



T.C
YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

***DEMİRCİLER ÇARŞISI CİNAYETİ VE LEOPAR ADLI
ROMANLARIN KARNAVAL YÖNTEMİYLE
KARŞILAŞTIRILMALI OLARAK İNCELENMESİ***

Zuhal DOĞAN

Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı

İSTANBUL, 2008

TUTANAK

Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Tezli Yüksek Lisans Programı öğrencisi ZUHAL DOĞAN —, 06.10.2008 tarihinde Demirciler Garşısı Cinayeti ve Leopar'ın Karnaval Yöntemiyle Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi başlıklı tezini savunmuş ve başarılı / ~~başarısız~~ olduğu oybirliği / ~~oyçokluğu~~ ile kabul edilmiştir.

Tez Danışmanı:

f. Dr.

Prof. Dr. Fatma Erkman

Üye:

Nahin Akıncı

Prof. Dr. Nazan Aksoy

Üye:

N. Kuran.

Prof. Dr. Nedret Kuran - Burçoğlu

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	V
ABSTRACT	VI
ÖZET	VII
0. GİRİŞ	1
1. YÖNTEM	3
1.1 MİKHAEL MİHAİLOVİÇ BAKHTİN KİMDİR?	3
1.2 KARNAVAL VE EDEBİYAT	4
1.3 KARNAVAL TEORİSİ	7
1.3.1 Anlamın Doğası – İletişim	7
1.3.2 Fikir ve Söylem	10
1.4 KARNAVAL TEORİSİNDE YER ALAN TEMEL TERİMLER	10
1.4.1 Diyaloji	10
1.4.2 Çokseslilik	12
1.4.3 Heteroglossia	15
1.4.4 Kronotop (Zaman - Uzam)	15
1.4.4.1 Karşılaşma Kronotopu	16
1.4.4.2 Yol Kronotopu	16
1.4.4.3 Karşılaşma Kronotopunda Karşılaşma Mekanları	17
Şato	17
Misafir Odaları ve Salonlar	18
Taşra Kasabaları	19
1.4.4.4 Eşik Kronotopu	19
1.4.4.5 Biyografik Zaman ve Uzam	19
1.4.4.6 Doğa Kronotopu	20
1.5 BAKHTİN'E GÖRE EPİK VE ROMAN	20
1.6 ROMANIN KÖKENLERİ	23
1.6.1 Epik Kökeni	23
1.6.2 Retorik Kökeni	23
1.6.3 Karnavalesk Kökeni	23

1.6.3.1	Yarı Ciddi – Yarı Komik Türler	24
1.6.3.1.1	Sokratik Diyalog ve Menippos Yergisi	24
1.7	EDEBİYATIN KARNAVALLAŞMASI	26
2	KARŞILAŞTIRILACAK ROMANLARIN TANITILMASI	29
2.1	<i>DEMİRCİLER ÇARŞISI CİNAYETİ</i>	29
2.1.1	<i>AKÇASAZIN AĞALARI SERİSİ</i>	29
2.1.2	<i>DEMİRCİLER ÇARŞISI CİNAYETİ</i> 'NİN ÖZETİ	30
2.1.2.1	ROMANIN TEMASI	30
2.1.2.2	ROMANIN KAHRAMANLARI	30
2.1.2.3	ROMANIN OLAY ÖRGÜSÜ	31
2.1.3	<i>DEMİRCİLER ÇARŞISI CİNAYETİ</i> VE 1950'Lİ YILLAR TÜRKİYESİ	37
2.2	<i>LEOPAR (IL GATTOPARDO)</i>	41
2.2.1	<i>LEOPAR</i> 'IN ÖZETİ	41
2.2.1.1	ROMANIN TEMASI	41
2.2.1.2	ROMANIN KAHRAMANLARI	41
2.2.1.3	ROMANIN OLAY ÖRGÜSÜ	43
2.2.2	<i>LEOPAR</i> VE 19.YY. İTALYA'SI	50
3	UYGULAMA	53
3.1	ROMANLARIN DÖNEMLERİ VE ÇOKSESLİLİK ARASINDAKİ İLİŞKİ	53
3.2	ÇOKSESLİLİK	54
3.2.1	<i>DEMİRCİLER ÇARŞISI CİNAYETİ</i> 'NDE ÇOKSESLİLİK	55
3.2.2	<i>LEOPAR</i> 'DA ÇOKSESLİLİK	60
3.3	KRONOTOP	64
3.3.1	<i>DEMİRCİLER ÇARŞISI CİNAYETİ</i> 'NDE KRONOTOPLAR	64
3.3.2	<i>LEOPAR</i> 'DA KRONOTOPLAR	67
3.4	KARŞILAŞMALAR	73
3.4.1	<i>DEMİRCİLER ÇARŞISI CİNAYETİ</i> 'NDE KARŞILAŞMALAR	73
3.4.2	<i>LEOPAR</i> 'DA KARŞILAŞMALAR	75
4	SONUÇ	76
5	KAYNAKÇA	84

ÖNSÖZ

Edebiyatın işlevlerinden birisi insanın kendini anlamasını sağlamasıdır. Edebi yapıtlarla kişi göremediği noktalarını görür, fark etmediği taraflarını keşfeder, aydınlıkları olduğu kadar karanlık yerlerini de anlar. Edebi yapıt kişinin kendine tuttuğu ışıklı bir aynadır. Hayata tutulmuş bir aynadır da aynı zamanda. Hayatın türlü yönleri edebi metinlerde yansır. İnsanı ve hayatı olduğu gibi toplumu da yansıtan bir aynadır edebiyat. İçinden çıktığı toplumun dinamikleri edebi metnin yapısını, ruhunu da belirler. Bu yüzden bir edebi yapıtın penceresinden bakıp onu üreten toplumun yapısını, özelliklerini görebilir, o toplumun nedenlerini ve nasıllarını anlayabiliriz. Bu tezde seçtiğimiz Demirciler Çarşısı Cinayeti ve Leopar adlı romanlar ile edebiyatı ve yazıldıkları toplumları anlayıp Karnaval Teorisi yöntemiyle karşılaştırarak bazı sonuçlara vardık. Karnaval Teorisinin çoksesli, yargılamayan, özgürlükçü, farklı renkleri, düşünceleri bir arada barındırmaya müsait doğası, gerek metinleri çözümlenmekte gerekse metinlerin yansıttığı toplumları ve dolayısıyla o toplumun insanını anlamakta elverişli bir zemin sundu. Hayatın ve insanın çoksesli yapısını edebiyata taşıyan bu iki roman, farklı toplumlarda ve farklı zamanlarda yazılmış olsa da benzer dinamikleri taşıdıkları ve benzer süreçlerden geçen iki toplumu benzer yöntemlerle anlattıkları için aynı zamanda edebiyatın evrenselliğini de gösteren birer yapıttır.

Bu tezi annem Hanife Doğan'a, babam Mehmet Doğan'a, anneannem Fatma Özdoğan'a ve değerli hocam Prof. Dr. Fatma Erkman'a hediye etmek istiyorum.

ÖZET

Leopar ve Demirciler Çarşısı Cinayeti yazıldıkları ülkelerin bir geçiş dönemini yansıtan romanlardır. Her iki ülkede de, romanlar farklı tarihleri anlatmakla beraber (İtalya 1860'lı yıllar, Türkiye 1950'li yıllar), yaşanan kırılma aynıdır: Feodal düzenin yıkılıp kapitalist düzenin ortaya çıkması. Feodal düzenden kapitalist düzene geçiş evresinde yazılan bu romanlar için, Karnaval Teorisi'nin çokseslilik gibi temel kavramları dönemin bir sonucudur. Dönem çoksesli romanı mümkün kılmıştır. Bu tezde Karnaval Teorisini anlatıp, edebiyatla ilişkisi üzerinde durdum. Benzer bir sosyo-ekonomik dönüşüm, farklı toplumlardan iki yazar tarafından ele alındığı *Demirciler Çarşısı Cinayeti* ve *Leopar* adlı romanları Karnaval Teorisine göre karşılaştırarak yazıldıkları toplumun siyasi, ekonomik ve toplumsal arka planlarını inceledim. Romanların ve romanların sunduğu toplumsal arka planların karşılaştırılmasından kendimizi anlamaya dair birtakım sonuçlara vardım. Bu sonuçlardan yola çıkarak İtalyan toplumunun sosyal, değişime açık yapısına karşın Türk toplumunun neden kapalı, değişime direnen bir toplum olduğu görüşüne ulaştım. Bu yapının dezavantajlarını sergileyip özgür ve açık bir topluma doğru dönüşümün yollarını romanların ışığında bulmaya çalıştım.

ABSTRACT

Leopar and *Demirciler Çarşısı Cinayeti* are novels that reflect the transitional period of the countries where they were written. Although novels narrate different times (1860s in Italy, 1950s in Turkey), the breaking points in both countries are the same: the collapse of feudal system and the emergence of capitalist order. These novels, written in a transition era from feudality to capitalism, indicate the basic principles of Carnival Theory such as versality. The era laid the groundwork for the versalite novel. In this thesis I tried to explicate Carnival Theory and focused on its relation with literature. By comparing these novels, which a similar socio-economic transition was examined by two authors from different societies, in terms of Carnival Theory, I tried to analyse the political, economic and social backgrounds of the societies that the novels were written. I inferred from the comparisons of the novels and the social backgrounds that they indicate some conclusions about apprehending ourselves. From these conclusions I deduced the idea that in contrast to the social and tolerant structure of Italian society, the structure of Turkish society is strict and resistant to change. Indicating the drawbacks of this structure, I tried to find the ways to transition to a liberal and modern society under the inspirations by the novels.

0 GİRİŞ

Bu tezde, Yaşar Kemal'in *Akçasaz'ın Ağaları*'nın ilk cildi olan *Demirciler Çarşısı Cinayeti* adlı romanıyla Giuseppe Tomasi Di Lampedusa'nın *Leopar* adlı romanını, Bakhtin'in Karnaval Teorisi'ne göre karşılaştırarak inceleyeceğim. Her iki romanda, Bakhtin'in Karnaval Teorisi'ndeki çokseslilik, diyalojik yapı, kronotoplar, heteroglossia gibi birimler yer aldığı için, romanların karşılaştırmasında yöntem olarak Karnaval Teorisi'ni kullanacağım. İki romanı Karnaval Teorisi'nin çokseslilik, kronotop ve karşılaşma kronotoplarına göre karşılaştıracam. Bunun için önce Bakhtin'in yöntemini tanıtacağım, bu yöntemin yararlanacağım noktalarını ve belli terimlerini açıklayacağım. Arkasından iki romanın özetlerini verip o dönemin toplumsal arka planını anlatacağım. Yalnız romanlardaki değil, bölgelerin geçirdiği dönemlerdeki benzerliği ele alacağım. Bu benzerliğin her iki toplumda romana nasıl dönüştüğünü inceleyeceğim. Romanların ve romanların sunduğu toplumsal arka planların karşılaştırılmasından kendimizi anlamaya dair birtakım sonuçlara varacağım.

Demirciler Çarşısı Cinayeti ve *Leopar* adlı romanlar benzer bir konuyu anlatıyor. Romanlarda, benzer bir sosyo-ekonomik dönüşüm, farklı toplumlardan iki yazar tarafından ele alınıyor. Farklı coğrafyalardan, farklı tarihlerden gelen iki yazarın, farklı tarihlerde bir şekilde ortak bir temayı işlemiş olmaları, edebiyatın evrenselliğini ortaya koyduğu gibi, karşılaştırma yapmak için bu iki romanı seçmemin de sebebi. Edebiyatın varlığı mutlak bir evrenseldir, edebiyatı olmayan bir toplum yoktur. Hogan'a göre edebiyat alanındaki evrensellerin iki türü vardır. Bunlardan ilki 'her toplumda, her kültürde, her zaman geçerli olan evrensellerdir. Bunlar edebiyatın varlığı gibi mutlak olabilirler. İkincisi ise ekonomik ve tarihsel koşullara bağlı olan evrensellerdir. Bunlar, toplumların içinde buldukları aşamalara bağlı olarak ortaya çıkan ortak özelliklerdir. Bazı toplumlar birbirlerinden etkilenmeden benzer toplumsal yapılar edinmiş olabilirler ve edebiyatlarında benzerlikler görülebilir. İşte bu benzerlikler evrensel sayılır. (Hogan: 1997)

Arnold Hauser'a göre (Houser: 1957), gerçekçilik (realizm) şehir ve ticaret yaşamının yoğunlaştığı toplumlarda ortaya çıkar (19.yy. Batı romanı); derebeylik ve göçebelik düzeninde yaşayan toplumlarda ise metinler daha kalıplı, daha katı, kahramanlar ise daha çok idealize edilmiş tiplerdir.

Seçtiğimiz romanlar için söz konusu olan evrenseller, ekonomik ve tarihsel koşullara bağlı olarak toplumların içinde buldukları aşamalara göre ortak özellik gösteren ikinci tip evrensellerdir. Çukurova yöresinde geçen *Demirciler Çarşısı Cinayeti*, 20.yy.ın ikinci yarısında; İtalya'nın Sicilya bölgesinde geçen *Leopar* ise 20. yy.ın başlarında kaleme alınmış olmasına rağmen; farklı tarihler ve farklı toplumlarda ortaya çıkan bu iki romanda, toplumların içinde buldukları sosyo-ekonomik dönüşüme bağlı olarak, ortak bir tema işlenmiştir. Edebiyatın evrenselliğini barındırmalarından dolayı karşılaştırmalı olarak incelemek için bu iki romanı seçtim.

1 YÖNTEM

Demirciler Çarşısı Cinayeti ve Leopar adlı romanları karşılaştırırken yöntem olarak Mihail M. Bakhtin'in Karnaval Teorisi'ni uygulayacağım. Bu bölümde Bakhtin hakkında bilgi verdikten sonra, Karnaval Teorisi ve edebiyat arasındaki ilişkiyi inceleyeceğim, Karnaval Teorisinin temel terimlerini anlatacağım. Edebiyatın karnavallaşması üzerinde duracağım.

1.1 Mikhail Mihailoviç Bakhtin kimdir

1895-1975 yılları arasında yaşayan Bakhtin, önde gelen bir Sovyet edebiyat eleştirmeni ve kuramcısıdır. Eserleri ilk kez 1920'li yıllarda yayımlanmış ancak yazar daha sonra uzun süre dönemin siyasi baskı koşulları nedeniyle aktif mesleki çalışmadan uzak kalmıştır. İlk önemli yapıtı 1929 tarihli *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*'dir. '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 duyurmuş.' (Bakhtin, 2004: 25)* Çalışma 7 yıl sonra 1929'da yayımlandı. Bakhtin Sovyetler Birliği'nin 1917'den sonraki kültür politikası ve siyasi durumuna muhalif olması nedeniyle birçok zorluk yaşadı. Dostoyevski kitabı yayımlandığı yıl yeraltı kilisesinin üyesi olarak faaliyette bulunmak suçundan tutuklandı. Beş yıl bir toplama kampında kaldığı sanılıyor. 1938'de sağlık nedeniyle cezası sürgüne çevrilerek Kazakistan'ın ıssız bir bölgesine sürüldü. Kronik kemik hastalığından dolayı bacağı kesilen yazar, otuz yıl boyunca önce Kazakistan'da, daha sonra Saransk ve Moskova'da gözlerden ırak yaşadı ve çalışmalarını sürdürdü. 1950'lerde Dostoyevski kitabı, Moskova'da bir grup genç edebiyat akademisyeni tarafından yeniden keşfedildi. Kitabın yazarının hâlâ hayatta olduğu ve Saransk Üniversitesi'nde Rus ve Dünya Edebiyatı Bölümünde hocalık ve bölüm başkanlığı yaptığını öğrendiler. Elyazmaları konusunda lakayt bir tutumu olan Bakhtin, bu yeni ve sadık Bakhtin Çevresinin ısrarı sonucu Dostoyevski kitabının elden geçirilmiş ikinci baskısını ve uzun süredir bekleyen

* Kitabın orijinal baskısı daha önceki bir tarihe ait olmakla beraber, Türkçe'de yayımlanma tarihi 2004'tür. Alıntılar 2004 yılında Metis Yayınları tarafından Türkçe yayımlanan kitaptan yapılmıştır.

diğer el yazmalarını yayımladı. 1975 yılında bir yaşlılar evinde sessiz sedasız öldü. Yaşamı boyunca kendi imzasıyla ancak iki kitabı yayınlanabildi. Dostoyevski kitabı genişletilmiş haliyle 1963'te, 1940 yılında bitirdiği *Rabelais* kitabı ancak 1965'te basılabildi. '*Romanın Estetiği ve Kuramı*' (1978), '*Sözsöz Sanatın Estetiği*' (1979) ve '*Diyalojik İmgelem*' (1983) adlı kitapları ise ancak ölümünden sonra yayımlandı. Türkçede yazılarından derlenen bir seçki olan *Karnavalın Romana ve Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı kitapları yayınlanmıştır.

Dil felsefesiyle yakından ilgilenen Bakhtin, 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 büyük öneme sahip bir dil felsefecisi ve roman kuramcısı olarak Batı'da tanınması mümkün olmuştur. Yapıtları sosyal ve beşeri bilimlerin başka alanlarını da derinden etkilemiştir.

Bakhtin romanda çokseslilik, diyaloji, heteroglossia, kronotop, tür, söylem gibi konuları ele almış, edebiyatın karnavallaştırılması kavramını geliştirerek romana yeni bir bakış açısı getirmiştir.

1.2 Karnaval ve Edebiyat

Toplumsal bir kurum olan karnaval, özellikle ortaçağda halkın en önemli şenliklerinden biriydi. Ortaçağın ideolojisini hoşgörüsüz, resmi kilise ideolojisi oluşturmaktaydı. Çilecilik, kasvetli kadercilik, günah, ceza, ıstırap, yaşamdan sonraki dünya inancı, baskıcı ve sindirici feodal rejim karakteri ortaçağ kültürünün tipik özellikleriydi. Kilise merkezli, katı, boğucu ortaçağ ideolojisinin karşısında karnavallar bir hava alma deliği gibiydi. Deliler Bayramı, Eşek Bayramı gibi karnavallar da her türlü aşırılığın mubah sayıldığı, her şeyin özgürce yapılabildiği ritüellerdi. '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 mekanıdır karnavallar.' (Bakhtin, 2001: 24) Muhtelif kilise ritüelleri ve simgeleri aşağılanır, kutsal

sayılan şeyler maddi, bedensel düzeye indirilir. Aşırı yiyip içme, içkili seks alemleri, açık saçık jestler, soyunma karnaval ritüellerinden bazılarıdır. Bu etkinliklerin belki de en can alıcı noktasını yaşamın maddi, bedensel boyutuna yapılan vurgu oluşturur. Karnavalın merkezine yerleşen beden imgesinde insan varlığının en mutlak sınırları ihlal edilir, yaşamla ölüm birbirine karışır. Bireylerin bedenleri ve ölümlülüğü, yaşamla ölümü aynı anda içinde barındıran dev bir beden olarak insanlığın tarihsel ilerleyişi yoluyla aşılır.

Değişim, ölüp yeniden doğma, zamanın yok edici ve yaratıcı gücü, geçmişten özgürleşmiş, geleceğe açılmış, hep bir dönüşüm anı olan şimdi karnavalın ana temalarıdır. Orada zenginle fakir, siyahla beyaz, efendiyle köle, erdemli aile kadınlarıyla fahişeler yan yana oturur. Her sınıftan insan aynı düzeye gelir. Sınıf farklılıkları, gündelik yaşamın ve toplumun hiyerarşisi kaybolur. Karnavallar insanları kesin hatlarla belirlenmiş, dengeli bir varoluşun sınırları dışına çıkarır; tümüyle farklı bir dünyanın, farklı bir düzenin, başka türlü bir yaşamı olanaklılığını sergiler.

Tüm bu özellikleriyle karnavallar kötü hayat koşullarından, baskıdan, adaletsizlikten boğulan halk için aynı zamanda bir rahatlama mekanı olur. Ancak şöyle bir gerçek de vardır; halka rahatlama sağlayıp toplumun sübapları olarak işlev gören karnavallar bir anlamda düzenin devamını da sağlamış olurlar. 1444'te Paris İlahiyat Fakültesi tarafından yayınlanan bir savunu; ortaçağ insanının birinci doğası olan Hıristiyanlığa zıt ikinci bir doğası olduğunu, ikinci doğasından kaynaklanan çılgınlık, delilik, gülme gibi ihtiyaçlarına bir boşalım kanalı açmak için karnaval, deliler bayramı türündeki törenleri kabul ettiğini göstermektedir. 'Zaman zaman kapaklarını açıp hava almasına olanak tanımazsak şarap fıçıları çatlar. Biz insanlar da pek sağlam yapılmamış fıçılarız ve içimizdeki bilgelik şarabı dindarlık ve tanrı korkusundan müteşekkil sabit bir fermentasyon halinde kaldığı takdirde çatlarız. Bozulmaması için hava almasına izin vermeliyiz. Belirli günlerde çılgınlığa izin vermemizin nedeni de bu, böylece Tanrı'ya daha büyük bir şevkle hizmet etmeye devam edebiliriz.' (Bakhtin, 2001: 96) *

* Kitabın orijinal baskısı daha önceki bir tarihe ait olmakla beraber, Türkçe'de yayınlanma tarihi 2001'tür. Alıntılar 2001 yılında Ayrıntı Yayınları tarafından Türkçe yayınlanan kitaptan yapılmıştır.

Ancak *Karnaval*dan *Romana* adlı kitabın önsözünde Sibel Irzık'ın da belirttiği gibi karnaval yalnızca egemen sınıfların izin verdiği sınırlar içinde gerçekleşen, rahatlama sağlayıp düzenin devamlılığını sağlayan bir tören olarak ele alınmamalıdır. Karnavalın gülme biçimlerinde barındırdığı yüksek başkaldırı gücü üst kültürle alt kültür arasındaki sınırlarda çeşitli gedikler açarak farklı alanlara sızar. Bu alanların en önemlisi edebiyattır. Karnaval dili edebiyata taşınarak karnavalesk romanlar ortaya çıkar. Toplumsal bir kurum olan karnaval, grotesk gerçekçilik yoluyla edebiyata taşınır. Grotesk gerçekçiliğin özelliği, dünyayı da, bedeni de bir varlık olarak değil bir varoluş süreci olarak, dönüşüm süreci olarak temsil etmesidir. Toplumsal bir kurum olan karnavalın her kesimden, her türden şeyin, insanın, düşüncenin bir çarpışma alanı olmasından hareketle Bakhtin, tek bir söz ediminde de birden fazla bağlam çarpışmasının olduğunu, bu çarpışma yoluyla toplumsal dillerin maskelerinin düştüğünü belirtmiştir. Bakhtin için karnaval, edebiyatla edebiyat dışının maksimum temas noktasıdır. 'Karnavalda resmi kültüre karşı konumlanan bir halk kültürünün, kahkahayı, doğanın ve kolektif yaşamın ritimlerini, bedeninin direncini ve işlevlerini, dile ve edebiyata taşınması söz konusudur.' (Bakhtin, 2001: 23)

Bakhtin, Dostoyevski romanlarında karnaval dilinin edebiyata taşınışının somutlandığını söyler. Bakhtine göre iyi edebiyat yaşamdaki ve dildeki diyalojiye, çoksesliliğe hakkını veren edebiyattır. Roman da tam bunu yapabilmek üzere oluşmuş bir edebi biçimdir. Karnavalesk romanlarda karakterler yazardan bağımsız olarak varlık bulur. Karakterler yazarın sesine değil kendi özgün seslerine sahiptirler. Yazarın ya da anlatıcının sesi diğer sesleri yukarıda bir noktadan dinleyip değerlendirme, dıştan kucaklayıp bütünleştirme yetkisinden yoksundur. Nedensel açıklamalar, geçmişin biçimlendirici etkisi, başlangıç noktaları, yargılama, bir sonuca varma yoktur. Kahramanların tüm eylemleri şimdi içinde yer alan özgün bir eylem olarak temsil edilir. Tek bir sesin hakimiyeti yoktur, roman monolojik değil diyalojiktir, çokseslidir, melezdır. Her türden düşünce, ses özgürce, yazarın sansürüne uğramaksızın yankılanır. 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.

Karnavalda romana uzanan yolda Bakhtin, zaman ve mekan temalarını da ele alır. Karnaval mekanları zamanla mekanın içiçe geçtiği yerlerdir. Zaman şimdidir, mekan o an bulunulan yerdir. Edebiyatta zaman mekanla birleşerek ete kemiğe bürünür, somut bir hal alır. Aynı şekilde mekan da zaman ve tarih tarafından anlamlandırılır. Karnavalda iç içe geçen zamanla mekan dönüşümlere gebe dir. Anın açık uçluluğunu barındırır. Karnaval mekanları tüm kesişmelerin, kahramanla anlatıcının sözlerinin, gerçekle düşün, trajediyle gülmenin birbiri içine geçtiği mekanlardır. Romanlarda kapı eşikleri, pazar meydanları, konuk odaları her türden sesin kendine özgürce yer bulduğu birer karnaval mekanına dönüşebilir. Karnaval mekanları aynı zamanda karşılaşma yerleridir. İkinci bir varlığı barındırmayan, tek bir sesin hakimiyetinde hiçbir yer yoktur. Bir mekanda örneğin odasında kişi yalnız kalsa bile bu sefer de kendi kendine belki kendi içindeki karşıtıyla bir diyalog haline girer. Bakhtin, Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sında, yalnız kaldığında bile kendi kafasında diyaloglar üreten, başkalarıyla olmadığı vakit kendi kendisiyle çelişen Raskalnikov'u bu duruma örnek olarak gösterir.

Karnavalla söz yaşama dokunur. 'Bakhtin'e göre karnavalın sunduğu hazzın kaynağında, sözün somut gerçeklikle bağlarını yeniden keşfedişi yatar. Onun yazılarını okumakta da benzer bir haz var. Çünkü Bakhtin sözün yaşama dokunduğu anın yazarı.' (Bakhtin, 2001: 32) Aynı zamanda Karnaval Kuramıyla, karnaval dilinin edebiyata taşınışını bize gösteren bir yazar. Biz de bu tezde önce Karnaval Kuramı hakkında bilgi vereceğiz, ardından seçtiğimiz iki romanda Karnaval dilinin izlerini sürmeye çalışacağız.

1.3 Karnaval Teorisi

1.3.1 Anlamın Doğası- İletişim

Bakhtin'in kuramında temel teşkil eden noktaların başında anlamın doğası ve iletişim gelir.

Bakhtin için bu kavramların ne ifade ettiğini ele almak Karnaval Teorisi için yerinde bir başlangıç olacaktır.

1970’te bir Sovyet gazetesinde yayınlanan bir söyleşide Bakhtin farklı bir kültürü anlamının koşulundan bahsederken şöyle demişti: ‘Yabancı bir kültürü daha iyi anlamak için kendi kültürünü unutup bu yabancı kültürün içine girmek, dünyaya onun gözlerinden bakmak gerektiği yolunda çok güçlü ama tek taraflı, bu yüzden de güvenilmez bir düşünce var... Elbette yabancı bir kültürün belli bir anlamda içine girmek, dünyaya onun gözlerinden bakma olanağına kavuşmak, onu anlama sürecini bir parçasıdır; ama söz konusu anlayışın tek boyutu bu olsaydı, bu anlayış yalnızca bir kopyalamadan ibaret olur, yeni ya da zenginleştirici hiçbir şey barındırmazdı. Yaratıcı anlama kendinden, zaman içindeki kendi yerinden, kendi kültüründen feragat etmez ve hiçbir şeyi unutmaz. Anlamak için, anlayan kişinin, yaratıcı anlayışının nesnesinin dışında konumlanmış olması son derece önemlidir. çünkü insan kendi dış görünümünü bile görüp bir bütün olarak anlayamaz; hiçbir ayna ya da fotoğraf yardımcı olamaz ona bu konuda; gerçek dış görünümümüz yalnızca başkaları tarafından görülüp anlaşılabilir çünkü onlar mekan içinde bizim dışımızda konumlanmışlardır ve onlar başkalarıdır.’ (Bakhtin, 1986: 24)

Bakhtin için her türlü bilmenin ön koşulu olarak ortaya koyduğu bir ilkedir bu: Kendini tanımak için ötekine bakmak, dışarıyı anlamak için içeride olmak, içeriği anlamak için dışarıda olmak. Ben ve öteki diyalektiği, iletişimin, insanlar arası ilişkilerin Bakhtin’e göre temelidir.

Lacan’ın, dilbilim ile yakın bir ilişki içindedir, dediği Psikanalist Kuramı’nda ortaya koyduğu gibi, ‘Özne, Öteki’ nin alanında (yani simgesel düzende) gösteren olarak ortaya çıkarak doğar.’ (Tura, 2004: 153) Özne kendi gerçekliğini, kendi deneyimini ancak bu kültürel simge sisteminden dolaymlanarak, ötekinin varlığıyla kavrar, düşünür. Lacan öznenin ötekilerle ilişkisinin dil ile belirlendiğini vurgulamak için şu formülü kullanır: ‘Bir gösteren bir özneyi bir başka gösteren için temsil eder.’ (Tura, 2004: 175) Simge sistemi insana kendini bir simge ile, Ben göstereni ile ifade etme, özne olma imkanı verir. Şunu da belirtmek gerekir ki simge sistemi yani dil, Özne’den önce organize edilmiş bir alandır. Özne simge sisteminin içine doğar. Ben göstereni ise dilde Sen ve O yapılarak kurulur. İki kişilik bir dünyada Ben ve Sen’e ihtiyaç yoktur. Bu ihtiyaç

ancak bir üçüncünün, O'nun devreye girmesiyle oluşur. O, Babanın simgesidir. Oidipus Evresinin aşılmasıyla anne- çocuk ilişkisine giren baba, çocuğu kültürel simge sistemine dahil ederek Özne yapan bir simgedir. 'Bir kültürel topluluğun bir üyesi yani Özne olmak, bu kültürün üyeleri arasındaki iletişim sistemi olan simgesel ağa katılmakla mümkündür.' (Tura, 2004: 177) Kişiyi, dahil olmakla Özne yapan iletişim sistemi nasıl yapılır? Çocuğun ilk aşamada annesiyle olan dolaylı ilişki, hiçbir nesnenin ayrılaşmadığı bir bulutsuyu andırır. Baba'nın yani Öteki'nin girmesiyle bulutsu dolaylı olarak simgesel bir yapı oluşur. Oluşan bu simgesel yapı içinde çocuk da kendi imgesinin yapılması sonucu kültürel özne haline gelir. Yani Öteki'nin varlığıyla Özne kendi gerçekliğini kavrar.

