



T.C.

İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

**MİHAİL BAHTİN'İN ROMANA DAİR GÖRÜŞLERİ DÜZLEMİNDE
BİR OKUMA: *SESSİZ EV***

Yüksek Lisans Tezi

BİLAL AKYÜZ

İstanbul, 2020

T.C.
İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

**MİHAİL BAHTİN'İN ROMANA DAİR GÖRÜŞLERİ DÜZLEMİNDE
BİR OKUMA: *SESSİZ EV***

Yüksek Lisans Tezi



BİLAL AKYÜZ

TEZ DANIŞMANI

Doç. Dr. Ahmet Koçak

Ocak 2020, İstanbul

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığımı ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt ederim.

İmza

Öğrencinin Adı Soyadı

Bilal AKYÜZ

Danışmanlığını yaptığım işbu tezin tamamen öğrencinin çalışması olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığını taahhüt ederim.

İmza

Danışmanın Ünvanı Adı Soyadı

Doç. Dr. Ahmet KOÇAK

İMZA SAYFASI

Bilal Akyüz tarafından hazırlanan “Mihail Bahtin’in Romana Dair Görüşleri Düzleminde Bir Okuma: *Sessiz Ev*” başlıklı bu yüksek lisans tezi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında hazırlanmış ve jürimiz tarafından kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri:

Tez Danışmanı:

Doç. Dr. Ahmet Koçak

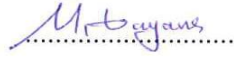
Kurumu: İstanbul Medeniyet Üniversitesi



Üyeler:

Prof. Dr. Muharrem Dayanç

Kurumu: İstanbul Medeniyet Üniversitesi



Doç. Dr. Halim Kara

Kurumu: Boğaziçi Üniversitesi



Tez Savunma Tarihi: 06/ 01/ 2020

ÖN SÖZ

Bu çalışmanın amacı edebiyata ve özellikle roman türüne getirdiği yeni bakış açıları ve kavramlarla hemen hemen tüm dünyada etkili olmuş Mihail Bahtin'in roman türü hakkında ortaya attığı fikirler üzerinden bir okuma denemesi yapmaktır. Bu bağlamda malzememiz modern Türk edebiyatının önemli romancılarından olan Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev* romanıdır. Çalışmamız bir yandan Bahtin'e, roman görüşüne ve kavramlarına odaklanırken bir yandan da Orhan Pamuk'a, Türkçe romandaki konumuna ve bilhassa *Sessiz Ev*'e odaklanmıştır. Çalışmanın daha anlaşılır olması için Bahtin'in önemli kavramlarından "kronotop" ve "diyaloji" de ele alınmış, özellikle Bahtin'in kuramsal düşüncelerinin merkezinde olduğu düşünülen diyaloji kavramına çalışma içerisinde sık sık değinilmiştir.

Çalışma temel olarak iki bölümden oluşmaktadır. Bunlar kuramsal çerçeve ve metin analizi kısımlarıdır. Kuramsal çerçeve ile Bahtin'in polifoni, heteroglossia ve karnaval kavramları incelenmiştir. Polifoni ile karakterler üzerinden bir inceleme yapılmış, çoksesliliğin temelini oluşturan öz-bilinç meselesi ele alınmış ve bu bağlamda yazarın aldığı yeni konum irdelenmiştir. Heteroglossia ile söylem ve dil üzerinde durulmuş, romanın çok-dilli, çok türlü, çift-sesli ve merkezsiz yapısı ele alınmıştır. Karnaval kavramı ile birlikte karnaval kültürünün ortaya çıkışı ve edebiyata yansımaları, tahta çıkarma ve tahttan indirme, karnavalın ters yüz edilmiş doğası gibi karnaval edimleri incelenmiş ve bunlarla birlikte gülme, özgürlük, otorite, grotesk gibi karnavala ilişkin kavramlar üzerinde durulmuştur.

Metinden analizlerin yapıldığı kısımda ise kuramsal çerçevede sınırları çizilen kavramların *Sessiz Ev*'deki yansımaları irdelenmiştir. Öncelikle polifoni kavramının *Sessiz Ev*'deki izdüşümleri üzerinde durulmuştur. Bu düzlemde karakterlerin öz-bilinçli bir şekilde otoriter bir müdahale olmadan konuşup konuşamadıkları incelenmiş, farklı bilinçlerin romana kattığı farklı perspektifler ele alınmıştır. Heteroglossia ile birlikte romana dâhil olan türlere odaklanılmış, farklı karakterlerin bağlamlarına ve konumlarına göre konuştukları dillerin değişkenlikleri üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölümde karakterlerin söylemleri ve eylemlerinin karnavalesk edebiyat teorisi bağlamında yansımaları incelenmiş, dikkatle okunduğunda bir takım karnavalesk özelliklerin *Sessiz Ev*'de mevcut olduğu ortaya konulmuştur.

Tez yazım sürecinde bazı yabancı kaynakların temini konusunda sık sık yararlandığım Boğaziçi Üniversitesi Kütüphanesine, lisans ve yüksek lisans sürecimde derslerini ya da

fikirlerini aldığım tüm hocalarıma ve özellikle dinamik kişiliği, samimi tavırları, ilgi ve birikimiyle tez sürecimde gerekli müdahaleleri yapan İstanbul Medeniyet Üniversitesi'ndeki değerli danışman hocam Doç. Dr. Ahmet Koçak'a teşekkürü borç bilirim.

ÖZET

MIHAİL BAHTİN’İN ROMANA DAİR GÖRÜŞLERİ DÜZLEMİNDE BİR OKUMA: *SESSİZ EV*

Akyüz, Bilal

Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Danışman: Doç. Dr. Ahmet Koçak

Ocak, 2020, 96 Sayfa.

Bu çalışmada Bahtin’in roman teorisine dair fikirleri çerçevesinde Orhan Pamuk’un deneysel, modernist ve bununla birlikte toplumsal izler de taşıyan ikinci romanı *Sessiz Ev* incelenmiştir. Çalışmada bir yandan Bahtin’in roman türü hakkındaki görüşleri üzerinde durulmuş öte yandan Orhan Pamuk’un roman anlayışına ve *Sessiz Ev*’in Türk romanındaki konumuna değinilmiştir. Çalışmanın temelini oluşturan üç kavramın yanında çalışmayı anlaşılır kılmak adına “kronotop” ve “diyaloji” kavramlarına da açıklık kazandırılmaya çalışılmıştır.

Çalışma temel olarak iki kısımdan oluşmuştur. Kuramsal çerçevenin çizildiği ilk bölümde; “polifoni”, “heteroglossia”, “karnaval” gibi Bahtin teorisini anlamak için kullanılabilecek kimi anahtar kavramlar tartışılmış ve bu kavramlara açıklık kazandırılmaya çalışılmıştır. İkinci kısımda ise bu kavramlar üzerinden *Sessiz Ev* romanı incelenmiş ve kavramların roman üzerinden izleri sürülmüştür. Sonuç olarak “polifoni”, “heteroglossia” ve “karnaval” kavramlarının Pamuk’un bu romanında pek çok açıdan karşılığını bulduğu saptanmış, bu durum metinden alınan örneklerle ortaya konulmuştur.

Anahtar kelimeler: Mihail Bahtin, Orhan Pamuk, roman, polifoni, heteroglossia, karnaval, diyaloji

ABSTRACT

A READING IN THE CONTEXT OF MIKHAIL BAKHTIN’S OPINIONS ABOUT NOVEL GENRE: *SILENT HOUSE*

Akyüz, Bilal

Master Degree Thesis

The Department of Turkish Language and Literature

January, 2020, 96 p.

In this study Orhan Pamuk’s second novel *Silent House* was examined. This novel has not only experimental and modernist features but also some social traces. Our work not only focuses on Bakhtin’s ideas about the novel genre but also Orhan Pamuk’s ideas, his position in the Turkish novel and especially his second novel *Silent House*. In addition to the three main concepts, “chronotope” and “dialogism” also have been discussed to make the study more comprehensible.

The basis of the study consists of two parts. First part is the theoretical framework section. In this part Bahtin's key concepts of “polyphony”, “heteroglossia” and “carnival” were analyzed to make them clear. In the second part, the concepts drawn within the theoretical framework are researched through the novel. As a result, it was understood that the terms “polyphony”, “heteroglossia” and “carnival” were found to be equivalent in many aspects of Pamuk's novel, and this was demonstrated with the examples taken from the text.

Keywords: Mikhail Bakhtin, Orhan Pamuk, novel, polyphony, heteroglossia, carnival, dialogism

İÇİNDEKİLER

BİLDİRİM	I
İMZA SAYFASI	II
ÖNSÖZ.....	III
ÖZET	V
ABSTRACT	VI
İÇİNDEKİLER.....	VII
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	3
1. MİHAİL BAHTİN VE ORHAN PAMUK'A GENEL BİR BAKIŞ	3
1.1. MİHAİL BAHTİN	3
1.1.1. Bahtin ve Roman Teorisi	3
1.1.2. Kronotop.....	6
1.1.3. Diyaloji.....	8
1.2. ORHAN PAMUK	13
1.2.1. Orhan Pamuk ve Roman Anlayışı	13
1.2.2. <i>Sessiz Ev</i>	15
İKİNCİ BÖLÜM	19
2. KURAMSAL ÇERÇEVE	19
2.1. Başboş Bilinçler: Polifoni.....	19
2.2. Dillerin Harmonisi: Heteroglossia	27
2.3. Bir Güvenlik Vanası: Karnaval	36
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	46
3. METİN ANALİZİ	46
3.1. <i>Sessiz Ev</i> ve Polifoni	46
3.1.1. Çarpışan Hakikatler.....	48
3.1.2. Öz-farkındalık ve İdeolojik Tavrı	52
3.2. <i>Sessiz Ev</i> ve Heteroglossia	58
3.2.1. Türlerin Dansı	59
3.2.2. Bilimden Tarihe: Mesleklerin Dilleri.....	64
3.2.3. Farklılaşan Arzular: Nesillerin Dili	67
3.2.4. Sağ ve Solun Dili: Politik Söylemler	71
3.3. <i>Sessiz Ev</i> ve Karnaval	74
3.3.1. Kabına Sığmayan Bir Karakter: Selahattin.....	75

3.3.2. Tahtını Koruyan Kraliçe: Fatma	80
3.3.3. Şehrin Asi Çocukları: Metin ve Arkadaşları	82
3.3.4. Karnavalı Bedende Aramak: Grotesk	84
SONUÇ.....	87
KAYNAKÇA	91

KISALTMALAR

SE:	<i>Sessiz Ev</i>
KR:	<i>Karnaval dan Romana</i>
DPS:	<i>Dostoyevski Poetikasının Sorunları</i>
RD:	<i>Rabelais ve Dünyası</i>
Çev.:	Çeviren
s.:	Sayfa

“Henüz dünyada sonuç niteliğinde hiçbir şey gerçekleşmemiştir; dünyanın son sözü ve dünyaya dair son söz henüz söylenmemiştir; dünya açık ve özgürdür; her şey hala gelecektedir ve daima gelecekte olacaktır” (Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s. 236).

GİRİŞ

Mihail Bahtin, 20. yüzyılın önde gelen Sovyet edebiyat eleştirmen ve kuramcılarının birisidir. 1920’li yıllarda yazmaya başlayan Bahtin, sonraki süreçte siyasi baskılardan ötürü edebi çalışmalardan uzak kalmıştır. 60’lı yıllarda genç kuşak Sovyet edebiyat araştırmacıları tarafından 1970’li yıllarda ise Avrupalı teorisyenlerce tanınmaya başlanır ve düşünceleri beşeri ve sosyal bilimlerin pek çok alanında etkili olur. Edebiyat alanında oldukça özgün fikirleri olan Bahtin, özellikle roman üzerine yaptığı çalışmalar dolayısıyla edebiyat dünyasında pek çok yeni kavramın şekillenmesini sağlamıştır. Polifoni, heteroglossia, karnaval, kronotop ve diyaloji bunlardan önde gelenleridir.

Bahtin, roman teorisi ile ilgili görüşlerini aktarırken merkeze temel olarak iki yazarı yerleştirir. Bunlar Rus yazar Dostoyevski ile Fransız yazar Rabelais’dır. Dostoyevski’nin romanları üzerinden özellikle yeni bir yazar konumuna ve karakter yaratımına odaklanan Bahtin, Rabelais’nın romanları ile karnaval teorisini geliştirir. Çıraklı’nın belirttiği üzere “Rabelais, yalın gülmenin gücünü ve grotesque figürlerde yatan devrimci gerçekçiliği keşfederek bütün sanatsal ve ideolojik algılama biçimimizi yeniden gözden geçirmemizi sağlamıştır. Dostoevsky ise romanın anlatı evrenini tekillikten ve monolojik olmaktan kurtaran yenilikler getirmiştir” (Çıraklı, 2011: 97). Bahtin’in edebiyat görüşlerine geniş bir pencereden bakıldığında “çokluk” fikrinin hemen hemen her çalışmasında ortaya çıktığı görülür. Bahtin bu fikirle beraber otoriter ve monolojik söylemin karşısına kendisinin diyalojik olarak adlandırdığı söylemi koyar. Karnavalesk atmosferde seslerin, kişilerin ve olayların kuralsızca birlikte varoluşundan kaynaklı bir çoğulluk varken polifonide özerk ve öz-bilinçli seslerin çokluğu ön plandadır. Heteroglossia ise birbirinden farklı dillerin ve türlerin eş zamanlı var oluşu üzerine kuruludur.

Bu çalışmada amaçlanan şey de Türk ve dünya romanının önde gelen isimlerinden Orhan Pamuk’un ikinci romanı olan *Sessiz Ev*’i Bahtin’in roman türü için kullandığı bir takım kavramlarla okumaya çalışmaktır. Çalışma temel olarak iki kısımdan oluşmaktadır. Birinci kısımda polifoni, heteroglossia ve karnavalesk kavramlarının kuramsal çerçevesi çizilmeye çalışılacak, ikinci kısımda ise bu kavramların romandaki izlerinin arandığı analiz kısmı yer alacaktır. Tüm bunları daha anlaşılır kılmak adına ise Bahtin’in roman teorisine, kronotop ve diyaloji kavramlarına ve ayrıca Orhan Pamuk’a ve romancılığına değinilecektir.

Kuramsal analiz kısmının ilk bölümünü Bahtin'in Türkçeye çokseslilik olarak geçen polifoni kavramı oluşturmaktadır. Polifoni bağlamında yazar ve karakter arasındaki ilişkiye değinilecektir. Todorov, Bahtin'in dikkatinin merkezinde 1920'li yıllardan yaşamının sonuna kadar yaratıcı ile yarattığı varlıklar arasındaki bağıntı yani yazar ile kahraman arasındaki ilişki olduğunu söyler (Todorov, 2017: 83-84). Bahtin'in çokseslilik ile anlattığı şey de özünde yeni bir karakter yaratımı ile alakalıdır. Bu yeni yaratımda yazar her şeyi bilen, nihaileştiren konumundan feragat eder. Bu durum romanda bir yazar sesinin hiç duyulmadığı anlamına gelmez. Halâ bir yazar sesi duyulabilir fakat bu ses yarattığı karakterleriyle eşit düzlemde konuşan bir sestir. Bu yüzden romanda kendi düşünceleri ile konuşup, hareket eden öz-bilinçli bir karakter ortaya çıkar. Birbirinden farklı öz-bilinçlerin eşanlı varlığı romanın açık-uçlu bir metin olmasına zemin hazırlar. Bu çalışmanın polifoni ile ilgili olan kısımlarında da karakterler düzleminde *Sessiz Ev* romanında Bahtin'in ifade ettiği tarzda bir çokseslilik olup olmadığı, varsa bu çoksesliliğin hangi yönleriyle romana yansıdığı tartışılacaktır.

Kuramsal çerçeve kapsamında incelenen ikinci kavram heteroglossiadır. Bu kavram Türkçe'ye kimi yerlerde çok-dillilik kimi yerlerde ise farklı dillilik olarak çevrilmiştir. Heteroglossia ulusal bir dil içerisindeki biçemlerin ve söz türlerinin katmanlaşması olarak düşünülebilir. Bahtin, tek bir ulusal dilde bile pek çok farklı sesin barındığına dikkat çeker. Mesleklere, yaş gruplarına, ortama hatta belli saate ve sosyopolitik duruma göre bile söylem değişebilir. *Sessiz Ev*'de de karakterlerin içinde bulundukları durumlara göre farklı diller kullanıp kullanmadıkları incelenecek, romanın hangi türlerle katmanlaşma eğilimi gösterdiği ortaya konmaya çalışılacaktır. Öte yandan Saussure'ün dil görüşlerine de değinilerek dilin artsüremli yapısı tartışılacak ve bağlamın dil üzerindeki etkisinden söz edilecektir. Dilin üniter yapısı, merkezileştirme ve merkezsizleşme eğilimi de romandan örnekler üzerinden açığa çıkartılmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın bir diğer önemli bölümü Bahtin'in Dostoyevski ve özellikle de Rabelais üzerinden şekillendirdiği karnaval teorisidir. Bu bölümde karnaval kültürünün ortaya çıkışı, karnaval atmosferinin temel özellikleri ve edebiyata yansıma şekli irdelenecektir. Karnaval teorisi bağlamında otorite, gülme, parodi gibi kavramlar tartışılacak, temel karnaval edimleri üzerinde durulacaktır. Ardından karnavalesk edebiyatın kökenleri sayılan Sokratik diyalog ve Menippeadan söz edilecek ve sonrasında karnavalesk bir ortamın oluşmasına zemin hazırlayan ve Bahtin'in Rabelais üzerinden örneklerini sunduğu groteskten bahsedilecektir. Karnavalesk edebiyatın tüm bu yansımaları *Sessiz Ev*'deki karakterler ve olaylar üzerinden örneklendirilmeye çalışılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. MİHAİL BAHTİN VE ORHAN PAMUK'A GENEL BİR BAKIŞ

1.1. MİHAİL BAHTİN

1.1.1. Bahtin ve Roman Teorisi

1895 yılında Rusya'da fakir bir ailede dünyaya gelen Mihail Mihailoviç Bahtin, bir dil filozofu ve edebiyat kuramcısıdır. Buna rağmen düşünceleri ve yazdıkları ile sosyoloji, felsefe, kültür, antropoloji, sinema ve daha pek çok alanda etkili olmuştur ve olmaya devam etmektedir. Çocukluk eğitimini evde, Alman bir kadından alan Bahtin, böylece Rusça'nın yanında Almanca da öğrenir. Holquist'in belirttiği gibi babası işi gereği sık sık taşındığı için Bahtin lise yıllarını karışık kültürleri ve dilleri olan oldukça heterojen iki şehirde; Vilnius ve Odessa'da geçirir (Holquist, 2002: 1). Lise yıllarında Latince ve Yunanca'ya ciddi bir merakı olan Bahtin, 1913'de Odessa'da yerel bir üniversiteye kaydolar fakat daha sonra St Petersburg Üniversitesine geçer. Üniversite eğitimini kendisinden iki yaş büyük abisinin de etkisiyle tarih ve filoloji üzerine alır. Erken yaşlarda felsefeye karşı ciddi bir ilgi duyan Bahtin, Yunan ve Helenistik felsefelerini ve sistematik Alman felsefesini okur. Bahtin'in felsefeye olan ilgisi bir müzisyen ve şair olan Voloshinov ile eleştirmen ve gazeteci kimliği ile tanınan Medvedev'le tanışmasına vesile olur. Bu isimler Bahtin çevresi/okulu diye anılan grubun temel isimleridir. Sonraki yıllarda bu iki ismin Bahtin'e ait olduğu düşünülen bazı yazıları kendi isimleri ile yayımladıklarına dair günümüzde de süren tartışmalar çıkacaktır.

Bahtin'in ilk yazısı 1919 yılında yayımlanan iki sayfalık "Sanat ve Yanıtlanabilirlik"tir. 1980'lere kadar yayımlanmayan ama 1920'lerin başlarında yazılmış olduğu düşünülen ahlak felsefesi üstüne olan bir diğer projesi de bugün *Bir Eylem Felsefesine Doğru* ismiyle bilinen yapıtıdır. 1922'de tamamlanan ve Türkçe'ye Cem Soydemir tarafından çevrilen ilk kitabı *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* 1929 yılında yayımlanır. 1963'te Dostoyevski hakkındaki kitabı genişletilerek yeniden basılır. 1929 yılında, Todorov'a göre Ortodoks Hristiyanlık ile bağları olduğu düşünüldüğü için tutuklanır. Bahtin'in cezası Solovki'de beş yıllık toplama kampında kalmaktır fakat sağlık sorunları nedeniyle Kazakistan'da sürgüne çevrilir (Todorov, 1984: 4). Brandist bu konuyla ilgili daha detaylı bilgi verir. Brandist'e göre tutuklanma sebebi dini-felsefi ve yarı-mason bir grup olan *Voskresenie (Diriliş)* ile olan bağlantısından kaynaklanır ve Solovki adalarındaki cezası on yıldır. Lunaçarski, Gorki gibi bazı güçlü arkadaşlarının araya girmesi ve sağlık sorunları dolayısıyla cezası Kazakistan'da altı yıllık bir

sürgüne çevrilir (Brandist, 2011: 25). 1930’lardan itibaren Kazakistan ve Sibirya’da çeşitli kurumlarda büro işlerinde çalışan Bahtin, 1936’da Saransk’ta Mordovya Pedagoji Enstitüsü’nde çalışmaya başlar. 1937’de Moskova’nın birkaç yüz kilometre yakınında yerel bir ortaokulda Rusça ve Almanca dersleri verir. 1945’te tekrar Saransk’a dönen Bahtin 1961 yılındaki emekliliğine kadar burada çalışır. Kemik iltihabından dolayı 1938’de bir bacağı kesilmesine rağmen Rabelais üstüne olan doktora tezini bitirir ve 1940’ta Gorki Enstitüsüne sunar. Brandist’in belirttiğine göre tez ideolojik sebeplerden ötürü yayımlanmaz ve Bahtin 1951 yılına kadar *kandidat* unvanını kazanamaz” (Brandist, 2011: 27). Rabelais üzerine olan bu çalışma 1965’te yayımlanmıştır ve Türkçe’ye *Rabelais ve Dünyası* ismi ile Çiçek Öztekin tarafından çevrilmiştir. 1970 yılında Moskova yakınlarında bir huzurevine yerleştirilen bu büyük düşünür, 1975 yılında vefat etmiştir.

Mihail Bahtin’in roman hakkındaki görüşleri salt teorik bilgidir. O, zorluklarla geçen hayatına bir anlamda romanlar hakkında konuşarak tepki gösterir. Dönemin otoriter ve baskıcı yönetimlerinden oldukça muzdarip olan Bahtin’in, romanı “esnek” bir tür olarak tanımlaması buna işaret eder. Mihail Bahtin için roman diğer türlere kıyasla çok özel bir konuma sahiptir. “Roman Söyleminin Tarih Öncesinden” isimli yazısında roman hakkında şunları dile getirir: “Ayrıcalıklı bir romansı söylemden bahsediyor olmamızın nedeni söylemin yalnızca romanda tüm özellikli potansiyelini sergileyebiliyor ve gerçek derinliğini elde edebiliyor olmasıdır” (Bahtin, 2011: 86). Roman; şiir, epik, trajedi ve retorik gibi türlerden çok daha sonra doğmuştur ve gelişimini henüz tamamlamamıştır. Romanın özgül yapısını “Epik ve Roman” isimli çalışmasında dile getiren Bahtin, romanın gelişmeye devam eden, yani henüz nihaileştirilmemiş bir tür olduğunu söyler. Ona göre romanın bir tür olarak çatısı katılmış olmaktan hala uzaktır ve esnek imkânlarının tamamını öngörmemiz olası değildir. Edebiyatta pek çok tür kendi kanonunu geliştirmişken roman kanon dışıdır. Diğer türlerin incelenmesi ölü dillerin incelenmesine benzerken romanın incelenmesi yaşayan ve genç olan dillerin incelenmesine benzer. Bir türler toplamı olarak edebiyatın tümü organik bir bütünlük sergilerken roman bu bütüne dâhil olmaz. Roman diğer türlerin parodisidir, bazı türleri sıkıp dışarı atar, bazılarını yeniden formüle ederek kendine özgü yapısı içine katar. Bu yeni dünyada oluşmuş olan ve bu yeni dünyayla noksansız bir ilişki içindeki tek türdür. Başat tür olma sürecinde, tüm öbür türlerin yenilenmesinin önünü açar, süreç ve sonsuzluk ruhunu onlara aşılar (KR, 155-61). Bahtin, romana oluşum sürecindeki bir tür olarak yaklaşır ve türlerin en akışkan olduğunu söyler. Parla’nın ifadesiyle “Bakhtin’in sisteminde roman ayrı

bir tür değil, karışık bir tarzdır” (Parla, 2018: 53). Hem Parla hem de Bahtin’in kendi söylemlerinden anlaşılan şey, Bahtin için romanın henüz bir iskeletinin olmadığıdır.

Bahtin, romanın köklerini yarı ciddi-yarı komik olarak nitelendirdiği türlerde bulur. “Yarı ciddi-yarı komik türler, oluşmakta olan bir tür olarak romanın evrimindeki ilk otantik ve temel adımlardır” (KR, 177). Bahtin’in romanın kökenlerini bu yarı ciddi-yarı komik türlerde bulmasının sebebi zamandaş gerçekçiliktir. “Geçmişin veya mitin bu türlerde temsil nesnesi işlevini taşıdığı yerlerde bile hiçbir epik mesafe yoktur ve bakış açısını sağlayan da, zamandaş gerçekliktir” (KR, 177). Bahtin, roman teorisini epikle ve şiirle kurduğu kıyaslamalar üzerinden yapar. Epik mutlak; geçmiş anlatan, otoriter bir dile sahip mutlak anlatıdır. Roman ise her şeyi “an” a getirir ve mutlak olan şeylerle parodi gibi yollarla alay edebilir. “Epiği yıkan ve genelde de herhangi bir hiyerarşik mesafeyi yıkan tam da gülmedir.” (KR, 178). Gülme aracılığı ile de otoriter olan her şeyin maskesi düşürülebilir. Aykırılık, kuralları bozmak ve ters yüz etmek romanın özünde vardır. Şiirde, Aktulum’un da belirttiği gibi ozan kendi söylemini doğrudan kendisi üstlenir. Romanda ise yazar, dili ön plana çıkarır (Aktulum, 2007: 29). Yani roman yazarı eserin hükümdarı değildir, dili “kullanarak” yeni bir metin oluşturur.

Romanın epikten ayrılan en önemli yönü “oluş” halinde bir tür olmasıdır. Bahtin bunu epik karakter üzerinden açıklar. Fazla mesafeli türlerde birey, mutlak geçmişin ve mesafeli imgenin bireyidir. Bu haliyle, tamamen son şeklini almış ve tamamlanmıştır. Birey baştan sona kendisi ile örtüşür. Olabileceği her şey olmuştur zaten. Kendisine bakışı başkalarının ona bakışıyla aynıdır. Tamamen yekparedir, bir kabuğu da içte bir nüve de yoktur. Epiğin karakteri farklılaşan “hakikatlerle” değil, içinde bulundukları çeşitli durumlar ve yazgılarıyla kısıtlı, önceden biçimlenmişlerdir. Kristal bir berraklığı ve sanatsal bir tamamlanmışlığı vardır. Bireyin epik mesafeden çıkarılması ise roman sayesinde gerçekleşmiştir (KR, 189-91). Yapısalcılık, araştırma öznesini biricik özne olarak öne sürmekle, bilinçler arasındaki her türden söyleşi (diyalog) olanağını ortadan kaldırır. Bu yolla öznenin eylemi, kişinin kendi benliğini sorgulayıp yanıtladığı basit, tek sesli bir etkinliğe dönüşür. Böyle bir anlayış, anlamın oluşumunu da olanaksızlaştırır. Bahtin, romanın epik mesafeyi yıkmasının gülme aracılığı ile gerçekleştiğini söyler. “Gülme epik mesafeyi yıktı; insanı özgürce ve teklifsizce incelemeye, evirip çevirmeye, dışı ve içi arasındaki, potansiyeli ve gerçekliği arasındaki kopukluğu ortaya çıkarmaya başladı” (KR, 191). Bahtin, böylelikle insanın tüketilir olmaktan çıktığını, kendisiyle çakışmaz olduğunu belirtir (KR, 191). Burada Nietzsche’ye de göz atmakta yarar var: “Filozof, insan hakkında ne söylediyse, temelde, sadece insanın son derece

sınırlı bir zaman süresine tanıklık etmekten öte bir anlam taşımaz [...] Bengi olgular olmadığı gibi, saltık doğrular da yoktur” (Akt. Yavuz, 2013: 100-101). Nietzsche’nin söyledikleri Bahtin’in roman kahramanı için söyledikleri ile paralellik gösterir. Her ikisinin de bahsettiği şey özünde birey için “mutlak” doğrular olamayacağı gerçeğidir. Bahtin’in belirttiği gibi “İnsanda gerçekleştirilmemiş gizil güç ve talepler daima saklı kalmaktadır” (KR, 193). Bahtin, roman hakkındaki görüşlerini açıkladığı “Epik ve Roman” isimli yazısının sonuç kısmında romanın kanon dışı olduğunu vurgular. Roman yoğrulabilirliktir der ve romanın kendisini aramakta, incelemekte olan, yerleşik biçimleri gözden geçirilmeye maruz bırakan bir tür olduğunu söyler (KR, 195). Tüm bunlar Bahtin’in romana gelişim sürecinde olan, yani *becoming* (oluş) halinde olan bir tür olarak baktığını gösterir.

Temel olarak romana bakışı bu şekilde olan Bahtin, roman teorisine bazı yeni kavramlar da kazandırmıştır. Polifoni (çokseslilik), heteroglossia, karnavalesk, kronotop ve diyaloji bu kavramların önde gelenleridir. Bahsedilen ilk üç kavram çalışmanın merkezinde yer aldığı ve kuramsal çerçeve bölümünde detaylıca anlatılacağı için burada değinilmeyecektir. Metinlerdeki yer ve zaman ilişkisini irdeleyen kronotop ve pek çok eleştirmenin Bahtin teorisinde merkezi bir konuma koyduğu diyaloji kavramlarına ise temel olarak bir açıklık kazandırılmaya çalışılacaktır. Bu iki kavramın tanıtımı ile birlikte hem Bahtin’in roman teorisi hem de bu çalışma daha anlaşılır olacaktır.

1.1.2. Kronotop

Kronotop, “chronos” zaman, “topos” mekan/yer olmak üzere iki kelimenin birleşmesinden doğmuştur. Jay Ladin’in de belirttiği gibi Bahtin hiçbir zaman kronotopun sistematik bir tanımını vermemiş, kronotoplar arasındaki ilişkiyi tam olarak açıklamamıştır. (akt. Nele Bemong & Pieter Borghart, 5). Bemong ve Borghart, kronotopun tanımındaki eksiklikten ötürü edebiyatta ve kültür alanında hızlı bir şekilde yayıldığını ve birbirinden farklı yaklaşımların olduğunu belirtir (Bemong ve Borghart, 2010: 5). Bu bakımdan kronotopun işlevi ve metinlerdeki varlığı tam olarak açık değildir.

Bahtin, kronotop ile ilgili görüşlerini “Romanda Zaman ve Kronotop Biçimlerine İlişkin Sonuç Niteliğinde Kanılar” isimli yazısında açıklar. “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 Teorisi’nin parçası olarak geliştirilmiştir” (KR, 296). Aslında Einstein’a ve pozitif bilimlere ait bir terim olan kronotopu, Bahtin, edebiyat için kullanmıştır. Holquist, Einstein

için, olaydan bağımsız bir kronolojinin asla olamayacağını belirtir (Holquist, 2002: 116). Bahtin ise benzer şekilde şunları söyler: “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” (KR, 296). Kronotopun bu denli ön planda olması ve farklı alanlarda kullanılmasının sebebi Bahtin’in kavrama atfettiği “biçimsel olarak kurucu”luk işlevidir. Bahtin’in bu görüşleri Bachelard’ın şu sözlerini anımsatır: “Mekan, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar” (Bachelard, 2017: 39). Bahtin gibi Bachelard da zaman ve uzamın birbirinden ayrılmazlığını ifade eder.

Bahtin, zaman-uzamın edebiyat açısından önemini şöyle dile getirir. “Romanın temel anlatısal olaylarını örgütleyen merkezdir bu zaman-uzamlar. Zaman-uzam, anlatı düğümlerinin bağlandığı ve birleştiği yerdir. Anlatıyı biçimlendiren anlamın bu zaman-uzamlara ait olduğu, hiçbir çekince ilave edilmeksizin söylenebilir” (KR, 303). Bahtin’in “anlatı” olarak adlandırdığı ve metnin hikâyesi denilebilecek her şey zaman ve uzamla kendisini gösterir. “Zaman-uzam anlatıdaki olayları somutlar, cisimleştirir onlara, yaşam kazandırır. Bir olay iletilebilir hale gelir, bilgiye dönüşür, kişi olayın geçtiği yer ve zamana dair kesin bilgi verebilir hale gelir. [...] Olayların gösterilirliği, temsil edilebilirliği için gerekli zemini hazırlayan bizzat zaman-uzamdır” (KR, 304). Bir olayın iletilebilmesinin temel koşulu zaman ve uzamın varlığıdır. Liisa Steinby de Bahtin’in kronotop teriminin karmaşıklığı vurgularken çoğu teorisyenin birleştiği noktanın kronotopun epistemolojik yapısı olduğunu ekler çünkü kronotop, “şeyler”in algılanmasını ve anlaşılmasını sağlar (Steinby, 2013b: 107).

Zaman ve uzam aracılığı ile soyut olan her şey somutlaşabilir. “Romanın tüm soyut öğeleri -felsefi ve toplumsal genellemeler, fikirler, neden sonuç analizleri- zaman-uzamın çekimine kapılır, zaman-uzam aracılığıyla kan ve can bulup sanatın imgeleme gücünün işini yapmasına izin verir. Zaman-uzamın temsil açısından önemi işte böyle bir şeydir” (KR, 304). Bahtin, kronotopa metnin başat ögesi olarak bakar. “Edebiyatta ve bizzat sanatta, zamansal ve uzamsal belirlenimler birbirinden ayrılamaz ve daima duyguların ve değerlerin izini taşır” (KR, 296). Metindeki tüm değer ve duygular kronotop aracılığı ile aktarılır. Zaman ve uzamdan yalıtılmış bir olay düşünülemez. Yol kronotopu, karşılaşma kronotopu, eşik kronotopu, şato kronotopu vs. birbirinden farklı kronotoplar olduğunu ve bunların sınırsız bir şekilde çoğaltılabileceğinin altını çizer. Akerson’a göre romanda türlerine göre farklı kronotoplar kullanılır; diğer bir deyişle roman türleri ayırt edilirken kronotoplarına bakılır. Tüm edebi imgelerin zaman-uzamsal boyutu vardır ve her motifin kendine özgü bir kronotopu

olabilir. Bu kronotoplar bir arada da var olabilirler. İç içe geçebilir, zıt düşebilir, çatışabilirler. Yani aralarında diyalojik bir etkileşim olabilir (Akerson, 2012: 207).

Nüket Esen, Bahtin'in bu kavram ile tarih ve coğrafyayı eserin içine soktuğunu belirtir. Bir roman saf bir şekilde geçmiş olayları aktarmaz, yazıldığı dönem ve yerin etkisi mutlaka anlatıya sızar (Esen, 2017: 72). Yani yazarın yaşadığı dönemdeki zamanın ve mekânın algılanış şekli metne mutlaka yansır. Bununla beraber okur da zaman-uzam ilişkisi konusunda aktiftir. "Metinde yansıtılan gerçeklik, metni yaratan yazarlar, metin icracıları (şayet mevcutlarsa) ve bir de, metni yeniden yaratan ve bu yolla metni yenileyen dinleyiciler ve okurlar- metinde temsil edilen dünyanın yaratımına eşit ölçüde katılırlar" (KR, 307). İlişki diyalojiktir ve sadece yazarla değil okurla da alâkalıdır. Yani metnin zaman-uzamsal anlamlandırılışında okur da etkindir.

"Yapıt ve yapıtta temsil edilen dünya, gerçek dünyanın parçası haline gelir ve onu zenginleştirir; gerçek dünya da dinleyicilerin ve okurların yaratıcı algılamaları aracılığıyla yapıtın sürekli yenilenmesini sağlayarak, yapıtın yaratım sürecinin olduğu kadar müteakip yaşamının parçası olarak da yapıta ve yapıtın dünyasına dâhil olur. Kuşkusuz, bu mübadele sürecinin kendisi de zaman-uzamsaldır" (KR, 308).

Sadece metin değil okur da bir kronotopa dâhildir. "[Y]apıtta temsil edilen dünya ile yapıtın dışındaki dünya arasında karşılıklı bir etkileşim ile karşılaşırız" (KR, 309). Bu etkileşim kronotopun diyalojik yapısını gösterirken bir yandan da metnin sürekli olarak farklı şekillerde anlamlandırılabilenliğinin göstergesidir.

1.1.3. Diyaloji

Diyaloji kavramı Bahtin'in Sokrates'ten esinlenerek kullandığı bir kavramdır. "Hakikat tek kişinin beyninin içinde doğmadığı gibi burada bulunamaz da; hakikati ortaklaşa arayan *insanlar arasında*, bu insanların diyalojik etkileşimleri sürecinde doğar yalnızca" (KR, 208). Sokrates'in hakikat arayışı Bahtin'in diyaloji kavramını kullanmasına vesile olmuştur. Diyaloji kavramını Tural'ın da ifade ettiği gibi romanlardaki diyalogla karşılaştırmamak gerekir. Diyaloji sürekli bir "öteki"nin varlığı ile etkileşim halinde olma durumudur (Tural, 2018: 73-74). Diyaloji kavramı alışılmış diyalog kavramından çok daha geniş bir kavramdır. Bahtin, diyaloji kavramını özünde sözcükler üzerinden şekillendirir fakat Bahtin'in Saussure'cü dilbilime olan eleştirisi ve Bahtin ile dil arasındaki ilişki çalışmanın "heteroglossia" kısmında anlatıldığı için burada üzerinde kısaca durulacaktır.

Bahtin, Saussure'ün geleneksel yapısalcı anlayışına karşıdır. Bahtin'e göre geleneksel biçembilimin "sözcüğün yalnızca kendisini tanıması" fikri yanlıştır. Yaşayan hiçbir sözcüğün nesnesi ile tek bir biçimde bağlantı kurmadığını belirtir. Sözcükle nesnesi arasında, sözcükle konuşan özne arasında, aynı nesneye ve temaya ilişkin başka yabancı sözcüklerden oluşan ve genellikle içine sızılması güç bir ortam bulunur. Sözcük tam da bu özgül ortamla yaşadığı canlı etkileşim sürecinde bireyselleştirilebilir ve biçimsel bir şekil alabilir. Bir nesne daima yabancı değer yargıları ve vurgularla doludur. Nesnesine yönelmiş sözcük, yabancı sözcüklerin, değer yargıları ve aksanların diyalojik olarak kızıştırılmış ve gerilim yüklü ortamına girer, karmaşık ilişkilerde bulunur ve tüm bunlar söylemi şekillendirebilir, söylemin tüm anlamsal katmanlarında iz bırakabilir, anlatımı karmaşıklıştırabilir ve tüm biçimsel profilini etkileyebilir (KR, 51). Bahsedilen şey "sözcük"ün toplumsal süreç içerisinde şekillendiğidir. Bu da geleneksel dilbilimin düşüncesine karşıdır. Sözcükler nihaleştirilemez çünkü sözcük bulunduğu konuma göre farklı bir anlam kazanabilir. Yani sözcük anlamını ancak diyalojik bir süreçten geçerek kazanır.

Bahtin'in sözcükler üzerinden yaptığı bu tanımlama diyaloji kavramını anlamak açısından oldukça önemlidir. Siyaveş, diyaloji kavramının Türkçe karşılığı olarak "söyleşimsellik"i kullanır. "Her konum ötekinin konumuyla karşıtlaşan ve ondan ayrılan kendi bakış açısını ortaya koyar. Farklı konumlar (kendi ve öteki) her zaman polemik durumundadırlar ve bu polemige etkin bir biçimde katılırlar. Karşılıklı eylemlerde bulunurlar, etkileşirler ve ötekinin konumunu değiştirmek isterler." (Siyaveş, 2010: 150). Bahtin'in sözcükler üzerinden anlattıklarını "özne" üzerinden anlatan Siyaveş, diyalojiden özneler arası etkileşim olarak bahseder. Diyalojiye "öteki" kavramı üzerinden bakan Akerson da şunları söyler, "[d]iyalojik ilişki evrensel bir kavramdır. İnsanların yaptıkları tüm konuşmalara, tüm ilişkilere, tüm hayat belirtilerine nüfuz etmiştir. Anlamı olan her şey diyalojiktir." (Akerson, 2012: 205). Anlaşıldığı üzere Bahtin'in diyaloji kavramı sadece sözcükler üzerinden düşünülecek bir kavram değildir, yaşamdaki her şeyin diyalojik bir ilişki içerisinde olduğu söylenebilir.

Politika eleştirmeni Andrew Robinson diyalojiyi anlatmak için karşıtı olarak konumlandığı monoloji kavramını kullanır. Monolojide "hakikat"ın soyut bir şekilde ve tek bir otorite tarafından inşa edildiğini belirtir. Özneler kendi doğrularını kendi bilinçleri ile ifade edemezler. Bu da Bahtin için diyalojinin temelini oluşturan "öteki"nin ölümüne sebep olur. Oysa diyaloji bakış açıları ve seslerin çokluğuna dayanır. Tüm sesler birbirleri ile etkileşim halindedir. Bilinç hiçbir zaman izole halde değildir. Yani bir bilincin diğer bilinçlerle etkileşime girmeden durması imkânsızdır. Kullanılan her sözce geçmişin izini taşıırken

gelecekteki bir şeye yöneliktir. Günlük dil de bu şekildedir ve roman bu günlük dili yansıtabilen bir türdür. Diyalojik bir romanda doğrular soyut ve otoriter bir şekilde aktarılmaz. Bağımsız bilinçler arasındaki ilişkinin kurulması romanı diyalojik yapan şeylerden birisidir (Robinson, 2011).

