

T.C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANA BİLİM DALI  
DİLLER VE KÜLTÜRLERARASI ÇEVİRİBİLİM DOKTORA PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

YORUMBİLİMDEN GÖSTERGEBİLİME YARATICI ÇEVİRİ: YUSUF  
ATILGAN'DAN ÖMER KAVUR'A ANAYURT OTELİ'NİN  
GÖSTERGELERARASI DÖNÜŞÜMÜ

ŞAHAN YATARKALKMAZ  
12726203

TEZ DANIŞMANI  
PROF. DR. SÜNDÜZ ÖZTÜRK KASAR

2024

T.C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANA BİLİM DALI  
DİLLER VE KÜLTÜRLERARASI ÇEVİRİBİLİM DOKTORA PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

**YORUMBİLİMDEN GÖSTERGEBİLİME YARATICI ÇEVİRİ:  
YUSUF ATILGAN'DAN ÖMER KAVUR'A ANAYURT  
OTELİ'NİN GÖSTERGELERARASI DÖNÜŞÜMÜ**

ŞAHAN YATARKALKMAZ  
12726203  
ORCID NO: 0000-0003-3031-7271

TEZ DANIŞMANI  
Prof. Dr. SÜNDÜZ ÖZTÜRK KASAR

OCAK 2024

Şahan YATARKALKMAZ tarafından hazırlanan “Yorumbilimden Göstergebilime Yaratıcı Çeviri: Yusuf Atılgan’dan Ömer Kavur’a Anayurt Otelı’nın Göstergeler Arası Dönüşümü” başlıklı çalışma, **30/01/2024** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliğı ile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından Batı Dilleri ve Edebiyatları Ana Bilim Dalı, Diller ve Kùltürlerarası Çeviribilim Programında **DOKTORA** tezi olarak kabul edilmiştir.

**Danışman**

**İmza**

Prof. Dr. SÜNDÜZ ÖZTÜRK KASAR

.....

**Jüri Üyeleri**

**İmza**

Doç. Dr. BEKİ HALEVA

.....

Doç. Dr. SEZA YILANCIOĞLU

.....

Doç. Dr. PINAR GÜZELYÜREK ÇELİK

.....

Prof. Dr. MEHMET TÜRKER ARMANER

.....

## ÖZET

### YORUMBİLİMDEN GÖSTERGEBİLİME YARATICI ÇEVİRİ: YUSUF ATILGAN'DAN ÖMER KAVUR'A ANAYURT OTELİ'NİN GÖSTERGELERARASI DÖNÜŞÜMÜ

Bu çalışmanın amacı, Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel*i adlı romanının Ömer Kavur tarafından aynı adla yapılan sinema uyarlamasını, göstergeler arası yaratıcı bir çeviri örneği olarak ele almak ve göstergebilimsel açıdan çözümlemektir. Bu çözümlemede Roland Barthes'ın *S/Z* adlı incelemesindeki yöntem kullanılmaktadır. Çalışma iki kısma ayrılmakta, ikinci kısımda kullanılacak yöntemi geliştirmek amacıyla ilk kısımda yorumbilimsel temeller tartışılmaktadır. Tartışmanın odağına yorumbilim için temel kavramlar olan mit, ironi, daimonik ve janra alınmaktadır. Kavramların anlamları tarihsel olarak araştırılmakta, evrimleri gözetilerek yöntembilimsel tanımları oluşturulmaktadır. Öncelikle Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Georg Lukacs ve Martin Heidegger'in etik ve estetik alanlarındaki eserlerinden yola çıkılmaktadır. Daha sonra D. C. Muecke ve Linda Hutcheon'ın ironi üzerine çalışmalarından, Paul Ricœur'ün anlatı yorumbiliminden, Sündüz Öztürk Kasar'ın çeviri analizi çalışmalarından ve Roman Jakobson, Emile Benveniste ve Jean-Claude Coquet gibi dilbilimcilerin sunduğu kuramsal çerçevelerden yararlanılmaktadır. Barthes'ın yönteminde araçsallaştırılan beş kod, göstergeler arası çeviri için genişletilmektedir. Bu amaçla dört temel söz sanatının (düzdegişmece, eğretileme, kapsamlayış, ironi) ve mit kavramının analitik özelliklerine odaklanılmaktadır. Romanın ve uyarlamasının edebiyat ve sinema tarihindeki istisnai yerleri göz önüne alınarak, romanın sunduğu çöküş portresi, ana karakterinin kötücüllüğü, anlatının ironik yapısı ve üzerine yapılan çalışmalarda öne çıkarılan alegorik özellikleri değerlendirilmektedir. Kapsamı genişletilen yöntem rehberliğinde, *Anayurt Otel*i filmi kesitlenmekte, seçilen 79 kesit geliştirilmiş beş kod ile çok katmanlı bir şekilde okunmaktadır. Filmin, romanın edebiyattan sinemaya aktarması zor ya da imkânsız niteliklerini, yaratıcı çeviri çözümleriyle ne ölçüde karşılayabildiğine dikkat edilmektedir. Böylelikle film romanla çeviri göstergebilimi açısından karşılaştırılmakta, filmin hangi düzeylerde romanın evrensel değerine katkıda bulunduğu ve anlam dünyasını zenginleştirdiği sorgulanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Çeviri Göstergebilimi, Yorumbilim, Yusuf Atılgan, Ömer Kavur, *Anayurt Otel*i



## ABSTRACT

### CREATIVE TRANSLATION THROUGH HERMENEUTICS TO SEMIOTICS: INTERSEMIOTIC TRANSMUTATION OF ANAYURT OTELI FROM YUSUF ATILGAN TO ÖMER KAVUR

The purpose of this study is to discuss the film adaptation of Yusuf Atılgan's novel *Motherland Hotel* by Ömer Kavur as an example of a creative intersemiotic translation and to analyse it semiotically. For analysis, Roland Barthes' method of reading in *S/Z* is used. The study is divided into two parts. The first part discusses the hermeneutical foundations of the method used in the second part. The focus is on basic concepts of hermeneutics: myth, irony, daimonic and genre. The significance of the concepts is explored historically and methodological definitions are established based on their evolutions. Primarily, the works of ethics and aesthetics by Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Georg Lukacs and Martin Heidegger are taken as a point of departure. Then, works of D. C. Muecke and Linda Hutcheon on irony, Paul Ricœur's narrative hermeneutics, Sündüz Öztürk Kasar's work on translation analysis and the theoretical frameworks put forth by linguists such as Roman Jakobson, Emile Benveniste and Jean-Claude Coquet are utilised. The five codes in Barthes' method are expanded for intersemiotic translation. In this regard, four basic tropes (metaphor, metonymy, synecdoche, irony) and the concept of myth are considered. Noting the historically exceptional status of the novel and its adaptation, the decadence portrayed, the maleficent protagonist, the ironic structure and the allegorical features emphasised in the studies on the novel are evaluated. The film is broken down into segments and 79 selected segments are interpreted in depth using the five enhanced codes. How creatively the movie translates the qualities of the novel whose equivalents are difficult or impossible to find in cinema is given special attention. Thus, the film and novel are compared in terms of translation semiotics, and how the film contributes to the universal value of the novel and enriches its world of meaning is investigated.

**Keywords:** Translation Semiotics, Hermeneutics, Yusuf Atılgan, Ömer Kavur, *Motherland Hotel*.

## ÖN SÖZ

Bu tez çalışması, yaklaşık beş yıl süren, kesintili ancak yoğun bir çaba sonucunda ortaya çıktı. Bu uzun sürecin sonuna ulaşmak, birçok insanın paha biçilemez desteği sayesinde mümkün oldu. Temel derdi basitçe okumak olan bu çalışmanın sorularında, cevaplarında, satır aralarına sızan acılarında ve tatlılarında, fikirler ve zorunluluklar kadar arkadaşlıkların, özverinin sağladığı gücün izleri var. Bu nedenle en başta tez danışmanım Prof. Dr. Sündüz Öztürk Kasar'a, kendisinden aldığım ilk dersinden itibaren aklımdaki soruları şekillendirdiği, beni her adımda yönlendirdiği, sendelediğimde tutup kaldırdığı, yıllarca sabrederek, yazdıklarımın manevi yükünü paylaşarak, en az benim kadar ağrısını çekerek emeklerimizin sonucunu almamızı sağladığı için sonsuz sevgilerimi ve teşekkürlerimi sunuyorum. Yine yıllarca, değerli yorumlarını, yardımlarını ve güler yüzlü desteklerini esirgemeyen tez jüri üyesi hocalarım Doç. Dr. Beki Haleva ve Doç. Dr. S. Seza Yılcıoğlu'ya; tez ve tezin parçası olan çalışmaların ortaya çıkması için destek olan sınıf arkadaşlarım ve hocalarım Prof. Dr. Didem Tuna'ya ve Doç. Dr. Mesut Kuleli'ye çok teşekkür ediyorum. Tez jürisinde yer alarak beni onurlandıran hocalarım Doç. Dr. Pınar Güzelyürek Çelik ve Prof. Dr. Mehmet Türker Armaner'e teşekkür ediyorum. Yıldız Teknik Üniversitesi kampüslerinde geçirdiğim her vakti değerli kılan diğer tüm arkadaşlarıma ve hocalarım Prof. Dr. Emine Bogenç Demirel'e, Prof. Dr. Ayşe Banu Karadağ'a, Prof. Dr. Füsun Ataseven'e teşekkürü borç bilirim. Ayrıca beni hep destekleyen ve yeri geldiğinde bu süreçte bana katlanan anneme, babama, Sezen'e, varlıklarıyla Phoebe ve Tütsü'ye müteşekkirim. Boğaziçi Üniversitesi'ndeki seminer dersi "subversive" öğrencilerime, özellikle de Didar Karadağ, Barış Akkaya, Büşra Mahmutoglu, Ozan Yoleri, Rana Önoğlu'ya; Mithat Alam Film Merkezinden "merkez tayfa" arkadaşlarıma; adlarını anmadan geçemeyeceğim Ece Koçak ve Başak Deniz Özdoğan'a; özlemle andığım Mithat Alam'a, Volkan Dünder'a; ve bu çalışmada da etkileri yadsınamaz Marc Nichanian ve Suna Ertuğrul'a teşekkür ediyorum. Sinemayı ve edebiyatı sadece kendileri için sevmemde bana yoldaşlık eden ancak adını atladığım diğer herkese ayrıca şükranlarımı sunuyorum.

Şahan Yatarkalkmaz

Ocak, 2024; İstanbul

## İÇİNDEKİLER

|                                                           |      |
|-----------------------------------------------------------|------|
| ÖZET .....                                                | iii  |
| ABSTRACT .....                                            | iv   |
| ÖN SÖZ .....                                              | v    |
| İÇİNDEKİLER .....                                         | vi   |
| TABLolar LİSTESİ .....                                    | viii |
| ŞEKİLLER LİSTESİ .....                                    | ix   |
| <br>                                                      |      |
| 1. GİRİŞ .....                                            | 1    |
| 1.1. Yusuf Atılgan ve Anayurt Otelı'nın Önemi .....       | 11   |
| 1.2. Anayurt Otelı'ne Dair Akademik İncelemeler .....     | 13   |
| 1.3. Yöntem ve Anlatı Çözümlemesi .....                   | 15   |
| 1.3.1. Bıyık .....                                        | 19   |
| 1.3.2. Tarih Meselesi .....                               | 21   |
| 1.4. Düşünsel Etkileşim .....                             | 22   |
| 1.5. Anayurt Otelı'nın Uyarlamasının Anlamı .....         | 29   |
| <br>                                                      |      |
| 2. OKUMANIN OLANAKLI KILINMASI .....                      | 34   |
| 2.1. Anlatıyı Kavramak İçin Eleştirel Dönüşüm .....       | 35   |
| 2.2. İki Dünya Arasında .....                             | 41   |
| 2.3. Nietzsche'nin İki Dürtüsü .....                      | 46   |
| 2.4. Nietzsche'nin Özeleştirisi ve Tekrar İki Dünya ..... | 53   |
| 2.5. Sanat Eserinin Ölçsüz Kökeni .....                   | 56   |
| 2.6. Mit, Alegori, Simge .....                            | 71   |
| 2.7. Değerlendirme I .....                                | 79   |
| <br>                                                      |      |
| 3. İRONİ KAVRAMININ OKUMA DEĞERİ .....                    | 88   |
| 3.1. İroninin Doğasına Bir Bakış .....                    | 89   |
| 3.2. İroninin Tarihine Bir Bakış .....                    | 92   |
| 3.3. İroninin Sınıflandırılmasına Bir Bakış .....         | 94   |
| 3.4. Kierkegaard'un İronisi .....                         | 97   |
| 3.4.1. Sokratik İroniden Potansiyel İroniye .....         | 99   |
| 3.4.2. Tarihselin İronisi .....                           | 103  |
| 3.4.3. Şiir, Şuur ve Öznenin Olumsuzlanması .....         | 106  |
| 3.5. İroninin Keskinliği .....                            | 109  |
| 3.5.1. İroninin Vuku Bulması .....                        | 123  |
| 3.5.2. Metinle, Metne Rağmen, Metne Karşı .....           | 131  |
| 3.6. Edebiyattan Tarihe, Tarihden Edebiyata .....         | 135  |
| 3.6.1. Tarih Yazımında Anlatının Seviyeleri .....         | 138  |
| 3.6.2. Hegel ve Tarih Bilinci .....                       | 152  |
| 3.7. Değerlendirme II .....                               | 164  |
| <br>                                                      |      |
| 4. DAİMON KİMDİR? .....                                   | 174  |
| 4.1. Eski Yunan'da Varlıkların Sınıflandırılması .....    | 179  |

|                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------|-----|
| 4.2. Platon'dan Plotinus'a .....                                  | 185 |
| 4.3. Edebiyat ve Daimonik Deneyim .....                           | 195 |
| 4.4. Daimonik Yaşam.....                                          | 201 |
| 4.5. Kaygı Kavramı .....                                          | 212 |
| 4.6. Daimonik Kavramı.....                                        | 222 |
| 4.7. Değerlendirme III.....                                       | 227 |
| 5. ANLATI CİNSLERİ.....                                           | 239 |
| 5.1. Tür ve Janra.....                                            | 242 |
| 5.2. Dört Unsur.....                                              | 244 |
| 5.3. Çevrilemezin Oluşturduğu Anlam Ufku .....                    | 250 |
| 5.4. Yorumbilimsel Döngü.....                                     | 251 |
| 5.4.1. Ândan Olaya .....                                          | 255 |
| 5.4.2. Olaydan Âna .....                                          | 260 |
| 5.5. Üçlü Mimesis .....                                           | 265 |
| 5.5.1. Anlatma Zamanı ve Anlatılan Zaman .....                    | 274 |
| 5.5.2. Bakış Açısı ve Anlatı Sesi.....                            | 284 |
| 5.6. Dasein ve Üç Zamansallık .....                               | 288 |
| 5.7. Zamanın Anlatı Düzenleri.....                                | 302 |
| 5.8. Değerlendirme IV .....                                       | 318 |
| 6. GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME ve YORUM .....                      | 327 |
| 6.1. Mitten İroniye, Daimonikten Janraya Okuma Düzlemi.....       | 327 |
| 6.2. Yorumbilimsel Sonuçların Kullanımı ve Yöntem .....           | 329 |
| 6.3. Gelecek ve İroni .....                                       | 334 |
| 6.4. Beş Kod.....                                                 | 338 |
| 6.5. Edebiyat ve Sinema Kesişiminde Göstergebilim.....            | 342 |
| 6.6. Edebiyat ve Sinema Kesişiminde Yorumbilim .....              | 351 |
| 6.7. Barthes'ın Rehberliğinde Barthes'ın Yöntemini Kullanmak..... | 357 |
| 7. ANAYURT OTELİ ÖRNEĞİ .....                                     | 362 |
| 7.1. Anayurt Otel Romanının Janrası.....                          | 362 |
| 7.1.1. Anayurt Otel'i'nin Alegoriyi Araçlaştırması .....          | 374 |
| 7.1.1.1. İki Kadın .....                                          | 375 |
| 7.1.1.2. Otel ve Dışarısı.....                                    | 378 |
| 7.1.1.3. Tarihler.....                                            | 382 |
| 7.1.1.4. Yasanın Önünde .....                                     | 385 |
| 7.1.2. Kötülük, Özgürlük, Çöküş ve Ölümün Romanı.....             | 386 |
| 8. ANAYURT OTELİ FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ ....       | 390 |
| 8.1. Romanın Özeti .....                                          | 390 |
| 8.2. Filmin Kesitlemesi .....                                     | 398 |
| 8.3. Filmin Göstergebilimsel Çözümlemesi.....                     | 399 |
| 9. SONUÇ .....                                                    | 534 |
| KAYNAKÇA.....                                                     | 547 |

## TABLÖLAR LİSTESİ

|                                           |     |
|-------------------------------------------|-----|
| Tablo 1. Hayden White Denklikleri 1 ..... | 145 |
| Tablo 2. Hayden White Denklikleri 2 ..... | 146 |
| Tablo 3. Hayden White Denklikleri 3 ..... | 153 |
| Tablo 4. Hayden White Denklikleri 4 ..... | 161 |
| Tablo 5. Barthes'in Kod Denklikleri ..... | 341 |



## ŞEKİLLER LİSTESİ

|                                              |     |
|----------------------------------------------|-----|
| Şekil 1. İroni Çeşitleri .....               | 95  |
| Şekil 2. Anlatı Düzenleri Figürler 1-2 ..... | 311 |
| Şekil 3. Anlatı Düzenleri Figürler 3-4 ..... | 313 |
| Şekil 4. Anlatı Düzenleri Figürler 5-6 ..... | 315 |
| Şekil 5. Poster .....                        | 400 |
| Şekil 6. Kesit 1 .....                       | 402 |
| Şekil 7. Kesit 2 .....                       | 404 |
| Şekil 8. Kesit 3 .....                       | 406 |
| Şekil 9. Kesit 4 .....                       | 408 |
| Şekil 10. Kesit 5 .....                      | 410 |
| Şekil 11. Kesit 6 .....                      | 411 |
| Şekil 12. Kesit 7 .....                      | 413 |
| Şekil 13. Kesit 8 .....                      | 415 |
| Şekil 14. Kesit 9 .....                      | 417 |
| Şekil 15. Kesit 10 .....                     | 418 |
| Şekil 16. Kesit 11 .....                     | 420 |
| Şekil 17. Kesit 12 .....                     | 422 |
| Şekil 18. Kesit 13 .....                     | 424 |
| Şekil 19. Kesit 14 .....                     | 426 |
| Şekil 20. Kesit 15 .....                     | 427 |
| Şekil 21. Kesit 16 .....                     | 428 |
| Şekil 22. Kesit 17 .....                     | 429 |
| Şekil 23. Kesit 18 .....                     | 430 |
| Şekil 24. Kesit 19 .....                     | 431 |
| Şekil 25. Kesit 20 .....                     | 433 |
| Şekil 26. Kesit 21 .....                     | 435 |
| Şekil 27. Kesit 22 .....                     | 436 |
| Şekil 28. Kesit 23 .....                     | 438 |
| Şekil 29. Kesit 24 .....                     | 439 |
| Şekil 30. Kesit 25 .....                     | 442 |
| Şekil 31. Kesit 26 .....                     | 444 |
| Şekil 32. Kesit 27 .....                     | 446 |
| Şekil 33. Kesit 28 .....                     | 448 |
| Şekil 34. Kesit 29 .....                     | 450 |
| Şekil 35. Kesit 30 .....                     | 451 |
| Şekil 36. Kesit 31 .....                     | 453 |
| Şekil 37. Kesit 32 .....                     | 454 |
| Şekil 38. Kesit 33 .....                     | 455 |
| Şekil 39. Kesit 34 .....                     | 457 |
| Şekil 40. Kesit 35 .....                     | 458 |
| Şekil 41. Kesit 36 .....                     | 459 |
| Şekil 42. Kesit 37 .....                     | 460 |
| Şekil 43. Kesit 38 .....                     | 461 |

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| Şekil 44. Kesit 39 ..... | 462 |
| Şekil 45. Kesit 40 ..... | 463 |
| Şekil 46. Kesit 41 ..... | 465 |
| Şekil 47. Kesit 42 ..... | 468 |
| Şekil 48. Kesit 43 ..... | 469 |
| Şekil 49. Kesit 44 ..... | 471 |
| Şekil 50. Kesit 45 ..... | 473 |
| Şekil 51. Kesit 46 ..... | 475 |
| Şekil 52. Kesit 47 ..... | 477 |
| Şekil 53. Kesit 48 ..... | 479 |
| Şekil 54. Kesit 49 ..... | 480 |
| Şekil 55. Kesit 50 ..... | 482 |
| Şekil 56. Kesit 51 ..... | 484 |
| Şekil 57. Kesit 52 ..... | 486 |
| Şekil 58. Kesit 53 ..... | 488 |
| Şekil 59. Kesit 54 ..... | 490 |
| Şekil 60. Kesit 55 ..... | 491 |
| Şekil 61. Kesit 56 ..... | 492 |
| Şekil 62. Kesit 57 ..... | 495 |
| Şekil 63. Kesit 58 ..... | 496 |
| Şekil 64. Kesit 59 ..... | 497 |
| Şekil 65. Kesit 60 ..... | 499 |
| Şekil 66. Kesit 61 ..... | 500 |
| Şekil 67. Kesit 62 ..... | 502 |
| Şekil 68. Kesit 63 ..... | 504 |
| Şekil 69. Kesit 64 ..... | 505 |
| Şekil 70. Kesit 65 ..... | 507 |
| Şekil 71. Kesit 66 ..... | 509 |
| Şekil 72. Kesit 67 ..... | 511 |
| Şekil 73. Kesit 68 ..... | 512 |
| Şekil 74. Kesit 69 ..... | 514 |
| Şekil 75. Kesit 70 ..... | 515 |
| Şekil 76. Kesit 71 ..... | 517 |
| Şekil 77. Kesit 72 ..... | 519 |
| Şekil 78. Kesit 73 ..... | 521 |
| Şekil 79. Kesit 74 ..... | 523 |
| Şekil 80. Kesit 75 ..... | 524 |
| Şekil 81. Kesit 76 ..... | 526 |
| Şekil 82. Kesit 77 ..... | 529 |
| Şekil 83. Kesit 78 ..... | 530 |
| Şekil 84. Kesit 79 ..... | 532 |

## 1. GİRİŞ

Bu çalışmada, Yusuf Atılgan'ın 1973'te yayınlanan romanı *Anayurt Otel*<sup>1</sup> ile 1987'de Ömer Kavur tarafından uyarlanan filmi arasındaki tutarlılıklar ve farklara, çeviribilimsel, yorumbilimsel ve göstergebilimsel açılardan bakılacaktır. Kitabın ve sinema uyarlamasının çalışma konusu olarak seçilmesinin arkasında, edebiyat ve sinemada edindikleri istisnai yer olduğunu söyleyebiliriz. Öte yandan roman üzerine yazılan makalelerde ve tezlerde romanın yorumlanmasında alegorik özelliklerinin ön plana çıkarılmasının, aslında gerek bir *dekadans* (çöküş) portresi olması, gerek Türkçe edebiyatın sayılı kötücül<sup>2</sup> ana karakterlerden birine sahip olmasının önüne geçtiğini gözlemleyebiliyoruz. Zaten daha adından itibaren anayurdun mecazını sunan ve ana karakteri 10 Kasım'da ölen bir anlatının bu eğilimi kuvvetlendirmesi kaçınılmazdır diyebiliriz. Bu noktada film uyarlaması, metnin başından sonuna yer yer gizlice taşıdığı ironik karakteri daha anlaşılır kılmaktadır. İhtiyaç duyulduğunda benzer özellikler gösteren edebiyat eserleriyle karşılaştırmak da tercih edilecektir. Bu tercihin başlıca sebebi, romanın türsel özelliklerini tartmak olacaktır.

Çalışma giriş ve sonuç dâhil dokuz ana bölümden oluşacaktır. Giriş bölümünün alt bölümlerinde Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel* romanı ve Ömer Kavur'un uyarlamasının nedenleri ayrıntılı olarak incelenecektir. Öncelikle romanın edebiyat tarihindeki önemi ele alınacaktır. Bu amaçla metnin Türkiye gerçekliği ile arasına koyduğu ironik mesafesi ve işlediği kötücül ana karakter sayesinde edindiği evrensel değer vurgulanacaktır. Daha sonra roman ve film üstüne yapılan akademik çalışmaların azlığına dikkat çekilecek, bu çalışmaların gösterdiği kuramsal eğilimler özetlenecektir. Çalışma alanının açıklığı ve metinlerin sinema ve edebiyat adına üstün değerleri, tercih edilecek yöneme de uygunluk teşkil edecektir. Bu doğrultuda önce üçüncü altbaşlıkta yöntem sunulacak, sonra beşinci altbaşlıkta Ömer Kavur'un uyarlamasının romana ve kuramsal yaklaşımlara katkısına değinilecektir. Dördüncü altbaşlıkta, Roland Barthes'ın göstergebilimsel yöntemini geliştirirken kullanılacak

---

<sup>1</sup> Yusuf Atılgan. *Anayurt Otel*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.

<sup>2</sup> Zebercet'e bu açıdan "anti-kahraman" demek de mümkündür.



yorumbilimsel kavramlara bir giriş yapılacaktır. Bu kavramların nasıl bir şekilde tartışmaya açılacağı ve tarihsel arka planlarının inceleneneğine değinilecektir. Burada Atılgan ve Kavur'u da içine alan bir düşünsel etkileşim ağı hayal edilmeye çalışılacaktır. Kuramsal tartışmanın bu şekilde birbirini etkileyen ve tamamlayan düşünceler olarak ele alınması, yöntem ile eserlerin uyumunu açıklamaya ve desteklemeye yardımcı olmak içindir.

“Okumanın Olanaklı Kılınması” başlıklı ikinci bölümün başında, genel kuramsal çerçeve ortaya konacaktır. Çalışmamızın yorumbilimsel tartışma ve göstergebilimsel çözümleme olacak şekilde iki kısımdan oluştuğuna burada değinilecektir. İkinci bölümden beşinci bölüme kadarki ilk kısım, roman ve filmin incelenmesi ve yorumlanmasını içeren ikinci kısma hazırlık amaçlıdır. Çalışmamızda yöntem olarak önce yorumbilimsel temeller tartışılacak, çevirinin/uyarlamanın önüne çıkan engel ve açmazlardan yola çıkarak birbiriyle diyalog içinde olan edebi ve sinematik dillerin yapılarını ortaya çıkarmak, bu yöntemi geliştirerek ironi noktalarını ve anlatı yapılarını çözümlemek, başlangıç noktası olarak düşünülecektir. Bu çözümlemede Roland Barthes'ın ortaya koyduğu göstergebilim ilkeleri ve *S/Z* adlı incelemesindeki yöntem<sup>3</sup> kullanılacaktır. Søren Kierkegaard'un ironi ve kaygı kavramlarına dair tartışmaları, Paul Ricœur'ün anlatı yorumbilimi, Sündüz Öztürk Kasar'ın çeviri analizi yöntemleri, Roman Jakobson'un dilbilim adına öne sürdüğü ve Hayden White tarafından geliştirilen aksiyomatik tartışmaları ile temel oluşturulacaktır. İkinciden beşinciye kadarki dört bölüm, yorumbilimsel tartışmamızın odağındaki dört temel kavramı incelenecektir: Mit, ironi, daimonik ve janra. Bu kavramlar aksiyomatik tartışmalar ışığında tarihsel olarak incelenecektir. Bu dört bölümün sonlarında yer alan ve 'değerlendirme' olarak adlandırılan alt bölümlerde, kavramlar özetlenip tanımlanacaktır.

İkinci bölümün devamında ele alınacak kuramsal tartışmada Friedrich Nietzsche, Georg Lukacs, Martin Heidegger gibi düşünürlerin temel estetik kuramlarının ışığında mit kavramını tanımlamamızı sağlayacak yorumbilimsel incelemeye yer verilecektir. Düşünürlerin farklı mefhumlarla ifade ettikleri dünyasallık ve bütünsellik kavramları karşılaştırılacaktır. Ortaya konulan fikirler arasında ortak payda aranacak, bu vesileyle bütün ve bütünsellik kavramlarının yanı sıra mit, mitik ve mitolojik kavramları için tanımlar oluşturulacaktır. Başlığın sonunda mit

---

<sup>3</sup> Roland Barthes. *S/Z*. çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016.

kavramının, Barthes'ın "bilmece kodu"<sup>4</sup> ve Heidegger'in sanatı "bilmece"<sup>5</sup> olarak adlandırması ile bağlantısı sorgulanacaktır. Ayrıca, gerçeklik olarak algılandığı takdirde mit olarak düşünmediğimiz varsayımların Søren Kierkegaard'un düşüncesindeki önemini altı çizilecektir<sup>6</sup>. Böylelikle yorumbilim ve göstergebilim arasındaki bağı kuracak diğer iki kavram olan ironi ve daimonik olanın Kierkegaard ışığında tartışılmasının yolu açılacaktır.

"İroni Kavramının Okuma Değeri" başlıklı üçüncü bölümde ironi kavramının edebi, tarihi ve düşünsel değeri araştırılacaktır. Bir söz sanatı olarak değerlendirmeden önce, ironinin kullanım ve etki alanlarına dikkat çekilecektir. Douglas Colin Muecke ve Linda Hutcheon gibi ironi üzerine kapsamlı çalışmalar yapan akademisyenlerin sınıflandırmalarını rehber edinerek, ironinin tarihine bakılacaktır. Kavramın, bilmezlikten gelen *eiron* ile onun alay ettiği cahil *alazon* arasındaki diyalogun temel unsuru olmasından, Alman Romantiklerinin düşüncelerinde hayata karşı felsefi bir duruşa nasıl dönüştüğüne dikkat çekilecektir. Burada ironinin Muecke tarafından gözlem ve yoruma bağımlılığına göre sınıflandırılmasından faydalanılacaktır. İroninin yorumcusunun denkleme katıldığı ve Hutcheon'ın "söylemsel cemaatler" adını verdiği incelemede, Jean-Claude Coquet'nin söyleyenler göstergebilimi dâhil olacak şekilde geniş bir alan dikkate alınacaktır. Oluşturulan tarihsel zeminde, Søren Kierkegaard'un *İroni Kavramı* adlı doktora tezi çalışması ele alınacaktır. Bu kısımda Kierkegaard'un, arka planında barındırdığı Hegel eleştirisine değinilecektir. Bu eleştiriden yola çıkarak *Anayurt Otel*i özelinde Zebercet karakterini, devletin gölgesinde kalan vatandaş olarak mercek altına almak amaçlanacaktır. İroninin dil içinde sahip olduğu olumsuzlama niteliği ile, anlatıcı konumunun ironik mesafesinin ne anlama geldiği birlikte sorgulanacaktır. Özellikle tarihi anlatılar için önem arzeden hikayeleme ve hikâyeyi sona erdirme yetilerinin ironiyi mümkün kıldığı öne sürülecektir.

Bu bölümde ironistin konumu da tartışmaya dâhil edilecek, özne olarak değerlendirmesi güç bir konumdan alay için kullanılan ironinin sorumluluk, savunma ve saldırı nitelikleri göz önüne alınacaktır. Böylelikle ironinin mit ile ilişkisi gözlemlenecek, mitik olanın (örneğin edebi gerçekliğin, kültürün vs.) içi ile dışı

<sup>4</sup> Roland Barthes. *S/Z*. çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016, 30.

<sup>5</sup> Martin Heidegger. *Basic Writings*. çev. David Farrell Krell. New York: Harper Collins, 1992, 204.

<sup>6</sup> Søren Kierkegaard. *İroni Kavramı*. çev. Sila Okur, İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları, 2009, 112-113.

arasındaki geçişlilik ortaya konacaktır. Bu geçişliliğin anlaşılması sayesinde, ironi ile çeviri (örneğin edebi çeviri, kültürler arası çeviri vs.) arasındaki bağ düşünülebilecektir. İroninin olumsuzlama niteliği ve aykırılığının, mit kavramıyla ima edilen anlam bütünlüklerini de tehdit etmesine dikkat çekilecektir. Bu amaçla Hayden White'ın tarih yazımına dair eleştirilerinde kullandığı filolojik bakış açısından faydalanılacaktır. Saussure, Jakobson ve Benveniste gibi dilbilimcilerin sunduğu kuramsal çerçeveler ışığında dört temel söz sanatının (düzdeğişmece, eğretilme, kapsamlayış, ironi) aralarındaki analitik ilişkiye odaklanılacaktır. Böylece ironinin, kapsamlayışın karşısında edindiği işlevi dikkate alan dilbilimsel bir tanım amaçlanacaktır. Bu noktada *Anayurt Otel*i gibi, tarihi, insan tarihiyle ve insan hayatıyla denk tutabilen alegorik anlatıları nasıl okuyacağımıza dair sorular karşımıza çıkacaktır. Başlığın sonunda, bu tür metinleri kapsamlayış ve ironi çatışması olarak ele alarak okumanın sonuçlarına değinilecektir. Örneğin romanda Zebercet'in, hem herkesin potansiyel olarak kendisini yerine koyabileceği (kapsamlayış), hem de eşi benzeri olmayan bir karakter olarak işlenmesinin etkisi anlamaya çalışılacaktır.

İroni kavramını inceleyen üçüncü bölümde, anlatıyı mümkün kılan, ona sesini veren ancak kendisi mevcut olmayan istisnai öznelik olgusunu anlama ihtiyacı ortaya çıkacaktır. Roland Barthes ve Paul Ricœur tarafından "anlatı sesi" adı verilen bu olgunun *daimonik* kavramına denk geldiği öne sürülecek, dördüncü bölümdeki incelemenin yolu açılacaktır. Bu bölümde, Kierkegaard'un, Türker Armaner tarafından Türkçeye kazandırılan *Kaygı Kavramı* adlı kitabının çevirmen önsözünden yola çıkarak *daimonik* kavramının tarihsel bağlamını anlamının önemi ortaya konacaktır. İlk iki alt bölümde Eski Yunan'dan günümüze, kavramın geçirdiği dönüşüm özetlenecektir. Öncelikle, çoktanrılı dinlere özgü yaratanrılar olarak nitelendirilebilecek daimonların bireysel ve toplumsal karakterleri incelenecektir. Daimonlara özgü gaip (öte dünya) olana erişimin, insanlar tarafından bilinmeyen bilgiye erişim anlamına geldiği gözlemlenecektir. Sonradan atfedilen kötücül ruhlar anlamını taşımayan bu daimonlar, ilahî bilginin, ahlakın, erdemlerin insanlara ulaşmasını sağlayan varlıklar olarak açıklanacaktır. Dolayısıyla insanlık tarihinde, özellikle bilimsel devrim sonrasında, daimonlara özgü niteliklerin psikoloji başta olacak şekilde insan bilimlerinde, edebiyatta ve felsefede farklı şekillerde ele alındığı ortaya konacaktır. Bu nedenle çoktanrılı dinlere özgü daimonlardan yola çıkarak

daimonik kavramı oluşturulacaktır. Kavramın kullanımındaki tutarsızlıkları çözmek için altıncı alt başlıkta bir sınıflandırma yapılacak, daimonik deneyim, karakter ve yaşam ayırt edilecektir. Birinci kategori, herkesin deneyimleyebileceği ve edebiyatta gözlemlenebilecek bir olgu olarak ele alınacaktır. Daimonik deneyimin, bireyin kendini kaybetmesi veya dış kuvvetlerin etkisi altında kalması anlamları irdelenecektir. Bu kategorinin delilik ve dehalık anlamlarını kapsayabileceğine değinilecektir. Üçüncü kategori olan daimonik yaşam ise, çağdaş felsefedeki yerine göre değerlendirilecek, mantıktan ziyade sorgulanmaz (mitik) olanla alakası öne çıkarılacaktır. Bu iki kategorinin kesişimlerini Kierkegaard'un, filozof Sokrates'in kendi daimonu ile muhasebesi ve Sokratik ironi olarak ele almasına dikkat çekilecektir. Daimonik kavramının deneyim ve yaşam için etik değerinin, ironiye atfedilen felsefi değeri tamamlayıcı nitelikte olduğu öne sürülecektir. Ölüm fikrini, yaşamın parçası ve her an karşımıza çıkabilecek bir gelecek olarak düşüncede ve yaşam deneyiminde tutmanın edebiyata verdiği güç kavramsallaştırılacaktır.

"Daimon Kimdir?" başlıklı dördüncü bölümde, daimonik kavramının *Anayurt Otel*'nin yorumunda önem kazanacak en önemli kategorisi daimonik karakterlere dairdir. Kierkegaard'un deha ile saf kötülük arasında gidip geldiğini gözlemlediği, aynı anda etik ve psikolojik bir mesele olarak ele aldığı daimonik kavramını belirleyen temel duygu durumu kaygıdır. Daimonik karakterler de, düşünürün iyilik karşısında duyulan kaygı üzerinden tanımladığı sıkıcılığı, anlamsızlığı, düşüncesizliği ve nedensiz kötücüllüğü barındırmalarıyla benzerlerinden ayırt edilecektir. Bu karakterlerin edebiyattaki öneminin, okurun kendi anlam dünyasının rahatlığından çıkıp karakterin kaygılı dünyasına dâhil edilmesi olduğu gözlemlenecektir. Ayrıca geçmişi değerlendirme ve geleceğe dair kaygıyı taşıma sorumluluğunu üstlenebilecek deliliğin (ve dehanın) bir karakterde vücut bulmasının önemine vurgu yapılacaktır. Buna bağlı olarak, Zebercet karakterinin romanda işlediği korkunç suçları, okurun kendisinin de işleme kapasitesiyle yüzleşmesini sağladığı sonucuna varılabilecektir.

Yorumbilimsel tartışma bölümünün ele aldığı son konu, "Anlatı Cinsleri" adlı beşinci bölümde incelenen janra kavramıdır. Başlığın girişinde, edebiyat kuramlarının önde gelen tartışma konularından birisi olarak tür ve janra terimlerinin kullanım alanlarına yakından bakılacak, türsel kısıtlar, cins anlamındaki janra ile janra kategorileri gözden geçirilecektir. Bu tez çalışmasında janranın bir soru sorma

bilinci ve üslubu olarak düşünülmesinin önemi not düşülecektir. Janra tartışması için Paul Ricœur'ün *Zaman ve Anlatı* adlı dört ciltlik eserinin merkeze alındığı bölümde, Vladimir Propp'tan Algirdas Julien Greimas'a, metin içi ve metinler arası okumaların janra kavramının evrimine katkısı göz önüne alınacaktır. Anayurt Otel'i'nin janra sorusu ele alınırken önem kazanacak bir unsur olarak, edebi metinlerin edebiyat tarihindeki farklılıklarına odaklanmak gerektiği öne sürülecektir. Ayrıca, metinlerin janralarını tartışırken, onları birer bütün olarak ele almak için, ironi kavramından yararlanarak, yanıtlanamayan soruları ve yansıttıkları anlamları dikkate almak önerilecektir.

Beşinci bölümün dördüncü alt bölümünde yöntembilimsel bir açıklamaya girilecek, “yorumbilimsel döngü” adı verilen yönteme değinilecektir. Anlatıların zaman ile ilişkisini dil dışında, mit olarak da düşünebilmek için bu yöntemden faydalanılacaktır. Hans Georg Gadamer gibi yorumbilimcilerin kullandığı yorumbilimsel döngünün metni anlamaktan ziyade anlama anlarımızın betimlenmesi üzerine kurulu olduğuna dikkat edilecektir. Dahası, bu durumun, yorum ve çevirinin ortak özelliği olarak ironik bir mesafeye sahip olup olmadığı sorulacaktır. İronik mesafe, kendi gerçekliğinde bir bütünlük arz eden metni, farklı dil boyutları katarak tekrar değerlendirebilme, ona anlam zenginliği katabilme üzerinden değerlendirilecektir. Bir sonraki aşamada, Ricœur'ün eserinde kullandığı yorumbilimsel döngünün iki kutbu olarak Augustinus ve Aristoteles'in incelenmesini bir çerçeveye oturtmak için, zaman ve anlatı ilişkisini analitik bir zeminde belirleyen ân ve olay kavramlarının nasıl kullanıldığına bakılacaktır. İlk olarak, zamanı ândan olaya doğru okuyan Augustinus'un bakış açısında zamanın yayılan, daralan ve yönelen bir şimdi (*distentio*, *attentio* ve *intentio*) olması açıklanacaktır. Daha sonra Aristoteles'in *mythos* kavramını olayların uyumlu düzenlenişi olarak tanımlamasından yola çıkarak, anlatıların zamanı dile getirme biçimlerinde tamamlanmışlık, bütünlük ve belli bir uzunluğa sahip olma özelliklerine odaklanılacaktır.

Beşinci alt başlığın konusu ise, Ricœur'ün “üçlü mimesis” kuramıdır. Burada, anlatılar aracılığıyla biçimlendirilen zamanın, insanlığın zamanı genel olarak algılayış biçimiyle ilişkisi sorgulanacaktır. Gündelik hayatta yapamadığımız zamanda yolculuğun, metinlerde mümkün olmasından faydalanılacaktır. Metin üzerinde serbestçe dolaşabilen okumalarımızın sağladığı avantajlar, izlenebilirlik

kavramı altında gözden geçirilecektir. Çözümleme aşamasında kullanılacak üç biçimlendirici boyut bu noktada sıralanacaktır. Bütünlüğü veren, son noktayı koyan ve geçmiş ile geleceği birbiriyle okumayı sağlayan biçimlendirmeler, janranın zamanla ilişkisini belirlememizde yardımcı olacaktır. Düşünün, bir yazarın kendi metnini önden biçimlendirme seviyesine mimesis1, metnin kendisinin biçimlendirilme seviyesine mimesis2 adını verdiği görülecektir. Okumanın metne katkısını dikkate alan mimesis3'te ise okurun/yorumcunun şemalaştırma ve geleneksellikten beslenme kapasiteleri biçimlendirici unsurlar olarak eklenecektir.

Bir sonraki aşamada, Ricœur'ün anlatılar için önerdiği paradigmatik sınıflandırma, çalışmamız için edinilen amaçlardan birisi olacaktır. Düşünün sarmal eğretilmesini kullanarak çözümleme, düşünce ve yorum döngüsünden bahsetmesi, "Zamanın Anlatı Düzenleri" adlı yedinci alt bölümde ortaya konacak sınıflandırma için dikkate alınacaktır. Böylelikle, anlatıların kendi başına zamanı değil, zamansal olanı, insanın zamansallığını anlattığı fikrinden yola çıkarak, temel janralar için kıstaslar oluşturulacaktır. Anlatıların tarihsel ve temel zamanlarının geçmiş olduğu Benveniste'çi tanım kabul edilerek, metinlerin tümdengelimci, dilbilimsel ve bütüncül yapısını esas alan bir yaklaşımla, zamansallık düzlemleri oluşturulacaktır. Käte Hamburger'den hareketle zamansallığın, anlatma edimi ile anlatılan arasındaki ilişkide bulunması sağlanacaktır. Ricœur tarafından anlatılarda eylem ve olaylardan ziyade eyleyenlere odaklanarak öne çıkarılan bakış açısı ve anlatı sesi mefhumları, yorumbilim ve göstergebilim arasında köprü kurmak için araçsallaştırılacaktır.

Janra tartışmasını içeren beşinci başlığın sonunda Martin Heidegger'in *Varlık ve Zaman* adlı eserinden iki fikir ödünç alınacaktır. Düşünün, varoluş ve düşünce arasında kurduğu bağlantıya ait dünyaya fırlatılmışlık fikri ile varoluşa özgü üç çeşit zamansallık fikri birlikte kullanılacaktır. Daimonik kaygıyı açıklamak için daha önce öne sürülen düşüş niteliği, bu noktada yeniden kullanılacak, zamansal, tarihsel ve içzamansal olan arasında anlatı düzenleri kurmak amaçlanacaktır. Yedinci alt bölümde, zamanı üç temel anlatı düzeni içerisinde aktarmanın mümkün olduğunun gözlemlenecektir. Bu kısımda, saat kadranı eğretilmesi kullanılarak *parabolik*, *metabolik* ve *diabolik* sıfatlarıyla belirttiğimiz temel anlatı janraları, bir şema altında düzenlenecektir. Böylelikle anlatı yorumbilimi için dört temel unsur olarak kabul ettiğimiz mit, ironi, daimonik ve janra kavramlarının oluşturduğu çerçeve ortaya konmuş olacaktır.

Çalışmamızın yorumbilimsel tartışma bölümünden göstergebilimsel çözümleme bölümüne geçildiği altıncı bölümde, dört temel yorumbilimsel unsurun, çözümlenecek metinlere soru olarak nasıl yöneltileceği belirlenecektir. Okur için oluşturulan temel sorular, dili merkeze koyan bir özne göstergebilimi içine yerleştirilecektir. Bu noktada Jean-Claude Coquet'nin daimonik kavramıyla uyum gösteren yükümsüz özne kavramından ve Sündüz Öztürk Kasar'ın yükümsüz öznelere dair ayrıntılı sınıflandırmasından faydalanılacaktır. Burada farklı anlatı biçimlerinde barınan mitik oluşumları görünür kılmak için anlatıcı veya karakter gibi olgularda öznellik yetisinin seviyeleri değerlendirilecektir. Daha sonra, göstergebilimsel çözümlemede araç olarak kullanılacak kodları tanımlamak amacıyla ironi kavramına özel olarak eğilinecektir. Blanchot, Heidegger ve Barthes'a referansla bilmece ile anlatılar arasında kurulan bağlantıya geri dönülecek, çözümlenecek anlatılarda gelecek zaman ihtimallerine verilen anlama odaklanılacaktır.

Altıncı bölümün dördüncü alt bölümünde, Barthes'ın *S/Z*'de tanımladığı ve kullandığı beş kod incelenecektir. Kuramcının işlediği anlambilimsel, simgesel, eylemsel, yorumbilgisel kodları ve gönderim kodunun, üçüncü bölümde ayrıntılı olarak tartışılan düzdeğişmece, eğretileme, kapsamlayış, ironi değişmeceleri yanısıra mit kavramına denk geldikleri öne sürülecektir. Bu kodların anlam değerlerinin açıklık, dolayıcılık ve bütünsellik üzerinden değerlendirilmesi yapılacaktır.

Takip eden iki alt bölümde, edebiyat ve sinemayı birlikte düşünerek sınırları gözetilen göstergebilim ve yorumbilim için Dinda Gorlée ve Gilles Deleuze'ün kuramlarından yararlanılacaktır. Burada göstergebilim ve çeviribilim, sinema göstergebilimi için sentezlenecektir. *Anayurt Otel*i'nin sinema uyarlaması bu noktada, kapsamlı şekilde, göstergeler arası çeviri olarak betimlenecek ve çözümlemeye açılacaktır. Bu kısımda Charles Peirce'ün birincil, ikincil ve üçüncül anlamlar (örneğin ikonik, belirtisel, simgesel) diyalektiğinden faydalanılacak; sinemanın görsel dili, sözmerkezci paradigmalara bir meydan okuma olarak da dikkate alınacaktır. Bu amaçla, Sündüz Öztürk Kasar'ın Honore de Balzac'ın *Le Chef-d'Œuvre Inconnu* (Gizli Başyapıt) öyküsünü Jacques Rivette'in *La Belle Noiseuse* (1991) adıyla sinemaya uyarlamasını inceleyen makalesinden yararlanılacaktır. Kasar'ın makalesindeki yorumbilimsel unsurlar ile göstergebilimsel sonuç ve sınıflandırmalara bakılacaktır. Tez çalışmamızda varılan sonuç için uygun

ifadeler, çeviri edimine göre ve bu çeviri edimindeki yorumun etkisine göre sınıflandırmalardan seçilip alınacaktır. Ayrıca Gilles Deleuze'ün sinema kuramında, çalışmamızda yaptığımız sınıflandırmaların ve tanımların benzerlerinin nasıl yer aldığı gözlemlenecektir.

Bölüm sonunda, Barthes'ın *S/Z*'de kullandığı yöntem, göstergeler arası çeviri için modifiye edilecektir. *Anayurt Otel*i romanı ve filmi gibi büyük oranda denklik gösteren metinlerin ötesinde, anlatılar arası çözümlemelerin geneli için de kullanılabilecek bir modelleme amaçlanacaktır. Bu modellemenin göstergeler arası çeviri temelli, paradigmatic ve sentagmatic eksenlere dayalı olması gerektiği tartışılacaktır.

Oluşturulan yöntem rehberliğinde, romanın janrasını sorgulayarak açılan yedinci bölümde, *Anayurt Otel*i üzerine yapılan çalışmalarda, romanın öne çıkarılan alegorik roman özelliği tartışmaya açılacaktır. Fredric Jameson'ın Üçüncü Dünya edebiyatındaki romanları ulusal alegori altında değerlendirmesi ile başlattığı polemige değinilecek, Murat Belge ve Aijaz Ahmad'ın konuyla ilgili makaleleri ile tartışmanın aldığı seyir özetlenecektir. Serhat Uyrkulak'ın Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* romanını karşı sav için başarılı bir örnek olarak öne sürmesinden; ve Sibel Irzık'ın Adalet Ağaoğlu gibi yazarlardan örnek vererek, söz konusu romanların alegorinin temel varsayımlarını aştığını öne sürmesinden yararlanılacaktır. Bu vesileyle Zebercet gibi karakterlerin içinden çıktıkları coğrafya veya siyasi tarihin temsilcisi olmaya mahkûm olup olmadığı değerlendirilecektir.

Burada, eski anlamıyla alegorilerin, gerekli göndermelerin farkında olmayan okur tarafından anlaşılmayacağı olgusuna odaklanarak, alegorilerin metinler arası özellikleri dikkate alınacaktır. Greimas'tan yola çıkılarak, farklı anlatılarda karakterlerin nasıl engeller aşarak büyüdüklerini karşılaştırmanın sunduğu bilgilerden faydalanılacaktır. Geleneksel alegori ile modern alegori arasında bir ayrım yapılacak, modern alegorilerde kesin bir yorumdan kaçınıldığının altı çizilecektir. Böylelikle, alınılan temel anlamları yoruma göre değişen ve değişmeyen alegoriler arasında ayrım yapılacaktır. Ulusal alegori tartışmasında, kuramsal yaklaşımlar eleştirilecek, metinler ortaya çıktıktan sonra tartışılması gereken janranın, önceden öngörülmesinin çelişkileri gözlenecektir. *Anayurt Otel*i'nin alegorik özellikler sergilemesinin, ironisini besleyecek şekilde araştırdığı tartışılacaktır. Bu tartışmayı desteklemek amacıyla karakterler,



mekânlar ve tarihsel unsurlar gözden geçirilecektir. Sonuç olarak, *Anayurt Otel*i romanının alegorik nitelikleri betimlenecek, janrasının ifade edilmesinin zorluklarına dikkat çekilecektir.

Bu çalışmanın sekizinci ve sonuçtan önceki son bölümünde *Anayurt Otel*i filminin göstergebilimsel çözümlemesi yapılacaktır. Çözümlemeye hazırlık olarak, romanın kendi içinde barındırdığı gün dökümüne sadık kalarak, ayrıntılı bir özet yapılabacaktır. Bu özetten yararlanarak, filmde karelerin, karşılık geldikleri gün başlıklarına, mekân, olay, mekânın/olayın kaçınıcı kez karşımıza çıktığına göre kesitlemesi yapılacaktır. Filmde kesitlerin bir kısmı, tekrara düşmemek adına dışarda bırakılacak, 100'e yakın kesitin 79'unun çözümlemesi yapılacaktır. Üçüncü ve son alt bölümde, roman ve film dışında nadiren referans verilecek şekilde, karşılık geldiği kesit karelerinin altında çözümlemeler yer alacaktır. Kesitlerden karelerin altında zaman kodları, çözümleme maddelerindeki roman referansları için sadece sayfa sayıları kullanarak okumada akıcılık sağlanması tasarlanacaktır. Her bir kesitte geniş zaman kullanılarak, filmin okumasının akıcılığını pekiştirmek amaçlanacaktır. Romanda karşılık gelen kısımlardan nasıl uyarlandığı sorusu her aşamada okumayı biçimlendirecektir.

Sonuç bölümünde, bu çalışmanın ana motivasyonlarından birisi olan okumayı mümkün kılma amacına ne düzeyde ulaşıldığı irdelenecektir. Daha sonra yorumbilimsel kavramlarımızın çözümleme ve okuma kısmında kazandığı anlamlara bakılacaktır. Kesit çözümlemeleri kod ortaklıklarına göre gruplanarak, karşılaştırmalı olarak ele alınacak, filmin görsel dile çeviri ile romanın yorumuna ve anlam zenginliğine yaptığı katkılar toplu biçimde ortaya konacaktır. Böylelikle sonuç için üç soruya yanıt aranacaktır: 1- Romandan filme yapılan göstergeler arası çeviri, tartıştığımız yorumbilimsel kavramlar ve yöntemimize uygunluğu ışığında, romanın değerine ne seviyede katkı sağlamıştır? 2- Film uyarlaması, romanın edebiyat ve ülke tarihine estetik katkısını çevirmekte ve sinema diliyle zenginleştirmekte ne ölçüde başarılı olmuştur? 3- Çeviribilimsel açıdan, romanla karşılaştırıldığında, filmin özgünlük seviyesi ve çeviri niteliği nasıl değerlendirilebilir? Özellikle üçüncü soru için, çevirinin yaratıcılığı düşünülmekte, çevrilen metnin içinde üretildiği zaman ve mekânı aşabilmesini sağlamak, anlam bütünlüğünü sarsarak anlam kapsamını zenginleştirmek, çeviriye direnen öğelerini dışavurarak düşünceye katkısını güçlendirmek gibi kriterler göz önünde bulundurularak sonuca bağlanacaktır.

Yaratıcı çeviriden kastımız, bir göstergeler arası çeviri metninde, kaynak gösterge dizgesinden hedef gösterge dizgesine aktarılması zor ya da imkânsız göstergeler için yaratıcı çözümler üreterek karşılıklar bulunmasıdır. Bunu yaparken kaynak göstergenin değişmece niteliğinin (özellikle ironik değerinin) korunmasının, ve çevirinin kaynak metnin anlam dünyasından eksiltmeden o anlam dünyasına katkıda bulunmasının, yaratıcılık niteliğini desteklediği söylenebilir. Çeviri metninin ortaya konmasının ardından, iki metnin içinde üretildikleri zamanların ötesinde ve birbirlerini besleyecek şekilde anılmaları, toplumsal ve kültürel boyutta, metnin yaratıcı çeviri olarak başarısının belirtisi olarak kabul edilebilir.

### 1.1. Yusuf Atılgan ve *Anayurt Otel*'nin Önemi

Yusuf Atılgan, az sayıda eseriyle, modern Türkçe edebiyat<sup>7</sup> içinde kendine has istisnai bir yer tutmaktadır. Örneğin Berna Moran'a göre Cumhuriyet dönemi edebiyatından sonra gelen ve Anadolu (Köy) edebiyatı ve kentsel edebiyat damarlarının merkeze oturduğu süreçte ortaya çıkan "ikinci dönem romanı, genelde, düzenle uzlaşmayan, isyan ederek toplumun dışına kaçan, ezilmiş insanların romanıdır"<sup>8</sup>. Ancak Moran'a göre *Anayurt Otel*i ve *Tutunamayanlar* bu eğilime aykırı iki örnektir<sup>9</sup>. Çünkü "Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan'ın romanlarıyla toplumsaldan bireyselle geçimiz, ama bu yazarlarda bireysellik, bireyin kendi kişisel sorunlarına eğilmek anlamına gelmez"<sup>10</sup>. Öyleyse şöyle bir çıkarsama yapabiliriz: Yusuf Atılgan edebi bir dönüşüm süreci içerisinde, politik bir dönüşüm sürecinin tanıklığını da yapabilecek değerli bir panorama sunmaktadır. Zira kişisel sorunlar bir bakıma ülkenin sorunlarıdır. Bir "adları değiştir, anlatılan senin hikayendir"<sup>11</sup> vakası vardır karşımızda. Bu da ister istemez akla *Anayurt Otel*i ile ilgili *kapsam* sorusunu getirir. Kapsamı temelde bir mekân (otel) ve bir avuç *karşılaşılan* insandan oluşan bu "dar" anlatı, nasıl olur da bu kadar kuvvetli bir kapsamlayış<sup>12</sup> (*synecdoche*) sunar

<sup>7</sup> Burada ele alacağımız edebiyatın Türkçe dilini kullanıyor olmasına öncelik veriyoruz. Bu şekilde Türkiyeli yazarların başka dillerdeki eserlerini (örn. Elif Şafak, Mehmed Uzun, Zabel Yesayan vb.) dikkate almadığımız için ortaya çıkabilecek genelleme sorunlarından kaçınmayı hedefliyoruz.

<sup>8</sup> Berna Moran. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2: Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, 324.

<sup>9</sup> *age*, 261.

<sup>10</sup> *age*, 323.

<sup>11</sup> "Mutato nomine de te fabula narratur".

<sup>12</sup> "Bir sözcüğü, kapsamını genişleterek ya da daraltarak, bütün-parça, cins-tür, tekil-çoğul ilişkisi içinde bulunduğu bir başka sözcük yerine kullanma. Günümüzde kapsamlayış özellikle parçanın bütün yerine kullanılması (örneğin yelkenli'nin "yelkenle giden deniz taşıtı"nı belirtmesi) açısından

bizlere? Aslında cevabı basit gözükmemektedir. Çünkü Cumhuriyet dönemi edebiyatında Yakup Kadri Karaosmanoğlu (örn: *Yaban, Sodom ve Gomore*) ve Halide Edip Adıvar (örn: *Ateşten Gömlek, Sinekli Bakkal*) gibi yazarların ana karakterlerinin kararları ve buhranlarıyla, ülkenin politik kararları ve buhranlarını birbirine eşleyen anlatılarda nasıl ki politik zümrelerin yükümlülükleri merkeze konmuşsa, Yusuf Atılgan'da tam tersine politik zümrelerin etki alanında bulunan ancak ideal vatandaş fikrine tezat oluşturan bireyler incelenmiştir. Bu eserlerin ortak yanı, merkezi karakterlerin temel temsili figürler ve olaylarla karşılaşmalarını anlatının omurgası olarak belirlemeleridir<sup>13</sup>. İleride göreceğimiz üzere, otelin içerisinde trajik, dışarısının epik karakterleri oluşturdukları tezatla zengin bir referans ağı sunacaktır. Ancak içerikteki bu yer değiştirme ve heterojen yapı, anlatı yapısında belirli bir alegori geleneğinin sürdürüldüğü gerçeğini yadsımaz. Öte yandan yine Berna Moran'a göre, "Atılgan [...] Anayurt Otelinde, aralarında nedensellik bağı görülmeyen olaylar ve davranışlarının nedenleri bilinmeyen karakterlerle, yalnız içerik bakımından değil biçim bakımından da Saçma'yı yansıtan bir roman sunar bize<sup>14</sup>." Yani denilebilir ki, her ne kadar biçimsel ve içerik olarak kökeninde bir Türkiye panoraması çizme eğilimi olsa da, Atılgan aynı zamanda Cumhuriyet romanının dizimsel mantığa ve düz nedenselliğe sadık anlatı yapısını altüst ederek farklı, ironik bir edebiyatın önünü açmıştır.

*Anayurt Otel*'nin alegorik öğeleri çok kuvvetlidir. Otelin 1923'te konaktan otele çevrilmesi, Zebercet'in kendisini öldürdüğü günün 10 Kasım'a denk gelmesi, Üzerinde 'otel' yazılı teneke levhanın kopan çivisinden dolayı karşıyı değil toprağı göstermesi gibi ayrıntılar okuyucuyu kaçınılmaz olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin tarihini ve büyüme sürecini düşünmeye itirmektedir<sup>15</sup>. Ancak bu tezin en önemli sorularından birisi de bu kaçınılmazlıktan çıkma dürtüsüne odaklanmaktır. Bireyin mevcut şartlarda, ülkenin politik tarihinden, kendi vatandaşlık değerinden, bir bakıma makus kaderinden bağımsız düşünülebilmesi mümkün müdür? Bu açıdan Atılgan'ın ironik eserinin sunduğu sorular halen tazeliğini korumaktadır.

---

ele alınmakta[dır]." Berke Vardar. Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü. 2. bs. İstanbul: Multilingual Yayınları, 2007, 128.

<sup>13</sup> İlginçtir ki bu açıdan Odysseia'daki epik dizimle de benzerlikler gösterirler.

<sup>14</sup> Moran, *age*, 323.

<sup>15</sup> Yusuf Atılgan. *Anayurt Otel*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012, 11-12, 105.