Bakhtin'de iletişim Ben ve Öteki ilişkisi ile kurulur. Oedipus'un başlangıcına temel teşkil eden Ayna Evresinde çocuk karşısındaki kişinin görsel imgesiyle kendi imgesini özdeşleştirerek bir bütünlük kurmaya çalışır. Baba'nın yani Öteki'nin girmesiyle kendi imgesinin bütünlüğünü kazanır. Psikanalist Teorinin ortaya koyduğu bu kuram, Bakhtin'in iletişim anlayışının temelini oluşturur. Kendini tanımlamak için gözlerini ötekine çevirmek, yabancı olanı anlamak için kendi konumuna bağlı kalmak, bir başkası yoluyla kendini bir bütün olarak ortaya koyabilmek, benliğin öteki tarafından görülerek tanımlanması olarak özetleyebileceğimiz bu anlayış, Bakhtin'in insanlar arası ilişkilere dair yaklaşımıdır. Bakhtin'in iletişim anlayışı diyalojik iletişim modelidir. 'Eski paradigmalarda iletişimi bir göndericiden bir alıcıya giden çok sayıda mesajdan ibaret görüyorlardı. Oysa ki diyalojik iletişim, sosyal bir varlığın ürünü olan ve geçmişle geleceği barındıran kelimeleri kullanan iki insan arasında, bilincin sınırlarının birbirine değdiği yerde anlam bulan bir etkileşimdir.'¹

Bakhtin'e göre insan anlamı ancak ötekiyle etkileşime geçerek bulabilir. Ancak bu etkileşim kişinin empati yaparak kendini öteki yerine koyması demek değildir. Gerçek iletişimde iki konuşucu asla birbirlerini anlamazlar, birbirlerinin yanıtlarından ancak kısmen tatmin olurlar çünkü diyalogun sürmesi her iki tarafın da diğerinin kastettiği şeyi

¹ Honeycutt, Lee, Doktora tezi, *What Hath Bakhtin Wrought? Toward a Unified Theory of Literature and Composition*, www.public.iastate.edu/~honeyl/bakhtin/chhap3a.html

tamamen bilmemesine bağlıdır. Dolayısıyla konuşan her özne diğer özne için aslında yabancı bir dilde konuşuyormuş gibidir. Bir başkasını anlamak, kişinin kendi dili ile başkasının dili arasındaki sınırdaki bulunan anlamla uzlaşmak yani bir anlamda çevirmek demektir. İletişimin sürmesi iki tarafın asla birbirlerini tam olarak anlamamasına bağlıdır. Diyalog tez ve antitezden bir sentez çıkarmama koşuluyla devam eder. ‘Gerçek iletişim dillerin aynı tınlamasını sağlamaz asla; sınırları asla silmez; kusursuz bir uyum sağlamış gibi yapmaz. Buradaki ideal, kaynaşma içermeyen bitişikliklerdir.’ (Bakhtin, 2001: 31)

Bakhtin böylece tez-antitez-sentez önermesine karşı çıkar. Romanda da karakterler ve fikirler arasında bir senteze gidilmesine karşı çıkar. Dostoyevski’deki karşıt fikirlerin ve çoksesliliğin romanın bütününde bir senteze varmayıp açık uçlu olarak devam ettiğini söyler.

1.3.2 Fikir - Söylem

Bakhtin’e göre fikir, kişinin kendi dünyasında izole edilmiş bir şekilde hayat bulamaz. Dışarıya kapalı izole bir alanda fikirler yaşayamaz. Fikirlerin var olabilmeleri diğer fikirlerle, başka insanların düşünceleriyle ilişkiye girmeleriyle mümkündür. Ancak böyle bir diyalojik iletişim yoluyla fikirler gelişirler, büyürler, şekil alırlar, yeni anlamlar kazanırlar yani hayat bulurlar. Bir düşünce ancak diğer düşüncelerle ya da bir özne ancak diğer öznelerle yani ötekiyle ilişkiye girdiğinde, etkileştiğinde var olur. Kişisel bilincimizi ancak ötekiyle olan ilişki bağlamında algıladığımız için, bilincimiz ötekinden bağımsız var olmadığı için, fikirler de insanların diyalojik temas noktaları olan söylemlerde yaşarlar.

1.4 Karnaval Teorisinde Yer Alan Temel Terimler

Bakhtin, Karnaval Teorisiyle edebiyata yeni terimler kazandırmıştır. Bunlar:

Diyaloji, çokseslilik, heteroglossia, kronotopdur.

1.4.1 Diyaloji

Nietzsche'nin ünlü sözü 'The God is dead.' (Tanrı öldü) tarihte bir kırılma noktasını gösteriyordu. Bu sözle Nietzsche 'Hiç kimse bir anlama sahip değildir.' önermesini getiriyordu tarihe. Bakhtin de diyaloji kavramıyla, anlamın oluşumunun ancak diyalojik bir süreçle mümkün olduğunu anlatıyordu.

Bakhtin'in geliştirdiği temel kavramlardan biri olan diyaloji tarifi zor bir kavramdır. Çünkü Bakhtin kendi ortaya koyduğu bu kavramı pek çok bağlam içinde kullanmıştır. Bu bağlam çokluğu da kelimenin tanımlanmasını muğlaklaştırmaktadır. Bakhtin bunu çok çeşitli eylemlerle tarif ettiği için yoruma ve çeşitli anlamlar yüklemeye açık bir kavramdır. Yine de genel olarak diyaloji kavramıyla ilgili denilebilir ki; Bakhtin bu terimi diyalog eyleminden, iki kişi arasındaki karşılıklı dil alışverişinden yola çıkarak türetmiştir. Katerina Clark ve Michael Holquist'in, Bakhtin felsefesindeki temel noktalara dayanarak yaptıkları diyaloji tanımlaması belki de terimin en iyi tanımlaması olarak kabul edilebilir.

'Bakhtin'in işaret ettiği şeydu: Söylemek istediğim şeyi, ancak dolaylı olarak ve ikinci bir eylem olarak, toplumdan aldığım ve tekrar ona verdiğim kelimelerle ifade edebilirim. Sesim ancak diğerleriyle bir anlam bulur. Sözüm anlamını diyalogtan alır.'²

Bakhtin'in düşüncesine göre 'ben' 'öteki'yle sürekli bir ilişki halindedir. Bilincimiz ötekiyle olan etkileşimimiz sonucu oluşur ve ötekiyle kendi benliğimizi tanımlarız. Kişisel bilincimizi ancak ötekiyle olan ilişkimiz bağlamında algılayabiliriz. Bilincimiz ötekiden bağımsız var olamaz. 'Ben, tamamen ötekiden oluşmuş bir dünyayla çevrilmiş durumdayım ve o bana uzayın her tarafından, bir tamamlayıcı olarak verilmekte. 'Estetik Etkinlik Olarak Yazar ve Kahraman' adlı makalesinde Bakhtin, insanın doğasının diyalojik olduğunu, anlamı ancak ötekiyle etkileşime geçerek bulabileceğimizi gösterir.'³

² Honeycutt, Lee, Doktora tezi, *What Hath Bakhtin Wrought? Toward a Unified Theory of Literature and Composition*, www.public.iastate.edu/~honeyl/bakhtin/chap2.html

³ Honeycutt, Lee, Doktora tezi, *What Hath Bakhtin Wrought? Toward a Unified Theory of Literature and Composition*, www.public.iastate.edu/~honeyl/bakhtin/chap2.html,

Diyalojik ilişki evrensel bir kavramdır. İnsanların yaptıkları tüm konuşmalara, tüm ilişkilere, tüm hayat belirtilerine nüfuz etmiştir. Anlamı olan her şey diyalojiktir.

Yine aynı makalede Bakhtin, Batı felsefesinin özellikle de rasyonalist geleneğin dili ve dünyayı tümüyle monolojik terimlerle algıladığına inandığını söylüyordu. Bilinç ve gerçekliği algılamanın tek bir yolu olduğu görüşü monolojik bir görüş ve bu söylem de monolojik bir söylemdir. Bu muhafazakar ve monolojik gelenekte belirlenmiş tek bilince uymayan her şey zan altındadır ve belirlenmiş bir'e uymayandan kuşku duyulur. Monolojik söylemin tekliği Avrupa Ütopyası adı altında zuhur eder.

Bakhtin Dostoyevski'nin bu monolojik geleneği kıran ilk sanatçı olduğunu düşünmüştür. Bununla beraber, öncesinde diğer sanatçıların örneğin Balzac ya da Shakespeare'in hiç değilse çoksesli öğeleri kullandığını da belirtmiştir. Bakhtin'e göre Dostoyevski romanlarında, romanın yapısındaki tüm elementlerin arasında diyalojik bir ilişki vardır. Çünkü çoksesli romanın doğası diyalojiktir.

Aynı şekilde kelimeler de doğaları gereği diyalojik bir özellik taşımaktadırlar. Saussure'ün dile sınırlı bir alanda yaklaşmasını eleştiren Bakhtin'e göre, kelimeler dilin kapalı sistemi içinde görülemez. Kelimeler birbirleriyle diyalojik bir ilişki içinde buldukları etkileşimli bir atmosfer içindedir. Bu atmosferde söylemler kendi özgün hayatlarını yaşar. Kelimeler doğaları gereği ilelebet hareket halinde, devingen, diyalojik ilişkinin devinimli varlıklarıdır.

'Shakespeare'in eserlerinin Elizabeth İngiltere'sinden bugünlere aynı bağlamda geldiğini düşünürsek diyebiliriz ki; kendi zamanlarının ötesinde tüm zamanların zihnine ve tüm zamanların insanların kalbine seslenen klasik olmuş eserler, kelimelerin kendi zamanlarını aşma gücünden dolayı, yüzyıllar geçse de yaşarlar.'⁴ Bakhtin kelimelerin diyalojik doğalarından gelen özelliği, ölümünden önce yazdığı son defterinin girişi olan "İnsan Bilimleri İçin Metodolojiye Doğru" başlıklı yazısında şöyle ifade eder:

⁴Honeycutt, Lee, Doktora tezi, *What Hath Bakhtin Wrought? Toward a Unified Theory of Literature and Composition*, www.public.iastate.edu/~honeyl/bakhtin/chap5.html

‘Ne bir ilk ne de bir son kelime vardır. Diyalojik konseptin sınırları yoktur. Kelimeler başı olmayan bir geçmişten sonu olmayan bir geleceğe uzanır. Geçmiş anlamları bile durağan, sabit değildir. Diyalojik olmalarının özü gereği sürekli değişirler, yenilenirler. Kelimenin belli bir bağlamda ortaya çıkan anlamıyla birlikte, başka bağlamlarda ortaya çıkabilecek anlamları görülme de, onunla birlikte görülme de sürekli taşınır. Herhangi bir bağlamda anlam bulan kelime, unutulmuş bağlamsal anlamlarından büyük, sınırsız parçalar taşır. Diyalojik dönüşümle birlikte gelecekte yolun herhangi bir anında zuhur eden kelime yeni bir form bulacak, her defasında yeni bir anlama sahip olacaktır. Kelimeler sürekli yepyeni formlara gebedir. Hiçbir şey tamamen ölmez. Her anlamın bir eve dönüş bayramı mutlaka olacaktır. Zaman sadece zaman...’⁵

1.4.2 Çokseslilik:

Katherina Clark ve Michael Holquist’in (Clark- Holquist, 1984: 183) belirttiğine göre; Dostoyevski Poetikasının Sorunları kitabında Bakhtin, yazarın ideolojik olarak birbirinden farklı karakterler yaratmasını açıklayan çokseslilik kavramını geliştirdi. Bakhtin’e göre Tolstoy monolojik bir yazara en iyi örnektir. Karakterleri eninde sonunda dini, felsefi ve edebi olarak tek bir noktaya gelirler. Öte tarafta Dostoyevski, tamamen birbirinden farklı bilinçlilikte, görüşte, yapıda, felsefede karakterler yaratan ilk yazardır. Bakhtin, Dostoyevski’nin romanlarında gördüğü şeyler doğrultusunda kavramın prensiplerini belirlemiştir.

Bakhtin’e göre Dostoyevski’nin bir romancı olarak başarısının ve özgünlüğünün kaynağının, romanlarının çoksesli diyaloglar olarak kurulmuş olmasıdır. ‘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

⁵ Honeycutt, Lee, Doktora tezi, *What Hath Bakhtin Wrought? Toward a Unified Theory of Literature and Composition*, www.public.iastate.edu/~honeyl/bakhtin/chap5.html

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.’ (Bakhtin, 2001: 10)

Bakhtin’in *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* çalışmasından anlıyoruz ki Bakhtin’den önce de Dostoyevski’yi edebiyat eleştirmenleri incelemişlerdir. Kimi zaman romanlardaki çoksesliliği, yazarın elindeki malzemeye hakim olamayıp bütünüyle kendinin malzemenin yönetimine boyun eğdiği ya da romanın bütününe bir kaos gibi görüldüğüne ilişkin eleştiriler yapılmıştır. Yapılan bu olumsuz eleştirilerin kaynağında, Bakhtin’e kadar yapılagelmiş eleştirel düşüncenin metadolojik çaresizliği vardır. Bakhtin, Dostoyevski çalışmasında, temsil edilen dünyanın tutarlı bir biçimde monolojik olarak tahayyül edilişi ve kavranışı açısından, romanların kuruluşu ve yapısına monolojik bir bakış açısından bakıldığında Dostoyevski’nin dünyasının bir kaos gibi, romanların yapısındaki farklı öğelerin de birbiriyle bağdaşmaz bir ilkeler yığını gibi görünebileceğini söyler ve Dostoyevski’yi çoksesli, diyalojik gibi kavramlara kucak açan yeni bir bakış açısıyla inceler. Böylece o güne kadar eleştiri literatürünün izlediği monolojikleştirme felsefesine, yazarın ortaya koyduğu çoksesliliği, bilinçler çoğulluğunu tek bir dünya görüşünün monolojik çerçevesine sığdırma çalışmalarına zıt bir kuram olan Karnaval Teorisini geliştirir.

Bu kurama göre Dostoyevski’yi incelediği *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı kitabında, Dostoyevski’nin çoksesli romanın yaratıcısı olduğunu belirtir. Ona göre Dostoyevski romanlarının başlıca karakteristiği, bağımsız ve kaynaşmamış seslerin ve bilinçlerin çokluğu, tamamen meşru seslerin çoksesliliğidir. Kahramanları, sadece yazar söyleminin nesnesi değildirler, bunun yanı sıra kendi dolaysız söylemlerinin öznesidirler de. Bir karakterin kendisi ve dünyası hakkında söyledikleri, romanda yazarın sözü kadar ağırlıklıdır. Kendi özgün seslerini özgürce seslendirirler. Dostoyevski sessiz köleler yaratmaz, aksine yaratıcısının yanında durabilen, onunla aynı fikri paylaşmamaya muktedir olan hatta ona karşı gelebilen özgür insanlar yaratır.

Bakhtin, Dostoyevski'nin romanlarının ideolojik roman olarak tanımlanmasına da karşı çıkarak, temsil konusu olarak fikrin, romanda çok önemli bir yeri olduğunu ama yine de fikrin romanların kahramanı olmadığını savunur. 'Onun kahramanı insandır ve son tahlilde insandaki fikri değil, insandaki insanı yansıtır. Dostoyevski için fikir ya insandaki insanın sınanacağı bir mihenk taşıdır, ya onun açığa vurulma biçimidir ya da- sonuncu ve en önemlisi- salt bir araçtır, insan bilincinin en derin özüyle açığa vurulabileceği bir ortamdır.' (Bakhtin, 2001: 81)

Bakhtin'e göre Dostoyevski'nin çoksesli romanı yaratmasını mümkün kılan bir becerisi vardır. Bütün sesleri anında ve eşanlı olarak duyma ve yansıtma becerisi, sesleri duyma becerisidir bu. Eşanlılık ilkesi çokseslilik için anahtar kelimelerden biridir. Eşanlılık ilkesine göre bir karakterin her edimi şimdidedir, önceden belirlenmiş değildir; böylece yazar tarafından özgürce temsil edilir. Dostoyevski'nin karakterlerinin hiçbir şey hatırlamamalarının, geçmişe ait hiçbir yaşam öyküsüne sahip olmamalarının nedeni eşanlılık ilkesidir. Karakterler kendi geçmişlerinden ancak şimdide ait olan şeyi hatırlarlar; örneğin işledikleri bir suçu, cezasını çekmedikleri bir günahı, bağışlanmamış bir kötülüğü. Bakhtin, eşanlılık ilkesi nedeniyle Dostoyevski romanlarında nedensellik, başlangıç, geçmişe, çevreye ve yetiştiriliş tarzına dayanan bir açıklama olmadığını ve geçmiş tasvirlerinin sadece ilk romanlarında görüldüğünü söyler.

1.4.3 Heteroglossia

Heteroglossia, belli bir ulusal dil içinde var olan biçemlerin ve söz türlerinin katmanlaşması ve çatışmaya girmesidir. Her ne kadar dilin var olduğu her durumda heteroglossia varsa da, bu özelliğin tüm boyutlarıyla ortaya çıkması ve özellikle edebiyata damgasını vurması bir tür tarihsel evrim gerektirmiştir. 'Romansı Söylemin Tarih Öncesinden' adlı yazıda Bakhtin bu evrimin başlıca aşamalarını özetler. 'Antik Yunan toplumunda herkes tarafından paylaşılan bir dil ve ideolojik bütünlük, yani monoglossia söz konusudur. Roma İmparatorluğu 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.' (Bakhtin, 2001: 17)

1.4.4 Kronotop (Zaman-Uzam)

Bakhtin, edebiyat eleştirisi için Einstein'in Görelilik Teorisinden ödünç alarak edebiyata kazandırdığı bir terim olan kronotopu 'Romanda Zaman ve Kronotop Biçimlerine İlişkin Sonuç Niteliğinde Kanılar' adlı makalesinde şöyle tanımlıyor:

'Edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığına kronotop (harfiyen anlamıyla "zaman-uzam") adını vereceğiz. Bu terim (uzam-zaman) matematikte kullanılmaktadır ve Einstein'in Görelilik Teorisinin parçası olarak geliştirilmiştir. Görelilik teorisinde barındırdığı özel anlam bizim amaçlarımız açısından önem taşıyor; edebiyat eleştirisi için hemen hemen (ama tamamen değil) bir eğretileme olarak ödünç almaktayız. Bizim açımızdan taşıdığı önemse, uzam ve (uzamın dördüncü boyutu olarak) zamanın birbirinden ayrılmazlığını ifade ediyor olması. Kısacası, zaman-uzama edebiyatın biçimsel olarak kurucu kategorisi anlamını atfediyoruz.' (Keunen: 2000)

Bakhtin aynı makalesinde, edebi bir yapıtın fiili gerçeklikle ilişkili sanatsal bütünlüğünün zaman-uzamıyla tanımlandığını belirtir. 'Sanat ve edebiyat çeşitli kapsamlarda ve derecelerde zaman-uzamsal değerlerle doludur.' Bart Keunen ise 'Chronotops as Memory Schemata' adlı makalesinde kronotopları 'bir metinde tarihsel ve metinsel farklı yapıları anlamlandırmak için yazar ve okuyucu tarafından kullanılan, zihin ve metin arasındaki etkileşimi sağlayan bilişsel değişmeyenler' olarak açıklamıştır. Ona göre zaman-uzamlar sadece metinsel özellikler olmayıp aynı zamanda yazma ve okuma süreçlerinin omurgasını oluşturan zihinsel birimler olarak da işlev görürler. Ayrıca Keunen, kronotopların romandaki türsel çeşitliliğin kaynağı olduğunu ve yüzyılların imbiğinden süzülüp gelerek form aldıklarını, yapılandıklarını belirtir.

Zaman-uzamlar anlatı açısından büyük anlam taşırlar. Romanın temel anlatısal olaylarını organize eden imgelerdir. Kronotoplarda düğümler bağlanır ve çözülür.

Kronotoplarla zaman ete kemiğe bürünür, maddileşir, dokunulur ve görünür hale gelir; bir olay iletilebilir hale gelir, bilgiye dönüşür. Zaman-uzamlar anlatıya yaşam verir.

Kronotoplar soyut kavrayışımızın birer nesnesidir; yani onlar olmaksızın soyut düşünce bile imkansızdır. Çünkü herhangi bir anlam, zihnimizde yer edebilmek için işitip görebileceğimiz bir gösterge biçimine bürünmelidir. 'Bu yüzden anlamlar alanına her giriş, ancak ve ancak zaman-uzamın kapısından geçerek başılır.' (Bakhtin, 2001: 333)

Roman türlerine göre farklı kronotoplar kullanılır; diğer bir deyişle roman türleri ayırt edilirken kronotoplarına bakılır. Tüm edebi imgelerin zaman-uzamsal boyutu vardır. Herhangi bir motif kendine ait özel bir kronotop da olabilir.

Bir romanda birçok kronotop yer alır. Bunlar bir arada var olabilir, iç içe girebilir, birbirlerine zıt düşebilir, birbirleriyle çatışabilirler. Yani sürekli birbirleriyle etkileşim halindedirler. Bu etkileşim diyalojik bir etkileşimdir.

Bakhtin farklı dereceleri ve kapsamaları olan birtakım kronotoplar belirlemiştir. Bunlar:

Karşılaşma Kronotopu, Yol Kronotopu, Eşik Kronotopu, Biyografik Zaman-Uzam, Doğa Kronotopu'dur.

1.4.4.1 Karşılaşma Kronotopu:

Karşılaşma kronotopunda zamansallık ögesi ağır basar. Diğer kronotoplardan ayırt edici özelliği duygu ve değerlerin yüksek yoğunluğudur. Yol kronotopuyla bağlantılıdır.

1.4.4.2 Yol Kronotopu:

Bu kronotopun kapsamı daha geniştir ancak duygu yoğunluğu daha düşüktür. Bir romanda karşılaşmalar genellikle yolda olur. Yol tesadüfi karşılaşmalar için çok uygun bir yerdir. Yolda tüm toplumsal sınıfların, zümrelerin, dinlerin, milliyetlerin, çağların temsilcileri olan farklı insanların izledikleri uzamsal ve zamansal patikalar bir noktada kesişir. Normal koşullar altında birbirleriyle hiçbir işleri olmayan, yan yana gelemeyen, zamansal ve uzamsal mesafeyle birbirinden ayrı duran insanlar rastlantı sonucu bir araya gelebilir. Toplumsal mesafelerin yolda kaybolmasıyla farklı yazgılar çarpışıp iç içe geçebilir, tezatlıklar, karmaşıklıklar yaşanabilir. Yol kronotopu başlangıçların ve bitişlerin yeridir. Burada hem yeni olaylar başlar, hem de süregiden olaylar bir son bulur. Yol kronotopunda ana eksen yol olarak kalmakla birlikte zaman yolu şekillendirir. Zaman adeta uzamla kaynaşarak uzamın içine akar. ‘Bir yaşamın seyri’ derken örneğin, akmakta olan zaman bir yol eğretilemesiyle ifade edilmiştir.

Yolda her türden insan karşılaşabilir, bir araya gelebilir, kahramanlar yolda çeşitli olaylarla karşılaşır, başarılar, başarısızlıklar yaşar; yol yaşanan çağın göstergelerini, izlerini taşır.

Bazı romanlarda yol yerine geçen ‘yabancı dünya’ yer alır. Bu romanlarda kişinin kendi memleketinden uzakta bir yer olan yabancı dünya, yolun işlevini görür.

1.4.4.3 Karşılaşma Kronotopunda Karşılaşma Mekanları

Bakhtin’e göre, romanlarda olayların gerçekleşmesi ve pekiştirilmesi için alanlar vardır. Şato, Misafir Odaları ve Salonlar, Taşra Kasabaları en çok kullanılan ve en etkili olan karşılaşma mekanlarıdır.

Şato

İlk kez 17. yy.ın sonlarına doğru İngiltere’de ‘Gotik’ ya da ‘Kara Roman’ adı verilen roman tipinde olaylar için yeni bir mekan oluşturmak amacıyla kullanılmış, daha sonra da kullanılmaya devam etmiştir. Şatonun zamanı, tarihsel bir zamandır. Şato, feodal dönemde üst düzey kişilerin, geçmişin tarihsel figürlerinin yaşadıkları yerdir. Gerek kelime anlamı, gerek tarihsel konumu gerekse de mimarisi, içinde taşıdığı izler nedeniyle şatonun yönelimi geçmişe doğrudur. Kökleri geçmişte yatmaktadır. Bu nedenle şatoda zamanın izleri tarihsel bir özellik taşır. Bir karşılaşma mekanı olarak şato, buradaki zaman ve uzamın tarihsel yoğunluğu nedeniyle, tarihsel romanlarda sıkça kullanılan güçlü bir imge olagelmıştır. Bunun yanında tarihsel göndermeler yapmak için de uygun bir imge olarak kullanılmıştır.

Misafir Odaları ve Salonlar

Romanın türüne göre karşılaşma mekanları da değişiklik göstermektedir. Tarihsel romanlarda şato ön plana çıkarken örneğin Stendhal ve Balzac’ın romanlarına geldiğimizde yeni bir karşılaşma mekanıyla karşılaşırız: Misafir odaları ve salonlar.

Bu tür romanlarda romansı olayların açıldığı uygun bir uzam olan salon ve misafir odalarında, yoldaki gibi tesadüfi karşılaşmalar yoktur. Belirlenmiş karşılaşmaların gerçekleştiği bu mekanlarda diyaloglar gerçekleşir, entrikalar örülür, sonuçlar bağlanır, siyasi hayat ve iş dünyasının atmosferi hissedilir, politik, edebi ve toplumsal dünyanın şöhretleri buralarda yaratılır, yıkılır, kariyerler başlar, biter, politika ya da finans dünyasının kaderi de, bir bakanın, bir oyunun, bir kitabın, bir fahişenin başarısı ya da başarısızlığı burada belirlenir, paranın gücü burada temsil edilir, çağın değerleri, siyasi ve toplumsal hayatı burada sergilenir. Bu özellikleriyle dönemsel-tarihsel zamanı içinde barındırır. Ama sadece bu zaman değildir taşıdığı. Tarihsel, kamusal ve dönemsel olaylarla birlikte kişisel olaylar da son derece mahrem yönleriyle burada ele alınır. Yatak odası sırlarıyla devlet sırları, gündelik ve biyografik sahnelerle tarihsel sahneler bu mekanlarda birbirine dokunur. Bu nedenle salon ve misafir odalarında, tarihsel olduğu kadar biyografik ve gündelik zaman da ete kemiğe büründürür.

Bir başka karşılaşma mekanı olan evler, sokaklar, şehirler, örneğin Balzac'ın romanlarında zaman ve tarih tarafından işlenerek betimlendiği için, bu uzamlarda zamanı görmek mümkün hale gelmektedir.

Taşra Kasabaları

Zamansal ve uzamsal sahnelerin bir başka kesişme noktası da Flaubert'in *Madam Bovary*'sinde olduğu gibi taşra kasabalarıdır. Pastoral ve birçok anlatı türünde kullanılan, durgun yaşamıyla küçük burjuva taşra kasabası, 19. yy. romanlarında çok yaygın görülen bir ortamdır. Bu tür kasabalarda hiçbir olay olmaz, sadece sürekli yinelenen etkinlikler bulunur. Zaman burada sanki ilerlemez, her gün aynı döngü, aynı konuşmalar, aynı sözcükler yer alır. Bu kasabalarda insanlar yer, içer, uyur, aile kurar, sıradan ilişkiler yaşar, dükkanlarında oturur, kâğıt oynar, dedikodu yaparlar. Hiçbir buluşma, hiçbir ayrılma gerçekleşmez. Zaman burada olaydan yoksundur; sanki havada asılı kalmış gibidir. Uzamda kendini ağır aksak sürükleyen kısır ve kasvetli bir zamandır bu. Romancılar bu zamanı, enerji ve olayla yüklü sahnelerin aksiyonunu ön plana çıkarmak için, bu sahnelerle tezat oluşturan yardımcı zaman olarak kullanırlar.

1.4.4.4 Eşik Kronotopu

Eşik kronotopu büyük ölçüde duygu ve değer içerir. Eşik sözcüğü yaşamdaki dönüm noktalarını, kopuş anlarını, kriz zamanlarını anlatır. Eşik 'Araf'tır. Karar anlarının, eşiğin ötesine adım atıp atmamanın gerilimini taşır. Eşik ile ilgili kronotoplar dönüm noktası ve kopuş kronotopları eşik kronotoplarıyla ilgilidir. Dostoyevski'de eşik, dönüm noktası ve kopuş kronotoplarının uzamları genellikle merdiven, hol, koridor, sokak ve meydanlardır. Bir insanın tüm yaşamını belirleyen anlar yaşanır bu mekanlarda. Bu kronotopta zaman normal seyrinin dışına çıkar; anlık çakımlarla beliren zaman ansaldır, sanki hiç süresi yokmuş gibidir.

Eşik kronotopuna sahip romanlarda 'ansızın' kelimesi çok kullanılan bir kelimedir.

1.4.4.5 Biyografik Zaman-Uzam

Bu kronotopta zaman, eşik kronotopunun tersine, pürüzsüz akan biyografik zamandır. Tolstoy'da çok görülür. Soyluların konakları ve malikanelerinde, iç uzamlarda zaman normal seyriyle akar. Tolstoy anlara değer yüklemeyi, krizler, kopuşlar yaşanacaksa bile bunlar zamanın normal seyriyle, biyografik zaman-uzamlarda vuku bulur. Ansızın kelimesine nadiren rastlanır.

1.4.4.6 Doğa Kronotopu:

Doğa imgesiyle ilgili bir kronotoptur. Doğa betimlemelerini içerir. Zaman genelde normal seyriyle akar. Pastoral romanlarda sık kullanılan bir kronotoptur.

1.5 Bakhtin'e Göre Epik ve Roman

Bakhtin "Epik ve Roman" adlı makalesinde roman inceleme metodolojisi oluşturmak için romanın diğer türlerden farkı konumlanışını ele almış ve epikle karşılaştırarak romanın özgünlüğünü göstermeye çalışmıştır.

Bakhtin bu makalesinde, romanı bir tür olarak incelemenin zor olduğunu söyler. Ona göre, diğer türleri tamamlanmış, çatısı sabitleşmiş oldukları için bir tür olarak incelemek mümkündür. Ancak roman gelişmesini sürdüren, henüz tamamlanmamış olan bir tür olduğu için, onu incelemenin de kendine özgü güçlükleri vardır.

Epik ise gelişimini tamamlamış, belli sanatsal biçimlerle sabitlenmiş, artık esnek olmayan çatısıyla çoktan tamamlanmış bir türdür.