Antakyalıoğlu ise *Roman Kuramına Giriş* isimli çalışmasında roman ve diyaloji arasındaki ilişkiyi şöyle dile getirir:

“Romanlar için asla tek bir ayrıcalıklı kurgu dili yoktur. Romanlar birçok farklı dilin (gazetecilik, hatırat, günlük, tarih, adli kayıtlar ve belgeler) kullanıldığı ve bu dillerin birbiriyle ayrıcalık savaşıma girdiği anlatı biçimleridir. Bakhtin buna romanın iskeletindeki esneklik olarak bakıyordu. Bakhtin bu yüzden romana kendi başına edebi bir türden ziyade tüm diğer edebi sanatlardan beslenen asalak bir anlatı biçimi olarak yaklaşmıştır. Romanın bu görece melezliğine de onun diyalojik potansiyeli adını vermiştir.” (Antakyalıoğlu, 2013: 167-68).

Romandaki diyalojiye bilinç eksenli bir yaklaşımla bakan Robinson’a Antakyalıoğlu’nun türler ve diller ekseninde bir ekleme yaptığı görülür. Birbirinden farklı türler ve dillerin bir arada bulunduğu roman bunların karşılıklı etkileşimi aracılığı ile diyalojik bir boyut kazanır. Diyalojiyi söyleşim/söyleşimcilik olarak çeviren ve Bahtin’in neredeyse tüm çalışmalarının değişmez konusu olduğunu vurgulayan Aktulum’a göre ise söyleşimcilik kuramı Kristeva’nın metinlerarasılık kavramının kaynağıdır. (Aktulum, 2007: 24-25). Bu karşılıklı etkileşimden yola çıkan Kristeva, diyaloji kavramına daha sonra “metinlerarasılık” diyecektir. Kristeva’nın bu görüşünü desteklercesine Bahtin “Beşeri Bilimlerin Yöntembilimine Doğru” isimli yazısında şöyle der: “Metin ancak başka metinlerle (bağlamla) temas ederek yaşar. Söz konusu metni diyaloga dâhil eden, geriye ve ileriye aydınlatan ışık ancak metinlerin bu temas noktasından çıkar. Altını çizelim: Bu temas metinler (sözceler) arasında diyalojik bir temastır” (Bahtin, 2016: 163). Burada Bahtin’in daha sonra ortaya atılacak olan “metinlerarasılık” kavramının temelini attığı görülür.

Madran’a göre ise roman ve diyaloji arasındaki ilişki şu şekildedir:

“Farklı görüşlerin birbirleriyle kıyasıya mücadele ettiği bir mücadele alanı olan sözce, söylem ve dilin en uygun temsili ise romandır. Roman farklı söylemlerin birbirleriyle karşı karşıya kaldığı, birbirlerini kışkırttıkları ve birbirlerine yanıt vermek zorunda oldukları son derece diyalojik bir türdür” (Madran, 2012: 76).

Madran’ın da ifade ettiği gibi roman Bahtin’in diyaloji kavramı için kullanabileceği en uygun türdür. Üstelik çalışmanın temelini oluşturacak olan çokselslilik, heteroglossia ve karnavalesk kavramlarının tümüyle bağlantılıdır. Tuğlu’nun belirttiği gibi çokselslilik birbirinden farklı

perspektifleri diyalojik ilişkiye sokması dolayısıyla, heteroglossia farklı dilleri ve türleri birbirleri ile diyaloga sokması bakımından, karnaval ise sosyal sınıfları ve karşıt elementleri karşı karşıya getirmesi dolayısıyla diyaloji kavramının içerisinde yer bulurlar (Tuğlu, 2011: 126). Jale Parla da benzer şekilde çokseslilik ve heteroglossia kavramlarının diyalojiden ortaya çıktığını söyler. (Parla, 2018: 166). Bu yüzden çalışmanın bundan sonraki bölümünü oluşturacak olan “polifoni (çokseslilik)”, “heteroglossia” ve “karnavalesk” isimli bölümlerin tamamı Bahtin’in diyaloji kavramı ile ilişkili şekilde düşünülebilir. Bahtin’in hemen tüm kavramları –özellikle diyaloji- ve roman hakkındaki düşüncelerinin postmodern edebiyatla oldukça ilişkili olduğu görülür. Bu bakımdan çalışma her ne kadar Bahtin’in teorileri etrafında *Sessiz Ev*’i irdelemiş olsa da, hem aralarındaki sıkı ilişki sebebiyle hem de çalışmayı daha anlaşılır kılmak adına Bahtin ile postmodernizm arasındaki ilişkiye kısaca değinmek de faydalı olacaktır.

Best ve Kellner’ın ifadesiyle postmodern düşünce “perspektifçi” ve “görecelikçi” olarak nitelendirilebilir. Postmodern teoride totalleştirici makroperspektifler reddedilirken; çokkatlılık, çoğulluk, bölük pörçüklük ve belirlenmemişlik lehine toplumsal tutunum alınır. Buna ilave olarak postmodern teori, toplumsal ve dilsel olarak merkezsizleşmiş ve parçalanmış öznenen yana çıkar (2016: 21). Bahtin’in roman türünü odağa alarak geliştirdiği düşüncelerinde postmodern düşünce ile ciddi benzerlikler olduğu görülür.

David Lodge, Bakhtin’den sonra ne eleştirinin ne de roman yazımının aynı olamayacağını belirtir. Lodge’a göre Bakhtin’in söyleminin aslında postyapısalcı kuramcıların söylemlerinden pek bir farkı yoktur. O, anlatıcının ölümünü ilan etmek yerine ona çeşitli karakterlerden oluşturduğu bir orkestranın maestrosu görevini verir (akt. Antakyalıoğlu, 2013: 106). Lodge’un bu dediklerinden yola çıkıldığında Bahtin’in yazın dünyası için kapsadığı önem daha iyi kavranacaktır. Bahtin, bir yandan Saussure’ün tarih karşıtı tutumlarına, eşsüremsel eleştiri anlayışına karşı çıkarken bir yandan da metnin toplumsal ve tarihi olaylarla ilişkisini görmezden gelen, belli yasalara sığınan ve yapıtı nihaileştirmeye çalışan Rus Biçimcilerine karşıdır. Ortaya koyduğu eleştiri yönteminde ön planda olan şeyin temelinde “çoğulculuk” düşüncesi olduğu görülür. Bu bakımdan Bahtin’in roman için ortaya attığı kavram ve teorilerin postmodern edebiyatın oluşumundan önce tartışılmış olduğu görülür. Ecevit de benzer şekilde Bahtin’in diyalogsallaştırma ve karnavallaştırma diye oluşturduğu kuramın postmodernizmin çoğulcu yapısının temellerinden olduğunu belirtir (Ecevit, 2016: 131). Postmodernizmdeki çoğulculuk düşüncesi Bahtin’in fikirlerinin çıkış noktası sayılabilir. Bu çalışmada incelenen üç kavram da çoğulculukla yakından ilişkilidir. Dolayısıyla Bahtin’in

bu çalışmada incelenen kavramlarının tamamını monolojinin karşısında konumlandığı “diyaloji” kavramı ile açıklama imkânı vardır.

Maraşlıoğlu da Bahtin düşüncesi ile postmodernizm arasında ciddi benzerlikler olduğunu dile getirir. Metinde yazarın işlevi, mutlak yazar egemenliğine karşıtlık, metnin anlam çoğulluğu, metinlerarasılık gibi konular Bahtin ve postmodernizmi birbirine yakınlaştırır. (Maraşlıoğlu, 2008: 647). Bahtin’in; postmodern teori ortaya çıkmadan evvel diyaloji, çoğulculuk, metinlerarasılık gibi konulara değinmiş olması onun postmodern edebiyat dünyasının öncüllerinden olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Emerson *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* isimli kitabın önsözünde Bahtin için “gelişen fikir” ve “açık-uçluluk” düşüncelerinin öneminden bahseder (DPS, 42). Bu durum Bahtin’in, teorilerinde “tamamlanmamışlık” ve “nihaileştirilemezlik” mevzusuna verdiği önemi gösterir. Cevizci dekonstrüksiyonla hakikatin dağılıp saçıldığını, birliğin parçalara ayrıldığını, sonuçsuz tartışmaların olduğunu, ciddiyet ve rasyonalitenin yerini şenlik ve histerinin aldığını belirtirken anlamın da asla statikleştirilemeyeceğini söyler (Cevizci, 2009: 1250). Emerson’un “nihaileştirilemezlik” tanımlaması ile Cevizci’nin postyapısalcılar için belirttiği “statikleştirilemezlik” benzer şeylere gönderme yapar ve her ikisi de Bahtin düşüncesi ile paraleldir.

Öte yandan Bahtin kavramları kısaca gözden geçirildiğinde heteroglossiada farklı düşünceler, diller ve görüşler, polifonide özerk sesler, karnavalda ise iyi ile kötünün yer değiştirmesi, eylemlerin tersyüz olması vardır. Yani hepsinde irdelenen şeyin doğrunun göreceliliği ve açık uçluluk olduğu anlaşılabilir. Bu da Bahtin düşüncesinin postmodernizmdeki muğlaklık ve çoğulculukla bağı olduğunu gösterir. Buna göre herhangi bir şeyin hakikatinden bahsetmek zordur ve anlam tek bir gerçekliğe indirgenemez. Bahtin ile postmodernizm arasındaki düşüncenin özü bu şekildedir. Çalışmanın temelini oluşturan Bahtin’in diğer üç kavramına geçmeden önce çalışmamızın metinsel analiz kısmını oluşturacak olan Orhan Pamuk’a, romancılığına ve *Sessiz Ev* romanına bakmak yerinde olacaktır.

1.2. ORHAN PAMUK

1.2.1. Orhan Pamuk ve Roman Anlayışı

Ferit Orhan Pamuk, 1952 yılında İstanbul'da doğmuştur. Nişantaşı'nda *Cevdet Bey ve Oğulları* ve *Kara Kitap*'ta anlattığına benzer şekilde geniş bir ailede büyümüştür. Yirmi iki yaşına gelene kadarki hayali ressam olmaktır. Liseyi İstanbul'da bir Amerikan koleji olan Robert Koleji'nde okuyan Pamuk, üniversite eğitimine İstanbul Teknik Üniversitesi'nde başlamıştır. Üç yıl okuduktan sonra mimar ya da ressam olmayacağına karar verip İstanbul Üniversitesi'nde gazetecilik eğitimine başlamıştır. Yirmi üç yaşında her şeyi bırakıp romancı olmaya karar vermiş ve kendisini eve kapatıp roman yazma işiyle meşgul olmuştur. İlk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları* 1982 yılında, ikinci romanı *Sessiz Ev* ise bir sonraki yıl yayınlanmıştır. Pek çok dile çevrilen ve yazara büyük bir ün sağlayan *Beyaz Kale* romanı ise 1985 yılında yayınlanmıştır. 1985-88 yılları arasında New York'ta Columbia Üniversitesi'nde "misafir âlim" olarak bulunmuştur. Sonrasında sırasıyla 1990'da *Kara Kitap*'ı, 1994'te *Yeni Hayat*'ı, 1998'de *Benim Adım Kırmızı*'yı, 2002'de *Kar*'ı, 2008'de *Masumiyet Müzesi*'ni, 2014 yılında *Kafamda Bir Tuhaflık*'ı, 2016 yılında ise *Kırmızı Saçlı Kadın* isimli romanlarını yayınlamıştır. Romanlarının dışında da kitapları bulunan Pamuk, 1992 yılında *Gizli Yüz* isimli bir senaryo yazmıştır. *Öteki Renkler* 1999 yılında çıkan seçme yazılarından oluşur. *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* 2003 yılında çıkmıştır ve temel olarak anılarından oluşur. 2007 yılında yayınlanan Nobel için hazırladığı çalışmanın ismi *Babamın Bavulu*'dur. *Manzaradan Parçalar* 2010 yılında çıkmıştır, yazılarından ve söyleşilerinden seçmeler içerir. 2011 yılında yayınlanan kitabı *Saf ve Düşünceli Romancı* isimli çalışması Harvard Üniversitesi'nde verdiği Norton derslerinden meydana gelmiştir. *Şeylerin Masumiyeti*, *Ben Bir Ağacım*, *Resimli İstanbul – Hatıralar ve Şehir*, *Hatıraların Masumiyeti* yazarın diğer çalışmalarıdır. 2006 yılında Nobel Edebiyat ödülüne layık görülen Pamuk, irili ufaklı daha çok sayıda ödüle layık görülmüş, dünya çapında bir üne kavuşmuştur.

1970'li yıllarda yazmaya başlayan Pamuk'un roman anlayışı zamanla bazı değişikliklere uğramıştır. Yıldız Ecevit'in deyişiyle "İlk metinlerini, içinde bulunduğu toplumun edebiyat anlayışına pek de aykırı olmayan bir eğilimle kaleme alır; onun romanları geleneksel-gerçekçi yaklaşımdan postmodernizmin *üstkurmaca* düzlemine uzanan bir biçim serüveni sergiler" (Ecevit, 2008: 32). Gerçekten de Orhan Pamuk'un ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları* klasik romanın pek çok özelliğini taşır ve zamanla bu çizgiden uzaklaştığı görülür. İkinci romanı olan *Sessiz Ev*'de Ecevit'in belirttiği gibi güncel siyasi çatışma gerçekçi bir biçimde yansıtılır fakat geleneksel-gerçekçi romanın çizgisel akan zamanı burada gücünü yitirmeye başlar.

Egemen anlatıcı sözü, ben anlatımla kendilerini öyküleyen kişilere bırakır. (Ecevit, 2008: 33). Bu bağlamda birbirinden farklı beş anlatıcının varlığı romanın otoriter bir yapı kurmasının önüne geçer. *Sessiz Ev* bu bakımdan bir geçiş romanı olarak düşünülebilir. Bundan sonraki romanı olan *Beyaz Kale*, Pamuk'un romancılığında önemli bir değişikliğin başlangıcını oluşturur. Ecevit de bu romandan sonra Pamuk'un geleneksel-gerçekçi yazar anlayışını bırakıp deneysel bir alana girdiğini söyler. Bu anlamda tarih, felsefe, psikoloji, sosyoloji, din, mitoloji, anılar Pamuk için romanlarının birer malzemesi olmuştur. Yani tüm bunları metnini kurabilmek için kullanır. Onun için önemli olan romanlarda oluşturduğu *kurgu mimarisidir*. Pamuk, yarattığı *sanatsal* oluşuma yetkin bir organik yapı vermeye çalışır ve bunu titizlikle yapar. Her kitabı farklı bir biçim denemesi sergiler. (Ecevit, 2008: 33-35). Üstkurmaca, metinlerarasılık Pamuk'un özellikle *Sessiz Ev*'den başlayarak tüm romanlarında sıkça kullandığı tekniklerdir. Nüket Esen ve Engin Kılıç'ın belirttiği gibi "Pamuk'un romanları bir türler galerisi gibidir. Tarihsel romandan polisiyeye, modernist anlatıdan Bildungsroman'a, postmoderniden siyasi romana hep farklı türler dener. Bir yandan da bu türlerin ve ele aldığı konuların gerektirdiği, metinlerarasılık, üstkurmaca, eklemecilik, alegori, bilinç akışı, ironi, palimpsest gibi anlatı tekniklerini ustalıklarla kullandığını görürüz" (Esen ve Kılıç, 2018: 9). İçerik olarak da Esen ve Kılıç'ın ifade ettikleri gibi çok yönlü bir zenginlik göze çarpar. "Pamuk'un eserlerinde, Doğu-Batı ilişkisi, kimlik, yaratıcılık, rüya, üslup, hafıza, ikizlik, özgürlük, iktidar, gelenek ve modernlik, yerellik ve evrensellik gibi pek çok temayla karşılaşırız" (Esen ve Kılıç, 2018: 9). Kısacası Pamuk, birbirinden farklı ve aykırı temaları modern edebiyat teknikleriyle harmanlayabilen bir yazardır. Kendi romancılığı ile ilgili konuşmaktan çekinmeyen Pamuk şunları dile getirir:

"Benim için bir kitabı ayakta tutan şey, onun içindeki çatışmalardır. Yazarın kesin fikirleri değil, kahramanların birbirleriyle çatışan kesin fikirleri yaşmalıdır. Bir kitap, bir fikirle değil, en azından iki fikirle yazılır. Bu iki fikri güçlü kuvvetli bir şekilde temsil edecek iki karakter, bunların çeşitli yansımaları olacak sekiz karakter, bunların güçle ama hakiki karakter olarak, sahil olarak bütün seslerini çıkarmalarından doğan sestir asıl roman" (Pamuk, 2018: 105).

Bu cümlelerden Orhan Pamuk için bir kitabı ayakta tutan şeyin, Bahtinyen bir çokseslilik olduğu fikrini çıkarmak yanlış bir saptama olmayacaktır. Pamuk ayrıca en azından iki fikrin varlığını savunarak aslında otoriter bir yazar konumunda olmadığını da gösterir. Bu da onun yapıtlarında tek bir gerçeğin peşinde olmadığını göstergesidir. "Kafka'nın, Proust'un, Hardy'nin, Kundera'nın, Pamuk'un, Beckett'in ve Joyce'un gerçekçilikleri romanın bitmek tükenmek bilmez, esnedikçe esneyen, sınırsız olanakları bulunan gerçekçiliğine birer örnektir" (Antakyalıoğlu, 2013: 51). Antakyalıoğlu'nun Pamuk'u dünyaca ünlü diğer

romancılarla aynı kefeye koyma sebebi de romanlarının birer “açık yapıt” oluşundan ileri gelir.

Pamuk, yazarlık kariyeri açısından Türk ve Batı romancılarının kendine olan katkılarına da şu sözleri ile değinir:

“Türk Romancılarından çok şey öğrendim, ama roman tekniği, roman dili, biçimsel olanaklar konusunda değil, ‘yazarlık tutumu’, ‘yazarlık tavrı’ diyebileceğim bir şeye ilişkin oldu bilgilerim. Söz gelimi Kemal Tahir’den tarihe bakılabileceğini öğrendiysem, Yaşar Kemal’den kendi soluğuna ve dünyasına iyice, güvenle inanması gerektiğini öğrenmişimdir. A. H. Tanpınar’dan ‘bizim eşyalarımız, bizim nesnelerimizi’ bir ressam gibi arayıp görmem gerektiğini öğrenmişsem, Oğuz Atay’dan Batı’nın modern roman tekniklerinden verimli bir şekilde yararlanılabileceğini öğrenmişimdir. Ama öğrendiklerim yazarlık işinin kendisine, romanlarımdaki dünyanın özüne ilişkin şeyler değildir hiç. Onları Batı romanından öğrendim.” (Pamuk, 2018: 111).

Türk romancılarından çok şey öğrendiğini söyleyen Pamuk, romanın özüne dair asıl şeyi Batı’dan öğrendiğini belirtir. Murat Belge, Orhan Pamuk’un yazarlığı bir varoluş tarzı olarak üstlendiğini söyler. Birçok yazar için yazmak kendini dile getirmektir, Orhan Pamuk için de belki böyledir ama onun için yazmak öncelikli olarak bir iş, bir kariyerdir. Yazmak Pamuk için nesnel bir yükümlülük, kişisel hayatını, tercih ve seçimlerini belirleyen ve onlarla özdeşleşen bir yükümlülük. (Belge, 2014: 480). Türk ve dünya romanına birbirinden farklı konu ve tekniklerle zengin bir çeşitlilik sağlayan Orhan Pamuk’un romancılık anlayışı temel itibari ile bu şekildedir. Bu çalışmada Pamuk’un ikinci ve diğer romanlarına göre daha az incelenmiş olan *Sessiz Ev* isimli romanı üzerinde durulacaktır.

1.2.2. *Sessiz Ev*

1983 yılında yazılan *Sessiz Ev*¹ (Pamuk, 2012) Orhan Pamuk’un ikinci romanıdır. Roman, üç kardeşin babaannelerini ziyaret etmek üzere gittikleri İstanbul yakınlarındaki Cennethisar kasabasında geçirdikleri bir haftayı anlatır. Otuz iki bölümden oluşan roman temel olarak beş farklı karakterin bakış açısından anlatılır. Recep (cüce), Fatma (babaanne), Faruk, Metin ve Hasan romanın temel anlatıcılarıdır. Bunlara ek olarak Fatma’nın ölmüş olan kocası Selahattin de özellikle Fatma ve Recep’in bakış açısından öz-bilinci olan bir karakter gibi roman boyunca varlığını hissettirir. Birbirinden farklı bakış açılarının varlığı romanda tek bir ana tema oluşmasının önüne geçer. Anlatıcının değişmesiyle beraber okuyucunun odağı da

¹ Bundan sonra bu romandan yapılacak olan alıntılar eserin bu baskısından yapılacaktır.

değişir. Bu yüzden roman birbirinden farklı perspektiflerle okumaya oldukça müsait bir yapıdadır.

Romanda bir baş figür olduğunu söylemek güç olsa da Selahattin'in olayların seyrinde önemli bir katkısı olduğu yadsınamaz. Pozitivist bir doktor olan Selahattin, sergilediği muhalif tavırlarından ötürü dönemin siyasi erki tarafından İstanbul'dan uzaklaştırılmak istenir. Bu sebeple karısı Fatma ile birlikte ömürlerinin sonuna kadar yaşayacakları Gebze yakınlarındaki Cennethisar'a gelirler. Selahattin romandaki tüm karakterle yakından bağlantılıdır. Öyle ki Fatma'nın kocası, ziyarete gelecek olan üç kardeşin dedesi, Recep'in ise babasıdır. Selahattin'le birlikte Fatma da romanda önemli bir rol oynar. Hatıralarına yaptığı yolculuklarla geçmişle şimdi arasında bir köprü kurar, geçmişe döndüğü anlar sayesinde yaklaşık yetmiş yıllık bir mazi de romana dâhil olur. Fatma için geçimsiz ve mazide yaşayan bir kadın demek yanlış olmayacaktır. Selahattin'in ölümünden sonra yalnız kalan Fatma, ömrünün geri kalanını evde uşaklık yapıp kendisine yardım eden Recep'le geçirir. Recep ise Selahattin'in eve aldığı hizmetçi kadınla girdiği gayri-meşru ilişkiden doğmuştur. Küçük yaşta Fatma'dan yediği dayaktan ötürü cüce kalmıştır. Bu yüzden Fatma'nın gözünde piçtir. Buna rağmen hümanist ve kanaatkar bir tarafı vardır. Selahattin'in ölümünün ardından ikisi birlikte yaşarlar. Bu sessiz yaşantı torunların ziyareti ile bozulur. Faruk, Nilgün ve Metin doksan yaşındaki babaanneleri Fatma'yı ziyarete gelirler. Bu ziyaret yaklaşık bir hafta sürer ve olaylar bu süreç içerisinde geçmişle bağlantılı bir şekilde gerçekleşir.

Faruk, en büyük torundur ve üniversitede tarih bölümünde doçenttir. Karısı tarafından terk edilmiştir. Zamanının çoğunu tarih arşivlerinde geçirirken bir yandan da dedesi Selahattin gibi alkole düşkünlüğü vardır. İkinci torun olan Nilgün romanda anlatıcı konumda bulunmadığı için diğer karakterler kadar ön planda değildir. Bu bakımdan gizemli bir karakter olduğu söylenebilir. Küçük torun Metin ise lise öğrencisidir. Arkadaş çevresindeki herkes zengindir. Onun da hayali zengin ve ünlü olmaktır. Üç kardeşin birbirinden çok ayrı dünyaları olduğunu belirtmek faydalı olacaktır. Böylelikle okur da anlatıcı değiştikçe yeni bakış açıları ile zenginleşir. Roman birbirinden farklı odaklar üzerinden anlatıldığı ve tek bir konuya odaklanmadığı için net bir özeti çıkarılması oldukça zordur. Bununla birlikte karakterlerin en temel özellikleri bu şekildedir.

Doğan'ın ifadesiyle "Osmanlı'dan bu yana Türkiye'deki Batılılaşma sürecinin yarattığı sancıları Darvınoğlu ailesinin hikâyesiyle paralel anlatan roman, aynı zamanda 1980 yılındaki askeri darbenin arefesindeki Türkiye'nin çeşitli toplumsal kesimlerinin hayatlarından kesitler

sun[ar]” (Doğan, 2014: 123). Bu bakımdan *Sessiz Ev* toplumsal duyarlılıktan beslenen bir romandır. Kara da benzer şekilde şunları dile getirir: “Türk Toplumunun son yetmiş yılda yaşadığı tarihsel, sosyal, politik ve kültürel değişim ve bu değişimin yarattığı kargaşa ve kimlik krizi de roman kişilerinin bireysel deneyim ve iç dünyalarıyla iç içe örülerek anlatılır” (Kara, 2018: 114-115). Kılıç da diğerleri gibi romanın dönemi temsil eden bir metin olarak okunabileceğinin altını çizer. “*Sessiz Ev*, alegorik düzeyde 20. Yüzyıl Türkiye tarihini iki nobran zihniyetin sürtüşmesine bağlayan bir argüman olarak da okunabilir” (Kılıç, 2018: 134). Tüm bu görüşlerin birleştiği nokta *Sessiz Ev*’in toplumsal bir tarafının olduğu yönündedir. Bu bakımdan Bahtin’in roman düşüncesine yaklaşır çünkü Morson’un da belirttiği gibi Bakhtin’in roman ve dil ilişkisi yapısalcılara benzese de aslında onlara karşıttır. Yapısalcılar tarihe ve sosyolojiye gereken önemi vermemişlerdir. Bahtin ise romanın en sosyolojik tür olarak görür çünkü roman diyalogik bir yapı olan dili yansıtır. Roman sosyal hayatı gösterme konusunda en duyarlı türdür. (Morson, 1986: 124). Bununla birlikte Pamuk, salt bir toplumcu gerçekçi roman yazmamıştır. Roman teknik bakımdan da modernist ve postmodernist edebiyatın özelliklerini taşıyan öncü bir konumdadır.

Kitabın tekniğine ilişkin Belge şunları ifade eder: “*Sessiz Ev*’de ise Orhan Pamuk “görüş açısı” tekniğine kaymıştı. Psiko-sosyolojik konumları yazar tarafından dikkatle incelenmiş çeşitli karakterlerin iç-monologlarını okuyarak olup bitenler hakkında kendi yorumumuzu geliştirmemiz gerekiyordu” (Belge, 2014: 481). Pamuk’un yaptığı şey otoriter yazar konumunu bir kenara bırakıp, karakterlere konuşma fırsatı vermek olmuştur. Konuşma sırasında karakterlerin yoğunluklu olarak iç monolog tekniğini kullandıkları görülür. Pamuk, kullandığı yeni teknikle ilgili olarak şöyle der: “heyecanla, modernist ve deneysel olmaya zorladım kendimi. İkinci romanım *Sessiz Ev*’de, Faulkner’dan Virginia Woolf’a, Fransızların yeni romanından yeni Latin Amerika romanına etkiler vardır” (Pamuk, 2011: 140). Modern dünya edebiyatını takip eden Pamuk romanlarını oluştururken yeni şeyler denemekten çekinmez. Ecevit de bu yenilikleri şu şekilde dile getirir: “Egemen anlatıcı sözü, Ben-anlatımla kendilerini öyküleyen roman kişilerine bırakmıştır. Üstelik olaylar, tek bir odaktan değil de, modern romanın çok yönlü aydınlanma tekniği kullanılarak beş ayrı kişinin bakış açısından yansıtılmaktadır artık” (Ecevit, 2008: 33). Akçam da Pamuk’un *Sessiz Ev* romanı ile ilgili görüşlerini şöyle aktarır: “Kahramanlarına tanıdığı özgürlük, romanın tekil bir söyleme yönelmemiş yapısı, yazarın sonraki romanlarında ortaya çıkacak çoksesli roman kurulumunun habercisi gibidir” (Akçam, 2018: 315).

Sessiz Ev bir yandan içerik bakımından toplumla iç içe olan bir romanken diğer yandan biçimsel pek çok yeniliğe kapı aralamasıyla Türk romanı için önemli bir noktadadır. Bu açıdan bakıldığında Bahtin'in roman görüşüyle de benzerlik gösterir. Parla Bahtin'in roman düşüncesi için şunları dile getirir:

“Aslında Marksist bir düşünür olan Bakhtin, edebiyat eleştirisinde o günün Rusya'sının dayattığı indirgemeci çizgiyle buna tepki olarak oluşan aşırı biçimciliği dengelemeye çalışıyordu. Salt biçim ve üslup kaygılarına kuşkuyla yaklaşan çağdaşı ünlü Marksist eleştirmen Lukacs'tan farklı olarak Bakhtin, biçimi de çok önemsiyordu. Ama biçimsel değişimleri keyfi teknik oyunların değil yeni görme biçimlerinin getirdiği sonuçlar olarak değerlendiriyordu” (Parla, 2018: 50).

Sessiz Ev de toplumun farklı katmanlarına yeni görme biçimleri ile ışık tutması bakımından Bahtin'in roman anlayışına yaklaşılmış ve Türk romancılığında önemli bir yer teşkil etmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Başboş Bilinçler: Polifoni

Türkçe'ye “çokseslilik” olarak aktarılabilecek olan polifoni, Bahtin'in Dostoyevski'nin karakter yaratımını tanımlamak için müzik literatüründen almış olduğu bir terimdir. Çokseslilik kavramı bu çalışma içerisinde de Bahtin'in *Dostoyevski Poetikası'nın Sorunları* isimli kitabında yaptığı gibi karakterler üzerinden düşünülecek, yazarın aldığı yeni konum ve bu bağlamda ortaya çıkan yeni karakter ile ilişkilendirilecektir.

Pam Morris, Dostoyevski'nin; karakterlerin seslerini, bakış açılarını, felsefelerini ve sosyal dünyalarını monolojik ve otoriter bir bakışla ele almayı reddettiğini söyler. Bu yüzden romanın merkezine koyduğu şeyin karakterlerin öz-bilinçlerinin interaktif diyalogu yani çokseslilik olduğunu belirtir (Morris, 1994: 88-89). Çokseslilik kavramının ortaya çıkması yazarın aldığı yeni konumun bir sonucudur. Bu yeni konumunda yazar karakterleriyle olan bağını koparmıştır. Karakterlerine nihaileştirici tanımlar yapmaz, onların kendi seslerini duyurmalarına “vesile” olur. Bu sayede karakterler öz-bilinçleri ile dünyaya bakabilirler. Bahtin'in belirttiği gibi:

“Yazarın bilinci başkalarının bilinçlerini (yani, karakterlerin bilinçlerini) nesnelere dönüştürmez ve onlara gıyabi, nihaileştirici tanımlar yapıştırmaz. Kendisiyle beraber ve kendisinin önünde başkalarının eşit ölçüde meşru, tıpkı kendisinininki kadar sonsuz ve açık-uçlu bilinçlerini duyumsar. Bu nesneler dünyasını temsil edip yeniden-yaratmaz, tam da dünyalarıyla birlikte bu başka bilinçleri temsil edip yeniden-yaratır, onları sahici nihaileştirilemezlikleri içinde (sonuçta özleri olan nihaileştirilemezlikleri içinde) yeniden-yaratır” (DPS, 122).

Yazar aldığı bu yeni konum ile karakterlerin sınırlarını keskin bir şekilde çizmediği için okuyucunun karakterler hakkındaki fikirleri karakterlerin birbirleri ile olan diyalogları ya da karakterlerin iç konuşmaları yoluyla okuyucuya gösterilir. Tüm bu unsurlar özünde çoksesliliğin temel karakteristiğini yansıtır. Yani yazarın yeni görevi karakterlerin bilinçlerini müdahale etmeksizin okuyucuya gösterebilmektir. Steinby'nin ifade ettiği gibi çoksesli romanda birbiriyle eşdeğerde olan pek çok karakter vardır ve duyulan sesler bu karakterlere aittir. Bu yüzden buradaki çokseslilik karakter bağlamında düşünülmelidir. (Steinby, 2013a, 39-40). Yani çokseslilikte yazarın yeni görevi anlatmak değil göstermektir.

Bahtin, Lunaçarski'nin “Dostoyevski'nin ‘Çoksesliliği’ Üzerine” başlıklı makalesinde çokseslilik sorununu gayet özlü ve kapsamlı bir şekilde ele aldığını söyler (DPS, 82).

Bahtin'den önce Dostoyevski'deki çokseslilik kavramını inceleyen Lunaçarski şunları ifade eder:

“Romanda gerçekten temel rol oynayan tüm sesler aslında ‘kanılar’ ve ‘dünyaya dair bakış açıları’dır. Dostoyevski’nin romanları aslında zekice sahnelenmiş diyaloglardır. Bu koşullar altında ayrı ayrı ‘sesler’in engin bağımsızlığı adeta özel bir kendinden geçen, fanatizm ateşiyle yanıp tutuşan bu son derece bireysel ‘sesler’ tarafından tartışmaya sunma itkisi bulunduğu varsayılmalıdır –Dostoyevski’nin kendisi ise adeta bu sarsıcı tartışmaların tanığı konumundadır yalnızca ve tartışmanın nasıl sonuçlanacağını, sorunun ne şekle bürüneceğini merakla anlamaya çalışır. Bu büyük ölçüde doğru bir resimdir.” (akt. Bahtin: 2015, 82-83).

Lunaçarski çokseslilik kavramını Bahtin’de de benzerinin görüleceği üzere yazarın kazandığı yeni “konum” ile açıklamıştır. Artık olayları kendi bilinç süzgecinden geçirip “anlatan” bir yazar yerine olayları “gösteren” bir yazar konumu vardır ve “dünyaya dair bakış açıları”na sahip karakterler bu yeni yazar konumu ile okuyucuya gösterilir. Bu sayede okuyucu farklı bilinçlerdeki karakterleri birer nesne olarak değil özne olarak algılar. Bahtin’in çokseslilik hakkındaki fikirleri ile neredeyse tamamen örtüşen Lunaçarski, çokseslilik konusunda Dostoyevski’nin iki selefinin Shakespeare ve Balzac olduğunu söyler. Bahtin, Lunaçarski’ye çoksesliliğin embriyonik kalıntılarının ve ilk tohumlarının Shakespeare’in dramlarında rastlanabileceği konusunda katılır. Shakespeare, Rabelais, Cervantes ve Grimmelhausen’in Avrupa edebiyatında çoksesliliğin temellerini oluşturduğunu ifade eden Bahtin, Dostoyevski’nin ise bu noktada zirveyi teşkil ettiğini belirtir (DPS, 83-84). Konuyla ilgili Aytaç ise polifonik romanın figürleri, uzlaşmaz görüşlerin, farklı bakış açılarının temsilcileridir der ve Bahtin’in tam manasını Dostoyevski romanlarında bulduğu çoksesliliği, Alman romanında M. Wieland 18. yüzyılda gerçekleştirdiğini iddia eder (Aytaç, 2009: 188). Bu bakımdan hakiki çoksesli romanın kurucularını belirleme noktasında farklı bakış açıları olsa da Bahtin’in çokseslilik teorisi karşılığını ve uygulamasını en iyi şekilde Dostoyevski’nin romanında bulur.

Bahtin’e göre ne Shakespeare ne de Balzac Dostoyevski’deki çoksesliliğe ulaşabilmişlerdir. Bahtin’e göre Shakespeare’de çoksesliliğin tam manasıyla ortaya çıkmamasının üç nedeni vardır. Shakespeare bir oyun yazarıdır ve “oyun” doğası gereği çoksesliliğe yabancıdır. Çok düzeyli olabilir ancak çok dünyalı olamaz. Ayrıca Shakespeare’de tamamen geçerli bir sesler çoğulluğundan söz edilebilse bile, bu yalnızca yapıtlarının oluşturduğu bütün için geçerlidir, yoksa tekil piyesler için geçerli değildir. Özünde her piyes tamamen geçerli tek bir ses içerir, kahramanın sesini, oysa çokseslilik tek bir yapıtın sınırları içinde tamamen geçerli bir sesler çoğulluğu olmasını gerektirir. Buna ek olarak Shakespeare karakterlerinin tam olarak birer ideolog olamadığını belirtir. Karakterlerde Dostoyevski’deki derinlik bulunmaz. Balzac’ta ise

sadece çokseslilik öğeleri bulunduğunu, karakterlerin “nesne”liği tam olarak aşamadığını belirtir. Karakterler diyalojik ilişkilere girebilen birer özne olabilmış değillerdir. Bunun da monolojik bütünlüğü kıramadığını ifade eder (DPS, 84). Bahtin’in Dostoyevski öncesi çoksesli romana bakışı temel olarak bu şekildedir. Bu bakımdan Bahtin’e göre hakiki bir çokseslilik Dostoyevski ile başlar. Dostoyevski’yi Bahtin’in gözünde çoksesli yapan etmenleri incelemek romanda hakiki çoksesliliği kavramak açısından faydalı olacaktır.

Çoksesli romanda ortaya yeni bir yazar konumu çıkmaktadır. Bu yeni yazar konumunda, yazar otoritesini karakterle paylaşır. Kahraman, kendisi hakkında en az yazar kadar bilgi sahibidir. Bu durum onun dışarıdan yapılacak olan tanımlamalara ve nihanleştirilmelere karşı direncini artırır. Bu yeni kahraman artık yazarının cümlelerine muhtaç değildir. Yazarın otoritesine muhtaç olmayan diğer karakterlerin de varlığı ile birlikte ortaya birbirinden farklı özgür sesler çıkar. Bahtin, kahraman ile yaratıcısı arasındaki göbek bağının kesilip atılmaması durumunda ortaya çıkan şeyin yalnızca kişisel bir belge olacağını söyler (DPS, 103). Bahtin’e göre başka bilinçler nesnel olarak yani “şeyler” olarak algılanamaz, onlarla sadece diyalog yoluyla iletişim kurulabilir (DPS, 123). Onlar hakkında düşünmek bile aslında onlarla diyaloga girmektir. Böyle olmadığı takdirde nesnelleşmiş, kemikleşmiş imgeler haline gelirler, bunun olmaması için çoksesli roman yazarının ileri seviyede bir diyalojik ilişki kurma gücüne sahip olması gerekir. Antakyalıoğlu konuyla ilgili şunları belirtir: “Bakhtin’in diyalojik dediği romanlar baskın sese izin vermeyen, polifoniden beslenen ve zenginleşen ve en iyi örneklerini Dostoyevski’nin verdiği romanlardır. Bu bilinç, üstkurgu için eşi bulunmaz bir kaynaktır ve diyalojik çoksesliliği iş edinerek, her şeyi bilen ve gören anlatıcının o sıkıcı didaktizminden kurtularak karmaşadan, çokseslilikten beslenir.” (Antakyalıoğlu, 2013: 168). Yeni bir teknik olarak çokseslilik, diyalojik ilişkiyi de gerektirir. Romandaki farklı sesler birbirlerine temas ederek, birbirlerini anlayarak ya da kışkırtarak diyalojik ilişkilere girerler. Yani çoksesli bir romanda sesler birbirine duyarsız değildir.

Öz-bilince sahip karakterlerin oluşması ancak yazarın geleneksel otoriter konumunu yıkması ile mümkündür. “Öz-bilinç bir karakterin imgesinin kuruluşundaki sanatsal başat olarak, temsil edilen kişi açısından son derece yeni bir *yazar konumunu* ön gerektirir” (DPS, 110). Bu yeni yazar konumu karakterlerin de öz-bilinç sahibi olmasını zorunlu kılmıştır. Bahtin, “Kahraman kimdir?” sorusuna cevabı şöyledir:

“Kahraman Dostoyevski’yi tam da *dünyaya ve kendisine yönelik belirli bir bakış açısı* olarak; bir kişinin kendisini çevreleyen gerçekliği ve kendi benliğini değerlendirip yorumlamasını olanaklı kılan konum olarak ilgilendirir. Dostoyevski için önemli olan, kahramanın dünyada nasıl görüldüğü değil, öncelikle dünyanın kahramana nasıl görüldüğü ve kahramanın kendisine nasıl görüldüğüdür” (DPS, 97).

Görüldüğü gibi kahraman, yazar tarafından tamamlanan bir nesne olarak konumlanmamıştır. Aksine bir özne gibi, henüz bitmemiş, devam eden bir yapıdadır. Aktulum’un da ifade ettiği gibi “hiçbir çekincesi olmadan düşünen ve konuşan bir kişidir Dostoyevski’nin yarattığı yeni roman kişisi” (Aktulum, 2007: 31). Kahramanın kendi dünyasına ve kendine dair son sözü mevcuttur çünkü öz-bilinç sahibidir.

“Yazar kendisi için, yani kendi özel görüş alanı için kahramanın tek bir özsel tanımını, tek bir kişilik özelliğini, en ufak ayırıcı özelliğini muhafaza etmeye çalışmaz: Bunları bütünüyle kahramanın kendisinin kendi görüş alanına katar, her şeyi kahramanın öz-bilincinin potasına ekler. Yazarın görüş alanında, yazarın tahayyülünün ve temsilinin nesnesi olarak kalan tek şey bütünlüğü içinde saf öz-bilinçtir” (DPS, 98).

Dostoyevski romanından hareketle kurulan bu cümleler öz-bilinç ile çokseslilik arasındaki yoğun ilişkiyi göstermesi bakımından önemlidir. Karakterlerin çoksesliliğinden bahsedebilmek için her bir karakterin öz-bilince sahip olması gerekir. Öz-bilinç ise “Karakterin söyleminin kendi kendisini açığa vurup aydınlatmasına izin verecek sanatsal bir atmosferin yaratılmasını gerektirir” (DPS, 118). Dostoyevski için karakterin tanımı ya da kişilik özelliği geri plandadır. Karakterini nihaileştirecek her türlü hamleden uzak durur. Önemli olan kahramanın dünyaya bakışıdır. Dostoyevski’nin yaptığı ise bu öz-bilinçleri göstermektir. Bu sayede Dostoyevski romanlarında “kahramanın kim olduğunu değil, kendi kendisinin *nasıl* bilincinde olduğunu görürüz” (DPS, 99). Dostoyevski karakterlerin tanımlanamaz yapısıyla ilgili olarak Çıraklı da şunları ifade eder, “Bakhtinci liberteryen ethos ve diyalojik etik, merkezi yerinden oynatılmış, ucu açıklığın esas olduğu bir evren önermektedir. Bu nedenle, Bakhtin’e göre, karakter/özne/şahsiyet hiçbir zaman sınırları belli bir kavrama dönüşmez. Bu yüzden kestirilemez, tahmin edilemez” (Çıraklı, 2011: 99).

