

EDEBİYATIMIZDA NİTELİK VE ELEŞTİRİ SORUNU

“Öyküde Eleştirinin Özeleştirisi Mümkün Mü?”

ALPER AKÇAM

ELEŞTİRİNİN YOLCULUĞU:

ELEŞTİREL ŞAŞILIKTAN ELEŞTİRİ UMURSAMAZLIĞINA

Edebiyatımızda nitelik ve eleştiri sorunu üzerine giderken, “Öyküde eleştirinin özeleştirisi mümkün mü?” sorusu epeyce işimizi kolaylaştırıyor. Bu sorunun yanıtı “elbette mümkün” olmakla birlikte öykü üzerine yazılmış az sayıda ve belli içerikteki yapıt ve eleştiri denebilecek dergi yazısının bize yeterli bir hareket noktası sağlayamadığı görüyoruz. Günümüz Türk edebiyatında öykü eleştirisinin dışı dokunurluğu tartışmalıdır diyebiliriz. 1. Sayısında, Ömer Lokesiz’in “Edebiyat Sektörü’nde Bir Besleme: Eleştiri” başlığıyla çıkan yazısından beri “Dünyanın Öyküsü” bu sorunu kaşıyıp duruyor. 7. Sayıda Kemal Gündüzalp, “Eleştiri Yokluğunda Öykü Yağmuru” diye özetliyor bugünkü durumu.

Yayınevleri ve bilinen birçok edebiyat dergisinin edebiyat iktidarındaki kimi adlara ve yapıtlara karşı oluşturduğu savunma duvarından epeyce çekmiş, biraz da çekincesizce yazmayı huy edinmiş, sivri dilli bilenen bir yazar olarak 13. Ankara Öykü Günleri’nin bu konuda bir dönemeç olması umuduyla konuşacağım.

Franco Moretti, Mucizevi Göstergeler adlı yapıtının girişinde şöyle diyor: *“Eleştiri, ‘bu unsuru şu şekilde yorumlamak mümkün’ çığıllıkları atmaya bırakıp, belki çok daha sıkıcı ama, ‘bu yorum şu şu sebeplerle imkânsız’ demeye başladığında sağlam bir metodolojiye ulaşma yolunda dev bir adım atmış olacak.”* (Franco Moretti, Mucizevi Göstergeler, s 33)

Edebiyatımızın ve özellikle de öykücülüğümüzün bugün en çok gereksinim duyduğu şey, de, “bu yorum şu şu sebeplerle imkânsız”dır demeye cesaret edebilecek yorumlar olmalıdır. Sayıları hiç de az olmayan eleştirmenlerimiz de olmuştur, eleştiri yazılarımız da... Ancak, eleştiri önce kendisiyle hesaplaşmayı ve böylece diyalojik çoğalmayı göze alamadığından olmalı, piyasa karşısında kısa bir direniş sonucu yenik düşmüş, eleştirinin yerini övgü ve tanıtım yazıları doldurmaya başlamıştır. Özellikle de öykü türünde işin açığı budur.

Edebiyat eleştirisini genel bir değerlendirmeye aldığımızda da, bugüne kadar farkına varılmamış, ya da üstüne gidilmemiş, edebiyat yollarını tıkaç gibi kapatmaya çalışan, bugün için ise görece bir zenginlik kaynağı olan nice devrilmiş çamlar buluyoruz...

Biliyoruz ki, eleştiri, sanat yapıtının yaşam kaynağıdır; eleştiri olmaksızın edebiyatın da resmin de, tiyatrunun da tüm diğer sanat dallarının da anlamı sınırlı kalacak, yapıtlar prematüre doğmuş yavrular gibi yaşama tutunmakta zorluk çekeceklerdir. Eleştiriye eleştiri yapacak olan ise, eleştirinin eleştirisidir. Eleştirideki sağlıksızlık, edebiyattaki sağlıksızlığın da nedeni gibidir.

Eleştirinin eleştirisi, eleştirinin işlevi konusunda tutarlı bir bakış açısına sahip olmalıdır. İşe, eleştirinin tanımından başlamakta, bu konuda bir diyaloga girmekte yarar var. Eleştiri metni, öncelikle, gönderge nesnesi olarak ele aldığı metni hep odağında ve hareket noktasında tutarak çözümlenmeye, yapı öğeleri arasındaki ilişkileri görünür kılmaya, çoğaltmaya, edebiyat alanı dışına uzanabilecek değinilerle, yeni okuma ve anlamlandırma olanakları yaratma işleviyle yükümlüdür. Mehmet Rifat'ın deyişiyle, eleştiri, "Yapıtın anlam üretme düzeneğini harekete geçirir" olmalıdır (M. Rifat, Eleştirel Bakış Açıları, s 10).

Bu arada gözardı edilmemesi gereken ana ilke, edebiyat metninin kendine dönüşlüğüdür. Eleştiri metni, bir sosyal bilim adına mutlak gerçeğin sesi gibi konuşmaktan uzak durmalıdır.

Eleştiri metninin, eleştirilen metnin yazar uslaması ve niyetiyle birebir örtüşme zorunluluğu elbette yoktur... Ancak, eleştiri metninin olanakları ve "sınırtanımlılığı" metnin sınırları ve haklarıyla en azından koşut ilişkiler içinde olmalıdır. Umberto Eco'nun deyişiyle, "yorumun sınırları metnin haklarıyla örtüşmelidir."

Ülkemizde, eleştiriyle ilgili tarihsel gelişime baktığımızda, eleştirmenlerin kendilerini birer siyasi komiser gibi gördükleri bir dönemden, eleştiri yaptığını sanan kimi edebiyatçılarımızın belli ilişkiler içinde övgüler dizelediği umursamazlık çağına ulaşmış olduğumuzu açık bir şekilde görebiliyoruz.

Tüm bu geliş gidişler içinde, edebiyat tarihimizin en önemli hastalığı, öznellik dediğimiz tutum olmuştur diyebiliriz. Öznel eleştiri, özellikle de Adnan Benk'in ısrarla vurguladığı gibi, metnin yalnızca konusuna bakar...

Eleştiride öznellik yerine nesneliliği savunan bir başka bakış açısı ise nesnel olacağım derken, metni edebiyat dışı kuram, ideoloji ve bilgi birikiminin saldırısına uğratmaya kalkar... Bu tutumun da özneliliğin farklı bir görüntüsü olduğunu söylemekte yarar var...

Ülkemiz edebiyat eleştirisi, son dönemdeki besleme çağına girmeden önce, 'bu yorum şu şu sebeplerle imkânsız' dememizi gerektiren, metnin kendi gerçekliği karşısında çıldırtacak ölçüde öznel kalmış örneklerle özel olarak donatılmış gibiydi...