'Öbür türlerin incelenmesi, tıpkı ölü dillerin incelenmesine benzer; oysa romanın incelenmesi, yaşayan, üstüne üstlük hâlâ genç olan dillerin incelenmesine benzer. Bu, bir roman teorisinin formüle edilmesindeki olağanüstü güçlüğü de açıklamaktadır... Roman öbür türler arasında yer alan bir tür değildir yalnızca. Gelişimlerini tamamlamalarından beri uzun süre geçmiş ve kısmen tamamen ölmüş olan türler arasında gelişmekte olan tek

türdür. Bu türlerle kıyaslandığında roman, yabancı bir canlı türüne ait bir yaratık gibi görünür. Öbür türlerle kötü geçinir.' (Bakhtin, 2001: 165)

Edebiyat teorisi tamamlanmış, biçimlenmiş, kesin ve belirgin bir nesne gibi önlerinde duran öbür türleri başarıyla ve eksiksiz bir şekilde incelerken, söz konusu roman olduğunda yetersiz kalmaktadır. Romanla ilgili çeşitli teoriler üretilmiştir. Örneğin Hegel'in roman teorisine göre romanın tipik önkoşulları şunlardır:

- 1) Romanın, 'şiirsel' sözcüğünün, yaratıcı edebiyatın diğer türlerinde kullanıldığı şekliyle 'şiirsel' olmaması gerekir.
- 2) Bir roman kahramanının, epik veya trajik anlamda bir kahraman olmaması gerekir: Kahraman kendisinde olumlu olduğu kadar olumsuz, yüce olduğu kadar bayağı, ciddi olduğu kadar gülünç özellikleri de barındırmalıdır.
- 3) Kahraman çoktan tamamlanmış ve değişmeyen bir kişi olarak değil, evrilmekte, değişmekte olan ve gelişimini sürdüren bir kişi olarak resmedilmelidir.
- 4) Eski dünya için epik neyse, çağdaş dünya için de roman o olmalıdır.

Bu ve bunun gibi teoriler romana özgü teorinin gelişimde yardımcı olmuşlardır ancak yine de roman teorisi olarak yeterli değildirler.

Bakhtin o güne kadarki roman teorilerinin yetersizliğini belirttikten sonra "Epik ve Roman" çalışmasında, romana, oluşum sürecindeki bir tür olarak yaklaşacağını, romanın temel yapısal özelliklerini, bu özgünlüğünü göz önüne alarak açıklayacağını bildirir.

Bakhtin'e göre romanı öbür türlerden ayıran 3 ana özellik vardır:

- 1) Romanda gerçekleştirilen çok-dilli (multi-linguaged) bilinçlilik ile bağlantılı biçimsel üç boyutluluk,
- 2) Romanın edebi imgenin zamansal koordinatlarında yol açtığı radikal değişim,
- 3) Edebi imgelerin yapılandırılması için roman tarafından açılan yeni mıntıka, yani tüm açık uçluluğunda şimdi ile bir temas mıntıkası.

Epik ise şu üç öğeyle karakterize edilebilir:

- 1) Epiğin konusu ulusal geçmiş ya da diğer bir ifadeyle mutlak geçmiştir.
- 2) Epiğin kaynağı özgür düşünce değil, geleneksel düşüncedir.
- 3) Epik dünyayı yaratıcısının ve izleyicisinin içinde yaşadığı zamandaş gerçeklikten ayıran mutlak bir epik mesafe vardır.

Bir tür olarak epiğin kurucu özelliği geçmişe dair bir söylem olmasıdır. Epiğin anlatıcısı kendisinin erişemediği bir geçmiş hakkında konuşur. Anlatıcı kahramanlarıyla zamandaş değildir. Geçmiş hep olumlu değerlendirilir, kutsal addedilir. Kahramanlar da yücedir. Davranışları olduğu gibi kabul edilir. Hep büyük işler yaparken gösterilir anlatıda.

Oysa roman okuyucu ile zamandıştır. Roman kahramanları erişilebilir, dönüşümün, değişimin eşğinde yer alan, tamamlanmamış, canlı, çok boyutlu kişilerdir.

'Epikle roman arasındaki biçimsel ayrımı Bakhtin'in "Epik ve Roman" makalesine dayanarak şu şekilde yapabiliriz:

Epik (Destan)	Roman
Tarihsel gelişimini tamamlamış	Gelişmeyi sürdürüyor.
Biçimsel açıdan sabitlenmiş	Biçimsel açıdan değişimlere açık
Çatısı esnek değil	Çatısı esnek
Modası geçmiş, yenileri yazılmıyor	Modası geçmemiş, hep yenileri yazılıyor
Yazı ve kitaptan eski	Yazı ve kitaptan genç
Mevcut destanlar listesi belli	Liste uzayıp gidiyor
Artık konuşulmayan bir dil gibi	Canlı bir dil gibi
Nesnesi kesin ve belirgin	Nesnesi değişimlere açık
İçeriği gelecek kavramını kapsamıyor	İçeriği gelecek kavramını kapsayabiliyor
Kişisel deneyimin sınırları dışında	Kişisel deneyim sınırları içinde

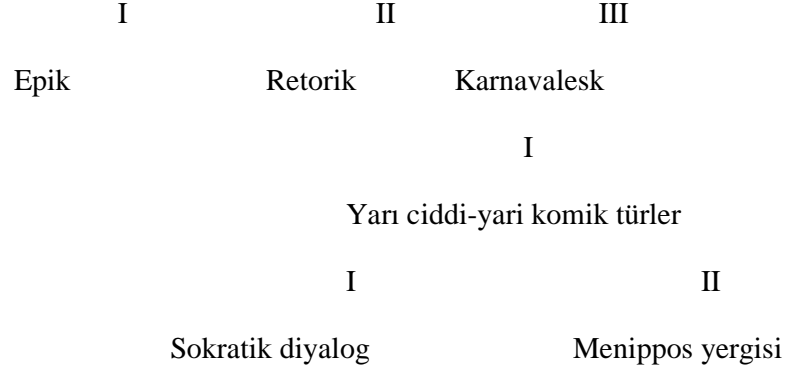
Bakhtin içeriğe ve kurguya yönelik ayrımı ise şöyle yapıyor:

Epik (Destan)	Roman
Kahramanlar oldukları gibi kabul edilir	Kahramanlara değişik açılardan bakılır
Kahramanlar eleştirilmez	Kahramanlar (dolaylı da olsa) eleştirilebilir
Kahramanlar hep soyludur	Kahraman soylu ya da gülünç olabilir
Kahraman tamamlanmıştır, kimliği tartışılmaz	Kahraman tutarsız olur, gerilim yaşar
Kahramanın kendine bakışı ile çevrenin ona bakışı örtüşür	Kahramanın kendine bakışı ile çevrenin bakışı örtüşmeyebilir.
Kahraman, yazgısı ve içinde bulunduğu durumla örtüşür	Kahraman kendisiyle, çevresiyle bağdaşamaz. Roman kahramanı çevresine ya büyük gelir ya da küçük.
Kahramanların davranışları sebep sonuç ilişkileriyle açıklanmak zorunda değildir.	Her zaman sebep sonuç ilişkileri kurulur.
Destan herhangi bir olayın içinden rastgele bir kesit olabilir	Romanın bir başı, bir sonu ve inandırıcı bir gerilimi olmalıdır.
Destan belleğe dayanır	Roman deneyimlere dayanır

Roman, diyor Bakhtin, sahip olduğu çok boyutluluk ve zamandaşlık gibi özellikler yüzünden, ortaya çıktığı andan itibaren öteki türleri de etkisi altına aldı ve diğer türler üzerinde hegemonyasını kurdu.’ (Erkman, 2004) Roman diğer türlerin parodisidir. Bazı türleri sıkıp dışarı atar, bazılarını yeniden formüle ederek, yeniden vurgulandırarak, kendine özgü yapısı içine katar. Onun zafer kazandığı her yerde eski türler çökmeye başlar. Romanın ortaya çıkışından sonra epik kalıplarına dönülmemesi de bunun bir göstergesi olarak okunabilir.

1.6. Romanın Kökenleri

ROMAN



Bakhtin'e göre roman türü üç temel köke sahiptir:

- 1) Epik
- 2) Retorik
- 3) Karnavalesk

1.6.1 Epik Kökeni

Epik'le ilgili bilgileri yukarıda vermiştik

1.6.2 Retorik Kökeni

1.6.3 Karnavalesk Kökeni

Romanın Karnavalesk kökenine baktığımızda bu biçimin kökeninde yarı ciddi-yarı komik türler olduğunu görürüz. Yarı ciddi-yarı komik türlerin alanına ise iki tür belirleyici girmektedir:

- 1) Sokratik Diyalog
- 2) Menippos Yergisi

1.6.3.1 Yarı Ciddi- Yarı Komik Türler

Epik, trajedi, retorik gibi ciddi türlerin karşısında yer alan yarı ciddi-yarı komik türler, Helenizm döneminde karnavalesk kültürün edebiyata taşınmasıyla doğmuştur. Yarı ciddi-yarı komik türlerin hepsi karnaval duygusuyla yüklüdür. Karnaval folklorundan etkilenmiş edebiyat olarak tanımlayabileceğimiz 'karnavallaşmış edebiyat'ın ilk örneklerini yarı ciddi-yarı komik türler oluşturur. Bakhtin 'Dostoyevski'nin

Yapıtlarında Tür ve Olay Örgüsü Kompozisyonunun Karakteristikleri' adlı makalesinde bu türlerin özelliklerini şöyle açıklar:

- 1) Gerçeklikle yeni bir ilişki içindedir. Konuları, gerçekliği anlamak için çıkış noktaları yaşayan şimdidir.
- 2) Yarı ciddi-yarı komik türler efsaneye dayanmazlar. Deneyim ve özgür yaratım üzerine temellenirler. Efsaneden kurtulmuş, onun yerine deneyim ve özgürlüğe dayanan bir imge edebiyatta ilk kez görülmüştür. Bakhtin bunu, edebi imgenin tarihinde tam anlamıyla bir devrim olarak saymaktadır.
- 3) Tüm bu türler kasıtlı olarak çok biçemli ve çok seslidir. Örneğin mektuplar, diyaloglar, elyazmaları gibi birçok tür iç içe geçmiştir. (Bakhtin, 2001: 218)

1.6.3.1.1 Sokratik Diyalog ve Menippos Yergisi

Bakhtin aynı makalesinde Sokratik diyalog ve Menippos yergisinin, yarı ciddi-yarı komik türlerin oluşumunda belirleyici olduğunu belirtir. Bakhtin'e göre romanın gelişiminde yatan diyalojiklik kavramının kökenlerine baktığımızda karşımıza iki tür çıkar: Bunlar Sokratik diyalog ve Menippos Yergisi'dir.

Bakhtin, Dostoyevski'yle doruğa varmış olan diyalojik geleneğin, Sokrates'in diyaloglarından bugünlere fırlayıp geldiğini belirtir. 'Sokratik düşüncüyü retorik ve aynı zamanda trajik diyalogtan farklı kılan şey, her formu içinde barındıran, tek bir şeye sabitlenmeyen alacalı bulacalıdır. Folklorik karnavalın alacalı bulacalıdır bu: Ölümle yaşam, karanlıkla aydınlık, yazla kış arasında gidip gelen, her şeyin sürprizlerle dolu göreliliğinin içinden geçen, tek bir şeyde, tek bir düşüncede takılı kalmayan, renkten renge dolaşıp duran bir alacalı bulacalıdır... Bu bölümlerden anlıyoruz ki Bakhtin, diyaloji konseptini formülize ederken Sokrates'ten çok fazla etkilenmiş.'⁶

Bakhtin *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı kitabında, Sokratik diyalogun temelinde, Sokrates'e ait 'hakikatin diyalojik doğası ve hakikate dair insan düşüncesinin diyalojik doğası' düşüncesinin yattığını söyler. Hakikat tek bir kişinin içinde doğmaz. Onu ortaklaşa

⁶ Honeycutt, Lee, Doktora tezi, *What Hath Bakhtin Wrought? Toward a Unified Theory of Literature and Composition*, www.public.iastate.edu/~honeyl/bakhtin/chap5.html, The Bridge to Rhetoric, Chapter 4

arayan insanlar arasında ve bu insanların diyalojik etkileşimleri sürecinde doğar sadece. Sokrates insanları bir araya getirdiği ve onları bir tartışma ekseninde çarpıştırdığı için kendini ‘muhabbet tellalı’ olarak; tüm bunların sonucunda gerçek doğduğu ve kendisi de bu doğuma yardım ettiği için ‘ebe’ olarak nitelendiriyordu.

Tüm bunlara rağmen Bakhtin, Sokrates’ten günümüze ulaşan diyalogların Platon’un aktarımlarında gerçek niteliğini kaybettiğini, fikirlerin açıklanmasına hizmet eden basit bir soru-cevap biçimine dönüştüğünü belirtir. Sokrates’in anlayışı Platon’un etkisiyle zayıfladı, özü dejenere edilerek, içeriği boşaltılmış, acemilerin eğitilmesine yönelik bir soru cevap biçimine dönüştü.

Menippos yergisi, tam da Sokratik diyalogun çözülme süreci içinde ortaya çıkan bir diyalojik türdür. Adını, kendine klasik biçimini kazandırmış olan Gadaralı Menippos’tan alır (M.Ö. 3. yy.). Ancak türün kendisi epey önce doğmuştur. İlk temsilcisi Sokrates’in öğrencisi ve Sokratik diyalogların yazarlarından biri olan Antisthenes’ti.

‘Menippos yergisi antik dönemin eski Hıristiyan edebiyatını ve Bizans edebiyatını, onun aracılığıyla Rus yapıtlarını derinden etkilemiştir... Menippos yergisi edebiyatta karnavalesk dünya anlayışının başlıca taşıyıcılarından ve kanallarından biri olmuştur.’ (Bakhtin, 2004: 173)

Bakhtin Dostoyevski kitabındaki makalesinde menippos yergisini kısaca menippea olarak adlandırır ve özelliklerini açıklar:

Sokratik diyalogla karşılaştırıldığında menippealarda komiklik ögesi daha fazladır. Fantastiği ve serüven unsurlarını çok fazla kullanır. Örneğin menippea kahramanları cennete çıkar, hadese, ölümler diyarına iner, bilinmeyen, fantastik topraklarda gezer. Fantastiğin menippealarda kullanım amacı; hakikati arama, hakikatin yolunu açma ve onu sınamaktır. Fantastikten başka, aynı işlevi gören simgesel, dini, mistik öğeler de kullanılır bu türde. Skandal sahneleri, tuhaf davranışlar, yakışsız konuşmalar, eylemler, adabı muâşeret kurallarının her türlü ihlali menippea açısından son derece tipiktir. Keskin tezatlar ve zıt kavramlardan oluşan kombinasyonlarla doludur. Örneğin erdemli orospular,

köle imparator, soylu haydutlar, lüks ve yoksulluk, ahlaksal çöküntüler ve arınmalar gibi. Her tür uygunsuz birleşme menippea için uygundur. İç içe geçmiş türlerin yaygın kullanımını menippeanın diğer tipik özelliğidir. Örneğin içeriğinde uzun öyküler, düzyazı, şiir, mektuplar, söylevler harmanlanmış bir şekilde yer alır. Menippeanın bir diğer özelliği de gündelik konulara olan ilgisidir. Bu özelliğinden dolayı menippealar antikitenin kendine özgü gazetecilik türüdür.

Bakhtin, Dostoyevski'nin yapıtlarının tümünde menippeaların bütün tür özelliklerine rastladığımızı, bu tür özelliklerinin onun yapıtlarında dirildiğini ve yenilendiğini söyler.

1.7 Edebiyatın Karnavallaşması

Burada Bakhtin'in görüşleri ışığında karnavalın edebiyat üzerindeki belirleyici etkilerini inceleyeceğiz. Bakhtin, Dostoyevski Poetikasını ele alan kitabında yer alan 'Dostoyevski'nin Yapıtlarında Tür ve Olay Örgüsü Kompozisyonunun Karakteristikleri' adlı makalesinde edebiyatın karnavallaşması üzerinde durmuştur. Öncelikli olarak karnaval tipindeki tüm eğlencelerin ve ritüellerin toplamı olarak 'karnaval'ın edebi bir fenomen olmadığını belirtir.

Karnavalın kendisi ritüel tarzında abartılı, şaşaalı bir gösteridir. Bununla birlikte karnavalın bir dili vardır. Bakhtin'e göre kapsamlı ve karışık eylemlerinden tekil karnaval jestlerine kadar, karnavalın, somut biçimde bedensel zevkler çağrıştıran sembolik biçimlerle örülmüş bir dili vardır. Bu dil hiçbir şekilde tam anlamıyla sözel bir dile ve soyut kavramlar diline tercüme edilemez. Ancak bu dilin somut olarak bedensel zevkler çağrıştıran doğasının, bununla ortak bir yönü olan sanatsal imgeler diline belli bir ölçüde aktarılması mümkün olabilir, yani bu dil edebiyatın diline aktarılabilir. Karnavalın edebiyat diline bu şekilde aktarılışını Bakhtin, edebiyatın karnavallaştırılması olarak adlandırır.

Bu bakış açısından hareketle karnavalın tipik özelliklerini belirler:

'Karnaval, sahneye çıkılmaksızın ve icracılarla izleyiciler arasında bir ayırım yapılmaksızın gerçekleşen bir törendir. Karnavalda herkes etkin bir katılımcıdır. Karnaval

izlenmez, katılımcılar karnavalın içinde yaşarlar... ‘Ters yüz edilmiş bir yaşam’, dünyanın tersine çevrilmiş tarafı’ olan karnavalesk bir hayattır yaşadıkları...

Karnavalesk olmayan sıradan yaşamın yapısı ve düzenini yasalar belirleyen yasalar, yasaklar, kısıtlamalar karnaval boyunca askıya alınır. Askıya alınanların başında hiyerarşik yapı, bu yapıyla bağlantılı korkutup sindirme, hürmet, dindarlık ve adabı muâşeret kuralları gelir... İnsanlar arasında tüm mesafeler askıya alınır, özgür, samimi, içli dışlı, sıcak bir temas doğar... Karnaval, yarı gerçek yarı oyunsu bir şekilde bireyler arasında, somut bedensel zevkler çağrıştıran yeni bir karşılıklı ilişkiler biçiminin sahnelenme yeridir...’ (Bakhtin, 2004: 184)

Karnavala özgü dünya anlayışından doğan karnavalesk *mesalliances* (uygunsuz birleşmeler), saygısızlık ve karnavalesk küfürler de karnavala özgü kategorilerdir. Karnaval kutsalı dünyevi olanla, yüceyi aşağı olanla, önemliyi önemsizle, bilgeliği aptallıkla bir araya getirir.

Karnavallaşmanın edebiyat tarihindeki önemli işlevi de buradan çıkar: Mutlak heterojen ve birbiriyle bağdaşmaz öğeler gibi görünen şeylerin çarpıcı bir bileşimini görürüz karnavalda. Tüm bu heterojen öğeleri organik bir bileşimle bir araya getiren güç karnavalesk bir dünya anlayışıdır. Bakhtin karnavalesk dünya anlayışının bu gücünün, edebiyatta da, özellikle Avrupa edebiyatında; türler arasındaki ve dışarıya kapalı düşünce sistemleri arasındaki keskin engelleri yıkıp attığını bildirir. Karnavallaşma, türler arasındaki her türlü mesafeyi, kopukluğu, yalıtılmışlığı gidermiş, uzaktakini yakınlaştırmış, kopuk olanı birleştirmiştir. Karnavallaştırmanın edebiyat tarihindeki önemli işlevinin bu olduğunu söyler Bakhtin.

Tüm bunların sonucunda; günümüzde artık çoğu yerde yaşamamasına ya da özelliklerini yitirmiş ve daha uysallaşmış bir şekilde devam etmesine rağmen; karnaval geleneğinin adeta edebiyatta *reenkarne* olarak, edebiyatın gelişimiyle yeniden yeniden doğarak, edebiyat sayesinde yaşadığını söyleyebiliriz.

2 KARŞILAŞTIRILACAK ROMANLARIN TANITILMASI

Buraya kadarki bölümde Bakhtin'in Karnaval Teorisi hakkında bilgi verdim. Edebiyatın karnavallaşmasını, teorideki temel terimleri açıkladım. Bu bölümde ise karşılaştıracığım romanların özetlerini vereceğim. Önce Yaşar Kemal'in *Demirciler Çarşısı Cinayeti*'nin özetini verip ardından o dönemin toplumsal arka planını anlatacağım. Daha sonra Lempedusa'nın *Leopar*'ını özetleyip ardından yine o dönemin toplumsal arka planını inceleyeceğim

2.1 Demirciler Çarşısı Cinayeti (Akçasazın Ağaları:1)

2.1.1 Akçasazın Ağaları Serisi

Yaşar Kemal'in eserleri arasında seçkin bir yeri olan *Akçasazın Ağaları* ikilisinin ilk cildi *Demirciler Çarşısı Cinayeti* (Kemal: 1983), ikinci cildi *Yusuŕçuk Yusuf* (Kemal:1980) adını taşır. Ancak bu seri romanların her biri bir bütündür; tek olarak okunabilir. Serinin üçüncü kitabı olarak Yaşar Kemal'in *Anavarza* adını verdiği kitap ise henüz yayınlanmamıştır. Yaşar Kemal, *Anavarza* için şunları söyler: "Benim romanlarımdaki ana tema değişmedir... Şimdi *Akçasaz'ın Ağaları'nın* üçüncü cildini, *Anavarza'yı* yazıyorum. Derviş Bey çok yaşlanmış. Hasta ve yorgun. Yatakta yatıyor. 'Atımı getirin!' diyor. Tıpkı babası gibi. Atını getiriyorlar. Binip mor dağlara sürüyor. Ne atı ne ölüsü belli oluyor. Derviş Bey'in de sonu böyle." (Gürsel, Cumhuriyet Kitap: 354)

Akçasazın Ağaları ikilisi, ülkenin tarihsel gelişimi sürecinde Çukurova'daki toplumsal yapının değişimini anlatır. Bir düzenin çöküşü ve yozlaşması, Çukurova'da kapitalizmin gelişmesiyle yok olmaya yüz tutan bir yapının son çırpınışları, toprak ağası iki ailenin gerçeğinde gösterilir. Bu romanlarda bir bitiş, bir tükeniş yaşanırken, öte taraftan yeni bir şeylerin doğuşu vardır. Ağalık sistemi çökerken artık bataklıktan çıkmaya yüz tutmuş bataklık toprağını yağmalayan, yeni nesil ağalar oluşmakta, yeni bir sistem vücuda gelmektedir.

Serinin ilk kitabı Demirciler Çarşısı Cinayeti'nde (1973) toprağa bağlı aşiret beylerinin kan davası şeklinde süren çatışmaları konu edilir. Fakat dönemin ve ekonomik şartların değiştiğini göremeyen bu beyler için çöküş kaçınılmazdır. Serinin ikinci kitabı *Yusuŕçuk Yusuf'ta* (1975) ise Çukurova'da tarımdan sanayiye geçişin yarattığı yeni ekonomik, siyasi ve toplumsal durumlar ve toprağa bağlı aşiret beyleriyle, topraktan sanayiye geçişe inanan yeni beylerin çatışması ve birincilerin tükenişi anlatılır.

Biz tezimizde karşılaştırmak için *Akçasazın Ağaları* serisinin ilk kitabı olan *Demirciler Çarşısı Cinayeti'ni* ele aldık. 1983 yılında yayınlanan bu roman, Çukurova'da Cumhuriyet'in ilk yıllarında geçer.

2.1.2 Demirciler Çarşısı Cinayeti Özeti

2.1.2.1 Romanın Teması

Demirciler Çarşısı Cinayeti, ilk bölümde anlatılan bir öykünün içinde geçen ‘O iyi insanlar o iyi atlara bindiler çekip gittiler.’ cümlesiyle başlar ve aynı cümleyle biter. Romanın içinde parça parça, bir yan öykü olarak anlatılan bu öyküde genç bir adam günün birinde güzel bir şehre gelir. Buranın insanları dünyanın en iyi, en konuksever insanlarıdır; atları da en güzel atlarıdır. Buraya hayran kalarak şehirden ayrılır. Yıllar sonra tekrar bu şehre gelir. Ama bu sefer ne o güzel insanlardan, ne de güzel atlardan eser kalmıştır. Yaşlı bir adama, bir zamanlar burada yaşayan konuksever, sıcak yürekli, dost canlısı insanların ve ceren kırmızı mercan gözlü, uzun boyunlu, kalem kulaklı, suna gibi atların nereye gittiğini sorar. Aksakallı yaşlı adam ciğeri sökülürcesine cevap verir: ‘O iyi insanlar’ dedi, ‘o güzel atlara bindiler çekip gittiler... Aaaaah! Aaaaah! Aaaaah!’ (Kemal: 1983)

Romanın teması olan, güzelliğin, iyiliğin, sevginin yitip gitmesi, yaşanan yozlaşma bu öyküde simgesel olarak dile getirilmiştir.

Romanda ağalarla yeni yetme ağalar arasındaki çatışma ekseninde feodal düzenin kapitalist düzenle çatışması anlatılır. Bu çatışma sonucu ağaların yenilgisi ekseninde ise kapitalist düzenin feodal düzeni ortadan kaldırışı ve kapitalist düzenin ortaya çıkışıyla yaşanan yozlaşma sergilenir.

2.1.2.2 Romanın Kahramanları

Romanın kahramanı en başta Çukurova’dır. Bütün bitkileri ve hayvanlarıyla, dağları, ovaları, bataklıklarıyla, toprağıyla, tüm ayrıntılarıyla anlatılan Çukurova; değişen, yozlaşan bir roman kişisine dönüşür.

Onuru ve soyluluğu, yiğitliği en büyük değer olarak sayan, geçmiş kültürlerinden gelen insani değerleri devam ettiren Sarioğlu aşireti Beyi Derviş Bey ve Akyollu aşireti beyi Mustafa Bey romanda feodal düzeni temsil eden kahramanlardır. Hileyle, zorbalıkla toprak sahibi olmuş, paradan başka bir değerleri olmayan yeni zengin kasaba ağaları da Kapitalist

düzeni temsil eden kişilerdir. Derviş Beyin oğlu Muzaffer ve Mustafa Beyin oğlu Mehmed Ali karakterleri onur, soyluluk gibi modası geçmiş erdemlerin yerine parayı koyan, sanayileşmeye inanan, geleceğin makinelerde, teknolojiye olduğunu düşünen, yeni çağın insanlarıdır. Ve bir de ezilen sınıfı temsil eden köylüler vardır.

2.1.2.3 Romanın Olay Örgüsü

Sarioğlu aşiretinin beyi Derviş Bey'in konağına bir gece kaçmaktan yorgun, bitkin Emir Sultan adlı bir atlı sığındı. Bir yıldır Arabistan çölünden beri onu izleyen bir grup atlı konağın önünde Derviş Bey'e onu kendilerine vermeleri için bekliyorlar. Derviş'in geleneğinde kendine sığınanı teslim etmek olmadığı için 'Onsuz dönmeyiz. Ya onu bize ver, ya bizim canımızı al. Onu bize vermezsen konak başına yıkılacaktır.' diyen atlılara rağmen Emir'i vermez, konağında barındırır. Roman böyle başlar.

Sarioğlu aşiretiyle Akyollu aşireti arasında, artık nedenini bile bilmedikleri bir kan davası yıllardan beridir sürüp gitmektedir. Her iki aşiretin erkekleri sırasıyla birbirini öldürmektedir. Şimdi sırada Akyollu aşiretinin en büyük erkeği Murtaza Ağa vardır. Derviş Bey, gelenekleri uyarınca kendi yerine adam öldürmesi için bakıp yetiştirdiği Kürt Mahmut'a Murtaza ağayı öldürmesi görevini verir. Kürt Mahmut için 'ağanın öl dediği yerde ölmek, öldür dediğini öldürmek' bir onur meselesi olsa da öldürmekle öldürmemek arasında içinde gelgitler yaşar, Murtaza'nın öldürülmesi uzar. Mahmut ve diğerleri o kapıda adam öldürmek için durmakta, Bey onu ve ötekileri sırf adam öldürmek için beslemektedir. Mahmut bir yandan 'Bu sefer onu öldüreceğim. Yemek yediğim sofraya bıçak sokmayacağım.' der ama bir yandan da onu öldüreceğine inanmaz, Murtaza'yı gördüğünde eli kolu bağlanır. Karısı Meyro ise 'Öldür onu. Ele güne karşı Beyi rezil etme.' diyerek kocasına güç vermeye çalışır. En sonunda Derviş'in 'Sen onu öldüremeyeceksin. Bir başkasına vereceğim bu görevi.' sözlerini onur, gurur meselesi yaparak öldüreceğine hâlâ inanmasa da Murtaza'yı bir gece yatağında karısıyla uyurken kurşunlayarak öldürür. Sonra da dağa kaçar. Derviş köylülere Mahmut'a bakmaları için haber salar, ona dağda yardım eder.

Murtaza'nın öldürülmesinden sonra sıra Derviş Bey'e gelir. Murtaza'nın kardeşi Mustafa Bey Derviş'i öldürmek için yemin eder. Artık Derviş Beyle Mustafa Bey arasında bir ölüm kalım savaşı fiili olarak başlamış olur. Derviş ölüm korkusundan konaktan çıkmaz olur. Kendini odaya kapatır. Çukurova'nın sıcağı demeden odanın tüm kapılarını, pencerelerini kapatır. Odaya hava sızacak en ufak bir delik bile bırakmaz. Ölüm korkusuyla, 'Ölmeyeceğim, sonsuza kadar yaşayacağım' çılgınlıklarıyla delirmiş bir haldedir. Düşünceleri öyle dehşetengiz bir hal alır ki, bu ölüm korkusundan kurtulmak için tüm Akyollu sülalesini, konağı bir kilo dinamitle havaya uçurarak öldürmeyi düşler. Sonra ver elini dağlar. Orada yaşa yaşayabildiğin kadar. Çığırından çıkmış düşünceler ve korkuyla alabildiğine bağırılmaktadır 'Ölmeyeceğim' diye. Derviş Beyde korkaklık da yüreklilik de bir delilik şeklinde zuhur etmektedir. En sonunda bir çıkış yolu bulur kefeni yırtmak için. Derviş'e göre bu ölümden kurtulmanın tek bir yolu vardır. Akyollu Mustafa'yı öldürmek. Öldürme düşüncesi onu rahatlar. Bir yandan Derviş Bey, bir yandan Mustafa Bey birbirlerini öldürme planları yapmaktadır. Nasıl işkencelerle öldüreceklerine dair hayaller kurmaktadır. Derviş Bey konaktan dışarı çıkmadığı için onu nasıl öldüreceğine dair içi içini yemektir Mustafa Bey'in. Anası Karakız Hatun ise Mustafa Beyden daha da fazla istemektedir kanlarının yerde kalmamasını. Hatta Derviş'i öldürmezse sütünü helal etmeyeceğini söyler oğluna.