## 1.2. *Anayurt Otel*'ne Dair Akademik İncelemeler

*Anayurt Otel*i romanı ve filmi üzerine yapılan çok sayıda çalışma vardır ve özellikle son on yılda bu çalışmaların arttığı, romanı ele alan tezlerin sayısından anlaşılmaktadır. 2007 yılından itibaren *Anayurt Otel*i'ni kapsamlı olmasa dahi konu edinen on beşin üzerinde tez mevcuttur. Öte yandan Yusuf Atılgan ve Ömer Kavur üzerine yazılan kitapların halen az olması ise üzücü bir tezat oluşturmaktadır. Yapılan akademik çalışmaları sınıflandırdığımızda, *Anayurt Otel*i'nin sadece roman, çeviri veya film uyarlamasına odaklanan tezler yok denecek kadar azdır. Örneğin 2019 yılında yayınlanan bir tezde romanın İngilizce çevirisinin kırk yıl süren macerası ele alınmaktadır<sup>16</sup>. Bu tezde çözümleme ve yorum adına Murat Belge'nin romanı alegori olarak değerlendirmesi kullanılmaktadır. Göreceğimiz üzere bu referans çalışmaların çoğunda varlığını koruduğu için önem kazanacaktır. 2002<sup>17</sup> ve 2010<sup>18</sup> yıllarında yayınlanan biri oldukça kısa iki tez çalışması ise romanın film uyarlamasını yüzeysel olarak incelemektedir. Bu iki tezden Reyhan Tutumlu'nun incelemesi anlatıbilimsel yöntemlere değinmesi açısından dikkat çekicidir. 2013 yılında Türk edebiyatından sinemaya yapılan uyarlamaları kapsamlı biçimde ele alan, Özlem Kale'ye ait doktora tezinde ise *Anayurt Otel*i'ne yer verilmemiştir<sup>19</sup>.

Sonradan yayınladığı *Yabancı'nın Aşına Sesi* adlı kitapla sadece Yusuf Atılgan'ın hayatı ve eserlerini ele alan sayılı eserlerden birine imza atan Bilgin Güngör'ün bu kitaba kaynak oluşturan tezi YÖK arşivinde bu özelliğe sahip tek akademik yayındır<sup>20</sup>. *Anayurt Otel*i'ne yer veren diğer tezleri üç sınıfa ayırmak mümkündür: Türk edebiyat tarihi çerçevesinden bakanlar, karşılaştırmalı edebiyat incelemeleri ve Yusuf Atılgan edebiyatı üzerine incelemeler. Bu üç kategorideki üretimin aynı sırayla yıllara yayılması, belirli akademik eğilimleri takip ettiklerini kanıtlar niteliktedir. Türk edebiyat tarihi çerçevesinden yapılan incelemeler varoluşçuluktan

<sup>16</sup> Yağmur Telaferli Kalaycıoğlu. Delayed for forty years: The journey of anayurt oteli from Turkish into English / Kırk yıllık gecikme: Anayurt Otel'i'nin Türkçeden İngilizceye serüveni. Yüksek Lisans Tezi. Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çeviribilim Ana Bilim Dalı, 2019.

<sup>17</sup> Reyhan Tutumlu. Anlatı bilimi açısından roman - sinema etkileşimi ve bir uygulama: Anayurt Otel. Yüksek Lisans Tezi. İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2002.

<sup>18</sup> Semih Kumbasaroğlu. Belirli bir yönetmenin sosyal karakter analizi. Yüksek Lisans Tezi. Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Televizyon Ana Sanat Dalı, 2010.

<sup>19</sup> Özlem Kale. Türk edebiyatında sinemaya uyarlanan romanlar ve uyarlama sorunu. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, 2013.

<sup>20</sup> Bilgin Güngör. Yusuf Atılgan'ın hayatı, eserleri ve fikirleri(1921-1989) / Yusuf Atılgan's life, works and ideas(1921-1989). Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, 2014.

etkilenen yazarlara<sup>21</sup>, mekan kullanımına<sup>22</sup> ve marjinal karakterlerin sosyolojik kökenlerine<sup>23</sup> odaklanırken *Anayurt Otel*'ni örnek olarak kullanmaktadırlar. Varoluşçu felsefeden etkilenen Yusuf Atılgan, Tezer Özlü, Vüsat O. Bener gibi yazarları mercek altına alan doktora tezi haricindekiler yüksek lisans tezleridir.

2008 yılından itibaren karşımıza çıkan karşılaştırmalı edebiyat tezleri, yabancılaşma<sup>24</sup>, ensest<sup>25</sup>, modernleşme<sup>26</sup> ve modernizm bağlamında değişim<sup>27</sup> temalarını farklı yazarları karşılaştırarak incelemekte ve Yusuf Atılgan'ı örnek olarak kullanmaktadırlar. Bu tezler arasında Ebru Salman'ın 2009 ve Nejla Özgür'ün 2010 tarihli çalışmalarının tez danışmanları Murat Belge'dir. Belge'nin bu açıdan, aynı dönemde İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde verdiği dersler, öğrencileriyle birlikte katkıda bulunduğu kitap<sup>28</sup>, ve bu tezler aracılığıyla Yusuf Atılgan'ın akademide hakettiği değeri görmesine katkısının paha biçilmez olduğu söylenmelidir. Öte yandan bu durumun *Anayurt Otel*'nin birbirine benzer incelemelere ve kısıtlayıcı yorumlara sıkışmasına yol açtığı da gözlemlenebilir.

2011 yılından itibaren ise disiplinler arası etkileşimleri değerlendirerek Yusuf Atılgan'ın külliyatını değerlendiren tezler karşımıza çıkmaktadır. Yazarı psikoloji ve

---

<sup>21</sup> Mustafa Kurt. 1950 sonrası Türk edebiyatında varoluşçu felsefeden etkilenen yazarların romanlarında yapı, tema ve anlatma. Doktora tezi. Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2007.

<sup>22</sup> Ferda Zambak. Türk romanında mekân. Yüksek Lisans Tezi. Muğla Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2007; Aziz Behlül Akboğa. Türk romanında kent ve kentleşme eğilimleri. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

<sup>23</sup> Cafer Biday. Edebiyat ve marjinalite: Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatında (1940-1980) marjinalite ve marjinal tiplerin toplumsal kökenleri / Literature and marginality: Marginality and social origins of marginal types in Republic Period Turkish literature (1940-1980). Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Ana Bilim Dalı, 2011.

<sup>24</sup> Hatice Bay. The outsiders as reflected in the novels of Albert Camus, John Wain and Yusuf Atılgan / Albert Camus, John Wain and Yusuf Atılgan'ın romanlarındaki "yabancılaşma" karakterler. Yüksek Lisans Tezi. Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İngiliz Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2008.

<sup>25</sup> Ebru Salman. Uşaklıgil ve Atılgan'ın romanlarında ensest motifleri / The incest motifs in the novels of Uşaklıgil and Atılgan. İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Ana Bilim Dalı, 2009.

<sup>26</sup> Nejla Özgür. Modernleşme ve aydın kavramları çerçevesinde edebiyat bağlamında aykırı eserler veren romancı/aydınlar: Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan, Oğuz Atay / Study of the authors/intellectuals who wrote repugnant novels within Turkish modernisation and intellectuality: Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan, Oğuz Atay. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kültürel İncelemeler Ana Bilim Dalı, 2010.

<sup>27</sup> Zehra Deler. Batı'dan doğuya modernizm bağlamında değişim, Anayurt Otel ve Kör Baykuş adlı eserlerin incelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Ana Bilim Dalı, 2012.

<sup>28</sup> Nergis Öztürk ve Necdet Berk Özler. Zebercet'ten Cumhuriyet'e "Anayurt Otel". İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015.

psikanaliz kullanarak ele alan<sup>29</sup>, ve yazarın kıta felsefesinden etkilenmesini Camus<sup>30</sup> ile Bataille ve Nietzsche<sup>31</sup> gibi figürler üzerinden inceleyen tezler yazılmıştır. Filmi örnek veriyor olsa da, Dostoevski'nin özellikle Zebercet karakteri üzerindeki etkisini inceleyen 2011 tarihli bir çalışma da mevcuttur<sup>32</sup>. Camus, Bataille ve Dostoevski gibi isimler ile Yusuf Atılgan'ın bir arada düşünülmesi, *Anayurt Otel'i*'nin daimonik ana karakteri Zebercet'in yıllar içerisinde düşünsel anlamda daha dikkate değer bulunduğu şeklinde değerlendirilebilir. Karakterin üzerine düşündükçe korkunçlaşan kötülüğünün bayağılığı ve sıradanlığı özellikle dikkat çekiyor görünmektedir<sup>33</sup>.

Akademik eserlerin geneline baktığımızda, bu çalışma ile benzer amaç ve motivasyonlar içerdikleri gözlemlenebilmektedir. Ancak gerek doktora seviyesindeki incelemelerin, gerekse kuramsal eleştirilerin azlığı neticesinde genel kabul gören bazı yorumların yeteri kadar desteklenmediğini söyleyebiliriz. Ortaya koyduğumuz yöntem için uygun bir örnek olarak ele aldığımız *Anayurt Otel'i*'nin, bu açıdan üzerine halen yeteri kadar çalışılmamış olması da önemli bir avantaj oluşturmaktadır. Zira çok çalışılan klasiklerin yorumlarındaki genel kabulleri aşabilmek daha zordur. Barthes'ın *S/Z* için akademik bilinirliği az bir öyküyü seçmesini dikkate alırsak, *Anayurt Otel'i*'nin benzer bir tazelik taşıdığını iddia edebiliriz.

### 1.3. Yöntem ve Anlatı Çözümlemesi

Tutarlılık ve geçişlilik amacıyla, anlatı çözümlemesi için Roland Barthes'ın *Göstergebilimsel Serüven* kitabındaki ilkeler başlangıç noktası olarak alınırken, asıl okuma kuramcının *S/Z*'de sunulan kod çözümlemesi aracılığıyla yapılacaktır. Bu kodları belirlemek için de tezin ilk bölümünde uzun bir kavram incelemesinden geçilecektir. Çözümleme ve yorumlama pratiklerimizde esinlenmek için yine Roland

---

<sup>29</sup> Aslı Nur Büyüközelci. Kişilerarası ilişkiler kuramları çerçevesinde Yusuf Atılgan'ın romanlarının incelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2011; Bülent Aytok Özaltıok. Yusuf Atılgan'ın romanlarındaki modernist unsurlar. Yüksek Lisans Tezi. Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2011.

<sup>30</sup> Hazar Faruk Güven. The intertextual relationships between the works of Albert Camus and Yusuf Atılgan / Albert Camus ve Yusuf Atılgan eserleri arasındaki metinlerarası ilişkiler. Yüksek Lisans Tezi. Bingöl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İngiliz Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2016.

<sup>31</sup> Hatice Kübra Armağan Gülter. Evil in Yusuf Atılgan's Fiction / Yusuf Atılgan kurmacasında kötülük. Yüksek Lisans Tezi. Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2019.

<sup>32</sup> Ece Özdemir. Türkiye sinemasında Dostoyevski yorumu. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı, 2011.

<sup>33</sup> Hatice Kübra Armağan Gülter, *age*, 1, 121, 127-128.

Barthes'ın iki cilt altında toplanan seminerleri *Romanın Hazırlanışı*'ndan faydalanmak mümkündür. Özellikle ikinci ciltte bahsi geçen sinema katmanları önem arz etmektedir<sup>34</sup>.

İkinci bölümde yapılacak çözümlemelerde, romanla film uyarlaması arasındaki ilişkiye, yazar Yusuf Atılgan ve yönetmen Ömer Kavur arasındaki birebir ilişki dışına çıkılmaması gerekmektedir. Yani iki metin arasında daraltılmış bir ikili ilişkinin asli *bütünce* (*corpus*) olarak belirlenmesi ve çözümlenmesi gözetilecektir. Bu amaçla Roland Barthes'ın sunduğu anlatı çözümlemesi yöntemi<sup>35</sup> kullanılacaktır. Dolayısıyla çözümleme katmanları belirlenirken de Barthes'ın bütünsel *işlevler*, *eylemler* ve *öyküleme* kategorilerinden feyz alınacaktır<sup>36</sup>. Barthes'a göre, çalışma alanımız olan bütünce belirlenirken metinler toplamının benzerlikler ve ayrılıkları ile doyma noktasına ulaşabilmesi ve gerek töz gerek zamansallık adına türdeşlik göstermesi gerekmektedir<sup>37</sup>. Böyle düşünüldüğünde 1973'te yayınlanan kitap ile 1986'da gösterime giren film arasındaki ilişki tarihsel bağlamından olabildiğince ayrı değerlendirilerek<sup>38</sup>, uyarlamanın kaynak "metne içkin" olduğu var sayılacaktır<sup>39</sup>.

Demek ki iki metnin bahsi geçen üç betimleme düzeyine göre birbirleriyle nasıl örtüştüğüne bakmak gerekmektedir. İşlevlere bakarken, birimlerin belirlenmesi ve anlatıyı kesitlemek gerekmektedir<sup>40</sup>. Bu birimlerin biçimsel sınıfları dağılımsal salt işlevleri (yapmaya yönelik) ve bütünselci belirtileri (olmaya yönelik) içerir<sup>41</sup>. Bu ayrımın Berna Moran'da bir yankısını bulabiliriz. Zira Barthes'a göre kırsalın söylenceleri, masalları işlevselken, psikolojik romanlar iyice belirtiseldir<sup>42</sup>. Ancak işlevsel anlamları da düzenleyen bir "üst düzeyde açıklık kazanır"lar<sup>43</sup>. Öyleyse Moran'ın yaptığı ayrıma göre, köy edebiyatının işlevsel, Atılgan ve Atay gibi yazarların eserlerinin belirtisel eğilim gösterdiğini, bunun da aralarındaki ayrışmaya etkisi olduğunu öne sürebiliriz. Bu konuda gerek roman gerekse film elimizi

<sup>34</sup> Roland Barthes. *Romanın Hazırlanışı 1: Yaşamdan Yapıtı*. çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2006, 71.

<sup>35</sup> Barthes yöntem yerine "İşlemsel Düzenlemeler" de der. Roland Barthes. *Romanın Hazırlanışı 2: İstek Olarak Yapıtı*. çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2006, 155-156.

<sup>36</sup> Roland Barthes. *Göstergebilimsel Serüven*. çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018, 108.

<sup>37</sup> *age*, 89.

<sup>38</sup> Örneğin iki eser arasında gerçekleşen 12 Eylül 1980 darbesi göz önüne alınacak, ancak eserler iki farklı dönemin (örn: darbe-öncesi, darbe-sonrası) ürünleri olarak düşünülmecektir.

<sup>39</sup> Barthes, *age*, 88.

<sup>40</sup> *age*, 108.

<sup>41</sup> *age*, 111-112.

<sup>42</sup> *age*, 112.

<sup>43</sup> *age*, 111.

kolaylaştıracak bir kesitlemeyi (sekanslamayı) zaten sunmaktadır. Roman en başta bir tragedyanın *dramatis personae*'sini sunar gibi karakterleri betimlemektedir. Burada kasaba, otel ve havlular gibi sıradışı figürler karakterlerle eşdeğer sunulmaktadır. Söz konusu *sunuş*tan sonra kitap temelde günlere tekabül eden 8 bölüme ayrılır: *Pazartesi 1, Salı 1, Perşembe, Cuma (+Gecesi), Salı 2, Çarşamba, Pazartesi 2, Pazar Sabahı*. Bu bölümlerden *Pazartesi 2* uzunluğundan dolayı alt-bölümlere ayrılabilir karaktere sahiptir. Bu alt-bölümlere *Otel, Mahkeme ve Mahkeme sonrası* adları verilebilir. Yani *sunuş* ile birlikte 12 adet bölüm vardır denilebilir. Ömer Kavur'un filmi bu bölümlemeyi korur. Hatta bölümler arasında gün veya vakit adları ara-yazı olarak karşımıza çıkar. Dahası, son 3 bölüm haricinde romanın kronolojisine ve diyaloglarına oldukça sadık bir uyarlama gözlemledik.

Barthes'ın ikinci betimleme düzeyi olarak ortaya koyduğu eylemlere baktığımızda, anlatı kişilerinin merkezinde ana karakter olan Zebercet'in bulunması, onun dönüşümlerini belirti (endeks) olarak almamızı sağlar. Bu da Barthes'ın "belirtisel roman" tabiriyle tutarlıdır. Çünkü "belirtilerin işlerliği üsttedir," yani eylemler düzeyinde anlaşılır hale gelirler<sup>44</sup>. Bu noktada Greimas'tan hareketle Barthes gönderen/gönderilen (*destinateur/destinataire*) ayrımına odaklanır<sup>45</sup>. Her ne kadar Barthes, Greimas'ın ayrımının çoklu katılımı açıklamakta yetersiz olduğunu düşünse de, *Anayurt Otel*i çoklu katılıma (çok sayıda karar mekanizmasının hikayenin akışını belirlemesi) mesafeli bir anlatı olduğu için bu bir sıkıntı yaratmayacaktır<sup>46</sup>. Zebercet'in içinde bulunduğu bilgi akışı dinamikleri, eylemleri, işlevsel kesitleri ayrıca anlamlandıran sembolik eylemler olarak değerlendirmemize izin vermektedir<sup>47</sup>. Yani "gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın" otelden ayrıldıktan sonra (asli katalizör) başlayan hikaye, Zebercet'in işlediği cinayeti merkeze koymamız gereken bir dönüşüm sürecini içermektedir<sup>48</sup>. Zira bu eylem metni de neredeyse tam ortasından ikiye böler. Bu eylem ardından biçimde de farklar gözlemleyebiliriz. Bu da bizi üçüncü betimleme düzeyi olan öykülemeye taşır.

Barthes'a göre öykülemenin kodlarının bağlı olduğu iki gösterge dizgesi (sistemi) vardır: Kişili ve kişisiz<sup>49</sup>. Kişisiz dizgenin anlatının geleneksel kipi olduğu

---

<sup>44</sup> *age*, 111.

<sup>45</sup> *age*, 123.

<sup>46</sup> *age*, 124.

<sup>47</sup> Bu usul ayrıntılı incelenmesi durumunda William Faulkner'ın *Döşegimde Ölümler* gibi eserlerini anımsatan cinstendir.

<sup>48</sup> Atılğan, *age*, 58.

<sup>49</sup> Barthes, *age*, 127.



düşünülür<sup>50</sup>. Öne sürülebilir ki, *Anayurt Otel*i’nin edebi değeri de bu düzeyde kendini göstermeye başlayacaktır. Çünkü kişili ve kişisiz dizgeler arasındaki gerilim bir yandan ironiyi mümkün kılmakta, bir yandan da anlatı içinde mantık (*logos*) ile sözlük anlamı (*lexis*) arasında uyum gözeten betimlemeleri aşan bir edebi değer sunmaktadır. Mesela “mavi” rengi kişisiz bir sistemin ögesiyken, tamlanan olarak “gözü” eklendiğinde, kişili bir sistemin ögesine dönüşür; artık “birinin mavi gözü” olmuştur<sup>51</sup>. Bir başka deyişle, okuduğumuz hikayenin düz anlamlarının ötesine geçilecekse, okuyucu olarak yorumlama kapasitemizi zorlamamız gerekmektedir. Bunun da sorumluluğu metne içkindir. Düz anlamı sağlayan metinler kişili ve kişisiz dizgeler arasındaki net ayrımı korurken, ötesine geçildiğinde, kişili ile kişisiz arasında mekik dokuyan, *geçişli* bir edebiyat karşımıza çıkar. Zaten Roland Barthes 1960larda modern edebiyatın betimleyiciden geçişliye dönüştüğünü gözlemlemektedir<sup>52</sup>. *Anayurt Otel*i özellikle Zebercet’in cinayet eyleminden sonra bu geçişli edebiyatın muhteşem bir örneğini sunar bize. Denilebilir ki, *Anayurt Otel*i romanı, Türk edebiyatında klasik betimleyici romandan, okuyucunun daha aktif olduğu modern *geçişli* romana bir dönüşümü de içinde taşımaktadır.

Bu özellik Berna Moran’ın da gözünden kaçmamıştır. Moran gözleminde Barthes’a da referans verir: “Anayurt Otel i Türk romanları içinde, R. Barth’ın [sic] scriptible (yazarca) dediği türe uygun tek örnek değil elbette, ama okura üreticiliğin zevkini tatma imkânını en çok sağlayanı olabilir”<sup>53</sup>. Burada referans verilen metin, Barthes’ın kuramsal dökümünü yaptığı göstergebilimsel çözümlemenin en kapsamlı çalışmalarından birini sunduğu *S/Z*’dir (1970). Kuramcının Honoré de Balzac’ın kısa öyküsü *Sarrasine*’i birim birim açtığı çalışmada “okunabilir” ve “yazılabilir” metinler (*textes*) arasında şöyle bir ayrım yapılır:

Yazılabilir metin hiç bitmeyen bir şimdiki zamandır, *sonuç bildiren* hiçbir söz üzerinde yer alamaz (çünkü bu, kaçınılmaz olarak geçmişe dönüştürdü onu); yazılabilir metin, (İdeoloji, Tür, Eleştiri gibi) tekil bir dizgenin dünyanın sonsuz oyununun (oyun olarak dünyanın) içinden geçerek onu kesip, durdurup, eğip büküp girişlerin çokluğuna, ağların açıklığına, dillerin sonsuzluğuna gelmeden önce, *yazmakta olan biziz*. Yazılabilirlik romanlaşmamış romansılık, şiirleşmemiş şiirsellik, yazıya dökülmemiş deneme, biçemi olmayan yazı, ürünleşmemiş

---

<sup>50</sup> age, 127.

<sup>51</sup> age, 128.

<sup>52</sup> age, 129.

<sup>53</sup> Moran, age, 313.

üretim, yapılaşmamış yapılanmadır. Ya okunabilir metinler? Bunlar (üretim değil) üründürler, yazınımızın kocaman kütesini oluşturlar.<sup>54</sup>

Bir başka deyişle yazılabilir roman, okuyucunun etkin katılımını ve sadece tüketici olarak değil, üretici olarak da okuma eylemine dahil olmasını sağlayan romandır. Böylelikle *Anayurt Otel*'nin yazılabilir bir metin olarak değerlendirilmesinin yanı sıra, öyküleme düzeyindeki geçişliliğini daha ayrıntılı düşünebiliriz. Hatta Barthes'ın düşüncesinde bir miladı da saptayabiliriz. Çünkü düşünür, yazılabilir metni tanımlarken kullandığı “hiç bitmeyen bir şimdiki zaman” tabirine *Romanın Hazırlanışı* seminerlerinde geri dönecek, “şimdiyi not etme” adı altında, farklı şartlar öne sürerek yeniden değerlendirecektir<sup>55</sup>. Hatta bu çalışmada *haikuları*, kendi deyimiyle “şimdiyi not etme”nin örnek biçimlerini, romanlara uzanan bir okuma usulünün hizmetine sunacaktır<sup>56</sup>.

Öte yandan romanın filme uyarlanması bu düzeylerin karşılıkları hem öyküleme düzeyinde, hem de yazılabilirlik çerçevesinde asıl farklılıkları gösterir. Bu farklılıkların doğasına değinmek için biri söz sanatı, öteki ardışık (genel) harekete dair olacak şekilde iki meseleye odaklanarak ufak bir çalışma örneği sunabiliriz.

### 1.3.1. Bıyık

Romanın başlangıcında Zebercet'in döneminde moda olan köşeli bıyığına dikkate değer şekilde yer ayırır Atılğan. Zebercet'in gençken, “daha bıyığı bile yokken” babasına benzetildiğine değinilir örneğin<sup>57</sup>. Öncesi ve sonrasında gelen şu dört pasaja yakından bakalım:

Üç gündür öğle sonları, geceleri salonun köşesinde oturup gazete, kitap okuyordu adam; sigara içiyordu. [...] Geç dönmüştü dışarıdan; geçerken [Zebercet'in] önünde durdu; rakı kokuyordu. Yüzüne baktı. 'Bıyığınız yakışıyordu size.' Alay mı ediyordu? Bu sabah tıraş olurken bıyığını kesememişti. Gülümsedi.<sup>58</sup>

[Zebercet] Duvara asılı küçük aynada saçlarını taradı: bıyığı yerindeydi.<sup>59</sup>

<sup>54</sup> Roland Barthes. S/Z. çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016, 16-17.

<sup>55</sup> Roland Barthes. *Romanın Hazırlanışı 1: Yaşamdan Yapıta*. çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2006, 56.

<sup>56</sup> *age*, 63.

<sup>57</sup> Atılğan, *age*, 17.

<sup>58</sup> *age*, 9.

<sup>59</sup> *age*, 17.

Yanında genç bir çırak tıraşı seyrediyordu. Adam bir şeyler söyledi ama Zebercet anlamadı. Sonra başı arkaya dayalı, yüzü sabunlanırken gözlerini kapadı. Ustura yanaklarında, boynunda, çenesinde gezindi; üst dudağına geldi.

— Bıyığımı da kesiverin.

Berber güldü.

— Çok şakacısınız, dedi.<sup>60</sup>

Kapı açıldı. Baktılar. Dünkü celeplerden biriydi gelen.

— Bu gece de kalıyoruz biz. Odamız tutuldu mu?

— Hayır, boş.

Dönerken durdu, yüzüne baktı.

— Bıyığını kesmişsin sen.

— Ağırılık veriyordu da, dedi gülerek.

Sonra yavaş sesle sordu:

— Bu sabah var mıydı bıyığım?

— Farketmedim, dedi adam; çıkıp gitti.

Bu bıyık sorununu kolayca kapayamayacaktı demek. Sorması

gereksizdi; adam kesinlikle ‘vardı’ ya da ‘yoktu’ dese bile durumu aydınlatmayacaktı bu.<sup>61</sup>

Zebercet’in bıyığı, romanda anlamı hatta mevcudiyeti direkt anlaşılmayan bir öğedir. Okuyucunun, karakterin psikolojisini anladıkça farkedeceği bir niteliğe sahiptir. Hatta belki de roman ikinci kez okunmadan fark edilmeyecek ince bir ayrıntıdır. Berberin “çok şakacısınız” demesinden bir çıkarsama yapılması ve bıyığın aslında olmadığı düşünülmesi için Zebercet’in bir nevi delirdiğine ikna olmamız gerekmektedir. Ancak roman bizi bu konuda muğlak bir alanda tutar. Bu muğlak alana S/Z’den yola çıkarak bir “bilmece unsuru” olarak bakacağımızı not düşmekte fayda vardır.

Öte yandan filmde bu muğlaklığın tutulması görsel olarak mümkün değildir. Bu sebeple Zebercet’in aynadaki sureti (ayna-imge kapsamlayışı) kullanılarak dramatik ironiye başvurulur. Yani dramaya dışarıdan bakanın gördüğü, dramanın içindekilerinse farkında olmadığı türden bir ironi kullanılır. Bu tanım ironi üzerine yapacağımız incelemede ayrıntılı olarak tartışılacaktır. Bıyığın olmadığını seyirci bilir. Ancak Zebercet aynaya baktığında bıyığı görmektedir. Ayrıca gördüğümüz

---

<sup>60</sup> age, 21.

<sup>61</sup> age, 24.

bıyık, Adolf Hitler ve dolayısıyla faşizm ve despotlukla özdeşleşmiş küt bıyığı andırmaktadır. Bu da Zebercet'i otelin faşist despotu olarak düşünebilmemize izin vermektedir. Özetle, filmdeki fark, sinemanın edebiyattan ayrıldığı noktaları da ortaya koymaktadır. Barthes'ın bakış açısına göre, metnin anlatı çözümlemesinin sınırını, anlatının sınırıyla çizmek gerekmektedir. Zira betimlemenin en üst düzeyi olan öykülemenin “ötesinde dünya başlar<sup>62</sup>”. Ancak filme uyarlandığında, bir bakıma dünya *biraz daha öteden* başlamaktadır. Gerçeğe *daha yakın* temsil alanından kaynaklı olarak sinemada farklı bir *mantıksal zaman* düzenlenmektedir. Roland Barthes öngörülü davranarak “çevrilemez olan, ancak son düzeyde, anlatma düzeyinde belirlenir” der; ve ekler: “Anlatısallık gösterenleri, sözgelimi romandan filme güçlkle geçebilir<sup>63</sup>”. Bu tezin temel araştırma konularından birisi de şüphesiz, bu güçlkle yapılan geçişlerin doğası olacaktır<sup>64</sup>.

### 1.3.2. Tarih Meselesi

Romanda Zebercet'in doğum günü 28 Kasım 1930'dur<sup>65</sup>. Olaylar ise 1963 yılında geçer<sup>66</sup>. Metnin kronolojisi tutarlıdır. Şöyle bir dökümü yapılabilir:

Pazartesi 1 - 21 Ekim  
Salı 1 - 22 Ekim  
Perşembe - 24 Ekim  
Cuma (+Gecesi) - 25 Ekim  
Salı 2 - 29 Ekim  
Çarşamba - 30 Ekim  
Pazartesi 2 - 4 Kasım  
Pazar Sabahı - 10 Kasım

Yani 22 günlük bir süreç işlenir. Zaten kitapta Zebercet'in büyük dayısı Nureddin'in 40 günlük çileye girdikten 22 gün sonra yanlışlıkla çıkmasına ve sonrasında ölüvermesine atıf vardır (Atılğan, 99). Ayrıntıya girmeden şu söylenebilir ki, yazar sayılara hassasiyetle yaklaşmaktadır.

Ancak filmde günlere dair benzer bir özeni görmeyiz. Filmde Zebercet 28 Kasım 1950'de doğmuştur. Olaylar ise 1983'te geçer. Karakterin ağzından şöyle bir kronolojiyi dinleriz: 1960 yılında sünnet olduğu vakit annesi ölmüştür. 1971'de

<sup>62</sup> Roland Barthes. Göstergebilimsel Serüven. çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018, 130.

<sup>63</sup> *age*, 134.

<sup>64</sup> Antoine Berman, Lawrence Venuti ve Sündüz Öztürk Kasar'ın öneri ve modellemelerini bu noktada kullanmak zenginleştirici olacaktır.

<sup>65</sup> Atılğan, *age*, 12.

<sup>66</sup> *age*, 12.

askerden terhis olur. Birkaç yıl önce babasının da öldüğü söylendikten sonra Zebercet'in 1980'den itibaren otelin yöneticisi olduğunu da öğreniriz. Yani babası da 1980 yılında ölmüştür. Kuşkusuz, bu tarihler Türkiye'de darbelerin gerçekleştiği yıllara tekabül etmektedir. Yani Ömer Kavur kitapta sunulan alegorik anlatıyı almış ve *güncelleştirerek* başka bir boyuta taşımıştır. Yaratıcı niteliğe sahip çeviri burada işlemeye başlamıştır. Farkı korumak adına günler tutarsızdır. Kitaptaki günler birebir kullanıldığı halde 1983 yılında aynı tarihlerin aynı günlere denk gelmediği ufak bir araştırmayla gözlemlenebilir. En radikal uyuşmazlık '*Salı 2*' kısmında karşımıza çıkar. Filmde bir gazete sayfasında açıkça görülmektedir ki, kitapta Salı gününe denk gelen 29 Ekim, filmde Cumartesi gününe denk gelmektedir. Hatta o günün gecesinde saatlerin bir saat geri alınacağı ayrıntısını görürüz. Hatta geceleyin Zebercet de saatini geri alır! Bu tutarsızlığın, Zebercet'in deliliğinin bir parçası olduğunu düşünmenin ötesinde (öyküleme düzeyi), ileride göreceğimiz üzere Ömer Kavur'un tekerrüre dayalı bilinçli bir yanlışı olarak düşünmek mümkündür. Film, kitap uyarlaması olma özelliğini ironik bir biçimde taşır.

Ömer Kavur bununla da kalmaz, filmin çekildiği 1986 yılına da bir sıçrama yapar. Mahkeme sahnesinde yargılanmakta olan davada 3 Mart Pazartesi günü cinayet işlendiğinden bahsedilir. Kitapta 3 Mart 1963 Pazar günü olarak doğru kullanılırken, filmde 3 Mart Pazartesi, 1986 yılında olmalıdır! Dahası, Zebercet adliye binasının önündeyken yapılan bir anonsta, açıkça 18 Kasım 1986'da yapılacak bir açık artırmadan bahsedilir! Bu tutarsızlıklar yanlışlık denilip geçilemeyecek kadar bilinçli gözükmemektedir. Ömer Kavur romanın, uyarlamasının ve filmin çekildiği zamanın sunduğu üç kronoloji arasında gidip gelir. Bir bakıma, "hiç bitmeyen bir şimdiki zaman," bu tutarsızlıklarla şimdileri not eden Ömer Kavur tarafından, içinden çıkılmaz bir tarih döngüsünün ifadesine dönüşür. Kronik sorunlar, kronolojik tarihin üstünde tutulmaktadırlar. Filmin bu aşkın yapısı kitabın değerinin üstüne değer koymaktadır. Zaten başarılı bir uyarlamadan da bunu beklemek gerektiği söylenebilir. Ancak bu konuyu deşmek için makro seviyede düşünsel etkileşim alanlarına bakmak faydalı olacaktır.

#### 1.4. Düşünsel Etkileşim

Düşünsel etkileşim adı altında değerlendirdiğimiz olguda, Atılğan ve Kavur'un etkilendikleri yazar ve düşünürler ile bu yazar ve düşünürlerin birbirleriyle girift

şekilde ilişkilenen başka yazar ve düşünürlerle ulaşılmaya çalışılacaktır. Edebiyatçı, yönetmen, kuramcı ve düşünürler arasında bir ağ kurulmaya çalışılacak, mümkün olduğu kadarıyla da bu etkileşim ağı haritalandırılacaktır. Merkezde Atılgan, Kavur ve Barthes'ın oluşturduğu üçgen varken, çevrelerine gerek direkt atıflarla, gerek çağrışımlar aracılığıyla ulaşılan başka metin ve figürler oturtulacaktır. Bu ağa dair fikir edinmenin önemi, okumamızın kendi kendisini doğrular nitelikte bir yankı odası oluşturması olasılığından kaçınmak ve eleştirel şüpheyi koruyabilmektir.

Sabit bir çıkış noktasından bahsetmek mümkün değildir. Kronolojik bir yaklaşımın faydası olacağını iddia etmek de zordur. Zira okuma ve etkilenme süreçleri kronolojiye aykırı işleyebilir; örneğin bir yazar kendinden sonra yazan bir başka yazarı okuyabilir veya bir film diğerlerine göre geç izlenebilir. Çevirilerin varlığı da bu açıdan belirleyici etkiye sahiptirler. Burada etki ağının neden-sonuç ilişkisi içinde değil, aynı bir örümcek ağı gibi çok yönlü ve karşılıklı bir etkileşim düzlemi içinde olduğuna vurgu yapmak istemekteyiz. Yusuf Atılgan'la başlamak yöntemlerimiz açısından tutarlılık sunacaktır. Atılgan'ın çeviriye ve fikirlerin yayılım alanlarına dair kişisel fikirlerine bakmanın yardımcı olacağı öne sürülebilir. Ölümünden sonra yayınlanan *Yusuf Atılgan'a Armağan* adlı kitapta Atılgan'ın çeviriye dair fikirlerine de rastladığımız için bazı avantajlarımız vardır. Özellikle Türkiye'de İkinci Dünya Savaşı sonrasında baş gösteren anglofon eğilimi destekleyen bir hareket<sup>67</sup> olarak ortaya çıkan William Faulkner çevirilerinin Atılgan'ın dikkatini çekmesi faydalı bir bilgidir. Zira Atılgan kısa çeviri eleştirisinde, genel bir çeviri kuramından ziyade yazara (bu durumda Faulkner'a) özel bir çeviri tutumu belirlenmesinden yana olduğunu açıkça söylemektedir<sup>68</sup>. Atılgan'ın Faulkner'a ilgisi, daha sonra Ömer Kavur'la da paylaştığı bir bilgidir<sup>69</sup>. Ömer Kavur'un aktardığı kadarıyla, Faulkner, Dostoyevski ve Kafka, Atılgan'ın en çok etkilendiği yazarlardır<sup>70</sup>. *Yusuf Atılgan'a Armağan*'da Atılgan'ın "Eşek Sırtındaki Saksagan" adında bir kitabı yazıp bitirdikten sonra, bir William Faulkner kitabını okuduğunu, kullanılan iç diyalogları kendi yazdıklarına benzettiğini, sonuç olarak kendi kitabının tek kopyasını yaktığını

<sup>67</sup> Bu konuda ayrıntılı fikir edinmek için Geoffrey Lewis'in *Trajik Başarı* adlı kitabının son kısmına ve Gayatri C. Spivak'ın *Death of Literature* adlı kitaplarına başvurulabilir.

<sup>68</sup> Turan Yüksel vd. Yusuf Atılgan'a Armağan. İletişim Yayınları, 1992, 135.

<sup>69</sup> Ertekin Akpınar. 10 Yönetmen ve Türk Sineması. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005, 15.

<sup>70</sup> *age*, 15.

da öğreniyoruz<sup>71</sup>. Böylesine ciddiye alınan bir yazarı düşünsel etkileşim ağına eklemek dolayısıyla kaçınılmaz olmaktadır.

Ek olarak, Ömer Kavur'un da Atılgan'la "metne özel bir çeviri tutumu" belirlenmesi konusunda Atılgan'a katıldığını bilmekteyiz. Zira 2004'te verdiği röportajda, "yazılan metin ya da o metni yazan kişi ile o metni sinemaya uyarlayacak olan sinema adamıyla bir ruh örtüşmesi olması gerekiyor," demektedir<sup>72</sup>. Söz konusu ruh örtüşmesini kilit mefhumlar üzerinden açıklamaksa bu tezin en önemli motivasyonlarından biridir diyebiliriz.

Örnek vermek gerekirse bu mefhumlardan birisi, bireyin öznellik yetisini, karar verme kapasitesini kaybetmesine dayalı "kaygı"dır. Başlangıç için tarihsel bir çerçeve sağlamakta bize çok yardımcı olan Berna Moran'ın dikkat çektiği bir ayrıntıya bakabiliriz. Moran'a göre Zebercet'in asıl "korkusu ölüm değil, polis, savcı, yargıç tarafından sorgulanmak, bilmediği nedenleri açıklamaya zorlanmaktır.<sup>73</sup>" Bu betimleme, Danimarkalı düşünür Søren Kierkegaard'un *Kaygı Kavramı* adlı psikolojik çalışmasında değindiği bazı fikirleri çağrıştırmaktadır. Kierkegaard'a göre kaygı, korkudan farklı olarak nesnesizdir<sup>74</sup>. Yani hiç yere kaygı duyarız. Dahası, "[s]uçlu olan kişi, kaygı aracılığıyla masumiyetini korur, çünkü onu suça iten kendisi değil, yabancı bir güç olan kaygıdır.<sup>75</sup>" Bu da Moran'ın bahsettiğinin korkudan ziyade kaygı olduğunu düşünmemize izin verir. Kierkegaard'a göre kaygının nesnesi hiçken, ilişkilendiği etik durum ister iyilik ister kötülük olsun, kaygı duyanın etik bağımlılığı belirleyicidir. "Günaha kölelik eden "kötü" ile, daimonik olan da "iyi" ile özgür olmadığı bir ilişki içindedir.<sup>76</sup>" Başka bir ifadeyle "Daimonik olan, "iyi"ye ilişkin bir kaygıdır", ve "*kendi içine kapanan ve özgür-olmayan bir biçimde açılan* durumdur.<sup>77</sup>" *Anayurt Otel*'nin Zebercet'ini de göz önüne alarak tanımını şöyle düzenleyebiliriz: Daimonik kendini-kaybetme, etik (karar, ahlaki seçim, karakter) bağımlılığından bağımsızlaşmaya çalışan bireyin kendi hakkındaki bilinmeyenleri bilemeyeceğini kabul etme zorunluluğuyla içine kapanmasıdır. Aksi takdirde özgür ol(a)mayan bir biçimde açılması, kendi için yıkım

---

<sup>71</sup> Yüksel, **age**, 47.

<sup>72</sup> Akpınar, **age**, 10.

<sup>73</sup> Moran, **age**, 304.

<sup>74</sup> Søren Kierkegaard. *Kaygı Kavramı*. çev. Türker Armaner, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009, 35.

<sup>75</sup> **age**, 36.

<sup>76</sup> **age**, 118.

<sup>77</sup> **age**, 122.

olacaktır. Ancak paradoks, kendi içine kapanmasının da anlam yitimi ve yine yıkımla sonuçlanacak olmasıdır. Bu çıkışsızlığın intiharla sonuçlanması boşuna değildir. Başka edebiyat eserlerinde (örneğin: *Zama* (Antonio di Benedetto), *Altın Köşk Tapınağı* (Yukio Mişima)) benzer etik açmazlardan nasıl çıkıldığına bakılarak karşılaştırma yapılabilir. Zira bu edebi metinlerin, çözümlemelerin ve kuramların işaret ettiği, söz konusu bireyin (şu noktada Zebercet'in) kötücül eylemlerinin koşul ve açıklamalarını (Zebercet'in) hayat hikayesinde, psikolojisinde, yani sadece kendisinde ve dolaysız çevresinde aramanın hata olduğu yönündedir. Bu aykırı tartışmanın barışması zor fikirler doğurduğu öne sürülebilir. Ancak değerlendirilmesi ve tartışılması önemli bir akademik yükümlülük gibi gözükmemektedir. Bunu yapmak için *Anayurt Otel*'nin Zebercet'ini tartışmak gerekmektedir.

Türkçe edebiyatın kuvvetli *daimonik* karakterlerinden birisi olduğunu öne süreceğim Zebercet'in yaratıcısının, Kierkegaard'dan hareketle kullanacağım "daimonik" kavramından haberdar olduğunu da biliyoruz. Yusuf Atılgan İngilizce'den Kierkegaard çevirileri de yapmış olduğu için, hangi kısımları özellikle önemli bulduğuna dair fikir edinmemiz de mümkün olmaktadır. Örneğin Kierkegaard'un günlüklerinde ironiye dair ünlü tanımı, Atılgan'ın çevirisiyle şöyle karşımıza çıkıyor: "Alay, olağandışı bir büyüydür; Strassburg [sic] kazının aşırı büyüyen karaciğeri gibi sonunda bireyi öldürür."<sup>78</sup> Burada tercih edilen sözdizimden dolayı, çevirinin kaynağı olan kitabın Alexander Dru çevirisi *Journals of Søren Kierkegaard* olduğu sonucunu da çıkartabiliyoruz<sup>79</sup>. Öncelikle şunu belirtmelidir ki, Søren Kierkegaard, etkileşim ağına önemli yer tutacak şekilde eklenmiş olmaktadır. Dahası, Yusuf Atılgan'ın da yardımcı olduğu üzere, 'kaygı kavramı'ndan 'ironi kavramı'na bir köprü kurmak için de aynı adları taşıyan çalışmaları arasında da bağlantılar kurmamızı sağlayacaktır.

Kierkegaard ve Atılgan arasındaki ilişkiyi açmamızı sağlayan figür yine Roland Barthes olacaktır, diyebiliriz. Şöyle ki, *Romanın Hazırlanışı* seminerlerinde kuramcı en az üç meselede bu ilişkiyi geliştirecek tartışmalar açmaktadır. Bunlardan ilki Kierkegaard'a göre kaygı ve ironinin birbirine bağlandığı aşırı öznelîği/özelliği<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> Yüksel, *age*, 138.

<sup>79</sup> "Irony, is an abnormal growth; like the abnormally enlarged liver of the Strasbourg goose, it ends by killing the individual." Søren Kierkegaard. *The Journals of Kierkegaard*. çev. Alexander Dru. New York: Anchor Books, 1959.

<sup>80</sup> Burada öznenin içinde bulunduğu toplumsal ve karşısındaki durduğu nesnel olanın neredeyse tamamen kaybolduğunu hayal etmemiz gerekmektedir.



edebiyata aktarırken köken biçim olarak referans alınan, Japon şiir türü olan “hayku”dur. Kuramcı, Zebercet’in kaygısını ve ironik pozisyonunu farklı bir şekilde düşünmemize izin veren şöyle bir tanım yapmaktadır: “Haykunun “gönderge”si, yani betimlediği şey, her zaman için özel’dir. Hiçbir hayku bir genelliği üstlenmez, ve hayku, tür olarak kesinlikle her çeşit indirgeme sürecinden arınmıştır.<sup>81</sup>”

Atılğan’ın da sevdiği ve Paul Ricœur’ün uzun bir incelemesini sunduğu Marcel Proust’a atıfla Barthes, haykuların zaman ile sıradışı bir ilişki içinde olduğundan bahseder. Bir yandan tarihe sırtını yaslayan bir olumsuzluk (*contingence*) sanatıdır<sup>82</sup>, bir yandan da “savlar” ve “göndergeler” yerine “koşullayanlara”, bir bakıma sadece gözümüzün önündekilerden oluşan kümenin dışındakilere bakmaya zorlamaktadır. Zamanın her an dışında kalabilecek, zamanın gidişatından her an kopabilecek kırılğan bir varoluşu imlemektedir. Hayku “[z]amanın gergin ipi” üstünde [...] belli belirsiz, incelikle, hızla ilerle[r]” demektedir Barthes<sup>83</sup>. Tahminen Zebercet’in kırılğan varoluşunun biçimsel karşılığını ararken Yusuf Atılğan da benzer özellikler içeren temel biçimleri aklından geçirmiştir. Başka bir deyişle Barthes’ın “hayku”sunu bu modern psikolojik roman için *arketip* biçim olarak düşünmek mümkündür. Özellikle bilinç akışı usulünce yazılan kısımlar ele alındığında (*Pazartesi 2, Pazar Sabahı*) bu eşleştirme faydalı olacaktır.

Zamanın gidişatından her an kopabilecek kırılğan bir varoluştan bahsettiğimizde, tarihsel koşulların getirdiği zorunluluklarla hastalıklı bir ilişkiye giren karakterler ön plana çıkmaktadır. Bu karakterlerin bikkınlığı, varoluşsal bitkinliği edebiyat eleştirisinde önemli bir yer tutmaktadır. Walter Benjamin’in ne yazıkki Türkçe’de çevirisi bulunmayan *Alman Trajik Oyunlarının Kökeni (Ursprung des Deutschen Trauerspiels)* adlı eserinde bahsi geçen *akedia* kavramı, bu durumu açıklayabilecek bir melankoli sendromudur<sup>84</sup>. Dünyadan, sevememekten, umursayamamaktan, özen gösterememekten kaynaklı bir kopuştur<sup>85</sup>. Hem Benjamin, hem de Barthes kavramı açıklamak için Dante’ye atıfta bulunurlar. Ancak bizim için önemli olan, aynı haykular gibi, *akedia*’nın da yol gösterici özelliklerine odaklanmaktır. Zira Benjamin’e göre *akedia*’nın niteliklerini en güçlü şekilde ortaya koyan karakter

<sup>81</sup> Roland Barthes. Romanın Hazırlanışı 1: Yaşamdan Yapıta. çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2006, 105.

<sup>82</sup> *age*, 106.

<sup>83</sup> *age*, 113.

<sup>84</sup> Walter Benjamin. Origin of German Tragic Drama (with an introduction by George Steiner), çev. John Osborne, Londra: Verso Books, 1998, 155.

<sup>85</sup> Barthes, *age*, 34.

Shakespeare'in *Hamlet*'iyken, Zebercet'in içine kapanışında benzer bir berraklığı gözlemlemek mümkün olmasa da, benzer varoluş sorularına ulaşmak mümkün olacaktır<sup>86</sup>. Zebercet, mahkeme salonunda bir nevi savunma amaçlı olarak kendi kendine konuşurken “[b]ilemiyorum nedensiz olamaz mı ağır bir söz söylemek vurmak ya da konuşmamak vurmamak birşeyler uydurmamı istiyor yaptığımı yasaların daracık bir bölümüne sığdırmak [...]” demektedir<sup>87</sup>. Bu sorgulama, Hamlet'in 4. Perde 4. Sahne'de kendini içinde bulduğu kararsızlık halinin bir nevi zıttıdır. Bu noktada Hamlet, Sabahattin Eyüboğlu'nun -anlamca daha az kayıplı- çevirisiyle<sup>88</sup> şöyle der:

“[H]ayvanca bir unutkanlıktan mı,  
Yoksa korkakça bir dürüstlükten mi nedir,  
Fazla ölçüp biçiyorum yapacağım işleri.  
Kılı kırk yaran bu duraklamanın,  
Dörtte biri akıl, dörtte üçü korku.  
Anlamıyorum neden hâlâ kendime  
Bu iş yapılmalı demekle kalıyorum hep [...]89”

Bir karşılaştırma yaparsak, Hamlet her tür sebebi olduğu halde eyleme *karar vermekte* şüphe ve isteksizlik içindeyken, Zebercet eylemlerinin arkasında *sebepler* konusunda şüphe ve isteksizlik duymaktadır. Dolayısıyla Barthes'ın dikkat çektiği *akedia*'nın farklı çeşitlerini gözlemlemek mümkündür. Hamlet'in rasyonel kaygısı ile Zebercet'in daimonik kaygısı arasındaki ayrıma bu şekilde ulaşılabilir. Düşünsel etkileşim alanına eklenebilecek bir başka figüre bu noktada rastlarız. Roland Barthes, Maurice Blanchot'dan hareketle, her şey yerli yerine oturduktan sonra söylenecek son sözün varlığından “karar imgesi” olarak bahseder<sup>90</sup>. Bu son söz ne tam olarak söylenebilir, ne de söylenmeden geçilebilir. Böyle düşünüldüğünde, Zebercet ve Hamlet'in ortak paydası retorikten/estetikten ziyade etik bir mesele olarak karşımıza çıkar. Karar, dile uygun bir mantık (*Anayurt Otel*i için “yasa” da diyebiliriz) çerçevesinde düşünüldükçe karakterler kişisel açmazlara girmektedirler. Barthes bizim tam bir çember çizerek Kierkegaard'a dönmemize de olanak tanımaktadır. Zira varlığın estetiğe (kişisel anlatıya) uygun kılınması ile

<sup>86</sup> Benjamin, *age*, 158.

<sup>87</sup> Atılın, *age*, 75.

<sup>88</sup> Bülent Bozkurt'un çevirisinde ne yazık ki bu pasajda bir anlam kayması vardır.

<sup>89</sup> William Shakespeare. *Hamlet*. Çeviren: Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014, 157-158.

<sup>90</sup> Barthes, *age*, 35.

ahlaka (karaktere, erdemlere) uygun olarak yaşanması arasında kalmak<sup>91</sup>, Kierkegaard'un sorusudur<sup>92</sup>.

Kaygı, ironi, *hayku* ve *akedia* gibi kavramların okumamıza yapacağı katkıyı, çeperine yerleştirildikleri yöntem üzerinden değerlendirmemiz faydalı olacaktır. Roland Barthes'ın seminerlerinin ikinci kısmında kullandığı üç sınama aşamasından feyz almak mümkündür. Bu üç sınama aşaması, yazarın kitap yazma sürecinde karşısına çıktığı düşünülen engellerin sınıflandırılmasından oluşur. Bir nevi büyümenin ritüel aşamaları olan erginleme süreçlerine benzetilirler<sup>93</sup>. Kendi çalışmamızı yaparken akılda bulunduracak şekilde şöyle özetlenebilirler:

- 1 - Kuşku: Yazılacak metnin içeriğine, temel derdine karar verirken diğer seçenekleri elemek ve yazarın kendi "eğilim"ine soyutlamayla karar vermesi. "Noktasal"dır.
- 2 - Sabır: Pratikte girilen yazım süreci esnasında yazarın (bedenen) zamana karşı kendini düzenlemesi ve "hem dış hem de zihinsel engelleri" (bedenen) aşması. "Sürekli"dır.
- 3 - Ayrılma: "*Yapıt ile toplumsal-olan*"ın" uyumunun hesaplanması, metinde aykırı olanın sorumluluğunu üstlenip üstlenilmeyeceğine karar verilmesi — "ayrı düşme". "Yinelemeli"dır<sup>94</sup>.

Düşünür bize Atılğan'ın romanının arkaplanındaki bilgileri nasıl bir düzende inceleyebileceğimize dair fikir vermektedir. Örneğin yakmış olduğu kitabının *Anayurt Otel*i için anlamını bilmemekle birlikte, yazarın üçüncü sınama aşamasıyla ilişkisini düşünmemize fırsat sunmaktadır. Daha önemlisi, biz geniş bütüncemizi oluştururken kuşku aşamasının noktasal özelliğini göz önünde bulundurarak edebiyatçı/sanatçı ve düşünürlerin birbirlerinin karşıt noktaları (kontrpuanları) olarak geniş bir kompozisyonun parçası oldukları düşünülebilir.

Son kertede çeviribilimsel sorgulama yükümlülüğümüzün aslında kavramların, mefhumların veya genel olarak düşüncelerin yolculuklarını takip etmek ve geçirdikleri dönüşümlere, pekiştirilme süreçlerine tanıklık etmek olduğunun altının çizilmesi önemlidir. Burada not düşmek gerekir ki 'kavram' dediğimizde "ortak özellikler taşıyan bir dizi olgu, varlık ya da nesneye ilişkin genel nitelikli bir anlam içeren, değişik deneyimlere uygun düşen, dilsel kökenli her türlü tasarımı" "kavram"

---

<sup>91</sup> age, 61.

<sup>92</sup> Burada asıl referans Kafka ile Gustave Janouch'ayken, Kierkegaard'a referans verilir.

<sup>93</sup> Roland Barthes. *Romanın Hazırlanışı 2: İstek Olarak Yapıt*. çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2006, 71.

<sup>94</sup> age, 71, 197.

(*concept*) olarak adlandırıyor<sup>95</sup>, “mefhum” kelimesini tam da bu “değişik deneyimlere denk düşmesi” açısından, düşünür ve kuramcıların kavramlara dair kendi tanımlarını vurgulamak için kullanacağız.

### 1.5. *Anayurt Otel*’nin Uyarlamasının Anlamı

Ömer Kavur’u Türkiye sinemasında ayrıksı kılan özelliklerin başında kuşkusuz, Yeşilçam’ın sinemanın merkezi olduğu dönemde okullu bir yönetmen olarak çeperde çalışması vardır. 1960ların sonunda sinema öğrenimini sürdürdüğü yerin Paris olması, onu hem bu çalışmada bahsi geçen hemen hemen tüm düşünür ve kuramcılarla tanışık kılmış, hem de Türkiye’nin o dönemdeki en “Batılı” yönetmeni olarak “ayrı düşme” sınavından defalarca geçmesine vesile olmuştur<sup>96</sup>. Ancak Ömer Kavur’u etkileyen başlıca yönetmen İtalyan Yeni-Gerçekçiliği’nin önde gelen figürlerinden Michelangelo Antonioni’dır. O kadar ki, 1996 yılında İstanbul Film Festivali’nde aynı masada oturdukları bir vakitte, Ömer Kavur Antonioni’ye dönmüş ve “Ben sizin sayenizde sinemacı oldum” demiştir<sup>97</sup>! Dahası, Feride Çiçekoglu’nun tanıklığıyla, Kavur’un “tekerrür” sözünü çok sevdiğini, “tekrar tekrar seyretme” fikrine ayrı bir duygusal yakınlık duyduğunu öğreniyoruz<sup>98</sup>. Bu kapsamda son olarak Şükran Esen’in Kavur sineması hakkındaki şu ifadesine bakabiliriz:

“Ömer Kavur, Fransa’da sinema eğitimi alarak yurda dönmüştü. Bu yüzden ilk filmini çektiği yıllarda bile Türk sinemasına yabancıydı. Yatık Emine’yi çektiği 1974 yılı Türkiye’nin sinema açısından krizde olduğu, siyasal ve toplumsal anlamda da çok karışık olduğu bir dönemdi. İlk filmini çekerken yaşadığı güçlükleri anlatırken “Ben bir hayal dünyasında yaşıyormuşum meğerse. Kendimi Avrupa sinemasında gibi düşünüp Refik Halit Karay’dan çok özgün bir uyarlama yaptım ama sinema bunu kabul etmedi. Sinema kabul etmediği gibi ‘toplum kabul etmez’ düşüncesiyle sansür kabul etmedi” demişti.<sup>99</sup>”

Ömer Kavur hakkındaki bilgilerden yola çıkarak kendisinin eğilimlerine (birinci sinama), yinelemeli ayrı-düşmelerine (üçüncü sinama) dair sonuçlara varmamız mümkün olmuştur. Ayrıca üretim süreci esnasında kendisinin sabrını zorlayacak (ikinci sinama) ayrıntılara dair çıkarsamalar da yapabilecek durumdayız. Karşılaştırmaya yönelik en önemli bilgi belki de, Kavur’un neredeyse tüm

<sup>95</sup> Berke Vardar. Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü. 2. bs. İstanbul: Multilingual Yayınları, 2007, 132.

<sup>96</sup> Akpınar, *age*, 4-5.

<sup>97</sup> Başak Deniz Özdoğan. Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Film Yıllığı: 2006. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2008, 8.

<sup>98</sup> *age*, 7.

<sup>99</sup> *age*, 4.

filmografisinin edebiyat uyarlamalarından oluşmasıdır. Dolayısıyla yönetmenin *Anayurt Otel*i’ne geldiği noktada artık deneyimli bir çevirmen/uyarlamacı olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bu özellik aynı zamanda bizi ironi kavramına dair daha kapsamlı bir sorgulamaya taşımaktadır. Çünkü filmin gözlemlenebilecek bir önemi, halihazırda ironik bir metnin ironisini derinleştirecek bir sinema dili tutturabilmiş olmasıdır. Ayrıca besteci Attila Özdemiroğlu’na ait film müziğinin de katkısıyla, görsel dilin işitsel dille sıra dışı bir uyumunu sağlamıştır. Aynı kitap gibi film de, döneminin eğilimlerine aykırı bir yerde bu şekilde durabilmektedir.

Sağduyulu bir şekilde değerlendirildiğinde, bir metnin ironik olduğunun kendiliğinden anlaşılamayacağını düşünebiliriz. Bu, hiç değilse olasıdır. Açıklamak için bir örneğe bakalım. İngiliz yazar Roald Dahl’ın *Yaratılış ve Felaket* (*Genesis and Catastrophe*) adlı kısa öyküsünde bir kadın doğum yapmak üzeredir ve düşük yapmaktan ya da çocuğun sağlıksız doğmasından korkuyordur<sup>100</sup>. Doktor kadını sürekli teskin ederken okuyucu olarak empati kurar ve çocuğun sağlıklı doğmasını arzularız. Ancak öykünün ilerleyen bir noktasında doktor kadına “Frau Hitler” diye hitap eder ve ayrıca çocuğun adının “Adolf” konacağını öğreniriz! Doğmasını istediğimiz çocuk Adolf Hitler’den başkası değildir ve öykünün sonunda kendi isteklerimizle çatışırken buluruz kendimizi. Bebek Hitler’in yaşayacağını bile bile ölmesini istemekten kendimizi alıkoyamayız! Bu öykü, Dahl’ın sonunda ters köşe yapan tipik cin fikirli eserlerinden sadece bir tanesidir. Bizi ilgilendiren soruysa şudur: Adolf Hitler’in kim olduğundan haberdar olmasak, öykünün ironisi nasıl mümkün olabilir? Cevabın basitçe, mümkün olmadığı yönünde olduğu söylenebilir. Yine denilebilir ki, ironi bu açıdan özünde metinler arası olan bir söz sanatı olarak düşünülmelidir.

Sokrates’in düşünce tarihindeki ironik pozisyonunu doktora tezinde inceleyen Søren Kierkegaard’a göre ironi özneliliğin/(tekilliğin) bir niteliğidir<sup>101</sup>. Özneye içerik sunacak gerçeklik mevcut olmadığı için ironi içindeki (ironist) özne olumsuz bir özgürlüğe sahiptir<sup>102</sup>. Zaten ironist özne için verili gerçeklik geçerliliğini yitirmiş durumdadır<sup>103</sup>. Bu tartışma sonrasında düşünür, ironinin “ebedi geçerlilik”in

---

<sup>100</sup> Roald Dahl. *The Complete Short Stories Volume Two: 1954-1988*. Londra: Penguin Books, 2013, 104-113.

<sup>101</sup> Søren Kierkegaard. *The Concept of Irony, with continual reference to Socrates*. Çevirenler: Howard V. Hong ve Edna H. Hong, New Jersey: Princeton University Press: 1989, 262.

<sup>102</sup> *age*, 262.

<sup>103</sup> *age*, 261.

sınırında durduğunu hatta, insanın tanrı-insan mertebesine gelmesi gibi bir imkânsızlığa yaslandığını belirtir<sup>104</sup>. Başka bir deyişle, ironi, kendi ebedi geçerliliğini yadsımasıyla birlikte, tüm ebedi geçerliliği yadsımaktadır. İroninin temel özelliği olarak her şeyin mutlak anlamına kavuştuğu bir dünya düzeninin (*mutlak lexicon*) imkânsızlığını göstermek ima edilir. Kierkegaard'un tezinin görece başlarına dönersek, düşünürün Schleiermacher'den hareketle Sokratik ironi için klasik bir inceleme konusu olarak Platon'un *Devlet* adlı metninin (Sokratik diyaloglarının) ilk kısmına bakacağını söylediğini görürüz<sup>105</sup>. Ancak düşünür hemen sonrasında Sokrates'i konu edinen metinleriyle bir nevi yaratan Platon'un aslında onu tamamen anlamasının mümkün olmadığını iddia eder<sup>106</sup>. Son olarak da Sokrates'e en ters düşen yazar olarak düşünülen Aristofanes'in Sokrates'i hicveden (hatta idamında pay sahibi olduğu düşünülen) oyunu *Bulutlar*'ın, (Sokratik) ironinin değerlendirilmesi için en uygun metin olduğunu öne sürer<sup>107</sup>. Tekrar etmek gerekirse, ironinin özünde metinler arası olan bir söz sanatı olarak düşünülmesi, hem Kierkegaard, hem de onun okuru ve çevirmeni Atılgan için en azından kişisel seviyede mümkündür. Bu metinlerarasılığın, kaynak metin ve uyarlaması arasında özel bir kuvvet alanı oluşturduğunu eklemekten geçmeyelim.

