede yaşayan Neval Hanım, kocasının ölümünden sonra tüm maddi varlığını yitirir. Bir apartmanın zemin katında yaşamını idame ettirmeye çalışır. Neval Hanım, bolluk içindeki renkli ve eğlenceli hayatına tekrar kavuşmak için her yola başvurur. Ancak onun eski yaşantısına duyduğu bu özlem onu ve kızlarını ahlâkî çöküşe sürükler. Neval Hanım toplumun ahlâk kurallarını çiğneyen, anneliğinden çok kadınlığıyla ön plana çıkan, bencil, zevk ve sefahat düşkünü, eğlenmeyi ve gezmeyi seven bir kişi olarak tanıtılır.

Adalet Ağaoğlu, Üç Beş Kişi adlı bu romanında 12 Eylül öncesi anarşi ortamının çerçevesinde Murat, Kardelen, Kısmet, Neval Hanım, Ferit Sakarya, Selmin ve Türkân Hanım adlı kişilerin yaşamlarını, umutlarını, hayallerini, korkularını ve bunalımlarını işler.

3.7.1. Üç Beş Kişi'de Diyaloji

Üç Beş Kişi romanı, yoğun diyalojik bağlarla örülüdür. Bahtin, diyalogun devam etmesi için diyalogda anlam boşluklarının bulunması gerektiğini; diyalogda yer alan kişilerin iletişiminin sürmesi için tarafların asla birbirlerini tam olarak anlamaması; birbirlerinin yanıtlarından kısmen tatmin olmaları gerektiğini belirtir. (Bahtin, 2004, s. 30) Bu da ancak diyalogda karanlık noktaların var olması; muhatapların birbirlerini tam olarak keşfedememeleriyle mümkün olur. Üç Beş Kişi romanında karakterler, olayları, durumları, birbirleriyle daha önce aralarında geçen diyalogları bilincin süzgecinden geçirir. Karanlıkta kalan, kafalarını karıştıran noktalar üzerine düşünerek bu noktaların aydınlatılmasına uğraşırlar. Gelecekte yaşanması muhtemel olan durum ve olaylar üzerine düşünür ve muhatap alacakları kişiye yönelik sözleri zihinlerinde canlandırır. Belirsiz olan durum ve olayları netleştirme yolunda bir tasarı niteliğinde olan bu hayalî konuşmalar ve iç monologlar sayesinde ötekilerle diyalojik ilişki kurarlar.

Kısmet, annesinin dairesinden kendi dairesine inerken telefonun çaldığını duyar. Telefonu açtığını ve telefondaki kişinin dayısı Ferit'in eşi Deniz olduğunu hayal eder:

Bir adım geri atıyor. Ama şimdi içerde telefon çalıyor. Koşup açmalı. Yine de bekliyor. Bir ân: Belki de Deniz'dir. Dayımın karısı, Kütahya'dan dönmüştür. O ise, konuşma çok uzayabilir. Deniz güzel konuşur. Ama hep heyecanlıdır. Bütün çizgiler, renkler 'harika'dır onun için. Her şey 'harika!' Büyükbaba nasıl? Ama ne yapılabilir ki? Çok yaşlı. Yaşamsa sürüyor. Ateşi nasıl? Demek normal. Harika. Akşamüstü döndüm. İstedğim renkleri tutturaldılar. Desenler bir harika!.. O mavileri, yeşilleri bir görsen Kısmet! Sana da bir örneğini getirdim. Bayılacaksın. Banyolar, hattâ mutfaklar için bile nefis!.. Ferit'le konuştum. Zeynep'i yatırdım. Kendim de bir duş aldım. Biraz uzandım. Yorgunluktan bitmişim. Yolda, günbatımı bir harikaydı!.. Sahi, saat kaç kuzum? Saat on iki oldu. Taksiye binmeyecekti. Koşacaktı, koşacaktı... Ama artık yetişemez. Bitti. Deniz hâlâ, fırınlarda yeni denediği mavilerden, yeşillerden sözetmekte. Kısmet, onun söylediklerini hiç iyi izleyememekte: Avukat, telefon, telgraf, vekâletname, Kardelen'den bile gizlenmiş olan her şey, bilet, hepsi boşa gitti. Şimdi ben de mutfağa, Hacer'in yanına gideceğim. Bir çay da bana koymasını söyleyeceğim. Oracıkta oturup içeceğim gecenin ilk çayını. Annemin Deniz'e uzun uzun hastanın durumunu anlatmasını dinleyeceğim. Bismillahirrahmanirrahiiiiimm... Rabbim bizi bütün kötülüklerden, bastıran karanlığın şerrinden koru... Telefonun zili üçüncü kez çınlarken, sokak kapısını açıp dışarı süzülüyor. (Ağaoğlu 2002, s. 130)

Kısmet pasajda, telefonda Deniz'le sohbet ettiğini hayal eder. Her şeyi, her durumu harika ve güzel bulan, iyimser bir kişiliğe sahip Deniz'le daha önce aralarında geçen konuşmalarından yola çıkarak onun şöyle cümleler kurabileceğini düşür: "Her şey 'harika!' Büyükbaba nasıl? Ama ne yapılabilir ki? Çok yaşlı. Yaşamsa sürüyor. Ateşi nasıl? Demek normal. Harika. Akşamüstü döndüm. İstedğim renkleri tutturaldılar. Desenler bir harika!.. O mavileri, yeşilleri bir görsen Kısmet! Sana da bir örneğini getirdim. Bayılacaksın. Banyolar, hattâ mutfaklar için bile nefis!.. Ferit'le konuştum. Zeynep'i yatırdım. Kendim de bir duş aldım. Biraz uzandım. Yorgunluktan bitmişim. Yolda, günbatımı bir harikaydı!.." Bu sözlerde hem Deniz'in yerine zihninde hayalî bir konuşma gerçekleştiren Kısmet'in sesini hem de Deniz'in olası sesini işitiriz. Kısmet, bu şekilde hayalî bir konuşma yaparak bilinç düzleminde Deniz'le diyalojik ilişki kurar.

Kısmet hayal ettiği bu telefon görüşmesinde kendi sözlerine yer vermez; sadece

Deniz'in olası cümlelerine yer verir. Oysa Deniz'in bu diyalogdaki cümleleri hem soru sorar hem de soruları cevaplar niteliktedir. Deniz'in sözlerinden yola çıkarak konuşmanın şöyle şekillendiği düşünülebilir:

-Büyükbaba nasıl?

-*Pek iyi değil.*

-Ama ne yapılabılır ki? Çok yaşlı. Yaşamsa sürüyor.

-*Öyle.*

-Ateşi nasıl?

-*Normal.*

-Demek normal. Harika.

-*Ne zaman döndün?*

-Akşamüstü döndüm.

İtalik yazı tipiyle belirttiğimiz cümleler, Kısmet'in hayalinde konuşan Deniz'in sözlerine göre romanda yer alması gerekirken yer verilmeyerek gizli bırakılmış Kısmet'in muhtemel sözleridir. Kısmet'in bu tarz cümleler kurması gerekir ki Deniz bu cümleleri kurabilmiş olsun. Çünkü Kısmet'in hayalinde konuşan Deniz'in sözleri, bir muhatabı varsayarak ona hitaben kurulmuş cümlelerdir. Kısmet'in hayal ettiği Deniz'in konuşması "Sahi, saat kaç kuzum?" sorusuyla son bulur. Kısmet, bu soruyu "Saat on iki oldu" sözüyle cevaplar ve saatin geç olduğunu fark etmesiyle hayalî konuşmasını sonlandırarak gerçek dünyaya dönmeye çalışır.

Kısmet, evden kaçmaktan vazgeçip eve geri girdiğini düşünür. Mutfağa Hacer'in yanına gidip ona bir çay da kendisine koymasını söyleyeceğini tasarlar. Çayı içtiğini ve annesi Türkan Hanım'ın Deniz'e dedesinin durumu hakkında bilgi verişini dinlediğini hayal eder. Bilincinde dedesinin daha önce birçok kez söylediği "Bismillahirrahmanirrahiiiiimm... Rabbim bizi bütün kötülüklerden, bastıran karanlığın şerrinden koru..." sözleri yankılanır. Böylelikle dedesinin sesi de Kısmet'in hayaline dâhil olur. Tam bu sırada telefon üçüncü kez çalar ve Kısmet bu anlık tasarılarını gerçekleştirmekten vazgeçerek daha önce planladığı gibi evden kaçar.

Kısmet, evden kaçıp tren istasyonuna giderken yolda yaşadığı korku ve heyecanın etkisiyle rahatlamak için kendi kendisine telkinde bulunur: "Teğmeni görmemiş gibi yap, ondan ürkmemiş gibi yap, İstasyon Emniyet Amirliği de orda yokmuş gibi yap! Yok, zaten Kardelen'e de bir şey olmadı. Sevmediği, öğrendiği

adamlar kızken kadın yapmadılar" (Ağaoğlu, 2002, s. 262). Kısmet, gece yarısından sonra tek başına dışarda olmanın verdiği rahatsızlığı üzerinden atmaya, korkulacak bir şey olmadığına dair kendi kendini ikna etmeye çalışırken bilincinde Kardelen'in iki kişinin tecavüzüne uğraması çağrışım yapar. Hem kendinin hem de çevresindeki insanların yaşadığı olaylara karşı duyarsız kaldığını, "hiç olmamış gibi" yaptığını belirten Kısmet, ilerleyen satırlarda bu tepkisizliğini örnekleyecek olaylara yer verir: "Bismillahirrahmanirrahim! Dedem sayıklıyor, elimi yakalıyor, orasına götürüyor. Hiçbir şey olmadı. Olmuyor. Başımı çevirdim, dışarı baktım, sonra da çıktım, aldırmadım. Koşmadım! Herkes ne yapıyorsa, bende onu yaptım. Çay içeceğiz. Annem, git kocanı karşıla, diyecek. Kocam gelecek. Yatacağız." (Ağaoğlu, 2002, s. 262) Kısmet, kendini kötü hissettiren olay ve durumların hiç gerçekleşmediğini kendisini ikna etmeye çalışarak olumsuz etkilerini üzerinden atma amacı güder. Dedesinin "Bismillahirrahmanirrahim!" sözü bilincinde yankılanır ve böylelikle dedesinin sesini de duyarız. "Annem, git kocanı karşıla, diyecek." cümlesinde "git kocanı karşıla" şeklindeki sözde, dolaylı yoldan annesi Türkan Hanım'ın sesini işitiriz. Kısmet annesinin kendisine bu şekilde bir söz söyleyeceğini düşünerek hem annesinin sesini kendi söylemine dâhil eder hem de onunla diyalojik ilişkiye girmiş olur.

Tren istasyonuna geldiğinde kafası hâlâ karışıktır. Evden kaçışının kimse tarafından fark edilmemesi için rahat görünmek ister ve bunun için büyük çaba harcar:

Gişedeki adama bunları sormamalıydım. Elimini yanağımdan çekmeliyim. Memur kuşkulandı. Belli ediyorum. Yürürken de belli ettim. Hiç koşmadım, ama belliydi. Herkes gibi olamadım. Ama artık herkes gibi olmalıyım. Bütün o uzun yol boyunca, içinden sık sık böyle geçmişti: Herkes gibi ol, herkes gibi olmalıyım... Herkes gibi ol, herkes gibi olmalıyım... (Ağaoğlu, 2002, s. 264)

Kendisine dış bir gözle bakar; hâl ve tavırlarında herkes gibi rahat görünmediğini düşünür ve kendi kendisine herkes gibi olması için emir verir: "Herkes gibi ol" Kısmet'in emir veren sesine, "herkes gibi olmalıyım..." diyerek bu emri onaylayan sesi karşılık verir. "Herkes gibi ol, herkes gibi olmalıyım..." cümlesi ard arda bir kaç kez tekrarlanır. Kısmet, bir yandan herkes gibi olağan görünmeye çalışırken diğer yandan da ötekilerin muhtemel sorgulamaları ve sözleri bilincinde peş peşe sıralanır:

Sanki her köşeden bir baş uzanıyor, her adımda biri önünü kesiyordu: Nereye Kısmet Hanım bu saatte? Yalnız başınıza, bu zamanda, böyle tehlikeli yollarda ne işiniz var? Ne oldu Kısmet Hanım, bir şey mi oldu? Dedeniz Emin bey mi öldüler, eşiniz Orhan bey mi kovdular, dayınız Ferit bey mi çağırdılar? Onlar neredeler, yoklar mı? Ya enişteniz beyefendi, o da mı yoklar? Kardeşiniz Murat yoklar mı, büsbütün mü unuttular sizi? Bütün erkekleriniz sizi böyle karanlık bir gecede tek başınıza mı bıraktılar? Başka bir adama mı gittiniz yoksa, yoksa başka bir adamdan mı geliyorsunuz Kısmet Hanım? Neden böyle yayasınız, bu telaşınız ne? Araba yok mu, bir taksi yok mu? Bu saatte Ada semti barut kokuyor Kısmet Hanım! (Ağaoğlu, 2002, s. 264)

Bu pasajda Kısmet'in ertafındaki insanların muhtemel sözlerine yönelik olarak bilincinden geçirdiklerini okuruz. Kısmet'in bilincinde kendisi hakkında ötekilerin olası sorgulamaları ve yargılamaları ard arda yer alır. Çoksesli bir romanın karakteri, özellikle "başkalarının bilincindeki tüm olası yansılarını bilir. Ayrıca, hem başkalarının bilincinden hem de kendi öz- bilincinden bağımsız olan kendi nesnel tanımını bilir." (Bahtin, 2004, s. 104). Ötekilerin kendisine ne gözle bakacağını düşündükçe tedirgin olur: "-Ah yüreğim, dayanmayacak! Dışına fırlayacak, burada düşeceğim, tam Kulüp Villa'ya yakın köşede, kusmukların üstüne öyle... Beni barlara atacaklar..." (Ağaoğlu, 2002, s. 264). Kısmet, ötekilerin bu olası sorgulamalarına, sözlerine bilincinde şu şekilde karşılık verir: "Koşma sakın, sakın belli etme, bezgin bir ebe, bıkkın bir iğneci, gözüpek bir eczacı ol-" (Ağaoğlu, 2002, s. 264). Bahtin'e göre; ötekiyle etkileşime geçmek kendi varlığımızın farkına varmamızı sağlar. Öteki sayesinde kendi kimliğimizi tanımlar ve benliğimizi keşfederiz. Kısmet de gecenin zifiri karanlığında kendisi gibi yalnız bir kadına ötekilerin iyi bir gözle bakmayacağını düşünür. Ötekilerin bu yargılamadan yola çıkarak kendisine bir kötülük yapacaklarından korkar. Bu yüzden de gece geç vakitte bir tren istasyonunda olmasına geçerli bir bahane bulmak için kendi kimliğinin dışana çıkarak bu şekilde ötekilerin onaylayacağı bir kimliğe bürünmeyi düşünür. Ancak kendisini ötekilere "ebe, iğneci, eczacı" olarak tanıtmayı tasarlaması da ötekilerin olası sesini bilincinde susturmasına yetmez: "Ooo, iyi geceler Kısmet Hanım! Nerden böyle, bu saatte? Buyrun götürelim. Buyrun bayan, birlikte gidelim." (Ağaoğlu 2002, s. 264) Yaya olduğu için ötekilerin kendisini bu şekilde cümleler kuracağını düşünen Kısmet, onların bu muhtemel teklif sözlerine karşılık bilincinden "-Bir taksiye binmeliyim-" diye geçirir (Ağaoğlu, 2002, s. 264). Ancak taksikle yoluna devam etme

düşüncesine ötekilerin olası sesini bastırmaya yetmez. Ötekilerin olası sesini "Vay Kısmetçiğim, kime böyle, bu saatte? Hey, Hanım, Hanım, senin eşin, erkeğin, baban, dayın, bir şeyin, korkun, namusun; hiçbiri yok mu?" cümlelerinde duymaya devam ederiz (Ağaoğlu, 2002, s. 264). Kısmet, ötekilerin bu olası sözlerine yalnızlığının getirmiş olduğu çaresizlikle "Yok! Yok! Hiçbiri yok!" diyerek isyankâr bir şekilde cevap verir. Bu bölümlerde Kısmet'in kendi sesi, iki kısa çizgi arasında verilir. Kısmet'in bilincinde bu şekilde ötekilerin olası sözlerinin yer alması, devamında ise Kısmet'in onların sözlerine yanıt vermesi ve yorumlaması, hem kendi kendisine konuşması hem de ötekilerin olası cümlelerini bilincinden geçirerek onlarla diyaloga girmesi, onun hem kendisiyle hem de ötekilerle diyalojik ilişki kurduğunun göstergesidir.

Kısmet, hayatına yalnız bir kadın olarak devam etme isteğiyle çıktığı yolda ötekilerin bu olası sesi sayesinde bir bakıma kendi korkularıyla yüzleşir. Kısmet, bir yandan artık hayatına yalnız devam etme kararının altında bu şekilde ezilirken diğer yandan da almış olduğu bu kararı uygulamaktan vazgeçmez: "Bu trene binebileceğime hâlâ inanmıyorum. Bari tam saatinde gelse, gecikmese... Gitsem... Yeni bir hayat... Murat'â neden haber verdim sanki? Ona haber verdikten sonra bu, kendi hayatımı yeniden, kendi ellerimle kurmak olmaz. Nasıl kuracağım?" (Ağaoğlu, 2002, s. 283). Kısmet, her şeyi geride bırakıp yeni bir hayata başlamak için evden kaçmadan önce kardeşi Murat'a bir telgraf göndermiştir. Kendi ayakları üzerinde durabilen, kimseden yardım almadan hayatını idame ettirebilen, güçlü bir kadın olarak yaşamını sürdürme kararı alan Kısmet, kardeşi Murat'a böyle bir not bıraktığı için pişmanlık duymaktadır. Kendi içinde bu değerlendirmeyi yapar. Kısmet, bu şekilde kendi kendisiyle diyaloga girerek kendisiyle diyalojik ilişki kurar.

Kısmet, tren istasyonda bulunan herkesten çekinir. Mavi berelilerin etrafında gezinmesinden huzursuz olur. Onlar, yanından geçerken huylanır; yakalandığını ve askerlerle aralarında şu şekilde bir diyalog gerçekleştirdiğinin hayalini kurar:

"Kısmet'in yüreği henüz durulmaya başlamışken yeniden bir çırpınmadır alıyor: Zaten benim bir işe girmem, gerçekten muhtaç birinin işsiz kalması demek değil midir? Ama herkes de pasta yapamaz ki, ilik açamaz. Ben de onların işini yapamam... Fakat, benim ardımda geçindirilecek kimsem yok, kimse bana muhtaç değil!.. Bol paramız var. Zaten bu tren gelmeyecek. Tren gelmeden ben döneceğim. Ben dönmesem bile Orhan neredeyse gelip beni bu yaşlı adamın yanından alacak... -İyi ki şu genç öğrencilerden biri değil yanıma oturan- İşte

istasyon memuruyla mavi bereliler de karanlığın içinden çıktılar. Bu yana doğru geliyorlar, geliyorlar... Kimsiniz? Nereden gelip nereye gidiyorsunuz? Kaç muhtaç insan varken iş aramaya, iş istemeye utanmıyor musunuz? Evlilik takılarımızı da çantanıza atıp nereye kaçıyorsunuz bakalım? O kadar aç, işsiz insan varken, sizin derdinizle uğraşacak değiliz. Dön geri!.. Duydunuz mu memur bey, kendini tanımak istiyormuş, anlamlı bir hayat istiyormuş; bu nerde bulunur, yenilir mi, içilir mi? Hah hah hah!.. Memurla mavi bereliler gerçekten de gülüşmekte, ama Kısmet'e bakmadan, onun varlığından bile habersiz geçip gidiyorlar. Genç kadın derin bir soluk alıyor. Neden sonra da elindeki kitabı yeniden açmayı akıl ediyor. Hattâ okumaya istekleniyor: Biraz şu yana dönmeliyim.. ışığa doğru... (Ağaoğlu, 2002, s. 289)

Kısmet, ne iş yapacağına dair kendi kendine konuşur. Bu esnada da istasyon memurunu ve mavi bereli askerleri görür. Önceki satırlardaki kendi kendisiyle gerçekleştirdiği konuşmaya uygun biçimde onları da kendi konuşmasının içine çeker ve onlarla hayalî bir diyaloga girer. Böylelikle hem onlarla hem de kendisiyle diyalojik bir bağ kurar.

Kısmet, istasyonda tren beklerken, kardeşi Murat'ın yeni doğduğu zamanları anımsar:

Murat'ın halamın kucağında olduğunu biliyorum, ama başımı çevirmiyorum, ona bakmıyorum. "İşte bak kardeşin," dedikleri zaman da bakmamıştım. Başımı, çenem bağrıma degecek kadar eğdim, inatla, hiç kaldırmadım. Annemle halam fısıldaşıyorlardı: Kıskandı, ah, kıskandı tabii!.. Gülüşüyorlardı. Hepsi ölsün istedim, arabada yalnız benle Murat kalalım istedim; Murat yalnız bana kalsın. Haykıramadım. Kıskanmıyorum, onu çok seviyorum, diye bağıramadım. Sustum! Hiç konuşmadım. Her zaman böyle oldum. Duygularımı açamadım, içimden geçenleri hiç dile getiremedim. Murat'ın odasına günlerce gizli gizli girdim, ona hayranlıkla baktım. Öyle güzeldi ki. Onunla sessizce konuştum, kimse işitmedi. Bütün sevgilerimi söyledim, bütün dertlerimi, her şeyimi, anlamadığı bir yaşında yalnız ona söyledim. Anlayacağı bir yaşa gelince de Murat'ı yalnız sevdim, ... (Ağaoğlu, 2002, s. 272)

Kısmet, annesinin ve halasının "İşte bak kardeşin," "Kıskandı, ah, kıskandı

tabii!.." tabi sözlerini hatırlar. Kısmet, olay esnasında onlara sesli bir şekilde cevap verip duygularını belirtmez. Ancak bu olayı hatırlarken "Haykıramadım. Kıskanmıyorum, onu çok seviyorum, diye bağkıramadım. Sustum! Hiç konuşamadım. Her zaman böyle oldum. Duygularımı açamadım, içimden geçenleri hiç dile getiremedim." cümlelerinde gördüğümüz üzere bir bakıma hem onların bu sözüne karşılık verir hem de kendi kendisiyle diyaloga girer. Dolayısıyla hem anne ve halasıyla hem de kendisiyle diyalojik ilişki kurar. Kendi kendisini çözmeye çalışan, tanımlayan, anlamlandıran Kısmet, öz bilince sahip bir karakter olarak romanda varlık kazanmaya başlar.

Yazar- anlatıcı, Kısmet'in bulunduğu tren istasyonunun durumuyla ve Kısmet'in tren beklerkenki haliyle ilgili gözlemlerini aktarır: "İlerde, rayların üstünde bir kâğıt parçası, yumuşacık bir takla attıktan sonra, kendi üstüne katlanıp duruyor. Kısmet, dağılan saçlarından bir tutamı usulca kulak arkasına sokuşturuyor. Buz gibi parmakları yanağına değince, yüzünün alev alev yandığını algılıyor (...)" Bu cümlelerden sonra yazar-anlatıcı aradan çekilir ve biz Kısmet'in iç konuşmasıyla baş başa kalırız:

"Ya hastaysam? Ya hastalanırsam? Değil. Koşmaktan. Çok korkmaktan. Ama geldim. Burdayım. Treni kaçırmadım. Anadolu Ekspresi Eskişehir'den gece-yarisından sonra, saat bir-on beşlerde kalkar. Vaktinde gelirse... Aceleden oldu, saçlarımı toparlayamadım, ama yetiştim. Lastikli saç tokamı takmalıydım. Tombul'u öpmeliydim. Annemi kucaklamalıydım. Hoşça kal, beni merak etme, demeliydim. Ya hastalanırsam? Tek başıma kalırsam? Sokaklara düşersen, sürünürsem? Murat'ın telgrafımı alıp almadığını bile öğrenemedim. Öğrenmeliydim. Ondan sonra gitmeliydim. Beni karşılayıp karşılamayacağını bilmeliydim. Yalnız gidebileceğime inanmaz, hele geceyarısı, burada, tek başıma trene gelip... Annemleyim, Orhan'layım falan sanır. O zaman da gelmez. Karşılamaya gelmeyebilir. Hep aceleden oldu. Bugün gitmezsem, hiç gidemem sandım. İşte artık çıktım. Buraya geldim. Treni bekliyorum. Hiç koşmadığım halde yetiştim. Daha zaman var. Daha yarım saat var. Yarım saat, çok uzun. Hâlâ dönebilirim. Tren gecikirse?.. Tren tam kaçta gelir efendim? Demek gecikebilir? Çok mu gecikir? Gecikmeyebilir de? -Demek bir değişiklik yok? Hani her şey değişecekti? (Ağaoğlu, 2002, s. 263-264)

Bu pasajda, Kısmet'in yoğun biçimdeki iç monoloğu verilir. Kısmet, sesli olarak

dile getiremediği düşüncelerini ve çelişkilerini, korkularını kendi kendine konuşarak dile getirir. Çok endişeli olan Kısmet evden kaçıışı üzerine düşünür. Evden kaçıışıyla ilgili ailesinin vereceği tepkiler üzerine tahminlerde bulunur. Kısmet, kendi kendisine sorular sorar, yanıtları yine kendisi verir, tahminlerde bulunur, pişmanlıklarını aktarır, yaptığı ve yapmadığı eylemler için hayıflanır. Sunulan pasaj, Kısmet'in bu şekilde kendi kendisiyle konuşması neticesinde onun kendisiyle kurduğu diyalojik bağın en öne çıkan örneklerindedir.

Murat, bir yandan Ufuk'un evini ararken diğer yandan da Kısmet ve Ufuk'la buluştuğunu hayal eder:

“Öyle bir gülümseme, öyle ilk sözler olmalıydı ki, Kısmet kardeşinin gerçekten sevindiğini, onun tarafından şimdi değil, her zaman, her zaman düşünüldüğünü, bu buluşmanın herhangi bir buluşma olmadığını, her ayrılış zamanının bir kopuş daha demeye gelen buluşmalarından biri olmadığını anlasın. Bunun gerçek bir kavuşma olduğunu, bu kentte yalnız, desteksiz, umursanmaz kalakalmayacağını anlasın! İşte ben varım ya, Ufuk olmasa bile? Üstelik Ufuk da var. Hem de soluk soluğa koşmuş. En hızlı koşusunu yapmış. İki bin metre, iki dakika!.. Çatlayasıya koşup gelmiş. Sokağa çıkma yasağı biter bitmez, engelli bir koşunun son noktasında. Haydarpaşa Garı'nda... Çünkü tren ya gelmiştir, ya gelmek üzeredir. Anadolu Ekspresi gara saat sekizden önce girmez. Biz oradayız. Ben Ufuk'tan daha geç geldim, geciktim. Çünkü onun, Eskişehir Şeker Fabrikası'nın orada, ağaçlara, direklere işaretler koya koya yaptığı koşuların hiçbirini yapmadım ben. Ben yalnız, yakıcı bir kadın teni tenime değer değmez, yanık kokuları içinde... Olsun, geldim ya, geldim işte! İşte tren de geliyor. Bakın, vagonlardan birinin penceresinde Kısmet'in hep o, kendi üstüne örtük yüzü. Bu kez ona öyle bir İstanbul sunmalıyız ki Ufuk, en azından düşleri bozulmasın. Çünkü onun düşleri var daha. Yani, herhalde vardır. Hiç harcamadı ki, hep biriktirdi...” (Ağaoğlu, 2002, s. 20-21)

Murat, kız kardeşi Kısmet'i karşılamak için tren istasyonunda olduğunu, Anadolu Ekspresi'nin Haydar Paşa garına girmek üzere olduğunu; ancak kendisinin Ufuk'tan daha geç geldiğini hayal eder. Murat, bu sahnede Kısmet ve Ufuk'la hayalî bir konuşma yapar. Gerçekle hayalin iç içe geçtiği bu bölümde, Murat'ın geçmiş deneyimlerine ait çağrışımlar bilinçaltından gün yüzüne çıkar. Murat yukardaki pasajda

hem kedi kendisiyle diyaloga girer hem de Kısmet ve Ufuk'la hayalî bir konuşma yapar. Dolayısıyla kendisiyle, Kısmet ve Ufuk'la diyalojik ilişki kurar.

Murat, Ufuk'un evini ararken iç dünyasında geçmişin zihninde bıraktığı izler kendini gösterir:

“Hayalci Murat!.. Hayalci Murat!.. Peki ama, nerede kaldı bu Allahın belâsı ana cadde? Nerede kaldı Ferit Sakarya'nın, hem de gözlerimin önünde, tutkunu olduğum kadınla bir meyhaneden çıkıp gidişi?.. Gülerek, gözkırparak, yarın görüşürüz Murat yavrum, diyerek?.. Bu rahatlık, bu dışadönük coşku, bu etkileycilik. Her zaman başarılı Ferit Sakarya!.. Demek onun yanına dönmeliydim Deniz, demek anne, sen üzülmeysin diye, her saniye zayıflığımı, beceriksizliğimi yaşamak için... Nerede kaldı bu tren istasyonu? Üstbostancı nerede biter, Bostancı nerede başlar? Oraya inmeliyim, Haydarpaşa'ya dönen son banliyö trenlerinden birini beklemeliyim. Karanlıkta aynı çıtırtıları, ayak sesine benzer sesleri işitir gibi oluyor: Tren istasyonuna giden yalnız ben değilim ya? Bu koca kentte geç kalmış ne çok kimse var. Hastası olan, zamparalıktan dönen, kumardan, gazinodan dönen, geciken, sokağa çıkma yasağını unutup, gaziolarda öyle... Mazbutluktan içi geçmiş bu mahallede sefahatçıların işi ne? Sefahat düşkünleri, bir şarkıcıya gözkoymuşları, onların belâlıları, koruyucuları, sürekli sevgilileri hâlâ bekliyorlardır. Son dakikaya dek... programın bitmesini... Ama programlar artık erkenden bitiyor. Kimse o kadar uzun beklemiyor...” (Ağaoğlu, 2002, s. 53)

Murat, dayısı Ferit'in kendi sevgilisi Selmin'le yakınlaşmasına bozulur ancak o an tepki göstermez. Murat'ın “Gülerek, gözkırparak, yarın görüşürüz Murat yavrum, diyerek?..” şeklindeki cümlesinde geçen “yarın görüşürüz Murat yavrum,” sözünde dayısı Ferit'in sesini de dolaylı yoldan işitiriz. Devamındaki “Her zaman başarılı Ferit Sakarya!.. Demek onun yanına dönmeliydim Deniz, demek anne, sen üzülmeysin diye, her saniye zayıflığımı, beceriksizliğimi yaşamak için...” şeklindeki cümlelerde hem Murat'ın hem Deniz'in hem de Murat'ın annesi Türkan Hanım'ın sesini duyarız. Deniz'in daha önce Murat'a sarfettiği “Ferit'in yanına dönmelisin” şeklindeki sözü Murat'ın aklına gelir. Kendi kendisine “Demek onun yanına dönmeliydim Deniz” diyerek Deniz'in daha önceki sözlerini bilincinden yanıtlamış olması onunla diyalojik ilişki kurduğunun göstergesidir. Türkan Hanım'ın oğlunun daysının yanından ayrılmış

olmasından dolayı duyduğu üzüntüyü dile getiren sözleri, Murat tarafından “demek anne, sen üzülmeysin diye, her saniye zayıflığımı, beceriksizliğimi yaşamak için...” şeklinde dolaylı yoldan tekrar ifade edilerek Murat’ın söylemine dâhil olmuş olur. Annesinin bu isteğinin doğuracağı sonuçları kendi bilincinde yorumlayan Murat, böylelikle onunla diyalojik ilişkiye girmiş olur.

Pasajın devamında Murat, bir yandan tren istasyonunu ararken bir yandan da neler yapacağını tasarlar. Gecenin karanlığında duyduğu ayak seslerinden ürken Murat, “Tren istasyonuna giden yalnız ben değilim ya?” diye kendi kendisine soru sorar ve “hastasası olan, zamparalıktan dönen, kumardan, gazinodan dönen” kişilerin de kendisi gibi yetişmesi gereken yere geç kalabileceğini düşünür. Sokağa çıkma yasağının başlamasına az bir vakit kala kendisi gibi sokakta bulunma ihtimali olan kişilerle ilgili kendi verdiği örneğe yine kendisi itiraz eder ve “Mazbutluktan içi geçmiş bu mahallede sefahatçıların işi ne?” diyerek sorgular. Sorusunun cevabını “Sefahat düşkünleri, bir şarkıcıya gözkoymuşları, onların belâlıları, koruyucuları, sürekli sevgilileri hâlâ bekliyorlardır. Son dakikaya dek... programın bitmesini...” sözleriyle kendisi verir. Hemen ardından “Ama programlar artık erkenden bitiyor. Kimse o kadar uzun beklemiyor...” diyerek bu düşüncesini çürütür. Murat’ın bu şekilde kendi kendisiyle diyaloga girmesi, “Üç Beş Kişi”nin diyalojik bir roman olduğunun göstergelerinden biridir.

Murat, Ufuk’un evini hâlâ bulamamıştır ve yürümektedir. Arkasında duyduğu ayak seslerinin onu takip ettiğini düşünür ve bundan dolayı tedirginlik yaşar. Murat, ayak seslerinin kendinde uyandırdığı histen dolayı kaçış haline bürünmüştür. Nasıl davranacağı konusunda kendi kendisine telkinlerde bulunarak kendini rahatlatmaya çalışır:

“Başkalarının ayak sesleri. Ardına bakma. Ya da, en iyisi dur. Dur ve sor: Bir şey mi istiyorsunuz? Hayır, hayır, sorma. Başkaları da yolu şaşırılmış olabilir. Sığınaklarına bir ân önce varabilmek için, kestirme bir yolu yeğlemiş olabilirler. Sen en iyisi sola sap, sola... Tren sesinin geldiği yöne doğru yürü.” (Ağaoğlu, 2002, s. 66-67)

Murat, karşısında biri varmış da kendisini uyarıyormuş gibi kendi kendisiyle konuşur. Kişinin böyle kendi kendisiyle girdiği diyalog, diyalojik bir söylemdir.

Sonrasında ise Murat, bir yandan arkasındaki ayak seslerinden kurtulmayı

düşünürken bir yandan da Ufuk'la buluştuğu hayal eder ve onunla hayalî bir konuşma yapar, ona geleceğe dönük planlarını anlatır:

"İşte Ufuk, de; böyle, böyle... Haydi artık çıkalım. Geç kalmayalım. Anadolu Ekspresi'nin geliş saatini kaçırmayalım. Kısmet'i bu çürümüş koca kentte tek başına koymayalım. Birlikte olalım. Yeni bir güne başlayalım. Deneylerimiz var. Deneylerimizi birleştirelim. Eğrilerimiz doğrularımızın, kederlerimiz sevinçlerimizin havası, suyu, güneşi olsun. Hızlı koşmadan önce, dayanıklı koşalım. Yaşamı buna göre örgütleyelim. Bir telgrafı hiç almamış gibi yapmayalım. Birini düşünmüşsek, şimdi onu bulsam ne iyi olurdu, demişsek; yüreğimiz bu denli güçlü bir istekle tutuşmuşsa, bu güçlü isteği duymamış gibi yapmayalım. Biri, bambaşka, alışılmadık bir sevgi örneği vermişse..." (Ağaoğlu, 2002, s. 66-67)

Böylelikle Murat, sanki Ufuk karşısındaymış gibi konuşarak bilincinde onunla diyalojik ilişkiye girer.

Kardelen, Tahir'le evlilik arifesindedir. Daha önce başından geçen tecavüz olayını Tahir'le paylaşması gerektiğini düşünür:

"Kardelen, dışıyla ipliği koparıyor: Neden böyle yapıyorum ki? Her kasveti gürültüye getirmek, her acının üstüne cıngıldak, güleç örtüler sermek... Her çaresizliğin bağrına böyle bir gülüşle silah çekip ateş etmek huyunu nasıl edindimse?.. Bilmek istersen Tahir, ki bilmen gerek, ikisi de ayırıp bacaklarımı... zorla girerlerken, gözlerimin önüne gelincik tarlaları, akarsular, ak köpükler üstüne konup kalkan minicik binlerce kuş getirdim. Haykırdım, haykırdım... Hani ıssız dağbaşlarında büyük bir acıyı böyle haykırırsın ki, tortu birikmez. Hafiflediğini, özgürleştiğini duyarsın. Bunu Kısmet'e bile anlatmadım. İlk sana. Bir ân önce üstesinden gelmek... Düşüncesi bile, Kısmet'e yeniden ölmek isteği verebilirdi. Kendimi ona karşı borçlu duyarım" (Ağaoğlu, 2002, s. 78).

Kardelen kendisine dışardan baktığında kendini, yaşadığı acıları gülerек karşılayan, çaresizlik, umutsuzluk nedir bilmeyen, her daim pozitif olabilen bir kişi olarak görür. Kendi kendine konuşurken kendisi hakkında yaptığı bu değerlendirmenin yanı sıra başından geçen tecavüz olayını da Tahir'e anlatmayı tasarlar. Sanki Tahir

karşısındaymış gibi onunla diyaloga girer. Tahir'in hayaliyle yaptığı bu konuşma, Kardelen'in hem onunla hem de kendi kendisiyle diyalojik ilişki kurduğunu gösterir. Kardelen Tahir'e söyleyeceklerini bilincinde belirlerken sesi, yine kendine ait olan başka bir ses ile bilinçaltının sesi ile kesilir: "Bir ân önce üstesinden gelmek..." Bu ses bize Kardelen'in hayata bakış açısını da gösterir. Kardelen yaşadığı her kötü olaydan, her çaresiz durumdan bir an önce kurtulmak, feraha ermek için çabalar. Bu onun yaşam felsefesidir.

Kardelen'in yerden ak çiçekleri toplarken kendisi için bunları yapan Kısmet'e gitmeyi ve onunla konuşmayı zihninde tasarlar:

"Kardelen, yerlere dökülmüş ak çiçekleri toplayıp yeniden kutusuna doldururken Kısmet'in ölü gibi solgun yüzü düşüncelerini saran her şeyin üstüne geçiyor: Yarın ona uğrayayım. Onun gelmesini beklemeyeyim. Bugünler hiç yalnız bırakmamalıyım. Kafasını yoracak başka şeyler bulmalıyım. Demeliyim ki, ben bu çiçekleri duvağıma, saçlarıma takmak istiyorum, gel şunu öyle ayarlayalım... Kimbilir kaç gece, kocası uyuduktan sonra benim için bu çiçekleri yaptı. Bunlarla avundu. Şimdi bitti. Kimbilir, kaç mutsuz gecesinin, günlerinin bungalığında, artık tamam, bu çiçek de bitsin, yarına ölmüş olurum, diye diye... Yarına ölmüş olmamak için, en ince erişlerine, dantellere, ak çiçeklere sığınarak..." (Ağaoğlu, 2002, s. 99)

Kardelen bu satırlarda hem kendi kendisiyle konuşur hem de Kısmet'in hayaliyle konuşarak ona daha sonra söyleyeceklerini tasarlar. Böylelikle Kardelen hem kendi kendisiyle hem de Kısmet'le diyalojik ilişki kurar.

Ferit, arkadaşlarıyla birlikte Azra'nın evinde vakit geçirmektedir. Ferit içinde bulunduğu ortamdan rahatsız olmuştur. Ferit, dünya liderlerini, ülkenin geçirdiği sancılı süreci, aramayı unuttuğu Kısmet'i ve Deniz'i çeşitli çağrışımların vasıtasıyla bilincinden geçirir. Ferit, bilincinde kendi kendisiyle konuşur:

"Allah kahretsin, ne oluyorum? Adama bak! Genel ekonomiye katkı politikası güdersek, bundan kendi özel kârı ne olacaktı! Şimdi de burada durmuş Azra'ya boktan boktan hesaplar veriyorum. -7 ölü, 5 yaralı. Carter- Belgin- Enver Sedat- Camp David anlaşması... Afganistan... 5 ölü, 8 yaralı...Kısmet'i unuttum. Deniz'i özledim..." (Ağaoğlu, 2002, s. 215)

Daha önce duyulan haberlerin yaptığı çağrışımlar ve başkasının sesi, Ferit'in bilincinde kendisiyle girdiği bu diyalogda tek sözcüklü cümleler, kesik kesik cümleler, cümle olmayan sözcükler şeklinde yer alır. Bir başkasının "Genel ekonomiye katkı politikası güdersek, bundan benim özel kârım ne olacak?" şeklindeki söylemi, Ferit'in bilincinde "Genel ekonomiye katkı politikası güdersek, bundan kendi özel kârı ne olacakmış!" şeklinde tekrar üretilir. Ferit bu söze bilinç düzleminde "Adama bak!" şeklinde tepki verir. Böylelikle Ferit, bir başkası ile diyalojik ilişki kurar. Ayrıca onun kendi kendine konuşması kendisiyle de diyalojik ilişkiye girdiğini gösterir.

Ferit, gözünün önünde Kısmet'in hayalinin belirmesiyle birlikte bulunduğu ortamdan soyutlanır. Kısmet için "Onun, kendini çeviren sınırları bir türlü aşıp dışına çıkamayan ezik, küskün dünyası..." diye bir nitelendirmede bulunur. Devamında ise Kısmetle ilgili anılarını düşünürken olaylar, durumlar ve söylenmiş sözler üzerine de düşünür. Azra'nın Kısmet'e söylediği şu sözler zihninde yankılanır: "Şu tenin güzelliğine bakın hele! Ne kadar şeffaf!.. Kısmet, bir tepside çayları terbiyeli, çekinik getirirken de: Aaa buralarda nasıl da köle gibi kullanıyorsunuz kadınları canım! Sakın kendinizi şu feodal kafalı erkeklerimize ezdirmeyin Kısmet! Bunların en uygarları, dayınız gibi Avrupa mavrupa görmüşleri bile, üstlerinde hâlâ ataerkil tohumlar taşırlar!.." (Ağaoğlu, 2002, s. 208). Ferit, Azra'nın Kısmetle ilgili bu sözlerini hatırladığında Kısmet,'in "kendisi için bunca çırpınan Azra'ya ya da benzerlerine en küçük bir yakınlık duymadı"ğının farkına varır. Ve bu durumu bu kadar geç algılayabilmiş olmasına şaşırarak "Ne tuhaf, bunu da, ancak şimdi ayırdediyorum." der. Devamında ise Ferit, bilincinden Kısmetle yaptığı bı konuşmayı geçirir: "Orhan'la evlendirilmeden önce onunla konuşmaya çalışmıştım: "Orhan'ı istiyor musun Kısmet?" Bomboş bakışları. Böyle bir soruyu neden sorduğuma bile şaşan bakışları. Başını önüne eğip: "İstemesem olur mu dayı?" deyişi. Omuz silkişi... O günden on yıl önce de böyleydi. Dere kıyısında..." (Ağaoğlu 2002, s. 209). Ferit, Kısmet'in Orhanla evlenmek isteyip istemediğini anlamak için Kısmet'in ağzını yoklarken; onun "İstemesem olur mu dayı?" demesi onun aslında hep bir boşvermişlik havasında olduğu ve yaşamı üzerine hâkimiyet kurmak yerine her şeyi oluruna bıraktığını anlar. Ferit bilincinden bunları geçirirken Kısmet'in kendisine bıraktığı notu aniden hatırlar:

"Önceki gün, otele dönünce, resepsiyonda kendini bekleyen notlar arasında bir tanesi Ferit'in bilincine ansızın şimdi çıkıyor: Nasıl unutup gitmişim! Kısmet

telefon etmiş... Beni aramış. Hiç yapmadığı, yapmayacağına beni alıştırdığı bir şey. Kendisi doğrudan beni aramış! Neden? Babamın hastalığı için mi? Orhan'a bir haber iletmek için mi? İkisi de olamaz. Her gece ablama telefon ediyoruz, onunla konuşuyoruz ya? Hem nottaki şu satırlar: Dayı, yarın bir aralık bana telefon edebilir misiniz? Eve değil, Kardelen'in oraya, iş yerinize lütfen. Yalnız konuşmak istiyorum. Öğleden sonra üçle dört arasında edebilir misiniz? Hiç önemsemedim. Unutup gittim. Kısmet'e telefon etmedim. Az önce buradan ablamı aradığım, babamı sorduğum zaman bile Kısmet aklıma gelmedi. Banka kredilerinde ağırlığım örgütlenmiş sanayiden yana.. Plancılarla maliyeciler... KİT'ler... Serbest ekonomi falan derken, unutup gittim.." (Ağaoğlu, 2002, s. 208-209)

Ferit, yeğeni Kısmet'in kendisine bıraktığı nottaki sözleri hatırlaması üzerine nasıl olup da bunu unuttuğuna, ablası Türkan Hanım'la görüşürken bile Kısmet'i nasıl hatırlamamış olduğuna şaşırır. Ferit, bu şekildeki kesintisiz bir biçimde kendi kendisiyle konuşması onun kendisiyle girdiği diyalojik ilişkinin örnekleri arasında verilebilir. Ferit'in bilincinden Azra'nın ve Kısmet'in sözlerini geçirip onların sözleri üzerine değerlendirmede bulunması, sadece kendisiyle değil Azra ve Kısmet'le de diyalojik ilişki kurduğunu gösterir.

Türkan Hanım, hasta babasının başında beklerken zihininden kızı Kısmet'e ait geçmiş izlenimler geçer ve kızının içinde bulunduğu durumu değerlendirirken kendi kendisiyle konuşur:

"Eskişehir, olmuş bitmiş bir şeyi hiç unutmaz. Küçük şehirde, büyük aile olmak kolay mı? Herkes gözünü bize dikmiş. Kısmet'in o halini Deniz'e bile anmadım. Anmam. O yabancı. Zaten, Kısmet'i kışkırtıp duruyor. Ev kedisi gibi, niye hep dizimizin dibindeymiş!.. Ya ne olacaktı? Hem Kısmet'in kendisi öyle. Yerlisi olmayınca, insan dışardan gelince, söylemesi kolay. Ferit Sakarya'nın İstanbul'dan çanak çömlekçi karısına kimse kusur bulmaz, bulsa da dedikodusunu etmez tabii... Amaan, sanki şimdi sırası... Asıl derdim babam bile değil, asıl derdim... " (Ağaoğlu, 2002, s. 132)

Bu satırlarda Türkan Hanım, bir yandan bu şekilde kendi kendisiyle diyaloga girip kendisiyle diyalojik ilişki kurarken diğer yandan kardeşinin eşi Deniz'in daha önce

sarfetmiş olduğu sözleri bilincinde yanıtlayarak, yorumlayarak Deniz'le de diyalojik ilişkiye girmiş olur.