Öz-bilinç ve çokseslilik arasındaki ilişki Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar* romanı üzerinden somut bir görünüm kazanabilir. “Dostoyevski yazar-monologcunun bir yapıtın ve yapıtta resmedilen dünyanın nihai bütünlüğünü yaratmak için kullanmak üzere kendisine ayırdığı her şeyi tamamen kahramanın öz-bilincinin bir boyutuna dönüştürerek kahramanına teslim eder. *Yeraltından Notlar*’ın kahramanı hakkında, kendisinin zaten bilmediği hiçbir şey söyleyemeyiz” (DPS, 103). Bu bakımdan çoksesli roman monologcu yazar konumunu

reddeder. Karakter, yazarın farkında olduğu her şeyin zaten farkındadır. Öte yandan karakterlerine öz-bilinç veren her yazar, otoriter konumunu terk etmeyi daha başından kabul etmiştir çünkü: “Öz-bilinç, kahramanın kuruluşunda sanatsal bir başat olarak kendi başına sanatsal bir dünyanın monolojik bütünlüğünü yıkmaya yeterlidir” (DPS, 102). Bu da çoksesliliğin otoriter bakışa karşı olduğunu gösterir. “*Yazar kahramanın her şeyi-yutan bilincinin karşısına yalnızca tek bir nesnel dünya çıkarabilir – kahramanın kilerle eşit haklara sahip öteki bilinçlerin dünyasını*” (DPS, 100-101). Bu vesile ile tek bir sesin doğruluğu engellenmiş olur ve hakikatin diyalojik doğasının ortaya çıkmasının önü açılır. Brandist’in belirttiği gibi “fiziksel bir nesne olarak kahraman değil ama kahramanın öz-bilinci, yazarsal temsilin nesnesi haline gelir” (Brandist, 2011: 149). Dostoyevski’nin çoksesli romanında başat olarak ilgilendiği şey öz-bilinçlerdir.

Dostoyevski’nin roman karakterleri yaşayan canlı birer insan gibidirler. “Canlı bir insan, gıyabi, nihaileştirici bir bilişsel sürecin sessiz nesnesine dönüştürülemez. *Bir insanda yalnızca kendisinin açığa vurabileceği, özgür bir öz-bilinç ve söylem edimiyle açığa vurulabilecek bir şey, gıyabi, dışsallaştırıcı bir tanıma tabi olmayan bir şey vardır daima. ... İnsan canlı olduğu sürece henüz işinin bitmediği, henüz son sözünü söylemediği gerçeğiyle yaşar*” (DPS, 111). Nasıl bir insanın ruhuna tam anlamıyla sızmak mümkün değilse, hakiki çoksesli bir romandaki karakterlerin ruhuna sızmak, onlar hakkında nihai kararlar vermek de mümkün değildir. Bahtin, sözcükler hakkında konuşurken hiçbir sözcüğün tekrar etmediğini söyler. Bir sözcük bile toplumsal, tarihsel ve ideolojik konuma göre ya da içinde bulunduğu bağlama göre farklı bir anlam kazanıyorsa insanın ya da hakiki bir insan gibi yaratılmış olan öz-bilinçli roman kahramanının da nihaileştirilmesi mümkün olamaz. Bahtin’in de belirttiği gibi “Kişiliğin sahici hayatına ancak o kişiliğin diyalojik olarak kavranışıyla ulaşılabilir çünkü kişilik bu diyalojik kavranış esnasında kendisini özgürce ve başkalarıyla etkileşim halinde açığa vurur” (DPS, 112).

Bahtin’e göre Dostoyevski’yi Avrupa romanından ve diğer çağdaşlarından ayıran şey karakterleriyle olan göbek bağıını kesmiş olmasıdır. Böylece her bir karakter yazardan bağımsız kendi öz-bilinci ile hareket edebilen birer özne haline gelir.

“Karakter ideolojik olarak otoriteye sahip ve bağımsız addedilir; Dostoyevski’nin nihaileştirici sanatsal vizyonunun nesnesi olarak değil, iyice tartılmış bir kendine özgü ideolojik anlayışın yazarı/yaratıcısı olarak algılanır. Eleştirmenlere göre, karakterlerin sözlerinin dolaysız ve tamamen yanlı anlamlandırma gücü romanın monolojik düzlemini parçalar ve -sanki karakter yazar söyleminin nesnesi değilmiş de kendi bireysel sözünün tamamen meşru, özerk taşıyıcısıymış gibi- dolaylımsız bir karşılığa yol açar” (DPS, 47).

Bahtin'in Dostoyevski karakterleri üzerinden yaptığı bu tanımlama çokseslilik hakkında önemli detayları bünyesinde barındırır. Karakterler kendi özgür seslerinin, yani bir anlamda kendi ideolojilerinin taşıyıcısı konumundadırlar. Bu noktada yazar, karakterlere sınır çizmez. Daha doğru bir ifade ile onları belirli kalıplar içerisine sokup nihaileştirme girişiminde bulunmaz. Bu durum birbirinden farklı seslerin romanda bir arada bulunmasının önünü açar. Sibel Irzık'ın *Karnaval'dan Romana* isimli çalışmanın önsözünde belirttiği gibi “anlatıcının sesleriyle kahramanların seslerini aynı düzlem üzerinde yan yana getirerek, hiçbirine fazladan bir otorite barındırma olanağı tanımayarak, romanda dile gelen karışık bakış açılarını daha yüksek bir düzeyde senteze ulaştıran bir anlatı yapısından özenle kaçınarak çoksesli bir özgürlük ortamı yaratır” (KR, 13). Her bir özne eşit şekilde kendi sesini söyleme yetkisine sahiptir. Bu durum öznelerin fikirlerini rahatça ifade etmelerini sağlarken, bu fikirler monolojikleştirici bir yazar müdahalesi olmadan yan yana durabilirler.

Dostoyevski'nin yapıtlarında açılan, tek bir yazar bilincinin aydınlatığı tek bir nesnel dünyadaki karakterlerin ve yazgıların çokluğu değildir; daha çok, *her biri eşit haklara ve kendi dünyalarına sahip bir bilinçler çoğulluğu* olayın bütünlüğü içinde birleşir ama kaynaşmazlar. Dostoyevski'nin başlıca kahramanları, tam da Dostoyevski'nin yaratıcı tasarımının doğası gereği, *yazar söyleminin nesnesi değildirler yalnızca, bunun yanı sıra kendi dolaysız anlamlandırıcı söylemlerinin öznesidirler* de” (DPS, 48-49).

Bahtin'in roman türü ile fazlaca ilgilenmesinin sebebi romanın birbirinden farklı sesleri, birbiri ile “eşit haklar”a sahip sesleri bir arada tutan yapısından kaynaklanır. Ayrıca roman bu sesleri birbiri ile bir araya getirirken ortaya monolojik bir yapının çıkmasına da engel olur. Tüm sesler romanın özgül çatısı altında birleşirler fakat her bir ses yazardan bağımsız kendi “özne”si olmayı sürdürür. Karakterler yazarın nihaileştirdiği nesneler değil kendi düşüncelerini taşıyan birer öznedirler. Kahramanın özne olma durumunu daha iyi anlayabilmek açısından Bahtin'in Dostoyevski ile Goethe arasında yaptığı kıyasa bakmak yeterli olabilir. Bahtin'e göre “Dostoyevski Goethe'nin Prometheus'una benzer şekilde, sessiz köleler yaratmaz (Zeus'un yaptığı gibi), tersine, yaratıcılarının yanında durabilen, onunla aynı görüşü paylaşmamaya muktedir olan, hatta ona karşı gelebilen *özgür* insanlar yaratır.” (DPS, 48). Dostoyevski kahramanları “sahibinin sesi” olmaktan çıkmış özgür bireylerdir. Goethe'de ise yazarın görüşlerini taşıyan, Bahtin'in köle olarak nitelediği karakterler vardır. Bu durum karakter bağlamında onun yapıtlarını çoksesli olmaktan alıkoyar. Bahtin, benzer bir noktaya “Estetik Etkinlikte Yazar ve Kahraman” isimli çalışmasında da değinir. “Estetik olay, örtüşmeyen iki bilinç öngerektirir. Kahraman ve yazar örtüştüğünde veya kendilerini paylaştıkları bir değer karşısında yan yana veya hasım olarak karşı karşıya bulduklarında,

estetik olay son bulur ve *etik* bir olay başlar” (Bahtin, 2005b: 38-39). Bu bakımdan Goethe’nin yapıtı estetik bir olaydan ziyade etik bir olaya benzer.

Çoksesliliği daha somut bir hale getirmek için Dostoyevski’yi çağdaşı olan Tolstoy ile karşılaştıran Bahtin şunları ifade eder:

“Tolstoy’un dünyası baştan sona monolojiktir; kahramanın söylemi yazarın kahraman hakkındaki söyleminin sabit çerçevesine sığdırılmıştır, onunla sınırlıdır. Kahramanın son sözü bile bir başkasının (yazarın) sözünün kisvesi altında verilmiştir. [...] Tolstoy’un dünyasında (yazarın sesinin yanında) ikinci bir özerk ses belirmez; bu nedenle, seslerin birleştirilmesi ve yazarın bakış açısının özel bir şekilde konumlandırılması gibi bir sorun yaşanmaz. Tolstoy’un söylemi ve naif monolojik bakış açısı her yere, dünyanın ve ruhun her köşesine sızarak her şeyi kendi bütünlüğüne katar. [...] Dostoyevski’de ise yazarın sözü kahramanın tümüyle geçerli ve katışıksız sözünün karşısında yer alır. Bu nedenle yazar söyleminin konumlandırılışıyla ilgili bir sorun ortaya çıkar: kahramanın söylemiyle bağlantılı olarak yazar söyleminin biçimsel ve sanatsal konumu” (DPS, 108-109).

Çağdaş iki Rus yazar burada kahramanlarının romanlarındaki konumları üzerinden değerlendirmiştir. Tolstoy her şeye sızan, her şeye müdahale eden, kahramanlarını nihaileştirip tek bir ses içinde tutan bir konumdur. Tolstoy’un yazar konumu okuyucuya farklı sesleri duyma olanağı vermez. Oysa Dostoyevski, romanlarında Tolstoy’daki gibi her şeye hâkim olan ve karar veren bir pozisyon almaz. Dostoyevski’nin yazar konumu kahramanlarla eşit haklara sahiptir. Kahramanın bilmediği bir şeyi daha yüksek bir ses olarak aktarmaz. Bu durum yazarı da kahramanla eşitler. Bunun oluşmasını sağlayan şey de Dostoyevski’nin karakterlerine kendi son sözlerini söyleme imkânı vermesinde yatar. İki romancıyı sanatsal açıdan birbirinden ayıran en temel şeylerden birisi budur.

“Bir karakterin özgürlüğü yazarın tasarımının bir boyutudur. Karakterin söylemi yazar tarafından yaratılır, ama yazar bu söylemi *bir başkasının söylemi* olarak, *karakterin kendisinin* sözü olarak sahip olduğu iç mantığı ve bağımsızlığı tamamen geliştirebileceği şekilde yaratır. Sonuçta söylem yazarın tasarımının dışına çıkmaz ama monolojik bir yazar görüşü alanından ortaya çıkar. Bu görüş alanının yok edilmesi Dostoyevski’nin tasarımının bir parçasıdır tam da” (DPS, 120).

Görüldüğü gibi Dostoyevski karakterlerinde de söylem yazar tarafından yaratılır fakat bu söylem karakterin kendi yaratımıymış gibi gösterilir. Bu durum yazarın “monolojik” olarak konumlanmasını engeller. Her karakter kendi sözünün taşıyıcısı gibi görülür. Tolstoy’da ise karakterin söylemi baştan belirlenmiş ve yazarın çatısı altına girmiştir.

Bahtin, Dostoyevski ve Tolstoy’un sanatsal farkını ve yazar konumunu somutlaştırmak için Tolstoy’un “Üç Ölüm” (1858) isimli kısa hikâyesini inceler. Bu öyküde üç farklı ölüm anlatılmaktadır. Bunlar varlıklı soylu bir kadın, bir arabacı ve bir ağacın ölümüdür.

“Tolstoy’un öyküsünde bu hayatların üçü ve onlar tarafından tanımlanan düzeyler *kendi içine kapanmıştır ve birbirlerini tanımazlar*. Aralarında öykünün kompozisyonel ve tematik bütünlüğü için gerekli olan tamamen dışsal bir pragmatik bağlantı haricinde hiçbir bağlantı yoktur: Hastalanan soylu kadını arabasıyla taşıyan arabacı Seryoga, yol üstündeki bir istasyonda son nefesini vermekte olan bir arabacının çizmelerini çıkarıp alır (ölen adamın artık çizmelere ihtiyacı olmayacaktır); Seryoga arabacı öldükten sonra, mezarı için bir haç yapmak üzere ormanda bir ağaç keser. Böylece üç hayat ve üç ölüm dışsal olarak birbirine bağlanır” (DPS, 124).

Öykünün kısa özeti hemen hemen bu şekildedir. Bahtin’e göre burada bilinçler arası bir bağlantı yoktur. Karakterler birbirleri hakkında bir şey bilmezler. Yani birbirlerinin bilinçlerinde karşılaşmazlar. Sadece dışsal bir birleşme söz konusudur. Üç kişilik de *yazarın* onları kuşatan görüş alanı ve bilincinde birleşirler. Yazarın görüş alanı karakterlere kıyasla muazzam bir “fazlalığa” sahiptir. Soylu kadın yalnızca kendi küçük dünyasını bilir. Arabacı ya da ağacın deneyimlediği türde bir ölümü düşünmez. Bu diğer karakterler için de geçerlidir. Her şey yazarın görüş alanından okuyucuya sunulur çünkü yazar “fazlalık” sahibidir. Karakterler arasında diyalojik bir ilişki yoktur. Karakterleri karşısında diyalojik bir konum Tolstoy’a hayli yabancısıdır. Tüm karakterler yazarın bilincinde birleşirler. Kahraman yazarın nihaileştirici etkisinden kurtulamaz ve kendi son sözünü söyleyemez. Her şey yazarın dünyasında gerçekleşir. Tüm bunlar dolayısıyla Tolstoy’un öyküsü çok-düzlemli olmasına rağmen çoksesli değildir. Tek bir bilen özne vardır. Yazar ile karakter arasında diyalojik ilişki olanaksızdır, dolayısıyla karakter ve yazarın beraber katılabileceği hiçbir “büyük diyalog” yoktur; yalnızca kahramanların yazarın görüş alanı içinde kompozisyonel olarak ifade edilen nesnelleşmiş diyalogları vardır (DPS, 124-127). İşte Tolstoy’un monolojik sanatsal konumu bu şekildedir. Todorov da Bahtin’in Dostoyevski romanı üzerinden kurduğu diyaloji fikrine şu sözleri ile açıklık kazandırır: “Diyalojik sanatsa, doğru ile yanlışın, iyi ile kötünün ötesinde üçüncü bir duruma açılır (ama ona da indirgenmez): Her fikir birinin fikridir, yeri, kendisini taşıyan bir sese ve amaçladığı bir ufka göre belirlenir. Mutlağın yerini artık çok sayıda bakış açısı almıştır” (Todorov, 2017: 86). Tolstoy’daki yazar konumunda bakış açılarının çokluğundan ziyade mutlağın varlığı dikkat çeker.

Tolstoy’u bu kısa öyküsü üzerinden değerlendiren Bahtin, Dostoyevski’nin bu öyküyü daha farklı yazacağına dair bir varsayım geliştirir. Bahtin’e göre bu hikayeyi Dostoyevski yazmış olsa, üç düzlemi birbirinde yansıtmaya zorlar ve onları diyalojik ilişkiler ile birbirlerine bağlardı. Tüm karakterlerin bilincini birbirine katardı. Yazarın bildiği her şeyi karakterler de bilirdi. Kendisine hiçbir *özel* yazar “fazlalığı” ayırmazdı. Soylu kadının hakikati ile arabacının hakikatini mutlaka birbirleri ile karşılaşmaya zorlardı. Yapıtı kendisinin de diğer

karakterle eşit haklara sahip olduğu bir “büyük diyalog” olarak kurardı. Öyküde sadece yazarın tonlamaları değil, soylu kadın ve arabacının tonlamaları da duyulurdu. Sözler çift-sesli olurdu, her sözde bir tartışma (bir mikro-diyalog) tınlardı ve hepsi büyük diyalogun çatısı altına girerdi ayrıca Dostoyevski kahramanlarının ölümünü değil, hayatlarındaki krizlerini ve dönüm noktalarını yani eşikteki hallerini gösterirdi. Kahramanlar öz-bilinçli olduklarından nihaileşmemiş olarak kalırlardı (DPS, 127-128). Görüldüğü üzere çokseslilik ile ilgili hemen hemen tüm fikirler bu karşılaştırma yoluyla somutlaştırılmış, Tolstoy, Dostoyevski’nin sanatsal keşfinin anlatılmasında iyi bir karşıt örnek oluşturmuştur.

Çokseslilik ile ilgili kuramsal analiz Steinby’nin düşünceleri ile sonlandırılabilir. Steinby, çoksesliliğin karakteristiğini “kahraman” yerine “kahramanlar”ın varlığında, yazarın otoriter konumundan geriye çekilmesinde ve sadece seslerin değil bakış açılarının da çok olmasında bulur (Steinby, 2013a: 40). Kahramanın çokluğunu sağlayan şey, her karakterin öz-bilinç sahibi olmasıdır. *Karamazov Kardeşler*’de Alyoşa, Ivan, Dmitri ve daha pek çok karakter öz-bilinçleri ile hareket ederler. Bu karakterlerin her birinin kahraman gibi görünmesini sağlayan şey yazarın aldığı yeni konumdur, yani yazarın otoriter konumunu terk edip kahramanlarıyla eşit düzleme yerleşmesidir. Her bir kahraman, yani her bir öz-bilinç de aslında hayata karşı yeni bir bakış açısıdır. Bu da sadece ses olarak değil bakış açısı olarak da çokluk sağlar.

2.2. Dillerin Harmonisi: Heteroglossia

Çokseslilik kavramı ile sıkı bir ilişkisi olan ve Bahtin’in roman teorisinde önemli bir yeri bulunan kavramlardan bir diğeri heteroglossiadır. Her ikisi birbiriyle ilintili ve benzer şeyler gibi görünseler de çokseslilik ile heteroglossia birbirinden farklı kavramlardır. Çoksesliliğin içerdiği farklı öz-bilinçler sayesinde romanı monolojik bir konumdan uzaklaştırması gibi heteroglossia da birbirinden farklı türler ve dilleri içinde barındırıyor olması dolayısıyla romanı otoriter, monolojik bir konumdan kurtarır. Polifonide (çokseslilik) karakterlere bilinç eksenli bir yaklaşım söz konusuysa, heteroglossiada odağa alınan şey romanın içerdiği farklı söylemler ve dillerdir. Heteroglossia, Türkçe’ye çok-dillilik ya da farklı dillilik olarak çevrilebilir fakat eksiksiz bir karşılığı Türkçe’de bulunmadığı için bu çalışmada heteroglossia terimi değiştirilmeden kullanılacaktır.

Heteroglossia, Bahtin için romanın oluşmasını sağlayan temel etmendir. Brandist’in belirttiği gibi “Bahtin’e göre edebi dil, dilin özgül bir katmanından başka bir şey değildir, üstelik edebi

dil türe, döneme vb. göre katmanlaşır. Ama roman özeldir çünkü bizatihi çok-dilliliğe dayanır. Çok-dillilik bir tür olarak romanın *a priori* önkoşuludur” (Brandist, 2011: 177). Bahtin de benzer şekilde heteroglossia ile ilgili şunları dile getirir, “dilin iç tabakalanmasını, toplumsal heteroglossia’sını ve onun içindeki bireysel seslerin çeşitliliğini sahici romansı düzyazının önkoşulu haline getirir” (KR, 39). Bahtin’in roman inşasında bu derece önem verdiği bu kavramın romana dâhil oluş şeklini özümsemek içinse dilsel alt yapısını bilmek gerekir.

Saussure’ün soyut ve nesnel dil düşüncesinin aksine Bahtin, dili toplumsal bir çerçeve içinde ve öznel bir yapı olarak ele alır. Saussure, dilin tek tek kullanıcılardan bağımsız, sistematik, toplumsal niteliğini doğru olarak vurgularken Bahtin’in anlayışında ise dilin bağlamı ön plandadır. Irzık’ın *Karnavalda Roma* isimli çalışmanın önsözünde belirttiği gibi “Bağlamsallık sözcüyü içten belirleyen, ona biçim veren, yalnızca yorumlanmasının değil, daha baştan gerçekleşmesinin koşullarını oluşturan bir niteliktir” (KR, 16). Yani dil, bağlamından ayrı düşünülemez, her bağlamda farklı bir anlam kazanan dilde ise tek bir gerçekten bahsetmek mümkün değildir. Aynı önsözde Irzık şunları da ekler:

“Bir sistem olarak dilin incelenmesi sırasında bir kenara bırakılan bağlamsallık, söylemin incelenmesinde birincil öneme sahiptir. Saussure dilbilim nesnesini soyut sistem (*langue*) olarak tanımlayıp tekil söz edimlerini (*parole*) bir yana bırakmıştı; çünkü bunların sonsuz bir çeşitlilik gösteren, bireysel, tanımlı gereği genelleştirmelere dirençli, bu yüzden de sistematik bir incelemenin nesnesi olamayacak olgular olduklarını düşünüyordu. Bahtin’in buna yanıtı, sözcelerden oluşan söylemlerin de tek tek sözcelerden bağımsız olmayan; ama yine de onlara indirgenemeyecek kuralları, toplumsal olarak biçimlenen düzenleyici ilkeleri olduğuydu. (...) Foucault için olduğu gibi Bahtin için de her dönemin, her toplumsal durumun, neyin söyleneceğini değil ama neyin söylenebilir olduğunu belirleme gücü vardır. Söylem, bu gücün tarihsel zaman ve toplumsal olarak biçimlenmiş mekan içinde tek tek sözceler olarak kendini ortaya koymasındır ve bu sözceleri olanaklı kılan ilkelerin irdelenmesi anlamında bir ‘söylembilim’ olanaklıdır” (KR, 16).

Saussure’ün sistematik ve soyut dil anlayışının aksine Bahtin’e göre sözcük yalnızca “diyalojikleşmiş bir süreçte kendi biçimsel profilini ve tınısını şekillendirebilir” (KR, 52). Her dönemin ve her toplumsal durumun kendine has bir tarzı vardır ve sözcük her dönemde diğer sözcüklerle etkileşim halindedir. Yıldız’ın da belirttiği gibi “dili sınırları belirli bir proje (eşsüremlî, synchronic) halinde değil, sınırları belirsiz, devingen, değişken, canlı bir süreç (artsüremlî, diachronique) halinde ele almak gereklidir. Bakhtin’in bu yaklaşımı, dilin psikolojik, sosyolojik ve tarihi boyutlarını tümünü birden değerlendirmeyi önermektedir.” (Yıldız, 2014: 125). Bahtin için dili geçmişinden soyutlamak mümkün değildir. Bahtin’e göre bir sözcük nesneye uzanırken yöneldiği tüm doğrultularda yabancı bir sözcükle karşılaşır ve karşılaştığı bu sözcükle diyalojik, gerilim yüklü bir ilişkiye girer. Bu gerilimden kaçınabilecek

tek insan henüz dil yoluyla nitelenmemiş bir dünyaya “ilk” sözcükle yaklaşan Adem’dir (KR, 54). Sözcük tek başına bir bütün olarak tam ve nihai bir anlama sahip değildir. Nesneye uzanan her sözcük diğer sözcükler tarafından kuşatılan bir alana girer ve etkileşime geçmek zorunda kalır. Bu durum sözcüğün nesneye diyalojik bir ilişki olmadan yaklaşmasının imkânsızlığını gösterir.

“Söylem adeta kendisinin ötesinde, nesneye yönelik canlı bir itkide (*napravlennost*) sürdürür yaşamını; şayet kendimizi bu itkiden tamamen koparacak olursak, elimizde kalan tek şey, sözcüğün çıplak cesedi, kendisine bakarak belirli bir sözcüğün yaşamdaki toplumsal durumu veya yazgısı hakkında hiçbir şey öğrenemeyeceğimiz çıplak cesedi olacaktır. *Sözcüğün ötesine uzanan itkiyi göz ardı ederek, sözcüğü sözcük olarak incelemek, tıpkı psikolojik deneyimi yönelmiş olduğu ve kendisini belirleyen gerçek yaşamın bağlamının dışında incelemek denli anlamsızdır*” (KR, 68).

Bahtin’e göre sözcüğü Saussure’ün yaptığı gibi salt bir sözcük, yani *langue* olarak incelemek faydasız bir eylemdir. Sözcüğün anlamını kavramak için yaşamdaki sosyal durumuna ve girdiği diyalojik ilişkilere bakmak gerekir. Bahtin, dilde herhangi ‘nötr’ bir sözcük olmadığını, dilin amaç ve vurgularla doldurulmuş olduğunu belirtmiştir. Dil soyut bir normatif biçimler sistemi değil, somut bir heteroglot dünya anlayışıdır. Eagleton da Bahtin’den bahsederken Saussure’ün nesnelci dilbilim eleştirisine değinir. “Bahtin, dikkati soyut *langue* sisteminden, bireylerin belirli toplumsal bağlamlardaki somut sözcüklerine yöneltiyordu. Dil bünyesi gereği ‘diyalojik’ görünmeliydi: Dil, ancak bir başka dile doğru kaçınılmaz yönelişi içinde kavranabilirdi. [...] gösterge verili bir yapıdaki tarafsız bir unsurdan ziyade, mücadele ve çelişkinin odak noktasıydı” (Eagleton, 2017: 141). Tüm sözcükler bir mesleğin, bir türün, bir eğilimin, bir grubun, belirli bir yapının, belirli bir kişinin, bir kuşağın, bir yaş grubunun, günün ve saatin ‘tadına’ sahiptir diyen Bahtin tüm sözcüklerin anlamlarla yüklü olduğunu söyler. Eagleton’un ifadesi ile kelimeler anlamın içinde dondurulmamıştır aksine çok vurguludurlar (Eagleton, 2017: 141). Konuşucu sözcüklerini bir sözlükten seçip almadığına göre sözcük başka insanların ağızlarında, başka insanların bağlamlarında ve başka insanların amaçlarına hizmet ederek var olur. Yani sözcük yarı yarıya başkasınındır (KR, 69). Tüm bunlar dilin, sürekli etkileşim halinde olan canlı bir organizma olduğunu, dondurulabilecek ya da nihaileştirilebilecek bir şey olmadığını gösterme noktasında önemlidir.

Dil, sosyal yaşamın vazgeçilmez bir parçasıdır. Bu sebeple her birey ya da her metin kendisini ifade edebilmek için bir dil seçmek zorundadır. Bahtin, kişinin heteroglossia’ya maruz kaldığını belirtir. “Bilinç, her edebi-dilsel edimle birlikte, kendisini etkin bir şekilde heteroglossia’nın ortasında konumlandırmak, heteroglossia’nın içinde hareket etmek ve bir

yer işgal etmek zorundadır; başka bir deyişle, kendisine bir ‘dil’ seçer” (KR, 71). Bunu daha iyi örneklemek için okuması yazması olmayan bir köylü üzerinden örnekleme yapar.

“Okuma yazması olmayan, herhangi bir şehir merkezinden kilometrelerce uzaktaki bir köylü, naif bir biçimde devinimsiz ve kendisi için sarsılmaz bir gündelik dünyaya gömülür ama yine de, muhtelif dil sistemlerinde yaşar: Bir dilde Tanrı’ya dua eder (Slav Kilisesi), başka bir dilde türkü söyler, bir üçüncüsünde ailesiyle konuşur ve bir katip aracılığıyla yerel otoritelere dilekçe yazdığında ise, yine bir dördüncü dilde konuşmaya çalışır (resmi okuma yazma dili, ‘evrak’ dili). Tüm bunlar, soyut toplumsal-lehçebilimsel işaretleyiciler açısından bile farklı dillerdir. Ama bu diller, köylünün dilsel bilincinde diyalojik olarak koordine edilmemişlerdir; köylü birinden diğerine, düşünmeden otomatik olarak geçer: Her biri tartışmasız şekilde yerli yerindedir ve her birinin yeri tartışmasızdır. Köylü henüz, bir dile (ve bu dile tekabül eden dünyaya) başka bir dilin gözüyle bakamaz (yani, gündelik yaşamın diline ve gündelik dünyaya duanın veya türkünün diliyle bakamaz ya da tam tersi)” (KR, 71).

Köylü, birbirinden farklı diller kullanır fakat bunu bilinçli bir şekilde yapmaz. Köylü üzerinden yapılan bu benzetme roman için oldukça açıklayıcıdır çünkü roman da tam olarak çok-dilliliğe, farklı dilliliğe dayanan bir türdür. “Düzyazı yazarı bir romancı olarak (...) dili eninde sonunda kendi amaçlarına hizmet etmeye zorlayabilir. Yazar (kendisini az ya da çok uzaklaştırdığı) belli bir dilde konuşmaz, bunun yerine, adeta dil aracılığıyla konuşur, her nasılsa az ya da çok maddileşmiş, nesnelleşmiş olan bir dille, adeta bir vantrilok rolünü üstlendiği bir tarzda konuşur” (KR, 75). Bahtin’e göre romanı başarılı kılan, diyalojik bir yapı kazandıran ve diğer türlerden ayıran şey yazarın bir vantrilok gibi çalışabilmesinde yatar. Morson da Bahtin için dilin değil dillerin var olduğunu söyler ve yaşamda olduğu gibi romanda da her söylemin mutlaka bir “dialekt”i, “jargon”u ya da “lehçe”yi barındırmak zorunda olduğunu belirtir. Romancının sanatı linguistik alt grupların çatışan dillerini orkestralamaktır der (Morson, 1986: 124).

Şiir ve epik Bahtin’in romanı tanımlarken kıyas yaptığı türlerdir. Bahtin, bu türler aracılığıyla romanın özgül yapısını ortaya koyar. Bahtin, romanda heteroglossia’nın ortaya çıkışına odaklanırken şiirle roman arasındaki temel ayrımları “üniter dil”, “merkezileştirme” ve “merkezsizleştirme” kavramları üzerinden inceler. “Üniter dil, dilsel bütünleştirme ve merkezileştirmeye yönelik tarihsel süreçlerin teorik anlatımını, dilin merkezci güçlerinin anlatımını oluşturur” (KR, 45). Üniter dil, merkezci bir yapıdadır ve belli kesimlerin hizmetindedir. Brandist’in ifadesiyle “[d]ilbilim, biçembilim ve dil felsefesi akademik disiplinler olarak kültürün merkezileştirici akımları tarafından şekillenmişti; sahici dilsel çevreyi oluşturan ‘diyalojikleşmiş çok-dilliliği’ (raznorechie) göz ardı etmişlerdi (Brandist, 2011: 173). Üniter dil heteroglossia’ya karşıdır, ona sınırlar dayatır ve bir bütünlük vermek ister. “Genel bir üniter dil, bir dilsel normlar sistemidir. [...] dilin heteroglossia’sını alt etme

mücadelesi veren güçlerdir; heteroglot bir ulusal dil içerisinde resmi olarak kabul edilen edebi bir dilin sağlam, değişmez, kalıcı dilsel çekirdeğini yaratarak ya da zaten şekillenmiş bir dili büyüyen heteroglossia'nın baskısından koruyarak dilsel-ideolojik düşüncüyü birleştiren ve merkezileştiren güçlerdir" (KR, 45). Eagleton konuyla alakalı şunları ifade eder:

"Anlamlandırmanın açık uçlu oyunu içinde yoğrulmayan, başka düşüncelerin iz ve parçalarından arınmış hiçbir kavram yoktur. Gösterenlerin bu oyunu içinden bazı anlamlar, toplumsal ideolojiler tarafından ayrıcalıklı bir konuma yükseltilir ya da diğer anlamların etrafında dönmeye zorlandıkları bir merkez haline getirilirler. Örneğin bizim toplumumuzdaki Özgürlük, Aile, Demokrasi, Bağımsızlık, Otorite, Düzen gibi kavramları düşünün." (Eagleton, 2017: 157).

Bazı anlamları merkezileştiren şeyin aslında toplumsal ideolojiler olduğu söylenebilir. Fakat dil bir yandan merkezileştirilirken bir yandan da merkezsizleşme eğilimindedir. Bunun sebebi de dilin canlı ve gelişmekte olan yapısından kaynaklanır. "Ama dilin yaşamının 'üniter bir dil'de cisimleşen merkezci güçleri, tam da heteroglossia'nın ortasında işlerlik gösterir" (KR, 46). Heteroglossia'nın varlığı dili katmanlaştırır ve üniter yapıya ters düşer. "Merkezcil güçlerin yanı sıra, dilin merkezkaç kuvvetleri de işlevlerini kesintisiz yerine getirir; dilsel-ideolojik merkezileştirme ve birleştirmenin yanı sıra, merkezsizleştirme ve ayırma süreçleri de kesintisiz bir şekilde işlemektedir" (KR, 47). Bahtin, dili insan bilincine benzetir. Dil de insan zihni gibi parçalı yani heteroglot bir yapıdadır. Bu yüzden dil ancak tarihsel oluş sürecinden yalıtılmış soyut bir dilbilgisel sistem olarak üniter olabilir. Oysa toplumsal yaşam birçok somut dünya yaratır bu nedenle de birçok dil ortaya çıkar (KR, 63). Bahtin "roman ve romanın çekimindeki sanatsal düzyazıya türler" olarak ifade ettiği türlerin yaşamdaki katmansal ve çok-dilli yapıyı verdiğini belirtir.

"Belli başlı şiirsel tür ayrımlarının dilsel-ideolojik yaşamın birleştirici, merkezileştirici merkezci güçlerinin etkisi altında geliştiği dönemde, roman –ve romanın çekimindeki sanatsal düzyazıya dayalı türler- tarihsel olarak merkezsizleştirici, merkezkaç güçler akımı tarafından şekillendirilmekteydi. Şiir, daha yüksek resmi toplumsal –ideolojik düzeylerde dilsel-ideolojik dünyayı kültürel, ulusal ve politik olarak merkezileştirme görevini yerine getirirken, daha düşük düzeylerde, bölgesel panayırarda kurulan sahnelerde, soytarların yaptıkları gösterilerde soytarının heteroglossia'sı tüm "dilleri" ve lehçeleri komikleştirerek gür bir sesle konuşmaya başladı; hiçbir dil merkezinin bulunmadığı, şairlerin, bilginlerin, keşişlerin, şövalyelerin ve diğerlerinin "dilleri"yle canlı bir şekilde oynandığı, tüm "diller"in bir maske işlevi gördüğü ve hiçbir dilin otantiklik, karşı çıkılmazlık iddiası taşıyamadığı sokak şarkıları, halk deyişleri, anekdotlardan oluşan fabliaux (koşuklu halk öyküleri) ve Schwanke (kaba komedi, fars) edebiyatı gelişti. Bu aşağı türlerde örgütlendiği şekliyle heteroglossia, kabul edilen edebi dil karşısında (tüm muhtelif türsü anlatımlarıyla); yani ulusun ve dönemin dilsel-ideolojik yaşamının dilsel merkezi karşısındaki bir heteroglossia değildi yalnızca, bu edebi dile bilinçli olarak muhalefet eden bir heteroglossia'ydı. Parodikti, kendi döneminin resmi dillerine keskin ve polemik bir biçimle karşı çıkıyordu. Bu, diyalojikleşmiş heteroglossia'ydı" (KR, 47-48).

Göz ardı edilen, düşük olarak nitelendirilen ve üniter yapının dışında kalan tüm diller, romanın temelini oluşturan bu türlerin içerisinde yer almaya başlar. Bu durum romanın özü ve ortaya çıkışı itibariyle heteroglot ve merkezless bir yapı olduğunun kanıtıdır. Bu türler, merkezin reddettiği ya da görmezden geldiği her şeyi içerisine alabilir ve ortaya çok-dilli bir yapının çıkmasına zemin hazırlar. Bununla da yetinmeyerek üniter yapıyla parodi gibi teknikler vasıtasıyla alay eder ve her şeyin metnin içinde rahatça yer alabildiği karnavalesk bir atmosfer yaratır. Her ne kadar Moretti “modern Batı’nın çoksesli formu, roman değildir; olsa olsa, dünya sisteminin heterojen uzanımında ihtisaslaşan ve onun pek çok farklı sesine uygun bir zemin sağlamayı öğrenmek zorunda kalan, epiktir” (Moretti, 2005: 65) dese de Bahtin’in roman ve epik tanımı bu bakış açısından oldukça uzaktır. Roman; şiir, epik ya da trajedi gibi türlerin aksine diyalojik bir türdür. Romanı diyalojikleştiren şey, birbirinden farklı dillerin ve türlerin roman içerisinde birbirleri ile etkileşime geçmesinden kaynaklanır. Birbirinden farklı dillerin bir arada bulunuşu onlara diyalojik bir etkileşim de kazandırır. Bu diller romanın içerisinde çatışsa bile birbirini dışlama eğiliminde değildir. Vice’ın da belirttiği gibi diyalojizm dillerin birbirleri ile olan etkileşimi iken heteroglossia doğrudan dillerin kendisidir (Vice, 1997: 20). Yani romanın özgüllüğü hem birbirinden farklı dillere yer veriyorken hem de bunların birbirleri ile etkileşime girmesinden kaynaklanır. Irzık ise şunları dile getirir:

“Gündelik yaşamda, kullanılan dilin kendi kural ve kalıplarına ek olarak, bunların sözceler oluşturacak biçimde nasıl bir araya getirilebileceğine ilişkin kural ve kalıplar vardır. Bunlar toplumsal farklılık ve ilişkiler doğrultusunda, örneğin farklı sınıflara, kuşaklara, kurumlara, mesleklere özgü biçimler olarak, sürekli bir etkileşim içinde dili katmanlaştırır. İki kişi arasındaki en mahrem konuşma, bir insanın en öznel duygu ve deneyimlerini dile getirişi bile toplumsal değerlendirme ve kısıtlamaların izini taşıyan söz türleri içinde gerçekleşir” (KR, 16).

Ortaya konulan her türlü düşünce toplumsal değerlendirmelerin ve kısıtlamaların izini taşır. Bu toplumsal değerlendirmeler ve kısıtlamalar, yaşamın her alanına sızarak dili ve söylemi şekillendirir ve nihayetinde dilsel bir katmanlaşmaya sebep olur. Bu katmanlaşmanın romana dâhil olması sonucunda ortaya heteroglot yani çok-dilli bir yapı çıkar. Roman diyalojiyi içinde barındırması dolayısıyla Bahtin’e göre diğer türlerden –özellikle şiirsel türler- daha verimlidir. “Monolojik bir söylem olarak şiirle, yapısı gereği diyalojik bir söylem olan roman arasındaki bu karşıtlığın kaynağı, Bahtin’in heteroglossia olarak adlandırdığı olgunun tarihsel gelişimidir. Heteroglossia, belli bir ulusal dil içinde varolan biçemlerin ve söz türlerinin katmanlaşması ve çatışmaya girmesidir” (KR, 18).

Irzık’a göre roman, modern dönemin bir ürünü olduğu için heteroglossiayı en başarılı şekilde yansıtan türdür. Epik gibi türler ise belleklerine belli kodları kaydetmiş olan türlerdir bu yüzden ideolojik bütünlük bu türlerin diline sızmıştır. Brandist de Saussurecü yaklaşımın

ancak tek bir dil sisteminin ve tekil bir şairin söyleminin yer aldığı şiirsel türlerin analizinde verimli olabileceğini ama “çok-dilli” roman için uygun olmadığını söyler (Brandist, 2011: 178). Eagleton da Barthes’in *S/Z* isimli kitabında yaptığı şeyin anlamın tek bir gerçekliğe ya da merkeze indirgenemeyeceğini kanıtlamak olduğunu belirtir (Eagleton, 2017: 165). Barthes’in yaptığı çözümleme Bahtin’in heteroglossia düşüncesini anımsatır. Roman tekil bir gerçeklik değil tüm diğer türleri içine alan bir sistemdir. Şiirsel türler ise tek dilli oldukları için başka türlere bünyelerinde yer veremez, verdikleri takdirde bozulmaya uğrarlar. Şiir ile romanı pek çok yerde karşı karşıya getiren Bahtin, ikisi arasındaki farklara sık sık değinir. Romanın özgül bir tür oluşu şiirle yapılan karşılaştırmalar ile açıklık kazanır. Bahtin’e göre “Şiirsel türlerin ritmi, hissedilecek ölçüde bir katmanlaşmayı desteklemez” (KR 73) çünkü “şair ve sözü arasında mesafe bulunmamalıdır. Anlam, amaçlı tek bir bütün olarak dilden türemelidir: Dil çeşitliliği bir yana, katmanlaşmalarının, söz çeşitliliğinin hiçbirisi, şiirsel yapıtında hiçbir temel şekilde yansıtılmamalıdır” (KR 72). Şairin sözü tek ve doğru olan sözdür, bu diğer dillerin ve türlerin şiire girmesinin önüne geçer.

“Düzyazı yazarı, sözcükleri kendisine yabancı amaçlar ve tınılardan arındırmaya kalkmaz, toplumsal heteroglossia’nın sözcüklerde gömülü tohumlarını yok etmez, her biri yapıtının nihai anlamsal çekirdeğinden, yani, kendi kişisel amaçlarının merkezinden farklı bir uzaklıkta bulunan sözcüklerin ve biçimlerin arkasından parıldayan tipik dil özellikleri ve söylem tarzlarının (potansiyel anlatıcı-kişilikler) kökünü kazımaya kalkmaz” (KR, 74).

Romancı, eserinde yabancı olan, yeni olan ya da farklı olan şeylere kapısını ardına kadar açar. Oysa “Şiir, toplumsal heteroglossia’nın izlerini silip bir bütünlüğe ulaşmaya çalışır” (KR 74). Yani Bahtin’e göre roman ile şiirin esas ayrılık noktası farklı dil ve söylemleri içerisinde barındırıp barındırmadıklarına göre belirlenir.

Şiire ve epiğe alışmış olan edebiyat dünyasının romanı gerektiği gibi inceleyemediğini vurgulayan Bahtin şunları ifade eder: “Roman bir bütün olarak, biçim bakımından çok biçimli, söz ve ses bakımından da çeşitlilik sergileyen bir fenomendir. Bir araştırmacı, romanda, genellikle farklı dilbilimsel düzeylere yerleştirilmiş olan ve farklı biçimsel denetimlere tabi olan çeşitli heterojen biçimsel bütünlüklerle karşı karşıya kalır” (KR 36). Araştırmacı romanı incelerken aslında Bahtin’in heteroglossia olarak adlandırdığı şeyle karşı karşıya kalır. Bahtin, romanın genel olarak nasıl bir kompozisyonel-biçimsel bütünlükte olduğunu ise beş madde halinde sıralar.

“Yazar kaynaklı dolaysız edebi-sanatsal anlatı (tüm farklı değişkeleriyle);
Çeşitli gündelik anlatı (*skaz*) biçimlerinin biçemlenmesi;
Muhtelif yarı edebi (yazılı) gündelik anlatı (mektup, günlük vs.) biçimlerin biçemlenmesi;
Edebi olup sanatsal olmayan muhtelif yazar kaynaklı anlatım biçimleri (ahlaki, felsefi veya bilimsel anlatımlar, hitabet, etnografik betimlemeler, yazılı anlaşmalar vb.);
Karakterlerin biçimsel olarak bireyselleştirilmiş konuşmaları” (KR, 36).