Birbirine çok yakın yıllarda basımı yapılmış iki yapıta konmuş birer sunuş yazısını yan yana koyarak işe başlamakta yarar var. Sabahattin Ali'nin 1989 yılında Cem Yayınevi tarafından basımı yapılmış İçimizdeki Roman adlı yapıtının girişine konmuş Atilla Özkırımlı'ya ait "İçimizdeki Şeytan Üzerine" başlıklı yazı ile, Bilge Karasu'nun 1985 yılında İletişim Yayınları tarafından ilk basımı yapılmış Gece adlı yapıtına Akşit Göktürk tarafından yazılmış sunuş yazısı, eleştirinin ele aldığı metinle ilişkisinde öznel tutumun hangi boyutlara varabileceğini açıkça işaret etmektedir. Her iki metnin de hakkında yorum yaptıkları yapıtın açılış sayfalarında yer alması işin en ilginç tarafıdır. Her iki kitapta da, okuyucu sunuş yazısıyla birlikte, daha başlangıçta, metne karşı bir önyargı gözlüğünü takmış olmaktadır.

Atilla Özkırımlı, romanın başındaki yazısında, İçimizdeki Şeytan'da, Ömer ile Macide'nin bir vapurda karşılaşmaları gibi rastlantılara fena halde içerlemektedir. Şöyle demektedir: "Özü zedeleyen yanlış budur. Böylece bireyin değişmesi gerçeği, toplumsal bir gerçeklik olarak kavranmadığı gibi, hem

hayatın nesnel koşullarından, hem de bireylerin hayatın içinde biçimlenen kendi gerçekliklerinden soyutlanmaktadır. Oysa değişmeyen tek şey değişmeysen, hayatın rastlantılara bağlı olmayışından, rastlantı sanılanın hayata hazırlanmasındandır bu. Hayatın değişerek uzanan gelişim sürecinde beklenmedik rastlantılara yer yoktur.” (Atilla Özkırımlı, İçimizdeki Şeytan Üzerine, agy, s 9)

Atilla Özkırımlı Sabahattin Ali'den de önce, yaşamın tüm gelişimini, değişimini, “rastlantısal dağılım, zorunlu seçim” diye tanımlayan Darwin ile hesaplaşmak zorunda olmalıdır... Rastlantı ve “beklenmeyen”in bulunmadığı yerde, hayat da bitmiş olacaktır... Özkırımlı'nın sesinde evrim konusundaki ters bakış açısını, Lamark'ın düşüncesini okur gibiyizdir. Kaldı ki, Özkırımlı'nın eleştirdiğini sandığı şey, bir bilgi metni değil, imgelem dünyasını en olmadık yerlere götürmesi umulan bir romandır.

Bilge Karasu'nun Gece adlı yapıtının Ekim 2007 tarihli altıncı basımının başında bulunan ve önceki basımlarda da yer almış olduğu tahmin edilen Akşit Göktürk'e ait Sunuş yazısı diğer bir örnektir.

Akşit Göktürk'e göre, metnin içeriği gerçek yaşamın epeyce dışındadır. “Kendini bütün okumuşların gölgesi durumuna getirdiğini” (41), “onların art benliği olduğunu” (42) söyleyen bir yazar-anlatıcının ‘inandırıcılık eşiklerini’ (46) aşarak, “çok yönlü bir bilincin akışında ürettiği bu imgeler, gerçek yaşama kolay kolay uygulanamaz”... (Sunuş, s 7).

Metnin içine girildiğindeyse, çok farklı bir tablo çıkmaktadır. Okuyucuyu, birebir hayatın kendisi karşılamaktadır. Hem de zaman dördüncü boyutunu da kapsayan, dört boyutlu bir serilim içinde... 1975-76 yılları arasında yazılmış metin, yalnızca yazılmış olduğu 12 Eylül 1980 öncesine değil, o tarihten yıllar, on yıllar sonrasına, günümüze kadar uzanan bir toplumsal gece karanlığını işaret edecek, imleyecek toplumsal bir gücü taşımaktadır.

“Gecenin işçileri attıkları dayaklar, yaptıkları deneylerle, işledikleri cinayetler, ya da, şu yoldaki, bu yoldaki baskılarıyla korku, yığı, usanç yaratmakla kalmadılar. Kurnazca davrandılar; ele geçirilecek kapıları, su başlarını gürültüsüzce, ya da pek az gürültü çıkararak, adım adım ele geçirdiler. Her baskıda, her yasakta, her adımda, kendilerine bağlılık, yakınlık duymadıkları halde o belirli konuda kendilerine karşı duramayacak birtakım kişiler, öbekler, kuruluşlar bulmağa, yaptıklarını yaparken bunları yanlarında buldurmağa özen gösterdiler. Bir yasağın –hem de dolaysızca kendilerini etkileyecek bir yasağın- konması, açık duran bir kapının kendilerine kapatılması karşısında bile gecenin işçileri, ses çıkarmayanlardan yararlanmasını bildiler, başardılar.” (s 185) Kitabın ortalarında yer alan bir anlatıcı böyle diyor...

Gece, 12 Eylül süreci ile ilgili olarak yazılmış en geniş ufuklu edebiyat metnidir diyebiliriz; çoğul yapısıyla müthiş bir toplumsal öngörü taşımaktadır. Edebiyatın türlü çeşitli olanakları başarıyla kullanılarak, olgusal gerçekliğin izdüşümünü hiç yitirmeden, zaman içinde anlatı zamanını aşmayı başaran bir hareket ve zamansızlığı (bir kozmik zaman) kapsamaktadır. Gece'yi tüm anlam boyutlarıyla kendi algılama sistemimizde yaşatmayı başardığımızda, gece işçilerinin 21. Yüzyıl başında, yakın tarihimizde de işlerini, işlevlerini başarıyla sürdürdüklerini görebilmekteyiz.

Akşit Göktürk'ün Sunuş yazısında, “son”u anlamayı umabileceğimiz konusunda kuşkular taşınmakta, anlam ve algılama boyutunda yanılışmaların egemen olacağına işaret edilmekte, metnin varmak istediği yer konusunda, “*yeni bir yapıntının dile gelişi olabilir*” diyen bir yorumla sunuş bağlanılmaya çalışılmaktadır. Oysa ki, Gece, Sunuş yazısında da alıntı yapılan, çevresinde döndüğü yalın bir gönderilene yönelmiştir. Metinde, hegemonik bir kültürün inşa edilişi hikâyeye edilmektedir... “*Bu iş nereye dek sürür? Herhalde yalnız kalıncaya dek. Bütün aynalarda kendimizi görünceye dek, herkesin gözü sizin aynanız oluncaya dek... Daha doğrusu, önlerinde durmasanız da aynaların hepsi sizi gösterinceye dek; gönüllerinde olmasanız bile insanların gözleri sizden duydukları korkutmaktan başka bir işe yaramaz oluncaya dek...*” (105)

Akşit Göktürk'ün, belki de ters taraftan tuttuğu bu ışıktaki, metnin haklarını ve sınırlarını kapsayan bir anlam bütünlüğü içinde Sunuş'a verilecek yanıt, metnin nesnel bir çözümlemesi olabilmektedir.