Türkan Hanım, bu satırların devamında da kendi kendine konuşmaya devam eder; ancak bu sefer kardeşi Ferit hakkında konuşur:

"Ferit, okumuş, içkici takımından birkaçını yanına aldı mı, artık sabahlara kadar lak lak lak, kih kih kih... İşçilerle de fazla laubali... Müdürlerle, muhasebeciyle... Hele şu çulsuz Kardelen'e, verdiği yer. Önce muhasebede bir iş, sonra sözde sekreter... Allah Allah... Hani bizden bir beklediği yoktu, hani o burnu büyüklüğü?.. İçimizden biri bütün bunlara karşı ciddi durmasa, mesafe koymasa... Zaten Hacer'i umutlandırıp duran da kardeşim. Çocukluğundan beri... Yazık değil mi garibe? Erişemeyeceği ciğeri neden gösterip duruyorsun desene? Hem gereksiz, hem günah, insanlarla müsavi... Eşitlik... eşitlik... Beni kendine eşit görebilirsin, erkek kadın ayrımı gütmeyizsin, çünkü kesem seninkiyle eşit, hattâ seninkinden üstün. Ama Hacer'miş, Kardelen'miş, fabrikadakilermiş; kendinle nasıl eşit tutabilirsin? Senin gücün ayrı, onlarınki ayrı! Pissst... Sen burada mıydın Tombul? Kısmet'le inmedin mi aşağıya? Senden ayrılmazdı, nasıl oldu?....." (Ağaoğlu, 2002, s. 133-134)

Türkan Hanım, kardeşi Ferit'in herkesin eşit olduğuna dair görüşlerine maddi durumunu eşit olmayan insanların eşit olmayacağını düşündüğü için karşıdır. Bu sebeple kardeşinin hem Hacer'e hem de Kardelen'e olan tavır ve tutumundan rahatsızdır. Kendi kendine girdiği diyalogda kendi kendisine sorular sorar, kardeşini eleştirir ve durum değerlendirmesi yapar. Ferit ve Kardelen'in sözlerini anımsayarak onlara bilincinde yanıt verir. Ferit sanki karşısındaymış da ondan hesap soruyormuş gibi konuşur. Böylelikle hem kendi kedisıyla hem de Ferit ve Kardelen'le diyalojik ilişkiye girmiş olur.

Türkan Hanım, hasta babasının baş ucunda beklerken onun torunu Murat'ın adını sayıkladığını zanneder ve uyuyan babasıyla konuşmaya çalışır:

"Baba? Konuşun hadi. Birazcık konuşun benimle. Benim, kızınız. Türkân... Türkân... Ne istediğinizi söyleyin hadi. Söyler misiniz? Su mu? Su vereyim mi?" Yatağın başucundaki, üstü fincan tabağıyla örtülü bardağa uzanıyor. Bardağı yaşlı adamın ağzına yaklaşıyor. Dökmemeye öyle özen gösteriyor ki. Hasta

tıksırıyor. Başını usulca yana çeviriyor. Türkân Hanım bardağı geri bırakıyor: Yok. İçmeyecek. Üstü başı ıslanacak. Besbelli uykusunda sayıklıyor. Sustu işte. Uyudu. Uyudu mu? Murat, dedi. Murat, demedi mi? Çok uzaktan, trenyolundan yük katarının geçtiğini işitir gibi oldu: Değil. Herhalde alışkanlık benimkisi. Murat, der demez, nedense kulağıma tren sesi gelir. Sanki Murat kalkıp gelecek olsa, trene yüz verir de...Fakat, geceler ne kadar sessiz. Buradan, II. Eylül Caddesi'nden, hattâ Mahmut Pehlivan'dan da sanki tek araba geçmiyor. Yaz geceleri, gençler ortalıkta dört dönerlerdi oysa. En çulsuzunun altında bile bir araba. Hem, gele gele kim gelecek bu saatte? Damat gelecek, gelebilirse.. Murat'ın bu kadar kalpsiz olabileceğini bilmezdim. Dedesi öldü, ölecek, ondan hâlâ ses soluk çıkmıyor. Kısmet'i sıkıştırıyorum, sana da bir haber iletmiyor mu, diyorum. Bilmiyor. Yok, bilmiyorum, diyor. Bu kızın içten pazarlıklılığı zaten! Öz oğlum soruyorum, hakkım değil mi? -Yarın Hacer'e şu halıyı sildirmeli. Giren çıkan, yetmedi, bir de Kısmet'in ortada sürüklenen yünleri, kedisi- Babam, "arılar," dedi galiba. Öyle ya, arıları sordu. Son yıllar bir de arıcılık tutturdu." (Ağaoğlu 2002, s. 137)

Pasajda Türkan Hanım, babası uyuduğu hâlde onunla diyaloga girmeye çalışır. Babasının sayıklarlarını kendince anlamlandırmaya çalışır. Hasta olan babasının Murat'ın adını sayıkladığı zanneder çünkü oğlu Murat'ın dedesinin ziyaretine gelmesini arzulamaktadır. Ancak öyle olmadığını anlar. Babası son yıllarda arıcılıkla fazla meşgul olduğu için onun "Murat" yerine "arılar" demiş olabileceğini tahmin eder. Türkan Hanım'ın bu şekilde babasının sayıklaralarını kendi beklentileri veya babasıyla olan deneyimlerine göre anlamlandırmaya çalışması ve o uyurken onunla konuşması onunla diyalojik ilişki kurduğunun göstergesidir.

Türkan Hanım, "Kısmet'i sıkıştırıyorum, sana da bir haber iletmiyor mu, diyorum. Bilmiyor. Yok, bilmiyorum, diyor. Bu kızın içten pazarlıklılığı zaten! Öz oğlum soruyorum, hakkım değil mi?" sözleriyle hem Kısmet'in sesini söylemine dâhil eder hem de bilincinde onun bu sözlerini yorumlayıp yanıtlayarak onunla diyalojik ilişki kurar.

Murat'ın annesi Türkan Kaymazlı, oğlunun şirketin yönetim kurulunda yer almasını ister. Türkan Hanım, Murat'ın şirketin başına geçtiğine dair bir düşünür:

"Ferit, neye parmak kaldır dese, ona kaldırarak... Yönetim Kurulu toplantısı

mıdır nedir, oralarda benim yerimde oğlum otursun isterdim. Der demez, Murat, siyah mermer merdivenlerden çıktı. Ferit dayısının yanında, dal gibi, sarışın, sevimli. Müdürler, şefler, bütün ücretliler Murat'ın önünde eğildiler. Kapılar açıldı. Ferit dayısı, bu ilk katılış onuruna yeğenine özel önem gösterdi, onu önden geçirdi. Büyük, yaldızlı toplantı masasına doğru yürüdüler. Murat, her zamanki çekingenliğini, o kızsı duruşunu çoktan bırakmış, kendine güvenli, tek tek herkesin elini sıkmak için... Tam o sıra, ne olduysa oldu. Araya sarı perçemli bir kadın girdi. Ötekilerle oğlu arasına su gibi aktı, uzandı, Murat'ı yanağından öptü. Murat'ın yüzü ala kesti. Elleri, kirpikleri, dudakları, her yanı ürperdi. Toplantı odası; masalar, sandalyeler, müdürler, şefler, hattâ Ferit Sakarya: her şey, herkes silindi. Ortada yalnız o sarı perçemli kadın kaldı. Sarı perçemli kadın. Murat'ı elinden tuttu, birlikte çıkıp gittiler. Saçları yaptırılıp kabartılmış, tayyörlerinin yakalarına Kız Meslek Okulu işi, yapma çiçekler takmış kadınlar, öç alır gibi sinsi sinsi gülümsediler. Türkân Hanım toparlandı, birkaç adım attı, ama koluna biri dokundu. Döndü, baktı; kardeşi Ferit Sakarya. Omuzuna tıp tıp, babacan vuruşlarla vurdu: Bırak, gitsin. Yaşadır, yaşamalı. Hayatı tanınmalı. Büyümeli. O zaman gelmeli. Gelmeli. Ama gelmedi işte. Büyükbabasının cenazesine mi gelecek, gelirse?" (Ağaoğlu, 2002, s. 142-143)

Türkan Hanım'ın bu düşünde gerçek ve hayal iç içe geçmiştir. Türkan Hanım oğlunun çekingenliğini, naifliğini üzerinden atıp; güçlü, kuvvetli olmasını arzu eder. Murat, Türkan Hanım'ın düşünde böyle bir kimliğe bürünmüştür. Türkan Hanım'ın rüyasında gördüğü Murat'ı her şeyden soyutlayan sarı perçemli kadın, reel hayatta sevgilisi Selmin'i yansıtır. Murat, Selmin'in peşinden giderek ailesine ters düşecek tavır ve davranışlarda bulunur. Selmin, gerçekte olduğu Türkan Hanım'ın düşünde de Murat'ı peşinden sürükleyerek ailesinden ve ailesinin ona biçtiği yaşam tarzından koparır.

Türkan Hanım oğlunun ona uygun görülen şekilde davranmamasına içerlediği kadar çevresindekilerin yani ötekilerin bu durum hakkında ne düşündüğünü de önemser. "Saçları yaptırılıp kabartılmış, tayyörlerinin yakalarına Kız Meslek Okulu işi, yapma çiçekler takmış kadınlar", Türkan Hanım'ın seçkin ve soylu arkadaşlarını çağırıştırır. Türkan Hanım, başına gelenler için bu kişilerin "öç alır gibi sinsi sinsi gülümsediklerini" düşünür. Bu şekilde ötekilerin yargı ve tepkisini göz önüne alır ve kendince böyle bir çıkarımda bulunur. Dolayısıyla Türkân Hanım, ötekilerle (Saçları yaptırılıp kabartılmış, tayyörlerinin yakalarına Kız Meslek Okulu işi, yapma çiçekler

takmış kadınlarla), diyalojik ilişki kurmuş olur.

Türkan Hanım'ın bu düştten sıyrılarak gerçek hayata dönmesini sağlayan şey, Ferit Sakarya'nın omuzuna vurarak "Bırak, gitsin. Yaşadır, yaşamalı. Hayatı tanımalı. Büyümeli. O zaman gelmeli." şeklindeki hayalî sözleridir. Türkan Hanım, Ferit Bey'in bu sözlerine "Gelmeli. Ama gelmedi işte. Büyükbabasının cenazesine mi gelecek, gelirse?" şeklinde karşılık vererek tekrar gerçek yaşama döner ve Murat'ın hasta yatağındaki büyükbabasını ziyaret etmemiş olduğunu hatırlar. Türkan Hanım, düşünde Ferit'i konuşturup onunla hayalî bir diyalog kurarak diyalojik ilişkiye girmiş olur. Aynı zamanda bu satırlarda onun kendi kendisine sorular sorduğunu görürüz. Dolayısıyla kendisiyle de diyalojik ilişkiye girer.

Romanda karakterler genellikle kendi iç dünyalarında yaşadıkları için tutuk, düşünceli, analizci, ve dalgın kişiler olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışmamızda verdiğimiz örneklerde görüldüğü üzere Adalet Ağaoğlu, Üç Beş Kişi romanında bilinç akışı tekniğini ağırlıklı olarak kullanmıştır. Yazar, bu romanında neden böyle bir tercih yaptığını şu sözlerle ifade eder:

“Üç Beş Kişi’de kullandığım bilinç akımının ‘yerli bir bilinç akımı’ olması peşin bir seçim değil, bir zorunluluktur benim için. Çünkü, gördüğün gibi bu romanın kişileri genelde dar bir dünyanın kişileri. Bilinçleri tutuk ve tutsak. Ancak birbirleri ile ilintili şeylerin çevresinde dönüyorlar. Sanatlık düşüncelerinden iraklar. Kendi yaşamlarının bile dıştan görünmeyen yanı adeta yok. Kendini açık seçik algılamayan insan salt ‘anlatılan’dan daha fazla bir şey algılamıyor galiba. Anlatılınca sanki hep kendi dışında birileri söz konusuymuş sanıyor bence. Ona ille göstermek de gerekiyor. Bunlar ötesinde, hayır, yerli bir romanın teknik açısından da yerli olması benim için kaçınılmaz bir gereklilik değil. Ama ben bu romanda üç beş kişi, hiç değilse roman yaşamlarında kendi kimliklerini olduğu gibi göstereyim, roman dünyasında özgün olsunlar istedim. Üstelik Üç Beş Kişi’de yazarın sözcülüğünü üstlenebilecek biri de yok. Yazarı iyice geri çekince böyle oldu.” (Ağaoğlu, 1997, s. 233)

Adalet Ağaoğlu, Üç Beş Kişi romanında bilinç akışını yoğun bir biçimde kullanmasının temelinde iki ana sebep yattığını belirtir. Birincisi, roman karakterlerinin kendi benliklerinin farkına varmak ve etrafındaki kişilerin konumu belirlemektir. İkincisi, yazarın karakterler üzerindeki hâkimiyetini en aza indirgeyerek karakterlerin kendi

seslerinin temsilcisi olmalarını sağlamaktır. Romanın genelinde bilinç akışı yönteminin kullanılmış olması, karakterlerin hem kendi kendileriyle hem de birbirleriyle diyalojik ilişki kurmalarını sağlar. Karakterlerin iç monologları ve bir tasarı niteliğinde olan ötekiyle yapılan hayalî konuşmalarıyla diyalojik ilişkiler yoğunluk kazanır.

3.7.2. Üç Beş Kişi'de Polifoni

Üç Beş Kişi romanı, tek merkezden anlatılmaz. Romanda tek bir bakış açısı yerine birden fazla bakış açısı kullanılmıştır. Üç Beş Kişi romanında dünyaya yazarın veya kahramanların bilinç penceresinden ayrı ayrı bakılır. Romanda anlatım düz bir çizgide ilerlemediği için anlatılan olaylar da tek boyutlu olarak yansıtılmaz. Romanın ilerleyişinde yazarın ve romanda yer alan karakterlerin bilinci devrededir. Böylelikle romandaki olaylar çok yönlü olarak yansıtılır. Modern romanda olaylar ve durumlara tek bir noktadan bakılmaz:

"Tek bir odak anlamın olmadığı metinlerdir modernist romanlar. Yazar çeşitli tekniklerle anlamı/gerçekliği böler/çoğaltır/gizler. Bu tekniklerden biri, geleneksel romandan modernist romana geçerken, geleneksel dokuyu delme yolundaki ilk girişimlerden olan çok yönlü optik tekniğidir. Bu teknik, yabancılaştırma estetiğinin avangardist/deneysel bir ürünü değildir. Bu tekniği kullanan yazar, tek bir olayı/düşünceyi/olguyu farklı kişiler aracılığıyla farklı bakış açılarından birkaç kez odağa getirir. Çok yönlü optik anlamı göreceleştirmek ya da geleneksel açıdan bakıldığında- nesnelleştirmek amacıyla kullandığı bir geçiş dönemi tekniğidir. (Ecevit, 2004, s. 48)

Modern roman kategorisine giren Üç Beş Kişi romanı da çeşitli bakış açılarının karışımıyla oluşturulur. Romanın şimdisini oluşturan bölümlerin anlatıcısı, roman kişileridir. Romanda yazarın yanı sıra anlatıcı görevi üstlenen karakterler Murat, Kardelen, Kısmet, Neval Hanım, Ferit Sakarya, Selmin ve Türkân Hanım'dır.

Her bölümde o bölümün odak noktası yapılmış kişinin düşünceleri yansıtılmaya çalışılır. Anlatıcı görevi üstlenen kişilerin geçmişi, geriye dönüş tekniği aracılığıyla verilir.

Yazar-anlatıcı, romanın "anlatma" boyutunda Murat'ın başına gelecekleri şöyle tasvir eder:

“Murat, çarşının arkasındaki o ruhsuz evde hep öyle devinimsiz bekleyecek, arada sırada kendisine neyi beklediğini soracak ve yine duracak, -çünkü sen zayıf birisin, zayıf bir kişiliğin var- kapandığı köşede çürüyecek, -yaşıtların canını bile ortaya koymuşken sen, bir kadının peşinde...- çöpçülerin gelişi her zamanki gibi yine çok gecikecek; geldiklerinde ise Murat çoktan kokmuş olacak; sineklerin ve kurtların üşüştüğü o leşi kaldıracaklar sonra, götürüp Halic'in kara, kıvamlı suyuna atacaktı.” (Ağaoğlu, 2002, s. 9)

Bu satırlarda hem yazar-anlatıcının hem de Murat'ın sesi işitilir. Pasajın genelini yazar-anlatıcının sesi oluştururken Murat'ın sesi, iki çizgi arasındaki sözlerde duyulur. Murat'ın bilinç düzlemine çıkan düşüncelerini bu iki kısa çizgi arasında okuruz. Böylelikle yazar-anlatıcının ve Murat'ın sesi bir arada ancak birbirine karışmadan yer alır.

Kısmet, Murat'ın yanına İstanbul'a gitmek üzere istasyonda tren beklerken balayı gecesini hatırlar:

“Abant Otel'de düğün bittikten, konuklar gittikten, kalanlar odalarına çekildikten sonra -annem, İclâl halam ve kızları ayrı oda tutmuşlardı, kocaları işlerine dönmüşlerdi- gerdek gecesinde Orhan'a öfkelenememişti bile. Hiçbir iç kırıklığı duyamamıştı. Tuzla buz olmuş bir yüreğin, ondan öteye kırılmayacağını bilmişti. "Bir yıl çocuk yapmayacağız, hakkındaki söylentiler yanlış çıkana., çıkana kadar..." Orhan'a acımişti galiba.

Kendisi deneyebilirdi. 'Kız oğlan kız' olduğunu bilebilirdi, ama ya başkaları? Uygur görünme çabası Orhan'ı yıkıp bitiriyordu herhalde. 'Kanlı çarşafın gösterilmesine de karşıydı. Gelgelelim, başkaları? Başkaları olmasa aldırılmayabilirmiş! Duştaydı. Suyun o illet sesi!” (Ağaoğlu 2002, s. 260).

Kısmet, mutsuz bir evlilik geçirdiği kocasından kaçarken balayında aralarında geçen diyalogu çağrışımlar yoluyla anımsar. Eşi Orhan'ın "Bir yıl çocuk yapmayacağız, hakkındaki söylentiler yanlış çıkana., çıkana kadar..." sözleri Kısmet'in bilincinde yankılanır. Böylelikle Kısmet'in anımsamasıyla metne dâhil olan Orhan'ın sesini de işitiriz. Eşinin kendisine balayı gecesi söylediği bu sözü evden kaçarken anımsayan Kısmet, kocasının bu isteğini haklı bulur ve onun bu sözlerini bilincinden şu şekilde

yanıtlar: "Kendisi deneyebilirdi. 'Kız oğlan kız' olduğunu bilebilirdi, ama ya başkaları?" Dolayısıyla Kısmet bilinç düzleminde Orhanla diyalojik ilişki kurmuş olur. Kısmet "Uygar görünme çabası Orhan'ı yıkıp bitiriyordu herhalde." diyerek eşiyile ilgili yorumlamalarına devam eder. Orhan'ın "Kanlı çarşafın gösterilmesine karşıyım. Başkaları olmasa aldırmayabilirim" şeklindeki sözleri, Kısmet tarafından "Kanlı çarşafın gösterilmesine de karşıydı. Gelgelelim, başkaları? Başkaları olmasa aldırmayabilirmiş!" şeklinde yeniden üretilir. Dolayısıyla bu Kısmet'in bu cümlelerinde hem onun sesini hem de Orhan'ın sesini işitiriz.

Kısmet, tren garında beklerken gözüne "İstasyon Emniyet Amirliği" yazısı ilişir. Gözüne takılan bu yazı onu başka çağrışımların peşinde sürükler:

"Gözüne ilişen levhada İstasyon Emniyet Amirliği yazısı. Yine yürek çırpınışları. Yine gözetliyorlar. Emniyet Amirliği. "Tepeden mendil kadar bir delik açmışlar, oradan iğrenç sırtmalarla bağıryorlardı bana: Kız çıktın, kadın yapalım mı?" -Kardelen, böyle anlatmıştı. Galiba her şeyi de söylemedi. Tutuktu. Uzaktı.- Kimseye hiçbir şey söylemedim. Sustum. İnatla. Çok oldu. Geçti. Geçti. Hepsi geçti. Ben koştum. Hâlâ koşuyorum. Burada oluyorum. İstasyon Emniyet Amirliği'nin yanı başında, bir sıranın üstünde oturuyorum. Onlar beni korurlar, koruyacaklar. Tren gelecek. Geldi. Ben bindim. Gidiyorum. Tren gidiyor. Durmadan, durmadan koşuyorum. Her yana yazıyorlar. Özgürlük!.. Özgürlük! .. Daha hızlı koşuyorum. Koşuyorum.." (Ağaoğlu, 2002, s. 262)

Kısmet, Kardelen'in kendisine söylediği sözleri hatırlar: "Tepeden mendil kadar bir delik açmışlar, oradan iğrenç sırtmalarla bağıryorlardı bana". Bu cümlede hem bu olayı anlatan Kardelen'in hem de onu bize aktaran Kısmet'in sesini duyarız. Kardelen iki kişinin tecavüzüne uğramıştır. Tecavüz eden kişiler, Kardelen'e "Kız çıktın, kadın yapalım mı?" diye alaylı bir dille sorar. Kardelen başına gelenleri Kısmet'e anlatırken çaresizlik içinde onların bu sözüne yer verir. Korktuğu için Kısmet'in bu sözleri hatırlaması ile de okuyucu öğrenir. Dolayısıyla "Kız çıktın, kadın yapalım mı?" cümlesinde hem tecavüzcülerin alaylı sesini hem Kardelen'in çaresiz sesini hem de Kısmet'in korkmuş sesini işitiriz. Tek bir cümle içinde birbirinden farklı niyetle zikredilmiş üç ayrı ses barınır. İki kısa çizgi içinde verilen ifadeler, Kısmet'in Kardelen'in başına gelen tacavüz olayını kendine anlatırkenki halini bilincinde

yorumlamasıdır: "-Kardelen, böyle anlatmıştı. Galiba her şeyi de söylemedi. Tutuktu. Uzaktı.-" Kısmet'in Kardelen'in davranışı ve sözleri üzerine düşünüp bu şekilde bilincinde onun hakkında bir yorum yapması, çıkarımda bulunması onunla diyalojik ilişki kurduğunu gösterir.

Murat, dolmuştaiken Kısmet'ten aldığı telgraf üzerine düşünür:

"Dolmuş sürücüsü homurdanıyor: "Sözde kestirmeden gidelim dedik!" Demek hâlâ ana caddeye çıkmamışlar? İnsanın, otuzuna merdiven dayadığı bir yaşında bile... İşte, yine zaman yitireceklerdi. Dolmuş bir kamyonla burun buruna gelmişti. Murat'ın, gece yasağının başlama saatine dek, aradığını bulup bulamayacağı da belli değildi ki. Telgrafi hiç almamış gibi yapamaz mıydı? Bunu yapamazdı. Yapamamıştı. Ama sabahki buluşmayı daha güzel, daha anlamlı kılabileceğini sandığı birtakım hayallere kapılmayabilirdi. -Hayalci Murat! Hayalci Murat!..- Ne çok tasarı, ne çok düş... Olanların hangisi o düşlere uygundu sanki? Nekadar eski bir yapı! Dolmuşun iki tekeri kaldırıma çıkıyor. Eski yapının duvarına hemen hemen sürtünerek geçiyorlar. Ayazpaşa'da, Ferit Sakarya'nın taa öğrencilik yıllarında oturduğu katı çoktan bırakmıştı. Bugün de, bozdurulup kendi üstüne uydurulmuş o ceket, Beşiktaş'taki ruhsuz yeri bırakmıştı işte. Günboyu eski gazeteleri, dergileri, kitapları, takım giysileri, -nekadar çok, hepsinin nekadar da modası geçmiş- bozuk fotoğraf makinelerini, çizik plakları, telleri kopuk gitarları, bitmemiş senfonileri... Onları da bırak, bunları da at!., at, at, at... Uzun bir koşu tutturmuştu sanki. Soluk soluğaydı: Yüzümüzü yıkar yıkamaz kültüf fizik yapmalıyız. Uzun uzun koşmalıyız. Engeller aşmalıyız. Meyillendiğimiz Hafif Batı'dan dümen kırıp enginlere açılmalıyız. At işte, bu kravatları da, aklığı sarıya dönmüş gömlekleri de, bozuk pikabı, o yandan bu yana esen iç çekişli rüzgârlarla dolu bandları... Artık bozdurup bozdurup üstüne uydurabileceğin kat mat yok. Elektrogitarı alıkoymak. Bir bakımdan geçirtmeli... En iyisi satmalı. Piyanoyu ne yapmalı? Asıl, bana piyanolar armağan eden bu dayıyı kapının önüne koymalıydım." (Ağaoğlu, 2002, s. 10)

Bu pasajda yazarın mı yoksa Murat'ın mı konuştuğunu ayırt etmek çok güçtür. Pasajın sonunda geçen "Asıl, bana piyanolar armağan eden bu dayıyı kapının önüne koymalıydım." cümlesine kadar yazarın sesini mi yoksa Murat'ın sesini mi işitiyoruz

sorusu baş gösterir. Ancak bu cümleyle birlikte konuşan kişinin Murat olduğu anlaşılır. Murat'ın bilinç altından bilinç düzlemine çıkan "-Hayalci Murat! Hayalci Murat!..." şeklindeki ifadeler iki çizgi arasında verilir. Hayale kapıldığını fark eden Murat, bu hayallerden sıyrılıp gerçek hayata dönmek ister. Ancak Murat'ın bilinçaltından gelen bu imgeler, zihninde canlanarak onu rahat bırakmaz. Dolmuş şoförünün "Sözde kestirmeden gidelim dedik!" cümlesini işiten Murat, dolmuş şoförünün bu sözlerine yönelik olarak "Demek hâlâ ana caddeye çıkmamışlar? İnsanın, otuzuna merdiven dayadığı bir yaşında bile..." cümlesini bilincinden geçirir. Murat'ın elden çıkardığı eşyaları, ona koşmayı hatırlatır. Kendisine kültürfizik yapmasını salık veren arkadaşının sözleri bilincinde yankılanır. Dolayısıyla çağrışım yoluyla Murat'ın arkadaşının sesini Murat'ın iç monoloğunda işitiriz. Bu pasajda Murat, yoğunlukla kendi kendisiyle konuşur. Ancak kendisiyle girdiği bu diyalogda gerek yaşanan anın gerekse bilinçaltından gelen çağrışımların etkisi altındadır. Geçmişinde ötekilerden işittiği sözlere kendi vurgularını katarak onlara olan hıncını çıkarmaya çalışır. Murat bilinç düzleminde "bu kişilerin hepsini birbirleriyle ilişkilendirir; onları yan yana ve karşı karşıya koyar, onları birbirlerini yanıtlamaya, birbirlerinin sözlerini yankılamaya zorlar." (Bahtin, 2004, s. 321). Bu sebeple de hem kendi kendisiyle hem de arkadaşıyla diyalojik ilişkiye girer.

Murat, Ufuk'un evini bulmak için koşuşturur. Felsefe okuyan bodur, şişko oğlan, Murat'a "güne kültür fizikle başlamak gerektiği"ni salık verir. Onun bu sözleri, Murat'ın bilincinde belirir:

"İstasyonun arkasındaki alanda, bir vitrinin içinde, kesilmiş, yolunmuş piliçler sıra sıra duruyor. Banliyö treni geçip gidiyor 'muttarit tıkırtılarla...' Öyle ya, yaşamı programlayabilmek için işe, sabahları kültürfizikle başlamak gerektiğini öneren Metin de değildi. Felsefe okuyan bodur, şişko oğlandı. Yanında hep Darüşşafakalı çocuklarla gezerdi. Murat'la konuşurken sesi dikine dikine çıkardı. Hele tavukları ardındaysa! Güzel bir kız gördü mü, rengi solardı, sesi incelirdi. Beni Selmin'den koparıp 'doğru yola' çekmek için küfüre dek pek çok yol denemişti. Sonra, bir kez Selmin'le de karşılaştı. -Aaa sahi, renkli basımla en az benim kadar ilgiliydi demek!- Selmin'le karşılaştı. Çok terliyordu. İki de bir Selmin'in sigarasını yakmaya çalışıyordu da kibritler huysuzluk ediyordu, kırılıkırılıveriyordu. Tavukları o gün yanında değildi. Her şey birden çözülmüştü. 'Doğru yol' yitirilmişti, bulunamıyordu. Selmin de çok acımasız

davrandı. "Puşt! Çek bakayım dizini dizimden. Masanın altında sürtüp durma! Git sen de kendine bir karı bul!.." Soylulukla pespayelik, incelikle edepsizlik barış içinde, elele; biri bir gün gerekirse, öteki öteki gün, nereye gideyim, başımı nereye sokayım? -Sıkıyönetim on sekiz ilde iki ay daha uzatıldı- Felsefeci oğlan, burnundan sümükler akasıya ağıladı: "Ben çok kadınsızım, çok kadınsızım, para da olmayınca..." -Ankara'daki olaylarda bin üç yüz kişi gözaltına alındı- En bedava spor koşmakmış." (Ağaoğlu, 2002, s. 16)

Murat'ın vitrinlerde gördüğü tavuklar, ona "felsefe okuyan oğlanı" çağrıştırır. Murat bu oğlanın, sevgilisi Selmin'i elinden almaya da çalıştığını hatırlar. Selmin'in onun bu tavrına yönelik sözleri ve bu oğlanın kendini savunmak için kurduğu cümleler, yeniden Murat'ın bilincinde yankılanır. Böylelikle Murat'ın bilinci vasıtasıyla Selmin'in ve felsefe öğrencisinin sesini de işitiriz.

Murat'ın bilincinde bu şekilde bir yandan geçmişe ait olaylar geçerken diğer yandan şimdiye ait ülkenin içinde bulunduğu durumla ilgili çağrışımlar iki kısa çizgi arasında kendini gösterir.

Üç Beş Kişi romanında çoğul bakış açısı kullanılmasıyla hem edebî metinde gerçeklik duygusu arttırılmış hem de her şeyin göreceli olduğu, tek bir doğrunun olmadığı vurgulanmıştır. Romanda anlatıcı konumunda olan kişiler, kendi kültürel, sosyal, psikolojik durumlarına göre olayları değerlendirdikleri için roman bir derinlik kazanarak çok boyutlu bir yapıya kavuşmuştur. Romanın anlatımında çoğul bakış açısının benimsenmesiyle romanda çokseslilik sağlanmıştır.

3.7.3. Üç Beş Kişi'de Heteroglossia

Üç Beş Kişi romanında hem dilsel hem de türsel açıdan bir çeşitlilik vardır. Eser, türsel çeşitlilik açısından ele alındığında şiir ve şarkının romanın bünyesinde yer aldığı görülür.

Murat, konuşmalarını hayranlıkla dinlediği bir ozan arkadaşıyla olan anısını hatırlar:

"Ozan, masanın başında, Mayakovski'den, Lermontov'dan, Nâzım Hikmet'ten, Neruda'dan söz açıyor, Eluard'ı çöpe atıyor. Aragon'la dalga geçiyor, sonra, ağzının kıyısında hınzır bir gülücük, gözlerinde nem, Goethe'den bir şiir

okuyordu:

"İnsan soyunun Tanrı belâsını versin!

Deli olmak işten değil!

Kaç kez niyet ettim,

Topunu kendilerine, Tanrıya

Ve şeytana bırakayım diye.

Ne halleri varsa görsünler!

Yine de, rastlar rastlamaz bir insan yüzüne

Sevmeden edemiyorum." (Ağaoğlu, 2002, s 18)

Goethe'nin şiiri romanda bu vesileyle yer alır. Böylelikle şiir, romanın içine katılmış olur.

Neval Hanım, uyumaya çalışırken üst kattan "Hatasız kul olmaz / Hatamla sev beni..." şeklindeki şarkıyı işitir. Böylece şarkı da romanın bünyesine dâhil olur.

Murat, Selmin için şarkı sözü yazar: "Şarkısının sözleri yalnız Selmin içindi artık. Genç dinleyicilerin hiçbiri için değildi. Bilmeden Selmin için titreşmişti bütün iç sesler ve bütün tutkular ancak o öpüşle sahibine kavuşmuş, somutluk kazanmıştı: *Söyler isem dışım yanar / Söylemezsem içime kor..*" (Ağaoğlu, 2002, s.28). Murat, zamanının büyük bir bölümünü bu şarkıyı besteleyerek ve söyleyerek geçirir. Bu zaman zarfında Ferit Sakarya ne zaman kız kardeşinin evine gelse yeğeni Murat'ı şarkısını söylerken bulur. Ferit Bey, Murat şarkısını söylerken her defasında büyük bir ilgiyle sonuna kadar onu dinler: "Ama ne zaman ablasının evine uğrasa, Murat'ın hep bu şarkıyla uğraştığını görmüş, usanasıya dinlemişti. Hatta, "Ooo," demişti, "bu kez de Yunus Emre oldun çıktın. Ondan etkilenerek taklidini yapacağına, şunu bestelesen daha iyi değil mi? *Söyler isem sözüm savaşı/ Söylemezsem ciğerim baş.* Murat, suçüstü yakalanmıştı, kıpkırmızı kesilmişti." (Ağaoğlu, 2002, s.29). Murat dayısının bu şekilde şarkısına müdahalede bulunmasından hoşlanmaz ve o günden sonra çok sevdiği şarkısından soğur. Murat'ın dayısıyla olan anısını bu şekilde bilincinden geçirmesiyle romanda şarkı yer alır.

Ferit, Asaf ile konuşurken bilincinden şunları geçirir: "Ferit nerdeyse onlara: "Heine'nin Şarkıları'nı sever misiniz?" diyecekti. Az önce tanıştırıldığı yaşlı kıza: "Onları yanımdan ayırmam ve şimdi aklımda şu dizeleri: Tatlı ay, ışınlarınla / Kovuyorsun gecenin dehşetini/ Akıp gidiyor kaygılarını / Toplanıyor gözlerimde çiy" diyecekti; diyemedi." (Ağaoğlu, 2002, s. 207). Bu şekilde romana şarkının dâhil olması,

heteroglat bir yapı kazandırır.

7 bölümden oluşan Üç Beş Kişi romanı, dilsel açıdan değerlendirilmeye tabi tutulduğunda, her bölümde yaş, cinsiyet ve konum bakımından farklı kişilerin yer aldığı ve bu kişilerin kullandığı dilin romanda çeşitlilik yarattığı görülür. Romandaki kişilerin dili kullanım biçimleri değerlendirildiğinde, Neval Hanım'ın söylemi fark yaratır:

“Yatağında büzüşe büzüşe minicik kalmış: Selminciğim, ben makarna sevmioorum.. Enginar sevioorum. Her yan makarna, her yan pide, kebab., uncular... Seni de o uncuların toy oğlu, zaten... Hep onun, onların fabrikalar... Hepsi onların olsun!., Beni dövüoorlar Ferit beyciğim, beni dövüoorlar... Reca ederim, geliniz, reca edioorum... Kuşları kovala. Kuşları kovala... Muslukçu... Kopardı işte... Tuttu... Hepsi onların olsun. Selmin gibi... O toy oğlanla zaman öldür bakalım... Dayısı da senden ala çağımı aldı, tamam oldu!.. Kuşlar... Kuşlar... Her yan makarnacı, uncu... Gitti. Bilioorum... Ağladın onun için. Onun için çok yandın Selmin... Onu sevdin. Bilioorum... Çiçeklerinde solmaz baharlar vehmedilir... Onu çok sevdin... Yeğeninden çok... O ise, al işte tutulduğun kadın!.. Toy yeğenine böyle demek için... İnsafsızca., yıktı, yıktı... Senden alacağını aldı... Mızımız Murat... Bir Behiç Fazıl da o idi. Pas d'energie... O, mon Dieu! Tanrım... Budalaları istemioorum... Beni dövüoorlar Ferit beyciğim... Reca ederim, kurtarınız, geliniz., geliniz...” (Ağaoğlu, 2002, s. 182-183)

Neval Hanım, bu şekilde konuşmalarında kullandığı Fransızca kelimeler ve söylemindeki özellikler bakımından romandaki diğer kişilerin arasından öne çıkar.

Ferit Sakarya, kendini ifade ederken hitap edilen kitleye göre birbirinden ayrı dil kullanması gerektiğini düşünür:

"Ben gerçekçiyim. Eskişehir Sanayi Odası'nın üyeleri, bütün o makarnacılar, helvacılar karşısında 'edim', 'özel', 'güdüm' falan diyemem. Dersem, onlara hiçbir şey anlatmış olamazdım. Sedat'la, Asaf'la, hatta Azra ile konuşurken ise, investement, AET restriction'u diyebilirim. Sıra kendime dert anlatmaya gelince de:

O saisons, o châteaux!

Quelle ame est sans défaut?

Ferit, içinden hemen, alışık olduğu dostlarına okuduğu biçimde bu dizelerin

Türkçesini de söylüyor: Eyy mevsimler, eyy konaklar, saraylar / Hangi insanoğlu pir ü pak yaşar?" (Ağaoğlu, 2002, s. 228)

Ferit Bey, toplumun farklı kesimlerinin her birinde ayrı bir dil kullanımı olduğu için muhatap alınan kesime uygun kelime seçimi yapması gerektiğini düşünür. Farklı kesimler için farklı bir sözcük dağarcığını zihninde geliştirir ve örneklerini sunar. Böylelikle romanda, heteroglossianın dilsel boyutu bir mesele olarak da söz konusu edilir.

Ferit Bey'in Arthur Rimbaud'un "O saisons, o châteaux!/ Quelle ame est sans défaut?" şeklindeki dizelerini Fransızca zikretmesi bir yandan romana farklı bir dilin dâhil olmasını sağlarken diğer yandan türsel olarak bir zenginlik katar.

Adalet Ağaoğlu, Üç Beş Kişi romanında şiir ve şarkı sözü dışında farklı türlere pek yer vermemiştir. Bu romanda toplumun çeşitli kesiminden kişilerin hikâyeleri konu edilirken bu kişilerin kendine özgü dilleri de roman boyunca yankılanır. Farklı kişilerin anlatıcı görevi gördüğü romanda farklı seslerin bir arada bulunması sağlanarak dilsel açıdan çeşitlilik sağlanır. Sonuç olarak Üç beş Kişi romanı, çeşitli dillerin ve türlerin birbirleriyle çatışması ve katmanlaşması sonucu heteroglot bir eser olarak varlık kazanır.

3.7.4. Üç Beş Kişi'de Karnavalesk Unsurlar

Üç Beş Kişi romanında karnavalesk bağlamda değerlendirebileceğimiz hususlar bulunur. Belgin, içinde buldukları durumun nedeni olarak annesini gördüğü için ona çok öfkeli. Bu öfkesini şu şekilde dile getirir:

"Paran varsa iyisin. Anan yüzüne güler, jigololar ise nah şöyle! Puştlar, ibneler!.. Daha düdü be, daha dün!.. Sait olacak it bile: "Beni gönderme Belgin, bırakma beni. Öyle yalnızım ki!.. Genç kızlarla yapamıyorum, yaşlılarımda da, sevginin, sevecenliğin minicik bir ışıltısını bulamıyorum..." Başka ana kucağı arayan yok mu? Neyse, meyhanede Anuşka'ya rastladım da... Halden anlayan bir o kaldı zaten. "Baksana Belginciğim, ne olur kendini koyverme, ama o değil mi? O, değil mi? Gazetede onun resmini gördün değil mi? Yapma, ne olur..." Sait'i de arkasından düzsünler artık. Eşşek. Bir gün bile, benim de yüreğim olacağını düşünemedi. Anuşka kadar olamadı. Anuşka büyük kadın. Anuşka kim, sen

kimsin be! Sen kimsin, parazit, ibnee!.. Şefkatmiş! Sevecenlikmiş!" (Ağaoğlu, 2002, s. 169-170)

Belgin, sevgilisi Sait'ten ayrılmıştır ve bundan dolayı çok üzgündür. Duygularını anlayamayan, bu zor zamanlarında gereken desteği ve ilgiyi göstermeyen annesi Neval Hanım'a çok kızgındır. Hem Sait'e hem de annesine olan öfkesini "puştlar", "ibneler", "it", "arkasından düzsünler", "eşşek", "parazit", "ibnee" şeklindeki argo sözcüklerle dile getirmekten çekinmez.

Neval Hanım, evinde uyumaya çalışmaktadır. Ancak sokaktaki gürültüler ve arabaların çıkardığı sesler onu rahatsız eder ve uyumasına engel olur. Neval Hanım'ın arabasını park etmeye çalışan komşusu ile arasında şöyle bir diyalog geçmektedir:

"Allah belâlarını versin! Vicdansızlar! Yordamsızlar!.. Öküzler!.. Köylüler, ne olacak! .. Güzelim İstanbul'u neye döndürdüler!..

(...)

Etraf canilerle dolu. Belgin kaltağı ise -evet, artık böyle diorum, kaltağın âlâsıdır kendileri- hâla ortalarda yok. Anasını düşünmüoor. Dönecek mi, yoksa yine dönmeyecek mi? Kimde kalacak veya hangi otelde kiminle? Gece yasağı... Yetişemedim, ne yapalım! .. Soru-oorum, böyle dioor... Yetişememeniz pek normaldir, Belgin hanım... İçmeye bir başladınız mı, saati unutuorsunuz. Saat, zaman, gece yasağı, caniler, evde ürken hanımefendi bir anne, kimin umurunda? Galeriye bağılyken çok daha iyiydi... Ahh efendim, dövülüp sövülmesin de... Sait olacak izansız, kızı tekmeyle, silleyle yataktan yere atıyor. Kulaklarımla işittim. "Artık oranın kılları bile ağarmış!.." dedi.

(...)

Adam, otomatın aydınlığında, kanlı gözleri, sudan yeni çıkmış izlenimini veren kara, terli saçlarıyla Neval hanıma doğru bir atılımda bulunuyor:

"Şimdi senin ananı avradını! .."

"Aynı ânda elindeki anahtarlığı öyle bir sallayış sallıyor ki, Neval hanımı korkudan, iki şişe rakı içmiş gibi bir hıçkırık tutuyor. Ürkmüş, bitmiş; geri sıçrayıp kapıyı kapatıyor. Elleriyle midesine bastırıyor; hıçkırık dinmek bilmiyor. Üst kata iki hafta önce taşınan kaçakçı suratlı adamın bağırması da bitmiyor:

"Zırtapoz kocakarı sen de! .. Ulan, arabamı nereye park edeyim diye sende

mi izin alacağım? Yer nerde? Olsa da, bu geceden sonra inadıma hep oraya koyacağım, tamam mı, hep oraya camının altına! .." (Ağaoğlu, 2002, s. 173)

Pasajda gördüğümüz üzere Neval Hanım, kızı Belgin ve komşusu olan adam için "öküzler", " kaçakçı suratlı adam", "kaltak", kaltağın âlâsı" yakışıksız ifadeler kullanır. Sait'in Belgin'i aşağılamak, artık genç ve çekici bir kadın değil de yaşlı bir kadın olduğunu belirtmek için kullandığı "Artık oranın kılları bile ağarmış!.." ifadesi Neval Hanım tarafından işitilir. Neval Hanım aynı bağlamda yine Belgin'in artık genç olmadığını düşünürken bu ifadeyi hatırlar (Ağaoğlu, 2002, s. 178).

Neval Hanımın arabasını park etmeye çalışan komşusu ile tartışması sonucunda adam, "Şimdi senin ananı avradını! ..", "Zırtapoz kocakarı sen de! .." şeklinde küfür dolu sözler sarfeder (Ağaoğlu, 2002, s. 178).

Belgin bir gece yarısı annesi Neval Hanımla birlikte yaşadığı eve gelir ve yaşadığı ayrılık acısını hafifletmek için içki içmek ister. Fakat aradığı içkiyi bulamaz ve bu sebeple annesine çıkışır:

"Belgin haykırıyor:

"Zıkkımın pekini ye!"

Sonra, ayağına takılan tencere kapağına bir tekme savuruyor:

"Bu evde bir şişe bira bile yok! Bir şişecik birama göz diken pis cadı!.."

(Ağaoğlu, 2002, s. 179)

Annesinden beklediği şefkati ve ilgiyi göremeyen Belgin, içki içerek rahatlamak ister ve içkileri aramaya koyulur; ancak onları bulamaz. İçkileri annesinin tükettiğini düşünür. Bu duruma öfkelenerek annesine "Zıkkımın pekini ye!", "pis cadı!.." gibi saygısız ifadeler kullanır.

Üç Beş Kişi romanı karnavalesk bağlamda incelendiğinde, romandaki karakterlerin daha ziyade karnavalesk anlayışın ürünü olan grotesk bir dil kullandığı gözlemlenir. Roman, dilsel özellikler aracılığıyla karnavalesk bir yapı kazanır.

3.8. Mektup Aşkları'nda Diyalojik Unsurlar

Leyla Erbil'in ilk basımı Can Yayınevi tarafından 1988 yılında yapılan Mektup Aşkları adlı romanı, 87 adet mektubun bir araya getirilmesiyle oluşur. Mektupların ikisi

hariç hepsi romanın ana karakteri olan Jale'ye yazılmıştır. Bu mektupların 31 tanesi Ahmet'ten Jale'ye, 12 tanesi Sacide'den Jale'ye, 12 tanesi Ferhunde'den Jale'ye, 12 tanesi İhsan'dan Jale'ye, 12 tanesi Zeki'den Jale'ye, 1 tanesi Zeki'nin babasından Jale'ye, 5 tanesi Reha'dan Jale'ye, 2 tanesi Jale'den Sacide'ye gönderilmiştir.¹

Mektup Aşkları romanında olay örgüsü, roman kişilerinin birbirine yazdıkları mektuplarla takip edilebilmektedir. Romanda yer alan olaylar, roman kişilerinin kendi bakış açısından yansıtılmıştır.

Jale, romanın merkezinde yer alır ve olaylar onun etrafında gelişir. Romandaki karakterler birbirinden doğrudan veya dolaylı yoldan haberdardır ve aralarındaki ilişki mektuplar vasıtasıyla sağlanmaktadır. Jale, Ferhunde ve Sacide birbirinden farklı yaşantılara sahip yakın arkadaşlardır. Ferhunde ve Sacide, Jale'ye hayrandır; onunla sırlarını, pişmanlıklarını, hayattan beklentilerini paylaşarak ondan fikir alırlar. Ahmet, İhsan, Zeki ve Reha, Jale'ye aşiktir ve bu aşklarını mektuplarında sık sık dile getirirler.

Sacide, kısa süreli ve aşksız birçok ilişki yaşar. Gerçek aşkın varlığına inanmamaktadır. İnsanların birbirini karşılıksız ve çıkarsız sevmeyeceğini düşünür. Mutluluğu Avupa'da arar ve hayallerine ulaşmak için İngiltere'ye gider.

Ferhunde, hastalıklı, naif, kırılğan bir kişiliğe sahiptir ve hayatın anlamının aşk olduğunu düşünür. Gerçek aşkı bulduğunu zannettiği ilişkilerinde aldatılarak hayal kırıklığına uğrar. Bu sebeple bunalıma girer ve aşka olan inancını yitirir. Tam bu esnada karşısına abisinin arkadaşı Sunuhi Bey çıkar. Sunuhi Bey'e güvenebileceğini düşündüğü için onunla hayatını birleştirir ve bunalımlarından kurtulur.