Mustafa Bey atına atlayıp adamlarıyla konağın çevresinden geçer her gece. Ama Derviş'in konaktan dışarı adımını atacağı yoktur. O da kendi bir numaralı adamları Yel Veli'yle Kara Hüseyin'i, Derviş'in bir numaralı adamı Muharrem'i öldürtmek için gönderir. Muharrem'i uykusunda öldürürler. Bu ölüme Derviş çok üzülür. Adeta demir kafes içindeki bir aslana döner. Ondan hiç beklenmeyecek bir şey yapar; özeleştirir. 'Muharrem'i Muharrem gibi birisi öldürmüştür. Yel Veli'yi de Yel Veli gibi birisi öldürecektir. Salt Beyler böyle istedi diye. Harpler de böyle değil mi? Tıpkı. Böyle istedi Beyler diye, milyonlar birbirlerini öldürüyorlar. Biz istedik diye. Ne acayip bir kuruluş. Ne alçak bir düzen bu. Bizim düzenimiz...' (Kemal: 1983)

Böyle demesine der ama adamı Hidayet'e de Yel Veli'yi öldürme görevini verir. Hidayet ve atlılar Akçasaz'a kaçan Yel Veli'yle Kara Hüseyin'i kovalarlar. Kaçanlar hem

kovalayanlarla hem de bataklıkla ölüm kalım mücadelesi verirler. Bataklıkta uzun bir kovalamacadan sonra Kara Hüseyin vurularak ölür.

Akyollu Mustafa, Derviş'i dışarı çıkarmak için atlılarıyla her gece konağı kurşun yağmuruna tutar. Bir gün Derviş'in harmanları yakılır. Derviş Bey bundan Akyollu'yu sorumlu tutar ve düşmanı böyle soysuz, onursuz bir şey yaptığı için isyan eder. Köylünün kışlık ürünü yanmıştır. Derviş Bey düşmanının böylesine alçalışından yaralanıp feryat eder. Ona göre Mustafa Bey onurlu, soylu bir insandır çünkü, zaten o yüzden düşmanı olma şerefine mazhardır. 'Benim düşmanın olan bir kişi bu kadar alçalamaz. Kanına, atalarımızın bunca dökülen kanına, insanlığa, yiğitliğe, dostluğa, onura ihanet ettin Mustafa.' diyerek aralarındaki düşmanlığın aslında onurlu bir değer olduğunu, onura dayandığını, bu kan davasıyla artık silinmeye yüz tutan onur değerini paylaştıklarını gösterir.

Köylüyü aç açık bırakmamak için Derviş topraklarından bir parçayı satmak zorunda kalır. Bu ilk satışın devamı gelecektir; çünkü sistemin değişmesiyle Beylerin düzeni için artık çözülme süreci başlamıştır. Bundan sonraki süreçte Derviş birer birer topraklarını, başında birer atmaca gibi fırsat kollayan, sonradan türemiş Ağa bozuntularına satmaya başlar. Bir aşiret ağası için çok ağır bir şeydir topraklarını elden çıkarmak hem de gücünü yitirishinin bir simgesidir.

İki aşiret ağası arasında kan davası süre dursun, Derviş Bey de, Mustafa Bey de günlerini düşmanlıklarını düşünerek, birbirlerini nasıl öldüreceklerini hayal ederek geçire dursun; öte yandan hükümet güçlerinin desteğiyle köylüyü topraklarından atan, onlara zulmeden, acımasız Ağalar gün geçtikçe palazlanmaktadırlar. Her birinin ayrı bir zenginleşme öyküsü vardır. Ama şu ortaktır ki; hepsi de (Ala-Temir hariç) hileyle, insanların haklarına kastederek zenginleşmişlerdir. Derviş ve Mustafa Beydeki toprak sevgisi, onur, soyluluk, insanlık gibi erdemler onlar da yoktur. Onlar toprağı sadece para olarak gördükleri için severler, toprak olduğu için değil. Kısaca onlar sadece parayı severler.

Yeniyetme ağalar Süleyman Sami, Mahir Kabakçoğlu, Hacı Kurtboğa, Cafer Özpolat, Süleyman Aslansoypençe, Zeki Rüstemoğlu, Ala-Temir bu kan davası bitsin diye girişimlerde bulunurlar, devletin ileri gelenlerinden bu konuda yardım isterler. Savcı, vali, kaymakam, komutan hepsi kan davasını bitirmek için birleşirler. Savcı ve ileri gelenler önce Mustafa Beyin evine giderler. Sonra Derviş'in. Ama bir şey elde edemezler.

Mustafa Bey Derviş Bey'in bazen atıyla konaktan çıkıp bir yerlere gittiğini öğrenir. Onun atıyla geçmesi muhtemel olan bir yere pusu kurarlar. Günlerce sabahtan akşama kadar hendekte pusuda beklerler. Bir keresinde Derviş Bey diye yabancı üç atlıyı öldürürler. Ertesi sabah gün ağarırken Derviş bey atıyla pusu kurdukları yere yanaşır. İki Bey çatışır. Çatışma geceye kadar sürer. İki de birbirini vuramaz. Derviş Bey karanlığa karışır, gider. Akyollu Mustafa Bey, Derviş'e pusular kurarak günlerini geçirir. Bu arada Derviş Bey de istemeye istemeye de olsa birer ikişer tarlalarını yeniyetme ağalara satmak zorunda kalmaktadır. Mustafa Beyin annesi Karakız Hatun her gün Derviş'in ölüm haberini beklemektedir. Beklemekten zaten yaşlı olan kadın bir deri bir kemik kalır ama sanki o haberi almadan ölmeyecektir. Mustafa Bey'in oğlu Mehmed Ali ise aynı Derviş Bey'in oğlu Muzaffer gibi yeni çağın insanlarıdır.

'Onlara göre onur, soyluluk, aşirete bağlılık modası geçmiş erdemlerdir. Ağalarla birlikte iş kurmaktan, servet yapmaktan başka düşünceleri olmayan, ticari gelişmeden başka bir şeye inanmayan bu gençlerin gözünde "Toprak ana-temeldir." Sonra fabrika daha sonra da banka kurmak gelir, çünkü para parayı büyütür ve doğurmazsa ölür para.' (Moran, 2004: 158)

Her şeyin parayla ölçüldüğü bir dünya kurulmaktadır. Mehmet Ali Ala Temir'le işbirliği yapar, birlikte daha çok kazanırlar. Ala Temir'e zaten satmak istediği toprakları satarak fabrika yapma amacına doğru ilerler. Mehmet Ali çiftlikteki köylüleri kovar. Artık 1000 insanın yapacağını 1 traktör yapmaktadır. Traktörlere hayran olan ve sürekli traktör, makine satın alan Mehmet Ali artık bu insanları boşu boşuna beslememeleri gerektiğini, kovmaları gerektiğini, onlara yarardan çok zarar getirdiklerini eğer kovmazlarsa batacaklarını söyler. Karakız Hatun şiddetle karşı çıkar. 'Ben sağ iken adamlarımın kılına

dokunamazsınız.’ der ve oğluna döner, nasihat edercesine; ‘Dünyada hiçbir şeyin gereği olmaz da bir insana, her şeyin gereği geçer de, bir şeyin gereği geçmez. O da insanın. Obanın, aşiretin... Obandan, aşiretinden kopma, aç kal, susuz kal, dilen ama obanı, aşiretini bırakma.’ Mustafa Bey de bırakmam ana diyerek kendi oğluna direnir.

Yeni yetme ağalar, hükümetin ileri gelenleri toplanıp bu kan davasını nasıl bitireceklerini tartışmaktadırlar, ama aslında asıl dertleri bu ağaları nasıl bitirecekleridir. Topraklarına konmak, onların güçlerini bitirip kendi çıkarlarına hizmet eden hükümeti ve dolayısıyla kendilerini güç haline getirmek istemektedirler. Savcısı, kaymakamı ve valisi hükümetin gücünü kanıtlamalı, ağaları sindirmeli, büyük Türkiye Cumhuriyeti’nin gücünü cümle aleme göstermelidir. Gerek yeni yetme ağalar gerek savcısı, kaymakamı, komutanı el ele verir. Ya bu Beyler kan davalarına bir son vereceklerdi ya da uzak yerlere sürüleceklerdi. Bu laf Demirciler Çarşısına da yayılır. Fırıncı, tellalıcı, hızarıcı, demirci, arabacı, saraç, değirmenci, tüm esnaf Beylerden yanadır. Yeni türeyen ağaları ve hükümetin adamlarını yaptıkları hile hurdaları bildiklerinden dolayı sevmemektedirler. Onlar için onurun, soyluluğun, mertliğin, insanlığın temsilcisi olanlar Derviş’le Mustafa Bey’dir. Hatta kambur tellal bir keresinde çarşının ortasında Hacı Kurtboğa’ya yaptığı pislikleri yüzüne vurur. Ölüm tehdidine karşı rest çeker, Kurtboğa silahını indirip çekip gitmek zorunda kalır. Bu bir ağa için büyük bir utançtır. Derviş Bey tellalın cesaretini, onurunu, dürüstlüğünü takdir eder, Kurtboğa’nın kendini öldüreceğini bilen tellala her türlü yardımı yapmayı teklif eder, ona bir şeref timsali olarak nagant bir tabanca hediye eder, Kurtboğa’nın saldırısına karşı. Oysa tellal, kendisi öldüğünde karısını emanet edeceği güçlü, mert, bekar bir erkek olan Demirci’yi hiç kimseye söylemeyeceği bir sebepten ötürü Demirciler Çarşısında öldürür. Yakalanıp cezaevine konur. Bu arada Murtaza Bey’in katili Kürt Mahmut yakalanır.

Mustafa Bey’in pususunun yerini kendi adamlarından biri Derviş Bey’e söyler. Derviş Bey pusuya baskın yapar. Mustafa Beyi yakalar. Ona çeşit çeşit işkencelerle ölmekten beter yapar. Ama bu arada Mustafa Bey’in soylu ve onurlu olmasından da için için gönenmektedir. Kutsal bir ritüeli yerine getirir gibi kıvançla, yer yer öfke, yer yer sevinç, yer yer sevgi, yer yer nefretle, birbirine zıt duygular seline kapılarak, kendinden geçerek

Mustafa Beyi tanınmayacak hale gelinceye kadar işkence yapar ama öldürmez. Günün sonunda Mustafa ve üç adamını çırılçıplak vaziyette üç ata bindirerek konağa getirir. Avluya saygıyla bırakıp gider. Karakız Hatun bir deri bir kemik, yapıştığı direkten, gözleri yine uzaklarda Derviş'in ölüsünü beklemektedir. Uzaktan görür atlıları. Önce Derviş sanır atın üzerindeki. Atlılar yaklaştıkça Karakız Hatun gözlerine inanamaz, oğlunu ölü sanır. 'İnşallah ölür, inşallah ölür Mustafam. Düşmanın çırılçıplak soyup da öldürmeyi bile kendine yedirmediği Mustafam inşallah ölür.' diyerek, dualar okuyarak gider, odasına kapanır, bir daha da çıkmaz. Yatağında kıpırtısız, sararıp solarak, can çekişerek yatar. Bütün bedeni mosmor olan Mustafa Bey'e Kürt Cerrah ova ova merhemler sürer. Uzun bir tedavi sürecinin sonunda Mustafa Beyin yaraları iyileşir. Karakız Hatun ise kendini görenlere adeta öldür de kurtulsun diye dualar ettirecek durumdadır. Öleceği beklenirken bir gün yatağından kalkar Karakız Hatun. Yemek ister. Adeta bir büyü gerçekleşmiştir. Birkaç günde toparlanır. Yataktan çıkar, giyiniyor kuşanır. Mustafa'sını aynı çocukluğunda öptüğü gibi öper. Mustafa Bey ve herkes çok mutlu olurlar Karakız Hatun'daki bu değişimlere. Konaktaki herkes sevinç içindedir. Hamamda yıkanır, ellerine, saçlarına kınalar sürer. Yüzündeki kırışıklıklar gider, bükülmüş beli doğrulur, aynı genç kızlığındaki gibi olur. 'Atımı çekin' der bir sabah. Atına atlayıp sevinçten dolup taşarak Sarıoğlu konağına sürer. Konağa varınca kapıyı Derviş Bey'in oğlu açar. Karakız Hatun uzaklardan geldiğini, eski bir aile dostu olduğunu, Derviş Beyi görmek istediğini söyler. Derviş Bey konakta yoktur. Çocuk, babam gelinceye kadar bekleyin, der. 'Ne de yakışıklıymışsın, kimin oğlusun, adın ne?' diye sorar çocuğa. Derviş Beyin oğlu olduğunu söyler çocuk. Tam o sırada Karakız Hatun belindeki tabancayı çeker, kurşunları çocuğun üzerine boşaltır. Çocuğu cansız bedeni yere düşer. Karakız Hatun şahlanan atını konağa sürer. Avludan içeri atının üzerinde soğumuş bedeni girer. Uykusunda gülümser gibi ölmüştür Karakız Hatun.

Aşiretlerin sonu yaklaşmakta, onunla birlikte temsil ettiği erdemler kaybolmaktayken; kapitalist düzen ve onun değer yargıları da yükselişe geçmektedir. Feodalizmin yerine kapitalizm geçerken toplumda bir yozlaşma yaşanmaktadır. Kurutulan Akçasaz Bataklığı yeni ağalar arasında pay edilmektedir.

Mustafa Beyi görmek için dayanılmaz bir istek duyan Derviş Bey atına atlayıp Akyollu çiftliğine gider ve Mustafa Beyi yatağında yarı ölü bir vaziyette yatıyor bulur. Bu bitmiş, tükenmiş adamı uzun bir süre seyrederek sonra çıkar gider.

Gittikçe yalnızlığa itilmiş iki Bey arasında düşmanlık garip bir şekilde, sanki dostluğa dönüşür gibi sürüp gider.

2.1.3 Demirciler Çarşısı Cinayeti ve 1950’li yıllar Türkiye’si

Yaşar Kemal’in romanını belli bir tarihsel ve toplumsal çerçeveye oturtabilmek için, şimdi o dönemin koşullarına ilişkin bazı bilgiler vermek istiyorum.

Roman 1950’li yıllarda, Türkiye’de toplumun siyasi, ekonomik, toplumsal yapılarının değişime uğradığı bir kırılma döneminde geçmektedir. Feodalizmin yerini kapitalizme bırakmaya başladığı bu dönemde değişen ekonomik ve toplumsal dinamikler romanın da ana temasını oluşturmaktadır. Romanın içeriğini daha iyi analiz edebilmek ve kavramak için o dönem Türkiye’sinin siyasi ve ekonomik tarihine kısaca bir göz atmakta fayda vardır.

Türkiye tarihi, Cumhuriyete geçişle sanayileşmeye ve kapitalistleşmeye doğru yönelen bir tarihtir. Bu tarih 1923-1950 yıllarını kapsayan bir ilk dönem ve 1950 sonrası dönem olarak iki döneme ayrılır.

1946 yılına kadar Cumhuriyet Halk Partisi’nin devletin tek idarecisi olduğu tek partili dönem yaşanır. 1923-1938 yılları arasında M. Kemal Atatürk, 1938-1946 yılları arasındaysa İsmet İnönü partinin başındadır. Bu dönemde Atatürk ilke ve inkılâplarının, laik Cumhuriyet rejiminin topluma yerleştirilmesi ve ilerletilmesine çalışılmıştır. Türkiye’nin dışında kaldığı II. Dünya Savaşı sonrası tek partili dönemden çok partili döneme geçiş ihtiyacı hissedilmiş ve İsmet İnönü de bu süreci desteklemiştir. CHP içinde muhalif bir grup oluşturan ve Celal Bayar, Adnan Menderes, Refik Koraltan ve

Fuat Köprülü'den oluşan Dörtlü Tahkir Grubu partiden ayrılarak 7 Ocak 1946'da Celal Bayar'ın başkanlığında Demokrat Parti'yi kurar. Türkiye Cumhuriyeti tarihinde yepyeni bir devir açılmıştır.

'14 Mayıs 1950 günü Türkiye tarihinde yepyeni bir devir başlıyordu.1946'da kurulan DP yapılan genel seçimlerde büyük bir çoğunlukla iktidarı CHP'den aldı. Demokratlar yurt genelinde %53 oy almıştı.CHP'nin oyları %39'u buluyordu. Oy oranları açısından çok büyük bir hezimet yoktu belki ama mevcut çoğunluk sistemi nedeniyle sandalye dağılımı oldukça adaletsizdi. DP'nin kazandığı 408 sandalyeye karşı CHP ancak 69 sandalye kazanabildi. Bu bir Beyaz Devrimdi. 27 sene boyunca ülkeyi tek başına idare eden CHP serbest seçim yoluyla iktidarı DP'ye teslim ediyordu. Atatürk'ten sonra 11,5 yıldır cumhurbaşkanı olan İsmet İnönü artık muhalefet lideriydi. Sonucu CHP'nin yayın organı Ulus Gazetesi özetledi: CHP İktidarı Devrediyor.'⁷

22 Mayıs 1950'de Adnan Menderes başkanlığında ilk DP hükümeti kurulur ve Bayar cumhurbaşkanı seçilir. DP, kuruluş ve gelişiminde demokrasinin savunuculuğunu yapmasına rağmen iktidara geldikten sonra özgürlükleri kısıtlamaya, hükümeti eleştiren gazetelere ağır cezalar ve sansür uygulamaya başlar. DP'nin bu tutumu 10 yıllık iktidarı boyunca sürer.

1950 yılında iktidara gelen Menderes hükümeti ağalarla yakın ilişki içinde olmuştur. Bu dönemde uygulanan ekonomi politikalarına baktığımızda ithalatın desteklendiği ve tarım politikalarıyla toprak ağalarının lehine bir durum yaratıldığı görülür. Bu dönemdeki bir başka gelişme ise feodal kesimlerin artan gelirlerini sermayeleştirmeye yönelmeleridir. *Demirciler Çarşısı Cinayeti*'nde sonradan zenginleşen Ala Temir Ağa iyi bir birikim yaptıktan sonra fabrikalarla beraber banka da kurar. Topraktan kazanılan sermayenin fabrika ve bankalara yöneltilmesi, tarımdan sermayeye geçişin bir simgesidir.

⁷ www.wikipedia.org/wiki/Cumhuriyet_Halk_Fırkası

DP, 2 Mayıs 1954 genel seçimlerinde 541 milletvekilliğinin 503'ünü kazanır. İkinci iktidar döneminde (1954-57), iktidar ile muhalefet arası gerginleşir. Ekonomide olumsuz gelişmeler görülür. İktidar baskılarını daha da artırır.

DP'nin üçüncü ve son iktidar dönemi (1957-60), iktidar ile muhalefetin yer yer sokağa taşan sert çatışmaları ile sürer. DP iktidarı çeşitli baskı önlemleri alır.

DP'nin uyguladığı liberal ve Amerikancı politikanın bir sonucu olarak ülkede ithalat artar. Sanayinin gelişmesi amaçlanırken ithalatın artması sonucu 1958 yılında ülke ekonomik krize sürüklenir. '1958 krizi, dış ödemeler dengesi açığının (bugünün söylemiyle "cari açık") kapatılamaması, dış borçların ödenemez hale gelmesinin bir ürünüdür. Ödemeler dengesi açığı ise, asıl olarak artan ithalattan kaynaklanmıştır. 4 Ağustos 1958'de ödemeler dengesi açığını kapatmak için IMF talimatıyla devalüasyon yapılmış, dolar 2,80 TL'den 9,20 TL'ye yükselmiştir.'⁸

27 Mayıs 1960'ta silahlı kuvvetlerin yaptığı bir darbeyle hükümet devrilir. DP milletvekilleri ve parti yöneticileri tutuklanırlar. Yüksek Adalet Divanı'nca yargılanırlar. 15 kişi idama, 31 kişi ömür boyu hapse, 418 kişi değişik hapis cezalarına çarptırılırken 123 kişi de aklanır. Adnan Menderes, Hasan Polatkan, Fatin Rüştü Zorlu idam edilir. Celal Bayar ve Refik Koraltan ile 11 kişinin idam cezası ömür boyu hapse çevrilir. DP, 29 Eylül 1960'da kapatılır.

Demokrat Parti'nin iktidarıyla başlayan yeni döneme geçişte, kırılma noktasını hazırlayan şey toprak reformudur. 1930'lar ortalarında başlayan ve 1945 yılındaki Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu (ÇTK) ile doruk noktasına ulaşan toprak reformu tartışmaları, tek parti döneminin en çok tartışmaya yol açmış konularından biridir. 'Cumhuriyet tarihinde siyasal sonuçları itibariyle önemli gelişmelere sebep olmuş, Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) içinde ve dışında derin çatlaklar yaratmış ve nihayet bu çatlaklar nedeniyle çok partili hayata geçişe önemli bir itki sağlamıştır.'
(Karaömerlioğlu: 1998)

⁸ A.g.d

Celal Bayar, Adnan Menderes, Refik Koraltan ve Fuat Köprülü 7 Haziran 1945 günü Dörtlü Takrir adlı önergeyi CHP Grup Başkanlığı'na sunarlar. Dörtlü Takrire göre parti içinde özgür bir tartışma ortamının yaratılmasını istiyorlardı. 'O günlerde de TBMM Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu'nu görüşmekteydi. Kanunun özellikle 17. maddesi çok büyük tartışmalara neden oldu ve maddeye muhalefetin başında ise Aydın milletvekili Adnan Menderes geliyordu. Söz konusu madde büyük toprak sahiplerinin topraklarını sınırlandırıyor ve büyük bir kısmının toprak sahibi olmayan köylülere tahsis edilmesini öngörüyordu. Adnan Menderes de bir toprak ağası olduğu için şiddetle muhalefetteydi. Ancak bu muhalefete rağmen kanun 11 Haziran 1945'te kabul edildi.'⁹

Toprak reformu, Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu (ÇTK) adıyla 1945 ilkbaharında kanunlaştı. ÇTK'nın en genelde hedefi topraksız ve az topraklı köylülere toprak vermek, kredi ve tarımsal araçlar gibi köylünün üretim için gereksindiği bazı önemli vasıtaları sağlamak, toprakların belli bir büyüklüğün üstüne çıkmasını ve altına inmesini engellemek, ve son olarak toprağın sürekli kullanımını garanti altına almaktı. Dağıtılacak topraklar öncelikle devlet arazileri ve köylerde bulunan kamu arazileri ve göl, bataklık gibi yerlerin kurutulmasından elde edilecek topraklardı.

Demirciler Çarşısı Cinayeti'nin bir cildi olduğu *Akçasazın Ağaları*'ndaki Akçasaz da, kurutulup toprakları dağıtılan bir bataklıktır. Romanın temel dinamiği Akçasaz'daki toprakların üleştirilmesi üzerinden işler.

'Türkiye'de toprak reformu düşünce ve pratiği tepeden ve devlet eliyle gündeme geldiği için kanunun köylülere sağlayabileceği küçük olanaklardan bile yeterince faydalanılamadı. Çünkü ülkemizde köylülerin aktif olarak katıldığı, örgütlü, aşağıdan bir kitle hareketi olmadı. Oysa, örneğin, Birinci Dünya Savaşı sonrasında Doğu Avrupa'nın çeşitli yerlerinde, özellikle Bulgaristan, Romanya, Polonya gibi ülkelerde toprak reformu örgütlü köylü partileri, daha da önemlisi, köylü kitlelerinin siyasal hareketlilikleri sayesinde gündeme geldi. Hal böyle olunca buralarda reform hareketleri kitleleri daha çok siyasal ve toplumsal yaşamın içine çekmesi, zorunlu olarak toprak ağalarıyla mücadeleye girişilmesi bağlamında bu ülkelerin tarihinde radikal ve

⁹ www.wikipedia.org/wiki/Cumhuriyet_Halk_Fırkası

demokratik dönüm noktaları teşkil ettiler. Ülkemizde ise sadece siyasî kaygılarla önemlice bir miktarda devlet toprağının dağıtılmasına rağmen, Türkiye tarımındaki gerici üretim ilişkilerinin özüne dokunabilen, gelir dağılımını düzelterek toplumsal barışı geliştirebilecek bir etki sağlanamadı.’ (Karaömerlioğlu: 1998)

2.2 *Leopar (Il Gattopardo)*

Giuseppe Tomasi Di Lampedusa tarafından yazılan *Leopar*, bazı eleştirmenlerce yalnız İtalyan değil, dünya edebiyatının bir başyapıtı, 20. yüzyılın en önemli romanlarından biri olarak kabul edilir. *Leopar*, Lampedusa Prensi olan Tomasi’nin tek romanıdır. 1896’da Palermo’da doğan İtalyan yazar soylu bir ailenin oğlu, Palermo dükü ve Lampedusa Prensiydi. Yazdığı *Leopar* adlı romanıyla dünya çapında ün kazandı. *Leopar*, 1963’te Visconti tarafından aynı adla sinemaya uyarlanmıştır.

2.2.1 *Leopar*’ın Özeti

2.2.1.1 Romanın Teması

Leopar’ın temasını, kitabın başında yer alan ve birkaç kez roman içinde geçen şu söz açıklamaktadır: ‘Her şeyin olduğu gibi kalmasını istiyorsak, her şeyi değiştirmeliyiz.’ Sicilya’da yaşanan rejim değişikliği, romanın baş kahramanı Salina Prensi Don Fabrizio’nun gözünden anlatılır. Sicilya’da Bourbon Krallığının çöküş yıllarında soylu bir ailenin, özellikle de ailenin reisi Prens Fabrizio Salina’nın yaşam öyküsü anlatılırken bir yandan da feodalizmin yerine gelen yeni düzenle birlikte toplum yapısında ve insani değerlerdeki değişim ele alınır. Yükselişe geçen yeni insan tipinin özellikleri, değer yargıları, hayata bakışları ile Prens Fabrizio’nun temsil ettiği geleneksel değerler karşılaştırılır. Ekonomik öğelerin ve paranın önem kazanmasıyla birlikte, soylulara has geleneksel değerlerin ve erdemlerin çöküşü anlatılır. Geçiş döneminde toplumda yaşanan ekonomik, siyasal, toplumsal ve sosyolojik değişimlere mercek tutulur. Değişime direnmek, onu inkar etmek yerine, değişimi kabullenmek ve arkadan gelen yeni kuşaklara karşı umut beslemek romanın belirleyici bir temasıdır. Soylulara özgü dünyanın, bu dünyanın asil öğelerinin çöküşüne karşı duyduğu hüznün yanında, Prens Fabrizio, ‘Her

şeyin olduğu gibi kalmasını istiyorsak, her şeyi değiştirmeliyiz.’ sözüyle, içinde bir ışık gördüğü değişimi kabullenmektedir.

2.2.1.2 Romanın Kahramanları

Romanın baş kahramanı soylu sınıfı, eski düzeni, asil gelenekleri ve erdemi temsil eden Salina Prensi Don Fabrizio’dur. Her şeyin iyi ve kötü yanlarını görecek bir sağduyuya ve bilgiğe sahiptir. Soyluluğa has, yüzyılların imbiğinden süzüle süzüle gelmiş, yüce değerlerle yüklü bir belleği içinde taşır. Prenslığın simgesi olan leopar gibi görkemli ve gururludur. Yeni ortaya çıkan insanı temsil eden Sedara ise Prens’in tam zıddı bir kahramandır. Prens leoparlığına karşın o tam bir çakal olarak resmedilmiştir. Prese ait topraklarda yer alan Donnofugato’nun Belediye Başkanı olan Don Calogero Sedara, bölgenin içinde bulunduğu karmaşadan ve halkın fakirliğinden yararlanarak birbiri ardına toprak satın almış, adil olmayan yöntemlerle parasına para katmış ve Prens’in gelirine eşit mallara sahip olacak ve hatta zamanla onu geçecek kadar bir zenginliğe ulaşmıştır. Zenginlikle beraber, esen politik rüzgarları iyi kullanması sonucu politik nüfuzu da artmıştır. Ancak asillik, soyluluk, adalet gibi erdemlerden yoksundur. Prens’in müthiş derecedeki kibarlığına, düşünceliliğine rağmen Sedara alabildiğine görgüsüz ve kabadır. Para peşinde koşan, kurnaz, açığözlü, çıkarlarını her şeyin önünde tutan, Prens’te bu halleriyle yer yer utanç, kurnazlığı ve para konusundaki zekasından dolayı da hayret uyandıran bir tiptir. Prens’i adil, cömert ve yüce bir insan olarak görüp ona saygı ve sevgi duyan köylülerin bakış açısına göre ise Sedara tam bir vurguncudur.

İki zıt kutupta yer alan, eskinin asilliğiyle yeninin yozlaşmışlığını temsil eden Don Fabrizio ve Sedara’nın yanında romanda daha ortalarda duran, keskin çizgilerle kutuplardan birine dahil olmayan iki kişi vardır: Tancredi ve Angelica. Don Fabrizio’nun yeğeni ve Falconeri Prensi Tancredi, dayısının soyluluğu, görgüsü ve asilliğiyle Sedara’nın kurnazlığı ve para kazanma hırsını kişiliğinde kaynaştıran bir tiptir. Onun işini bilir halleri, aktif kişiliği, akıllı olması ve başarıya ulaşmadaki hırsı dayısının çok hoşuna gitmekte ve Tancredi’ye büyük bir sevgi beslemekte, davranışlarına hayranlık duymakta, kişiliğini takdir etmektedir. Prens olmasına ve toplumda saygın bir statüsü bulunmasına rağmen babasının müsrifliğinden dolayı parası olmayan ve hedeflerine ulaşmak için paraya ihtiyaç

duyan Tancredi'nin, gayet akıllıca davranarak evlendiği Angelica ise Sedara'nın kızıdır. Çok güzel, görgülü ve babasından dolayı paralıdır. Ailesinin soylu olmamasına aldırmadan onunla evlenen Tancredi bu akıllıca hareketiyle hem ilk gördüğü andan itibaren çok hoşlandığı kösnül bir yatak arkadaşına hem de hedeflerini gerçekleştirmek için ihtiyaç duyduğu paraya kavuşmuş olacaktır. Aynı şekilde Angelica da bu evlilik sayesinde hem aşık olduğu adama hem de toplumda arzu ettiği yüksek itibarlı mevkiye ulaşacaktır. Angelica'nın güzelliği ve zerafeti Prens'i de çok etkilemiş ve ailesine rağmen onu çok sevmiştir. Kendi temsil ettiği dünyanın sonunun geldiğini bilen Prens, ortaya çıkmakta olan yeni düzenin Sedera gibi insanların değil, Angelica ve Tancredi gibi pırlıtlı gençlerin bir eseri olmasını umut etmekte ve dolayısıyla bu evliliği desteklemektedir.

Angelica'nın değişime açık kişiliğine rağmen Prens'in kızı Concetta, sahip olduğu asillik ve soyluluğa rağmen geleneklere körü körüne bağlı, değişime direnen, bu direnciyle kendini yıkıma sürükleyen bir kişidir. Prens bile değişime olumlu bakarken Concetta kör bir inatla, bir yandan da Tancredi'ye olan karşılıksız aşkı nedeniyle tutucu ve sabit fikirli olmaya devam etmekte ve kendi yıkımını da gerçekleştirmektedir.