“Gecenin işçileri”, yuvarlak, dikdörtgen, uzun, söbe ekmek alanların hangi evlere girdiklerini gözlemektedir. “*Gecenin işçileri dörtköşe ekmekleri seviyorlarmış, öyle deniyor.*” (s 19) “*Bir tanesi gider, bir kapının herhangi bir yerine, pek de belli olmayacak biçimde bir im çizer. (...) Kapısı imlenen evlerin hiçbirinde dörtköşe ekmek yenmemektedir;*” (s 20). Bu anlatılan imleme, bize pek yabancı gelmiyor olsa gerek... 12 Eylül öncesinin kanlı günlerinde kapı işaretlemelerin nelerle bittiğini hâlâ büyük bir acıyla anıyoruz.

Gece basınca, insanlar korku içinde evlerine çekilirler, kaygılı bakışlarla perdelerin arkasında yitip giderler. Kapılar teker teker sürgülenir, ışıklar teker teker söner.

Gecenin işçileri elinde dörtköşe ekmek taşımayan bir genci kalabalığın içinden çekip ortalarına alırlar; bir daha dağılıp gözden yittiklerinde, ortada kalan kanlı, tanınmaz et yığını, o alımlı delikanlının yarısı kadar bile değildir (s 29)

Dört bölümün birbirinden değişik görünen, dördüncü bölümde yan yana, ardışık olarak yer alan farklı anlatıcılar (en başta, “yazar”, “yaratman”, “düzeltmen” gibi adlar verilmiştir, sonradan yapılan özne belirsizleştirme işleminde bu ayrışmanın da başlangıçta bırakıldığı vurgulanmıştır -71-) ve bu farklı anlatıcılara ait olabilen dipnotlarla sonsuzluğa uzanmak isteyen bir ufuk kurulmuştur.

Her iki kitabın en başına konmasını büyük bir talihsizlik olarak değerlendirebileceğimiz bu iki sunuş yazısı, eleştiride öznellik için en güzel örnekleri de oluşturmaktadır.

Adnan Benk'in “öznel eleştiri”nin önemli temsilcisi olarak gördüğü Nurullah Ata'ya karşı, “Nesnel Eleştiri”ye örnek olarak temsilcisi olarak adını verdiği ve edebiyatımıza çok önemli yapıtlar vermiş olan Berna Moran'ın nesnellikliğini de tartışabiliriz. Böylesi bir sunumda, yapılması gereken de böylesi bir şey olmalıdır.

Berna Moran, yozlaşma ikilemesinde Yaşar Kemal'in kapitalist “ağalar” yerine “soylu beyler”den yanaymış gibi görünen bir anlatıcı kullanmış olmasını, yazarın taşıdığı Marksist öğretiye ters bulur. Ona göre, Yaşar Kemal, kapitalizme göre bir geri aşama olan feodalizmin soylu beylerini savunmaktadır. “*Yaşar Kemal kafasıyla derebeyliğe karşı olsa da yüreğiyle ondan yana*” diyor Berna

Moran. (Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış, 2. Cilt, s 159). Oysa Yaşar Kemal'in de, çoğul halk kültüründen esin almış diğer yazar, şair ve âşıkların da savunduğu, özlemini duydukları, Ortaçağ anlayışı değil, kandaş gelenekler taşıyan göçer toplumun paylaşımcı ruhudur.

Berna Moran'ın tarihsel maddeci ilerlemeci dizgelem için ters bulduğu Yaşar Kemal romantizminin kaynağında da yer alan bu bakış açısını iyi anlayabilmek için Marks'ın Rus köy kömünü değerlendirmesine bakmak yol gösterici olabilmektedir. Marks'a göre Rusya'da tarımsal yapıya egemen olan ve kolektif mülkiyete dayalı komünal toprak işletmeciliği, çağımızda da ulusal ölçüde kolektif üretimin bir unsuru olarak gelişebilecektir. (Karl Marks, Vera Sasuliç'e Mektup (1881), Kapitalizm Öncesi Ekonomi Biçimleri, s 254)

Yaşar Kemal'in kendisi de, Çağdaş Eleştiri Dergisi'nin Mart 1982 tarihli 1. Sayısında Adnan Benk ile yaptığı söyleşide de, *"Feodalizm diyemeyiz bunun adına"* der. *"Hayvancılıkla geçiniyor, toprağa girmemiş. Toprağa girmiş olsa da bunların bir başkallığı var, bunlar göçebe..."* gibi açıklamalarla sürdürür. (Adnan Benk, Çağdaş Eleştiri, Doğan Kitapçılık, 1. Baskı, s 20)

Berna Moran, Yusufçuk Yusuf'ta ellerin birleştiği ânı Yaşar Kemal'in düşmanlıkların bitişi olarak değerlendirmeyişini, barış düşüncesini öne çıkarmayışını "Ne yazık ki"! anlatımıyla, bir düş kırıklığı içinde yorumlar. Ona göre, Yaşar Kemal, olayı aşiretlerin yitip gitmesini sevginin de yitip gitmesi olarak değerlendirmekle yanlış yapmaktadır; neden, bildirisini eğitici, öğretici bir sonla taçlandırmamıştır ki?

Yine Berna Moran, Hüseyin Rahmi'yi toplumsal eleştiriye halktan kopmuş, toplum dışı, tutarsız kişilere yaptırarak inandırıcılığını yitirmiş olmakla eleştirir. Türk Romanına Eleştirel Bakış gibi, Türk romanı konusunda yazılmış en temel metinlerden birinde, kahraman ve karakterlerin tutarsızlıklarının bir eleştiri ögesi yapılmış olması çok ilginçtir. Belli bir döneme damgasını vurmuş bu bakış açısıyla yaklaşıldığında, Dostoyevski'nin kahraman ve karakterlerinin de kıyasıya bir eleştiri hedefi olmaları gerekmez miydi?

Şıpsevdi'nin kahramanı Meftun'la özdeşleştirebileceğimiz bu "tutarsız" kahramanlar Dostoyevski'nin romanlarında cirit atmaktadır. Bu, aynı zamanda, kendisiyle de dalga geçen yazar tarzıdır. Berna Moran, Hüseyin Rahmi eleştirisinde, *"halkın fikirlerine uymayan görüşlerin yazar tarafından öne sürülmesini tehlikeli"* bulur. (Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış, 1. Cilt, s 147).