Bu durumda Ömer Kavur'un ironik bir metni ironik şekilde uyarlaması, belki de Sokrates-Platon-Aristofanes dokusunda olduğu gibi, Zebercet-Atılgan-Kavur dokusunda bir yankısını bulabilir. Sadece "bıyık" ve kronoloji örneklerine bakarak bu dokunun zenginliğine dair fikir sahibi olabiliriz. Film, romanı ikincil bir ironik paranteze almakla, hemen hep sadece belirli bir döneme tanıklık edencesine (temelde alegorik olduğu) düşünülen bir metnin zamana direncini artıran, belki de Antonioni'nin mekanla fotoğrafik ilişkisini kullanarak ironiyi "tekerrür"e sokan bir iş olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu da filmin yaratıcı çeviri özelliğini pekiştirmektedir. Bu noktada, tez için görece gereksiz bir bilgiyi sunarak bir ironi katmanını ele alabiliriz. Kavur'un dediğine bakılırsa, filmin çekim süreci sadece 18 gün sürmüştür<sup>108</sup>. Romanda vurgu yapılan bir aritmetik şudur ki, 40 günlük orucunu yanlışlıkla 22 günde bitiren dayısıyla paralel bir şekilde, 40 gün sonunda kendi hükmünü verecek, kendine hükmedecek, kendini infaz edecek Zebercet de 22 gün

---

<sup>104</sup> age, 329.

<sup>105</sup> age, 120.

<sup>106</sup> age, 125.

<sup>107</sup> age, 128.

<sup>108</sup> Akpınar, age, 16.

sonunda bekleyemez ve kendini asar. Tarihin nasıl bir ironisidir ki, Ömer Kavur ve set ekibi, sanki söz birliği etmişcesine “kalan” 18 günde filmi çekmişlerdir!

Uyarlamayı karşılaştırmak adına, yapılacak işler de bu doğrultudadır denilebilir. Bizim Roland Barthes’ın çözümleme tutumundan alacağımız çıkış noktaları, Barthes’ın (şimdilik ayrıntılı değinmeyeceğimiz) Giambattista Vico ve Walter Benjamin gibi figürlerden devraldığı “okuma özgürlüğü” fikridir diyebiliriz. Örneğin Yusuf Atılgan’ın ‘ve’ bağlacından imtina etmesi ve romanda sadece 9 kez kullanılması dikkat çekilmiş bir detaydır<sup>109</sup>. Dahası, “sevgi” kelimesini kullanmayı da pek sevmemektedir. İşlevsel düzeyde *temastan* bu kadar uzak duran bir metnin görsel karşılığı, Ömer Kavur’un filminde de dramatik filmlerin olmazsa olmazı bir usulün kıtlığı olarak karşımıza çıkar. Filmde neredeyse hiç çekim/karşı-çekim kullanılmaz! Çekim/karşı-çekim, diyalogların olmazsa olmazıdır ve genelde karşı karşıya duran iki insanın oluşturduğu çizginin sadece bir tarafından (180 derece kuralı) çaprazlamasına yapılan ve sırayla konuşan kişinin yüzünün gösterildiği karşılıklı çekimlerle tanımlanır. Bir bakıma sinema diliyle, “A ve B kişileri karşılıklı konuşuyorlar” anlamına gelir. Bu türden ayrıntıları ortaya çıkardığımızda, uyarlama yapan yönetmenin hangi noktalarda “görünür bir sanatçı” hangi noktalarda “görünmez bir çevirmen” kisvesi altına girdiğini de görebiliriz.

Tezin temel kişisel motivasyonunun okuma özgürlüğü olduğuna halihazırda değindik. Erken ve kısa bir son söz sunmak adına, “yazılabilir” metin kavramına atıfla, başka bir gayenin de yazma özgürlüğü olduğunu ekleyebiliriz. Roland Barthes’ın sinemaya dair yazdığı metinlerden birisi, Sovyet yönetmen Sergei Eisenstein’in *Korkunç Ivan* (1944) filminden kareler üzerine yazdığı makaledir. Bu makalede bahsi geçen ünlü “üçüncü anlam”ı anlatırken Barthes, karşısındaki imgenin bilgilendirici ve sembolik anlamlarının ötesinde, *fazla anlamlı* olduğu bir üçüncü katman olduğundan bahseder ve buna geniş anlam (*le sens obtus*) adını verir<sup>110</sup>. Bu katmana değen noktaların bir dökümünü yapmak okuma ve yazma oyunu ve özgürlüğüne heyecan sunan bir gayrettir. Bu açıdan Michelangelo Antonioni’nin 1975 tarihli başyapıtı *Yolcu* filminin son sahnesiyle *Anayurt Oteli* filminin son sahnesinin benzerliği ve bu benzerliğin bizim için sunduğu *fazla anlamlı* alan tam da böyle bir heyecan sunuyor sanki. Zira Ömer Kavur’un Yusuf Atılgan ile

<sup>109</sup> <https://www.manisahaberleri.com/yusuf-atilgan-notlarim-aylak-adam-makale,1261.html>

<sup>110</sup> Roland Barthes. Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik. çev. Ayşenaz Koç ve Ömer Albayrak, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017, 43.

Michelangelo Antonioni'yi keşiftirdiği bu sahne yönetmenin Türkiye'ye dair en sert sorularından birini içermektedir: Ya ölümden sonra otelin dışındaki hayat devam etmiyorsa?





## 2. OKUMANIN OLANAKLI KILINMASI

Uyarlama eser olarak *Anayurt Otel*i filminin, aynı adlı romanın bir çeşit çevirisi olarak değerlendirilmesi, altını doldurmaya çalışacağımız bir varsayım olarak kabul edilecek, ancak daha sonra tartışmaya açılacaktır. Genel çerçeve adına, çalışmamız iki kısımdan oluşmaktadır. İlk kısım, asıl inceleme ve tartışmaları içeren ikinci kısmın hazırlanma aşamasını içermektedir. Kısaca söylemek gerekirse ilk kısım, *okumanın olanaklı kılınması* üzerine kuruluyken, ikinci kısım *okumanın kendisidir*. Başka bir deyişle başta *okuyabilmek için okumak*, sonrasında da *okumak için okumak* söz konusudur. Dolayısıyla yöntemimiz önce yorumbilim ve görüngübilimden (fenomenolojiden) beslenirken, sonrasında göstergebilim ve anlatıbilim özelinde geliştirilmesinin temel nedeni bu ayrımdır.

Okumayı olanaklı kılmak için anlaşılması gereken kavramlar ve yöntembilimsel çerçeveler söz konusudur. Seçilen kavramların yöntembilimsel çerçeveler için merkezi önem taşıdıklarını belirtmekte fayda var. Örneğin en önemli tartışmaları taşıyacak olan iki üst kavram olan ‘daimonik’ ve ‘ironi’, farklı farklı katmanlardaki karşılıklarını/denklerini değerlendirmemize izin verecek şekilde okumayı genişleteceklerdir. Yine örneğin etik sorgulamalar için daimonik kavramının büründüğü biçimler ile estetik sorgulamalar için ironi kavramının büründüğü biçimler birbirlerini anlaşılır kılmaya yarayabileceklerdir. Bu açıdan bakıldığında çalışmanın keskin bir başlangıcı ya da sonu olduğunu iddia etmek zordur. Tercih edilen tartışma sıralaması, tartışmayı yöneten düşüncelere olabildiğince sadık kalmaktan başka gaye taşımamaktadır. Bu sebeple, yer verilen fikirlerin anlaşılır kılınması ancak başka fikirlerle bağlantılarında mümkün olacaktır.

Çözümleme ve yorumlama noktasına gelindiğinde daha en baştan karşımıza iki aşamalı bir paradoks çıkacaktır. Birinci aşamada *Anayurt Otel*i romanının ve akabinde uyarlamasının okumasının olanaklı kılınması, uyarlamanın okumasının akabinde romanın okunmasını yeniden beslemesiyle sonuçlanmaktadır. Yani kaynak metin ve uyarlama birbirlerini okumaya açmaktadırlar. Bu durumda başlangıcımızı kaynak metinde bulmamız olanaksızlaşmaktadır. Öte yandan kaynak metnin sunduğu

(ülkeyi ve hatta) dünyayı okuma şuurunu kaynak metnin kendisini okumak için tartışmaya açmak da ikinci aşamayı ortaya koymaktadır. Yani kaynak metin ve onu içinde okuduğumuz dünya birbirlerini okumaya açmaktadırlar. Bu durumda başlangıcımızı kaynak metinde bulmamız *yine* olanaksızlaşmaktadır. Örnek vermek için şöyle bir hipotez ortaya atılabilir: Romanın en keskin biçimlerde eleştirdiği mekanizmalardan birisi Türkiye'deki devletçilik paradigmasının içinde işletildiği babacan (paternalist) yapıdır. Bu hipotezi sınarken, romanın bu varsayımsal (hipotetik) yapının kıstaslarıyla okunması bir eşsöz (totoloji) riski içermektedir. Somut ifadelerle örneklendirmek gerekirse, babanın noksanlığını devletin noksanlığından farklı olarak görmemiz imkânsızlaşabilir ve her şeyin yerli yerine oturduğu, *son derece anlamlı* gözüken bir okumanın rahatlığına düşebiliriz. Halbuki metnin kendi dışını okumaya sağladığı açıklığı, metnin kendisinden esirgememek gerekir. Bu da bizi rahatsız etse de daha kuvvetli ve zengin olan *çok anlamlı* bir okumaya yükseltebilecektir. Demek ki başlangıç noktamızı kaynak metnin kendisi olarak belirlemekten ziyade, sadece sonradan vazgeçilecek geçici bir dizin (endeks) olarak düşünmekte fayda vardır. İleride göreceğimiz üzere, tartışmanın yolculuğu, tam da bu türden geçici dizinler arasında bir çemberi tamamlayacak şekilde dolaşmayı gözetmektedir.

## 2.1. Anlatıyı Kavramak İçin Eleştirel Dönüşüm

Bahsi geçen ve bizim çalışmamıza özel başlangıç noktası sorunu, yaklaşım olarak en küçük yapı taşından ya da en genelden başlamanın çeşitli sakıncaları olduğunu ima etmektedir. Bu sebeplerden genel bir edebiyat kuramından ya da *Anayurt Otel*i romanına özel bir anlatı analizini başlangıç noktası olarak belirlemekten kaçınılmaktadır. Dolayısıyla bize yol gösterebilecek seçeneklerden birisi, romanın ortaya çıkışıyla paralel gelişen roman kuramlarının sunduğu krizleri iyi anlayabileceğimiz örnekler bulmaktır.

Bu konuda en azından başlayabilmek için şanslı olduğumuz söylenebilir. Zira gerek yaşadığı dönem, gerek düşüncesinin aldığı çeşitli biçimler göze alındığında, Macar düşünür Georg Lukacs'ın yorumlarının geçirdiği dönüşümü bir vaka gibi ele alıp rehber edinmek mümkündür. Bu dönüşümün incelenmesinin, daha sonra Roland Barthes ve Georges Bataille gibi düşünürler için de aydınlatıcı olabileceğini not düşelim. Lukacs'ı ilginç kılan, erken döneminde edebiyat kuramına eğildiği

metinlerde tutunduğu tavrı, geç döneminde büyük oranda değiştirmesi, adeta kendi mirasını reddetmesidir. Öyle ki, 1915'te bitirip 1920'de yayınladığı *Roman Kuramı* adlı yapıtına 1962 yılında yazdığı önsözde, yazdıklarıyla arasına mesafe koymak için kendisinden “*Roman Kuramı*’nın yazarı” diye bahsetmektedir<sup>111</sup>. Ama daha da önemlisi, Lukacs tüm tartışmasını karakterize etmek için, “kitabın yazarı”nın ne nebze Hegelci olduğunu açıklamak için yoğun çaba sarfetmektedir. Örneğin roman biçimlerinin (janralarının) çeşitleri için kullandığı temel kriterin “romanın baş kahramanının ruhunun gerçekliğe oranla "fazla dar" veya "fazla geniş" olup olmamasına dayanıyor” olduğunu ve bu kriterin yetersizliğini dile getirdiği noktadan itibaren, düşünürün yazdıklarından duyduğu rahatsızlığının Hegelci yaklaşım(ın)a dayalı olduğunu görmeye başlamaktayız<sup>112</sup>. Çünkü ‘ruh’ ve ‘gerçeklik’ mefhumlarının birbirlerinin ölçüsü olarak alınması, Hegel’in görüngübiliminin bir özelliğidir<sup>113</sup>. Düşünür daha sonra, Almanya’da gelişen insan bilimleri geleneğine sahip olan “tinsel bilimler okulu”nun (*Geisteswissenschaft*) “soyut sentezleme” yöntemini kullanmakta hata ettiğini söylediğinde ise temel sorununun sadece Hegel olduğundan şüphe duyabiliriz<sup>114</sup>. Ancak düşünür bir noktada kendi eserinin içerdiklerinin kendince çürüklerini ayıklamak için bize önemli bir ipucu verir:

Ama Roman Kuramı'nın yazarı katı ya da ortodoks bir Hegelci değildi; Goethe'nin ve Schiller'in analizleri, Goethe'nin geç dönemine özgü belli kavramlar (örneğin şeytani olan), genç Friedrich Schlegel ve Solger'in estetik kuramları (modern biçimlendirme yöntemi olarak ironi), kitapta genel Hegelci şemayı tamamlar ve somutlaştırır.<sup>115</sup>

Alman Romantiklerinin üzerindeki etkisini tek cümlede toparlayan düşünürün bu ifadesinde bizim için dikkatten kaçmaması gereken iki parantez vardır. Lukacs, Hegelci şemayı tamamlamak için iki kavramı dikkate aldığını özenle belirtir: Şeytani olan (daimonik) ve ironi. Altını çizmek gerekir ki, bu iki kavramı bizim dikkatle tartışmaya açacak olmamız, kuşkusuz sadece Lukacs’ın eserlerinde değil, başka birçok eserde daha karşımıza çıkıyor olmasından kaynaklıdır. Ayrıca bu iki kavramın Hegelci şemayı *tamamlayan* özelliğe sahip olduklarının dile getirilmesi dikkat

<sup>111</sup> Georg Lukacs, *Roman Kuramı*. çev. Cem Soydemir, (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), 30.

<sup>112</sup> *age*, 27.

<sup>113</sup> Paul Redding. "Georg Wilhelm Friedrich Hegel", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/hegel/>>. Ayrıca bu kullanımı tartışmamız için eleştirerek geliştiren bir örnek olarak bkz. Deleuze, Gilles. *Sinema 1: Hareket-İmge*. çev. Soner Özdemir, (İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2014), 69.

<sup>114</sup> Lukacs, *age*, 28.

<sup>115</sup> *age*, 29.

çekicidir. Ancak konudan sapmadan, Lukacs'ın çürükleri ayıklamak için yaptığı yorumlara odaklanmakta fayda var:

Kitabın şimdiye dair estetik sorunsalı aynı zamanda Hegelci mirasın da parçasıydı: Bununla kastettiğim, tarihsel-felsefi bakış açısından yola çıkan bir gelişmenin, gelişmeyi o noktaya dek belirlemiş olan estetik ilkelerin bir tür feshine yol açtığı fikrini kastediyorum. *Ama Hegel'in kendisinde, bunun sonucu olarak sorunsal kılınan yalnızca sanattır*; Hegel'in bu durumu estetik olarak tanımlamak için kullandığı deyimle "düzyazının dünyası", tinin hem düşüncede hem de toplum ve devlet praksisinde kendisini bulmuş olduğu bir dünyadır. Böylece, tam da *gerçeklik artık sorunsal olmaktan çıktığı için sanat sorunsal hale geliyordur*. Roman Kuramı'nda ortaya koyulan görüş, biçimsel açıdan benzer olmakla birlikte aslında bunun tam karşıtıdır: Burada, roman biçiminin sorunları, çivisi çıkmış bir dünyanın ayna imgesidir. (*vurgular bize ait*)<sup>116</sup>

Lukacs'a göre onu Hegel'den ayıran temel nokta, "özünde estetik veya felsefi olmaktan çok, öncelikle toplumsal"dı<sup>117</sup>. Hegel'in üstüne koyduğu düşünceyi başka bir şekilde söylemek gerekirse, "Roman Kuramı'nın yazarı, "sol" etik ile "sağ" epistemolojiyi (ontolojiyi, vs.) kaynaştırmayı hedefleyen bir dünya kavrayışına sahipti"<sup>118</sup>. İleride, Hegelciliğin benzer bir şekilde kullanılarak reddedilmesini, bu sefer sinema kuramı yararına kullanacak olan Siegfried Kracauer, sinemaya "fiziksel gerçekliğin kurtuluşu" ödevini atfedecektir<sup>119</sup>. Aslında Kracauer'den alınan "fiziksel gerçeklik" sorunsalını geriye doğru okuyarak buradaki tartışmayı basitleştirmek de mümkündür.

Bu noktada yukarıda değinilen metinlerin bize sundukları karmaşık felsefi diyalogları ve göndermeleri şimdilik askıya alalım. Okuma yazma bilen hemen herkesin erişimine açık bilgilerden yola çıkarak temel bir tümdengelim'e başvuralım. Hem roman hem de sinemanın ortak bir özelliği, bu eserleri okuyan kişilerin algılarından farklı öznel algıları, okurların kendi algılarını mışcasına taşımalarına izin vermeleridir. Bu psikolojik durumun en önde gelen etkisi özdeşleşmedir<sup>120</sup>. Dolayısıyla bu iki sanat biçiminin de paylaştığı radikal bir özellik, dünyaya dair algılarımızın kişiden kişiye değiştiğini bildiren *yeni bilimsel* çağın varsayımlarını özlerinde taşımalarıdır. Söz konusu tümdengelim'in bir sonraki argümanı, farklı bireylerin farklı algılarının olduğunun kabulüdür. Bu durumda gerçekliğe dair kişisel

---

<sup>116</sup> *age*, 30-31.

<sup>117</sup> *age*, 32.

<sup>118</sup> *age*, 34.

<sup>119</sup> Siegfried Kracauer. *Film Teorisi, Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*. çev. Özge Çelik, İstanbul: Metis Yayınları, 2015.

<sup>120</sup> Bela Balazs. *Theory of Film (Character and Growth of a New Art)*. çev. Edith Bone. Londra: Dover Publications, 1970, 46-47.

algımızın çarpık, bozuk ya da eksik olduğunu kabul etmek durumunda kalırız. Dolayısıyla gerçekliğe dair “doğru” bir algıya ulaşmak için kişisel olanın dışına çıkma zorunluluğuyla karşı karşıya kalırız. Bu da, son aşamada, kişisel algıların bir çeşit toplamının oluşturduğu kolektif algının da çarpık, bozuk ya da eksik olma ihtimaliyle bizi yüz yüze getirir. Dolayısıyla daha en baştan, geçmişteki insanların kendi algılarına güvenerek yüzyıllar boyunca biriktirdikleri ve bize geçmiş olarak bıraktıkları miras(lar)a dair, ister istemez, radikal bir sorgulamanın içinde buluruz kendimizi. Şimdilik denilebilir ki, bu kriz, en geç 19. yüzyılda kitlelerin aniden kendilerini içinde buldukları epistemolojik çaresizliğin karakterini belirleyen en önemli etmenlerden birisidir.

Askıya aldığımız diyalog ve göndermelere bu sefer daha da geriye giderek tekrar ulaşmakta fayda var. Yukarıda basitleştirerek ortaya koyduğumuz tümdengelim kökenini oluşturan en temel eserlerden birisi İtalyan düşünür Giambattista Vico’nun iki kez düzelterek son versiyonunu ölümünden hemen önce 1744’te yayınladığı *Yeni Bilim* adlı çalışmasıdır<sup>121</sup>. Bu klasik eserin yöntembilimsel varsayımlarının (aksiyomatik), zamanla günümüz beşerî bilimlerin merkezi tartışmalarına esin kaynağı olduğunu gözlemlemek güç değildir. Konumuzu ilgilendiren varsayımlar arasında örneğin şu vardır: Doğası gereği belirsiz olan insan aklı, cehalete gömüldüğünde, kendisini evrenin ölçütü kılmaya meyillidir<sup>122</sup>. Öte yandan aynı düşünür, medeni dünyanın sadece ve sadece insanlığın yarattığı olduğunu ileri sürmektedir<sup>123</sup>. Tam bağlamı verilmeden sunulduklarında birbirleriyle çelişkili görünme riski taşıyan bu iki varsayım, Vico’nun felsefe tarihine en önemli katkılarından birisiyle sonuçlanır. Düşünürün göre insanlar tarihin farklı dönemlerinde dünyayı farklı şekillerde algılamışlardır, ancak algılarını düzenleyen belli başlı “diller” vardır. Eski Mısır’dan esinlenerek yaptığı sınıflandırmaya göre tanrılar çağı, kahramanlar çağı ve insanlar çağı, sırasıyla kutsal dil, sembolik/eğretilmeli dil ve yaşayan/yerli (*vernacular*) dile göre düzenlenmişlerdir<sup>124</sup>. Başka bir deyişle dil ve çağlar gittikçe gündelikleşmiş, insanileşmişlerdir. Felsefeyle filolojinin birlikteliğini telkin eden düşünür, özellikle Homeros’u okurken insanlar tarihin farklı

---

<sup>121</sup> Timothy Costelloe. "Giambattista Vico", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/vico/>>.

<sup>122</sup> Giambattista Vico. *New Science* (Third Edition). çev. David Marsh. 3. bs. London: Penguin Books, 2013, 75.

<sup>123</sup> *age*, 119.

<sup>124</sup> *age*, 86.

dönemlerinde dünyayı farklı şekillerde algılamış oldukları varsayımını iyice geliştirir ve belki de bilinen ilk sistematik karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarından birini bize sunar<sup>125</sup>. Denilebilir ki, Vico'nun vardığı sonuç, dünyayı anlayabilmek için onun okunma biçimlerini okumanın gerekliliğidir. Bu da, algıların farklılıklarını düzenleyen “dillerin” filolojisini yapmak için insan eserlerinin merkeze konmasıyla yapılabilir ancak. Edward Said'e göre günümüzde bu yaklaşım, insan bilimleri (*humanities*) bölümlerinin yaratıdan yoruma, orijinalden otantik olana kayan okuma pratiklerinin kuruluşunda belirleyici rol oynamıştır<sup>126</sup>.

Dünyanın gerçekliği konusuna dair bu bilgilerden Georg Lukacs'a döndüğümüz noktada, düşünürün romandan önce edebiyata bakarken tekrar tekrar bir “bütünsellik” (*totalitaet*) sorununa değindiğini gözlemleriz. Bu bütünselliklerin aldığı sıfatlar özellikle dikkat çekmektedir. Lukacs o kadar sık bütünsellikten bahseder ki, bir noktada okuyucunun bütünselliğe dair algısı zorlanmaya başlar. Ama yine de, bütünselliğe dair belli başlı ifadeler kullanım alanları ve özellikle niteliklerine göre ayırt edilebilir. Örneğin hayatın “kırılgan,” “bahtiyar,”<sup>127</sup> “özlenen,” “gizlenmiş,”<sup>128</sup> “canlı ve dinamik,”<sup>129</sup> sığdırılmaya çalışıldığı “tutarlı,”<sup>130</sup> “herkesi kuşatan”<sup>131</sup> bütünselliklerinden söz açılır. Öte yandan bir tür olarak epikğin “muhteşem,”<sup>132</sup> “dünyayı kuşatan”<sup>133</sup> bütünselliği, topluluğun “somut”<sup>134</sup> bütünselliği ile ilişkilendirilir. Lukacs'a göre epik, bu açıklığı sonradan romana miras bırakacaktır<sup>135</sup>. Bu mirasın geçişini temsil eden Dante'nin “dünyasının”<sup>136</sup> “arzulanan ama herhangi bir mevcut anlam içkinliğinden yoksun”<sup>137</sup> bütünselliğinin, sonradan Don Kişot'taki parçaların kendi “somut” bütünselliklerinin araçsallaştırılması<sup>138</sup>, Gogol'un niyet ettiği “sahici”<sup>139</sup> bütünsellik, Novalis'in “gerçeklik ile aşkın dünyayı”

---

<sup>125</sup> age, 366-388.

<sup>126</sup> Edward Said. Hümanizm ve Demokratik Eleştiri. çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Yayınları, 2005, 16, 37, 54.

<sup>127</sup> Lukacs, age, 66.

<sup>128</sup> age, 68.

<sup>129</sup> age, 114.

<sup>130</sup> age, 121.

<sup>131</sup> age, 129.

<sup>132</sup> age, 66.

<sup>133</sup> age, 68.

<sup>134</sup> age, 75.

<sup>135</sup> age, 75.

<sup>136</sup> age, 77.

<sup>137</sup> age, 105.

<sup>138</sup> age, 133.

<sup>139</sup> age, 111.

birleştirmeye çalıştığı “canlı” ve yine “sahici”<sup>140</sup> bütünsellik gibi farklı tezahürlerinin ortaya çıktığı ifade edilir. Son olarak, romanı bir arada tutan “temel” bir bütünsellik olduğundan<sup>141</sup>, dünyanın ise “yaygın” ve “sergilenebilir”<sup>142</sup> bir bütünselliği taşıdığından bahis açılır. Gördüğümüz üzere metin için merkezi öneme sahip olmasına rağmen geneline dağınık şekilde yayılmış bir bütünsellik tartışması vardır. Denilebilir ki, Lukacs’ın diyalektik yöntemi, ne kadar önemli olursa olsun, bu tartışmayı çözümlemesinin merkezine taşımaya direnmiştir. Daha sert bir ifadeyle, düşünürün içgüdüsel olarak dilinden düşürmediği tartışma, yöntemi nedeniyle bir nevi gözardı edilmiştir. Halbuki düşünür tüm bu ifadelerden önce, bize şunu söylemektedir:

Epik ve roman, büyük epik edebiyatın bu iki ana biçimi, yazarlarının temel erekleleriyle değil, yazarların karşılaştığı verili tarihsel, felsefi gerçekliklerle birbirinden ayrılır. Roman, hayatın kapsamlı bütünselliğinin artık dolaysızca verili olmaktan çıktığı, anlamın hayata içkinliğinin bir sorun haline geldiği ama yine de bütünsellik terimleriyle düşünülen bir çağın epiğidir.<sup>143</sup>

Öyle görünüyor ki, Lukacs’ın bütünsellikten anladığı, sıfatı ne olursa olsun, öncelikle dünyevi deneyimimizde imkânsızdır. Dahası, epik ve romandan bahsederken bu türleri içeriklerinden ziyade estetiklerinin tarihsel işlevlerine indirgiyor görünmektedir. Çünkü “bütünsellik terimleriyle düşünme”ye devam etmemiz, bizi gerçeklikle olan ilişkimizdeki dolaysızlık ve dolaylılık arasındaki uçurumu daha da derinleştirmeye itirmektedir. Romansa bu uçurumu kapatmaya yeltenen yeni sanat biçimlerinin birisidir — belki de evrimi adına bunu açıkça yapan ilkidir. Lukacs’ın metni ontolojiden ziyade estetiğe baktığı için varlığa dair sorular hep estetik karşılıklarıyla değerlendirilmektedir. Örneğin onun için “varlığın bütünselliği, her şeyin biçimler tarafından içerilmeden önce zaten türdeş olduğu yerde mümkündür”; ve bu imkânı biçimler dünyanın âtil tarihinde “muğlak bir arzu olarak kımıldamadan duran her [şeyi] yüzeye” çıkararak, bilince ulaştırarak gerçekleştirirler<sup>144</sup>. Yine bu bütünsellik, “güzelliğin görünür kılınan dünyanın anlamı olduğu yerde mümkündür yalnızca”<sup>145</sup>. Başka bir deyişle, romanda mümkündür. Aynı mantıkla, roman özelinden mümkün olan en genele çekildiğinde, sadece sanatta mümkündür. İleride değineceğimiz üzere, bu imkânsızlık varsayımını aşmaya çalışan düşünürler, sanatın

<sup>140</sup> age, 142.

<sup>141</sup> age, 86.

<sup>142</sup> age, 95.

<sup>143</sup> age, 64.

<sup>144</sup> age, 44.

<sup>145</sup> age, 44.

dünyevi ya da gündelik deneyimdeki denklerini tartışmaya açacaktır. Örneğin Georges Bataille, sanatın bu özelliğini esrimeden erotizme ve armağandan savaşa varan mümkün olan en geniş yelpazeye esnetmeye çabalayan sıra dışı bir çabaya girişecektir<sup>146</sup>. Ancak Lukacs'ın insanın modern çağdaki krizlerine dair gözlemleri ve bunu takip eden çıkarsamaları geçerliliğini korur. Düşünüre göre romanlarda karşımıza çıkmaya başlayan “yeni kahramanın hayatla sarmalanmış ama yine de özle dolu ruhu, bir başka kişide de aynı hayat kabuğuna bürünmüş özün ille de kendisinininkiyle aynı olması gerekmediğini asla kavrayamaz.” Dahası, “birbirini bulan herkesin aynı olduğunu bellemiştir ve bilgisinin bu dünyadan kaynaklanmadığını anlayamaz”<sup>147</sup>. Başka bir deyişle, Don Kişot'ta arketipini bulduğumuz “yeni kahraman” hayal dünyasında yaşamaktadır ve bunun farkında değildir. Romanın en üstün özelliği de, bütünlüğü mümkün kılacak bu ödünsüz aynılığın imkânsız olduğunu tanıtlamak (demonstre etmek) olacaktır. Aslında şimdiden Lukacs'ın kitabının ikinci kısmında üzerine özellikle eğileceği bir kavramın kapıları aralanmaktadır. Öznelliğin yadsınması ile bütünlüğün kırılğanlığı, uyumsuzluğu hatta noksanlığı açığa çıkacak, bu *biçimsiz* dünya algısı ise okurun karşısına söz sanatların belki de en biçimsizi ve tanımsızı olan ironi olarak çıkacaktır<sup>148</sup>. Lukacs romana bu noktada yadsınamaz tarihsel bir önem de atfetmekten kaçınmaz. Ona göre roman sadece dünyanın büründüğü halin bir semptomu olarak okunup geçilecek bir olgu değildir, aynı zamanda “romanın yapısal kategorileri dünyanın bugünkü haliyle kurucu olarak örtüşmektedir.”<sup>149</sup>

## 2.2. İki Dünya Arasında

Lukacs'ta epik ve romana atfedilen dolaylı soyutlama ile dolaysız hayat ikilemini çözme özelliği, Aristoteles'in merkeze “belli bir şiir türü olarak” aldığı tragedyayı<sup>150</sup> bir nevi arka planda bırakmaktadır. Lukacs için tragedya “dolaylısızlığı reddeden” büyük bir kapatma içermektedir<sup>151</sup>. Epikte dünyanın bütünselliği metnin dışındayken, tragedyada metnin içindedir. Epik kendini o bütünselliğe açarken, tragedya kendi için(d)e kapatır çünkü dış dünya “ruhun kendini bulmasının, kahramanın kahraman

<sup>146</sup> Georges Bataille. İç Deney. Çeviren: Mehmet Mukadder Yakupoğlu, Yapı Kredi Yayınları, 2018

<sup>147</sup> Lukacs, *age*, 54.

<sup>148</sup> *age*, 80-82.

<sup>149</sup> *age*, 98.

<sup>150</sup> Aristoteles. Poetika. çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1987, 23.

<sup>151</sup> Lukacs, *age*, 51.



olmasının vesilesinden başka bir şey değildir”<sup>152</sup>. Lukacs anlamın “kendi içinde ve kendisi için”, tragedyanın dünyasına “nüfuz edemeyeceğini”; dış dünyanın “anlamın nesnelleşmiş biçimlerini umursamayan bir amaçsız olaylar yumağı” olduğunu eklemekten geri kalmamaktadır<sup>153</sup>. Tragedyada dış dünya kendine ancak ehlileştirilmiş “simgeler” olarak, epikte ise vahşiliğiyle özgür bırakılmış bir “gerçeklik” olarak yer bulmaktadır<sup>154</sup>. Dolayısıyla da tragedyanın asıl özü olarak “yalnızlık” ortaya konur<sup>155</sup>, çünkü ana karakterler olan hükümdarlar, anlamı mümkün kılacak dışsal gerçeklikten (örneğin tebaasından) koparılmış oldukları için trajik yıkıma sürüklenirler. Başka bir deyişle ana karakterlerin hükümdar olmalarının nedeni de “yazgının ontolojik mecrasını hayatın tüm sıradan nedenselliklerinden arındırma ihtiyacıdır”<sup>156</sup>. Oedipus’un ülkesine geri dönmesinde, Medea’nın yabancı olduğu bir ülkeye gelin gitmesinde tragedya yazarları toplumsal gerçekliklere en ufak bir nedensellik atfetmez. Her ne kadar günümüzde, anakronistik bir yaklaşımla bu dinamikleri hızlıca tesis edebilecek okumalar mümkün olsa da, metinlerin bu yorumları dışlama çabaları trajik karakterler için vazgeçilmezdir. Şöyle de düşünebiliriz: Oedipus’u toplumsal koşulların kurbanı olarak düşünmek onu trajik kahraman olmaktan çıkaracak ve oyunu romanlaştıracaktır! Mesela Sofokles’in *Oedipus Rex* adlı ünlü tragedyasında, Oedipus daha en baştan şehrinde yaşanan ve yaşanacak olanların tüm sorumluluğunu üzerine almaktadır<sup>157</sup>. Bu açılışın, tragedyanın büyük kapatma jestinin en parlak örneklerinden birisi olduğunu iddia edebiliriz. Çünkü kral tragedyanın sonunda şehrin başına gelenlerden kendisinin sorumlu olduğunu anlayacak ve kendi kendisini cezalandıracaktır. Şu notu düşmek gerekir ki, *Anayurt Otel*i’nde de ana karakter Zebercet benzer bir şekilde kendi kendisini cezalandırma kararını vermektedir.

Karşılaştırmak adına, Mısırlı yazar Tevfik El-Hakim’in 1949’da yayınlanan oyunu *Kral Oedipus*’ta<sup>158</sup> karakter başta yine vebayla kavrulan şehrin başına gelenlerden dolayı sorumluluk hissettiğini söylediği halde, karşısına asıl suçlunun kendisi olduğu bilgisi getirildiğinde, bunun bir komplo olduğunu düşünerek rahiplere ve soylulara

---

<sup>152</sup> age, 93.

<sup>153</sup> age, 93.

<sup>154</sup> age, 74.

<sup>155</sup> age, 53.

<sup>156</sup> age, 74.

<sup>157</sup> Sophocles. *Three Theban Plays*. çev. Jamey Hecht, Kent: Wordsworth Classics, 2004, 51-52.

<sup>158</sup> Tawfiq al-Hakim. *Plays, Prefaces & Postscripts of Tawfiq al-Hakim - Volume One: Theater of the Mind*, çev. William M. Hutchins, Washington D.C.: Three Continents Press, 1981.

direnir ve yargıyı halka taşımayı tercih eder<sup>159</sup>. El-Hakim çok önemli bir değişiklik yaparak, koroyu “saraylılar” niteliğinden çıkarıp ona “halk” kisvesi verir<sup>160</sup>. Sonuç olarak El-Hakim’in versiyonu tragedyayı romana yaklaştırır, ve bunu yaparken de anlatısının sonunda, kızı Antigone’nin sözcükleriyle, Oedipus’u cesaret ve fedakarlığından dolayı adeta bir epik kahramana dönüştürür<sup>161</sup>. Bu evrimin Lukacs’ın yukarıda değindiğimiz argümanlarını haklı çıkaracak nitelikte olduğunu not düşmek gerekir. Ek olarak, romana geçiş sürecinde önemli bir rol oynayan *Hamlet* ve *Kral Lear* gibi trajik oyunların ana karakterlerinin toplumsal gerçekliklerinden kopmuşlukları da burada bizim için yol gösterici sayılabilir. Özellikle Danimarka Prensi Hamlet’in, daha önce yenilgiye uğratmasına rağmen Norveç Prensi Fortinbras’ın ordusuna gıptayla bakmasında<sup>162</sup> bu nitelik gözlemlenebilir. Hamlet’in tebaasından kopuk olmasıyla yaşadığı melankoli arasında derin bir bağ görülmektedir, ve bu kopukluk, Walter Benjamin’e göre, tragedyaya ile Shakespeare’in en önemli örneğini oluşturduğu trajik oyunlar arasındaki önde gelen farkı oluşturur<sup>163</sup>. Tragedyadaki bireysel yazgı, hükümdarın ölümü ile onun adının/ailenin sonunu getirirken, trajik oyunda söz konusu olan cemaatin (komünal) yazgısıdır<sup>164</sup>. Romanın öncesinde, Lukacs’ın değindiği şekilde “yapısal kategorilerin dünyanın bugünkü haliyle kurucu olarak örtüşmesi”ni, Benjamin trajik oyunlara ve Shakespeare’e kadar geri götürmektedir.

Öyleyse Lukacs’ın tartışmaya açtığı, karakterlerin kendi özleriyle ötekilerin özlerinin uyumsuzluğu sorunu başka bir boyut kazanmıyor mu? Hatırlayalım, romanın “yeni kahraman”ı başkalarıyla özünde (*wesenhaftig*) aynı olmadığının farkına varamamaktadır. Ama yine de ruhu (*Seele*<sup>165</sup>) “hayatla sarmalanmış bir öz”le doludur (*wesenserfüllte*)<sup>166</sup>; ve “bilgisinin bu dünyadan kaynaklanmadığını anlayamaz”<sup>167</sup>. Ek olarak ““varlığın bütünselliği, her şeyin biçimler tarafından içerilmeden önce zaten türdeş olduğu yerde mümkündür”<sup>168</sup>.” Burada Lukacs, karakterin özünden

---

<sup>159</sup> age, 97-100.

<sup>160</sup> age, 100.

<sup>161</sup> age, 129.

<sup>162</sup> William Shakespeare, *Hamlet*. çev. Bülent Bozkurt, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1980, 162.

<sup>163</sup> Walter Benjamin. *Origin of German Tragic Drama*. Translated by: John Osborne, with an introduction by George Steiner: Verso Books, 1998, 133-136.

<sup>164</sup> age, 136.

<sup>165</sup> Yani Hegelci “tin” (Geist) söz konusu değildir.

<sup>166</sup> Georg Lukacs. *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Neuwied: Luchterhand, 1984, 36.

<sup>167</sup> Georg Lukacs, *Roman Kuramı*. çev. Cem Soydemir, (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), 54.

<sup>168</sup> age, 44.

bahsederken “*Wesen*,” tragedyanın özünden bahsederken “*Essenz*” kelimelerini kullanmaya dikkat etmektedir. “*Wesen*”i karakterin “değişmez doğası” olarak, “*Essenz*”iyse varoluşçu varlıkbilimde yer yer karşımıza çıkan değişken, bir “canlı eğretileme” olarak düşünebiliriz<sup>169</sup>. Yani değişmez öz/doğa katı bir özellik ortaya koyarken, değişken öz/asıl özellikleri başka bir mecraya aktarıldığında yaşamaya devam etme kapasitesine sahiptir. İkinci vakadaki “[a]nlam kayması, [...] sürece [oluşa] yardımcı olan bir araçtır”<sup>170</sup>. Bu ayrıntılar bize, Lukacs’ın öne sürdüğü iki dünya arasındaki ayrımı anlamakta yardımcı olmaktadır:

Bu dünyanın katı yasaları, hem oluş hem de varlık haline ait yasaları, bilme yetisine sahip özne için zorunlu olarak apaçıktır, ama düzenli olmasına rağmen kendini ne amaç arayan özneye anlam olarak ne de eyleyen özneye duyumsal bir dolaysızlıkla madde olarak sunan bir dünyadır bu. Bir *ikinci doğa*dır; tıpkı *birinci doğa* gibi görülen, tanınan ama anlamdan yoksun zorunlulukların cisimleşmesi olarak belirlenebilir ancak ve bu yüzden de gerçek tözüyle kavranması, bilinmesi imkânsızdır.<sup>171</sup>

Birinci ve ikinci doğa ayrımı, karşımıza başka düşünürlerin ikiliklerinde de çıkan bir yorum içermektedir. Lukacs’a göre varlığın bütünselliğinin “biçimler tarafından içerilmeden önceki türdeşlik” olarak tanımlandığının altını çizmek gerekir. Başka bir deyişle, özellikle biçimler öncesi olmasıyla, aynı zamanda tarih ve anlatı öncesi olma karakterini taşıyan varlığın bütünselliği mitiktir. Bu, ilk önemli tanımlarımızdan biri olma niteliğini taşımaktadır. Öyleyse birinci (mitik) doğa, “tabiatımızda” olanken, ikinci (görünen) doğa, eyleyen ve deneyimleyen öznenin asli tabiatını geri dönemeyecek şekilde kaybetmiş dünyasıdır. O kadar ki, iki doğaya da “doğa” demek sıkıntı yaratmaktadır. Örneğin bu kategorik ayrım, belirli bir eylemde bulunan insanın eylemini açıklamak için “doğasında var” demenin imkânsız olduğunu ima eder. Bu açıdan Lukacs’ın edebiyat adına yaptığı gözlemin, insanların “doğaları gereği” eylediğine dayalı yorumlar içeren özcülüğe karşı çıktığını, ve varoluşçuluğa eğilim gösterdiğini iddia edebiliriz.

Bu eğilimi karşılaştırmalı olarak başka düşünürlerde de gözlemlemek mümkündür. Estetik kuramlarına bakmadan önce genel çerçeveyi çizebilmek için Aristoteles ve Platon’a dönmek uygun görünmektedir. Öncelikle bu iki Yunan düşünürün ‘yaşam’ için yürüttükleri fikirleri için kullandıkları iki sözcüğe bakılabilir. Daha sonra başka

<sup>169</sup> Paul Ricœur, Zaman ve Anlatı: Bir çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat. İstanbul: Yap Kredi Yayınları, 2007, 15.

<sup>170</sup> *age*, 15.

<sup>171</sup> Lukacs, *age*, 70.

düşünürler için de önemli bir çıkış noktası olacak bu ayrım, *zoe* (ζωή) ve *bios* (βίος) arasındadır. *Zoe*, kabaca “insan-dışı yaşam”dır<sup>172</sup>. *Bios* ise “insan deneyimiyle oluşan yaşam”dır<sup>173</sup>. İtalyan filozof Giorgio Agamben *zoe*’nin hayvanlar, insanlar ve tanrılar dahil tüm yaşam formları için geçerli basit, çıplak yaşam olduğunu dile getirirken, *bios*’un bireyin topluluk içindeki anlamlı yaşamı olduğunu öne sürmektedir<sup>174</sup>. Gerek Plato’nun *Philebus*’unda, gerekse Aristoteles’in *Nikomakhos’a Etik*’inde, bu filozofların kuramsal, politik ya da haz alan varoluşlarında insan hayatından *zoe* terimiyle bahsetmediklerine, hep *bios* kullandıklarına dikkat çekmektedir<sup>175</sup>. Alman düşünür Hannah Arendt de *bios*’un insan deneyimiyle katı ilişkisine vurgu yapmaktadır ve Aristoteles’ten sonra örneğin politik yaşam anlamındaki “*bios politikos*”un sadece ve sadece insan ilişkileri, eylem ve praksis üzerine kurulu olduğu üzerinde durmaktadır<sup>176</sup>. Bu iki politik filozofun gönderme yapılan iki metninin de (*Homo Sacer* ve *İnsanlık Durumu*) *zoe/bios* ayrımını tartışmalarının merkezine koyarak biyopolitikanın iki klasik metnini ortaya koyduklarını da belirtmekte fayda vardır. Şimdilik Lukacs’ın bahsettiği birinci doğanın *zoe*’yle, ikinci doğanın *bios* ile ilişkilendirilebileceğini, ancak aynı Arendt ve Agamben gibi, bu ayrımın ötesine geçtiğini söyleyebiliriz.

Bu ayrımın daha muğlak bir tezahürünü Fransız psikanaliz kuramcısı Jacques Lacan’ın şematize ettiği, “insan gerçekliğinin üç düzlemi”nde (*registre*) de gözlemlemek mümkündür<sup>177</sup>. Kuramcının 1954’te yayınladığı ilk seminerinde IRS (*Imaginaire-Réel-Symbolique*) olarak da adlandırılan şemasının bahsi geçmektedir. Kökensel (orijinal) kaosun tekabül ettiği Gerçek (Reel) düzlem, sadece öznenin pozisyon aldığı Sembolik düzlemde dilin alanına girmektedir ve konuşulabilir olur<sup>178</sup>. Üçüncü düzlemse ego’nun ayna-imgeden başlayarak ideallerle oluşturulmasına imkân veren imgesel/hayali (Imaginaire) düzlemdir<sup>179</sup>. Bu çalışma için önem bahşeden bir ayrıntı olarak, şu vurgu yapılır: Aynadaki imgem, kendi

<sup>172</sup> Rosi Braidotti ve Maria Hlavajova (derleyenler). *Posthuman Glossary*. Londra: Bloomsbury Publishing, 2018, 2.

<sup>173</sup> *age*, 3.

<sup>174</sup> Giorgio Agamben. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press, 1998, 1.

<sup>175</sup> *age*, 1.

<sup>176</sup> Hannah Arendt. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1998, 13.

<sup>177</sup> Adrian Johnston. "Jacques Lacan", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/lacan/>>

<sup>178</sup> Jacques Lacan. *Freud's papers on technique, 1953-1954 (Seminar 1)*. çev. John Forrester, New York: Norton, 1991: 73-88.

<sup>179</sup> *age*, 79.

bedenimi bütüncül bir biçimde algıladığım ilk andır, ve bu açıdan kendime dair tasarımlarım için belirleyici rol oynar<sup>180</sup>. Bedenimle gerçek düzlemdeki dolaysız ilişkim bilince çıktığı anda sembolüğün ve imgeselin çekişme alanına tercüme olmaktadır. Her ne kadar Lacan bir ikilik kurmasa da, gerçek düzlemiyle diğer düzlemler arasındaki geçişte gerek zoe-bios ikiliği, gerekse birinci ve ikinci doğa ikiliği arasındaki geçişlere analog bir sıçrama olduğu düşünülebilir. Bu açıdan geriye dönük olarak Freud'un psikanalitik kuramında bilinçdışı ile ilgili söylediklerinin de birinci doğa ile birlikte yorumlanmasının mümkün olduğunu öne sürebiliriz.

### 2.3. Nietzsche'nin İki Dürtüsü

Estetik tartışmalarına döndüğümüzde, Lukacs'ın hem öncesinde, hem sonrasında iki dünya ayrımını tartışmalarına konu eden eserler arasında öne çıkanlardan birisinin Alman filozof Friedrich Nietzsche'nin *Tragedya'nın Doğuşu* olduğunu söyleyebiliriz. 1872'de yayınlanan ve filozofun erken dönemine ait bu klasik edebiyat eleştirisinin merkezinde Apolloncu-Dionysosçu ikiliği görülmektedir. Tartışmayı açarken şunları söylemektedir filozof:

Sanatın gelişiminin, Apolloncu olan ve Dionysosçu olan ikiliğine bağlı olduğunun salt mantıksal kavrayışına değil, görüşün dolaysız kesinliğine de vardığımız zaman, estetik bilimi için çok şey kazanmış olacağız: tıpkı insan soyunun cinsiyetlerin ikiliğine, sürekli savaşa ve yalnızca dönem dönem ortaya çıkan uzlaşmaya bağlı oluşu gibi.<sup>181</sup>

Filozof sonra, bu iki “dürtü”yü anlamak için onları “düşün ve esrikliğin birbirinden ayrılmış sanat *dünyaları*”<sup>182</sup> olarak düşünmek gerektiğini ileri sürer (vurgu bana ait). Sanatın iki tanrısıdır Apollon ve Dionysos. İlki Olympos'un doruğundan bakıp, akılcı bir düzen tefekkürüne dalarken, ikincisi ayakları toprağa basar halde sıradan insanların arasında sarhoş gezinir. Dionysosçu olan, tam da “doğadan yükselen haz dolu büyülenme” ve ilkbaharın uyandırdığı heyecanlar ile “öznel olan[ın] tam bir kendini unutmuşluk içinde yitip gi[tmesi]” üzerine kuruludur<sup>183</sup>. Apolloncu olansa hayal dünyasında yaşamının arıtılmış ve işlenmiş bir çeşididir. “Her insanın onları üretirken tam bir sanatçı olduğu düş dünyalarının güzel görüntüsü, tüm güzel sanatların önkoşuludur,”<sup>184</sup> diye açıklamaktadır Nietzsche. Aynı zamanda güneş

<sup>180</sup> age, 79-80.

<sup>181</sup> Friedrich Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*. çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İthaki Yayınları, 2005: 25.

<sup>182</sup> age, 26.

<sup>183</sup> age, 29.

<sup>184</sup> age, 26.

tanrısı olan Apollon ise “içsel düşlem-dünyasının güzel görünüşüne de hükmeder”<sup>185</sup>. Bu hakimiyeti “gündelik gerçeklik” karşısına “üstün hakikiliği, mükemmelliği” ve “doğanın derin bilinci”, “kehanette bulunma yeteneği”ni koyarak “yaşamın olası ve yaşanmaya değer kılınmasını sağlayan sanatların simgesel benzeri” olur<sup>186</sup>. Apollo bu açıdan “principii individuationis'in yüce tanrısai imgesi”dir<sup>187</sup>. Bu ifadede çoğul olarak kullanılan *Principum individuationis*, Schopenhauer'den alınmış “bireyleşme ilkesi”dir<sup>188</sup>, Kant'ın görünüş” (erscheinung<sup>189</sup>) mefhumu ile denk tutulmaktadır. İlk olarak İbni Sina'nın Aristoteles çevirilerinde ortaya çıktığı düşünülen bu matematik ilke, bireyin başka diğer her şeyden düşüncede ayrılmasını sağlamaktadır; bu açıdan tek bir insanın özellikleriyle topluluktan ayırt edilebilen en küçük birim (*infima*) olmasına işaret eder<sup>190</sup>. Dolayısıyla Nietzsche'nin Apollon'unun, bireyin, “düşün imgeler dünyası”na girişini belirleyen başlıca otorite olarak değerlendirildiği söylenebilir<sup>191</sup>. Bu açıdan Apollon'un Eski Yunan'da erginleme için tuttuğu yer önemli olmaktadır. Çocukların yetişkinliğe, yani birey olmaya adım atmasında Apollon'a ithaf edilen festivaller (örneğin *Apellai*)<sup>192</sup> daha önce Lacan'da da (reel-sembolik) gördüğümüz cinsten bir sıçrama sunmaktadır. Nietzsche bu şekilde, bilinç öncesi çocukluğun parçalı mitik dünyasından, bilinçli yetişkinin bütünlüklü yontulmuş dünyasına geçişin analoglarını Dionysosçu lirizm ve Apolloncu heykel sanatlarında bulmaktadır mesela. Dionysos trajik şiirin ve dramatik *dithyrambos*lardaki ( lirik şiirler) gibi yaşamın kaynağını sunar pozisyondayken, Apollon onları biçimlendiren ve heykel sanatında gücünün doruğuna ulaşan pozisyonda düşünülmektedir<sup>193</sup>. Örnek olarak “Dionysosçu müzisyen; hiçbir imge olmadan tamamen ilk-acının kendisidir ve onun ilk-yankılanışıdır<sup>194</sup>.” Öte yandan Apolloncu heykeltraş “bireyin acılarını görünüşün bengiliğinin ısıltılı bir yüceltilişi yoluyla aşar”; “güzellik, yaşama içkin acıları yener”, sanki “acı, doğanın

---

<sup>185</sup> age, 27.

<sup>186</sup> age, 28.

<sup>187</sup> age, 28.

<sup>188</sup> age, 188.

<sup>189</sup> Bu kelime Almanca'da “fenomen”, “septom” ve “ışıldama” anlamlarında da kullanılabilir.

<sup>190</sup> William L. Reese. Dictionary of Philosophy and Religion: Eastern and Western Thought. Sussex: Harvester Press, 1980, 251.

<sup>191</sup> Nietzsche, age, 31.

<sup>192</sup> Walter Burkert. Greek Religion: Archaic and Classical. çev. John Raffan, Maiden: Blackwell Publishing, 1987, 105, 182.

<sup>193</sup> Nietzsche, age, 44-45.

<sup>194</sup> age, 45.

özelliklerinden birisi değilmiş gibi yalan söylenir”<sup>195</sup>. Dionysos’un esrimesi, Apollon’un akılcılığıyla dizginlenerek diyalektik bir denge oluşur. “Dionysos’un kendini nesneleştirdiği Apolloncu görünüşler”<sup>196</sup> söz konusudur. Hiçbir eser tam olarak sadece ikisinden birisinin emrinde değildir.

Bu iki tezin birbirleriyle olan diyalektiklerinin en ideal örneklerini Sophokles’te ve Aiskhylos’ta görmektedir Nietzsche. İçerik olarak kendini Dionysosçu esrimelerde, hatta hiddet içinde kaybeden “Sophokles’in kahramanlarının dili, Apolloncu kesinliği ve açıklığıyla şaşırtır bizi,” diye gözlemde bulunmaktadır<sup>197</sup>. Ya da örneğin, “Aiskhylos’un Prometheus’unun ikili varlığı, hem Dionysosçu hem de Apolloncu doğası” söz konusudur. İdeal bir sentez adına “[v]arolan her şey haklıdır ve haksızdır ve ikisinde de eşit ölçüde haklı kılınmıştır”<sup>198</sup>.

Nietzsche’nin bu iki tragedya yazarını överken tragedyayı bozmakla suçladığı Euripides ise ilginç bir tezat oluşturur. “Gündelik yaşamdaki insan, Euripides aracılığıyla seyirci sıralarından sahneye atlamıştı[r]”<sup>199</sup>. Dionysosçu müziğin ruhunu taşıyan koronun etkisi azaltılmış, “mitos” ve “müziğin dehası” Euripides’te ölmüştür<sup>200</sup>! İlginç olan, söz konusu Richard Wagner’in *Tristan ve Isolde*’si olduğunda, benzer bir yaklaşımı “harika Apolloncu yanılsamayla, sesler ülkesinin karşımıza plastik bir dünya gibi” ifadesiyle övecektir filozof<sup>201</sup>. Bu garip çelişki bir yana, Euripides bu açıdan Sokratesçi bulunmaktadır, Sokrates ise akılcılık pozisyonundan dolayı “yozlaştırıcı” görülmektedir<sup>202</sup>. Bu kampa Aristophanes’in komedyaları da eklenmiş, üç figür de Dionysosçu dürtüyü baskılayan ve Apolloncu akılcı dürtüyü hâkim kılan büyük hataya düşmekle suçlanmışlardır<sup>203</sup>.

Genç Nietzsche’nin *Medea*’nın yazarı Euripides’in akılcı olduğunu düşünmesi bizce hatalıdır, çünkü bu eser düşünürün ideal tragedyada koroya atfettiği Dionysosçu değerleri ana karakter Medea’ya taşıdığı için koronun önemi azalmıştır. Medea’nın çocuklarını öldürmeden önceki ünlü monoloğunun<sup>204</sup> Apolloncu denilebilecek tüm

---

<sup>195</sup> age, 111.

<sup>196</sup> age, 65.

<sup>197</sup> age, 66.

<sup>198</sup> age, 72.

<sup>199</sup> age, 78.

<sup>200</sup> age, 76.

<sup>201</sup> age, 139.

<sup>202</sup> age, 85.

<sup>203</sup> age, 86.

<sup>204</sup> Euripides. *Alcestis, Medea, Hippolytus*. çev. Diane Arnson Svarlien, Cambridge: Hackett Publishing, 2007, 103-104.

ölçüleri paramparça ettiğini *Tragedya'nın Doğuşu*'nu yazan Nietzsche'nin de yadsımayacağını düşünüyorum. Zira bu monologda gerek Medea'nın dilinin hissiyatının ölçsüzlüğüne dizginleyen mantıkla kurduğu iç çelişkisi, gerek annelikle kadınlık gururu arasında kurduğu dış çelişki, Nietzsche'nin ideal diyalektiğine örnek teşkil etmektedir. Öte yandan Sokrates'le ilgili söylediklerinde, yani akılcılığı mutlak düzenleyici olarak öne çıkardığı gözleminde doğruluk payı vardır. Bu eleştiriyi iki noktada anımsamamızda fayda olacaktır: İlk olarak yine Nietzsche'nin kendi kendinin eleştirisinde, ikinci olarak da Søren Kierkegaard'un Sokrates ve Aristophanes arasında kurduğu ilişkide.

Burada Nietzsche'nin kendi zamanı için yorum yaparken bir kumar oynadığını belirtmekte fayda var. Filozof, okumalarını Schopenhauer ve Wagner ile desteklemektedir. Örneğin “sanat olarak plastik sanatlarla, Dionysosçu sanat olarak müzik arasında açılan [...] muazzam karşıtlığı ona göre ilk Schopenhauer görmüştür<sup>205</sup>. Wagner “Apolloncu olan[ın], imgenin, kavramın, etik öğretinin, sempatik heyecanın olağanüstü yayılması”nı sağlamış, Apollon'un “gücü, sanki Dionysosçu olanın, gerçekten etkilerini yükseltebildiği Apolloncu olanın hizmetinde olduğu, hatta sanki müziğin esas olarak Apolloncu bir içeriği serimleme sanatı olduğu yanılması” ortaya koyabilmiştir<sup>206</sup>. Yaptığı çözümleme adına oldukça kuvvetli bir model çizen Nietzsche, çalışmasının sonlarına doğru gelecekte pişman olacağı bağlantılar kurmaktan kaçınmamıştır.

Bu iki dürtünün, özellikle de Nietzsche'nin modernleşen dünyanın sanatında kaybını ya da geri çekilmesini daha çok dert ettiği Dionysosçuluğun bazı özelliklerini daha iyi anlamak gerekmektedir. Nietzsche'ye göre:

Dionysosçu insanın Hamlet'le benzer bir yönü vardır: İkisi de şeylerin özüne gerçek bir bakış atmış, onları tanımışlardır. Eyleme geçmek onları tiksindirmektedir; çünkü eylemleri şeylerin bengi özünü değiştiremeyecektir, zıvanadan çıkmış dünyayı yeniden düzenleme işinin kendilerinden beklenmesini gülünç ya da utanç verici bulmaktadırlar.<sup>207</sup>

Burada Dionysosçuluğun asıl doğanın (Lukacs'ta *birinci doğanın*) hakikatine vakıf olduğuna dair bir atıf vardır. “Dionysosçu heyecan” bir kapasite olarak, “tüm bir kitleye”, “içten bir birlik içinde olduğunu bildiği [...] bir tinler sürüsüyle çevrili

---

<sup>205</sup> Nietzsche, *age*, 106.

<sup>206</sup> *age*, 139.

<sup>207</sup> *age*, 57-58.



görme sanatsal yeteneğini iletecek durumdadır”<sup>208</sup>. Bu kapasiteyi en iyi taşıyan tragedya korusu, dramatik “ilk-fenomen” (Urphänomen) olarak adlandırılır: “kendini, kendi karşısında değişmiş görmek ve şimdi, sanki gerçekten bir başka bedene, bir başka karaktere bürünülmüş gibi davranmak”<sup>209</sup>. Bu ilk ortaya çıkış, “bir salgın halinde ortaya çıkar: tüm bir kalabalık, böyle büyülenmiş olduğunu hisseder”<sup>210</sup>. Kolektif denilebilecek dithyrambik koro “bir değişmişler korosudur, üyelerinin toplumdaki geçmişleri ve toplumsal konumları unutulmuştur,” başka bir deyişle büyümeleri mümkün değildir. Onlar “tanrılarının zamandışı, tüm toplum alanlarının dışında yaşayan hizmetçileri olmuşlardır”<sup>211</sup>. Helenlerin (Yunanların) dithyrambik dışında kalan “koro şarkı sözleri, Apolloncu tekil şarkıcının muazzam bir yükseltilişidir”<sup>212</sup>. Daha “ilkel” daha “öncül” denilebilecek, müziğin ruhuna bu açıdan daha yakın “dithyrambos'ta ise, kendi aralarında kendilerine değişmiş gözüyle bakan, bilinçsiz oyunculardan oluşan bir topluluk vardır”<sup>213</sup>.