Bir din adamı olmasına rağmen Prens'in ılımlı kişiliğine sahip Peder ise değişime kuşku ve hoşnutsuzlukla yaklaşmasına rağmen yine de gerçekleri görebilecek ve değişimi kabullenerek ona göre davranabilecek sağduyuya sahip biridir. Romanın içindeki bir alt hikayenin baş kişisi olan peder buradaki soylular ve diğer kişiler arasında gayet tarafsız, bilgece açıklamalar yapmaktadır. Romanda Prens'in Tancredi'yle Angelica'yı evlendirmesi gibi, o da kendi köyünde Tancredi ve Angelica'yı başka bir boyutta temsil eden iki kişinin evlenmesinde arabuluculuk yapmış, evlenmelerine önyak olmuştur. Değişimi simgeleyen bu evliliklerle Peder'in de Prens'e benzeyen ılımlı ve değişimi kabullenen kişiliği ortaya çıkmış olur. Prens soylular sınıfını ılımlı kişiliğiyle temsil ederken, alt hikaye sayesinde Peder'i ruhban sınıfının ılımlı kişisi olarak romanda görürüz.

2.2.1.3 Romanın Olay Örgüsü

Roman Salina konağında sıradan bir günle başlar. Akşam yemeğinden hemen önce olan bu anda tavandaki freskler ve duvardaki resimler konak sakinlerinin arasına karışmış, günlük dualarını yapmaktadırlar. Dev cüsseli, açık mavi gözlü, konakta her şeye işlenmiş olan Leopar motifi gibi heybetli Prens Fabrizio için günün en huzur duyduğu zamanıdır bu. İki kızı ve prensesle birlikte güzel bir aile tablosunu andıran yemekten sonra, Prens yanına Peder'i de alarak, bir fahişeyle aşk buluşması için şehre iner. Bir yandan eşinin sevgisine ihanet ettiği ve günaha girdiği için huzursuz olmakta diğer yandan da bunca yıldır evli olmalarına rağmen daha göbeğini bile görmediği ve yatakta her kucakladığında haç çıkaran ve en can alıcı noktaya geldiğinde 'Aziz Meryem ve İsa Babamız' diye bağırarak karısına karşı bu yaptığını haklı görmekte, yine de karısını çok sevmektedir. Ertesi sabah yeğeni Tancredi her zamanki muzip tavrıyla bir önceki geceye dair imalarda bulunur.

Prens Fabrizio yıldızlara ve gökyüzüne tutkun bir bilim adamıdır aynı zamanda. Konağın en üst katını teleskoplar, dürbünler ve gökyüzünü incelemeye yarayan birçok aletin doldurduğu bir gözlemevi yapmıştır. Cinselliğe düşkünlüğü babasından, bilim adamı ve aydın yönü bir Alman olan annesinden gelmiştir. Asla yanından ayrılmayan köpeği Bendico Prens'in en sadık dostlarından.

O sıralarda İtalya karmaşık bir durumdadır. Napoli ve Sicilya Bourbon Krallığı egemenliğindedir. Prens de kralı birçok yönden eleştirmekle beraber krala bağlıdır. Garibaldi komutasındaki bir grup, krallığı devirmek için Sicilya'ya çıkarma yapar. İhtilal başlar. Tancredi de Garibaldi'yi desteklemektedir. Prens'e Garibaldi'cilere katılmak için gideceğini söyler. Prens Garibaldi'yi onaylamamasına karşın 'Her şeyin olduğu gibi kalmasını istiyorsak, her şeyi değiştirmeliyiz.' diyen Tancredi'nin ne demek istediğini anlar ve ona bir kese altın vererek uğurlar. İhtilal krallığa karşı yapılmaktadır. Bir Falconeri olarak Prens krallık yanlısı olmakla beraber krallık yönetiminin de artık çivisi çıkmış uydurma bir yönetim olduğunu kabul etmektedir. Öte yandan ihtilalcileri de küçük hesaplar peşinde koşan taşralı özgürlükçüler, tek istedikleri kolayca çok para kazanmak olan çapulcu tayfası olarak görmektedir. Onca tantanaya rağmen olayların fazla büyümeden durulacağını, kökten bir değişim yerine, sadece yerlerin, sınıfların değişeceğini öngörür. Prens'e göre Salinalar hep Salina kalacaktır ama mesela ırgatbaşı olan açık gözlü

adam zengin olup toplumdaki yerini yükseltebilecektir. Prens'in sınıfından bazılarınca bu ihtilal çok korkulan bir olaydır. Kimisi sarayını bırakıp ailesiyle birlikte kaçmayı, İngiliz gemisine sığınmayı düşünmektedir. Oysa Don Fabrizio bilir ki, dalgaların çarpmasıyla eğilen yosunlar gibi, içinde bulunduğu değişime uyum sağlamak en doğrusudur. Tancredi'nin Garibaldicilerin grubuna katılmasını eleştiren oğluna 'Eğer sen üzerinde Querceta Dükü yazan kartlar bastırabilir ve ben öldükten sonra üç kuruşluk bir mirasa konabilirsen bunu Tancredi'ye ve onun gibilere borçlu olacaksın.' diyerek bu küçük çaplı savaşların her şeyin olduğu gibi kalmasını sağlamak için yapıldığını belirtir. Tancredi'nin varlığı ve ihtilalci generallere karşı ılımlı tutumu ile onca gürültü patırtıya rağmen sarayın güvenliğini garanti altına alır. Ailesiyle birlikte kargaşadan uzaktaki toprakları olan Donnafugata'daki konağına gider. Prens'in aklında son olaylardan sonra saf, temiz köylülerin hâlâ ona eskisi kadar bağlı olup olmadıkları sorusu vardır.

Buranın Belediye Başkanı Sedera hem ekonomik olarak hem de politik manevralarıyla siyasi olarak yükselişe geçmiştir. Saf ve temiz köylü ise onun ne hile hurdalarla zenginleştiğini bildiği için Sedera'ya karşı iyi düşünceler duymamaktadır. Ancak bu, değişim rüzgarını kendi çıkarları doğrultusunda kullanan Sedera'nın yükselişini engellemez. Prens, Donnafugata'daki ilk günlerinde nezaket gereği Sedera'yı akşam yemeğine davet eder. Sedera yemeğe kızı Angelica'yı da getirir. Angelica güzelliği ve görgüsü ve sahip olduğu çekicilikle başta Tancredi ve Prens olmak üzere tüm aileyi etkiler. Kızı, babasının tüm kabalığı ve görgüsüzlüğünü kapatacak kadar herkesi hayran bırakmıştır kendine. Bu görüşmeden bir tek Prens'in kızı Concetta hoşnut olmamıştır. Tancredi'ye aşık olan Concetta, onun Angelica'ya karşı aşırı ilgisi ve beğenisinden dolayı, daha sonra tüm hayatının kararmasına sebep olacak bir yıkıma uğrar. Özellikle Tancredi'nin Angelica'ya açıkça kur yapar bir şekilde anlattığı rahibelerele ilgili açık saçık bir hikayeye Angelica şuh kahkahalar atarken Concetta'nın sinir ve üzüntüden gözleri yaşlanır. O akşam Angelica ve Tancredi arasında bir aşk doğarken Concetta da büyük bir düş kırıklığı ve hüsrarla hayatını sonsuza dek kapatmaktadır. Öyle ki Tancredi'nin kendisinden hoşlandığını düşünen Concetta kısa bir süre önce Peder aracılığıyla babasına bu durumdan söz bile açmıştır. Ancak o zaman bile babası kızının bütün o uysallık ve edilginlik eylemleriyle, utangaç ve içine kapanık halleriyle hırslı ve parlak Tancredi'ye, yeni toplumun kaygan merdivenlerine çıkmasında yardımcı olamayacağını düşünmüş ve

bu işin olamayacağını ta o zaman öngörmüştür. Öte taraftan Angelica güzelliği, dişiliği, yeniliklere açık oluşuyla ve de önemli bir faktör olarak zenginliğiyle Tancredi'nin hem duygularına hem arzularına hem de yükselme hırsına tamamıyla uyan bir genç kızdır. Tancredi Concetta'dan bir zamanlar hoşlanmıştı. Angelica kadar güzel olmamasına, parasının da çok az olmasına karşın Concetta'da, Donnafugatalı köylü kızında olmayan ve hiçbir zaman olmayacak bir şey vardır. Ama bu sonucu değiştirmez.

Angelica'yla tanışmasından kısa bir süre sonra Tancredi, askeri görevi dolayısıyla Donnafugata'dan ayrılır. Ancak Prens'e, içinde usturuplu bir şekilde Angelica'ya karşı niyetini belli edecek cümlelerin geçtiği mektuplar gönderir. Son mektubunda artık konuyu dayısına açar: Angelica'ya karşı içinde yanmakta olan seveda ateşinden bahsettikten sonra bu evliliğin eski ailelere taze kan getireceğini, İtalya'da o gün yürürlükte olan politik akımın amaçlarından birinin sınıf farklılıklarının ortadan kaldırılması olduğunu da göz önüne alarak dayısından böyle bir evliliği desteklemesini ister. Karısı bu evliliğe hem kızı Concetta için hem de sınıf farklılıklarından dolayı yanaşmazken Prens, zaten beklediği bu evlilik kararını uygulamak için Tancredi'ye destek vermeye ve Angelica'yı Sedera'dan istemeye karar verir. Prens'e sadık saf ve temiz köylülerden biri bile, bir konuşmaları sırasında bu evliliği Prens'in soyuna yakıştıramadığını, Angelica'nın ailesinin zenginliğine rağmen, soylu olmak bir yana 'Bok Pepe' lakabıyla anılan bir dedenin soyundan geldiğini söyler. Köylüye göre bu evlilik Falconeri ve Salinaların sonu demektir. Ancak geniş bir bakış açısına sahip olan Prens körü körüne geleneklere bağlı olmak yerine geleceği görüp ona göre hareket etmenin doğruluğuna inanmaktadır. Ona göre bu evlilik hiçbir şeyin sonu değil, tam tersine her şeyin başlangıcıdır. Tancredi'yi çok seven Peder ise yüreğinin derinliklerinde bu evliliği onaylamamasına rağmen, engel olmak bir yana, bu işi bulandıracak tek bir söz bile söylememeyi uygun görmüş ve sağduyulu bir şekilde davranarak evlilikle ilgili görüşünü Tancredi'nin iyiliği için onaylamıştır. Prens bu konuyu görüşmek ve Angelica'yı vasisi olduğu Tancredi'ye istemek için Sedera'yı çağırır. Prese Sedera'nın görgüsüzlüğü ve karakteri yüzünden bir kurbağa yemek kadar nahoş gelen bu görüşme mide bulandırmasına karşın tamamlanır ve evlilik sözleşmesi yapılır. Sedera büyük bir sevinçle karşıladığı bu evlilik için kızına oldukça yüklü bir çeyiz vereceğini söyler. Tancredi'nin parasal bir getirisi olmayacaktır ama o da adı ve soyluluğunu verecektir. Böylece Sederaların soyu asil bir soyla birleşmiş olacaktır.

Bu evlilik kararıyla birlikte Sedera'nın Salinalara yaptığı ziyaretler sıklaşır. Bu ziyaretlerde Prens Sedara'yı daha yakından tanıma fırsatı bulur. Bu birliktelikten Sedara da görgü ve düşüncelilik adına çok az da olsa bazı şeyler öğrenme fırsatı bulur. Ama kendisi ve ailesi için, kuşaklar boyunca becerikli ve saf aptalları kibar takımı durumuna getirecek bir eğitim süreci başlamış olur. Angelica ise doğal güzelliği ve etkileyiciliğine gerek yatılı okulda aldığı eğitimin, gerekse Tancredi'den aldığı derslerin yardımıyla Prens'in ve hatta Peder'in gözbebeği olur. Angelica herkesin çok sevdiği ve hayranlık duyduğu bir kız olur.

Tancredi'nin eve dönmesiyle birlikte Angelica'yla Tancredi arasındaki buluşmalar artar, konağın uzun yıllardan beri kullanılmayan gizemli, ve çapraşık bir labirenti andıran, ucu bucağı yokmuş gibi uzanan odalarında, iki aşık bilinmeyen diyarlara yolculuğa çıkar gibi gezerler. Kendilerini bilinmezliğin ve aşkın tüm heyecanlarının tutkularına bıraktıkları bu gotiksel biçimde gizemli ve gerilimli odalar denizinde alabildiğine tutkulu ve kösnülü anlar yaşarlar. Angelica'nın gelişiyile birlikte sarayın yıllardır bastırıldığı cinselliği uyanır. Angelica ve Tancredi arzular dünyasının tadını çıkarırken üç kız kardeş Concetta, Carolina ve Caterina, çevrelerinde onlara kur yapanlar olmasına rağmen erdemleri, yasakları ve kibirleriyle kapalı bir dünyada yaşamaktadırlar.

Bu arada Sicilya ve Sardunya Krallıkları birleşir, Tancredi'nin yanısı olduğu Meşrutiyet kurulur. Yeni oluşturulacak Krallık Senatosunda yer alması için Prense bir teklif sunmak üzere hükümetten üst düzey bir yetkili Salinaları ziyarete gelir. Salinalar'ın köklü ve kıymetli adı, kişisel saygınlığı, son olaylardaki onurlu ve özgürlükçü davranışından dolayı mecliste Sicilya'yı Don Fabrizio'nun temsil etmesi istenmektedir. Don Fabrizio Sicilya topraklarındaki doğanın şiddetini, iklimin acımasızlığını, her şeyde varolan sürekli gerilimini ve yüz yıldır süregelen sömürgeyi anlattıktan sonra, bu şartlar altında kişiliği oluşan Sicilya insanının edilgenliğinden, bezmişliğinden bahseder. 'Uyumak, Sicilyalıların tek istedikleri uyumaktır ve en güzel armağanı vermek için bile olsa, kendilerini uyandırmak isteyenlerden her zaman nefret edeceklerdir.' (Lempedusa, 1998: 134) Hükümetin senatoya aday olarak kendisini düşündüğü için minnettar olduğunu ancak bu onurlu teklifi kabul edemeyeceğini söyler ve ekler; 'Ben eski idarenin bir temsilcisiyim ve

kaçınılmaz biçimde, sevgiyle olmasa bile efendilik gereği, Borbon rejimine bağlıyım. Eski ve yeni devir arasında bocalayan ve her ikisinde de huzur bulamayan bahtsız bir kuşaktanım. Üstelik, kuşkusuz fark ettiğiniz gibi boş umutlar beslemiyorum. Senato benim gibi, başkalarını yönetmek için çok zorunlu olan kendini aldatma yeteneğinden yoksun, deneyimsiz bir senatörü ne yapsın? Bizim kuşaktan olanların bir köşeye çekilip bu süslü katafalkın çevresinde hoplayıp zıplayan, taklalar atan gençleri izlemeleri gerek. Şimdi size açık fikirli, her şeyin nedenini nasılinı araştıran, kendi kişisel çıkarlarını maskeleyen, yok – karanlık kamu idealleriyle bağdaştırmasını demek istiyorum- bilen, uyanık gençlere ihtiyacımız var.’ (Lempedusa, 1998: 137) Senatoda bulunması için kendi yerine Sedara’yı önerir. Hükümet temsilcisi ise bu öneriye ‘sizin gibi namuslu adamlar geri çekilirse, Sedara gibi aşağılık ve sağgörüden yoksun kişilere yol açılacak’ (Lempedusa, 1998: 138) diyerek tepkisini dile getirir. Ancak o zaman olmasa bile 10 yıl sonra Sedara senatoya girecektir. Prens’in deyişle leoparlar ve aslanların yerine çakallar ve sırtlanların geçmektedir.

Angelica bir Falconeri Prensesi olarak sosyete de ilk sınavını yörenin önde gelen seçkin bir ailenin düzenlediği büyük bir baloda verir. Kendinden emin, ölçülü hareketleri, görenleri hayran bırakan güzelliği, ışıltısıyla annesinin yabanılığ ve babasının kabalığından en ufak bir iz taşımamaktadır. Aksine Palermolulara güzel ve kibar kadının nasıl olduğunu göstermektedir. Balonun sıkıcı, tekdüze ritüellerinden, insanların banallığından, Sedara’nın açgözlüce ortalıkta dolaşmasından sıkılan Prens için balodaki tek güzel şey ışıltılı parlayan Tancredi ve Angelica çiftidir. salonu dolduran aptal erkeklerin, çirkin kadınların arasında bir tek onların geleceğe umut vadeden pırıltısı Prens’in içine neşe vermektedir. Kalabalıktan sıyrılıp çekildiği bir kitap odasında ölümü düşünürken Angelica gelir ve dans etmelerini teklif eder. Gerek sözleriyle gerek tavırlarıyla Prens’in gönlünü çalan Angelica’yla dans ederken Prens içinde adeta 20’li yaşlarının heyecanı ve ateşini hisseder. O gece bir an için ölümü düşünmez.

Sabaha doğru balo dağılırken buruşuk elbiseleriyle kıpkırmızı yüzlü kadınlar ve sararmış yüzlerindeki çizgilerle çarpık kravatlı erkekler balo mekanından ayrılmaya başlarlar. Prens ailesini bir arabaya yerleştirdikten sonra kendisinin yürüyerek geleceğini söyler. Karanlık sokaklarda, en büyük tutkusu olan gökyüzü ve yıldızların altında yürürken her zaman

kendisini orada bekleyen vefalı yıldızı Venüs'le ne zaman sonsuzlukta buluşacaklarını düşünür.

Aradan yıllar geçer, torun Fabrizzotte doğmuş, Concetta kırk yaşına gelmiştir. Don Fabrizio doktoru ziyaret için kızı ve torunuyla Napoli'ye gider. Çok yorucu geçen 36 saatlik yolculuktan sonra Palermo'da onları Tancredi ve Angelica karşılar. Donnafugata'daki konağına doğru yola çıktıklarında Prens fenalaşır. Konak uzak olduğu için Prens dinlenmesi için ve ertesi gün yola çıkmak üzere yakınlardaki bir otele giderler. Palermo denizine bakan bu otelde bir Temmuz öğleden sonrasında Don Fabrizio'nun hep hasretini çektiği *o genç kadın* onu almaya gelir. Beklediği an yaklaşmıştır. *O güzel kadınla* yıldızlı göklerin sonsuz boşluğuna doğru gider, yani ölür.

Don Fabrizio Salina soyunun son temsilcisidir. Salinaların torunu Fabrizio başka bir dünyaya aittir. 'Salinaların hep Salina kalacaklarını söylemişti. Yanılmıştı. En sonuncu kendisiydi. Sonunda o sakallı Vulcan (Yanardağ Tanrısı) Garibaldi kazanmıştı.' (Lempedusa, 1998: 185)

Artık yaşlanan üç kız kardeş Concetta, Caterina ve Carolina hâla evlenmemiş oldukları için aynı evde birlikte yaşamakta, evin tek hakimi olmak için birbirleriyle kavga etmektedirler. Prens Fabrizio zamanında konakta bir şapel olmamasına rağmen onun ölümünden sonra konak bu üç kız kardeşe kalınca kendilerine özel bir tapınma yeri yapmaya karar verirler. Konağın uzak bir köşesindeki salonu donatıp duvarlardaki uygunsuz mitolojik resimleri kazıyarak kendilerine bir şapel edinirler. Hepsi dinsel bir coşku içinde şapeli dini ve kutsal olduğuna inandıkları bir sürü resim ve heykelle doldururlar. Evlerinde sürekli olarak günah çıkardıkları rahipler hiç eksiz olmaz. Ancak şapeldeki eşyaların dinle alakasız olduğu duyumunu alan Kardinal Hazretleri bu şapeli denetlemeye gelir. Her ne kadar bölgenin pederi onları yatıştırmaya çalışsa da bu denetimi kendilerine bir hakaret olarak sayan sofukız kardeşler kardinal ve pedere şapeli gezdirirler. Şapeldeki Meryem'le ve İsa'yla hiçbir ilgisi olmayan resimleri, kutsallıkla alakası olmayan süsleri inceledikten sonra kardinal konaktan çıkar. Pedere kutsal saydıkları ve önünde ayin yaptıkları büyük resmin sevgilisinden mektup alan ve onunla buluşmayı düşleyen bir kızı temsil ettiğini ve kutsal

olduğuna inandıkları kalıntıların çoğunun sadece birer süs parçası olduğunu söyler. Pederle konağa tekrar gelen kardinal şapelin kapanması gerektiğini söyler. şapele girerek çekik ve sökülen vida sesleri eşliğinde buradaki resimleri indirirler, kalıntıları toplarlar. Tapılmaya layık beş kalıntı bulduklarını, topladıkları diğer şeyleri atabileceklerini söyleyerek konaktan ayrılırlar.

Tüm hayatı boyunca Tancredi'ye olan aşkının derin hayal kırıklığını taşıyan, kendini hep haksızlığa uğramış, acılar çekmiş biri olarak gören ve babasının onu feda ettiğine inanarak ondan nefret eden Concetta, mutsuz yaşamının suçunu hep başkalarında aramıştır. Oysa yaşamını kendi öfkesi ve akılsızlığıyla mahvetmiştir. şapelin yıkılışından ve tüm o şeylerin atılmasından sonra odasına çekilen Concetta, yıllardır suçu başkalarına yüklediği ıstırabının tek kaynağının kendisi olduğunu görür ve kendini koca bir boşlukta bulur. Hizmetçiye çağırır, toz ve güve dolmasına rağmen inatla atılmasına izin vermediği içi doldurulmuş köpek Bendico'nun kaldırılıp atılmasını söyler. Bendico çöpçünün her gün gelip süpürdüğu avlunun bahçesine doğru fırlatılırken bir an için biçim değiştirir gibi olur. 'Havada uzun bıyıklı, ön pençesini lanetler gibi havaya kaldırmış bir hayvan göründü. Sonra her şey morumsu bir toz yığını arasında dinginliğe kavuştu.' (Lempedusa, 1998: 207)

2.2.2 *Leopar ve 19. yy. İtalya'sı*

Guissepe Tomasi di Lempedusa'nın romanını belli bir tarihsel ve toplumsal çerçeveye oturtabilmek için, şimdi o dönemin koşullarına ilişkin bazı bilgiler vermek istiyorum.

19. yy. Avrupa kıtası için büyük tarihsel kırılma noktalarına tanıklık eden, siyasi, toplumsal ve ekonomik alanlarda olmak üzere tüm alanlarda büyük değişimlere sahne olduğu için epey sancılı geçen bir zaman dilimidir. 1789'da yapılan ve süreç olarak devam eden Fransız İhtilali sonucu, kıtada bağımsızlık hareketleri ivme kazanmış, Avrupa haritası büyük değişimlere uğramıştır. Fransa'da ortaya çıkan, insan haklarından, eşitlikten ve özgürlükten yana düşünce hareketinin tüm Avrupa'ya yayılması, mevcut monarşilerin geleceğini tehdit etmesine neden olmuştur. Yeni Çağı bitirip Yakın Çağı başlattığı kabul edilen Fransız Devrimi sonucunda başta Avrupa

olmak üzere tüm dünyada milliyetçilik kavramı önem kazanmaya başlar, ulus-devlet anlayışına dayalı ulusçuluk fikri imparatorluklara girmeye başlar. Milliyetçilik akımlarının yayılması imparatorlukların aleyhine olur ve imparatorluk çatısı altındaki halklar bağımsızlıklarını kazanmak için ayaklanırlar. Feodal rejimler yerini Cumhuriyetçi rejimlere bırakır.

Tüm bu gelişmelerin tabii olarak sirayet ettiği İtalya'da ise 1800'lü yılların başında birbirinden bağımsız krallıklar hüküm sürmektedir. İtalya yarımadasında bu dönemde; İki Sicilya Krallığı, Sardunya Krallığı, Lombardia Krallığı, Toscana, Papalık Krallığı, Venedik, Parma ve Midena Krallıkları başta olmak üzere 11 ayrı devlet bulunmaktadır. İtalya Yarımadası'ndaki krallıkları birleştirmeyi ve tek bir İtalya ulusu oluşturmayı amaçlayan İtalyan Bağımsızlık Hareketi ya da diğer adıyla Risorgimento (Diriliş) ile 1815'te başlayan ve 1871'de İtalya Krallığının kurulmasıyla tamamlanan bir siyasal ve sosyal dönüşüm süreci yaşanır. Romanda da İki Sicilya Krallığının da bir prensi olan Don Fabrizio'nun yaşam hikayesi ekseninde, İtalya'da yaşanan bu sürece tanıklık ediliyor. Don Fabrizio Bourbon hanedanlığı egemenliğinde, Sicilya ve Napoli'deki İki Sicilya Krallığı'nın bir prensidir. Krallığın başkenti Palermo'dur. Biraz kuzeyinde ise Savoy hanedanlığına bağlı, İtalya'nın kuzeybatısındaki Piomente ve Sardunya adalarını içine alan Sardinya-Piemonte Krallığı (Sardinya Krallığı) vardır. Yarımada Avusturya güçlerinin egemenliği altındadır. Farklı tarihlerde İki Sicilya Kralı I. Ferdinand'a ve Sardinya Krallığına karşı ayaklanmalar yaşanır. Sardinya Krallığı Avusturya güçleri sayesinde ayaklanmayı bastırırken, I. Ferdinand da başarısızlıkla sonuçlanan ayaklanmaya katılanları sürer. Bu süreçlerin sonunda Avusturya İtalya yarımadasına biraz daha yayılır.

1948 Devrimi: Mazzini ve Garibaldi'nin başı çektikleri ayaklanma hareketleriyle Sicilya ve Napoli Bourbon Krallıklarını reddederek özerk bir yapıya kavuşur. Sicilya ve Napoli topraklarını kapsayan İki Sicilya Krallığı kurulur.

'1846'da eski papanın ölümüyle yeni papalığa seçilen IX. Pius liberal ve milliyetçi umutların odağı olur. Yarımadanın her yanında insanlar yeni papaya, İtalyan Devletlerinin oluşturacağı bir federasyonun muhtemel lideri gözüyle bakmaktadır. Bu

coşku Sicilya'da da yayıldı. Adada Bourbon Kralına karşı ayaklanmalar başlar.' (Fentress, 2004: 72) Romanda, Üç renkli İtalyan bayrağı taşıyan bu gruba Tancredi de katılır. Sloganları 'Yaşasın İtalya', 'Yaşasın Sicilya' idi. 1849 yılı başında, kuzeydeki bazı İtalyan devletleri, Piemonte'nin liderliğinde ve Papa'nın şüpheli desteği ile Avusturya boyunduruğuna son verme çabası içine girerler. Ancak bu ayaklanmalar sonuçsuz kalır.

'İtalya'da 1848 Devrimi bir adım olmakla beraber başarısızlıkla sonuçlandı. Avusturya kuzeydeki bölgelerde tekrar iktidara geçti. Merkezde IX. Pius reformları reddetmiş, Mazzini'nin Roma Cumhuriyeti'ndeki reformist etkilerini silmeye başlamıştı. Engizisyon tekrar tesis edilmiş ve ağır bir sansür uygulaması başlamıştı. 1848 yıllarında halkın düşüncelerini öylesine alevlendiren papanın liderliği altında bir İtalyan Birliği tasarısının artık ölü bir şey olduğu anlaşılmıştı.' (Fentress, 2004: 72)

1850'lerde Piemonte'nin önde gelen devlet adamı Kont Cavour reformcu politikalarıyla öne çıkmış ve Piomente'yi (Sardinya Krallığı) tüm İtalya milliyetçi umutlarının odak noktası haline getirmişti. Piemonte yönetimi altında birleşik İtalyan tasarısı yarımada'daki liberaller ve yurtseverler arasında yükseliyordu.' (Fentress, 2004: 73)

1860 Devrimi: 1860'da Garibaldi, kızıl gömlekliler adıyla ünlenen 1000 kişilik ordusuyla Sicilya topraklarındaki Marsala'ya çıkarma yapar, çatışmalardan sonra İki Sicilya Krallığı referandumla Sardunya Krallığıyla birleşerek İtalyan Krallığı Ailesine katılır. Bu sırada İtalya'nın bir bölümünde, büyük Piemonte'li devlet adamı, Cavour tarafından bir kaç devlet ile birlik oluşturularak 1861 yılında İtalya Krallığı kurulur. Birlik oluşumu, Roma'nın Piemonteliler tarafından ele geçirilerek başkent ilan edilmesiyle 1861 yılında tamamlanır. İtalya Birliği hareketine Cavour dışında büyük vatansever Mazzini ve efsanevi vatansever-asker Garibaldi liderlik etmişlerdir.

İtalya Krallığı'nın başkenti Torino olur. Mayıs 1861'de İtalyan Parlamentosu Sardunya Kralı II. Victor Emmanuelli İtalya Kralı seçer. Romanda, bu Parlamento'da Sicilya'yı temsil etmek üzere senatör olması için Don Fabrizio'ya da teklif gelmiş ancak Prens bu görevi kabul etmeyerek, bu iş için daha uygun olacağı düşüncesiyle Serado'yu

önermiştir. İtalya Krallığı 1866'da Üçüncü Bağımsızlık Savaşı'yla Avusturya'dan Venedik'i devralır, 1871'de Fransa'dan Papalık eyaletinin de ele geçirilmesiyle beraber İtalya Krallığı tamamlanır.

İtalya, Mussolini'nin 1922'deki Faşist diktatörlüğüne kadar sınırlı monarşi ile yönetilir. I. Dünya Savaşının sonunda, İstria ve Trentino sınırların dışında bulunmaktadır; Trieste, Dalmaçyanın bir bölümü ve Adriyatik Denizindeki bazı adalar Yugoslavya'da imzalanan özel bir barış antlaşmasıyla 1924 yılında İtalyan topraklarına katılır. II. Dünya Savaşına, 1940 yılında Müttefik Kuvvetleri karşısına alarak Almanya ile birlikte savaşan İtalya, 1943 yılında Almanlar tarafından tamamen işgal edilir. Bağımsızlık, 1945 yılında Mussolini'nin İtalyan anti-faşist güçler tarafından öldürülmesi sonucunda elde edilir. 1946 yılında bir halk referandumu yapılarak İtalya Cumhuriyeti ilan edilir.

3 UYGULAMA

Bu bölüme kadar Karnaval Teorisi hakkında bilgi verdim, yöntemin karşılaştırmada kullanacağım terimlerini açıkladım. Ardından romanların özetlerini vererek dönemlerinin toplumsal arka planlarını anlattım. Bu bölümde ise romanları Karnaval Teorisininin temel terimleri olan çokseslilik, kronotop ve karşılaşma kronotoplarını kullanarak inceleyeceğim. İki romanı bu terimler ekseninde karşılaştıracam.