Eleştirmenlerimizin metnin içinde kendi kafasındaki şablonu görme çabası ile sanat ve sanatçının özgün tutumunun en güzel örneği Orhan Kemal'in Bereketli Topraklar Üzerinde adlı yapıtında yaşanmıştır. Berna Moran, Orhan Kemal'in Yusuf'tan yana olmakla olmamak arasında bir ikircilik geçirdiğini söylemekte (Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış, 2. Cilt, s 72), Fethi Naci, Yusuf'u kendiliğinden bir gelişmenin (kavgasız, uzlaşmacı, duvarcı ustalığını becermiş bir köylü) tek olumlu simgesi olarak görmekte (Fethi Naci, On Türk Romanı, s 61), Taylan Altuğ ise Yusuf'u kendiliğinden ödün vermiş, dalkavukluk etmiş, insani yozluğa ve bireyciliğe kaymış bir kişilik olarak tanımlamaktadır. (Türkiye Deferi, Ağustos 1974, s. 39; anan: Berna Moran, agy, s 71)

Böylesine farklı, birbiriyle çelişen yargıların oluşmasından hareket ederek, roman yazarı Orhan Kemal'in, olayları kahramanlarının gözüyle, onların içselliğiyle görmeyi başardığını, çoksesli bir yapı kurmuş olduğunu söyleyebilmek çok da aykırı kaçmayacaktır. Orhan Kemal, ikinci baskıda yaptığı bir

ekleme ile, Yusuf'un konuşmalarıyla eğlenen istasyon görevlisi birden öfkelenip Yusuf'u oradan kovalayıverince, eleştirmenlerimizin evrilmeci bakış açıları bir düş kırıklığı yaşamış, Orhan Kemal sanatçı tavrını koymuş olur.

Orhan Kemal'in gerçekliğe kahramanlarının bakış açısıyla yaklaşması, 15 Aralık 1953 tarihli Kaynak'ta yayınlanan bir yazıda Fethi Naci tarafından uzun uzun eleştirilir... *"Yazarın kafası burada bütünden kopmuş gerçekleri tespit etmekten öte geçemiyor. Sismografların yer depremini tespit etmeleri gibi bir şey. Mekanik yani, yaratıcı değil.*

Yazar, gerçeğe, kahramanlarının gözüyle değil, kendi gözüyle bakar. Bakmalıdır." (Fethi Naci, 15 Aralık 1953, Kaynak, anan Işık Öğütçü, Zamana Karşı Orhan Kemal, s 51)

Yaratılış'ın İncisi adlı yapıtının önsözünde *"Shakespeare'in yazdığı gibi yazmak en zor şeydir: O insanları ve hayatı karakterlerinin kendilerine uygun bir tarzda çözdüğü sorunlar hakkında kendisinin ne düşündüğünü söylemeden resmedebiliyordu"* diyen, kendisi gibi, bütünlüklü bir roman dünyasından yana olan Lukacs'ı izleyen Çernişevski için ne düşünürdü acaba Fethi Naci? Ya da, "Dostoyevski Poetikasının Sorunları"nda kahramanlarının bakış açısıyla olgulara yaklaşan Dostoyevski'nin "çoksesli roman" ile edebiyat tarihinde bir çığır açtığını vurgulayan Mihail Bahtin için...

Fethi Naci, yazarın gerçeğe kendi gözüyle bakmasını istemekle kalmaz, konu ettiği sorunlarla ilgili çözüm önerileri getirmesini de ister. *"Yazar, halk yazarı, 1953 Türkiye'sinde gerçek bir olay olan işsizliğin temel sebeplerini bilmek, bu meselenin sahici hâl çaresini görmek zorundadır."* (Fethi Naci, 15 Aralık 1953, Kaynak, anan Işık Öğütçü, Zamana Karşı Orhan Kemal, s 52). Fethi Naci'nin "halk yazarı", kendisini bir toplumbilimci olarak gören ve romana toplumsal işlevler yükleyen "monolojik dilli" Kemal Tahir olacaktır... Tekil bakış açısıyla her yöne uzanmış, her şeye çözüm olmuş yazar dili, Kemal Tahir ve Fethi Naci'nin favorisi olmuştur.

Türk edebiyatının eleştiri tarihinde, Orhan Kemal çoğunluğu ayakları yere basmayan eleştirilere hedef olarak bir rekor kırmış gibidir. Orhan Kemal'i eleştiriden yaka silker duruma getiren adlardan birisi de Tahir Alangu'dur. Alangu'ya göre *"Orhan Kemal'in hikâyelerinde ve romanlarında –oldum olası- mizah unsuru var, denecek derecede belli değildir."* Tahir Alangu, 1957, anan Işık Öğütçü, Zamana Karşı Orhan Kemal, s 124). Tahir Alangu'nun bu değerlendirmesini yaparken sonradan "Balon" adıyla yayınlanacak "Babil Kulesi" adlı uzun öyküyü söz konusu ediyor olması da işin en ilginç yanıdır!

Orhan Kemal'in gülmece ve grotesk imgeler bakımından en güçlü öykülerinden olan "Balon"da, "Terzininki"nin yıllardır kullandığı, sonradan bir prezervatif olduğunu anlayacağımız "şey" in en küçük bir sorun çıkarmamış olduğundan söz etmektedir. Öykünün ilerleyen bölümlerinde "şey" in on yıl önce alındığı ve hiç kullanılmamış olduğu, böylece de sorun çıkarmasının olanaksız bulunduğu anlaşılacaktır! Tavan ve duvar aralarındaki budak deliklerinden komşular birbirlerinin yatak odalarını izlemektedirler (grotesk cinsellik).

Terzininki, on yıldır kullanılmamış "şey" i kullanılmış da atılmış gibi görünsün diye, sokağa atmıştır! Sokakta "şey" i bulan çocuklar balon sanarak şişirmeye çalışırlar.

Söz groteske gelmişken; ülkemiz edebiyat tarihinin sisler içinde kalmış bir gerçekliğini burada açmakta yarar var. Edebiyat metnini yalnızca konusunu ele alarak yorumlayan öznel tutumlu edebiyat eleştirisinin çokça hedefi olmuş köy kökenli yazarların üstkültüre yaşadığı grotesk halk kültürü ögesi de ne yazık ki görmezden gelinmiştir. Fakir Baykurt'un "Kaplumbağalar"ı, Ümit Kaftancıoğlu'nun "Yelatan" ve "Dönemeç"i, Dursun Akçam'ın "Kanlıderenin Kurtları", Talip Apaydın'ın "Yoz Davar" adlı yapıtları yeniden bir kez daha ve farklı gözle okunursa, taşıdıkları farklı değerler anlaşılabilir olacaktır. Tunç Okan 25 yıl önce, 1978'de sansüre takılmış Kaplumbağalar'ı "Umut Üzümleri" adıyla yeniden çekmiş; film, gösterime hazırlanıyor. 28 Nisan Pazar günü, Cumhuriyet Pazar Eki'nde kendisiyle yapılan söyleşide, arada, "Bu film koyu bir köy edebiyatı değil" demiş. O kadar çok saldırı, o kadar çok yakıştırama yapıldı ki, "köy edebiyatı"na, adını ağzına alanın dili yanar oldu.