İhsan, Jale'ye aşiktir ve Jale de ona karşı kayıtsız değildir. İhsan Jale'yle evlenmeyi ve onunla bir gelecek kurmayı düşler. Ancak Jale onun siyasi ve dini görüşlerine ters bir yaşantı sürer ve onu çevresiyle tanıştırmaktan sakınır. Bu sebeple İhsan'a karşı duygusal ve cinsel ilgisini gizlemeyen Jale, onun teklifini reddeder ve

¹¹ Evren Karataş, "Mektup Tekniği ve Türk Romanından İki Örnek: Mektup Aşkları ve Kedi Mektupları" adlı makalesinde romanda yer alan mektup sayısını 87 olarak vermiş; mektupların dağılımı ve mektup anlatıcılarını şu şekilde göstermiştir: "Bu mektupların 34'ünü Ahmet, 16'sını İhsan, 14'ünü Zeki, 14'ünü Ferhunde, 13'ünü Sacide, 5'ini Reha, 2'sini Jale ve 1'ini de Zeki'nin babası Abdullah Bey göndermiştir." (Karataş, 2012, s. 2184) (Ancak Karataş'ın verdiği bu dağılıma göre eserde yer alan toplam mektup sayısı 99 şeklindedir.) Ersan Özen, "Leyla Erbil'in Eserleri Üzerinde İnceleme" başlıklı yüksek lisans tezinde eserdeki toplam mektup sayısının 86 olduğunu belirtmekte ve dağılımı şu şekilde vermektedir: "Bu mektupların 31 tanesi Ahmet'ten Jale'ye, 12 tanesi Sacide'den Jale'ye, 12 tanesi Ferhunde'den Jale'ye, 12 tanesi İhsan'dan Jale'ye, 11 tanesi Zeki'den Jale'ye, 1 tanesi Zeki'nin babasından Jale'ye, 2 tanesi Jale'den Sacide'ye (Özen, 2006, s. 30-31). Emel Kefeli ise "Anlatım Tekniği Olarak Mektup" adlı kitabında toplam mektup sayısını 87 olarak belirtmiş ve dağılımını "30 tanesi Ahmet'ten Jale'ye, 13 tanesi Sacide'den Jale'ye, 12 tanesi Ferhunde'den Jale'ye, 12 tanesi İhsan'dan Jale'ye, 12 tanesi Zeki'den Jale'ye, 1 tanesi Zeki'nin babasından Jale'ye, 5 tanesi Reha'dan Jale'ye, 2 tanesi Jale'den Sacide'ye" şekilde vermiştir. (Kefeli, 2002, s. 97)

ayrılırlar.

Zeki, Jale'ye âşık erkeklerden biridir. Jale'ye olan aşkını mektuplarında felsefi bir söylemle ifade eder. Ancak, Zeki ailesinin dünya görüşüne ters bir yaşam sürmektedir ve ailesinin onaylamayacağı Jale gibi bir kızla gönül ilişkisi bulunmaktadır. Zeki'nin babası Abdullah, bu ilişkiyi karşı çıkar ve onun hastalığını tetiklediği için oğlundan uzak durması yönünde Jale'ye bir mektup yazar. Zeki ve Jale'nin ilişkisi uzun soluklu olmaz ve Zeki hayata gözlerini yumar.

İstanbul'da üniversite öğrencisi olan ve aynı zamanda çalışarak kendi ayakları üzerinde duran Jale, kendinden emin, kararlı, solcu, güvenilir ve çevresi tarafından fikirlerine değer verilen biridir. Jale, erkekler tarafında beğenilen, arzulanan bir tiptir. Âşıklarıyla görüşen Jale, yer yer onlara karşı ilgisiz ve acımasız davranır. Sevmekten çok sevilmeyi arzulayan Jale, kendisine âşık erkekler arasından kendisini en çok seven erkekle hayatını birleştirmek ister. Kendisini en çok seven kişinin Ahmet olduğunu düşündüğü için Ahmet'le evlenerek İzmir'e yerleşir. Jale'nin böyle bir hayat tercih etmesine tüm arkadaşları şaşırır hatta yeri geldiğinde onu eleştirmekten kaçınmazlar. Çünkü Jale, onların gözünde ulaşılması zor olan ve aralarında ideallerini gerçekleştirme konusunda en yetkin olan kişidir. Jale'nin yaşama biçimini ve ideallerini bir kenara bırakıp silik bir kişilik olan Ahmet'le evlenmesi çevresi tarafından hoş karşılanmaz.

Bir mühendis olan Ahmet'in bazen "Dilsiz Mee" lakabıyla yazdığı 31 mektubu vardır. Romanda Jale'ye en çok mektup yazan kişidir. Mektuplarında Jale'ye olan sevgisini sadakatini ve aşkını sürekli dile getirir. Ayrıca bu mektuplarda Ahmet'in bunalımlarına, yalnızlığına, sığınacak yer arayışlarına ve iç dünyasında yemediği korkularına da şahit oluruz. Ahmet, fiziksel açıdan çekici bir erkek değildir. Karakter olarak ise zayıf ve kendi kendine yetemeyen hep bir kadının sevgisine muhtaç olan biridir. Sığınılacak, kendisine ilgi ve şefkat gösterecek bir kadın arayışındadır. Jale'nin güçlü, ne istediğini bilen ve entellektüel kişiliği altında ezilir. Jale'yi komşusu Kadri Bey'in eşi Handan'la aldatır. Jale, Ahmet'in bu ihanetini onun Handan'a yazdığı mektuplardan öğrenir. Ahmet, kendine sarf ettiği aşk sözcüklerinin bir benzerini Handan'a yazmış ve hatta kocasından boşanıp kendisiyle evlenmesi için yalvarmıştır. Jale, mutlak ve kalıcı bir sevgi olduğunu düşünerek evlendiği Ahmet'in kendisini aldatılması karşısında hem şaşırır hem de büyük bir hayal kırıklığı yaşar.

Jale, aldatılmanın intikamını almak için eşini İsmet adlı bir gençle aldatır. Daha sonra ise Ahmet'ten ayrılır. Jale, kendisini gerçek anlamda anlayan dostu Reha'nın yanına gitmek için hazırlıklara başlar ve roman böylelikle sona erer.

Mektup Aşkları romanında karakterler, gerçek aşk, saf sevgi, karşılıksız ve çıkarsız ilişki arayışındadır. Ancak, karakterlerin hiçbiri, arzuladığı, istediği, hayal ettiği ilişkiye ulaşamaz. Gerçek aşk sadece karakterlerin yazdığı mektuplarda kalır; onların reel hayatında yer almaz.

3.8.1. Mektup Aşkları'nda Diyaloji

Mektuplar genellikle gündelik hayattan izler taşır; kişisel tecrübelerle dayalı olarak kişinin yaşadığı değişimi ve iç dünyasını yansıtır. Mektup yazarları mektupların bir dış okur tarafından okunacağını tahayyül ederek mektubunu oluşturur. Bahtin'e göre diyalogda olduğu gibi mektup da özgül bir kişiye hitap ettiği için mektuptaki söylem çift seslidir. Mektup yazarı, muhatabının yani ötekinin olası tepkilerini ve olası karşılığını hesaba katarak kendi söylemini şekillendirir (Bahtin, 2004, s. 280-281). Dolayısıyla bu durum mektup söylemini diyalojik ilişkilerle örülü hâle getirir. Bahtin'in kastedtiği şekildeki diyalojik ilişkilerin örneği, tamamı mektuplardan oluşan "Mektup Aşkları" romanında yoğun bir biçimde yer alır. Romanda genellikle anlatıcı, tek ağızdan "Ben" veya "O"nun üzerinden konuşur. "Oysa karşılıklı mektuplar, anlatım tekniği arasına "Ben" ve "O"yu beraber soktuğu gibi, başka metinlerde pek tesadüf edilemeyen Sen'i de ekler. Dolayısıyla mektup anlatım tarzı ile yazılmış bir eserde; "Ben", "Sen" ve "O"nun yazılı sohbetini okumak mümkündür." (Ömer Çakır, 2005, s. 340). Yazılan her mektupta bir diğerrinin sesi de duyulur. Muhatabın sesi doğrudan duyulmasa da mektupların içinde muhatabın sesi dolaylı yollardan belirir. Böylelikle tek bir mektupta "Ben", "Sen" ve "O"nun birbiriyle diyalojik ilişkiye girişine tanık oluruz.

Jale, Ahmet'in kendisini aldattığını öğrendikten sonra bu olaya nasıl tepki verdiğini Sacide'ye yazdığı mektupta şöyle anlatır:

"Kendi kendime telkin yapıyorum; cezasız bırakıp kaçacak mısın o sefil varlığı, bu dadı arayan küçük burjuva piçini rahat etsin diye bırakıp kaçacak mısın? Jale'sin sen! Kendine gel, koskoca bir devrimcisin (nereden devrimci olduğum belli değil ama bana öyle geliyor)! Yazarsın sen! Koskoca bir şair (nereden şair olduğum belli değil ama olmayı istiyorum)! Kim oluyor o, bir zibidi mühendis in iki dudağının arasından çıkan sözle yerlere mi yıkılacaksın? Ezip geçecek mi seni? Onun sevgisine mi kaldın? Onun bu pis kirletici sevgisi mi kıymetli olan? Burada kal, kalk giyin, iyice düşün mücadele et, dersini ver ona, sakın kaçıp

gitme..." (Erbil, 2013, s. 216)

Jale, Ahmet'in kendisini aldatmış olmasına çok şaşırır ve bu olay karşısında ne şekilde bir tutum sergileyeceği konusunda bir karar veremez. Gitmekle kalmak arasında bocalar. Önce tüm eşyalarını toplar ve Ahmet'i terk etmeyi düşünür. Ancak daha sonra çeyizini ve eşyalarını Ahmet'e bırakmak istemez. İzmir'de kalıp bu durumla yüzleşmeye ve Ahmet'ten intikam almaya karar verir. Bu kararı alma sürecindeki ruh halini ve kendisiyle girdiği diyalogu arkadaşı Sacide'ye yazdığı mektupta dile getirir.

Yukarıda sunduğumuz pasajda, Jale'nin yaşadığı psikolojik sarsıntı sonrasında kendi iç sesiyle yaptığı konuşmaya şahit oluruz. Kendi kendine konuşma sırasında kişi, kendisiyle bir tartışmaya girer. Kişinin kendi benliğini keşfetmesine yardımcı olan bu tartışma esnasında kişi, kendi benliğiyle diyalojik ilişki kurar (Bahtin, 2004, s. 181). Jale, kendine dış bir gözle bakar ve "Jale'sin sen!" diyerek kendini ötekilerden üstün, güçlü ve farklı görür. Aldatılmaya göğüs germeye çalışırken kendine olumlu yönde telkinde bulunur. Jale'nin "(...) cezasız bırakıp kaçacak mısın o sefil varlığı, bu dadı arayan küçük burjuva piçini rahat etsin diye bırakıp kaçacak mısın?", "Kendine gel, koskoca bir devrimcisin!", "Yazarsın sen!", "Koskoca bir şair!", "Kim oluyor o, bir zibidi mühendisin iki dudağının arasından çıkan sözle yerlere mi yıkılacaksın?" sözlerinde üstünlük taslayan, öfkeli, alaycı, intikam besleyen ve aşağılayıcı sesini duyarız.

Jale, yazdığı mektupta "Kendine gel, koskoca bir devrimcisin!" sözüne karşılık Sacide'nin "Sen nereden devrimcisin?" sorusunu yönelttiğini hesaba katarak "(nereden devrimci olduğum belli değil ama bana öyle geliyor)!" şeklinde ötekinin olası sorusunu yanıtlayan bir ifadeye parantez içerisinde yer verir. "Koskoca bir şair!" sözüne karşılık ise "Sen nereden şairsin?" sorusunun sorulacağını dikkate alarak "(nereden şair olduğum belli değil ama olmayı istiyorum)!" şeklinde ötekinin olası sorusuna cevap mahiyetinde parantez içerisinde bir cümle kullanır. Mektuplar genel olarak bir başkasının okuması için yazıldıklarından dolayı her zaman muhatabın varlığı göz önünde bulundurulur. Jale, sarf ettiği sözlere karşılık ötekinin yani Sacide'nin olası tepkilerine ve sorularına yanıt niteliğindeki ifadelerle mektubunu şekillendirir. Sacide'nin bakışını üzerinde hissederek mektubunu kaleme alır. Parantez içindeki sözler, Jale'nin Sacide tarafından kendisine gösterilecek tepkilerin önüne geçmek için yazılır. Bu ifadeler, Jale'nin mektubu yazarken Sacide'ye göz ucuyla baktığını ve konuşmasının ötekinin bakışı altında şekillendiğini göstermektedir. Böylelikle

Sacide'nin sesi, dolaylı olarak Jale'nin mektuplarında yer alır. Jale'nin aldatıldığını öğrendiği anda güç toplamak ve kendisini telkin etmek için kullandığı yüceltici sesle mektup yazarken kullandığı parentez içinde verilen gerçekçi ses birbiriyle çatışır. Dolayısıyla Jale'ye ait farklı sesler, birbiriyle diyalojik ilişkiye girer.

Jale, mektubun devamında hem kendi kendisiyle hem de Ahmet'in hayaliyle diyaloga girer:

"Defter"i imdada çağırarak bakıyorum piyanoya; sanayi devrimi geçirmemiş bir ülkede şu alet kimin eline düşüyor kadere bak sen diyorum, sümüklü, özentili, yavan, sülük herif, hatır için dinledik durduk senin tangırtılarını, aslında sen onu çalamadığın için sürünüyorsun böyle etek aralarında, başaramadığın yerler için, "Güzel çaldın", dememi istiyordun, "Bir Rubinstein'sın sen", dememi istiyordun, onu demediğim için kinlendin bana!" (Erbil, 2013, s. 216-217)

Jale, yaşadığı ihanetin öfkesiyle kendi kendisiyle "(...) sanayi devrimi geçirmemiş bir ülkede şu alet kimin eline düşüyor kadere bak sen diyorum" şeklinde konuşur. Kişinin bu şekilde kendi kendisiyle konuşması kendisiyle girdiği diyalojik ilişkinin en açık örneklerinden biridir.

Ahmet'le evlenip İzmir'e yerleştiğinde hayatını ve eşini sorgulamayan Jale, yaşadığı hayal kırıklığının neticesinde hayatını, çevresini, evliliğini ve eşini hem öfkeyle hem de realist bir yaklaşımla irdelemeye başlar. Jale, kendi içinde sorgulamalar yaparken Ahmet'in hayaliyle de diyaloga girer. Jale'nin "Sümüklü, özentili, yavan, sülük herif, hatır için dinledik durduk senin tangırtılarını, aslında sen onu çalamadığın için sürünüyorsun böyle etek aralarında, başaramadığın yerler için, "Güzel çaldın", dememi istiyordun, "Bir Rubinstein'sın sen", dememi istiyordun, onu demediğim için kinlendin bana!" sözlerinde, ihanete uğramış bir kadının öfkeli ve karşısındakinden intikam almak isteyen ezici sesini işitiriz. Jale, Ahmet'in kendisini aldatmasını onun eksikliği olarak görür. Jale'ye göre "Güzel çaldın", "Bir Rubinstein'sın sen" şeklindeki sözler, Ahmet'in kendisinden duymayı arzu ettiği sözlerdir. Bu cümlelerde Ahmet'in olası sesini duyarız. Jale, hayalinde Ahmet'i bu şekilde konuşturur. Ahmet'in başka bir kadına ihtiyaç duymasını onun her yaptığını takdirle karşılamamasına bağlar. "Sümüklü", "sülük herif", "etek aralarında sürünmek" gibi uygunsuz ve yakışsız ifadeler kullanarak Ahmet'in değerini alaşağı etmek ister. O ana kadar içinde tuttuklarını püskürür. Ahmet, sanki karşındaymış gibi onun hayaliyle "sen" diyerek konuşur.

Jale'nin bu şekilde Ahmet'in hayaliyle konuşması, onunla girdiği diyalojik ilişkinin bir örneğidir.

Jale, eşi Ahmet'i İsmet'le aldattığını Sacide'ye itiraf eder:

“En zoruma giden şey, donumu çıkarmaktır. O işi piyanonun karşısındaki koltuğa oturarak İsmet gördü. Zaten bundan sonra utanmayı bırak, kendini değiştir, kendinle birlikte devrimci ahlakı da değiştir, alış don çıkarmaya kızım, kendi kendine bir sürü ayrıcalıklar yaratmış insancıkla yaşamak zorundasın, bir ülkede devrim olmadan onun ahlakını bulmak gülünç bir savdır, sen donunu çıkarmaya bak; belki de sana hep gerekecek bu, diyerek iyice yendim hicabımı! (Erbil, 2013, s. 226)

Mektuplar, yazarının çevresiyle ilişkisini, gündelik hayatının en ince ayrıntılarını, derinliklerini ve iç dünyasını yansıtan bir özelliğe sahiptir. Mektup romanlarda mektupları kaleme alan kişilerin iç dünyalarındaki çatışmalara ayna tutulur. Jale'nin yaşadığı çatışma ve içine düştüğü ikilem Sacide'ye yazdığı mektupta gün yüzüne çıkar. Jale, Ahmet'ten intikam alma amacıyla kendi ahlaki değerlerine ters düşen bir hareket sergileyerek onu aldatır. Bu esnada büyük bir çelişki ve utanç yaşar. Mektuplar, karakterlere sesli düşünme imkânı sağladığı için çelişkilerinin neticesindeki değişimlerini gözlemleyebiliriz. Yukarıdaki pasajda Jale'nin kendi doğrularından uzaklaşırken içine düştüğü tezatı sorgulamasına şahit oluruz. Jale utancını yenmek için kendisine telkinde bulunur. Devrimci bir anlayıştan uzaklaştığı fark eden Jale, yaşantısının artık bu yönde ilerleyeceği konusunda kendi kendisini ikna çabasına girişir.

Ferhunde, Jale'ye yazdığı mektubunda onun daha önceki sözlerine şu şekilde karşılık verir:

"Kemal bir mektubunda Nejat'ın senden çok hoşlandığını söylüyordu; birlikte çaya gideriz.

Bana, üzülme, diyorsun. Fakat ne yapayım, ızdırabı çok seviyorum. Saadetin kıymetini anlayabildiğim için." (Erbil, 2013, s. 14)

Bu satırlarda, Ferhunde'nin, Kemal'in, Nejat'ın ve Jale'nin seslerini aynı anda işitiriz. "Kemal bir mektubunda Nejat'ın senden çok hoşlandığını söylüyordu" cümlesinde dolaylı olarak Kemal'in ve Nejat'ın sesleri duyulur. Nejat'ın "Jale'den

hoşlanıyorum" tarzındaki cümlesi, Kemal tarafından "Nejat, Jale'den hoşlanıyormuş" şeklinde bir mektubunda Ferhunde'ye aktarılır. Ferhunde ise onun bu cümlesini dolaylı olarak "Kemal bir mektubunda Nejat'ın senden çok hoşlandığını söylüyordu" şeklinde Jale'ye aktarır. Dolayısıyla farklı cinsiyetlere ait sesler aynı cümlede yer alarak birbiriyle diyalojik ilişkide bulunur.

Jale'nin daha önce Ferhunde'ye sarf ettiği "Üzülme." şeklindeki cümlesi Ferhunde'nin mektubunda dolaylı anlatımla "Bana, üzülme, diyorsun." şeklinde yer alır. Dolayısıyla bu cümlede hem Jale'nin arkadaşını teselli edici sesini hem de Ferhunde'nin çaresiz sesini işitiriz. Ferhunde, Jale'nin kendisini teselli eden sözlerini "Fakat ne yapayım, ıstırabı çok seviyorum. Saadetin kıymetini anlayabildiğim için." diyerek yanıtlar. Ferhunde, bu şekilde Jale'nin daha önceki sözlerine yanıt verip kendini açıklama gereği hissederek onunla diyalojik ilişki kurar.

Ferhunde, birçok mektubunda gerçek aşkı aradığını ve onu içine düştüğü boşluktan ancak gerçek aşkın kurtaracağına inandığını ifade eder. Ümitsiz, karamsar ve naif bir kişiliğe sahip olan Ferhunde hayatına giren erkeklerin kendisini aldatması üzerine büyük yıkım yaşar. Bunalımları onun hayatı ve sağlığı üzerinde olumsuz bir tesir bırakır. Hayatın tek gerçeğinin aşk olduğunu düşünen Ferhunde'nin "Hey hay, Jaleciğim, artık lügatimden aşk sözünü siliyorum. Aşk da Allah gibi ikisi de yok, ikisi de Allahsız..." şeklindeki sözlerinden aşka olan inancını yitirdiğini görüyoruz (Erbil, 2013, s. 85). Aşk evliliği yapmak istediğini sık sık dile getiren Ferhunde, yaşadığı ihanetler neticesinde güvенеbileceğini düşündüğü ve mantığına uygun geldiği için Sunihi Bey'le evlenir: "Sonunda karar verdim, Sunuhi Bey'le evleniyorum. Fikrimi yanlış bulacağından eminim ama acele etme ve müsterih ol. Bu kararı alana kadar çok ölçtüm, biçtim. Evet belki de tahayyül ettiğim istikbale tam manasıyla kavuşamıyorum ama hey hay! Her şeyin beni bu kadere, bu karara doğru getirmesinde de bir hikmet var" (Erbil, 2013, s. 124). Ferhunde'nin yazdığı mektuplarda onun duygu ve düşünce dünyasını gözlemleriz. Mektup-romanlarda mektup yazarının çatışmaları ve bu çatışmalar karşısındaki duruşunu ve değişimini takip edebilme fırsatımız vardır. Okuyucu, karakterlerin geçirdiği değişimleri mektuplar aracılığıyla izler. Ferhunde'nin yazdığı her yeni mektupta onun aşka, evliliğe ve hayata dair düşüncelerinin yenilendiğini görmekteyiz. Ferhunde değişebilen, sabit ve katı olmayan, ötekilerle kendisini kıyaslayabilen öz bilince sahip bir karakterdir. Mektuplar, yazarının değişimini en iyi şekilde yansıtır. Romanda evlendikten sonra Ferhunde'nin hiç mektubuna yer verilmediği için onun evlendikten sonraki ruh halini ve yaşantısını

gözlemleyemiyoruz.

Jale, Sacide'ye yazdığı mektupta Ahmet'in annesiyle aralarında geçen diyaloga yer verir:

"Nikâh dairesinden çıkarken, annesinin, "Jale kızım, iyi bak ona, aslında çok iyi çocuktur!" deyişini anımsadım birden. Bu kadının benden isteğinin ne olduğunu çıkardım sonunda; hastaydı Ahmet, biliyordu anası ve hasta teslim ediyordu bana! O gün ne diyeceğimi şaşırılmış, "Peki efendim," demiştim sadece, düşünmeden." (Erbil, 2013, s. 217).

Jale'nin mektupta tırnak işareti içerisinde verdiği "Jale kızım, iyi bak ona, aslında çok iyi çocuktur!" ifadesinde onun sesinin yanı sıra Ahmet'in annesinin sesini de işitiriz. Jale, diyalogun geçtiği esnada kayınvalidesinin bu sözüne karşılık sadece "Peki efendim," demekle yetinir. Ancak daha sonra bu olayı Sacide'ye aktarırken diyalogu tekrar zihin süzgecinden geçirir ve bir değerlendirmede bulunur. Bu değerlendirmeden Ahmet'in annesinin oğlunun hastalığından haberdar olduğunu ve onun kendisine eşten ziyade bir hasta emanet ettiği sonucunu çıkarır. Jale'nin bilincinde, daha önce yapılan bir diyalogun etkisinin devam etmesi, onun konuşmayı yeniden ele alması ve bunun üzerine bir çıkarımda bulunması diyalojik ilişkiyi gözler önüne serer. Jale, Ahmet'in annesiyle bilinç düzleminde diyalojik bir bağ kurar.

Sacide, Jale'ye yazdığı mektupta tren yolculuğu sırasında başından geçenleri ve ötekilerle girdiği diyaloga yer verir:

"Karşımdaki koyun ana çok kötü bakmaya başladı. Mektubu kesip azıcık hanım hanımcık dilleşeyim onunla; oğulcuğu da benim gibi bir aşüfteye kurban giderse diye ödü patlamak üzere; güzel Allahım, neden beni de bunlar gibi ya da onları da benim gibi yaratmadın da rahatımı kaçırdın şu dünyada!" (Erbil, 2013, s. 10)

Tren yolcuğunda, Sacide'nin karşısına dâhil olmadığı ve yadırgadığı kesimden bir kadın oturur. Sacide için o kadın; o kadın için de Sacide ötekidir. Sacide, kadının kılığından kıyafetinden onun geleneksel bir anlayışa sahip olduğunu düşünür ve kadının ezici bakışlarından kurtulmak için onunla iletişime geçmeye karar verir. Ancak, Sacide onunla iletişiminde her zamanki olağan dilinin dışına çıkarak kadının hoşuna gideceğini ve kendisini yargılamayacağını, benimseyeceğini düşündüğü bir dil tercih eder. Sacide,

kendine kadının gözünden baktığında onun kendisini erkekleri baştan çıkaracak aşüfte biri olarak tanımlayacağını hesaplar. Kadının yani ötekinin kendisi hakkındaki olası yargısını ve tanımlamasını kırmak için onunla "hanım hanımcık dilleşmeye", sohbet etmeye hazırlanır. Sacide, bir yandan kendine ötekinin gözünden bakıp kendi kimliği tanımlama yoluna giderken diğer yandan da ötekinin olası yargı ve düşüncelerini değerlendirir. Böylelikle Sacide, hem kendi kendisiyle diyalojik ilişkiye girer hem de kadımla yani ötekiyle diyalojik bağ kurar. Sacide'nin kendisini ötekilerden farklı gördüğünü, "güzel Allahım, neden beni de bunlar gibi ya da onları da benim gibi yaratmadın da rahatımı kaçırdın şu dünyada!" şeklinde yakınmasında da gözlemleriz. Sacide'nin bu şekilde yaradana seslenerek kendi kendine konuşması, onun kendisiyle girdiği diyalojik ilişkinin başka bir boyutunu yansıtır.

3.8.2. Mektup Aşkları'nda Polifoni

Mektup Aşkları romanında olay örgüsünün tamamı mektuplar vasıtasıyla oluşturulur. Romanda üst anlatıcı yokur. Dolayısıyla bu romanda, mektup-yazarları Ahmet, Sacide, Ferhunde, İhsan, Zeki, Zeki'nin babası ve Jale anlatıcı görevi üstlenir. Farklı anlatıcıların olayları kendi bakış açılarından aktarmasıyla romanda çoksesli bir ortam sağlanır.

Emel Kefeli, Anlatım Tekniği Olarak Mektup adlı eserinde mektup romanın iki biçimi olduğunu belirtir:

1. Mektup-romanda tek seslilik: Tek kişinin yazdığı mektuplar üzerine kuruludur.
2. Mektup-romanda çokseslilik: Değişik kişilere ait mektuplar vardır. Bu türde mektuplaşanların sayılarının artması romanın kurgusunu geliştirmekte ve ortaya karmaşık ilişkilerden oluşmuş bir ağ çıkmaktadır (Kefeli, 2002, s. 3).

Kefeli, romanda yer alan mektup yazarının sayısına göre romanı tek sesli veya çoksesli olarak tanımlar. Ömer Çakır da "Türk Edebiyatında Mektup" adlı doktora tezinde benzer bir sınıflandırma yapar. Tek sesli mektup romanların bir kişinin elinden çıktığını; çoksesli mektup romanın ise birden fazla kişinin mektuplaşmalarından oluşan tahkiyeli eserler olduğunu belirtir (Çakır, 2005 s. 340).

Bihter Dereli ise, "Mektup-Roman ve Kadın Yazarlar: Fatma Aliye, Halide

Edip Adıvar ve Şükûfe Nihal Başar" adlı yüksek lisans tezinde anlatıcının sesi açısından mektup-romanların üç temel yapıda incelenebileceğine değinir:

1. Monofonik: Mektuplar, tek bir anlatıcı tarafından kaleme alınır.
2. Bifonik mektup-roman: İki farklı karakterin anlatıcı ve muhatap olarak yer değiştirerek birbirlerine yazdıkları mektuplardan oluşur. Esas muhatap, diliyle, sesiyle var olur.
3. Polifonik mektup-roman: İki'den fazla anlatıcının bulunduğu mektup-romanlardır. Çok-sesli bir benanlatıcı konumu vardır (Dereli, 2010, s. 7).

Dereli, monofonik mektuplardan oluşan mektup-romanlarda, hikâyenin anlatıcının sınırlı bakış açısıyla tek bir kaynağa dayandırılarak anlatıldığını belirtir. Tek sesli yapıya sahip bu mektupların bir muhatabı olduğunu vurgular ve anlatıcının mektupları içinde yer aldığını söyler. Muhatabın sesinin diyaloglar şeklinde veya alıntılar yaparak oluşturulmaya çalışıldığını belirtir. Monofonik mektuplaşmalarda, doğrudan verilmese de muhatabın sesi anlatıcı kadar önemli bir yer tuttuğunu kabul eder. Muhatabın varlığının asla kaybolmadığı mektup-romanlarda, hayalî diyalogun anlatıcının davranışları ve düşüncelerinin yan yana durmasını ve ikileleriyle yüzleşmesine katkı sağladığını ifade eder. Bunları yeterli görmez ve muhatabın bifonik mektuplaşmalarda diliyle, sesiyle var olduğunu söyler. Polifonik mektup-romanda gerçek anlamda çoksesli bir ortamın sağlandığını ileri sürer.

Ömer Çakır, tek sesli mektupların en büyük çıkmazının karakter anlatıcının monoton sesi olduğunu belirtir. Çoksesli mektuplardaki karakterlerin çeşitliliğini ve farklılığın zenginliğini tek sesli mektuplarda göremeyiz. Tek sesli mektuplarda karakter anlatıcının monoton sesinin “geriye dönük hatırlamalar (olaylar, söylenenler vs.), “iç monolog”, “muhatabın düşüncelerini duyma” ondan “gelen mektuba” veya “başka metin parçalarına yer verme” gibi yöntemlerle” çeşitlendirilebileceğini söyler. Karşıdan “gelen mektuptan bahsetmek, cümleler nakletmek” veya “muhatabın sesini dinlemek” gibi değişik şekillerde muhatabın sesine yer verilmesini veya yazarın sesini duyurmasını tek sesli mektuplarda sadece tekdüzeliği ortadan kaldıran bir öge olarak değerlendirilir (Çakır, 2005, s. 337-338-339). Çakır'a göre tek sesli mektup romanlarda bu gibi unsurların yer alması bile onu çoksesli bir mektup roman statüsüne taşımaz.

Bihter Dereli, "Mektup-Roman ve Kadın Yazarlar: Fatma Aliye, Halide Edip Adıvar ve Şükûfe Nihal Başar" adlı yüksek lisans tezinde Bahtin'in “polifonik” terimi

ile “polifonik mektup-roman” ifadesindeki “polifonik”in imaların aynı olmadığına değinir. Polifonik mektup-romandaki “polifoniklik”in yani çoksesliliğin ben-anlatıcı konumunun çeşitliliğinden, çoğul mektup yazarlarının kullanılmasından kaynaklandığını; ancak bu durumun Bahtin’in roman türünün açığa çıkardığını iddia ettiği çoksesliliği zorunlu olarak sağlamadığını ileri sürer. Mektup romanlarda birden fazla mektup yazarının aynı sesi çıkarabileceğini; çoğu örnekte farklı ben anlatıcılar daha geniş bir tablo sunma işlevi gördüğünü savunur. Genellikle polifonik mektup romaların, monofonik ve bifonik mektup-romandan farklı olarak yazarın çeşitli anlatıcıların bakış açılarından olayları tekrar anlattırarak olayların tamamını gözler önüne serdiğini veya bir olayın tüm ayrıntılarını gösterdiğini söyler. Bu durumda bu mektupların anlatıcı bağlamında polifonik olduğunu ancak Bahtin’in kastettiği gibi çoksesli olmadığını iddia eder. Dereli’nin bu görüşü bazı örnekler için yerinde bir tespit olabilir. Ancak bunun çoğunlukta olduğu görüşüne katılmıyor; hiç yok denecek kadar az ve sınırlı örneklerinin olduğunu düşünüyoruz. Çünkü Bahtin, mektubun yapısı gereği çoksesliliği öndelediğini savunur. Bu mektuplar, tek bir yazarın elinden çıkmış olsalar dahi iç monolog, olaylara ve diyaloglara yer verme, geriye dönük hatırlamalarda bulunma, değişik şekillerde muhatabın sesinin yer alması, yazarın sesini duyurması, başka metin türlerinden parçaları barındırma gibi tekniklerle çokseslilik sağlanabilir. Emel Kefeli, Ömer Çakır ve Bihter Dereli gibi araştırmacılar bu gibi teknikleri, tek sesli mektuplarda sadece tekdüzeliği ortadan kaldıran, romanın monotonluğunu kıran bir unsur olarak değerlendirir. Ancak Bahtin’in teorisine göre bu öğeler mektup yazımında çoksesliliği sağlayan yapı taşlarıdır. Kaldı ki yazılan her mektup bir muhatap için yazıldığı ve muhatabın okuyacağı hesap edilerek cümleler kurulduğu için muhatabın düşünceleri ve sesi göz önünde bulundurularak kaleme alınır. Bahtin’in "göz ucuyla bakış" olarak tanımladığı bu durumda muhatabın sesinin gizli de olsa mektupta işitildiğini söyler. Bahtin, “göz ucuyla bakış” fenomeninin üslup şekillendirici bir özelliğe sahip olduğunu ve mektup yazarının konuşmasını etkilediğini söyler (Bahtin, 2004, s. 281). Dolayısıyla yazılan her mektupta muhatabın sesi dolaylı yoldan olsa da duyulur. Bu sebeple tek sesli mektup roman olarak tanımlanan tek bir anlatıcıya sahip mektup romanlar, aslında mektubun doğası gereği kendi içinde çoksesliliği barındırır.

Ferhunde, doğrudan anlatım yoluyla Jale'nin şu sözlerine mektubunda yer verir:

"Bak sana, geçen sene tatilde gene böyle ablama geldiğimde bana gönderdiğin

bir mektubu hatırlatacağım: Aşkın ne olduğunu, ne olmadığını hâlâ anlayabilmiş değilim Ferhunde'ciğim. Bana güzel, akıllı, zeki olduğumu söyleyenlere bazen içimden, "Eee peki sana ne! diyorum, bazen de kendi kendime soruyorum: güzel olsam bile (onlara öyle gelsem bile gerçekten) benden daha güzel olanla karşılaştıklarında ne olacak? Benden daha zekisini, daha dürüstünü (sanki asıl aradıkları dürüstlük mü? O da ayrı ya), daha üstününü diyelim, bulduklarında beni bir kenara iteceklerse bunun adına neden sevgi diyeceğim ve ben de onlara (ya da muhayyel O'na) ben de seni seviyorum diyeceğim. Bu ne kadar ucuz, ne kadar sıradan bir olgu. Yahut da diyelim ki benden üstün olanı buldukları halde, içleri onu çektiği halde, kendilerini tutup (ahlâk adına, vicdan adına her neyse) benimle kalacak olursa da ne kadar büyük bir zül olur benim için!" (Erbil, 2013, s. 81).

Böylelikle Jale'nin sesi Ferhunde'nin mektubunda tekrar vücut bulur. Jale'nin daha önce Ferhunde'ye yazdığı bu satırlarda ötekilerle diyalojik ilişkiye girdiğini gözlemleriz. Jale, ötekilerin "Güzelsiniz", "Akıllısınız", "Zekisiniz" şeklindeki sözlerini dolaylı anlatımla kendi cümlesine katar ve onların bu tarz cümlelerini iç sesiyle yanıtlar: "Bana güzel, akıllı, zeki olduğumu söyleyenlere bazen içimden, "Eee peki sana ne! diyorum". Ayrıca, Jale ötekilerin sözlerinden yola çıkarak "güzel olsam bile (onlara öyle gelsem bile gerçekten) benden daha güzel olanla karşılaştıklarında ne olacak?" diyerek kendi içinde bu konuyu sorgular. Aslında "güzel olsam bile" sözcesinde, ötekilerin sesi işitilir. Jale'ye ilgi duyan erkekler ona "Güzelsiniz" demiştir. Jale de onların bu sözcesini kendi bağlamında yeniden oluşturmuş ve bu iltifata kendince yanıt vermiştir. Dolayısıyla bu ifade de Jale'ye bu sözü sarf eden erkekler sözceleme öznesidir, Jale ise konuşucudur. Mektubun muhatabı Ferhunde'nin "Onlara göre güzelsin" şeklindeki olası değerlendirmesi göz önünde tutularak parantez içerisinde "(onlara öyle gelsem bile gerçekten)" şeklinde bir açıklama cümlesi yer alır.

Ötekilerin sözlerini bilincinde yanıtlayan ve sorgulayan Jale'nin kendi iç sesleri de bu esnada birbiriyle diyaloga girer: "Benden daha zekisini, daha dürüstünü, daha üstününü diyelim, bulduklarında beni bir kenara iteceklerse bunun adına neden sevgi diyeceğim" şeklindeki sözlerini Jale'nin diğer bir iç sesi araya girerek "sanki asıl aradıkları dürüstlük mü?" şeklinde sorgular; diğer bir sesi ise "O da ayrı ya" şeklinde bu sorgulamayı yanıtlar. Dolayısıyla Jale'ye ait üç farklı ses birbiriyle diyalojik ilişkiye girer.

Jale'nin Ferhunde için kaleme aldığı bu cümleler, Ferhunde'nin mektubunda tekrar Jale'ye hitaben yer alır. Böylelikle Jale'nin sesi, Ferhunde'nin mektubunda yankılanarak tekrar Jale'ye döner. Jale sözlerini Ferhunde'ye içini dökmek, sevgi üzerine görüşlerini aktarmak için sarf ederken; Ferhunde ise onun sözlerini içine düştüğü çelişkiyi göstermek ve ona ayna vazifesi görmek için tercih eder. Yani aynı cümleler iki farklı kişi tarafından farklı amaç doğrultusunda kullanılarak onlara değişik bir görev ve anlam yüklenir.

Ferhunde'nin Jale'ye yazdığı mektubun devamında farklı cinsiyete ait sesleri bir arada duyarız:

"Bu arada Sacide son olarak oraya gidip döndükten sonra anlattığına göre birlikte çaya gitmişsiniz. İhsan'ı ona tanıştırmışın, o da ağabeyini sana tanıştırmış. Ağabeyi sana hayran olmuş! (Nasılsa seni sakınmamış kıymetli ağabeyciğinden!) Onun dediğine göre, İhsan gerici ve kurnazmış. Sabahattin Ali İçin "casus" diyormuş, üstelik de o şoförün S. Ali'yi öldürmesine, "İyi etmiş" demiş. Seni ona hiç layık bulmamış, fakat dostum; Sacide, bu dedikleri doğru bile olsa içinden başka hesapları olan çok kıskanç bir kız oldu, inşallah onun sözlerinin etkisiyle bırakmamışsındır İhsan'ı?" (Erbil, 2013, s. 79).

Sacide'nin ağabeyi, İhsan'la arasında geçen konuşmayı Sacide'ye aktarır. Sacide, bu diyalogu ve abisinin yorumunu Ferhunde'ye aktarır. Ferhunde ise Sacide ile aralarında geçen sohbeti doğrudan ve dolaylı anlatımla Jale'ye yazdığı mektupta aktarır. "Ağabeyi sana hayran olmuş!" cümlesinde dolaylı yoldan farklı sesler işitiriz. Birincisi; "Jale'ye hayran oldum." diyen Sacide'nin ağabeyinin sesidir. İkincisi; "Ağabeyim Jale'ye hayran oldu." şeklinde Ferhunde'ye söyleyen Sacide'nin sesidir. Üçüncüsü ise; "Ağabeyi sana hayran olmuş!" diyerek Jale'ye aktaran Ferhunde'nin sesidir. Yukarıdaki alıntıda bu seslere ek olarak dolaylı biçimde İhsan'ın sesini duyarız. "Sabahattin Ali İçin "casus" diyormuş, üstelik de o şoförün S. Ali'yi öldürmesine, "İyi etmiş" demiş." cümlesinde birbirinden farklı dört sesin katmanlaştığına tanık oluruz. Birinci katmanda, "Sabahattin Ali casus. Şoförü onu öldürdüğüne iyi etmiş." diyen İhsan'ın sesi yer alır. İkinci katmanda, "İhsan, Sabahattin Ali için casus diyor. Şoförünün onu öldürmesine de iyi etmiş dedi." diye kardeşine aktaran Sacide'nin ağabeyinin sesi vardır. Üçüncü katmanda, "İhsan, Sabahattin Ali için casus demiş. Şoförünün onu öldürmesine de iyi etmiş demiş." diye Ferhunde'ye aktaran Sacide'nin sesi bulunur. Dördüncü katmanda

ise, "Sabahattin Ali İçin "casus" diyormuş, üstelik de o şoförün S. Ali'yi öldürmesine, "İyi etmiş" demiş." şeklinde Jale'ye yazan Ferhunde'nin sesi yer alır.

"İhsan gerici ve kurnazmış" söyleminin zaman ekinde {-mİş }, söylemi aktarılan Sacide'nin ağabeyinin de sesi duyulur. Aslında "İhsan gerici ve kurnaz" sözcüğü, Sacide'nin ağabeyi tarafından söylenmiştir. Sacide'nin ağabeyinin söylemini aktaran Ferhunde ve Sacide ise kendi bağlamında bu sözcüğü yeniden değerlendirir. Dolayısıyla sözcükleme öznesinin ve sözcük öznesinin sesleri aynı ifadede ayrı ayrı duyulmaktadır.

Ferhunde, "Ağabeyi sana hayran olmuş!" cümlesini yazdıktan sonra "(Nasılca seni sakınmamış kıymetli ağabeyciğinden!)" şeklinde bir değerlendirme cümlesi yazar. Böylelikle Ferhunde, daha önce Sacide ile arasında geçen diyalogu aktarırken bilincinde bu şekilde diyalogu devam ettirir. Ayrıca Ferhunde, Sacide'nin yalan söylediğini düşünür ve bu konuda Sacide'nin anlattıklarına güvenilmeyeceğini ileri sürer.

Tüm bunlar doğrultusunda Ferhunde'nin bilincinde Sacide'yle diyalojik ilişki kurduğunu söylemek mümkündür.

Jale, İsmet'in sözlerine dolaylı ve doğrudan yoldan aktarımla Sacide'ye yazdığı mektupta şu şekilde yer verir:

"Onu karşımda güür görmez kafamda şimşek gibi çaktı intikam plânım. Zavallı çok da iyi bir insan; nişanlısını seviyormuş ama ziyan yok diyor, daha evlenmemişler ya! Zaten beni gördüğü günden beri hayranlık duymuş. İlk gün üstümde şu varmış; şu gün böyle demişim şu akşam şöyle bakmışım..." (Erbil, 2013, s. 225-226)

İsmet'in sarfettiği "'Nişanlımı seviyorum ama ziyan yok daha evlenmedik ya! Zaten seni gördüğüm günden beri hayranlık duyuyorum." şeklindeki sözleri Jale'nin sesinden mektupta tekrar yankılanır. Dolayısıyla aynı satırlarda hem İsmet'in hem de Jale'nin sesini işitiriz.

Ahmet'in sevgilisi Handan'a yazdığı mektuplar, Jale'nin eline geçer. Jale, bu mektupları okur ve Ahmet'in sözlerinden bilincinde kalanları Sacide'ye yazdığı mektupta dolaylı anlatımla aktarır:

"Onu hiç sevmedim diyor mektubunda, hatta diyebilirim ki gördüğüm günden beri nefret duydum ona. Alaycı, kendini büyük gören, insan beğenmeyen, ukalâ bir kızdı; kendisinden de arkadaşarından da nefret ettim, ama bir zayıf anımda,

ıçkiliyken bir kez, "Seni seviyorum", demiş bulundum; bu yalan böylece sürüp gitti; oysa artık sadece acıyorum ona; o güçlü yenilmez kişiliğinin nasıl da kolayca ağa düştüğünü seyrediyorum şimdilik, senden olumlu yanıt alır almaz konuştuğumuz gibi yoluna koyacağım işleri, zaten iki kez mektup yazmasam o da keser ilişkiyi diyor! Bana en kötü en ağır geleni ise evlendikten sonra İzmir'de zarfsız olarak elden verilmiş olan birkaç tanesi. Onlarda benimle sevişirken ne kadar iğrendiğini yazıyor, yatmak zorunda kaldığım akşamlar (çok seyrekmiş bunlar!) onun üzerindeyken seni düşünüyorum, yoksa kollarımın arasında bir yılan tuttuğumu bilerek yaşamama imkân yok, sevgilim ne olur beni bu dertten kurtar, bana yardım et, büyük aşkımız gün ışığına çıksın diyor. Daha da beteri ben henüz İstanbul'dan buraya gelmeden evi yerleştirdiği sırada, müstakbel gelin yatağında sevişmiş olmaları! Seninle o yatakta seviştikten sonra ona büsbütün düşman kesildim dayanamıyorum, demez mi! Son mektubunda ise benimle yatamadığını, odasını ayırdığını, eğer bir şeyler yapamazsa kendini öldüreceğini yazmış." (Erbil, 2013, s. 215)

Bu satırlarda hem Ahmet'in hem de Jale'nin sesini duyarız. Ahmet'in Handan'a yazdığı sözler: "ama bir zayıf anımda, ıçkiliyken bir kez, "Seni seviyorum", demiş bulundum; bu yalan böylece sürüp gitti; oysa artık sadece acıyorum ona; o güçlü yenilmez kişiliğinin nasıl da kolayca ağa düştüğünü seyrediyorum şimdilik, senden olumlu yanıt alır almaz konuştuğumuz gibi yoluna koyacağım işleri, zaten iki kez mektup yazmasam o da keser ilişkiyi diyor!" şeklinde dolaylı yoldan Jale'nin mektubunda Sacide'ye söylenir. Farklı amaç doğrultusunda kullanılan bu sözlerde değişik sesleri aynı anda işitiriz. Ahmet, Jale'yi etkilemek ve ilişkiye başlamaya ikna etmek için "Seni seviyorum" der. Ahmet'in bu sesinde âşık bir erkeğin sesini duyarız. Ancak daha sonra Ahmet, Jale'yle olan ilişkisinin sorunlu olduğu konusunda Handan'ı ikna etmek için uğraşır. Mektubunda Jale'yle ilişkilerinin nasıl başladığından ve ona karşı beslediği gerçek hislerinden bahseder. Handan'a yazdığı mektupta ıçkili bir anında Jale'ye sadece bir sefer "Seni seviyorum", demiş bulundum" diye itiraf eder. Jale'yi âşık olduğuna inandırmak için kullandığı "Seni seviyorum" cümlesini, Jale'ye âşık olmadığına Handan'ı ikna etmek için "Seni seviyorum", demiş bulundum" şeklinde kullanır. Ahmet'in aşkını inkâr etmek için kullandığı cümlede onun pişmanlık dolu ve bağışlanmayı dileyen sesi işitilmektedir. Ahmet, muhatabı Handan'ın olası tepkisini göz önünde bulundurarak aşk arayan, sevgisine karşılık bekleyen bir erkek söylemiyle

mektubunu kaleme alır. Ahmet'in bu sözlerini Sacide'ye aktaran Jale, cümlenin sonuna sevinç, üzüntü, kızgınlık, korku, şaşkınlık gibi duyguları belirtmek için kullanılan ünlem işaretini koyar. Dolayısıyla tek bir cümlede hem Ahmet'in farklı seslerini hem de Jale'nin hayret dolu, şaşırılmış sesini işitiriz.