Dionysosçuluk tragedyada Apollonculuk tarafından bozulmuş olarak karşımıza çıkmaktadır (fenomendir), tam tersi değil: “Yunan tragedyasını, her zaman yeniden Apolloncu bir imgeler dünyasıyla boşalan Dionysosçu koro olarak anlamak durumundayız”<sup>214</sup>. Öyleyse Nietzsche'nin kendi zamanı için önerdiği, bir nevi Apollonculuğu Dionysosçulukla “bozmak” değil midir? Yukarıdaki koro çözümlemesinin hemen öncesinde filozof iki dürtü arasındaki karşıtlığı şu şekilde belirlemektedir: “[A]sıl doğa hakikati ile *biricik gerçeklikmiş gibi davranan* kültür yalanı arasındaki karşıtlık, şeylerin bengi çekirdeği, kendinde şey ile görünüşler dünyasının tümü arasındaki karşıtlığa benzer”<sup>215</sup> (vurgu bize ait). Apollonculuğun “biricik gerçeklikmiş gibi davranması”nın çarpıcı olduğu söylenebilir. Çünkü o zaman bunu nasıl yaptığı önem kazanmaktadır. Filozof ileri bir noktada tartışmalarından şöyle bir sonuç çıkarmaktadır: “Dramatize edilmiş destan olan Apolloncu sanat alanında [...] trajik etkiye ulaşamazdı. Burada önemli olan, serimlenen olayların içeriği değildir”<sup>216</sup>. Demek ki Apollonculuk, öncelikle biçimci bir kısıtlama dürtüsüdür. Dionysosçu dağınık içeriği almanın ve ona biçim vermenin,

---

<sup>208</sup> age, 62.

<sup>209</sup> age, 62.

<sup>210</sup> age, 62.

<sup>211</sup> age, 62.

<sup>212</sup> age, 62.

<sup>213</sup> age, 62.

<sup>214</sup> age, 63.

<sup>215</sup> age, 58-59.

<sup>216</sup> age, 85.

Apollonculuğun temel karakteri olduğu söylenebilir. Zaten filozof da “Dionysosçu tazyikten ve fazlalıktan” “Apolloncu yanılısma” aracılığıyla kurtulunduğunu dile getirmektedir<sup>217</sup>. Peki iki dürtü arasındaki bağıntının mutlak sonucu var mıdır? Şöyle yanıt verir Nietzsche: “Dionysos, Apollon'un dilini konuşur, ama Apollon en sonunda Dionysos'un dilini konuşur: böylelikle tragedyanın ve genel olarak sanatın en yüce hedefine ulaşılmış olur”<sup>218</sup>! Nietzsche bu şekilde karşı konulamaz bir özümsemeyi sanatın ufkuna yerleştirmiş olmaktadır. Ancak bu fikri ileride terk ettiğine dair kuvvetli deliller ortaya koyacaktır.

Dikkat çeken bir başka nokta, Nietzsche'nin Dionysosçu “ilk”lerden bahsediş biçimidir. Karşımıza defalarca tanımsız bir “ilk-bir” (Ur-einen) mefhumu çıkar<sup>219</sup>. Önek olarak ilk- (ur-) kullanılması, bu ifadelerin kökensel olduğu anlamına gelmektedir, zira ‘ur-’ eki, Almanca’da kabaca “-den doğru” hatta yer yer “orijinal” ve “ilkel” anlamını taşımaktadır. Türkçe metinde “ilk-” kullanılması, ilkellik imasından yana tercih kullanıldığını göstermektedir. Nietzsche bu öneki çok çeşitli yerlerde kullanmaktadır. Örneğin “ilk-bir'in karnındaki sanatsal ilk-zevki sezdirmek,” ve “ilk-vatana [...] dönüş,”<sup>220</sup> “trajik olanın ilk-fenomeni”<sup>221</sup> ve “arkasındaki ilk-imgeyi görebilmek”<sup>222</sup> gibi ifadeler, özellikle “ilk-bir”in mitik bütünlük özelliğini ifade ediyor gibidir. Nietzsche eserinin ileri bir bölümünde, estetik odaklı diyalektik çözümlemesinin düşüncesinin geneline nasıl yayıldığını birdenbire ortaya koymaktadır:

Hayal gücünün ve Apolloncu düşün tüm enerjileri ancak mitos aracılığıyla, *amaçsızca* dolaşmaktan kurtulurlar. Mitosun imgelerinin, *hiç fark edilmeden her yerde var olan*, genç ruhun onların koruması altında büyüyeceği , yetişkin erkeğin yaşamını ve savaşımını onların işaretleriyle yorumlayacağı *daymonik* bekçiler olmaları gerekir: ve devletin kendisi de, dinle bağıntısına, mitsel tasarımlardan yetişmiş oluşuna kefil olan mitsel temelden daha güçlü bir yazılmamış yasa tanımaz.<sup>223</sup> (*vurgular bize ait*)

Bu pasajın kuvvetine sadık kalacak bir yorum yapmak oldukça güç görünmektedir. Bunun en önemli nedenlerinden birisi, Nietzsche'nin Hegelci kabuktan çıkmak için muhteşem bir yarık açmış olmasıdır. Bu konuya daha sonra değineceğiz. Öncelikle üç vurguya dair açıklama yapmak gerekmektedir. İncelemelerimiz ışığında, bu

<sup>217</sup> age, 140.

<sup>218</sup> age, 142.

<sup>219</sup> age, 30, 39, 44, 52, 144.

<sup>220</sup> age, 144.

<sup>221</sup> age, 145.

<sup>222</sup> age, 153.

<sup>223</sup> age, 148.

pasajdan iki tanım çıkartabilmekteyiz. Birincisi, Dionysosçu mit, Apolloncu akla “amaç” vermektedir. İleride, Nietzscheci düşüncenin önemli bir figürü olan Georges Bataille, sonradan sosyal bilimlerde kullanımı yaygınlaşacak olan “homojenlik” ve “heterojenlik” mefhumları arasında benzer bir ilişki kuracak, heterojen varoluşun homojen varoluşa “amaç” verdiğini öne sürecektir<sup>224</sup>. İkinci vurgudan yola çıkarak, mitin “hiç farkedilmeden her yerde var olan” “daymonik bekçiler” olarak imgelendiğini görmekteyiz. Mitin işlevsel tanımı olarak “hiç farkedilmeden her yerde var ol[ma]” hali, daha sonradan göreceğimiz üzere Kierkegaard’da da neredeyse birebir aynı şekilde kullanılmış ve geliştirilmiştir<sup>225</sup>. “Daymonik bekçiler” ise burada sadece gaipi mesken tutan cinlerin ifade edilmesinden ibarettir, bu sığlığa Kierkegaard ve Lukacs’taki gibi özel statü verilmemiştir. Ancak bu fikir bile önemlidir, zira ‘gaip’ tam da “göz önünde olmayan, hazır bulunmayan, nerede olduğu bilinmeyen” anlamına gelmektedir<sup>226</sup>. Kökeni itibariyle de, ‘kayıp’ kelimesiyle ortak şekilde “yitik” ve “noksan” yananamlarını taşımaktadır<sup>227</sup>. Yine Bataille, İkinci Dünya Savaşı sonrasında fikirlerinin Kierkegaard, Nietzsche ve Lukacs gibi dönüşüm geçirdiği noktada, tek hakiki mitin, “mitin noksanlığı” olduğunu öne sürecektir<sup>228</sup>. Öyleyse mit için şu özel tanımı şimdilik not etmekte fayda vardır: “Uşulukla biçimlendirilmiş varoluşa, amaç veren gaip.”

Peki Nietzsche’nin sorun ettiği nedir? Filozof aynı sayfada, kendi zamanıyla ilgili derdini anlatabilmek için “sabit ve kutsal bir ilk-yurdu olmayan, her türlü olanağı tüketmeye ve tüm kültürlerden perişan bir biçimde beslenmeye mahkûm bir kültür düşün[meye]” davet etmekte, ve eklemektedir: “[İ]şte budur günümüz, mitosunu yok etmeye yönelik Sokratesçi kültürün bir sonucu<sup>229</sup>”. Nietzsche daha sonra estetik eleştirisinin tarihsel kökenini hatırlatmaktadır, Dionysosçu ve Apolloncu “iki ilk-dürtünün tuhaf bir biçimde birbirlerinden koparılmalarıyla, Yunan tragedyasının çöküşüne yol açıl[mıştır]”<sup>230</sup> (vurgu bize ait). Buradaki ince dokunuş gözden kaçırılmamalıdır. Mitle dolaysız olarak ilişkilendirilen Dionysosçuluğun yanına, Apollonculuk da “ilk-” önekini kazanmıştır. Öyleyse Apollonculuk da mitiktir, ancak

<sup>224</sup> Georges Bataille. *Visions of Excess*. çev. Allan Stoekl. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985, 137-148.

<sup>225</sup> Søren Kierkegaard. *İroni Kavramı*. Çeviren: Sıla Okur, İmge Kitabevi Yayınları, 2009, 112-113.

<sup>226</sup> Hasan Eren. *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük*. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1992, 520.

<sup>227</sup> <https://www.nisanyansozluk.com/?k=gaip>

<sup>228</sup> Georges Bataille. *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*. çev. Michael Richardson, Londra: Verso, 1994, 48.

<sup>229</sup> Nietzsche, *age*, 148.

<sup>230</sup> *age*, 150.

farklı bir şekilde, hakiki mitle dolaysız değil, dolaylı bir ilişkisi vardır. Mit üzerine kuruludur, mite dolaysız erişimi varmış gibi yapmaktadır, ve bunu gaiplik, yani hiç farkedilmeden her yerde var olma karakterini koruduğu sürece yapabilmektedir. Şaşırtıcı bir noktaya vardığımız söylenebilir. Dionysosçuluk hakiki mite dokunabiliyorken, Apollonculuk biçimlendirerek ortaya çıkardığı mitin noksanlığında, kendini mitik olarak kurmaktadır.

Nietzsche'nin sıkıntısının kökeninde de dolayısıyla iki ilk dürtünün dengesinin bozulması gözlenmektedir. Ona göre “Dionysos zaten tragedya sahnesinden kovulmuştu, hem de Euripides aracılığıyla konuşan daymonik bir güç tarafından” ve Euripides'in “ağzından konuşan tanrı” ne Dionysos ne de Apollon'du, “tamamen yeni doğmuş bir daymon,” yani Sokrates'ti<sup>231</sup>. Bu “despotik mantıkçı”<sup>232</sup> Sokrates, mitle olan ilişkiyi öznel seviyeye indirmiş, “müthiş anlama yetisinin sendelediği özel durumlarda, böyle anlarda dile gelen tanrısal bir seste sağlam bir dayanak bulmuştu”<sup>233</sup>. Eklemek gerekir ki, Sokrates'i şarlatanlıkla itham etmenin daha ironik bir ifadesini Aristophanes'te bile bulmak oldukça zordur!

#### 2.4. Nietzsche'nin Özeleştirisi ve Tekrar İki Dünya

*Tragedya'nın Doğuşu*'nun sonunda, Nietzsche, tragedyanın Wagner gibilerince yeniden doğmasının sağladığını söylemektedir. Ancak biz bu kısım ile pek ilgilenmemekteyiz. Zira filozof 1886'da, yani kitabı yayımlandıktan neredeyse 15 yıl sonraki basımına, “*Bir Özeleştirisi Denemesi*” adıyla bir önsöz yazmış ve ilgilenmememiz için yeteri kadar sebep vermiştir. Filozof bununla da yetinmemiş, 1888'de yazdığı son kitabı *Ecce Homo*'da *Tragedya'nın Doğuşu*'na kısa da olsa bir bölüm ayırmıştır. Denilebilir ki, Nietzsche yaptığı revizyonun anlaşıldığından emin olmak ve bir nevi kendini tenzih etmek için, erken döneminde yazdığı eserini bir kez değil, iki kez yadsımıştır.

Özeleştirisi denemesinin henüz başında filozof “[b]u kuşku götürür kitabın temelinde neyin yer aldığı sorusu”na geri döner<sup>234</sup>. Aynı Georg Lukacs'ın yaptığı gibi, eski kitabının yazarından üçüncü tekil şahıs kullanarak bahseder. Değişen Nietzsche'ye göre, “bu kitaba babalık etmek kendisine nasip olan kuruntucu ve bilmece

---

<sup>231</sup> age, 84.

<sup>232</sup> age, 98.

<sup>233</sup> age, 92.

<sup>234</sup> age, 7.

meraklısı,” “kuruntulara ve bilmecelere fazlasıyla dalmış,” “fazlasıyla kaygılı ve fazlasıyla kaygısız,” “Yunanlılar hakkındaki düşüncelerini” yazmaktadır<sup>235</sup>. Artık ona “uymayan bir kitap” olmuştur *Tragedya'nın Doğuşu*, “kötü yazılmış, hantal, eziyetli, aşırı imge delisi ve imgeleri karıştıran,” “kendinden çok emin ve bu yüzden kendini kanıtlardan muaf tutan,” kendisini “Almanların ağırlığı ve diyalektik keyifsizliği altına, hatta Wagnercilerin kötü tavırlarının altına gizlemiş olan bir havari” ağzından yazılmıştır<sup>236</sup>.

Öte yandan temel soruyu korumak için özen gösterilmektedir. Yunan, “hangi özyaşantıdan, hangi itkiden ötürü, Dionysosçu esrikleri ve ilk-insanları satir olarak düşünmüştü[r]?”; koronun kökeni düşünüldüğünde “[t]üm bir cemaate, tüm bir kültür topluluğuna birden görünen vizyonlar ve halüsinasyonlar mı vardı[r]?”<sup>237</sup> Neden sonra, Nietzsche, Sokrates’te beden bulan dekadansın<sup>238</sup> ve çöküşün içinden Yunanların bir iyimserlik çıkardığı gözleminde bulunmaktadır:

Yunanlılar tam da çözülme ve zayıflama dönemlerinde gitgide daha iyimser, daha yüzeysel, daha tiyatrocü, dünyanın mantığına ve mantıklılaştırılmasına daha susamış, yani “daha neşeli” ve aynı zamanda “daha bilimsel” olduysalar? Nasıl? Demokratik beğenin tüm “modern fikirler”ine ve önyargılarına karşın, iyimserliğin zaferi, egemen hale gelmiş akılcılık, kılıksal ve kuramsal yararcılık, onunla eş zamanlı olan demokrasinin kendisi gibi, - gücün azalışının, yaşlılığın yaklaşmasının, fizyolojik yorgunluğun bir belirtisi olabilmişti belki de?<sup>239</sup>

Benzer bir dekadanslı filozof kendi gününde Avrupa’da da gözlemlemektedir. Örneğin Avrupa’da “Hristiyanlık, başından beri, özünde ve temelinde, yaşamın yaşamdan duyduğu tiksinti ve bıkkınlıktı[r]”<sup>240</sup>, ve Nietzsche Hristiyanlığın baş düşmanı “Deccal’in doğru adını” kusurlu da olsa bir teşbihle “Dionysosçu koymuştu[r]”<sup>241</sup>. Bu kısma kadar içerik olarak doğru yolda olduğunu düşünse de, yöntem olarak kendince hata yapmış, korkak davranmıştır Nietzsche, “Schopenhauerci ve Kantçı formüllerle, Kant’ın ve Schopenhauer’in tinine olduğu kadar beğenilerine de temelden aykırı olan yabancı ve yeni değerlendirmeleri dile getirmeye canla başla çalıştığı[...] için!”<sup>242</sup> Çünkü kitapla önsözü arasında geçen sürede “Avrupa’ya egemen olma istencine,

<sup>235</sup> age, 7.

<sup>236</sup> age, 10-11.

<sup>237</sup> age, 12.

<sup>238</sup> Friedrich Nietzsche. *Ecce Homo - Kişi Nasıl Kendisi Olur*. çev. Can Alkor, İstanbul: İthaki Yayınları, 2003, 60.

<sup>239</sup> Friedrich Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*. çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İthaki Yayınları, 2005, 12-13.

<sup>240</sup> age, 14.

<sup>241</sup> age, 15.

<sup>242</sup> age, 16.

Avrupa'ya önderlik edecek güce sahip olan Alman tinini[...]", "bu "Alman özü"nü yeterince umutsuzca ve acımasızca düşünmeyi öğren[miştir]<sup>243</sup>". Bu durumda reddedilen çalışma konusu değil, çalışma biçimidir denilebilir. Bu biçimle birlikte, Schopenhauer, Wagner ve Kant reddedilenler listesindeki yerlerini almaktadırlar.

Son kitabı *Ecce Homo*'daysa Nietzsche direkt olarak *Tragedya'nın Doğuşu*'na ayırdığı kısa bölümde daha en baştan Wagner ve Schopenhauer'den yana oynadığı kartlarında yanıldığını ifade etmektedir<sup>244</sup>. Gençken "Wagner musikisinden duydukları[n]ın, aslında Wagner'le hiç mi hiç ilgisi yoktur<sup>245</sup>." Öyle ki, "Wagner sözünün geçtiği her yerde, hiç çekinmeden [Nietzsche'nin adı] ya da Zerdüş adı"<sup>246</sup> koyulabilir. Ancak çok dikkat çekmeyecek şekilde, en sert düzeltiyi araya sıkıştırmaktadır filozof. *Tragedya'nın Doğuşu*'nun ilk yayınlandığı 1872 yılını akılda tutarak düşünmemiz önem kazanmaktadır:

Kitabın *elli yıl önce* yazılmış olması daha bir akla yakın gelebilir. Siyasayla ilgisi yoktur -bugünkü deyimiyse "Almanlık dışı"dır-, *tiksindirici bir Hegel kokusu yayılır ondan*; Schopenhauer'in mortocu kokusu ise tek tük birkaç deyimine sinmiştir ancak. Bir "düşün" -Dionysosca ve Apollonca karşıtlığı- metafizik alanına aktarılıyor burada; tarihin kendisi bu "düşün"ün gelişmesi olarak sayılıyor<sup>247</sup> (*vurgular bize ait*).

Nietzsche'nin *Ecce Homo*'da saldırdığı Alman düşünürler çok sayıdadır, ancak Hegel'e değinildiği nadiren görülmektedir. Filozofa göre "Almanlar bilgi tarihine baştanbaşa şüpheli adlarla geçmiş" ve "'bilmeyerek olmuş" kalpazanlar çıkarmışlardır". Söz konusu isimler arasında Kant ve Leibniz olduğu gibi, Fichte, Schelling, Schopenhauer, Hegel ve Schleiermacher da vardır; "perdeleyicidir hepsi de, başka bir şey değil"<sup>248</sup>. Başka bir yerde Fransız tarihçi Hippolyte Taine "büyük insanları, büyük çağları yanlış anlayışını Hegel'e borçludur"<sup>249</sup>, der. Ancak bu ayrıntıların hiçbirisi, Hegel'in "tiksindirici kokusu"na değinmesini açıklamaz filozofun, hem de Schopenhauer'den çok daha etkili olduğunu açıkça dile getirmiş olmasına rağmen. Yaptığımız vurgunun ne anlama geldiğini açıklamak için, elli yıl öncesine gitmemizde fayda vardır. Nasıl olmuş da Nietzsche, 1872'nin özellikle elli yıl öncesine, hem de tüm hayatında sadece dört kitap yayınlayan Hegel'in 1821'de

<sup>243</sup> age, 16.

<sup>244</sup> Friedrich Nietzsche. *Ecce Homo - Kişi Nasıl Kendisi Olur*. çev. Can Alkor, İstanbul: İthaki Yayınları, 2003, 58-63.

<sup>245</sup> age, 62.

<sup>246</sup> age, 63.

<sup>247</sup> age, 59.

<sup>248</sup> age, 109.

<sup>249</sup> age, 34.

çıkan son kitabı *Hukuk Felsefesinin Prensipleri*'nin zamanına bizi göndermeyi tercih etmiştir? Cevabın somut halleri aslen Nietzsche'nin arada yazdığı kitaplarda aranmalıdır. Ancak çalışmamızın kapsamı itibarıyla bu tartışmayı açmamayı tercih edeceğiz.

Marx, Nietzsche, Lukacs, ve ilerde göreceğimiz üzere Kierkegaard gibi, etik ve politika adına, ontoloji ve epistemoloji adına birbirlerinden ciddi farklar gösteren düşünürlerin, söz konusu özellikle de estetik olduğunda, ortak bir noktada buluşup zamanla kendi içlerindeki ve eserlerindeki Hegelciliği yadsımaları ilginç değil midir? Bu yadsımadaki derdin ne olduğunu anlamak için çalışmamızın içeriğini belirleyecek olan “mit”, “ironi” ve “daimonik” mefhumlarını doğru serimlemekte, ardından Hegelciliğe karşı kullanılan estetik kavramlarının çözümlemesini sağlamlaştırmakta fayda vardır. Bu konuda bize en büyük yardımı dokunacak olan düşünür Kierkegaard olacaktır.

Bu şekilde *Anayurt Otel*'nin Zebercet'inin otelde ve otel dışında trajik-epik varoluşunu, devlet ve baba figürlerinin gölgesindeki etik açmazlarını, vatandaşlık adına karşımıza koyduğu paradoksları ve bu içeriğin sinemada tazelenen geçerliliğini ortaya koymak için emin adımlar atabileceğimizi düşünüyoruz. Ancak öncelikle “mit” ile ilgili tetkiğimizin sonuçlandırılması için Lukacs'a dönmemiz, bunun için de son bir durağa uğramamız gerekmektedir.

## 2.5. Sanat Eserinin Ölçsüz Kökeni

Estetik sorgulamasının yönteminde iki farklı dünya fikri arasındaki bağıntıyı inceleyen bir başka Alman düşünür de Martin Heidegger'dir. Heidegger'in metinleri içerisinde, 1930larda, Nazizmin yükselişi sırasında verdiği estetik üzerine konuşmalarından oluşturduğu *Sanat Eserinin Kökeni*, çok tartışmalı yorumlara yol açmış, özellikle Alman milliyetçiliğine dolaylı da olsa destek verdiği düşünülen pasajlarından dolayı şiddetle eleştirilmiştir<sup>250</sup>. Nazilerin en önde gelen düşünürü olarak savaş sonrasında “işbirlikçi” sıfatından aklansa da, metinlerinde faşizme olan desteğinin izini sürmek günümüzde de yaygın bir refleks olarak karşımıza

---

<sup>250</sup> Michael Wheeler. "Martin Heidegger", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/heidegger/>>

çıkılmaktadır<sup>251</sup>. Bu bariz bağlantının imaları, bizim çalışmamızda değinmek istediğimiz konular için direkt önem teşkil etmemektedir. Ancak istenildiğinde, varacağımız sonuçların faşizmle olan bağlantılarını kurmanın çok zor olmayacağını söyleyebiliriz.

Öncelikle neden *Sanat Eserinin Kökeni*'nin Türkçe çevirisinden yeteri kadar yararlanamadığımızı açıklamaya çalışalım. Bazı kavram ve mefhumların Türkçe kullanımlarında tutarlı standartlar oluşabilmesi adına Türkçe çeviriyi kullanmamız önem arz etmektedir. Ancak tutarsızlıklar ve yanlış çevirilerden dolayı, Türkçede 2011'de yayınlanan çeviriden alıntı yapmak oldukça zorlandık. Bu sebeple, ayrı bir eleştiri sunmak yerine, Türkçe çevirinin ilk sayfalarından örneklerle başlayarak incelememizin akışını başlatmaya çalışacağız, daha sonra da mecbur kalmadıkça alıntılar kullanmamayı tercih edeceğiz. Çünkü bu çeviri hatalarına dikkat çekmek, aynı zamanda metnin bize ne ifade edeceğini ortaya koymak adına faydalı görünmektedir. Her ne kadar kritik noktalarda Almanca orijinal metinden yararlanıyor olsak da, referans kaynağımız bu noktada ağırlıkla eserin İngilizce çevirisi olacaktır.

Heidegger'in 1935'ten itibaren Freiburg ve Zürih gibi adreslerde de verdiği konuşmanın, düşünürün yaptığı değişikliklerle birlikte son kabul gören versiyonu Kasım ve Aralık 1936'da Frankfurt'ta üç bölüm halinde sunulmuştur<sup>252</sup>. Bu üç bölüm sırasıyla şeylik ve eser, eser ve hakikat, hakikat ve sanat kavramları arasındaki asimetric ilişkileri incelemektedir. İnceleme asimetrictir, çünkü göreceğimiz üzere, sanattan şeyliğe dönüşün mümkün olmadığını ortaya konması, düşünürün "yorumbilimsel döngü" yönteminin başlıca özelliğidir.

Düşünür konuşmasının daha en başında, köken kavramını kendince tanımlamakta, ve kendi düşüncesi için belirleyici "köken" ve "öz" mefhumlarının arasındaki bağıntıyı kurmaktadır. Düşünüre göre "[k]öken kelimesi burada, bir şeyin nereden, ne sayesinde, ne ve nasıl olduğu anlamında kullanılmaktadır. Oluş ve nasıl oluşa, şeyin varlığı diyoruz. Bir şeyin kökeni, onun varlığının kaynağıdır.<sup>253</sup>" Çeviri daha en baştan sorun çıkarmaktadır. Burada şeyin varlığının değil, özünün/doğasının (*Wesen*)

<sup>251</sup> Ayrıntılı bir çalışma için bkz. Julian Young. Heidegger, Philosophy, Nazism. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

<sup>252</sup> Martin Heidegger. Basic Writings. çev. David Farrell Krell. New York: Harper Collins, 1992, 140.

<sup>253</sup> Martin Heidegger. Sanat Eserinin Kökeni. çev. Fatih Tepebaşı. 2. bs. Ankara: De Ki Basım Yayın, 2011, 9.



kaynağından bahsedilmektedir<sup>254</sup>. Zaten ileri bir noktada çevirmen çevirisini düzeltmekte ve “sanat eserinin kökeni sorusu aynı zamanda sanat eserinin özü sorusudur<sup>255</sup>” diye “eklemektedir”.

Burada hemen tartışmaya açılması gereken bir durum söz konusudur. Biz, Heidegger’in “öz” tanımını ve “köken” sorgusu için öne sürdüğü yorumbilimsel yöntemi kullanmakla birlikte, “köken” tanımını ve özellikle de köken sorusunun öz sorusuyla denk tutulmasından kaçınacağız. İleride değineceğimiz üzere, “köken” için Walter Benjamin’in sunduğu daha dar kapsamlı tanımı kullanmayı tercih edeceğiz.

Kullanılan yöntem döngüseldir. “Bir döngü oluşturmamız”, demektedir Heidegger, ve “[b]u bir çare veya eksiklik değildir.<sup>256</sup>” İleride bize daha ayrıntılı açıklanacak bu yönteme “yorumbilgisel döngü” adı da verilmektedir. Kökeni 19. yüzyıl başlarına dayanan bu yöntemi, Heidegger ve öğrencisi Gadamer geliştirmiş ve yaygınlaştırmışlardır<sup>257</sup>. Yöntemin asli mantığı, parçadan bütüne, ve bütünden parçaya iki yönde yapılan incelemenin birbirlerini tamamlayıcı olduğu kadar birbirleriyle uyumaz yanlarına bakmak ve dolayısıyla ortaya çıkan açmazları (aporileri) ortaya koymaktır. Heidegger’in en önemli yapıtı *Varlık ve Zaman*’da ileri sürüldüğü üzere, bu “kısır döngü”, “anlamın yapısına aittir” ve bu fenomen varoluşumuzu belirleyen “tefsir edici anlamaya [...] kök salmıştır.<sup>258</sup>” *Sanat Eserinin Kökeni* konuşmasında, bir kısır döngü, sanat eserinin şeyliği ile işliği arasındadır ve bu uyumsuzluğu kuran da hakikatla olan ilişkisidir. Sanat eserinin kökenine dair tekrar tekrar sorulacak olan soruların dönüp dolaşıp geldiği yerlerden birisi şudur: Köken şeyde midir, yoksa işte midir<sup>259</sup>? Ancak önce “şeyliği” daha iyi anlamamız gerekmektedir.

Türkçe çevirideki düşünüre göre “bütün eserlerin nesnel bir yönü vardır<sup>260</sup>”. Yine benzer bir çeviri sorunu karşımıza çıkmaktadır. Burada “nesnel” mefhumu daha

---

<sup>254</sup> Martin Heidegger. Holzwege. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, 1.

<sup>255</sup> Martin Heidegger. Sanat Eserinin Kökeni. çev. Fatih Tepebaşılı. 2. bs. Ankara: De Ki Basım Yayın, 2011, 9.

<sup>256</sup> **age**, 10.

<sup>257</sup> Chrysostomos Mantzavinos. "Hermeneutics", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/hermeneutics/>.

<sup>258</sup> Martin Heidegger. Varlık ve Zaman. çev. Kaan H. Ökten, 2. bs. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011, 162.

<sup>259</sup> Martin Heidegger. Basic Writings. çev. David Farrell Krell. New York: Harper Collins, 1992, 153.

<sup>260</sup> Martin Heidegger. Sanat Eserinin Kökeni. çev. Fatih Tepebaşılı. 2. bs. Ankara: De Ki Basım Yayın, 2011, 11.

ziyade “şeylik”tir<sup>261</sup>. Ve çevirmen, ileri bir noktada hatayı daha da kötü bir noktaya getirir ve şeyliğin anlamını iyice bulandırır: “Nesne kelimesiyle burada genel olarak hiçbir şey olmayanları kast ederiz.”<sup>262</sup> Çeviri Almanca ve Türkçe arasındaki dilbilgisi farkına kurban gitmektedir. Burada söylenmek istenen, şeylerin “hiçbir şey olmayanlar”dan *ziyade* “bir şey olanlar” olmasıdır<sup>263</sup>. Doğal olarak ‘nesne’ kelimesini kullanmak düşünürün mantığını anlamamızı imkânsızlaştıracaktır. Çünkü nesnelik nesneleştiren özneleri ima ederken, şeylik sadece “hiç yok değil, var olma” özelliği üzerine kuruludur. Türkçe çeviriyi kullanmaktan vaz geçmek zorunda kaldıktan sonra, buradan itibaren incelememizde çevirilerden alıntılar yerine dolayısıyla, ağırlıklı olarak kendi çeviri-yorumlarımızı tercih edeceğiz ve bu yorumları tırnak içine alacağız.

Heidegger’i Türkçe düşünmeyi mümkün kılan sayılı akademisyenlerden Prof. Dr. Onur Bilge Kula, metnin Almanca orijinalini<sup>264</sup> kullanarak kendi çeviri-yorumlarını kullanıma açmıştır<sup>265</sup>. Bu eserinde estetik tartışmalarını Kant, Schiller ve Heidegger üzerinden yürüten akademisyen, bazı konulara özellikle dikkat çekerek bize yardımcı olmaktadır. Örneğin Heidegger için “tümüyle görülemeyen dünyanın tümü, hatta Tanrı bile bir şeydir. [Çünkü g]örünen, var olan her şey, felsefe dilinde “şeydir.””<sup>266</sup> Bu şeylerin fizikseli aşan yanı en çok sanatta belirginleşmektedir. “Fizik biliminde gerçekleşen her türlü bilgi, “gerçekte açılmış olan alanda kalır”” iken, sanatta “duyumsamanın ve bir önceki dünya kavrayışından türetilen dünya kavrayışının yeni biçimleri” ortaya çıkmaktadır<sup>267</sup>. Heidegger’e kadar gelen sanat kuramları, “Platon’a dayanan “özdeksel ile tinsel ayrımı”na dayanı[yorken, g]eleneksel anlayış uyarınca, sanat yapıtı, Heidegger’in söyleyişiyle, “kendisinden öteleri gösteren tinsel bir anlamın özdeksel taşıyıcısıdır.” Kula’ya göre Heidegger geleneksel ayrımı silerek bu anlayışı aşmaya çalışmaktadır<sup>268</sup>.

---

<sup>261</sup> Alçak gönüllü bir öneri adına, “nen” kelimesinin türevlerinin daha uygun olduğu bile düşünülebilir.

<sup>262</sup> *age*, 15.

<sup>263</sup> “Im Ganzen nennt hier das Wort Ding jegliches, was nicht schlechthin nichts is.” Martin Heidegger. Holzwege. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, 5.

<sup>264</sup> Martin Heidegger. Der Ursprung des Kunstwerkes. Stuttgart: Reclam, 2010.

<sup>265</sup> Onur Bilge Kula. Kant, Schiller, Heidegger - Estetik ve Edebiyat. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.

<sup>266</sup> *age*, 374.

<sup>267</sup> *age*, 372.

<sup>268</sup> *age*, 372.

Şeyliğin yapısına gelirse, bu yapı bir şeyin malzemesini, tözünü, ham maddesini, onu somut şekilde değerlendirirken dikkate aldığımız tüm özellikleri içerir. Renginden sıcaklığına, hacminden sesine varana kadar, *ölçülebilir* özelliklerdir söz konusu olan<sup>269</sup>. Nesne olarak düşünülense, bizi “bu şey nedir?” sorusuna yanıt aradığımız başka bir alana göndermektedir. Heidegger adım adım tam da bu alanı açmaktadır. Düşünür öncelikle kısır döngüyü incelemeye başlamaktadır. “Sanatın ne olduğu işten yola çıkarak anlaşılabilir” dendiğinde, “yola çıkabilme” noktaları, bizim çalışmamızda sıklıkla “endeks” adını alacak olan duraklar olarak önem kazanmaktadır<sup>270</sup>. Bu kısımda, sanatçının eseri ve *aynı anda* eserin sanatçıyı yarattığına dikkat çekilmektedir. Ancak ‘eser’ ya da ‘yapıt’ kelimelerinin tam anlamıyla ifade etmediği bir durum söz konusudur. Gerek İngilizce gerek Almanca metinde eser için “iş” (work, *Werk*<sup>271</sup>) kelimesi kullanılmaktadır. Yani tartışılan “sanat işi”dir (work of art, *Kunstwerk*). Böylelikle işin kendisinden yola çıkarak işi yapana ulaşmaya merkezi önem atfedilmektedir. Ancak işi yapandan işin kendisine aynı şekilde ulaşılmasının imkânsız olduğu yerde, işin kökeni işi yapan olamaz. Başka bir deyişle, sanatçının kendisine bakarak yapıtının ne olduğunu tamamen çözmemiz imkânsızdır. Öyle olsaydı, özellikle yaratıcısı bilinmeyen sanat eserlerini kategorik olarak sanat eserinden saymamak durumunda kalırdık. Bu sebepten dolayı, sonradan açıklamak üzere, tefekkürün başında Heidegger köken konumuna “sanat” kavramının kendisini koymuştur<sup>272</sup>. Yani sanat, eserine/işine ve sanatçısına/işçisine aynı anda köken olan istisnai bir özelliğe sahiptir.

Bu noktada sanat eserinin kendisinde ortaya konulan iki önemli özelliğe değinmektedir Heidegger. Bunu yapmak için de Eski Yunanca’dan beridir kullanılan iki kelimenin etimolojisine sırtını yaslamaktadır. Öncelikle şeyin şeyliğini oluşturan öğelerin farklı bir düzenlemeyle ortaya (kamusal alana) çıkarılmasına *alegori* (*allo agoreuei*: farklı ortaya çıkış, ‘agora’da beliriş) özelliği adını verir. Burada “şey”, kendisinden başka bir şey olarak, bulunduğu yerden farklı bir yere ve bulunduğu zamandan farklı bir zamana taşımaktadır bizi<sup>273</sup>. Sanat eserinin ikinci bir özelliğiye, bu kendisinden farklı şey ile salt şeyin kendisi bir araya getirilir. Bu, birlikte ortaya atılma haline eserin *sembol* (*sympallein*: birlikte fırlatılış) özelliği adı

<sup>269</sup> Martin Heidegger. Basic Writings. çev. David Farrell Krell. New York: Harper Collins, 1992, 150.

<sup>270</sup> *age*, 144.

<sup>271</sup> Martin Heidegger. Holzwege. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, 1.

<sup>272</sup> Martin Heidegger. Basic Writings. çev. David Farrell Krell. New York: Harper Collins, 1992, 143.

<sup>273</sup> *age*, 145.

verilmektedir<sup>274</sup>. Heidegger'in son derece tutarlı ve kapalı tefekkürünün bu kısmında dikkat çekmek gerekir ki, hem alegorik hem de sembolik, anlam bütünlüğünün mümkün olduğu varsayımını içermektedirler. İleri bir noktada eleştirimize de kaynak oluşturacak şekilde, Heidegger'in konuşmasının kanımızca en zayıf noktasını bu varsayım oluşturmaktadır. Çünkü bu varsayım, özellikle anlatıların zamanla olan ilişkilerini kapsayıcı bir şekilde ele almak konusunda sorun çıkarmaktadır. Ancak şimdilik bu eleştiriye ertelememiz gerekmektedir.

Varsayımları kabul ederek ilerlediğimizde, düşünürün şeylerin şeyliğine dair analizinin kısıtlı bir diyalektik yaklaşımla “bu şey nedir?” sorusunun alanını genişletmeye devam ettiğini gözlemlemekteyiz. Düşünür kritik bir ikiliği önümüze sunarak, yorumlama deneyiminin kendisini incelemektedir. Şeyleri yorumlamaya çalıştığımızda, bir yandan onları bir önerme yapısı içerisine sokarız, bir yandan da kendi özelliklerini içeren bir şey olarak şeylik yapısını korumaya çalışırız. Burada akla Nietzsche'nin Apolloncu ve Dionysosçu yaklaşımlar arasında yaptığı ayrımın gelmesi mümkündür. Önerme yapısı, şeylik yapısının, Heidegger'in deyiimiyle cümle yapısına (*Satzbau*) indirgenmesidir<sup>275</sup>. Başka bir deyişle, kendi başına anlamlı olmayan şeyin, anlam taşıyacak şekilde dilde, dilbilgisi hizmetinde kavramlaştırılması söz konusu olmaktadır. Heidegger bu noktada Eski Yunan'dan taşıdığı üç yorumlama aşamasını ortaya koymaktadır. Şeyler birinci olarak şeylik özelliğine sahip salt şeyler, yani madde (*hyle*) olarak biçimlendirilme potansiyeli taşırlar; ikinci olarak biçim (*morphe*) verilerek kavramlaşırlar; üçüncü ve son olarak da şey-kavram olarak bize görünürler (*eidos*)<sup>276</sup>. Bu diyalektik, şeylerin kullanımının dolayısıyla sanat-zanaat ilişkisinin tartışılmasına izin vermektedir. Soru Heidegger'e özgü kandırmacayla, “kullanışlılık” eksenine çekilmektedir. Biz bu kandırmacayı önden deşifre ederek incelemeye almayı tercih etmekteyiz. Zira düşünür, örneğin savaştan hemen sonra yazdığı *Tekniğe İlişkin Soruşturma*'da, dünyanın geneline yayılmış ve kullanışlılığı anlamın birincil temeli olarak algılayan faydacılığa (*utilitarismus*) şiddetle saldırmaktadır<sup>277</sup>. Bu kandırmacayla, şeylerin madde-biçim-görünürlük diyalektiği, kullanımları ekseninde önce “nitelik sahibi töz,” sonra algıların birleştirilebildiği bir “düşünce nesnesi”, son olarak da biçimlendirilmiş

---

<sup>274</sup> age, 146.

<sup>275</sup> age, 150.

<sup>276</sup> age, 152.

<sup>277</sup> Martin Heidegger. *Tekniğe İlişkin Soruşturma*. çev. Doğan Özlem. 2. bs. İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998, 78-82.

madde olarak tekrar “şey-kavram” olarak karşımıza çıkmaktadırlar<sup>278</sup>. Bu durumda bu şey-kavramların bilgisi, onların hangi noktalarda ve nasıl anlamlı olduklarının sorgulanmasını gerektirmektedir. Görüldüğü kadarıyla, Heidegger bizi absürt noktaların eşiğinden döndürecek bir düşünce akışı sunmaktadır. Sadece düşünürün buraya kadar ortaya koyduğu önermeler ışığında düşünmeye kalkarsak kendimizi, “şey-kavram” aşamasının diğerlerinden önce geldiğini kabul etmeye kadar gidecek bir absürtlüğün içinde buluruz. Bir örnek vermeye çalışalım. Kurşun kalem, tahta, kurşun ve boyadan oluşan uzun ince bir *şeydir*. Elimizle tutup, düz ve pürüzlü bir zemin üzerine yazı yazmamıza, çizim yapmamıza yarayacak *şekilde* biçimlendirilmiştir. Ancak kullanım noktasına gelindiğinde, yani *araç* olarak, bizim için üzerine düşünülmez ve görünmez olduğu sürece işlevini yerine getirmektedir. Başka bir deyişle şey-kavram ne bir şeydir, ne de bir kavramdır<sup>279</sup>! Heidegger bu tartışmayı ağırlıklı olarak *Varlık ve Zaman*’da yaptığı için olsa gerek, *Sanat Eserinin Kökeni*’nde pek de üzerinde durmamaktadır. Bu sebeple, bizim için önemli olan bazı ayrıntıları dile getirme ihtiyacı duyuyoruz. *Varlık ve Zaman*’da Heidegger şeylerin basit maddi özelliklerinden ibaret hallerine, yani *Sanat Eserinin Kökeni*’nde basitçe “şey” kelimesiyle karşıladığı mefhumu “mevcut-olmak” (*vorhandenheit*) demektedir<sup>280</sup>. Araçsallaşmış “şey-kavram”ın, üzerine düşünülmez ve görünmez olduğu halineyse Heidegger bu sefer “el-altında-olmak” (*zuhandenheit*) adını vermekte, ve ünlü ‘çekiç’ örneği üzerinden ne kastettiğini açıklamaktadır<sup>281</sup>. Ne zaman ki bir araç, örneğin çekiç, biçimini ya da işlevini kaybeder (örn. kırılır, gevşer), veya başka bir araçsal ilişkiye köstek olur (örn. çivi çakarken duvarı çatlatır), o zaman (fenomenolojik anlamda) görünmezliğini kaybeder ve varoluşun tefekkür alanına girer<sup>282</sup>. Bu noktada görünmezliğini kaybeden şey-kavram, “göze çarpar”, “zorla ilişir” (işlevsiz işler) veya “ayak direr”, dolayısıyla da “el-altında-olmayan” olarak karşımıza çıkar<sup>283</sup>. Tam da bu el-altında-olmayan, Heidegger için varoluşa dair düşüncenin bir başlangıç noktası olma niteliği taşımaktadır.

<sup>278</sup> Martin Heidegger. Basic Writings. çev. David Farrell Krell. New York: Harper Collins, 1992, 156.

<sup>279</sup> İleride çevirideki görünmezlik ve uyarlamadaki görünürlük arasındaki farka değinirken, her ne kadar direkt referans vermesek de, aklımızın bir köşesinde bu sorunsal olacaktır.

<sup>280</sup> Martin Heidegger. Varlık ve Zaman. çev. Kaan H. Ökten, 2. bs. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011, 6-7.

<sup>281</sup> *age*, 69-74.

<sup>282</sup> *age*, 75-77.

<sup>283</sup> *age*, 76.

*Sanat Eserinin Kökeni* metnine dönersek öyleyse, aracın araçsallığının görünür kılındığı hali, yani “güvenilirliği”nin kaybedilmesi, aynı zamanda bu “şey-kavram”ın özüne de tanıklık etmesini, daha en baştan hangi içerik-biçim ilişkisine sahip olduğunu göstermesine vesile olmaktadır<sup>284</sup>. Burada “öz,” tanımı gereği, öze sahip olan şey-kavram araçsal görünmezliği kaybedildiğinde anlamı ortaya çıkandır. Başka şekilde ifade etmek gerekirse, şeyin başına ne gelirse gelsin, onun için vazgeçilemez, pazarlık edilemez, mecburi bir kaynaktır. Örneğin çekici kırsak da, gevşemiş haliyle kullansak da, onunla yanlışlıkla duvarı çatlatsak da, ona çekiç *diyebildiğimiz sürece*, özü bakidir ve korunmaktadır. Ancak çekicin el değmemiş, zarar görmemiş yapısı, bu özü bize iletmez; bu açıdan salt şeylik hali koruma anlamını da içerecek şekilde iki yönlü bir saklama, sakınmadır. İleri bir noktada Heidegger’in dikkat çekeceği üzere, bu “sakınma” sanat eseri için çok büyük önem arz etmektedir<sup>285</sup>. Şeylerin yapılarının kendisinden yola çıkarak onların hakikatini anlamamız mümkün görünmemektedir.

Eğer şeyliğe odaklanmak bu şekilde (Heidegger ve) bizim sorgulamamızın önüne geçiyorsa, odağımızı nereye kaydırmamız gerekmektedir? Daha önce değinildiği üzere, bu odak işin kendisidir, çünkü “hakikat işin kendisinde vuku bulur” (*geschehen*)<sup>286</sup>. Sanatın özü de, Heidegger’e göre “varlığın hakikatinin kendisini işe koşması”dır<sup>287</sup>. Onur Bilge Kula’nın yorumuyla bu “işe koyulmak, “durma noktasına gelmek” demektir”<sup>288</sup>. Bu yoğun ifadeler, diğer bilgiler ışığında değerlendirildiğinde şu anlama gelmektedir: İşin meydana gelmesi için bir araya gelen her şeyi bir araya getiren kendilerinden sebepleri değil, işin kendisidir. Elime çekiç ve çivi almamın kökenini kendimde, çekiçte, duvarda ya da çivide bulamam. Ancak çivi çakma işinde bulurum. Ancak burada anlamı mümkün kılan sadece çivi çakma işi değildir. Çivi çakan, kullanılan malzemeler ve çivi çakma fikrinin toplamında ancak bütüncül anlama ulaşabilirim. Heidegger’e göre, sanat eserinde bu durum farklıdır, çünkü bu bütüncül anlamın hepsini eserin kendisinde görebiliriz. Zira hem şey-kavramlar sanat işlerinin şeyliğini anlamamız için yetersizdir, hem de şeycil altyapı, yani işin dolaysız gerçekliği sanat eseriyle araçsal bir ilişki içinde değildir, kullanım alanından dışlanmıştır. Örneğin bir tabloyu gündelik hayatta ya da ekonomik değeriyle

<sup>284</sup> Martin Heidegger. *Basic Writings*. çev. David Farrell Krell. New York: Harper Collins, 1992, 160.

<sup>285</sup> *age*, 174.

<sup>286</sup> *age*, 162.

<sup>287</sup> *age*, 165.

<sup>288</sup> Kula, *age*, 377.

kullanmaya kalkarsak, asli *sanat değerini* yitirecektir. Ya da onu malzemesine göre değerlendirmeye kalkarsak, bizim için anlam ifade etmesi mümkün olmayacaktır. Dolayısıyla iki önerme şu şekilde birleştirilebilir: “Sanat eseri, işte vuku bulan hakikatin kendisini işe koşmasıdır.” Kısır döngü kendisini bu şekilde daha da net göstermektedir. Çünkü bu döngüde sanatın eşsiz bir özelliği ortaya konmaktadır: Sanat eseri anlamlanma adına kendi kendisine yeterlidir (*Insichselbststehen, self-subsistence*), kendi kendisinin içinde durur<sup>289</sup>.

Kula’nın değerlendirmesine göre “[y]apıt-nesne ilişkisine yönelik bu belirlemeler, Heidegger’in, Kant ve Hegel estetik anlayışı geleneği kapsamında nesnesele karşı “sanatsalı” daha değerli ve daha üst bir konumda değerlendirdiğini ortaya koymaktadır”<sup>290</sup>. Öte yandan Kula’nın Heidegger’in “yapıtın hiçbir yerinde yapıtsal malzemedan bir şey kalmaz” ifadesi ışığında getirdiği eleştiri dikkate değerdir. Kula’ya göre bu ifade özellikle dil söz konusu olduğunda sorunludur, çünkü “dilsel malzeme yazınsal yapıta yok olmaz”<sup>291</sup>. Bu noktada Heidegger’i daha iyi anlamak için bir parantez açmakta fayda vardır. Heidegger’in ifadesinin öngördüğü, edebiyatın tam da dilin köken haline geri dönüşünü imlemektedir. Yani dilsel malzeme, aslında gündelik dil kullanımı içerisinde malzemeye dönüştürülmüştür. Diğer sanat dallarından farklı olarak dilsel malzeme, sanat biçimi ile başka bir şeye dönüştürülmez, kökeninde olduğu şeye döndürülür. Edebiyatın, özellikle de şiirin yaptığı, dile bu şuur özelliğinin iade edilmesidir. *Sanat Eserinin Kökeni* makalesinin en sonunda şiire yaptığı vurgu bu açıdan önemlidir. Heidegger’in eserinin başındaki (Kula’nın da değindiği) Hans-Georg Gadamer’e ait giriş metni şu sözlerle sona ermektedir: “Dil eseri, varlığın başlangıçtaki edebiyatıdır. Bütün sanatı edebiyat olarak düşünüen ve sanat eserinin dil varlığını açığa çıkaran düşüncenin kendisi dile dönüşür.”<sup>292</sup> Ancak Profesör Kula, ileri bir noktada eleştirisinin dozunu azaltmakta, “Heidegger’in açılması uyarınca, edebiyatın sanatlar arasında ayrıcalıklı bir konuma sahip olmasının nedenini anlayabilmek için, dili doğru kavramak gerekir” şerhini düşmektedir. “Filozofa göre, dil, geleneksel anlayış uyarınca “bir iletişim türüdür.” Dil, genel anlamda anlaşımına hizmet eder. Buna karşın, dil, “bildirilmesi

---

<sup>289</sup> Heidegger, *age*, 166.

<sup>290</sup> Kula, *age*, 380.

<sup>291</sup> *age*, 384.

<sup>292</sup> Martin Heidegger. *Sanat Eserinin Kökeni*. çev. Fatih Tepebaşı. 2. bs. Ankara: De Ki Basım Yayın, 2011, 100.

gereken şeyin salt sözlü ve yazılı anlatımı değildir.”<sup>293</sup>” Hatta Kula bu şerhi şöyle sonuçlandırır: “Bu nedenle, dar anlamda kurgu/kurgulama ürünü olan edebiyat, “özel anlamda en kökensel kurgulamadır.”<sup>294</sup>”

Heidegger’in dikkat çektiği ve bizim çalışmamız için en önemli ikili mefhumlar da bu kendi kendisinin içinde durma fenomeni üzerine kuruludur. Düşünür burada meramını anlatmak için günümüzde kalıntıları olan Yunan tapınağı örneğini vermektedir. Ona göre Yunan tapınağı kendisinden başka hiçbir şeyi temsil edemez<sup>295</sup>. Ancak geçmişi geçmişte kalmış olduğu için ibadethane ya da mesken işlevi de yoktur. Aynı tanrının heykelinin tanrının kendisi olduğu bir put gibi, hem şeyliği itibarıyla kendisi olduğu şeyin *benzeridir*, hem de kavramlaştırabilen insana görünmesiyle bir *imgedir*<sup>296</sup>. Bu ikiliğin önemine hemen not düşmek gerekir ki, Fransız düşünür Maurice Blanchot daha sonra sadece imgenin bu iki çeşidi arasındaki ayrıma bir makale ayıracaktır<sup>297</sup>, ancak biz şimdilik konumuza bağlı kalarak ikinci bir ikilikten bahsedeceğiz.

Bu ikinci ikilik, tam da Lukacs ve Nietzsche’de gördüğümüze benzer iki dünya fikrini içermektedir. İlk dünya, Heidegger’in Yunan düşüncesindeki “*physis*” (doğa) ile aynıdır<sup>298</sup>, ve Lukacs’ın “birinci dünya”sı ile de aynı mantığı taşımaktadır: Varoluşun asli barınağıdır<sup>299</sup>. Düşünür bu birinci dünyaya “yeryüzü” (*Erde, earth*) adını verir<sup>300</sup>. Dikkat çekmek isterim ki “yeryüzü”, Almanca’da ‘toprak’ anlamını da içermektedir ve bu şekilde Yunan düşüncesinde *khthonik* (yer/altı) tanrılarının temsil ettiği doğa ve tabiat fikirlerini bünyesinde toplamaktadır. Nietzsche’nin simgeleştirdiği Dionysos, Olympos’un oniki tanrısının yeryüzünü gezen (dolayısıyla aristokrasi ve avam içinde farklı versiyonları olan) “*khthonik*” bir üyesi olarak düşünür için ideal bir simge olmuştur. Öte yandan bizim maruz kaldığımız anlamların ürettiği ikinci dünyaya ise basitçe “dünya” (*Welt, world*) adı verilmektedir<sup>301</sup>. Her iş içinde üretildiği dünyayı (yeniden) kurmaktayken, sanat işi kendi içinde (tüm öğeleriyle birlikte) birikerek ve yükselerek “sıfırdan” kurduğu

<sup>293</sup> Kula, *age*, 399.

<sup>294</sup> *age*, 400.

<sup>295</sup> Martin Heidegger. *Basic Writings*. çev. David Farrell Krell. New York: Harper Collins, 1992, 167.

<sup>296</sup> *age*, 168.

<sup>297</sup> Maurice Blanchot. “İmgelemin İki Değişkesi”, *Yazınsal Uzam*. çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, 244-253.

<sup>298</sup> Heidegger, *age*, 168.

<sup>299</sup> *age*, 170.

<sup>300</sup> *age*, 168.

<sup>301</sup> *age*, 169.



dünyayı açmakta, taşımakta ve yürürlükte tutmaktadır<sup>302</sup>. Sanat eserinin iki asli yapısı da bu ayrıma karşılık gelmektedir: Dünyayı kurmak ve yeryüzünü ortaya çıkarmak. Dünya, tarihsel insanlığın kararlarının içinde yer aldığı “kendini açan açıklık” olarak tanımlanırken, yeryüzü dolaysızca ileri çıkan, sürekli bir kendini kapatma, barındırma ve saklama, “kendini sakınan kapalılık” olarak tanımlanmaktadır<sup>303</sup>. Bu iki dünya arasındaki asli “çekişme” (*Streit*) tamı tamına varoluşumuzun yer aldığı alanı belirlemektedir. Bu “çekişme” ise iki dünyanın birbirlerini çekerek yükseltmesi anlamına gelmektedir, Heidegger’in vurguladığı üzere, çekememe ya da anlaşmazlık anlamına gelmemektedir<sup>304</sup>. Tam tersine, mutlak bir “arkadaşlık” ilişkisine işaret eder. Heidegger’in bu şekilde, iki dünya arasında diyalektik ilişki olduğuna dair çıkarsamaların hızla önüne geçmektedir. İki dünya Nietzsche’deki gibi birbirleriyle çatışma halinde değildir, ve biresimle (sentezle) sonuçlanmazlar. Sanat eseri basit bir şey ya da ürün olmadığı gibi, bir sentez de değildir. Heidegger Hegelci estetiği tam da bu noktada yadsımakta ve aşmaktadır.

Hakikatin bu çekişme ile ilişkisini incelemeye başlamadan önce, değinmeyi ertelediğimiz bir meseleye şimdi değinmekte yarar görüyoruz. Heidegger hakikatin anlamının, “hakikinin özü” olduğunu ileri sürmektedir<sup>305</sup>. Türkçe’de isim haliyle “öz”, sıfat haliyle “asli” sözcüklerini kullanmak, aralarında kökteşlik olmadığı için sorunlu görünse de, formülasyon için oldukça faydalı olacaktır<sup>306</sup>. Çünkü Türkçe *ad verbum*<sup>307</sup> çevirisi neredeyse imkânsız gözükken önemli bir ifadeyi *ad sensum*<sup>308</sup> çevirebilmemizi sağlayacaktır. Heidegger’de “öz”ün vazgeçilemez, pazarlık edilemez, mecburi bir kaynak olduğunu daha önce görmüştük. Dolayısıyla asli olan, aynı bir eğretilmede olduğu gibi aktarıldığı takdirde (*extended metaphor*), iki şeyin özünde aynı olduğu imasını içermektedir. Bu önermenin politik imalarının son derece kuvvetli olduğu iddia edilebilir. Örneğin vazgeçilemez insan haklarımızdan bahsettiğimizde, aslen insan olmak, hangi sınıfa, ten rengine, millete, ırka, cinsiyete doğduğumuza bakmadan bu kategorileri tırnak içine alıp eğretilmeyi aktarmamızı

---

<sup>302</sup> age, 169.

<sup>303</sup> age, 174.

<sup>304</sup> age, 174.

<sup>305</sup> age, 175-176.

<sup>306</sup> Bu sözcük seçimine ilham veren Thomas Kuhn’un *Essential Tension* adlı kitabının çevirisinde yaşanan güçlüklerdir. Son kertede adı Yakup Şahan tarafından *Asal Gerilim* (1984, *Kabalıcı Yayınları*) olarak çevrilmiş kitabın içeriğinde yaşanan kavram kargaşasından en az hasarla kurtulmak bu şekilde mümkün olabilmektedir.

<sup>307</sup> “kelimesi kelimesine”

<sup>308</sup> “anlamına göre”

ve dünyamızda (ya da ikinci doğamızda) kategorik olarak farklı olduğumuz iddia edilen birisiyle aslen aynı olduğumuzu ileri sürebilmeyi sağlamaktadır. Öyleyse bu paradigma (insan hakları) dahilinde, aynı haklara sahip herkes aslen aynı hakikati paylaşır!

Gelgelelim, Heidegger'in radikal bir şekilde okuduğu hakikat kavramı, Eski Yunan'daki açıklık ve açığa çıkarma anlamlarını taşıyan "*aletheia*"dır. Kelime, mite göre öldükten sonra ölümler diyarına (yeraltına) göçerken geçilen gizleyiş ve unutuş nehri "Lethe" ile aynı kökten türetilmiştir. Yani başlıca anlamları arasında "hatırlayış" da vardır<sup>309</sup>. Anlaşılması çok zor olan pasajda, Heidegger önce saklamanın ve kapatmanın ne anlama geldiğini tartışmaktadır. Her yerde karşımıza çıkan varlıklar, soyut ve her yerde olan Varlık<sup>310</sup> içinde varolmaktadırlar. Aralarındaki açıklık, kapatmanın yeri olarak saklayıcıdır. Başka bir deyişle, ancak açıklık içinde gerçek anlamıyla saklanmak mümkündür<sup>311</sup>. Daha önce şey-nesnelerin görünmezliğine dair söylediklerimizi hatırlayalım. Örneğin nesneleri görmemizi sağlayan aydınlığın, saydam havanın, ışığın kendisini görmeyiz. Saklananlar, bu açıklık içinde apaçık durdukları halde görünmezdirler. Yani saklanan, gölgede kalan değildir. Tam da açıklığın kendisidir. Bu olguya şimdilik "saklayan açıklık" diyelim, zira bu iki çelişkili özellik hakikatin çifte yadsımaya düşmesine neden olmaktadır. Heidegger'e göre hakikatin özüne, yani "açığa çıkaran açıklığa", sürekli bir yadsıma hükmetmektedir<sup>312</sup>. Açığa çıkaran açıklık, hem "saklama"yı hem de "açıklığı" yadsır ve "açığa çıkarma" olarak hakikatin özüne aittir<sup>313</sup>. Örneğimizi genişletecek olursak, imkânsız olsa da, görmenin hakikatine ulaşmak ışığın kendisini görmek anlamına gelmektedir! İşte burada Heidegger hakikatin özünde hakikat-olmayan olduğunu ileri sürmektedir. Çevirmesi son derece zor olan bu ifade Türkçe'ye "Hakikat, kendi varlığında hakiki olmayandır<sup>314</sup>" olarak aktarılmıştır. Almancası olan "Die Wahrheit ist in ihrem Wesen Un-wahrheit<sup>315</sup>," cümlesinde hakikat sözcüğünün başına negatif "un-" öneki getirilerek ve tire korunarak sözcük oyunu yapılmaktadır. İngilizce

<sup>309</sup> Michael Inwood. A Heidegger Dictionary. Oxford: Blackwell Publishers, 1999, 13.

<sup>310</sup> Heidegger bu Varlığı isim olarak ayırdetmek için baş harfini hep büyük yazmaktadır.

<sup>311</sup> Heidegger, *age*, 178.

<sup>312</sup> *age*, 179.

<sup>313</sup> *age*, 179.

<sup>314</sup> Martin Heidegger. Sanat Eserinin Kökeni. çev. Fatih Tepebaşı. 2. bs. Ankara: De Ki Basım Yayın, 2011, 49.

<sup>315</sup> Martin Heidegger. Holzwege. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, 41.

çevirisinde benzer bir önekten yararlanılarak “Truth, in its essence, is un-truth<sup>316</sup>” denmektedir. Hakiki-olmayan’ın Almancasını (*Unwahr*) referans alarak, Türkçe’de “asıl-sız” kelimesini kullanmak mümkündür. Sonuç olarak, “hakikat aslında asıl-sızdır” ya da “hakikat aslında hakikat-sızdır” denilebilir. Onur Bilge Kula, “hakikatsizliktir” diye çevirmektedir<sup>317</sup>. Bu ifade iki imada bulunmaktadır. Birincisi, hakikat için, gerçeklik ya da kanıtlanabilir doğrulukta söz konusu olan nedensellikten bahsedilememektedir. Yani asıl-sızlık, yalan ya da temelsizlik anlamlarına gelmemektedir. İkincisi, “yeryüzü”nü dikkate almayan bir zeminden, yani yeryüzü ile dünya arasındaki ilk-çekişmeden (*Urstreit*<sup>318</sup>) başka bir kökenden bahsedilemez. Burada bu çekişmeye atfedilen “ilk-”lik özelliğinin Nietzsche’yi ve Dionysosçuluğu anımsatması yerindedir.