Belirtilen beş maddenin hepsi romanın heteroglot yapısına katkıda bulunabilir. Bununla birlikte romanın parçası oldukları andan itibaren daha yüksek biçimsel bir bütünlüğe hizmet etmeye başlarlar. Romanın biçimsel benzersizliği burada ortaya çıkar. Romanın çatısı altına giren bu türler bir yandan görece özerk yapılarını korumaya devam ederler. “Bir romanın biçemi, romanın içerdii biçemlerin bileşiminde bulunur; bir romanın dili ise, içerdii ‘diller’in sistemidir.” (KR 37). Romanın çatısı altında birleşen tüm “biçemler” ve “diller” heteroglossiayı oluştururlar.

“Roman, sanatsal olarak düzenlenmiş bir toplumsal söz tipleri çeşitliliği (hatta bazen de diller çeşitliliği) ve bireysel sesler çeşitliliği olarak tanımlanabilir. Herhangi tekil bir ulusal dil, içsel olarak, toplumsal lehçelere, tipik grup davranışlarına, mesleki jargonlara, tür dillerine, nesillerin ve yaş gruplarının dillerine, taraflı dillere, otoritelerin, çeşitli çevrelerin ve geçici modaların dillerine, günün hatta saatin özel sosyopolitik amaçlarına hizmet eden dillere (her günün kendi sloganı, kendi sözcük dağarcığı, kendi vurguları vardır) bölünecek şekilde katmanlaşır; tarihsel varoluşunun herhangi verili bir uğrağında her dilde mevcut olan bu iç katmanlaşma, bir tür olarak roman için vazgeçilmez bir önkoşuldur. Roman, söz tiplerinin [*raznorecie*] toplumsal çeşitliliği aracılığıyla ve böylesi koşullar altında serpilen farklı bireysel sesler aracılığıyla temalarının tümünü, kendisinde betimlenen ve ifade edilen konuların ve fikirlerin dünyasının tümünü orkestralar” (KR, 37).

Burada romanı heteroglot yapan pek çok detaya değinilmiş ve romanın tüm bunları orkestralayan bir tür olduğu belirtilmiştir. Romanda da heteroglossia sayesinde orkestrada olduğu gibi birbirinden farklı türler, diller ve sesler bulunur ve hepsi de romanın büyük çatısı altında birleşirler. Yani orkestranın müzik için yaptığını roman edebiyat için yapar.

Romanın çatısı altında bir araya gelen bu türler çeşitlilik gösterir. Sözlerin ve seslerin toplumsal ve bireysel olarak değiştiğini belirten Bahtin, tek bir ulusal dilde bile pek çok farklı sesin barındığına dikkat çeker. Mesleklere, yaş gruplarına, ortama hatta belli saate ve sosyopolitik duruma göre bile söylem değişebilir. Farklı dillerin bir arada bulunması dilsel bir katmanlaşmaya sebep olur. Bahtin, heteroglossianın temelde “yazar kaynaklı anlatım, anlatıcıların sözleri, araya yerleştirilmiş türler [ve] karakterlerin sözleri” (KR, 38) sayesinde romana girdiğinden bahseder.

“her biri, toplumsal seslerin çokluğuna ve (hep az çok diyalojikleşmiş) bağlantılarının ve karşılıklı ilişkilerinin geniş çeşitliliğine olanak tanır. Sözceler ve diller arasındaki bu ayırt edici bağlantılar ve karşılıklı ilişkiler, temanın bu şekilde farklı diller ve söz tipleri kanalıyla ilerlemesi, toplumsal heteroglossia’nın dereciklerine ve damlacıklarına dağılması, diyalojikleşmesi; romanın biçembiliminin temel ayırıcı özelliğidir bu” (KR, 38).

Tüm bunların yanı sıra Bahtin’in çiftseslilik olarak adlandırdığı kavram da romanın heteroglot bir şekle bürünmesine katkıda bulunur. Çiftseslilik, esasında diyaloji başlığı altında incelenmesi gereken bir kavramdır çünkü çiftsesliliğin ilgilendiği şey birden fazla sesin ilişkisidir. Buna rağmen heteroglossia kavramı da farklı seslerin bir arada yankılanması anlamına geldiği için birden fazla sesi içerisinde barındıran çiftseslilik ile ilişkilidir. Vice’in Bahtin’i temel alarak belirttiği üzere bu söylem “kırılma”ya uğramış bir söylemdir. Aynı anda iki farklı konuşucuya hizmet eder ve iki farklı niyeti yansıtır. Bunlar konuşan karakterin doğrudan niyeti ve yazarın kırılmaya uğramış niyetidir (Vice, 1997: 19). Bahtin, kişinin kendi “nihai” sözüne ulaşmasının mümkün olmadığını çünkü her yaratıcı tasarım, duygu, düşünce ya da yaratıcı deneyimin aslında bir başkasının üslup, tarz ya da söyleminin süzgecinden geçirildiğini söyler. Arada bu bağlantılar olmadan yani bir “kırılma” olmadan dolaylımsızca birleşemeyeceğini belirtir (DPS, 277). Bahtin, çiftsesliliğin; parodi, skaz, üsluplaştırma ve gizli polemik gibi yollarla ortaya çıktığını belirtir. Bu yüzden “söylemin çift yönlü bir yönelimi vardır – hem sıradan söylemde olduğu gibi konuşmanın gönderge nesnesine yönelmiştir hem de bir başkasının söylemine, başka birinin konuşmasına yönelmiştir” (DPS, 256). Yani bir sesin içinde aynı anda başka bir ses de işitilir. Bu kavramlar arasında en dikkat çeken ve günümüz edebiyat dünyasında da kullanılanı parodi kavramıdır.

“Bir başkasının doğrudan sözünü temsilin en eski ve en yaygın biçimlerinden birisi *parodidir*” (Bahtin, 2011: 86). Parodi aracılığı ile başka birine ya da döneme ait olan şey tekrardan kullanıma sokulur. Yani parodide bir ön metin/kişi/şey vardır. “Parodi de en az iki dilin (parodisi yapılan eser ile yapan eserin) birbiriyle etkileşiminden/diyaloğundan doğar” (Antakyalıoğlu, 2013: 85). Hem parodisi yapılan hem de parodiyi yapan eserin aynı yerde bulunuyor oluşu parodinin çiftsesli ve katmanlı doğasını gösterir. Yani parodi yapılırken aynı anda farklı sesler metne dâhil oluyordur. “Bir söylemde iki anlamsal niyet, iki ses belirir. Parodileştiren söylem böyle bir söylemdir, üsluplaştırma ve üsluplaştırılmış *skaz* da böyledir” (DPS, 261). Bahtin parodi ile ilgili şunları ifade eder:

“Burada, üsluplaştırmada olduğu gibi, yazar yine bir başkasının söylemiyle konuşur, ama üsluplaştırmanın tersine parodi bu söyleme başlangıçtakine doğrudan doğruya karşıt bir anlamsal niyet katar. İkinci ses, ötekinin söyleminde yuvalandığında, ezeli ev sahibiyile düşmanca bir çatışmaya girer ve onu doğrudan doğruya karşıt amaçlara hizmet etmeye zorlar. Söylem iki ses arasındaki savaş alanı haline gelir. Bu nedenle üsluplaştırmada veya bir anlatıcının anlatısında mümkün olan sesler kaynaşması parodide mümkün değildir” (DPS, 266).

Bahtin öte yandan parodik söylemin değişken olabileceğini belirtir. Birinin üslubu, karakterolojik bakışı, düşünme ya da konuşma tarzı parodinin konusu olabilir (DPS, 267). Özünde hem üsluplaştırma hem de parodi yazarın kendi amacı için başkalarının sözlerini kullanmasına dayanır. Çiftsesliliğin bir parçası olduğu için gizli polemige de değinen Bahtin şunları ifade eder: “gizli bir polemikte ötekinin sözlerine düşmanca muamele edilir ve bu husumet, en az tartışılan konunun kendisi kadar, yazarın söylemini belirleyen şeydir” (DPS, 269). Parodi özeli üzerinden anlattığımız çiftsesliliğin temel karakteristiği bu şekildedir.

Bahtin’in heteroglossiaya verdiği önemin sebebi heteroglossianın roman için ayırıcı ve vazgeçilemez bir özellik olmasından ileri gelir. “Heteroglossia romana girdiğinde, sanatsal bir işlem den geçer. Dili dolduran toplumsal ve tarihsel sesler, dile kendi somut kavramsallaştırmalarını sunan tüm sözcükler ve tüm biçimler, romanda, yazarın kendi çağının heteroglossia’sının ortasındaki farklı toplumsal-ideolojik konumunu dışavuran yapılanmış bir biçimsel sistem oluşturacak şekilde örgütlenir” (KR, 76). Roman, kullandığı her türü ve dili sanatsal bir işlem den geçirir ve kendi büyük yapısı içerisine katar. “Sözcüğün, başkalarının sözceleri ve dilleri arasındaki konumlanması ve bu konumla bağlantılı tüm özgöl fenomenler, romanın biçeminde sanatsal bir önem kazanır. Ses çeşitliliği ve heteroglossia romana girip, romanın içerisinde yapılanmış bir sanatsal sistem oluşturacak şekilde örgütlenir. Bir tür olarak romanı farklı kılan nitelik işte budur” (KR, 76). Bahtin’in heteroglossiaya yüklemiş olduğu anlam temel olarak bu şekildedir. Görüldüğü üzere kavramın temelinde de dil ve söylem vardır. Bahtin için romanı oluşturan şey de temel olarak karakter değil, karakterin dili ve söylemidir.

2.3. Bir Güvenlik Vanası: Karnaval

Bir edebiyat metninin içerisinde karnavala ait öğelerin bulunmasını Bahtin, edebiyatın karnavallaşması olarak adlandırır. “Dolaysız ve dolayimsız veya dolaylı bir şekilde bir dizi ara bağlantı aracılığıyla (antik veya ortaçağ) karnaval folklorunun şu ya da bu çeşitlemesinden etkilenmiş olan edebiyatı, *karnavallaşmış* edebiyat olarak adlandıracağız” (KR, 205). Brandist’in belirttiği gibi karnaval “dünyanın somut şekilde duysal olarak deneyimlenmesidir ve bu da, sanatsal imgelerle, dolayısıyla edebiyata tercüme edilmeye tamamen açık olduğu anlamına gelir” (Brandist, 2011: 208). Karnavallaşmış edebiyatın

kökenleri özellikle ortaçağ yaşamının karnaval atmosferinde aranabilir. Edebiyatta karnavala ait öğelerin aranmasını ise “karnavalesk” olarak adlandırmak doğru olacaktır. İlim’in belirttiği gibi “karnavalesk terimi ise, karnavala özgü temel özelliklerin bir kültür ögesindeki tezahürüne ya da bir kültür ögesinin karnaval geleneği ile ilişkili olmasına atfen kullanılmaktadır. Ayrıca bu terim, karnavala özgü atmosfere ya da birtakım karnaval sahnelerine sahip çeşitli edebiyat eserleri ve kültürel ürünler için de kullanılmaktadır.” (İlim, 2015: 148). Bu çalışma da edebi bir eser olan *Sessiz Ev* özelinde olduğu için karnavalesk terimini kullanmak daha doğru olacaktır.

“Hassas bir kulak, dünyanın karnavala özgü algılanışının en uzak yankılarını bile daima işitecektir” (KR, 205). Bahtin, bu söylemi ile karnavalın sosyal yaşamda ne derece önemli bir yere sahip olduğunu göstermek ister. Roman türü de Bahtinyen anlamda sosyal hayatla iç içe geçmiş bir türdür. Bu yüzden romanlarda karnavala ait temsillerin bulunması doğaldır. Bahtin’in, romanı hayatın bir parçası olarak görmesine örnek oluşturacak şekilde Madran da şunları ifade eder: “Bakhtin, söylemin kökenlerini soyut bir gerçeklikte değil, fakat toplumsal bir olgu olan halk kültürü gerçekliğinde yatmakta olduğunu iddia eder. Bu tezini doğrulamak için de, halk kültürünün ayrılmaz bir unsuru olan karnaval dilinin yazınsal dile nüfuz etmesi üzerinde odaklanır” (Madran, 2012: 167). Bahtin’e göre karnavala özgü kategoriler bizzat yaşam biçiminde deneyimlenen ve oynanan, somut olarak bedensel zevkleri çağrıştıran düşüncelerdir. Bu düşünceler Avrupa insanı içinde binlerce yıldır vardır. Bu yüzden de edebiyat üzerinde böylesine yoğun bir etkiye sahiptir (KR, 225). Böyle yoğun bir etkiye sahip olan karnavalın ortaçağdaki yansıması ile ilgili Parla şunları dile getirir:

“Ortaçağ’da resmi ideoloji ve bu ideolojinin dili ile karnaval dili arasında kesin bir ayrım vardı. Resmi Ortaçağ yazınında kutsal metinlerde ve dini ayinlerde kullanılan dil, beklenene üzere, son derece kuralcı, ciddi bir dildi; insanın bu dünyadaki varoluşuna ilişkin bir söylemi yoktu. Tersine bu söylemin bütün öğeleri uhrevi ya da manevi bir dünyada varoluşa yönelikti. Buna karşılık halk mizahı dünyevi, hatta biraz da zındıktı. Bu dile kilise yalnızca karnaval ve festivallerde göz yumuyordu.” (Parla, 2018: 60).

Görüldüğü gibi resmi ideolojinin dili ile halkın dili arasında ciddi bir fark vardır. Resmi ideoloji, gücü elinde barındırdığı için halkın dünyevi ihtiyaçlarına sadece bazı zamanlarda izin verilir. Yani resmi alandaki ciddiyet halkı alternatif bir alana itmiştir. Morris’in ifade ettiği gibi karnavalın temelini oluşturan halk mizahı resmi alanın dışında ikinci bir gerçeklik oluşmasını sağlar. Bu sayede otoriter alanın dışında yeni bir anlam oluşur (Morris, 1994: 194). Karnaval atmosferi gündelik yaşamın katılığından oldukça uzaktır. Oysa “ortaçağ kültürünün resmi, tek taraflı, dar görüşlü, ciddi sesi kahkahadan mahrumdur. Feodal toplum düzeni [...] korkuyla, dini baskıyla, huşuyla insanlar sindirilmiş ve bilerek gülmecedan

uzaklaştırılmıştır ki ideolojinin pompaladığı bu değerlere gülerek ‘doğru, anlamlı, tek, öz, gerçek’ olarak kurgulananın içi boşaltılmasın” (Aktari, 2011: 67). Buradan anlaşıldığı üzere gülmenin ideolojiyi yıpratma gibi bir gücü vardır. Bu sebeple Ortaçağ kültüründe gülme otorite tarafından hoş karşılanmamaktadır. Resmi düzenin devam etmesi için insanları dizginlemek gerekir. Bununla birlikte otoriteyi elinde tutan kesim, insanların belli dönemlerde serbest bırakılması gerektiğinin farkındadır. “Karnavallar aslında bir güvenlik vanasının açılması gibi, baskı altında yaşayan ortaçağ halkının sıkıntısını bir süreliğine üzerlerinden alıyor ve onları rahatlatarak bir sonraki karnavala kadar halkın tekrar aynı otoritenin altına girebilmelerini sağlıyordu.” (Aktari, 2011: 68). Karnaval günleri bir anlamda insanlara kısa süreli bir özgürlük ortamı sağlar. Bu da halkın bir süre daha otorite altında tutulabilmesini kolaylaştırır. Yani otorite eliyle gerçekleştirilen karnaval günlerinin sebebi tahakkümün devamını sağlamaktır.

Bahtin’in karnavalesk edebiyatın temelleri olarak gördüğü iki tür vardır. Bunlar yarı ciddi-yarı komik türler olarak nitelendirilir. Bu iki tür *Sokratik Diyalog* ve *Menippos Yergisi*’dir. “Yarı ciddi-yarı komik’in nüfuz ettiği tüm bu türler, romanın otantik selefleridir” (KR, 176). Aktulum bu türlerin bir yandan eğlendirirken diğer yandan ciddi mesajlar da verdiğini belirtir. Karnaval geleneği ile derin bağları olan bu iki tür dünyayı karnavalesk bir görüntü ile ele aldıklarından destan ve ağılatı gibi ciddi ve tek sesli türlerle çelişirler (Aktulum, 2007: 35). Yarı ciddi-yarı komik olarak isimlendirilen türler edebiyata karnavaleskin önemli yansıma alanlarıdır. Bahtin, yarı ciddi-yarı komik olarak bahsedilen türlerin üç temel ortak özelliği olduğundan bahseder. Bunlardan ilki bu türlerin gerçeklikle kurdukları yeni bir ilişki tarzıdır. Temsilin konusu epik ve trajik mesafe olmaksızın, mit ve efsanenin mutlak geçmişinde değil şimdiki zamanın düzleminde, yaşayan zamandaşlarla doğrudan ve hatta kaba samimi temas mıntığında sunulur yani geçmişteki her şey şimdiki zamana getirilebilir. Bahtin, bu olayı “zamandaşlaştırma” olarak adlandırır. Her şey şimdi ile temas halindedir ve şimdi ile konuşur. Ayrıca yarı ciddi-yarı komik türler efsaneye dayanmazlar, deneyim ve özgür yaratım aracılığıyla şekillenirler. Öte yandan bu türlerin çok biçimli ve hetero-sesli bir doğaları vardır. Çeşitli türler vardır ve iç içe geçerler. Yüksek ve aşağı olan harmanlanır (KR, 206). Bu türler özelliklerinin benzerlikleri itibarıyla gerçekten de karnavalesk edebiyatın temellerini oluşturur.

Bahtin, Sokratik diyalogun folklorik-karnavalesk bir temelden doğduğunu söyler. Özünde bir anı türü olan Sokratik diyalog, Sokrates’in yürüttüğü gerçek karşılıklı konuşmaların kısa bir öykü ile yazıya geçirilmesinden oluşur (KR, 208). Sokrates, kendisini *muhabbet tellalı* olarak

tanımlar çünkü insanları bir araya getirip diyaloga sokarak onları doğurtup, bir nevi *ebe* görevi görür. Sokratik diyalogun temelini oluşturan şey “hakikatin diyalojik doğası”dır. Yani Sokratik diyalog, Bahtin düşüncesinin temeli olan “diyaloji” fikri ile doğrudan ilişkilidir. Resmi monolojizm ve doğruluk iddiası taşıyan her şeyin karşısına diyalog fikri çıkartılır çünkü doğru ancak hakikati ortaklaşa arayan insanlar aracılığı ile çıkar. Sokratik diyalogun iki temel aracı sinkrisis ve anakrisis’dir. Sinkrisisde özgül bir konuya ilişkin çeşitli bakış açıları yan yana getirilir. Bu bakış açılarının bir bütünlük içerisinde olmasına gerek yoktur. Muhtelif söylemleri yan yana getirme işi Sokratik diyalogun temel işleyiş şekillerindendir. Anakrisiste ise kışkırtma fikri hâkimdir. Kişinin muhatabının sözlerini meydana çıkarıp kışkırtmak için, onu fikrini açıklamaya ve adamakıllı ifade etmeye zorlamak için bir araç olarak kabul edilir. Kısaca sözün sözle kışkırtılmasıdır diye açıklanabilir. İnsanları konuşmaya mecbur bırakan, kışkırtan, eksiklerini ve yanlışlarını düzeltmeye zorlayan ve bu şekilde hakikatin ortaya çıkmasını sağlayan Sokrates büyük bir anakrisis ustasıdır. Karnavalesk edebiyatın oluşumunda etkili olan hem sinkrisis hem anakrisis, hakikatin diyalojik doğasıyla ilişkilidir. İkisi de düşünceyi diyalojikleştirir, açığa çıkarır, bir yanıtla dönüştürür, düşünceye insanlar arası diyalojik bir ilişki ekler (KR, 208-209). Her ikisinin de diyalojik temelli olmasının ana sebebi birbirinden farklı insanları ve dolayısıyla birbirinden farklı söylemleri etkileşime geçiriyor olmasından kaynaklanır.

Sokratik diyalogun diğer önemli bir özelliği kahramanlarının ideolog olmasıdır. “Sokratik bir diyalogda gerçekleşen olayın ta kendisi, hakikatin aranmasına ve sınanmasına yönelik tümüyle ideolojik bir olaydır” (KR, 210). Bu yüzden Bahtin, Sokratik diyalogun Avrupa edebiyatına kahraman ideologu getirdiğini söyler. Öte yandan Bahtin, Sokratik diyalogda birbirlerinden yüzlerce yıl uzaktaki fikirlerin diyalojik düzlemde bir araya geldiğini belirtir. Tarihi süreçte hiç diyaloga girmemiş insanlar ve fikirler diyaloglarda bir araya gelir. Fikrin diyalojik sınanmasına eşanlı olarak fikrin sahibi de diyaloga dâhil edilir (KR, 210-211). Görüldüğü gibi Sokratik diyalog birden fazla katılımcı gerektirir. Bu katılımcılar, fikirlerini sıralayarak, bir fikri ya da kişiyi kışkırtarak hatta geçmişle ilişkiye girerek Sokratik diyalogu gerçekleştirir.

Bahtin, Sokratik diyaloga değindikten sonra Menippos yergisinden bahseder. “Menippos yergisi kesinlikle [...] Sokratik diyalogun çözülmeye uğramasının bir ürünü addedilemez; çünkü kökleri doğrudan doğruya, belirleyici etkisi burada Sokratik diyaloga kıyasla daha önemli olan karnavallaşmış folklara dek uzanır” (KR, 211). Menippos yergisi, Sokratik diyalogun bir türevi değildir ve köken olarak daha eskiye uzanır. “Tür adını, kendisine klasik

biçimini kazandırmış olan filozof Gadara'lı Menippos'tan (MÖ üçüncü yüzyıl) almıştır. Ama türün kendisi epey önce doğmuştur" (KR, 211). Bahtin, Menippos yergisinin Avrupa, Bizans ve bu vasıta ile Rus edebiyatını derinlemesine etkilediğinden bahseder ve Menippos yergisinin edebiyatta karnavalesk dünya anlayışının başlıca taşıyıcılarından olduğunu ekler (KR, 212-213). Bahtin, Menippos yergisi demek yerine *menippea* demeyi tercih eder. Bahtin'e göre menippeada komiklik ögesi Sokratik diyaloga göre daha fazladır. Oldukça özgür bir tür olan menippea fantastiğe de yer verir. Menippeada hakikat; anayollarda, genelevlerde, batakhanelerde, meyhanelerde, pazaryerlerinde, hapishanelerde, gizli tarikatların erotik grup seks ayinlerinde vb. gerçekleşmektedir. Sefaletten ve hayatın pisliğinden çekinme yoktur. Sefalet doğal bir şey gibi lanse edilir. Her türlü delilik, gayri ahlaki ve alışılmadık şeyler, bölünmüş kişilik, çılgınlık, denetlenemez hayal kurmalar, alışılmadık rüyalar, uçlarda yaşanan tutkular, intiharlar vb. fazlasıyla yer alır. Kişi kendisiyle örtüşmez bir hale gelebilir, bölünmüş kişiliğinden dolayı kendisi ile diyalojik bir ilişki halindedir. Epik ve trajik bütünlük tüm bunlar aracılığı ile parçalanır. Skandal sahneler, tuhaf davranışlar, çirkin konuşmalar ve eylemler kısaca normalin dışına çıkan hemen her şey menippeanın karakteristiğini yansıtır. Skandallar ve tuhafıklar aracılığı ile bütünlük yok edilir. "Yakışsız söz" menippeada oldukça yaygındır ve bu vesile ile kutsal ya da katı şeylerin maskesi düşürülür. Genel ahlaki normlar çiğnenir (KR, 213-218). Epik bütünlüğün parçalanması dil sayesinde olur. Koçyiğit'in bahsettiği gibi "Karnaval hayatının çok kültürlü, çok sesli, çok dilli ve farklı bilinçlerle örülmüş olan yapısı, dilin de tüm bu farklı dünya görüşleri ile karşılaşmasını ve yeni anlamlar üretmesini sağlar." (Koçyiğit, 2017: 90). Epik bütünlük ve üniter dil, karnavalesk bir dille parçalanır. Karnavalesk dil birbirinden çok farklı söylem, tür ve dilleri bir araya getirerek merkezi yapıyı bozar.

Bahtin, menippeada ayrıca keskin tezatlar ve zıt kavramların fazlaca yer aldığını belirtir. Erdemli orospular, bilgenin özgürlüğü ve kölece konumu, köle olan imparator, ahlaksızlıklar ve arınmalar, lüks ve yoksulluk ve buna benzer pek çok zıtlıklara şahit olmak mümkündür. Her türlü uygunsuz birleşmeler ve ani geçişler menippeanın özellikleri arasındadır. Öte yandan heteroglossiada olduğu gibi karnavalesk teoride de mektuplar, tumturaklı söylevler, sempozyumlar, şiirsel kullanımlar mevcuttur. Bu iç içe geçmiş türler kendi özgül yapılarından ziyade parodileştirmeye ve nesneleştirmeye maruz kalırlar (KR, 218-19). Öte yandan Bahtin, menippeanın; taşlama, kendi kendine konuşma ve sempozyum gibi türleri kendisinde barındırdığını belirtir. Taşlama, olmayan bir muhatapla girilen, içsel olarak diyalojikleşmiş bir yapıdayken kendi kendine konuşma türü kişinin kendisiyle kurduğu diyalojik ilişkiden oluşur.

Sempozyum ise bir şölen diyalogudur. Belirli bir özgürlük, içli dışlılık, rahatlık, tuhaflık ve zıt değerlilik bu türün özelliğidir. Tüm bu türler menippea ile doğrudan ilişkilidir ve menippea bazen kendini bu türler aracılığı ile ortaya koyar (KR, 220-21). Sokratik diyalog ve menippeanın özellikleri üzerinde bu denli durulmasının sebebi her iki türün de Bahtin'in karnaval teorisinin temelleri olarak görülmesinden kaynaklanır.

Sokratik diyalog ve menippea her ne kadar karnavaleskin kökenleri gibi görünse de Bahtin'in karnaval teorisinin kendine özgü bir yapısı vardır. Karnavalda toplum düzeninin genel işleyişi askıya alınır. “Karnavalesk yaşam *alışıldık* seyrinden çıkmış bir yaşam olduğu için de, bir ölçüde ‘tersyüz edilmiş bir yaşamdır’, ‘dünyanın tersine çevrilmiş tarafı’dır” (KR, 224). Bahtin'in karnaval teorisini kurarken temel aldığı yazar olan Rabelais, *Gargantua*'ya yazdığı şu önsözde dünyanın tersine çevrilmiş tarafını anlatmak istediğini gösterir. “Pek ünlü ayyaşlar ve siz, pek değerli frengililer, -çünkü başkalarına değil, sizlere adanmıştır yazılarım” (Rabelais: 2018, 5). Rabelais daha romanın başında eseri, normallığın dışında seyreden kitleye armağan etmek istediğini belirtir. Nitekim romanda geçen olaylar ve kahramanların özellikleri de bunu ispatlar niteliktedir. Karnavalın önemli özelliklerinden birisi katılımcılarının heterojen bir yapı göstermesi, toplumun değişik tabakalarından insanların herhangi bir ön koşul olmaksızın katılabilmesidir. Tüm katılımcılar alışıldık düzenlerinin dışında hareket edebilirler. Genel alışkanlıklar ve genel düzen baştan aşağı tersine çevrilir. Tüm yasaklar ve kısıtlamalar karnaval boyunca askıya alınır. “Askıya alınanların başında da, hiyerarşik yapı ve bu yapıyla bağlantılı tüm korkutup sindirme, hürmet, dindarlık ve adabımuaşeret biçimleri gelir. [...] tüm *mesafeler* askıya alınır ve özel bir karnaval kategorisi yürürlüğe girer: *insanlar arasında özgür ve içli dışlı, teklifsiz, samimi sıcak bir temas*” (KR, 224). Bu teklifsizlik ve mesafenin ortadan kalkışı tüm insanları birbirine yaklaştırır, herkes her şeyi rahatça söyleyebilme ve yapabilme özgürlüğüne kavuşur. Bahtin'in de ifade ettiği gibi karnaval “*bireyler arasında yeni bir ilişki tarzının* sahnelenme yeridir” (KR, 224). Normal yaşamın akışı içerisinde sürekli sindirilen halk, karnaval esnasında tüm bunlardan sıyrılıp özgür bir hayatı yaşama şansı bulur. “Karnavalda, resmi kültüre, monolojik iktidar söylemine karşı, halk kültürünün yıkıcı kahkahasının, doğanın ve kolektif yaşamın ritimlerinin, beden direnci ve işlevlerinin, dile ve edebiyata taşınması gerçekleştirilir” (Akçam, 2018: 23). Akçam'ın da belirttiği gibi karnavallar halk kültürünün ve halkın arzularının ön planda olduğu yerlerdir. Halkın arzularından kaynaklanan eylemlerin varlığının edebiyata taşınması dil yoluyla gerçekleşir. Ünlü bir sosyolog olan Bauman'ın da Bahtin'in karnaval teorisi ile ilgili görüşleri şu şekildedir: “Karnaval, sınırları kesin bir şekilde

belirlenmiş ve düzenli aralıklarla tekrar eden bir zaman dilimi içinde günlük gerçekliğin, aslında hep dokunabileceğimiz kadar yakın fakat normal koşullarda gözlerden saklanmış ve dokunulması yasaklanmış ‘öbür yüzünü’ ortaya çıkarıyordu” (Bauman, 2018: 152). Bauman’ın dikkat çektiği şey karnavalın belli bir “zaman” ve “mekan”la sınırlandırılmış yapısıdır. Sınırlandırılmış olan bu anda karnaval katılımcısı normallliği aşabilir, yasak olanın alanına girebilir.

Yasak olanın alanına giren insan bir takım alışılmadık eylemler sergileme hakkına kavuşur. *Tuhaflik, uygunsuz birleşmeler ve saygısızlık* da bunlar arasındadır. Tuhaflik; bedensel zevkleri çağrıştıran bir biçimde, insan doğasının gizli yönlerinin kendini açığa vurmasına olanak tanır. Uygunsuz birleşmeler de teklifsizlik ve samimiyet ile bağlantılıdır. Uygunsuz birleşmeler aracılığıyla kutsal cismani olanla, yüce aşağı olanla, önemli önemsizle, bilgelik aptallıkla bir araya gelir, birleşir ve bütünleşir. Saygısızlık vasıtasıyla ise küfürler, küçük düşürmeler, yeryüzüne indirme, bedensel müstehcenlikler, kutsal metinlere ve deyişlere ilişkin karnavalesk parodiler devreye girer (KR, 224-225). Tüm bunlar karnaval atmosferinin temel özelliklerini oluşturur. Morris’in bahsettiği gibi karnaval bütün dogmatik normları parodileştirir ve kanunsuzlaştırır (Morris, 1994: Önsöz). Normal düzenin içerisinde barındırdığı her şey karnavalın eğlenmek için kullandığı bir malzeme haline gelir.

Bahtin, karnavalın temel özellikleriyle birlikte bazı temel karnaval edimlerinin varlığından söz eder. Birinci karnaval edimi olarak “*karnaval kralının gülünç bir şekilde tahta çıkarılması ve ardından tahttan indirilmesi*”ni gösterir (KR, 226). Hemen hemen tüm karnaval eğlencelerinde bu ritüele rastlanır. Bu ritüelin altında tam da karnavala özgü dünya anlayışının özü olan değişim, abartılı ölüm ve yenilenme yatmaktadır. Değişimi, ölümü, doğumu, yenilenmeyi içerisinde barındıran bu ritüel, *neşeli göreliliği* ifade eden çift anlamlı bir ritüeldir. Ayrıca tüm karnaval ritüelleri ikicidir. Doğum-ölüm, dua-beddua, övgü-yergi, gençlik-yaşlılık, üst-alt vs. Tahta çıkarma aynı zamanda içkin olarak tahttan indirme fikrini de içermektedir. Yani daha başından çift anlamlıdır. Tahta geçen kişi de soytarı ya da köledir, bu durum karnavalın tersyüz edilmiş doğasını gösterir. Hiçbir şey mutlaklaştırılmaz. Otorite simgeleri ile alay edilmiş olur. Tahttan indirme ritüeli edebiyata en sık aktarılan ritüeldir. (KR, 226-228).

Bahtin, tahttan indirme ritüelinden sonra karnaval gülmesine ve bununla bağlantılı olarak parodi kavramına odaklanır. Bu kavramlar da ikili bir yapıya sahiptir. Ritüele özgü karnaval gülmesi; tanrılar, otoriteler gibi her zaman yüksek bir şeylere yöneliktir. Amaç bu büyük

görülen şeyleri küçük düşürüp yenilenmeye zorlamaktır. Bu bakımdan ölümle, yeniden doğuşla, üretken edimlerle bağlantı halindedir. “Gülme, yarattığı korkuyla acayıplıkları, sıradışlıkları bastırıp kendini yalıtma ve uykuya dalma eğilimindeki kimi ikincil faaliyetleri sürekli uyanık ve birbiriyle temas halinde tutar ve nihayet, toplumsal bünyenin sathında mekanik katılık namına ne varsa hepsine esneklik kazandırır” (Bergson, 2019: 15). Bahtin gibi Bergson da gülmenin katı olan şeyleri esnetme özelliğinden bahseder. Ortaçağda ciddi biçimleri ile müsamaha gösterilmeyen pek çok şeye, gülme aracılığıyla izin verildiğini ifade eden Bahtin, bu sayede kutsal metinlerin ve ritüellerin parodisinin mümkün olduğunu belirtir. Gülme değişimin her iki kutbunu da içerir ve bizzat krizle ilgilenir. Parodi de benzer şekilde karnavalesk ritüellerde önemli bir yere sahiptir. Parodileştirme *tahttan indirici bir benzerin* yaratılmasıdır; aynı dünyanın iç yüzünün ortaya çıkarılması, tersyüz edilmesidir. Bu nedenle parodi daha önce de vurgulandığı gibi ikircikli bir yapıya sahiptir (KR, 229-230). Çalışmanın heteroglossia kısmında bahsedildiği gibi parodide iki metin/kişi/söz aynı anda bulunur. Bir tanesi o an konuşulan bir tanesi ise konuşmanın nesnesi olan ön metin. Parodide kullanılan ön metine karşı daima niyetsel olarak bir karşı çıkış/alaya alma söz konusudur. Brandist, karnaval gülmesine ilişkin şunları söyler, “simgesel dünyanın ve toplumsal hiyerarşinin katılığı, gülmenin iyileştireceği toplumsal hayat ‘hastalıkları’ olarak sunulur; gülme hiyerarşik söylemi toplumsal bedenin ‘uygunsuz’ yaratıcı (üretken) organlarıyla temasa geçirerek bu söylemin gösterişçiliğini iğneleme yoluyla bunu gerçekleştirir” (Brandist, 2011: 210). Brandist’e göre gülme toplumsal hayatın hastalıklarını ve yaşamın katılığını iyileştirip yumuşatan bir görev üstlenir. Görüldüğü gibi gülme ve parodi tıpkı tahta çıkarma ve indirmede olduğu gibi yumuşatıcı, rahatlatıcı, ters yüz edici ve düzen bozucu bir etkiye sahiptir.

Karnaval için gülme ve parodinin önemine değinen Bahtin, ardından karnaval meydanları ile analizini sonlandırır. Bahtin’e göre karnaval edimlerinin ana arenası meydanlar ve bu meydanlara bağlanan sokaklardır. Sokaklar, meyhaneler, yollar, hamamlar, gemi güverteleri vb. yerler heterojen insanların bir araya geldikleri temas noktaları oldukları takdirde karnaval meydanı niteliği kazanabilirler (KR, 231). Siyaveş’in belirttiği gibi “şenlikte önemli olan ortak eylemdir. Şenlikte katılımcıların niceliksel çokluğu belirleyici değildir. Önemli olan kuvvetin yayılması olarak da yorumlanabilen, dışarıdaki (kişinin dışındaki) alanın işgal edilmesidir” (Siyaveş, 2010: 157). Ortak eylemin gerçekleştiği her alan bir karnaval meydanına dönüşebilir. Bahtin’in ifadesiyle sokaklar, meyhaneler, yollar vb. yerler buna daha

müsait olsalar da herhangi bir kısıtlama yoktur. Kronotopun bir parçası olan mekân kavramı bu anlamda karnavalesk atmosferin oluşabilmesi için bir ön koşuldur.

Karnavalesk bir atmosferin ortaya çıkmasında etkili olan şeylerden biri de grotesk gerçekçiliktir. Bahtin, grotesk imge dokusunun temelinde bir bütün olarak bedene ve bu bütünün sınırlarına dair özel bir kavram bulunduğunu belirtir (RD, 345-46). Grotesk gerçekçilik doğrudan bedenle yani somut olanla ilişkilidir. Brandist bedenin grotesk imgesinin karnavallaşmış folklorun ayrılmaz bir parçası olduğunu belirtir. “Grotesk imgelemin karakteristiği olan bedenin parçalarının simgesel parçalanması ve yeniden birleştirilmesi, toplumsal hiyerarşinin yıkılıp parodik ve tuhaf, yadırgatıcı şekillerde yeniden biçimlendiği karnaval kutlamalarının kolektif ve bedensel deneyimiyle bağlantılıdır” (Brandist, 2011, 211). Bedensel parçalanma ve yeniden birleşme alışılmadık bir durum ortaya çıkartır. Bu durum normların ve hiyerarşik düzenin yeniden sorgulanmasını sağlaması bakımından karnaval kültürüne hizmet eder.

İnsan bedeni groteskin malzemesidir ve Bahtin’e göre insan yüzünün uzuvlarından grotesk imgede en çok rol oynayanlar burun ve ağızdır, bunun yanında kafa ve kulaklar da grotesk bir nitelik taşıyabilir. Bağırsaklar ve fallus da grotesk imgede öncü rol üstlenirler, bu kısımlar o kadar abartılır ki yeri geldiğinde bedenden ayrı bir hayat bile sürebilirler. Bağırsaklardan ve cinsel organlardan sonra anüs de groteskte önemli bir yer tutar (RD, 346-47). Bedendeki temel grotesk uzuvları bu şekilde açıklayan Bahtin, bunların ortak özelliklerinden şu şekilde bahseder:

“Bütün bu dışbükeylikler ve deliklerin ortak bir özelliği vardır; bedenler arasındaki ve beden ile dünya arasındaki sınırların aşılması bu bölgelerin içinden olur: Buralarda karşılıklı bir alışveriş, bir yönelim olur. Grotesk bedenin hayatındaki temel olayların, bedensel tiyatronun edimlerinin bu alanda oluşmasının nedeni budur. Yeme, içme, dışkılama ve (terleme, sümkürme, hapşırma gibi) bütün diğer madde atımı işlerinin yanı sıra çiftleşme, hamilelik, uzuvların kopması, başka bir beden tarafından yenilip yutulma, bütün bu edimler, bedenin sınır bölgelerinde sergilenir ya da başka bir deyişle eski ve yeni beden arasındaki sınırdır” (RD, 347-48).

Beden ancak bir şeyleri alarak ya da vererek mevcudiyetini sürdürür. Grotesk, bedenin sınırlarında dolaşır. Vücudun içine alınan ya da vücuttan atılan her şey groteskin malzemesi haline gelir. Bu alışveriş doğuma, ölüme, yenilenmeye sebebiyet verebilir. “Grotesk beden, sık sık vurguladığımız gibi, oluş halindeki bir bedendir. Asla bitmez, tamamlanmaz; sürekli inşa ve yaratılma halindedir (RD, 347). Bedenin bu şekilde grotesk temsili alçaltmaya ya da abartıya sebep olur. Bu da yine katı olan şeylerin maskesinin düşürülmesine kolaylık sağlaması bakımından karnavalesk bir eylem içerir. “Küçültme, grotesk gerçekçiliğin temel

sanatsal ilkesidir; kutsal ve yüceltilmiş olan her şey, maddi bedensel alt bölgeler düzeyinde yeniden ele alınır veya oraya ait imgelerle birleştirilir, karıştırılır” (RD, 402). Öte yandan grotesk imgeler kullanılırken büyük oranda bir abartı söz konusudur. “Abartı, şişirmecilik ve aşırıya kaçma genelde grotesk biçimin temel özellikleri olarak görülür” (RD, 333). Vice, Bahtin’in grotesk gerçekçiliği tüm yüksek sanatlara ve edebiyata karşı konumlandığını belirtir. Parodi ve benzer tekniklerle, alay yolu ile otoriter ve kutsal olan şeyleri dünyevileştirdiğini vurgular. Alçaltma, değerini küçültme diye çevirebileceğimiz “degradation” grotesk gerçekçilikte oldukça önemli bir yer teşkil eder. İnsan bedeni kozmik seviyede dünyayı yansıtır. Bu yüzden bu küçültme ve alçaltmalar insan bedeni aracılığıyla yapılır (Vice, 1997: 155).