"Toplumcu Gerçekçilik" kategorisi ile paranteze alınmış köy kökenli yazarları değerlendirirken Bahtin'in Rabelais romanı üzerine yaptığı bir vurguyu anımsamakta yarar var. Bahtin, *Rabelais ve Dünyası* adlı yapıtının girişinde şöyle diyor: "*Bu kitapta o denli üzerinde durulan 'grotesk gerçekçilik', 1930'lu yıllarda toplumcu gerçekçiliği tanımlamak için kullanılan kategorilerle taban tabana zıtlık gösterir*". (M, Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s 20)

Halk kültüründe, Karagöz, Nasreddin Hoca örneklerinde gördüğümüz, tüm tekil ve buyurgan dillere, hiyerarşilere karşı çıkan çoğulcu grotesk imgeler bakımından oldukça zengin birer kaynak olan köy kökenli yazarların yapıtları, aynı zamanda, Anadolu'da bir seküler yaşamın varlığını da işaret etmektedir.

Yerli kültürü üzerinden önemli bir antiemperyalist söylem geliştirmiş olan Chavez'in anısına düzenlenen bu öykü günlerinde, halk kültürünün değişimden, dönüşümden yana, tekil iktidar dillerine karşı olan "grotesk" gücü bugünkü kültürel karmaşada da çok önemli bir yer tutmalıdır...*

Edebiyat eleştirimizin köy kökenli yazarlar karşısındaki tutumu, Aydınlanmacı kimi düşünürlerin Rönesans için kapı açıcı saydığı Rabelais romanı karşısındaki tutumuyla benzerlik gösterir. Rabelais romanı, XVII. Yüzyıldan itibaren La Bruyere tarafından "pis bir günahkârlık", Aydınlanmacı Voltaire tarafından "terbiyesizlik" diye nitelendirilmiş (Rabelais ve Dünyası, s 171) ve daha sonra birçok kültür sanat çevresi tarafından üzerine yasaklar konulmuştu.

Köy Romanı'ndan söz açmışken, bu türe karşı en ateşli eleştiri salvoların sahibi olan Yıldız Ecevit'in groteske bakış açısının "Türk Romanında Postmodernist Açılımlar" yapıtında övgüyle söz ettiği Mihail Bahtin'in kıyasıya eleştirdiği Wolfgang Kayser'e ait yorumla birebir örtüşüyor olmasına değinmeden geçmek olmayacaktır.

Yıldız Ecevit, grotesk karşısındaki bu öznel tutumuyla, haklarında övgü dolu kitaplar yazdığı Orhan Pamuk ve HasanÂli Toptaş'ı bir tür değersizleştirmeye uğrattığının da büyük olasılıkla farkında değildir.

Yıldız Ecevit'e göre, "grotesk", "*20. Yüzyıl romanının gerçeği yabancılaştırmak için kullandığı gözde tekniklerden birisidir*". (Orhan Pamuk'u Okumak, İletişim Yayınları 2004, 1. Baskı, s. 194).

Yıldız Ecevit'in bu özel "grotesk" tanımı, Wolfgang Kayser'in "Resim ve Şiirde Grotesk" (1957) adlı yapıtındaki groteske yönelik çözümlenmelerle örtüşür. "*Kayser, yabancılaşma unsurunun altını özellikle çizer: 'Grotesk, yabancılaşmış bir dünyadır.' (...) Kayser'in tanımı groteskin sadece belli modernist tezahürlerine uygulanabilir; Romantik döneme tamamen uymaz, grotesk'in gelişiminin daha önceki evrelerineyse hiçbir şekilde uygulanamaz.*" (M. Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s. 76)

M. Bahtin, grotesk üzerine ayrıntılı bilgiler verdiği "Rabelais ve Dünyası" adlı yapıtında, romantik ve modernist formlar tarafından "yabancılaşmış bir dünya" olarak tanımlanan grotesk kavramının bu kullanımının, groteskin gerçek doğası ile uyuşmadığını, böylesi bir tanımın halk mizah kültürü ve karnaval ruhunun ana ögesi olan groteski yansıtmadığını anlatır. Groteskin romantik formu, groteskin asıl kaynağı olan halk kültürü imgeleriyle taban tabana zıt karakterler taşır. "*Romantik grotesk imgeleri genelde dünyaya karşı duyulan korkuyu ifade eder ve okuruna bu korkuyu geçirmeyi hedefler. Halk kültürü imgeleriye tam tersine korkudan aridir, tüm insanlara da bu korkusuzluğu iletir. Bu, Rönesans edebiyatı için de geçerlidir.*" M. Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s 67)

Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ında, "Boğazın Suları Çekildiği Zaman" başlıklı bölümünde, "Bedii Usta'nın Evlatları" ve "Merih Manken Atölyesi"nde, yeraltı dehlizlerindeki mankenlerin anlatıldığı bölümlerde, karanlık apartman boşlukları ve kuyularla ilgili anlatıl kısımlarında çok yoğun bir şekilde karnavalcı bir yapı, grotesk imgeler yaratılmıştır. Rönesans romanının kurucusu sayılan Rabelais romanının ana öğelerinden kehanet parodisi ve onun özel bir türü olan Hurufilik üzerine yönelmiş olan parodi, burleks ve ironi yüklü yorumlar, romanın sonuna kadar, metnin ana dokusu gibi işlenmiştir.

"Çok sonra, rehber 'misafirlerine' bütün dehlizleri ve bütün mankenleri gösterdikten ve babasının ve kendisinin en büyük düşü olduğunu söylediği şeyi, sıcak bir yaz günü, yukarıda bütün İstanbul ağır bir öğle sıcağının içinde sinekler, çöpler ve toz bulutları içersinde uyuklarken, aşağıda, yeraltının soğuk, nemli ve karanlık dehlizlerinde sabırlı iskeletlerle, bizim insanlarımızın hayatıyla kıpır kıpır yaşayan mankenlerin, hep birlikte bir şölen, büyük bir eğlence, yaşamı ve ölümü kutsayan ve zamanın ve tarihin ve yasaların ve yasakların ötesine geçen bir şenlik düzenleyeceklerini anlattıktan ve bu şenlikte mutlulukla dans eden iskeletlerle mankenlerin kırılan şarap kâseleriyle fincanların, müziğin ve sessizliğin ve çiftleşme takırtılarının dehşetini ve coşkusunu, misafirler korkuyla düşledikten ve rehberin hikâyelerini bile anlatma gereğini duymadığı yüzlerce 'vatandaş' mankeninin yüzündeki acıyı gördükten sonra, dönüş yolunda Galip dinlediği bütün hikâyelerin, gördüğü bütün yüzlerin ağırlığını üzerinde hissediyordu." (Orhan Pamuk, Kara Kitap, s.186)

Metne dağılmış tuhaflıklar, karşıtlıklar, uygunsuz birleşmeler de gülmece ögesini hep canlı tutmayı başarmaktadır. Gülmece ögesi, yüzlerce yıllık tasavvuf kültürünün lirik ve mitolojik yapısını zamandaş olaylara yakınlaştırmakta, metne sıcaklık katmaktadır.