Öyleyse hakikat sanat eserinde nasıl kendisini işe koşmaktadır? İki özelliğe vurgu yaparak Heidegger’in çözümlemesini genişletmek mümkündür. Hakikat, açığa çıkaran açıklık olarak özünü (birinci özellik), iki dünya arasındaki çekişmeyi açarak (ikinci özellik) ortaya koymaktadır<sup>319</sup>. Burada yaratıcı teknik bir kapasitenin dikkate alınması söz konusudur. Tartışmaya katılan *techne* (zanaat), neyin tüketilerek başka bir şeye dönüştürüldüğünün bilgisini taşıyarak öne çıkarmayı içermektedir<sup>320</sup>. Öyleyse işin kendisini yürütmeyi sağlayan teknik kapasite, yani üretmek için tüketilenin bilgisine sahip olan işçilik öncesinde hakikatin var olması mümkün değildir. Heidegger radikal bir şekilde, “hakikat önceden kendisinde varolan bir şey değildir” iddiasında bulunmaktadır<sup>321</sup>. Yazı eylemi, bu ateolojik (gayri-ilahi) önerme için ideal bir örnek oluşturmaktadır. Söz konusu yaratı süreci olarak işin iki asli belirleyicisi karşımıza çıkmaktadır. Hakikat bir yandan yeryüzü ve dünya arasındaki çekişme ile oluşan birlikteliğin içinde iş olarak tesis edilme istencini göstermektedir, bir yandan da şu ya da bu şekilde bir varlık olarak tesis edilmektedir. Bu noktada Heidegger yazı sözcüğü ile (*schrift*) yırtma sözcüğü (*reissen*) arasındaki bağı irdelemektedir<sup>322</sup>. Denilebilir ki, yazıda kendine en uygun açıklığa kavuşan hakikatin istenci ile tesisinin aynı anda mümkün olması, tam da yazının eşzamanlı yırtma ve dikme özelliğinde mevcut olmaktadır. İstençte kaynağını yeryüzünde bulan yıkıcı

<sup>316</sup> Martin Heidegger. Basic Writings. çev. David Farrell Krell. New York: Harper Collins, 1992, 179.

<sup>317</sup> Kula, *age*, 389.

<sup>318</sup> Martin Heidegger. Holzwege. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, 42.

<sup>319</sup> Martin Heidegger. Basic Writings. çev. David Farrell Krell. New York: Harper Collins, 1992, 184.

<sup>320</sup> *age*, 184.

<sup>321</sup> *age*, 186.

<sup>322</sup> *age*, 187-188.

ölçüsüzlük, tesis edilmede kaynağını dünyada bulan kurucu ölçülülük söz konusu olmaktadır<sup>323</sup>. Bu şekilde sanatın en kuvvetli mecrası olan dilin içinde ölçülülük ile ölçüsüzlük arasındaki çekişmeyi ortaya koyan edebiyat eseri, tüm kullanım alanlarını yadsıyarak kendi yıkıcı-kurucu alanını kendisi için açabilmektedir. İşte tam da burada, Kula'nın da değindiği üzere, “çekişme kökenseldir,” “sonradan oluşturulmaz” ve bu şekilde “çekişme, “oluşun tarihsel değişimi” olarak tanımlanabilir. Çekişme “oluşun tarihinin koşuludur.”<sup>324</sup> Başka bir ifadeyle, edebiyatın kendinde tuttuğu devrimci bir kapasitesi hep var olmaktadır. Bu kapasiteyi en iyi yine Maurice Blanchot dile getirmektedir. Düşünüre göre yazarın işi, işin en üst(ün) biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır; zira Hegel ve Marx'ın da onay vereceği üzere varlığı yadsıyarak gerçekleştiren ve yadsımanın sonunda ortaya çıkaran, Blanchot'nun örneğiyle, yaktığı malzemeden geriye sadece küllerini bırakarak ateşi ortaya çıkaran “yazar”ın işi kadar tarihi geri dönülemez şekilde yırtan ve ittiren başka bir iş var mıdır<sup>325</sup>? Heidegger'in Nietzscheci “güç istenci”nden anladığı da bu olmaktadır. Sanat işi, güç istencinin ta kendisidir, ancak asla gücün kendisi olmaz. Bu devrimci, dönüştürücü, iki dünya arasındaki yarığ/çekişmeyi açan ve görünür kılan şiddetli yapı, güce dönüştüğü takdirde yarık tekrar görünmez olmakta, değişim ve dönüşüm geride kalmakta, eser eserliğini yitirmekte ve herhangi bir araç olup güçten düşmekten kaçamamaktadır. Kula'nın da ifade ettiği üzere “Tarihi yeniden başlatan şey sanat yapıtıdır; çünkü her özgün sanat yapıtı, yepyeni bir başlangıçtır.”<sup>326</sup> Bu açıdan sanat ve edebiyat eserini olduğu kadar insanlık tarihini anlamaya dair de tüm doğa bilimsel gayretler beyhude olmaya mahkûm görünmektedir<sup>327</sup>. Buradan çıkarılacak sonuç, sanat ve gücün birbirlerini karşılıklı dışladıkları ve özellikle gücün sanata anlam vermesinin imkânsız olduğudur. Çünkü tesis edilmiş güç, sanata her zaman “gücünün” ne olduğunu sormakta, kendi ölçüleriyle onu değerlendirmeye çalışmakta, faydasının, şeyliğinin ve araçsallığının dışında sanat eserini düşünemeyen kısıtlı havsalasından kaynaklı olarak çaresiz kalmaktadır. Denilebilir ki, sanat güce (ve dolaylı olarak iktidarlara) her seferinde geçiciliklerini/zamansallıklarını anımsattığı için öfke yaratmaktadır. Bunun en büyük

---

<sup>323</sup> age, 188.

<sup>324</sup> Kula, age, 388.

<sup>325</sup> Maurice Blanchot. *The Work of Fire*. Translated by: Charlotte Mandell, Stanford: Stanford University Press, 1995, 313-314.

<sup>326</sup> Kula, age, 403.

<sup>327</sup> Heidegger, age, 192-193.

nedeni, kurulmalarının arkasında yatan yıkımların bilgisinin sanatta mevcut olmasıdır denilebilir.

Heidegger'in uzun makalesi, yoğun bir özetle sona ererken, son sayfalarda iki dünya arasındaki çekişmenin yapısını açıklamak adına farklı bir sözcük tercihiinde bulunur. Her ne kadar biz kendi incelememizde bu sözcükleri kullandıysak da, Heidegger makale boyunca birkaç kez “ölçü” sözcüğünü özellikle “dünya” için kullanmış olmasına rağmen, ölçüsüzlüğe değinmemiştir. Ancak tam da sanatla ilgili sonuçlarını ortaya koymadan önce, şöyle der: Ölçü (*Mass*) ve ölçüsüzlük (*Unmass*) arasındaki çekişme, yaratıcı bir tasarım ile (*Entwurf, projection*) açık alana çekilip çıkarılmayacaksa, nasıl mümkün olabilir ki<sup>328</sup>? Ancak bu noktada anlarız ki, yeryüzü ölçüsüz (aşırı, fazla) olanın, dünya ise ölçülü (yerinde, yeterli) olanın imkânı olarak kendini mevcut kılmaktadır.

Bu “yeni” bilgiler ışığında sanata dair son önermeler ortaya konmaktadır. Sanat, hakikatin yaratıcı bir şekilde işte muhafaza edilmesinin, vuku bulmasının ve olagelmesinin ta kendisidir. Dolayısıyla birlikte yaşayan insan cemaatinin arkasında (tarihinde) yatan yıkıcı-kurucu toplamı taşıyan yegâne mecra olmaktadır<sup>329</sup>. Bizim çalışmamız için anlamlı olacak sözcüklere dökersek eğer, bu yıkıcı-kurucu toplama mitik ve mitolojik sıfatlarından ayrı olarak, “mit” dememiz gerekmektedir. Sanat aslen, cemaatin yıkıcı-kurucu mitinin noksan olarak geride bırakılmasını, hayatın bu şekilde bir unutuşla devam etmesini sağlamakta, bir nevi ağıt düzmektedir. Şeylere şeyliklerini, araçlara araçsallıklarını, kavramlara kavranırlıklarını, öznelere öznelliklerini, kısacası insana anlamı “bahşeden, temellendiren ve başlatan” asli sanat ise makalenin sonunda öğrendiğimiz üzere şiirdir<sup>330</sup>. Burada kendimizi yeniden başta bulmaktayız. Şiir, şuur veren şeylerin (ister şair, ister deneyim olsun) noksanlığında şuur verendir. Bu da, tekrar etmek gerekirse, hakikati “bahşederek, temellendirerek ve başlatarak” kuruyor ve koruyor olmasından kaynaklanmaktadır<sup>331</sup>. Martin Heidegger için, sanat eserinde mevcut olan estetik iki dünya ayrımı, önce ya da sonra ontolojik değildir, estetik ve ontolojik kopuş eşdeğerdir. Çünkü varoluş zaten estetik bir varoluştur, dil içindedir, ve başka türlü de hayal edilemez. Düşünür dile verdiği bu önemle bahsi geçen diğer düşünürlerden ayrılmaktadır.

<sup>328</sup> Martin Heidegger. Holzwege. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, 58.

<sup>329</sup> Martin Heidegger. Basic Writings. çev. David Farrell Krell. New York: Harper Collins, 1992, 196.

<sup>330</sup> *age*, 197-199.

<sup>331</sup> *age*, 199.

Heidegger'in erken dönem eseri olan *Sanat Yapıtının Kökeni*'ne yazdığı önsözde Heidegger'in öğrencisi Gadamer, makaleyi Hegelci bir tasarım olarak nitelendirmiştir. Kula'nın ifadeleriyle, bu giriş yazısındaki değerlendirme uyarınca, "Heidegger, Schiller'in katkısıyla belirginleşen, Hegel'in muhteşem estetik kuramı ile yetkinlik düzeyine ulaşan idealist estetik anlayışı ve geleneğini sürdürmüştür"<sup>332</sup> Nedir bu idealist estetik anlayış? Tam da bizim eleştirimizin odaklanacağı aksiyomatiğe (varsayımlara) referansla, Gadamer, "Heidegger'e dayanarak, şu açıklamaları geliştirir: "Sanat yapıtı bir nesnedir; ama nesne oluşunun ötesinde daha başka anlamlar da taşır. Sanat yapıtı, simge olarak bir şeylere gönderme yapar veya yerine/alegori olarak başka şeyleri duyumsatır."<sup>333</sup> "Asıl olan şey, "nesnel olandır; olgudur; duyular yoluyla elde edilen var olandır; veridir," ve "sanat yapıtına atfedilen (yorumsal) anlam, sanat yapıtının taşıdığı değer ise, salt öznel geçerlilik taşıyan algılama biçimleridir."<sup>334</sup> Geri dönüp alegori ve simgede (sembolikte) neyin mevzubahis olduğunu anlamaya ihtiyaç duyuyoruz. Çünkü katettiğimiz upuzun yolun odağını yakalamak için çok önemli bir fırsat elimize geçmiştir.

## 2.6. Mit, Alegori, Simge

Georg Lukacs'ın adını andığımız noktadan itibaren yürüttüğümüz tartışmalarda geriye kalan, bir ayakkabının tüm deliklerinden geçirilen bir ip gibi, geriye kalan iki ucu birleştirip ilmeği atmaktır -ki ayakkabıyı bağlayabilelim... Heidegger'in makalesindeki belki de en ünlü sanat eseri örneğine henüz yer vermedik. Vincent Van Gogh'un kendi ayakkabılarını resmettiği tabloyu ("*Bir Çift Ayakkabı*", 1886)<sup>335</sup> okurken Heidegger, belki de talihsiz bir yorumla kabaca şunu söylemektedir: "Köylü yaşamının bütünü bu ayakkabılarıdır."<sup>336</sup> Pasajın orijinalini geniş haliyle yoruma açarsak eğer, şöyle denilebilir: "Bu ayakkabı-şeylerin şey-oluşlarında Varoluşun açıkça ortaya çıkarılmasıyla, dünya ve yeryüzü arasındaki karşılıklı oyun içinde, *Varoluşun Bütünü ortaya çıkmaktadır*"<sup>337</sup> (Vurgu bana ait). Daha sonradan sayısız tartışmaya neden olacak şekilde, Van Gogh'un kendi ayakkabılarının tablosunda

---

<sup>332</sup> Kula, *age*, 406.

<sup>333</sup> *age*, 406.

<sup>334</sup> *age*, 406.

<sup>335</sup> Iain Thomson. "Heidegger's Aesthetics", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2019 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/heidegger-aesthetics/>>.

<sup>336</sup> Kula, *age*, 406.

<sup>337</sup> Martin Heidegger. Holzwege. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, 43.

Heidegger'in bambaşka bir anlam bulması, makalenin daha az ciddiye alınmasına neden olmuştur<sup>338</sup>. Ancak kanımızca asıl sorun kesinlikle böyle basit bir hatada aranmamalıdır. Daha önemli sorun, sanat eserini alegorik-sembolik kategorilerin tahakkümü altına almakta yatmaktadır. Bir başka deyişle, sorunlu olan, Heidegger'in tüm metninin en Hegelci kısmıdır. Yorumlarımızı önceleyecek bir şekilde, *Bir Çift Ayakkabı*'da ortaya çıkan "Varoluşun Bütünü", bizim için en basit "mit" tanımı olacaktır.

Artık daha fazla ertelemeden, Hegel'in kendi düşüncelerine yer vermemiz gerekmektedir. Problemin ne olduğunu en iyi Hegel'in ölümünden birkaç yıl sonra öğrencilerinin tuttuğu notlardan oluşturulmuş Estetik üzerine derslerinde görebiliriz<sup>339</sup>. Bu derslerin etkisinin bizim halihazırda değindiğimiz Nietzsche ve Heidegger metinlerine kadar uzandığı bilinmektedir<sup>340</sup>. Bu etkinin bizi ilgilendiren yönünü anlayabilmek için notların bazı kısımlarına dikkat çekmek işimize yarayacaktır. Öncelikle güzellikle idea arasında Hegel'in kurduğu ilişkiyi değerlendirmek faydalı olacaktır. Güzel, Hegel için "güzel İdeası" olarak adlandırılmaktadır<sup>341</sup> ve şu tanıdık tartışmanın içinde kendimizi buluruz:

İdeal sıfatıyla "İdea, Kavram, Kavram'ın gerçek varoluşu ve bu ikisinin birliğinden başka bir şey değildir. Çünkü 'Kavram' ile 'İdea' çoğu zaman ayırım yapılmadan kullanılırsa da, kendi sıfatıyla Kavram henüz İdea değildir. Ama yalnızca kendi gerçek varoluşu içerisinde mevcut olduğunda ve bu varoluş ile birlik haline getirildiğinde, Kavram İdeadır. Yine de bu birlik, [...] her ikisi de kendi ayrı ve özel niteliklerini kaybetmişçesine Kavram'ın ve Gerçeklik'in salt bir yansızlaştırılması olarak tasarılanmamalıdır. Bunun tersine, Kavram bu birlik içerisinde baskındır. Çünkü kendi doğasıyla uyum içinde, Kavram, zaten örtük olarak bu *özdeşliktir* ve dolayısıyla gerçekliği, kendi gerçekliği olarak kendisinden türetir; [...] bu gerçeklikte kendisinden hiçbir şey feda etmez, ama onda yalnızca kendisini gerçekleştirir, [...] ve dolayısıyla kendi nesnelliği içerisinde kendi kendisiyle bir kalır. Kavram ve Gerçeklik'in bu birliği İdea'nın soyut tanımıdır.<sup>342</sup> (vurgu yazara aittir)

Burada bahsedilen "Kavram" mefhumunun özelliklerine değinilirken, şu faydalı bilgiyle de karşılaşmaktayız: "Kavram olarak Kavram, zaten özgül ayrımların

<sup>338</sup> Thomson, **age**.

<sup>339</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler I & II. 2. bs. Çevirenler: Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler, İstanbul: Payel Yayınları, 2012.

<sup>340</sup> Stephen Houlgate. "Hegel's Aesthetics", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/hegel-aesthetics/>>.

<sup>341</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler I. 2. bs. Çevirenler: Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler, İstanbul: Payel Yayınları, 2012, 105.

<sup>342</sup> **age**, 105.

birliğıdır ve dolayısıyla somut bütünlüktür.<sup>343</sup> İdeanın burada bir rolü olması için de bir varoluşunun, bedene gelişinin, ediminin (praksis) de olması şarttır. Zira Hegel şu sonuca varmakta çok gecikmez:

O halde varolan her şey, İdea'nın varoluşu olduğu ölçüde hakikate sahiptir. Çünkü yalnız İdea halis biçimde edimseldir. [...] Görünüş [...] kendi sıfatıyla gerçeklik olduğu için değil; ancak bu gerçeklik Kavram'a karşılık geldiği için hakikidir. Ancak bu takdirde varoluş edimselliğe ve hakikate sahip olur. [...] Eğer [kavramın öznellikte dahi nesnel olarak gerçekleştiği] bu özdeşlik kurulmazsa, o zaman varolan bir şey, [...] Kavram'ın yalnızca tek bir soyut yanının nesnelleştiği bir görünüş olur; ve bu yan, eğer bütünlük ve birliğe karşı bağımsız bir biçimde kendisinde kendisini kurarsa, hakiki Kavram'a karşıt hale gelerek yavaş yavaş ortadan kaybolup gider. Böylece, ancak Kavram'a tamuygun [sic] olan gerçeklik hakiki bir gerçekliktir; gerçekten de bu gerçeklik hakikidir, çünkü onda bizzat İdea kendisini varoluşa getirir.<sup>344</sup>

İlk pasajda dikkat çeken bir nokta, "Kavram"a tanınan önceliktir. Aklın kurduğu kavramların gerçeklikle uyumlu bir bütünlük sağlamasını şart koşan düşünür, hakikatin imkânı için Aristoteles ve Platon'dan beridir mevcut olan örtüşme, çakışma, mütekabiliyet kriterini kullanmaya devam etmekte, ancak önceliği "soyut" olana vermektedir<sup>345</sup>. Bizim için en elverişli referans noktası, 13. yüzyılda yaşamış İtalyan Katolik filozof Thomas Aquinas'ın tanımıdır: "Hakikat aklın ve gerçeğin (şeyin) uyumudur" (*Veritas est adaequatio rei et intellectus*)<sup>346</sup>. Hegel'in yaptığı radikal ters çevirme, hakikatin gerçeğin akla uyumu olarak tanımlanmasıdır. Kuyuya atılan bu taş, daha sonra Heidegger gibi sayısız düşünürce çıkarılmaya çalışılmış, bizim çalışmamızı ilgilendiren en etkin şekilde Paul Ricœur tarafından eleştirilmiştir. Ricœur'ün bu sorunu çözebilmek için "Hegel'den Vazgeçmek" başlığı altında tüm bir bölümü tartışmaya ayırması konunun hassaslığına tanıklık etmektedir<sup>347</sup>. Şimdilik şunu söyleyebiliriz ki, akla ve kavramsal "Kavram"a tanınan bu öncelik, özellikle bilimsel "çürütebilirlik" kriterine aykırı olmasıyla sorunludur. Şöyle düşünelim: Bu şekilde, İdea'ya erişen Kavram'a uymayan bir gerçekliği gerçektışı veya gerçek karşıtı olarak nitelendirmek, günümüzde "aklımıza yatmayan" gerçekleri görmezlikten gelmek ediminde zuhur etmekte değil midir? İşin kötüsü, Hegel'in mirasına değinmeye henüz yeni başlamış bulunmaktayız! Söz konusu edilen özdeşlik

<sup>343</sup> age, 107.

<sup>344</sup> age, 110.

<sup>345</sup> Marian David. "The Correspondence Theory of Truth", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2016/entries/truth-correspondence/>>.

<sup>346</sup> age.

<sup>347</sup> Paul Ricœur. Zaman ve Anlatı: Dört. çevirenler: Umut Öksüzan, Atakan Altınörs. 2. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016, 323-344.



sonucunda Kavram ve Gerçekliğin birliği İdea'nın soyut tanımı olarak ortaya konmuştur. Yukarıda bahsi geçen eleştiri ışığında, İdea'nın doğasını tartışmak imkânsız olmaktadır. Burada da Nietzsche yardımımıza koşmaktadır. Düşününün sert bir şekilde eleştirdiği üzere, Apolloncu akılcılığın karşısına Dionysosçu ölçsüzlüğü koymadığımız sürece, çürütülemez fikir yürütmeler ve kehanetlerin, aynı Sokrates'in "şarlatanlığında" örneklendiği gibi, mutlak tahakkümü altına girmekten kaçmamız mümkün değildir. Hakikatin akılcı yargı otoritesini ister Hegelci Kavram'da, ister Sokrates'in ne olduğu belirsiz Daimon'unda (sözünü dinlediği "cin"inde) konumlandırılabilir, hakikate ve gerçekliğe dair sorularımız cevap vermeyen bir adrese gönderilmektedir. Hegel bu İdea adresinin cevap vermeyişini rahiplerin ve tanrıların dünyevi<sup>348</sup> olan karşısındaki sessizliğine benzetir ve bu duruma "İdeal'in sükuneti" demekten geri durmaz<sup>349</sup>. Öyleyse Hegel'in *idealleştirdiği* "mit" için ikinci bir özellik burada ortaya çıkmaktadır. Kökeninde söyleme anlamına gelen "mit" (*mythos, muthos, söylence*<sup>350</sup>), cevap vermemektedir, sessizdir. Platon'da "değişmez olan" ve "şeylerin ilk örneği" konumuna yerleştirilen İdea, örneğin Immanuel Kant'ta gerçeklik dünyasında karşılığı olmayandan, yani "kavram"dan ayrılmıştır; ancak önceden "hiçbir zaman tam olarak gerçekleştirilemeyecek olan, hep yalnızca ülkü, yalnızca gereklilik, yalnızca erişilmesi istenen erek olarak kalan" İdea, Hegel ile (Fichte, Schelling ve Ranke gibileriyle) birlikte, birincil "tarihsel etken" haline getirilmekte, "tarihsel sürecin somut ereği, aynı zamanda görevi" olarak konumlandırılmaktadır<sup>351</sup>. İnsanlarda "ancak bilinçle ortaya çıkan" bu "tinsel güç ve yönelim,<sup>352</sup>" korkunç bir teleolojik (ereksel) kehanet olarak karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki, varoluşun bütününün İdea'dan kaçışı imkânsız görünmektedir. Hegel'in *Tarih Felsefesi*'nde kurduğu mantık eklendiğinde, bu sınırsız kapatma daha da anlaşılır olmaktadır. İdea yaşadığımız dünyanın ebediyeti ve hakikatiyken, aynı zamanda bu dünyada kendisini gösteren nihai hedef ve yükümlülüktür, dolayısıyla Dünya Tarihinin tüm vakalarının vuku bulmasının ardındaki nedendir de!<sup>353</sup> Bu İdea'ya varma sürecinin tüm toplamıysa Hegel "*Ruh*" (*Geist*) adını vermektedir.

---

<sup>348</sup> Nietzsche'nin Dionysos'u ve Heidegger'in "yeryüzü" kavramları tam da bu dünyeviği hatırlatmaktadır.

<sup>349</sup> Hegel, *age*, 175-176.

<sup>350</sup> Bedia Akarsu. *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1975, 121.

<sup>351</sup> *age*, 92.

<sup>352</sup> *age*, 92.

<sup>353</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *The Philosophy of History*. çev. J. Sibree. Kitchener: Batoche Books, 2001, 23.

Burada mutlak ve göreceli sıfatlarını anlamaya gayret edeceğiz, zira daha sonra hem başka düşünürler, hem de biz bu sıfatları aynı anlamda kullanacağız. “Göreceli” (görecili; görelî) olan, iki şey arasındaki en kısa “mesafe”yi ölçer, yani hareketin/değişimin iki şey arasındaki ölçülebilir farkıdır<sup>354</sup>. Evimden çıkıp iki kilometre yürüdüğüm halde evimden kuş uçuşu bir kilometre mesafedeysem eğer, göreceli olarak evime bir kilometre mesafede olurum. Ölçüt, ikinci öge olan “ben”im, ilk öge olan evimin konumuna bağımlıdır, ve koşulludur. Sürecin ve hareketin tüm toplamı ise bana “mutlak” olanı verir. Yani göreceli mesafem bir kilometre olmasına rağmen, mutlak hareketim iki kilometredir. Burada benim hareketim kendisinden ibarettir ve “koşulsuz”dur. Kendi farkını kendisi ortaya koyan bir bütündür<sup>355</sup>.

Bu tanımlar ışığında, Hegel’in düzenleyici ereksel İdea’sına varma sürecinin ve hareketinin tamamı *ile* varmanın kendisinin mutlak toplamı Mutlak İdea’dır ve Hegel tam da bu ‘Mutlak İdea’ya Ruh demektir. Bu Ruh Hakikat’e ulaştırmaktadır. İstedığımız kadar gezinelim, kararlar ve seçimlerde bulunalım, kendimizce arzularımızın peşinde koşalım, Hegel’e göre bu mutlakiyetin hizmetinde olmaktan kaçamamaktayız<sup>356</sup>. Hegel’e göre Madde de bir Birlik peşinde kendisini yok etmeye yönelik olarak vardır, İdea’nın gerçekleştirilmesinden başka gayesi ve ödevi yoktur<sup>357</sup>. Maddenin (ve maddi gerçekliğin) özü onun dışındayken, Ruh “kendini kendiyle muhafaza eden varoluş”tur (*bei-sich-selbst-seyn*) ve Özgürlük düşünürüne göre tam da budur: Ruh’la uyum içerisinde varoluşunun kendini muhafaza eden varoluşa dönüşmesi, yani varlığının anlamını ve ölçüsünü kendimde bulmamdır<sup>358</sup>. “Kendini kendinde muhafaza etme” ifadesinin farklı bir versiyonunu Heidegger’de de görmemiş miydik? Heidegger bu ifadede bir örnek ve fiili değiştirerek, sanatın eşsiz bir özelliği ortaya koymakta ve “Sanat eseri anlamlandırma adına kendi kendisine yeterlidir (*Insichselbststehen*), kendi kendisinin içinde durur”<sup>359</sup> demekteydi. Yavaş yavaş Heidegger’in (adını vermeden de olsa) Hegel’le olan muhasebesi daha anlaşılır olmaktadır. Hegel’in Ruha atfettiği “kendi kendi *ile muhafaza etme*” yerine Heidegger’in sanat eserine atfettiği “kendi kendisinin *çinde durma*” arasında nasıl bir fark vardır? İlk gözlemlenebilecek olan, Hegel’de varoluşunda (Ruh’la mutlak uyum

<sup>354</sup> Akarsu, **age**, 81.

<sup>355</sup> **age**, 146. Ayrıca bkz. Nicholas Bunnin ve Jiyuan Yu. The Blackwell Dictionary of Western Philosophy. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, 2.

<sup>356</sup> Hegel, **age**, 28.

<sup>357</sup> **age**, 31.

<sup>358</sup> **age**, 31.

<sup>359</sup> Martin Heidegger. Basic Writings. çev. David Farrell Krell. New York: Harper Collins, 1992, 166.

içinde) öznenin sanat eseri gibi kendisini yaratmasını öngörmektedir; ve Heidegger'in bu özelliği sanat eserinin alanıyla sınırlandırıyor olması oldukça radikaldir.

Hegel'den alıntıladığımız ikinci pasaja geri dönelim. Filozof görünüşün ancak ve ancak Kavram'a karşılık geldiği zaman hakiki olduğunu ileri sürdüğünü biliyoruz. Filozof ayrıca, öznellikte dahi nesnel ölçütlerle özdeş olmayan edimsel varoluş, yani "bütünlük ve birliğe karşı bağımsız bir biçimde" kendisinde kendisini kurmaya kalkan varoluş "hakiki Kavram'a karşıt hale gelerek yavaş yavaş ortadan kaybolup gider" diye buyurmaktadır. Sadece ve sadece Mutlak İdea olan Ruh'a "tamuygun [sic] olan gerçeklik hakiki bir gerçekliktir; gerçekten de bu gerçeklik hakikidir, çünkü onda bizzat İdea kendisini varoluşa getirir.<sup>360</sup>" Tekrar tekrar okuduğumuzda kulağa adeta bir kutsal kitap yazılmış gibi gelmiyor mudur? Ya da günümüzde icraatlerine dair en ufak bir kuşkusu olmayan herhangi bir politikacının kendi yoluna tam uygun olmayan her şeyi hakikatsiz ilan etmesine benzemiyor mudur? Burada en önemli uyarılardan birisini, Hegel henüz bu önermeleri öğrencilerine sunmaya başlamadan çok önce Immanuel Kant, 1783'te geleceğin "öğretmenleri" için eleştirel bir giriş olarak kurguladığı, *Gelecekte Bilim Olarak Ortaya Çıkabilecek Her Metafiziğe Prolegomena*'sında yapmaktadır:

Anlama yetisinin bütün saf bilgilerinin özelliği, kavramlarının deneyde verilmesi ve ilkelerinin deneyle doğrulanmasıdır; buna karşılık aklın aşkın bilgileri, yani ideleri söz konusu olduğunda, deneyde verilemezler; ilkeleri de deneyle ne doğrulanabilir, ne de çürütülebilir. Bu nedenle, bunlarda gizlenebilecek yanılgıyı saf akıldan başkası bulamaz; bu da çok zordur, çünkü akıl ideleri aracılığıyla doğal bir biçimde dialektik [sic] olur ve *bu kaçınılmaz kuruntu, şeylerin herhangi bir nesnel araştırılmasıyla değil, sırf öznel bir araştırmayla —idelerin kaynağı olan aklın kendisinin araştırılmasıyla —sınırlar içinde tutulabilir.*<sup>361</sup> (vurgu bize ait)

Artık ilmeği atmamız mümkün olmuştur denebilir. Hegel'in kendisinden gelinen miti, kendisine kaçınılmaz olarak gidilen İdea'ya dönüştürmesindeki müthiş ve trajik hatayı, erken döneminde Hegelci eğilimler göstermiş, sıklıkla Hegel'in terminolojisini kullanarak bu sistematığı dönüştürmeye çalışmış, ve bunu yaptıktan sonra yer yer çaresizliğe düşüp yazdıkları metinleri ileride reddetme raddesine varabilmiş düşünürlerin bir kısmının tartışmaya açtık. Hemen hepsinin hemfikir

<sup>360</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler I. 2. bs. Çevirenler: Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler, İstanbul: Payel Yayınları, 2012, 110.

<sup>361</sup> Immanuel Kant. Gelecekte Bilim Olarak Ortaya Çıkabilecek Her Metafiziğe Prolegomena. Çevirenler: İoanna Kuçuradi ve Yusuf Örnek. 3. bs. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 2002, 82.

olduğu, ölçsüz ve ölçülü iki dünya ayrımında varolan hakikatin ölçülü dünyanın boyunduruğuna sokulmasının yanlış olduğu yönündeydi. Lukacs “birinci doğa”nın varlığından özlerin uyuşmazlığına varan tartışmasıyla; Nietzsche, Dionysosçuluğun Apollonculuğun “hayal dünyası”na sürekli bir tehdit oluşturmasını öne çıkarmasıyla; Heidegger ise sanatın özgün bir şekilde “dünya”nın kapattığı “yeryüzü”nü açığa çıkarmasına vurgu yapmasıyla Hegel’i dolaylı da olsa eleştirmişlerdir. Bu güzergaha bizim eklememiz gereken tartışmalar ise aslen çoktan dile getirilmişlerdir. Ancak şimdi toparlamak mümkün olabilmiştir.

Güzergahın sonuna yerleştirdiğimiz Heidegger’de de sorunlu olduğunu dile getirdiğimiz bir varsayım vardı. Heidegger sanat eserini alegorik/sembolik birleşimi bir yapıya sokmaktaydı. Hemen belirtmek gerekir ki, Hegel’in estetik derslerinin ikinci cildi tamamen ideal sanatın sembolik karakterinden yola çıkan vaka çalışmalarıyla sanatı *tarihsel bir proje* olarak ele alması üzerine kuruludur<sup>362</sup>. Bu çalışmada Hegel İdea’nın kendi “tamuygun görünüşünü” kazanmasının sanatta mümkün olduğunu öne sürer ve sanatı tarihselleştirir<sup>363</sup>. Bu tarihte sanat sırasıyla sembolik, klasik ve romantik süreçlerden geçmiştir ve sanat bir anlamda meydan okuyucu özelliğini yitirmeye mahkûmdur. Sembolik sürecin en önemli yanı, mitolojinin kendi dışındaki olaylara göre alegorik okunması yerine kendi içindeki anlamlarını birleştirip sembolik olarak bize sunuyor olduğunun dile getirilmesidir<sup>364</sup>. Başka bir deyişle, Hegel mitolojinin hikayelerini alegorik değil, ikinci görüş olan sembolik okumayla okumayı ileri sürmektedir. Tarihselleştirme kısmına çok girmeden, Hegel’in bu dersleri nasıl sonuçlandığına bakmamızda fayda vardır. Filozofa göre, “tüm insan-eserlerinde olduğu gibi sanatta da belirleyici olan, içeriktir,” ve “sanatın görevi, kendi içinde içerik-yüklü olan şeyi tamuygun duyuşsal mevcudiyet içinde ortaya koymaktan ibarettir.”<sup>365</sup> Bu görev ışığında, Hegel’in özellikle Doğu’da ve paganizmde gözlemlediği sembolik sanat İdea’ya sadece parçalı olarak işaret ederek (örneğin hayvanlarda tanrısali işaret etmeye çalışarak) bir ön-sanat (*Vorkunst*) oluşturmaktadır<sup>366</sup>. Yeni tanrılar ve öğretilerle ortaya çıkan klasik sanatta ise yavaş yavaş “doğal-olan” içerisinde insanın yeri ve amacı belirlemeye,

<sup>362</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler II. 2. bs. Çevirenler: Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler, İstanbul: Payel Yayınları, 2012.

<sup>363</sup> *age*, 12.

<sup>364</sup> *age*, 23.

<sup>365</sup> *age*, 397.

<sup>366</sup> *age*, 28.

İdeal ufukta kendini göstermeye başlamaktadır<sup>367</sup>. Sembolik olanda amaçsızlık hüküm sürerken, klasik sanatta amaç mümkün olur. “Öznellikten yoksun” sembolik olan reddedilir<sup>368</sup>. Örneğin bunun kuvvetli emarelerinden birisi hayvan simgelerinin geride bırakılması olur. Klasik sanat idealdir ve güzel bir “birlik içinde, bu sanat biçimi doğal-olanı idealleştiriyor”dur<sup>369</sup>. Ancak halen eksik bir öge vardır, o da ancak romantik sanat ile ortaya çıkan sistematiktir. Hegel’in “içsel öznellik ilkesi” adını verdiği olgunun işaret ettiği üzere, “tin, [o zamana kadar] varoluşun dışsallığında ve duyusallığında aramak zorunda kaldığı nesnelliğini kendi içinde elde eder ve kendisiyle bu birliği içinde kendini duyumsar ve bilir.<sup>370</sup>” Örneğin belirli gayelerin ve davaların hizmetinde yaşayan “medeni” insanların hikayeleri insanlığı İdeal’e sistemli şekilde yaklaştırmaktadır. Öte yandan, Hegel projenin bu ayağından da memnun değildir. Filozofa göre projenin nihai sonucu, öznellik ile nesnelliğin bütünlüğe ulaştığı mutlak teslimiyetle bitmelidir; dini romantik sanat alanında da açıkça gördüğümüz temel ilke “bireyin kendisinde ve dışsallığında ayrılmamış birliği”dir<sup>371</sup>. Hegel’in tarih felsefesinde “Ruhun mükemmel mevcudiyeti”nin “Devlet” olarak adlandırıldığını burada not düşmekte fayda vardır<sup>372</sup>.

Özetle, Heidegger’in Hegel’deki ilkel kullanımından kurtarmaya çalıştığı sembolik/alegorik ikili yapı, sorunu bükmekte, ancak kökünden çözmekte yetersiz kalmaktadır. Tarihsel bir sonuç olarak mutlak bütünlüğü öngören (Hegel’in sembolige ön-sanat dediğini unutmayalım) her tür biçimsel varsayım, sanatı tahakküm altına alma çabalarına mahkûm olacaktır. İşte tam da burada vurgu yaptığımız Kant alıntısı önem kazanmaktadır. Hegel’de vuku bulan “kaçınılmaz kuruntu, şeylerin herhangi bir nesnel araştırılmasıyla değil, sırf öznel bir araştırmayla —idelerin kaynağı olan aklın kendisinin araştırılmasıyla— sınırlar içinde tutulabilir”<sup>373</sup>. Dolayısıyla Hegel’e, Hegel’in tamamen nesneleştirdiği dünyanın varoluşsal bütünlüğü içinden nesnel bir araştırmayla değil, ancak “aklın kendisinin araştırıldığı” bir şekilde karşı çıkılabilir. Bu araştırmanın estetikteki karşılığı, Kierkegaard’da gördüğümüz üzere, “ironi kavramı”ndan başka bir şey değildir. Zira

---

<sup>367</sup> age, 174.

<sup>368</sup> age, 284.

<sup>369</sup> age, 284.

<sup>370</sup> age, 285.

<sup>371</sup> age, 299.

<sup>372</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel. The Philosophy of History. çev. J. Sibree. Kitchener: Batoche Books, 2001, 31.

<sup>373</sup> Kant, age, 82.

ironi, aslen kavram olmaktan kaçışıyla (tanımlanmayı reddedişiyile), hem Hegelci Kavram mefhumunu yadsımakta, hem de İdea'da ehlileştirilmeye çalışılan mitin yapısal mevcudiyetini sarsmaktadır.

Bu süreçte Hegel'in, kökenini yaşamdan aldığı düşünülen sanat eserlerine görev atfederek uyguladığı şiddet büyüktür. Estetik derslerinin ilk cildinde Hegel ironiye, sonradan Søren Kierkegaard'un geliştirdiği “sonsuz mutlak olumsuzluk” tanımını yapmaktadır<sup>374</sup>. Üstten bakan ve kendini deha zannedenlerin bir “kapris”inden ibaret ironi, bir anlamda dünyadan bağlarını koparmış, “kendi özneliği dışında kalan her şey[i] geçersiz ve boş gör[en]” Friedrich von Schlegel gibilerinin ahlaki boşluğunun bir semptomundan başka bir şey değildir<sup>375</sup>. Hegel için bu anlamıyla ironinin tiksinti verici olması, tartışmaya açtığımız konular ışığında gayet anlaşılır görünmektedir. Ancak ne zamanki ironi diğer her şey gibi Mutlak İdea'ya giden yolda bir “durak” olarak “kullanışlı” kılınır, işte o zaman ironi kabul edilebilir, makul ve ehil olabilmektedir<sup>376</sup>. Hegel'in ironi tartışmasını bu kadar hızlı geçiştirmesi bile kavramın, filozofun girmek istemediği bir tartışmayı açtığına delil gösterilebilir.

## 2.7. Değerlendirme I

Bu bölümde dürtü ya da fenomen olarak iki dünyadan bahsederken inceleme konusu edilen düşünürlerin ortak dertlerine ve eleştirilerine yer vermeye çalıştık. Dertleri ve eleştirileri toplamak için düşünürlerin kendilerinin bize işaret ettiği Hegel'i ortak çatı olarak kullanmaya çalıştık. Hegel'in hedef tahtasına konması kuşkusuz bizi bazı alanları gözden kaçırmaya itmiştir. Ancak incelemelerimiz esnasında hem sistemli bir şekilde kullanacağımız birçok kavramı anlama, açıklama ve tanımlama fırsatı bulduk, hem de bu kavramları tarihsel bağlamında düşünmek için yeterli birikim sağladık. Hatta edebiyat eleştirisinin felsefe ve bilimle olan sıra dışı ilişkisine dahi farkında olmadan bir giriş yapmış olduk. Öyle ki, çalışmamızın kapsamının tamamen dışında olmasına rağmen C. P. Snow gibi edebiyatçı bir bilim insanının edebiyat ve bilim dünyalarını uzlaştırılması aciliyet arz eden “iki kültür” olarak tartışmaya açtığı eserini okumak için bile oldukça faydalı bazı gelişmelere yer vermiş olduk —ki bu

---

<sup>374</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler I. 2. bs. Çevirenler: Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler, İstanbul: Payel Yayınları, 2012, 68.

<sup>375</sup> *age*, 66.

<sup>376</sup> *age*, 68.

kitabın ele aldığı temel fikirlerin 19. yüzyıl başına ve Alman Romantiklerine uzandığı önsözde de dile getirilmektedir<sup>377</sup>.

Öte yandan kavramların farklı şekillerde değerlendirildiği bağlamlara yakından bakarken, bizi *Anayurt Otel'i*'ni ve uyarlamasını okurken yönetecek düşüncelerin yapı taşlarını da ortaya koyma konusunda önemli adımlar atmış olduk. En başta Georg Lukacs'ın ortaya koyduğu parçalı çerçeveyi kullanırken karşımıza sıkça çıkan "bütünsellik" kavramına değindik. Ancak bu bütünsellik için işler bir tanım yapma noktasına gelmedik. Bildiğimiz önemli bir ayrıntı, bütünselliğin ancak sanatta mümkün olabileceğiydi. Bu kavramı Lukacs, 1963 yılında yayınladığı dört ciltlik eseri *Die Eigenart des Ästhetischen*'de (Estetiğin Özyapısı) ayrıntılı olarak geliştirmektedir. Türkçe'de üç cilt halinde, *Estetik* adıyla yayınlanan eserde, Lukacs'ın özellikle ikinci ciltte bizim kullanabileceğimiz bilgiler sunduğunu görmekteyiz<sup>378</sup>. İlk ciltte bireyin öznel hayatının bir bütüne sahipken, bu bütünlerin toplamının yaşamın bütünselliği olarak düşünülebileceği dile getirilmiş ve bu fikrin geliştirilmesi ertelenmiştir<sup>379</sup>. İkinci ve üçüncü ciltlerdeyse, insanın tarihsel varoluşundaki ve sanattaki biçimleyici bütünsellikler birbirleriyle ilişkileri dahilinde incelenmektedir. İnsanın varoluşunda, insanlığın "bütünselliğine olan özlemi, genel bir toplumsal gereksinim olarak odak noktası" yapılmıştır<sup>380</sup>. Birey olarak insan, bölünemez bütünlüğünde, belirli bir özün taşıyıcısı ve temsilcisi olduğu sürece, kendisinin ötesine ve ötekisine açılarak bütünselliğe ulaşma kapasitesine sahip olmaktadır<sup>381</sup>. Bireyin ötesi için Lukacs "*Gehalt*" sözcüğünü kullanmakta, ve bu sözcüğü çevirmen Ahmet Cemal "nesnede dışlaşan tinsel öz" olarak karşılamaktadır<sup>382</sup>. *Gehalt*, *Inhalt*'tan (içerik) farklı olarak, "içeriği toparlayan" anlamını içermektedir; yani bireyin bütünlüğü, bütünsellikten kendi özünü toparlamaktadır. Bu açıdan, bütünselin bağıntıları düşünüldüğünde "söz konusu olan, hep tekildir"<sup>383</sup>. Her sanat yapıtının temelinde de bütünlerin kendi özlerini toplama deneyimlerinin "yoğun bütünselliği" vardır<sup>384</sup>.

<sup>377</sup> C. P. Snow. *The Two Cultures*. 15. bs. New York: Cambridge University Press, 2012, ix.

<sup>378</sup> Georg Lukacs. *Estetik 2*. çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Payel Yayınevi, 1981.

<sup>379</sup> Georg Lukacs. *Estetik 1*. çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Payel Yayınevi, 1978, 245-246.

<sup>380</sup> Georg Lukacs. *Estetik 2*. çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Payel Yayınevi, 1981, 92.

<sup>381</sup> *age*, 98.

<sup>382</sup> *age*, 30.

<sup>383</sup> Georg Lukacs. *Estetik 3*. çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Payel Yayınevi, 1988, 54.

<sup>384</sup> *age*, 114.

Ancak asla unutulmamalıdır ki, yoğun bütünselliğin herhangi bir türünün şurada ya da burada öngörülmesi, kaçınılmaz olarak sınırsız sayıda belirlenimlerin olumsuzlanması da beraberinde getirir; bu belirlenimler, yaygın ve yoğun bir bütünselliğin simgesi olan, yansıtılacak gerçekliğin özünden olan belirlenimlerdir.<sup>385</sup>

Demek ki dünya, “nesneleştirilen [bir] içsellik” olarak bütünsel olabilmekte, ancak bu şekilde biçim kazanmakta ve “içsellik bağımsız bir yapıya kavuş[makta],” “insanın toplumsal yaşamının etkin güçlerinden birine dönüş[mektedir]”<sup>386</sup>. Bireyin bütüncül hayatının bütünsel bir işlevi vardır. Burada “tür ve sanat yapısı”nın “yön verici nitelikteki kuralların[in] yoğun bütünselliği”nin nasıl düzenlenmekte olduğuna bakılmaktadır. Herhangi bir sanat yapısının türüne baktığımızda, “kuralların hiçbir zaman genel bir bütünselliğin düşünsel ilkeleri doğrultusunda oluşturulma[dıkları]” ortaya konulabilmektedir. Sadece “bir görünüş biçimi içerisinde somutlaşmaları nedeniyle, ortadan kaldırılan ve bu ortadan kaldırılmışlık konumu içerisinde varlığı korunan tikelliğin bir “kalıntısı”, zorunlu olarak özlerinin bir parçası olarak kal[maktadır].<sup>387</sup>” Bu önermelerden yola çıkarak gözlemleyebildiğimiz üzere, bütün kendinde toplayabileceği öz kaynaklarına kendini açtığı bütünselliği ancak bir tür “sanat eseri” sayesinde görünür kılabilmekte ve onun bilincine varabilmektedir. Başka bir deyişle, insanın aslen insan olabilmesi için sanat eserine gereksinimi, Lukacs için bütünün bütünselliğe gereksinimine denk olmaktadır; çünkü ancak sanat eseri bütünselliği bütünsellik olarak sunabilmektedir.

“Sanatsal biçimleme”nin yaptığı, “bütünseli yansıtma<sup>388</sup>” olduğu kadar bütünselliğin “yeniden üretilmesi” anlamında bir “dünya yaratımı”dır<sup>389</sup>. Örneğin resim sanatını ele alırken, Lukacs “toplumsal görev”den bahsetmektedir, ve bu görev hem “insana özgü bir dünyanın yaratılması,” hem “yoğun bir bütünselliğin mimesis aracılığıyla yansıtılması” olarak nitelendirilmektedir<sup>390</sup>. Eğer eser bütünsellik “özyapısını yitirir” ise, “karışık bir görünüm alır”<sup>391</sup> ancak eğer gerçekliğin özü ile bütünsellik arasındaki bağ sağlanabilir ve dolaysız görünürlük elde edebilecek şekilde “biçimlenme düzeyine” varabilirse, “yaşamın dolaysızlığına dönüşür”<sup>392</sup>. Sanat eserinin takip ettiği usulün “özü ise değişen, görsel bakış açılarının nesnel düzenlilik taşıyan bir bütün,

---

<sup>385</sup> age, 114.

<sup>386</sup> age, 120.

<sup>387</sup> age, 177-178.

<sup>388</sup> Georg Lukacs. Estetik 2. çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Payel Yayınevi, 1981, 20.

<sup>389</sup> age, 36.

<sup>390</sup> age, 60.

<sup>391</sup> age, 81.

<sup>392</sup> age, 121.



bütünsel nitelikte bir kompozisyon oluşturmaktadır”<sup>393</sup>. Görünen o ki, sanat eseri, insandan farklı olarak, bütünü içinde bütünselliğin niteliğini taşıyabilmektedir. İnsan ise ancak bütünselliğe özlem duyabilmektedir. Farklı farklı sanat türlerinde söz konusu olan, “kendi başına kapalı bir bütün oluşturan ve yoğun bütünsellik istemi ileri süren bir bağlamdır”<sup>394</sup>. Bütün, bütünlüğünde algılanabilirken, bütünsel olan “devingen” niteliğe sahiptir. Bu devingenliği ancak sanat eseri algılanabilir bir bütünlük içine alabilmektedir. Lukacs çok daha önceden, 1923te yayınladığı politik felsefe metni *Tarih ve Sınıf Bilinci*’nde “bütün” ve “bütünsel” kavramlarına materyalist tanımlar getirmektedir. “Somut bütün”ün “gerçekliğin asıl, özgün kategorisi” olarak nitelendirilmesi söz konusudur<sup>395</sup>. Ayrıca “bütün denen kategori değişik momentlerini aralarında farklılaşmamış tekdüze bir bütünselliğe özdeş olmaya zorluyor, böyle bir özdeşliğe indiriyor değildir.”<sup>396</sup> Burada “toplum genelinde bütünsel [bir] bağlam”<sup>397</sup> olmakla birlikte, toplumsallık, insanlığın bütünselliğinin ta kendisidir. Düşünür yer yer iki ifadeyi eşanlamlı kullanmakta, bazen ikisinin yer değiştirebilirliğini daha direkt şekilde ima edebilmektedir. Örneğin bir “sürecin toplumsal veya bütünsel hareketi” söz konusu edilebilmektedir<sup>398</sup>. Öyle ki:

Toplumsal kendisi aslında tamamiyle bütünsel bir şeyi temsil ediyor olsa ve toplumun gelişme süreci yine bütünsel bir süreç olsa bile, insanın bilinci için, özellikle güya doğal bir çevre diye, aslında (sınıf bilinci ile sınıfsal durum arasındaki...) bağıntıların kapitalist anlamdaki eşyalaşmışlığı içine doğan bir insan için, her ikisi de, yani gerek toplum gerekse gelişme süreci, birbirinden bağımsız şeylerin ve kuvvetlerin bütünsel birliği olarak değil, tam tersine çokluğu olarak verilmiştir.<sup>399</sup>

Bu metnin Lukacs’ın halen Hegelci olduğu erken döneminden olduğunu hatırlamak önem arz etmektedir. Zira bu metinde “toplumun bütünsel biçimi, örgütsel birleşimi, yani devlet”tir<sup>400</sup>. Bizim için önemli olan ise, bütün ile bütünsellik arasında kurulan mantıktır. Başka bir metinden yardım alarak tanımlamamızı sonlandırabiliriz. İngiliz “bağımsız” düşünür Shadworth Hollway Hodgson, 1907 yılında sunduğu “*Bütünsellik İdeası*” başlıklı makalesinde, bütünselliğin “tamamlanmışlık, kısıtlılık ve sonluluk”

---

<sup>393</sup> age, 254.

<sup>394</sup> age, 250.

<sup>395</sup> Georg Lukacs. *Tarih ve Sınıf Bilinci*. çev. Yılmaz Öner. İstanbul: Belge Yayınları, 1998, 65.

<sup>396</sup> age, 68.

<sup>397</sup> age, 98.

<sup>398</sup> age, 147.

<sup>399</sup> age, 142.

<sup>400</sup> age, 123.

ima etmesine rağmen, bir görecelik üzerine kurulu olduğunun gözden kaçırılmaması gerektiğinin altını çizmiştir<sup>401</sup>. Bu görecelik, tam da bütün ile parça arasındaki ilişkiden kaynaklıdır<sup>402</sup>. Bütünsellik ise evreni bir bütün olarak düşünmeye karşımıza çıkan çelişkiye hitap etmektedir. Çünkü bu sefer özellikle gelecek zaman ile söz konusu olan açıklıkta, ya da bütünlerin kendilerinden başka bütünlerle açıklığıyla, aynı “tamamlanmışlık, kısıtlılık ve sonluluk” imkânsız hale gelmekte ve insan mantığına meydan okumaktadır<sup>403</sup>.

Şimdi kendimizce parçalara sahip bütün ile, bütünün başka bütünlerle açıldığı tüm ilişkileri toparlayan bütünsellik için tanımlarımızı ortaya koyabiliriz. Burada daha saf bir dil deneyimi sunan aritmetikten yardım alabiliriz. Diyelim ki nitelik olarak “1” sayısı bir *adet*“ bütün” ortaya koymaktadır. Bu bütünün sadece kapsamakla yetindiği 0 ile 1 arasında sonsuz nokta olması olgusu ise, bu *bütünlük (Ganzheit)* içerisinde düşünüldüğünde, buna “1” sayısının *bütünselliği (Totalitaet)* dememiz gerekmektedir. Başka bir deyişle, bütünsellik, içinde *kendine has* bir sonsuzluk barındıran bütündür. Sonlu bir sonsuzluktur. Dışının ve sınırlarının olması, onu sonsuz içeriğe sahip olmaktan alıkoymaz. Ayrıca “bütün” dediğimizde bahsettiğimiz “öz” Heidegger’den yola çıkarak, bizim için vazgeçilmez olan niteliklere göre şekillenmektedir. Örneğin bir adet elmayı yemeye başladığımızda, eşiği belirsiz olsa da, bir noktadan sonra ona elma demeyi bırakır ve çöp deriz. Bu noktada elmanın *bütünlüğü* kaybolmuş olur. Öte yandan elmanın çekirdeğinden büyüyecek bir elma ağacının yeni meyvesine uzanan hikayede, elmanın *bütünselliğine* dair fikir edinebiliriz. Ancak böyle bir anlatı bize bütünselle dair fikir verebilir. Benzer bir mantığı insan için uygulamaya kalktığımızda ise, insanın sonlu (ve anlatıda bütünleşen) yaşamının, insanlığın bütünselliği içerisinde anlamlandırılması da yine ancak sanat eserlerinde ve özellikle Alman romantiklerinin idealize ettiği romanda mümkün olabilmektedir. Bu eserlerin türleri (daha doğrusu cinsleri, janraları) kendi usullerince insanın taşıdığı bütünlüğün yerini almakta, bütünselliğe açılan bütün olarak bize varoluşa dair anlam üretme kapasitesi sunmaktadır. Burada belirtebiliriz ki, aslında bütünsellik yerine “tümlük” demek daha doğru olabilmektedir, ancak kavramın özellikle çeviri metinlerdeki genel kullanımına sadık kalmak istedik.

---

<sup>401</sup> Shadworth H. Hodgson. “The Idea of Totality” Proceedings of the Aristotelian Society, New Series, Vol. 8 (1907 - 1908), pp. 95-114, Stable URL: <<http://www.jstor.org/stable/4543760>> Accessed: 27-08-2019 03:15 UTC, 105.

<sup>402</sup> *age*, 105.

<sup>403</sup> *age*, 106.

Bütün, bu anlamıyla bir açıklıktır. Bu tanım, Gilles Deleuze'ün sinema üzerine tefekküründeki çıkarsamalarıyla uygunluk göstermektedir: “[B]ütün Açık'tır ve, madde ve mekandan çok zamanla, hatta tinle ilişkilidir.”<sup>404</sup> Bütünsel olansa bütünün açıklığıyla girdiği ilişkilerin tümüdür. Bu ilişkiler dolaylı veya dolaysız olabilmektedirler. Dolaylı olduklarında aracı öğeler *aracılığıyla* deneyimlenmekte, deneyimi fikir olarak algılayabilmektedirler; dolaysız olduklarında ise deneyim ve deneyimin fikri özdeş olmaktadır. Bu durumda dolaylı deneyimden geçtikten sonra dolaysızlığa erişmek mitik dünyanın gerçekmişçesine tesis edilmesi anlamına gelmektedir. Örneğin Nietzsche Apollonculuğu bu anlamda kıyasıya eleştirmektedir. Düşünürün hatırlatmayı görev edindiği üzere epikte dünyanın bütünselliği metnin dışında, tragedyadaysa metnin içindedir ve bu iki türün (janranın) bütünsellikle olan sırasıyla dolaysız ve dolaylı ilişkilerinin vuku bulduğunu gözlemlemek modern zamanda bizim için uyarıcı nitelikte olmaktadır. Başka bir deyişle, epikte metnin dışından gelen bütünselliği mitik bir verili olarak kabul ediyorken, tragedyada metnin içindeki bütünselliği aynı şekilde kabul ediyorduk, ancak modern anlatılarda, örneğin romanda dolaylı aklın dolaysız mevcudiyeti (örneğin esrimeyi) tamamen tahakkümü altına alabileceğini düşünmemiz yıkıcı niteliğe sahiptir. Nietzsche'nin deyişiyle, “[m]antıksal şematizmde Apolloncu eğilim kozalaşmıştır”<sup>405</sup>.

İncelemesi yapılan tüm düşünürlerin ortak paydasında ise, bu önermeleri düzenleyen bir varsayım olarak, “varlığın bütünselliğinin mitik olduğu” sonucuna varmıştık. Öyleyse, bütün-bütünsel bağıntısını kullanarak, elimizdeki bilgiler ışığında, kendimizce “mit”e dair üç kategorinin mümkün olduğunu söyleyebiliriz. Bu üç kategori, “mit”, “mitik” (mitsel) ve “mitolojik”tir. Öncelikle, anlaşılmaz, erişilemez ve mutlak dolaysızlığın hüküm sürdüğü varoluşa “mit” adını verebiliriz. Søren Kierkegaard'un ifadesiyle, “[m]it gerçeklik olarak algılandığı sürece mit olamaz”<sup>406</sup>. Burada “mit” bütünün deneyimle erişemeyeceği bir yerde durmakta olduğu için, özneli dışlamaktadır. Başka bir deyişle mitte öznenin özneliğinin yitirilmesi kaçınılmazdır. İncelemelerimiz esnasında, Hegel için Mutlak İdea olarak Ruh'un, Heidegger için Varlığın mit ile özdeş kullanımlarını gözlemleme fırsatımız olduğunu söyleyebiliriz. Her halukarda, mitin varoluşumuzdaki en bariz fenomeninin ölüm

<sup>404</sup> Gilles Deleuze. Sinema 1: Hareket-İmge. çev. Soner Özdemir. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2014, 32.

<sup>405</sup> Friedrich Nietzsche, Tragedyanın Doğuşu. çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İthaki Yayınları, 2005, 96.

<sup>406</sup> Søren Kierkegaard. İroni Kavramı. çev. Sıla Okur, İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları, 2009, 113.

olduğunu öne sürmek mümkündür. Çıkarsama yaparsak eğer, Hegelci düşüncedeki gibi ölümü dahi gerçekliğe anlamlı ve faydalı şekilde dahil edecek bir düşünce sistemi geliştirilmeye kalkıldığında dahi, mitin mutlak ölçsüzlüğü ironik bir direniş göstermektedir.

İkinci kavram olan ve sadece sıfat halinde kullanabildiğimiz “mitik” ise, karşımıza ancak “-miş gibi” çıkmaktadır. Bu kavram, kendisini gerçeklikmiş gibi verendir; Kierkegaard’un dediği gibi bir “tasarım”dır<sup>407</sup>. Bu açıdan, bütünselliğe dair verili kabul ettiğimiz, sekteye uğrayana kadar üzerine iki kere düşünmediğimiz her şeydir. Başka bir şekilde ifade edersek, bütünün bütünselle erişimini düzenleyen dolaysız şuurların hüküm süren biçimidir. Bilimsel ifadeyle mitik, aynı zamanda paradigmatiktir. Örneğin yer çekimi, adı konana ve sonra farklı yer çekimleriyle karşılaşana kadar bizim için mitik bir kuvvetti. Isaac Newton’ın yasalarını ortaya koyması ve sonrasında fizik biliminin tarihinde bu yasaların geliştirmesi söz konusu olana kadar basitçe yere düşmenin mitik açıklamaları vardı. Şimdiyse bu “eski” açıklamalar bizim için mitolojik anlamlar taşımaktadır.

Üçüncü kavram olan mitolojik de sıfat haliyle öncelik taşımaktadır. Mitoloji biliminden farklı olarak, mitolojik olan bir nevi artık inanılmayan, geçerliliğini yitirmiş olan, bütünün bütünselle erişiminin *artık* mümkün olmadığı şuurların biçimleridir. Bir anlamda başarısız olmuş şuur tasarımları, projeleridirler. Örneğin Heidegger yeryüzüyle dünya arasındaki ayrımı mitik, bu ayrımı görünür kılan sanat eserine mitolojik nitelikler atfetmiştir. Ancak düşünürün Kierkegaard’un mirasını takip ederek, radikal bir şekilde öne sürdüğü çok önemli bir özelliği daha vardır sanatın. Yunan Tapınağı örneğinin mitolojik karakterinin sanat için bir analogi oluşturması bu açıdan oldukça değerlidir. Sanat eseri mitoloji disiplinde olduğu gibi geçmiş dünyanın geçmişte bırakılmasından ibaret değildir. Aynı zamanda henüz geçmemiş, halen mevcut olan *mitik* dünyanın *mitolojik* geçmiş dünya kılınabilmesini sağlayacak acımasız bir yas kapasitesine de sahiptir. Denilebilir ki, sanat mitik dünyanın, yani varoluşun bütünselliğine erişimimiz olduğunu düşünegeldiğimiz dünyanın halen içindeyken onun gelecekte yasını tutabilecek kapasiteye sahiptir. Böyle bakıldığında, Hegel’in spekülative düşüncesinin doğruluğundan daha korkuncu, bu düşüncenin yanlışlığıdır denilebilir.