Bahtin, groteskin tanımını en kapsamlı şekilde yapan kişinin G. Schneegans olduğunu söyler. Fakat Schneegans grotesk imgeyi salt yergisel ve olumsuz olarak görmüştür. Bahtin’e göre grotesk sadece olumsuz olanın abartıldığı bir dünya olarak görülmemelidir. Karnaval ruhunu ve groteski fazlasıyla kullanan 16.yy. yazarı Rabelais’nın şen şakrak, zengin evreninin görmezden gelinmemesi gerekir. “Groteskin özü tam da yaşamın çelişkili ve çift taraflı bütünlüğünü sergiler. Olumsuzlama ve ölüm (yaşlının ölümü), onaylamadan, yeni ve daha iyi bir şeyin doğumundan ayrılmaz temel bir evre olarak içerilir. Grotesk imgenin maddi bedensel altyapısı (yiyecek, şarap, cinsel organın gücü, bedenin uzuvları) son derece olumlu bir nitelik taşır. Bu ilke zafer kazanır çünkü nihai sonuç hep bolluk, artıştır” (KR, 80). Groteskin salt olumsuz bir abartı olarak düşünülmesi yanlıştır çünkü groteskte ölüm, doğum, yenilenme gibi temalar iç içe geçmiştir. Yerginin yanında gülme de vardır. Madran’ın da ifade ettiği gibi grotesk, “hem alçaltan, itibarsızlaştıran hem de yeniden hayat veren, yenileyen” (Madran, 215) bir şeydir ve bu sebeple çift değerli imgeleri içerisinde barındırır. Parla da groteskin coşkun yapısına dikkat çeker, “bu anlatıda vücut imgeleri, resmi, ahlaki ve siyasi düzeni ters yüz ediyordu. Başı ayak, ayağı baş yapıyor, keşişliğe dayalı bir yoksulluk felsefesinin karşısına yiyip içmeyi ve yaşamın coşkusunu dikiyordu” (Parla, 2018: 60). Tüm bunlar hesaba katıldığında Bahtin’in grotesk kavramının karnavalesk atmosfer içerisinde “olumlu” bir anlam taşıdığı görülecektir. Groteskteki abartma, şişirme ve aşırıya kaçma; bedensel ve somut bir nitelik taşır. Bu şekilde katı ve otoriter görünen her şeyle alay edilebilir ve her şey itibarsızlaştırılabilir. Böylece gülmenin önü açılır bu da özgür bir ortamın sağlanmasına sebep olur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. METİN ANALİZİ

3.1. *Sessiz Ev* ve Polifoni

Bahtin, Dostoyevski'yi odağa alarak roman ile ilgili görüşlerini ilk önemli yapıtı sayılan ve 1929 yılında basılan *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* isimli kitabında dile getirmiştir. Bu eserde roman konusunda yalnızca ideolojik bir çözümleme değil, biçimsel açıdan da etraflıca bir inceleme yapılmıştır. Eserde Dostoyevski üzerinden yapılan önemli çıkarımlardan bir tanesi “çokseslilik” kavramıdır. Bahtin, bu kitabında, Dostoyevski'yi öncesindeki ve dönemindeki diğer yazarlardan ayıran şeyin hakiki bir çokseslilik olduğunu söyler. Dostoyevski'nin “çokseslilik” diye adlandırılan ve kuramsal altyapı kısmında detaylıca incelenen sanatsal keşfinden sonra bu tekniği kullanan pek çok romancı ortaya çıkmıştır. Bunlardan birisi de Orhan Pamuk'tur. Pamuk, bir konuşmasında Dostoyevski'den çok şey öğrendiğini ama Dostoyevskici olmadığını söylemiştir. Dostoyevski'nin çok sesli roman yazıyor oluşunu ve her karakteri ile özdeşleşebildiğini belirten Pamuk bundan etkilendiğini gizlememiştir (Pamuk, 2006: 164-165). Nitekim Pamuk bu görüşünü destekler mahiyette ikinci kitabı *Sessiz Ev* romanında çoksesli bir anlatım tarzını benimser.

Engin Kılıç, *Sessiz Ev* üzerine yazdığı “*Sessiz Ev*'in Sesleri” isimli yazıda bu romanı Akira Kurosawa'nın 1950 tarihli *Rashomon* filmine benzetir. Bu filmde geçen tek bir olay dört farklı kişinin gözünden izleyiciye aktarılır ve bu sayede her defasında hikâyenin başka ve birbiri ile çelişen bir boyutunun görülmesi sağlanır. Bu filmin sinemada yarattığı etkiyi Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev* ile Türk romanında yaptığını söyler (Kılıç, 2018: 125). Pamuk, Kılıç'ın ifade ettiği gibi bu romanıyla Türk Edebiyatına hakiki çoksesliliğin ve göreceliliğin önemli bir örneğini sunar.

Bir metnin karakter bağlamında çoksesli olarak nitelendirilebilmesi için öncelikli olarak birden fazla sesi içerisinde barındırıyor olması gerekir fakat bu yine de metni tek başına “çoksesli” yapmak için yeterli değildir. Bununla birlikte bu seslerin her birinin “öz-bilinç” sahibi olması gerekir. Bunun sağlanabilmesi için de yazarın; geleneksel, her şeyi bilen ve karar veren konumundan uzaklaşması lazımdır. Müdahaleden ve otoriter konumdan uzak olan yeni yazar konumu, karakterlerin öz-bilinç sahibi olmasının temel koşuludur.

“Yazar kendisi için, yani kendi özel görüş alanı için kahramanın tek bir özsel tanımını, tek bir kişilik özelliğini, en ufak ayırıcı özelliğini muhafaza etmeye çalışmaz: Bunları bütünüyle kahramanın kendisinin kendi görüş alanına katar, her şeyi kahramanın öz-bilincinin potasına ekler. Yazarın görüş alanında, yazarın tahayyülünün ve temsilinin nesnesi olarak kalan tek şey bütünlüğü içinde saf öz-bilinçtir” (DPS 98).

Bahtin’in çokseslilik kavramı karakterler bağlamında ele alındığında, yazarın yeni bir konum kazandığı görülür. Bu yeni konumda yazar, klasik romanlarda alışlagelen otoriter, her şeyi bilen ve karar veren konumundan; nihaileştirmeyen, tanımlar yapmayan, sentezlemeyen bunun yerine sadece göstermeye çalışan bir konuma geçer. Yeni konumuyla birlikte karakterler seslerini özgürce ifade edecek bir duruma gelirler. Yazar artık romanda herhangi öz-bilinçli bir karakterin bildiğinden “fazla” bir şey bilmez.

Bu bağlamda incelendiğinde *Sessiz Ev*’de herhangi bir yazar konumunun bulunmadığı görülecektir. Kara bu durumu şöyle ifade eder: “Gerçekçi romanın tanrısal anlatıcılarının dengeleyici ya da düzenleyici, güvenilir otoriter sesinden yoksun böyle bir ortamda, belirli bir görüşün egemen olması imkânsızlaşır. İma edilen yazarı temsil eden tanrısal anlatıcının otoriter ve yönlendirici sesi romanın karakterleri arasında paylaşılır” (Kara, 2018: 116). Bu yüzden anlatılan her şey karakterlerin bilinçleri/zihinleri ile okuyucuya aktarılmıştır. Recep (cüce), Fatma (babaanne), Hasan, Faruk ve Metin okuyucunun olayları görmesini sağlayan temel kişilerdir. Bu karakterle birlikte Fatma’nın konuştuğu bölümlerde Selahattin’in de diğer öz-bilinç sahibi karakterler gibi neredeyse müdahalesiz bir bilince sahip olduğu görülür. Romanda herhangi bir yazar konumunun bulunmayışı romanın çoksesliliğine zarar veren bir durum değildir. Yine Kara’nın ifadesiyle “Dostoyevski romanlarının aksine, dengeleyici üçüncü tekil şahıs bir anlatıcının yokluğu, *Sessiz Ev*’in çoksesliliğini artıran bir durum olarak görülebilir.” (Kara, 2018: 117).

Dostoyevski romanlarında yazar ya da daha doğru bir ifadeyle anlatıcı metnin içerisinde kendisini belli eder fakat müdahaleci bir konumda değildir.

“Orhan Pamuk’un ikinci romanı olan *Sessiz Ev* (1983) bu parçalı anlatım tekniğini daha da ileri götürerek romanı tek bir kişinin anlattığı hikâye olmaktan çıkarıp çoğul anlatıma ulaşır. Romandaki beş karakter aynı olaylar dizisini ayrı ayrı bölümlerde, parçalı olarak, kendi bakış açılarından anlatırlar. Bu anlatım Mikhail Bakhtin’in *polyphony*, çokseslilik, dediği anlatım tarzına yakındır. Bakhtin, *Dostoyevsky’s Poetics* (Dostoyevski’nin Poetikası) adlı kitabında buna benzer çoksesli bir anlatımı Dostoyevski’de tespit eder. Orada, anlatıcıların bilinçleri tamamen birbirlerinden ayrı, hatta bazen aykırıdır. Pamuk’ta ise, tüm bu anlatı çeşitliliğinin arkasında tek bir yazarın sesi olduğu hissedilir, ama bu yöntemle anlatım çoğulluğuna yaklaşılmış olur” (Esen, 2017: 216-17).

Çoksesliliğin otoriter olmayan yeni bir yazar konumu gerektirdiği daha önce belirtilmişti. Esen, *Sessiz Ev*’deki anlatı çeşitliliğin arkasında yazarın sesinin hissedildiğini belirtir fakat

yine de anlatım çeşitliliğinin sağlanmış olduğunu söyler. Esen'e göre de müdahaleci olmayan bu yeni yazar konumu *Sessiz Ev*'de mevcuttur. Bu sayede roman kişileri kendi seslerinin özgür taşıyıcısı olabilmişlerdir. Böylelikle *Sessiz Ev*'de altı farklı anlatıcının her birinin kendi özgür sesleri ile romana dâhil oldukları görülmektedir. Zaten Pamuk da romanlarında karakter yaratımı ile ilgili benzer ifadeler kullanır. “Bir kişiyi anlamak, ahlaki yargıdan önce, dünyanın o kişinin bakış açısından nasıl görüldüğünü kavramaktır” (Pamuk, 2011: 55). Pamuk, karakterlerini yaratırken onlara nihaileştirici görevler ve tanımlar vermeyeceğini, amacının dünyaya onların gözünden bakabilmek olduğunu bu sözleri ile dile getirir.

Çoksesliliğin temelini teşkil eden öz-bilinç sahibi karakterin bazı önemli özelliklerinden daha önce söz edilmişti. Öz-bilince sahip olan karakterler kendilerinden ve birbirlerinden haberdardır, her karakter diğer karakterlerin hakikatini bilir ve diğer karakterler hakkında bir fikir sahibidir. Birbiri ile bilinç düzeyinde temas halinde olan karakterler bu bakımdan Bahtin'in “diyalojik” diye adlandırdığı ilişkileri oluşturur. Öz-bilinç sahibi karakterleri ayıran bir diğer önemli özellik her karakterin dünyaya karşı bir bakış açısına sahip oluşudur. Bu durum zaman zaman Dostoyevski karakterlerinde olduğu gibi ideolog karakterlerin meydana çıkmasına zemin hazırlar. Buradaki “ideolog” kavramının salt siyasi bir düşüncenin savunusu olarak değil, dünyaya karşı sahip olunan bir tavır olarak düşünülmesi gerekir. Öte yandan öz-bilinç sahibi karakter kendi son sözünü söyleyebilmek ister.

3.1.1. Çarpışan Hakikatler

Dostoyevski'nin çoksesli romanında karakterlerin birbirlerinden ve birbirlerinin hakikatinden haberdar olmaları ve bu hakikatler ile muhakkak karşılaşmalarına benzer şekilde *Sessiz Ev*'in roman kişileri de bir diğerinden haberdardır ve sık sık karşı karşıya gelirler. Romanın doksan yaşındaki en yaşlı anlatıcısı Fatma, iç konuşmaları sırasında sık sık geçmişe döner. Bu geri dönüşler sırasında ölmüş kocası Selahattin'in de zaman zaman anlatıcı konumuna geçtiği görülür. Yani Fatma aracılığıyla romana iki farklı öz-bilinç dâhil olur. Fikirsiz olarak birbirlerine aykırı bu iki karakter mutlu bir birliktelik geçirmemiştir. Selahattin doktordur fakat düşünceleri uğruna bu işi yapmayı zamanla bırakmak zorunda kalmış; idealist, pozitivist, muhalif bir karakterdir. Bununla beraber Fatma'nın iç konuşmaları esnasında ortaya çıkan Forster'ın tabiriyle bir yalınkat kişi konumunda değildir. Yalınkat roman kişisinin yazar için oldukça yararlıdır çünkü böyle bir kişiyi bir kere tanıttikten sonra tekrardan tanıtılmaya ihtiyaç duyulmaz (Forster, 1985: 109). Selahattin de ise böyle bir durağanlık ve tekillik söz konusu değildir. Diğer tüm karakterler kadar kendi sözünü

söylemesi, kendi bilinci ile konuşması ve romanın çoksesliliğine katkıda bulunması ile diyalojik özellikler taşıyan bir karakterdir. Fatma ise Selahattin'in tersine muhafazakâr ve inatçı olarak nitelendirilebilecek bir karakterdir. Yazar da bu zıtlıklardan faydalanarak romanda diyalojik ilişkilerin kurulmasını sağlar ve karakterlerin birbiri hakkındaki fikirlerini öz-bilinç süzgecinden görme imkânı verir.

Fatma ve Selahattin birbirlerinin farkında olan, farkında olmak zorunda kalan, Fatma'nın iç diyalogları ile diyalojik ilişkiye giren iki karakterdir. Selahattin her ne kadar Fatma'nın bilincinden aktarılıyor olsa da öz-bilinçli bir karakter gibi davranır. Bu sebeple iki karakter kendi söylemlerini dile getirirler ve birbirleriyle etkileşime geçerler.

“Şarap ve rakı içebilseydim belki senin gibi uyurdum, ama ben istemem o çirkin uykuyu. Sen iki şişe içerdin: Ansiklopedinin yorgunluğunu alsın ve aklımı açsın diye içiyorum ben Fatma, keyif için değil. Sonra ağzın açık, horlayarak uyurdun ve ben içinde akreplerle kurbağaların çiftleştiği bir kuyunun karanlık ağzını hatırlatan senin o ağzından tüten rakı kokusundan iğrenerek kaçardım. Soğuk kadın, zavallı kadın, buz gibisin, ruhsuzsun sen! Bir kadeh içseydin belki anlardın!” (SE, 20).

Fatma'nın bakış açısından anlatılan bu parça Fatma ile Selahattin'in polemik halinde oldukları bir bölümdür. Buna benzer polemiklere bu ikili arasında roman boyunca sıkça rastlanır. Fatma'nın zihninde Selahattin'in cevaplarının ve sesinin çınlaması onun söylemlerine çift-sesli bir özellik kazandırır. Her iki ses de birbirlerinin farkındadır. Fatma, Selahattin'e alkol aldığı için kızar. Selahattin ise Fatma'yı ruhsuz olmakla suçlar. Fatma için alkol çirkin uykunun sebebidir, kendisi uyuyamasa bile o şekilde uyumayı zaten istemez. Selahattin ise içerek zihnini açtığını, yorgunluğunu giderdiğini belirtir. Her ikisi de herhangi bir müdahale olmadan fikirlerini rahatlıkla ifade ederler. Herhangi bir yazar konumunun bulunmayışı dolayısıyla okuyucu yalnızca saf öz-bilinçleri görür. Bu iki ses çarpışır fakat daha büyük bir anlatıcı konumu tarafından sentezleme yapılmaz ve nihai bir sonuca varılmaz. Okuyucunun gördüğü salt bir diyalojik ilişkiden ibarettir.

“Yalnızca olgular ve şeyler vardır ve biz onları ve onların arasındaki ilişkileri bilebiliriz ve benim görevim bütün Doğu'ya Allah'ın olmadığını anlatmaktır, dinliyor musun Fatma, tövbe, bunları düşünme, ben senin daha şeytana teslim olmadığın o ilk günlerini düşünmek isterim” (SE, 72-73). Fatma'nın, iç diyalog esnasında Selahattin'le münakaşa halinde olduğu bir diğer parça bu şekildedir. İki farklı bakış açısının nihaileştirilemez varlığı burada da dikkat çeker. Fatma, kocasının ruhunu şeytana satmış olduğunu düşünür ve bundan dolayı endişe içerisinde. Selahattin, romanın başından sonuna kadar devam eden pozitivist tavrından ödün vermez. Hatta söylemleri giderek daha kızgın, daha sert, hakarete varan bir boyuta gelir.

İki öz-bilinçli ses, birbirlerinin hakikatinin farkındadır, Fatma'nın zihninde buluşur ve çarpışırlar. Bu iki öz-bilinç arasındaki çatışmalar romanın daha pek çok yerinde mevcuttur. Selahattin, Recep'in annesi olan ve evde hizmetçi olarak çalışan kadın için "halkımın çalışkanlığı ve güzelliği var bu kadında" (SE, 107) derken Fatma aynı kadını "orospu", "sümüklü" gibi sıfatlarla nitelendirir. Recep, Selahattin için eğitilmesi gereken bir evlatken Fatma için evdeki "piç"tir. Alkol Fatma için haramken, Selahattin için zihin açan kutsal bir içecek anlamına gelir. İki karakterin söylemleri buna benzer pek çok çatışmayı bünyesinde barındırır. Tüm bunlarla birlikte neyin doğru, neyin yanlış olduğu hiçbir yerde okuyucuya otoriter bir ses tarafından dayatılmaz.

Çokseslilik, içerdği birbirinden farklı öz-bilinçler sayesinde romandaki olayların ve kişilerin farklı açılardan görülmesine olanak tanır. Karakterin öz-bilinç aracılığıyla birbirleri hakkındaki fikirlerini dile getirdiklerine dair örnekler Recep'in iç diyaloglarında da rastlanır. Recep, okuyucunun Fatma ve Selahattin'i farklı bir perspektiften görmesine olanak tanır. Fatma, üvey evlatları ve piç olarak nitelendirdiği Recep'i ve kardeşi İsmail'i henüz küçük yaşlardayken ağır bir şekilde döver. Bu olay sonucunda Recep cüce, kardeşi İsmail ise topal kalır. Bu olay Recep'in zihninden aktarılır. Romana eklenen bu yeni bakış açısı okuyucunun karakterlere olan bakışını da değiştirir. Yani okuyucu romanı öz-bilinçler aracılığıyla okur ve olaylara getirdiği yorum bu bilinçlerden duyduğundan ibarettir. Recep'in babaanne hakkındaki düşüncelerine örnek oluşturabilecek bir bölüm de şu şekildedir:

"Ama büyükhanım susar, bazen biraz homurdanır, ama kelime bulamazlar homurtunun içinde; çünkü büyükhanım, çiğnediği şeyi suçluyormuş gibi önüne bakarak ve kelime seçmeden homurdanır ve başını tabağından kaldırırsa sanki şaştığı içindir; babaannelerinin elinden tiksinden başka bir şey gelmediğini, onların, nasıl olup da hala anlayamamalarına şaşıp kaldığı için. O zaman benimle birlikte bir kere daha anarlar susmaları gerektiğini, ama gene unuturlar ve öfkelenirler" (SE, 174).

Burada da Recep'in Fatma'ya karşı olan olumsuz düşüncelerini görmek mümkündür. Özünde hayata karşı ılımlı, hümanist bir tavrı olan Recep'in gözünden babaanne huysuz ve geçimsiz biridir. Her şeye tiksinti içinde ve suçlayıcı gözlerle bakar. Recep'in getirdiği yeni perspektif okuyucunun yorum gücünü artırır ve Fatma'nın kendi anlattığı bölümlerdeki imajını sarsar. Bununla birlikte Fatma'nın bilincinden anlatılan bölümde hedef tahtasına oturan Recep'tir. Fatma, eve hizmetçi olarak gelen ve Selahattin'in gayri meşru ilişki yaşadığı kadından ve bu kadının çocuğu olan Recep ve İsmail'den nefret etmektedir. Fatma'nın zihninden anlatılan bölümlerde Recep'e dair nefret dolu söylemleri sık sık görmek mümkündür. "Bu saatlere kadar sokaklarda ne yapıyor acaba? Düşünme Fatma, iğrenirsin. Ama gene de merak ederim. Kapıları iyi kapadı mı acaba sinsi cüce? Umurunda değildir ki! Hemen yatağına yatacak ve

hizmetçinin soyundan geldiğini kanıtlamak için bütün gece horul horul uyuyacak” (SE,19). Görüldüğü gibi Recep onun için sinsi cüce, hizmetçinin soyundan gelen aşağılık birisidir. Fatma’nın, torunu Nilgün ile konuştuğu ve Recep’e olan olumsuz tavrının net bir şekilde görüldüğü bir bölüm de şu şekildedir: “Cüce seni çoktan kandırmış bile; kandırır, sinsidir. Düşündüm: Aralarına nasıl girdiğini, düşüncelerini nasıl çeldiğini, iğrenç, çirkin varlığıyla onları o kötü utanç ve suçluluk duygusuna boğup, Doğan’ımı kandırdığı gibi nasıl kandırdığını düşündüm” (SE, 102). Recep’in sinsi olduğu düşüncesine tekrardan vurgu yapan Fatma, onun varlığını bile iğrenç ve çirkin olarak nitelendirir. Romanın başından sonuna kadar Fatma’nın Recep hakkında olumlu bir şey söylediği görülmez. Buna rağmen Recep’in roman içerisinde “olumsuz” bir imaj çizmemesinin sebebi kendisinin ve diğer karakterlerin de en az Fatma kadar “eşit haklarla” romanda söz sahibi oluşudur.

Selahattin sesini yalnızca Fatma’nın söylemleri ile duyurmaz. Recep’in bölümleri de Selahattin’in bilincinin romanda ortaya çıkmasını sağlar. Fatma’nın zihninde alkolik, marazi hayaller peşinde koşan birisi olarak çizilen Selahattin’in, Recep’in anlattığı kısımlarda farklı bir tarafı ortaya çıkar. Köyde zor koşullar altında yaşayan hizmetçi kadını ve gayri meşru çocukları Recep ve İsmail’i alıp yanlarına getiren ve onlar için bir de kulübe yapan Selahattin’in merhametli bir tarafının olduğu görülür. “Ben kirli tabakları aldım mutfığa indim, bulaşıkları yıkıyorum. Bağırsaklarınız içinde gezinir bu solucanlar, derdi Selahattin Bey, çiğ et yerseniz, çıplak ayak gezerseniz, kurtlar, anladınız mı? Biz köyden yeni geldik, anlamıyoruz” (SE, 176). Selahattin köyden getirdiği gayri meşru çocuğu Recep’e bildiği şeyleri öğretmek ister. Karısı Fatma’ya aktaramadığı bilgisini sık sık Recep’e aktardığı görülür. Fatma’nın bilinciyle ortaya çıkan Selahattin’in insana değer vermeyen bir adam olduğu algısı, Recep’in bu söylemleri ile kırılır. “Peki, Fatma size kötü bir şey yaparsa hemen gel yukarı çalışma odama, söyle bana, olur mu, korkma! Korkmadım. Bulaşıkları yıkadım, çalıştım, kırk yıl” (SE, 177). Fatma’nın çocuklara kötü davrandığının farkında olması dolayısıyla onlara sahip çıkmak istediğini gösterir. Recep’in anlatımı Fatma’nın çizmeye çalıştığı olumsuz Selahattin imajını aksi yönde çevirir.

Her birinin bir diğerine bakışı farklı olan bu üç karakter *Sessiz Ev*’in çoksesli yapısını göstermesi bakımından önemlidir. Üç karakter de birbirlerinin hakikatlerini bilirler ve birbirleri ile çatışma halindedirler. Bahtin’in kişiliğin hakiki doğasına ancak diyalojik ilişkiler esnasında varılabileceğini belirtmesi gibi okuyucu da *Sessiz Ev*’deki karakterlerin doğaları hakkındaki fikirlerini ancak her karakteri okuyunca verebilir. Bakış açılarının çokluğu, doğrunun da göreceli bir vaziyet almasına neden olur.

Çoksesli roman, karakterin öz-bilinci ile söylemlerini doğru ve yanlış gibi katı kurallar olmaksızın doğrudan ifade edebilmesini ve kendi fikirlerini ortaya koyabilmesini sağlar. Böyle olunca ortaya birbirinden farklı fikirler ve bakış açıları çıkar. Bu durum romanın monolojik bütünlüğünü yıkar ve doğru kavramı göreceli bir hale gelir. Bu bakımdan bu tür romanlar açık metin olarak nitelendirilebilir. Kendi fikirlerini ortaya koyan karakterler aracılığıyla romana farklı ideolojiler dâhil olur ve ideolog karakterler varlığını gösterir. Bahtin, Dostoyevski'nin çoksesli sanatında öz-bilinçli karakterin çoğu zaman bir ideolog olduğunu söyler. Benzer bir durumu *Sessiz Ev*'in karakterlerinde görmek mümkündür.

3.1.2. Öz-farkındalık ve İdeolojik Tavır

Bahtin'in öz-bilinçli ideolojik karakter hakkındaki düşüncesi şu şekildedir: “Karakter ideolojik olarak otoriteye sahip ve bağımsız addedilir; Dostoyevski'nin nihaileştirici sanatsal vizyonunun nesnesi olarak değil, iyice tartılmış bir kendine özgü ideolojik anlayışın yazarı/yaratıcısı olarak algılanır” (DPS, 47). Bahsedilen ideolog karaktere *Sessiz Ev* romanı üzerinden bakıldığında Selahattin'in bu tanıma oldukça uygun olduğu görülecektir. “Evet, Allah yok, Fatma, bilim var artık. Allah'ın öldü senin, budala kadın! Sonra artık kendini sevmekten ve kendinden iğrenmekten başka inanacağı hiçbir şey kalmayınca çirkin şehvete kapılır, bahçedeki kulübeye koşardı. Düşünme Fatma. Bir hizmetçi... Düşünme... İki de sakat!” (SE, 30). Selahattin, asi ve karşı çıkan tavrıyla Allah'a olan inancın ve korkunun insanları olumsuz etkilediğini, gelişmenin önüne geçtiğini vurgular. Kendisini Nietzschevari bir söylemle “Tanrı öldü” diyerek ideolog bir konuma sokar. Roman boyunca benzer bir tavır içinde olan Selahattin, hayata karşı duruşu ile ideolog bir karakterin izlerini bünyesinde barındırır. “Ben kırk sekiz ciltlik ansiklopedimi bitirince zaten Doğu'da söylenmesi gereken bütün temel düşünceler ve sözler bir anda söylenmiş olacak: O inanılmaz düşünce boşluğunu bir hamlede dolduracağım” (SE, 105). Kendi bilincine fazlasıyla güvenen Selahattin, yazdığı ansiklopedi ile Doğu'nun kaderini değiştirebileceğini düşünür. Kendisine bir rol biçmiştir ve bu rolü ölmeden önce tam anlamıyla canlandırmak için elinden geleni yapar. Tedavi için gelen bir hastaya

“gözüm tuttu seni, al bakalım bu yazıları da git köy kahvesinde oku, demiş, içine tifoya ve vereme karşı yapılması gerekenleri yazdım demiş, ayrıca Allah'ın olmadığını da yazdım, git de bari sizin köy kurtulsun demiş, zaten her köye senin gibi aklı başında bir adam yollayabilsem, o adam da her akşam bütün köyü kahveye toplayıp bir saat benim ansiklopedimden bir risalecik okusa bu millet kurtulur” (SE, 74).

Selahattin, kendi sözünü söyleme endişesiyle dolu, üstelik tıpkı bir ideolog gibi sözlerinin çok kıymetli olduğunu düşünen bir karakterdir. Bahtin'in yeraltı adamı için söylediği kahramanın

dünyada nasıl görüldüğü değil dünyanın kahramana ve kahramanın kendine nasıl görüldüğü fikri Selahattin için oldukça uygundur. Selahattin çevresine ve dünyaya kurtarılması gereken bir yer olarak bakarken kurtarma görevini kendisine vermektedir.

Çıraklı'nın ifade ettiği gibi “İvan Karamazov, Raskolnikov, Prens Mışkin belli sabit özelliklere sahip, ne yapacakları tamamen öngörülebilir karakterler değildir. Bir şeye tepki vermekle yetinmez eyleme de geçerler. Çevreleri, kendileri ve eylemlerine dair herkesten fazla düşünürler” (Çıraklı, 2011: 101). Kendi bilinciyle hareket ettiğini, kendisi hakkındaki kararı kendisinin verdiğini göstermek isteyen, en az diğer karakterler kadar romanda söz alan ve tıpkı Dostoyevski karakterleri gibi eyleme geçen bir diğer karakter Hasan'dır. Onda romanın başından sonuna kadar belirlenemez, nihaileştirilemez bir karakterin başarılı bir örneği görülür. Yaşının genç olması, eğitim seviyesinin yetersiz olması gibi nedenlerden ötürü hayata karşı net bir tutum takınabilmiş değildir. “Derneğe girince, her seferinde olduğu gibi korktum sanki. Kopya çekiyorum da sanki hoca gördü mü diye aptal aptal heyecanlanıyorum da heyecanlandığımı gören hoca da anlıyor...” (SE, 37). Milliyetçi derneklerde takılan ama bunu henüz benimseyememiş bir karakterdir. Peşinden koştuğu milliyetçi gençleri sevmez, milliyetçiliği ise tam olarak ne anlayabilmiş ne de sahiplenebilmiştir. “Tren hareket edince komünistlerin duvarlara yazdıklarını okudum: Tuzla faşistlere mezar olacak! O faşist dedikleri bizmişiz” (SE, 39). Hasan, faşist ile kendisinin ve arkadaşlarının referans gösterildiğini anlayamayacak kadar milliyetçilikten uzaktır. Bunlar göz önüne alındığında Hasan'ın, Bahtin'in bahsettiği gibi “sonsuz ve açık uçlu bir bilinç”e (DPS, 122) sahip olduğu görülür. Bağlama göre şekil alabilecek bir karakterdir, nitekim romanın sonunda şehri terk edişi de bunu kanıtlar. Hasan, tüm bunlarla birlikte roman içerisinde diğer tüm bilinçler kadar meşrudur ve kendi sözünü söylemeyi, kendi ideolojisinin taşıyıcısı olduğunu göstermeyi isteyen bir karakterdir.

Selahattin için referans gösterilen kahramanın dünyada nasıl görüldüğü değil, dünyanın kahramana ve kahramanın kendisine nasıl görüldüğünün önemli olduğu fikri Hasan için de oldukça açıklayıcıdır. Hasan, “ben topal bir piyangocunun oğluyum” diyerek kendisinin ve konumunun farkında olduğunu göstermek ister. Öte yandan kendisi hakkında son sözün henüz söylenmediğini, bir gün her şeyin değişeceğini sık sık vurgular. “Yeraltı insanı [...] son sözün kendisine ait olduğunu bilir ve olmadığı şey olabilmek için, her ne pahasına olursa olsun kendisi hakkındaki bu son sözü, öz-bilincinin sözünü elinde tutmaya çalışır. Öz-bilinci nihaileştirilemezliğiyle, kapanmamışlığıyla ve belirlenemezliğiyle yaşar” (DPS, 104-105). Hasan da öz-bilinç sahibi karakterlerin prototipi sayılabilecek olan yeraltı adamında olduğu

gibi son sözünü elinde tutmaya çalışır. “Elimdeki bu gazete de yazacak o zaman [...] dünyadan habersiz bu aptallar da anlayacaklar o zaman, biraz şaşıracaklar, hatta korkacaklar benden ve demek biz bilmiyormuşuz diye düşünecekler. [...] O gün gelince, yalnız gazeteler değil televizyonlar da söz edecek benden, anlayacaklar, anlayacaksınız hepiniz” (SE, 325). Hasan bu söylemleri ile kişiliğinin nihaileştirilemez ve bağlamsal durumuna gönderme yapar. “Dostoyevski yazara ait katı ve nihaileştirici bir tanım niteliğindeki şeyi alıp kahramanın kendisi hakkında yine kendisinin yaptığı tanımın bir boyutuna çevirdiğinde adeta küçük çapta bir Kopernik devrimi gerçekleştirmiştir” (DPS, 100-101). Hasan, onu dışarıdan nihaileştirecek şeylere asi ve özgür ruhu ile karşı çıkar.

Kendi hakkındaki kararını kendisi vermek isteyen Hasan şunları söyler: “Ziraat Okulu boyunca yürüdüm. Babama kalsaydı ve giriş sınavlarında bize öğretilmeyen şeyleri sormasalardı, bu Ziraat Okulu bizim eve yakın diye beni buraya vereceklerdi ve ben gelecek yıl diplomalı bir bahçıvan çıkacaktım. Diploması olunca, babam, bahçıvan değil memurdur der, evet, memurdur çünkü kravatı var, ama bana kalırsa, yalnızca kravat takan bir bahçıvan” (SE, 320). Hasan’ın, olayı kendi bilinç süzgecinden geçirerek yansıttığı net bir şekilde görülür. Dışarıdan bir müdahaleye karşıdır, hatta babasının olası söylemlerine karşı cevap da verir. Bu bakımdan Hasan’ın iç diyalogunda bile bir başka ses olan babasının sesi duyulur. Üstelik Hasan bu sese cevap vererek diyalojik bir etkileşimde bulunur. Bu da aslında bir iç monoloğun bile diyalojik olabileceğini gösterir. Hasan’ın, işine gidip gelen insanlara karşı olan tavrı da öz-bilinçli bir zihne sahip olduğunu gösterir. “Vagonun içinden bana bakan yüzlerce kafa: Sabah işe gidiyorlar, akşam işten dönüyorlar, zavallılar, bilmiyorlar, bilmiyorlar! Öğrenecekler! Öğreteceğim” (SE, 326). Çoksesli romanın karakteri özgürdür ve bu nedenle kendisine dayatılabilecek her türlü normu çiğneyebilir. Hasan da; sabah işe giden, akşam işten dönen, düzene ayak uydurmuş insanlara karşı, hatta söylemleri dikkatlice okunduğunda insanlığa dair bir karşı çıkış içindedir. Tüm bu özellikleriyle düzene karşıdır, henüz karakterini oturtamamış olsa da kendi bilinciyle hareket etmenin mücadelesini verir. Tekrar tekrar son sözünü henüz söylemediğini ama bu son sözü mutlaka kendisinin söyleyeceğinin altını çizer. Tüm bunlar göz önüne alındığında Hasan, kendi bilincinin süzgecinden geçen bakış açısıyla çoksesliliğe katkısı olan bir karakter olarak okuyucunun karşısında bulunur.

Romanın diğer kişilerinden Faruk da öz farkındalığı ve hayata karşı kendi bakış açısına sahip oluşuyla romanın çoksesliliğinin bir parçasıdır. “Kahraman Dostoyevski’yi tam da *dünyaya ve kendisine yönelik belirli bir bakış açısı olarak*; bir kişinin kendisini çevreleyen gerçekliği ve

kendi benliğini değerlendirip yorumlamasını olanaklı kılan konum olarak ilgilendirir” (DPS, 97). Faruk’un söylemlerine bakıldığında buna benzer bir durum görülür. “Birisi, benim için, kapının önüne günde üç öğün yemekle bir paket sigara ve akşamları da biraz rakı bıraksa, bu serin bodrumda sanki bütün hayatımı geçirmeye boyun eğecek gibiydim” (SE, 91). Üniversitede doçent olan Faruk, kendisini tarihçiliğe ve arşivlere adamıştır. Kendisi hakkında düşünürken aslında hayatında tarih dışında bir şey kalmadığını fark eder. Kendisi hakkındaki yargısını verir, Dostoyesvki kahramanlarında görülen, Bahtin’in de ifade ettiği gibi bilinçli olma göreviyle meşguldür. Önemli olan dünyanın kendisine nasıl görüldüğü, kendisinin kendine nasıl görüldüğüdür. Çoksesli romanın bir parçası olarak diğer karakterlerin hakikatlerinin de farkındadır. “Ben de onlar gibi, dedem gibi, babam gibi yapsam, her şeyi bırakıp buraya kapansam, her gün Gebze’ye gidip gelsem, tarih denen şeyle ilgili, başı ve sonu olmayan milyonlarca kelimelik yazı için masaya otursam. Dünyayı adam etmek için değil, yalnızca ne olduğunu söylemek için yapsam bunları.” (SE, 231). Faruk, dedesi Selahattin’in ve babası Doğan’ın ideolog tavırlarına gönderme yapar. Onların dünyaya karşı olan bakışlarının hakikatlerinin farkındalığı ile romanın “büyük diyalogu”na katılır. Çoksesli romanda diyalojik ilişkinin kurulabilmesi için karakterlerin birbirinde yansımaları gerekir. Dedesinin ve babasının hakikatlerinin farkında olan Faruk onların dünyayı adam etmek isteyen ideolog tavırlarının aksine dünyayı düzeltmek gibi bir amacı olmadığını vurgular. İç monoloğunda babasına ve dedesine cevap vermesiyle romanın diyalojik yapısını güçlendirir. Onların hakikatlerinin ve seslerinin karşısına kendi hakikati ve sesi ile çıkar.

Faruk’un bilinçli bir karakter olduğunu gösteren bir diğer şey bizzat kendi bilinci hakkında konuşmasıdır. “Bütün bilincim silinsin, geçmişimden hiçbir iz kalmasın istiyorum. Aklımın kurgularından kurtulayım, aklımın dışında var olan bir dünyada özgürce gezineyim istiyorum, ama kendimi koyveremeyeceğimi biliyorum artık” (SE, 292). Evliya Çelebi’yi okurken, “Bu havuz sefasını bir daha okudum ve Evliya’nın suç ve günah tanımayan keyfine imrendim, kendimi onun yerine koymak istedim” (SE, 232) diyerek bilinçli bir karakterin yapacağı gibi olmadığı şey olabilmenin hayalini kurar. Bir diğer yerde Evliya Çelebi ile kendi bilinci arasında kıyasa gider, “Evliya’nın dünyayı, ağaçları, evleri, insanları gören bilinci bizimkinden bambaşkaydı. Birden, bu nasıl oluyor, Evliya’nın bilinci nasıl öyle kurulmuş diye meraklandım” (SE 233). Faruk’un farkındalığı burada ben-öteki diyalektiği üzerinden ortaya çıkar. Hayata karşı kendi bakış açısının bilincinde olan Faruk bundan memnun değildir. Sahip olmak istediği bakış ise Evliya Çelebi’nin bakışıdır. Faruk, dedesinin ve babasının hakikatlerinin farkındalığı ve diyalojik ilişkileriyle, bilincinden duyduğu

rahatsızlıkla, kendi bilincini Evliya Çelebi'ninki ile kıyaslamasıyla öz-bilinçli bir karakter olduğunu gösterir. Onda da herhangi otoriter bir müdahale göze çarpmaz.

Metne öz-bilinçli varlığı ile katılan bir diğer kahraman Metin'dir. "Benim başka bir insanla ilişkili olarak daima mevcut olan bu görme, bilme ve sahip olma *fazlalığım*, dünyadaki benzersiz ve yeri doldurulamaz konumumdan kaynaklanır. Çünkü verilmiş bir koşullar kümesinde bu belli zamanda, bu belli yeri yalnızca ben –tek- ve-biricik-ben- işgal ediyordum; diğer insanların tümü benim dışımda konumlanmıştır" (Bahtin, 2005b: 39-40). Bahtin'in *Sanat ve Sorumluluk* isimli çalışmasında belirttiğine benzer şekilde Metin'de de "ben-öteki" diyalektiği kendisini gösterir. Metin, sürekli kendisi ve diğerleri arasında karşılaştırmalar yapar ve kendisini diğerlerinden üstün konumlandırır. "Düşünme Metin, öğreniyorum hepsinden, ben, hiçbir zaman onlara benzemeyeceğim, ben soğukkanlı bir uluslararası zengin, çapkın olacağım" (SE 193). Bahtin'in Dostoyevski'nin yeraltı adamı kahramanı için yaptığı tespitin Metin için de hemen hemen aynı şekilde ortaya çıktığı görülür. Bahtin, yeraltı insanın tüm insanları ortak bir paydaya indirgediğini belirtir. Yeraltı adamı için dünya ben ve onlar olmak üzere ikiye ayrılır. "Onlar" dediği kim oldukları hiç önem taşımayan ötekilerdir (DPS, 338). Metin'in derdi de onları geçmek, onları yenmek, onlardan büyük olmaktır. En büyük hayali bir gün zengin ve kadınların hayran olduğu bir insan olabilmektir. "Evet, ben derslerime çok çalışırım, sınıfımda birinci olmazsam canım iyice sıkılır ve benim gibilere de inek denildiğini bilirim, ama benim babamın, beni on yıl sonra başına geçirebileceği takım tezgâhları fabrikası yok, iplik fabrikası yok..." (SE, 51). Metin, tam da dünyanın ve kendisinin farkında olan bir karakter olarak vardır. Metin'in dünyada nasıl görüldüğü bir yazar müdahalesi ile okuyucuya aktarılmamıştır. Aksine her şey saf öz-bilinç şeklinde ortaya çıkar ve önemli olan şey Metin'in dünyaya ve kendisine olan bakışıdır. Ders çalışmak zorunda olduğunu çünkü zengin bir ailesi olmadığını bilir, bununla birlikte kendisine yapılandırılan "inek" sıfatının da farkındadır. Tüm bunlarla birlikte kendi son sözünü, henüz her şeyin bitmediğini söylemek ister. "Sanki evin içinden gelen bu mobilya ve zenginlik ve lüks kokusu, bana, senin ne işin var burada, diyecek gibiydi, ama düşündüm ve rahatladım: Ben hepsinden zekiyim bunların!" (SE, 55). Selahattin ve Hasan'ın dünyayı değiştireceklerini düşünceleri ya da herkesten farklı olduklarını kanıtlama çabalarına benzer şekilde Metin de büyük ideallerin peşindedir. Diğerlerinden daha zeki olduğunu sık sık kendisine hatırlatır. Roman boyunca zengin olma hayalleri kurmaya devam eder.

“kimselerin annesiyle babası böyle yalnız bırakıp gitmiyor oğlunu, hiç olmasa bana iyi bir miras bıraksaydınız, hiç olmazsa ben de o parayla onlara benzerdim, ama ne para, ne pul, bıraka bıraka uyuşuk şişko bir ağabey ile ideolojik bir abla bıraktınız, tabii bunak babaanneyle cücesi de var (...) para kazanmak için cesaret ve yetenek ve yürek gerek ve bende o var ve kazanacağım” (SE, 202).

Metin kendi yeteneğine ve cesaretine güvenmektedir. O da Hasan gibi “açık-uçlu” bir bilince sahiptir ve son sözünü kendisinin söyleyeceğinin sık sık altını çizer. Dikkat çeken bir başka nokta Metin’in; Faruk, Nilgün, Fatma ve Recep’e bakışıdır. Metin abisi Faruk’u uyuşuk bir şişko olarak nitelendirirken ablasını ideolojisi ile ön plana çıkarır. Ziyaretine geldiği ve evinde kaldığı babaannesi onun gözünde bunakken Recep ise tüm diğer vasıflarından ziyade cüce bir hizmetçidir. Metin’in diğer roman karakterleri hakkında yaptığı bu yorumlar onun bir yandan diğer karakterler hakkında fikir sahibi olduğunu gösterirken diğer yandan romanın diyalojik yapısını göstermek bakımından önemlidir.

Todorov, Bahtin’in monolojizme olan karşıtlığına vurgu yaparak şunları söyler: “Tanrı pekala vardır ve yerinde durur; yaratıcı, yarattıklarıyla karıştırılmaz, bilinçlerin aşama sırası [hiyerarşisi] sarsılmaz, yazarın aşkınlığı, yarattığı anlatı kişilerini güvenli biçimde değerlendirmemizi sağlar” (Todorov, 2017: 85). *Sessiz Ev*’in sanatsal konumu böyle bir yorumlamaya oldukça uzaktır. Romanda okuyucunun elinden tutan aşkın bir yaratıcı yoktur. Bilinçler zaman zaman iç içe geçer ve hiçbirine fazlalık verilmez. Birbirleri hakkında farklı yorumlar yapan karakterler doğruyu göreceli bir hale getirir. Tekin’in belirttiği gibi “Çoğul bakış açısının uygulandığı romanlarda, ‘yansıtıcı bilinç’ olarak kullanılan figürlerin sayısı birden fazladır. Eşya ve olay, hatta zaman ve çevre, bakana göre değişir. Bu öğelere yakın duranın, yine bu öğeleri anlatması gerekir. Bakış açılarından yararlanılan kişiler, kendi psiko-sosyal kimliklerine göre konuşurlar” (Tekin, 2012: 67). *Sessiz Ev*’de de birden fazla anlatıcının olduğu görülmüş, anlatılan şeylerin gerçekliğinin odak değiştikçe değişme eğilimi gösterdiği saptanmış, karakterlerin yazarın dikte ettiği bir görüşün taşıyıcısı olmadıkları anlaşılmıştır.