Ahmet, kadınların hemcinsleri arasından sıyrılarak özel olduğunun hissettirilmesi isteğini dikkate alarak Handan'ın duymak isteyeceği şekilde mektubunu şekillendirir: "Onlarda benimle sevişirken ne kadar iğrendiğini yazıyor, yatmak zorunda kaldığım akşamlar (çok seyrekmiş bunlar!) onun üzerindeyken seni düşünüyorum, yoksa kollarımın arasında bir yılan tuttuğumu bilerek yaşamama imkân yok, sevgilim ne olur beni bu dertten kurtar, bana yardım et, büyük aşkımız gün ışığına çıksın diyor." Ahmet'in bu sözleri okuyucuya Jale tarafından aktarılır. Ahmet, Handan'a olan bağlılığını, sevgisini ve arzusunu göstermek için gerçekte çelişen sözler sarf eder. Ahmet, Jale'yi beğenmediğini, ona karşı ilgisinin bittiğini ve onu cinsel açıdan arzulamadığını Handan'a yazar. Ancak durum bu şekilde değildir. Bu yüzden Jale, Sacide'ye onun bu sözlerini aktarırken parantez içerisinde verdiği açıklayıcı cümlede ünlem işaretini kullanarak gerçekte durumun böyle olmadığını vurgular. Dolayısıyla Ahmet'in mektubunu yazarken muhatabı Handan'ın olası tepkisini, Jale mektubunu kaleme alırken ise arkadaşı Sacide'nin olası tepkisini önelediğini gözlemleriz. Aynı satırda, Ahmet'in karşısındaki kadını etkilemek için âşık rolü oynayan, yalvaran, yardım bekleyen sesinin yanı sıra Jale'nin hayret dolu, öfkeli ve hayal kırıklığına uğramış sesini duyarız.

Pasajda geçen "çok seyrekmiş bunlar" söyleminin zaman ekinde {-mİş }, söylemi aktarılan Ahmet'in sesi duyurulur. Aslında "çok seyrek bunlar" sözcesi, Ahmet tarafından söylenmiştir. Ahmet'in söylemini aktaran Jale ise ifadenin sonunda ünlem (!) işareti koyarak kendi bağlamında bu sözceyi yeniden değerlendirir. Dolayısıyla sözceleme öznesi olan, yani sözcenin üretilmesinden sorumlu olan (BEN) ile sözce öznesi, yani sözcedeki edimin içeriğinde sorumlu olan "ben" in sesleri aynı ifadede ayrı ayrı duyulmaktadır.

Sonuç olarak; Mektup Aşkları romanı, birçok açıdan çoksesli romanın nitelikliği taşır. Öncelikle polifonik mektup roman tanımlamasına uygun olarak farklı kişiler tarafından kaleme alınan mektuplardan oluşur. Yani anlatıcı sesi bakımından polifonik özellik gösterir. Ayrıca romandaki her mektubun yazarının sesinin dışında farklı sesleri de barındırdığını söyleyebiliriz. Mektuplarla ilerleyen romanda karakterler yazdıkları mektuplarda sesini duyurabilme şansını yakalamıştır. Romanda yer alan her mektup

yazarı, kendi dünya algılarını ortaya koyar. Dolayısıyla romanda tek sesin hâkimiyeti söz konusu değildir ve roman çoksesli bir niteliğe sahiptir. Bu karakterler, kendisini tanımlayabilen, kendi kimliğini keşfetmiş; ancak katı, keskin, durağan bir kimliğin aksine kendisini yenileyebilme, değişebilme özelliği taşıyan karakterlerdir. Karakterlerin yaşadığı değişimi yazdıkları mektuplardan takip edebiliyoruz. Romandaki karakterlerin odak noktası olan Jale'yi bu konuda daha ayrıntılı irdeleyebiliriz. Jale'nin gerek kendi mektuplarında gerek kendisine yazılan mektuplarda varlığı ve kimliği tanımlanır. Ancak durağan sabit bir kişilik değildir; kendisiyle çelişir, kendisiyle örtüşmez ve bu yönüyle ötekilerden ayrılır. Jale kendi özbilincine sahip bir karakter olduğu için kendisini sorgular, irdeler ve eleştirir. Bu sorgulamalar neticesinde ötekilerle ve kendisiyle diyalojik ilişki kurar. Benzer özellikleri diğer karakterlerin yazdığı mektuplarda da görebiliriz. Romanda yer alan her mektup yazarı, hem kendi dünya görüşünü ortaya koymuş hem de ötekilerle kendisini kıyaslamıştır. Böylelikle romandaki karakterler, kendi kendileriyle ve ötekilerle diyalojik ilişkiye girmiştir. Mektup Aşkları romanı bu gibi özelliklerinden dolayı çoksesli roman kategorisinde yer alır.

3.8.3. Mektup Aşkları'nda Heteroglossia

Mektup Aşkları romanında yer alan mektuplar, sadece farklı ses ve dillerle katmanlaşmakla kalmaz aynı zamanda iç içe geçmiş farklı türlerle de katmanlaşır. İç içe geçen bu türler, katmanlaşarak romanın heteroglot bir yapıya sahip olmasını sağlar.

Melankolik bir kişiliğe sahip olan Ferhunde, Jale'ye yazdığı hemen hemen her mektubunda umutsuzluk dolu şiir dizelerine yer verir. Ferhunde mektubunda bilhassa Ahmet Haşim'in ve Servet-i Fünun dönemi şairlerinin şiirlerinden alıntı yapar.

Ferhunde, mektubunda Ahmet Haşim'in "Yollar" adlı şiirinin dizilerine yer verir:

"Bir lamba hüznîyle
Kısıldı altın ufuklarda akşamın güneşi
Söndü göllerde aks-i girye-veşi
Gecenin âvdet-i sükûniyle" (Erbil, 2013, s. 302-33)

Ferhunde, bir diğer mektubunda Ahmet Haşim'in Aşk adlı şiirinden "O eski

hücreye benzer ki ömrümün kederi/ Çekilmiş ufk-ı teselliye karşı perdeleri" şeklindeki dizeleri alıntılar.

Onun sevdiği ve sık sık şiirlerine yer verdiği şairler arasında Cenap Şahabettin de yer alır:

“Yine de ben perişan ruhumun tesellisini Cenap’ta buluyorum Jale.

Bir tahassürle dem-be-dem dönerek

Eğlenmek cebhe-i hayata nazar

Bu azimette bir fecaat var!..” (Erbil, 2013, s. 302-33)

Ferhunde lirik, karamsar ve melankolik şiirlerde kendi benliğin izlerini sürer ve bu şiirlerle kendini avutur.

Zeki'nin babası Abdullah, Jale'nin Zekiye yazmış olduğu mektuplardan birisini okur. Jale'ye oğlundan uzak durması için bir mektup yazar. Jale'yi günahkâr olarak görür ve ona ithafen mektubunda şu dizelere yer verir:

"Hakka değil taptığın

evhama dayandın

eğer yandın ise

sârih hakkın idi ki yandın." (Erbil, 2013, s. 88)

Zeki'nin babası Abdullah, yukarıdaki dizeleri Mehmet Akif'in Gölgelemler adlı kitabında yer alan “Azimden Sonra Tevekkül” isimli şiirinden alıntılar. Jale'nin İslamiyet'in şartlarına uygun yaşamadığını düşündüğü için mektubunda bu dizelere yer verme gereği duyar.

Zeki'nin babası Abdullah, mektubunun sonuna şu şiir dizelerini not düşer:

"NOT:

Münkir olma vehmi bırak

dikkatli bak ahir mutlak

eyyy hakikatleri görmekten

aciz olan ahmak

sen yok demekle

hiç yok olur mu hak."(Erbil, 2013, s. 90)

Bu dizeler Jale'ye bir ikaz niteliği taşır. Jale'nin seçtiği yolun yanlış olduğunu düşünür ve onu doğru yola sevk etmek için mektubun sonuna bu şekilde bir not düşer.

Zeki'nin babası Abdullah, Jale'ye yazdığı mektupta şu sözleri sarf eder: "Bizim yazımız doğrudan doğruya selamünaleyküm kör kadı kabilinden cahilanedir, bunu itiraf ediyoruz, çünkü kişi, noksanın bilmek kadar arif olmaz. Açma kutuyu, söyletme kötüyü." (Erbil, 2013, s. 90) Abdullah, Tâlîb'in "Çeşm-i insâf gibi kâmile mizân olmaz / Kişi noksanın bilmek gibi irfân olmaz." şeklindeki meşhur bercestesinden faydalanır.

Böylelikle şiir, mektubun içinde; yarı edebî bir tür olan mektup da edebî bir tür olan romanın içinde yer alır. Bu şekilde türlerin bir arada bulunması romana heteroglot bir yapı kazandırır.

Ayrıca kişilerin mektubunda yer verdiği şiir dizelerinin onların dünya görüşünü ve kişiliğini yansıttığını gözlemleriz. Jale'nin mektubunda alıntılanmış şiirler, ruh dünyasına uygun düşecek şekilde melankolik, hüznü şiirlerdir. Zeki'nin babası Abdullah'ın mektubunda yer verdiği şiirler ise dünya görüşünü ortaya koyacak şekilde İslami şiirlerdir. Zeki'nin şiirleri ise, felsefi yönü ağır basan şiirlerdir. Dolayısıyla Mektup Aşkları romanı, hem türsel hem söylemsel hem de anlamsal bakımdan farklılıkları tek bir çatı altında toplayabilmiş bir eserdir.

Zeki, mektuplarını hem biçim hem de içerik yönünden farklı bir tarzda yazar. Ömer Çakır, "Türk Edebiyatında Mektup" adlı doktora tezinde mektup şiirlerin Türk edebiyatında her dönemde yer aldığını ve çağının şiir anlayışına göre şekillendiğini belirtir. Mektup şiirler, "duygu ve düşüncelerin şiir formunda dile getirilirken mektup tarzı anlatım tekniğinden yararlanması ile oluşan metinler" olarak tanımlanabilir. (Çakır, 2005, s. 358) Zeki'nin kaleme aldığı mektuplar mektup şiir biçimindedir:

"YARIN DİŞLERİMİ ÇEKECEKLER
TARİHİN BU KADAR GADDAR OLUŞUNA
BAŞKALDIRIYORUM
SON OLARAK
REHA'YLA SEN GELMİŞTİNİZ
SEVİŞEN İKİ KOCA ÖRÜMCEK
GÖLGESİ YAPIŞTI DUVARA
CAMDA ÖĞLE SONRASI TURUNCU
TARİHİN BİLİNCİ OLMADIĞI İÇİN

BEKLEMESİ KOLAYDIR
 BİZ NEDEN BU BOKTAN TOPLUMU
 ÇÖKERTEMEDİK
 NE SABIRLI BİR BEKLEYİŞ
 SENCE GERÇEKTEN KALKACAK MI
 KİLİSELER
 HAVRALAR
 TILSIMLAR
 CAMİLER
 MUSKALAR
 HAKLI OLAN TOPLUM KURULDUKTAN SONRA
 TAPINMALAR
 NEDEN GELMEDİN
 İNSAN İNSANI KANDIRMAYACAK MI GERÇEKTEN
 ANNEM İKİ GÜNDÜR BAŞUCUMDA
 BOŞUNA
 YARIN BÜTÜN DİŞLERİMİ ÇEKECEKLER
 ELMALARI YİYORUM BUGÜN
 YAN DUVARA BAKMAK
 NE ZOR BEKLEYİŞ
 SUSMAMIZIN GÖLGELERİ
 NE GÜZEL YÜZERDİ
 ORADA
 ALLAH AŞK TARİH
 SENİN YANINA
 ALDATAN
 TARİH BİLİNCİ
 ACI ÇEKİŞİ
 ACI ÇEKMEDEN SEYREDEN
 DONMUŞ VE MÜTHİŞ BİR BEKLEYİŞTİR
 DUYGUSUZ BİLİNÇ
 ARKA PENCEREDEN GELEBİLİRDİN
 ANNEMİN ÇITI ÇIKMAZ
 HAKLI TOPLUM..." (Erbil, 2013, s. 71-72)

Zeki, mektuplarında genellikle felsefi bir söylem kullanır. Ancak mektup şiir formunu tercih ettiği için bu söylem didaktik olmaktan ziyade lirik ve duygusaldır. Onun Jale'ye yazdığı son altı mektup birer cümlelik mektuplardır:

“SEVGİLİM TANRI İNSANIN RİYASIDIR” (Erbil, 2013, s. 92)

“SEVGİLİM İNSAN TANRININ RİYASIDIR” (Erbil, 2013, s. 97)

“SEVGİLİM RİYA İNSANIN TANRISIDIR” (Erbil, 2013, s. 104)

“SEVGİLİM RİYA TANRININ İNSANIDIR” (Erbil, 2013, s. 110)

“TEKTANRIVARDIRODAÖLÜMDÜR” (Erbil, 2013, s. 114)

“TANRIYİÖLEREKÖLDÜREBİLİRSİN” (Erbil, 2013, s. 116)

Zeki'nin mektup şiir biçimini tercih etmesi, romana söylem ve biçim yönünden zenginlik katar. Nesir dili ve şiir dili romanın bünyesinde bir arada var olur. Farklı türler iç içe geçerek katmanlaştığı için roman heteroglot bir yapıya sahip olur.

Reha'nın ise romanda beş mektubu bulunur. Reha'nın mektuplarında başka herhangi bir noktalama işaretlerine yer verilmeksizin sadece kısa çizgi kullanılır:

“Bize ne oldu-sen nasıl gittin-bazen bir masal sanıyorum hayatı-yaşadıklarımı-yaşadıklarımızı ve ben nasıl seyrettim sustum-nikahına bile geldim- (...) benim şu kişisellik acılarını çektiğim gibi kimse çekmedi- sen abartma sanırdın- belki gösteriş sanırdın- en falsosuz ben vardım senin yanında- ben vardım da ne oldu sanki- kıskanıyordum sanırdın şüphesiz- ne kıskanması be- geldiği gün askerliğinin bitmediğini biliyordum- onun eline bu fırsat geçseydi dünyanın öbür tarafına sürdürürdü beni- o kabarmalar- o cart curtlar- ordudan korkmamış da benden mi korkacakmış-

(...)

II viendra

comme un Saint Georges

de diamant et d'eau noir

II viendra

au petit jour

a la fraîcheur du petit jour..” (Erbil, 2013, s.1 87-188)

Böylelikle romanda farklı bir biçimsel özellik daha kullanılmış olur. Reha, yukarda örneğini gördüğümüz üzere mektuplarında Fransızca şiirlere yer verir. Dolayısıyla romanda hem mektupların içinde şiir yer aldığı hem de farklı bir dil kullanıldığı için eser, türsel ve dilsel açıdan heteroglot bir yapıdadır.

Zeki'nin babası Abdullah, Jale'ye ithafen şu sözleri sarfeder:

"Teccal, biz dini bütün kimseleriz, Zeki'nin tedavisi senin o menfiyet aşılıyan moskofçu ağzınlan yazılan temennilerinle olmaz, senin avların, tavlının onun başını büsbütün yemektir. Bu ne biçim aşk, ne biçim aşk mektuplarıdır böyle. Teccalsın sen, zahir; gel yanımıza otur dedik gelmedin, öyleyse çeksene elini, bize bıraksana oğlumu." (Erbil, 2013, s. 88)

Abdullah Bey'in bu sözlerinde İslami kesimin sesini işitiriz. Onun söyleminde İslamiyet'in metafor ve imge dünyasının yansımalarını görürüz. Zeki'nin babası Abdullah Bey için Jale'nin Deccal'dan farkı yoktur. Ona göre Deccal'in müslümanları doğru yoldan çıkarmaya çalışması gibi Jale de Zeki'yi yoldan çıkarıp onu felakete sürükleyecektir. Abdullah Bey'in sözlerinde İslami söylem etkili olduğu gibi; kişinin yaş, eğitim ve yaşadığı coğrafyaya göre de değişiklik gösterebilen ağız özellikleri de etkili olmaktadır. Buna bağlı olarak Abdullah Bey, "Deccal" ifadesini "Teccal" şeklinde kullanır.

Abdullah Bey'in mektuplarına İslami söylemin sadece imge ve metaforları değil; aynı zamanda hitabet şekli de siner:

"Bilgin taslağı, dâhi müsveddesi, teccal, daha kimleri peşinizce uçuruma sürüklemek maharetini göreceksiniz? Akıl ve ruh hastalıklarının en ağırı sizlere isabet etmiş, şunu iyi bilin ki:

MÜSLÜMANLIKİLAHİNİRİMTİYAZDIR

MÜSLÜMANLIKİLAHİNİRİMTİYAZDIR

MÜSLÜMANLIKİLAHİNİRİMTİYAZDIR

MÜSLÜMANLIKİLAHİNİRİMTİYAZDIR

Müslümanlar mümtaziyetleriyle Allahına kavuşmak azmindedirler. Bu imtiyazı yok etmek isteyen zavallı sefiller er geç hüsrana uğrayacaktır." (Erbil, 2013, s. 89)

Abdullah Bey'in yukarıdaki sözleri vaizlerin dinsel bilgi verirken kullandığı söylemle örtüşür niteliktedir. Onun bu söylemi, İslam dininin hukuk kurallarını belirten fetva belgelerindeki söylemle benzerdir. Romanda Abdullah Bey'in mektubunun bu şekilde İslami söylemin hem üslup hem de metaforuyla yer alması, eserin heteroglot bir yapı kazanmasını sağlayan unsurlardan biridir.

Sacide'nin Jale'ye yazdığı ilk mektupta toplumun çeşitli kesimlerine ait sesleri iştiriz:

"Trende yazmaya başladım bile sana. Şu anda yedi kurt adam sarmış çevremi. Ne yazıyorsunuz diyorlar. Öykücüyüm ben, bir öyküye başladım, diyorum. Kitaplarımın adını soruyorlar, henüz yayımlamadım, sözleşme yapmaya gidiyorum diyorum. Hıı, hıı, adı ne kitabınızın diyorlar, "Genç Jale'nin Ölümü", diyorum.

Oğlanlardan biri fena değil; boy pos yerinde, çok hoş mavi, aval gözleri var, ama kılık kıyafet köpeklere ziyafet! "Zarfa bakma mazrufa bak", hey gidi Türkçeci hey! Pasaklı bedeni nur ile yoğrulmuş mudur dersin!" (Erbil, 2013, s. 9)

Sacide, trendeki genç erkeklerle girdiği diyaloga dolaylı anlatımla kendi mektubunda yer verir. Trendeki yedi geç adam, meraklarını gidermek ve kur yapmak amacıyla Sacide'ye sorular sorar. Sacide ise onların sözlerini alaylı bir şekilde ve beğenilme duygusunun verdiği üstünlük taslayan sesle Jale'ye aktatır. Böylece, Sacide'nin söyleminde kadın ve erkek dili farklı amaçlar doğrultusunda katmanlaşır.

Sacide'nin mektubunda kullandığı "Zarfa bakma mazrufa bak" atasözünde hem toplumun hem de bu sözle özdeşleştirdiği Türkçe öğretmenin sesini iştiriz. Böylelikle mektubun baştan sona farklı dil ve seslerle örülü olduğunu gözlemleriz.

Sacide'nin yazdığını iddia ettiği kitaba "Genç Jale'nin Ölümü" adını vermesi manidardır. Sacide'nin yazdığı aslında bir öykü kitabı değil bir mektuptur. Bu mektubu Jale'ye hitaben yazar. Ancak özellikle "Genç Jale'nin Ölümü" adında bir öykü yazdığını söylemesi Jale'nin romanın sonunda içinde bulunduğu durumla örtüşür niteliktedir. Söz konusu mektup Sacide'nin Jale'ye yazdığı ilk mektuptur. Romanın son mektubu ise Jale tarafından Sacide'ye yazılır. Jale'nin yazdığı bu son mektupta yaşadığı olaylar neticesinden büyük bir değişim yaşayarak bambaşka bir kişiliğe dönüşen Jale'yi görürüz. Romanda çeşitli kişiler tarafından kaleme alınan mektuplar vasıtasıyla tanıtılan

Jale'nin yaşadığı değişim son mektupta okuyucuya sunulur. Jale, ilkeleri, yaşantısı, idealleri, düşünceleri, beklentileriyle bambaşka bir kişi olur. Kısacası eski Jale ölür; yerine bambaşka bir Jale peyda olur. Bu sebeple romanın anlattığı hikâyeyeyle Sacide'nin yazdığını iddia ettiği öykü kitabına "Genç Jale'nin Ölümü" adını vermesi arasında paralel bir ilişki kurulabilir.

Sonuç olarak; Mektup Aşkları'nda olay örgüsü mektuplar üzerinden ilerlediği için bağımsız bir tür olan mektup, romanın içinde yer alır ve romanla kaynaşarak varlık kazanır. Romanın bünyesine sadece mektup değil şiir, atasözü de katılmıştır. Bunun neticesinde eser, hem türsel açıdan farklılıkları bünyesinde barındırır hem de bu türlerin kendine özgü dilsel özelliklerini içerir. Farklı anlatıcılar tarafından kaleme alınan mektuplarda her anlatıcının kültürel, ruhsal, kişisel ve toplumsal sesi roman boyunca yankılanır. Böylelikle heteroglossianın dilsel açıdan da romana dâhil edildiğini gözlemleriz. Çeşitli dünya görüşünü ve ideolojisini yansıtan bu diller, farklı seslerin bir arada bulunmasını sağlar. Dolayısıyla Mektup Aşkları romanı, farklı dillerin ve çeşitli anlatım türlerinin birbirleriyle çatışması ve katmanlaşması sonucu her birinin kendilerine has seslerinin işitildiği heteroglot bir eser olarak karşımıza çıkar.

3.8.4. Mektup Aşkları'nda Karnavalesk Unsurlar

Tüm mektupları aşkla dolu olan ve kendisini en çok seven kişinin Ahmet olduğunu düşünen Jale, onun kendisini aldattığını öğrenir. Üstelik Ahmet, benzer tarzda aşk mektuplarını komşuları Handan'a da yazmıştır. Bu mektupları okuyan ve aşka dair inancını yitiren Jale, kendini, yaşamı ve aşkı sorgulamaya başlar. Ahmet'le yüzleşir ve onu affetmiş görünerek evliliğini sürdürür. Ancak Jale, hayal kırıklığına ve güven zedelenmesine uğradığı için evlilik kurumu gibi kutsal bir müessesenin varlığı önemini kaybeder. Ahmet'in onu Handan'la aldatması gibi Jale de kocasını İsmet'le aldatmaya başlar. Kendi değer algısına ters düştüğünün ve toplumsal ahlak kurallarının dışına çıktığının bilincinde olan Jale içinde bulunduğu durumu arkadaşı Sacide'ye yazdığı mektupta itiraf eder. Jale'nin ahlak kurallarına ve evlilik gibi kutsal bir yapıya ters düşen bir davranış sergilemesi karnavalesk yaşam biçimiyle doğru orantılıdır. Jale, karnaval şenliğinin katılımcıları gibi doğru yoldan saparak yaşamın zorluklarına karşı koymaya çalışır.

Jale, Sacide'ye yazdığı mektupta Ahmet'e ayrılmak istediğini ve Ahmet'in buna verdiği tepkiyi anlatır:

"Sonunda dün gece koşturdu kıyamet. "Senden ayrılmak istiyorum Ahmet," dedim. Pantomim başladı; ne o, tabii! Başkasını peylemişim değil mi? Zaten biliyormuş onu sevmediğimi, bir gün onu terk edeceğimi biliyormuş zaten!.. Uzatma artık bu oyunu, her şeyi biliyorum, Handan hanımı falan!..Yerlerde yuvarlanıp tepinmeye başladı koca adam (koca adam, lâfın gelişi, kendisi sinirli yapılı, kemikli, kurudur), boş bulunmuş bir hata yapmış, her erkek yaparmış bunu, yapmayan erkek yokmuş! Bana bu kadar âşıkmiş da ben onu inim inim inletmişim, arkadaşlarımla Reha'yla, Şadi'yle, Orhan'la, Sevim'le, hep alay edermişiz onunla, o da benden intikam almış işte. "Oh ya, oh ya!" diyor arada bir, "Handan da kim oluyor," diyor ardından, "altına yatmadığı adam kalmadı." Kendisini baştan çıkararak zaten o oruspu olmuş! İlk geceden takmış kancayı, Gilels bile sizin gibi duygulu çalamıyor demiş, yeğenin oğlu olmuş da, ona Ahmet adını koydurmuş. Jale'ye dönersen intihar ederim, diyormuş, bu da onu oyalamak için öyle şeyler yazmak zorunda kalmışmış... "Benimle yatmaktan öğrendiğini de mi o söyletti sana be adam?" dedim. Sırf onu memnun etmek için söylenmiş bir yalanmış, karıyı karıya kötülemezsen yatmazmış ki adamlar! Her erkek karısını kötülermiş ki tavlasın karşısındakini, bunda ne varmış yani?"

(...)

Birden bir avuç hap yutuvermeler (oysa iki diazemmiş), ölmemi istiyorsun değil mi diye boğazıma sarılmalar, midem midem diye kendini yere atmalar... "Soytarılığı bırak," diyorum soğukkanlılıkla, "Sen benimle evlenecek adam değildin zaten bir kazaydı bu, öyle kabul et, sen basit bir adamsın, sana "Kaka bebeğim benim!" diyecek kadınlarla mutlu olacak birisin sen! Kendine mürebbiye arıyorsun, kafasız, onuncu sınıf bir piyanistsin aslında, yaşamımı senin vehimlerini nota halinde dinleyerek harcayamam!

(...)

Üstüme abanıp, gırtlığımı sıkıyor, bir tekme atıyorum ben de, "Tuk-tuklarım! Ahhh! Tuk-tuklarım!" diye haykırıyor avaz avaz, ayağa kaldırıyor dünyayı, şirret karılar gibi çıkıyor sesi..

(...)

Sevgilim dur sana bir doktor çağırayım! Ah seni gidi kaka bebek! diyor ve bir tekme daha yiyor benden. "Ne istersen yaparım, ne istersen yaparım, ne olur gitme, beni bırakma ne olur, ne olur beni sev," diye ağlıyor, vurarak kafasını

piyanonun bacağına tak tak tak! Kulaklarımı tıkıyorum, "Ne olmuş bir karı s....k sanki dünya mı yıkıldı; senin yüzünden yaptım onu da; boş bıraktın beni, ilgilenmedin benimle, piyanomu da sevmedin..." Saatler geçiyor böyle, kulaklarım uğulduyor sesiyle: "Ne olur Kadri bey duymasın mahvolurum, bütün erkekler yapar, herkesin kocası neler yapıyor, senin yüzünden, oh olsun işte! Oh ya! oh ya! Beğenmez misin beni!..." (Erbil, 2013, s. 219-220-221)

Ahmet, Jale'nin kendisinden ayrılmak istediğini açıklamasının ardından muvazenesini yitirir ve tuhaf davranışlar sergiler. Ahmet'in yerlerde yuvarlanıp tepinmeye başlaması, bir avuç hap yutuvermesi sonrasında "ölmemi istiyorsun değil mi" diye Jale'in boğazına sarılması, "midem midem" diyerek kendini yere atması, ikna edemeyince Jale'nin üstüne abanıp, gırtlaklarını sıkması, Jale tekme atınca "Tuk-tuklarım! Ahhh! Tuk-tuklarım!" diye avaz avaz bağırması, Jale'nin onu terketmemesi için ağlaması, kafasını piyanonun bacağına vurması gibi tuhaf davranışta bulunması karnavalesk kavramıyla ilişkilendirilebilir. Nitekim Jale, Ahmet'in bu davranışlarını "pantomim" olarak nitelendirir. Bir oyun olarak gördüğü bu hareketler, karnavallarda hâkim olan oyun ve oyunsulukla bağdaştırılabilir. Karnavallarda her türlü saygısızlıklar, küfürler, küçük düşürmeler göz ardı edilir. Saygısız ve müstehcen ifadeler özgür bir şekilde kullanılır. Dolayısıyla Ahmet'in bu hareketleri karnavalımsı bir hava yaratır. Karnavalesk müstehcenlikler, karnavalesk küçük düşürme ve karnavalesk küfürler, karnavalesk güldürünün edebiyata bu şekilde bir iz düşümüdür.

Alıntıda yer alan "peylemek", "altına yatmak" "baştan çıkarmak", "oruspu", "kancayı takmak", "tavlamak", "şirret karılar", "karı s....k" ve romanın daha bir çok yerinde geçen "Kaka bebek" gibi uygunsuz ve yakışıksız ifadeler, karnavalesk söylemle örtüşür niteliktedir. Bu yakışıksız sözler, alaycı açık sözlülüğünden dolayı adabımuaşeret normlarını ihlâl eder. Her türlü değerini çiğnenmesi karnaval ruhunun bir özelliğidir. Bu açıdan bu tarz söylemlerin romanda bulunması, karnaval ruhunun bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

3.9. Ruh Üşümesi'nde Diyalojik Unsurlar

Adalet Ağaoğlu'nun 1971 yılında yayınladığı Ruh Üşümesi, her biri Romen rakamlarıyla ayrılmış dokuz bölümden oluşur. Bu bölümler, "I Karşılaşma (cesur ve soğukkanlı, atak ve ürkek:), II Tınılar (kırgın, muzip, tiz, parçalı:), III. Dokunuşlar (

hafif, gizli, atak:), IV. Gezintiler (dalgalı, yumuşak:), V Geçiş (kesintili, titretilmiş), VI Deniz Mağaralarında Uğultular (tutkulu, çekici, gamlı, iniltili:), VII Çapraz Dalışlar (kaba, komik, bazen hırçın daha çok durgun:), VIII Ayrılış ya da buluşma (çekinik, neşe, gizli umut, hafif canlı:), IX Epilog Incompiuta (Allegro com...) şeklinde, işlenen konunun özüne uygun düşecek şekilde adlandırılır.

Roman, eş zamanlı ve art zamanlı olmak üzere iki ayrı zaman düzleminde gelişen olaylardan meydana gelir. Yaklaşık bir buçuk saatlik süreyi kapsayan eş zamanlı düzlemde gelişen olaylar, iki kişinin yazar tarafından idealize edilen "düşsel sevişmeleri" üzerine kurulur. Art zamanlı düzlemde ise öğretim üyesi-öğrenci, uzay bilgini-kadın, savaş muhabiri-kadın, karı-koca, genç kız-delikanlı, kız hapiste olan karı-koca gibi çiftlerin sevişme süreçlerinde yaşadığı sıkıntılar konu edilir.

Romanda olaylar, birbirlerini tanımayan Kadın'la Adam'ın öğle yemeği vaktinde bir restoranda aynı masada yollarının kesişmesiyle başlar. Tesadüf eseri aynı masayı paylaşan Kadın ve Adam, birbirleriyle düşsel bir iletişim kurarlar. Sesli olarak sadece bir kaç cümle kurdukları halde birbirlerinin dilinden anladıkları sessiz bir konuşma içerisine girerler. Okur, restoranda oturmaya devam eden Kadın ve Adam'ın nezih bir otel odasındaki düşsel sevişme sürecine tanıklık etmeye başlar. Bu çift, bütün dış unsurlardan arındırılmış bir şekilde kendilerini tamamen birbirine bırakarak başarılı bir düşsel cinsel birliktelik gerçekleştirirler. Bu düşsel cinsel birlikteliğin ardından Kadın'ın restorandan çıkmasıyla birlikte roman son bulur.

Kadın ve Adam'ın düşsel sevişmesi kronolojik bir biçimde sunulurken araya sık sık başka çiftlerin cinsel birlikteliğinin anlatıldığı metinler girer. İlk olarak üniversite öğretim üyesi ve öğrencisinin cinsel birleşmesi verilir. Bir apartman dairesinde gizlice buluşan bu çiftin, sınırlı bir vakitte gelişi güzel, aceleye getirilmiş, telaşlı, yakalanma korkusu içinde hızlı bir cinsel birleşme gerçekleştirdiğini gözlemliyoruz.

Daha sonra ise gün batımı vaktinde bozkırda iki genç sevgilinin vedalaşma sahnesi sunulur. Kısa süre sonra bir trene binip gidecek olan erkek, kızla birlikte olmak ister, fakat kız açık alanda cinsel ilişkiye girmek istemez. Ucuz bir otele gidip birlikte olurlar ancak kız çıkışta kendisini daha kötü hisseder.

Evli bir çiftin sevişmesi, bir gece yarısı aldıkları telefonla kesintiye uğrar. Erkeğin saklanmak zorunda olan arkadaşları, çiftin evlerinde yatılı olarak misafir olacaktır. Evlerinde konuk ettikleri kişiler yüzünden karı-koca rahat bir cinsel hayat sürdüremez. Erkek, gizli saklı da olsa karısına yaklaşmaya çalışsa da kadın tarafından gizli ve ayaküstü olduğu gerekçesiyle reddedilir.

Genç kız ve sevgilisi sevişirken çarşaftaki kedi deseni erkeği rahatsız eder. Erkek, çarşaftaki kedi deseninin canlanarak penisine pençe atacağını düşünür ve bu durum onun sevişmeye odaklanmasına mani olur. Dış uyarıcılar, erkeğin cinselliğini olumsuz etkileyerek onun doyumuna ulaşmasına engel olur.

Bir savaş muhabiri ve kadın arasında yaşanan sevişme süresince erkek, savaşta gördüklerinin etkisinden bir türlü kurtulamaz. Savaş muhabirinin kendini bütünüyle sevişmeye verememesi, sevişme esnasında zihninde ölülerin, yaralıların, kanlı uzuvların canlanmasını önleyememesi, onun ereksiyonuna engel olur. Dış dünyanın etkilerinden dolayı savaş muhabiri cinsel yaşamında başarılı olamaz.

Bir tren kazası geçirdikten sonra etrafta cesetler olmasına rağmen bir kadın, sarı yüzlü bir erkeği ısıtmak kendisi de ısınmak için erkekle sevişir. Kadın kar üstünde donarak ölmek için cesetler ve kanlar arasında genç erkekle sevişmek zorunda kalmıştır. Kadının öncülüğünde gerçekleşen bu sevişme hiçbir duygu barındırmaz.

Restorana evlilik yıldönümlerini kutlamak için gelen bir çiftin cinsel yaşantısı anlatılmaya başlanır. Bu çift, evlilik yıldönümlerini kutlamaya gelmelerine rağmen mutsuzdur. Erkek şampanya ısmarlar; fakat kadın şampanyanın masraflı olacağını düşünür ve bunu erkeğe söyleyerek onun da keyfi kaçarır. Kadın, kızları hapiste olduğu için hayattan zevk alamamakta ve kocasına ilgi göstermemektedir. Yıllar içinde birbirlerinden uzaklaşan kadın ve erkek arasında cinsel ilişki bitmiştir.

Yazar, bir yandan idealize ettiği Adam ve Kadın'ın düşsel sevişmesini verirken bir yandan da çeşitli toplum katmanlarına mensup çiftlerin cinselliğini yansıtır. Üniversite öğretim üyesi-öğrenci; uzay bilgini-kadın; savaş muhabiri-kadın; genç kız-delikanlı; karı-koca; kızı hapiste olan karı-koca gibi farklı yaş ve mesleğe sahip çiftlerin cinsel birlikteliği sunulur. Yazar, bu çiftler vasıtasıyla cinsel hayatı baskı altında tutan toplumsal değer ve yargıları, bireyin karşısındakinin en önemlisi de kendi duygularını yok sayarak hissizleşmesini, modern çağın cinselliğe olan olumsuz etkilerini sorunsallaştırır. Yazar, bu sebeple tüm bu olumsuz şartlardan uzak düşsel bir sevişme kurgular.

3.9.1. Ruh Üşümesi'nde Diyaloji

Bir restoranda birbirini tanımayan Kadın ve Adam aynı masada birlikte yemek yerken Adam bilincinden Kadının dışarda tek başına yemek yediği için özgür ve güçlü biri olduğunu geçirir.

Kadınsa, iç konuşmayla Adam'ın nasıl biri olduğunu düşünür. Türk kültür yapısında, kadınların dışarıda yalnız yemek yemesinin aslında tuhaf karşılandığı, Adam'ın Kadın'a bakış açısından anlaşılmaktadır.

Restoranda oturan Adam, Kadın'a duyduğu hisleri söyleyip söylememekte kararsızdır. Adam, Kadına anlatmak istediği duyguları şu şekilde bilincinden geçirir:

Ona fısıldamalı mı?

Bir tanem, bütün sorun senin ne isteyip ne istemediğini tam olarak bilememem. Parmaklarını tenimin üstünde dolaştırmaktan hoşlanıyor musun, hoşlanmıyor musun, bilememem. Bir defasında, çıldırıyorum, diyorsun; bir başka sefer elimin üstündeki kıllara bile değmenin içini buz gibi ettiğini söylüyorsun. Açıkça da söylemiyorsun, gövdenin diliyle öyle demeye getiriyorsun. Artık oyunlara sığınmak, onların içine kaçmak da yok; çok ciddileştik. Siyah ve beyaz olduk; renkler tekler ve çiftlerden ibaret. Tekler ve çiftler; yorumlama ve çözümlemeyle, bir sonuca varma çabalarıyla geçip giden geceler; hiç yaşamadan ölmeler, hiç sevişmeden yorulmalar; ne hakkımız var, diye sora sora, nasıl olur da o kadar duyarsız kalabiliriz ki, diye diye duyarlıklarımızı törpüleyerek; acı çekiyorlar, acı çekiyorlar, acı çekiyoruz, onları unutabilecek edepsizlerden olsak neyse; değiliz işte, o anlamda cesur da değiliz zaten, diye diye... (Ağaoğlu, 2011, s.42-43)

Alıntıladığımız pasaj yoğun biçimde diyalojik söylemler içerir. Adam'ın Kadın'a yönelik olan bu sözleri kendi kendine konuşma biçimindedir. Adamın "Bir defasında, çıldırıyorum, diyorsun; bir başka sefer elimin üstündeki kıllara bile değmenin içini buz gibi ettiğini söylüyorsun. " cümlesinde hem Kadının olası sözlerini hem de onun olası sözlerine kendi söyleminde yer veren erkeğin sözlerini işitiriz. Böylelikle bu satırlarda hem Adam'ın hem de Kadın'ın sesi işitilir. Adam, sözlerinin devamında Kadının daha önce kendisine sarfetmediği ancak Adam'ın onun ağzından bu sözlerin çıkacağı düşüncesi sebebiyle bu sözlere yanıt niteliğinde "Açıkça da söylemiyorsun, gövdenin diliyle öyle demeye getiriyorsun" dediğine şahit oluruz. Adam ötekinin sözlerine veya olası sözlerine göre kendi söylemini şekillendirir ki bu durum onun Kadın'la diyalojik ilişki kurduğunun en açık örneğidir.

Adam, alıntıladığımız pasajın devamında kadına söylemek istediği sözcükleri dile getirmeye devam eder:

Fakat, biliyor musun, ağzım beni dinlemiyor, karnım zil çalıyor, dilim rahat durmuyor, uzun süredir uyuşup kalmış hücrelerime kan hücum ediyor, nasıl farkında olmazsın? Bizi nasıl unutursun? Yoksa farkında mısın? Farkındasın da, onları unutacak mıyız peki, diye, işkence çekenleri işkenceden kurtaramadan ikimize de işkence mi ediyorsun? İşkence ediyorsun, evet! (Ağaoğlu, 2011, s. 28)

Yukarıdaki satırlarda adam, bilinç düzleminde Kadın'la konuşmaya devam eder. Kadın'a "nasıl farkında olmazsın? Bizi nasıl unutursun? Yoksa farkında mısın? Farkındasın da, onları unutacak mıyız peki, diye, işkence çekenleri işkenceden kurtaramadan ikimize de işkence mi ediyorsun? " diye sorular sorar. Ancak Adam, Kadın'a yönelik bu soruları sadece bilincinden geçirdiği ve Kadın onun bu sözlerini hiç işitmediği için bu soruları "İşkence ediyorsun, evet!" sözleriyle yine kendisi cevaplar.

Adam, Kadın'ın unutup unutmadığını bilincinde sorgulamaya devam eder:

"Unuttun mu, bizi unutanları, bizi yok sayanları, bugünü yok sayanları, hayatı unut-turanları ve unutanları unuttun mu? Herkes herkesi unuttu sevgilim, anımsamıyor musun? En çok şimdi üşüyorum bir tanem, ısıt beni. Bu kaçınıcı sonbahar, kimsenin kimseyi ısıtmadığı. Üstelik yatılıyor. Hep yatılıyor. Poulenc'le Satie'nin piyano parçalarına bayılıyorum. Bu hangi bahar?" (Ağaoğlu, 2011, s. 43)

Adam, Kadın'a bir yandan cevabını hiç alamayacağı soruları art arda sorarken diğer yandan da "En çok şimdi üşüyorum bir tanem, ısıt beni." diyerek Kadın'dan kendisine sıcaklık göstermesini ister. Adam bu şekilde bilincinde kadınla diyaloga girerek hem onunla hem de kendi kendisiyle diyalojik ilişki kurar.

Öğretim üyesi ve öğrencisi arabayı park ettikten sonra birlikte olacakları binaya yönelirken binanın önünde kızın sınıf arkadaşlarından birini apartman kapıcısıyla konuşurken görürler. Bunun üzerine kız hemen öğretim üyesinin yanından ayrılarak en yakın bakkala girer; öğretim üyesi ise yoluna devam eder. Bir süre sonra da kız, hocasının aralık bıraktığı kapıdan içeri girer ve hoca ile öğrencinin birlikte olma sahnesi anlatılır. Bu sahnede aceleci davranan çiftin endişeli ve tedirgin olduğunu görürüz. Bu

esnada kız sevgilisiyle konuşurken bir bakıma kendi kendisiyle diyaloga girer:

Ah ne çabuk giyindin, aşkolsun valla sana, pekâlâ, buyur al işte, bu da çatkılı gömleğiniz beyefendi, aman daha acele ediniz! Gördün mü, kimseye el sürmedin işte, hiçbir öğrencini yatağına atmadın, işini bitirir bitirmez de tüymeye hazırlanmıyorsun, ah ah asıl şimdi güleceğim geliyor inan, senin böyle mavi donlar giyeceğini aklıma bile getiremezdim, ne bu böyle çocuk şortu gibi, kumda oynamaya git bari, hoş aslında oyun oynar gibi sevişiyoruz biz de, komik şekilde, öyle değil mi?... diye bir şeyler gevelemektedir; hoşnut mu, değil mi, belirsiz. (Ağaoğlu, 2011, s. 49)

Pasajda kızın sevgilisine sarfettiği sözler kendi kendine konuşma tarzındadır. "Gördün mü, kimseye el sürmedin işte, hiçbir öğrencini yatağına atmadın, işini bitirir bitirmez de tüymeye hazırlanmıyorsun" şeklindeki sözlerde kız, hocası olan sevgilisinin kendisi gibi bir öğrencisiyle birlikte oluşunun değerlendirmesini yapar. Bu sözler ayrıca sevgilisinin kendisi hakkındaki olası yargılarını ve düşüncelerini de içerir diyebiliriz.

Kadın, Adam'la yaşadığı düşsel sevişmeden duyduğu mutluluğu kendi iç konuşmasında şu şekilde ortaya koyar: "Size dokunuyorum. Sizi duyuyorum. Bana dokunuyorsunuz. Duyuyorsunuz beni. Bunu seviyorum. Sizin beni almanızı beklemeyi seviyorum." (Ağaoğlu, 2011, s. 84). Kadın'ın Adam'a yönelik olarak sarfettiği bu sözcükler, onun ağzından çıkmaz sadece bilincinden geçer. Dolayısıyla Kadın bilinç düzleminde hem Adam'la hem de kendi kendisiyle diyalojik ilişkiye girer.

3.9.2. Ruh Üşümesi'nde Polifoni

Toplumun çeşitli kültür katmanlarına mensup çiftlerin etrafında gelişen olayların yer aldığı bu roman, cinsel hayatı sorgulaması açısından Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olmasının yanı sıra anlatım tekniği açısından da farklı bir konumdadır. Adalet Ağaoğlu, Ruh Üşümesi'ni "oda romanı" olarak tanımlar: "Bu "oda romanı"nın kurgusu tınların kadanslarına dayanmakta, anlatıcı ise herkes. Herkes, her durum, her birleşip ayrılma kendi anlatıcısına sahip." (Andaç, 2000, s. 77). Ağaoğlu, bu sözleri ile romanın tek bir anlatıcısı olsa da çoksesli yapısına işaret eder. Biçim, anlatım tekniği ve öz bakımdan yeni ve farklı olan bu romanın teknik yapısı yazarın diğer

romanlarından farklıdır.

Adalet Ağaoğlu, bir metin yazmadan önce ilk olarak o metnin sesini duymak istediğini belirterek romanın yapısı ile alakalı olarak şunları söyler:

Metinle sesleri birbirine uyumlu kılmak. Bu şu: ilkin metnin sesini duymalıyım ben (..) RUH ÜŞÜMESİ'ne biçim olarak yüksek sesli bir anlatı yolu seçemezdim. Belki başka bir yol seçilebilir, ama ben öyle hissetmedim. Konçertolar, senfoniler veya klasik Türk müziği koroları gibi dışa dönük tannan, görkemli tınlamaları olan bir metin oluşturmayı, cinselliğin üstü küller basmış halinden ötürü düşünemedim (...) RUH ÜŞÜMESİ'nde daha derinde ve derinlere doğru uğuldayan bir yapı, bir ses düzeni istediğini hissedebiliyorum. (Ağaoğlu, 1993, s. 286-287)

Ruh Üşümesi, metnin müziğinin duyurulması açısından yazarın da belirttiği gibi “bestelenmiş” bir romandır:

Bu sefer yazdığım çok kişili, çok mekânlı bir roman değildi. Çok çalgılı bir orkestra eseri, konçerto, senfoni ya da ne bileyim Ruhi Ayangil korusu gibi bir şey değildi. Daha çok içe doğru uğuldamalıydı. Az çalgılı, ama çok yankılı olmalıydı. Her ses kendi kendini, çarptığı yere göre büyütmeliydi. Oda müziği gibi mesela (...) mağara uğultulu bir anlatıyı alçakgönüllü bir dille geliştirmek istiyordum. Tabii “Oda Müziği”ni çağrıştırmasını isterim. Bir önerimdir. Seviyorum. Tam yapmak istediğimi karşılıyor. (Ağaoğlu, 1993, s. 296-297)

Yukarıdaki sözlerini romana başarılı bir şekilde uygulayan Ağaoğlu, böylece dilin yaratım gücünden yaralanarak özgün biçimde cinselliği ele alır. Romanın anlatım ritmi öze uygun düşer ve yazar romanında biçim ile öz arasındaki uyumu yakalar.