Orhan Pamuk yazınında, groteskin yabancılaştırıcı, kasvet taşıyıcı bu Kayserci yorumundan çok Bahtin'in Brecht ve Neruda ile çağcılaştığını söylediği gerçekçi biçimi öne çıkar; Romantik, Rönesans dönemine ait, hatta antik ve arkaik özellikleri sergilenir. Hem Kara Kitap, hem Yeni Hayat'ta groteskin bu kullanımıyla ilgili sayısız örnek bulunabilir.

Yıldız Ecevit, grotesk kavramını gönlünce kullandıktan sonra, tasavvufu ve mitolojiyi, hayatla ilişkisiz, dogmatik inançların teolojik ve bilinemezci felsefesi kapsamına sokar. Yeni Hayat'ın otobüs kazaları,

ona göre “yazgının tecellisi”dir! *“Mistik terimler dizgesinde kader, evrende olmuş olacak bütün olayların Tanrı tarafından önceden saptanması anlamına gelir. Kaza ise, zamanı geldiğinde kaderin gerçekleşmesi demektir İslam inancında. ‘Kadere rıza gerek’ sözü, Tanrı’nın öngördüğü olayların yaşamda gerçekleşmesine insanın boyun eğmesi gerekliliğini dile getirir.”* (Y. Ecevit, Orhan Pamuk’u Okumak, s. 194)

Ne Orhan Pamuk’un Yeni Hayat’ında, ne onun kitabında diyalojik ve parodik bir dille ilişki kurduğu Dante’nin Yeni Hayat’ıyla Rilke’nin Duinio Ağıtları’nda ölüm hiç de Yıldız Ecevit’in gördüğü gibi değerlendirilmez. Dante, ölmüş sevgilisi Beatrice’in yanına gidip gelirken ölümle yaşam arasındaki sınırı olmamışa döndürür; Rilke’ye göre, ölüm, her şeyin çevresinde olgunlaştığı bir meyvedir. Orhan Pamuk’un Kara Kitap’ta başlayan aşk yolculuğu bitmemiştir.

“Senin bakışlarını melek, çünkü kitabın vaat ettiği eşsiz an, şimdi görüyorum ki, buymuş. İki diyar arasında bir geçiş zamanı. Ne oradayken, ne de buradayken, ben şimdi, hem oradayken hem de buradayken anlıyorum çıkış denen şeyin ne olduğunu; huzurun ölümün ve zamanın ne olduğunu, ne mutlu anlıyorum.” (O. Pamuk, Yeni Hayat, s. 82)

Yıldız Ecevit, Yeni Hayat adlı kitabın yazıyla hayat arasındaki ilişki üzerine getirdiği ontolojik tartışmaya eğilirken yine Tanrı’ya varacak, mutlaka tekil bir son göstermek zorunda olmakla görevli kılacaktır kendisini: *“İnsanın Tanrı’yla bütünleşmesi yolunda bir irfan (bilgi) aracıdır kitap, Tanrısal gerçeği içerir. Kutsal arayış yolculuklarında roman kişileri onu yanlarından ayırmazlar: (...).”* (Y. Ecevit, Orhan Pamuk’u Okumak, s. 182)

Yeni Hayat’ın “kitabı” Tanrısal bir yolculuğun, Tanrı’ya, kutsal bir mekâna varacak, önceden belirlenmiş bir evrilme, olgunlaşma çabasının değil, her ânı değişimlerle dolu, nerede biteceği kesinlikle belli olmayan, hep yenileşmeyi ve değişimi çağrıştıran bir yolculuğun kitabıdır. Hayatın kendisini ve kitapla ilişkisini sorgulayan, hayatla ölüm arasındaki sürekliliği, değişim ve yenileşme, karşı koyma iletileri taşıyan çoğul söylemler karmaşası, otuz üç ayrı yapıtın hiç de kutsal olmayan, olamayacak bildiriler toplamıdır.

Yeni Hayat’ta kaza anlarının değişim ve yenileşmeyi vurgulayan neşeli imgesel kurulumu romantik groteskin kasvetinden, korkusundan ne kadar da uzaktır... Kahramanımız, Tuz Gölü civarındaki bir kaza yerine vardığında kendisini otobüsün içinden dışarı çıkmakta iken görür; başka bir dünyaya geçmiş başka bir benlikte... *“Kapı kulpu iyice yükselmiş otobüsün içinden çıktım, amuda kalkmış koltuklar arasından, yerçekimine karşı koyamayıp tavana dökülen gözlüklere, camlara, zincirlere, meyvalara basa basa zevkle yürürken başka bir şey hatırladım sanki: Ben bir zamanlar başka birisiydim, o başka biri de ben olmak isterdi.”* (s. 62)

Bitmez tükenmez otobüs yolculukları boyunca, dışarıda akıp giden hayatla otobüsteki video filmlerinin hayatı, yan yana durmaktadır. İki ayrı dünya arasındaki sınırlar zaman zaman belirsizleşir. Hem diyalojiyi güçlendiren, hem yaşamdaki yenileşmeyi, değişimi vurgulayan karnavalcı bir atmosfer sağlar otobüslerdeki video filmleri...

Orhan Pamuk’un Yeni Hayat’ında ölümle yaşam arasında kurduğu bağlantı, Rönesans başyapıtlarından, Goethe’nin Faust’undaki imgelem yapısı anımsatır. *“Doğum ve mezar/ ölümsüzlük*

denizi uçsuz bucaksız/ her an yeni bir ufka varış/ ateşli, coşkulu bir yaşayış” (Alıntı Hasan İzzettin Dinamo çevirisinden, Yazko 1983, Rabelais ve Dünyası, s. 78).

Yıldız Ecevit'in groteske tersinden yaklaşımı Hasan Âli Toptaş'a ilişkin değerlendirmelerde de birer öznellik örneği olarak karşımıza çıkar. Varlık Dergisi Mart 2006 tarihli sayısında yer alan, Yıldız Ecevit'e ait, *“Yok Olmanın Estetiği ya da Türk Romanında Bir Romantik”* başlıklı yazı da bu bakımdan önemle değerlendirilmelidir.

Toptaş'ın yapıtlarında Bahtin'e göre, insanlığa romantizmin armağanı olan kasvetten eser yoktur. Toptaş yazınında, “grotesk halk kültürü” öğelerinin ölümlle yaşamı birbirinden ayırmayan canlılığı, neşeli tarzı egemendir.