---

<sup>407</sup> age, 113.

Bu üç kavramı birleştirerek sanat eserlerinin hali hazırda kendinde tarihsel olan roman ve sinema gibi türleri için büyük önem arz eden tarih kavramını da estetik terimlerle düşünmek mümkün olabilmektedir. Mit olmadan tarihten bahsetmemiz de imkânsız olmaktadır. Çünkü ancak mite referansla, mitik olan mitolojik olana dönüştürülebildiği takdirde geçmiş tarihe karışabilir. Mite referansla, yani miti hatırlatarak mitiğin mitolojiğe dönüştürülmesinin edebiyattaki (ve tüm anlatı sanatlarında) karşılığı ironidir. İroni, mitik olanı, mitten koparıp mitolojiye atar. Çünkü mitle sadece ironi dolaysız bir ilişki içine girebilmektedir. Zira dilde özneyi tamamen yadsıyan “sonsuz mutlak olumsuzluk”tan tam da bu anlaşılabilir. Bu yadsımanın dildeki yerine sıradaki bölümde, “ironi kavramı”nı incelerken değineceğiz. Bu yadsımanın bir nevi özneliğe büründüğü hali olan “daimonik kavramı”nıysa bir sonraki bölümde ele alacağız.

Tartışmamızı bir sonraki aşamaya taşımak için iki unsuru hatırlamakta fayda görüyoruz. İtalyan filozof Giambattista Vico’nun *Yeni Bilim*’de vardığı bir sonuç, dünyayı anlayabilmek için onun okunma biçimlerini okumanın gerekliliği idi. Bu da eski insanların (bizim yukarıda *dolaysız şuur* dediğimiz) *poetik* varoluşu ile günümüz insanının *felsefi* (dolaylı, akılcı) varoluşu arasındaki bağı dil-edebiyat (filoloji) çalışmalarıyla yürütmekten geçmektedir. Hegel’in (sanki mümkünmüş gibi) miti ele geçirerek, aklın tahakkümü altına alacak şekilde yaşamı *anlatılaştırmak* için sarfettiği gayretin anlamı burada aranmalıdır. Nietzsche’nin hatırlattığı üzere anlatıların yaşamlaşması, Hegel’deki gibi yaşamın anlatılaşmasının karşısına konulmalıdır. Walter Benjamin’in anlaşılması oldukça güç makalesi *Teknik Olarak Yeniden-Üretilirlik Çağında Sanat Yapıtı*’nın sonunda, anlaşılması makalenin kendisinden de güç şu ifadesi bu karşılıklılık ilkesi ışığında değerlendirilebilir: Benjamin’e göre “faşizmin uyguladığı şekliyle, siyasetin estetize edilmesi”nin karşısında “komünizmin buna yanıtı [...] sanatı siyasileştirmek” olmalıdır<sup>408</sup>. Bizim tartışmamız doğrultusunda, faşizm ve komünizmin ötesinde, siyasetin, bir arada varoluşun ya da Lukacs’ın deyimiyle toplumsal bütünselliğin tümünden kapsayıcı anlatılar (sanat eserleri) aracılığıyla estetize etmesinin karşısına anlatıların siyasileştirilmesi, başka bir deyişle birlikte yaşamı mümkün kılması savunulacak değere sahiptir. Bunun için de “okuma biçimlerini okumak” birinci unsurumuz olarak not düşülmelidir.

<sup>408</sup> Walter Benjamin. *Teknik Olarak Yeniden-Üretilirlik Çağında Sanat Yapıtı*. çev. Gökhan Sarı, İstanbul: Zeplin Kitap, 2015, 60.

İkinci unsur ise, nasıl okuyacağımızdır. Heidegger, *Sanat Yapıtının Kökeni* için yazdığı sonsözde Hegel'in "sanat artık bizim için hakikatin var olabildiği en yüksek biçim olmaktan çıkmıştır" ifadesine yanıt vermeden önce, sanatı bir "bilmece" olarak adlandırmaktadır. Düşünür, sanat bilmecesini çözme iddiasında olmadığını da dile getirir; görev addettiği daha ziyade bilmecenin kendisini görmektir<sup>409</sup>. Dolayısıyla okumanın da asıl sorusu bilmecenin yanıtı değil, bilmecenin ne olduğudur dememiz gerekmez mi? Aslında çok basit gözükken bir başlangıç noktasına ulaşmak için upuzun bir yol kat ettik<sup>410</sup>. Ancak şu bağlantıyı kurabilecek kadar birikim oluşturabildik: Okumamızın yöntemini bize bahşedecek olan Roland Barthes, *S/Z* adlı incelemesinde okuma sürecini başlatırken, sıradanmış gibi görünen, sadeliğiyle tarihsel arkaplanını bir nevi saklayacak şekilde öne sürülen bir biçimde, ilk göstergebilimsel okuma ögesini bir "bilmece kodu" (düzgüsü) olarak belirlemektedir<sup>411</sup>. Bu yorumbilimsel bilmece kodu, bilmecenin tanınmasını, okuma sonunda bilmeceye geri dönüşü, dolayısıyla okumanın başlangıcını ve sonunu teşkil etmektedir. Okumasının temel beş kodunu tanıttıktan sonra oyunbaz bir şekilde şöyle der düşünür: "Şu rastlantıya bakın ki (ama rastlantı mıdır bu acaba?) daha (başlıktan ve ilk tümceden oluşan) ilk üç sözelbirimde şimdi metnin tüm gösterilenlerine ulaşacak olan beş büyük kod ortaya çıkıyor.<sup>412</sup>" Bize de aynı oyunbazlıkla şunu söylemek düşüyor denilebilir: Sırf ufacık bir parantez içinde karşımıza çıkan "ama rastlantı mıdır bu acaba?" sorusunu açabilmek ve anlayabilmek için yüzlerce yıla yayılan bir estetik tartışmasını incelememiz gerekti! Şimdi, bilmecenin doğasını anlayabilmek için "ironi" ve "daimonik" kavramlarını incelemeye geçebiliriz.

---

<sup>409</sup> Heidegger, *age*, 204.

<sup>410</sup> Akademik gayret zaten aslen bu değil midir?

<sup>411</sup> Roland Barthes. *S/Z*. çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016, 28.

<sup>412</sup> *age*, 30.

### 3. İRONİ KAVRAMININ OKUMA DEĞERİ

*Anayurt Otel*i romanını ele alırken kaçınılmaz bir şekilde değinilecek konuların başında Yusuf Atılgan'ın ironiyi nasıl kullandığı geliyor. Temelde alegorik olduğu düşünülen bu metnin zamanla değerilenen hiciv ve eleştirileri, geçerliliğini koruyan birey ve sistem çözümlemeleri ile birlikte, ironik karakterine işaret ediyor. Aynı zamanda Türkçe edebiyat için istisnai bir şekilde kötülükle ilişkilenen bu romanın gerek Hümanizmle, gerek Modernlikle girdiği kavgaları anlamak için bu iki mefhumla da ışık tutan temel bir edebiyat kavramı olarak ironiye bakmanın faydalı olacağını düşünebiliriz. Dolayısıyla çözümlemelerimize başlamadan önce ironinin tarihine, anlamı adına geçirdiği dönüşümlere baktıktan sonra felsefe ve edebiyatın kesişiminde kritik bir rol oynadığı 19. yüzyıl sonrası Kıta Felsefesinde nasıl ele alındığına özel olarak eğilebiliriz. Bu konuda hangi kaynağa el atarsak atalım, gönderildiğimiz noktanın Alman Romantikleri olması şaşırtıcı değildir. Göreceğimiz üzere ironi, daha da önemlisi "romantik ironi," 19. yüzyıl başlarında Kuzey Avrupalı düşünürlerin edebiyatın ötesinde estetik, etik ve ontolojik anlamların içinde eritildiği kapsayıcı olduğu kadar dışlayıcı mefhumların tanımlanmasına yol açmıştır. Bu mefhumların aralarındaki çekişme ve çelişkileri en kapsamlı haliyle değerlendiren eserin Søren Kierkegaard'ın 1841'de doktora tezi olarak sunduğu *İroni Kavramı: Sokrates'e Yoğun Göndermelerle* olduğunu düşünmek mümkündür. Bu tezde ironi söz konusu edildiğinde merkeze alınacak olan tartışma da bu metindeki ironi tartışmasıdır.

Bu aşamada, öncelikle Douglas Colin Muecke'nin ironi kavramının tarihini nasıl sunduğuna bakacak<sup>413</sup>, daha sonra Kierkegaard'un tezinde ele aldığı eleştirileri, özellikle Karl Wilhelm Friedrich Schlegel'in fragmanlarına<sup>414</sup> Kierkegaard'dan daha ayrıntılı bakarak, gözden geçireceğiz. Kierkegaard sonrasında bu eleştirilerin aldığı yeni biçimleri anlayabilmek için de özellikle Walter Benjamin'in gözlem ve

---

<sup>413</sup> Douglas Colin Muecke. *Irony and the Ironic. The Critical Idiom: 13.* (Second Edition) Londra: Methuen, 1970.

<sup>414</sup> Friedrich Schlegel. *Eleştirel Fragmanlar: Felsefi Aforizmalar.* Çeviren: Kerem Duymuş, Ayrıntı Yayınları, 2018.

yorumlarına başvuracağız. Bu yorumlar ışığında Roland Barthes'ın göstergebilimsel çözümleme yönteminde ironinin nasıl yer bulduğuna, bulabileceğine dair bir çerçeve çizmeye çalışacağız. Son olarak da ironiye dair, Hayden White'ın temel söz sanatlarına dair sınıflandırması<sup>415</sup> üzerinden güncel bir tanımlamaya çabalayıp, *Anayurt Otel*i roman ve filmlerinin Kierkegaard'dan günümüze dönüşen ironik yaklaşımları kendi estetiklerine nasıl kattıklarına dair fikir yürütmeye girişeceğiz.

### 3.1. Ironinin Doğasına Bir Bakış

Douglas Muecke'nin bakış açısında ironinin tarihsel değerine yaklaşmak için öncelikle kavramın günümüzde hangi kullanımlarda yer bulduğuna bakmak gerekiyor<sup>416</sup>. Bu sebepten dolayı Muecke daha en baştan çeşitli ironi ve ironik durum örneklerini, belirli bir kategoriye oturtmadan sıralıyor. Bu örneklerin dökümünden sonra ulaşılan noktadaysa, tüm ironi biçimlerinin Alman Romantiklerinin “kozmetik ironi” olarak nitelendirdiği bir limite yaklaştığını gözlemliyoruz. Bu mefhumun evrenin ironisi, genel ironi, Almanca'da dünyanın ironisi anlamına gelen *Welt-ironie* gibi farklı şekillerde dile getirildiğini görüyoruz<sup>417</sup>. Bu tip bir genel ironinin temel özelliğinin, evrenin umursamazlığı karşısında bireyin bir mağdur ya da kurban olması olduğu söylenebilir<sup>418</sup>. Böyle düşünüldüğünde yapılacak genel kategorizasyonun da bu insanlık durumunu referans alması gerektiği sonucuna ulaşıyor. Muecke başlangıç olarak iki kategori öne sürüyor. Bir kişinin karşısındakiyle diyalogunda tutum olarak ironi olmasına, ironiyi bir araç olarak kullanmasına “Araçsal Ironi” (*Instrumental Irony*) evrenin konumuna yaklaşacak şekilde, üçüncü bir göz tarafından ortaya çıkartılabilir, algılanabilir potansiyel ironiye ise “Gözlemlenebilir Ironi” (*Observational Irony*) adını veriyor<sup>419</sup>. Daha sonra göreceğimiz üzere, bu kategorizasyon Kierkegaard'un Edimsel (Aktüel, *İngilizce: Executive*) ve Potansiyel (Refleksif, *İngilizce: Contemplative*) Ironi ayrımına oldukça yakındır<sup>420</sup>. Muecke'nin çıkış noktası aldığı Friedrich Schlegel'in sözcükleriyle, “sonlu bir varlık olarak insan” anlaşılmaz “sonsuz varlık” ile ironi

<sup>415</sup> Hayden White. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975.

<sup>416</sup> Douglas Colin Muecke. *Irony and the Ironic. The Critical Idiom: 13. (Second Edition)* Londra: Methuen, 1970, 1-3.

<sup>417</sup> *age*, 23.

<sup>418</sup> *age*, 23.

<sup>419</sup> *age*, 22.

<sup>420</sup> Søren Kierkegaard. *İroni Kavramı*. çev. Sıla Okur, İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları, 2009, 279.



üzerinden “açık, diyalektik, paradoksal ya da Romantik” bir ilişkiye girmektedir<sup>421</sup>. Daha en baştan, ironi, anlamlı bir bütüne, yani daha önce değindiğimiz bütünselliğe *bütünüyle* erişmenin imkânsızlığına atıfta bulunur. Ancak araçsal olarak bu imkânsızlık kendi başına olumsuz ya da umutsuzluğa sürükleyecek bir şey değildir. Çünkü romantiklere göre asıl umutsuzluk, evren tamamen anlaşılır olsaydı ortaya çıkardı. Zira insan hem yapıcı, hem yıkıcı kapasiteye sahip bir varlık olarak, tam da evreni anlamaya çalışırken yaşamakta, olagelmektedir. Bu durumda tamamen anlaşılır evren, değişmeyen, ölü bir evren olabilir sadece<sup>422</sup>. Öncül bir tanım olarak, burada evrene dair bilginin, evrenin ölümüne dair bilgi olduğunu iddia edebiliriz. Açıklayıcı bir örnek vermek gerekirse, küçük bir evren anlayışı olarak fizik bilimini ele alabiliriz. Fizik bilimi, bir disiplin olarak keşfedeceği, açıklayabileceği, çözebileceği her soru ve sorunu tükettiğinde, artık bir disiplin olarak devam etmesi mümkün değildir. Artık sadece doğruluğu kabul edilmiş bir bilgi havuzu olarak kendini bitirir. Başka bir deyişle, disiplin, kendi temelini oluşturan sorgulamasının bitmesiyle birlikte, ölür. Kuşkusuz buradan yola çıkarak Alman Romantiklerinin pozitif bilim ve felsefe arasında kurdukları ilişki de daha açık görülebilmektedir.

Friedrich Schlegel’e atıfta bulunarak, Muecke daha sonradan sanat felsefesinde kendine farklı formülasyonlarla yer bulacak ikiliklere bir giriş yapar. Geçtiğimiz bölümün konusu olduğu için kimlerden bahsettiğimizi kabaca şöyle hatırlatabiliriz: Georg Lukacs *Roman Kuramı* kitabında “birincil doğa” ve “ikincil doğa” mefhumlarına; Martin Heidegger “*Sanat Eserinin Kökeni*” makalesinde “yer” ve “dünya” mefhumlarına değinirken benzer ikilikler kurmuşlardı. Schlegel’e göre “ironi, paradoksun biçimi”dir<sup>423</sup>. Ironi diyalektikteki gibi sentez değil, analiz yapar, bu da yıkıcı bir ketumlukla (*dissimulation*) sonuçlanır<sup>424</sup>. Bu ikilik arasındaki çözülemez çatışma mutlak ile göreceli arasındaki çatışmaya denktir. Bu çatışma insan hayatını biçimlendiren, “hayat bilgisi” (*savoir vivre*) ile “bilimsel ruh”ın birliğinden kaynaklanan gerekli bir araçtır<sup>425</sup>. Şans eseri, burada gönderme yapılan 108. eleştirel fragman ile 108. fikir fragmanı (*ideas*) birbirleriyle tamamen örtüşmektedir. 108. fikir fragmanı basitçe şiir ve felsefenin ayrı hallerinde

---

<sup>421</sup> Muecke, *age*, 23.

<sup>422</sup> *age*, 24.

<sup>423</sup> *age*, 24.

<sup>424</sup> *age*, 24.

<sup>425</sup> Friedrich Schlegel. *Philosophical Fragments*. çev. Peter Firchow, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991, 13.

yapılabilecek her şeyin yapıldığını, artık ikisinin birleştirilmesi gerektiğini ifade etmektedir. Yine hatırlayalım, bu fikrin bir öncüsü, poetik ve felsefi varoluşları filoloji aracılığıyla birleştirmeyi öneren İtalyan filozof Giambattista Vico'ydu<sup>426</sup>.

İlginçtir ki Muecke 108. fragmanı alıntılarken Schlegel gibi "Sokratik" ironi demek yerine, "Romantik" ironi demeyi tercih eder<sup>427</sup>. Bu müdahale yanıltıcı olsa da önemli bir vurguda bulunmaktadır. Gerek Alman Romantikleri, gerek sonrasında Kierkegaard gibi düşünürler için Romantik ya da genel anlamıyla bir prensip olarak ironi, "Sokratik İroni"ye denktir. Dahası, Muecke'ye göre Schlegel sanat üretiminde ironinin düşünce için vazgeçilmez yerine değinirken yine Sokrates'teki gibi ikili bir çekişme denkleminde oturtacaktır. Bu denkleme göre sanat eseri ortaya konurken iki aşama vardır: *Genişlemeci* (naif, istekli, çalışkan) çaba ve *Daraltıcı* (düşünümsel, bilinçli, eleştirel, ironik) çaba<sup>428</sup>. Bu daraltıcı çabanın Schlegel için önemini anlamak için kendisinin varoluşa dair çıkarsamalarına bakabiliriz. Örneğin Eleştirel Fragman 37'de Schlegel dünya tarafından köleleştirilmenin karşısına kendini köleleştirmeyi koymaktadır<sup>429</sup>. Søren Kierkegaard'un bu tutumdan nasıl etkilendiğini görmek için *Korku ve Titreme*'ye bakmak mümkündür. Bu kitapta Kierkegaard ironi kavramına dair fikirlerini İbrahim Peygamberin istisnai durumunda sanatçı-filozof pozisyonuna taşımaktadır denilebilir<sup>430</sup>.

Muecke bir sonraki adımda ironinin, varoluşun bütünüyle olan ilişkisine değinir. Goethe'ye göre gerçek bir sanatçının göstergesi tüm dünyayı ifade etmektir<sup>431</sup>. İşte burada Muecke, Kierkegaard'un yaklaşımına dair çok önemli bir bilgi verir. Kierkegaard'a göre varoluşun bütününe ironiden dolayı (*sub specie ironiae*) bakmak gerekmektedir<sup>432</sup>. Gözlemleyebileceğimiz üzere, Goethe'nin dile getirdiği "tüm dünyayı ifade etme" ibaresi ile tüm varoluşa ironiden dolayı bakma edimleri ortak yaklaşımlardır<sup>433</sup>. Öyleyse ironinin ortaya somut deliller ya da sonlu parçalar,

---

<sup>426</sup> Giambattista Vico. *New Science* (Third Edition). çev. David Marsh. 3. bs. London: Penguin Books, 2013, 366-372.

<sup>427</sup> *age*, 24.

<sup>428</sup> Burada da ikilik başka biçimlerde karşımıza çıkabilmektedir. Örneğin Heidegger *Varlık ve Zaman*'da ontik-ontolojik ayrımını yaparken, salt varoluş ile varoluş üzerine düşünme kapasitesi arasında benzer dinamiklere atıfta bulunmaktadır.

<sup>429</sup> Schlegel, *age*, 4.

<sup>430</sup> Søren Kierkegaard. *Fear and Trembling: A Dialectical Lyric and The Sickness Unto Death*. çev. Walter Lowrie, New Jersey: Princeton University Press, 2013, 45-58.

<sup>431</sup> Muecke, *age*, 27.

<sup>432</sup> *age*, 30.

<sup>433</sup> Yeterli bilgiye sahip olmadığımız için ayrıntılara giremeyecek olsak da, Muecke, Kierkegaard, Schlegel metinleri dahil olmak üzere birçok tartışmada iki ifadenin de muhatabı olarak Baruch

açıklamalar ortaya koyması gibi bir durum söz konusu değildir. Hatta ironinin Türkçede sık kullanılan karşılığı olarak “tezat” özelliği merkezidir. Muecke bu aşamada Heinrich Heine’nin Don Kişot-Sanço Panza ikiliğini Kartezyen beden-ruh uyuşmazlığı olarak okumasını, Flaubert sonrasında Bovarizm kavramının bilinçsiz bir ironiye (çünkü Madame Bovary’nin durumu aslında okuyucunun da hikayesidir!) tekabül edişini örnekler arasında saydıktan sonra, bu uyuşmazlığın günümüzdeki örnekleri arasında Roland Barthes’ın *S/Z*’deki okumasına da değinir<sup>434</sup>. Tüm bu okumalar, ironinin metnin (ve dünyanın) okuyucusu konumundaki bireyin Barthes’ın sorduğu şu soruda takılıp kalmasına işaret etmektedir: (Bütüncül bir metin olarak okuduğumuz bu dünyada) kim konuşmaktadır? Bizim *Anayurt Otel*i için girişeceğimiz çözümlemelerimiz içinse soru daha da çetrefilli bir hal almaktadır. Basitleştirmek adına, soruyu şöyle yeniden formüle edebiliriz: Sokrates’in dinleyen bir muhattabı olmasa, sonuç Zebercet değil midir? Başka bir deyişle, (bütüncül bir metin olarak okuduğumuz bu dünyada) kime konuşmaktayız?

### 3.2. İroninin Tarihine Bir Bakış

Belki bir adım geriye atıp, ironinin temel kavramsal özelliklerinin nasıl evrildiğine bakmak gerekir. Kierkegaard, bilgiliyken cahil görünmenin, cahilken bilgili görünmek kadar ironik olduğunu ifade eder<sup>435</sup>. Bu ayrım ironinin bildiğimiz en eski kullanımını genişleten bir ayrımdır. Kelimenin kökeni olan *eiron*, Türkçe’de *tecahülîarif* olarak da bilinen, belagatte kullanılan “bilgiliyken cahil görünme” durumudur<sup>436</sup>. Eski Yunan komedyalarında *eiron*, Sokrates’in pozisyonuna benzer bir şekilde, “cahillerle” karşılaşmalarında komik durumlar yaratan, bilmezlikten gelen karakterlerin adıdır. Öte yandan *eiron*’un dalga geçtiği karakter, bilgili görünen cahil pozisyonundaki *alazon*’dur<sup>437</sup>.

---

Spinoza’nın *monad* ve *sub specie aeternitatis* mefhumlarına işaret edilmektedir (bkz. Schlegel, Eleştirel Fragman 121). Ancak özellikle ikinci kavramın Hümanizm’e aykırı olarak merkeze insanı koymadan, varoluşa soyut bir evren perspektifinden bakmayı içerdiğini söyleyebiliriz. Kierkegaard’a göreyse, evrenin bizi nasıl gördüğü bilgisine ulaşmak imkânsız olduğundan, bu pozisyonu ancak ironi alabilmektedir.

<sup>434</sup> *age*, 31.

<sup>435</sup> Søren Kierkegaard. *İroni Kavramı*. çev. Sıla Okur, İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları, 2009, 275.

<sup>436</sup> Turan Karataş. *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Perşembe Kitapları, 2001, 218.

<sup>437</sup> Chris Baldick. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. 2. bs. Oxford: Oxford University Press, 2001, 30, 76.

Daha sonradan göreceğimiz üzere, özellikle Aristofanes'te, Sokrates “*eiron*” ve “*alazon*” pozisyonları arasında gidip gelmektedir<sup>438</sup>. Bu gidiş-gelişin nasıl gerçekleştiğini anlamak için ironiyi tanımlarken kullanılan üç dramatik unsura daha değinmek gerekir. Niyetleri ve hakikati gizlemek anlamına gelen “*dissimulatio*”ya, bazen ironinin tutucu bir tanımı için başvurulmaktadır<sup>439</sup>. Öte yandan olayları baştan sona yeniden değerlendirmemizi gerektiren, “dönüm noktası” ya da “baht dönüşü” olarak da bilinen *peripeteia*, ile merkezi karakterlerden birisinin şeylerin, kimselerin ya da olayların hakiki doğasını keşfettiği noktayı ifade eden *anagnorisis* (farkına varma, keşif), bize ironinin evrimini açıklayabilecek diğer iki unsurdur. Denilebilir ki, *eiron*'a atfedilen ironik belagat, iki kişi arasındaki diyaloga dayanan, araçsal bir ironidir. *Dissimulatio* bireyin sözcükleri araç edindiği bir gizleme usulünden ibarettir. Ancak gerek Romantiklerin, gerek sonrasında gelen sanat düşünürlerinin en parlak örneklerini Shakespeare'de buldukları genel (gözlemlenebilir) ironi, üçüncü kişileri, duruma/diyaloğa tanık olanları içeren, tarihsel bir olgudur. Mesela *peripeteia* sonucunda tarihsel bir ironinin ortaya çıkabilmesi için ister koronun, ister seyircinin pozisyonundan olsun, dışarıdan gözlemcilerin farkına vardıkları gözlemlenebilir ironi söz konusu olmalıdır<sup>440</sup>. Veya *anagnorisis* sonucunda aynı gözlemciler, karakterle birlikte şeylerin değişen anlamına tanık olabilirler —ki Shakespeare'in en başarılı ironi kullanımı olan “dramatik ironi”, tam da bu oyunu oynayan, tanıklığa daha fazla önem atfeden bir usuldür. Demek ki bu yeni ironi kavramının en önemli unsurlarından birisi tanıklıktır<sup>441</sup>. Daha sonra Walter Benjamin, *Alman Trajik Oyununun Kökeni* adlı çalışmasında, Shakespeare'in bu özelliği ile tarih felsefesi arasındaki bağlantıya daha ayrıntılı değinmektedir<sup>442</sup>.

Bir paralellik kurmak adına, ironinin günümüzdeki anlamına yaklaştığı en kritik noktada Alman Romantikleri, bireyi Eski Yunan'daki gibi töze, doğal sabitlere göre değerlendirmek yerine; öze, tarihsel sabitlere göre değerlendirmeye başlamışlardır<sup>443</sup>. Başka bir deyişle, tanrıların içini anlamla doldurduğu insan varoluşunun yerini, tarihin içini anlamla doldurduğu bir insan varoluşu almıştır. Kierkegaard'a göre

---

<sup>438</sup> Aristophanes. *Lysistrata and Other Plays*. (Revised Edition) Çeviren: Alan H. Sommerstein, London: Penguin Books, 2002, 128.

<sup>439</sup> Muecke, *age*, 35.

<sup>440</sup> *age*, 41.

<sup>441</sup> *age*, 44.

<sup>442</sup> Walter Benjamin. *Origin of German Tragic Drama* (with an introduction by George Steiner), çev. John Osborne, Londra: Verso Books, 1998, 48. 84, 128.

<sup>443</sup> Kierkegaard, *age*, 223.

Sokrates'in suçu tam da buydu, ilk tutuma karşı çıkmaktaydı ancak bunu ikinci tutumu kurmadan yapmaktaydı. Bu yüzden ironisi sadece yıkıcıydı, ancak biçimsel olarak (tanıklığı sorgulatarak) tarih fikrini içeriyor olduğu için, kendi kontrolünün ötesinde kurucuydu da. Kierkegaard'un Sokrates'te değerli bulduğu şeylerin başında bu durum geliyordu denilebilir. 21. yüzyılda kendi insanlık halimizi düşünürsek eğer, artık bizim beyhude çabalarımızla, Olympos'un tepesinde oturup kendince gülen tanrıları bir kenara bırakalım, herhangi bir tanrının bizi izleyip güldüğünü ya da ağladığını hayal etmekten çok uzaktayız. Gündelik dilimizde de, "kimin haklı olduğunu tarih gösterecek" diyen hiç kimse böyle bir tahayyülü olduğunu iddia edebilecek pozisyonda olmasa gerek. Bu açıdan bakıldığında, Alman Romantiklerinin ironiyi merkeze koyan estetik projelerinin, gerek politik, gerek ontolojik kurgularında tüm dünyamıza nüfuz edecek derecede başarılı olduklarını söylememiz mümkündür. Dolayısıyla ironinin eleştirel çözümlemesine girişmek, aynı zamanda bireyin şimdiki dünyamızdaki anlamına dair kaçınılmaz çıkarsamalar içermektedir.

### 3.3. İroninin Sınıflandırılmasına Bir Bakış

Muecke, ironinin tek bir şey olup olmadığına dair temel bir soruyla, sınıflandırmaya giriş yapar. Bu başlangıcın amacı, diğer söz sanatlarıyla karşılaştırıldığında, yüzyıllar boyunca sistematik bir şekilde tanımlanmamış bir kavramın bütünlüklü, tekil bir tanımını yapmanın gerekip gerekmediğini sorgulamaktır. Bu noktada ironinin çift taraflı olarak maruz bırakma özelliğine değinilmesi önemlidir<sup>444</sup>. Bu fikre göre her ironik durum, ironiyi göreni içine katabilir. Bir başka deyişle gözlemlenebilen ironi, gözlemleyene dair ironik bir duruma da işaret eder. Örneğin *El Haimoune (Çöl Gezginleri)*, 1984) adlı Tunus yapımı filmde, çölde, içinde neredeyse hiç yeşillik olmayan duvarlarla çevrili bir köyde yaşamakta olan çocuklar, kutsal metinlere dayanarak bir bahçe kurmaya çalışırlar. Kutsal metinlere göre bahçenin, göğün suretinde, toprakta kurulması gerekmektedir. Bu ibareden yola çıkarak, çocuklar köyden ayna kırıkları toplayıp, ıslattıkları kuma güneş şeklinde dizerler. Böylelikle göğün suretini elde etmiş olurlar. Seyirci için ironik durum, kutsal metinlerde kastedilen göğün asıl anlamının "cennet" olmasından<sup>445</sup> ve çocukların ibareyi yanlış

<sup>444</sup> Muecke, *age*, 45.

<sup>445</sup> Michael Ferber. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 82.

yorumlamış olmasından kaynaklanır. Ancak ironiyi gözlemleyen seyirci de, kendi hayatındaki eylemlerini temellendirdiği yanlış yorumlamaları düşünme pozisyonuna sokulacak şekilde ironiye maruz kalır! Kim bilir hangi kavramlar yanlış şekillerde yorumlanmış, çevrilmiş, yeniden yazılmış ve seyircinin edimselliğinde yer bulmuştur?

### Şekil 1. İroni Çeşitleri



Muecke'nin burada okuyucuyu taşıdığı sınıflandırma, bahsi geçen çifte ironiyi içine katmak durumundadır. Böylelikle ironi, gözlem ve yoruma ihtiyaç duymayan trajik, komik, absürt, alaycı tavırlar taşıyan *kapalı* ve anlam bütünlüğü içindeki paradokslara, gözlem ve yorumlara bağımlı olarak işaret eden *açık* ironiler olmak üzere ikiye ayrılır<sup>446</sup>. Kapalı ironi, içinde bulunduğu metinle kısıtlı, yine içinde bulunduğu metnin içindeki görünüşü alaşağı etmekten ibaret olduğu için kapalıdır. Açık ironiyse, her okuyan/yorumlayan ile bir başka katman daha kazandığı için sonsuz bir döngü içerisine girme açıklığına sahip olduğu için açıktır. Muecke, ironi için gerekli çeşitli şartlar olduğundan bahseder. Bu şartların genel özelliği belirli bir umursamazlık seviyesinde olmaktır. Farklı farklı noktalarda bahsi geçen sadizm, röntgencilik, kopmuşluk, nesnellik, kayıtsızlık, zalimlik, teşhircilik, yabancılaşma, üstünlük, ıstırap gibi durumlar, ironinin gözlemcisinin sadece tanıklık etmediğini, bundan şu ya da bu şekilde (sapıkça?) hazlar da alıyor olduğuna işaret eder<sup>447</sup>. Başka bir deyişle, Romantiklerin ironiyle bağlantısını kurdukları “evrenin/tanrıların umursamazlığı,” insan elinde ironi ile “insanın umursamazlığı”na tercüme edilir.

<sup>446</sup> Muecke, *age*, 46.

<sup>447</sup> *age*, 47, 49, 67, 70.

Muecke bu ifadeyi derinleştirmek için Thomas Mann'ın roman sanatına dair söylediklerine başvurur: "Ahlakçılıkla bulanmayan bir nesnellik gerekmektedir"<sup>448</sup>.

Gelinen noktada Muecke kullanışlı bir sınıflandırma yapar<sup>449</sup>. Bu sınıflandırmaya göre iki kişi arasında mevcut belagatle biçimlenen araçsal ironi, üçüncül tanıklıkla biçimlenen gözlemlenebilir ironiyle genişletilmektedir. Gözlemlenebilir ironi dört biçimde kapalı ironi olarak değerlendirilebilir. Bu dört kapalı ironinin ilk ikisi tesis edilmiş bir gerçekliği varsayar, karaktere duyulan sempatiyle birbirinden ayrılır. Sempati duyulması durumunda komik, sempati duyulmadığında (antipati) alaycı (satirik) ironi söz konusudur. Tesis edilmiş gerçekliğin kaybedildiği veya hiç olmadığı varsayıldığı durumdaysa, sempati duyulmaması zaten söz konusu değildir. Geçerliliği olmayan ya da yitirilmiş bir gerçeklikte sempati duyulan bir kurbanın hikayesini takip ediyorsak trajik ironi; gerçekliğin bir türlü tesis edilemediğine vurgu yapan bir hikayede sempati duymaya çalıştığımız ama bunu ancak mesafeli bir şekilde yapabildiğimizde durumdaysa absürt/nihilist ironi söz konusudur. Eğer ki gözlemlenebilir ironi açık ise, gerçekliğin tesisine dair bir umut silinmekte, ufukta yitmekte, sempati ve hatta antipati imkânsız hala gelmektedir. Bu tip ironiye Muecke basitçe açık ironi adını verir<sup>450</sup>.

Bu sınıflandırmanın kullanımına gelindiğinde Muecke, ironinin kuvvetinin tezatın şiddetiyle ölçülebileceğini iddia eder<sup>451</sup>. Bu tezatın limitiye hep aynıdır: Anlaman bütünlüğüne, varoluşun bütünlüğüne vakıf olma imkânsızlığı. Kuramcı, Romantiklerin Shakespeare'de sıklıkla rastlanan oyun-içinde-oyun mecazına verdikleri öneme dayanarak, ironinin bu bütünlüğün kapsanamayacak olmasını çıkış noktası aldığından bahseder<sup>452</sup>. Biz bu kapsamanın edebi imkânını kapsamlayış (*synecdoche*) olarak adlandıracağız. Muecke daha sonra Denis Diderot'nun Kaderci Jacques karakterinin derin ironisinden örnek verir<sup>453</sup>. Bu metinde Jacques'ın kaderciliği bir yandan okuyucu için sorgulanacak bir durumdur, bir yandan da son derece doğrudur. Zira her şey kader gibi yazılıdır, Diderot tarafından yazılmıştır! Henry Fielding'in *Tom Jones* romanı da benzer bir örneğe vesile olur<sup>454</sup>. Romanın karakteri ne kadar uğraşırsa uğraşsın, mutlak otoriteyle konuşması mümkün değildir.

<sup>448</sup> age, 48.

<sup>449</sup> age, 51.

<sup>450</sup> age, 51.

<sup>451</sup> age, 53-54.

<sup>452</sup> age, 73.

<sup>453</sup> age, 76.

<sup>454</sup> age, 91.

Çünkü bu otorite (*authority*), sadece yazara (*author*) ait olabilir! Basit bir denklem kurmak ve özetlemek gerekirse, ironinin temel özelliğinin anlam bütünlüğünü olumsuzlamak, bunu da kapsamlayışın imkânsızlığına işaret etmek olduğunu iddia edebiliriz. İleri tartışmalarda kullanmak üzere anlam bütünlüğüne işaret etmek (*demonstrasyon*) ile bu bütünlüğün kurulmasının imkânsızlığında ortaya çıkan felaket alametinin (*monstrasyon*) ortak bir yanı olduğunu belirtmek gerekir<sup>455</sup>. İroni, özellikle de Kierkegaard'un Sokrates'in ironik varlığını değerlendirirken belirttiği üzere, bir dünya algısının (*weltanschauung*) yıkımını imleme kapasitesine sahiptir. Bunu da sonuna kadar inançla sürdürülen bir demonstrasyonun ani bir kırılma noktasıyla (*peripeteia*), hatta yıkıcı bir farkındalıkla (*anagnorisis*), dünya algısını temelinden sarsarak ve yıkımına yol veren bir *monstrasyon* ile yapma kapasitesi vardır. İlki işaret ederken, ikincisi uyarmaktadır.

### 3.4. Kierkegaard'un İronisi

Søren Kierkegaard'un 1841'de doktora tezi olarak sunduğu *İroni Kavramı*, düşünürün hayatında çok kritik bir dönemde yazılmıştır. Aynı yıl içerisinde hem hayatının aşkı olarak gördüğü Regine Olsen ile nişan atmıştır, hem de Friedrich Wilhelm Joseph Schelling'in felsefe derslerine katılmıştır<sup>456</sup>. Bu felsefe derslerine katılanlar arasında Mikhaıl Bakunin ve Friedrich Engels'in de olduğu düşünülürse önemi daha da iyi anlaşılabilir<sup>457</sup>. Tezi, krallıktan özel izinle resmi akademik dil olan Latince değil de Danca yazan Kierkegaard, ironiye dair soruları ortaya atmakta ve cevaplamaya çalışırken aynı zamanda tezin farklı dil kullanımıyla kendisi de ironik bir metin ortaya koymaktadır.

Bu çalışmanın iki ana kısmı vardır. İlk kısımda Sokrates'in ironik pozisyonunun anlaşılması için yorumlanması gerektiği savunulur. Yorumun sırasıyla mümkün kılınması, edimselleştirilmesi ve zorunlu kılınması mesele edinilir. Bu bölümü karakterize eden en önemli tartışma için metinler arası bir okuma yapan Kierkegaard, asıl Sokrates'i ortaya çıkarmak için Sokrates'i tarihsel bir birey ya da karakter olarak işleyen Platon, Ksenefon ve Aristofanes'in yaklaşımlarını karşılaştırmakta ve

<sup>455</sup> Bu bağlantıya Jean-Luc Nancy, imgenin estetik temelini tartıştığı *Ground of the Image (Au fond des images, 2003)* adlı eserinde ayrıntılı olarak değinir. Nancy, Jean-Luc. "Ground of the Image". Çeviren: Jeff Fort. New York: Fordham University Press, 2005, (1-26).

<sup>456</sup> <https://plato.stanford.edu/entries/kierkegaard/>

<sup>457</sup> Tristram Hunt. Marx's General: The Revolutionary Life of Friedrich Engels. New York: Metropolitan Books, 2009, 45-46.



çarptırmaktadır. Bu tartışmanın en ilginç yanı, Sokrates'i çağının çok ötesinde bir düşünür olarak resmeden Platon'un bizi yanlış yönlendirdiğini, Sokrates'i anlamaya en yakın figürün, filozofu *Bulutlar* adlı oyunda gerçek bir cahil ve dolandırıcı soytarı olarak hicveden Aristofanes olduğunu iddia etmesidir<sup>458</sup>. Bu oyunun daha sonra Sokrates'in yargılanması ve idam edilmesinde özellikle kamu kanısı üzerinde çok etkili olduğu<sup>459</sup> düşünülürse, Kierkegaard'un iddiası daha da dikkat çekici olur.

İkinci kısımdaysa düşünür Sokrates'in düşünsel duruşunu temel alan Alman Romantiklerinin ironi kavramını nasıl değerlendiklerine bakar. Hegelci bir yaklaşımı benimseyerek giriştiği incelemede, aslında Hegel'e ters düşecek şekillerde Fichte, Schlegel, Tieck ve (daha önce değindiğimiz üzere Hegel'in "gözdesi") Solger'i eleştirir ve okuyucuyu adım adım kendi savunduğu ironi fikrine yakınlaştırır. İlginç bir başka ayrıntı, isimleri ve onların yorumlarını inceleme sırasının tutarlı bir şekilde Kierkegaard'un fikrine yaklaşacak şekilde dizilmiş olmasıdır. Aynı kurgu ilk bölümde de Ksenefon, Platon ve Aristofanes için geçerlidir. Hatta Kierkegaard kronolojiye uymamasını daha iyi anlaşılacak için yaptığını ifade eder<sup>460</sup>. Bu ufak bilgi, Kierkegaard'un tezinin kendine has ironik hareketinin anlaşılması için önemlidir. Gittikçe şiddetlenen ve hieve yaklaşan bu ironik hareketin en önemli yanı, daha sonra Kierkegaard'un Hegel eleştirisinin merkezine yerleşecek olan savların ayrı ayrı metinlerde temelleri oluşturacak olmasıdır. Düşünürün 42 yıllık kısa hayatında, sadece 30lu yaşlarında (1840lı yıllar) 20nin üzerinde kitap yazdığını ve bu kitapların tutarlı bir şekilde 1831'de öldükten sonra nüfuzu gittikçe artan Hegel'in düşüncesinin tehlikelerine dikkat çekmek olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Bu gayret, daha sonra Zebercet karakterinde "devlet gölgesinde birey"i okumaya başladığımızda daha anlamlı olacaktır.

Kierkegaard'un bu kapsamlı çalışmasının çekirdeğini "İroni Kavramı" başlığına sahip ikinci kısımda, Schlegel'e kadarki tartışmaların oluşturduğunu düşünüyoruz. Bu bölümü anlamak için kısaca iki konuya değinmeye çalışacağız. Birinci konu, Kierkegaard'un ironiyi Hegel'den aldığı "sonsuz mutlak olumsuzlama" olarak estetik içinde nasıl tanımladığı iken, ikinci konu birey ile tarih arasında kurduğu ilişki

---

<sup>458</sup> Kierkegaard, *age*, 146, 153, 165.

<sup>459</sup> Debra Nails. "Socrates", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/socrates/>>.

<sup>460</sup> Kierkegaard, *age*, 170, dipnot 126.

olacak. Kanımızca, diğer tüm tartışmaları bu iki eksen üzerinden değerlendirmek kolaylaştırıcı olacaktır.

### 3.4.1. Sokratik İroniden Potansiyel İroniye

İroniyle ilgili olarak karşımıza çıkan ilk ciddi tanım, “sonsuz mutlak olumsuzlama” olmasıdır<sup>461</sup>. Sonsuzdur, çünkü her yorumda ve tanıklıkta yeni bir katman kazanarak devam etmektedir. Burada Muecke’nin açık gözlemlenebilir ironi tanımını hatırlayabiliriz. İroniyi gözlemleyen herkes potansiyel olarak ironi oyununa katılabilmekte ve bu sonsuz şekilde devam edebilmektedir. Mutlaktır, çünkü sadece ve sadece olumsuzlamadan ibarettir; sunduğu veya sunabileceği bir içeriği yoktur. Sadece alaşağı etmek üzerine kurulu olduğu kadar, kimine göre olumlu olma ya da olumlama ihtimali de yoktur. Son olarak da mutlak olumsuzlamadır, çünkü belirli bir etik-politik pozisyondan eleştiri sunmaya benzememektedir. “A mı, B mi?” diye sorulan bir soruya “A değil,” dedikten sonra, “O zaman B?” diyen kişiye, “B de değil,” demek gibi, her tutulan cevabı durmaksızın olumsuzlayan ancak en baştan “ikisi de değil” demeyecek kadar da kaygan bir yapıya sahip. Hep başka bir yolun yönüne işaret eden, yeni düzlemler açan bir karakteri var<sup>462</sup>. Bunu yaparken bir yandan sert karşıtlıklara ihtiyaç duyan ironi<sup>463</sup>, aslen edimselliğe (aktüel gerçeklik) bağımlı bir asalak gibi işlemektedir:

Gerçekliğin de, sürekli gerçekliğin ötesine geçme isteği duymanın bir bahanesi olması dışında hiçbir geçerliliği yoktur; üstelik bu hiçbir zaman mümkün olmaz. Öznelliğin bu gayretleri (molimina) tekrar bireye geri döndüğünde; birey bu gayretleri kendi içinde, kişisel bir doyum olarak yok eder. İşte ironik duruş böyle bir şeydir.<sup>464</sup>

Bu açıdan Sokrates öncelikle rahatsız edicidir. Kierkegaard’un kendine has ironik tutumunu belli ettiği ilk noktalardan birisi de bu rahatsız ediciliği vurgular niteliktedir. Örneğin Kierkegaard, Platon’un Sokrates’i tasvir ederken ve kullanırken verdiği “çocuksu huzur”dan bahsetmektedir<sup>465</sup>. İlk başta masumane bir övgü gibi gözüken bu ifade, çalışma ilerledikçe ironik anlamını gittikçe daha da açık etmektedir. Mesela başka bir yerde Kierkegaard, Schlegel’in hayatının ileri noktasında Katolik olarak huzur bulduğunu söylemektedir<sup>466</sup>. Hemen öncesinde

---

<sup>461</sup> age, 31.

<sup>462</sup> age, 55.

<sup>463</sup> age, 103.

<sup>464</sup> age, 170.

<sup>465</sup> age, 33.

<sup>466</sup> age, 342.

“polemik çaba” ile yani her şeyi sorgulayan ironik ve felsefi duruşlar ile asla *huzura* erilemeyeceği dile getirilmiştir halbuki<sup>467</sup>. Zaten sonrasında huzursuzluğun ve kaygının bu uslanmaz düşünürünün “huzur bulma”yı olumlu anlamda kullanmasına inanmak güçtür! Ama daha ilk eserinden itibaren bunu yapıyor olması ilgi çekicidir.

Öyleyse “asıl” Sokrates, huzursuzluk yaratan haliyle, ironiyi nasıl kullanmaktadır? Kierkegaard burada iki çeşit ironiden söz etmektedir. Birincisi, son durak olan ironidir. Burada “soyuttan somuta, edimselliği idea yoluyla inşa eden diyalektik” söz konusudur<sup>468</sup>. Bunun için de imgesel olan (metafor) kullanılmaktadır<sup>469</sup>. Başka bir deyişle ironi, somut argümanlara ulaşmak için kullanılan belagat aracıdır ve ideal bir sonu vardır. İkinci ironiyse, düşüncenin dürtüsü ve onu toparlayan ironidir. “Sonunu sürekli havada tutan” bir diyalektik işlemektedir; “mitsel olan” kullanılmaktadır<sup>470</sup>. Mitsel olan, aynı zamanda iki ironi kategorisinin de ortak limiti gibidir. Bunu anlamak için bir önceki bölümde de değindiğimiz, Kierkegaard’un şaşırtıcı derecede gelişmiş mit tanımına ayrıntılı bakmak gerekir:

Mitsel olan bu şekilde [...] şiirselle karışmış gibi görünebilir. Ancak şiirselin, kendi şiirselliğinin bilincinde olduğu, bu bağlamda gerçekliğini idealitede bulduğu ve başka bir gerçekliğe ihtiyaç duymadığı belirtilmelidir. Öte yandan mitsel olan, olumsuz bir ayrılık ve ikilikte yer alır; bu, bilinçliliğin getirdiği sonuçların henüz görülmediği bir geçiş aşamasıdır. Yani şiir dilek kipinde bir kuramsal yargıyken, mitsel olan haber kipinde bir kuramsal yargıdır. Ne dilek kipi, ne haber kipi olmakla, aynı zamanda [ikisi birden] olmak arasında gidip gelen, haber kipinin bildirisi ile kuramsal form arasındaki ikilik, mitsel olanın tanımıdır. *Mit gerçeklik olarak algılandığı sürece mit olamaz*. Ancak kendi üzerine düşünebilen bir bilinçle temas ettiği anda mit olabilir ve bu noktada spekülative bir içeriğe sahip olup, kendisini imgeleme bağlarsa, mitsel tasarım ortaya çıkabilir. Ama *mitsel tasarım sorunu ortaya çıkar çıkmaz, mit çağı bir bakıma geride kalmış olur*; öte yandan, düşüncenin onu yok etmesine henüz izin verilmediği için, mit var olmaya devam eder.<sup>471</sup> (*vurgular bize ait*)

Kierkegaard’un burada alıntıladığımdan çok daha uzun olan (bir tam sayfa) bu açıklamayı dipnot olarak yapması şaşırtıcıdır. Belki de muzipçe bir oyun oynamış ve bu kadar kritik bir bilgiye biçimsel olarak dipnot karakterini yakıştırmıştır. Her halükarda ironi ile şiir arasında daha sonra kuracağı bağlantı adına mitin şiire nazaran ne olduğunu bakmak önem teşkil etmektedir. Bu tanımın daha sonra felsefe ve sosyal bilimlerde benzer şekillerde kullanılıyor olması kuvvetini

<sup>467</sup> age, 340.

<sup>468</sup> age, 134.

<sup>469</sup> age, 134.

<sup>470</sup> age, 134.

<sup>471</sup> age, 112-113.

göstermektedir<sup>472</sup>. İroninin mit ile ilişkisi acımasız bir düşünsel savaşa sahne olmaktadır. Zira ironi, özellikle de Kierkegaard'un atfettiği ikinci anlamıyla, mitin önce görünür olmasını, gerçeklik olarak algılanmaz olmasını, tasarım (imgelem) olarak ortaya çıkmasını ve sonunda çağının geride kalmasını sağlamayı sağlayacak müthiş bir edime sahiptir. Bir önceki bölümde bu süreci, kendini mit olarak gösteren ancak mitik olanın sanat ve edebiyat tarafından koparılıp mitolojiye atılması olarak ifade etmiştik. Bu süreci geliştiren Kierkegaard, ironinin doğası gereği ediminin gerçekleşmesinin imkânsız olduğunu, bu görevin asıl taşıyıcısının şiir olduğunu ileri sürmektedir<sup>473</sup>. Yine de, şiirin görevine gelmeden önce, ironiye dair başka özelliklere değinmemiz gerekmektedir.

Muecke'den hatırlayabileceğimiz şekilde, Kierkegaard ironiyi bir de edimsel (*executive*) ve potansiyel (*contemplative*) olmak üzere ikiye ayırmaktadır<sup>474</sup>. Bu ayrımın imgesel ve mitsel (mitik) ile direkt ilişkisi yoktur. Daha ziyade ironiyi araçsallaştıran belagat ve düşünseme (*reflection*) hizmetine giren alaşağı etmeyle ilişkilidir. İlki direkt anlayabildiğimiz, daha standart ve kullanışlı bir ironi türüyken, potansiyel ironi Muecke'nin "açık ironi" dediği kavrama yakındır. Kierkegaard önemli bir açıklama yapıp, ironinin gerçeği gizleme için kullanımdan, ketumluktan, yani *dissimulatio* özelliğinin bir ikiyeüzlülük olmadığını, çünkü etik değil metafizik bir kategori olduğunu öne sürer<sup>475</sup>. Bu ayrım çarpıcıdır. Çünkü durum böyleyse, Kierkegaard için Sokrates'in ironik varoluşu etiği tamamen dışlamaktadır. Halbuki etiğin en temel özelliklerinden biri tüm varoluşa sirayet etme idealine sahip olmasıdır. Sokrates'e özgü kılınan bu sıra dışı durumun, hatta paradoksun, Kierkegaard'un ileride İbrahim Peygamber gibi figürler için de kullanılacağını bildiğimiz için çok şaşırmayabiliriz. Ancak o zaman Kierkegaard için etiğin konumunu daha iyi anlamak gerekir. Düşünür bu açıklamayı ancak daha sonra ortaya koymaktadır. Hem de Hegel'e, herhangi bir ironiye başvurmadan getirdiği en sert eleştirilerinin olduğu pasajda. İronist, Kierkegaard'a göre, "edimselliğin özünü oluşturan, onu besleyen şeyi, havada tutmak zorun[dadır]; yani etiği ve ahlakı<sup>476</sup>". Kierkegaard'a göre, bu aynı zamanda etik-politik konumu insan varoluşu için

---

<sup>472</sup> Örneğin Bourdieu sosyolojisinde "doxa" mefhumu dahi aynı parametrelere göre kullanılmaktadır. Bourdieu, Pierre. *Bir Pratik Teorisi için Taslak*. Çeviren: Nazlı Ökten. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2019.

<sup>473</sup> Kierkegaard, *age*, 340.

<sup>474</sup> *age*, 279.

<sup>475</sup> *age*, 280-281.

<sup>476</sup> *age*, 315.

merkeze koyan Hegel'in ironiden en çok rahatsızlık duyduğu şeydir. Hegel için, bir insanın varoluşunun ironik olması sadece kabul edilemez değil, anlam verilemezdir. Bu yargının kanıtlarını daha önce Hegel'in tüm varoluşu Mutlak İdea'ya hizmet eder kılmaya çalışmasında bulmuştuk. Kierkegaard, Hegel'in düşüncesiyle Sokrates'in anlaşılmasının imkânsızlığını da bu şekilde açıklamış olmaktadır. Çünkü Hegelci anlayışta tüm anlam düzeni Mutlak İdea'nın bize görüldüğü haliyle tarihin boyunduruğundayken, ironi tarihin oluşuna sadece bağımlıdır, ancak boyunduruğunda değildir<sup>477</sup>.

Bu durumda potansiyel ironi, Kierkegaard için varoluşun bütününe karşı ironidir; ve Hegel'le ilgili yorumuna eklenerek düşünüldüğünde, etik-politik varoluşu da reddeden bir tutuma sahiptir<sup>478</sup>. Hatta “öznelliğin kendi için olmasıdır”<sup>479</sup>. Dilbilim kategorileriyle düşünüldüğünde, Kierkegaard ironinin sözcük ile anlamı arasında bir yarık açtığını öne sürer. Oluşturulan bu tezat, anlama karşılık gelen “öz” ile sözcüğe karşılık gelen “fenomen” arasındaki uyumsuzluğa tekabül eder<sup>480</sup>. Aslında düşünürün Hegelci edimsellikten anladığı tam da budur: Öz ve varoluşun birleşmesi. Kitabın en ironik pasajlarından birinde 19.yüzyılda ve dolayısıyla Hegel düşüncesinde yer alan vatandaşlık kavramının yıkıcılığını, hapsediciliğini hicvettikten<sup>481</sup> sonra, ironist için edimselliğin anlamını yitirdiğinden bahseder. Nedir bu vatandaşlık fikri? Kitapta yayıncının notu bir nebze açıklama getirir: Edimsellik akılsallıkla eşdeğerdir<sup>482</sup>. Ancak bizim için bu açıklama yetersizdir. Bu noktada Hegel'in Estetik derslerinde ironiyle ilgili söylediklerine yeniden bakmak gerekir. Hegel, ironinin önemli kuramcılarından Solger'e değinirken (ki Solger'in de aslen Kierkegaard'un ironi konusunda kendini en yakın hissettiği kuramcı olduğunu söyleyebiliriz), şunu söylemektedir:

Bu süreç içerisinde, Solger, İdea'nın diyalektik uğrağına, benim 'sonsuz mutlak olumsuzluk' diye adlandırdığım noktaya ulaştı; İdea'nın, sonluluk ve tikellik haline gelecek şekilde sonsuz ve tümel olarak kendisini olumsuzlaması ve yine de yeniden bu olumsuzlamayı iptal etmesi ve böylelikle sonlu ve tikel olanda tümel ve sonsuz olanı yeniden kurması etkinliğine ulaştı.<sup>483</sup>

---

<sup>477</sup> age, 308-310.

<sup>478</sup> age, 282.

<sup>479</sup> age, 282.

<sup>480</sup> age, 271.

<sup>481</sup> age, 277.

<sup>482</sup> age, 278.

<sup>483</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler I. 2. bs. Çevirenler: Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler, İstanbul: Payel Yayınları, 2012, 68.

Bu pasajda bize çok tanıdık gelecek bir ifade vardır. Hegel, Kierkegaard'un ironi tanımı olarak kullandığı “sonsuz mutlak olumsuzluk” ifadesini İdea'nın diyalektik uğrağı olarak değerlendirmektedir. Görünen o ki, Kierkegaard ironi kavramını tam da Hegel'in karşısına koymak için onun kelimelerini kullanmaktadır. Hegel'in savunduğu, “sonlu ve tikel olanda tümel ve sonsuz olanı yeniden kurma” başka bir deyişle insanda İdea'nın kurulumu, insanın kişilik (etik-politik karakter) sahibi olmasıdır<sup>484</sup>. Öyleyse bütünün parçada kendi dengini bulmasını *ideal* olarak nitelendiren Hegel'e karşı, Kierkegaard aynı ifadeyi almakta ve tersine işletmektedir. “Yoluna konmuş bir uğrak” olarak ironiden bahsettiği son bölüm bu açıdan daha da anlaşılır olacaktır<sup>485</sup>. Alt-başlığı “Sokrates'e yoğun göndermelerle” olan bu kitapta Hegel'e daha da yoğun göndermeler yapması çarpıcıdır. İroni salt bir uğrak olmaktan çıkartılmaktadır.

Özet olarak, bu kısımda, ironinin idea ile edimsellik (kuramsal), edimsellik ile olasılık (pratik) arasında uyumsuzluk yarattığını söyleyen Kierkegaard'un, estetik bir olgu olarak ironinin temel karakterinin tümel ve sonsuz olanı reddetmesi olduğunu söylediğine ulaşmaktayız<sup>486</sup>. Başka bir deyişle özneliği parçalayacak denli aşırı bir öznellikten bahsediyoruz. Zaten ironik özne için verili gerçekliğin geçerliliğini yitirmiş olmasından ancak bunu çıkartabiliriz. İronik özne, Kierkegaard için bir özne değildir, ancak nesnelliği reddeden bir öznelliktir. Peki bu nasıl olabilmektedir? Anlayabilmek için birey ile tarih ilişkisine bakmak gerekmektedir.

### 3.4.2. Tarihselin İronisi

Kierkegaard ironinin kullanımıyla tarih arasındaki ilişkiye direkt olarak ilk Aristofanes'in *Bulutlar* oyununu Rötcher ışığında okurken değinmektedir:

Bu soruşturmaya çok daha rahat bir biçimde başlıyorum çünkü rehberliğimi bir Hegelci yapıyor; onların her şeye yer açabilmek konusundaki uzmanlığını ve her türlü bilinçli kışkırtma ve kuşkulu tarihsel komplo<sup>487</sup> dağıtmadaki kolluk kuvveti yetkilerini akıldan çıkarmamak gerek. Söze koro ile başlayalım. Ahlaki özü temsil eden koro, bizim oyunumuzda bir simge olarak yer alır. Rötcher,

<sup>484</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *The Philosophy of History*. çev. J. Sibree. Kitchener: Batoche Books, 2001, 54.

<sup>485</sup> Kierkegaard, *age*, 359.

<sup>486</sup> *age*, 318.

<sup>487</sup> Bu “tarihsel komplo” daha sonra Paul Ricœur ve Marc Nichanian gibi düşünürlerin tarihi bir komplo (*plot*) ve olay örgüleştirme (*mise en intrigue*) denkliğinde okumalarında yankılanmaktadır.

koronun bunun bilincinde olmasından ve her an saklandığı siperin arkasından fırlamayı arzulamasından ötürü buradaki ironiyi farketmiştir.<sup>488</sup>

Burada dikkat çeken iki durum vardır. Birincisi, koronun ironik yetkisi, son sözü söyleyebilme kapasitesinden kaynaklıdır. Muecke'den hatırlayabileceğimiz üzere ironinin kullandığı en ham malzeme, tüm anlatıya hakim olan yetkilinin (tanrı, yazar vs.) karşısında bireyin çaresizliğidir. İktidarların son sözü söyleme kapasitesini sanat ve felsefenin elinden almak için can atmaları boşuna değil. “Son gülen iyi güler” sözünün ironiyi en kuvvetli biçimde ifade edebilen deyimlerden biri olması boşuna değildir. Dikkat çekici ikinci durumsa koronun tarihçinin bir nevi arketipi olarak karşımıza çıkmasıdır. Koro, bir çeşit vakanüvis pozisyonunu doldurmaktadır. Bu pozisyon daha sonra saray ahalisi içinde mesleki bir pozisyon olana kadar tarih yöntemini, yani geçmişe dair her şeyi durmaksızın kendine mal edecek (son sözü söyleyecek) yaklaşımı bulamayacaktır<sup>489</sup>. Kierkegaard koronun simgesel değerine dair düşündüklerini söylemeyi bir süre ertelemektedir, çünkü önce “ahlaki öz”ün temelini oluşturan tarihsel bilincin karşısında Sokrates’in Aristofanes tarafından nasıl hicvedildiğini açıklaması gerekir. Atina’da Yeni Helenizm ile Eski Helenizm arasındaki çatışmayı gösteriyor olmasına rağmen, Sokrates yeninin temsilcisi değil, sadece eskinin ikiyüzlülüğünün, iç çelişkisinin figürü olarak karşımızdadır. Öte yandan “[k]oro, eski Helenizmin yerini almak isteyen bütün bir yeni düzeni temsil eder<sup>490</sup>. Özetlemek gerekirse ironinin ihtiyaç duyduğu iki özelliği koroda bulabiliriz: Son sözü söyleme, ve tarihi, vakalar olarak hikayeleme yetkisi. Dolayısıyla ironi, özne ile tarih arasında hikayeleme kapasitesine sahip tanıklığa dayanır.