3.1 Romanların Dönemleri ve Çokseslilik Arasındaki İlişki:

Tarih boyunca toplumlar, köleci toplumdaki feodal topluma, feodal toplumdaki kapitalist topluma doğru bir evrilme geçirmişlerdir. Bu değişim geçiş dönemlerini beraberinde getirmiştir. Geçiş dönemleri genellikle sancılı, zorlu, kanlı olmuş, toplumda kaos hüküm sürmüştür.

Leopar ve Demirciler Çarşısı Cinayeti yazıldıkları ülkelerin bir geçiş dönemini yansıtan romanlardır. Her iki ülkede de, romanlar farklı tarihleri anlatmakla beraber (İtalya 1860'lı yıllar, Türkiye 1950'li yıllar), yaşanan kırılma aynıdır: Feodal düzenin yıkılıp

kapitalist düzenin ortaya çıkması. Feodal düzenden kapitalist düzene geçiş evresinde yazılan bu romanlar için, çokseslilik, dönemin bir sonucudur. ‘Bizatihi dönem çoksesli romanı mümkün kılmıştır’ (Bakhtin, 2004: 75). Bakhtin Dostoyevski romanının çoksesliliği üzerine yaptığı değerlendirmede, Dostoyevski’nin içinde yaşadığı dönemin toplumsal koşullarını aktarmanın en iyi yolunun çokseslilik olduğunu söyler. ‘Dostoyevski çok-düzeyliliği ve çelişkililiği tinde değil, nesnel toplumsal dünyada bulup orada algılamayı başarmıştır. Bu toplumsal dünyada düzlemler, karşıt kamplard ve aralarındaki çelişkili ilişkiler toplumun durumuydu. Toplumsal gerçekliğin çok düzeyliliği ve çelişkililiği dönemin nesnel bir olgusu olarak mevcuttu.’ (Bakhtin, 2004: 75) Dostoyevski dönemi, genç Rus kapitalizmi dönemidir. Dönemin çelişkili ve keskin doğası, devrimci materyalist bir sosyalizmle muhafazakâr dini bir dünya görüşün karşı karşıya gelmesinden ve yaşanan geçiş sürecinden kaynaklanır.

Bakhtin çokseslilik konusunda Dostoyevski’nin seleflerinin Balzac ve Shakespeare olduğunu belirtir. Shakespeare ve Balzac döneminin toplumsal ve tarihsel nedenleri de değişimlerin, çöküşlerin ve yeni yapılanmaların yaşandığı dönemler olması dolayısıyla Dostoyevski’yle benzerdir. ‘Shakespeareci çokseslilikte tezahür eden toplumsal etkenler nelerdi? Son tahlilde Dostoyevski’de bulduklarımızla temelde aynılardı elbette. Parıltılı parçalara bölünmüş o aşırı gösterişli Rönesans, Shakespeare’i ve çağının diğer oyun yazarlarını doğuran Rönesans, kapitalizmin görece huzurlu ortaçağ İngiltere’sini fırtınalı bir şekilde istila etmesinin ürünüydü elbette. Orada da benzer şekilde muazzam bir çöküş başladı. Daha önce birbirleriyle asla temas kurmayan toplumsal yapılar ve bilinç sistemleri arasında muazzam değişiklikler ve çatışmalar yaşandı’ (Bakhtin, 2004: 83).

Leopar döneminin İtalya’sı ve *Demirciler Çarşısı Cinayeti* döneminin Türkiye’si, feodal düzenin yerini kapitalist düzene bırakmasıyla toplumun her katmanında yaşanan bir kırılma sürecinden geçmektedir. Dönemin karışıklığının birer yansıtıcısı olan yazarlar, dönemin çelişkilerini ve zıt kutuplarını bir araya getirmiş ve romanlarda her kesimin sesi özgürce yer almıştır. Sonuç olarak, romanların dönemlerinin romanlardaki çokseslilik için bir zemin sunduğunu ve çoksesliliğe katkıda bulunduğunu söyleyebiliriz.

3.2 Çokseslilik

Demirciler Çarşısı Cinayeti ve *Leopar*, bir düzen son bulurken yeni bir düzenin ortaya çıkışını anlatır. Toplumsal bir değişimi ve dönüşümü konu edinen bu romanlar;

Feodalizm – Kapitalizm

Feodal Ağalar, Prensler – Yeni Yetme Beyler, Burjuvalar

Gelenekler – Yenilikler

Eski insan tipi – Yeni insan tipi

Eski değerler- Yeni değerler

Manevi değerler – Parasal değerler

gibi birbirine karşıt olguları içermektedir. Zıt kavramlar, düşünceler, görüşler roman düzleminde yan yana gelmektedir. Değişimin tarafları olan farklı sınıflardan, farklı yapılardan (düzlemlerden) pek çok ses bir arada var olmaktadır. Geçiş döneminin aktörlerinin çoksesli diyalogları okuyucuya romanın bütününde kesin bir yargı oluşturmalarına, şu iyi bu kötü gibi değerlendirmeler yapmalarına hizmet etmez. Özgür bir ortamda herkesin fikirlerini sunmasına olanak tanır. Her iki romandaki karakterlere ve onların seslerine bakarsak çoksesliliği görebiliriz.

3.2.1 *Demirciler Çarşısı Cinayeti*'nde Çokseslilik

Romanın başat seslerinden biri olan Derviş Bey, feodal düzenle iç içe geçmiş bir sestir. Onun karakterinde feodal düzen, eski ağalık sistemi yansıtılmıştır. Eski değerleri ve gelenekleri karakteriyle bugüne taşıyan Derviş Bey, eskinin başat bir temsilcisi olarak değişim çağında yerini alır. Baş karakter olmasına karşın okur kendini Derviş Bey'le özdeşleştirmekten kaçınır. Romanda her ne kadar yeni yetme ağalara karşı Derviş Bey'i yücelten bir tablo ortaya çıksa da, Derviş Bey'in Mustafa Bey'le kan davası temeline dayanan ilişkisi bağlamında da ele alınması, okuru onunla özdeşleşmekten uzak tutar. Mustafa Bey'le arasındaki kan davası ve bunun sonucunda gelişen olaylar olmasaydı eğer Derviş'i tam anlamıyla olumlu bir karakter olarak görebilirdik ki bu da romanın çoksesliliğine zarar verirdi. Şöyle ki Derviş Beyi kan davası unsurundan bağımsız metinlerde ele aldığımızda ortaya mert, insani değerleri güçlü, asil, hayat felsefesinin

merkezine para yerine insanı koyan, aşiretini, fakir fukarayı koruyan kollayan, ahlaklı bir kişi çıkar. Açıkça gösterilen korkuları ve zaafı ona daha da insani bir değer kattığı ve gerçekçiliğe daha da yakınlaştırdığı için, okur açısından karakterle özdeşim kurmak çok kolaylaşır. Derviş'in sesiyle özdeş bir kimliğe bürünen yazarın sesi, okurun aklını çelerek onu bir Derviş sempatzanı yapar. Yazarın bu tutumundan dolayı nesnellikten uzak, yanlı bir şekilde, Derviş'in bakış açısıyla bir okuma mümkün olabilir ancak. Monolojik romanlarda olduğu gibi tek bir bakış açısı, Derviş Bey'in bakış açısı romana hakim olur. Okuyucuda, yeni düzenin temsilcileri olan insani değerlerden uzak, paraya tapan, zayıf ve güçsüz insanları sömürerek, onların haklarını gasp ederek güce ve zenginliğe ulaşan ve zenginliklerini artırmak için bu güçlerini zalimce kullanan yeni yetme ağaların düzeninden, Derviş Bey karakteriyle temsil edilen feodal düzeni olumlama eğilimi hakim olur. Roman, karnavalesk edebiyatın çelişkileri göz önüne seren özü gereği, okuru düşünmeye, değişim süreçlerine nesnel bir yaklaşım getirmeye sevk etmek yerine, düşüncüyü tek tipleştirici monolojik tutumuyla okurun kafasında değişime tavır aldırın bir yapıya bürünürdü, eğer romanda Mustafa Bey ve onunla arasındaki kan davası unsuru bulunmasaydı. Romanın çoksesli bir yapı kazanmasında aynı Derviş gibi feodal düzeni temsil eden, Derviş'in sınıfından ve onun yani eski düzenin değerlerine sahip bir ağa olan Mustafa Bey en etken faktördür. Mustafa Bey'le arasındaki kan davası temelinde gelişen ilişkiler ve olaylar ağıyla birlikte Derviş Bey'in öteki yüzünü yani iyi olmayan, zalim, acımasız, olumsuz yüzünü görürüz. Derviş'in yine kendi sınıfından bir ağayla ilişkisi sayesinde feodal düzene yakından bakma imkanı buluruz. Feodal düzeni, eski ağalık sistemini bir başka deyişle Derviş Bey'i yeni yeni gelişmekte olan düzenle ve onun insanlarıyla kıyaslarken ortaya çıkan eskiyi olumluyan tablo, feodal sistem içine yansıtılan aynayla, birden tersine döner. Feodal düzen kendini kendi kurşunuyla vurur. Derviş ve Mustafa Bey arasındaki feodal esaslara dayanan ilişki dolayısıyla kan davasının belirlediği ilişki, sistemin açıklarını ele verir. Eskiye ve yeniye dair çelişkiler gözle görünür hale gelir. Artık Derviş Bey'e ya da Mustafa Bey'e bakıp da onları yüceltmek mümkün değildir. İşin içine kan davası ve feodal ilişkiler ağı girince yazar her karaktere aynı mesafeden bakmak durumunda kalır. Feodal düzenin iyi yanları olduğu kadar kötü yanları da romanda gösterilir. Böylece roman okuyucuya döneme ilişkin, sistemlere ilişkin, insanlara ilişkin, dönüşüme ilişkin kesin bir hüküm verdimen yerine çelişkileri ortaya koyan bir zemin oluşturur. Bu yönüyle çoksesli romandan bekleneni verir.

Derviş Bey'in sesini zaman zaman temsilcisi oldukları düzeni eleştirirken duyarız.

'Muharremi Muharrem gibi birisi öldürmüştür. Yel Veli'yi de Yel Veli gibi birisi öldürecektir. Salt Beyler böyle istedi diye. Harpler de böyle değil mi? Tıpkı. Böyle istedi Beyler diye, milyonlar birbirlerini öldürüyor. Biz istedik diye. Ne acaip bir kurtuluş. Ne alçak bir düzen bu. Bizim düzenimiz.' (Kemal, 1983: 105) Bu noktadan sonra eleştiri oklarını ötekilerin düzenine de yöneltir. Kendi düzenlerinin alçakça olduğunu teslim eder ama onların düzeninin kendilerinininkinden de alçakça olduğunu söyler. 'Onların düzeni, şu aşağıdan yukarı gelenlerin, Ağaların düzeni daha kanlı, daha alçakça bir düzen. Şu ağaların, bezirganların düzeni. Bizimkinden de alçak.' (Kemal, 1983: 105)

Feodal sistemin bir tarafında Sarioğlu aşireti ve buradan yükselen Derviş Bey'in sesi, diğer tarafında ise Sarioğlu aşiretinin kan davalı olduğu Akyollu aşireti vardır. Akyollu aşiretine baktığımızda buradan iki başat sesin yükseldiğini görürüz. Mustafa Bey ve annesi Karakız Hatun'un sesleri. Derviş'in kan davasında karşılığı Mustafa Bey olmasına rağmen Karakız Hatun geleneklere, eski düzene, kan davalarına körü körüne bağlı olmasıyla oğlundan çok daha tutucudur. Sesi, romanın sonundaki öldürme eylemiyle de pekiştirildiği üzere Mustafa Bey'e göre daha baskındır. Karakız Hatun'un radikalliğiyle kıyaslandığında, Mustafa Bey sistemi temsil etme konusunda zayıf bile kalır.

Öte taraftan Mustafa Bey'in aşiret geleneğinden tamamen kopmuş, kan davasıyla uzaktan yakından hiçbir ilgisi olmayan, paranın, sanayinin ve makinalaşmanın gücüne inanan oğlu Mehmet Ali de babasının feodal sesini dolaylı olarak zayıflatan bir diğer unsurdur. Özetle annesi Karakız Hatunun radikal sesi ve oğlunun yeni sistem yanlısı sesinin arasında kalan Mustafa Bey, her ne kadar feodal sistemin en az Derviş Bey kadar güçlü bir temsilcisi olsa da, iki ayrı kutuptaki seslerin arasında onun sesi Derviş Bey'inki kadar otoriter bir güce sahip değildir. Ancak oğlunun ve annesinin, yani iki uç sesin arasında onun sesi romanın çokselsliliğini güçlendirmektedir.

Romanın çoksesliliğine katkıda bulunan bir diğere ses gurubu da beylerin emrindeki silahşörlerin sesleridir. Bunlar beyleri için ölmek ve öldürmek için beslenen adamlardır. Varlıklarının tek amacı budur, öyle ki kendi canları bir yana oğullarını da beylerinin yoluna kurban etmeleri ve bunda bir beis görmemeleri, beyleri kadar yiğit, mert, cesur olmaları, ölümden, öldürmekten korkmamaları gerekir. Derviş Bey'in adamları Kürt Mahmut, Muharrem ve Mustafa Bey'in adamları Mestan, Yel Veli, Kara Hüseyin romanın önemli sesleridir. En az Derviş Bey ve Mustafa Bey kadar bu seslerin de önemli bir yeri vardır romanda. Bu karakterler feodal sistemin bir ürünü, olmazsa olmazı ve dolayısıyla bu sistemin ürettiği adamlar olmasına karşın, sisteme bağlılıkları demek olan ağalarına bağlılıkları ve düşünce yapıları zaman zaman kırılmalara uğrar. Beylerinin gözü kara, canını seve seve onun yoluna seren fedaileri olmalarının yanı sıra iç ses olarak verilen bazı bölümlerde bu adamların düzenle çelişkilerini görürüz. Düzenin çelişkilerini ortaya çıkarmakta bu sesler büyük rol oynar. Özellikle Mestan ve Mustafa Bey'in olduğu bir sahnede Mestan'ın kafasından geçirdiği düşüncelerle ve tam o sırada beyinin ne yaptığı sorusu üzerine ona verdiği cevap arasındaki tezatlık bu ikilemi çok net göstermektedir. Mustafa Bey'le sindikleri pusuda öldürmek için Derviş Bey'i bekleyen Mestan'ın iç sesinin bilinç akışıyla uğradığı kırılmada, tek bir ses bile çoksesli olur:

'Tam yirmi yıl oldu, tam yirmi... Vur, kır, öldür, döğüş, zulmet, insanları aşığıla, dalkavukluk et, eee, sonu? Sonu bir karış toprak... bu iş burada biter, biter oğlu biter. Bir düşün Bey, bir düşün, senin için neler yaptım, kaç insan öldürdüm, bir düşün Bey, bir düşün ela gözlüm, bir düşün çatal yüreğim, hem de çifte hem de dört yüreğim, insanlar içinde soyu Arap atı soyuna benzeyen, bin yıllık yoldan belirip gelen... Mehmet Ali'nin, o paragöz Mehmet Ali'nin dediği olacak. Sen hiçsin şimdi, sıfırsın. Bundan böyle Mehmet Ali'nin her dediği olacak. Mehmet Ali köylüleri o hale getirmiş ki, öylesine onları aşığılamış, her gün öylesine onlara işkence, zulmetmiş ki Mehmet Ali, köylüler gelip ayaklarına kapanmışlar, biz ettik sen etme Bey oğlu Bey demişler. Biz hemen çiftliği, burayı, ata kışlağımızı, evimizi yuvamızı bırakıp gidiyoruz. Gittiler Mustafa Bey, kendiliklerinden, gönülleriyle gittiler!.. Beni de onlar gibi edersen, işte şunun içinde beş kurşun yatıyor, ikisi bir gözüne, ikisi de öbür gözüne, birisi tam alının çatına. Bizi sen silahşör etmedin mi? Beni koğarsan kurşun sıkmaktan başka bir iş gelir mi elimden? Başka bir şey öğrenme gereği duymadım ki... ki...ki... Üç oğlumun üçü de yoluna kurban gitti.

Üçünü Derviş öldürttü. Sırf Mestan'ın oğlu diye. Sana dostlukta, sadıklıkta kusur etmedik. Beyimizdir dedik, değil üç oğul, canımız da, malımız da, her şeyimiz de Beyimizin kesip attığı tırnağa kurban olsun, dedim. Ama sıtkım sıyrıldı artık... Üç oğulu da yoluna verdik, bok yoluna. Tam üç oğulu... Karakız Hatun, soylu Beylerin kızı. Arap ata binerdi. Belinde tabancası. Erkek gibi sürerdi atını. Bir yeşil, şıvgacık, çiçekli dal gibi yakışmış dururdu Arap atın üstünde. Dişi bir kaplana benzerdi. Şu sümsüğe bak, ödü kopuyor. Delirmiş, sabahtan akşama kadar kamışlığın içinde çay içip, karıncaları seyreyliyor, fıkara ağzızsız, dilsiz karıncaları döğüşdürüyor. Derviş Bey vurulduktan sonra yüz dönüm tapulu tarla isterim, bu bir. On bin lira da para isterim, bu iki. İki oğlumu da kendi oğulların gibi, kızların gibi okuyabilecekleri kadar okuyacaklar... Vermezsen, ben de seni vururum, eviini de yakarım, Mehmet Ali'yi Hüseyin'i astıkları çınara asarım. Anladın mı Mustafa? Kimse bilmez ama sen bilirsin. Oğullarım öldürüldüğünde senin ödün kopmadı mı? Tir tir titriyor, Mestan delirip bana bir şey yapar diye ödün kopuyordu... Hele Derviş bey'i öldürelim. Öldürürüm seni öldürürüm . Ya da... Hep korkuyorlar. Kendilerini böylesine yiğit gösterme çabaları ondan. Hep ödleri kopmuş. Uçan kuştan, yürüyen böcekten, gölgeden korkuyorlar. Yiğitliğe, yürekliliğe bu kadar hayranlıkları ondan. Korkaklar, korkacak oğlu korkaklar. Diye mırıldandı Mestan. Mustafa Bey hemen: 'Bir şey mi var Mestan?' diye sordu.

'Yok' dedi Mestan. Küçük karınca ne yaptı böceği, merak ettim de.' (Kemal, 1983: 326)

Beyi için kendi canını, oğullarını bile kurban verecek kadar bir sadakat, bunun yanında onu öldürecek kadar bir öfke, bir yandan beyine yiğit, mert derken öbür taraftan düşüncenin 'korkaklar, korkacak oğlu korkaklar' şekline kayışı. Bakhtin Dostoyevski romanları incelemesinde çoksesliliğe ait şöyle bir saptamada bulunur: 'Dostoyevski'de bütün mekanlar karşılaşma mekanlarıdır. İkinci bir varlığı barındırmayan, yalnızca tek bir bireyin eksiksiz denetimi altında hiçbir yer yoktur. Kahraman herkesten kaçıp kendini kimsenin bulamayacağı bir otel odasına kapatacak olsa bile, ya karşısında bir hayalet bulur ya da tam kaçtığı kişilerle düşlerinde boğuşmak zorunda kalır.' (Bakhtin, 2001: 27) Elif Şafak'ın da Radikal Kitap'taki (Radikal Kitap: 23 Kasım 2007) bir röportajında dediği gibi, insan çoksesli bir canlıdır. Hepimizin içinde küçük parmak kadınlar ve parmak erkekler var üstelik çok farklı şeyler söylüyorlar. Mestan da tek bir birey olmasına karşın içinde

birbiriyle zıt sesler bilinç akışı yöntemiyle hep birlikte ama bir hiyerarşi kurulmadan var olabildikleri için içsesi çoksesli bir özellik taşıyor. Bir ses Bey'ine yiğit, mert derken, öbür ses korkak diyor. Bir ses Bey'ine kul köle olacak kadar sadıkken, öbür ses onu öldürmek istiyor. Ve tüm bu sesler tek bir bireyin kafasında bilinç akışı yöntemiyle, birbirlerini ezmeden, bastırmadan, birbirleri üzerinde bir hiyerarşi kurmadan, ayrı ayrı yankılanıyorlar. Her ses söylemini özgürce yaratıyor.

Bir insanın çoksesli doğası gibi bir dilin de çoksesli doğası üzerine vurgu yapar Bakhtin ve dildeki bu çoksesliliğin, dilin diyalojik ve ideolojik yapısının kaynağı- koşulu-yapısıyla sıkı sıkıya bağlı olduğunu söyler. Bakhtin'e göre dil diyalojik, ideolojik ve çoksesli bir yapıya sahiptir. 'Her söz edimi, en basit günlük konuşma bile, temelde diyalojiktir; insan varlığının ve dilin çoksesli niteliğinin dışı vurumudur... İyi edebiyat yaşamdaki ve dildeki diyalojiye, çoksesliliğe hakkını veren edebiyattır.' (Bakhtin, 2001: 20)

Demirciler Çarşısı Cinayeti'nde, dilin çoksesli doğasını, tek bir söz ediminde yer alan farklı seslerdeki ironiyi ve bu ironiden doğan diyalogu romanın bazı bölümlerinde görebiliriz. Derviş'in Mustafa Bey'in abisi Murtaza Bey'i öldürttüğü adamı Kürt Mahmut yakalanmış ve gecenin bir vakti karakolda kaymakam, savcı, yüzbaşı, çavuş, doktor, yeni ağaların hepsi bir olmuş işkenceyle Mahmut'u konuşurmak, Derviş'in adını söylettirmek için çabalamaktadırlar. Hükümet güçleri ve yeni yetme ağalar Derviş Bey'i bitirmek için birlik olmuş Kürt Mahmut'a öldürünceye kadar işkence yaparlar. Ama Mahmut'un ağzından Derviş lafı çıkmaz. Bu sırada aralarında geçen diyaloglar birden fazla anlam barınmakta, çarpışmakta, bu çarpışma yoluyla bazı siyasal söylemlerin maskesi düşürülmektedir. Zaten karnaval özü gereği maskeleri düşürür.

'Kaymakam: "Türkiye Cumhuriyeti ölüyü bile konuşurmaya muktedirdir."

Cafer Özpolat ayağa kalkıp bağırды. Bir eli göğsünde, bir eli kadehinde: "Türk, öğün, çalış, güven."

"Bravo" diye alkış tuttular...

...Hasan Çavuş: "Ölmeyecek doktor bey." dedi çıktı... "Bu adam devlet güçlerine karşı inatlaştı. Bu adam hali isyandadır. Bu adam hali ayaklanma üzredir. Konuşacak mirim."

“Konusacak” dedi Kaymakam. “Kimsenin devlet güçlerine karşı böyle kafa tutmasına izin veremeyiz.”... Ve Yüzbaşı gerilmiş bir yay gibi ayağa fırladı. “Vatanımızın bütünlüğüne,” diye bağırdı. Ortalık zangır zangır etti. “Bütünlüğümüze kastederek ve milletçe refah saadetimize engel olmak için... ve son kalmış Türk Devletinin selameti uğruna.. kimsenin, bir ölünün bile kafa tutmasına, son Türk Devletine... izin vermeyeceğiz. Ve ali menfaatlerimizi haledar etmeye bir sinek de olsa, müsaade etmeyeceğiz.” (Kemal, 1983: 544)

Tumturaklı milliyetçi söylemler, karnavalesk anlatım sayesinde ciddiyetini kaybeder. Gündelik hayatta ve siyasal söylem olarak dalga geçilmesi mümkün olmayan söylemler otoriterliklerini yitirmiş, bir yandan siyasal dile gönderme yapılırken diğer yandan bu dille milliyetçi söylem kalıpları yıkılmış, komik imgeler oluşturulmuştur. Böylece ironik iki seslilik yaratılmıştır. *Karnavaladan Edebiyata* adlı kitapta bu iki sesliliği Bakhtin; ‘Anlatıcının dili uyumsuz ve parodik bir nitelik kazandığı için, kendisini doğuran ilk niyetin ciddiyetinin tam tersi bir etki yaratarak gülmeye yol açar. Kendi yapaylığını vurgulayarak ideolojik geçerliliğini yok eder.’ şeklinde anlatır.

3.2.2 *Leopar*’da Çokseslilik

‘Tek özgür İtalyan devletinin temsilcisi Piomenteli şahlanıverdi.’ (Lempedusa, 1998: 133) Anlatıcı burada yukarıda açıklandığı gibi bir parodileştirmeye ironik bir çiftseslilik yapmaktadır.

Leopar’daki karakterler de *Demirciler Çarşısı Cinayeti*’nde olduğu gibi dönemin insan tiplerini yansıtmakta ve tarafsız bir anlatımla çokseslilik özelliği göstermektedir. Prens Fabrizio eski sistemi ve değerlerini, Angelica’nın babası Sedera ise yükselişe geçen yeni insan tipini temsil etmektedir. Fabrizio soylu, asil ve geleneksel değerlere bağlı olmakla birlikte değişime açık bir insandır. Sedera ise paragöz, görgüsüz, zenginliğini artırmak için insanların haklarını hiçe sayan bir karakterdir. Fabrizio ılımlı, değişime açık, yeniliği kabul edebilen bir yapıdadır. Yaşanan süreç bağlı olduğu sistemin ve değerlerin çöküşü olsa da o, süreci nesnel bir şekilde değerlendirip eskiye körü körüne bağlı kalmak yerine, yeni süreci

hüzünle de olsa kabullenmektedir. Bu anlamda gerçekçi ve ılımlı bir yapıya sahiptir. Muhafazakar ve önyargıyla yaklaşmak yerine olaylara ve kişilere nesnel bir açıdan bakabilmektedir. Hatta Sedera'nın kişiliğini hiç tasvip etmese de onun para işlerinde gösterdiği pratik zekasını takdir etmekten çekinmez.

Leopar'ın Özeti bölümünde de anlatıldığı gibi, Tancredi hem soylu olması hem de para ve çıkarlarının peşinde koşmasıyla yeni neslin bir temsilcisidir. Akıllı, görgülü ve açık göz karakteriyle Fabrizio'nun çok hoşuna gitmektedir. Öte taraftan yeni neslin bir diğer temsilcisi olan Angelica ise Sedera'nın kızı olmakla beraber, çok güzel, çekici ve yatılı okulda aldığı eğitim sayesinde kendini geliştirmiş bir hanımefendidir. Tancredi ailesi dolayısıyla asil olmasına karşın zengin değildir ve yükselebilmek için paraya ihtiyacı vardır. Angelica ise babasından dolayı zengindir ancak yine babasından dolayı asil değildir, dolayısıyla onun da yükselebilmek için tek eksiği asalettir. Olağanüstü bir güzellik ve çekiciliğe sahip Angelica'yla tüm kadınların gözdesi olan Tancredi'nin evliliği, birbirlerinin eksikliklerini tamamlayıp her ikisine de toplumda iyi bir statü kazandıran bir durum olmasının yanında aşklarının da bir zaferi olur. Bu evlilik aynı zamanda toplumun girdiği yeni sürecin de bir simgesidir. Fabrizio iki gencin evliliğini destekleyerek değişimi de onaylamış olur. Gençlere ve geleceğe bir yandan umutla bakarken öte yandan melezleşmenin sonucu olarak torununun artık asil bir Salina olamayacağını da hüznü bir şekilde kabullenir. Salina soyu ve Sedera soyunun birleşiminin ilk meyvesi, yeni insanın temsilcisi, Tancredi ve Angelica'nın oğlu, Fabrizio'nun torunu Fabriziotto eski kuşakla yeni kuşağın, eski düzenle yeni düzenin, eski değerlerle yeni değerlerin, feodalizmle Garibaldi'nin mücadelesinin bir sonucudur. Ölmek üzere olduğu otelin balkonunda otururken Fabrizio'nun aklından geçenler bunu çok güzel açıklar: 'Sonuncu Salina kendisi, şu anda bir otel balkonunda ölmekte olan bu bir deri bir kemik kalmış devdi. Çünkü soylu bir ailenin önemi geleneklerinde, canlı anılarındaydı: Başka ailelerinkinden çok değişik, olağanüstü anıları olan bir tek kendisiydi. Fabriziotto'nun, tüm lise arkadaşlarının olduğu gibi, ucuz piknikler, öğretmenlerine yaptıkları yaramaz şakacıklar, kıymetinden çok parası gözönünde tutularak alınan atlar gibi sıradan anıları olacaktı. Ve hep başkalarına daha çok caka satabileceği üzüntüsü içinde olacağından adının anısı gittikçe boş bir tantanaya ve gösterişe dönüşecekti... Kendisinden sadece, bir temmuz öğleden sonrası oturduğu yere yığılıp kalan ve çocuğun Livorno'ya denize gitmesine engel olan, huysuz, ihtiyar bir

büyükbaba anısı kalacaktı. Salınalar'ın hep Salina kalacaklarını söylemişti. Yanılmıştı. En sonuncu kendisiydi. Sonunda, Garibaldi, o sakallı Vulcan (Yanardağ tanrısı) kazanmıştı.' (Lempedusa, 1998: 185)

Leopar'ın karakterlerindeki melezleşme, romanın çoksesliliğini destekleyen bir diğer husustur. Romanda her kesimden bir temsilci olmakla beraber, toplumdaki değişim ve dönüşüm süreçlerinin sonucu olarak melez karakterlerin de bulunması ve melezleşme süreci çoksesliliği beslemektedir. Buna göre;

A: Asil a: Köylü

Z: Zengin z: Fakir

SALINALAR (Zengin ve Asil)

SEDERALAR (Fakir ve Köylü)

I. Kuşak: **Prens Fabrizio** (Fakirleşen ve Asil)

Vali Sedera (Zenginleşen ve Köylü)

II. Kuşak: **Tancredi** (Asil ve fakir)

Angelica (Köylü ve zengin)

Az

aZ

(bu ikisinin hibritleşmesinden)

Aa **AZ** az zZ

AZ: baskın melez Tancredi Angelica çifti.

Mendel'in baskın gen hipotezine göre, Tancredi ve Angelica hibritleşmesinden baskın olan AZ geni yani zengin ve asil gen yaşam şansı elde eder. AZ: Angelica- Tancredi evliliğidir.

Bu evlilikle birlikte artık hem Tancredi hem Angelica AZ ile temsil edilebilir. Her ikisi de zengin ve asildir.

Eğer Tancredi Fabrizio'nun kızı Concetta ile evlenseydi ne olurdu?

Az (Tancredi)

Az (Concetta)

AA **Az** **Az** zz,

Bu birleşmeden AZ geni doğmuyor, yine genler **Az** kalarak kendilerini devam ettiriyorlar. Bu birleşmenin ürünü Asil ve fakir oluyor.