Hasan Ali Toptaş'ın çoksesli pagan kültürden bu yana süregelen canlılık bakış açısıyla örtüşen tarzı, tabuta bile can vermiştir. *“Tabutsa, hâlâ kalbime bir kıymık gibi bata bata uzaklaşıyordu o sırada; kendine uygun bir yer ararcasına bazen taşların arasında zikzak çiziyor, bazen dalgaları göğüsleyen bir kayık edasıyla havaya doğru yükseliyor, bazen alçalıyor, sarsılıyor, sonra da uzaktan uzağa işitilen köpek havlamalarıyla birlikte cılız bir badem ağacının altından geçip gidiyorken ansızın kayboluyordu.”* (Kayıp Hayaller Kitabı, 212).

“Sonra, işte o böyle bakarken, tok sesli davullarla yeri göğü inleyen huysuz zurnalar eşliğinde birtakım insanlar geçmiş yanı başından ve geçer geçmez de, neşeli yürüyüşleri, haykırışları, ısıkları ve yırtık pırtık giysileriyle birlikte içinden büklüm büklüm dumanlar yükselen kocaman bir yıkıntının arkasına dolanıp gözden kaybolmuştur. Uykulu adımlarla, onların peşinden iğne ipliğe dönmüş sabit bakışlı mecnunlar geçmiş sonra, mecnunların peşinden sesleri şişe şıkırtısına benzeyen kamburu çıkmış sülükçüler, sülükçülerin peşinden çalı cırpı yüklü eşekler, eşeklerin peşinden seke seke yürüyen tahta bacaklı gölgeler, gölgelerin peşinden de insana ilk bakışta ağır birer çeyiz sandığı gibi gözükken yeşil örtülerle süslü tabutlar geçmiş.” (Uykuların Doğusu, s 55-56).

Mezar taşları da yaşamla ölümü bir arada tutan, ölüm karşısında kasvete, kedere sürüklenmeyen halk kültürüne ait değişim ve yenileşmeden, yaşamın sürekliliğinden yana olan bu şenlikçi havaya katılmışlardır. Toptaş kendi mezar taşıyla konuşmaktadır... *“Doğrusu bu mezar taşının, yıpranmışlığında yatan onca mevsimin, onca yağmurun, onca karın, güneşin ve rüzgârın ağırlığı altından kalkıp da sendeleye sendeleye bir yerden bir yere gitmesi pek olacak şey değildi ama oluyordu işte ve bu durum karşısında artık duraksamanın ya da gerisin geri dönüp mezarlıktan çıkıp gitmenin bir yararı yoktu... (...)*

Rönesansın ölümlle yaşam arasındaki sınırları silen tarzı Kayıp Hayaller Kitabı'nda kendi mezar taşıyla konuşan yazarda yeniden doğmuş gibidir. *“Sonra, üzerinde ‘Ali Tektaş D. 1907 – Ö. 1957 Ruhuna Fatiha’ yazılı taş ‘Sen misin o’ diye sordu bana ve ben hiç tereddüt etmeden, ‘benim’ dedim de sanki o başını alıp gidecekmış gibi şöyle bir silkindi, (...)*” (Kayıp Hayaller Kitabı, s 147)

Mezarlıklar da kederin, kasvetin egemen olduğu yerler değil, birer şenlik alanıdır sanki. *“Derken, göçüklerin içine bata çıka, sümüklü birer sessizlik halinde çocuklar da gelmiş oraya. Çocukların peşinden, kerpiç yıkıntıların uzantısıymış gibi gözükken tahta bacaklı adamlar da gelmiş. Çok geçmeden, çalılıkların içinden fırlayıp görülmemiş bir telaşla soluk soluğa köpekler de gelmiş hatta,*

duvar diplerinden kalkıp yamalı bohçaya benzeyen titrek kafalı kocakarılar, sürüleriyle kepeneklerini tepelerin arkasında bırakıp çobanlar, eşeklerini bağlayıp çerçiler, onların peşinden kalaycılar, kalaycılarının peşinden nalbantlar da gelmiş.” (Uykuların Doğusu, s 75-76).

Yıldız Ecevit'in aynı yazıda Türk romanının oldum olası birey iç dünyasına ve romantizme uzak olduğu biçimindeki yargısı da tartışmalı bir durum doğurmaktadır. 19. yüzyıl sonlarından başlayarak edebiyat dünyamız hem romantizmle hem birey iç dünyasıyla hep içli dışlı olagelmıştır. Türkçe edebiyatın ve romanın kurucuları olarak tanımlayabileceğimiz Tanzimatçılar'ın en büyük esin kaynağı Fransız romantikleriydi. Jale Parla, Babalar ve Oğullar'da şöyle diyor: *“Hatta Avrupa’da 19. yüzyılın gerçekçi temsilcileri diye bilinen Dickens, Balzac, Stendhal gibi romancılardan değil de, baba ve oğul Dumas’lardan, Hugo ve Lamartine’den etkilenmeyi seçmeleri de buna bağlıdır. Çünkü bir bakıma, Batı’da da romantik roman, ampirik pozitivist bilgi kuramı öncesi yazılan romansların ardalanındaki apriorist, idealist bilgi kuramına daha yakındır; oysa gerçekçi roman, 18. yüzyıl Batı düşününe egemen olan ampirist, pozitivist bilgi kuramının ilkelerini izler.” (Jale Parla, Babalar ve Oğullar, s. 14.)*

Türk yazın tarihi, Tanzimat'tan başlayarak günümüze kadar romantizmin, aşkın kahraman tasarımının, birey iç dünyasının ağırlıkla önde tutulduğu bir yol izleyegelmiştir. Halit Ziya Uşaklıgil'den Ahmet Hamdi Tanpınar'a kadar birçok edebiyatçının yapıtlarında, birey iç dünyası, anlatıcı uslamlaması ile, ayrıntısıyla işlenmiştir. *“Geçen asrın sonunda yetişen Servet-i Fünûn (1865'ten sonra doğanların etrafında toplandığı mecmuanın adı) romancıları memlekette realist roman tekniğini ve psikolojik araştırmayı getirmişlerdi. Yukarıda Halit Ziya Uşaklıgil'in Mai ve Siyah'ından bahsetmiştik. Bu muharririn yine Goncourt Kardeşler'e az çok yakın olan Aşk-ı Memnu adlı romanı, sadece realist teknik ve psikoloji itibarıyla bakılırsa, her zaman için mükemmel sayılabilecek bir eserdir.” (Ahmet Hamdi Tanpınar, Edebiyat Üzerine Makaleler, s 121).*