Steinby, çokselsliliğin karakteristiğini “kahraman” yerine “kahramanlar”ın varlığında, yazarın otoriter konumundan geriye çekilmesinde ve sadece seslerin değil bakış açılarının da çok olmasında bulur (Steinby, 2013: 40). *Sessiz Ev* birden çok kahramanı içerisinde barındırmasıyla, içerisinde herhangi otoriter bir yazar konumu bulundurmayışıyla ve birbirinden farklı bakış açılarına yer vermesi dolayısıyla Steinby’nin çokselslilik tanımına uymaktadır. Kendi özerk seslerinin taşıyıcısı olan karakterlerin varlığı birbirinden farklı seslerin ortaya çıkmasına ve zaman zaman çarpışmasına sebep olmuştur. Birden fazla sesin

varlığı bu seslerin birbirleri ile etkileşime geçmesine neden olurken bu da romanın “diyalojik” bir eser olmasının önünü açmıştır. Romanda karakterlerin birbirinin gözünden nasıl göründüklerine şahit olunur fakat asla otoriter bir konum tarafından nihaileştirici bir tanım yapılmaz. Hiçbir karaktere fazladan bir otorite verilmeyen romanda, bakış açılarının doğruluğu ya da yanlışlığı tartışılmaz, sentezleme yoluna gidilmez. “Kahramanın kim olduğunu değil, kendi kendisinin nasıl bilincinde olduğunu görü[lür]” (DPS, 98-99). *Sessiz Ev*’de de Bahtin’in Dostoyevski’de bulduğuna benzer bir aktarım dikkat çeker. Anlatılan her şey kahramanın görüş alanından, onun öz-bilincinden anlatılır. Kahramanın kim olduğu ikinci plandadır. Daha önemli olan şey dünyanın kahramana nasıl gözüktüğü ve kahramanın kendisine nasıl görüldüğüdür. Karakterlerin fiziksel tasvirlerinin bile net bir şekilde yapılmaması romanda bilincin tasvirden daha ön planda olduğunu anlama noktasında önemlidir. Okuyucu da metni farklı bilinçler üzerinden takip eder. Netice itibarıyla Bahtin’in çokseslilik kavramının izdüşümü *Sessiz Ev* romanında temel olarak bu şekilde yansımıştır.

3.2. *Sessiz Ev* ve Heteroglossia

Çalışmanın çokseslilik bölümünde gösterildiği gibi *Sessiz Ev* romanının karakterleri bilinçli bir şekilde söylemlerinin taşıyıcısı konumundadırlar. Birbirinden farklı öz-bilinçlerin varlığı, romanda dünyayı farklı algılayan karakterlerin ortaya çıkmasına, bu da farklı söylemlerin ve dillerin romanda görülmesine sebep olur. Farklı söylemleri ve sesleri Bahtin heteroglossia olarak nitelendirir ve romana temel olarak “yazar kaynaklı anlatım, anlatıcıların sözleri, araya yerleştirilmiş türler [ve] karakterlerin sözleri” (KR, 38) ile girdiğinden bahseder. *Sessiz Ev*’de “yazar anlatıcı” konumu bulunmadığı için heteroglossia romana; temel olarak anlatıcıların sözleri, araya yerleştirilmiş türler ve doğrudan anlatıcı olmayan karakterlerin sözleri ile girmiştir. Bahtin’in deyiimiyle “Roman yazarı kendi temalarını orkestralamak için ve amaçlarını ve değerlerini süzgeçten geçirerek ifade edebilmek için [tüm dilleri] alıp kullanabilir” (KR, 67). Pamuk’un da *Sessiz Ev*’de farklı ses, dil ve türleri orkestraladığı ve çalışmasına kattığı görülür.

Todorov, Bahtin’in heteroglossiayı temel olarak beş farklı şekilde ayırdığını belirtir. Bunların türsel katmanlaşma, mesleki katmanlaşma, sosyal katmanlaşma, yaşa ve bölgeye göre katmanlaşma olduğunu söyler (Todorov, 1984: 57). Bu çalışmada ise heteroglossianın *Sessiz Ev*’deki varlığı temel itibarıyla dört farklı şekilde ele alınmıştır. Bunlar sırasıyla türsel katmanlaşma, mesleki katmanlaşma, nesle ve yaş grubuna göre katmanlaşma ve son olarak politik katmanlaşmadır. Todorov’un bahsettiği dialektlere göre katmanlaşma *Sessiz Ev*

romanında görülmemektedir. Sosyal katmanlaşma ise özünde çok geniş bir kavram olmakla birlikte bu çalışmada politik katmanlaşma ile sınırlandırılacaktır. Bununla beraber heteroglossianın varlığını gösteren özellikle parodi gibi kavramların çiftsesli yapısı da bir takım örnekler üzerinden gösterilmeye çalışılacaktır.

3.2.1. Türlerin Dansı

Bahtin romanın türsel katmanlaşmasıyla ilgili şunları ifade eder:

“Bu katmanlaşma her şeyden önce, tür denilen organizmalar tarafından gerçekleştirilir. Dilin belirli özellikleri (sözlükbilimsel, anlambilimsel, sözdizimsel) şu ya da bu türde içkin olan amaçla ve genel vurgu sistemiyle iç içe geçecektir: Söylev, reklam, gazete ve dergidekilerle, düşük edebiyat türleriyle (örneğin, ucuz macera romanları), bir de, yüksek edebiyatın muhtelif türleriyle. Dilin belirli özellikleri, belli bir türün özgül çeşnisine sahip olmaya başlar: Özgül bakış açıları, özgül yaklaşımlar, düşünme biçimleri, verili türün tipik özelliği olan nüanslar ve aksanlar birlikte dokunur” (KR, 64).

Pamuk da Bahtin’e benzer şekilde pek çok romandan örnekler verip Rabelais ve Sterne’ye de gönderme yaparak her şeyin romana girebileceğini belirtir. Listeler, melodramatik radyo oyunu senaryoları, tuhaf şiirler ve şiir yorumları, çeşit çeşit romanın birbirine karışmış bölümleri, denemeler, felsefi yazılar, ansiklopedik bilgiler, alt hikâyeler ve akla gelebilecek her şeyin artık romanın içine girebileceğini söyler (Pamuk, 2011: 128). Bunu kanıtlarcasına *Sessiz Ev* romanında birbirinden farklı pek çok türe yer verir.

Üç kardeşin Cennethisar’da babaannelerine yaptıkları tatili anlatan romanda metnin çeşitli türler aracılığıyla katmanlaştığı dikkat çeker. Bu katmanlaşma bazen edebi türlerin bazen yarı edebi türlerin bazen de edebiyat dışı türlerin dâhil olmasıyla gerçekleşir. Gazete yazıları, değişik şairlerden alınan şiirler, Selahattin’in yazmakta olduğu ansiklopedi, sinema filmi, tarihi bilgiler, gezi notları, defterde tutulmuş notlar, ölüm ilanları, İngilizce, Matematik, mezar taşı gibi şeyler metne heteroglot bir yapı kazandıran bazı temel türlerdir. Madran’ın ifadesiyle tüm bu türler, romana kendilerine özgü karakteristiklerini kaybetmeden, sahip oldukları biçimleri ve dilleri ile romanın heteroglot yapısına katkıda bulunurlar. (Madran, 2012: 153). *Sessiz Ev*’de de bu türlerin kendi yapılarını korur halde romana girdikleri, romanın yüksek bütünlüğüne katkıda bulundukları görülür.

Romandaki dikkat çeken ilk türsel katmanlaşma Recep’in kahvede oturup kağıt oynayanları izlediği sırada gerçekleşir. Recep gazete okuyan çocukların kendisine bakıp güldüğünü görünce merak edip gazeteyi alır ve okumaya başlar, gazetede yazanları Recep’le beraber okuyucu da takip eder. Recep çocukların okuyup güldüğü ve kendisini ilgilendirdiğini

düşündüğü yeri ararken gazeteyi okumaya devam eder. “Tarih köşesi... Üsküdar’ın tarihi hazineleri... Şair Yahya Kemal ve Üsküdar... Daha altta küçük başlıklar: Rum Mehmet Paşa Camii... Ahmediye Camii ve Çeşmesi... Şemsi Paşa Camii ve Kütüphanesi...” (SE, 12). Roman, gazetedeki tarih köşesini içerisine katar ve bir anda; tarihi camiiler, tarihi yapılar, Yahya Kemal, gibi şeyler dâhil olarak romanın söylemini ve dilini değiştirir. Ardından aradığı şeyi, yani “Üsküdar’daki Cüceler Evi!” başlığını bulur.

“Üsküdar’da bir zamanlar, bir de cüceler evi bulunmaktaydı. Sıradan insanlar için değil, cüceler için yapılmış olan bu evin, hiçbir eksiği yoktu. Yalnızca, odalarının, kapılarının, pencerelerinin, merdivenlerinin boyutları cücelere göre idi ve ortalama bir insanın içeri girebilmesi için iki büklüm olması gerekirdi. [...] Fakat, aynı yıllarda Üsküdar’ı gezen Evliya Çelebi’de sözü edilmediği için, gerçekten böyle tuhaf ve ilginç bir ev olup olmadığını kesinlikle bilemediğimizi söylemeliyiz. Gerçekten var idiyse bile, bu tuhaf ev Üsküdar’ı kasıp kavuran 1642’deki ünlü yangında yok olmuş olmalı” (SE, 12-13).

Recep’in bilincinden kahve atmosferini okumakta olan okuyucu gazetedeki tarih metninin romana girmesiyle birlikte farklı bir türle karşı karşıya kalır. Burada bir kısmı gösterilen bu alıntı romanda daha uzun ve detaylı bir şekilde yer alır ve romanın gazete yazısındaki tarihsel bilgilerle katmanlaşmasına sebep olur. Böylece farklı bir dilin romanın içerisinde çınladığı görülür. Yani anlatım salt bir düzlemde ilerlemez, parçalı bir hale gelir. Kahvede yaşadığı bu olayın ardından canı sıkılan Recep sinemaya gitmeye karar verir ve bununla birlikte film de Recep’in görüş açısıyla romana eklenir. “Önce tanıştılar, kız şarkıcı ve onu beğenmiyor, ama bir gün çocuk onu kurtarınca beğeniyor ve sevdiğini anlıyor, ama babası bu evliliğe karşı çıkıyor. [...] Ediz de hapisten kaçınca Boğaz Köprüsü’ne yakın bir evde buluştular ve Hülya Koçyiğit şarkı söyledi” (SE, 16). Görüldüğü gibi yazar, sadece Recep sinemaya gitti ve film izledi demekle yetinmez. Bir anlatıcı olan Recep’in ağzından filmin dilini de metne dâhil eder. Burada çiftsesli bir söylemin varlığı da dikkat çekmektedir. Ön planda filmin kendine ait kurgusu varken roman anlatıcısı aralığı ile bu kurgu yeniden anlatılır ve metni katmanlaştırır.

Gazete *Sessiz Ev*’de özel bir yer taşır ve gazete alıntılarına ve diline *Sessiz Ev* romanında sık sık yer verilir. Nilgün’ün ölümüne sebep olacak olaylar bile bakkaldan alınan *Cumhuriyet* gazetesi ile başlar. Gazetenin romanda yer almasına vesile olan anlatıcılardan birisi de Fatma’dır. “Gazetelerden kesip sakladım, bakın bakın ölüm ilanlarınıza: Vefat: Semiha Esen, Şeker Fabrikaları İdaresi Umum Müdürlerinden merhum Halit Cemil Bey’in kızları, Vefat: İdare meclisi üyemizmiş, sevsinler, Mürüvvet Hanımefendi, üstelik en aptalı da buydu; Vefat: eski zenginlerden merhum Adnan Bey’in biricik kızı Nihal abla” (SE, 330). Burada bir yandan gazetenin sesi duyulurken bir yandan da Fatma’nın sesi iştilir. Vice’in belirttiği gibi heteroglossia aynı anda iki farklı konuşucuya hizmet ettiği ve iki farklı niyeti içinde

barındırdığı için çiftsesli bir özellik taşır (Vice, 1997: 19). Hem Fatma'nın sesi hem de gazetenin sesi aynı anda yankılandığı için burada çiftsesli bir yapı meydana gelir. Bu da dilsel ve türsel açıdan romanın katmanlaşmasına sebebiyet verir. Buradaki çiftsesliliğin parodik bir yapıda olduğunu söylemek de yanlış olmayacaktır çünkü orijinal metne karşı bir alaya alma söz konusudur.

Romanda dikkat çeken bir diğer türsel katmanlaşma özellikle Faruk'un anlattığı kısımlarda ortaya çıkan şiirler aracılığıyla olur. Şiir başlı başına edebi bir türdür fakat romanın içerisine girerek Bahtin'in ifadesiyle bu büyük sisteme hizmet edebilir. Metin'in Ceylan'la birlikte eve geldiği bölümde kısa bir süreliğine yalnız kalan ve bu esnada Faruk'la karşılaşan Ceylan, Faruk'un okuduğu şiirleri dinlemek zorunda kalır. “Kadem kadem gece teşrifi Naili o mehin / Cihan cihan elem-i intizara değmez mi” (SE, 203). Naili'nin bu şiirini okuduktan sonra Evliya Çelebi'nin seyahatnamesinde geçen bir şiirle devam eder. “Öyle sermestem ki idrak etmezem dünya nedir / Men kimem saki olan kimdir mey-i sahba nedir” (SE, 203). Okuyucu Metin ve Ceylan arasındaki diyaloga odaklanmışken Faruk'un başka metinlere göndermeler yaparak şiirleri dâhil etmesi romana heteroglot bir yapı kazandırmıştır. Faruk'un zihninden anlatılan başka bir bölümde Metin, evden aceleyle Ceylan ve arkadaşlarıyla buluşmak için çıkmak istediğini söyler. Kardeşi Nilgün bu duruma şaşırır. Nilgün'ün şaşkınlığına Faruk'un cevabı şu şekilde olur: “Aşık oldu yine bir taze gül-i ra'naya / Ki alır al ile her dem onu yüz gavgaaya” (SE, 289). Yazar, Faruk aracılığı ile romanına birbirinden farklı şairlerin şiirlerini dâhil eder. Roman, bu şiirleri içerisinde barındırmakla zarar görmediği gibi şiirler de kendi yapılarını korumaya devam ederken bir yandan da romanın içerisinde farklı bir dilin oluşmasına sebep olurlar.

Romanın türsel katmanlaşmasına sebep olan tek şey gazete yazıları ve şiirler değildir. Selahattin, idealist kişiliğinden ötürü mesleği olan doktorluğu bırakır ve kendince Doğu'nun yüzyıllar süren eksikliğini kapatmak için bir ansiklopedi hazırlamaya başlar. Bu sebeple sık sık bilimin dili ile konuşur. Roman boyunca metne dâhil olan ansiklopedi dili de metnin heteroglossiasına zenginlik kazandırır. Fatma'nın bu yazıları okumasıyla okuyucu da bu dille tanışır.

“Kağıtlarına bir bakayım dediydim, bakayım sabahtan akşama kadar ne yazıyor, ne yazmış: İnsanın dedesi goril maddesi için yazmış; Allah'ın varlığı sorununun, artık bilimlerin Batı'da gösterdiği inanılmaz ilerleme sonunda bir gülünç sorun olarak bir kenara atılıverdiğine tanık olduğumuz bu günlerde yazmış [...] şimdi bu muazzam çalışmanın yedinci yılını doldururken görüyorum ki Allah korkusuyla aptallaştırılmış kitleler yazmış ...” (SE, 28).

Burada roman bir yandan Selahattin'in ansiklopedi dili ile katmanlaşırken bir yandan da Fatma'nın söylemlerinin eşzamanlı varoluşu dikkat çeker. Burada Bahtin'in belirttiği tarzda bir gizli polemiğin olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır çünkü gizli polemikte ötekinin sözlerine düşmanca bir muamele söz konusudur. Fatma, Selahattin'in yazdığı notlara bakarken tiksinti duyduğunu hissettirir. Yani okuyucu aynı anda hem Selahattin'in niyetine hem de Fatma'nın düşmanca yorumuna şahit olur. Bu da romanı heteroglot yapan iftsesliliğe bir örnek teşkil eder. Selahattin, romanın ilerleyen kısımlarında Fatma'ya ansiklopedisinden bir madde okur: "Peki o zaman şunu dinle, bak ansiklopedimin en önemli maddesi: dinle, yeni yazdım; yeni alfabeye göre 'B' harfinde bilgi maddesinde özetleyerek okuyorum dinle: Bilgimizin kaynağı deneydi... Deneye dayanmayan ve deneye kanıtlanmayan hiçbir bilgi geçerli değildir..." (SE, 219). Burada heteroglossianın romana, karakterin sözleri ile girdiği görölür. Selahattin, romana edebi bir tür olmayan ansiklopedi maddesini ekleyerek metnin heteroglot yapısını güçlendirir. Öte yandan romanın pek çok yerinde Selahattin'in ansiklopedisi için tutmuş olduğu notlara rastlamak mümkündür. Fatma'nın sinirlenip yaktığı, yakarken de bir yandan okuduğu notlarla birlikte roman türsel olarak katmanlaşmaya devam eder. "Deprem, tamamen jeolojik bir olay olup, yer kabuğunun sarsılmasıdır... Kadın erkeğin tamamlayıcısıdır... Bütün padişahlar ahmaktır... Bizim bahçedeki kertenkelelerin Darwin okumadıkları halde, Darwin düşüncesine uygun olarak kuyruklarını bırakmalarını bir mucize değil, insan düşüncesinin bir zaferi olarak görmeli!" (SE, 221-22). Selahattin'in ansiklopedi ve notlarındaki hemen her söyleminde "bilimsel" bir dil ve Darwin'e sık sık yapılan referanslar dikkat çeker. Romanın olağan akışı bilimsel bir dilin kullanıldığı bu notlar aracılığı ile katmanlaşmaya devam eder.

Faruk kardeşi Nilgün'le muhabbet ederken dedeleri Selahattin'in yazdığı bir listeyi okumaya başlar. Bu listenin de romanın türsel heteroglossiasına katkıda bulunduğu görölür.

"Adam, bizden taa kaç yıl önce eksiklerimizi düşünüp bulmuş, bak." "Hayvanat bahçesi, fabrika, profesör, bence artık yeterince profesör var, sonra disiplin, matematik, prensip, kaldırırım bir de, başka bir kalemle, ölüm korkusu ve hiçliğin şuuru yazmış, hürriyet..." "Yeter ağbi!" "Belki de aşıktır sana." "Olabilir." "Bizde lüzumsuz derecede fazla olanlar ise şunlar: Adam, köylü, memur, Müslüman, asker, kadın, ocuk..." "Bunlar gülünç gelmiyor bana." "... kahve, tembellik, küstahlık, rüşvet, uyuşukluk, korku, hamal..." "... minare, şerefe, kedi, köpek, misafir, eş-dost, tahtakurusu, yemin, ulan, dilenci..." "... sarımsak, soğan, hizmetçi, esnaf... hepsi fazlaymış bunların..." "Yeter!" (SE, 241).

Bu listede Selahattin'e göre doğuda fazla ve eksik olan şeylerin kaydı mevcuttur. Yazar, romana anlatıcı aracılığı ile sanatsal bir tür olmayan "liste"yi eklemiştir. Görölüğü gibi özellikle Faruk ve Selahattin'in konuştuğu kısımlarda dil, türsel bir katmanlaşma içerisine

girer. Fakat romanın türsel katmanlaşması sadece gazete, film, şiir, ansiklopedi ve liste ile sınırlı kalmaz. Edebi, yarı-edebi ve edebiyat dışı türlerle roman, katmanlaşmaya devam eder.

Fatma son bölümde Hikaye-i Robinson'u okuyucuya anlatır. "Bir İngiliz, gemisi battığı için yıllarca bir ıssız adada yapayalnız yaşamıştı, hayır, yapayalnız değil, çünkü yıllar sonra bulduğu bir uşağı vardı, ama gene de çok tuhaftı. Yıllarca başka kimseyi görmeden yapayalnız yaşayan o insanla uşağını düşünmek çok tuhaftı" (SE, 335). Romanın içinde adeta başka bir romanın sesinin çınlamasına sebep olan bu alıntı Bahtin'in heteroglossia kavramına güzel bir örnektir. Modern edebiyat dünyasının metinlerarasılık olarak adlandırdığı bu parçada bir yandan Hikaye-i Robinson'un sesi çınlarken bir yandan da Fatma'nın yorumları görülür. Fatma'nın cümleleri ile birlikte orijinal metin kırılmaya uğrar. İki sesin aynı anda çınlaması romanın katmanlaşmasına sebep olur. Faruk'un Evliya Çelebi'nin gezi notlarını metne ilave etmesi de bu bağlamda düşünülebilir. "Turgutlu şehrini, Nil şehrini ve Ulucaklı'yı ve buradaki bir başka âlemi: 'Çadırımızı bir abı hayat kenarında kurub, yayla çobanlarından bir semiz kuzu alub bibak, biperva kebab idüb yedik'" (SE, 232-233). Burada Eski Türkçe'nin dilinin değişime uğramadan romanda varoluşu dikkat çeker. Roman aynı zamanda edebi olmayan türlerle de katmanlaşma eğilimi göstermektedir. Örneğin Hasan aracılığıyla matematiğin ve İngilizce'nin dilinin romana girdiği görülür. Hasan, matematik ve İngilizce'de başarısız olduğu için ders çalışmaktadır. Fakat yazar sadece Hasan'ın ders çalıştığını söylemekle yetinmez aynı zamanda bu derslerin dilini de metne dâhil eder. "Açtım kitabı, Allahın belası logaritmadan kalmışım. Evet, log, diye yazıyoruz ve $a \log (A.B) = a \log A + a \log B$ diyoruz" (SE, 113-14). Matematiğin bir konusu olan logaritmayı ve formülleri romana yerleştiren yazar bir anda araya edebi bir tür olan şiiri de sıkıştırır. "bak Nilgün, defterimin kenarına ne yazmışım: Değildim ben sana mail / Sen ettin aklımı zail" (SE, 114). Bununla da yetinmeyen anlatıcı İngilizce'ye geçer. "Allah belasını versin gene şu Mr. and Mrs. Brown diye düşündüm; aynı resimler, her şeyi bilen ve düzgün yapan aynı insanların soğuk ve mutlu suratları, İngilizmiş bunlar, ütülü ceketleri ve kravatları var, sokakları da tertemiz. Biri oturuyor öteki kalkıyor, derken bizim kibritlere benzemeyen bir kibrit kutusunu masanın üstüne, altına, içine, yanına koyup koyup duruyorlar. *On, in, under*" (SE, 115). Edebiyat dışı türler olan matematik ve İngilizce ve edebi bir tür olan şiir metne dâhil olup katmanlaşır. Görüldüğü gibi *Sessiz Ev*'in türsel heteroglossiası edebi, yarı-edebi ve edebi olmayan türlerin hepsine yer vererek gerçekleşir.

Sessiz Ev tüm bunlarla birlikte içerisinde pek çok yazara, şaire, döneme ve olaya yaptığı göndermelerle de katmanlaşmıştır. *Deliliğe Övgü*, Nedim, Neşati, Evliya Çelebi, Dickens,

Nedim, *Babalar ve Oğullar* bunlardan sadece bir kısmıdır. Pamuk, mezar taşı yazılarını bile romana eklememiştir.

DOKTOR SELAHATTİN DARVINOĞLU

1881-1942

RUHUNA FATİHA

KAYMAKAM DOĞAN DARVINOĞLU

1915-1967

RUHUNA FATİHA

Üstelik bunu yaparken şekilsel olarak da mezar taşında olduğu gibi bir düzen tertip etmiştir. *Sessiz Ev*, görüldüğü üzere tekdüze bir hikâye anlatımıyla sınırlı kalmayıp birbirinden farklı türleri bünyesinde barındıran bir türler mozaigine dönüşmüştür. Böylece romanın dili zenginlik kazanmıştır. Hiçbir türün üstünlük iddiası olmaksızın romanın çatısı altında bir araya gelmiş olması Bahtinyen anlamda türsel heteroglossianın başarılı biri örneğini göstermiştir.

3.2.2. Bilimden Tarihe: Mesleklerin Dilleri

Sessiz Ev bir yandan türsel olarak birbirinden farklı türlere yer verirken bir yandan da kişilerin meslekleri üzerinden oluşturdukları dil açısından katmanlaşmıştır. Bahtin, mesleki katmanlaşma hakkında şunları söyler, “Bir dava vekilinin, bir doktorun, bir iş adamının, bir politikacının, devlet okulundaki bir öğretmenin vb. dili [...] Yazarın (şair veya romancı) dili bile, diğer mesleki jargonlara eşdeğer bir mesleki jargon olarak görülebilir” (KR, 64). *Sessiz Ev* romanı mesleki bir katmanlaşma üzerinden de okumaya müsaittir. Romanda karakterlerin söylemlerinde mesleklerine ait bir dil kullanımı dikkat çeker. Bu durum özellikle Selahattin ve Faruk’ta ön plandadır. Esasında bir doktor olan Selahattin’le bilimin dili romana dâhil olurken üniversitede tarih hocası olan Faruk’la tarih metinlerinin dili romana girer. Bunların yanı sıra Hasan ve Metin’in konuştuğu bölümlerde öğrenci olmalarından kaynaklanan bir dilin varlığı dikkat çeker.

Selahattin’in asıl mesleği doktorluktur. Hem mesleği gereği hem de özel ilgisinden dolayı bilime karşı büyük bir hayranlık içerisinde. Kuyaş’ın ifadesiyle “Doktorumuzun pozitivizmi insan faktörünü unutturacak kadar aşırıdır” (Kuyaş, 2006: 71). Bu durum onun söylemlerinde bilimsel bir dilin ön plana çıkmasına sebep olur. “Çünkü bilimdir artık tanrımız, işitiyor musun Fatma?” (SE, 148) diyecek kadar pozitivist olan Selahattin’in söylemlerine “gözlem, deney, ilerleme, bilim, Batı, Darwin” gibi kelimeler sıklıkla dâhil olur.

“Ah, insan yalnızca gördüklerini ve görüp denediklerini yazmalı, o zaman, o Avrupalılar gibi, ben de, mesela Darwin gibi, ne müthiş herif, gerçek bir bilim adamı olabilirim belki, ama ne yazık ki bu uyuşuk Doğu’da insan hiçbir şey olamaz” (SE 147). Selahattin bir yandan bilime, pozitivistlik ve Batı’ya hayranlık bir yandan da Doğu’yu aşağılamaktan geri kalmaz. İnsan yalnızca gördüklerini yazmalı diyerek Doğu’nun mistisizmine karşı olduğunu, her şeyin deneyle çözülebileceğini göstermek ister.

Uyku hakkında konuşurken Fatma’ya şunları söyler: “Bu senin uykun kimyasal bir olaydır, derdi Selahattin, her şey gibi uyku da anlaşılabilir bir olaydır Fatma, bir gün suyun formülünün aş iki o olduğunu buluverdikleri gibi uykunun formülünü de buluvercekler.” (SE, 19). Burada Selahattin’in söylemleri Fatma’nın sesinden işitilir. Bu durum bir yandan romanın çiftsesli yapısını gösterirken bir yandan da Selahattin’in bilim dilini göstermesi bakımından önem taşır. Bilime olan inancı dolayısıyla uykunun bile formülünün bulunacağını düşünen Selahattin aracılığı ile “aş iki o, formül” gibi terimler romana eklenir. Mesleği gereği insanın öldükten sonra nasıl bir evreden geçtiğini iyi bilen Selahattin bu durumu Fatma’ya şöyle ifade eder:

“Ölümden sonra, bu kimsesiz hiçliğe içinden bir daha çıkamayacağın bir karanlık denizinin dibine iner gibi ineceksin: Cesedin soğuk toprakta çürürken, kafatasın ve ağzın tıpkı bir saksı gibi toprakla dolacak, etlerin kurumuş gübre parçaları gibi dökülüp dağılacak, iskeletin, kömür taneleri gibi toz olacak ve saçının son teline kadar seni eritip yok edecek iğrenç bir bataklığa bir daha geri dönme umudunu aklına bile getirmeye hakkın olmadığını bile bile girecek ve hiçliğin acımasız, buz gibi çamurunda yapayalnız yok olup gideceksin, Fatma anlıyor musun?” (SE, 297).

Selahattin Fatma’ya olan kızgınlığını bilimden ve mesleğinden aldığı bilgilerle bu şekilde yansıtır. Roman boyunca pek çok yerde benzer şekilde bir bilim dili kullanan Selahattin romanda mesleki bir dilin izlerinin görülmesine sebep olur.

Selahattin’le beraber romanda mesleğinin dilini bolca kullanan diğer bir karakter Faruk’tur. O, babaannelerini ziyaret etmek için geldikleri Cennethisar’da zamanını denize girmek ya da gezip eğlenmek yerine arşivlerde geçirir. Bu yüzden Faruk’la beraber romana tarihi kayıtların dili dâhil olmaya başlar. “Kutular içinde unutulmuş fermanlar, tapu kayıtları, mahkeme sicilleri, defterler iç içe, üst üste yığılıp kalmış, öylece duruyorlar” (SE, 87). Faruk tüm bu tarihi kayıtların peşindeyken okuyucu da bu metinlerle etkileşime geçmek zorunda kalır. “Celal adlı biri, Mehmet’in kendisine sövdüğünü söylüyor. ‘Gidi köftehor’ demiş! Kadının huzurunda da inkar etmiş. Celal’in, ‘evet, sövdü!’ diyen Hasan ve Kasım adlı tanıkları var. Kadı ise Mehmet’i yemin etmeye çağırmış. Mehmet edememiş. Tarihi silinmiş, yazmadım” (SE, 88).

Tarih metnini bu örnekte olduğu gibi bazen doğrudan alan Faruk, tarih diliyle birlikte tarihi bir vakanın da romana dâhil olmasına sebep olur.

“Dövüşürken birbirlerini öldüren iki dükkancının hikayesi hemen ilgimi çekti. Namazları kılınıp, çoktan gömülen kavgacıların yakınları, mahkemede birbirlerini suçluyorlardı. İkisinin, bıçaklarla çarşının ortasında birbirlerine girdikleri tanıklar tarafından ayrıntılarıyla anlatılıyordu 17 Cemaziyülevvel 998. Bu sabah, hicri tarihleri miladi tarihe çevirme kılavuzunu yanıma aldığım için, açıp baktım. 24 Mart 1590! Demek kışa rastlıyormuş olay” (SE, 129).

Faruk’un romana dâhil ettiği birbirinden ilginç tarih metinlerinden birisi de burada alıntılanmış olan iki dükkancının hikâyesidir. Bu hikâye doğrudan alıntılanmamış Faruk’un cümleleri ile metne eklenmiştir. Bu da bir yandan orijinal metnin bir yandan Faruk’un kendi cümlelerinin aynı anda var olmasına yol açmıştır. Yani çiftsesli bir özellik taşıması dolayısıyla da katmanlaşmıştır. Genel itibariyle bakarsak Faruk’un anlattığı bölümlerde “Kitap, defter, Başbakanlık Arşivi, mahkeme sicilleri, tahrir defterleri, eski mektuplar, Fetret devri, akçe, dirhem, Zilhicce” gibi kelimeler dikkat çeker, üç kardeşin sahil kasabasındaki bir haftalık tatilini anlatan bir romanda böyle kelimelerle karşılaşılması elbette onun heteroglot yapısını göstermek için oldukça önemlidir.

Faruk’un mesleği dolayısıyla kullandığı dilin yanında Hasan ve Metin’in dilleri de romanı katmanlaştırmıştır. Metin ve Hasan iki lise öğrencisidir. Hasan tembel ve başarısız Faruk ise özel ders verebilecek kadar başarılıdır. Hasan, matematik ve İngilizceden şikâyet ederken Metin bu dersler sayesinde para kazanır. Öğrenci olmaları dolayısıyla sık sık dersler hakkında konuşurlar. Bu sebeple matematik, İngilizce gibi derslerin dili romana eklenir. Metin arkadaşlarıyla birlikte bulunduğu ortamda entelektüel bir insan olduğunu kanıtlamak ister. Bu yüzden müzik hakkında konuşurlarken müziğin türünün asansör müziği olduğunu belirtir ve şöyle ekler:

“Bu asansör yolculuklarının New Yorkluların hayatlarında ne kadar yer tuttuğunu, Empire State Building’in tam – 50 feet ve 102 katlı olduğunu ve buradan çapı 50 millik bir panoramanın gözüktüğünü söyledim (...) bu şehrin nüfusunun Ansiklopedi Britannica’nın bizim okuldaki 1957 baskısına göre 7891957 olduğunu ve aynı baskıya göre şehrin 1940’daki nüfusunun 7454995 olduğunu söylüyordum ki, ‘Yuh!’ dedi Fafa. ‘İnek gibi ezberlemişsin!’ (SE, 57).

Burada neredeyse ansiklopedik bir açıklama yapan Metin, okulda ve kitaplarda öğrendiklerini arkadaş ortamında kullanır. Öte yandan Metin, çift haneli sayıları kafasından çarpabilme yeteneğine sahiptir bundan dolayı da arkadaşları oldukça şaşırır ve ona konuyla alakalı sorular sorarlar.

“İki basamaklı bütün rakamları bir anda birbiriyle çarpabileceğimi açıkladım.
‘Evet,’ dedi Vedat. ‘Acayip bir kafası vardır bu herifin, bütün okul bilir!’
‘On yedi kere kırk dokuz?’ dedi Ceylan.
‘Söyledim: ‘833!’
‘Yetmiş kere on dört?’
‘1008!’” (SE, 57-58).

Metin’in derslerden, kitaplardan ve okuldan öğrendiği şeyler onun arkadaş ortamında üstünlük kurması için birer araç olurken bir yandan da romana başarılı bir öğrencinin dilini katar. Metin’le beraber Hasan da öğrenci olması dolayısıyla dersler ve okul hakkında konuşur. Onun konuşması ise Metin gibi ortamda kendisini yüceltmek için değil, şikâyet etmek içindir. Hasan sık sık matematikten, İngilizce’den, okuldan ve derslerden şikâyet eder. Onun anlattığı bölümlerde matematiğin ve İngilizce’nin dili metne daha doğrudan ve daha yoğun bir şekilde girer. Ders konularını ve anlatımlarını doğrudan metne dâhil etmesi dolayısıyla bunlar türsel katmanlaşma kısmında incelenmiştir. Bununla birlikte Hasan aracılığıyla matematik, logaritma, çarpma, toplama, şiir, İngilizce konu anlatımları ve kelimeler romana eklenir. Tüm bunlar okuyucunun bir öğrenci dili ile karşı karşıya olduğunu gösterir.

3.2.3. Farklılaşan Arzular: Nesillerin Dili

Aktulum’un belirttiği gibi “kişiler roman metnine farklı sesler katarlar. Bu seslerin roman metninde katmanlaşması, üst üste yığılması onun çok dilliliğine ya da çok sesliliğine katkıda bulunur” (Aktulum, 2007: 29). *Sessiz Ev*’deki kişilerin de roman metnine farklı sesler katıp romanın çok-dilliliğine katkıda bulundukları dikkat çeker. Bahtin, her neslin kendine ait bir dili olduğundan ve her yaş grubunun farklı şekilde konuştuğundan söz eder (KR, 66). Nesiller ve yaş gruplarının dilsel katmanlaşması bağlamında *Sessiz Ev*’e bakıldığında romanın en yaşlı anlatıcısı Fatma ile en genç iki anlatıcısı Metin ve Hasan’ın dilleri arasında ciddi bir farklılık olduğu göze çarpar. Fatma’nın söylemlerinde bir yandan yaşının ilerlemiş olması sebebiyle ölüm düşüncesi ortaya çıkarken bir yandan da gençlik yıllarına karşı bir özlemin mevcudiyeti hissedilir. Ayrıca yetiştiği neslin kültürü gereği romanda “gelenekçi” bir söylemi de temsil eder. Bunun tersine Metin ve Hasan’ın dili gençliğin vermiş olduğu enerji ile doludur. Söylemleri genel itibarıyla gençliğin dilini yansıtır, Fatma’nın aksine geçmişe dönüş değil geleceğe dair beklentiler, ölüm değil yaşam ön plandadır. Bu karakterler üzerinden bakıldığında *Sessiz Ev*’in; geçmişle geleceğin, hatıralarla hayallerin bir arada bulunup katmanlaştığı bir roman olduğu görülecektir.

Doğan’ın belirttiği gibi, “Doksan yaşına basmış olan ve bugünü yaşamaktan adeta korkan Fatma Hanım, elinde olsa zamanın akışını durduracaktır. Bu yüzden evinin içinde anılarına

gömülü bir şekilde ve çevresinden tecrit halde yaşamaktadır” (Doğan, 2014: 124). Ölümün giderek yaklaşmakta olduğunun farkında olan Fatma’nın söylemlerinde zamanı durdurma isteği sık sık göze çarpar. “Benim doksan yaşındaki zayıf saçlarım. Birer birer dökülüyorlar. Vakit, diye mırıldandım, zaman dedikleri şey, dökülür” (SE, 21). Zamanı durduramayacağının bilir fakat yine de söylemlerinde zamanı durdurma arzusuna engel olamaz. “Her şeyi böyle bıraksam ben ve bin yıl kimse dokunmasa bizlere, her şey böylece bin yıl durur” (SE, 21). Fatma; değişimi, hızı ve geleceği istemez. Fatma’nın zamanı durdurma isteğine eşlik eden diğer bir şey ölüm korkusudur. Oğlu Doğanı, gelinini ve kocası Selahattin’in mezarlarını ziyaret ettiği bölümde bu korku olanca açıklığıyla ortaya çıkar:

“Ne sessizmiş burası, sıcakta cırcırlar, doksan yaşında ölüm, inip kapıyı açtılar.

‘Gelin Babaanne, verin bana elinizi.’

At arabasından inmekten de zormuş bu plastik şeyden inmek, Allah korusun, bir düşersem hemen ölülmüşüm de hemen gömerlermiş, belki sevinirler” (SE, 71).

Doksan yaşında olan ve iletişim kuracak birini bulamayan Fatma, “sessiz” evde sık sık ölümü düşünür. Bahtin’in belirttiği gibi her birey kendi yaş grubuna ve nesline uygun şekilde konuşur. Fatma’nın söylemlerinde umutlu bir gelecek hayali aramak yersizdir. “Allahım, sen affet, yüreğime korkular salıyor bu mezar taşları” (SE, 71). Ölümü hatırlatan hiçbir şey ona huzur vermez. Mezar taşları buna örnektir. Gazeteyi eline aldığı anda bile baktığı şey ölüm ilanlarıdır.

“Ah ne yazık, hepiniz öldünüz, arkanızdan bütün dünyaya duyurdular, ben de gazetelerden kesip sakladım, bakın bakın ölüm ilanlarınıza: Vefat: Semiha Esen, Şeker Fabrikaları İdaresi Umum Müdürlerinden merhum Halit Cemil Bey’in kızları, Vefat: İdare meclisi üyemizmiş, sevsinler, Mürüvvet Hanımefendi, üstelik en aptalı da buydu; Vefat: eski zenginlerden merhum Adnan Bey’in biricik kızı Nihal abla” (SE, 330).

Faruk’un dediği gibi “Büyükhanım gazeteyi tanıdık bir ölü var mı diye okur, bomba ve kurşunla delik deşik genç bir ölü değil, yatağında ölen yaşlı biri var mı diye” (SE, 63). Fatma’dan yapılan bu alıntı bir yandan yaşından ötürü dikkat ettiği şeyi göstermesi bakımından önemliken diğer yandan çiftsesli bir özellik gösterir. Gazete alıntısının içerisinde “sevsinler”, “en aptalı da buydu” gibi kendi yorumlarını katması iki farklı sesin –hem gazete hem de Fatma’nın yorumu- aynı yerde çınlamasına sebep olmuş, bu da gazete metni ile Fatma’nın söylemlerinin diyalojik olarak çarpışmasına zemin hazırlamıştır.

Fatma’nın yaşlı ve yalnız oluşu onun söylemlerindeki ölüm düşüncesini öne çıkartırken bir yandan da sığınabileceği, belki de kendini mutlu hissettiği tek zaman olan geçmişe dönmesine sebep olur. Bu yüzden söylemleri, anıları ile de katmanlaşır. Kırkoğlu’nun belirttiği gibi

“Fatma Hanım”ın bir ‘şimdi’si de, bir geleceği de yok, yalnızca uğursuz bir geçmiş içinde yaşıyor” (Kırkoğlu, 2006: 67). Fatma’nın geçmişe döndüğü anlara romanda sıkça rastlanır.

“Nilgün gidince kaldım ben yine güzel, temiz düşünceyle: İlk uykudan kalkışın sıcaklığı yanaklarımda ve aklımda: Rühayı düşündüm; rüyanın hayalini: Küçükmüşüm, İstanbul’dan çıkıp giden bir tren içindeymişim, tren gittikçe bahçeler görüyormuşum, birbirinin içinde, güzel, eski bahçeler: İstanbul uzakta, biz o bahçeler bahçeler içindeki bahçelerdeyken. O zaman düşündüm o ilk günleri: At arabasını, çıkışı tıkrıdaran kuyu kovanı, dikiş makinesini, makine pedalının huzur dolu tıkr tıkr zamanını; sonra gülüşü düşündüm, güneşi, renkleri, hiç beklemeden neşelenişi” (SE, 100-101).

Geçmiş Fatma’nın gözünde hep özlenen yerdir. Bulunduğu “an”da her şeye burun kıvrıran ve memnuniyetsiz bir kadın olan Fatma, geçmişini düşündüğü anda -bahçeler, at arabası, kuyu kovası, dikiş makinesi, makine pedalının sesi, güneş, renkler- her şey parlayan yüzüyle belirir. Geçmiş ve şimdi birbirinden apayrı iki dünyadır onun için. Gelecek ise düşüncelerine neredeyse hiç yansımaz.