Tancredi- Angelica evliliğinin sonucu: **AZ** geni

Tancredi- Concetta evliliğinin sonucu: **Az** geni

Doğal seleksiyon sonucu doğaya uyumlu ve güçlü gen yaşam şansı bulmuştur. Tancredi ve Concetta evliliği doğal seleksiyon sonucu elenmiş, Tancredi- Angelica evliliği gerçekleşmiştir. Bu seçimde Fabrizio etkili bir faktör olmuştur. Doğanın yasalarıyla barışık olan Fabrizio, sosyal hayatta da bu yasaya uygun davranarak en iyi seçimin oluşmasında etkin olmuştur.

İkinci adım hibritleşme ise artık AZ'ye evrilen melez Tancredi ve Angelica çifti, dünyaya bir çocuk getirirken gerçekleşir.

AZ (Tancredi)

AZ (Angelica)

AA **A'Z'** AZ ZZ

III. Kuşak Yeni insan **A'Z' (Fabrizietto)**

Fabrizietto bu çiftten doğan melez bir çocuktur. Fabrezietto artık bir Salina değildir, yeni bir kimliği, İtalya'nın yeni insanını temsil etmektedir.

Romanda asil ve köylü karakterlerdeki hibritleşme ile ortaya çıkan melez karakterler romanın çoksesliliğini gösteren önemli bir unsurdur.

3.3 Kronotop

3.3.1 *Demirciler Çarşısı Cinayeti'nde Kronotoplar*

Demirciler Çarşısı Cinayeti'nde uzam özel bir önem kazanır. Romanda yer alan uzamlar krizlerin, beklenmedik değişimlerin gerçekleştiği, kararların verildiği, yasak çizgisinin ötesine geçildiği, gerilimli, kişilerin öldüğü yerlerdir. Olaylar bu uzamlarda oluşur. Uzamlar rahat, içinde güvenle yaşanan, güvenilir olan mekanlar değildir. Dolayısıyla zaman da insanların rahat bir yaşam sürdükleri, güvenli mekanlarda pürüzsüz akan biyografik zaman değildir. Bakhtin biyografik zamanda biyografik yaşam süren insanları şöyle tanımlar: ‘Doğar, çocukluk ve gençliklerini geçirir, evlenir, çocuk sahibi olur ve ölürler. Dostoyevski işte bu biyografik zamanın üstünden atlar. Eşikte ve meydana olası tek zaman, bir anın yıllara, on yıllara, hatta milyaryıllara denk olduğu kriz zamanlardır.’ (Bakhtin, 2001: 303) *Demirciler Çarşısı Cinayeti'nde* zaman, karnavallaşmanın önemli bir karakteristiği olan kriz zamanlarıdır, ansaldır, bir anda krizler yaşanır, bir anda her şey değişir. Bir anda İbo ölür, hendekte silahlar bir anda çekilir, kurşunlar bir anda sıkılır. Olaylar anlık ve beklenmedik şekilde gelişir. Mekan ise eşik mekanlarıdır. Romanda gerilimin olmadığı, biyografik zamanın sıradan akışına girebilecek olay bulunmamaktadır. Her şey değişim ve yeniden doğum gerektirir, krizler yaşanır, ölümcül kararlar verilir, öldürülür, ölünür, karnaval cehennemi yaşanır.

Romanda çoğunlukla yaşamdaki dönüş noktaları ve kopuş noktalarını gösteren eşik kronotopları vardır. Eşik kronotopu bu romanda olduğu gibi duygu ve değer yüklü zaman-uzamlardır. Eşik sözcüğünün kendisi de gündelik kullanımda zaten eğretilmeli bir anlam barındırır ve yaşamın bir kopuş noktasıyla, krizle, dönüm anıyla, bir yaşamı değiştiren kararlar (ya da bir yaşamı değiştirme konusunda başarısızlığa uğrayan karasızlıkla, eşğin

ötesine adım atma korkusuyla) bağlantılıdır. *Demirciler Çarşısı Cinayeti*'ndeki uzamlar bu özellikleri barındıran, kapalı, kasvetli, güvensiz, ölüm atmosferiyle kaplı eşik mekanlarıdır.

Romanın başlıca uzamlarını şöyle sıralayabiliriz:

Derviş Bey'in konağı ve konağın avlusu,

Mustafa Beyin konağı ve konağın avlusu,

Mustafa Bey'in Derviş'e pusu kurduğu hendek,

Tellal'ın Kurtboğa'ya silah çektiği ve demirciyi öldürdüğü Demirciler Çarşısı,

Coğrafi özellikleriyle ve saldırdığı hastalıklarla çok fazla insanın ölmesine neden olan, türlü işkencelere sahne olan, ölüm kalım savaşlarının yaşandığı Akçasaz Bataklığı,

Sert iklimiyle acımasız Çukurova.

Derviş Bey'in konağı romanın en kapalı, dışarıya karşı en korunaklı ve gerilimin en üst düzeyde olduğu bir mekandır. Kan sırası kendine gelen Derviş Bey için konak ölümden korunduğu bir kaledir. Pencerelere ve kapı arkalarına kum torbaları yerleştirilmiş, konağın ve avlunun her köşesine nöbetçiler dikilmiştir. Tüm bunların üstüne Derviş Bey geceleri kendini bir odaya kilitler, kapının ve pencerelerin ardına zırh gibi kum torbaları yığar. Yaz geldiğinde bu oda bir cehennem olur Derviş Bey'e. 'Ve yaz geceleri yapış yapış, boğucu sıcaktı. Hele Bey'in odasının içi cehennem gibiydi. Derviş Bey uykuyu yitirmiş, sabahlara kadar odanın içinde çırılçıplak kendini o duvardan o duvara vuruyor ama pencerelerden birinden en küçük bir delik açmıyordu... Ve hep terliyordu. Nerdeyse Derviş Bey ter olup tükenip gidecekti... Ve terli hayat sürüp gidiyordu. Her bir yön ter kokuyordu. Ağaçlar, otlar, kilimler, konağın duvarları, insanlar, Derviş Bey'in hatunu, yeryüzü gökyüzü, tüm giyitleri ekşi ekşi ter kokuyordu. Her şey, dünyada ne varsa, burada neyi görüyor, neye dokunuyorsa herkes zırlı zırlı terliyordu.' (Kemal, 1983: 96)

Bu cehennemi odada bir gece Derviş Bey kriz geçirip 'yanıyorum, boğuluyorum' diye kendini odadan atar, bayılıp kalır. Üstüne kova kova su döküldükten sonra ayılan Derviş Bey odasına girer ve yine kapıyı kilitler. Ölüm korkusunun tere dönüştüğü, terin tüm

dünyayı sardığı bu mekan karnavallaşmanın uç öğelerini taşır. Aşırı bir ölüm korkusu, tek bir sivrisineğin gireceği bir deliğin dahi olmadığı ölümcül bir kapalılık, zırlı zırlı ter, boğulup ölecek kadar aşırı sıcaklık, Derviş Bey'in buhranları mekanı karnavallaştırmış, cehennemî bir karnaval mekanına dönüştürmüştür.

Öte taraftan romanın bir diğer mekanı olan Mustafa Bey'in konağı da öldürme ateşiyle yanan bir atmosfere sahiptir. Geleneklere, eski değerlere ve bunların bir parçası olan kan davasına saplantı derecesinde bağlı, tutkuları ve saplantılarıyla cinnet geçirmenin eşiğinde olan ve hatta her an bu eşikte yaşayan Mustafa Beyin annesi Karakız Hatun, konağın atmosferini belirleyen ana kişidir. Nasıl Derviş Bey'in konağını belirleyici karakter Derviş Bey'se, Mustafa Bey'in konağını belirleyen kişi de Karakız Hatun'dur. Yıllardır kan davasına nice kurbanlar vermiş Karakız Hatun, salt öfkeye, salt öce kesmiş, Sarıoğlu düşünen, Sarıoğlu yaşayan, Sarıoğlu ölen, Sarıoğlu soyundan tek bir kişi kalmamış, hepsi bir anda ölmüş diye duysa yaşayamayacak, bir anda ölüverecek bir kadındır. Eski gelenekler yok oldukça kan davasına tutunmakta, onunla yaşamaktadır. Gençliği at üzerinde geçen, belinde tabancası, atını erkek gibi süren, dişi bir kaplana benzeyen, soylu Beylerin kızı Karakız Hatun'un kan davası tutkusu altında ezilmektedir Mustafa Bey. Derviş'i öldürmek için pusu kurduğu hendekte beklerken, Karakız Hatun da avluda direğe yapışmış, direği sıkı sıkıya kavramaktan ellerinin damarları şişmiş, yaşlı, beklemekten kurumuş, iki büklüm olmuş, sabahtan akşama kadar oğlunun düşmanını öldürmesi için yüreği sökülürcesine, candan dualar ederek gece demeden gündüz demeden beklemektedir. Mustafa Bey hendeğe gitmek için daha gün ışımadan kalkmakta, anasının daha öldüremedin mi diye bakan gözlerini görmeden evden çıkmaya çalışmaktadır. Ama Karakız Hatun gece demeden gündüz demeden, biteviye, yapışmış direğe, oğlunun Derviş'i öldüreceği anı beklemekte, ölen oğlunun öcü alınmadan ölmek için ölüme direnmektedir. 'Ne gündüz, ne gece, uyku dünek yok. Çıkartma gibi kıpırtısız. Bekleyen, beklemiş, kıyamete kadar burada buruşmuş, yumulmuş, bir topak olmuş, ince yaşlı bir tazı gibi, yüzü uzamış, avurdu avurduna geçmiş, karnı karnına geçmiş, bir hayal olmuş, uzaya uzaya bir hayal olmuş, sığağa gerilmiş, oyulmuş, çıkartma... Gözükmeyen, uzayıp giden, tadına hiç varılmayan, sigara dumanı, uyuşmuş ayaklar, dudak, oturak, baş,... Tüm beden, incelen, sıcakta eriyip giden.' (Kemal, 1983: 291)

Mustafa Bey'in konağında, Karakız Hatun'un bu halleri, mekanda karnaval atmosferinin yoğunlaşmasını sağlar. Karakız Hatun'un onu eritip bitiren öldürme arzusu, öc alma tutkusuyla, konak, karnavalesk bir mekana dönüşür.

Romanda Mustafa Beyin baş aktör olduğu mekan, Derviş Beye pusu kurduğu hendektir. Adamlarıyla bu hendekte günlerce, gecelerce Derviş'i beklerler. Biteviye bir beklemenin can sıkıntısı çökmüştür hendeğe. Burada Derviş'i nasıl pusuya düşüreceklerine, nasıl öldüreceklerine, nasıl işkence yapacaklarına dair türlü hayaller kurarlar. Beklemenin verdiği kasvetle sanrılar içinde yaşarlar. Gerçekle hayalin iç içe geçtiği bu eşikte, herkes biliçaltının karanlık dehlizlerine doğru yol alır. Uyanırken düşler, kabuslar görürler. Sesleriyle bunları duyarız. Örneğin Mustafa Bey'in sadık adamı Mestan bu düşüncelerinde Mustafa Bey'i öldürdüğünü düşler. Kişilerin duyguları ve düşünceleri birbirine karışır, iyi ve kötü, sevgi ve nefret, sadakat ve ihanet, soyluluk ve alçaklık, yaşam ve ölüm birbirine geçer.

Karnaval mekanının bir özelliği de kralların, gerçek hayatta soylu, asil olan kişilerin alaşağı edildiği yerler olmasıdır. Can sıkıntısından delirme noktasına gelen Mustafa Bey karıncalarla oynamaya başlar. Günlerce karıncaları izleyip, onlarla uğraşır. Hendekte tüm gününü çay içip karıncalarla uğraşarak geçirmesi onu adamlarının gözünde bir zavallıya dönüştürür. Baş adamı Mestan bile onun bu zavallı halini kınar. 'Şu sümsüğe bak, ödü kopuyor. Delirmiş, sabahlardan akşamlara kadar kamışlığın içinde çay içip karıncaları seyreyliyor, fıkara, ağızsız, dilsiz, garip karıncaları döğüşürüyor.' (Kemal, 1983: 323)

Mustafa Bey bu hendekte, gerçek hayatta karşısında el pençe duran, ona saygıda kusur etmeyen adamlarının karşısında bir sümsük durumuna düşer. Burası, soyluluğun, asilliğin alaşağı edildiği bir karnaval mekanıdır. Her şeyin alaca bulaca olduğu, gerçekle hayalin, birbirine zıt duyguların eşik noktası haline gelen, bir halisünasyon havasının hakim olduğu bu hendek, romanın karnavallaştığı bir mekana dönüşür.

Romanın bir diğer karnavalesk mekanı romana adını veren Demirciler arşısı'dır. Burada fırıncı, arabacı, hızarıcı, saraç, tellal, değirmenci, bütün esnaflar bir aradadır. Tüm bu kişilerin seslerinin, fikirlerinin duyulduğu, Demirciler arşısı çok sesli bir mekandır. Burada beylerle, yeniyetme ağalarla, hayatla ilgili ilgili türlü konuşmalar yapılır, insanlar fikirlerini dile getirirler. Ayrıca bu kalabalık, mekanın karnavalesk özelliğini yoğunlaştırır.

3.3.2 *Leopar*'da Kronotoplar

Leopar romanında olayların akışında uzam kadar zaman da önemlidir. *Demirciler arşısı Cinayeti*'nde romanın akışını, uzamların birbirleriyle ilişkisi, bir uzamdan bir uzama ansal değişimler belirlerken *Leopar*'da akışı belirleyen unsurlar olan zaman ve mekan arasında bir denge vardır. Zaman *Demirciler arşısı Cinayeti*'ndeki gibi ansal değildir. Hatta biyografik zamana yaklaşır. Bakhtin, Dostoyevski'den farklı olarak Tolstoy'da temel zaman-uzamın, iç mekanlarda pürüzsüz akan biyografik zaman olduğunu söyler. 'Kuşkusuz Tolstoy'da da krizler, dönüm noktaları, düşüşler, ruhsal yenilenmeler ve dirilmeler bulunmaktadır ama bunlar ansal değildir ve biyografik zamanın seyri dışına itilmez... Dostoyevski'nin aksine Tolstoy srenin uzatılmasından hoşlanır, anlara değer atfetmez.' (Bakhtin, 2001: 323)

Leopar'da olay bir mekandan bir mekana akarken zaman da biyografik zamana yakın bir şekilde akar. lmler bile bir anda olmaz, anlara yayılır. Değişimler, dönüşümler, yeni olaylar ansal kırılmalar şeklinde değil, zamana yayılmış, daha yumuşak bir şekilde yaşanır. Roman yapı itibariyle *Demirciler arşısı Cinayetinde* olduğu gibi keskin uçlara değil, yuvarlak hatlara sahiptir. Beyazlar ve siyahlar kadar griler de mevcuttur. Geçiş evrelerinde grilerden bolca yararlanır. Bu bakımdan gerilim daha azdır. Mekanlar belirleyici olmakla beraber fazla bir gerilim taşımazlar. Romanda İtalya büyük değişimlere gebe kırılmalarla dolu bir dönemden geçerken şiddet, savaş, ölüm ülkede kol gezmektedir. Ancak kopuşlar, dönüm noktaları, kriz zamanları, çıkarmalar, savaşlar hep mekanların dışında cereyan eder. Bu gerilim dışarıda devam ederken yankıları mekanlarda görülür. Sokaklardaki yaşanan sert değişim, konaklarda, karakterlerin ılımlı yapıları ve değişime karşı direnç göstermemeleri, esnek olmaları ve sağduyulu tavırları sayesinde yumuşak bir geçişle vuku bulur. Romandaki ana mekanlar şunlardır:

Prens Fabrizio'nun ailesiyle beraber yaşadığı Palermo'daki Salina Konağı,
Salinalar'ın Donnafugato'daki sarayı,
Sedaralar'ın evi,
Balo salonu ve
Sicilya'nın acımasız doğası.

Roman, Salina Konağı'nda sıradan bir günle başlar. Aile reisi Prens Fabrizio, karısı ve 3 kızıyla birlikte, konağın tavanındaki mitolojik tanrıların freskleri altında huzur içinde günlük tesbih duasını yapmaktadır. Salina Konağı'na Prens Fabrizio'nun çok yönlü kişiliğinin atmosferi yayılmıştır. Leopar gibi asil, güçlü, zeki, astronomiye ilgi duymasıyla paralel olarak hayalci, biraz hovarda, espritüel, değişime açık, yenilikçi, ılımlı ve sağduyulu kişiliği konağa sinmiştir. Bu atmosferiyle mekan, güven veren bir yerdir. Zaman dingin akan bir zamandır. Romanda Salina konağı, 'Bu dingin Palermo göğünün altında' (Lempedusa, 1998: 8) bir mekan olarak resmedilmiştir. Bir süre sonra konak, Palermo'daki olayların kızışması ve iç savaşın patlak vermesiyle güvenli olma özelliğini yitirir. Yanıp yıkılan evler, eşkiyalarla sokaklar tam bir karnaval cehennemini yansıtır. Salinalar Donnafugato'daki saraya giderler. Boş kalan mekan, yeğen Tancredi'nin bağlantıları ve Prens Fabrizio'nun sakin yaklaşımıyla etraftaki ateş çemberinin içinde hâlâ sakin, güvenli bir yer olarak kalmaya devam eder. Yağmacılar konağa saldırmazlar. Dış mekan yani sokaklardaki kavga kıyametin ortasında, iç mekan yani konaktaki sakinlik birbirine tezat oluşturmasıyla karnavalın doğasını yansıtır.

Salina ailesinin Palermo'da olayların çıkmasıyla birlikte gittikleri Donnafugato'daki Salina Sarayı birçok karşılaşmalara ev sahipliği yapacak bir mekandır. Bu saray yeni başlangıçların hareket noktası, insanların yaşamlarını değiştirecek kararların verildiği, farklı insanların çarpışıp bir araya geldiği bir yer olması dolayısıyla karşılaşma kronotopunun özelliklerini barındırır. Bakhtin, bir romanda karşılaşmaların genelde yolda cereyan ettiğini söyler. Ancak Balzac ve Stendhal'da olduğu gibi salonlar ve misafir odaları da karşılaşmaların gerçekleştiği yerler olabilir. 'Anlatısal ve kompozisyona dayalı

bir bakış açısından, karşılaşmaların gerçekleştiği yerdir burası (artıl yolda veya yabancı dünyada bir araya gelmelerde olduğu gibi özgül tesadüfi mahiyetleri vurgulanmamaktadır.) Salonlar ve misafir odalarında entrika ağları örülür. Sonuçlar bağlanır- diyalogların gerçekleştiği yerdir bu, kahramanların karakterlerini, fikirlerini ve tutkularını ifşa ederek romanda olağanüstü bir önem kazanan bir şey olan diyalogların.’ (Bakhtin, 2001: 320)

Tarihsel gelişmelerin de etkisiyle normalde birbirleriyle alakası olmayacak iki aile, asil Salinalar’la sonradan görme Sedaralar bu mekanda karşılaşır. Prens Fabrizio ve ailesinin soylu tavırlarına karşı Sedara’nın görgüsüz davranışları komik bir tablo oluşturur. Sedara’nın soylu görünmek için rüküş bir kıyafet giydiği ve Tancredi’nin gülmesine hakim olamadığı, Fabrizio’nun ise Sedara’nın yerine utanç duyduğu bu ilk karşılaşma romanın karnavallaştığı sahnelerden biridir. İki farklı sınıftan iki ailenin üyelerini, Angelica ve Tancredi’yi evliliğe götürecek karşılaşma da bir akşam yemeğinde burada gerçekleşir. İtalya’nın yeni insan tipini, torun Fabrizietto’yu oluşturacak birleşmenin tohumlarının atıldığı bu mekanda zaman da gündelik ve biyografik olduğu kadar, tarihe yön vermesi dolayısıyla tarihseldir. Onca savaş ve mücadeleden sonra yeni bir oluşum olarak kurulan tek özgür İtalyan devletinin bir temsilcisi, Prens Fabrizio’ya yeni kurulacak senatonun bir üyesi olmasını teklif etmek için geldiği bu konakta, Fabrizio’dan aldığı cevap da tarihsel bir öneme sahiptir. Temsilci ile Prens arasında geçen diyalog, Fabrizio’nun geçmişten geleceğe bir İtalya analizi yapması, konuya tarafsız yaklaşımı, Sicilya insanını iyi yönleriyle olduğu kadar zaaflarıyla da ortaya koyarak ona karşı geliştirdiği nesnel bakış açısı ve verdiği tarihin gidişatını belirleyecek kararıyla hem çoksesli hem de tarihsel bir özellik taşır. Piomenteli temsilcinin, İtalya’nın yeni senatosunda yer almak için önerdiği senatörlük teklifini Prens, bu görev için kendisinin ve temsil ettiği değerlerin devrinin artık geçtiğini, paradan başka bir erdeme sahip olmasa da dipten yükselip gelmekte olan Sedara’nın bu göreve daha uygun olacağını söyleyerek onu önerir, görevi reddeder. Bu karşılaşma tarihe yön verici bir karar doğurması nedeniyle hem zamanı tarihselleştirir hem de mekanı karnavallaştırır.

Donnafugato Sarayı’nda mekan, zamanın tarihselliğini pekiştirir. Evlilik arifesindeki Tancredi ve Angelica’nın, iki heyecanlı aşğın, yıllardır kullanılmayan, üzeri tozlu,

örümcek ağlarıyla kaplı eşyalarda ve gizemli odalarında tarihin izlerini barındıran, labirent gibi ucu bucağı belli olmayan, ıssız, sürprizlerle dolu, sarayın terkedilmiş bölümlerinde yaptıkları yolculuklar romana gotik bir hava katar. Bakhtin özellikle on yedinci yüzyılın sonuna doğru Gotik diye bilinen romansı olaylar için yeni bir alan oluşturulduğunu söyler. Bu alan şatodur. ‘Şato kelimesinin dar anlamıyla tarihsel bir zamanla, yani tarihsel geçmişin zamanıyla doludur.’ (Bakhtin, 2001: 319) Donnafugato Sarayının terk edilmiş bölümleri tarihsel bir havayı barındırmasıyla karnavalesk bir mekan haline dönüşür.

Romanın ilginç bir mekanı da Sederalar’ın evidir. Burası hiç görmediğimiz, hiçbir olayın geçmediği, sadece adının duyulduğu bir yer olmasına rağmen romanın önemli bir mekanıdır. Dışarıya kapalı olması burayı daha da merak edilen bir yer haline getirir. İnsanlar arasında türlü söylenceler çıkmasına neden olur. Rivayetlere göre Sedera, yabancı karısından utandığı, onu toplumdan uzak tutmak istediği için evine kimseyi kabul etmemektedir. Karısı o kadar yabanıdır ki konuşmayı bile bilmez ama yabanılığın verdiği büyük bir kösnüllüğe sahiptir. Bir köylü Prens Fabrizio’ya Sedera’nın evini ve evde sakladığı karısını şöyle anlatır: ‘Efendimiz Don Calogero’nun karısını yıllardır kimse görmemiştir, benden başka. Sadece kiliseye, o da beşteki ilk sabah duasına gitmek için evden çıkar, ortalıkta kimsecikler yokken. Ben bir kez sırf onu görebilmek için erken kalktım... duanın sonunda sıcaktan yüzünü kapatan peçeyi açtı. Namussuzum efendimiz, ayın on dördü gibi güzel bir kadın. Karısını herkesin gözünden saklayan o hamamböceği kılıklı Don Calogero haksız değil yani. Ama evlerde en iyi saklanan sırlar bir yolunu bulup dışarı sızar. Galiba bu kadın hayvan gibi bir şeymiş, ne okuması varmış, ne yazması, saati bile söyleyemezmiş, konuşamazmış bile, salt güzel bir kısrakmış, kösnülü ve kaba bir kısrak... bir tek yatakta işe yararmış o kadar.’ (Lempedusa, 1998: 89)

Sedaralar’ın evinde zaman olaydan yoksundur. Hiçbir buluşma karşılaşma yoktur. Havada asılı kalmış hayali bir zaman-uzamdır burası. Gerçekleştiği rivayet edilen tek olay Sedera ile yabancı ve kösnül karısının yatak etkinliğidir. Bir yandan toplumsal olarak utanılan yabancı bir hayvanlık mevcutken, diğer taraftan tam da bu yabanılık yüzünden evden şehvet dalgaları yükselir. İki zıt durum iç içe geçerek kösnül karnavalesk bir hava oluşturur bu evde. Yazar bu uzamı bedensel zevkleri çağrıştıran bir dille anlatır. ‘Karnaval –

kapsamlı ve karmaşık kitlesel eylemlerden tekil karnaval jestlerine kadar çeşitlilik arz eden- somut biçimde bedensel zevkler çağrıştıran sembolik biçimlerle örülmüş bir dil kullanır. Bu dil... somut olarak bedensel zevkler çağrıştıran doğası ile ortak bir yönü olan bir sanatsal imgeler diline belli ölçüde aktarılması söz konusu olabilir.; yani, edebiyatın diline aktarılabilir. Karnavalın edebiyatın diline bu şekilde aktarımını, edebiyatın karnavallaşması olarak adlandırıyoruz.’ (Bakhtin, 2001: 237) Kullanılan dil göz önüne alındığında, Sedaralar’ın evinde edebiyatın karnavallaştığı söylenebilir.

Panteleone Sarayı’nda verilen balo da romanın önemli bir zaman-uzamını oluşturur. Palermo sosyetesinin katıldığı bu balo gerek ailenin saygınlığı gerekse çağrılanların sayısı bakımından mevsimin en önemli balosudur. Salınalar içinse ayrı bir özelliği vardır, Tancredi’nin nişanlısı Angelica’yı sosyeteye tanıtacaklardır. Angelica’nın toplumsal statüsünü değiştirmesiyle bu balo onun için bir eşik değeri taşır.

Balo uzamı misafir odaları ve salon uzamları gibi karşılaşmaların gerçekleştiği, romansı olayların açılmanabileceği bir mekandır. ‘Salonlar ve misafir odalarında entrika ağları örülür, sonuçlar bağlanır, diyaloglar gerçekleşir, kahramanlar fikirlerini, tutkularını ifşa eder... politik, toplumsal, edebi, iş dünyasının kaderi burada tayin edilir. Toplumsal hiyerarşinin tüm kademeleri burada tek bir zamanda tek bir yerde bir araya getirilmiş olarak bulunur.’ (Bakhtin, 2001: 320) Panteleoneler’in verdiği baloda dönemin insan manzarası Palermo sosyetesine bir dış bakışla sergilenir. Bu bakışın sahibi Prens Fabrizio’dur. Dönemi, onun dışarıdan mekana ve zamana bakışıyla görürüz. Kadınlar, erkekler, konuşmalar, heyecanlar, bıkmılıklar, kurlar, sahtekarlıklar, sıkıcı muhabbetler, açgözlülükler, para hırsı, çevrilen karanlık işler, dönen dolaplar, gösteriş merakı, Angelica, Tancredi, yaşam, ölüm bu baloda Fabrizio’nun gözünden verilir. Salon çirkin kadınlar ve aptal erkeklerle doludur. Fabrizio kadınlara bakarken kendini bir hayvanat bahçesinde gibi hisseder.

‘Birden kendini hayvanat bahçesinde yüzlerce maymuna bakmakla görevli birisi sandı.; maymunlar her an avizelere tırmanıp kuyruklarından asılarak sağa sola sallanacak,

kıçlarını gösterip çığlıklar, diş gıcırdatmalar arasında aşağıda sakın sakın oturanlara fındık kabukları atacakmışlar gibiydiler.’ (Lempedusa, 1998: 166)

Erkekler ise içinde bir tiksinti hissettirir. ‘Tükenmez açgözlülükleri, para hırsları ve çevirdikleri karanlık işlerle yükselen Sedara ve onun gibi yüzlercesi idi bu sarayları karartan ölüm duygusunun nedeni; dans eden siyah giysili adamlar, şimdi kendisine yitlik koylarda kokmuş avlar arar gibi dönüp duran kuzgunları anımsatıyorsa, suç yine, aşağılık duyguları ve bir türlü parlayamamış olmaktan gelen hınçlarıyla, Sedara ve hempalarındaydı.’ (Lempedusa, 1998: 168)

Balodaki insan manzarasının, salonu dolduran maymunlar, kuzgunlarla anlatılması, mekanı bir karnaval yerine dönüştürür. Uzamda, karnavalesk bir curcuna görülür. Zaman ise uzamla iç içe geçmiştir. Balo uzamında tarihsel zamanın olduğu kadar biyografik ve gündelik zamanın işaretleri bir araya gelmiş, dönemi bütünsel olarak yansıtan bir işaretler bütününe dönüşmüştür. Böylece balo uzamı zamanla bütünleşerek, dönem anlatsal olarak gözler önüne serilir.

Prens Fabrizio’nun öldüğü yer olan otel odası da romanın ruhunu imgesel olarak yansıtan önemli bir mekandır. Fabrizio’nun yaşamına konulan bir son nokta ama yeni bir yaşama açılan bir başlangıçtır. Güzel bir kadın olan ölüm meleği, onu çok sevdiği yıldızlı göklerin sonsuz boşluğuna doğru götürmek üzere yaşamdan alır. Otel odası bir son ve bir başlangıç arasındaki eşik bir mekandır. Bir yolculuk sırasında fenalaşan yaşlı Fabrizio’yu kızı Concetta ve yeğeni Tancredi oraya en yakın otele götürürler. Ölüm vaktinin geldiğini anlayan Prens bu otel odasında hayata gözlerini kapar. Köklü Salina ailesinin yüzyıllardır yaşadıkları gösterişli, büyük saraylardan farklı bir yerdir otel odası. Köklü ve yerleşik Fabrizio’nun göçebe gibi bir otel odasında ölmesi ironiktir. Saray ve otel odası, yerleşiklik ve göçebelik, ölüm ve doğum arasındaki ironi, otel odasındaki ölüm imgesinde romanı karnavallaştırır.

3.4 Karşılaşmalar

3.4.1 Demirciler Çarşısı Cinayeti'nde Karşılaşmalar

Demirciler Çarşısı Cinayeti'nde karşılaşmalar kriz anlarını doğurur ve bu kriz anları çoğunlukla ölümlerle sonuçlanır. Karşılaşmaların gerçekleştiği yerler romanın belli başlı mekanlarıdır. Mekanlar bu romanda dışarıya kapalı, korunaklı, her an bir tehlikeye gebe eşik mekanlardır. Romanın ana mekanları olan Derviş Bey'in konağı, Mustafa Bey'in konağı, hendek, Akçasaz bataklığı, Demirciler Çarşısı'nda yaşanır karşılaşmalar. Uykuda ölüm teması her iki konakta da geçer. İlk Mustafa Bey'in ağabeyi Murtaza ve karısı yataklarında uyurken konağa gizlice sızan Derviş Bey'in adamı Kürt Mahmut, Murtaza Bey'i öldürür. Bu sahnede ölüm şehvetle karışır. Kürt Mahmut Murtaza Beyi öldürmeden önce yanında uyuyan karısına bakar. Uyuyan karı koca mahremiyetine girmenin verdiği şehvet Kürt Mahmut'u tetikler ve şehvetin dürtüsü ile adamı öldürür. İkinci karşılaşma ve ölüm Derviş Bey'in konağında olur. Kan sırası Derviş Beylere gelmiştir. Bu sefer de yatağında karısıyla uyumakta olan Derviş Bey'in bir numaralı silahşörü Muharrem, konağa gizlice giren Mustafa Bey'in adamları Yel Veli ve Kara Hüseyin tarafından öldürülür. Yine uykuda ölüm ve şehvet vardır. Her iki karşılaşma da, bir konaktan diğer konağa gizlice sızma ve içinde uyunan bir yatağın mahremiyetine kadar girerek öldürme şeklinde cereyan eder.