Ruh Üşümesi romanında öğretim üyesi-öğrenci, uzay bilgini-kadın, savaş muhabiri-kadın, karı-koca, genç kız-delikanlı, kızı hapiste olan karı-koca gibi çiftlerin anlatıldığı bölümlerde ve Adam ile Kadın'ın düşsel sevişme sürecinin anlatıldığı bölümlerde anlatıcı, yazardır. Ruh Üşümesi'nde her şeyi bilen, gören, sezen; geçmişten ve gelecekte haberler veren, her şeye hakim olan bir anlatıcıdan ziyade yetkileri sınırlı ve roman karakterleriyle aynı düzeyde yer alan bir anlatıcıyla karşılaşırız. Yazar-anlatıcı kişileri, durumları gözlemleyerek gördüğü ve duyduğunu anlatan; kendini

gizleme gereği duymayan bir konumdadır. Yazar- anlatıcı şu sözleriyle romandaki varlığını açıkça ortaya koyar:

Garson, onun martinisini bu yüzden geciktirmiştir. Herhalde. Ama kadeh de o oranda çabuk boşaltılmış olmadı mı acaba, bekletilmeye karşı, bir gözdağı? Bunun nedeni garsonun tutumu değil, kadının çok özel bir gününde bulunuşu da olabilir, neden olmasın ki? Bence, hiç zorlanmadan asıl seçilebilen bu işte! Şu dakikalar, daha önceki pek çok dakikaları, saatleri, günleri, yıllan unutmaya büyük bir gereksinim duyduğu, daha doğrusu, kendini yere düşürmeden, buzlar arasında donup kalmadan taşıyabilmesi için yeni bir ortam arandığı... Bunu size konunun başuzmanı söylüyor: Bir martini daha isteyebilseydi, inanın, hiç olmamışa getirmek istediği, istedikleri neyse, onu, onları adamın ne yiyip neyi yememesi gerektiğine karşı olarak sağlamaya kalkışmayabilirdi. (Ağaoğlu, 2011, s. 19-20)

Yazar- anlatıcı, pasajda geçen alıntıda da görüldüğü üzere "Bunu size konunun başuzmanı söylüyor" diyerek kendini ifşa eder. Yazar- anlatıcı, "Uyduruyor olabilirim. Ama böyle olduğunda diretebilirim de. Başuzmanlar, uzmanlıklarının tadını çıkarmakta kararlılık gösterebilirler. Fakat ne gereği var?" şeklinde sözlerine devam eder (Ağaoğlu, 2011, s.20). Böylece yazarın konumu gereği isterse hâkim bir bakış açısı sergileyebileceğini belirttiikten sonra kendisinin bu şekilde bir tutum sergilemeyeceğini ifade etmiş olur. Çoksesli romanlarda yazar, romana hükmetmez ve karakterlerle eşit seviyede yer alamaya çalışır. Yazarın romanda bulunduğu konum açısından Ruh Üşümesi, çoksesli roman özelliği taşır.

Yazar- anlatıcının bir roman karakteri gibi anlatıya dâhil olduğunu gözlemleriz: "Benim karşılaştığım kadınsa, lütfen hayatımı dinleyin, dedi. Çok acıklıdır. Bu acıklı hayatın bir film olmasını istiyormuş da." (Ağaoğlu, 2011, s.71). Yazar-anlatıcı her şeyi bilen, hakim bir bakış açısından öte; yorumlayıcı ve analizci bir tutum sergiler: "Adam belki gördüğü ve işittiği üstüne aydınlık bir fikir edinmek istiyor. Kısa bir çivileme bakış bu yüzden olmalı." (Ağaoğlu, 2011, s.10). Böylelikle yazar, Ruh Üşümesi'nde ete kemiğe bürünerek okurun karşısında yer alır.

Yazar anlatıcı, restorandaki müşterilerin sadece gözlemleyebildiği davranışlarını ve onlar hakkında emin olduğu konuları kesin bir dille okura aktarır:

Kadın, adamın martini zeytinini dudağında dolaştırışına bakmaktadır. Kürdanın ucundaki zeytin tanesini ağzına atsa mı, atmasa mı, karar veremiyormuş gibi duruşuna... Bana kalırsa adam böyle bir şey yaptığının ayırımında değil. Zeytini dudaklarında belli bir devinimle gezdirmesi daha çok, dilini kadının çene çukurunda dolaştırma isteğini önlemeye çalışmaktan, diye düşünmekteyim hâlâ. Kadının ise, böyle av ve avcı, avcı ve av konumlarında dakikaların akıp gidişinden tedirgin olduğunu sanıyorum. Kalan martinisini bir yudumda içip bitiriyor. Görünüşe göre, başka bir yemek de ısmarlamayacak. Kalkmaya hazır, hem de karşısındakiyle birlikte. Öyle bir kararlılıkta görünüyor. (Ağaoğlu, 2011, s. 45)

Bu alıntıda gördüğümüz üzere yazar- anlatıcı bilgi sahibi olmadığı konularda emin bir dil kullanmaz. Yazar-anlatıcı gözlemlerini aktarırken "bana kalırsa", "diye düşünmekteyim hâlâ", "sanıyorum", "görünüşe göre", "öyle bir kararlılıkta görünüyor" gibi ihtimal dâhilinde olan ve kesin olmayan ifadeler tercih eder. Bu ifadeler, yazar-anlatıcının gördüklerinden hareketle varsayımlarda bulunan, tahminlerini ileri sürmekten öteye gidemeyen konumunu açıkça yansıtmaktadır. Yazar-anlatıcı bazen de karakterlerin sözlerine karşılık vererek anlatıya dâhil olur:

Evet, öyle demektedir. Vicdan koltuklarımız çok rahat. Vicdan döşeklerimiz de. İyi ki krediyle satıyorlardı da alabildik. Bence yine de daha güven verici bir yerde yaşamalıyız, böyle borçlan borçlan...

Ne demek yani? Nasıl güven dolu bir yer?

(Öyle ya, söyle bakalım küçük hanım, nasıl güven dolu bir yermiş bu, öyle bir yer mi varmış? Eğer analık rahminin dışındaysan, tamam! Bir elin yağda, bir elin balda güven dolu yer yoktur artık.)

Ona kalırsa genç kadın çok alçakça davranıyordu. (Ağaoğlu, 2011, s.78)

Pasajdaki parantez içi ifadede yazar, kadının "Bence yine de daha güven verici bir yerde yaşamalıyız, böyle borçlan borçlan..." sözlerine cevap verir. Böylelikle yazar karaktere müdahale etmeden onun düşüncelerini eleştirmiş olur. Bu açıdan bakıldığında yazarın konumunun karakterin konumuyla eşit düzeyde yer aldığını gözlemleriz.

Ruh Üşümesi'nin ilk bölümde, bir öğretim üyesi ve öğrencisinin ilişkisi anlatıldığı bölümde de benzer bir tutum gözlemleriz:

(...) Erkek ise, ziyanı yok, diyecektir, evlenince ciddi ciddi sevişiriz (burada kızın yüzünden gizli bir sevinç dalgası geçer), uzun uzun şöyle, seni mezecinin önünden alıp heykelin önünde bırakmak zorunda kalmayacağım, arabayı daha çabuk park edebileceğim bir yer bulacağım, herhalde senin de bakkalda saklanıp da bana on dakika geç gelme durumunda kalmayacağın zaman (...) (gördünüz mü, senaryoya göre bunlar evleniyorlar sonunda;) ((Ağaoğlu, 2011, s. 18)

Pasajda gördüğümüz üzere parantez içinde verilen ifadelerde, yazar metne dâhil olarak sesini duyurur. Öğretim üyesi ve öğrencinin yatakta gösterilebilmesinin nedeni olarak, onların bir gün evlenecekleri gösterilmektedir. Öğretim üyesinin kıza evleneceklerine dair bir imada bulunması üzerine yazar, "burada kızın yüzünden gizli bir sevinç dalgası geçer" sözleriyle kızın erkeğin sözlerine yönelik tavrı hakkında okuyucuya bilgi verir. Öğretim üyesi kızla ilgili gelecek planlarını anlattığı sözlerin devamında yazar, "gördünüz mü, senaryoya göre bunlar evleniyorlar sonunda" şeklinde yorumda bulunarak kendini tekrar görünür kılar. Toplumsal kurallar gözetildiğinde cinselliğin yaşanabilmesinin en uygun olduğu alan evliliğdir. Toplumsal bakış açısı evlilik dışı ilişkileri yargılar. Öğretim üyesi ve öğrencinin cinsel ilişkiye girmesi içinde buldukları toplumsal kurallara göre hoş karşılanmazken evlenmeden önce böyle kaçamak şeklinde bir ilişki yaşamış olmaları affedilemez bir durum olarak görülür. Bu sebeple yazar sesini duyurarak karakterlerin sonunda evleneceğini; dolayısıyla çiftin arasındaki ilişkinin toplum tarafından kabul edilebilir bir hâl alacağını okura belirtir.

Adalet Ağaoğlu, Suat Karantay'la olan röportajında Ruh Üşümesi'ndeki anlatıcının konumu ve parantez içindeki cümlelerle ilgili meselelere romandan örnekler vererek açıklık getirmeye çalışır:

Bu anlatıcımız zaman zaman, kameralarımız bir durum ya da çifte çevrildiği zaman parantez açıyoruz tekrar. Kitabın başlarından bir örnek vermek istiyorum. Burada parantez içinde bitmemiş şu cümle var: (Ortada duran kalın gerçekle cama vuran solgun gölgeler ve aynada yansıyan insan ve eşya parçacıkları arasında tutuklu kalmış bir hayal gücüne göre...) Burada anlatıcının, yazarın diyelim, kendisine dönük bir ironisi de var. Kendisiyle de sürekli hesaplaşan biri bu, çünkü ben Virginia Woolf zamanında deşilen Tanrı-anlatıcı durumunu kendi yazınsal serüvenimin içinde çok yaşadım. Virginia Woolf'u bilmeden yaşadım,

yani onların ne yapıp ne ettiğini bilmeden kendi yazımsal serüvenim içinde bunu bir çizgi olarak yaşadım diyebilirim ve her şeyi bilen kişi olmasından ben rahatsız oldum. Yazarın, anlatıcının da, kendisine karşı bir sorgulayıcılığı olmalı –bir ince alayı, bir uzak bakışı... Parantez içlerinde sık sık bu var. Anlatıcı bence sınırlı. O da kendi mekânıyla, kendi coğrafyasıyla sınırlı. Bu sınırlılığın hayalgücü bu kitabı ne kadar yazdırıyorsa o kadar var bunlar diyor yukarıda alıntılıdığım parantez içi cümle. (Karantay, 1995, s. 38)

Ruh Üşümesi romanı üzerine yazarla bir görüşme yapan Suat Karantay, roman hakkında yazdığı incelemede söz konusu sorunu yazara sorduğunu belirttikten sonra aldığı cevabı dikkate sunar. Karantay'ın aktarmasına göre Adalet Ağaoğlu bu konuda şunları ifade eder:

Buradaki sevişme aslında düşsel bir sevişme, ütöpik bir şey [...] Bu düşsel dünya içinde her hareketin, her bakışın, içlerinden geçen bir sözün veya yüksek sesle birbirlerine söyledikleri bir sözün çağrıştırdığı şeyler var. Bir çağrışım bir ötekini sürüklüyor. Gene tıpkı müzikte olduğu gibi sözcüklerle bir tınının bir yere çarpıp kendini orada çoğaltıp başka bir şeye dönüştürür gibi olması, her tınının sözcüklerle bir yere çarpması veya düşüp yok olması, kaybolması gibi, toprağın altına girmesi gibi durumlar var. Ya da havaya çarpıyor, havada çınlayıp çoğalıyor. Bu durumlara göre kadınla erkeğin konumu değişiyor. Bunlar bir karı-koca olabiliyor, kızı hapiste olan bir karı-koca olabiliyor, öğrencisiyle sevişen bir öğretim üyesi olabiliyor, genç kızla delikanlı olabiliyor, uzay bilginiyle kadın, savaş muhabiriyle kadın olabiliyor –yani çoğalabiliyor bu çiftler. (Karantay, 1995, s.36)

Kadın özensiz, baskıcı ilişkilerden sıkılmıştır ve Adam'ın kendisine hayatına daha önce giren erkekler gibi davranmaması hoşuna gider:

"Beni bekliyor. Şarabımı içmemi bekliyor. Ben istediğim kadar da bekleyecek. Sırtımdan itmeyecek, kolumdan dürtmeyecek, hadi kalk, elin adamı sana bakıyor, demeyecek; hadi gidelim yatalım demeyecek, ikinci sınıfta öylece bekleyecek, ben birinci sınıfta, burada olacağım." (Ağaoğlu, 2011, s.137)

Kadın'ın "hadi kalk, elin adamı sana bakıyor, demeyecek; hadi gidelim yatalım demeyecek" sözlerinde hem kadının hem de kadının hayatına daha önce girmiş olan erkeğin sesi duyulur. Kadın, erkeğin "Hadi kalk, elin adamı sana bakıyor.", "Hadi gidelim yatalım" sözlerini kendi söyleminde yer vererek yeniden üretir.

Adam, Kadın'a çocukken yetişkinliğinde olmak istediği kimliği anlatır:

"Baba, ben fareli köye kavalcı olıcam, dediğim zaman babam, oğlum aklını başına topla, diye diye beni omuzlarımdan tutup çuval silkeler gibi silkelemişti; kafatasımın içindeki şeyler yer değiştirdi mi, değiştirmede mi, iyice emin olmadan da koyvermedi; kutuda zar çalkalanır ya hani, kafatasımda beynimi öyle sallayıp durdu işte: Oğlum, aklın başına geldi mi? Geldi mi aklın başına oğlum? Geldi, baba. Eh öyleyse, şimdi söyle bakalım, büyüyünce ne olacaksın? Beyin salatası olıcam baba!" (Ağaoğlu, 2011, s. 5)

Adam, babasıyla olan bu anısını Kadın2a anlatırken babasıyla aralarında geçen diyaloga da yer verir. Pasajda geçen "Oğlum aklını başına topla", "Oğlum, aklın başına geldi mi? Geldi mi aklın başına oğlum?", "Eh öyleyse, şimdi söyle bakalım, büyüyünce ne olacaksın?" şeklindeki cümlelerde hem Adam'ın hem de onun babasının sesi duyulur. Böylelikle Adam'ın babası, romanda karakter olarak yer almasa da dolaylı yoldan romanın bünyesine dâhil olur.

Romanda yer alan evli çiftlerden erkek, daha önce sevgilisiyle cinsel birleşme esnasındaki rahatsız olduğu mevzuları eşiyle paylaşır. Erkek, çarşaftaki kedi deseninden rahatsızlık duymaktadır:

"Karısı bir küçümsemeyle onu itiyor, başını çeviriyor, neyse ki benim nevsimlerimde hep çiçek ve kelebek desenleri vardı, hâlâ da öyledir; onların sesi çıkmaz; miyavlamaz, hırlamaz, tırmalamazlar, diyordu. Ama çiçek saplarında dikenler olabilir? Eh artık o kadarına da katlanmak gerekir. Yok, niye? Aslında insanın dümdüz, ak pak çarşafı olmalı.

Ak pakmış! Ayol sular ya akıyor ya da kirli kirli akıyor, kaymak gibi çarşafı bile bir defada külrengi alıyor." (Ağaoğlu, 2011, s. 89)

Erkeğin daha önce kadına sarfettiği "Çarşaftaki kediler sanki miyavlıyor, hırlıyor, beni tırmalıyor" şeklindeki sözler, kadının "onların sesi çıkmaz; miyavlamaz,

hırlamaz, tırmalamazlar, diyordu." cümlesinde yeniden varlık kazanır. Dolayısıyla bu cümlede hem kadının hem de erkeğin sesini duyarız. Erkeğin "Aslında insanın dümdüz, ak pak çarşafları olmalı." şeklindeki sözüne karısı, "Ak pakmış! Ayol sular ya akıyor ya da kirli kirli akıyor, kaymak gibi çarşaflar bile bir defada külrengi alıyor." şeklindeki sözlerle bilincinde yanıt verir. Kadın, erkeğin daha önce sarfettiği sözleri bilinç düzleminde yanıtlayarak onunla diyaloga girer. Böylelikle kadın erkekle diyalojik ilişki kurmuş olur.

Adam ve Kadın restoranda karşılıklı otururken aralarında şu şekilde bir diyalog geçer:

“Ben de ömründe tek kadeh devirmemiş insanları sevmem zaten. Özür dilerim. Galiba bunu daha önce söylemişim.” “Adam: “Hayır,” diyecek, bunu söylemediniz.” Giderek kendimize daha kalın kabuklar ediniyoruz, dikenli duyargalarımızı daha çabuk içeri çekiyoruz, dediniz. Kabuklu hayvanlara benzedik; öyle ki, titreşimlerimizin suyun gel-gitlerine mi, kendimize mi ait olduğunu, ruhumuzun mu, bedenimizin mi üşüdüğünü başta kendimiz, artık kimse kestiremiyor. Onun için kabuklarımıza dokunmamız, dokunmamız, denizlerin derinliklerinde, mağaralarında da birbirimizi ve kendimizi aramaya gitmemiz gerek, dediniz. “Ömründe tek kadeh devirmemiş insanları sevmem, demediniz de, yanılmıyorsam, tek korkum, ürperişlerin algılanamayacak kerte unutulmuş, yedi kat yerin dibine gömülmüş olmasıydı, dediniz.” (Ağaoğlu, 2011, s. 136-137).

Adam, Kadın'ın daha önce kendisine söylediği sözleri şu şekilde aktarır: "Giderek kendimize daha kalın kabuklar ediniyoruz, dikenli duyargalarımızı daha çabuk içeri çekiyoruz, dediniz. Kabuklu hayvanlara benzedik; öyle ki, titreşimlerimizin suyun gel-gitlerine mi, kendimize mi ait olduğunu, ruhumuzun mu, bedenimizin mi üşüdüğünü başta kendimiz, artık kimse kestiremiyor. Onun için kabuklarımıza dokunmamız, dokunmamız, denizlerin derinliklerinde, mağaralarında da birbirimizi ve kendimizi aramaya gitmemiz gerek, dediniz." Adam, Kadın'ın sözlerine doğrudan anlatım yoluyla kendi söyleminde yer verir. Dolayısıyla biz Adam'ın söyleminde hem Kadın'ın hem de Adam'ın sesini duyarız.

Kadın, Adam'a “Ben de ömründe tek kadeh devirmemiş insanları sevmem zaten. Özür dilerim. Galiba bunu daha önce söylemişim.” der. Adam ise “Ömründe tek

kadeh devirmemiş insanları sevmem, demediniz de, yanılmıyorsam, tek korkum, ürperişlerin algılanamayacak kerte unutulmuş, yedi kat yerin dibine gömülmüş olmasıydı, dediniz.” sözleriyle Kadın’ın sözlerini kendi söyleminde yineleyerek hem düzeltir hem de daha önce kendisine söylemiş olduğu sözlere yer verir. Böylelikle Adam’ın sözlerinde hem Kadın’ın hem de Adam’ın sesini işitiriz.

Bahtin'e göre; “çoksesli romanda yazarın kahraman karşısındaki yeni sanatsal konumu eksiksiz gerçekleştirilmiş ve baştan sona tutarlı bir diyalojik konumdur; kahramanın bağımsızlığını, iç özgürlüğünü, sonuçlanamazlığını ve belirlenemezliğini onaylayan bir konumdur.” (Bahtin, 2004, s. 117). Tüm bu çoksesliliğin sonunda romanın bir senteze ulaşma gibi bir amacı yoktur, sesler, fikirler belli bir sonuca ulaşma derdinde olmadan açık uçlu bir şekilde devam eder. Bahtin tez-antitez-sentez önermesine karşı çıkar. Romanda da karakterler ve fikirler arasında bir senteze gidilmesini desteklemez. Dostoyevski’deki karşıt fikirlerin ve çoksesliliğin romanın bütününde bir senteze varmayıp açık uçlu olarak devam ettiğini söyler. Ruh Üşümesi romanında da benzer bir son vardır:

"İkisi de bardaklarını yeniden kaldırıyor:

Bitmeyen sona.

Evet.

İçiyorlar. Birer yudum.

Şarap bardakları masaya bırakılıyor. Sonra kadın çantasını alıyor, acele etmeden çıkıyor.

Camdan onun bir sağa bir sola baktığı ve dosdoğru karşıya geçtiği seçilebilir; sırtının ince dalgalanışları...

Fakat adam bakmayacaktır. Gözkapakları inik öylece duracak, tenin sesini dinleyecektir; kabuklu canlıların iç uğultularını." (Adalet Ağaoğlu, 2011, s. 155-156)

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

Bütün insanlık, diyormuş kocaman epiküryen kahkahalar, hindi gulu guluları

arasında, bütün insanlık bilmeli ki. aya vuslat tarihi asıl burada, bu gece yazılmıştır ve kaderi şu sizin duyarlı göğüslerinize, meraklı ağzınıza, çok bekletmeden ıslanan şu verimli, cömert kadife kutunuza işte bu odada bağlanmıştır. (Bu durumda gerisi de sizin düş gücünüze kalıyor artık.) (Ağaoğlu, 2011, s. 32)

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

3.9.3. Ruh Üşümesi'nde Heteroglossia

Ruh Üşümesi romanında hem dilsel hem de türsel açıdan bir çeşitlilik söz konusudur. Eser, türsel çeşitlilik açısından değerlendirildiğinde şarkı türünün romanın bünyesinde yer aldığı görülür. Romanın muhtelif bölümlerinde çeşitli vesilerle farklı şarkı sözlerine yer verilir:

"Şükür, demiyorum! Şükürünle terket beni!

Of bu kadınlar, kadınların acıları, acıların kadınları!. *Bir teselli ver.*

(...)

Tanrım beni baştan yarat!.

Haydn'in yeni bir tapınma kuarteti bulunmuş, onu mu çalışıyorlar?

Ilgaz Dağları inliyor. *Tanrım beni baştan yarat!"* (Ağaoğlu, 2011, s. 96)

Bazen roman karakterleri buldukları ortamda çalan şarkının sözlerine eşlik eder:

"Adam, gözleri kapalı, işittikleri parçayı hemen hemen mırıldanıyor:

Tenin ışıltılı, alnında yıldızlar

Mersin kokulu ağzın, göğüslerinde mercan

Koklamaya doymadığım her akşam

Muhabbet çiçeği saçlar." (Ağaoğlu, 2011, s. 119)

Bazen de çiftlerin dinlediği şarkının sözleri romanda zikredilir:

"Elektrogitarlar patlamıştır. No Love Make War Topluluğu çılgık çılgığa:
don't give up! don't give up!
Delenda est Carthago!" (Ağaoğlu, 2011, s.81)

"Dinleyin, işte; Isak Varon'dan; Türk Aksağı:
Kalbimde açılmış dağılan bir kuru güldün
Bir tel saçını istediğim gün bana güldün." (Ağaoğlu, 2011, s. 132)

Kadının gülümsemesi, Adama Osmanlı müziğini çağrıştırır ve bilincinden Dede Efendinin bestesini geçirir:

"Gülümsemesine hafif Osmanlı bir süzgünlük gelip yerleşiyor. Öyle ya, durun bakalım, belki de Chopin değil bu artık. Belki de Dede Efendi, Sultani Yegâh II. Beste'den:
Nihân ettim seni sinemde eyy mehpâre cânımsın
Benim râz-ı derûnum sevdiğim dilber nihânımsın" (Ağaoğlu, 2011, s. 28)

Çeşitli şarkı sözlerine roman boyunca yer verilmesiyle şarkı romanın yapısına dâhil olur. Böylece roman türsel açıdan zenginleşmiş olur.

Adalet Ağaoğlu, Ruh Üşümesi adlı eserinin girişinde *Yazsonu* adlı eserinden aldığı şu alıntıyı vermektedir: "(...) hiçbirimiz bu kan ve çürümüşlük kokusunun yatak odalarımıza kadar daldığının, sevişmelerimizin içine sızdığının, o sevişmeleri doğrayıp pörsüttüğünün bilincinde değildik (*Yazsonu*, 1980, 185)". Yazarın yaptığı bu alıntı romanın ilk sayfasından itibaren okuyucuya romanın konusuyla ilgili ipucu sunmaktadır. Yazar, roman boyunca çiftlerin birbirlerine ve ruhlarına, isteklerine olan uzaklıklarını, yatak odalarındaki kan ve çürümüşlük kokusunu, birbirinden farklı çiftler üzerinden irdelemektedir. Bu alıntıyla hem romanın ana konusuna ışık tutulmuş hem de metinler arası diyalojik bağ kurulmuştur.

Roman dilsel açıdan incelendiğinde birbirinden farklı dillerin bir arada kullanıldığı görülür. Romanda çiftlerin cinsel birleşme anları yansıtılır. Üniversite öğretim üyesi-öğrenci, uzay bilgini-kadın, kızı hapiste olan karı-koca, savaş muhabiri-kadın, genç kız-delikanlı, karı-koca gibi birbirinden farklı meslek grubuna, toplumsal statüye ve yaşa mensup çiftlerin erotizm dili sunulur.

Adalet Ağaoğlu, Ruh Üşümesi'nde değişik anlatım biçimlerini deneyerek özgün

bir dil yaratmıştır. Yazar, bu romanı tek bir fikir ve tek bir izlek ertafında oluşturmamış; verili olanla yetinmeyerek yeni teknikler ve deyiş biçimleri kullanmıştır. Yazarın bu tutumu, romanı bir yandan çoksesli kılarken diğer yandan tek düze ve tek dilli halinden kurtarır. Yazara göre “Yeni hayatlar, hayata yeni bir gözle bakışlar kendine yeni bir dil de ister. Eğer biz bu güne kadar olan erkek- kadın ilişkisini İNSANCA bulmuyorsak, İNSANCA bir aşkın anlatımına başvururken de onun dilini kurmaya çalışmalıyız.” (Ercan, 1992, s. 28). Ağaoğlu, cinselliği şiirsel bir dille irdeleyerek estetik bir üsluba kavuşur.

Adalet Ağaoğlu, Ruh Üşümesi romanında dilsel ve türsel açıdan çeşitlilik sağlayarak heteroglat bir eser yaratmıştır.

3.9.4. Ruh Üşümesi’nde Karnavalesk Unsurlar

Her türlü değerın alaşığı edildiğı, herkesin eşit bir düzlemdede buluşma imkânı elde ettiğı karnaval ediminin gerçekleştiğı ve karnaval ruhunu taşıyan her mekânı, karnaval mekânı başlığı altında toplayabiliriz.

Karnavallaşmış edebiyatta meydan, olay örgüsünün geçtiğı mekân olarak iki düzeyli ve zıt değerler barındıran bir nitelik kazanır: Sanki gerçek meydandan, özgür içli dışlı (teklifsiz) teması ve ortaklaşa tahta çıkarma/tahttan indirme edimlerini barındıran karnaval meydanı göz kırıyor gibidir. Keza diğer eylem alanları da (kuşkusuz, gerçekçi anlamda olay örgüsünce harekete geçirilmeleri koşuluyla), heterojen insanların bir araya gelme ve temas noktaları olurlarsa -sokaklar, meyhaneler, yollar, hamamlar, gemi güverteleri vb - ayrıca bir karnaval meydanı niteliğı kazanabilir. (Bahtin, 2001a, s. 246)

Görüldüğü gibi Bahtin, karnaval mekânını sadece meydanla sınırlandırmaz. Karnavalın teklifsiz, samimi temasına herkesin katılabileceğı kamuya açık her alanı, karnaval meydanı olarak değerlendirir. Böylelikle karnaval, mekânsal açıdan genişleyen ve derinleşen bir boyut kazanır. Ruh Üşümesi romanında reel mekân bir restorandır. Olayların büyük çoğunluğu bir öğle vakti bu restoranda geçer:

(...) böyle bir kalabalıkta kimseye masada tek başına oturma ayrıcalığı tanınmayacaktı nasıl olsa. Dolayısıyla bu bir masa da önünde sonunda

kendisiyle kendinden sonra gelen müşterilerden biri, ikisi arasında bölüştürülecekti.

Öğlenin geç saatlerinde de gazeteciler, reklamcılar, genç işadamları, yayıncılar, hatta yayıncı-yazarlar ve firma yazarlarla dolup taşıdığından, birbirine yabancı bulunanlarının da – bu sayılıp dökülenler birbirlerine ne kadar yabancı sayılırlarsa artık- aynı masada oturtulabildikleri bir lokanta burası, içeri girildiğinde sizi takdire değer kapsamda bir uğultuyla kapı önünde bitivermesindeki dikkatini yaban atamayacağınız bir başgarson karşılayacaktır.

(...)

Kurtulmuş- kurtulmamış, herkesin her şeyi hep bir ağızdan konuştuğu, çatal-tabak- bardakların aynı aralıklarla aynı şangırtı- şungurtu tınlamaları verdiği orta genişlikteki salon, sağlı sollu iki noktasından birer yarım kolonla kesilmektedir. Bu nedenle kolonların beri yanında kalanlar, garsonların gözüne ilişmekte, ötekilere oranla her zaman daha büyük güçlüklerle karşılaşabilirler; doğal olması gereken budur, fakat genel ilgisizlik, alışıldık senlibenlilik sonuçta bütün müşterileri birbirine eşit kılmaktadır. Duhuliyenizde ister "emansipasyon" diye yazsın ister yazmasın... (Adalet Ağaoğlu, 2011, s. 5-6)

Bu restoran, birbirini tanıyan tanımayan bir sürü insanın buluşma yeridir. Restorana gelenler, farklı yaş gruplarından, çeşitli meslek mensuplarından ve ayrı toplumsal statüdeki kişilerin oluşturduğu bir gürühtür. Bu gürühta kimsenin birbirinden üstünlüğü yoktur; hiç kimseye ayrıcalık tanınmaz. Kimsenin tek başına bir masayı işgal etme hakkı yoktur. Hiç tanımasa bile masayı bir başkasıyla paylaşma durumu vardır. Bu durum hem oraya gelenleri eşit konuma getirir hem de aynı masayı paylaşma gerekliliğinin getirisi olarak kişilerin birbirleriyle iletişim kurmasını sağlar. Herkesin her konuyu açık seçik dile getirebildiği, büyük bir coşkuyla hep bir ağızdan konuştuğu, müşterilerle garsonların arasındaki senlibenli bir ortam; kaşıkların, bıçakların, çatalların, tabakların, bardakların çıkardığı şangırtı şungurtuların gürültüsü bir şamata havası yaratarak karnavalın coşkunluğunu yansıtır.

Her türlü topluluğu bir arada bulundurabilme niteliğine sahip olan restoran gibi mekânlar, kamuya açık alanlardır. Bu restoranda düşsel bir düzlemde dahi olsa mahrem bir ilişkinin ulu orta gerçekleştirilmesiyle kamusal alanın sınırları ihlal edilir. Kaldı ki söz konusu düşsel birlikteliği yaşayan adam ve kadın evli değildir. Restoran gibi resmi ve toplumsal kuralların kabul edemeyeceği bir zeminde bir araya gelen ve evli olmayan

bir çift arasında bu şekilde birlikteliğin söz konusu olması, toplumun hoş göremeyeceği bir davranış biçimidir. Romanın ana mekânı olan restoran, bu özellikleriyle bir karnaval meydanı işlevi görür diyebiliriz.

Yazar, romanın ana karakterler olan birbirini hiç tanımayan bir kadın ve erkeğin restoranda aynı masayı paylaşmak zorunda kalması ve bu süre boyunca düşsel bir cinsel ilişki kurmalarını anlatır. Adalet Ağaoğlu, bu şekilde düşsel bir sevişme kurgulamasının gerekçesini şu şekilde ifade eder:

Ruh Üşümesi'ni romanın Kadın'ı ile Adam'ı arasındaki bir sevişme eksenini çerçevesinde yazmayı tasarlarken kayda aldığım ilk şey şu idi: Sahih bir cinsel birleşmenin, bedenlerin ve hislerin (ruhun) saf akışıyla yaşanabilecek bir sevişmenin ancak düşlemeyle olabileceği. Aşkın anlatı diline zaten fesatlık karışmıştır, ama iki cins birbirine doğru çekilirken, beden dillerindeki farklılık her iki tarafın da ayrıca özel kıvrımları saklanmasına yol açıyorsa, gerçek hayatta sahici bir sevişme gerçekleşemezdi, sadece düşlenebilirdi. Özellikle kişi'lik söz konusu ise, ikinin bir olması olanaksız galiba. (Ayrıca, bana kalırsa, iyi ki de öyle.) (Ağaoğlu, 1993, s. 42)

Ağaoğlu, romanda düşsel bir sevişmeyi tensel bir sevişmeye tercih etmesinin asıl nedenini, reel bir cinsel birleşme esnasında kişiler arasındaki beden ve ruh uyumunu yakalamanın zor olmasına bağlar. Kişilerin düşlerinde olduğu gibi gerçeklik düzleminde bu uyumu yakalayamamasının çeşitli sebepleri vardır. Yazara göre bu durumun baş sebebi kişilerin hissizleşmesidir. Günümüzde insanlar "birbirine çarptığını bile hissedemez duruma itilmiş gibidir. Bu noktada artık sorun, karşı tarafa duyarsız olma sorunu değil, kendine karşı duyarsızlaşma sorunu" yaratır (Ağaoğlu, 1993, s.293). Ağaoğlu, insanların hem kendine hem de çevrelerine karşı bu derece duyarsız olmalarının sebebini ve hiçbir şey hissedemez durumuna düşmelerinin kaynağını modern hayata atf eder. Bilgi ve teknoloji çağında kitle iletişim araçları sayesinde kişilerin daha hızlı iletişim kurması sağlanır. Ancak kişilerin daha hızlı iletişim kurması, cinsel yaşamı olumlu yönde etkilememiştir. Teknoloji ve modern hayatın insan üzerinde oluşturduğu kötü etki neticesinde çiftler cinsel birleşme esnasında birbirleriyle aynı frekansı yakalayamaz:

(...) hepimiz aynı an'da aynı aletlerden aynı söylevleri, aynı CCN haberlerini

dinliyorsak, bir an'ında çevirmen sesi savaşın sesi hâline geliyorsa, en güçlü başkaldırı şarkısı iki günün içinde başkaldırılanların tüketim malı, aracı hâline geliyorsa, ortada 'yarin yanağından başka...' diye bir yer kalır mı? İki kişiye özel tek alan, sevişme, iki kişiye özel kalır mı? Herkes yem fabrikasının çarkları arasına gönderilmiş sarışın civcivlerden ibaret. (Ağaoğlu, 1993, s. 294)

Yazar, romanda bir yandan modernitenin çarkları arasına sıkışmış bu hayatları sorgularken diğer yandan idealize ettiği çiftin üstlendiği durumu anlatır. Ağaoğlu'nun idealize ettiği çiftlerin dışında kalan çiftler, çeşitli sebeplerle cinsel arzu ve isteklerini özgürce yaşayamamaktadır. Yazar, bu konuyla ilgili olarak çeşitli tespitlerde bulunur ve Ruh Üşümesi romanında farklı çiftler üzerinden bu tespitlerini ele alır. Kişilerin, nikâhlı olmadan cinsel ilişkiye girmeleri toplumun namus algısına ters düşer. Bu yüzden de çiftler, gözlerden uzak yerlerde korku ve endişe duyarak stres altında ilişkiye girer. Ancak bu durum onların cinsel yaşamını sekteye uğratır ve cinsel yaşamlarının kalitesini düşürür. Cinsel hayatın toplumsal değer ve yargılarına ters düşmeyecek şekilde en serbest biçimde yaşandığı alan evliliktir. Ancak romanda evli çiftlerin bile bu alanda yeterince özgür olmadığı vurgulanır. Yani evlilik de çiftlerin cinsel doyuma yeterince ulaşmasını sağlayamayabilir. Adalet Ağaoğlu, röportajında insanların kendi içine kapandığını ve tanık olduğu olayların ruhlarında yarattığı izlerin cinsel yaşamlarını olumsuz etikilendiğini dile getirir:

Günümüz insanı kendi mağarasında kaybolmuş. İçine kapandığı en derin mağara da cinsellik mağarası. Orada artık kendine bile değemiyor, kendini dahi hissetmiyor. Ruh Üşümesi de bunu sorgulamayı hedefliyor. Artık ne olsa orada buradaki çarpışmalar, vurulan adamlar, suda boğulan çocuklar, görüntüleriyle yatak odalarımıza kadar girmiş durumda. Eros, bu odalarda nereye nasıl konar acaba? (Adalet Ağaoğlu, 2008, s. 172)

Adalet Ağaoğlu, çiftlerin içinde buldukları çağın şartlarında cinsel yaşamlarının sekteye uğradığını ve verimsizleştiğini vurgular. Ruh Üşümesi romanında art zaman düzlemindeki metin parçalarında karşımıza çıkan çiftler, birbirlerinin dilini anlamayan ve cinsel birliktelik anında dış dünyadan uzaklaşıp kendilerini tamamiyle parterine bırakamayan kişilerden oluşur. Yazar, romanında art zaman düzleminde yetersiz birliktelikleri irdelerken reel zamanda ideal sevişme örneğine yer verir: “-Soluk

alınacak bir aralık mı? Yaşanacak bir alan mı? Romandan çıkması gerekiyor, evet. İşte, kadınla adamın sözde, yeni kurgulanmış, resmedilmiş sevişme süreci. Ama bu süreci bir kışkırtı olarak da yazdım ben. Kaba hayat tüketiciliğine karşı durabilecek bir, ...alternatif!” (Ağaoğlu, 1993, s. 290). Yazar, Ruh Üşümesi romanında Adam ve Kadın üzerinden yansıtılan bu alternatif sevişmeyle endişe ve telaştan arındırılmış, bedensel ve duygusal doyumun zirveye ulaştığı bir cinselliği önceler. Bu ideal çift, birbirinin dilini anlayamaya çalışan, sadece kendi haz duygusuna değil partnerinin de zevkine önem veren, bedensel ve duygusal uyumu yakalamaya gayret eden bir profil çizer.

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

(...) Düşleme yoluyla da olsa, sahici bir sevişmeyi anlatmaya hangi sahici dille ulaşacaktım? Aşka, cinselliğe ait dilimiz, anlatım yollarımız cinsel hayatlar gereği o kadar fazla anlam kaymalarına uğramış, her sözcük o kadar fazla kendinden başka bir şey olmuşken, metinle kendim arasındaki anlaşma yolunu nasıl bulacaktım? (...) Ruh Üşümesi'nin eksenine aldığım düşsel hayat açısından önümde gerçekten zorlu bir dil engelinin bulunduğunu, tasarımı gerçekleştirmeye oturunca daha açık seçik anladım. Ne olsa ben Kadın'a 'koyacak' Adam'ı yazmayacaktım; kimse de kimsenin 'iflahını kesmeyecekti'. Kısacası, gerçek dünyanın bütün parçalama ve kirlitmelerine karşı, ancak düşlemeyle saf ve sahil hâlini yazabileceğim bir sevişme için kullanılacak dilin de saf ve sahil –üstelik de saril- olması gerekiyor. Bu anlamda tıp dili hiç işime yaramazdı. Yer altı cinsellik dili ise ancak 'gerçekçi' anlatımın kısmi bir aracı olabilirdi. Kuşkusuz ben, cinselliği en üstü örtülü biçimde anlatmış divan yararlanabilir, orada olduğu gibi kaşa keman, dudağa kiraz, yanağa elma, göze badem, boya selvi, ayağa güvercin diyebilir; alt bölüm girinti ve çıkıntılar için de çiçekleri, böcekleri, kelekleri yardıma çağırabilirdim. (...)

artık ne Mevlânâ, ne Karacaoğlan ne de Nedîm zamanını yaşıyoruz. Üstelik de görsel sanatlar, sinema ve televizyon, cinsel hayatı insan bedeninin her milimetre karesiyle, dokunuşun bütün boyutlarıyla anlatım alanları içine almış durumda. Beri yanda, [...] çağımız, cinsel devrimi yaşamakta olan bir çağ ve

insanlar birçok yerde, plajlar bir yana, Batı metropollerinin ana caddelerinde bile anadan doğma gezebilmekteler. Bu durumda artık, “Adam, kadının kumsalda elmalarını sallayarak yürüyüşüne, güvercinlerinin kumda bıraktığı izlere baktı ve göldeki kamışlar ayağa kalktı,” denmesi mümkün mü?” (...)

Bütün bunlara karşın ve bütün bunlarla birlikte sonuçta önümde büyük bir birikimin durduğunu da anladım. Böyle bir anlatıda pekala hem eski şiirimizin kullanımlarından yararlanabilir, hem eskilerin bilmediği, uzay çağından doğma bir dili cinselliğin buyruğuna verebilirdim. (Ağaoğlu, 1993, s.291)

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

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

Yazar, kendisine cinselliği çağrıştıracak her unsurun evrende gizli olduğunu keşfetmiş bu çağrışımların ışığının gölgesinde romanını inşa etmiştir. Yazarın bu tutumu Bahtin'in "grotesk bedensel" algısıyla örtüşür niteliktedir. Bahtin, grotesk

bedensel anlayışta salt bireysel bir beden algısının söz konusu olmadığını, organların sonlanmayan bir dönüşümün geçiş aşamaları olduğunu vurgular. Oluş halindeki beden, bitmez, tamamlanmaz, sürekli inşa ve yaratılma halinde olur ve başka bir beden yaratılmasına kaynaklık eder. Grotesk imgenin sanatsal mantığı, bedenin kapalı, pürüzsüz ve nüfuz yüzeyini göz ardı ederken fazlalık oluşturan çıkıntılar (filizleri, tomurcukları), delikleri ve bedenin derinliklerine giren kısımlarını ön plana çıkarır (Bahtin, 2005a, s. 348). Bahtin'e göre cinsel organlar grotesk imgede öncü rol üstlenir. Çünkü cinsel birleşme gibi bir eylem hayatın başlangıcı ve sonunu birbirine bağlar (Bahtin, 2005a, s. 347). Bedenin bu kısımları sonsuz şekilde yenilenen bir hayatın geçiş noktalarını oluşturduğu için kendinden önceki ve sonraki hayatla ilişkilidir. Grotesk beden imgesi sadece bedenler-arası ilişkileri değil aynı zamanda bedenin dünya ile ilgili ilişkilerini de içerir. Grotesk beden, kozmik ve evrensel olduğu için tüm kozmosta ortak olan öğelerle (toprak, su, ateş, hava, güneş, yıldızlar, dağlar, nehirler, denizler, adalar ve kıtalar gibi) bağlantılıdır (Bahtin, 2005a, s. 349). Grotesk gerçekçi anlayış, insan bedenini dünyayla ilişkilendirerek insanın kendindeki kozmosun farkına varmasına yardımcı olur. Bahtin'e göre grotesk bedensel imgeler, zaman ve uzamda sınırsız bir biçimde var olduğu için çeşitli sanatsal türlerde de kullanılması olağandır. Grotesk imgenin varlık kazandığı sanat türlerinden biri de romandır. Grotesk imge romanın bünyesinde barınma imkânı bulur. Adalet Ağaoğlu'nun *Ruh Üşümesi* romanında bilhassa cinsellikle ilgili grotesk imgeler yoğun şekilde yer alır. Yazar, romanın muhtelif sayfalarında çeşitli grotesk imgelere yer vererek zengin bir imge dünyası kurar. Grotesk imgelerden ön plana çıkan şüphesiz "denizkestanesi" imgesidir. Romanda birbirini tanımayan ve restoranda aynı masayı paylaşmaları esnasında birbirlerine yaklaşmaya çalışan Kadın ve Adam, "denizkestanesi"ne benzetilir. Yazar, benzetme olarak deniz kestanelerini kullanmasının sebebini şu şekilde açıklar: "(...) buradaki ana izleğim, insanların artık kabuklu deniz hayvanlarına döndükleri ama o kabukların içinde, kalın kalın kabukları içinde iniltiiler olduğu; yaşayan, canlı varlıklarda olduğu gibi" (Andaç, 2000, s. 78). Ancak yazar Adam ve Kadın'ın yakınlaşmalarını anlatırken sadece kabuklu bir hayvan olduğu için deniz kestanelerini tercih etmez. Denizkestanelerinin hareketlerini, Adam ve Kadın'ın sevişme ve birleşme anını en iyi yansıtabilecek benzetme unsuru olarak görür:

Ruh Üşümesi, eksene ikisi tek olmuş KADIN ve ADAMI –dikkat edilsin; erkeği, bayı, kocayı ve karıyı, bayanı, hanımı değil- kadını ve adamı çıplak

diktiği, hem de bu eksen çerçevesinde, bütün bir DOKUNMA-DUYMA-YANSIMA ve YANKILAMA durumu, sevişme eylemi boyunca bu bedenlerin bütün mümkün duyargalarına çarpıp geri tepen, kasılıp açılan (DENİZKESTANELERİ) her sıçrayışta çeşitli başka düzlemlere geçen izleklerin gözetilmesi açısından, ilk.