Fatma’nın aksine romanın iki en genç anlatıcısı olan Metin ve Hasan’ın söylemlerinde gençliğin ve geleceğin dili göze çarpar. Hasan’la birlikte geleceğe dair beklentiler ön plana çıkarken Metin’de hem gelecek beklentileri hem de girmiş olduğu arkadaş çevresinden ötürü gençliğin dili okunur. Öz-bilinçli bir karakter olarak kendisinin farkında olan Hasan, bulunduğu konumdan memnun değildir. Söylemlerinde insanlara bir şeyler kanıtlama arzusu dikkat çeker. “Elimdeki bu gazete de yazacak o zaman [...] dünyadan habersiz bu aptallar da anlayacaklar o zaman, biraz şaşıracaklar, hatta korkacaklar benden ve demek biz bilmiyormuşuz diye düşünecekler. [...] O gün gelince, yalnız gazeteler değil televizyonlar da söz edecek benden, anlayacaklar, anlayacaksınız hepiniz” (SE, 325). Bu büyük iddialarının önemli sebebi genç bir karakter olmasından ötürüdür. Fatma’nın geçmiş hayallerinin aksine yoğun bir geleceğe gitme isteği, bir şeyleri kanıtlama dürtüsü ön plandadır. Benzer bir durum Metin’de de görülür:

“Sonra uzun bir zenginlik hayaline daldım: En sonunda Amerika’da kazandığım paralarımı Türkiye’de bir gazete satın alıyorum, ama bizim ahmak zenginler gibi batırmıyorum onu; gazete sahipliğini de kıvırıyor, Yurttaş Kane gibi bir hayat sürüyordum, yalnız yaşayan bir efsane adamdım, ama Allah kahretsin, Fenerbahçe kulübü başkanı olmak da vardı aklımda. Sonra, zengin olunca, bütün bu bayağılıkları ve bayağı hayalleri unutacağımı düşündüm” (SE, 139).

Hasan’daki şöhret olma, herkes tarafından bilinme arzusu Metin için de geçerlidir. Metin’in dili de “gelecek zaman” söylemleriyle doludur. Her iki karakter de hayalleri olan, söylemlerinde de bu hayallerini yansıtan karakterlerdir. Fatma’da güzel olan her şey geçmişte kalmıştır. Hasan ve Metin için ise güzel şeyler gelecektir.

Metin'in, arkadaşlarıyla birlikte olduğu bölümlerde gençliğin kendine özgü; hız, eğlence, hareket barındıran dilini de görmek mümkündür. Fatma'daki durağanlık isteğinin aksine gençlerde sürekli hareket halinde olma arzusu dikkat çeker.

“O zaman Mehmet, Mary'nin karşı adaya gitmek istediğini söyledi ve birden herkeste, şu aşağılık duygu, Avrupalıyı memnun etme isteği uyandı ve motorlara doluştuk. Ben Ceylan'la aynı motora binmişim. Sonra o evine koştu ve elinde iki şişeyle geri geldi ve bağırdı. 'Cin!' Bir başkası da, 'müzik,' diye bağırınca Cüneyt de koştu ve evden o iğrenç kutuyu ve hoparlörleri getirdi” (SE, 94).

Metin'in anlattığı bu bölümde olaylar, denizde Fikret'in motorunda geçer. Herkesin aktif olarak katılımcı olduğu bu sahnede tüm gençlerin eğlenme arzusu taşıdıkları görülür. Öyle ki sarhoş olup eğlenmeyi daha yüksek bir boyuta taşımak isterler. Bu yüzden hoparlör ve alkol ile coşkuyu artırmayı amaçlarlar. Motorda geçen bu sahne gençliğin kendine özgü dilini ve yaşantısını göstermek bakımından oldukça müsaittir.

“‘Gazlasana Fikret, bakalım ne yapacaklar!’ dedi Ceylan. Fikret gazlayınca motorlarla birlikte dönen köpekler adanın çevresinde çılgın bir koşu tutturdu. Motordakiler bağırarak, şarkılar söyleyerek köpekleri coşturdular, köpekler coşunca daha da heyecanlandılar, çığlıklar attılar, uludular, bağırdılar ve ben, bunların hepsi gerizekalı diye düşündüm, ama, Allah kahretsin, teyzemin sıcak ve ölü evinden daha eğlenceli buluyordum bu gürültüyü, radyoların üstüne el işi örtüler serilen tozlu, küçük odalardan daha zengin, daha canlı. 'Müzik! Sonuna kadar açın bakalım müziği ne yapacaklar!'" (SE, 95).

Yüksek hızla giden motorda bağırarak şarkılar söyleyen ve müziği sonuna kadar açan gençlerle birlikte hareket, hız ve coşkunun dili romana dâhil olur. Metin burada babaannesi ile genç arkadaş çevresi arasında bir kıyas yapar. Babaannesinin evini “ölü” bulan Metin, gençlerin yanında gerçek anlamda eğlenemiyor olsa da hareketin içerisinde olmayı tercih eder. Bu hareket isteği gruptaki tüm gençleri sarmış durumdadır:

“‘Birazdan annem babam yatınca video seyrediyoruz.’
‘Yok yahu, bütün akşam buraya mı takılacağız.’
‘Ben dans etmek istiyorum,’ dedi Gülnur, hayali bir müziğe uyararak biraz kıpırdandı.
‘Biz poker oynayacağız,’ dedi Fikret.
‘Çamlıca’ya çay içmeye gidelim.’
‘Elli kilometre!’
‘Türk Filmine gidip gırgır geçelim.’” (SE, 137-38).

Fatma'daki hareketsizliği ve durağanlığı burada görmek mümkün değildir. Gençlerin hepsi bir şekilde eğlenmenin yolunu arar. Bir başka yerde de esrar içip çılgınca hareketlerde bulundukları görülür. “Cüneyt pencereyi açtı ve karanlığın içine doğru, bütün öğretmenler manyaktır, diye bağırdı, bütün öğretmenler, bütün hocalar, diye inlerken o, Gülnur bir kahkaha attı ve kafayı bulmuş o, dedi, uçuyor, görüyor musunuz çocuklar” (SE, 192). Verilen tüm bu örneklerden anlaşıldığı gibi *Sessiz Ev* gençlerin kendine özgü dili ile de katmanlaşma

eğilimi göstermiştir. “Hız, eğlenme, takılma, gırgır geçme, dans, müzik, hareket, zevk almak, içki, yarış, sollama, bağırma, şarkı, pop-rock, diskotek, renkli lambalar, tavlama, dans, öpüşme, ibne, pandik atma, kafayı bulmak” ve buna benzer daha pek çok ifade gençlerin bölümlerinde tüm çıplaklığıyla ortadadır. Görüldüğü gibi Hasan ile Metin’in söylemleri ve dili Fatma’nın dilinden oldukça farklıdır. Bu da Bahtin’in belirttiği gibi kişinin içinde bulunduğu bağlama ve yaş grubuna göre konuştuğunun göstergesidir.

3.2.4. Sağ ve Solun Dili: Politik Söylemler

Bahtin’in belirttiği gibi dil taraflı dillere, otoritelerin ve çeşitli çevrelerin dillerine göre ve geçici modaların dillerine, günün hatta saatin özel sosyopolitik amaçlarına hizmet eden dillere (her günün kendi sloganı, kendi sözcük dağarcığı, kendi vurguları vardır) bölünecek şekilde katmanlaşır (KR, 37). Bu bağlamda incelendiğinde *Sessiz Ev*’deki söylemlerin politik olarak da katmanlaştığı görülür. Hasan’ın anlattığı bölümlerde milliyetçi, sağcı bir dil okunur. Bununla beraber Nilgün karakteriyle beraber devrimin ve “sol”un dili romana dâhil olur. Hasan ve içerisinde bulunduğu ideolojik arkadaş çevresinin romanda Bahtinyen bir ifadeyle üniter bir konumda olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bahtin’in ifade ettiği gibi üniter yapı “dili büyüyen heteroglossia’nın baskısından koruyarak dilsel-ideolojik düşüncüyü birleştiren ve merkezileştiren güçlerdir” (KR, 45). Öte yandan toplumsal-ideolojik yaşamın muhtelif devirlerinin ve dönemlerinin dilleri birlikte yaşar. Günün dilleri bile vardır. Roman bu ideolojik diller arasındaki farkı yansıtmaktan geri durmaz hatta kasten şiddetlendirir. Çözülemez diyaloglarda diyalojik olarak karşı karşıya getirir. (KR, 66). *Sessiz Ev*’de de farklı ideolojik dillerin bir arada yaşadığı ve bu ideolojik diller arasındaki farklılığın zaman zaman keskin bir şekilde ortaya çıktığı görülür. Hasan ve ideolojik arkadaş çevresi ile Nilgün arasında yaşananları da bu bağlamda okumak mümkündür. Hasan ve arkadaşları roman boyunca en belirgin yansımasını Nilgün’de bulan solun, yani romanda merkezin dışında kalan dilin ortaya çıkmaması için çabalar.

Milliyetçi olduklarını iddia eden gençler derneklerine para kazandırmak için çevredeki dükkânlara bilet satmaya çalışmaktadırlar.

“Evet,” dedi manav. “Ne istiyorsunuz?”
“Milliyetçi gençlerin düzenledikleri bir gece var,” dedi Mustafa. “Davetiye dağıtıyoruz.”
Ben çantadan davetiyeleri çıkardım.
“Ben öyle yerlere gitmem,” dedi manav. “Vaktim yok.”
“Milliyetçi gençlere yardım için bir iki tane olsun almaz mısın yani?” dedi Mustafa.
“Daha geçen hafta aldım,” dedi manav.
“Bizden mi aldın?” dedi Mustafa. “Biz geçen hafta burada yoktuk ki.”
“Ama sen komünistlere yardım ettiysen orası başka!” dedi Serdar (SE, 32).

Gençlerin bilet satmaya çalıştıkları bu bölüm milliyetçi dilin metne girdiği anlardan biridir. Davetiyeleri güzellikle satamayacaklarını anlayan gençler çareyi zorbalıkta bulur ve manavı komünistlere yardım etmekle suçlamaya başlar. Manav biletleri almak istemediğini belirtince Serdar şunları söyler: “Boş yere vakit kaybetmeyelim çocuklar. Demek bütün çarşıda bir tek bu dükkân varmış, camının çerçevesinin indirilmesinden korkmayan bir tek bu dükkân... Bari unutmayalım. Hasan, şunun numarasını alsana...” (SE, 33). Merkezi yapıyı korumak için milliyetçilerin tehdit yoluna başvurdıkları görülür. Madran’ın ifadesiyle “[a]ynı düzlemde, farklı bakış açılarının birbirleriyle çatışır vaziyette bir arada bulunması, heteroglossia’nın romana dâhil edilmesinin önemli koşullarından biridir.” (Madran, 2012: 143). *Sessiz Ev* de aynı düzlemde iki farklı politik bakış açısına yer vermesi dolayısıyla Madran’ın heteroglossia için söylediği şeyi doğrulayan bir romandır. Sağcı grubun gözünden oluşturulan ikili karşıtlığı göstermesi bakımından şu diyalog da oldukça önemlidir:

“‘Yukarı mahalle bizim,’ dedi Serdar.

‘Biliyorum,’ dedi o. ‘Ben deniz kıyısını soruyorum. Tuzla komünistlerin’” (SE, 37).

Madran, romanın söyleminin dilsel monoloğa izin vermediğini, öznel ve toplumsal dillerin kıyasıya bir mücadele içinde olduğunu belirtir. Ayrıca bu dillerin birbirlerinin altını oymaya çalıştıklarını ekler (Madran, 2012: 132). *Sessiz Ev* romanında da kıyasıya bir mücadele halinde olan ve birbirlerinin altını oymaya çalışan politik söylemlerin varlığı dikkat çeker. Romanda her ne kadar milliyetçilerin dili ön planda olsa da komünistlere ait bir dilin de varlığı görülür. “Dalmışım... Tren Tuzla’ya gelince heyecanlandım, ama korkmadım. Komünistler her an içeri girebilirler. Serdar’la Mustafa da susmuşlar, sinirli sinirli bakıyorlar. Bir şey olmadı. Tren hareket edince komünistlerin duvarlara yazdıklarını okudum: Tuzla faşistlere mezar olacak!” (SE, 39). Tuzla’da etkin olan komünistler aracılığıyla duvara yazılmış olan slogan niteliğindeki yazı görünmektedir. “Tuzla faşistlere mezar olacak!” yazısı da en az milliyetçilerinki kadar keskin bir söylemdir. Bu yazıyla birlikte hem sokağın dili hem de komünistlerin dili metne dâhil olur. Bunun yanında benzer bir duvar yazısını Metin’in araba ile giderken okuduğu görülür. “Yeni mahalle komünistlere mezar olacakmış ve Esir

Türkleri kurtaracaklarmış” (SE, 205-206). Bu defa yazıyı yazan ülkücü gençlerken hedef tahtasına oturtulan komünistlerdir. Sağcı ve solcu diye nitelendirilebilecek olan iki farklı politik grubun dilleri romanın çeşitli yerlerinde bu şekilde mücadele halindedir. Romanın geneline bakıldığında sağ kesimin dilinin daha baskın olduğu görülür. Bu kesimin romanda dilsel ve ideolojik anlamda üniter bir yapı kurma çabası içerisinde olduğu görülse de metin solun dilini de içerisinde barındırması ile merkezsiz bir yapıya bürünür ve Bahtinyen anlamda romanın önemli özelliklerinden olan merkezsizleşme eğilimini gösterir.

Romanda politik katmanlaşmaya sebep olan bir diğer şey *Cumhuriyet* gazetesidir. Milliyetçi gençler *Cumhuriyet* gazetesini komünizmle özdeşleştirir ve bu gazeteyi alıp satanları damgalarlar. “Muhtelif eğilimler (sanatsal veya başka türlü), çevreler, dergiler, belirli gazeteler, hatta önemli tikel sanatsal yapıtlar ve kişiler, kendi toplumsal önemlerine göre, dili katmanlaştırma kapasitesine sahiptir” (KR, 65). Bahtin’in belirttiği gibi *Sessiz Ev*’de de belirli bir gazete iki farklı politik söylemin çarpışmasına zemin hazırlar. Hasan’ın Nilgün’ü takip ettiği bir bölümde Nilgün bakkala girer ve *Cumhuriyet* gazetesini satın alır.

“‘Bir gazete istiyorum, *Cumhuriyet*!’ dediğinde çok şaşırdım.
Aptal aptal baktım: Gazetesini alıp rahat rahat kapıdan nasıl çıktığına bakıyordum ki, elimde
şişeyle ben koştum.
‘Demek sen komünist gazetesini okuyorsun!’ dedim” (SE, 163-164).

Alınan gazete üzerine Hasan’ın yapmış olduğu bu hafta arkadaşları tarafından da paylaşılır.

“ ‘Dövelim mi?’ diye fısıldadı Serdar.
‘Komünist kıza hiçbir şey yapmayacak mıyız?’ dedi Yaşar.
‘Üsküdar’daki kıza yaptıkları gibi yapalım ona.’
‘Bakkala da iyi bir ders vermek gerek!’ dedi Serdar” (SE 190).

Cumhuriyet gazetesini, romanın ilerleyen bölümlerinde Nilgün’ün Hasan tarafından dövülmesine ve ardından ölümüne, marketin ise tehdit edilmesine yol açacaktır. Gazete bu bağlamda düşünüldüğünde sağ-sol çatışmasını körükleyen bir öneme sahiptir ve romanın politik katmanlaşmasının önünü açmıştır.

Brandist şiir ve roman kıyaslamasında şunu söyler: “Şiir ‘nesnel kültür’ün sınırlarına yaklaşan edebiyattır, oysa roman ‘hayat’a azami yakınlığında edebiyattır.” (Brandist, 2011: 179). *Sessiz Ev* de pek çok farklı söylemi içerisinde barındırması ile yaşama olan azami bağımlılığını göstermiştir. “Düzyazı yazarı bir romancı olarak, başkalarının amaçlarını kendi çalışmasının heteroglot dilinden dışlamaz, heteroglot dillerin ardındaki toplumsal-ideolojik kültürel ufukları (büyük ve küçük dünyaları) çiğnemez; aksine, bunları çalışmasına katar” (KR, 75). Pamuk’un da *Sessiz Ev*’de heteroglossia sayesinde birbirinden farklı dilleri romana kattığı

görlür. Türsel katmanlaşma bağlamında edebi, yarı-edebi ve edebi olmayan, birbirinden farklı türler romanın içerisinde birlikte yer almıştır. Mesleki katmanlaşma ile Selahattin'in bilim dili, Faruk'un tarihçi dili, Metin ve Hasan'ın öğrenci olmalarından kaynaklanan diller romana dâhil olmuştur. Öte yandan yaş gruplarına ve nesillerin diline göre de bir katmanlaşma olduğu görülmüştür. Fatma'nın dili geçmişle, gelenekle, ölümle örölüp katmanlaşırken gençlerin dili gelecekle, hızla ve hazla örölüdür. Tüm bunlarla birlikte politik olarak da katmanlaşan romanda "sağ" ve "sol"un dili üniter yapı, merkezileşme ve merkezsizleşme bağlamında okumaya müsaittir. Bunlara ek olarak romanın pek çok yerinde çiftsesli söylemlerin varlığı dikkat çeker. Roman bu seslere yer vermesi ile beraber alternatif sesleri özgürleştirir ve otoriteyi sarsabilir. Bahtin'in ifadesiyle bir romancı "edebi ve edebi olmayan dilin heteroglossia'sı ve dil çeşitliliğini, zayıflatmak yerine pekiştirerek kendi çalışmasına buyur eder. [...] Aslında, romancı biçimini dilin bu katmanlaşması, dilin söz çeşitliliği ve hatta dil çeşitliliği sayesinde kurar ama aynı zamanda, kendi yaratıcı kişiliğinin bütünlüğünü ve [...] kendi biçiminin bütünlüğünü de korur" (KR, 74). Heteroglossianın temelinde dil ve söylem çeşitliliğinin bir arada bulunması vardır. McHale bir romanın heteroglot olmasının o romanı diyalojik yapmaya yetmediğini söyler. Heteroglossianın tüm özelliklerini taşımasına rağmen üniter bir dilin varlığı onu diyalojik olmaktan alıkoyar (McHale, 1987: 166). Yani romana eklemlenen diller, söylemler, türler vs. birbirleri ile etkileşim halinde olmalı, bir yazar tarafından monolojik bir tavırla ele alınmamalıdır. *Sessiz Ev* romanında da yazarın, farklı anlatıcı karakterler kullanarak birbirinden farklı, hatta zaman zaman birbirine zıt dünya görüşlerini bir araya getirmiş olması, farklı dillere ve türlere yer vermesi üniter bir dil kullanmadığının yani metnin heteroglossiasına diyalojik bir zenginlik kattığının önemli bir göstergesidir.

3.3. *Sessiz Ev* ve Karnaval

"Karnaval biçimlerinin, temalarının ve simgelerinin on sekizinci yüzyıl edebiyatı üzerindeki etkisi azımsanmayacak boyuttadır. Ama bu etki, biçimselleşmiştir; karnaval, büyük ölçüde konu ve kompozisyon bakımından estetik amaçların hizmetine sokulmuş sanatsal bir araçtan ibarettir yalnızca" (KR, 131). Bahtin, karnavalın edebiyata yansıma biçiminin on sekizinci yüzyılda önceki yüzyıllara göre daha dolaylı olduğunu söyler. Yani karnaval kültürü romanda tüm doğallığıyla ya da ilk hali ile bulunmaktan ziyade sanatsal bir işlemde geçerek kullanılır.

“On yedinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren, karnaval yerini zaten karnavallaşmış edebiyatın etkisine terk ederek karnavallaşmanın doğrudan kaynağı olmaktan neredeyse tamamen çıktı; böylece, karnavallaşma tümüyle edebi bir gelenek halini aldı. (...) karnaval öğeleri –doğrudan kaynaklarından, yani karnavaldan çoktan kopmuş olan öğeler- görünüşlerini bir ölçüde değiştirmişler ve yeniden kavramsallaştırılmışlardır” (KR, 235).

Bu bağlamda düşünüldüğünde on yedinci yüzyılın ikinci yarısından sonra yazılmış romanlarda karnavalın direkt etkisinden ziyade karnavallaşmış edebiyatın etkisi görülür. Bu da metinlerde karnavalesk öğeleri bulmak için ayrıntılı bir incelemeyi gerekli kılar. Bahtin’in ifadesiyle “Hassas bir kulak, dünyanın karnavala özgü algılanışının en uzak yankılarını bile daima işitecektir” (KR, 205). Bir yirminci yüzyıl romanı olan *Sessiz Ev*’de de karnavalesk atmosferin sanatsal bir işleminden geçerek romana dâhil olduğu görülür. Bu bakımdan bu romanda da karnavala ilişkin öğeleri hassas bir gözle okumak ve karnavallaşmış edebiyata ilişkin kimi örnekler bulmak mümkündür.

3.3.1. Kabına Sığmayan Bir Karakter: Selahattin

Sessiz Ev romanında karnavalesk atmosfer hem kişilerin dilleri hem de bazı eylemleri ile ortaya çıkmıştır. Karnavalesk bir yansımanın belirgin bir şekilde görüldüğü en temel karakterlerden birisi Selahattin’dir. Söylemlerinde ve eylemlerinde açıkça görülen coşku ve anormallik bunu belirgin bir şekilde ortaya koyar. Selahattin’de temel karnaval özelliklerinin yanı sıra karnavalesk bir atmosferin oluşmasına sebep olan Sokratik diyalog, Menippea, grotesk gibi öğelerin varlığı da dikkat çeker. Özellikle din ile ilgili söylemlerinde karnavalesk bir itibarsızlaştırma söz konusudur. Öte yandan Fatma ile arasındaki ilişkileri karnaval edimlerinden tahta çıkarma ve tahttan indirme bağlamında okumak mümkündür.

“Ama Selahattin coşmuş, anlatıyordu ve her zaman vardığı sonuca bağıra bağıra varıyordu: İşte, bunlar ve her şey bilinmeli, bize gereken bu; bir ansiklopedi; bütün doğal ve toplumsal bilimler, bilinirse Allah ölecek ve biz de, ama ben dinlemiyorum ki artık seni! Üçüncü şeyi de içmişse kudurarak söylediklerini de dinlemiyorum: Evet, Allah yok, Fatma, bilim var artık. Allah’ın öldü senin, budala kadın!” (SE, 30).

Fatma’nın düşüncelere dalıp geçmişe döndüğü bu iç monolog esnasında Selahattin’in sesi işitilir. Selahattin, karnavalesk bir coşkunluk içerisinde Fatma’ya nutuk çekmektedir. Bu bölümde karnavalın önemli özelliklerinden olan “saygısızlık” dikkat çeker. Saygısızlık bu metinde küfürler, küçük düşürme ve yeryüzüne indirme gibi özellikleri barındırarak var olur. Romanın çeşitli bölümlerinde Fatma’ya karşı çirkin sözler söyleyen Selahattin, alkolün de etkisiyle bir yandan Fatma’ya hakaret ederken bir yandan da dine saldırır. Allah’a ölümlülük atfederek yeryüzüne indirir, yani onu dünyevileştirir. Bahtin’in ifadesiyle “küçültme, grotesk gerçekçiliğin temel sanatsal ilkesidir” (RD, 402). Bağıra bağıra Allah’ın öldü senin diyen

Selahattin kutsal olanı dünyevileştirme ve küçültme yoluna gider. Alkolün verdiği bilinç kaybının da etkisi ile Selahattin katı olan şeyleri buharlaştırmaya girişir. Böylelikle kendisine karnavalesk bir özgürlük alanı yaratır.

Aynı alıntının devamında Selahattin'in kulübeye gittiği görülecektir. “Sonra artık kendini sevmekten ve kendinden iğrenmekten başka inanacağı hiçbir şey kalmayınca çirkin şehvete kapılır, bahçedeki kulübeye koşardı. Düşünme Fatma. Bir hizmetçi... Düşünme... İki de sakat! Başka şey düşün!” (SE, 30). Bahtin, Dostoyevski’de eşiklerin önemli olduğunu belirtir çünkü eşikler; krizin, kökten değişimin ve beklenmedik yazgı dönüşümünün gerçekleştiği, yasak çizginin ötesine geçildiği, kişinin yenilendiği veya öldüğü ‘nokta’ anlamına gelir (KR, 283). Selahattin’in çocuklar ve hizmetçi kadın için inşa ettiği kulübe de romanda karnavalesk edimlerin gerçekleşmesinde Dostoyevski’deki eşikler gibi kilit bir rol oynar. Selahattin’in karnavalesk edimlerinin pek çoğu burada gerçekleşir. Zaman zaman bu kulübeye gider ve hizmetçi kadınla birlikte olur. Karnavala özgü bedensel müstehcenlikler burada vuku bulur. Bir anlamda efendi ile kölenin birleştiği nokta görevi görür. Bu bakımdan karnavalın en temel özelliklerinden olan heterojen insanları bir araya getirme durumu da gerçekleşmiş olur. Bu bölüm grotesk gerçekçilik üzerinden bir okumaya da elverişlidir çünkü bedensel zevkler sonucunda iki gayri-meşru çocuğun tohumları bu kulübede atılmıştır. Kulübe bu bakımdan hem Selahattin’in bedensel arzularını gerçekleştirdiği yerdir hem de groteskin önemli özelliklerinden “doğum”a sebebiyet vermesi dolayısıyla karnavalesk bir mekândır. Bu bağlamda tıpkı gerçek bir karnavaldaki gibi kulübe de yasakların askıya alındığı bir karnaval alanıdır.

“Soğuk kış gecelerinde, ağzının rakı kuyusundan çirkin kokular tüterken, Selâhattin, beni uyudu sanır, önce merdivenleri sessizce iner, sonra, cücenin bugün oturduğu odada annesi olacak kadın onu beklerken, yarabbi ne aşağılık şey, sessizce yürüdü ve görür iğrenirdim: Sonra onunla, daha rahat ve ansiklopedisinde sık sık kullandığı kelimenin dediği gibi belki daha 'hür ve serbest' eğlenebilmek için şimdiki kümesin oraya o kulübeyi yaptığını görür iğrenirdim: Sarhoş sarhoş çalışma odasından çıkıp gece yarısı oraya gittiği zaman ben odamda, elimde örgüm ve şişlerim, kıpırdamadan oturur, orada ne yaptıklarını düşünürdüm. (...) O sefil kadına bana yaptıramadığı şeyleri yaptırıyordur, diye düşünürdüm; günaha iyice batırmak için onu, önce içki veriyordur, sonra Allah'ın olmadığını söyletiyordur, öteki yok, diyorur şeytanı mutlu etmek için, yok, yok, ben günahattan korkmam, yok, Allah yok. Tövbe Fatma, düşünme!” (SE, 225).

Kulübe Selahattin’in “hür ve serbest” olarak hareket ettiği bir yerdir. Bu yüzden Fatma, Selahattin’in kulübeyi günaha rahat bataabilmek için yaptırdığını düşünür. Tıpkı karnaval meydanlarında olduğu gibi yasaklar ve kurallar bu kulübede askıya alınır. Ayrıca Selahattin buraya daha çok sarhoşken gider. Alkol başlı başına karnavalesk bir öğedir çünkü bilincin ve normalliğin yitimine sebep olur. “Bana yaptıramadığı şeyler” diyerek kendisini

“normalleştiren” ve yüce bir konuma sokan Fatma için hizmetçi kadın aşağılık birisidir çünkü karnavalın doğasında olan “anormal” eylemleri yapar. Karnavaldaki üst-alt ikilemi bu noktada dikkat çekicidir.

Selahattin’in Fatma’yı muhatap alarak bir takım karnavalesk söylemlerde bulunduğu başka bölümler de vardır. Fatma’nın mezarlık ziyaretindeki iç monoloğu bunun göstergesidir. “budala kadın, aptal kadın, herkes gibi senin de beynini yıkamışlar, ne Allah var, ne ahret, öteki dünya bizi bu dünyada yola sokmak için uydurulmuş iğrenç bir yalandır, Tanrı’nın varlığını kanıtlamak için elimizde o skolastik saçmalardan başka bir kanıt kalmadı” (SE, 73). Selahattin, kullandığı saygısız ve saldırgan ifadeler, argo kelimelerle karnavalesk bir ortama girildiğini hissettirir. Fatma’yı “budala”, “aptal” gibi kelimelerle aşağılaması kendisini tahta çıkardığının bir göstergesi olarak okunabilir. Skolastik saçmalar deyimiyle Kur’an ve diğer dini metinlere parodik bir gönderme yapar ve kutsal olarak görülen şeylere saldırıp onları alçaltır. Bahtin, karnaval esnasında yasaklar ve kısıtlamaların askıya alındığını askıya alınanların başında da, hiyerarşik yapı ve bu yapıyla bağlantılı tüm korkutup sindirme, hürmet, dindarlık ve adabımuaşeret biçimlerinin geldiğini belirtir. Bu bağlamda Selahattin’in korkusuzca hareket ettiği, dindarlık ve adabımuaşereti askıya aldığı açıkça ortadadır.

“Günah dediğin o saçma yasağı benim gibi sen de aşmalısın, derdi, Selahattin, sen de iç benim gibi rakıdan, bir tadımlık, hiç merak etmiyor musun, hiçbir zararı yok, tersine yararı var, zekayı açar. Tövbe! Peki şunu bir kere olsun söyle Fatma, yeter; günahı da kocanın boynuna: Allah yok, de Fatma, hadi. Tövbe! Peki o zaman şunu dinle, bak ansiklopedimin en önemli maddesi: dinle, yeni yazdım; yeni alfabeye göre ‘B’ harfinde bilgi maddesinde özetleyerek okuyorum dinle: Bilgimizin kaynağı deneydi... Deneye dayanmayan ve deneyle kanıtlanmayan hiçbir bilgi geçerli değildir [...] O halde bizim elmalar armutlar ve Fatmalar dünyasında Allah’ın da ne yazık ki yeri yoktur... Ha, ha, ha! Anlıyor musun Fatma, senin Allah’ın mallahın yok artık!” (SE, 219).

Parla grotesk için şunları söyler: “bu anlatıda vücut imgeleri, resmi, ahlaki ve siyasi düzeni ters yüz ediyordu. Başı ayak, ayağı baş yapıyor, keşişliğe dayalı bir yoksulluk felsefesinin karşısına yiyip içmeyi ve yaşamın coşkusu dikiyordu.” (Parla, 2018: 60). Karnavala özgü kuralların ve yasakların askıya alınması burada da söz konusudur. Selahattin, rakıyı zekâ açan bir madde olarak lanse ederek groteskin alanına girerken Fatma’ya da içirerek onu düzenin dışına sokmak, özgürleştirmek ister. Buradaki söylemlerde groteskin bir parçası olan “aşırıya kaçma” da mevcuttur. Selahattin, Fatma’nın kutsal olarak atfettiği değerlere “Allahın mallahın yok artık” diyerek kural ve sınır tanımaksızın saldırır.

Burada dikkat çeken bir diğer karnavalesk özellik “gülme”dir. Bahtin’in belirttiği gibi karnavalesk gülme tanrılar, otoriteler gibi her zaman yüksek bir şeye yöneliktir. Amaç bu

büyük görülen şeyleri küçük düşürüp yenilenmeye zorlamaktır (KR, 229). Selahattin'in "ha, ha, ha!"ları bu bağlamda okumaya oldukça müsaittir. "Elmalar armutlar ve Fatmalar dünyasında Allah'ın da ne yazık ki yeri yoktur... Ha, ha, ha!" Selahattin'in bu kahkahalarının dini otoriteye ve onun baskısını kırmaya yönelik olduğu görülür. Karnavalesk gülme eyleminde kutsal olan nesneleştirilir ve bu sayede nesneleştirilen şeye serbestçe gülünebilir bu da bu nesneye karşı korku ve saygının kökünü kazır (KR, 178). Selahattin'in kahkahalarının amacı da Allah'ı nesneleştirmek ve Fatma'nın gözündeki dini otoriteyi sarsmaktır. Bahtin'in belirttiği gibi gülmenin korku karşısında bir zaferi vardır, Tanrı'nın, insan iktidarının, otoriter emirlerin ve yasaklamaların, ölüm ve ölümden sonraki cezalandırmanın, cehennemin ve yeryüzünün kendisinden daha korkutucu olan her şeyin yenilgisidir gülme (KR, 105). Sarstığı ve alaşağı etmeye çalıştığı dini otorite yerine kendi yazmış olduğu ve "bilimsel" olarak nitelendirdiği ansiklopedisini koymak ister. "Evet, ben Doktor Selahattin, 20. Yüzyılda O'nun yerine artık bütün Müslümanların yeni tanrısı niye olmayayım ki? Çünkü bilimdir artık bizim tanrımız, işitiyor musun Fatma?" (SE, 148). Din ile girmiş olduğu savaştan galip ayrılp tahta oturmak, yeni otorite olmak roman boyunca hayallerini süsler. Bu durum hem Fatma'ya karşı olan söylemlerinde hem de dine karşı olan yaklaşımlarında sık sık görülür.

Selahattin'in Fatma'ya karşı olan konuşmalarında karnavalın yansıma şekillerinden olan Sokratik diyalogun ve Manippea'nın varlığı da hissedilir.

Merdivenleri sallanarak çıkarken, bir keresinde, bir an durmuştu: O zaman, kapımın aralığına, gözlerimin içine baktığını görüp korkmuş, kapıyı örtüp usulca odama sığınmak istemiştım ama, geç kalmıştım, çünkü Selâhattin bağırmaya başlamıştı: Oradan burnunu çıkarıp ne bakıyorsun öyle korkak yaratık! Kapı aralıklarından beni her gece ne diye seyrediyorsun! Nereye gittiğimi, ne yaptığımı bilmiyor musun sanki?.. Kapıyı kapayıp kaçmak istiyordum, ama kulpunu bırakamıyordum, bıraksam günaha ortak olacaktım gibi! Sonra daha da bağırmıştı: Hiçbir şeyden utanmıyorum ben Fatma, hiçbir şeyden! Senin kafanı örümcek gibi saran o zavallı korkular ve inanç bana vız geliyor: Doğu'nun bütün budalalıklarının ve suçun ve günahın ötesindeyim ben Fatma anlıyor musun? Boş yere seyrediyorsun beni: Senin suçlamak ve tiksirmek zevki aldığın şeylerle ben gurur duyuyorum! Sonra sallanarak, birkaç basamak daha çıkmış ve hâlâ bir parmak aralık tuttuğum kapıma doğru bağırmıştı: O kadınla da övünüyorum, bana doğurduğu çocuklarıyla da... Çalışkan o kadın, dürüst, namuslu, açık sözlü ve güzel! Senin gibi yalnızca suçtan ve cezadan korkarak yaşamıyor, çünkü senin gibi çatal bıçak tutmayı ve kibarlık taslamayı öğrenmemiş! [...] Dönerken, bu sefer odama girdi ve yüzüme söyledi: İki yıldan beri seni boşamak için artık bir mahkeme gerektiği için ve iki yıldır üstüne, artık istesen de kadın alamadığım için boş yere böbürlenme! Aramızda, evlilik denilen, o gülünç anlaşmadan başka hiçbir şey kalmadı Fatma! Üstelik o anlamayı yaptığımız zamanın şartlarına göre, ben seni istediğim zaman, iki kelimeyle boşayabilir, ya da üstüne bir başkasını alabilirdim, ama buna zamanında gerek duymadım! Anlıyor musun?" (SE, 226-28).

Selahattin alkolün de etkisiyle Fatma'ya içindeki her şeyi haykırır. Bu sebeple bu parçayı Sokratik diyalogun bir parçası olan anakrisise özgü bir kışkırtma olarak okumak mümkündür. Kışkırtma aracılığıyla Fatma'nın yanlışlarını ve eksiklerini yüzüne vurur. Tahrikin dozunu

artırmak isteyen Selahattin, hizmetçi kadını da devreye sokar. Fatma'yı onunla kıyaslayıp alçaltır. Böyle yaparak Fatma'nın tacını alıp hizmetçi kadına verir. Bu bir nevi karnavaleskin doğasında olan yenilenme edimi bağlamında düşünülebilir. "O kadınla da övünüyorum, bana doğurduğu çocuklarıyla da... Çalışkan o kadın, dürüst, namuslu, açık sözlü ve güzel! Senin gibi yalnızca suçtan ve cezadan korkarak yaşamıyor, çünkü senin gibi çatal bıçak tutmayı ve kibarlık taslamayı öğrenmemiş!" Selahattin bu söylemleri ile bir anlamda karnavalın önemli edimlerinden olan "tahttan indirme" edimini Fatma üzerinden gerçekleştirir. Foucault, Sokratik diyaloglarda kişinin bildiğini iddia ettiği şeyi bilmediğini fark etmesiyle birlikte gururunun kırılabileceğini belirtir. Yani aslında Sokratik ironinin amacının kişiye kendi cehaleti konusunda cahil olduğunu göstermektir (Foucault, 2019: 108). Selahattin ile Fatma arasındaki neredeyse tüm diyaloglarda Selahattin'in Fatma'ya karşı gurur kırıcı, alaycı ve ona sürekli cahil olduğunu hatırlatan bir tavrı vardır. Burada da Selahattin'in ironiden ziyade kızgın ve gurur kırıcı tavrı dikkat çeker. Yapmaya çalıştığı şey Fatma'nın cehaletini yüzüne haykırmaktır. Bu da Sokratik diyalogun aslında bu iki karakter arasında sık sık cereyan ettiğinin göstergesidir.

Öte yandan bu sahnenin anakrisisle beraber Menippeanın da bazı özelliklerini yansıttığı görülür. Menippeada sefaletten ve hayatın pisliğinden çekinme yoktur. "Hiçbir şeyden utanmıyorum ben Fatma" diyen Selahattin yaşamın düzeninin dışında kalmayı umursamadığını gösterir. "Senin suçlamak ve tiksilmek zevki aldığın şeylerle ben gurur duyuyorum!" diyerek gayri ahlaki ve alışılmadığın sahasına girer ve menippeanın özelliklerini sergiler. Selahattin tüm bu söylediklerini bağıra bağıra anlatır. Tüm bu özellikleri itibarıyla bu bölümü manippeavari bir skandal sahne olarak okuma imkanı da vardır.

Görüldüğü gibi Selahattin, romanın karnavalesk bir açıdan okunmasına müsait bir karakterdir. Fakat Selahattin'in romana karnavalesk katkısı bu söylem ve eylemlerinden ibaret değildir. Fatma'yı suçladığı, alçalttığı, hakaretler ve çirkin eylemler yoluyla onu rencide ettiği için Fatma'nın da bir takım karnavalesk eylemlerde bulunmasının önünü açar. Karnavalda tüm eylemlerin ikircikli bir yapıda olduğu belirtilmişti. Fatma, tüm bu aşağılanmaların ardından karnavalesk anlamda tacını almak, indirildiği tahta oturmak için bir takım karşı hareketlerde bulunur. Bu eylemler Fatma karşısında kendisini tahta çıkartan Selahattin'i tahttan indirecek boyuttur. Böylece karnavalın iki yüzlü yapısı ortaya çıkar.

3.3.2. Tahtını Koruyan Kraliçe: Fatma

Bahtin tahta çıkarma/tahttan indirme ritüeli için şunu söyler: “Tahttan indirme ritüelinin teşrifatı (özel düzeni ve kuralları), tahta çıkarma ritüelinin karşısı olarak konumlandırılır: Kraliyet giysileri ve takıları, tahttan indirilen kraldan alınır, hükümdarlığı sona ermiştir, ayrıca diğer otorite simgeleri de geri alınır, alay edilip dövülür” (KR, 227). Fatma da Selahattin’in tahtını almak ve hükümdarlığını sonlandırmak için kulübeyi basar.

“Evde tek başımaydım. Ne kadar uzaktaydı mezarında çürümeyen ölümler! Düşündüğüm gibi, bastonumu aldım, merdivenleri inip karlı bahçeye çıktım. Ne kadar uzakta kaynayan cehennem kazanları, işkence acıları! Eriyen karda ayak izlerimi bırakarak şeytanın kulübe dediği günah yuvasına ben hızlı hızlı yürüdüm. Ne kadar uzakta yarasalar, çingiraklı yılanlar, cesetler! Kulübeye vardım, kapısını çaldım, biraz bekledim, sefil basit kadın, aptal hizmetçi, hemen açtı. Fare leşleri, baykuşlar, cinler! Onu itip içeri girdim, demek piçlerin bunlar, elimi tutmaya kalktı! Lâğım boruları, hamamböcekleri, ölüm korkulan! Yapmayın hanımefendi, yapmayın çocukların ne günahı var? Habeş köleler, zenciler, paslanmış demirler! Çocuklara vuracağınıza bana vurun hanımefendi, ne günahı var onların. Aman Allahım, kaçın çocuklar, kaçın! Kaçamadılar! Çürükler, leşler, piçler! Kaçamadılar ve vurdum onlara ve o sırada, bir de bana el kaldırıyor sun ha, annelerine de vurdum ve o da bana vurmaya kalkışınca daha çok vurdum [...] O zaman, beş yıldır bahçenin ucunda dikilen ve kulübe dediğin o iğrenç günah yuvasının içini, ağlayan piçlerin sesini dinleye dinleye seyrettim. Tahta kaşıklar, teneke bıçaklar, annemin tabak takımlarının kırık ve çatlakları ve bak Fatma, kayıp sandığın sağlamları da buradaymış ve masa diye kullanılan sandıklar, paçavralar, yırtık kumaşlar, soba boruları, yer yatakları, pencerelerin, kapıların altlarına sıkıştırılmış gazete parçaları, aman Allahım ne iğrenç, lekeli, çirkin çaputlar, kâğıt yığınları, yanmış kibritler, paslı, kırık bir maşa, teneke kutular içinde odun parçaları, devrilmiş eski sandalyeler, mandallar, boş rakı ve şarap şişeleri, yerlerde cam kırıkları, yarabbi kan da ve hâlâ ağlayan piçler, ben iğrendim ve Selâhattin o akşam gelince önce biraz ağladı ve on gün sonra onları o uzak köye aldı götürdü” (SE, 228-29).