Pusu mekanı olan hendekte Mustafa Bey ve Derviş Bey karşılaşır. Zaten hendeğin yapılmasının amacı Derviş Bey'in haberi yokken burada onunla karşılaşmaktır. Ancak Derviş pusunun haberini alır ve Mustafa Bey'i tongaya düşürür. Hendekte Mustafa Bey ve Derviş Bey'in karşılaşması sonucu ölümüne bir silahlı saldırı yaşanır. Mücadele sonunda Mustafa Bey yenik düşer. Derviş Mustafa'ya türlü işkenceler yaptıktan sonra diğer bir karşılaşma mekanı olan Mustafa Bey'in konağına yaralı Mustafa Beyi götürür. Burada Mustafa Bey vasıtası ile Karakız Hatun ve Derviş Bey karşılaşması yaşanır. Derviş'in ölüsünü bekleyen Karakız Hatun, oğlunun neredeyse ölmüş bedeniyle karşılaşır. Bu karşılaşma sonucu Karakız Hatun iyice dellendir, cinnet geçirir, hastalanır yataklara düşer, ha öldü ha ölecek diye insanlar bekleyip dururken bir sabah 18'lik genç kız gibi dirilir, yüzüne ay doğmuş gibi mutlu, canlıdır. Güzelce bir yıkanıp, saçlarını tarayıp en güzel giysilerini giydikten sonra gençliğinde olduğu gibi atına atlar. Krizle sonuçlanacak Derviş'in konağındaki bir karşılaşmaya doğru yola çıkar. Romanın en büyük kriz

anlarından birini doğuran karşılaşma Derviş'in konağında yaşanır. Karşıt konaktan Derviş'in konağına gelen Karakız Hatun kendini Derviş'in bir dostu gibi tanıtarak avluya sızar ve Derviş'in küçük oğlu İbo'yu öldürür. Hatunun ruhu artık huzura kavuşmuştur. Kendisi de atına biner ve bunca zamandır direndiği ölüme teslim olur. Mustafa Bey'in konağına atın üzerinde Karakız Hatunun gülümseyen ölü bedeni girer.

Görüldüğü gibi karşılaşmalar bir konaktan diğerine gizlice, hileyle girerek doğmakta ve ölümlle sonuçlanmaktadır.

Açık mekanlar olan Akçasaz bataklığı ya da Demirciler Çarşısında da durum değişmemektedir. Buralarda da karşılaşmalar hep ölümlle sonuçlanır. Akçasaz bataklığında ya bir kovalamaca sonucunda birileri ölür ya da bataklığın kötü koşulları onu öldürür. Demirciler Çarşısı ise romana adını veren cinayetlere sahne olur. Çarşının ortasında silahlar çekilir, restleşilir, fukara tellal yeni palazlanan ağalardan birine kafa tutar. Korkan ağa bir anda rezil olur, karnavaldaki gibi tahttan düşer, fukara tellal kahraman olur. Çevreye toplaşan esnaf tellalı yüceltir. Diğer taraftan hükümet işkenceyle öldürdüğü adamları, beylere (Derviş ve Mustafa Bey) gözdağı vermek ve halkı da korkutup onların tarafında olmaktan caydırmak için bu çarşıda sergiler. Bunun gibi olaylarla bu çarşı karnavalesk karşılaşmalara ve olaylara ev sahipliği yapar. Romana adını veren cinayet de Demirciler Çarşısında işlenir. Tellal can dostu demirciyi bir kıskançlık yüzünden bu çarşıdaki demirci dükkanında öldürür.

Romanda neredeyse tüm karşılaşma anları ölümlle sonuçlanmaktadır. Bu yüzden de roman kriz anlarıyla ve eşik kronotoplarıyla doludur.

3.4.2 *Leopar*'da Karşılaşmalar

Leopar'daki karşılaşmalar daha ılımlı, hoşgörülü ve sakin bir özelliğe sahiptir. Birbirine en zıt karakterler bile karşılaştıklarında nezaketlerini koruyarak, medeni davranmaya çalışarak durumu olabildiğince krizlerden korumaya çalışırlar. Karşılaşma anlarında gerilim yükselse bile taraflar atmosferi sertleştirmemek için ellerinden geleni yaparlar. Tutkulara yenik düşmeyen, sağduyulu bir yaklaşım görülmektedir karşılaşma anlarında.

Leopar'da mekanlar, Sedaralar'ın evi hariç, *Demirciler Çarşısı Cinayeti*'ndekine tezat bir şekilde açık, güvenli, zıt kutupları barındırabilen, sosyal özellikleri ön plana çıkmış yerlerdir. Salinalar'ın sarayları, balo salonları hep insanları bir araya getiren, farklı insanlar arasında karşılaşmalara ev sahipliği yapan mekanlardır. Bu mekanlarda karşılaşmalar gizlice sızma biçiminde değil, yemekli toplantılar, davetler, balolar şeklinde gerçekleşir. Sosyal yaşam ön plana çıkar.

Değerler, düşünceler, yaşam tarzları ve sınıflarıyla birbirine tamamen zıt insanlar olan Prens Fabrizio ve Sedara bile bu karşılaşmaları en iyi biçimde götürebilmişler hatta ilk karşılaşma, iki aile arasında evliliğe kadar varmıştır. Fabrizio Sedara'yı hiç sevmemesine, onun tüm çirkin, aşağılık yanlarını bilmesine rağmen sağduyulu davranmış, toplantılarda ya da ikili görüşmelerde Sedara'nın eksiklerini örtmeye, çirkinliklerini gizlemeye çalışmıştır.

Salinalar ve Sedaralar arasındaki ilk karşılaşma Salinaların sarayında verdikleri bir yemek davetinde gerçekleşmiş, bu karşılaşma sırasında birbirinden çok etkilenen yeğen Tancredi ve Sedara'nın kızı Angelica arasında evliliğin ilk tohumları atılmıştır.

Panteleonelerin sarayındaki baloda, tüm sosyete bir araya gelir, eğlenir. Bu karşılaşmada Tancredi ve Angelica çifti sosyeteye takdim edilir.

Roman boyunca karşılaşmalar sosyal etkinlikler şeklinde devam eder ve evlilik gibi mutlu sonuçlar doğurur. *Demirciler Çarşısı Cinayeti*'ndeki gizlice ve ölümle sonuçlanan karşılaşmalar yerine, *Leopar*'da sosyal ve evlilikle sonuçlanan ve hatta bir çocuğun doğumuna kadar giden karşılaşmalar yaşanır.

IV SONUÇ

Demirciler Çarşısı Cinayeti ve *Leopar*, anlattıkları toplumun feodalizmden kapitalizme geçiş dönemine ışık tutar. Her iki ülkenin bu geçişi nasıl yaşadığına, geçiş sürecinde

ülkenin toplumsal, siyasal, ekonomik arka planına dair bir tablo sunar. Romanların penceresinden bakarak, anlattıkları topluma ait karşılaştırmalar yapılabilir, sonuçlar çıkarılabilir.

Bu romanlarda İtalya ve Türkiye’de farklı dönemlerde yaşanan feodalizmden kapitalizme geçiş sürecinin topluma , insanlara, ekonomik ve siyasal hayata yansımalarını görüyoruz. Benzer bir süreç olmasına, benzer kırılma noktaları yer almasına rağmen romanlardan yola çıkarak geçiş döneminin her iki ülkede farklı esneklikte yaşandığını, farklı düzeyde sancılar doğurduğunu, değişime farklı tepkilerin verildiğini, farklı sebepler ve sonuçlarla sürecin geçirildiği söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında *Leopar* daha yumuşak, daha barışçıl, değişimi kabullenen, geleceğe dair umutlar besleyen, yaşama bağlılığı ön plana çıkaran, daha anlayışlı ve hoşgörülü bir toplum tablosu çizer. *Demirciler Çarşısı Cinayeti*’nde ise değişim sürecini sert yaşayan, kanlı, inatçı, değişime ayak direyen, saplantılı, keskin uçlu, acıların yoğun olduğu, yaşamdan çok ölüme yakın, yeniliği kabullenemeyen, kapalı bir toplum resmi ortaya çıkar.

Leopar’a, romandaki yaşamla barışık havayı Prens Fabrizio’nun barışçıl, hoşgörülü, değişime açık kişiliği verir. Fabrizio, toplumun altlarından yükselip gelmekte olan köylü sınıfı kabullenmiş, onlarla diyaloga girmiştir. Bunu, yeğeni Tancredi’nin, Bok Pepe’nin torunu, Sedara’nın güzel kızı Angelica’yla evlenmesinin baş destekçisi ve bizzat bu evliliğin hayata geçmesinin baş aktörü olmasından anlarız. Herkes bu evliliğin soylu Salina ailesi için bir rezillik olduğunu düşünürken Fabrizio gerek Angelica’nın güzelliği ve pırıltısı gerekse yeğeni Tancredi’nin ekonomik açıdan kavuşacağı elverişli konum nedeniyle iki gencin evliliğini desteklemiş ve bu evliliğe umutla bakmıştır. Bu birleşmenin meyvesi olan torun Fabrizietto’yu her ne kadar kendi gibi soylu olmayacaksa da, kendi asaletini ve değerlerini taşımayacaksa da, kendinden farklı bir insan olacaksa da sever ve İtalya’nın yeni insanını simgeleyen torununu kabullenir. Değişimi kabullenir.

Torun sevgisiyle yoğrulan değişimin kabulleniş sürecini *Demirciler Çarşısı Cinayeti*’nde göremeyiz. *Leopar*’daki Fabrizio’nun simgelediği konumu, *Demirciler Çarşısı Cinayeti*’nde Derviş Bey ve Mustafa Bey simgeler. Fabrizio alt sınıfla diyaloga girerken

Derviş ve Mustafa Bey alttan yükselip gelmekte olan sınıfı, yeni yetme ağaları yok sayar, görmezden gelir. Onları kabullenmedikleri için hiçbir diyaloga girmezler. Nesilleri tükenmekte olan ortak dünyanın bu iki insanı yaşama birbirlerinde tutunurlar. Gerçeklikten kopuk bir hayale bağlanarak, yaşanan değişime gözlerini sımsıkı yumarak hastalıklı kan davalarında, düşmanlıklarında, yalnız kalmalarının verdiği dostlukta bir hayat sürerler. Hayatın anlamını birbirlerinde bulurlar. Kendi değerlerinin son temsilcileridirler çünkü. 'Bütün bu işler olur, Akçasaz yağma edilir, topraktan mantar gibi yeni zenginler, Ağalar, çeltikçiler türerken Derviş Beyle Mustafa Bey dünyadan habersiz, kendi dünyalarına kapanmış, bir ölüm kalım savaşındaydılar. Akçasaz taşmış, onların gırtlaklarına sarılacak hale gelmiş, onlar görmüyor, duymuyor, bilmiyorlardı. Görseler, bilseler de onları birbirlerinden başka hiçbir şey ilgilendirmiyordu.' (Kemal, 1983: 138)

Dünya yeni bir yere doğru giderken Mustafa ve Derviş Beyler kendilerini bu gidişatın dışarısında bırakırlar, değişimden soyutlarlar. Ekonomik, siyasal, toplumsal değişimleri kabullenmeyerek bir anlamda intihar ederler. Ekonomik açıdan yaşanan değişim sermayenin el değiştirmesidir. Artık dipten gelen köylü takımı zenginleşmekte, para ağaların değil onların eline geçmektedir. Siyasal açıdan bakıldığında ise artık aşiret devri bitmekte, sermaye gibi yönetim de başka bir güce geçmektedir. Önceden aşiret ağalarının dediği dedik, sözleri kanun hükmünderken, yaşanan değişim aşiret gücünü bitirir, hükümet gücü eline alır. Bundan böyle aşiret üyeleri ve aşiretin kolladıkları değil, hükümet ve hükümetin kolladıkları güçlenecektir. Toplumsal alanda yaşanan değişim ise toplumsal değerlerin değişmesiyle gerçekleşmektedir. Aşiret töreleri, gelenekler silinir gider, kapitalist düzenin parayı, maddiyatı, bireyselliği yücelten değerleri topluma hakim olur. Ülkede tüm bu değişimler yaşanırken Beyler dünyadan habersiz, kendi dünyalarına kapanmış, bir kan davası sevdası tutturmuş giderler.

Fabrizio ise her ne kadar feodal düzenin bir insanı olsa da, bizzat bu değişimlerin içinde yer alır, değişimi kabullenir, kendini olan bitenlerden soyutlayıp mutsuz, umutsuz kendi kabuğuna çekilmek yerine, ona yön verir. Gerçek hayatın içinde olmaya devam eder. Fabrizio'nun değişimi kabullenmesi, bazı olumlu özelliklerin, değerlerin yeni sınıflara aktarılabilmesi için (aynen olmasa da) bir umuttur.

Beyler ise yaşama, değişimle, yeni insan tipiyle ilişkiyi reddettikleri için bu umudu yok ediyor, süreklilik toptan yok oluyor. Fabrizio'nun tersine Mustafa ve Derviş Beylerin hayatla bağları kopuktur. Birinden bir öldüğünde diğeri de ölecek demektir, çünkü onları birbirlerinden başka hayata bağlayacak şey yoktur. Bu yüzden yaşamdan çok ölüme yakın durur iki Bey. Yaşarken duydukları öldürülme korkusu da hayatla bağlarını kesen başlıca etkendir. Ölümle yatıp ölümle kalkan bu Beyler romanda bazı yerlerde 'yaşayan bir ölüydü' şeklinde anlatılır. 'Bir süre ölümler dünyasında dolaştı. Onun için her baktığı şey ölüydü. Her şeye, her güzel şeye, her çirkin şeye acıyarak bakıyordu. Tek başına büyük sonsuz bir mezarlıkta dolaşıyordu hep. Hiçbir şeyi kıskanmıyor, hiçbir şeye kızmıyor, sevinmiyor, gülmüyordu. Çünkü her şey ölüydü.' (Kemal, 1983: 126)

Derviş'in karısının kocasının öldürülmesiyle ilgili düşüncesi, ölümün nasıl da hayatın bir parçası olduğunu gösterir: 'Kocasının öldürüleceğinden hiç mi hiç korkmuyordu. Çünkü onun baba evinde insanların öldürülmesi bir eski, bir yerin dibine batası gelenektir. Kocası öldürülecekti nasıl olsa. bunu evlenmeden çok önceleri biliyordu. Onun derdi kocası öldükten sonra çocuklarının nasıl yetişeceğiydi.' (Kemal, 1983: 183)

Derviş'in bir ölüm korkusu anında karısına söyledikleri de manidardır. 'Ne bakıyorsunuz bana öyle ölüye bakar gibi? Ben ölü müyüm? Ben öldürülmüş müyüm?' (Kemal, 1983: 79)

Romandan yükselen bu ölüm havasıyla *Demirciler Çarşısı Cinayeti* yaşamı değil ölümü imler.

Demirciler Çarşısı Cinayeti'nin aksine *Leopar* yaşamı imler. Her yönüyle yaşama bağlı bir romandır. Fabrizio'nun ölümü bile yeniden doğum gibidir. Her şeye rağmen hayatı seven, yaşam dolu Fabrizio ölürken de umutlu ölür. 'Oydu, hep hasretini çektiği; onu almaya gelmişti: Bu kadar genç bir kadının kendini ona vermesi garipti; trenin kalkış saati yaklaşmış olmalıydı. Karşı karşıya geldiklerinde yüzündeki tülü kaldırdı, utangaç ama onun olmaya hazır, yıldızlı göklerin sonsuz boşluğunda olduğundan çok daha güzel

görüldü gözüne o an.’ (Lempedusa, 1998: 189) Ölmek, tutkuyla sevdiği gökyüzündeki yıldızların sonsuzluğuna, güzel bir ölüm meleğinin kollarında nihayet kavuşmak demektir.

Türk toplumunun inatçı, değişime ayak direyen, yeniliği kabullenmeyen, tutucu, sert, esnekliğe izin vermeyen, bu yüzden de kırılmaya çok müsait yapısı, romanda anlatılan olaylar çerçevesinde ve Beylerin karakterlerinde yansıtılır. *Demirciler Çarşısı Cinayeti*’nde anlatıldığı gibi yeniliği reddederek, gerçekliği kabullenmeyerek, değişmemekte inat ederek yaşanan bir değişim sürecinin, *Leopar*’daki gibi hoşgörülü, barışçıl, esnek, yeniliği kabullenen bir toplumdakine göre daha zorlu, daha sert, daha kanlı geçtiği, daha büyük acılar doğurduğu söylenebilir. Türkiye’nin değişime kapalı yapısı ve bunun doğurduğu sonuçlar, *Demirciler Çarşısı Cinayeti*’nin penceresinden bakarak görülebilir.

Türkiye’nin kapalı ve değişimi kolay kabullenmeyen yapısının nedenleri, iki romanın karşılaştırılmasından yola çıkıldığında bulunabilir. Kadın faktörü önemli bir etkidir. *Demirciler Çarşısı Cinayeti*’nde kadını sosyal bir varlık olarak göremeyiz. Kapalı, ölüm korkusu tüten mekanlar sosyal ilişkilerden yoksundur. Kadınla erkek bir araya gelmez bu mekanlarda. Sosyal ilişkiler olmadığı için kadınla erkek arasında da sosyal ilişkiler gelişemez. Hep erkek erkeğedir karşılaşmalar, kadınlara yer yoktur bu mekanlarda, toplumsal hayatın dışına itilmişlerdir. Oysa *Leopar* sosyal ilişkilerin yoğun yaşandığı, kadınla erkeğin bir arada olduğu mekanlarla doludur. Kapalı değil sosyal mekanlar görürüz bu romanda. Kadın toplumsal hayatın bir parçasıdır. Balolarda dans ederler, flört ederler, yemek davetlerinde bir arada sohbet ederler. Kadın mekanların güzel ve vazgeçilmez bir rengidir. Bu yüzden *Demirciler Çarşısı Cinayeti* kapalı, kasvetli, sert çizgilerle dolu bir resim çizerken; renkli, canlı, yaşam dolu, hayatla barışık, değişimi yumuşak bir şekilde yaşayan, geleceğe dair umutlar besleyen bir tablo vardır *Leopar*’da.

Değişimi simgeleyen birleşmeler, İki romanı kadın- erkek ilişkileri açısından karşılaştırdığımızda, garip bir tablo çıkar. Romanlar değişimin romanıdır. Romanlarda bu değişimi simgeleyen, birleşmelerdir. *Leopar*da Bok Pepe sülalesinden gelen

Angelica'yla asil Salinalar soyunun bir temsilcisi olan Tancredi'nin evlilik ilişkisiyle birleşmesi değişimin bir simgesidir. Soylu Salina ailesi köylü sınıfıyla ilişkiye girer.

Ancak Demirciler Çarşısı Cinayeti'nde Mustafa ve Derviş Bey, zorunda kaldıkları için toprak satmak dışında, yükselmekte olan alt sınıfla asla ilişkiye girmezler. Bu da iki roman arasındaki önemli farklardan biridir. Angelica ve Tancredi'ninki gibi sınıflar arası türden birleşmeyi, Mustafa Bey'in oğlu Mehmet Ali ve yeni zengin ağalardan Ala Temir arasında görürüz.

Salinalar

Bok Pepe

Tancredi

Angelica

(Fabrizio'nun yeğeni)

(Sedaranın kızı, Bok Pepe'nin torunu)

Torun Fabrizzetto+ ekonomik güç

Akyollu Aşireti

Bir dağ köylüsü

(Bacak köyünden fakir bir aile)

Mehmet Ali (Mustafa Beyin oğlu)

Ala Temir (Yeniyetme ağa)

Ekonomik güç (Fabrikalar, bankalar)

Ala Temir açlıktan ölen, mezarı bile belli olmayan bir ananın hayata sıfırdan başlayıp çok zengin olan oğludur. Köylüdür, eziktir, ağalıkla, asillikle alakası yoktur ama zengindir. Mehmet Ali ise Mustafa Beyin oğlu olmakla beraber babasından tamamen farklı değerlere,

düşüncelere sahip, farklı bir kuşağın insanıdır. Kan davası ve aşiret geleneklerinden uzaktır. Ala Temir gibi yeni yetişip gelen ağaları, zenginleri örnek alır. Babası oğlunu şöyle tarif eder. ‘Bunlar dövüşmeyecekler. Kan tutkuları yok, insanlıkları yok bunların. Derviş Beyin çocukları da böyleymiş. Sözleşmişler. Derviş gidince ya da birimizden birimiz gidince her şey bitecek. Bir şeyin, bir çağın, bir başka tür insanlığın sonuyuz biz.’ (Kemal, 1983: 257)

Tancredi de Mehmet Ali de babalarından, dayılarından farklı bir kuşağın insanıdır. Ancak *Leopar*’da Fabrizio yeğenin Angelica’yla evlenmesini destekler ve bu birleşmeye kendisi ön ayak olurken, Mustafa Bey oğlunun Ala Temir ya da onun gibi kişilerle işbirliği yapmasını hiç istemez. Ala Temir’le ortaklıkları babasından bağımsız gelişir.

İki birleşme de aynı parametrelere sahiptir. Bir taraf asil ve fakirleşenken öbür taraf köylü ve zenginleşendir. Birleşme ikinci kuşak bireyler arasında olur. Mehmet Ali oğul, Tancredi yeğendir. Asildirler ancak ekonomik güçleri azdır. Karşı tarafta yer alan Angelica ve Ala Temir, kuşak olarak tam örtüşmeler de temsil ettikleri sınıf ve birleşmedeki konumları açısından benzerdirler. İki de köylü sınıftan gelmekle beraber ekonomik güce sahiptirler.

Toplumsal değişimlerin dinamiğini oluşturan bu birleşmelerin yapısı hem roman için hem de romandan yola çıkılarak yapılacak sosyal tahliller için önemlidir. Bu birleşmeler değişimi, değişimin tarzını, yönünü, niteliğini, sonuçlarını belirler.

Evlilik kurumuyla gerçekleşen, kadın- erkek birleşimi temelindeki sınıflar arası birleşimin insani doğası, değişimin ekonomik, siyasal ve sosyal sonuçlarını yumuşatır, daha insancıl, barışçıl bir değişim sürecini de beraberinde getirir. Hele ki ekonomik ve siyasal ürünlerinin yanında bu birleşimin ürünü olan torun Fabrizietto yani insan faktörü oluşan yeni düzenin yapısına sevgi ögesini de katar. Taraflardan birinin kadın olmasıyla gerçekleşen birleşme, diğer kurumsal sonuçların yanında sevgi unsurunu da doğurmaktadır. Diyebiliriz ki kadının varlığı sevgiyi getirmiştir. Gerek romanda gerekse romandan yola çıkılarak

ulaşılan toplumsal yapıda kadın ve sevgi öğelerinin yumuşatıcı, barışçıl, insani etkileri görülmektedir.

Demirciler Çarşısı Cinayeti'ndeki birleşme ise erkek erkek arasında kurumsal düzeyde gerçekleşen bir birleşmedir. Kadın ve kadının birleşmeye getirdiği etkilerden yoksundur. Birleşmenin ekonomik, siyasal, toplumsal ürünleri fabrika, banka gibi kurumlardır. Bu türden birleşmeler sonucu gelişen yeni düzen, kadının yokluğundan dolayı sert, inatçı, kapalı, direngen, zorlu ve acılı olacaktır. Zaten *Demirciler Çarşısı Cinayeti* bu atmosferi çok iyi yansıtır. Romanı anlattığı toplumunun bir aynası olarak kabul edersek, Türk toplumunun değişime kapalı, muhafazakar, sert yapısının başlıca nedenlerinden birini, toplumsal alanda kadının var olamamasına bağlayabiliriz. Kadının olmadığı bir birleşme, kadının kamusal alanda olmadığı bir toplum sevgi ögesinden mahrum kalacak ve değişimin sert uçlarda, keskin kırılmalarla ve acılarla birlikte yaşanmasına neden olacaktır.

Yukarıdaki çıkarım *Demirciler Çarşısı Cinayeti*'nde kadın yoktur anlamına gelmez. Kadın vardır ancak kamusal alanda sosyal bir varlık olarak değil, doğada yabanıl, kösnül bir dişi olarak yer alır. Romanın kadın karakterlerinden Derviş'in kız kardeşi Sabahat Hatun'un mekanı, Anavarza kayalıkları, Toros etekleri, ahırlar, samanlıklardır. 'Sabahat Hatun çiftlikte, yakın köylerde kimi gözü kesmişse, hiç kimseyi dinlemez, yatar bırakır, yatar bırakır. Anavarza kayalıklarını, yöresini beş on erkekle mesken tutar. Çırılçılak soyunur, göbek atar. Ve günler, haftalar, aylar sonra bazı da, yarı çıplak, saçbaş darmadağın, dudakları yenmiş, gözaltları kapkara, kanamış, yara bere içinde bacakları, morarmış bedeniyle Anavarza kayalıklarından iner, gelir Sarıoğlu çiftliğine oturur. Yer içer, kendine gelir, baharsa ver elini Anavarza kayalıkları, yazsa Toros'un yarpuz kokan başı, kışsa ver elini samanlıklar, ahırlar...' (Kemal, 1983: 255) Kadın çoğunlukla yabanıl doğada, yabanıl bir dişi olarak resmedilir

Demirciler Çarşısı Cinayeti'nin bir diğer başat kadın karakteri olan Karakız Hatun ise erkek gibi ata biner, belinde silah taşır, gerektiğinde o silahı çeker, birilerini öldürür. Töreye ve kan davasına Beylerden daha fazla bağlıdır. Karakız Hatun romanın baş kadın

karakteri olmasına rağmen romanda kadın kimliğiyle değil, erkeksi kimliğiyle var olur. Zaten bir erkek gibi olduğu için toplumsal hayata yön verir.

Demirciler Çarşısı Cinayeti'nde kadın ya yabancı doğada yabancı bir dişi olarak ya da toplumsal hayatta erkek kimliğine bürünmüş olarak resmedilir. İki uç noktanın ortası olarak bir tek Derviş Bey'in karısı vardır ama o da çok silik bir karakterdir, romanda fazlaca belirmez.

Leopar'da ise sosyal bir varlık olarak kamusal alanlarda görülmeyen tek kadın Sedara'nın yabancı ve kösnül karısıdır. Diğer kadın karakterler sosyal hayatta ve kamusal alanda kadın kimliğiyle belirgin olarak yer alırlar.

Kadın yabancı alandan kamusal alana doğru çekildikçe, kadının yabancı dişi kimliğine sosyal insan kimliği eklendikçe ve erkek kimliğine bürünmek zorunda kalmadan kadın kimliğiyle de toplumda kendine bir yer edinebildikçe, daha sağlıklı bir toplum ortaya çıkacağı, romandan çıkan bir diğer sonuçtur.

Bir romanla bütün bir toplumun analizi belki yapılamaz ama incelediğimiz romanların çerçevesi içinde kalmak kaydıyla, toplumsal değişim süreçlerinin daha az sancılı ve daha yumuşak geçmesinde, hoşgörü, ve kadın faktörüyle birlikte değişime ve yeniliğe açık olmanın olumlu etkileri olduğunu söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

Bakhtin, Mikhail, 2001, *Karnaval dan Romana*, Ayrıntı Yayınları

Bahtin, Mihail M., 2004, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, Metis Yayınları

Bahtin, Mihail M., 2004, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, Metis Yayınları, (Carly Emerson'un Önsözü)

Bakhtin, 1986, "Response to a Question from Novy Mir (Novy Mir'in Bir Sorusuna Yanıt)", *Speech Genres and Other Essays içinde*, çeviren Vern McGee, yayına hazırlayan Carl Emerson ve Michael Holquist (Austin, Texas, 1986)

Clark K., Holquist M., 1984, *Mikhael Bakhtin*, Cambridge: Belknap P

Di Lempedusa, Giuseppe Tomasi, 1998, *Leopar*, Can Yayınları, 1998

Erkman Fatma, “Destan, Roman, Sinema (Homeros, Bakhtin ve ‘Troy’ Filmi)”, 12 Ekim 2004

Fentress, James, 2004, *Devrim ve Mafya- Sicilya Topraklarında Ölüm*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları

Gürsel, Nedim, “Bir Edebiyat Devi”, Cumhuriyet Kitap, S.354, s.5

Hogan, Patrick Colm, 1997, “Literary Universals”. *Poetics Today* içinde. 18-2

Honeycutt, Lee, Doktora tezi, *What Hath Bakhtin Wrought? Toward a Unified Theory of Literature and Composition*, www.public.iastate.edu/~honeyl/bakhtin/chhap3a.html

Honeycutt, Lee, Doktora tezi, *What Hath Bakhtin Wrought? Toward a Unified Theory of Literature and Composition*, www.public.iastate.edu/~honeyl/bakhtin/chap2.html

Honeycutt, Lee, Doktora tezi, *What Hath Bakhtin Wrought? Toward a Unified Theory of Literature and Composition*, www.public.iastate.edu/~honeyl/bakhtin/chap5.html, The Bridge to Rhetoric, Chapter 4

Houser, Arnold, 1957, *The Social History of Art*, Vintage, New York

Karaömerlioğlu M. Asım, “*Bir Tepeden Reform Denemesi: Çiftçi Topraklandırma Kanunu’nun Hikâyesi*”, Birikim Dergisi, Mart 1998, sayı 107

Kemal, Yaşar, 1983, *Demirciler Çarşısı Cinayeti*, Tekin Yayınevi

Kemal, Yaşar, 1980, *Yusuşcuk Yusuf*, Tekin Yayınevi

Keunen, Bart, June 2000, *Comparing Chronotopic Structures and Memory Schemata*, Comperative Literature and Culture: A Web Journal, <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb00-2/keunen00.html>, Purdue University Press

Moran, Berna, 2004, *Türk Romanına Eleştirel bir Bakış*, İletişim Yayınları

Tura, Saffet Murat, 2004, *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*, Kanat Yayınları

www.wikipedia.org/wiki/Cumhuriyet_Halk_Firkası

http://www.regione.sicilia.it/turismo/web_turismo/sicilia/image/itinerari/castelli/sicilia_castelli_470_tras.gif

the unification_of_Italy_1815-1870