Bunu, bunları, izleklere denk bir cinsellik diliyle şiirde, belki kısa bir öyküde güzelduyuya yanıt verecek biçimde yapabilirsiniz. Ama bir romanda, hem de neredeyse baştan sona bir sevişme eylemi boyunca zor yaparsınız. Hele, birliktelik eyleminin erkeğinkini kadınınkine koyma, sokma eylemiyle ifadelendirildiği bir dilde! Ben işte, bu zoru denedim. (Adalet Ağaoğlu, 2008, s. 170-171)

Ağaoğlu, idealize ettiği çiftin cinsel birleşmesini anlatırken bir yandan pornografik dil kullanımını bertaraf etmeyi amaçlarken diğer yandan da sığ bir anlatım olmamasını sağlamak için bu şekilde bir benzetmeye başvurmuştur. Ruh Üşümesi romanında denizkestanesi benzetmesi ilk olarak şu şekilde verilir: "(...) iki deniz kestanesi; öyle, yosunlu kayalara tutunmuş, suyu yüzeyine çok yakın." (Ağaoğlu, 2011, s.7). Daha sonra Kadın tarafından bu benzerlik tekrar dile getirilir: "Şey gibiyim evet, denizkestanesi. İçine büzülmüşlüğünden çözülmeye başlayan, açıkçası, suların yaladığı kayalıklarda dikenlerini ağır ağır dışa doğru uzatan, diken uçlarındaki duyarlılığı doruğa ulaştığı zaman, giderek salt ıslak ışımsı dikenlerin değil, sert kabuğun dış yüzünde de yumuşak bir tenin ürpertileri titreşen denizkestanesi.." (Ağaoğlu, 2011, s. 7-8). Yazar, roman boyunca Kadın ve Adamı denizkestanesine benzetmeye devam eder: "İçimize saklanıyoruz, tenimiz kabuk bağlıyor, dokunma hissimiz eksiliyor, kabuklu hayvanlara dönüyoruz, kendimizi bile hissedemez hallere geliyoruz." (Ağaoğlu, 2011, s. 52). Ağaoğlu, insanların kendilerini korumak amacıyla ötekilere karşı kalkan niteliğinde görünmez duvarlar örerek soyut bir kabuğun içine saklanmasıyla denizkestanesinin somut kabuğuna gizlenmesi arasında bağlantı kurar. Denizkestanesi, genellikle suyun altında yaşayan ve bazen su yüzeyine yaklaşan, kabuklu ve üzerinde dikenleri bulunan bir tür deniz hayvanıdır. Yazar, Kadının ve Adamın birbirlerine karşı sergilediği tavır ve tutumla, her an kaçmaya hazırken, bir o kadar da yüzeye çıkıp tanışmak isteyen deniz kestaneleri arasında ilişki kurar. Kadın ve Adamın davranışlarını, birbirlerine yaklaşıp uzaklaşmalarını, birbirlerine karşı ürkek davranmalarını ve sevişmelerini, deniz yüzeyinde bulunan iki denizkestanesinin hareketlerine benzetir: "Su, kayaları, deniz

kestanelerinin esmer kabuklarını yalayıp geri çekiliyor, sonra gelip yine öpüyor onları. Adamın dudakları da aynı yaklaşım uzaklaşmalarla kadının göğüs uçlarına değiyor.” (Ağaoğlu, 2011, s.78). Yazarın bu benzetmesi sayesinde doğa ve insan arasındaki bağ vurgulanmış olur. Bahtin tarafından "gortesk imge" olarak adlandırılan bu şekildeki nitelendirmeler, sınırlı bir konumda olan insan bedeninin yeni anlamlara kavuşmasını sağlar. İnsanın bedensel özelliklerine ve fonksiyonlarına yeni manalar kazandıran edebî metinlerdeki grotesk imgeler, karnavalesk romanlarda geniş simgesel anlamlarla yüklü olarak varlık kazanır. Adalet Ağaoğlu'nun Ruh Üşümesi romanında Kadın ve Adam arasındaki cinsel birleşmeyi iki denizkestanesinin hareketleriyle ilişkilendirmesi, grotesk imgeye iyi bir örnek teşkil eder. Elbette romandaki tek grotesk imge, denizkestanesi değildir. Ruh Üşümesi romanı adeta grotesk imgelerle örülüdür. Vücudun çeşitli uzuvları ve bu uzuvların işlevleri, dünya hatta uzayla ilişkilendirilmesiyle grotesk imge romanda çok geniş bir yelpazeyi oluşturur. Romanda söz konusu edilen çiftler arasında bir uzay bilgini ve Kadın yer alır. Bu çift arasında yaşanan cinsel birleşme aktarılırken uzay bilgininin bilgi birikiminden ve bağlam dünyasından faydalanılır:

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

Pasajda geçen “fişek”, “satın kaplı kadife kutu”, “mücevher mahfaza”, “alet”, “hançer” gibi ifadeler, erkek ve kadın cinsel organını ve onun işlevine grotesk bir anlayışla betimler. Zira bu anlayışta imgeler yoluyla bedenin sınırlı yapısına geniş bir yapı kazandırılır. Yazar bu anlayış doğrultusunda insan bedenini dünyanın da ötesine uzaya taşır. Romanda kullanılan imgelerin bir çoğu bu şekilde grotesk imge kategorisine dâhil edilebilir. Kadının şu sözlerinde de benzer bir yaklaşım görmekteyiz: “Sevgilimle ilk defa kötü bir otel odasında nihayet seviştiğimizde, elime boza kıvamında bir sıvı

değince kadınbalını da erkekbalını da keşfetmiş oldum.”(Ağaoğlu, 2011, s.60). Bu cümlede erkek menisi bozaya benzetilir ve “kadınbalı”, “erkekbalı” gibi nitelendirmeler kullanılır. Arıların yaptığı balın cinsel sıvıyla ilişkilendirilmesi, doğadaki özelliklerin insan bedenine aktarılmasını böylelikle de insan bedeninin geniş anlamlar kazanmasını sağlar. Ağaoğlu romanın muhtelif kısımlarında doğa ve çevre ile ilgili bir çok benzetmeye daha yer verir. Yazar, karşıt cinslerin bedenlerinin tüm uzuv ve hususiyetleri ile bunlara ilişkin çeşitli durumları nitelendirmek için tabiattan yararlanır. Bu noktada romanda geçen şu cümleyi örnek olarak sunabiliriz:

Kadın adama hem çok tanıdık; hem hiç değil. Ellerine sorulursa, işte gövdenin bildik kıvrımları, yumuşak engebeler, çimli ovalar; buralardan geçmek, bir düzlükte soluklanmak, sonra oradan kanat çırpamak; yeniden havalanıp bir tepeciğe konmak, derken bayır aşağı inmek, inerken bir kuzuya sarılmak, onun nemli kara burnundan öpmek...

Kadını burnundan öpüyor. Çok küçük bir burun değil bu, ıslak da değil, ne de kara. (Ağaoğlu, 2011, s. 54)

Gördüğümüz üzere yazar, kadın vücuduyla tabiat arasında bir benzerlik ilişkisi kurar. Kadını kucaklarken bir kuzuya sarılıyormuş hissine kapılan adam, onun burnunu öpmeden önce kuzunun burnuna benzediğini düşünür. Kadın bedenindeki girinti ve çukurluklarla dünyadaki çukurluk ve düzlükler arasında bağlantı kurulur. Kadın gövdesinin kıvrımları için "ova", "çimli ovalar", "tepe", "tepecik" gibi benzetmelerde bulunulur. Yazar, romanın ilerleyen sayfalarında da "tepe" (tepecik) benzetmesini devam ettirir: “Her şey ne kadar uyumlu, hafif. Tepeler nasıl bir eğimle uzanıp gidiyor, koyaklar ılık. Kınından çekilmiş kılıçlar, atılan naralar, batan, oyan süngü uçları yok.” (Ağaoğlu, 2011, s. 59). “Adamın eli karından biraz aşağıya, küçük tepecik üstüne kayıyor.”(Ağaoğlu, 2011, s. 82). Bu şekilde vücudun çıkıntılı bölgelerinin tepeye benzetilmesi grotesk imgenin edebî esere yansımasıdır. Bahtin'in grotesk bedensel imgenin çeşitli doğal fenomenlerle, dağlarla, nehirlerle, denizlerle, adalarla ve kıtalarla kaynaşarak; tüm evreni doldurabileceği görüşüyle romanda kullanılan bu benzetme paralel doğrultudadır (Bahtin, 2005a, s. 349). Romanda insan bedenine tabiata ait böyle imgelemelerin yapılmasının yanı sıra vücudun çeşitli bölgeleri ve bu bölgelerin işlevlerinin hayvanlara ve çeşitli nesnelere benzetildiğini de gözlemleriz. Romanın genelinde Kadın ve Adam denizkestanesine benzetilirken; romanın muhtelif

kısımlarında hem Kadın ve Adamın hem de söz konusu edilen diğer çiftlerin uzuvları ve bu uzuvların hareketleri çeşitli hayvanlarla ilişkilendirilir. Şu cümlelerde erkeklik organı, timsaha benzetilir:

Karnı aşağı inip çıkıyor; meme uçlarını adamın meme uçlarında gezindiriyor ve küçük yosunlu tepeciğin altına doğru kayıp gelen dişsiz timsahın başını hissediyor. Canavar, kendi gibi nemli, karanlık kuytulukları aranıyor. (...) Az önce vurucu kesilen timsahın başı kendine beklenmedik bir sevecenlik edinmiş, bulunduğu tepecik altını küçük dokunuşlarla öpüyor. (...) Timsahın şimdi açıkta kaldığını, mağarasını aradığını biliyor. (...) Kadın adama daha sıkı, daha sıkı sarılıyor, onu kendine çekiyor; küçük tepeciğin altında çekinik, tedirgin, ağır ağır soluyan organın başını hissediyor. (...) Kadın sadece, karnının altında, tepeciğinin oralarda kimıldanan ipek derili timsahı, onun nemli kestane başını dinliyor. Adam kendini yukarı çekiyor ama, belini yastıklara, sırtını yatağın tahtasına dayıyor; yarı oturur durumda kadının başını kucağına alıyor, dişsiz timsahının hemen yanına. Kadın da bunu tutuyor, yanağına bastırıyor, hemen hemen ağzının kıyısına. (Ağaoğlu, 2011, s. 90-112)

Penis, bu sözlerle timsaha benzetilirken; vajina da mağaraya benzetilir: "Timsahın şimdi açıkta kaldığını, mağarasını aradığını biliyor, ama onu kışkırtmayacak. (Ağaoğlu, 2011, s. 109)." Yazar, roman boyunca timsah-mağara imgesini devam ettirir: "Kadın altta kalan kolunun birini kurtarıp parmaklarını onun karnından aşağıya doğru indiriyor. Orada, az daha aşağıda canlılık, dirim kendisini bekliyor. Bu kez ona dokunmakla yetinmeyecek, tutacak onu, birlikte dalacaklar o uğultulu mağaraya. Tek mağaraya." (Ağaoğlu, 2011, s. 112). Yazar, mağara imgesini aynı bağlam doğrultusunda farklı çiftlerin cinsel birleşmesini belirtmek için kullanır:

O hâlâ, kar helvası kanla karıldı, diyordu; ona daha yakın sarılıyordum, bütün sıcak köşelerimi, kuytuluklarımı, mağaralarımı açıyordum ve bacak aralarımıza dolan karlar gitgide kendini unutturuyordu. (...) Genç adama sımsıkı sarılmış, karda erkeğin organını tutup kendi mağarasına sokan kadına teşekkür mü borçlu, yoksa ona düşman mı, bilemeyerek yineleyip duruyordu: Bir daha hiç olmasın!" (Ağaoğlu, 2011, s. 104-106)

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

Romanda söz konusu edilen çiftlerden birinin daha önceki tecrübelerinde rahatsız olduğu konular dile getirilir. Oğlan kızla cinsel ilişki yaşarken çarşaftaki kedi desenlerinden rahatsızlık duyar:

Kızla oğlan sevişmeye girişmişler girişmesine de, çarşafın kedi desenleri varmış. Uzun bıyıklarıyla gülen, pençe atan, sırt kabartıp hırlayan bir yığın kedi. Genç adam karısına, ne bileyim işte, diyordu, miyavlamalar arasında seviştığımızı bir türlü anlayamadım. Sürekli kedi miyavlamaları işitiyor, pençelendiğimi, boynumun, yüzümün, karnımın, kalçalarımın tırmıklandığını sanıyordum. Unutma ki, bu benim ilk defa tepeden tırnağa çıplak durumda yine tepeden tırnağa çıplak bir kızla aynı yatakta oluşum; kedilerse ciğerlerime, böbreklerime saldırıyorlardı, biliyor musun, doluyor doluyor boşalamıyordum, hep böyle oluyordum işte. En kötüsü, organıma bir pençe atılacakmış gibi, düşünsene... (Ağaoğlu, 2011, s. 98-99)

Oğlan, sevişirken çarşaftaki kedi desenlerinin canlanıp pensini tırmalayacağını, pençeleyeceğini düşünür ve bu endişesi yüzünden kendisini yaşadığı anın akışına bırakamaz. Penis, erkekler için genellikle gücün ve egemenliğin simgesi olarak görülür. Oğlanın bu endişesinin altında iğdiş edilme korkusu yatmaktadır. Erkeklerin cinsel organlarının işlevini kaybetme ihtimalinden duyduğu rahatsızlık, çeşitli vesilelerle bilinçaltından gün yüzüne çıkabilmektedir. Pasajda, oğlanın bu korkusu çarşaftaki kedi desenleri vasıtasıyla kendini gösterir. Yazar, oğlanın bu korkusunu anlatırken ironik bir

dil kullanır. Bir kedi desenin etkisiyle cinsel yaşamı sekteye uğrayan erkeğin bir bakıma egemenliği sarsılmış olur. Karnavalesk roman anlayışında ironik bir tutumla her türlü egemenlik yerle bir edilir. Ruh Üşümesi'nin alıntıladığımız bölümünde de yataktaki çarşafta yer alan kedi desenleri yüzünden erkeğin cinsel gücünü yitirerek otoritesinin sarsılması ironik bir dille anlatılır.

Savaş muhabiri tanık olduğu olaylar ve durumlar sebebiyle cinselliğini arzu ettiği şekilde yaşayamaz. Bilinçaltı onun serbestçe cinselliği yaşamasına, tam doyuma ulaşmasına engel olur:

(...)bir savaş muhabiri nasıl bütünüyle sevişmeye verebilir kendini?

Neden vermesin ki? Hayatın o yanı başka, bu yanı başka.

Ne olsa, en azından boşaldıktan sonra menisinde cesetler yüzüyordur. (...)

Onu geçin, üstelik cinayetler, ölümler, kan, şiddet cinsel gücü artırır, isteği körükler.

Yaaa? Neyse ki sorun sadece cinsellik değil:

Elbette cinsellik! Siz ne sanıyorsunuz? Savaşlar olacak da, savaş muhabirleri olmayacak mı sanıyorsunuz? Meninizde cesetler yüzerse de yüzer! İşin iyi yanı da bu zaten, hem savaşların, hem savaş muhabirlerinin olması!.. (Ağaoğlu, 2011, s. 80-81)

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

Karı- koca arasında geçen şu diyalogda, çiftler cinsellik için farklı benzetmelerde bulunur:

O da kocasına: Bu gizli dokunuşlardan öğreniyorum, demişti.

Ama, diyordu kocası da gözlerinde sahtekâr bir ışıltıyla, -sahtekârlık tanımı kadınındı-kimbilir daha kaç ay kadın yüzü görmeyecek bu genç insanlar önünde dikkatli davranmalıyız; onlara erişemeyecekleri bir ciğeri -meyveyi, bile demeyi akıl edemeyerek evet, ciğeri, diyerek- gösterip geri çekmenin insanca olacağını

düşünmüyorsun herhalde? Anlayış hazinemizi kurutmamalıyız. Karısı ise, nemli, verimli kadınlık hazinesinin kupkuru kesildiği an'da işte, kapı aralarında memelerimi çimdiklemenden iğreniyorum, diye haykırı vermişti. (Ağaoğlu, 2011, s. 58)

Erkek göre cinsellik, aylarca kadın yüzü görmeyecek olan misafirleri için "erişilemeyecek bir ciğer"dir. Erkeğin bu benzetmesine yazar-anlatıcı iki kısa çizgi arasında "meyveyi, bile demeyi akıl edemeyerek evet, ciğeri, diyerek" sözleriyle itiraz eder. Yazar- anlatıcı, erkeğin cinsellik için "ciğer" yerine "meyve" sözcüğünü kullanmamasından duyduğu rahatsızlığı böylelikle dile getirir.

Alıntıladığımız bölümde kadının vajinası için "nemli, verimli kadınlık hazinesi" benzetmesi yapılır. Böylelikle beden ve bedenin işlevlerinin grotesk anlayışa uygun düşecek biçimde farklı imgelerle kullanıldığına bir kez daha şahit oluyoruz.

Adalet Ağaoğlu, karnaval ruhunun edebî eserdeki yansıması olan grotesk bendensel imgelemeyi Ruh Üşümesi romanında başarılı bir biçimde kullanarak karnavalesk bir roman inşa etmiştir. Roman mekânsal açıdan değerlendirildiğinde ise "karnaval meydanı" nitelendirmesine uygun düşecek bir mekân tasvirinin yapıldığı görülür.

3.10. Kırık Deniz Kabukları'nda Diyalojik Unsurlar

Selim İleri'nin 1994'te yayınladığı "Kırık Deniz Kabukları" adlı romanı, Halit Ziya'nın Bir Acı Hikâye (1942) adlı anı kitabı ekseninde intihar eden oğlu Halil Vedad'ın öyküsünü anlattığı, Halil Vedad ve onun çevresindeki kişilerle çeşitli roman karakterleri arasında özdeşlik kurduğu, birçok yazara ve esere gönderme yaptığı, yazarın kendi yaşantısından yola çıkarak 1960-1990 arası döneme değindiği ve 1930'lu yılların sosyal ve siyasal ortamına dair kesitler sunduğu bir eser olarak karşımıza çıkar.

Semih Gümüş'e göre Selim İleri, "romanlarının nesnesi olan kitapların dünyasıyla kendi dünyasını özdeşleştirmiş, o romanlardaki kişilerin kimliğine bürünmüş geçmiş zaman yazarlarının sonuncusudur." (Gümüş, 2007, s. 167). Yazar, Kırık Deniz Kabukları romanında da geçmişle olan bağını koparmaz ve "yıldızı sönmüş hayatlarda" geçmişi yeniden canlandırır:

Sonraları böylece her şeyin... resimlerin, romanların, tiyatroların, eski

fotoğrafların, filmlerin, yaşantıların, meşhur insanların, yıldız fallarının, tarihi kişilerin, hatta en küçük, en önemsiz bir nesnenin, canlı cansız, yazılı yazısız gördüğüm, duyumsadığım, okuduğum, yaşadığım uydurduğum her şeyin gitgide çoğaldığını, tıpkı kulüp rakısının etiketi gibi birbiri içinde zaten sayısız bir çoğalışla sürüp gittiğini sezinleyecektim.(...) Bu hatıraların, yaşanmış yaşanmamış şeylerin çoğalışında içe açılan, başkalarına söylenememişken, usul usul kendimize itiraf etmeyi göze aldığımız sürgünler hiss olunur. (...) Yıldızı çoktan sönmüş hayatlarda, öyle kaç kereler, geçmişini dirilterek beni üzen her şeyi iyileştirebileceğimi umdum. (İleri, 2014, s. 27)

Selim İleri bu romanda Bir Acı Hikâye'nin yanı sıra Mai ve Siyah (1897), Aşk-ı Memnu (1900), Eylül (1901), Nur Baba (1922) gibi eserlerin yazar ve karakterlerine; Gazi Mustafa Kemal Atatürk, Latife Hanım, Yunus Nadi, piyano öğretmeni Mediha Hanım gibi isimlere kurgusunda geniş ölçüde yer verir.

Romanda olaylar, Halit Ziya, piyano öğretmeni Mediha Hanım ve yazar-anlatıcı olmak üzere üç anlatıcının ağzından aktarılır.

3.10.1. Kırık Deniz Kabukları'nda Diyaloji

Selim İleri, "Kırık Deniz Kabukları" adlı romanında kendi varlığını gizlemeden anlatıcı olarak yer alır. İleri, bu romanında hem yazar olarak hem de romanın karakterlerinden biri olarak yer alır. Piyano hocası Mediha Hanım'ın kendisine anlattıkları ve okuması için verdiği kitaplardan yola çıkarak anlatısını oluşturur. Kitapların zihninde bıraktığı izlenimler ve kendisine anlatılanların çağrışımlarıyla birlikte düşünce dünyası, duyguları ve yaratım gücünün yardımıyla eserini meydana getirir.

Yazar-anlatıcı, Aşk-ı Memnu romanının karakteri Bihter'in hüznüyle kendi hüznü arasında benzerlik kurar; onunla kendisini adeta özdeşleştirir. "Fiyongalı, kordelalı, eprik madalyonda şimdi Bihter belirliyordu. Bihter'in öyle günleri, öyle mutlusuzlukları vardı ki; Halit Ziya adı nerede geçse, bu sahneleri, uzun bir kışın siyah günlerini genç kadın yanı başımda yaşamışçasına bana yakın gelirdi." (İleri, 2014, s. 24).

İleri, "Kırık Deniz Kabukları" adlı romanında Halit Ziya, Mehmet Rauf, Halide Edib, Yakup Kadri gibi yazarların romanlarındaki karakterler için farklı sonlar kurgular:

"Çok defa, sonuna kadar okuyup sonlarını da öğrendiğim romanların, çoktan bitmiş öykülerin kişilerini yeni bir hayatta yaşatabileceğim kuruntusuna kapıldım." (İleri, 2014, s. 2). sözleriyle daha romanın başlarında okura nasıl bir romanla başbaşa olduğunun sinyalini verir. Yazar-anlatıcı, "kaç kez hayatları ve romanları değiştirdim, hayalimde onları yeniden yaşattığım, kaleme aldığım oldu." diye bir itirafta bulunur (İleri, 2014, s. 8). Yazar-anlatıcının böyle bir tutum sergilemesinin altında kendi kimlik arayışı gibi bir sebebin bulunduğunu şu sözlerinden yola çıkarak düşünebiliriz: "Dediğim gibi, bazan bir hayal dünyasında, hele okuduğum kitap el veriyorsa, kendimi olduğumdan başka görür, artık yaşamak istediklerimi yaşar, başka kişilerin kimliğine bürünür, nice nice serüvenlere atılır, yine sevinçler, acılar duyardım."(İleri, 2014, s. 8). Yazar-anlatıcının bu sözleri, onun kendisine farklı kimlikler edindiğinin en büyük göstergesidir. Bahtin'e göre öz-bilince sahip bir karakteri, kendini tek, sabit, durağan ve kemikleşmiş bir kimliğin içine hapsedmez. Öz-bilinçli bir karakter değişebilir, arayış içinde ve kendini keşfetme yolunda olur. Romanın karakterleri arasında yer alan yazar-anlatıcının bu sözlerinden onun okuduğu romanların karakterlerinden esinlenerek yeni kimliklere bürünüp yeni duygular tadıp farklı maceralar yaşayıp kendi özünü bulma çabasında olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Yazar-anlatıcı hayatının her alanında bu bilinçle hareket ettiğini, gündelik yaşamında da böyle bir uygulamada bulunduğunu söyler: "Nice yıllardan beri kısa gezintilerime uzun yolculuk havası verdim. Böylece macerasız günler cengellerin çağrışımlarıyla donandı. Bıkıp usanmadan Robenson'culuk oynuyordum." (İleri, 2014, s. 8). Görüldüğü gibi yazar-anlatıcı ruh dünyasında sadece Türk edebiyatındaki roman karakterleriyle değil aynı zamanda Batı edebiyatındaki roman karakterleriyle de bağ kurar. Yazar-anlatıcının bu sözlerinden onun hem sabit ve durağan olmayan farklı kimliklerde yaşayarak neticesinde kendi kimliğini keşfen öz-bilince sahip bir karakter olduğunu hem de okuduğu eserlerin karakterleriyle diyalojik ilişki kurduğu sonucunu elde ederiz.

Yazar-anlatıcı sadece roman karakterleriyle değil aynı zamanda film karakterleriyle de diyalojik ilişki kurar. Etrafında yaşananları ve izlediği filmleri kendi hayal dünyasına göre değerlendirir:

O zamanlar türlerine bilimkurgu adı verildiğini bilmediğimiz siyah-beyaz filmlerde başka evrenler, başka gezegenler ayak basılmış yerlermişçesine karşımıza çıkar, tuhaf, ürkünç yaratıklar yine böyle çöllerden, tundralardan, uçsuz bucaksız bataklıklardan geçerlerdi. O zaman ben hepsini renklendirir,

siyah-beyaz filmleri renkli filmler gibi görürdüm.

Sonraları başkalarının, "Hiç olur mu! O film siyah-beyazdı," demelerine rağmen, "Hayır, ben o filmi renkli görmüştüm," diyerek kaç kere itiraz etmişimdir. (İleri, 2014, s. 15)

Yazar-anlatıcı, filmlerle ve romanlarla hayal gücünü besleyerek yeni hayatlar uydurur. Ancak bu uydurduklarına "çok geçmeden inandığı" için bu hayatların gözünün önünden hiç gitmediğini belirtir. (İleri, 2014, s. 19). Dolayısıyla yazar-anlatıcı, onlarla diyalojik ilişkisini hep devam ettirir: "Son arylar: *Dünyanın En Güzel Kadını*'nda *Tosça* operasından bu son arylar bende karanlık ve soğuk kış sabahlarının gündeğuşlarını gözle görülür bir izlenim gibi uyandırmıştı. Filmden sonra yıllarca izlenimi kendi kendime tekrar yaşattım." (İleri, 2014, s. 20). Bu sözler, yazar-anlatıcının belleğinde yaşattığı *Dünyanın En Güzel Kadını*'nıyla diyalojik bağ kurduğunu ve bu bağı hiç kopartmadığını gösterir.

Yazar-anlatıcının "Kırık Deniz Kabukları"nda yoğun diyalojik ilişkiye girdiği karakterlerden birisi de Halit Ziya Uşaklıgil'in "Aşk-ı Memnu" adlı romanının karakteri Bihter'dir. Yazar-anlatıcının şu sözleri Bihter'le ne kadar güçlü bir diyalojik ilişki kurduğunu ortaya koyar niteliktedir:

Bazan bunları başkalarına anlatabileceğimi, anlatırsam kederlerin azalacağını kurardım. Küçük, mutsuz heyecanlarımdan büyük düşler uydururdum. Bihter'i herkesin okumuş olduğunu o kadar çok tahayyül ettim ki, artık herkes tarafından tanınmış bir insan yerine koydum ve macerasının, buhranlarının başkalarına aktarılabilceğini varsaydım.

Gerçi bu roman kişilerinin, romanların dile getirildikleri, yazıldıkları günlerde bile hak ettikleri ilgiyi devşirmediklerini biliyordum, ama hayatımın küçük, mutsuz heyecanlan için Bihter'in gözeneklerimize işleme gerektğini de seziniyordum.

İşin tuhafı, kederini, macerasını ve buhranlarını o kadar hissettiğim Bihter, benden uzaklaşıyor, öyle bir yalnızlık istiyordu ki, romancı, genç kadının özlediği yalnızlığı tanımlarken, "Rüyasız bir uykuya benzesin..." diyordu." (İleri, 2014, s. 33)

Yazar-anlatıcı her gece rüyalarında "Bihter'i ve özdeşlerini canlandır"arak

Bihter'in hazin sonuyla romanın eksenine koyduğu Halil Vedad'ın intiharı arasında bir benzerlik, yakınlık kurar. Pasajda görüldüğü gibi yazar-anlatıcı için Bihter bir roman karakteri olmaktan çıkmış adeta kanlı canlı bir kişi olmuştur. Yazar- anlatıcı bir yandan hayallerinde yaşattığı Bihter'le diyalojik ilişki kurarken diğer yandan romandan cümleler de yazar-anlatıcının zihninde kendini gösterir. Romancının, yani Halid Ziya'nın, Bihter'in yalnızlığını tanımlarken "Rüyasız bir uykuya benzesin..." sözü, yazar-anlatıcının bilincini meşgul eder. Halid Ziya'nın bu cümlesi, "Kırık Deniz Kabukları"nın muhtelif bölümlerinde zikredilir ve sık sık bu söze göndermeler yapılır. Böylelikle Selim İleri, hem Bihter'le hem *Aşk-ı Memnu*'nun yazarı Halid Ziya'yla diyalojik ilişki kurar.

Yazar-anlatıcı, roman okuma öykülerini anlatırken kendisini etkileyen pasajlara yer verir ve romanı başka bir kurguyla oluşturulabileceğini hayal ederek romanlardaki karakterler için başka sonlar hazırlar:

Benim için Behlül *Aşk-ı Memnu* sona erdikten sonra da yaşardı. Genç adamı, örnekse, pencere önünde görürdüm. Hayatı gibi duyguları da değişmişti. Artık ne saçları yapma ateşçiçekli Firdevs Hanım'ı, ne kızlarını düşünüyor; hattâ onlara, ilkinin son bir defa alevlenen aşk ihtiraslarına, Peyker ile Bihter'in göz kamaştırıcı gençliklerine büsbütün kayıtsız kalarak pencereden harap Boğaziçi'ni seyrediyordu.

Geçen zamanla birlikte Boğaziçi gibi her şey ve Behlül de yıpranmıştı. Şakaklarına kır düşünce sanki değişmiş; Marcel Proust'un derli toplu hayatını her defasında yıkımla sarsan maceralarda olduğu gibi, Behlül de bir tür "ıstırap erginliği"ne kavuşmuştu. O artık başka... bambaşka, akşam loşluğu renginde bir hayalin hatırasına kapılmıştı. (İleri, 2014, s. 38)

Yazar-anlatıcı yer yer Halil Vedad'la özdeşleştirdiği Behlül için *Aşk-ı Memnu* romanında olduğundan çok daha farklı bir son kurgular. Çünkü yazar-anlatıcı için Behlül sıradan bir roman karakteri olma vasfının dışına çıkmış yeni bir kimlik kazanmış, yeni bir anlam edinmiştir. Roman sona ermiş olsa bile yazar-anlatıcının bilincinde roman nihayete ermez; devam eder. Bu durum, Bahtin'in diyalojinin gerçekleşmesi için ön koşul olarak sunduğu "bitmeyen diyalog" ilkesiyle örtüşür. Kişinin reel diyalogda veremediği cevapları bilinç düzleminde yanıtlayarak bilincinde diyalogu devam ettirmesi gibi, yazar-anlatıcı da romanları sonlandırmayarak bilincinde

devam ettirir.

Yazar-anlatıcı istemli veya istemsiz şekilde okuduğu romanların karakterlerine kendi hayatında yer verir. Yazar-anlatıcı, "Behlül'e baktıkça, inişsiz çıkışsız, tekdüze, ölçülü biçili günlerimi, gecelerimi ne yaparsam yapayım, yanı başımdan bir türlü kovamaz, rüyaları sapkın kişilerin yoldan çıkmışlar karşısındaki dilsiz gönül fırtınalarını geçirirdim." sözleriyle Behlül'ün hayalinin peşini bırakmamasından yakını. (İleri, 2014, s. 40). Behlül'ün hayaliyle yaşayan yazar-anlatıcı, Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* romanında ona reva gördüğü rolü ve kimliği değiştirdiğini şu sözlerle itiraf eder: "Hakikat buyken, romancının yazdığı bunlarken, yaşantısını değiştirir, Behlül'den ille aşkta ve kadınlarda aradığını bulamamış, mutsuz bir genç adam yaratmak isterdim." (İleri, 2014, s. 41). Bu sözlerden sonra Behlül için biçtiği yaşantıyı uzun uzun anlatmaya başlar. Yazar, harap olan ancak "çocuksu bir masumiyet" taşıyan, "*Aşk-ı Memnu*'nun debdebeli dünyası"na tezat bir sadeliğe bürünen Boğaziçi'nde, seneler içinde pek çok acıyı tadan ve gönül maceralarından usanan Behlül'ü hayal eder. Yazarın hayalinde Behlül, bu Boğaziçi gezintilerinde yazarın Arnavutköy'de oturan akrabalarının anlattığı olayları yaşar. Bu olaylara yazarın çocukluğundan anılar, izlenimler karışır ve böylelikle Behlül *Aşk-ı Memnu* romanından daha farklı bir biçimde karşımıza çıkar. Yazar-anlatıcı, Behlül'ün Nihal'i kaybettiğini, Bihter'in kendisi yüzünden canına kıydığını ve mutsuzluğuna sebep olan her şeyi unutup hepsini mazisine gömdüğünü belirtir. Kırık Deniz Kabukları'nda Behlül'ün sadece kişiliğinin değil aynı zamanda yaşının da değiştiğini yazar-anlatıcının "Artık orta yaş eşliğindeki Behlül'se -Halil Vedad'a benzetebilmek için onun yaşını biraz küçültüyordum- yaz kış kapalı kısımda oturmayı seviyormuş." cümlesinden anlıyoruz. (İleri, 2014, s. 41).

Behlül'ün değişimi birçok şekilde karşımıza çıkar. Behlül, gittiği gazinonun duvarında asılı duran Hamlet ve Othello'nun taş basma resimlerine baktığında "Bu resimlerin romanı yazılır!" diye düşünür (İleri, 2014, s. 42). Behlül resimlere öyküler uydurup kendine küçük eğlenceler icat eder. Yazar-anlatıcıya göre Behlül'ün bu tutumu yazarın ona biçtiği arınmışlığın yoğunluğunu gösterir. *Aşk-ı Memnu*'nun Behlül'ü bu romanda arınmış, küçük şeylerden heyecan duyan, sarhoş olduğu gecelerde kilisenin bahçesinde Allah'a yakaran, düşünceli, hassas, naif bir şekilde karşımıza çıkar. Yazar-anlatıcının Behlül'ü bu tarz bir değişime sürüklemesi onu Halil Vedad'la ilişkilendirmesinden kaynaklanır:

Behlül'ü bütün davranışları, duygulanımları -bana öyle gelirdi ki- artık Halil

Vedad'a yaklaştırıyor; Behlül de, büyük acılardan geçmiş Halil Vedad'ın alın yazısını romancıların artık yazmadığı bir hayatta okuyordu.

Böylece Halil Vedad, kendi hayatını yaşadktan sonra, babasının eski bir romanındaki Behlülle özdeşleşiyor, Behlül'ün yeni hayatını... romandan sonraki hayatını sürdürüyor, kimbilir belki de bu kez hem Behlül hem de Halil Vedad mutluluğa erişiyorlardı.

Behlül'ü... uydurduğum, *Aşk-ı Memnu*'dan sonra yaşattığım Behlül'ü Arnavutköyü'nde o kadar gönül incelikleri içinde hissedirdim ki, o artık hayatın sırça kırılğanlıklarına karışır, her şeye üzülürdü. (İleri, 2014, s. 41-42)

Alıntıladığımız pasajda ayrıntılı olarak gördüğümüz gibi, yazar-anlatıcı hayalinde Behlül'e bambaşka bir hayat yaşatır. *Aşk-ı Memnu* romanında hovarda, çapkın, vurdumduymaz ve eğlenceye düşkün bir karakter olarak tanıtılan Behlül, yazar-anlatıcının zihninde bambaşka bir kişiliğe bürünür. Yazar Halil Vedad'la özdeşleştirdiği Behlül için mutlu bir son hayal eder. Yazar-anlatıcı, Behlül'e *Aşk-ı Memnu* romanında hiç söylemediği sözleri söyleyerek onunla hayalî diyalog kurar. Romanın bu bölümleri diyalojik ilişkinin yoğun olduğu bölümlerdir.

Yazar, Halil Vedad'ı Behlül'le özdeşleştirir ve bir bakıma Behlül'ün romandan sonraki hayatını Halil Vedad sürdürür. Yazar-anlatıcı bazen de Behlül'e kendi başından geçen olaylara benzer olaylar yaşatarak Behlül'ü kendisiyle özdeşleştirir:

Meselâ benim *Dünyanın En Güzel Kadını* Gina Lollobrigida hikâyem gibi onun da bir sinema macerası vardı:

O zamanlar Arnavutköyü'nün küçücük, adına çok benzer bir Çiçek Sineması Hollywood filmlerinin en melodram olanlarını oynatmış ve Rum madamlar, Türk hanımları, Ermeni madamlar Çiçek'e gidip kimileyin buruk gülümser, kimileyin aşklar için heyecanlanır, çoğu kez de bol bol gözyaşı dökerlermiş. Çiçek Sineması bir gün ortadan kaybolmuş... adeta kaybolmuş: çünkü herkes yeni yeni filmlerin afişlerine bakarken, herkes daha nice haftalar nice melodramlar seyredeceğini ummuşken Çiçek kapanmış. Behlül, daha modası geçmemişken, Hollywood'da yeni yeni örnekleri çekilirken, insanlar için henüz bir sanat ihtiyacıken, melodramların böyle apar topar gündem dışı bırakılmasına çok şaşırılmış. Semtin hanımları, madamları artık melodramsız yaşayacak ve hayalleri biraz daha renksiz olacak demiş; bir-iki damla gözyaşı

dökmüş. (İleri, 2014, s. 41-42)

Yazar-anlatıcı, hayal dünyasında kendi başından geçen sinema macerasına bezer nitelikteki olayları Behlül'e de yaşatır.

Yazar-anlatıcı, Fikriye Hanım'ın Mustafa Kemal'le görüşmek için beklerken bulunduğu ortamın durumuna, bu bekleyiş süresince onun duygularına, sesine ve neler hissedebileceğine dair sorgulamaları ve bu sorgulamalara yönelik tahminlerini şu şekildedir:

Fikriye Hanım'ın beklediği odanın pencerelerinden de ışık akıyor muydu? Çankaya'daki yapayalnız bekleyiş boyunca neler hissetmiş, neler düşünmüştü? Ölüm aklına gelmiş miydi? Oradaki insanlarla konuşurken, Mustafa Kemal'le görüşmek, Mustafa Kemal'i mutlaka görmek istediğini söylerken sesi herhalde her zamankinden de "mahzun"du. Herhalde kalbindeki sancıyı başkalarından gizlemeye çalışıyor, gururunu korumak istercesine duygularını belli etmiyordu. (İleri, 2014, s. 133)

Yazar-anlatıcının bu şekilde Fikriye Hanım'la ilgili kendi kendine sorular sorup cevaplaması onun kendisiyle diyalojik ilişkiye girdiğinin göstergesidir. Bahtin, bu tarz sorgulamaların çoğunda kişinin kendi kendisiyle diyalojik ilişkiye girmesinin kaçınılmaz olduğunu belirtir. Yukarıdaki satırlarda yazar- anlatıcı sorgulayıcı bir tavır takınarak bir yandan kendi kendisiyle diğer yandan ise Fikriye Hanım'ın olası tutum ve davranışlarına yönelik tahminlerde bulunarak onunla diyalojik ilişki kurar. Pasajda geçen "Mustafa Kemal'le görüşmek, Mustafa Kemal'i mutlaka görmek istediğini söylerken(...)" ifadesinde hem Fikriye Hanım'ın hem de yazar-anlatıcının sesinin yankısını işitiriz.

Halil Vedad, askerliğini Ankara'da yaparken Bülent İstanbul'da yapmaktadır. Yazar romanda Halid Ziya Bey'in "küçük oğlunun askerlik sonrasında hariciyeci olmaya, ağabeyinin izinde yürümeye karar verdiğini" belirtmesine değinir (İleri, 2014, s. 137). Halid Ziya'nın Bülent adındaki oğlu için yaptığı bu bilgilendirme, yazara Aşk-ı Memnu romanının karakteri Bülent'i çağrıştırır. Yazar, Aşk-ı Memnu romanının karakteri Bülent'in de Halid Ziya'nın oğlu Bülent gibi asker olduğunu düşünür: "Böylece romandaki Bülent'in de romancı tarafından yazılmamış serüveni sanki canlanıyor. Romandaki Bülent de hayattaki Bülent gibi hariciyeci oluyordu. Böylece

Nihal'in hariciyeci bir kardeşi olduğuna ve genç kızın, artık yaşı ilerlemişken, bir gün Amerika'ya kardeşini ziyarete gittiğine inanıyordum..." (İleri, 2014, s. 137). Yazar muhayyelesinde Bülent için bambaşka bir gelecek inşa eder. Ona hayalinde farklı bir rol biçerek hayalinde başka bir hayat yaşatır. Böylelikle de onunla diyalojik bağ kurmuş olur. Yazar, Bülent'le ilgili hayaline Nihal'i de dâhil eder. Aşk-ı Memnu romanında bir genç kız olarak karşımıza çıkan Nihal, yazarın hayalinde yaş almış haliyle belirir. Yazarın bu şekilde Nihal'in yaş almış halini tahayyül etmesi, onu zihninde yaşattığını ve bu yolla da onunla diyalojik ilişki kurduğunu gösterir.

Halil Vedad kardeşi Bülent'le birlikte Londra'dadır ve Bülent, Osmanlı Bankası'nın Londra şubesine atanmıştır. Halid Ziya, eserinde onların ikamet ettikleri evin özelliklerine değinir. Selim İleri de Kırık Deniz Kabukları romanında Halid Ziya'nın bu konuyla ilgili sözlerini "Romancı, oğulları için, "Piccadilly'de Holfmoon Street'te güzel bir flat'ta idiler," diye yazıyordu." şeklinde kendi romanına taşır (İleri, 2014, s. 136). Ancak yazar, Halit Ziya'nın kullandığı "flat" sözcüğünün kendisinde uyandırdığı duygu ve düşünceler üzerinde şöyle bir açıklama yapar: "Bu 'flat' sözcüğünü uzun zaman büyümlü bir yermişçesine alımlamış, apartman dairesi anlamına geldiğini öğrenince, doğrusu, hayal kırıldığına uğramıştım. Benim bu eseri okuduğum günlerde zaten hemen herkes apartman dairesine taşınmış, 'müstakil ev' düzeni sona ermişti." (İleri, 2014, s. 136). Görüldüğü gibi tek bir sözcük yazarın zihnini farklı zaman dilimlerinde meşgul etmiş ve yazar onun üzerinde sorgulama, değerlendirme ve yorumlarda bulunmuştur. Bir sözcük bile bir başkasıyla diyalojik ilişki kurmak için yeterli olabilmektedir.

Yazarların, roman ve film karakterlerinin sözleri ve davranışları, yazar-anlatıcının bilincine sızmıştır. Onlarla diyaloga giren yazar-anlatıcı, iç dünyasında onları yaşatarak bu diyalogun sonlanmadan devam etmesine imkân tanır. Bu yönüyle Kırık Deniz Kabukları yoğun diyalojik ilişkilerin görüldüğü bir romandır.

3.10.2. Kırık Deniz Kabukları'nda Polifoni

Kırık Deniz Kabukları romanında Halit Ziya, piyano öğretmeni Mediha Hanım ve yazar- anlatıcı olmak üzere üç anlatıcı vardır.

Selim İleri, romanın başında Marcel Proust'un Kayıp Zamanın İzinde adlı eserine ve bu eserin kendisinde uyandırdığı izlenime geniş ölçüde yer verir: "Romancı bazan da bir inkâr fırtınasına tutuluyor; anmaktan saadet duyduğu geçmiş, usul usul

bütün büyüsunü yitiriyordu. Sözelimi, anlatıcı Marcel, babasıyla ilintili bir hatırasını dile getirdikten sonra, o günlerin üstünden epey yıllar geçti, kalpteki izler silindi demeye getiriyordu." (İleri, 2014, s. 12). Alıntıladiğimiz bölümde geçen "o günlerin üstünden epey yıllar geçti, kalpteki izler silindi demeye getiriyordu" sözünde hem Kırık Deniz Kabukları'nın yazarı Selim İleri'nin hem de Kayıp Zamanın İzinde romanının anlatıcısı Marcel'in sesini işitiriz.

Birçok defa büyüklerimizin konuşmalarına tanık olmuşum. "Zira," diyordu büyüklerimiz, "bu etiket hakkında pek çok söylentiler çıkmıştı. İhap Hulusi Bey hep sustu. Halk birçok kondurmalarda bulunuyordu. Etiketeki kıranta beylerin kimler olduğu söylenmedi ki!"

İhap Hulusi Bey, etiketteki kelli felli beylerin kendisi ile mizah şairi Fazıl Ahmet olduğunu söyleyedursun; herkes korka korka yeni başkentini adını anıyor, etiketi çizen ressamın kendisinden ve Fazıl Ahmet'ten söz açarak durumu kurtarmak istediğini, aslıdaysa için için alay ettiğini ileri sürüyormuş. (İleri, 2014, s. 25)

Bu bölümde geçen "etiketteki kelli felli beylerin kendisi ile mizah şairi Fazıl Ahmet olduğunu söyleyedursun" ifadesinde hem İhap Hulusi Bey'in hem yazar-anlatıcının etrafındaki kişilerin hem yazar- anlatıcının sesi yankılanır.

Uzaktan ahababımız Mediha Hanım'a göre, Kulüp'ün kelli felli beyleri, devrin icabı olarak o kadar derli toplu, giyinmiş kuşanmış görünüyorlarmış. Yoksa bu ilk bey sızincaya kadar... evet, sızincaya kadar içmek-içmek-içmek isteyeceklermiş. Adını andığım hanım bunları anlattıktan sonra, o ilk beyin, İhap Hulusi ile Fazıl Ahmet olmadıklarına büsbütün inanıyordu.

Andığım hanım bana diyordu ki: "Bu yalnızlıklar artık şifa bulmaz... Halbuki Fazıl Ahmet'in nükteleri bayat, İhap Hulusi'nin çizgileri askerî bir nizam içindedir. (İleri, 2014, s. 26)

Selim İleri, Kırık Deniz Kabukları romanında Aşk-ı Memnu romanının karakteri Bihter'in adını taşıyan bir bölüme yer verir. "Bihter" adını taşıyan bölümde şu cümleler geçe: "Romancı, Bihter için, "Evet, bu vücudu seviyor..." diye yazıyordu. Genç kadın ayna karşısındaydı, vücuduna sevgiler, vurgunluklar duyuyordu. Gülümsüyor, aynadaki

aksinden sevda umuyordu." (İleri, 2014, s. 34). Bu sözlerde hem Selim İleri'nin hem de Aşk-ı Memnu romanının yazarı Halid Ziya'nın sesini işitiriz.

Fikriye Hanım'ın Mustafa Kemal'e "çok derin bir surette" bağlı olduğu söyleniyordu. Halide Edib, Fikriye Hanım'a ayırdığı satırlarda, onun Mustafa Kemal'in "kadın dostlarından" çekindiğini söylüyordu. Bu sözlerinde sanki söze dökülmemiş bir merhamet vardı. Bu sözleriyle Halide Edib Hanım, genç kadın için mutlu bir gelecek ummadığını da söylemek ister gibiydi.

Çünkü, Fikriye Hanım'ı karşılıksız bir aşka tutulmuş gibi tanımlıyordu. Onda adeta dilsiz acılar çekenlerin tuhaf iyimserliğini görmüştü. Zaten "Bu kadın, Mustafa Kemal Paşa'nın evini gayet iyi idare ediyor ve hemen herkesin saygısını kazanıyordu. Kendisini almak isteyen birçok adamakıllı erkek olmasına rağmen, kabul etmiyordu..." diye yazmıştı.

Sonra Halide Edib Hanım, genç kadında mevki tutkularından, yükseliş emellerinden uzak bir aşkı yakalamıştı. Başkalarının Mustafa Kemal'e bağlanışlarında, aşka benzer hayranlıklarında sanki iktidar hırsları seziniyordu. Bildiği başka hanımları sanki tahlil etmekten kaçınıyordu. (İleri, 2014, s. 130-131)

Yazar, romanın ana karakteri olarak seçtiği Halil Vedad'ın adını ilk kez piyano öğretmeni Mediha Hanımın ağzından işitir: "Bir gün derginin yeni sayısını bayiden alarak derse gittiğimde piyano öğretmenim sayfaları gelişigüzel açıp Fikriye Hanım'ın fotoğrafını görünce, "Zavallı kadın... Zavallı Halil Vedad... Acaba hiç karşılaştılar mı?" diye sormuştu." (İleri, 2014, s. 134). Hayat dergisindeki Fikriye Hanım'ın fotoğrafı, Mediha Hanım'a Halil Vedad'ı çağrıştırır. "Zavallı kadın... Zavallı Halil Vedad... Acaba hiç karşılaştılar mı?" diye sormuştu." şeklindeki cümlede hem Mediha Hanım'ın acıma dolu meraklı sesini hem de romanın yazarı Selim İleri'nin sesini işitiriz.

Yazar, Mediha Hanımefendi'nin Halil Vedad'ın mevki düşkünlüğü göstermesine dudak büküşünü, Vedad'ı eleştirişini insafsız denebilecek yargılayışları olurarak görür. Mediha Hanım, Halil Vedad'ın intihara sürükleyen şeylerden birinin onun bu mevki elde etme çabası olduğunu düşünür. Romanda geçen "Piyano öğretmenim, "Vedad gitgide saplandığı çıkmazdan asıl bu yüzden kurtulamayacak," diyordu." cümlesinde hem Mediha hanımın hem de yazarın sesini işitiriz (İleri, 2014, s. 142).