Kierkegaard yeri geldiğinde kendi ironik pozisyonunu da benzer ifadelerle açıklar. Örneğin Sokrates’i hikayeleyen üç yazarı ele alırken kendisini sürekli olarak her birine karşı “üçüncü kişi” yapmaya çalıştığını ve böylece “bütünün sonlu bir yüzleşmeye gelmesini” sağladığını söylemektedir<sup>491</sup>. Bu çabasının arkasında yatan motivasyonlarını dile getirmesi içinse yaklaşık 100 sayfa sabretmemiz gerekecektir. İroni kavramının kendisini tartışmaya başladığı noktada, Kierkegaard’un hitap tarzı “Yön Bulmak İçin” başlıklı kısımda karanlık bir yön almaktadır. Kendi çağında artık dürüstlüğü yerini yeminli ifadenin, duyguların yerini onlar üzerine durmaksızın

---

<sup>488</sup> Kierkegaard, **age**, 147.

<sup>489</sup> Marc Nichanian. *The Historiographic Perversion*. çev. Gil Anidjar. Columbia University Press, 2009, 66-68.

<sup>490</sup> Kierkegaard, **age**, 153.

<sup>491</sup> **age**, 171.

konuşmanın aldığına ve benzeri birçok modern tutumun tarihselleşen insanın üzerine kara bir bulut gibi çöktüğünü ifade etmektedir. Düşünür “[ç]ağımız bir insanın hareketsiz kalıp kendi içine dalmasına izin vermiyor” diye yakınmaktadır<sup>492</sup>. Düşünür burada bile ironinin tanıklara ihtiyaç duymasından dem vurmaktadır<sup>493</sup>. Demek ki artık bireyin Sokrates’teki gibi bir ironik varoluşu mümkün değildir, başka bir ironiye açılmak gerekmektedir!

“İroninin Tarihsel Geçerliliği” kısmına geldiğimizde formülasyon sertleşir. Ardi ardına kriterler önümüze sürülür. İroni “sonsuz mutlak olumsuzluk” olmasının yanı sıra, “öznelliğin bir belirlenimidir,” ve burada “özne, olumsuz olarak özgürdür<sup>494</sup>”. “Verili edimselliği, yine verili edimsellik yoluyla yok [etmektedir]<sup>495</sup>”. “Ancak ironinin haklı ya da haksız olduğuna sadece tarih karar verebilir<sup>496</sup>. Böylesine bir tarih karşısında “öznelliğin ilk defa ortaya çıktığı dönüm noktası” ise tam da Sokrates vakasıdır<sup>497</sup>. Öyle ki, “Sokrates’in hiçbir şey bilmediğine dair verdiği teminat kesinlikle gerçektir ve ironik değildir”<sup>498</sup>. Ne de olsa “[i]ronist son tahlilde ortaya bir şey koymak zorundadır, ama bu şekilde [Sokrates gibi] ortaya koyduğu şey [ancak] hiçlik olur<sup>499</sup>”. Çünkü “Helenizmin tözcü hayatı onun için geçerliliğini yitirmişti[r]<sup>500</sup>”. Sokrates’in ironisinin kurma kapasitesine sahip olmadığı ama yine de “talep ettiği ise öznelliğin ve idealliğin edimselliği[dir]<sup>501</sup>”.

Böyle uzun ve yoğun bir pasajı yeniden kurgulanmış tek bir paragrafa sığdırmak kuşkusuz bazı bağlantıları gözden kaçırmamıza neden olmaktadır. Ancak Kierkegaard’un alaycılığını kenara ayırıp asli savlarını bir araya getirmek için faydalı olacaktır. Burada açıklanması gereken ifadelerden birisi, öznenin nasıl “olumsuz olarak özgür” olduğuna dairdir. Buradaki özgürlük sınırsız eylem kapasitesinden kaynaklıyken, olumsuzluğu, edimsel (aktüel, pragmatik) hiçbir kapasitesinin olmamasından kaynaklıdır. İroni tarafından belirlenmiş, nitelenmiş öznellik, nesnesiz, içeriksiz ve muhattapsız bir kavgadır. Bu tanımı özellikle Zebercet’i

---

<sup>492</sup> age, 270.

<sup>493</sup> age, 273.

<sup>494</sup> age, 288-289.

<sup>495</sup> age, 289.

<sup>496</sup> age, 291.

<sup>497</sup> age, 292.

<sup>498</sup> age, 297.

<sup>499</sup> age, 298.

<sup>500</sup> age, 299.

<sup>501</sup> age, 300.



okurken aklımızda tutmamızda fayda olacaktır. Verili edimselliği, bu edimselliğin araçlarını kullanarak yok etmesi ise ironinin temel özelliklerinden birisidir.

Bu tutumu Kierkegaard'un kendisinden bir örneklerle daha iyi anlayabiliriz. “Ancak ironinin geçmişi yoktur” diyerek başladığı tiradında, Kierkegaard neredeyse ironiye lanet okurcasına, Romantiklere küfredencesine, okuyucuya şiir gibi akan bir pasaj sunmaktadır<sup>502</sup>. İroni adeta kaprisli bir sevgili gibi, insanla olan ilişkiyi yönlendiren şekilsiz bir kutsal güç gibi nitelendirildikten sonra şu noktada ipleri koparır düşünür:

Bu bağlamda, Hegel'in tarihsel geçmiş yorumuna yaptığı büyük katkı yadsınamaz. Geçmiş reddetmek yerine kavrar [...] Böylelikle Hegel bitmeyen dırdırlara bir nokta koymuş, dünya tarihinin ancak şimdi başlayacağını belirtmiştir; saat tam dörtte başlayacaktır, bir aksaklık olsa da başlaması beşi geçmeyecektir. Ve eğer Hegelcilerden biri, önünü alamayacağı kadar büyük bir tarihsel momente sahipse, korkunç bir hızla her şeyi cehenneme gönderiyorsa, bundan ötürü suçlanacak kişi Hegel değildir.<sup>503</sup>

Bu öyle kehanet sahibi bir pasajdır ki, önce kahkaha atıp sonra dehşete düşmemek elde değildir. Özellikle “başlaması beşi geçmeyecektir” noktasında kıkırdamamıza sebep olan hiciv, alıntıladığımız son cümlede acıyla kıvrınmamıza neden olabilir. Zira Nazi Almanyasının önde gelen düşünürlerinden Alfred Bauemler ve Carl Schmitt'in farklı yaklaşımlarla Nazizm'in Hegel'in sonunu getirdiğini düşündükleri bilinmektedir. Ancak bu konuda daha fazla öngörü sahibi Heidegger, tam da Nazizm ile Hegel'in düşünce sisteminin dünyaya egemen olduğunu iddia etmektedir<sup>504</sup>. Yüzyıl kadar sonra gelen bu tarihsel bilgi ışığında Hegelcinin önünü alamayacağı tarihsel itki ile her şeyi cehenneme göndermesi ve Hegel'in asıl suçlu olduğunun ifade edilmesinin lüzumu, Kierkegaard'un tezinin en parlak düşünsel noktalarından biridir.

### 3.4.3. Şiir, Şuur ve Öznenin Olumsuzlanması

Şimdilik, Kierkegaard'un ironi üzerine tezleriyle ilgili olarak son bir toparlama yapmak gerekmektedir. Düşünüre göre ironi ile ilişkisinde kendisine en yakın kişi Solger'dir. Her ne kadar kuramsal yönden eksik balsa da, Kierkegaard Solger'in ironi konusunda öznenin olumsuzlanması (yadsınması) ifadesine katılmaktadır<sup>505</sup>. Solger'e

---

<sup>502</sup> age, 308.

<sup>503</sup> age, 310.

<sup>504</sup> <https://claremontreviewofbooks.com/nazi-or-philosopher/>

<sup>505</sup> Kierkegaard, age, 346.

göre sanatsal üretimin iki önemli etkeni “ironi” ve “heyecan”dır<sup>506</sup>. İroni, edimselliğin sonsuzluğu (sonsuz döngüsü) karşısında bireyin kendi sonlu kalma kapasitesini (sonsuz döngüsünü) koruması için vazgeçilmez bir unsurdur. Başka bir deyişle sonlu ölümlünün yaşaması için gereklidir. Yoksa sonsuzluk fikri içinde çözünecektir. Boşuna değil, Kierkegaard kabaca “felsefe için kuşku neyse, kişisel hayat için ironi de odur” demektedir<sup>507</sup>. Tieck’i incelediği bir önceki bölümde Kierkegaard, şiirsel birliğin imkânsızlığından bahseder. Zira bireylerin oluşturduğu “bağımsız unsurlar yalıtılmış bir çabayı inşa ettikleri için” şiirsel birlik (bütünsel şuur) imkânsız olmaya mahkûmdur<sup>508</sup>. Bir önceki bölümden hatırlayacağımız üzere, bütünsel şuur, farklı farklı düşünürlerin birbirleri ardına Hegel’in düşüncesinde reddettikleri Mutlak İdea’nın mitin yerini alması durumudur. En kısa biçimde şöyle söylenebilir: İnsanlık insanca yaşadığı sürece mite dönüşemez.

Kierkegaard ileri bir noktada ironinin doğruluğunun “ancak nesnelliğe ulaşan öznellikte bulun[duğunu]” ifade eder<sup>509</sup>. Başka bir deyişle ironinin belirlediği öznellik, öznenin kopacak ve nesnelde çözünecek şekilde biçimlenmelidir. Böyle bir şey nasıl olabilir ki? Her ne kadar Hegelci düşüncede bu biçimlenmenin mutlak itaatte özgürlüğün bulunması gibi çelişkili bir sonuca ulaştığını bilsek de, Kierkegaard’a bu düğümü farklı şekilde çözme payesi vermekte fayda olacaktır. Bu noktada da Solger’e dönmek gerekmektedir. Solger’de sonluluk hiçliğe denktir<sup>510</sup>. Bir nevi içeriksizlikten bahsedilmektedir. Nasıl ki Solger için tanrı kendisini kurban ettiği takdirde yaratmaktadır, birey de özneliğini olumsuzladığı noktada mümkün olur<sup>511</sup>. Sonluyu sonsuz, sonsuzu sonlu kılan olumsuzlama, Kierkegaard’un deyimiyle potansiyel ironidir ve Solger de edimsellikle çatışan ironiyi bir kenara bırakıp sonluyla sonsuzun kavgasına odaklanır. Burada Kierkegaard üç adımda hem Solger’in, hem kendisinin varmak istediği noktaya bizi taşır. Öncelikle hiçliğin/hiçlemenin (*Nichtige*) yok edilmesi gerekir zira “içimizdeki *Nichtige* tanrısalıdır”<sup>512</sup>. Anlaşılması güç olan bu ifadeyi çözmek için sabretmemiz gerekir. İkinci adımda sonsuzun da olumsuzlanması gerekir, yani “öteki dünyadan” *dolaylı* şekilde hiçliğin içinin doldurulabileceği sanısına kapılmamak gerekir. Doğru

---

<sup>506</sup> age, 355.

<sup>507</sup> age, 362.

<sup>508</sup> age, 340.

<sup>509</sup> age, 359.

<sup>510</sup> age, 350.

<sup>511</sup> age, 350.

<sup>512</sup> age, 346.

edimsellik ancak böyle oluşacaktır. Üçüncü adımdaysa bir Solger alıntısıyla “doğru edimsellik” tanımlanır: “Doğru edimsellik bir sezgi [Anschauung] anıdır; içinde bizim anlayışımızın ancak birbiriyle ilişki halinde kavrayabildiği sonlu ve sonsuz yokedilmiştir; çünkü tanrı ya da daimî olan, kendisini bu yolla gösterir.”<sup>513</sup>

Özetlemek gerekirse bütünlüklü bir anlatıya sokarak tarihselleştirdiğimiz modern dünya için Hegelci ideanın açmazı, başlangıç uğrağı olarak görülen ironik sonsuz mutlak olumsuzlamanın ta kendisidir. Başka bir deyişle, öznenin kendisinin oluşumunda tüm bir anlam düzenini reddedebilecek kapasiteye sahip olmasını düşüncenin merkezine oturtmak mümkündür. Kierkegaard’un (Hegelci) devletçi idealin çekirdeğini oluşturan evliliği reddetmesi ve dindar bir Hristiyan olarak bilinmesine rağmen bu kadar sert bir ateoloji (*ilahiyatdışılık*) gayretine girmesinin arkaplanında tam da bahsettiği ironik tutumun olması artık şaşırtıcı gelmeyecektir.

Son olarak, bu tutumun limitini Kierkegaard şiir olarak görmektedir. Alman Romantiklerinin varoluşun ideal yeni janrası olarak gördükleri bütüncül romanlarının karşısında gerek Kierkegaard’un gerekse Nietzsche’nin şiiri yeniden öne sürmesinde bir tutarlılık olduğu yadsınamaz sanıyorum. Özetlemek gerekirse nesnelliğe ulaşacak öznelliğin poetikası, şiire ulaşacak ironiden geçmektedir denilebilir. Bu tartışmayı genişletmek için Walter Benjamin’in Alman Romantikleri üzerine yaptığı eleştiriye, hatta eleştiri eleştirisine başvurabiliriz<sup>514</sup>. Kierkegaard’un ironi mefhumu üzerine tartışılan fikirler şimdilik yeterli gözükmektedir.

Bir vaka çözümlemesiyle bu bölümü bitirmek mümkündür. 2019 yılında ortaya çıkan en tartışmalı sanat eserlerinden biri olan *Komedyen* (*The Comedian*), basit malzeme kullanımı ve sunumuyla satın alındığı dev meblağ arasındaki tezat yüzünden haftalarca konuşulmuştur. Art Basel Miami Beach’te sergilenen ve sanatçı Maurizio Cattelan’a ait *Komedyen*, basitçe bir muzun gri izolasyon bandıyla duvara yapıştırılmasından ibaretti ve 120000 Dolara alıcı bulmasıyla ve daha sonra başka bir sanatçı tarafından duvardan alınıp yenmesiyle sanat yayınlarında defalarca manşetlerde kendine yer buldu<sup>515</sup>. Bir yandan bu eserin bir sanat eseri olmadığı tartışılırken, bir yandan da bu eserin ciddiye alınmasının gerektiğini ve kesinlikle bir sanat eseri olduğunu savunan bir kitle yazılar yazmak için kolları sıvadı. Uzun

<sup>513</sup> age, 347. (Solger, “Nachgelassene Schriften”, 507; Kierkegaard’un alıntısı.)

<sup>514</sup> Walter Benjamin. Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri: Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı. Çevirenler: Elçin Gen ve Mustafa Tüzel, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

<sup>515</sup> <https://www.nytimes.com/2019/12/08/arts/design/banana-removed-art-basel.html>

uzadıya tartışmasını sunduğumuz ironinin ışığında asıl tutumun iki kanadı da yadsıdığını iddia edebiliriz. Bu çift yönlü yadsıma ironiye, edebiyat kuramcısı Linda Hutcheon'ın deyimiyle “keskinliğini” ve “üstünlüğünü” vermektedir<sup>516</sup>. Bu eserin adının *Komedyen* olması dahi önemli bir ifade olmasına rağmen, sanat eleştirmenlerinin eserin “ciddiye alınmasını” telkin etmesi şaşırtıcıdır<sup>517</sup>. Halbuki bizim öne süreceğimiz okuma şu yöndedir: Bu bir sanat eseridir ve ciddiye alınmaması ve bir hiciv unsuru olarak insanların şuurunda yer etmesi tam da sanat eseri olarak başarısının temelini oluşturur. Eserin tezadı o kadar derindir ki dışarıdan bakıldığında gülmek zordur. Zira orak-çekiç biçiminde sunulan bant ve muz, hızla bir kapitalist metaya dönüşme kapasitesine sahiptir. Çift taraflı bir bıçaktan bahsediyoruz. Dahası, aynı biçimi kullanarak birçok insan ve şirket söz konusu hicvi içselleştirmiş ve duvarlara bantlanmış türlü türlü nesnenin fotoğrafı internette ve reklam mecralarında dolaşmıştır. *Komedyen*'in mevcudiyetiyle dalga geçmenin, onu hayatımızın parodisinin malzemesine dönüştürmenin, eseri tam da doğru anlayanlarca, eserin devamını getirircesine yapılmasına işaret etmektedir. En kaba tabirle, “böyle sanat mı olur?!” dendiğinde, kişi en doğrusunu anlamış olmaktadır. Eserin muhteşem ironik yanı da bu soruyu sordurttuğu, kıkırdattığı, öfkelenirdiği derecede sanat eseri olma kapasitesine sahip olmasıdır! Tanrının ya da öznenin kendini yıkararak yaratmasına yönelik Romantik idealin verili edimselliği alınmış, “kendini yıkararak yaratan sanat eseri” özelinde ironik yıkıcılıkla karşılaşmıştır. Kierkegaard yaşasaydı, Sokrates'i hatırlayıp, gülmekten kendini alamazdı.

### 3.5. İroninin Keskinliği

Kanadalı edebiyat kuramcısı Linda Hutcheon'ın 1995 yılında yayınladığı ve özel olarak ironi konusuna eğilen eserler içerisinde günümüze en yakın kapsamlı çalışma olan *Irony's Edge*, sadece kavramın tarihini ve evrilen anlamlarını bir düzene sokmakla kalmamakta, aynı zamanda çeşitli vaka çalışmalarıyla kavramın uygulama ve politik tezahürleri konularında da ufuk açıcı katkılarda bulunmaktadır. Kitabın Türkçe'ye çevirmesi zorluk teşkil eden adının anlamı, kitapta da bir süre gizemini korumakta, ancak sonradan bizim daha önce “öz” kavramı için kabul ettiğimiz

<sup>516</sup> Linda Hutcheon. *Irony's Edge*. New York: Routledge, 1995.

<sup>517</sup> <https://www.unlimiteddrag.com/single-post/2019/12/17/Vaka-i-Vakvakiye-olarak-muz-vakasi?fbclid=IwAR05ivBPDm7go9W6O1YoDLcMQbIHpD6L81oHoW8d5IdLvYGPfPgmhx0zx4E>

tanıma uygun bir biçime bürünmektedir. “Edge”, İngilizce’de en düz haliyle “kenar” anlamına gelmektedir. Öte yandan bu “kenar”, uçurum ya da masa gibi, kesin ve keskin kenarlar için kullanılıyor olması yanı sıra, çoğu kez bıçak gibi keskin nesnelerin kenarlarını ifade etmek için tercih edilmektedir. Ancak söz konusu metinde deyim haliyle, “üstünlük,” “avantaj,” “öne çıkaran unsur,” gibi anlamları içermektedir. Özellikle bir kişiye/şeye “keskin kenar verme” deyimini (*give someone/something the edge*), ona “üstünlük kazandırma” ve “keskinlik katma” anlamlarını bir arada içerebilmektedir<sup>518</sup>. Dahası, metaforun daha gelişmiş kullanımında, bir kişinin “kenarda tutulma” (*keep/put someone on edge; be on edge*) deyimleri, “rahatsız edilme,” “heyecanla bekletilme,” “kaygılanma,” anlamlarını taşımakta ve Hutcheon bu anlam ağını kitabında oldukça etkin şekilde kullanmaktadır<sup>519</sup>. İroninin özellikle “kaygılandırıcı” karakteri, bu keskinlik metaforunu kuvvetlendirmektedir.

Hutcheon’ın ironi kavramına yaklaşırken yoğunlaştığı soru da bu olmaktadır: İroni’ye keskinliğini veren nedir? Bu soruya çeşitli cevaplar sunulurken, ironinin “keskinliğinin,” anlamı ve karakteri ne kadar değişken olursa olsun, “onu retorik ve yapısal bir strateji olarak öne çıkaran ayırt edici özelliği” olduğu sonucuna varılmaktadır<sup>520</sup>. Heidegger’den yola çıkarak, “öz” mefhumunu “vazgeçilemez, pazarlık edilemez, mecburi bir kaynak” olarak kabul etmiş, sıfat halinde kullanırken “asli” kelimesini tercih etmiştik. Bir şeyin “öz”ünden bahsederken eğretilmelere (metaforlara) başvurduğumuzu ve bu eğretilmeleri başka şeylere kusursuzca aktarabildiğimiz takdirde (*extended metaphor*) onların ortak bir öze sahip, *aslen* aynı olduklarını ima ettiğimizi ifade etmiştik. Bu açıdan Hutcheon’ın “keskin kenar” metaforu, ironi kavramının özünü anlamamız için oldukça uygun görünmektedir.

Öncelikle, bu metafora giden yolu ve sonrasını incelemek için, metnin başına dönüp kuramcının ironiyi nasıl bir bağlama soktuğuna bakmak gerekmektedir. Hutcheon’a göre ironiyi diğer söz sanatlarından ayıran en önemli özelliklerden birisi, ironiyi retorik bir araç olarak kullanan yazarın ya da konuşanın niyetinden bağımsız olarak mümkün olabilmesi, bu açıdan da asıl bağlı olduğu etkenin içinde ve aralarında

<sup>518</sup> Diana Lea et al. Oxford Collocations Dictionary for students of English. Oxford: Oxford University Press, 2002, 248-249.

<sup>519</sup> <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/learner-english/be-on-edge>

<sup>520</sup> Linda Hutcheon. Irony’s Edge. New York: Routledge, 1995, 53.

şekillendiği “söylemsel cemaatler”dir (*discursive communities*)<sup>521</sup>. Burada yine çeviride kaybolma ihtimali olan bir ifadeyle karşılaşmaktayız. Oğuz Cebeci, bu terimi “söylem toplulukları” olarak karşılamaktadır<sup>522</sup>. Kanımızca burada aslen “söylemsel” anlamında kullanılan ‘*discursive*’ kelimesi, genel kullanımında “düzensiz şekilde bir konudan bir konuya atlama,” anlamına da gelmektedir<sup>523</sup>. Kelimenin kökenine daha sadık kalmaya çalışarak “dolambaçlı” ifadesini dahi tercih edebiliriz, zira köken olarak karşıtı gibi duran ‘*cursive*’ kelimesi de “bitişik” yazı için kullanılmaktadır<sup>524</sup>. Ancak burada mesele edilen ‘*discourse*’ (söylem), ileri geri koşma, koşturma anlamlarından kaynağını alan ve son kerte de daha çok “konuşma” anlamında yoğunlaşan bir terim haline gelmiştir<sup>525</sup>. Hutcheon’ın kullandığı modern tanıma girmeden önce değinebileceğimiz, kelimenin “konuşma” anlamında kullanılmasının en önde gelen örneklerinden birisi, René Descartes’ın 1637’de yayınlanan eseri *Discours de la Méthode*’un Türkçe’ye *Yöntem Üzerine Konuşma*<sup>526</sup> olarak çevrilmesidir. Bahsi geçen modern anlamınsa birbiriyle çelişkili ya da çatışan farklı kullanımlarıyla karşılaştığımız için bu çalışma kapsamında hangi anlamda kullanacağımızı belirtmekte fayda vardır.

“Söylem” kavramı Avrupa ve Türkiye’de, daha çok Fransız düşüncesinden etkilenmiş görünmektedir. Örneğin Berke Vardar’ın *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*’nde kavram “konuşma” anlamına daha yakın duran “Söz; dilin sözlü ya da yazılı gerçekleşmesi, konuşan bireyin kullanımı” tanımıyla verilmektedir<sup>527</sup>. Bu maddede Almanca ve İngilizce’de olduğu gibi bazen Türkçede de, dilbilimsel/felsefi kullanımı ayırt etmek için bu dillerin “konuşma” anlamına gelen kendi karşılıkları (Alm. *Rede*; İng. *Speech*; Tr. *Konuşma*) ile Fransızcadaki kelimenin sesçil (fonetik) karşılığının (Alm. *Diskurs*; İng. *Discourse*; Tr. *Diskur*) kullanılmakta olduğu gözlemlenebilmektedir<sup>528</sup>. Çokça tartışmaya sebebiyet veren bu ikinci anlamın kendi

---

<sup>521</sup> age, 4.

<sup>522</sup> Oğuz Cebeci. “Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri”. Cogito, Yapı Kredi Yayınları Üç Aylık Düşünce Dergisi. s. 57: İroni (Kış, 2008), 94.

<sup>523</sup> Della Summers et al. Longman Dictionary of Contemporary English. 3. bs. Suffolk: Longman, 1995, 388.

<sup>524</sup> age, 337.

<sup>525</sup> <https://www.dictionary.com/browse/discourse>

<sup>526</sup> René Descartes. Yöntem Üzerine Konuşma. Çev. Özcan Doğan. İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2014.

<sup>527</sup> Berke Vardar. Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü. 2. bs. İstanbul: Multilingual Yayınları, 2007, 179.

<sup>528</sup> age, 179.

içinde yapılan ayrımları arasında dilbilim alanında Emile Benveniste'in, sosyal bilimlerdeyse Michel Foucault'nun tanımları konusunda mutabakat var gibi görünmektedir. Örneğin Oxford Üniversitesi'nin *Edebi Terimler Sözlüğü*'nde Fransızca yazıma sadık kalınmış *discours* ve İngilizceye daha uygun olan *discourse* için iki farklı madde açılmakta, ilk terim için Emile Benveniste'in *Genel Dilbilim Sorunları* adlı yapıtı referans gösterilerek, “nesnel” öykü (*histoire*) mefhumunun karşısında, “öznel” söylem (*discours*) için konuşan kişinin dışarıya bağlı (dış-bağlamsal; *deixis*<sup>529</sup>) zamir, konum ve zamanlara işaret etmesine vurgu yapılmaktadır<sup>530</sup>. Bu vurguda öne çıkan, söz söyleyen öznenin “şimdi ve burada”, “şu” kişiye konuşuyor olmasının dış bağlamdan bağımsız olarak anlamsız olacağına dikkat çekilmesidir. Örneğin “Ben şimdi burada, seninle konuşuyorum” cümlesi, söylemin en temel çekirdeğini oluşturmaktadır. Bu örnekte görülebileceği üzere söylem, öykü ve anlatıdan, belirsiz özne-zaman-mekân ilişkisi temelinde keskin bir şekilde ayrılabilir. Özellikle zaman ekseninde “şimdi”ye biçilen görev, Paul Ricœur gibi düşünürlerin söylemi anlatının karşısına koymak için çıkış noktası olabilmektedir<sup>531</sup>. Oxford Üniversitesi'nin *Edebi Terimler Sözlüğü*'nde Benveniste'in yer yer söylem terimini ‘dil ’ve ‘anlatım ’kavramlarının yerine kullandığı iddia edilse de<sup>532</sup>, Benveniste'in böyle bir yerine kullanmadan kaçındığını gözlemlemek de mümkündür. Bu gözlemin kanıtına aşağıda değineceğiz. Öte yandan aynı *Edebi Terimler Sözlüğü*'nün “*discourse*” başlığındaysa Michel Foucault'nun “gerçekliğinin kanıtını kendi içinde bulan herhangi bir tutarlı ifade topluluğu” tanımına yer verilmektedir<sup>533</sup>. Toplumsal ve ideolojik bağlamlara fazladan güç atfetmeye yarayan bu yaklaşımda özellikle “anlatı”nın özelliklerini içinde barındıran bir “söylem” mefhumu oluşturulmakta olduğu için, biz bu kullanımdan uzak durmayı tercih edeceğiz. Daha sonra göreceğimiz üzere, tam tersine anlatının söylemi “içerme” kapasitesi üzerinde durma imkânımız daha olası görünmektedir.

---

<sup>529</sup> Bu terim Türkçe’de “gösterim” adı ve “gösterici” sıfatı ile de karşılanmaktadır. bkz. Vardar, **age**, 108-109.

<sup>530</sup> Chris Baldick. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. 2. bs. Oxford: Oxford University Press, 2001, 68.

<sup>531</sup> Paul Ricœur. *Zaman ve Anlatı*: Üç. çev. Mehmet Rifat. 2. bs. İstanbul: Yap Kredi Yayınları, 2016, 63, 118.

<sup>532</sup> Baldick, **age**, 68.

<sup>533</sup> **age**, 68-69.

Emile Benveniste'in "söylem" için ortaya koyduğu kriterler bizim için daha çok önem teşkil etmektedir. Söylemin biriminin tümce (cümle) olması<sup>534</sup>, söyleyen kişinin "ben" zamirini taşıma kapasitesi<sup>535</sup>, söylemin düzenlenirken bu "ben"e "özgü olan zamansallığın" (başka bir deyişle *şimdi*'nin) konuşulan "kişi tarafından hemen kendi zamansallığı olarak benimsen[mesi]"<sup>536</sup>, bu sebeple de söylemin "ben ve ben-olmayan arasındaki zorunlu ayrım"<sup>537</sup> ortaya çıkarmasıyla genel bir tanım ortaya konabilmektedir. Yukarıda değindiğimiz ve Benveniste'in kendi yazılarında olduğu iddia edilen karışıklığın yaşanmaması için Benveniste, dildeki öznelliğe dair yürüttüğü tartışmada, dil ile söylemi karıştırmamak ve söylemin zamirler ve özneyle olan kapsayıcı ilişkisine dair gerekli uyarıları da yapmaktadır. Bu uyarıları iki farklı makalesinde görüyor olmamız, olası yanlış yorumların önüne geçmek için ne kadar çaba sarf ettiğini de kanıtlar niteliktedir:

Eğer konuşucu, kendi indirgenemez öznelliğini dile getirmek için ayrı bir "belirticiye" gerek duysaydı, neredeyse birey sayısı kadar dil olurdu ve bildirişim kesinlikle olanaksızlaşırdı. Dil bu sakıncayı, her kullanımda yalnızca kendi söylem edimine gönderme yapması koşuluyla, her konuşucu tarafından üstlenilebilen, tek ancak değişken bir gösterge olan *ben*'i oluşturarak giderir. Bu gösterge demek ki dil *kullanımına* bağlıdır ve konuşucuyu bu niteliğiyle ortaya koyar.<sup>538</sup>

"Dil söylemle karıştırılmıyor mu? Söylemi eyleme geçirilmiş dil ve zorunlu olarak konuşucu ve dinleyici arasında gerçekleşen bir edim olarak tanımlarsak, bu "aracın" niteliğini "araç" olarak ortaya çıkmasıyla açıklayarak, bu karışıklığın altında savı kanıtladığımız yanılgısına düşeriz. Dilin yerine getirdiği iletişim görevine gelince, bir yandan bu görevin el, kol hareketleri, ya da yüz işaretleri gibi, dil dışı araçlarla da yerine getirilebileceğini, öte yandan da burada bir "araç"tan söz ederek, insan topluluklarında ayrımsız tümü dilden sonra ortaya çıkmış olan ve dilin işleyişine öykünen kimi iletişim türlerinin bizi yanılttığını belirtmeyi unutmamak gerekir."<sup>539</sup>

Bu alıntılardan yola çıkarak, şu öngöründe bulunabiliriz: Söylem ile dilin (veya bazen anlatımın), *kullanım* alanında birbirleriyle denk oldukları durumlar mümkündür. Öyleyse birbirleri yerlerine kullanıldıkları durumlarda Benveniste'in *yazdığı bağlam özelinde*, söylem ile dil ya da anlatımın birbirlerine denk araçsallıklarının olduğunu ima ettiği düşünülebilir. Zira Benveniste'in 'emir kipi' (buyrum kipi) örneğiyle ortaya koyduğu "sözce" (*énoncé*) ve "edimsel sözce" (*énoncés performatifs*) arasındaki fark,

<sup>534</sup> Emile Benveniste. Genel Dilbilim Sorunları. çev. Erdim Öztokat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995, 163.

<sup>535</sup> *age*, 174.

<sup>536</sup> *age*, 135.

<sup>537</sup> *age*, 170.

<sup>538</sup> *age*, 176.

<sup>539</sup> *age*, 179.



tam da söylemi nasıl bir yere konumlandığıının altını çizmektedir. “Edimsel sözce”nin yaygın kullanımı, emir kipinin bir edimle sonuçlanmasına odaklanmaktayken, Benveniste, bu odağın yanıltıcı olduğunu savunmaktadır<sup>540</sup>. Düşünre göre “kapıyı kapatın” dediğimizde birisinin kapıyı kapatmasında “edimsel” kanıt bulmakta hata vardır<sup>541</sup>; asıl edimsel olan “kapıyı kapatıyorum” dediğimizde sözcelenmektedir. Bu fark şöyle özetlenmektedir:

Buyrum kipinde durum farklıdır. Burada söylemin özgül bir türü söz konusudur; buyrum kipi adlandırıcı değildir ve bir içerik aktarmayı amaçlamaz, edimbilimsel bir nitelik taşır ve konuşucuya etki yapmayı, bir davranış buyurmayı amaçlar. Buyrum bir eylem zamanı değildir; ne zaman belirtisi, ne de kişisel gönderim içerir. Buyrum biçiminde özel bir titremleyle [*intonation*] kullanılan yalın bir kavramdır [*semantème*]. Demek ki buyrumun edimsel sözceye denk düşmediği görülür, bu nedenle ne sözcedir, ne de edimsel nitelik taşır.<sup>542</sup>

Buradan da anlaşılacağı üzere, “Ben şimdi burada, seninle konuşuyorum” cümlesinde gözlemlenebilir olan söylemin daha da radikal bir versiyonu “kapıyı kapa” cümlesinde görülebilmektedir. Benveniste’in dikkat çektiği, söylemin belirli bir yerden ve zamandan konuşmaya dayanıyor olması ve kendi başına sözce/ifade anlamı taşımak zorunda olmamasıdır. Böylelikle biz de, bu tartışmalardan yola çıkarak, söylemin tersi olmasa da, onu tamamlayan, onunla araçsal alanlarda kesişen bir “anlatı” tanımına başvurabilmekteyiz. Dolayısıyla, aynı ölçütleri kullanarak, belirli bir yerden ve zamandan konuşmaya dayanmak zorunda olmayan (ayrıt edici özelliği bu olmayan) ancak, kendi başına anlam taşıyan, kendi içinde kendisini kanıtlayabilen, tutarlı ve belirli bir gerçeklik sunan/kuran düzenli metinlere anlatı demeyi tercih edeceğiz<sup>543</sup>. Her ne kadar söylem ve anlatı kavramlarının ayırımında yardımını alsak da, Benveniste’in düşüncesinin özellikle göstergebilim (*semyotik*) ve anlambilim (*semantik*) ayırımında bizi zor sorulara sevk ettiği gözlemlenebilmektedir. Örneğin Paul Ricœur’ün Benveniste’e bizzat sorduğu “Tümceye ilişkin bir göstergebilimden ve anlambilimden söz edilmesini onaylar mısınız?” sorusuna verilen cevabın olumsuz olduğunu belirtmekte fayda vardır<sup>544</sup>. Göstergebilimin ilkelerinin görece yeni yeni tartışıldığı bir dönemde (1966) verdiği yanıtta Benveniste’in “tümcenin göstergebilim alanında yer alabileceğini düşünmediğini” ve henüz anlambilim ile göstergebilimin kesişme alanının dar olduğunu düşündüğünü

---

<sup>540</sup> age, 193.

<sup>541</sup> age, 194.

<sup>542</sup> age, 194.

<sup>543</sup> Bu tanımın Michel Foucault’nun “söylem” tanımına yakın durduğuna dikkat çekilebilir.

<sup>544</sup> Benveniste, age, 213-214.

öğreniriz<sup>545</sup>. Bu sorgulamanın ışığında Hutcheon'ın ifade ettiği “söylemsel cemaatler”in böyle bir kesişim alanının imkânını da imlemekte olduğunu dile getirebilir, ve Hutcheon'ın ironiye dair incelemesine bakmaya kaldığımız yerden devam edebiliriz.

Şimdilik söylemin söyleyen özneye göre değişebilen yapısıyla ironinin “dinleyen” özneye göre değişen yapısının ortak paydasının Hutcheon'ın “söylemsel cemaatler”i olduğunu not edebiliriz<sup>546</sup>. Kuramcıya göre bu cemaatler sınıf ya da toplumsal cinsiyet gibi kategorilere indirgenemeyeceği halde, bu kategorileri derinden kurgulayan inançlar, ideolojiler, üzerine konuşulma ihtiyacı duyulmayan anlayışlar, varsayımları içerdikleri aşıkardır<sup>547</sup>. Öyle ki, bu varsayımların varsayım oldukları dahi düşünülmemektedir<sup>548</sup>. Öyleyse bir önceki bölümde ulaştığımız tanımlar dahilinde, görünmez varsayımlara dayalı söylemsel cemaatler mitiktir, kendilerini gerçek(lik)miş gibi sunmaktadırlar. Kuramcıya göre ironi bu cemaatler sayesinde mümkün olmaktadır, tam tersi değil<sup>549</sup>. Bu açıdan ironi mitik olana bağımlılığında hep baskın söylemle “bir yere kadar” işbirliği içinde bulunmaktadır<sup>550</sup>. Eğretilme ve düzdeğişmecedan farklı olaraksa, ironi aynı zamanda insanları kaygılandırabilmektedir, yani mitik “rahatlığı” sarsıcı niteliktedir<sup>551</sup>. Hutcheon'ın gözlemlerine göre, ironinin bu aynı anda “onaylayıcı ve yadsıyıcı” yapısı, Jonathan Culler ve Georg Lukacs gibi kuramcılarda da dile getirilmektedir. Bu noktada kuramcı, bu ikili ve çelişkili işlevin yorumunun görece radikal bir noktaya çekilebildiğine değindikten sonra, örnek olarak Lukacs'tan alıntı yapmakta, ancak bu alıntının ne anlama geldiğini açıklamadan geçiştirmektedir<sup>552</sup>. Söz konusu alıntıyı daha geniş bir şekilde sunup, Hutcheon'ın alıntılarla yetindiği kısımlarını da italik yazı biçimiyle işaretleyerek yakından bakmakta fayda olduğunu düşünüyoruz. Bu

---

<sup>545</sup> age, 214.

<sup>546</sup> Benzer bir yaklaşım Jean-Claude Coquet'nin geliştirdiği Söyleyenler Göstergebiliminde görülebilir. Coquet'nin kuramında Ben (temel söyleyen) ve Sen (alımlayan), söylem için olmazsa olmaz bir ben-sen ilişkisine işaret ederler. Bu açıdan söylem, alımlayan Sen'e göre de değişecek şekilde tanımlanır ve Hutcheon'ın dediği gibi bir cemaat niteliği edinir. Ayrıntılı tartışma için bkz. Sündüz Öztürk Kasar (2009). Pour une Sémiotique de la Traduction. C. Laplace, M. Lederer, D. Gile (Ed.), La Traduction et Ses Métiers içinde (s.163-175). Caen: Lettres Modernes Minard, Coll.”Champollion 12”; Didem Tuna & Mesut Kuleli. Çeviri Göstergebilimi Çerçevesinde Yazınsal Çeviri için bir Metin Çözümleme ve Karşılaştırma Modeli. Konya: Eğitim Yayınevi, 2017, 40.

<sup>547</sup> Hutcheon, age, 18.

<sup>548</sup> age, 18.

<sup>549</sup> age, 17.

<sup>550</sup> age, 35.

<sup>551</sup> age, 35.

<sup>552</sup> age, 27.

kısım, Lukacs'ı ayrıntılı olarak incelediğimiz bölümde değindiğimiz, “romanın yapısal kategorileri dünyanın bugünkü haliyle kurucu olarak örtüşmektedir<sup>553</sup>” önermesinden hemen önce gelmektedir:

Roman açısından ironi, yazarın Tanrı'yla -yani biçim vermenin nesnelliğinin aşkın koşuluyla- ilişkisinde özgür olmasına dayanır. Ironi, sezgisel ikili uzgörüsüyle, *Tanrı'nın terk ettiği bir dünyada Tanrı'nın nerede bulunacağını bilebilir*; ironi fikrin bir ideal haline gelmiş olan o yitık, ütöpik yuvasını görür, ama aynı zamanda idealin öznel ve psikolojik olarak koşullandığını, çünkü böyle bir öznellik ve psikolojikliğin onun tek mümkün varoluş biçimi olduğunu anlar; *kendisi de daimonik olan ironi*, öznenin içinde bulunan daimonu öznel-üstü bir özsellik olarak kavrar ve bu nedenle, özsel-olmayan, boş bir gerçeklikteki yoldan sapmış ruhların serüvenlerinden söz ettiğinde, sezgisel olarak geçmiş ve gelecek tanrılardan söz etmiş olur.<sup>554</sup> (*vurgular yazara aittir*)

Her ne kadar oldukça kapsamlı bir inceleme ortaya koymuş olsa da, Hutcheon “daimonik” ve “ironi” kavramları arasında ilişki kuran Lukacs'ın bu önermesini görmezlikten gelmekte, ancak alıntılacak kadar da önemli bulmaktadır. Kuramcının bu tercihi, çalışmasının kapsamı düşünüldüğünde anlayışla karşılanabilir. Zira metinde daimonik kavramı sadece iki kez daha geçer, birinde “pagan tanrı,<sup>555</sup>” ötekinde de “şeytani<sup>556</sup>” anlamında kullanılmaktadır. Ancak bizim çalışmamız için bu bağlantı, Hutcheon'ın kuramını daha kullanışlı kılacak kadar önem teşkil etmektedir. Çünkü kuramcının da belirttiği üzere, özellikle ilerlerken bir yandan yıkımlara uğrayan dünyanın yıkıntılarına dönüp bakmanın ironisi, “onaylayıcı ve yadsıyıcı” ikili yapısı kadar, herhangi bir tutum almama karakterine de sahiptir. Tutum almama (umursamama) ve bağımlılık karakterleri ile daimonik kavramı arasındaki bağlantıları bir sonraki bölümde ayrıntılı olarak inceleyeceğiz. Bu açıdan ironi iki kere yadsıyıcıdır ve Hutcheon'ın ifadesiyle bu “tutum almama karakteri” Hegelci/Kierkegaardcu tanımın da temelini oluşturmaktadır<sup>557</sup>. Hatırlamak gerekirse, bu tanım ironinin “sonsuz mutlak olumsuzluk” olduğuydu. Hutcheon'ın işaret ettiğinin, ironinin “ideolojiler-aşırı” (*transideological*)<sup>558</sup> ve “aykırı” (*subversive*)<sup>559</sup> olmak gibi özelliklerinin altında yatan, her yadsıma katmanıyla ortaya çıkan olası bir sabit anlamı *da tekrar* yadsıyacak kapasiteye sahip olmasıdır denilebilir.

<sup>553</sup> Georg Lukacs. Roman Kuramı. çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, 98.

<sup>554</sup> *age*, 98.

<sup>555</sup> *age*, 82.

<sup>556</sup> *age*, 128.

<sup>557</sup> Hutcheon, *age*, 27.

<sup>558</sup> *age*, 24.

<sup>559</sup> *age*, 28.

Bu noktada söylem kavramını incelerken karşımıza çıkan dışarı-bağımlılık, dış-bağlam (*deixis*) tekrar önem kazanmaktadır. Hutcheon ironiyi (ironik bir sözü ya da olguyu) açıklayabilmek için anlamın yanı sıra tavır ve yargı eksenlerinin de devreye sokulmasının gerektiğine değinmektedir. Başka bir deyişle, söylem özelinde kimin, ne zaman, kime, nerede, nasıl söylediğini değerlendirilmeye zorlarız. Bu da ironinin “[k]onuşucunun dinleyici üzerinde dolaylı biçimde bir etki yapmasını sağlayan bildiri”<sup>560</sup> anlamına gelen bir “etkisöz” (*perlocution; perlocutionary act*) olarak değerlendirilmesine yol açmaktadır<sup>561</sup>. Etkisöz, “konuşucuyla dinleyici arasındaki ilişkiyi etkileyen bir olgu niteliğine bürünen söz”<sup>562</sup> anlamına gelen “edimsöz”den (*illocution*) farklı olarak dolayım karakterine sahiptir. Ayrıca Aristoteles’e referansla bir “olanağı gerçekliğe çeviren etkin ilke” sayesinde “[k]endisini görünüşlerinde gerçekleştiren öz” (*entelekhia*)<sup>563</sup> anlamına işaret etmektedir. Örneğin Paul Ricœur’ün “zaman” kavramının öznel algısı ile fiziksel ölçümü arasındaki açmazlara (aporilere) değinirken bir ‘entelekhia’dan bahsetmesi, “fiziksel tanımı[n, zamanın] kavranılışının psikolojik koşullarını hesaba katmaya muktedir [olmadığını]” ifade etmesine yol açmakta<sup>564</sup>, bu bağlantıdan dolayı bizim de “zaman” ile “ironi” arasında estetik bağ kurmamız sağlanmaktadır. Özetle, ironi (aynı zaman gibi), ortaya kendisi olarak çıkabilmek için en az iki farklı dil/mantık düzlemine ihtiyaç duymaktadır. Başka bir deyişle “özün görünebilmesi” ya da “ölçülebilmesi” tek bir düzlemde mümkün değildir. Dahası, her yeni düzlemle birlikte, yeni bir görünüş veya yeni bir ölçü ortaya çıkabilmektedir. Hutcheon, dolayımı göz önüne alarak, Roman Jakobson’a referansla, ironinin “ anlatımsallık işlevi”<sup>565</sup> (*expressive function*) ile alakalı olduğu sonucuna varmaktadır<sup>566</sup>. Bu işlev, söylenen kelimelerin sunduğu bilgi dışında potansiyel bir (duygu) ifadesi sunma işlevidir<sup>567</sup>. Bu da ironinin değerlendirilmesinde geçmişte merkeze konulan

<sup>560</sup> Berke Vardar. Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü. 2. bs. İstanbul: Multilingual Yayınları, 2007, 96.

<sup>561</sup> Hutcheon, *age*, 37.

<sup>562</sup> Vardar, *age*, 89.

<sup>563</sup> Bedia Akarsu. Felsefe Terimleri Sözlüğü. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1975, 64.

<sup>564</sup> Paul Ricœur. Zaman ve Anlatı: Dört çevirenler: Umut Öksüzan, Atakan Altınörs. 2. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016, 403.

<sup>565</sup> Vardar, *age*, 23.

<sup>566</sup> Hutcheon, *age*, 38.

<sup>567</sup> Vardar, *age*, 23.

söyleyenin “niyet”inden ziyade, söylenenin yorumlayıcısının/tercümanının (*interpreter*) bakış açısını nasıl *kestiğine*<sup>568</sup> bakılması gerektiğine işaret etmektedir<sup>569</sup>.

Bu durumda ironinin değeri retorik *eiron-alazon* karşıtlığından çıkarılmakta ve tanık olanın ironiyi yakaladığı estetik değere (*hazza*) kaymaktadır. Hutcheon burada Muecke’den yola çıkarak yorumcunun (*eiron*’la da paylaştığı) üstünlük hissinden aldığı *hazza* da atıf yapmaktadır<sup>570</sup>. Haz etkeni önemli görünmektedir. Bu değerlendirmede ironinin *farkına* varmanın sonrasında kahkaha ve sessizlikle de bağdaştırılması söz konusudur<sup>571</sup>. Başka bir deyişle ironik metin parçasının ya da konuşmanın salt içeriğine bakıldığında hemen anlaşılamayacak bir olgunun, sonrasında güldürme, korkutma ya da düşündürme potansiyeli hep vardır. Bu da ironinin metnin kendisinde bulunacak bir niyetten bağımsız işlemesine olanak vermektedir<sup>572</sup>. İfade edenin niyeti ancak söylemin ya da anlatının “düzenlenmesi” ve “şema sunması” konusunda önem kazanmaktadır<sup>573</sup>. Hutcheon meslektaşı Peter Hagen ile yaptığı fikir alışverişinden yola çıkarak, ironinin söyleyen-söylenen-yorumlayan kutupları arasında bir tür enerji alışverişi olduğuna dair gözlemlerini sunarken, bu enerjinin her zaman harcanmakta (*discharge*) olduğuna dikkat çekmektedir<sup>574</sup>. Eğer benzetmeyi farklı bir şekilde yorumlarsak, ironinin diğer söz sanatları gibi sözel malzeme ya da araç olmanın ötesinde, bu malzemeyi harcayan ve kullanana göre farklı araçsallıklar içerdiği için salt araç olmaktan çıkan bir yanı vardır. Değişkenliği hem kullanan/yorumlayan hem de kullanılan/yorumlanan eksenlerinde gerçekleşmektedir. Hutcheon bu muğlaklığa delil olarak Roland Barthes’ın “dilde (estetik nitelikli) bulunan [...] ironi deposu”<sup>575</sup> ifadesine gönderme yapmaktadır<sup>576</sup>. O zaman ironi dilin ekonomik kullanım alanının dışına çıkmakta, dilin bir nevi kullanım fazlasını harcadığı iddia edilebilmektedir. Harcamanın ve tüketmenin sonucunda ortaya çıkan da bir çeşit anlam fazlası, aynı anda hem “aşırı anlamlı”, hem de “farklı anlamlar taşıyan” sıfatlarını barındıran bir *çok-anlamlılıktır*.

---

<sup>568</sup> Burada Linda Hutcheon bir kez daha “keskin kenar” metaforuna atıfta bulunmaktadır.

<sup>569</sup> Hutcheon, *age*, 39.

<sup>570</sup> *age*, 40.

<sup>571</sup> *age*, 42.

<sup>572</sup> *age*, 43.

<sup>573</sup> *age*, 43.

<sup>574</sup> *age*, 44.

<sup>575</sup> Roland Barthes. Roland Barthes. çev. Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998, 170.

<sup>576</sup> Hutcheon, *age*, 46.

Zira Hutcheon'ın birkaç kez vurguladığı üzere, ironi muğlaklık (*ambiguity*) değildir<sup>577</sup>. Mesela *eiron*'un ironiyi kullanarak kendini konumlandığı pozisyonun bir savunma mekanizması olduğu iddia edilebilir<sup>578</sup>. Çünkü *eiron*, sözünü yoruma açan pozisyonu gereği “söylediğinin” sorumluluğunu almamakta, anlamlar arasında sürekli kaçış alanı bırakacak bir noktaya çekilmektedir. Bir konuyu bilmiyorsa bile, o konuyla ilgili ironik yorumlarda konuyu bilmediğini gizleyebilmekte, zafiyetlerini kapatabilmektedir. Öyleyse iki sonuç ima edilebilir. Birincisi, *eiron* tecahülü arif (bilmezlikten gelme) alt kategorisiyle ironiyi kullanan özne olarak aslen arif (bilen) olmak zorunda değildir. Pekala *alazon* ile aynı kendini bilmezliğe sahip olabilir. İkincisi, yukarıda değindiğimiz üzere söylemde dilin sorumluluğunu dış-bağlam (*deixis*) üzerinden alan öznellik pozisyonundan feragat etmektedir. Kısacası, sözü kendisine ait değildir. Demek ki ironide gözlemlenen taahhütten kaçış (*non-committal*) ve umursamazlık (*indifference*)<sup>579</sup> aslında ironinin ve özneliğin birbirini dışlayan karakterlerini açığa vurmaktadır. Örneğin ironist “hiçbir zaman özür dilemek zorunda değil”dir<sup>580</sup>. Çünkü özür dileycek bir özne söylemde mevcut değildir. Bu özelliğe sıklıkla “iki yüzlülük” sıfatı da yakıştırılmış olsa da, Kierkegaard'la ilgili incelememizde düşünürün ketumluk anlamındaki *dissimulatio* özelliğinin bir ikiyüzlülük olmadığını, çünkü etik değil metafizik bir kategori olduğunu öne sürdüğünü görmüştük<sup>581</sup>. Ironi bu ifadeyle etiğin en temel özelliklerinden biri olan tüm varoluşa sirayet etme idealini sarsmaktaydı. Demek ki sorumluluktan kaçışla alınan başka bir çeşit sorumluluk vardır. Bu çeşit bir özneliğin reddi, hatta etiği reddetme anlamındaki “karaktersizlik,” yukarıda bahsi geçen harcamanın bedeli olmaktadır. Hutcheon karaktersizlikle gelen durgunluğun, harcamayla gelen etkinlikle bireşiminde pasif-agresif denilebilecek bir edim gözlemlerse de, söz konusu edim çift yönde kestiği için pekâlâ ona agresif-pasif de denilebilir<sup>582</sup>. Başka bir deyişle ironi, savunma olduğu kadar saldırı mekanizması özelliği barındırmaktadır.

Bu noktada kuramcı söylemsel cemaatlerin kendi içindeki işbirliğine (*collusion*) nazaran, yeni bir mefhum (*coinage*) ortaya atarak ironide ironik bir *dışbirliği* (ex-

---

<sup>577</sup> age, 34, 67.

<sup>578</sup> age, 47.

<sup>579</sup> age, 47.

<sup>580</sup> s, 48.

<sup>581</sup> Søren Kierkegaard. İroni Kavramı. çev. Sıla Okur, İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları, 2009, 280-281.

<sup>582</sup> age, 51.

*collusion*) olduğuna dikkat çekmektedir<sup>583</sup>. Özne olmayan söyleyen ile işbirliği yapan yorumcu kutup, bu *dışbirliği* için ister istemez vazgeçilmez olmaktadır. Bu olgu basitçe direkt seyirciye konuşma (*parabasis*) ya da söylediğinin tersini ima etme (*antiphrasis*; sarkazm, tersinleme) kategorileri üzerinden düşünmemizin yetersiz olacağını da ortaya koymaktadır. Linda Hutcheon'ın ironiye biçtiği işlev çizelgesi dikkat çekmek istediği kapsamı daha iyi nitelendirmektedir. Kuramcıya göre ironiyi duygulanım etkisine (*affective charge*) göre sıralanmış bir yelpazeye oturtmak daha doğru olmaktadır<sup>584</sup>. Çizelgenin "pekiştiricilik"ten "bir araya getirici"liğe uzanan yelpazesi aynı zamanda zararsızlıktan ayrıştırıcılığa uzanan etik-politik etkilere de tekabül etmektedir<sup>585</sup>. Çalışmamız için söz konusu işlev çizelgesinin sadece bir özelliği önem arz etmektedir: İroni iki yüzlü olmasa da, hep çift-yönlü işlemekte, örneğin kuvvetlendikçe yıkıcılaşmakta, ancak yıkıcılığı kadar da bir araya getirici etki sergilemektedir. Çizelge Hutcheon'ın metninde merkezi öneme sahip olduğu için aslında üzerine daha fazlası söylenebilir. Ancak bizim çalışmamız için bu yaklaşımın işlevselci yönü odak saptırıcı nitelikte olduğu için, bu kadarla yetinmemiz gerekmektedir.

Hutcheon'ın anlambilimsel (semantik) tartışmasıysa bizim için çok daha önemlidir. Kuramcı burada "ironi basitçe varolduktan ziyade vuku bulmaktadır" önermesini karşımıza çıkarmaktadır<sup>586</sup>. İroninin vuku bulması üç semantik karaktere sahiptir: Bağlantılı<sup>587</sup> (*relational*), kapsayıcı (*inclusive*) ve ayrımsal<sup>588</sup> (*differential*)<sup>589</sup>. Oğuz Cebeci bu üç karakter için "ilişkisel", "içselleştirici" ve "farklılaştırıcı" sözcüklerini kullanmaktadır, ancak özellikle içselleştirmenin kapsayıcılığın yerine kullanılması sıkıntı yaratmaktadır<sup>590</sup>. Bağlantılılığı farklı anlamları bir araya getirme özelliğiyle, kapsayıcılık "hem bu hem de o" anlama sahip olmaya işaret etmektedir<sup>591</sup>. Bu ikinci özellik ironiyi tersini ima etmenin (*antiphrasis*; sarkazm) ötesine taşımaktadır<sup>592</sup>. Dolayısıyla ironi bizi en az iki farklı anlam kutbu arasında salınmaya itmektedir.

---

<sup>583</sup> age, 52.

<sup>584</sup> age, 44.

<sup>585</sup> age, 45.

<sup>586</sup> age, 56.

<sup>587</sup> Vardar, age, 31.

<sup>588</sup> age, 27.

<sup>589</sup> Hutcheon, age, 56.

<sup>590</sup> Oğuz Cebeci. "Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri". Cogito, Yapı Kredi Yayınları Üç Aylık Düşünce Dergisi. s. 57: İroni (Kış, 2008), 95.

<sup>591</sup> Hutcheon, age, 56.

<sup>592</sup> age, 56.

Önemli olan bu kutupların ne olduklarından ziyade, söylenen içinde “söylenmeyenin kuvveti”ni arkasına alarak yorumlayanın içine atıldığı salınmanın, sarkaçlamanın (*oscillation*) kendisindedir<sup>593</sup>. Ayrımsallık tam da “ne olduklarıyla değil, ne olmadıklarıyla tanımlan[an]”<sup>594</sup> ironik vakalar için ayırt edici bir özellik olmaktadır. Sözlük anlamları reddedilmemekte, ancak tırnak içine alınmakta ya da parantez içinde bir soru işaretiyle imlenmektedir. Bu açıdan Barthes’ın “Saussure’ün baş belası” diye nitelendirdiği “göstergenin *keyfiliği*” ironinin asli bir özelliği olmaktadır<sup>595</sup>. İlginç olan, aynı pasajda Barthes kendi başının belası olarak da örneksemeyi (analoji) öne sürmekte, örneksemenin kendisinde yarattığı sıkıntının iki yönlü kesen ironik karakteri olduğuna vurgu yapmaktadır<sup>596</sup>. Pasajın başlığının “örnekseme şeytani” (*Le démon de l’analogie*) olmasını da ironi ile daimonik mefhumları arasında dolaylı bir bağlantı olarak not etmekte fayda vardır<sup>597</sup>.

Sabit (statik) bir anlama göndermeyen ironinin ayrımsal karakteri ise daha geniş bir tartışmayı beraberinde getirmektedir. Hutcheon’a göre, yapısalcı terimlerle düşünüldüğünde, ironik gösterge, bir gösteren ancak en az iki<sup>598</sup> gösterilen içermektedir. Bu gösterilenler birbirleriyle zıt olmak zorunda da değildir<sup>599</sup>. Bu da ironinin üçüncü özelliği olan ayrımsallığa tekabül etmektedir. “Söylenmeyen” anlam, “söylenen” anlamdan *ayrılmaktadır*. Hutcheon bu ayrımsallıktan kaynaklı olarak ironi ile alegorinin (yerine<sup>600</sup>) karıştırılabildiğine dikkat çekmektedir. Zira alegori de en az iki gösterilen içermektedir: Alegorik olanın kendi gerçeklik düzlemindeki anlamı, ve alegorisi olduğu gerçeklik düzlemindeki anlamı. Kuvvetli ve sıradışı bir alegoride, örneğin klasikleşmiş *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* gibi distopyalarda, metin gerçekliği (*diegesis*) ilk anlamı imlerken, alegorisi olduğu genel kabul gören Sovyet Rusya’nın ötesinde, o esnada mevcut ve hatta daha sonra doğan otoriter rejimlerin de alegorisi olmaya aday yapısıyla ayrımsallık göstermekte, ironik olarak da adlandırılabilmektedir. Örneğin ana karakter Winston Smith’in içinde yaşadığı otoriter rejimin baş düşmanı Emmanuel Goldstein’a ait olduğu düşünülen kitabı

---

<sup>593</sup> age, 57.

<sup>594</sup> Vardar, age, 27.

<sup>595</sup> Barthes, age, 56.

<sup>596</sup> age, 56-57.

<sup>597</sup> age, 56.

<sup>598</sup> Hutcheon metinde sadece “iki” demektedir. Burada kuramcının neden sadece “iki” dediği bir soru işaretidir. Tartışmanın gidişatından dolayı gösterilenin çok-anamlı bir yapısı olduğunu varsayıyorum.

<sup>599</sup> Hutcheon, age, 61-62.

<sup>600</sup> Vardar, age, 224.



“Oligarşik Kolektivizmin Teori ve Pratiğı”ni<sup>601</sup> okuduğı kısımlarda her ne kadar alegorinin Sovyet Rusya’ya dair olduğı su götürmez bir gerçekmiş gibi<sup>602</sup> gözükmeye başlasa da, ikincil bir ayrımsallık baş göstermekte, kitabın Sovyet Rusya ve hatta Avrupa sonrası bir zamanda geçmesine atıfla, bahsi geçen “herhangi bir ülke” olma ihtimalinin altı çizilmektedir<sup>603</sup>. Söz konusu kitabı okurken Winston şunu düşünmekten kendini alamaz: Kitapta yazılan şeyleri zaten gayet iyi bilmektedir ve en iyi kitaplar zaten çok iyi bildiğimizi düşündüğümüz şeyleri bize bildiren kitaplardır<sup>604</sup>. Bu örnekten yola çıkarak Hutcheon’ın ayrımsallık kategorisiyle ilgili ulaşabileceğimiz çok önemli bir sonuç önümüze sunulmaktadır.