Yıldız Ecevit tarafından gecikmiş romantizmin Türk edebiyatındaki en bilinçli temsilcisi olarak saydığı Hasan Ali Toptaş'ta romantizme ait aşkın kahramanlar, ayrıntılı birey iç çözümlenmeleri bulabilmek olası değildir. Tam tersine, Hasan Ali Toptaş'ın kahramanları, Yıldız Ecevit'in de saptadığı gibi kılıktan kılığa girer, bireyden bireye dönüşürler. *“Ben anlatıcının - ve kuşkusuz başkalarının – kalıptan kalıba girdiğini, metindeki birçok kişinin özde aynı kişi olma olasılığı taşıdığını fark edecektir. “ (Yıldız Ecevit, Varlık, Mart 2006, s 47). “Her şeyin (...) birbirine karışıp birbirinde yaşadığı” (Gölgesizler, s. 155) bir dünyayı anlatır Toptaş'ın metni. “Tavukların tavuk oldukları bile kuşkuluydu neredeyse, ağaçlar hayvansı bir duruşun sınırlarına girmişti; çiçek açarken her an böğürüp meleyebilir ya da avludan fırlayıp sokaklarda salkım saçak koşabilirlerdi.” (Gölgesizler, s 31)*

İşin aslı sorulduğunda, Toptaş yazınını herhangi bir kategori içine almaya kalkışmanın, onu yavanlaştıracak ve değersizleştirecek zoraki bir çaba olmaktan öte geçmeyeceğini söyleyebiliriz. Toptaş'ın ille de bir kategori, genel bir anlayış içinde tanımlanması gerekiyorsa, *grotesk gerçekçi* ya da *büyülü gerçekçi* kavramlarını kullanmak, onun kendi gerçekliğine en yakın olanı seçmiş olmak olacaktır.

Öznel bakışları ve kuru övgüleriyle edebiyat dünyamızı alt üst eden eleştiri anlayışına karşı, tıp öğrencilerinin kulaklarına küpe olarak astıkları o deyişi anımsamaktan öte yapacak bir şey kalmıyor: *“prium non nacare!” (hiç olmazsa zarar verme!).*

*Grotesk: Konuşma bitiminde, yazar olarak tanıdığımız bir dinleyicinin “grotesk nedir? Sorusu çok ilginç geldi... Kısaca bilgi vermekte yarar var. Bahtin'e göre, sanat dünyasına bir Roma sütun süsleme sanatı olarak girmiş grotesk imgeler, karnavalcı bir dünya anlayışı, düşünceyle sanatsal serüven arasındaki hareket milidir; aynı zamanda her şeyi eğip büken, gülünçleştiren aynalar sistemi gibi işlevseldir (Dostoyevski Poetikasının Sorunları, s 190).

Bahtin, groteski, karnavalcı yaşam öğelerini şöyle sıralamaktadır:

“.bağdaştırmalı, debdebeli gösteri,

.hiyerarşi ve ayıbın ortadan kalktığı karnavalesk yaşam,

.sahnesiz, katılımlı karmaşa,

.sıcak, karşılıklı temas,

.tuhaflik,

.uygunsuz birleşmeler,

.saygısızlık...

.Karnaval kralına şaka yollu taç giydirme ve tacı alma; dünyevi otoriteyle alay edip onu küçük düşürme, kendisini yenilemeye zorlama,

.Yüksek/alçak, genç/yaşlı, üst/alt, hamile olan ölü gibi ikicikli imgelerin kullanımı, giysilerin ters giyilmesi, başa geçirilen don ya da pantolon, şapka yerine tas,

.Yok eden ve yenileyen ateş,

.Parodinin karnavalımsı doğası, her şeyi eğip büken bir aynalar sistemi..”

(M. Bahtin, Dostoyevski Poetikasının Sorunları, s 186-190).

Bahtin'in Batı Hıristiyan kültüründe bulduğu karnavalcılık, Latin Amerika'da Fiesta kültürüyle koştur gitmektedir. *“Mitolojik olayı yineleyen ritüeller aracılığıyla, insanoğlu karşıtların uzlaşıp birleştiği dünyaya kavuşur. Van der Leeuw'un dediği gibi, ‘Bütün ritüellerde, törenleşmiş, töreleştirilmiş davranış ve olaylarda, olayın sanki şimdi ve şu anda yaşanıyormuş imgesi saklıdır.”* (Octavia Paz, Yalnızlık Dolamsacı, s. 230).

Daha ayrıntılı bilgi için Mihail Bahtin'in Rabelais ve Dünyası adlı yapıtına da bakılabilir.

Kaynakça

Adnan Benk, Çağdaş Eleştiri, Doğan Kitap, 1. Baskı, Şubat 2001,

Ahmet Hamdi Tanpınar, Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergâh Yayınları, Yedinci Basılış, Ekim 2005,

Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış, 1, 2. Cilt, 12. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2004

Bilge Karasu, Gece, Metis Yayınları, Altıncı Basım, Ekim 2007,

Franco Moretti, Mucizevi Göstergeler, Çeviren Zeynep Altıok, Metis Eleştiri, 1. Basım, Aralık 2005,

Jale Parla, Babalar ve Oğullar (Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri), İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2002,
Hasan Ali Toptaş, Gölgesizler, Adam Yayınları, 1. Basım, İstanbul 2000,
Hasan Ali Toptaş, Kayıp Hayaller Kitabı, Adam Yayınları, 1. Basım, Kasım 1999
Hasan Ali Toptaş, Uykuların Doğusu, Doğan Kitap, 3. Baskı, Haziran 2006,
Işık Öğütçü, Zamana Karşı Orhan Kemal, Everest Yayınevi, 1. Baskı, Ekim 2012,
Karl Marks, Kapitalizm Öncesi Ekonomi Biçimleri, Çeviren Mihri Belli, Sol Yayınları, 3. Baskı, Eylül 1992,
Mihail Bahtin, Rabelais ve Dünyası, Çev.: Çiçek Öztekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005
Mihail Bahtin, Dostoyevski Poetikasının Sorunları, Çev.: Cem Soydemir, Metis Eleştiri, İstanbul 2004
Orhan Kemal, Bereketli Topraklar Üzerinde, Remzi Kitabevi, 4. Baskı, 1975,
Orhan Kemal, Grev, Tekin Yayınevi, 4. Basım, 1996,
Orhan Pamuk, Kara Kitap, 18. Baskı, İletişim Yayınları 1994, İstanbul
Orhan Pamuk, Yeni Hayat, 63-64. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 1999
Sabahattin Ali, İçimizdeki Şeytan, Cem Yayınevi, İstanbul 1989,
Yıldız Ecevit, "Yok Olmanın Estetiği ya da Türk Romanında Bir Romantik" Varlık Dergisi Mart 2006
Yıldız Ecevit, Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İletişim Yayınları, İstanbul 2001
Yıldız Ecevit, Orhan Pamuk'u Okumak, İletişim Yayınları, İstanbul 2004

alperakcam@gmail.com