Vedad'sa babasına şöyle demiş: "Ankara'nın *eski* bir köşesinde, *fakir* bir evin *sefil* bir odasında yaşamaklığımıza siz de muvaffakat edemezsiniz." O, bu sözleriyle kendi hayatından uzaklaşıyor, artık başka bir hayatın... değerlerin belki de yalnız mevkilerle ölçüldüğü bir hayatın insanları arasına karışıyordu." (İleri, 2014, s. 142-143)

Yazar, Aşk-ı Memnu romanındaki Adnan Bey ve Nihal'in baba-kız birlikte yürümlere çıkmalarıyla Halid Ziya ve Halil Vedad arasında bağlantı kurar: "Halid Ziya Bey bu yürüyüşleri, hep söylediğim gibi, kimbilir belki, yıllar sonra, Halil Vedad ile kendisi için de düşleyecekti. Zira Mediha Hanım'a, "... Keşke yaşasaydı, beraber gezer, baba-oğul birbirimize sığınırız..." demiş." (İleri, 2014, s. 67). Mediha hanımın pasajda geçen cümlesinde hem Halid Ziya'nın hem Mediha Hanım'ın hem de yazarın sesini işitiriz.

Yazar, romanda Halil Vedad için kaleme alınan taziye yazılarına ve Vedad'ın intiharı ile ilgili yapılan yorumlara yer verir. Yazar, romanda Yunus Nadi'nin 4 Aralık 1937 tarihli Cumhuriyet gazetesindeki yazısını okuyunca şaşkına döndüğünü belirtir:

Yunus Nadi'ye göre Vedad'ın hayata veda edişi Halid Ziya Bey açısından yadsınamayacak kadar acı bir olaydı. Söylenecek tek söz, alın yazısına boyun eğmekti. Ayrıca "üstat Halid Ziya" bundan böyle Türk gençliğinin yeteneklerini, ilerleyişini görerek hatırlayıp teselli bulabilecekti. Nihayet, beni daima şaşkına çeviren bir temenni çıkagelirdi: "Vatanda bir değil, bin Vedad yetiştireceğiz, *daima elimizde beşi onu kalabilsin diye.*" (İleri, 2014, s. 175)

Yazar-anlatıcı Yunus Nadi'nin sözlerini yorumlarken Yunus Nadi'nin sözlerine yer verir. Böylelikle hem Yunus Nadi'nin sesini hem de yazar-anlatıcının sesini işitiriz. Yazar-anlatıcının daha önce okuduğu Yunus Nadi'nin yazısı hakkında düşünüp yazıyı değerlendirmeye alması ve yorumlaması onun Yunus Nadi ile diyalojik ilişkiye girdiğini gösterir.

3.10.3. Kırık Deniz Kabukları'nda Heteroglassia

Selim İleri, "Kırık Deniz Kabukları" romanında "krizantem" kelimesini ilk defa Tevfik Fikret'in bir dizesinde okuduğunu belirtir: "Krizantem, içimde bir yaradır!" (İleri,

2014, s. 9). Bu dizayle birlikte nesre ait olan roman türü içerisinde nazma ait olan şiir türü yer alır. Böylelikle nesrin nazma göre daha kapsayıcı bir yönü olduğunu görürüz. Nesir türleri içinde ise roman, diğerlerine göre bünyesinde birçok farklı türü barındırdığı için daha kuşatıcı bir yapıya sahiptir.

Romanda Yunus Nadi'nin 4 Aralık 1937 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde Halil Vedad'ın intiharı üzerine "Acı bir kayıp" başlığıyla yayımladığı taziye yazısından alıntılara yer verilir. Yunus Nadi'nin "Tiran elçiliğimiz Başkâtibi Vedad Uşaklıgil'in, kısa bir hastalık buhranını müteakip, genç yaşında hayata veda etmiş olduğunu..." (İleri, 2014, s. 174) şeklindeki sözlerine yer veren Selim İleri, onun Vedad'ın canına kıyışını "bir *hastalık buhranı*" gibi göstermek istediğini ileri sürer:

"Yunus Nadi, Vedad'ın değeri ve erdemleri üzerinde durduktan sonra, 'hastalık' savını bir kez daha ileri sürüyor; yazısının sonlarında 'hükûmet'e teşekkür ediyordu:

"Vedad Uşaklıgil'in *hastalığı* üzerine Hariciye'den verilen müstacel mezuniyetle kardeşi Bülent Uşaklıgil hemen Bükreş'ten Tiran'a hareket etmiş olduğu gibi, pek müessif irtihali haberi üzerine dahi hükümetimiz cenazenin vatana nakli için icap edenlere derhal emirler vermiştir. Hükümetimizin bu *kadirşinas hareketlerini* teşekkürle karşılarız." (İleri, 2014, s. 174- 175)

Ölen kişinin kaybından duyulan üzüntüyü dile getirmek ve yakınlarına başsağlığı dilemek için kaleme alınan metinlere taziye yazısı denir. Taziye yazıları, ölen kişilerin iyi yönlerini vurgulayan; taziye yazarının o kişiye karşı içten duygularını yansıtan; matem havası taşıyan; kişinin ölümünden duyulan üzüntü ve acıyı ifade eden sözlerle şekillenen anlatılardır. Kırık Deniz Kabukları'nda bu şekilde bir taziye yazısına yer verilmesiyle türsel açıdan bir çeşitlilik sağlanmıştır. Edebî türler arasında yer almayan taziye yazısı, edebî bir tür olan romanın içinde varlık kazanmıştır. Taziye yazısının kendine has söylemi romanın sadece türsel açıdan değil dilsel açıdan da zenginleşmesini sağlamıştır.

Selim İleri, "Kırık Deniz Kabukları" adlı romanını sadece kurgusal boyutta oluşturmamış; romanın inşasında dönemin tarihsel, sosyal ve siyasî koşullarından da yararlanmış. Yazar, Mustafa Kemal Atatürk'ün, Halid Ziya'nın teşekkür telgrafına "hemen telgrafla" karşılık verdiğini belirterek "Nice yıllar saklanmış bu telgrafın günün birinde bir kitabın sayfalarına geçeceği o zamanlar muhakkak ki düşünülmemiştir."

sözleriyle söz konusu telgraf romanına dâhil eder:

"O zamanlar telgraf Türkiye Cumhuriyeti'nin en önemli kişinin imzasını taşıdığı için saklanmış olmalı:

Ankara 3595

17 ağustos 342

İstanbul'da Ayastafanos'ta Uşakîzade Halid Ziya Beyefendi'ye

Vedad Bey'in yeni dâhil olduğu hayat-ı resmîyede memlekete müfit hizmetler göstermesini temenni vesilesiyle hürmetlerimi takdim ederim.

Gazi Mustafa Kemal... (İleri, 2014, s. 126)

Telgrafın kısa ve özlü bir üslubu vardır. Selim İleri, romanında telgrafa yer vererek hem bu üslubu romana taşımış hem de edebî bir tür olmayan telgrafi edebî bir tür olan romanı bünyesine dâhil ederek romanı türsel ve dilsel açıdan zenginleştirmiştir.

Romanda Lâtime Hanım'ın Halid Ziya Bey'i amcası saydığından ve aralarındaki yakınlıktan bahsedilir. Ancak Latife Hanım, evliliği bittikten sonra amcazadesinin Atatürk'le yakın ilişkide bulunmasına gönül koyar. Yazar-anlatıcıya göre Latife Hanım, Halid Ziya Bey'in oğlu Halil Vedad'a yazdığı mektubu eski eşi Mustafa Kemal'in okumuş olmasından azap duyar. Yazar-anlatıcı, "İzmir'e hareket ettirildikten" sonra Atatürk'le barışma umutlarını büsbütün yitiren Lâtime Hanım'ın" bu tutumunun "Bir Acı Hikâye" adlı eserde şöyle değerlendirildiğini belirtir:

"Gariptir ki o zaman Vedad'a yazdığım mektup -kimbilir nasıl tahrif edilen şekillerde ıtılasına vasıl olduğumdan- Lâtime'de tamamıyla makûs bir tesir hâsıl etmiş ve onda muhtelif vesilelerle tezahür eden *bana ve Vedad'a karşı bir infiale* bahis olmuştu. Bunu kendisiyle hiçbir zaman *açıktan açığa* muhakeme etmedik. *Bazan hayatta öyle meseleler tehaddüs eder ki onlara dair izahat teatisi müfit olmaktan ziyade muzır olur.*" (İleri, 2014, s. 136)

Yazar-anlatıcı bu satırlarla ilgili düşüncelerini Halid Ziya "Bir Acı Hikâye"nin "bir giz kitabı olduğunu... olmak zorunda kaldığını sanki söylemekteydi..." diye ifade eder. Bu satırlarda hem Halit Ziya'nın hem de Halit Ziya'nın sarf ettiği sözlerini ve olası sözlerini romanına taşıyan Selim İleri'nin sesi duyulmaktadır. Kırık Deniz Kabukları'da "Bir Acı Hikâye"den altıntılara yer verilerek metinlerarası ilişki

kurulmuştur.

Halid Ziya, oğlu Halil Vedad'dan piyano çalmasını ister. Halil Vedad daha sonra Prag'dan yazdığı mektubunda babasının bu isteğinin kendisinde uyandırdığı hissiyatı şu sözlerle dile getirir:

"Babacığım, benden bunu istemek, sade bunu değil, her şeyi, istemek en sarih haklarınızdan biridir. Hele benim musiki terbiyeme sarf ettiğiniz emek en nankörleri bile minnettar edecek bir derecededir. *Fakat inkâr edemezsiniz ki ben de size karşı bu borcumu her uakit ödedim, konserler verdim, her istendiği zaman piyanonun önüne oturup saatlerce çalmaktan çekinmedim, ispat ettim ki sarf ettiğiniz emekler semere vermiştir. Fakat şimdi bunu benden istemeyiniz, emin olunuz ki bunu istemekle benim kuvvetimin, tahammülümün fevkinde bir acı iş yükletmiş olacaksınız...*" (İleri, 2014, s. 151)

Halil Vedad, olay vuku bulduğu sırada ifade edemediği hislerini mektup vasıtasıyla babasına aktarmaya çalışır. Özel mektuplarda, mektup yazarı duygularını samimi bir dille anlatmaktan çekinmez. Halil Vedad da piyano çalmak istemeyişini ve babasının kendisine karşı olan beklentilerinden duyduğu rahatsızlığı açıkça ifade ediyor.

Mektup yazarı mektubunu kim için kaleme aldıysa, onun okuyacağını düşünerek söylemini şekillendirir. Halil Vedad'ın babasının piyano çaldırma arzusundan yaşadığı hoşnutsuzluğu mektubunda dile getirirken "fakat inkâr edemezsiniz ki," "fakat şimdi bunu benden istemeyiniz", "emin olunuz ki" gibi ifadeler kullanması, babasının bakışı altında, onun tepkilerini gözeterik mektubunu şekillendirdiğini gösterir.

Mektup yazarı, muhatabın mektubu okuyacağını hesap ederek cümlelerini kurar, muhatabın düşüncelerini ve sesini göz önünde bulundurularak mektubunu kaleme alır. Dolayısıyla muhatabın sesi gizli bir biçimde de olsa mektupta yer alır. Yani yazılan her mektupta, mektup yazarının sesinin yanı sıra muhatabın sesi de duyulur. Halil Vedad'ın mektubunda, muhatabı olan babası Halid Ziya'nın otoriter sesini de işitiriz. Aynı satırlarda, Halil Vedad'ın babasının otoriter tavrına karşı sergilediği isyankâr sesi de duyarız.

Yarı-edebî türler arasında yer alan mektup, bu şekilde edebî bir tür olan romana dâhil olarak hem kendine özgü söylemiyle romanda dilsel bir farklılık yaratır hem de romanın türsel açıdan çeşitlenmesine katkı sağlar.

Selim İleri, Halit Ziya Uşaklıgil'in "Bir Acı Hikâye" adlı eseri ile Mai ve Siyah

adlı romanından alıntılar yapar:

"*Bir Acı Hikâye*"yi tekrar edindiğimde ve zaman zaman açıp okuduğumda, nice yıllar önce *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil için yazılanları da tekrar okurdum:

"Gözlerinin önünde o mai gece ile bu siyah gece yüz yüze geldi: mavi ve siyah.

"Ah! Biçare hırpalanmış, ezilmiş hayat!.. Mai bir gece ile siyah bir gece

arasında geçen şu nasipsiz, bahtsız ömür!.. Bir elmas yağmuru altında inkişaf ederek şimdi bu siyah inciler yağmuru altında gömülen o emel çiçekleri!

"işte, işte, görüyor, gözlerinin önünden yağın şu siyahlıklar, denize döküldükçe bir sarhoşluk ahengiyle boğulan bu karanlıklar, işte bunlar o hülya hayatının üzerine çekilen bir matem kefeni değil miydi?"

(...)

Şu bölük pörçük satırlar da *Bir Acı Hikâye*'dendi: "... azim bir kahr, siyah bir yeis içinde meşum talihinin hayatını *berbat eden kasırgalarından* sıyrılmak..."

"... çok miktarda uyku ilacı almış ve bu surede hayatın kendisine vefa göstermeyen *zulmüne* son vermek istemişti." (İleri, 2014, s. 174)

İleri, *Mai ve Siyah* romanının karakteri Ahmet Cemil ile Halil Vedad'ın ruh hâli arasında bir benzerlik kurar. Halil Vedad'ın ruh dünyasının anlatıldığı satırlar, yazara Ahmet Cemil'in hayal kırıklığı yaşadığı anın anlatıldığı sözleri çağrıştırır. Yazar, aralarında benzerlik kurduğu bu romandan alıntılar yaparak kendi romanına dâhil eder. Böylelikle romanlar arası diyalojik ilişki kurar.

BÖLÜM IV

SONUÇ

Bu çalışmada modern Türk romanları arasından seçilen Tutunamayanlar, Tehlikeli Oyunlar, Yenişehir'de Bir Öğle Vakti, Kimse, Yaz Sonu, Yaşarken ve Ölürlen, Üç Beş Kişi, Mektup Aşkları, Ruh Üşümesi, Kırık Deniz Kabukları adlı romanlar, Bahtin'in diyaloji kuramı ekseninde incelenmiştir. İncelenen romanlardaki diyalojik unsurlar saptanarak diyalojik ilişkilerin hâkim olduğu bu romanların çoksesli, heteroglot ve karnavalesk bir tür olduğu ortaya konulmuş ve modern Türk romanı ile diyaloji arasındaki ilişki irdelenmiştir.

Diyaloji, öznenin ve ötekinin ilişkisine dayanır. Ötekinden bağımsız olan kişi kendi değerini ve kimliğini belirleyemez. Kişinin kendi varlığını kavrayabilmesi ötekinin varlığına bağlı olduğu için özneler arasında diyalojik bir ilişki söz konusudur. En az iki farklı bilincin veya sesin aynı düzlemde kesişmesi, romana diyalojik nitelik kazandırır. Göz ucuyla bakış, üsluplaştırma, parodi, skaz ve diyalog gibi unsurların söylemleri çift yönlü olduğu için bu unsurlar, romanın diyalojik boyuta ulaşmasını sağlar.

Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar romanın başkişilerinden Turgut ve Selim, kendini tanımlayabilen, kendi kimliğinin farkında olan ve bunun yanı sıra katı, keskin, durağan bir kimliğin dışında kendisini yenileyebilme, değişebilme özelliği taşıyan karakterlerdir. Turgut ve Selim, kendi varlığını, kimliğini tanımlar; gerektiğinde ise kendisiyle çelişir, kendisiyle örtüşmez ve tam olarak bilinemeyen nitelikleriyle ötekilerden ayrılır. Ötekilerle kendileri arasındaki ayrımın farkında olan bu karakterler, sorgulayan, irdelleyen ve eleştirebilen bir bilince sahiptirler. Böyle bir bilince sahip karakterler kendi kimliğini belirleme aşamasında kendi kendileriyle ve çevresindekilerle diyalojik ilişki kurarlar.

Oğuz Atay'ın Tehlikeli Oyunlar romanın başkişisi Hikmet, iç dünyasında yaşadığı "Hikmet I, Hikmet II, Hikmet III, Hikmet IV, Hikmet V, Hikmet VI, Hikmet VII" şeklinde numaralandırdığı öteki benlikleriyle ve gecekonduya taşındıktan sonra ortaya çıkan Hüsamettin Tambay (albay) adındaki öteki benliğiyle çatışma içindedir. Bu benliklerin her biri, bir diğerini alt etme gayesi güder. Hikmet, bunlardan hangi biriyle hesaplaşacağını ve onlara nasıl hükmedeceğini bilemez. Bu çatışma ortamı, Hikmet'in kendisiyle diyalojik ilişkiye girmesine sebep olur. Hikmet'in öteki benlikleriyle, özellikle

Hüsametdin Tambay (albay) ile, zaman zaman kendi kimliğini belirleme amacıyla zaman zaman içini dökme ihtiyacıyla diyaloga girmesi, kendisiyle roman boyunca diyalojik ilişki kurmasını sağlar. Parçalanmış bir benlikle yaşamını sürdürmeye çalışan Hikmet, kendi kimliğini sorgulayarak özünü bulmaya çalışır. Hikmet'in kimliğini bulmaya ve varlığını tanımlamaya yönelik sorgulamaları, onun öz-bilince sahip bir karakter olduğunu gösterir. Öz-bilinçli karakterlerin yer aldığı romanlar, diyalojik roman kategorisinde değerlendirilir. Bu açıdan Tehlikeli Oyunlar diyalojik roman tanımlamasına uyar. Romanında Hikmet, Hikmet'in iç sesi ve Hikmet'in öteki benliği olan Hüsametdin Tambay (albay) anlatıcı konumundadırlar. Bu şekilde karakterlerin anlatıcı konumunda olması, karakterlerin yazarın sesinden bağımsız olarak kendi seslerini duyurmalarına imkân sağlar. Böylelikle yazarın baskınlığını bertaraf eden karakterler, kendi özbilincini ortaya koyma fırsatını yakalayarak romana diyalojik bir yapı kazandırır. Romanda karakterler hem birbirleriyle hem de kendileriyle diyalojik ilişkiye girerler. Hikmet'in, romanın diğer karakterleriyle hayalî diyaloglar kurması; ötekilerin sözlerini sesli şekilde yanıtlamadığı durumlarda onlara bilincinden cevap vermesi; gerçek ve hayalî kişilerin içinde yer aldığı oyunlar tasarlaması gibi sebepler, diyalojik ilişkinin romanda yoğun biçimde var olmasını sağlar.

Sevgi Soysal'ın Yenişehir'de Bir Öğle Vakti adlı eserinde diyalojik unsurlar, karakterlerin birbirleriyle hayalî diyaloglar kurması, kendi kimliklerini tanımlamaya çalışması gibi sebeplerle geniş ölçüde yer tutar.

Ferit Edgü'nün Kimse adlı romanın birinci bölümünün tamamı, tek kişiye ait iki ayrı sesin (Birinci Ses ve İkinci Ses'in) diyalogundan oluşur. Birinci Ses ve İkinci Ses'in, roman boyunca yalnızlıklarına, hayallerine ve başlarından geçen olaylara dair konuşmalarında, sorgulamalarında adı verilmeyen karakterin iç sesi yansıtılır. Bir kişinin iki farklı sese bölünmüş hali olan bu seslerin konuşması, karakterin bu şekilde kendisini ötekileştirerek kendi kendisiyle diyaloga girdiğini gösterir. Bu konuşmalar, monologdan ziyade diyalog biçiminde okura sunulur. Birinci Ses ile İkinci Ses, birbirlerini sorgulayıp birbirleriyle polemiğe girerek kıyasıya çatışsalar da birinin sesi diğerinin sesini bastırmaz; her biri kendisini eşit şekilde ifade eder. Romanın "Sunu" bölümünde yer alan; "Bir Ses, Öbür Ses, O Ses, İlközebaşlayan Ses, İlk Ses, Son Ses, İnatçı Ses, İnançlı Ses, Hepsorusoran Ses, Ezik Ses, Üsteleyen Ses, Kırık Ses, Çekipgitmedeki Ses, Cevapveren Ses, Duran Ses, Yeldesavrulan Ses" gibi çoğul seslerin konuşmasında farklı dillerin ve seslerin aynı düzlemde kıyasıya birbirleriyle mücadele ederek çatıştığı gözlemlenir. Bu çatışma esnasında sesler, birbirlerini

sorgulayıp yanıtlayarak birbirleriyle diyalojik ilişkiye girer. Bu hususlar, Kimse adlı romanın diyalojik ilişkilerle örülü olmasını sağlar.

Adalet Ağaoğlu'nun Yazsonu romanında karakterlerin birbirleriyle hayali diyaloglar kurması veya bilinç düzleminde birbirlerinin sözlerini yanıtlamaları birbirleriyle diyalojik ilişki kurmalarını sağlar. Yazsonu romanının karakteri Nevin, kendini ötekilerle kıyaslayıp kendisiyle ötekiler arasındaki farkı belirleyerek kendi kimliğini tanımlamaya çalışır. Nevin'in bu şekilde kimliğini tanımlamaya çalışması, öz bilince sahip bir roman karakteri olduğunu gösterir. Özbilinçli karakterlerin yer aldığı roman diyalojik roman statüsündedir. Bu bağlamda Adalet Ağaoğlu'nun Yazsonu romanı için diyalojik roman tanımlaması yapılabilir.

Selim İleri'nin Yaşarken ve Öürken adlı romanında toplumsal meseleler ve sorunlar karşısında bunalan, çaresiz kalan ve iç huzuru arayan kişilerin kendi içine kapanarak hayatı, kendilerini, sanatı, yaşadıkları olayları sorgulayışları, hem kendileriyle hem de ötekilerle diyalojik ilişki kurmalarına sebep olmuştur.

Adalet Ağaoğlu'nun Üç Beş Kişi romanında bilinç akışı tekniğinin yoğun bir biçimde kullanmış olması, karakterlerin kendi benliklerinin farkına varmasını; etrafındaki kişilerin konumunu belirlemesini; yazarın karakterler üzerindeki hâkimiyetini en aza indirgeyerek karakterlerin kendi seslerinin temsilcisi olmalarını sağlamaktır. Diyalojik ilişkiler daha ziyade bilinç düzleminde gerçekleşir. Karakterlerin hem kendi kendileriyle hem de birbirleriyle diyalojik ilişki kurma biçimleri, romanın genelinde kullanılan bilinç akışı yöntemiyle gün yüzüne çıkar. Bu teknik vasıtasıyla karakterlerin iç monologları ve bir tasarı niteliğinde olan ötekiyle yapılan hayali konuşmalar gibi diyalojik ilişkiyi oluşturan unsurlar gözler önüne serilir.

Leyla Erbil'in Mektup Aşkları romanı karakterlerin birbirine yazdığı mektuplardan oluşur. Mektup yazarı mektupların bir dış okur tarafından okunacağını tahayyül ederek mektubunu oluşturduğu için mektuptaki söylem çift sesli yani diyalojiktir. Mektup yazarı, muhatabının (ötekinin) kendi sözlerine vereceği karşılığı ve olası tepkilerini göz önünde bulundurarak kendi söylemini şekillendirir. Muhatabın sesi doğrudan duyulmasa da mektupların içinde muhatabın sesi dolaylı yollardan belirlediği için yazılan her mektupta muhatabın sesi de işitilir. Mektup yazarı ve mektubun yazıldığı kişi, kaçınılmaz olarak diyalojik bağ kurar. Bu sebeple mektup söylemi diyalojik ilişkilerle örülüdür. Kurgusu karakterlerin birbirlerine yazdığı mektuplarla şekillenen Mektup Aşkları romanında, diyalojik seviyenin üst düzeyde olduğu gözlemlenir. Mektup Aşkları romanında karakterler, kendisini tanımlayabilen, kendi

kimliğini keşfetmiş; ancak katı, durağan bir kimliğin aksine kendisini yenileyebilme, özelliği taşıyan karakterlerdir. Karakterlerin yaşadığı değişim, yazdıkları mektuplardan takip edebilir. Özellikle romanın başkışisi olan Jale, belirli bir kimliğe sahip ancak durağan sabit bir kişilik değildir; kendisiyle çelişir, kendisiyle örtüşmez ve bu yönüyle ötekilerden ayrılır. Jale, kendi özbilincine sahip bir karakter olduğu için kendisini sorgular, irdeler ve eleştirir. Bu sorgulamalar neticesinde ötekilerle ve kendisiyle diyalojik ilişki kurar. Benzer özellikleri diğer karakterlerin yazdığı mektuplarda da görülür. Romanda yer alan her mektup yazarı, hem kendi dünya görüşünü ortaya koyar hem de ötekilerle kendisini kıyaslar. Böylelikle romandaki karakterler, kendi kendileriyle ve ötekilerle diyalojik ilişkiye girer.

Adalet Ağaoğlu'nun Ruh Üşümesi romanı, birbirlerini tanımayan Kadın'la Adam'ın öğle yemeği vaktinde bir restoranda tesadüf eseri aynı masayı paylaşmaları neticesinde birbirleriyle kurduğu düşsel iletişim üzerine inşa edilir. Eş zamanlı ve art zamanlı olmak üzere iki ayrı zaman düzleminde gelişen olaylardan meydana gelen romanda yaklaşık bir buçuk saatlik süreyi kapsayan eş zamanlı düzlemde gelişen olaylar, bu iki kişinin "düşsel sevişmeleri"ni konu edinir. Art zamanlı düzlemde ise öğretim üyesi-öğrenci, uzay bilgini-kadın, savaş muhabiri-kadın, karı-koca, genç kız-delikanlı, kızı hapiste olan karı-koca gibi çiftlerin sevişme süreçlerinde yaşadığı sıkıntılara değinilir. Kadın ve Adam, roman boyunca birbirleriyle sesli olarak sadece bir kaç cümle kurarken sesiz bir biçimde uzun uzadıya konuşurlar. Onların bilinç boyutunda gerçekleştirdiği bu diyalog, birbirleriyle diyalojik bağ kurmalarını sağlar. Kadın ve Adam yaşadıkları düşsel sevişme esnasında kendi kendileriyle de konuşurlar. Dolayısıyla hem kendileriyle hem de birbirleriyle diyalojik ilişkiye girerler. Romanın art düzlemindeki çiftler de karşısındakinin olası sözlerine ve tavırlarına göre kendi söylemlerini şekillendirir. Böylelikle de hem kendi kendileriyle hem de ötekilerle diyalojik ilişkiye girerler.

Selim İleri, "Kırık Deniz Kabukları" adlı romanında Halit Ziya, Mehmet Rauf, Halide Edib, Yakup Kadri gibi yazarların romanlarındaki karakterler için farklı sonlar kurgular. Yazar-anlatıcının özellikle Halit Ziya Uşaklıgil'in "Aşk-ı Memnu" adlı romanının karakterleri Bihter ve Behlül'le yaptığı hayalî konuşmalarda, onlarla yoğun biçimde diyalojik ilişkiye girdiği görülür. Yazar-anlatıcı Kırık Deniz Kabukları romanın merkezinde yer alan Halit Ziya'nın 35 yaşında Tiran'da intihar eden oğlu Vedad'la Bir Acı Hikâye adlı eserden yola çıkarak diyalojik ilişkiye girer. Yazarların, gerçek ve kurmaca kişilerin, roman ve film karakterlerinin sözleri ve davranışları,

yazar-anlatıcının bilincine sızmıştır. Onlarla diyaloga giren yazar-anlatıcı, iç dünyasında onları yaşatarak bu diyalogun sonlanmadan devam etmesine imkân tanır. Bu yönüyle Kırık Deniz Kabukları yoğun diyalojik ilişkilerin görüldüğü bir romandır.

Bahtin'in "karşılıklı konuşan kişiler arasındaki anlam ilişkisi" olarak tanımladığı "diyaloji" teriminin çalışmaya dâhil edilen romanlarda geniş ölçüde kullanıldığı tespit edilmiştir. İncelenen romanlarda karakterler, öz-bilince sahip, yazardan bağımsız kendi sesini duyurabilen ve kimliğini ortaya koyabilen, değişebilen, sorgulayabilen niteliklere sahiptir. Bu romanlardaki karakterlerin iç konuşmalarında hem kendi kendileriyle hem de ötekilerle diyaloga girmesi diyalojik ilişkiyi sağlamıştır. Göz ucuyla bakış, üsluplaştırma, parodi, skaz ve gizli diyalog gibi diyalojik unsurların romanlarda kullanıldığı görülür.

Bir romanda çoksesliliğin sağlanmasının ön koşulu karakterlerin kendi seslerinin temsilcisi olmasına bağlıdır. Çoksesli bir roman, karakterlerin yazardan bağımsız biçimde kendi adına konuştuğu ve yazar da dâhil olmak üzere karakterlerin romanda eşit bir düzlemde diyalojik ilişkiler içerisinde bulunduğu bir atmosferde şekillenir. Bahtin'e göre hiçbir nötr sözcük ve biçim yoktur. Dildeki her sözcük tamamen konuşana ait değildir. Sözcükler, amaç ve vurgularla işlendiği için başkasından izler taşır. Böylece bir söylemde birden fazla kişinin sesi işitilebilir. Çoksesli romanlarda karakterler asla aynı fikir etrafında kümelenmez. Farklı görüşlere sahip karakterler bir arada birbirlerini yok etmeden varlık kazanır.

Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar romanı, üçüncü tekil şahıs anlatıcının ve romanın değişik kısımlarında sözü devralan birbirinden farklı anlatıcıların varlığıyla yazarın sesinin yanında karakterlerin de sesinin duyulmasını sağlaması açısından çoksesli romanın niteliklerini taşır. Kendi sesinin temsilcisi olabilen ve özerk bilinçlere sahip karakterler, kendi dünya algılarını ortaya koyabildikleri için romanda tek sesin hâkimiyeti söz konusu olmaz ve roman çoksesli bir boyuta kavuşur. Dolaylı ve serbest dolaylı anlatım vasıtasıyla karakterlerin söylemelerinde ötekilerin sesleri de yer alır ve böylelikle roman çoksesli söylem vasfını taşır.

Oğuz Atay'ın Tehlikeli Oyunlar romanında olaylar, anlatıcı, Hikmet, Hikmet'in iç sesi ve Hikmet'in öteki benliği olan Hüsamettin Tambay'ın (albayın) ağzından aktarılır. Karakterlerin de anlatıcı konumunda olması, karakterlerin yazarın sesinden bağımsız olarak kendi seslerini duyurmalarına imkân sağlar. Bu durum aynı zamanda karakterlerin kendi özbilincini ortaya koymasına olanak tanır. Özbilinçli karakterlerin yer aldığı bir romanda sadece yazarın sesi işitilmeyeceği çoksesli bir niteliğe sahiptir.

Tehlikeli Oyunlar'daki bu anlatıcı farklılığı sayesinde, tek sesli yapının monolojik zincirleri kırılır ve roman çoksesli bir boyuta ulaşır. Tehlikeli Oyunlar romanının çeşitli anlatıcılardan oluşması, karakterlerin kendi söylemelerinde serbest dolaylı söz aktarımı yoluyla bir başkasının söylemine yer vermesi ve karakterlerin birbirleriyle hayali diyaloglar kurmaları sayesinde tek sesli yapının monolojik zincirleri kırılır ve roman çoksesli bir boyuta ulaşır.

Sevgi Soysal, Yenişehir'de Bir Öğle Vakti'nde hem Ahmet, Şükran, Hatice Hanım, Necip Bey, Güngör, Salih Bey, Mevhibe Hanım, Doğan, Ali, Olcay, Aysel, Çingene Necmi ve Mevlüt gibi karakterler hem de yazar anlatıcı konumdadır. Yazar, karakterlerinin kendi seslerini duyurma haklarını ihlâl etmeden ara sıra metnin akışına müdahale eder. Romanda karakterlerin ve yazarın dilinin birbiriyle karşı karşıya gelmesi ve birbirini yanıtlaması, birbirinden farklı seslerin ve bakış açılarının aynı düzlemde yansıtılmasını sağlar. Bu seslerin hiçbiri diğerine üstünlük sağlamadan her birinin kendini eşit bir şekilde ifade etmesiyle roman çoksesli bir yapı kazanır.

Ferit Edgü'nün Kimse romanında Birinci Ses, İkinci Ses, Bir Ses, Öbür Ses, O Ses, İlsözbeşleyen Ses, İlk Ses, Son Ses, İnatçı Ses, İnançlı Ses, Hepsorusoran Ses, Ezik Ses, Üsteleyen Ses, Kırık Ses, Çekipgitmedeki Ses, Cevapveren Ses, Duran Ses, Yeldesavrulan Ses ve yazarın sesi birbirleriyle polemiğe girerek kıyasıya çatışır. Ancak bu seslerden hiçbiri diğerinin sesine baskın gelmez. Bu seslerin romanda eşit ve özerk bir biçimde ifade etme imkanı bulduğu görülür. Saydığımız seslerin söylemleri yer yer başka seslerin söylemlerini de içerir ve farklı diller ve söylemler tek bir söylemde toplanır. Bu hususlar Kimse romanını çoksesli roman kategorisine dâhil eder.

Adalet Ağaoğlu'nun Yazsonu romanında birbirinden ayrı anlatıcıların yer alması, yazarın dışında karakterlerin de söz sahibi olması onun çoksesli roman statüsünde olduğunu gösterir. Romanda geçen cümlelerin çoğunluğunda tek bir ses değil, aynı anda birçok ses işitilir. Roman bu yönüyle de çoksesli roman nitelendirilmesine uygundur.

Adalet Ağaoğlu'nun Üç Beş Kişi romanı, tek merkezden anlatılmaz. Romanda tek bir bakış açısı yerine birden fazla bakış açısı kullanılmıştır. Yazarın yanı sıra Murat, Kardelen, Kısmet, Neval Hanım, Ferit Sakarya, Selmin ve Türkân Hanım gibi karakterler anlatıcı görevi üstlenir. Böylelikle dünyaya yazarın veya karakterlerin bilinç penceresinden ayrı ayrı bakılır. Romanda anlatım düz bir çizgide ilerlemediği için anlatılan olaylar da tek boyutlu olarak yansıtılmaz. Romanın ilerleyişinde yazarın ve romanda yer alan karakterlerin bilinci devrededir. Bu sebeple romandaki olaylar çok

yönlü olarak yansıtılır. Her bölümde o bölümün odak noktası yapılmış kişinin düşünceleri yansıtılmaya çalışılır. Çoğul bakış açısı kullanılmasıyla hem edebî metinde gerçeklik duygusu arttırılır hem de her şeyin göreceli olduğu, tek bir doğrunun olmadığı vurgulanır. Romanda anlatıcı konumunda olan kişiler, kendi kültürel, sosyal, psikolojik durumlarına göre olayları değerlendirdikleri için roman bir derinlik kazanarak çok boyutlu bir yapıya kavuşur. Üç Beş Kişi romanının anlatımında çoğul bakış açısının benimsenmesiyle romanda çokseslilik sağlanır.

Leyla Erbil'in Mektup Aşkları romanında olay örgüsünün tamamı mektuplar vasıtasıyla oluşturulduğu için üst anlatıcı yoktur. Mektup-yazarları Ahmet, Sacide, Ferhunde, İhsan, Zeki, Zeki'nin babası ve Jale anlatıcı görevi üstlenir. Farklı anlatıcıların olayları kendi bakış açılarından aktarmasıyla romanda çoksesli bir ortam sağlanır. Anlatıcı çoğulluğunun yanı sıra Bahtin, mektubun yapısı gereği çoksesliliği öndelediğini savunur. Mektupta iç monoloğa, olaylara ve diyaloglara yer verme, geriye dönük hatırlamalarda bulunma, değişik şekillerde muhatabın sesinin yer alması, yazarın sesini duyurması, başka metin türlerinden parçaları barındırma gibi tekniklerle çokseslilik sağlanabilir. Bu unsurlar mektup yazımında çoksesliliği sağlayan yapı taşlarıdır. Yazılan her mektup bir muhatap için yazıldığı ve muhatabın okuyacağı hesap edilerek cümleler kurulduğu için muhatabın düşünceleri ve sesi göz önünde bulundurulur kaleme alınır. Dolayısıyla yazılan her mektupta muhatabın sesi dolaylı yoldan olsa da duyulur. Bu sebeple genellikle tek sesli mektup roman olarak tanımlanan tek bir anlatıcıya sahip mektup romanlar, mektubun yapısı gereği kendi içinde çoksesliliği barındırmasından dolayı çokseslidir.

Adalet Ağaoğlu'nun Ruh Üşümesi adlı romanı, tek anlatıcı üzerinden toplumun çeşitli kültür katmanlarına mensup çiftlerin cinsel hayatını sorgularken çok eşliliği yakalar. Romanda farklı çiftlerin cinsel hayatları üzerinden cinsellik ile ilgili çeşitli bakış açıları sunulur. Her çift cinselliğin başka bir yönünü ortaya koyar. Böylelikle de roman, çoksesli bir yapıya sahip olur. Romanda bir senteze ulaşma amacı yoktur; sesler, fikirler belli bir sonuca ulaşma derdinde olmadan açık uçlu bir şekilde devam eder. Bahtin'e göre çoksesliliğin devamlılığı için romanda "tez-antitez-sentez" in olmaması; yani karakterler ve fikirler arasında bir senteze gidilmemesi gerekir. Bahtin'in çoksesliliğin devamlılığı için ileri sürdüğü bu fikrin izdüşümü, Ruh Üşümesi romanında görülür. Ruh Üşümesi romanı kesin olmayan bir sonla biter. Yazar sadece romanın sonunu açık uçlu bırakmamış aynı zamanda romanda anlam boşlukları bırakmıştır. Yazar-anlatıcı romandaki anlam boşluklarında yer yer devreye girerek

okuru anlam boşluğunu doldurmaya çağırır. Böylelikle yazar, okurun düş gücünü devreye sokarak bitmeyen, sonsuz anlamlara sahip çoksesli bir roman inşa eder.

Kırık Deniz Kabukları romanında Halit Ziya, piyano öğretmeni Mediha Hanım ve yazar- anlatıcı olmak üzere üç anlatıcı vardır. Yazar-anlatıcının romanın genelinde söylemini dolaylı ve serbest dolaylı anlatımla şekillendirmesi, romana çoksesli bir nitelik kazandırır.

Çalışmaya dâhil edilen romanların, yazarın yanı sıra karakterlerin de anlatıcı konumunda yer alarak kendi seslerinin temsilcisi olma imkânı yakalaması, tek bir gerçekliğe bağlı kalınmayarak gerçeğin çoğulcu bir yaklaşımla işlenmesi, dolaylı ve serbest dolaylı anlatımla şekillenen söylemlerde birbirinden farklı amaç ve niyetlerdeki birden fazla sesin işitilmesi gibi sebeplerden dolayı polifonik yani çoksesli olduğu tespit edilmiştir.

Heteroglot bir yapıya sahip olan romanda edebî, işitsel, görsel, sanatsal, bilimsel ve retorik gibi türler romanın bünyesinde birlikte barınabilir. Roman diğer türleri kendi içine alarak kuşatıcı ve kapsayıcı bir niteğe sahip olur. Bünyesine dâhil ettiği türlerin kendine özgü dilleri romanda bir araya gelip birbirleriyle diyaloga girerek romana diyalojik özellik kazandırır. Romanda bütün karakterlerin seslendirdiği dil, tek boyutlu bir dil değildir. Dilin toplumun çağ, yüzyıl, asır, dönem, devir, kuşak, yıl, ay, gün gibi zaman ölçütleri içerisinde değişmesi ve bireylerin söylemlerinin yaş, cinsiyet, eğitim ve mesleğe bağlı olarak farklılaşması, bireyin içinde bulunduğu bağlama uygun olarak dilinin şekillenmesi romanda dilsel katmanlaşmanın meydana gelmesine sebep olur. Bu sebeple roman farklı söylemlerin, dillerin ve türlerin kendini rahatlıkla ifade edebildiği heteroglot bir sahadır.

Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar romanı, farklı dillerin ve çeşitli anlatım türlerinin birbirleriyle çatışması ve katmanlaşması sonucu her birinin kendilerine özgü seslerinin işitildiği heteroglot bir eserdir. Turgut Özben'in intihar eden arkadaşı Selim Işık'ın ölümünün ardında yatan sebepleri araştırma yolundaki arayışı etrafında şekillenen romanda, bir yandan Selim'i intihara götüren nedenleri; diğer yandan da Turgut'un bu arayışı sırasında kendi kişiliğini ve kimliğini sorgulayışı konu edilir. Romanda Selim ve Turgut üzerinden yansıtılan tüm "tutunamayanlar"ın hikâyesi, farklı anlatıcılar tarafından aktarılır. Dolayısıyla her anlatıcının birbirinden farklı sesi roman boyunca yankılanır. Yazarın sesiyle karakterlerin sesi çatışır; birbirini yanıtlar ve hiçbiri birbirine galip gelmeden kendi varlığını ortaya koyar. Tutunamayanlar adlı romanda, tiyatro, şiir, destan, şerh, ansiklopedi, arşiv belgeleri, biyografi, mahkeme tutanağı, günlük, mektup,

nüfus cüzdanı sureti, mezar taşı yazısı, şarkı gibi farklı türlerin aracılığıyla romana dâhil olan farklı döneme ait kurmaca ve tarihi kişilerin kendine özgü dillerinin birbirleriyle uzlaşması ve çatışmasına tanık olunur. Farklı dünya görüşünü ve ideolojisini yansıtan bu dillerde, yazarın kendi çağının sesinin yanı sıra çağının ötesindeki toplumsal ve tarihsel dönemlerin de sesleri işitilir. Böylelikle heteroglossiyanın dilsel açıdan romana dâhil edildiğini gözlemlenir. Tutunamayanlar romanın türsel analizi yapıldığında ise; romanda yer alan edebî, sanatsal ve toplumsal türlerin birbirini eritip yok etmeden konumlandığı sonucuna varılabilir. Bu türlerin romanı zenginleştirerek monolojik olmaktan kurtarıp diyalojikleştirdiği açıktır; ancak yazar tarafından bu türlerin içinin boşaltıldığı da göz önünde bulundurulmalıdır.

Oğuz Atay'ın Tehlikeli Oyunlar adlı romanında, ansiklopedik bilgi, tiyatro, şiir, destan, mektup, gazete, taziye metni gibi anlatım türlerine yer verilerek romana biçim ve söylem açısından heteroglot bir kimlik kazandırılır. Çeşitli türlerin parodisinin yapılmasıyla roman türsel ve söylemsel açıdan katmanlaşır. Farklı türlerle ve toplumun farklı kesimlerine ait kişilerin söylemiyle roman heteroglot bir yapıya kavuşur.

Sevgi Soysal'ın Yenişehir'de Bir Öğle Vakti romanında toplumun çeşitli kesimlerinden kişilere yer verilir. Romanda yer alan bu kişiler, dâhil oldukları toplumsal statü ve kültür doğrultusunda tek bir dilin farklı seslerini yansıtır. Romanda Türkçenin çeşitli kullanımlarının yanı sıra, farklı etnik grupların dilleri de yer alır. Bahtin heteroglossiyanın romanda hem türsel hem de dilsel açıdan yer alabileceğini belirtir. Roman aynı anda bünyesinde birçok tür barındırabilir. Yenişehir'de Bir Öğle Vakti romanında farklı türlere pek yer verilmediği görülür. Romanın bünyesinde sadece türkü yer alır. Eserde toplumun çeşitli kesiminden kişiler kendine özgü dilleriyle var olur. Farklı anlatıcıların söz sahibi olduğu bölümlerde, anlatıcıların kültürel, ruhsal, kişisel ve toplumsal sesi roman boyunca yankılanır. Çeşitli dünya görüşünü ve ideolojisini yansıtan bu diller, farklı seslerin bir arada bulunmasını sağlar. Heteroglossia türsel açıdan romanda az yer kaplarken dilsel açıdan romanda büyük ölçüde yer tutar. Dolayısıyla Sevgi Soysal'ın Yenişehir'de Bir Öğle Vakti romanı, farklı dillerin birbirleriyle çatışması ve katmanlaşması sonucu her birinin kendilerine has seslerinin işitildiği heteroglot bir eser olarak karşımıza çıkar.

Adalet Ağaoğlu'nun Yazsonu romanı dilsel açıdan incelendiğinde farklı yaşa, cinsiyete, mesleğe ve toplumsal katmanlara mensup kişiler bir arada bulundurulmuş çeşitli dillerin bir arada yer almasının sağlandığı ve bu sayede de dilsel bir çeşitlilik elde edilerek heteroglot yapıda bir eser oluşturulduğu gözlemlenir. Yazsonu romanına türsel

açından bakıldığında, romanın bünyesinde mektup, şiir, şarkı, piyes gibi farklı türlere yer verildiği, dini metinlerin parodisinin yapıldığı görülür. Yazar, böylelikle romanda türsel bir çeşitlilik sağlayarak heteroglot bir eser inşa eder.

Selim İleri'nin Yaşarken ve Ölürlen romanında gazete, mektup, şiir, röportaj, roman taslağı gibi türlere yer verilmesiyle roman kapsayıcı bir özellik kazanarak zenginleşir; dilsel, türsel ve söylemsel açıdan heteroglot bir özellik gösterir.

Adelet Ağaoğlu'nun Üç Beş Kişi romanında hem dilsel hem de türsel açıdan bir çeşitlilik vardır. Eser, türsel çeşitlilik açısından ele alındığında şiir, şarkı gibi türlerin romanın bünyesinde yer aldığı görülür. Adalet Ağaoğlu, Üç Beş Kişi romanında şiir ve şarkı sözü dışında farklı türlere pek yer vermemiştir. Toplumun çeşitli kesiminden kişilerin hikâyeleri konu edinilirken bu kişilerin kendine özgü dilleri de roman boyunca yankılanır. Farklı kişilerin anlatıcı görevi gördüğü romanda farklı seslerin bir arada bulunması sağlanarak dilsel açıdan çeşitlilik sağlanır. Üç Beş Kişi romanı, çeşitli dillerin ve türlerin birbirleriyle çatışması ve katmanlaşması sonucu heteroglot bir eser olarak varlık kazanır.

Leyla Erbil'in Mektup Aşkaları romanında yer alan mektuplar, sadece farklı ses ve dillerle katmanlaşmakla kalmaz aynı zamanda iç içe geçmiş farklı türlerle de katmanlaşır. Böylece iç içe geçen bu türler, katmanlaşarak romanın heteroglot bir yapıya sahip olmasını sağlar. Melankolik bir kişiliğe sahip olan Ferhunde, Jale'ye yazdığı hemen hemen her mektubunda umutsuzluk dolu şiir dizelerine yer verir. Ferhunde mektubunda bilhassa Ahmet Haşim'in ve Servet-i Fünun dönemi şairlerinin şiirlerinden alıntı yapar. Mektup Aşkaları'nda olay örgüsü mektuplar üzerinden ilerlediği için bağımsız bir tür olan mektup, roman türünün içinde yer alır ve romanla kaynaşarak varlık kazanır. Romanın bünyesine sadece mektup değil şiir, atasözü de katılmıştır. Bunun neticesinde eser, hem türsel açıdan farklılıkları bünyesinde barındırır hem de bu türlerin kendine özgü dilsel özelliklerini içerir. Farklı anlatıcılar tarafından kaleme alınan mektuplarda her anlatıcının kültürel, ruhsal, kişisel ve toplumsal sesi roman boyunca yankılanır. Böylelikle heteroglossianın dilsel açıdan da romana dâhil edildiğini gözlemlenir. Çeşitli dünya görüşünü ve ideolojisini yansıtan bu diller, farklı seslerin bir arada bulunmasını sağlar. Dolayısıyla Mektup Aşkaları romanı, farklı dillerin ve çeşitli anlatım türlerinin birbirleriyle çatışması ve katmanlaşması sonucu her birinin kendilerine has seslerinin işitildiği heteroglot bir eser olarak karşımıza çıkar.