Görüldüğü üzere “kulübe” yine olayların vuku bulduğu mekân konumundadır. Menippeada hakikat; anayollarda, genelevlerde, batakhanelerde, meyhanelerde, pazaryerlerinde, hapishanelerde vb. yerlerde aranır. Bu bağlamda Fatma’nın kulübe tasviri dikkat çekicidir çünkü kulübe de karnavalesk mekânlardaki gibi düşük bir yer olarak anlatılmıştır. Fatma kulübenin “iğrenç günah yuvası” olduğunu belirtir. Kulübenin içindeki malzemeleri çürük, yırtık, paçavra, çirkin olarak ifade eder. Fatma’nın tacını alabilmek için giriştiği skandal eylem de bu karnavalesk mekânda vuku bulur. İlim’in belirttiği gibi “Yüceltilmiş kral / papa ile alay edilir, onun tacı elinden alınır ve ona dayak atılır” (İlim, 2015: 168). Fatma da hizmetçi kadından tacını almak ister. “Kaçamadılar ve vurdum onlara ve o sırada, bir de bana el kaldırıyor sun ha, annelerine de vurdum ve o da bana vurmaya kalkışınca daha çok vurdum.” Bu eylemin ardından Fatma tahta çıkan yeni kişi olur. Otoritenin bu şekilde yer değiştirmesi karnavalın ikicil yapısını ortaya koyar. “O zaman, beş yıldır bahçenin ucunda dikilen ve kulübe dediğin o iğrenç günah yuvasının içini, ağlayan piçlerin sesini dinleye dinleye seyrettim.” Menippeada birbirine zıt olan şeyler bir arada bulunur mesela arınma hissi

ahlaksızlık ile iç içe geçmiş olabilir (KR, 218). Fatma giriştiği manippeavari bu skandal ve ahlaksız olaydan sonra Selahattin'in kendisi ile kıyaslayıp yüceltmış olduğu hizmetçi kadını ve "piç" olarak nitelendirdiği çocuklarını ağlarken seyrederek rahatlar. Bu da manippeadaki "arınma" hissini hatırlatır. "Yüce olanın hakimiyeti ne kadar güçlü ve uzun süreliyse, elinden tacının alınmasının vereceği haz da o derece çok olur" (RD, 335). Karnavalesk açıdan okunduğunda kraliyet giysileri ve takıları, tahttan indirilen kraldan alınmış, Selahattin'in hükümdarlığı sona ermiştir. Fatma rollerin değişebileceğini, altın üste çıkıp, üstün de alta inebileceğini ispatlamıştır. İlim'in deyişiyle "amaç, iktidarın ve hiyerarşik olarak yukarıda bulunmanın göreceliğinin açığa vurulmasıdır" (İlim, 2015: 168).

Fatma'nın karnavalesk anlamda skandal olarak nitelendirilebilecek ve arınmasını sağlayan diğer bir eylemi Selahattin öldükten üç ay sonra gerçekleşir.

"Gece kar yağıyordu ve ben mezarın üstü kar tutmuştur diye düşünüyordum ki, birden ürperdim, aklıma iyice ısınmak geldi. Çünkü hâlâ ağzından tüten şarap kokusuna katlanmayayım diye, çekildiğim odada ayaklarım buz kesmiş, tek başıma üşüyerek oturuyordum; lâmbanın soluk ve sıkıcı ışığı oyalamıyordu, kar camlara vuruyordu, ağlamıyordum. Isınmak istedim, yukarı çıktım, Selâhattin yaşarken sokulmadığım ve içinde bir aşağı bir yukarı gezinen ayak seslerinin hiç dinmediği odasına artık girebileceğimi düşündüm. Kapıyı yavaşça ittim, gördüm: Sere serpe yayılmışlar, küstahça uzanmışlar, masalarda, koltukların, sandalyelerin üstünde, gözlerde, çekmecelerde, kitapların üstünde, içinde, yerlerde, pencere içlerinde, kâğıtlar, kâğıtlar, üzeri yazılı, çizili kâğıtlar, kâğıt yığınları. İri kaba sobanın kapağını açtım, içine tıkıştırmaya başladım. Kibriti atınca biraz sonra, daha da kâğıt, yazı, gazete ve soba ne güzel yutuyordu senin günahlarını Selâhattin! Günahların yok olup gittikçe içim ısınıyor!" (SE, 220-221).

Fatma, Selahattin'den ve düşüncelerinden tiksindiği için o yaşarken girmedikleri odasına öldükten aylar sonra girmeye karar verir. Girdiğinde Selahattin'in ansiklopedisi için yazdığı yazıları görür. Bu yazılar Fatma için birer günah simgesidir. Bu yazılarla birlikte geçmiş, Selahattin'in kendisini aşağıladığı zamanları hatırlar. Selahattin bilgisi ile Fatma'yı sık sık küçük düşürmüştür. Şimdi Fatma için tekrar tahta çıkma zamanı gelmiştir. Bu yüzden Selahattin'in kendisini aşağılamasına sebep olan tüm düşünceleri ve fikirleri "ateş"e atar. Ateş karnavalesk anlamda önemli bir yere sahiptir. İlim'in ifade ettiği gibi "yapının ateşe verilmesiyle, her şeyin geçici olduğu ve bir gün mutlaka yok olacağı ilan edilir." (İlim, 2015: 168). Ateş, yenilenmeyle ve ölümle ilişkilidir. Günahkârların cehennemde yanmasına benzer şekilde Fatma'da günah olarak nitelendirdiği kâğıtları yakar. "Soba ne güzel yutuyordu senin günahlarını Selâhattin! Günahların yok olup gittikçe içim ısınıyor!" Bu alevlerle birlikte Fatma'nın karnavalesk bir arınma sağladığı görülür. Fatma, Selahattin tarafından kendisine dayatılan her düşünceyi bu şekilde "öldürmüş" olur. Bu da Selahattin yaşarken kaybettiği tahtı geri almasına olanak tanır.

3.3.3. Şehrin Asi Çocukları: Metin ve Arkadaşları

Fatma'nın tahta çıkma eylemleriyle birlikte romanda karnavalesk bir malzeme sunan ve bu açıdan okumaya müsait karakterlerden biri de Metin'dir. Metin aracılığı ile romana genç arkadaşları, gençler aracılığıyla da gençlerin dili ve eylemleri dâhil olur. Bu dil ve eylemlerde bol miktarda karnavalesk öge göze çarpar. Bahtin'in ifade ettiği gibi karnavalda toplum düzeninin genel işleyişi askıya alınır. “Karnavalesk yaşam *alışıldık* seyrinden çıkmış bir yaşam olduğu için de, bir ölçüde ‘tersyüz edilmiş bir yaşamdır’, ‘dünyanın tersine çevrilmiş tarafı’dır” (KR, 224). Karnaval katılımcıları, alışıldık düzenlerinin dışında hareket edebilirler. Genel alışkanlıklar ve genel düzen baştan aşağı tersine çevrilir. “Yasaklar ve kısıtlamalar karnaval boyunca askıya alınır. Askıya alınanların başında da, hiyerarşik yapı ve bu yapıyla bağlantılı tüm korkutup sindirme, hürmet, dindarlık ve adabımuaşeret biçimleri gelir [...] özel bir karnaval kategorisi yürürlüğe girer: *insanlar arasında özgür ve içlidişli, teklifsiz, samimi sıcak bir temas* (KR, 224). Bu teklifsizlik ve mesafenin ortadan kalkışı tüm insanları birbirine yaklaştırır, herkes her şeyi rahatça söyleyebilme ve yapabilme özgürlüğüne kavuşur. Bahtin'in de ifade ettiği gibi karnaval “*bireyler arasında yeni bir ilişki tarzının* sahnelenme yeridir” (KR, 224). Kuramsal altyapı kısmında da detaylıca açıklanan bu veriler Metin ve çevresini karnavalesk bir okumaya müsait hale getirir.

Metin ve arkadaşları, zengin ve popüler bir arkadaşları olan Fikret'in motoruna binerler ve denizde gezintiye çıkarlar. Bu bölüm, pek çok karnavalesk ögeyi de içerisinde barındırır.

“‘Gazlasana Fikret, bakalım ne yapacaklar!’ dedi Ceylan. Fikret gazlayınca motorlarla birlikte dönen köpekler adanın çevresinde çılgın bir koşu tutturdu. Motordakiler bağırarak, şarkılar söyleyerek köpekleri coşturdular, köpekler coşunca daha da heyecanlandılar, çığlıklar attılar, uludular, bağırdılar ve ben, bunların hepsi gerizekalı diye düşündüm, ama, Allah kahretsın, teyzemin sıcak ve ölü evinden daha eğlenceli buluyordum bu gürültüyü, radyoların üstüne el işi örtüler serilen tozlu, küçük odalardan daha zengin, daha canlı. ‘Müzik! Sonuna kadar açın bakalım müziği ne yapacaklar!’” (SE, 95).

Kamusal bir mekânda yapılması hoş karşılanmayacak olan “bağırma”, “çığlık atma”, “uluma” gibi eylemlerin Fikret'in motorunda rahatlıkla ve keyif alınarak yapıldığı anlaşılmaktadır. Böylece motorda, normal atfedilen hareketlerin askıya alındığı anlaşılır. Karnavala özgü coşkunun dili ön plandadır. “Tepiniyorlardı, bağırıyorlardı, yanımızdaki motorun burnunda birbirlerini suya itmek isteyen iki kişi boğuşuyordu. Sonra o motor bize yaklaştı ve kovalarla üzerimize su atmaya başladılar. Biz de onlara attık. Küreklerle kılıç oynar gibi dövüştüler biraz. Suyu düşenler oldu. Cin şişeleri boşalmış, Fikret birini kaptığı gibi köpeğe fırlattı, şişe kayalarda parçalandı” (SE, 97). Tepinen ve bağrıışan insanların olduğu bu karnaval ortamında

herkesin her şeyi rahatlıkla yapabildiği görülmektedir. Alkol ve müzik gibi öğelerin varlığı ortamın karnavalesk atmosferini güçlendirir. Teklifsiz bir temas ve samimi ilişkiler dolayısıyla birbirleri ile dövüşüp eğlenirken suya düşenler olur. Motordaki dünya Bahtin'in ifadesiyle alışıldık seyrinin dışında bir dünyadır.

Metin ve arkadaşlarının karnavalesk eylemlerinin yoğun bir şekilde gözlemlendiği bir başka yer parti ortamıdır. Eğlenceye özgü bir kavram olan “parti”de doğası gereği ciddiyet ve otorite bulunmaz.

“Cüneyt pencereyi açtı ve karanlığın içine doğru, bütün öğretmenler manyaktır, diye bağırdı, bütün öğretmenler, bütün hocalar, diye inerken o, Gülnur bir kahkaha attı ve kafayı bulmuş o, dedi, uçuyor, görüyor musunuz çocuklar, diyordu ve Cüneyt de ibneler, beni bu yıl doğrudan çaktırdılar, ulan sizin benim hayatımla oynamaya ne hakkınız var, diye bağıırıyordu ve birden Funda ve Ceylan yetiştiler, şşşt Cüneyt ne yapıyorsun, bu saatte, bak gecenin üçü oldu dediler, komşular, herkes uyuyor, derlerken, komşuların Allah belasını versin, dedi Cüneyt, bırak beni abla, komşular da öğretmenlerle birlik, dedi ve Ceylan, bir daha sana yok bu, dedi ve Cüneyt'in elinden esrarlı sigarayı almaya çalıştı” (SE, 192).

Burada alkolün yerini esrarlı sigaranın aldığı görülür. Cüneyt içtiği esrarın tesiri ve bulunduğu parti ortamının yarattığı özgürlük ile bütün öğretmenler manyaktır diye bağırır ve ardından karnavalesk bir öğe olan küfrü kullanarak öğretmenler için “ibneler” diyerek adabı muaşeret kurallarını askıya alır. Okulda saygı duymak zorunda kaldığı, otorite simgesi öğretmenlerine manyaklar, ibneler gibi ifadeler kullanması bir anlamda onların tacını da ellerinden almak istediğini gösterir. “Turan Hülya'ya sarıldı ve ısıra ısıra birbirlerinin dişini çeker gibi, hırsla öpüşüyorlar” (SE, 195). Karnavalesk özgürlük ortamından dolayı kamusal alanda iki kişinin kolayca yapamayacağı “öpüşme” eylemi burada rahatlıkla yer bulabilir. Partideki her şey “şimdi”de “özgürce” gerçekleşir ve tam bir karnaval atmosferi meydana gelir. Gençlerin samimi ve teklifsiz karnaval ortamında bedensel arzularını gidermekten çekinmedikleri görülür. Esrarın da etkisiyle karnavalesk coşkunluğu, bedenselliği ve müstehcenliği ön plana çıkardıkları dikkat çeker.

Partideki karnavalesk yansımalar bunlarla bitmez. Esrar kullanmış olan Turan'ın menippeavari kutsal ve katı şeylerin maskesini düşürme çabası da karnavalesk bir gözle okumaya müsaittir.

“tamam mı, dedi ve Hülya, ya baban şey derse ne olacak, diyor, ve Turan, sıçarım ben o hergelenin ağzına, diye bağırdı, yeter be, babaysan babalığını bil, ben sen istedin diye liseyi bitirmeye mecbur muyum yani ki beni askere yolluyorsun, benim kafam ne biçim bozuk, hıyar herif anlasana oğlunu, ne biçim babasın sen, ben adam olmuyorum işte, tamam mı, arabamı da böyle haşat ederim işte, Mercedes’i de alayım, bak yemin ediyorum, onu da bir direğe geçireceğim Hülya, anlasın bakalım, diyordu ki, hayır diye inledi Hülya, yapma Turan, ne olur, dedi ve Turan bana bir yumruk daha geçirdi ve birden içerden gelen pop-rock’a uyarak sallanmaya başladı ve sanki hepimizi unuttu ve esrarlı sigara dumanı ve müzik alacakaranlığında yanıp sönen renklerin içinde ağır ağır kayboluyor ve Hülya onun arkasından koşuyor ve ben de, sonunda içkimi hazırlıyorum, sonra Turgay’a rastladım, hadi, diyor bana, sen de gel, çıplak denize giriyoruz ve ben birden heyecanlandım” (SE, 196).

Turan, “hıyar herif” olarak nitelendirdiği babasına karşı asi söylemlerde bulunur ve onun istemediği ve kızdığı şeyleri inatla yapmak istediğini belirtir. Otorite simgesi olarak gördüğü babası için “sıçarım ben o hergelenin ağzına” diyerek bunu göstermek ister. Metin’e yumruk atarak uzaklaşması da karnavalesk bir teklifsizlik ve samimiyetin göstergesidir. Tüm bunların akabinde Turgay’ın denize çıplak gireceklerini söylemesi ve Metin’i de davet etmesi, normalikten uzaklaşıldığını ve toplum tarafından alışlagelenin dışına çıkıldığını gösterir. Menippeanın özelliği olan her türlü delilik, gayri ahlaki ve alışılmadık şeylerin burada gençler aracılığı ile gerçekleştirildiği ve böylelikle romana girdiği görülür.

3.3.4. Karnavalı Bedende Aramak: Grotesk

Daha önce belirtildiği gibi karnavalesk yaşamın özelliklerinden birisi de groteskin ön planda oluşudur. *Sessiz Ev*’de groteskvari bir bedenselliğin yoğun bir varlığını söylemek zor olsa da groteske has yeme, içme ve coşkunun varlığı bazı noktalarda dikkat çeker. Faruk’un kafa dağıtmak için gittiği mekânda dansözleri izlediği bölüm bu anlamda bir okumaya müsaittir.

“zil şıkırtısını duyup tanıyınca baktım, yarı karanlığın içinde gezinen ışık konisinin ucunda dalgalanan yanık dansöz etini gördüm, titreyen parlak takılar gözümü aldı: Hızlı hızlı kıpırdandıkça, kışından ve memelerinden ışık fışkıırıyordu sanki. [...] dansöz masalara kışını döndü [...] kaba etlerini salladı [...] gururla göğüslerini çevirmesinden anladım. Tuhaf bir mutluluk duydum: Dansözün hantal, ama hareket dolu gövdesi beni heyecanlandırdı. Hepimiz sanki bir uykudan uyanıyorduk. Terle parlayan göbeğin çevresindeki yanık ete bakarken her şeye dört elle sarılabileceğimi düşündüm” (SE, 290-91).

Faruk’un dansözde dikkat ettiği uzuvlar “kış” ve “meme”dir. Her ikisi de Bahtin’in ifade ettiği, groteskin alanına giren “dışbükeylik”lerdir. Bütün bu dışbükeylikler ve deliklerin ortak bir özelliği vardır; bedenler arasındaki ve beden ile dünya arasındaki sınırların aşılması bu bölgelerin içinden olur” (RD 347). Faruk dansözün hareketlerinden heyecan duyarak, sanki bir uykudan uyanmış gibi hissettiğini belirtir. Dansözün bedenine bakarak “her şeye dört elle sarılma” isteği duyması bedenselliğin “doğurucu” tarafını göstermesi bakımından önemlidir.

“Grotesk imgenin maddi bedensel altyapısı (yiyecek, şarap, cinsel organın gücü, bedenin uzuvları) son derece olumlu bir nitelik taşır. Bu ilke zafer kazanır çünkü nihai sonuç hep bolluk, artıştır” (KR, 80). Bu noktada Faruk’un dansöze bakarak hayata dört elle sarılmayı isteme sebebi grotesk manada anlam kazanır. Alkol de romanda bu bağlamda önemli bir işleve sahiptir. Hem Selahattin hem de Faruk alkole olumlu bir işlev yükler. “Sen iki şişe içerdin: Ansiklopedinin yorgunluğunu alsın ve aklımı açsın diye içiyorum ben Fatma, keyif için değil” (SE 20). Selahattin’in burada belirttiği gibi romanda alkol yenilenme ile alakalıdır. Selahattin alkolün hem yorgunluğunu alıp hem de zekâsını açtığını belirtir. Benzer şekilde Faruk da canı sıkıldıkça, yoruldukça alkol alır. O da dedesi gibi alkolün kendisini yenilediğini düşünür.

Fatma’nın, gelini Gül Darvinoğlu’nun mezarındaki düşünceleri de grotesk bir okumaya elverişlidir.

“Doğan’ım da seni beğendiydi, getirip elimi öptürdüydü, sonra odama geldiymiş akşam sessizce, nasılsın anne, ne diyeyim oğlum, bu cılız, bu soluk kız demiştim, hemen anlamıştım çok yaşamayacağını, üç çocuk doğurmak yetti sana, tükeniverdin, zavalılık, kedi gibi tabağının kenarından yerdin, bir iki lokma, bir kaşık daha koyayım kızım derdim, gözleri umutsuzlukla büyürdü” (SE, 78-79).

Grotesk beden ancak bir şeyleri alarak ya da vererek mevcudiyetini sürdürür. Bu alışveriş doğuma, ölüme, yenilenmeye sebebiyet verebilir. Fatma da gelini Gül üzerinden groteskteki “doğum”, “ölüm”, “yeme-içme” gibi konulara değinir. Groteskte bolluk ve üretkenlik sağlayan şey yeme-içmedir. Fatma gelininin çok yaşamayacağını daha başından bildiğini ifade eder çünkü Gül, yemeği “kedi gibi tabağının kenarından” yiyen bir kadındır. Groteskte hayatın başlangıcı ve sonu birbirine sıkıca bağlantılıdır, iç içe geçmiştir. Gül üç çocuk doğurup erken yaşta ölmüştür. Fatma’nın gözünden bakıldığında üç çocuk doğurmak ona yetmiştir. Cılız ve güçsüz bedeni daha fazla doğurganlığı kaldıramamıştır.

Romanda grotesk bir bedensellik üzerinden okumaya en uygun karakter Recep’tir. Recep, çocuk yaşta Fatma’dan yediği dayak dolayısıyla cüce kalmıştır. Grotesk bedende çarpıklıklar, eksiklikler, bozukluklar vardır. “Alışılmışın dışında bir yapıya sahip olan bu beden gülmenin sebebi olabilir. Özellikle bazı biçim bozukluklarının kimi durumlarda gülmeye yol açmak gibi hazin bir ayrıcalığa sahip olduğu şüphe götürmez” (Bergson, 2019: 17). Recep kahveye girince çocuklar gülmeye başlar. “Kahveye girince hemen keyfim kaçtı, çünkü o iki genç gene oradaydı. İşte: Beni görünce neşelendiler, birbirlerine bakarak güldüler” (SE, 10). Recep’in bedensel uzuvlarındaki farklılık çocukların gülmesine neden olur. Grotesk beden Bahtinyen anlamda klasik kanona karşıdır. Bu bakımdan klasik güzellik anlayışı ile ters düşer. Recep’in

çarpık bedeni de toplumun ideal bedenine uymamaktadır. Her ne kadar grotesk manada sahip olunan bedensel eksiklikler çevre açısından “komik” bir durum yaratsa da Recep’in hissiyatı bu şekilde değildir. Romanın başından sonuna kadar Recep’in bedensel eksikliklerinden ötürü acı çektiği bir şekilde okuyucuya sezdirilir.

Bahtin *Rabelais ve Dünyasında* bir kış silgecinin bile karnavaleskin konusu olabildiğinden söz eder. “Bir nesnenin bir kış silgecine dönüşmesi temel olarak bir küçültme, tacın alınması ve yıkımdır. ‘Bununla kışımı bile silmem’ gibi sövgüsel deyişler, modern dillerde bile yaygındır” (RD, 403). Görüldüğü gibi küçük bir nesne üzerinden bile karnavalesk bir yorum getirilebilir. Bu da hemen hemen tüm metinlerde karnavalesk öğelerin aranabileceğini gösterir. Aytaç, Bahtin’in karnavallaştırmaya temel olarak dört farklı şekilde baktığını belirtir. Bunlar; akrabalık, eksantriklik, kötü ortaklık ve dünyevileştirme. Akrabalıkta statü ve sınıf farklılıkları sıkı insanı bağlar ile aşılar. Eksantriklik karnavalın şehvet içeren, günlük hayatta ölçüsüz olduğu düşünülen, ayıp ve tuhaf hareketlerine karşılık gelir. Kötü ortaklık yüce ile aşağıyı, değerli ile değersiz, bilgeyle aptalı birbirine yaklaştırır, nişanlar ve eşleştirir. Dünyevileştirme ise kutsalın gerçeklik iddiasını elinden alır; parodi, müstehcenlik gibi yollarla alay edip saygısız bir şekle sokar. (Aytaç, 2009: 187). *Sessiz Ev*’de Aytaç’ın yaptığı bu kategorizasyonun tamamını bulmak mümkündür. Gençlerin partide içli dışlı olmaları ve teklifsizce davranışları akrabalık bağlamında okunabilirken, Selahattin’in alkole olan düşkünlüğü ve ölçüsüz davranışlarını eksantriklik bağlamında okumak mümkündür. Kötü ortaklık olarak yüce ile aşağı gibi karşıtlıkların birleştiği yer olan kulübe göze çarpar. Selahattin’in dine karşı olan alçaltıcı söylemlerinde de kutsal olanı dünyevileştirme çabası görülür. Birbirinden farklı karakterlerin söylem ve eylemlerinde bahsedilen tüm bu özellikleri ile *Sessiz Ev* karnavalesk bir okumaya müsait bir romandır.

McHale, karnavalesk atmosferin kişilere özgürce konuşma ortamı sunması dolayısıyla polifonik karakterin ortaya çıkmasına zemin hazırladığını söyler. Ayrıca karnavallarda üniter dil bir kenara bırakılmış ve çeşitli diller romana dâhil olmuştur. Bu da heteroglossiyanın karnavalesk bağlantısını gösterme noktasında önemlidir (McHale, 1987: 172). Romanın çoksesli bir yapıda oluşu yani farklı bakış açıları ile anlatılması herkesin fikirlerini ifade etmesine yol açmış bu da karnavalesk bir atmosferin oluşmasına neden olmuştur. Ayrıca çalışmanın heteroglossia bölümünde ayrıntılı bir şekilde gösterildiği gibi birbirinden farklı türlerin ve dillerin romana dâhil olması türsel ve söylemsel bir karnavaleski de metne dâhil etmiştir. Yani karnavalesk atmosfer, çalışmada gösterilmek istenen polifoni ve heteroglossia kavramlarının ortaya çıkmasına da ciddi bir zemin hazırlamıştır.

SONUÇ

Edebiyat araştırmalarında önemli yöntemlerden birisi de edebiyat teorisyenlerinin ortaya koydukları kavram ve yöntemleri edebi bir esere ya da metne uygulamaktır. Bu çalışmada amaçlanan şey de bir yandan Mihail Bahtin'in roman teorisi hakkındaki görüşlerini tanımak diğer yandan bu görüşleri çağdaş bir Türk romancı olan Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev* romanı ile uygulamaya çalışmaktır.

Bu bağlamda çalışmamızda öncelikle Bahtin'in hayatına kısaca değinilmiş ardından çalışmaları ve roman hakkındaki görüşleri incelenmiştir. Çalışmayı daha anlaşılır kılmak adına "kronotop", "diyaloji" gibi bazı temel kavramlar da ele alınmıştır. Kronotop kavramı ile birlikte zaman-mekân ilişkisi incelenmiştir. Bu doğrultuda Bahtin için kronotop kavramının metnin kurucu işlevi olduğu görülmüştür. Diyaloji kavramının ise oldukça geniş bir yelpazeyi kapsadığı anlaşılmış, Bahtin düşünce sisteminde oldukça merkezi bir konumda olduğu, daha sonra ortaya çıkacak olan metinlerarasılık kavramının öncülü olduğu saptanmıştır. Öte yandan diyaloji fikri ile postmodern düşünce arasındaki yakın ilişki de kısaca tartışılmıştır. Sonrasında Orhan Pamuk'un hayatı ve çalışmaları kısaca tanıtılmış ve romancılık serüveninden bahsedilmiştir. Çalışmanın temelini oluşturan *Sessiz Ev* romanı üzerinde özellikle durulmuş ve romanın modern Türk edebiyatındaki yeri tartışılmıştır. Bunların ardından çalışmada daha ön planda yer alan kavramlar irdelenmiş ve bu kavramlar ışığında ortaya konulan analizlere yer verilmiştir.

Kavramsal tartışmalar ışığında ilk olarak polifoni kavramı ele alınmış, kavramın kuramsal çerçevesi çizilmiştir. Bu bağlamda Dostoyevski'de yazarın aldığı yeni konum; Shakespeare, Rabelais, Cervantes ve Grimmelhausen gibi yazarlardan başlanarak incelenmiş, Tolstoy ile Dostoyevski arasında yazarın aldığı konum bakımından bir kıyaslama yapılarak Dostoyevski'nin yeni yazar konumuna somut bir nitelik kazandırılmaya çalışılmıştır. Bu yeni yazar konumu öz-bilinçli karakterin ortaya çıkmasına sebep olmuş, birden fazla karakterin eşanlı öz-bilinçli varlıkları ile roman, içerisinde birden çok sesi barındıran polifonik bir yapıya bürünmüştür. Bu sesler kendi öz-bilinçleri ile hareket etmelerinden ötürü birer özne niteliği kazanmışlardır. Bahtin, bu öznelere her birinin diğerinin hakikatinden haberdar olduğunu ve birbirleri ile diyalojik ilişkilere girdiklerini belirtmiştir. Ortaya çıkan öz-bilinçli karakter yazarla olan düşünsel bağlılığını koparmış, açık uçlu ve nihaileştirilmemiş bir durumdadır.

Çoksesliliğin özelliklerinin *Sessiz Ev* romanında arandığı analiz bölümünde, romandaki karakterlerin de Dostoyevski karakterleri gibi özgür bir şekilde düşünme yetisine sahip oldukları anlaşılmıştır. Dostoyevski'deki “önemli olan kahramanın dünyaya nasıl baktığı” düşüncesinin *Sessiz Ev* karakterlerinde de dikkat çektiği gözlemlenmiştir. Roman boyunca hemen tüm karakterlerin dünyaya ve kendilerine olan bakış açılarının varlığı ön plandadır. Bu durumun özellikle roman kişileri olan Selahattin, Hasan ve Metin’de belirgin bir şekilde ortaya olduğu örneklerle ortaya konulmuştur. Öte yandan Bahtin’in özellikle Dostoyevski karakterleri için belirtmiş olduğu insanın canlı olduğu sürece henüz işinin bitmediği, henüz son sözünü söylemediği gerçeğiyle yaşaması durumu *Sessiz Ev*’in karakterlerinde de yansımaları bulmuştur. Kendi sözünün ve eylemlerinin peşinde olan öz-bilinçli karakterler zaman zaman ortaya ideolog bir tavrın çıkmasına sebep olmuşlardır. Bu ideolog tavır da *Sessiz Ev*’in karakterlerinin kendi fikirlerinin savunucusu olan birer özne konumunda bulunduklarının ispatıdır. Çarpışan ideolojilerin ve farklı hakikatlerin varlığı romanın diyalojik bir konum almasına zemin hazırlamıştır. Böylelikle hayata ve birbirlerine karşı farklı perspektiflerin müdahalesiz varlığı romana girmiş, romanın “açık” ve farklı açılardan okumaya müsait bir metne dönüşmesine sebep olmuştur.

Heteroglossia kavramı ile birlikte romanın içerdiği diller ve türler incelenmiş, romanın nasıl bir katmanlaşmaya maruz kaldığı ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Öncelikle heteroglossia kavramının altyapısını anlamak adına Bahtin’in dil hakkındaki görüşlerine değinilmiş bu bağlamda Saussurecü dil anlayışı irdelenmiş, Bahtin’in yapısalcı dil bilime getirdiği eleştiriler ele alınmıştır. Bahtin, sözcüğün anlamını kavramak için yaşamdaki sosyal durumuna ve girdiği diyalojik ilişkilere bakmak gerektiğini yani artsüremli bir inceleme yapılması gerektiğini vurgulamıştır. Dilin ‘nötr’ bir sözcük olarak, normatif ve soyut bir şekilde incelenemeyeceğini çünkü dilin amaç ve vurgularla doldurulmuş olduğunu belirtmiştir. Tüm sözcüklerin anlamlarla yüklü olduğunu söyleyen Bahtin, bütün sözcüklerin bir mesleğin, bir türün, bir eğilimin, bir grubun, belirli bir yapıtın, belirli bir kişinin, bir kuşağın, bir yaş grubunun, günün ve saatin ‘tadına’ sahip olduğunu vurgulamıştır. Bu durumda konuşucunun kendisine bir dil seçmek zorunda kaldığını ve bu seçimin de bağlamdan bağımsız olamayacağını altını çizmiştir. Bahtin, heteroglossia kavramını şiir ile yaptığı karşılaştırmalar yolu ile somutlaştırmıştır. Şiirin üniter bir yapıda olduğunu belirten Bahtin, heteroglossia düzleminde üniter yapı, merkezileştirme ve merkezsizleştirme konularına da değinmiş, dilin bir yandan üniter bir hale girmeye çalışırken bir yandan da merkezkaç kuvvetlerin etkisinde olduğundan bahsederken romanın merkezkaç güçleri içerisinde

barındıran en başarılı tür olduğunun altını çizmiştir. Metin analizinin yapıldığı uygulama kısmında romandaki çeşitli dil ve türlerin metne dâhil oluş şekilleri ele alınmıştır. Türsel katmanlaşma bağlamında edebi, yarı-edebi ve edebi olmayan, birbirinden farklı türler roman içerisinde görülürken mesleki katmanlaşma ile Selahattin'in bilim dili, Faruk'un tarihçi dili, Metin ve Hasan'ın öğrenci olmalarından kaynaklanan öğrencilik dili romana dâhil olmuştur. Öte yandan dilin yaşa ve nesle göre de katmanlaştığı romanda Fatma'nın dili geçmişle, gelenekle, ölümle örülüp katmanlaşırken gençlerin dilinin gelecekle, hızla ve hazla örülü olduğu anlaşılmıştır. Tüm bunlarla birlikte politik olarak da katmanlaşan romanda “sağ” ve “sol”un dili; üniter yapı, merkezileşme ve merkezsizleşme bağlamında bir okumanın önünü açmıştır. Tüm bunların yanı sıra Bahtin'in çiftseslilik dediği kavramın kuramsal varlığı sorgulanmış ve romandan örneklerle açıklanmaya çalışılmış, romanı hangi açıdan katmanlaştırdığı ele alınmıştır.

Çalışmanın karnaval teorisi ile ilişkili bölümünde bu teorinin temel özelliklerinden bahsedilmiş ve edebiyat düzleminde *Sessiz Ev* romanındaki izdüşümleri ele alınmıştır. Bahtin, karnaval teorisinin kökenlerini Ortaçağa dayandırmış, bu dönemde katı ve kuralcı bir yönetim ve yaşayış olduğundan bahsetmiştir. Bu dönemde halkın, sadece belirli karnaval zamanlarında özgürce hareket edebilme ve eğlenebilme imkânı bulduğundan bahseden Bahtin, karnavalın temelinde yatan şeyin normallüğün dışına çıkmak, halka görece özgür bir ortam sunmak ve eğlence ihtiyacını karşılamak olduğunu vurgularken en temel özelliği olarak heterojen yapısını göstermiştir. Bu yapı dolayısıyla toplumun her kesiminden insanın hiyerarşik bir düzen olmaksızın eş zamanlı olarak aynı mekânda bulunabildiği anlatılmış ve genel toplum düzeni askıya alınırken tuhaflık, uygunsuz birleşmeler ve saygısızlığın karnavalın temel özellikleri arasında olduğu gösterilmiştir. Çeşitli karnaval edimlerinden de bahseden Bahtin'in, sembolik tahta çıkarma ve tahttan indirme, gülme, parodi gibi kavramlarına da değinilmiş, bunların tümü roman üzerinden örneklerle gösterilmeye çalışılmıştır. Bahtin'in karnavalesk edebiyatın temelleri olarak gördüğü ve yarı ciddi-yarı komik olarak nitelendirdiği *Sokratik Diyalog* ve *Menippos Yergisi*'ne de çalışmada yer verilmiş, bu türlerin özelliklerinin izdüşümlerinin varlığı *Sessiz Ev* romanında irdelenmiştir. Karnavalesk bir atmosfer oluşumunda önemli bir rol oynayan grotesk gerçekçilik de Bahtin'in bakış açısından çalışmaya dâhil edilmiştir. Bu bağlamda *Sessiz Ev*'de abartı, yeme-içme, maddi bedensellik, alçaltma, itibarsızlaştırma, dünyevileştirme gibi groteskin alanına giren konuların izleri aranmıştır. Özellikle Selahattin, Fatma, Metin ve Metin'in arkadaşlarının kullandıkları diller

ve gerçekleştirdikleri eylemler *Sessiz Ev*'in karnavalesk tarafını gösterme noktasında önemli bir pay sahibi olmuşlardır.

Böylece bu çalışma ile Mihail Bahtin'in roman konusundaki temel düşünceleri tartışılmış, edebiyat dünyası için önem arz eden ve ihtiyaç duyulan kavramlarına açıklık kazandırılmaya çalışılmıştır. Bunu yaparken salt teorik bir zeminde kalınmaması için Türk edebiyatının önemli romancısı Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev* romanı üzerinden örneklemeler yapılmıştır. Mutlak gerçeğin ve tekilliğin altını oyan Pamuk'un, *Sessiz Ev* ile Bahtin teorileri bağlamında okumaya müsait bir metin ortaya koyduğu görölmüştür.

KAYNAKÇA

- Akçam, A. (2018). *Türk Romanında Karnaval*. (3. Basım). Ankara: ABİS Yayınları.
- Akerson, F.E. (2012). *Edebiyat ve Kuramlar*. (İkinci Basım). İstanbul: İthaki.
- Aktari, S. (2011). Karnaval, Grotesk Gerçekçilik ve Gülmenin Devasa Gücü. *Hece*, 171, 66-74.
- Aktulum, K. (2007). *Metinlerarası İlişkiler*. (Üçüncü basım). İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Antakyalıoğlu, Z. (2013). *Roman Kuramına Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aytaç, G. (2009). *Genel Edebiyat Bilimi*. (İkinci Basım). İstanbul: Say Yayınları.
- Bachelard, G. (2017). *Mekanın Poetikası*. (Çev. A. Tümertekin), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bahtin, M. M. (2017). *Karnaval'dan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. (Çev. C. Soydemir). (3. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bahtin, M. (2016). *Söylem Türleri ve Başka Yazılar*. (Çev. O.N. Çiftçi). İstanbul: Metis.
- Bahtin, M. M. (2015). *Dostoyevski Peotikasının Sorunları*. (Çev. C. Soydemir). (2. Basım). İstanbul: Metis.
- Bahtin, M. (2011). Roman Söyleminin Tarih Öncesinden (Çev: M. Kırca, R. N. Er). *Hece*. 171, 86-96.
- Bahtin, M. (2005a). *Rabelais ve Dünyası*. (Çev. Ç. Öztekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Bahtin, M. (2005b). *Sanat ve Sorumluluk İlk Felsefi Denemeler*. (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2018). *Akışkan Modernite*. (Çev. S.O. Çavuş). (3. Basım), İstanbul: Can Yayınları.
- Belge, M. (2014). *Edebiyat Üstüne Yazılar*. (5. Basım), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bemong, N., Borghart P. (2010). State of the Art. *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope Reflections, Applications, Perspectives*. (Eds. Nele Bemong, Pieter Borghart, Michel De Dobbeleer, Kristoffel Demoen, Koen De Temmerman, Bart Keunen), s. 1-16. Gent: Academia Press.
- Bergson, H. (2019). *Gülme*. (Çev. D. Çetinkasap). (4. Basım), İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Best, S. ve Kellner D. (2016). *Postmodern Teori*. (Çev. M. Küçük). (3.Basım), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Brandist, C. (2011). *Bahtin ve Çevresi: Felsefe, Kültür ve Politika*. (Çev. C. Soydemir). Ankara: Doğubatı Yayınları.
- Cevizci, A. (2009). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Çıraklı, M. Z. (2011). Çoksesli Anlatı ve Dostoevsky. *Hece*, 171, 97-102.
- Doğan, Z. (2014). *Orhan Pamuk Edebiyatı'nda Tarih ve Kimlik Söylemi*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Eagleton, T. (2017). *Edebiyat Kuramı*. (Çev. T. Birkan). (5. Basım), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Ecevit, Y. (2016). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. (10. Basım), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2008). *Orhan Pamuk'u Okumak*. (2. Basım), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Esen, N., Kılıç, E. (2018). Önsöz. *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. Esen, N., Kılıç, E. (Editörler). s. 9-18. İstanbul: YKY.
- Esen, N. (2017). *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. (4. Basım), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Forster, E.M. (1985). *Roman Sanatı*. (Çev. Ü. Aytür). (2. Basım), İstanbul: Adam Yayınları.
- Foucault, M. (2019). *Doğruyu Söylemek*. (Çev. K. Eksen). (7. Basım), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Holquist, M. (2002). *Dialogism Bakhtin and His World*. (2. Basım), London; New York: Routledge.
- İlim, F. (2015). *Mikhail Bakhtin'de Diyaloji Kuramı ve Karşı-Kültür Olarak Karnaval*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kara, H. (2018). Şeffaf Bilinçler ve Müphemiyetin İnşası: *Sessiz Ev*'de Bilinç Akışı Tekniği. *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. Esen, N., Kılıç, E. (Editörler). s. 111-124. İstanbul: YKY.
- Kılıç, E. (2018). *Sessiz Ev*'in Sesleri. *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. Esen, N., Kılıç, E. (Editörler). s. 9-18. İstanbul: YKY.

Kırkoğlu, S. R. (2006). Bir Zaman Romanı: *Sessiz Ev. Orhan Pamuk'u Anlamak*. E. Kılıç (Editör). (3. Basım), s. 66-70. İstanbul: İletişim Yayınları.

Koçyiğit, M. (2017). *İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında "Karnaval"ın İzleri*.

Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kuyas A. (2006). Tarihçi Gözüyle *Sessiz Ev. Orhan Pamuk'u Anlamak*. E. Kılıç (Editör). (3. Basım), s. 71-74. İstanbul: İletişim Yayınları.

Madran, C. Y. (2012). *Modern İngiliz Romanında Mikhail Bakhtin*. İstanbul: Gündoğan Yayınları.

Maraşlıoğlu, M. H. (2008). Diyalojizm ve Postmodernizm. *Hece*, 138/139/140, 647-649.

McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. Londra ve New York: Routledge.

Moretti, F. (2005). *Modern Epik Goethe'den Garcia Marquez'e Dünya Sistemi*. (Çev. N. İleri, M. Murat Şahin). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Morris, P. (1994). *The Bakhtin Reader: Selected Writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov*. Pam Morris (Editor). London; New York: E. Arnold.

Morson, G.S. (1986). Tolstoy's Absolute Language. *Bakhtin: Essays and Dialogues on His Work*. Gary Saul Morson (Editör). Chicago: University of Chicago Press.

Orhan Pamuk Edebiyatı Sempozyum Tutanakları. (2007). Aral, F. (Editör). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Pamuk, O. (2018). *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikaye*. (4. Basım), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

- Pamuk, O. (2012). *Sessiz Ev*. (35. Basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2011). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2018). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. (14. Basım), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rabelais. (2018). *Gargantua*. (Çev. S. Eyüboğlu, A. Erhat, V. Günyol). (12. Basım), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Robinson, A. (2011, 29 Temmuz). In Theory Bakhtin: Dialogism, Polyphony and Heteroglossia. *Ceasefire*. Erişim Adresi: <https://ceasefiremagazine.co.uk/>
- Siyaveş, A. (2010). Mihail M. Bahtin. *1900'den Günümüze Büyük Düşünürler*. (Ed. Çetin Veysal). c.2, İstanbul: Etik Yayınları.
- Steinby, L. (2013a). Concepts of Novelistic Polyphony: Person-Related and Compositional-Thematic. *Bakhtin and his Others (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism*. (Ed. Liisa Steinby and Tintti Klapuri), s. 37-54. UK and USA: Anthem Press.
- Steinby, L. (2013b). Bakhtin's Concept of The Chronotope: The Viewpoint of An Acting Subject. *Bakhtin and his Others (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism*. (Ed. Liisa Steinby and Tintti Klapuri), s. 105-125. UK and USA: Anthem Press.
- Tekin, M. (2012). *Roman Sanatı*. (10. Basım) İstanbul: Ötüken.
- Todorov, T. (2017). *Eleştirinin Eleştirisi*. (Çev. M. Rifat, S. Rifat). (2.Basım), İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Todorov, T. (1984). *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. (Çev. W. Godzich). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Tuğlu, U. (2011). *A Bakhtinian Analysis of William Golding's Rites Of Passage: Heteroglossia, Polyphony and The Carnavalesque in The Novel*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. ODTÜ, Yabancı Diller Eğitimi Bölümü.

Tural, S. (2018). *Modern Türk Edebiyatının 200'ü*. Ankara: OTTO Yayınları.

Vice, S. (1997). *Introducing Bakhtin*. Manchester ; New York : Manchester University Press.

Yavuz, H. (2013). *Felsefe Yazıları*. (2. Basım), İstanbul: TİMAŞ.

Yıldız, T. (2014). Saussure'den Bakhtin'e Dil-Kültür İlişkisi: Tümü Kapsayıcı Olgu. *İdil*, 11, 115-136.