Adalet Ağaoğlu'nun Ruh Üşümesi romanında hem dilsel hem de türsel açıdan bir çeşitlilik söz konusudur. Eser, türsel çeşitlilik açısından değerlendirildiğinde şarkının

romanın bünyesinde yer aldığı görülür. Romanın muhtelif bölümlerinde çeşitli vesilerle farklı şarkı sözlerine yer verilir. Roman dilsel açıdan incelendiğinde birbirinden farklı dillerin bir arada kullanıldığı görülür. Romanda çiftlerin cinsel birleşme anları yansıtılır. Üniversite öğretim üyesi-öğrenci, uzay bilgini- kadın, kızı hapiste olan karı- koca, savaş muhabiri- kadın, genç kız- delikanlı, karı- koca gibi birbirinden farklı meslek grubuna, toplumsal statüye ve yaşa mensup çiftlerin erotizm dili sunulur. Ruh Üşümesi romanı hem dilsel hem de türsel açıdan heteroglot bir eserdir.

Ferit Edgü'nün Kimse adlı romanında günlüğün romanın içinde yer almasıyla bu iki tür iç içe geçerek katmanlaşmış olur. Bu katmanlaşma sırasında roman farklı türler barındıran çok dilli ve üsluplu heteroglot bir yapıya sahip olur. Yazar, romanın çoğunluğunda şiirsel bir dil kullanmıştır. Tekrarlarla sağlanan ahenk, seslerdeki ritim, kısa, öz ve çarpıcı bir söyleyiş tercih edilmesi, romanda şiirsel bir atmosfer yaratmıştır. Ferit Edgü, Kimse adlı romanını nesri şiire yaklaştıran bir üslupla kaleme almıştır. Böylelikle nesri nazma yaklaştıran yazar, romana farklı bir hava katmıştır.

Selim İleri, "Kırık Deniz Kabukları" romanında Halit Ziya, Mehmet Rauf, Halide Edib, Yakup Kadri gibi yazarların aralarında benzerlik kurduğu romanlarından ve eserlerinden alıntılar yaparak kendi romanına dâhil eder. Böylelikle romanlar arası ve türler arası diyalojik ilişki kurulurken roman farklı söylemlerle zenginleşerek heteroglot bir kimlik kazanır.

Çalışmaya dâhil edilen romanlar, dilsel ve türsel açıdan değerlendirildiğinde, heteroglot eserler olduğu görülür. Heteroglossia, bir yandan edebî, sanatsal ve toplumsal türleri bir araya getirirken diğer yandan da yazar, anlatıcı ve karakterlerin söylemleri gibi toplumsal güçleri ortak bir düzlemde karşı karşıya getirir. Böylelikle dilsel ve türsel açıdan çokseslilik sağlanır.

Gülme, her türlü iktidara ilişkin hakikatin maskesini düşürerek hiçbir şekilde şiddet ve otoritenin kullanımına boyun eğmez. Gülmenin bu niteliği evrensel bir olgusalığa sahiptir. Kahkaha her türlü sesi boğar; güldürü unsurları her türlü resmiyeti ve ciddiyeti alt eder. Ciddi, kasvetli, katı bir hiyerarşik düzene dayanan yaşamın tersine; özgür ve kısıtlanmamış, küçük düşürmelerle, alayla ve müstehcenliklerle iç içe geçmiş karnaval meydanının yaşamı karnavalesk romanlarda da karşımıza çıkar. Karnavalesk romanlarda, birbirinden farklı türler ve sesler birbiriyle ilişki kurarak bir arada yer alabilir; "kılık değiştirme", "insanlar arasında özgür ve samimi temas", "uygunsuz birleşmeler" "dinsel saygısızlık", "tuhafılık" ve "oyun" gibi karnavala özgü davranış ve tutumlar sergilenebilir. Grotesk imgedeki abartılı, yergici ve alaycı üslup sayesinde

hijerarşik dünya tasavvurları topyekûn alaşağı edilir. Bütün sınırları ihlal eden bir anlayışın ürünü olan grotesk imgeler, karnavalesk romanlarda geniş simgesel anlamlarla yüklü olarak varlık kazanır. Karnavalesk romanlarda olaylar nedensel açıklamalara, sebeplere, yargılamalara, bir sonuç çıkarımına yer verilmeden eşanlı olarak açık uçlu bir şekilde aktarılır.

Oğuz Ayat'ın Tutunamayanlar romanının karakterleri Selim, hayata direnebilmek için espri yaparak gülme ve güldürme eylemine başvurur. Karnaval şenliğinin katılımcıları gibi doğru yoldan saparak yaşamın zorluklarına espriyle cevap verir. Çünkü güldürü unsurları, her türlü zorluğa karşı bir panzehir gibidir. Selim, gülmenin bu özelliklerini etrafındaki kişilere karşı uygular ve hiçbir yasağı, kısıtlamayı, sınırlandırmayı kabul etmez; hepsine alay, mizah ve güldürü unsurlarıyla kafa tutar. Espri, karnaval gülüşünün gündelik hayattaki yansımasıdır. Alaycı her gülüş, karnavalesk bir gülme biçimidir. Selim, başkalarından korunmak için “alay kabuğu”nun ardına gizlenir. Her türlü espri, şaka, alay Selim'in hayata karşı savaşında en büyük silahıdır. Selim'in etrafındaki kişiler onu esprili ve şakacı bir insan olarak tanırlar. Selim hayatın getirdiği sıkıntıları güldürü unsurlarıyla göğüslemeye çalışır; hayatın ağırlığına katlanabilmek için mizaha sığınır. Selim incitilmekten, hor görülmekten, toplum dışına itilmekten korktuğu için alaya, gülme eylemine yönelir. Alay, mizah, gülme kişiyi korku duyulana karşı korur. Gülen kişi, korku kaynağı olan şeyleri değersizleştirir ve böylece korkuya neden olan her türlü yükten kurtularak özgürleşir. Çünkü gülme, hiçbir engelleme içermez ve her türlü korkuya galip gelir. Karnavalesk müstehcenlikler, karnavalesk küçük düşürme ve karnavalesk küfürler, kutsal metinlere ve deyişlere ilişkin karnavalesk parodiler, karnavalesk güldürünün edebiyata yansımasıdır. Tutunamayanlar romanında tarihi ve dini metinler, söylemler başta olmak üzere birçok edebî türün parodisi yapılır. Selim'in dini söylemlere karşı takındığı alaylı tavır, karnavalesk gülme anlayışıyla bağlantılıdır. Karnavalesk gülme anlayışında, insana sorumluluk yükleyen, onu sınırlandıran her türlü olgunun ezici baskınlığı, alay ve mizahla yerle bir edilir. Selim, bu şekilde dini metinlerin ve dini söylemlerin parodisini yaparak; dinin yüceltilen ve insanı şekillendiren otoritesini sarsar. Selim Işık ve Turgut Özben'in kendilerini tanımlama çabasıyla anlatmaya giriştikleri hayat hikâyelerinde, oynanan oyunlarda, yazılan makalelerde, gördükleri rüyalarda gerçeğe gönderme yapılsa bile çoğunluğu kurgu olan tarihi olaylar, parodileştirilerek okuyucuya sunulur. Böylelikle tarih yazımındaki gerçeklik kırılmaya uğratılır. Romanda tarih yazımına konu olan olay ve kişilerin temsil ettiği değerlerin parodisi yapılır. Romanın

gerek söyleminde gerek içeriğinde tarih ve gerçekliğinin sorunsallaştırılıp parodisinin yapılması; karnavalın her şeyi ters yüz eden, her türlü otoriteye meydan okuyan ruhuyla örtüşür niteliktedir.

Sevgi Soysal'ın Yenişehir'de Bir Öğle Vakti romanında, kavağın yıkılma işlemi esnasında meydana toplanan kişilerin sergilediği tavır ve tutumlar bir karnaval sahnesine benzer niteliktedir. Sevgi Soysal, birbirleriyle ilgisiz gibi görünen roman karakterleri arasında ilginç bağlantılar kurmayı başarır. Bu karakterlerin hayatlarını büyük bir ustalıklarla birbiriyle kesiştirerek onları devrilen bir kavağın başında toplar. Bahtin, "sahnesiz ve katılımlı karmaşa"yı da karnavalcı yaşam öğeleri arasında sayar. Romanda sözü edilen "geçit töreninde" ve kavağın devrilme sürecinde bulunan kişiler, "sahnesiz ve katılımlı karmaşa"nın başrolünde oynayan kişilerdir. Yazar, bu sahneleri tasvir ederken o coşkuyu, karmaşayı ve istemsiz gerçekleşen olayları metne yansıtır. Dolayısıyla bu sahnelerde bir karnaval ruhu yaşar. Mevlüt, çevresindekilerin kısıtlamalarına ve karşı çıkmalarına rağmen kendinden geçmiş bir halde kavağa bağlı ipe asılır ve devrilen kavağın altında kalarak can verir. Bir kavağın devrilişi ve kavak devrilirken bir kişinin ölümüne sebep olması gibi bir olay kara mizahla aktarılır. Romanda, Bahtin'in karnavalesk romanı betimlerken sözünü ettiği grotesk gerçekçilik, grotesk beden, çökseslilik, çok dillilik, şölen imgeleri gibi özellikler kullanılır. Bu sebeple, Yenişehir'de Bir Öğle Vakti romanı karnavalesk romana örnek gösterilebilir.

Adalet Ağaoğlu'nun Üç Beş Kişi romanı karnavalesk bağlamda incelendiğinde, romanda argo, yergi ve alay dolu ifadelerin kullanıldığı görülür. Roman, sadece dilsel özellikleri aracılığıyla karnavalesk bir yapı kazanır.

Leyla Erbil'in Mektup Aşkaları romanında Ahmet, Jale'nin kendisinden ayrılmak istediğini açıklamasının ardından tuhaf davranışlar sergiler. Ahmet'in yerlerde yuvarlanıp tepinmesi, avaz avaz bağırması, Jale'nin onu terk etmemesi için ağlaması, kafasını piyanonun bacağına vurması gibi tuhaf davranışta bulunması karnavalesk kavramıyla ilişkilendirilebilir. Karnavallarda her türlü saygısızlıklar, küfürler, küçük düşürmeler göz ardı edilir. Saygısız ve müstehcen ifadeler özgür bir şekilde kullanılır. Dolayısıyla Ahmet'in bu hareketleri karnavalımsı bir hava yaratır. Romanda geçen yergi ve alay içeren ifadeler, karnavalesk söylemle örtüşür niteliktedir. Bu tarz sözler, alaycı açık sözlülüğünden dolayı adabımuâşeret normlarını ihlâl eder. Her türlü değerlerin çiğnenmesi karnaval ruhunun bir özelliğidir. Bu açıdan bu tarz söylemlerin romanda bulunması, karnaval ruhunun bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Karnavalesk müstehcenlikler, karnavalesk küçük düşürme ve karnavalesk küfürler, karnavalesk

güldürünün edebiyata bu şekilde bir iz düşümüdür.

Karnaval mekânı sadece meydanla sınırlandırılmaz. Her türlü değer in alaşığı edildiği, herkesin eşit bir düzlemde buluşma imkânı elde ettiği karnaval ediminin gerçekleştiği ve karnaval ruhunu taşıyan her mekân, karnaval mekânı olarak değerlendirilebilir. Karnavalın teklifsiz, samimi havasına herkesin katılabileceği kamuya açık her alan, karnaval meydanı olarak nitelendirilebilir. Böylelikle karnaval, mekânsal açıdan genişleyen ve derinleşen bir simgesel anlam kazanır.

Adalet Ağaoğlu'nun Ruh Üşümesi romanında reel mekân bir restorandır. Olayların büyük çoğunluğu bir öğle vakti bu restoranda geçer. Bu restoran, birbirini tanıyan- tanımayan bir sürü insanın buluşma noktasıdır. Restorana gelenler, farklı yaş gruplarından, çeşitli meslek mensuplarından ve ayrı toplumsal statüdeki kişilerden oluşur. Bu restoranda kimse birbirinden üstün değildir; hiç kimseye ayrıcalık tanınmaz. Hiç kimsenin tek başına bir masayı işgal etme hakkı yoktur. Birbirlerini hiç tanımayan kişilerin bile masayı bir başkasıyla paylaşması gerekebilir. Bu durum hem oraya gelenleri eşit konuma getirir hem de aynı masayı paylaşma gerekliliğinin getirisi olarak kişilerin birbirleriyle iletişim kurmasını sağlar. Herkesin her konuyu açık seçik dile getirebildiği, büyük bir coşkuyla hep bir ağızdan konuştuğu, müşterilerle garsonların arasındaki içli dışlı bir ortam; kaşıkların, bıçakların, çatalların, tabakların, bardakların çıkardığı şangırtı şungurtuların gürültüsü bir şamata havası yaratarak karnavalın coşkunluğunu yansıtır.

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

Yazarın betimleme ve nitelendirmeleri, kadın ve erkek cinslerine ait olan çeşitli organları veya bu organlara ilişkin çeşitli durumları ifade eder. Ağaoğlu, romanda söz konusu edilen çiftlerin bedenlerini nitelendirirken dünyadaki hatta evrendeki nesnelere arasında bir ilgi kurar. Yazar, kendisine cinselliği çağrıştıracak her unsurun evrende gizli olduğunu keşfetmiş; bu çağrışımların ışığının gölgesinde romanını inşa etmiştir. Yazarın bu tutumu Bahtin'in "grotesk bedensel" algısıyla örtüşür niteliktedir. Grotesk

bedensel anlayışta salt bireysel bir beden algısı söz konusu değildir. Organların sonlanmayan bir dönüşümün geçiş aşamaları olduğunu vurgular. Oluş halindeki beden, bitmez, tamamlanmaz, sürekli inşa ve yaratılma halinde olur ve başka bir beden yaratılmasına kaynaklık eder. Bahtin'e göre cinsel organlar grotesk imgede öncülük rol üstlenir. Çünkü cinsel birleşme gibi bir eylem hayatın başlangıcı ve sonunu birbirine bağlar. Bedenin bu kısımları sonsuz şekilde yenilenen bir hayatın geçiş noktalarını oluşturduğu için kendinden önceki ve sonraki hayatla ilişkilidir. Grotesk beden imgesi sadece bedenler-arası ilişkileri değil aynı zamanda bedenün dünya ile ilgili ilişkilerini de içerir. Grotesk beden, kozmik ve evrensel olduğu için tüm kozmosta ortak olan öğelerle (toprak, su, ateş, hava, güneş, yıldızlar, dağlar, nehirler, denizler, adalar ve kıtalar gibi) bağlantılıdır. Grotesk gerçekçi anlayış, insan bedenini dünyayla ilişkilendirerek insanın kendindeki kozmosun farkına varmasına yardımcı olur. Bahtin'e göre grotesk bedensel imgeler, zaman ve uzamda sınırsız bir biçimde var olduğu için çeşitli sanatsal türlerde de kullanılması olağandır. Grotesk imgenin varlık kazandığı sanat türlerinden biri de romandır. Grotesk imge romanın bünyesinde barınma imkânı bulur.

Adalet Ağaoğlu'nun Ruh Üşümesi romanında bilhassa cinsellikle ilgili grotesk imgeler yoğun şekilde yer alır. Yazar, romanın muhtelif sayfalarında çeşitli grotesk imgelere yer vererek zengin bir imge dünyası kurar. Romanda birbirini tanımayan ve restoranda aynı masayı paylaşmaları esnasında birbirlerine yaklaşmaya çalışan Kadın ve Adam, roman boyunca “denizkestanesi”ne benzetilir. Yazarın bu benzetmesi sayesinde doğa ve insan arasındaki bağ vurgulanmış olur. Elbette romandaki tek grotesk imge, denizkestanesi değildir. Ruh Üşümesi romanı adeta grotesk imgelerle örülüdür. Vücudun çeşitli uzuvları ve bu uzuvların işlevleri, dünya hatta uzayla ilişkilendirilmesiyle grotesk imge romanında çok geniş bir yelpazeyi oluşturur. Ağaoğlu'nun romanda kullandığı benzetmeler Bahtin'in grotesk bedensel imgenin çeşitli doğal fenomenlerle, dağlarla, nehirlerle, denizlerle, adalarla ve kıtalarla kaynaşarak; tüm evreni doldurabileceği görüşüyle paralel doğrultudadır. İnsanın bedensel özelliklerine ve fonksiyonlarına yeni manalar kazandıran edebî metinlerdeki grotesk imgeler, karnavalesk romanlarda geniş simgesel anlamlarla yüklü olarak varlık kazanır.

Adalet Ağaoğlu, karnaval ruhunun edebî eserlerdeki yansıması olan grotesk bedensel imgelemeyi Ruh Üşümesi romanında başarılı bir biçimde kullanarak karnavalesk bir roman inşa eder. Roman mekânsal açıdan değerlendirildiğinde ise “karnaval meydanı” nitelendirmesine uygun düşecek bir mekân tasvirinin yapıldığı

görülür.

Selim İleri'nin Kırık Deniz Kabukları adlı eserinde karnavalesk unsurlar tespit edilememiştir.

Çalışmamıza dâhil edilen romanlarda farklı sesler ve birbirinden farklı türler birbiriyle ilişki kurarak aynı düzlemde var olmuş; "insanlar arasında özgür ve samimi temas", "uygunsuz birleşmeler" "dinsel saygısızlık" "tuhaflik" gibi karnavala özgü davranış ve tutumlardan faydalanılmış; olaylar nedensel açıklamalara, yargılamalara, bir sonuç çıkarımına yer vermeden eşanlı olarak açık uçlu bir şekilde aktarılmış; güldürü unsurlarının her türlü sesi boğan; resmiyeti ve ciddiyeti alt eden özelliği kullanılmış; bütün sınırları ihlal eden bir anlayışın ürünü olan grotesk imgeler, geniş simgesel anlamlarla yüklü olarak varlık kazanmış; küçük düşürmelerle, alayla ve müstehcenliklerle iç içe geçmiş karnaval meydanının yaşamı yansıtılmıştır. Bu sebeple ele alınan romanlar, karnavalesk roman şeklinde tanımlanabilir.

Bahtin'e göre Dostoyevski'nin eserlerinde toplumsal gerçekliğin çok-düzeyliliği ve çelişkiliği, dönemin nesnel bir olgusu olarak mevcuttur ve toplumun durumunu yansıtır. Dostoyevski'nin yaşadığı dönemin koşulları çoksesli romanın ortaya çıkışını mümkün kılar. Bahtin, toplumsal hayatta kapitalizmin ilk kez ortaya çıkışının Dostoyevski'nin çoksesli romanında birbirlerine zıt farklı dünyaların karşı karşıya gelmesine yol açtığını söyler. Bahtin, kapitalizmin Dostoyevski'nin organik olarak dışarı kapalı, değişmez ve her biri tek başına bir birim olarak kendi içinde anlamlı olan dünyaların tecridini ortadan kaldırdığını, toplumsal alanların kendi ideolojik içsel yeterliliklerini yok ettiğini dile getirir. Kapitalizmin her şeyi düzleştiren, proleter ile kapitalist arasındaki ayrım dışında hiçbir ayrıma izin vermeyen eğiliminin bu dünyaları sarsıntıya uğrattığını ve onları kendi çelişkili bütünlüğüne kattığını söyler. Bu dünyalar yüzyıllar boyunca şekillenmiş olan kendi tekil profillerini yitirmezler; ancak artık kendilerine yeterli de olamazlar. Farklı görüşler içeren bu dünyaların birbirlerine karşı kör bir şekilde bir arada yaşamaları ve birbirlerine karşı barışçıl ve güvene dayalı bir ideolojik kayıtsızlık beslemeleri artık imkânsızdır. Birbirleriyle çelişirler; fakat aynı zamanda da birbirlerine bağlıdırlar. Aralarında çelişkili bir bütünlük söz konusudur. Bahtin'e göre oluşmakta olan bu dünyanın ruhu, en eksiksiz ifadesini Dostoyevski'nin yapıtlarında bulur. Bahtin, çoksesli romanın ancak kapitalist çağda gerçekleşebileceğini iddia eder. Dostoyevski'nin yaşadığı ve eserlerini verdiği Rusya'da kapitalizmin ortaya çıkışıyla birlikte çoksesli romanın çok-düzeyliliği ve çoksesliliği için gerekli nesnel önkoşulların sağlanmış olduğunu belirtir. Kapitalizmle birlikte çeşitli dünyaları bir

araya getiren toplumsal alana ait çelişkiler açığa çıkmaya başlar. Çoksesliliği olanaklı hale getiren de toplumsal alana ait bu çelişkilerin varlığıdır.

Kapitalizm, "teknolojik ve ekonomik şartlarla ilişkili, ancak makineleşen üretim sürecine bağlı olan modern evrenin iktisat düzeni" şeklinde tanımlanır ve kapitalizmin modernizm ile arasında sıkı bir ilişki olduğu kabul edilir. Rekabetçi emek ve ürün piyasaları bağlamında sermaye birikimine dayalı kapitalizmin modernliği oluşturan kurumsal yapılar arasında yer aldığı ileri sürülür. Kapitalizm, modernliğin temel parametreleri arasında yer alır. Kapitalizm, modernizmin ana kaynakları içinde yer alırken modernizm de kapitalizmi destekleyen unsurlar arasında sayılabilir. Kapitalizm modernizmi, modernizm de kapitalizmi beslemektedir. Kapitalizm, modernizm için gerekli olan zemini yaratırken modernizm de gelişimini kapitalist bir ortamda sürdürür. Dolayısıyla kapitalizm, modern dünyanın hem ürünü hem de tohumudur.

Sonuç olarak; çeşitli dünyaları bir araya getirerek toplumsal alana ait çelişkileri açığa çıkaran kapitalist bir atmosfer, çoksesliliğin oluşumu için gerekli olan ortamı hazırlar. Böylelikle modern dünyanın iktisat düzenini yansıtan kapitalist bir çağ, çoksesli romanın ortaya çıkışını destekler. Kapitalizmin hem nedenleri hem de sonuçları arasında sayılan modernizm, çoksesli bir toplumsal yapıyı da bünyesine dâhil edebilecek bir olgudur. Çokseslilik, kapitalizm ve modernizm kavramları arasında birbirini içeren, besleyen ve destekleyen bir ilişkinin varlığı söz konusudur. Modern dönemde değerlerin yıkılışıyla birlikte birey ön plana çıkar. Modern düşüncede "gerçek" herkes için tartışılmaz, tek ve ortak değil; bakış açılarına göre şekillenen bireysel bir tavrın ürünüdür. Gerçekliği belirleyen unsur bireyin kişisel algısıdır. Dolayısıyla birey sayısı kadar gerçek var olabilir. Bu durumun yansıması edebî eserlerde de görülür. Modern roman birey odaklıdır. Gerçeğin kişiye göre değişebiliyor olması, modern romanlarda çoğulcu bakış açısının kullanımı şeklinde kendini gösterdiği için yazarın ve karakterlerin kendi seslerinin temsilcisi olduğu çoksesli bir ortam yaratılır. Modern romanda tek sesin hâkimiyeti söz konusu değildir. Her türlü değerın yıkılışıyla yüzleşmek zorunda olan birey, kendi içinde de bu çelişkiyi yaşar. Modern romanda kendi gerçekliğini arayan ve kimliğini tanımlamaya çalışan bireyler yer alır. Bireyin varoluşsal kaygıları hem kendisiyle hesaplaşmasına hem de ötekilerle çatışmasına sebep olur. Çalışmada ele alınan Tutunamayanlar ve Tehlikeli Oyunlar romanlarındaki karakterlerin (Selim ve Hikmet) kendileriyle olan hesaplaşması öteki (alt) benliklerinin oluşmasına sebep olur. Selim ve Turgut'un öteki (alt) benlikleriyle olan mücadelesi diyalojik niteliktedir. Diyalojinin bu şekli, "varoluşsal diyaloji" olarak

adlandırılabilir.

Kimse romanında öznenin ikiye bölünmüşlüğü neticesinde tek kişiye ait iki ses mevcuttur. Bu biçimde karakterin bölünmüş sesleriyle oluşan diyaloji çeşidi “ben diyalojisi” şeklinde nitelenebilir.

Yenişehir’de Bir Öğle Vakti, Yazsonu, Yaşarken ve Ölürken, Üç Beş Kişi, Mektup Aşkları, Ruh Üşümesi, Kırık Deniz Kabukları romanlarındaki karakterlerin kendileriyle, çoğunlukla da ötekilerle kurduğu diyalojik ilişkiler “sorgulayıcı diyaloji” olarak tanımlanabilir.

Bu şekilde diyalojiyi kendi içinde alternatif sınıflandırmaya tabi tuttuğumuzda incelenen eserlerde “sorgulayıcı diyaloji”nin geniş ölçüde yer aldığı görülür.

Modern romanda gerçekliğin bireye göre algılanabiliyor olması zaman kavramında da değişime gidilmesine yol açmıştır. Düz bir çizgide ilerleyen zaman anlayışı terk edilerek algılan zaman anlayışı benimsenmiştir. Geçmiş, gelecek ve şimdi modern roman karakterlerinin bilincinde iç içe geçmiş bir şekilde karşımıza çıkar. Modern romanda karakterlerin bilinç düzleminde kendileriyle ve birbirleriyle geçmişe ve geleceğe yönelik yaptıkları diyaloglar, bilinç akışı yöntemiyle aktarılır. Modern romanlarda bilinç akışı anlatım tekniğinin kullanımının ortaya çıkışı ve yaygınlaşması, çoksesliliğin ve daha genel anlamda diyalojinin yoğun şekilde var olmasını sağlar. Roman karakterlerinin bilinç akışındaki sesini yansıtan "çağırışım", "dolaysız söylem", "serbest dolaylı söylem" ve "iç monolog" gibi teknikler vasıtasıyla diyalojik unsurların modern Türk romanlarında geniş ölçüde yer aldığı görülür. Karakterlerin geçmişe ve geleceğe dair olaylar ve durumlar üzerinden gerek birbirleriyle gerek kendi kendileriyle gerçekleştirdikleri hayalî konuşmalar, ötekilerin olası söz ve tavırlarını göz önünde bulundurarak kendi söylemlerini şekillendirmeleri hem kendileriyle hem de ötekilerle diyalojik bağ kurmalarına sebep olur.

Tüm bu veriler ışığında ve çalışmaya dâhil edilen on modern Türk romanından elde edilen bulgular neticesinde; toplumda ortaya çıkan sosyal değişimlere ve yazarların kullandığı anlatım ve söylem tekniklerine bağlı olarak "diyaloji", "polifoni", "heteroglassia" ve "karnavalesk" gibi diyalojik unsurların, modern Türk romanında geniş ölçüde kullanılmış olduğu saptanmıştır. Bu noktada modern Türk romanının geleneksel-gerçekçi romandan ayrı bir yolda ilerlediği ve geleneksel-gerçekçi romanın aksine, monolojik değil diyalojik roman kategorisinde yer aldığı tespit edilmiştir.



KAYNAKÇA

- Ağaoğlu, A (1993). Türk romanının bugünü ve geleceği, *Varlık*, 1035. 2-3.
- Ağaoğlu, A. (2000). *Göç temizliği*. İstanbul: YKY.
- Ağaoğlu, A. (2007). *Üç beş kişi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2007). *Yaz sonu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2008). *Başka karşılaşmalar*, İstanbul: YKY.
- Ağaoğlu, A. (2011). *Ruh üşümesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akbaş, B. A. (2010). *Üç makale: Melville, Volkov ve Bahtin*. Edirne: Yalnızgöz yayınları.
- Akçam, A. (2006, Haziran). *Türk romanına karnavalcı bir bakış*. Değişibilim Sempozyumu'nda sunulan bildiri. Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
- Akçam, A. (2010). *Türk romanında karnaval*. Ankara: Ürün yayınları.
- Akçam, A. (2012). *Kırmızı pazartesi: Ölümüne Fiesta*. Gerçek Edebiyat. <http://www.gercekedebiyat.com/haber-detay/kirmizi-pazartesi-olumune-fiesta-alper-akcam/91>. Erişim tarihi: 04.02.2016.
- Akçam, A. (2014). *Dillerine Kurban/ Orhan Kemal'de diyalojik perspektif*. İstanbul: Tekin yayınevi.
- Akçam, A. (2014). *Orhan Kemal'de diyalojik perspektif*. Gerçek Edebiyat. <http://www.gercekedebiyat.com/haber-detay/orhan-kemalde-diyalojik-perspektif-alper-akcam/334>. Erişim tarihi: 04.02.2016.
- Akçam, A. (2015). "Hefse'nin Südüğü", Bahtin'in düdüğü ve gülmenin katili. *Yeniden İmece Dergisi*, 44. <http://www.alperakcam.com.tr/detay.php?pid=187>. Erişim tarihi: 04.02.2016.
- Akçam, A. (2015). "Kaplumbağalar"dan "Yüksek Fırımlar"a ışyan dünya: Fakir Baykurt. *Aydınlık Kitap eki*, 4/182, 6.
- Akkül, A. (2015). Halide Edip'in Vurun Kahpeye romanı sosyal bir gerçeklik olarak okunabilir mi?. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 3, 120-127.
- Aktari, S. (2011). Karnaval, grotesk gerçekçilik ve gülmenin devasa gücü. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, 171, 65-74.
- Aktulum, K. (2007). *Metinlerarası ilişkiler*. İstanbul: Öteki.
- Apaydın, M. (2007). Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar adlı romanında mizah ve hiciv öğeleri. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16/ 1, 45-68.
- Argunşah H. (2006). Kadın olarak yazmanın başında mektuplar. *Hece Dergisi Mektup*

- Özel Sayısı*. S.114-115-116. s.222-229. Ankara: Hece Yayınları.
- Arpacı, M. (2011). *Biyo-iktidar ve karnavalesk beden: Foucault ve Bakhtin'in beden kavramsallaştırmalarının karşılaştırılması*. Yüksek Lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Arseven, T. (2013). Estetik etkinlikte yazar ve kahraman ilişkisi bağlamında O Topraklar Bizimdi adlı romanın analizi. *Folklor/ Edebiyat*, 74, 97-104.
- Arslan, N. (2015). Büyülü gerçekçilik ve Nazlı Eray'ın anlatılarında batıl inançların kurgusal işlevi. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 36, 115-125.
- Atay, O. (2006). *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim.
- Atay, O. (2010). *Tehlikeli oyunlar*. İstanbul: İletişim yayınları.
- Atay, O. (2010). *Tehlikeli oyunlar*. İstanbul: İletişim.
- Avcı, A. (2003). Toplumsal eleştiri söylemi olarak mizah ve gülmece. *Birikim Dergisi*, 166.
- Aytaç, G. (1999). *Çağdaş Türk romanları üzerine incelemeler*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Azeri, S. (2006). Mihail Bahtin ve özne sorunu. *Cogito*, 44-45, 104-131.
- Babacan M. (2006). Mektuplardan oluşan iki roman: Handan ve Mektup Aşkları. *Hece Dergisi Mektup Özel Sayısı*. S.114-115-116. s. 216-221. Ankara: Hece Yayınları.
- Bahtin, M. M. (1981). *The dialogic imagination: four essays*. (Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist). (Ed. Michael Holquist). Austin: University of Texas Press.
- Bahtin, M. M. (2001a). *Karnavaldan romana*. (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bahtin, M. M. (2001b). *Bir eylem felsefesine doğru*. (S. Azeri, Çev.). İstanbul: Avesta.
- Bahtin, M. M. (2004). *Dostoyevski poetikasının sorunları*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Metis.
- Bahtin, M. M. (2005a). *Rabelais ve dünyası*. (Ç. Öztekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bahtin, M. M. (2005b). *Sanat ve sorumluluk*. (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bahtin, M. M. (2011). Roman söyleminin tarih öncesinden. (M. Kırca, R. N. Er). *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, 171, 86-96.
- Bahtin, M.M. (2016). Söylem türleri ve başka yazılar. İstanbul: Metis yayıncılık.
- Batum Menteşe, O. (1996). "Yazsonu'nun düşündürdükleri", *Bir Düşün Yolculuğu*, Ankara: Bilkamat Yayınları.
- Bingül, İ. (2001, Ağustos 10). Bahtin Türkçede. Radikal Kitap, http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=449. Erişim tarihi:

04.02.2016.

- Boynukara, H. (2008). *Romanda bakış açısı ve anlatış*. İstanbul: Boğaziçi yayınları.
- Brandist, C. (2011). *Bahtin ve çevresi felsefe, kültür ve politika*. (C. Soydemir, Çev.). Ankara: Doğubatı.
- Büyüktuncay, M. (2011). Sistem parodileri ve dizgeselliğin çözülüşü: Mikhail Bakhtin'in François Rabelais okuması çerçevesinde İhsan Oktay Anar'ın muammalı folklorik yergisine eleştirel bir yaklaşım. *CBÜ Sosyal Bilimler, Dergisi* 9/2, 431- 445.
- Cebeci, O. (2008). *Komik edebi türler: parodi, satir ve ironi*. İstanbul: İthaki Yay.
- Cohn, D. (2008). *Şeffaf zihinler kurmaca eserlerde bilincin sunumu*. (F. B. Aydar Çev.). İstanbul: Metis.
- Cuşa, H. (2015). *Yusuf Atılgan'ın Aylak Adam romanına Bahtin'in diyaloji kuramı eksenli bir yaklaşım*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Çakır Ö. (2005). *Türk edebiyatında mektup*. Basılmamış doktora tezi. Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Çakır, S. (2009). "Toplumsal tarih" ekseninde metinlerarasılık: Yılanların Öcü. *Dil ve Edebiyat Dergisi/ Journal of Linguistics and Literature*, 6/2, 31-52.
- Çakmakçı, M. (2009). Mikhail Bakhtin: Edebiyatın gerçekleştirilmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi/ The Journal of International Social Resarch*, 2/6, 98-109.
- Çetişli, İ. (2003). *Edebi akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çıraklı, M. Z. (2010). Çoksesli söylemin inşası ve ifşası: Mikhail Bakhtin ve argo. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, 165, 79-84.
- Çıraklı, M. Z. (2011). Çoksesli anlatı ve Dostoevsky. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, 171, 97-102.
- Çıraklı, M. Z. (2015). *Anlatıbilim*. Ankara: Hece.
- Çiğdem, A. (1997). *Bir imkân olarak modernite*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Demiray K. (1974). Tanzimattan günümüze değin mektup. *Türk Dili Dergisi Mektup Özel Sayısı*. 274, 88-96.
- Dereli B. (2010). *Mektup- Roman ve Kadın Yazarlar: Fatma Aliye, Halide Edip Adıvar ve Şükufe Nihal Başar*. Basılmamış yüksek lisans tezi. Boğaziçi Üniversitesi. İstanbul.
- Doğan, Z. (2008). *Demirciler Çarşısı Cinayeti ve Leopar adlı romanların karnaval yöntemiyle karşılaştırmalı olarak incelenmesi*. Yüksek lisans tezi, Yeditepe

Üniversitesi, İstanbul.

- Duru, O. (1973). Sevgi Soysal, *Milliyet Sanat Dergisi*. 46, 3-15.
- Ecevit, Y. (2004). *Türk romanında postmodernist açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2005), “Ben Buradayım...” *Oğuz Atay’ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*, İstanbul: İletişim yayınları.
- Edgü, F. (2015). *Kimse*. İstanbul: Sel.
- Erbil, L. (2013). *Mektup aşkları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ergeç, Z. (2017), Adalet Ağaoğlu’nun “Sen Ey Kutsal Işık” başlıklı öyküsünde karnavalesk unsurlar, I. Uluslararası Dil ve Edebiyatta Modernleşme ve Gelenek Sempozyumu Bildiri Kitabı, (s.483-490) Karabük: Karabük Üniversitesi.
- Eren, Z. (2011). Karnavalesk roman örneği olarak Ayfer Tunç’un bir deliler evinin yalan yanlış anlatılan kısa tarihi *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 51/ 2, 207-229.
- Erkman, F. (2004, Ekim). Destan, roman, sinema (Homeros, Bakhtin ve ‘Troy’ Filmi). *Konferansta sunulmuş bildiri*. Yeditepe Üniversitesi, İstanbul.
- Ertürk, M. (2013). *Mekânın diyalojisi: Kent mekânı- kent öznesi*. Yüksek Lisans tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul.
- Esen, N. (2006). *Modern Türk edebiyatı üzerine okumalar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Finn, Robert P. (1984). *Türk romanı (İlk Dönem 1872/1900)*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- G. İnceoğlu, Y. (2009). *Metin çözümlenmeleri*. İstanbul: Ayrıntı.
- Garfield, S. (2014). *Mektup: Yazışmanın hayli ilginç tarihi*. İstanbul: Domingo yayınevi.
- Giddens. A. (1994). *Modernliğin sonuçları*. İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Gümüş, S. (2000). *Adalet Ağaoğlu'nun romancılığı*. İstanbul: Adam yayınları.
- Gümüş, S. (2007). “Selim İleri'nin kırk yılı”, *Selim İleri Kitabı, Şimdi Seni Konuşuyorduk*, (Derl. Handan İnci), İstanbul: Doğan Kitap.
- Güran, M. (2011). *Dostoyevski ve Oğuz Atay romanlarında kimlik sorunu*. Yüksek lisans tezi, Yeditepe Üniversitesi, İstanbul.
- Gürbilek, N. (1992). Oyun ve adalet. *Defter Dergisi*, 31, <https://defterdergisi.wordpress.com/2012/11/07/sayi-31/>. Erişim tarihi: 2. 12. 2017.
- Hece. (2002). Türk Romanı Özel Sayısı. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*. 65/66/67.
- Hece.(2006). Mektup Özel Sayısı. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*. 114-115-116.
- Illich, I. (2011). *Şenlikli toplum*. (A. Kot, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

- İrzık, S. (2007). *Tutunamayanlar'da çok seslilik ve sınırları*, Handan İnci, Oğuz Atay'a Armağan: Türk Edebiyatının "Oyun/Bozan"ı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- İleri, S. (2014). *Kırık deniz kabukları*. İstanbul: Everest.
- İleri, S. (2015). *Yaşarken ve ölürlen*. İstanbul: Everest.
- İlim, F. (2017). *Bahtin: diyaloji, karnaval ve politika*. İstanbul: Ayrıntı yayımları.
- İnal, M. (2012). *The use of Bakhtinian carnivalesque in Angela Carter's Nights At The Circus and Wise Children*. Yüksek Lisans tezi, Atılım Üniversitesi, Ankara.
- Kalaycı, N. (2015). Bir "Parrhesia" olarak gezi parkı. *Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar Dergisi*, 8/1, 29-47.
- Kantar, D. (1966). Tür üzerine kavramsal bir tanımlama denemesi. *Dil Dergisi*, 123, 7-18.
- Kaplan E. (1999). Bir edebî tür olarak mektup ve Türk edebiyatındaki yeri. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mersin.
- Karantay, S. (1995). "Çeviri eğitiminde biçimsel çözümleme ve yazar çevirmen işbirliği", *Tömer Çeviri Dergisi Özel Kuram Sayısı, Çeviribilim 1*, Ankara Üniversitesi Tömer Bursa Şubesi, (Ekim): 25-42.
- Karataş, E. (2012). Mektup roman tekniği ve Türk romanından iki örnek: Mektup Aşkları ve Kedi Mektupları. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 7/4, 2173-2192.
- Kayser, W. (1968). *The grotesque in art and literature*. İndiana: İndiana University Press.
- Kefeli, E. (2002). *Anlatım tekniği olarak mektup*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Kızıler, F. (2006). *Moderniteden postmoderniteye kavramsal bir yolculuk*. Konya: Salkımsöğüt.
- Koca, C. (2012). Yıldızın söndüğü anlar. *Dil ve Edebiyat Dergisi/ Journal of Linguistics and Literature*, 9/2, 33-44.
- Köroğlu, E. (2003). "Sahici bir başlangıçla bitmek: Adalet Ağaoğlu'nun Üç Beş Kişi'sinde kimlikler arası kalmışlık", *Hayata Bakan Edebiyat/Adalet Ağaoğlu'nun Romanlarına Eleştirel Bir Bakış*, (Haz. Nüket Esen-Erol Köroğlu), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Kuyumcu, N. (2014). Rabelais'de hiciv ve hicvin ifadesinde dil ve dil ötesi unsurların kullanımı. *Amasya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 3, 222-231.
- Küçük, M.(2000). *Modernite versus postmodernite*. Ankara: Vadi yayımları.

- Küçük, Ö. (2011). *Mihail Bahtin'in sosyal ontolojisi*. Yüksek lisans tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.
- Lüleci, M. (2014). Multiple modernities and multiplied minds: stream of consciousness in modern Turkish novel. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi/ The Journal of International Social Research*, 7/32, 160-172.
- Madran, C.Y. (2012). *Modern İngiliz romanında Mikhail Bakhtin*. İstanbul: Gündoğan.
- Maraşlıoğlu, M. H. (2008). Diyalojizm ve postmodernizm. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, 138/139/140, 647-649.
- Mert N. (2006). "Mektup nerede biter? Edebiyat nerede başlar?" *Hece Dergisi Mektup Özel Sayısı*. 114-116, 125-129.
- Oğuz, B. (2009). *Oğuz Atay'da yazarlık kurumunun iflası ve edebi intihar*. Yüksek Lisans tezi. İstanbul Bilgi Üniversitesi. İstanbul.
- Oktay, A. (1984). Üç Beş Kişi'de sorunlar ve sorular. *Çağdaş Eleştiri*, Mayıs 4.
- Onaran, S. (2007). Friedrich Dürrenmatt 'in grotesk dünyası: "Die Panne" öyküsündeki grotesk öykülerin açılımı. *Littera, Edebiyat Yazıları*, XX, 25-40.
- Özakın, D. (2012). Deliliğe övgü: Michael Cheval'in saray soytarısı metaforuna karnavalesk yaklaşım. *İdil Dergisi*, 1/3, 1-18.
- Özen E. (2006). *Leyla Erbil'in eserleri üzerinde bir inceleme*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale.
- Parla, J. (2015). *Don Kişot'tan bugüne roman*. İstanbul: İletişim.
- Peter, V. Z. (2006). *Modern edebiyat teorilerinin felsefesi*. Ankara: Hece.
- Rızvanoğlu, E. (2006). Wittgenstein ve Bakhtin'de tekdillilik ve çokdillilik sorunu. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, 123-130.
- Saatçioğlu, E. (2010). *Multiplicity of voices: a Bakhtinian reading of John Crowley's the translator*. Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Sanders, B. (200). *Kahkahanın zaferi: Yıkıcı tarih olarak gülme*. (Çev. K. Atakay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sazyek, H. (2013). Grotesk- yabancılaşma ilişkisi bağlamında Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8/4, 1243- 1267.
- Serdar, A. (2001). Marksist kültür çalışmaları ve edebiyat eleştirisi çerçevesinde Bakhtin ve çevresi. *Praksis*, 4, 218-241.
- Seyppel, T. (1989). *Oğuz Atay'ın dünyası*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Soysal, S. (2014). *Yenişehir'de bir öğle vakti*. İstanbul: İletişim.
- Şahin, V. (2010). Oğuz Atay'ın anlatılarında ben, öteki ve benlik. *Türk Dili*, 23-31.
- Tansel, F.A. (1989). *Ziya Gökalp külliyyatı- I şiirler ve halk masalları*. Ankara: TTK Yayınları.
- Tanyolaç Öztokat, N. (2005). *Yazınsal metin çözümlemelerine kuramsal yaklaşımlar*. İstanbul: Multilingual.
- Tekin, M.(2004). *Roman sanatı*. Ankara: Ötüken.
- Terzioğlu, Ö. (2008). *Nâzım Hikmet'in sömürgecilik karşısı şiirlerinde romanlaşma, çok seslilik ve mizah*. Yüksek lisans tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Todorov. T. (2011). *Edebiyat kavramı*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Todorov. T. (2011). *Eleştirinin eleştirisi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tuğlu, U. (2011). *A Fian analysis of William Golding's Rites of Passage: Heteroglossia, polyphony and the carnivalesque in the novel*. Yüksek Lisans tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara.
- Tuncel B. (1974). Mektup türüne giriş. *Türk Dili Dergisi Mektup Özel Sayısı*. 274, 9-14. Ankara: Öncü Basımevi.
- Turhanlı, H. (2010, Ağustos 03). *Çoksesli roman*. Birgün.
- Ünal, H. (2011). Herhangi Biri'nin poetikası – anonim hiciv, sokak ironisi, yeni kuşak moda söylemler, hoşgeldin çılgın Rus-. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, 171, 75-85.
- Ünlüaycıl, N. (2003). Grotesk anlatım ve Türk oyun yazarlığında kullanımı. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 16, 68-84.
- Voloşinov, V. N. (2001). *Marksizm ve dil felsefesi*. İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Weber, M. (1988). *İktisat ve toplum*.
- Yavuz, A. D. (2011). *Düzenin ve kadının karşısında bir "Garip" Oğuz Atay*. Yüksek lisans tezi, Bilkent Üniveristesesi, Ankara.
- Yıldız, T. (2014). Diyaloji diyalektiğe karşı. *Psikoloji Çalışmaları Dergisi*, 34-1, 79-85.
- Yıldız, T. (2014). Saussure'den Bakhtin'e dil-kültür ilişkisi: "Tümü Kapsayıcı Olgu". *İdil Dergisi*, 3/11, 115-136.
- Yılmaz, D. (2002). *Roman kavramı ve Türk romanının doğuşu*. İstanbul: Ozan yayıncılık.
- Yürek, H. (2008). Türk romanında modernist etkinin boyutları. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 28/ 1, 187-202.

ÖZ GEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Zehra ERGEÇ
Doğum Yeri ve Yılı : Osmaniye 1988
e-posta : ergec_zehra@hotmail.com

ÖĞRENİM DURUMU

2014-20018: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı
Anabilim Dalı, Adana
2010-2013 : Yüksek Lisans, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve
Edebiyatı Anabilim Dalı, Ordu.
2006-2010 : Lisans, Fatih Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (Tam Burslu)
İstanbul
2002-2006 : Lise, Düziçi ÇEAŞ Anadolu Lisesi Osmaniye

ÇALIŞMA DURUMU

2012-2013 : Arş Gör.Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Ordu Üniversitesi Ordu.
2014- (Devam)- :Öğr. Gör. Türk Dili Bölümü Kilis 7Aralık Üniversitesi.

YABANCI DİL: İngilizce