Kitap içinde kitabın *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* gibi bir distopik alegori içinde bir söz sanatı olarak kapsamlayışa (*synecdoche*) tekabül ettiğı aşıkardır. Ülkenin hikayesi ile tarihi arasındaki, kitabın yasaklı olması ve Winston tarafından okunuyor olmasının teşkil ettiğı suç ile ülkenin *özünü* bilmenin teşkil ettiğı tabu arasındaki parça-bütün denkliğı (hikâye=tarih; suç=tabu) bizi müthiş bir labirent içine sokmaktadır. *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* adlı kitabın içinde metin parçası olarak okunan “Oligarşik Kolektivizmin Teori ve Pratiğı” adlı kitabın fiziksel, basılı kitap halinin bulundurulmasının suç teşkil etmesi ile *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*’ü bizim gerçekliğimizde okuyor olmamız arasındaki salınım, kaçınılmaz şekilde bizi ironinin ayrımsallığına taşımaktadır. Dahası, hem *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* “Oligarşik Kolektivizmin Teori ve Pratiğı” kitabını içermektedir, hem de tam tersi söz konusudur. Adeta iki kitap birbirini yazmaktadır. Bu da ironi ile alegori arasındaki bağı bir adım daha öteye taşımamızı, alegorinin ironiye atfedilen çoklu anlam denkliklerinin doruk noktası olan kapsamlayışın ancak aşılmasıyla ironik olabildiğini iddia edebilmemizi sağlamaktadır. Başka bir ifadeyle, “yazılan şeyleri zaten gayet iyi bilme” mutlak parça-bütün ilişkisine ve kapsamlayışa işaret ederken, *bildiğini unutarak tekrar* okuma ve diğ er ayrımsal anlamlara kendini açma ironiye işaret etmektedir. Öyleyse alegori öncelikle kapsamlayışın edebi biçimi olarak öne çıkmaktayken, ironi kapsamlayış, bağıntılılığı ve kapsayıcılığı ile barındırmakta, ayrımsallığı ile aşmaktadır. *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* özelinde, alegorik eserin ironik özellikleri, kapsamlayış aştığı noktalarda belirginleşmektedir. Hutcheon’ın

<sup>601</sup> Türkçe çeviri için: George Orwell. *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*. çev. Celal Üster, İstanbul: Can Yayınları, 2017.

<sup>602</sup> Burada “mitik” tanımımızı anımsamakta fayda vardır.

<sup>603</sup> George Orwell. 1984. 3. bs. Berlin: Longman, 1984,185-219.

<sup>604</sup> *age*, 201.

özellikle Orta Çağ'da alegorinin ironinin çok üst düzey bir hali olarak görülmesine dikkat çekmesi de bununla alakalı görünmektedir<sup>605</sup>. Çünkü alegorinin, Barthes'ın "ironi deposu" dediği dilin farklı anlam düzlemleri (ya da dizgeleri) arasında salınmayı özünde taşıyan bir tür olarak düşünülmesi mümkündür. Bunu da farklı okurlara, içinde bulundukları mitik anlam dünyaları içinde hem aynı (kapsamlayış) hem de ayrımsal (ironik) anlamlar ifade edebilmesiyle pekiştirmektedir. Dolayısıyla ironiyi mümkün kılan söylemsel cemaatlere dönmemizde fayda vardır.

### 3.5.1. İroninin Vuku Bulması

Linda Hutcheon, Michel Foucault ve Tzvetan Todorov gibi kuramcıların dilin içinde görünmez şekilde yer edinen "kurumsal" ağlara dikkat çekmelerine vurgu yapmaktadır<sup>606</sup>. Bu vurgu, Thomas Kuhn'un bilimsel cemaatleri "ortak inanç, değer ve teknikler paylaşımları" ekseninde değerlendirmesine, Benedict Anderson'ın milliyetçiliği "hayali cemaatler" üzerine kurulu görmesine, Jean-Luc Nancy'nin direnişe temel olan "işlemeyen cemaatler" mefhumuna kadar genişletilebilmektedir<sup>607</sup>. Daha önce adlandırdığımız üzere, mitik yapıya sahip tüm bu cemaatlerin kendi içlerinde sınanması ise, en çok kendi aralarında karşılaşmaları ve çatışmaları neticesinde gerçekleşmektedir. Bu da ister mitik anlam dünyasının sınırları içinde olsun, ister sınırötesinde olsun, ironiyi söz sanatı olduğu kadar bir "durum" da kılmaktadır. Dolayısıyla ironi öznelararası bir dil vakası olarak karşımıza çıkmaktadır. Hutcheon'a göre ironi, söz konusu cemaatlerin birbirlerine değmelerinde ve kesişmelerinde mümkün olabilmektedir<sup>608</sup>. İroni bu açıdan bütünleyici anlatılara (*totalizing narratives*) direnme karakteri göstermektedir<sup>609</sup>. "Bütünleyici anlatı," bizim daha önce mitik sıfatıyla nitelendirdiğimiz olguya denk gelmektedir. Kuramcı bu ifadenin temelini Kierkegaard'da bulduğunu dile getirmekten de geri kalmamaktadır<sup>610</sup>. Öyleyse bizim için önemli bir adım, bütünleyici anlatıya dayalı mitik anlam dünyasının kapsamlayışta kendini gösterdiğini, gösterenin (demonstre edenin) ise kapsamlayış aşan ironi olduğunu ortaya koymaktır.

---

<sup>605</sup> Hutcheon, *age*, 63.

<sup>606</sup> *age*, 86.

<sup>607</sup> *age*, 87.

<sup>608</sup> *age*, 88.

<sup>609</sup> *age*, 89.

<sup>610</sup> *age*, 89.

Hutcheon, ironinin eğretilme (metafor) gibi söz sanatlarından farklı olarak bir güç dengesizliği oluşturduğuna değinmekte, ironiye “değiş-tokuş ekonomisi” benzetmesi yapmaktadır<sup>611</sup>. Zira ironi basitçe vuku bularak dili kullanan özneyi *tüm metinler için* aynı anda hem sözlük anlamlarının hem de olası diğer anlamların imkânını kabul etmeye zorlamaktadır<sup>612</sup>. Bu da ironinin her zaman herkes tarafından ulaşılabilir nitelikte olmadığını göstermektedir, çünkü öznenin sadece kendi söylemsel cemaatine değil, ironiyi mümkün kılan diğer söylemsel cemaatlere de erişiminin olması şart koşulmaktadır<sup>613</sup>. Ancak bir şerh düşmekte fayda vardır: İroni metne içkin birincil söylemsel cemaatin ortodoks anlam dünyası dışında yorumlanamamaktadır<sup>614</sup>. Yani ironinin yorumcusu, birincil mitik anlam dünyasını temel almaktan kaçamamaktadır. Yine de, ironinin vuku bulması, niyeti taşıyan yazımdan ziyade yorumu taşıyan okuma sayesinde<sup>615</sup>. Öyleyse hem okuma hem de yazmayı yapısında tutan çevirinin ironinin özünü paylaştığını iddia edemez miyiz? Henüz erken olsa da, iddiamız kuramcının bizi söylemsel cemaatler üzerinden düşünmeye çağırmasının beklenmedik bir sonucu gibi görünmektedir. Çünkü Hutcheon bir yandan, Ross Chambers’ın makalesine<sup>616</sup> referansla, ironinin konuşulmayan anlayışlar ve varsayımlarla, “ideolojik işbirliği”yle, “dünyanın nasıl olduğu” ile ilgili paylaşılan anlayışlarla direkt ilişkili olduğuna değinmektedir<sup>617</sup>. Bir yandan da daha önce söylediği üzere, ironide bir tür *dışbirliği* söz konusudur<sup>618</sup>. Demek ki ironi aynı anda mitik olanı pekiştiren bir işbirliği ve ona meydan okuyan bir *dışbirliği* yapmaktadır —ki bu da çeviri ile ironi arasında asli bir bağ olduğuna dair iddiamızı kuvvetlendirmektedir.

Görebildiğimiz üzere, ironi tanımını ironistin niyetinden azat etmek literatürde önemli bir yer tutmaktadır. Muecke’nin araçsal (retorik) ve gözlemlenebilir (dramatik) ironi sınıflandırması Hutcheon için de geçerliliğini korumakta, kuramcı bu iki sınıf ironiye sırasıyla niyet ve yorum kriterlerini atfetmektedir<sup>619</sup>. Tartışmaların geldiği noktada, artık ironinin asli kriterinin niyet olduğu fikri geride

---

<sup>611</sup> age, 91.

<sup>612</sup> age, 91-92.

<sup>613</sup> age, 92.

<sup>614</sup> age, 93.

<sup>615</sup> age, 93.

<sup>616</sup> Ross Chambers. "Irony and the Canon." *Profession*, 1990, 18-24. Accessed June 17, 2020. [www.jstor.org/stable/25595448](http://www.jstor.org/stable/25595448).

<sup>617</sup> Hutcheon, age, 95.

<sup>618</sup> age, 52.

<sup>619</sup> age, 111.

bırakılmış görünmektedir<sup>620</sup>. Başka bir deyişle, ironik niyet olmasa dahi ironiden bahsedebileceğimiz genel kabul görmüştür. Daha önce yaptığımız “öz” tanımından yola çıkarak, ironi için “asli” olanın vazgeçilmez ve pazarlık edilemez olması gerekmektedir. Niyet için bunu söyleyemeyizken, yorum kriteri için Muecke’nin sınıflandırmasında da destek bulabileceğimiz bir kabul mevcuttur. Hatırlamak gerekirse, araçsal ironi ile gözlemlenebilir (yorumlanan) ironi birbirlerini dışlayan ironiler değildir. Araçsal ironiden gözlemlenebilir ironiye doğru çekilen çizgi, araçsal ironinin de gözlemlenebilir olması gerektiğini, yorum kriteri gerçekleşmeden araçsal (retorik; niyete dayalı) ironinin de mümkün olmadığı ifade edilmiştir. Bu durumda ironi niyet içerse de içermese de yoruma dayalı olmak durumundadır. İddiamızı genişletirsek, çevirinin yanı sıra, mecralar arası uyarılama, sadeleştirme, modern dile uyarılama, yeniden yazma, hatta yeniden uyarılama gibi en genel anlamıyla çevrilen metinlerin, niyetleri dikkate alınarak yorumlandığı her tür edim ironiyle ortak bir öze sahiptir diyebiliriz.

Ancak bu çıkarsamalar niyeti ve bilinçli araçsallaştırmayı küçümsememize neden olmamalıdır. Hutcheon niyetin işlevine göre başta kendi terimi psiko-estetik, anlambilimsel (semantik), ve etik olmak üzere, çeşitli eksenlerde değerlendirildiğine dikkat çekmektedir<sup>621</sup>. Kuramcının altını çizdiği üzere, ironi basitçe şans eseri vuku buluyor diyemeyiz. Özellikle psiko-estetik nitelik, niyetin ironiye bir nevi kefil olduğuna işaret etmektedir<sup>622</sup>. Şans eseri ortaya çıktığını düşündüğümüz ironilerde, örneğin alay edecek bir *ieron* olmamasına rağmen ironik bir durumda gözlemleyebileceğimiz bir *alazon*’un komikliğinde bile, niyetin bu sefer eksikliğinin yorumda oynadığı rol büyüktür. Hutcheon, E. D. Hirsch’ün niyeti “tarihi bir vaka” olarak yeniden inşa etmenin yorumculuktaki payına dikkat çekmesine değinmektedir<sup>623</sup>. Her halükârda yorumcunun, bir tarihçinin tarihi bir vakaya yaklaşması gibi, (araçsal kullanımı da Hirsch gibi vaka olarak düşünürsek) ironik vakayla arasına bir mesafe koyması, “umursamaz”, “tarafsız”, “sakin”, “soğukkanlı”, “ilgisiz”, ve bizim için önem teşkil eden “kaygısız” bir tavırla vakaya yaklaşması önemlidir<sup>624</sup>. Umberto Eco’dan destek alarak, Hutcheon ironinin temelde bu şekilde ister niyetin noksanlığında olsun, ister niyetin farkına varma yoluyla olsun, yoruma

---

<sup>620</sup> age, 112.

<sup>621</sup> age, 113-114.

<sup>622</sup> age, 114.

<sup>623</sup> age, 114-115.

<sup>624</sup> age, 115.

kesinlikle bağımlı olduğu sonucuna işaret etmektedir<sup>625</sup>. Çocuk psikolojisi üzerine yapılan çalışmalarda da eğretilenlerin ironiye oranla çok daha önce öğrenildiğine dair veriler, benzerliğe dayalı adlandırma işlevinin öğrenilmesinin daha temel bir dil yetisi olduğunu ortaya koymaktadır<sup>626</sup>. İroni zamanla “öğrenilen bir yeti”dir ve yorum kümesi altında “şüphe” ve “bilis-üstü” (*metacognitive*) kullanarak tümevarım yapmayı gerektirmektedir<sup>627</sup>. Öyleyse vuku bulduğu noktada dahi, ironinin “kolektif bir vaka” olması kaçınılmaz olmaktadır<sup>628</sup>. Demek ki ironi ile mitik arasında organik bir bağdan bahsetmemiz mümkündür. Hutcheon, niyet ile yorum arasındaki ilişkiyi incelediği bölümün sonunda, vaka çalışması olarak ele aldığı Umberto Eco’nun *Foucault Sarkacı*<sup>629</sup> adlı romanına getirdiği yorumda, kitabın “sıkı sıkıya kapalı [*hermetic*] düşünce, yapısal ve yorumbilimsel olarak ikizi olan ironiyle karşılaşınca neyin vuku bulduğunu ortaya koyduğunu” söylemektedir<sup>630</sup>. Bir kez daha, farklı sözcüklerle, mitik olanı anlatmak için kullanılmış bir ifade ile karşılaştığımız söylenebilir. Dolayısıyla “sıkı sıkıya kapalı düşünce”nin en kuvvetli halinin sıfatı olan mitiğin yapısal ve yorumbilimsel ikizinin ironi olduğu sonucuna varabiliriz. Daha da sarsıcı bir sonuç çıkartmak gerekirse, ironiyle özdeşlik taşıyan çeviri ve uyarılma gibi yorum mecralarının, mitik olanı gerçekmiş gibi ya da mit olarak değil, mitik haliyle (hakikaten olduğu gibi) ortaya koyma kapasitesi olduğunu söyleyebiliriz. Heidegger’in “hakikat hakikatsızdır” önermesi bu formülasyonla biraz daha anlaşılır görünmektedir.

Bir sonraki önemli sorun, ironiyi nasıl yorumlayabileceğimiz olmaktadır. Özellikle ironik niyet söz konusu olduğunda, ironinin kaçırılması sorun olabilmektedir. Hutcheon ironinin sadece metinselliğe değil, belirli bir bütünselliğe sahip anlatılara bağ(ım)lı olmasına değinmektedir<sup>631</sup>. Burada bağlam daha da önem kazanmaktadır. Sonuç olarak kuramcı bağlamı nasıl ele alabileceğimize dair faydalı bir sınıflandırmaya girişmektedir. İroninin içinde yer aldığı söylemsel veya anlatısal metni bir bütün olarak almamız onu bağlamı içinde yorumlayabilmemiz için şart olmakta, kuramcı bu bağlamı çevresel (*circumferential*), metinsel (*textual*) ve

---

<sup>625</sup> age, 116.

<sup>626</sup> age, 116.

<sup>627</sup> age, 116-117.

<sup>628</sup> age, 117.

<sup>629</sup> Umberto Eco. *Foucault Sarkacı*. çev. Şadan Karadeniz, İstanbul: Can Yayınları, 2000.

<sup>630</sup> Hutcheon, age, 120.

<sup>631</sup> age, 135-136.

metinler arası (*intertextual*) olarak ayırmaktadır<sup>632</sup>. Bu üç kategorinin ölçütünün metinsel kategorisi olduğu söylenebilir. Zira çevresel bağlamdan kasıt ironinin içinde işlediği en ufak kesitken, bu kesit bir metne tabi olmak zorundadır. Örneğin bir sahnenin çevresel bağlamından kaynaklı ironi kullanımından ya da ironik durumdan bahsedebilmek için, elimizde bütün halinde bir film olması gerekmektedir. Benzer bir şekilde metinler arası bağlamı konuşabilmek için, seyirciyi başka filmlere ya da metinlere gönderen bir film bütününe olmasına ihtiyaç duyulmaktadır. Hutcheon “çevresel” bağlamı değerlendirirken Michel Foucault’nun *Bilginin Arkeolojisi* adlı çalışmasına atıfta bulunmakta ve bu bağlama “sözcelemenin (ifadenin) alanı” da (*enunciative field*) denilebileceğini söylemektedir<sup>633</sup>. Foucault’nun Türkçe’ye “ifade alanı” olarak çevrilmiş ‘sözceleme alanı’ kavramını kullandığı pasajda, “ifade alanının görünüşü[nün] birlikte varoluş biçimlerini de içer[diği]” öne sürülmektedir, ancak Hutcheon’ın alıntılama yaptığı devamında “[b]irlikte varoluş biçimleri[nin] ilkin bir varlık alanını göster[diği]” eklenmektedir<sup>634</sup>. Alıntının devamı Hutcheon’ın söylediğiyle çelişmemektedir, aksine ifade alanı çevresel bağlama tekabül ederken, “varlık alanı”nın da metinler arası bağlamı oluşturduğu öne sürülebilir. Burada iki kuramcının uyumunu daha iyi anlayabilmek için bir bütün olarak ilkin metne ve metinselliğe bakmanın önemini vurgulayan kısımları öne çıkarmakta fayda vardır. Michel Foucault, yukarıdaki alıntının yer aldığı *Bilginin Arkeolojisi* adlı kitabını 1969’da yayınlamıştır. Bu kitabı karakterize eden “arkeolojik” yöntemini ortaya koyduğu kitabıysa, bir önceki yayınladığı 1966 tarihli *Kelimeler ve Şeyler*’dir<sup>635</sup>. Kitabının önsözünde düşünür, anlamların ve kavramların tarihine bakarken tarihsel yöntemden ziyade arkeolojik yönetime eğilmesini şu şekilde meşrulaştırmaktadır:

“[B]ugünkü bilimimizin, kendini, onun içinde nihayet tanıyabileceği bir nesnellığe doğru gelişmesinin içinde tasvir edilen bilgiler söz konusu olmayacaktır; gün ışığına çıkartılmak istenen, epistemolojik alan, bütün kıstasların dışında, ele alınan bilgilerin kendi değerlerine veya nesnel biçimlerine atıfta bulunarak, nesnelliklerini gömen ve böylece onların artan mükemmelleşmelerininki değil de, olabilirlik koşullarınıninki olan bir tarihi dışı vuran episteme’dir; bu anlatıda ortaya çıkmak zorunda olan şeyler, bilgi alanında ampirik tanınmanın çeşitli biçimlerine

---

<sup>632</sup> age, 136-138.

<sup>633</sup> age, 137.

<sup>634</sup> Michel Foucault. *Bilginin Arkeolojisi*. çev. Veli Urhan, İstanbul: Birey Yayıncılık, 1999, 77.

<sup>635</sup> Gary Gutting ve Johanna Oksala. "Michel Foucault", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2019 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/foucault/>>

yer vermiş olan temsillerdir. Kelimenin geleneksel anlamındaki bir tarihten çok, bir “arkeoloji” söz konusu olmaktadır.<sup>636</sup>

Alıntının bizi işaret ettiği okuma, metinleri okurken o metinler aracılığıyla dışa vurulan, ifade edilen tarihselliği oluşturan *episteme*’yi tanımaktan geçmektedir. *Episteme*’ler, zaman içerisinde değişen ve örneğin bilim alanında paradigma olarak da düşünülebilen, kabul gören anlam dünyasını kuran söylemsel oluşumların çekirdeğidir<sup>637</sup>. Başka bir deyişle mitik olanın kurucu ayarlarına ve asli varsayımlarına Foucault *episteme* adını vermektedir. *Episteme*’ler anlatılar aracılığıyla icat edilmektedir ve geçicidirler. Hutcheon’ın yukarıda ele aldığımız bağlam tartışmasından daha önce alıntıladığı<sup>638</sup> şu ünlü pasaj bu konuda aydınlatıcıdır:

Fakat, insanın yeni bir icattan, iki yüzyıldan daha fazla bir geçmişi olmayan bir biçimden, bilginin içindeki sıradan bir konumdan ibaret olduğunu ve bu bilginin yeni bir biçim bulmasıyla hemen yok olacağını düşünmek rahatlatıcıdır ve derin bir sükunet vermektedir.<sup>639</sup>

Pasaja göre, çağımızın farklı yaklaşımlarının ortak *episteme*’si Hümanizmin dünyanın merkezine koyduğu, anlam oluşturmada temel ölçüt olan “insan”dan başka bir şey değildir. Kitabın genel gayesi insan bilimlerinin bir epistemolojisini yapmak olduğu için bizim çalışmamızın kapsamı dışındadır. Ancak beşeri bilimlerin merkeze aldığı “insanın kendini Batı kültürünün içinde, hem düşünülmesi gereken hem de bilinecek şey olarak oluşturduğu gün ortaya çıkmış” olması bizim için önemli sayılabilecek bir ifadedir<sup>640</sup>. Hümanizmin insanı bu açıdan hem kendini oluşturabilme, “icat etme” yetisine, hem de kendi anlama kapasitesini anlayarak kendisini anlayabilme olanağına sahiptir. İnsanlar diğer canlı varlıklar ile birlikte temsil alanından çıkıp çalışılabilir nesnelere dönüşmüş, anlamları kendilerinde bulunur olarak düşünülebilir hale gelmişlerdir<sup>641</sup>. Bizim için Foucault’dan kısıtlı da olsa edinilecek fikir, bir süredir (üç yüzyıldır) “bilimsel” olarak düşünülen şeylerin kendilerini aynı kelimeler gibi, kendi anlamını kendi aralarında kuran, kendilerinde taşıyan nesneler olarak düşünmeye başlamış olduğumuzu gözlemleyebileceğimizdir. Burada daha önce Heidegger vasıtasıyla değindiğimiz şey-nesne ayrımının izini de

<sup>636</sup> Michel Foucault. *Kelimeler ve Şeyler*. çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 3. bs. Ankara: İmge Kitabevi, 2006, 21.

<sup>637</sup> Gutting, *age*.

<sup>638</sup> Hutcheon, *age*, 123.

<sup>639</sup> Foucault, *age*, 23.

<sup>640</sup> *age*, 480.

<sup>641</sup> *age*, 481-483.

görebiliriz. Örneğin, bu çalışmanın kendisi de önce anlama kapasitesini tartışmayı, ancak ondan sonra anlamaya çalışmayı gözetmektedir. Önemli fark, çalışılanın edebiyat ve sanat metinleri olmasıdır. Foucault ve Heidegger'in dikkat çektikleri ortak nokta, bizim çalışmamızın ötesinde, modern beşerî bilimlerin insanlara ve insan varoluşuna da aynı metinler gibi yaklaşır olmaları ve bu tutumun tehlikeleridir. Foucault bu konuda antropolojiyi özel olarak eleştirmekte, felsefenin kendisini (kiliseden kaynaklı) dogmatizmden kurtardıktan sonra bu sefer antropolojinin boyunduruğu altına girdiğini ileri sürece kadar ileri gidebilmektedir<sup>642</sup>.

Böylelikle ister istemez, Hutcheon'ın bağlamın seviyelerine dair ortaya koyduğu incelemenin tesir alanı genişlemektedir. Artık metinlere baktığımızda sadece ironinin anlamını değil, genel olarak anlamı “sabitleyebilecek” verili bağlamlar ve o bağlamların otoritesi olabilen (örneğin skolastik) düşünceler söz konusu değildir belki, ancak insanın yorum kapasitesi başka mitik bir ölçüt ortaya koymaktadır. Bu ölçütün sonuçlarından birisi, dünyanın sadece anladığımız ölçüde anlamlı olduğunu düşünmek olabilir ve bu bir tehlike arz edebilir. Konumuz çerçevesinde, metinlerin anlamlarının değişkenliğinde dikkat edilmesi gereken bazı unsurlar vardır. Edebiyat tarihçisi Alberto Manguel, okumanın tarihine dair yaptığı kapsamlı çalışmada<sup>643</sup>, tarihte sesli okumanın anlamının nasıl değiştiğine dair bilgiler paylaşırken, ilginç bir ayrıntıya dikkat çekmektedir. Özellikle Orta Çağ'a kadar dini eğitime hakim olan ve günümüze kadar izi sürülebilecek birçok farklı dinin ilahiyat geleneklerinde sesli okumanın, duymanın ve hocanın okumasını tonlamasına varana kadar tekrar etmenin, metinlerin anlamlarına sadık kalmakla eşdeğer tutulmasına değinilmektedir<sup>644</sup>. Örneğin Augustinus ve El Gazali gibi filozofların yazının ve sessizliğin ruhsuzluğuna, ancak sözün ve sesin ruh katabileceğine inanmaları bu olguya kanıt olarak gösterilmektedir<sup>645</sup>. Halbuki daha da önemli olanın, metnin anlamının ve insanların onları yorumlama biçimlerinin değişkenliğine dair yüksek farkındalık ve tüm öğrencilerin hocalarının anladığı ile aynı şeyi anladığına emin olmaya yönelik kontrol mekanizması olduğu düşünülebilir. Manguel, Büyük İskender'in bir mektubu sessiz okuması karşısında askerlerinin duyduğu şaşkınlığa ve hayranlığa değinmesi de bu fikri pekiştirmektedir<sup>646</sup>. Zira sessiz okumaya dair bu

---

<sup>642</sup> *age*, 475.

<sup>643</sup> Alberto Manguel. *A History of Reading*. Toronto: Vintage, 1998.

<sup>644</sup> *age*, 63-64

<sup>645</sup> *age*, 62-63.

<sup>646</sup> *age*, 60



masum anekdot, hükümlerinin metne (ve anlamına) hakimiyeti ile tebaaları (ve anlamı) üzerindeki hakimiyetlerinin birbirine denkliğini ortaya koyabilmektedir. Dolayısıyla, sessiz (ve yalnız başına) okumanın adım adım hayatımıza yerleşmesiyle, okuyucunun kendi kişisel yorumlarının değer kazanması ve “hakimiyet”in tebaaya yayılması arasında bir paralellik kurulabilmektedir. Metinlerin taşıdığı anlamlara dair algımız ne olursa olsun, değişkenlik ve belirsizlik hep güncel bir mesele olmaya devam edecek gibi görünmektedir. Örneğin 1989 yapımı *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* (*Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı*) adlı filmde ana karakterlerden birisi kitapları neden çok sevdiğini şu şekilde açıklamaktadır: “Onlara bakmıyorken fikirlerini değiştirmiyorlar.”<sup>647</sup>

Durum böyleyken, ironi gibi tuttuğunuz anda elinizden kayıverecekmiş gibi duran bir söz sanatını anlamaya çalışırken, niyet-yorum ikiliğinin ötesinde, yorumu okurun/yorumcunun tekeline bırakacak kadar ileri gitmekten kaçınmakta da fayda vardır. Bahsi geçen düşünürlerin tutumları bize tutucu gelebilirler, ama en azından çekincelerinin içinin boş olmadığını kabul edebiliriz. Hutcheon’ın metinlerde anlaşılması belki de en zor şey olan ironiyi içinde değerlendirebileceğimiz üç kategori sunması bu açıdan daha da değer kazanmaktadır. Metinsel düzeyi temel alarak, çevresel kesitleri ve metinler arası açıklığı değerlendirebilmek için, metinsel düzeyin nasıl bir bütün oluşturduğuna bakmak gerekmektedir. Bu bütüne dair incelememizi daha sonra, herhangi bir metnin türünü/cinsini (janrasını) ele alma konusunda yapacağız. Hutcheon’ın ironi özelinde ortaya koyduğu yaklaşım ise, metnin metinselliğinin metin ilerledikçe oluştuğuna vurgu yapmaktadır. Jonathan Culler’ı alıntılamanın kuramcı, kesitlerden metnin geneline yayılan “alışılan prosedürlerin hissi”ne (*sense of habitual procedures*) özel bir anlam atfetmektedir<sup>648</sup>. Bu prosedürler, metnin bizi taşıdığı ve bize aşıladığı hissiyat içerisinde, metnin anlam dünyasına alışmamız ve edindiğimiz düşünce ve şuur biçimi sayesinde ironinin farkına varmamızı adım adım, kesit kesit, çevresel olarak sağlamaktadırlar. Başka bir deyişle bağlam, daralan ve genişleyen yapısıyla *zamanla* anlaşılabilir bir olgu haline gelmektedir. Özetle, ironiyi tanımak ya da yorumla ortaya çıkarmak, metni genel olarak okumak için önemli bir özelliğe sahiptir. O da, her iki anlamıyla da *zamanla* ortaya çıkan ilişkisine odaklanma zorunluluğudur. Yani hem zaman içinde, hem de zaman geçtikçe nasıl bir anlam yükü taşıdığına birlikte bakmak

<sup>647</sup> "They don't change their minds while you're not looking."

<sup>648</sup> Hutcheon, *age*, 138.

gerekmektedir. Burada Türkçe, Almanca ve İngilizce dillerinin paylaştığı bir çift anlamlılığa değinmek fayda sağlayabilir. Üç dilde de ‘zamanla’ (*mit der Zeit; with time*) ifadesini kullanarak, bir “şey” olarak zaman ile olan ilişkiyi (örneğin “zamanla mekân”), zaman geçtikçe zaman ile birlikte kurulan ilişkiyle (örneğin “zamanla güçlenmek”) aynı anda ifade etmek mümkündür. İngilizce’de, bu iki durum için farklı edat kullanımları da vardır. İkinci ilişki için “zaman içinde” (*in time*) kullanımı da tercih edilebilmektedir<sup>649</sup>. Ancak bu, bahsettiğimiz çift anlamlılığın değerinden çıkmamaktadır.

Bağlamın, metin içinde daralan ve metin dışına genişleyen yapısıyla *zamanla* anlaşılan bir olgu halinde düşünülmesi, bilinçli ya da bilinçsiz ortaya konan ironinin tanınması için konabilecek işaretlerin mevcut olmadığı yerde, metnin karakterini ele almamızın birincil önemine dikkat çekmektedir.

### 3.5.2. Metinle, Metne Rağmen, Metne Karşı

Linda Hutcheon, araçsal ironilerde ironinin tanınması için konabilecek işaretlerin, örneğin tonlama ya da bariz imaların (*pronunciatio*), göze sokulabilir tezatların ve kültürel anlamda yaygın ironik ifade biçimlerinin ortada kesin bir cevaba sahip, çözülecek bir bilmece olduğunu düşünmeye itmemesi gerektiği konusunda uyarılmaktadır<sup>650</sup>. Kuramcı, Wayne Booth’un ironinin çözülmesine yönelik listelediği “ipuçları”nda, incelediği farklı ironi yorumlarının sağlıklı bir bireşimini bulmaktadır<sup>651</sup>. Booth’un niyete, biçime ve tümevarıma odaklanan yaklaşımları toparlayan bir kapsama sahip ipuçları, çevresel, metinsel ve metinler arası sınıflandırmaya da hizmet edecek şekilde beşe ayrılmaktadır: Anlatıcının sesinde bulunabilecek direkt belirtiler, paylaşılan bilgiye tezat oluşturan bilinçli hatalar, eser içinde çelişkiler, anlatı tarzında görülebilen çatışmalar ve inanç ihtilafları<sup>652</sup>. Hem tekrar hem de çeviriden kaynaklı sorunları bir nebze aşmak adına, kuramcı Oğuz Cebeci’nin bu kategorileri bizden farklı sözcükler kullanarak nasıl ifade ettiğine bakabiliriz:

Booth beş tür ironik işaretten söz etmektedir bunlar: 1- Doğrudan işaret ve uyarılar olup yazarın verdiği konu başlıkları, açıklamalar biçimindedir. 2- Ortak bilgideki çarpıtmalar, gerçeğin bilerek saptırılması yine ironik bir tutumun

<sup>649</sup> <https://www.merriam-webster.com/dictionary/time>

<sup>650</sup> Hutcheon, *age*, 144.

<sup>651</sup> *age*, 145.

<sup>652</sup> *age*, 145.

varlığını gösteren bir işarettir. 3- Eserin kendi içindeki çelişkiler. 4- Üslup çatışmaları ve geçişleri. 5- Okuyucunun fikirleri ile yazara ait olduğu kabul edilen fikirler arasında çatışma halinin bulunması.<sup>653</sup>

Tüm bu ipuçları, sözlük anlamlarından genel anlam düzenine kadar olabilecek en geniş kapsamda, ironinin aykırılığına alan açmaya çalışmaktadır. Böyle bakıldığında, özellikle son iki ipucunun muğlaklıkları ironinin dilsel ekonominin (başka bir deyişle anlam bütünlüğünün) ötesine geçen, bu ekonominin artıklarını, fazlalıklarını, aşırılıklarını mesken edinen yanını öne çıkarmaktadır.

Kuramcının değerli bir vaka olarak öne sürdüğü Feminist literatürün asli ironisi dikkat çekicidir. Teresa de Lauretis'ten yaptığı alıntıda, feminist bir yazarın konuşurken ve hatta yazarken dahi “kadın”ın indirgendiği “nesne” ve “gösterge” (*sign*) pozisyonundan aslında çıkamadığına, zira erkek yazarların da “kadın gibi” yazabildiklerine, asıl meydan okuyucu olanın artık erkeklerin “kadın gibi” okumak zorunda<sup>654</sup> bırakılmalarının bu ironik pozisyonun kuvveti olduğuna değinilmektedir<sup>655</sup>. Dolayısıyla ironinin yapılandırılmasında rol oynayan ipuçlarının bizi getirdiği nokta, metnin dışarısını kapsamak zorundadır. Hatta Hutcheon işaretlerden ziyade işlevlere bakmanın bir faydasının, yazar ya da anlatı tarafından *işaret edilmemiş* potansiyel ironilerin varlığının farkına varmamızı sağlayacağını öne sürmekte, beklentileri ortaya çıkaracak “meta-ironik” (hem ironi-üstü, hem ironi-ötesi anlamında düşünebiliriz) bir yoruma açıklığı incelemeye almanın önemine dikkat çekmektedir<sup>656</sup>. Açıkçası, ironiyi ehliileştirmeye ve yorumla sonsuzca genişleyen ironik açıklığı daha da büyük bir çember içine almaya yönelik bu yaklaşımın yorumu tekrar kapalı, tutarlı, mitik düzenlerin boyunduruğuna sokma ihtimali olabileceğinden şüpheleniyorum. Bu yüzden ironiyi (yoruma) açıklık karakterini koruyarak düşünmekte ısrarcı olma ihtiyacı görüyorum. Linda Hutcheon'a göre başka bağlamlara taşındıkça bir imkân olarak karşımıza çıkan ironiyi<sup>657</sup>, anlam bütünlüğüne saldırısı ya da anlam bütünlükleriyle oynadıkları sinsî oyunlar nezdinde okumanın daha tutarlı bir çerçeve sunduğu kanısındayım. Zaten Hutcheon da böyle

<sup>653</sup> Oğuz Cebeci. “Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri”. Cogito, Yapı Kredi Yayınları Üç Aylık Düşünce Dergisi. s. 57: İroni (Kış, 2008), 96.

<sup>654</sup> Bu konunun Türk Edebiyatına odaklanan ayrıntılı incelemeleri için, özellikle “Erkek Yazar, Kadın Okur” makalesi çerçevesinde bkz. Nurdan Gürbilek. Kör Ayna, Kayıp Şark. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

<sup>655</sup> Hutcheon, *age*, 146.

<sup>656</sup> *age*, 148.

<sup>657</sup> *age*, 148.

bir çerçeveye hizmet edebilecek kategoriler sunmaktan geri kalmamaktadır. Kuramcının özetlediği haliyle yapısal işlevlere sahip, genel kabul görmüş, beş işaret kategorisi şöyledir<sup>658</sup>: Çeşitli ağız değiştirmeler<sup>659</sup> (*changes of register*); mübalağa<sup>660</sup>; tezat/uyuşmazlık (*contradiction/incongruity*); düzanolamlaştırma<sup>661</sup>/basitleştirme (*literalization/simplification*); tekrar/anımsatıcı yankılama (*repetition/echoic mention*). Yine Oğuz Cebeci'nin kullandığı çeviriden yararlanacak olursak:

İroniyi gösteren işaretler genel olarak "anlatı tonu"ndaki değişiklikler, abartma-alttan alma, çelişki-uyumsuzluk, lafzileştirme-basitleştirme, tekrarlama gibi, kendisi ironik olmaktan çok ironiye belirli bir yapı vermeyi amaçlayan unsurlardan oluşur.<sup>662</sup>

Linda Hutcheon, mübalağanın çeşitli türlerinin (*hyperbole, meiosis, litotes*), ve düzanolamlaştırmaların özellikle niyeti daha bariz şekilde ortaya koydukları için kolay anlaşılır addetmektedir<sup>663</sup>. Öte yandan üçüncü kategori olan tezat, araçsallıkla gözlemlenebilirliğin dengesini daha çok koruyan bir işaret kategorisidir<sup>664</sup>. Hutcheon'ın çevresel kadar metinsel bağlamı çerçevesinde de değerlendirilmesi mümkündür. Bunun ötesinde, ağız değişikliği ve okuyucuyu/yorumcuyu ironiyi düşünmeye zorlayan tekrarlar, daha "ince" ironiler teşkil ederler. Dikkatimizi çekebilecek bir unsur, bu işaretlerin hepsinin farklı şekillerde tutarlı bir anlam

<sup>658</sup> age, 149-150.

<sup>659</sup> Konuşanın toplumsal, kültürel ve coğrafi mevkisine işaret eden sözcük haznesi, telaffuz ve tonlama gibi birçok kullanım alanının karakterize ettiği konuşma biçimi olarak tanımlayabileceğimiz "register", Türkçe'de kesin bir karşılığa sahip görünmemektedir. Bu kavram yazında da anlatıcının hayali sesinin nasıl konuştuğunu ifade etmektedir. Eğer bu konuşma biçimi değiştirilirse, metnin/ifadenin anlamında ve algılanmasında da değişiklikler ortaya çıkmaktadır. En yaygın register değişimi örneği nazik ve kültürlü bir ifade biçiminden laubali ve kaba bir ifade biçimine geçişten kaynaklı anlam ve anlaşılma farkıdır. Bu açıdan register'daki değişimler için Türkçe'de "önce söylediğini başka türlü anlatmak" anlamına gelen "ağız değiştirme" deyimini kullanmak uygun görünmektedir. bkz. Hasan Eren. Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1992, 24.

<sup>660</sup> İngilizce'de iki çeşit mübalağa vardır. "Exaggeration" olduğundan fazla göstermek demekken, "understatement" olduğundan az göstermek anlamına gelmektedir. Türkçe'de iki türe de 'mübalağa' adı verilmektedir. bkz. Turan Karataş. Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Perşembe Kitapları, 2001, 296.

<sup>661</sup> Özellikle yananamları daha baskın olan kelime ve deyimlerin düzanolamlarını öne çıkarmak anlamındaki "literalization" kelimesi, mecazlı ve abartılı kullanımların bir nevi karşıtıdır. Örneğin telaşlanan bir insan için "etekleri tutuştu" dedikten sonra bunu duyan birisinin "öyleyse bir kova su getirin" demesinde düzanolamlaştırma yapılmaktadır. Türkçe'de "düzanolam" terimi farklı bir kullanım alanına sahip olmasına rağmen, bu bağlamda isim-fiil halini kullanmak uygun görünmektedir. bkz. Berke Vardar. Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü. 2. bs. İstanbul: Multilingual Yayınları, 2007, 85.

<sup>662</sup> Oğuz Cebeci. "Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri". Cogito, Yapı Kredi Yayınları Üç Aylık Düşünce Dergisi. s. 57: İroni (Kış, 2008), 96.

<sup>663</sup> Hutcheon, age, 150-151.

<sup>664</sup> age, 151.

bütünlüğüne meydan okumayı işaret ediyor olmasıdır. Ağız değişikliği, ifade biçimi ekseninde; mübalağa, nicelik ekseninde; tezat, bağlamlar içi uyum ekseninde; düzanlamlaştırma, sözlük anlamı ekseninde; tekrar ise bağlamlar arası uyum ekseninde ifadelerin anlamlarını eğip bükmektedirler.

Özetle, Linda Hutcheon'ın ironiyi konumlandığı yer, hakikatin sistemli olarak anlaşılmasını yadsımaya yöneliktir<sup>665</sup>. Dahası, kuramcının ele aldığı vakalar ışığında, eğer ki anlatsal ya da söylemsel metin bize hakikatin bir bütün olarak, sistemli bir şekilde anlaşılmasının fikrini ufkunda göstermekte başarısız olursa, özellikle niyet edilmiş ironinin anlaşılmaması gibi bir sorun ortaya çıkmaktadır. Başka bir deyişle, bütüncül anlamlılığın imkânsızlığını ortaya koymak için şart olan bütüncüllük idealinin ortaya konması gerekmektedir. Daha önceden bir tanımlama çabası olarak, ironinin temel özelliğinin anlam bütünlüğünü olumsuzlamak, bunu da kapsamlayışın imkânsızlığına işaret etmek olduğunu iddia etmiştik. Linda Hutcheon'ın kapsamlı çalışması, bize bu tanım çabasını kuvvetlendirecek çeşitli sınıflandırmalar ve tarihsel bağlamlar vermekle kalmamış, aynı zamanda tanım çabasını ironinin etkisine odaklanan işlevsel ve betimsel bir çaba olarak bırakmanın gerekliliğine ikna etmiştir diyebiliriz. Yani ironi için somut kriterlere dayalı sabit bir tanımdan ziyade, bir *tanım çabasıyla* yetinmeyi kabul etmeye yönlendirildiğimiz sonucuna varabiliriz.

İroninin temel özelliğini, metinleri okurken nasıl kullanabileceğimize bakmak için son bir uğraşımız daha olacak. Çalışmasının kapsamı edebiyat kuramlarını ve özellikle söz sanatlarını tarih disiplini için kullanmak olan Hayden White'ın *Metahistory (Metatarih)*<sup>666</sup> adlı kitabı ilgi çekici bir örnek teşkil etmektedir. Edebiyat kuramlarını tarih yazımı eleştirisi için kullanmasındaki tazeliği açısından heyecan yaratmış olabilir, ancak terminolojiyi serbestçe eğip bükmesiyle edebiyat akademisyenlerinin esere soru işaretleriyle yaklaşmasına sebep olmaya da oldukça müsait görünmektedir. Ancak çalışmamızın başında Georg Lukacs'ın kendince dile getirdiği "başarısızlıklarından" nasıl faydalandıysak, White'dan da benzer şekilde faydalanabiliriz.

---

<sup>665</sup> age, 172.

<sup>666</sup> Hayden White. Metatarih: Ondokuzuncu Yüzyıl Avrupası'nda Tarihsel İmgelem. çev. Mehmet Küçük, Ankara: Dost Kitabevi, 2008.

### 3.6. Edebiyattan Tarihe, Tarihten Edebiyata

Amerikan tarihçi Hayden White'ın *Metatarih* adıyla Türkçe'ye kazandırılan kitabının<sup>667</sup>, 1973'te yayınlandığında, tarih disiplininde "dilbilimsel dönüş" (*linguistic turn*) adı verilen dönüşümün sembolik başlangıcı olarak görüldüğü söylenebilir<sup>668</sup>. Her ne kadar tarih yazımındaki aktüel etkisi tartışılabilir olsa da, mecazbilgisinin (*tropology*) ve sonra anlatıbilimin (*narratology*) bilimsel yazının eleştirisinde kullanılmasıdaki katkısı gözlemlenebilir derecededir<sup>669</sup>. Hayden White'ın tarih disiplinine hitaben yazdığı eserde, tarih disiplininin olayların yazılı temsiline dair hak iddia ettiği alana dilbilim aracılığıyla meydan okunmakta, Paul Ricœur'ün deyiimiyle "mecazbilgisi, temsil ediciliğin imgesel olanı haline ge[tirilerek]<sup>670</sup>" temsilin kendisi sorguya tabi tutulmaktadır. Martin Heidegger'in "*Sanat Eserinin Kökeni*" adlı makalesinin Türkçe çevirisinde yaşadığımız sorunlara benzer sorunlar *Metatarih* çevirisinde de mevcut olduğu için, bu çalışmada ağırlıklı olarak İngilizce orijinal metine referans verecek, karşılaştırma için ya da uygun görüldüğü durumlarda Türkçe alıntılara başvuracağız.

Bizim ironi konusundaki tartışmalarımız için kitabın önem arz ettiği kısımlar ağırlıklı Hayden White'ın metodolojisini ortaya koyduğu önsöz ve giriş kısımlarıyla, Hegel eleştirisinden yola çıkarak okumasına devam ettiği "*Hegel: Tarihin Poetikası ve İroninin Ötesine Uzanan Yol*" adlı bölümü<sup>671</sup> olacaktır. Hayden White kendi projesini açıklarken, tarih yazımının "derin yapısal içeriği"nin poetika ve özellikle dilbilimle olan bağının tarihin üstünde ve ötesinde olduğunu savunmakta, buna da *metatarih* adını vermektedir<sup>672</sup>. Kuramcı, Aristoteles ve Giambattista Vico'dan devraldığını ifade ettiği "yorumlayıcı gelenek" ışığında, dört söz sanatını (değişmece; *trope*) çözümlemesinin çerçevesini çizmek adına kullanacağını belirtmektedir: Eğretileme, düzdeğişmece, kapsamlayış<sup>673</sup> ve ironi<sup>674</sup>. Bu tropolojik öntasarım

<sup>667</sup> Hayden White. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975.

<sup>668</sup> Adam Timmins, "Review of Hayden White: *The Historical Imagination*", (review no. 1149) <<<https://reviews.history.ac.uk/review/1149>>> Date accessed: 23 June, 2020

<sup>669</sup> **age**.

<sup>670</sup> Paul Ricœur. *Zaman ve Anlatı: Dört çevirenler: Umut Öksüzan, Atakan Altınörs*. 2. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016, 312. Fransızca orijinali: "la tropologie devient l'imaginaire de la repentance" Paul Ricœur. *Temps et Récit: Tome III*. Paris: Editions de Seuil, 1985, 270.

<sup>671</sup> Hayden White. *Metatarih: Ondokuzuncu Yüzyıl Avrupası'nda Tarihsel İmgelem*. çev. Mehmet Küçük, Ankara: Dost Kitabevi, 2008, 11-66, 113-174.

<sup>672</sup> **age**, 12.

<sup>673</sup> Türkçe kaynak metinde "kapsamlama" sözcüğü kullanılmaktadır. **age**, 13.

<sup>674</sup> **age**, 13.

(*prefigurative*), kuramcı için tarihsel bilincin dört temel kipini de karakterize etmektedir<sup>675</sup>. White, 19. yüzyıldaki tarihçilerin metinlerini çalışarak vardığı sonuçları başlangıçta şöyle özetlemektedir:

(1) Aynı zamanda “tarih felsefesi” olmayan “gerçek anlamda tarih” olamaz; (2) olası tarihyazım kipleri, olası spekülatif tarih felsefesi kipleriyle aynıdır; (3) bu kipler gerçekte, çözümlemede kendilerinden önce gelen ve, tarihsel anlatımlara bir “açıklama” boyutu kazandırmak için kullanılan özel kuramları onaylayan poetik sezgilerin *resmileştirilmelerinden* ibarettir; (4) bu kiplerden birini, öbürlerinden daha “gerçekçi” diyerek geçerli saymak için yaslanılacak ve itiraz etmeksizin kabul edilecek kuramsal dayanaklar yoktur; (5) bunun bir sonucu olarak, genelde tarih üzerine ne zaman düşünmeye kalksak, rekabet halinde olan yorumlama stratejileri arasında yapacağımız bir *tercihe* bağlanırsınız; (6) yine bunun sonucunda, tarih konusundaki perspektiflerden birini tercih ederken yaslanabileceğimiz en iyi dayanak, nihayetinde epistemolojik olmaktan ziyade estetik ya da ahlakidir; ve son olarak (7) tarihin bilimselleştirilmesi doğrultusundaki talep, yalnızca tarihsel kavramsallaştırmanın özgül bir kipliğinin tercih edilmesini temsil eder; bu tercihin yaslandığı dayanak ya ahlaki ya da estetikdir, ancak bunun epistemolojik açıdan sağlaması henüz yapılmamıştır.<sup>676</sup>

Türkçe çeviriden yaptığımız bu alıntı genel olarak doğru olsa da, iki noktayı açıklığa kavuşturmak gerekmektedir. İtaliyeli yazıyla yapılan ilk vurgudaki resmileştirme için İngilizce’de “*formalization*” sözcüğü kullanılmakta, bu ifade resmileştirmeden çok dilbilimdeki biçimselleştirme anlamına gelmektedir. Yani burada “[s]imgelerden kurulu bir abeceye ve doğru oluşturulmuş simge dizilişlerini üretebilecek nitelikte açık seçik kurallara indirgeme”<sup>677</sup> anlamı geçerlidir, çünkü White’ın yaklaşımının dilbilimsel olduğunu kesin olarak biliyoruz. Açıklığa kavuşturmamız gereken noktalardan ikincisi, 5. madde 4. maddeyi takip eden bir sonuçtur (*consequence*). Yani bu iki madde birbirini içermektedir. Ancak 6. madde 4 ve 5’in mantıksal *sonucudur* (*corollary*), yani diğer iki maddeyi şart koşmaz<sup>678</sup>. White’ın mantık seviyeleri arasında nasıl serbestçe dolaştığını anlayabilmek için bu bağıntılar büyük önem arz etmektedir. Söz sanatlarının belirlediği kiplerin kısıtları içerisinde hareket etmek (madde 4) ve onlar arasında seçim yapmak (madde 5) birbirlerini doğurmaktadır ve gözlemlenebilirdirler; ancak bakış açısına dair seçimin epistemolojiden ziyade estetik ve ahlaki (dolayısıyla temelini etikten alması gerekiyor) olması (madde 6) ise, benzer bir şekilde kanıtlanabilir değildir. Zira bu ayırım olmasaydı, White 7. maddede bu kanıt ve sağlama eksikliğine değinme

<sup>675</sup> *age*, 13.

<sup>676</sup> *age*, 14-15.

<sup>677</sup> Vardar, *age*, 44.

<sup>678</sup> Hayden White. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975, xii.

ihtiyacı da duymazdı. Kuramcı bu fikir yürütmeleri nasıl ortaya koyduğuna değinirken kitabını “İronik<sup>679</sup> kip”te kurguladığına değinmekten de geri kalmamaktadır. Kuramcı bu vesileyle, bilinçli şekilde “İronik bilinci” ironiye yöneltmeyi kendi temsil tercihi olarak ortaya koymaktadır<sup>680</sup>.

Önsözde belirttiği yaklaşımın nasıl işleyeceğini White, “*Tarihin Poetikası*” alt başlığı ile verdiği “Giriş” bölümünde açıklamaktadır<sup>681</sup>. Bu bölümde tarih “belirli bir varoluş kipi”, tarih bilinci “ayrık bir düşünce kipi”, tarih bilgisi ise tüm bilimler yelpazesinde “özerk bir bölge” olarak tanımlanmaktadır<sup>682</sup>. Bu kavramların dilbilimsel açıdan değişkenliğine işaret edilmesi, White’ın yöntemini basitçe biçimci (*formalist*) olarak nitelendirmesiyle sonuçlanmaktadır<sup>683</sup>. Kuramcının tarihsel “gerçekliğin” temsil biçimlerine odaklandığını ifade ettiği yerde düştüğü 4. dipnotta, yaklaşımının arkaplanında “tüm metinler”in filolojik okumaları için yol çizen Erich Auerbach’ın *Mimesis*’ini çıkış noktası olarak aldığını, bu Hegelci metnin Ernst H. Gombrich gibi anti-Hegelci’lerce nasıl geliştirilebildiğine baktığını, bu konuda da Northrop Frye ve Kenneth Burke gibi edebiyat kuramcıları yanısıra Lucien Goldmann, Roland Barthes ve Michel Foucault gibi isimlerin Fransız yapısalci eleştirisinden faydalandığını dile getirmektedir<sup>684</sup>. Bu isimler havuzundan çıkıldığında dikkat çekilen nokta ise bir dipnotu aşacak önemdedir. Kuramcı burada, edebiyatta gerçekçiliğe dair tartışmalarda (pozitif bilim olarak) tarih ile mitik olanın ezbere ayrılmasının sorunlu olduğunu ima etmekte, bunun da söz sanatlarının biçimselleştirici kuvvetinin (bu ezbere en uzak Foucault gibi düşünürler tarafından bile) göz ardı edilmesiyle sonuçlanabildiğinden dem vurmaktadır. Geldiğimiz noktada, bizim mit, mitik ve mitolojik kavramlarını sınıflandırmamız daha da önem kazanmaktadır. Çünkü tanımlarımızla tutarlı bir şekilde, tarih ile mitik birbirlerinden ayrılamazlar. Tarihten ayrı olan, bizim takip ettiğimiz çizgide, mit olarak adlandırılırken, tarihin kendisi mitik düzlemde bizim için erişilebilir olmaktadır. İlerleyen noktalarda da görebileceğimiz üzere, White da benzer bir yaklaşımla tarih yazımını çözümlemekte ve eleştiri temeli oluşturmaktadır. Örneğin çok erken bir noktada tarih metnlerinin değerlendirilmesinde temsilin kendisinin eleştirilmesi için verilerin kendilerine

---

<sup>679</sup> Kuramcı bu bağlamda “İronik” sıfatının ilk harfini büyük kullanmayı tercih etmektedir.

<sup>680</sup> *age*, xii.

<sup>681</sup> *age*, 1.

<sup>682</sup> *age*, 1.

<sup>683</sup> *age*, 3.

<sup>684</sup> *age*, 3.



yaslanmanın son derece yanıltıcı olabileceği dile getirilmektedir. Önemli olan daha ziyade tarih metninin “tutarlılık, uyumluluk, ve tarihsel alanı aydınlatıcı kuvvetleri,”<sup>685</sup> başka bir deyişle akla uygunluğu olmaktadır. Tam da bu sebepten dolayı bu metinler “çürütülemez”, genellemeleri “boşa çıkarılamaz” ([*cannot be disconfirmed*]) hale gelebilmektedir<sup>686</sup>. Daha önceki tartışmalarımızda özellikle Hegel’in çürütülemezliği konusuna değinirken mitik anlatının ve gerçekleşmesinin kökeni sürekli geleceğe atılan olay örgüsünün oynadığı rolün altını çizmiştik. Hayden White bu açmazı aşabilmek için odak noktasını söz sanatlarına ve onlara tekabül eden kiplere çekiyor, bu şekilde tarih bilgi ve bilinçlerinin *zamanla* değişen hallerine metin üzerinden eleştiri getirebilmenin yolunu açıyor görünmektedir.

### 3.6.1. Tarih Yazımında Anlatının Seviyeleri

Tarihsel çalışmanın kuramına girdiğinde, White beş düzey sınıflandırmaktadır: “(1) vakayiname (*chronicle*); (2) öykü; (3) olay örgüleştirme (*emplotment*) kipi; (4) tartışma kipi; (5) ideolojik ima kipi<sup>687</sup>. Türkçe çeviride “olay örgüleştirme” yerine “sahneleme” kullanılmaktadır. Ancak biz bu kavramın daha merkezi rol oynayacağı Paul Ricœur’ün *Zaman ve Anlatı* adlı eserinin Türkçe çevirisine dayanarak “olay örgüleştirme” ifadesini tercih edeceğiz<sup>688</sup>. White ilk iki seviyenin daha ilkel unsurlar olduklarını, ancak tarih yazımının rivayetten (ham tarihi kayıtlar) hikâyeye geçişini daha görünür kıldıklarını ileri sürmektedir. Bu açıdan tarih yazımı işinin, tarihsel saha, işlenmemiş tarihsel kayıtlar, farklı tarihsel rivayetler ve dinleyiciler arasında aracılık etmek olarak çerçevesi çizilmektedir<sup>689</sup>. Vakayinameden öyküye dönüştürme ediminden itibaren retorik dinamikler geriye çekilmekte, olay örgüsü (hikâyenin başlangıcının, gelişmesinin, sonucunun olması) daha büyük rol oynamaya başlamaktadır<sup>690</sup>. Denilebilir ki, White’ın yaptığı modelleme, tarih anlatılarının en ham malzemeleriyle en girift biçimlerinin arasında mekik dokuyan bir bakış açısı sunmaktadır. Örneğin vakayinamelerin edebi anlamda başlangıçları yoktur, vakanüvisin kayıt tutmaya başladığı yerde başlamaktadırlar. Ancak öyküler, anlaşılır olma gayesinin hizmetinde bütünlüklü kılınmaya çalışılmaktadırlar, bu sebepten

<sup>685</sup> age, 4.

<sup>686</sup> age, 4.

<sup>687</sup> age, 5.

<sup>688</sup> Paul Ricœur. *Zaman ve Anlatı: Bir çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat*. İstanbul: Yap Kredi Yayınları, 2007, 9. & Paul Ricœur. *Zaman ve Anlatı: İki. çev. Mehmet Rifat*. 2. bs. İstanbul: Yap Kredi Yayınları, 2016, 107.

<sup>689</sup> age, 5.

<sup>690</sup> age, 5.

dolayı, anlamlı bir başlangıç tercihi yapılmaktadır<sup>691</sup>. Her ne kadar kurgu edebiyatla karşılaştırıldığında tarihi metinlerin malzemesini oluşturan vakalar yazarın bilinci dışında *da* vuku bulmakta<sup>692</sup> olsa da, White'ın dil kullanımına dair söyledikleri, iki ifade ortamını da ilgilendirmektedir. Vakayinamelerde vakalar öykünün potansiyel bir parçasıdır ve sadece "orada"dırlar, henüz "işlevsel" olarak öyküye dahil edilmemişlerdir<sup>693</sup>.

Dolayısıyla White gelişmiş açıklamalarını öykülemenin asli olduğu diğer üç seviyede gerçekleştirmeyi tercih etmektedir. Yani sırasıyla olay örgüleştirme, tartışma ve ideolojik ima aracılığıyla açıklama yapmayı gözetmektedir<sup>694</sup>. Burada yapılan tercih çok önemli bir gelişme ortaya koyduğu için önden ifade etmemiz gereken bir çıkarsama söz konusudur. İleride Paul Ricœur yardımıyla değineceğimiz üzere, bizim çalışmamız için ilk seviye "vaka sorusunu," ikinci seviye "konu (tema) sorusunu," olay örgüleştirme "janra sorusu"nu, tartışma "estetik sorusu"nu, ideolojik ima ise "yöntem sorusu"nu kapsamaktadır. Daha da önemlisi, bu seviyeleri değerlendirirken başlangıç noktası ilk ya da son seviye değil, janranın (olay örgüleştirmenin türünün/cinsinin) belirlendiği orta seviye olmaktadır. Hayden White da açıklamalarını bu seviyeden başlatarak aslında oldukça radikal bir yorumbilimsel hamle yapmaktadır. Zira yaptığı, ilk seviyeye hâkim olan dilbilim ile son seviyeye hakim olan tarih yazımı arasındaki yelpazeyi açan orta noktadaki filolojik seviyeyi merkeze koymaktır. Bu yüzden bizim de okumamız için ilk cevaplamaaya çalışacağımız soru, metnin janrasının ne olduğu olacaktır.

Şimdilik ufukta bu fikrin açacağı alanları tutarak, Hayden White'ın eserinde dört söz sanatının (eğretileme, düzdeğişmece, kapsamlayış, ironi) üç farklı seviyede nasıl karşılıklara sahip olduklarına bakmamız gerekmektedir. Aklımızda tutmamız gereken önemli bir ayrıntı, bu seviyeler arasında neden-sonuç ilişkisi (*consequence*) değil, mantıksal sonuç (*corollary; contingency*) ilişkisi olduğudur. Başka bir deyişle White'ın her seviye için ortaya koyduğu dörder kategori, birbirlerini şart koşmamaktadırlar, daha ziyade o yönde şartlandırmaktadırlar. Aralarında mantıksal

---

<sup>691</sup> *age*, 6.

<sup>692</sup> *age*, 6. (dipnot 5)

<sup>693</sup> *age*, 7.

<sup>694</sup> *age*, 7.

ama yine de “[r]astlantısal olan; ne zorunlu ne de olanaksız olan; olabilir de olmayabilir de olan”<sup>695</sup> bir “olumsallık” (*contingency*) ilişkisi vardır.

Üçüncü olay örgüleştirme seviyesinde, Northrop Frye’dan yola çıkarak dört klasik janra odağa alınmaktadır: Romans (dram), tragedya, komedi ve hiciv (satir)<sup>696</sup>. White burada, öykünün anlamının, “ne çeşit bir öykü” olduğuna bakarak açıklanmasına odaklanmaktadır<sup>697</sup>. Kuramcı söz konusu öykü biçimi “arketipleri”nin tarihçiler için eserlerini yazdıkları modlar olarak değerlendirilmektedir. İlginç olduğu kadar tutarlı da bir şekilde, epik biçimin vakayiname ile türdeş olduğuna değinilmektedir. Daha önce Lukacs üzerine incelememizde değindiğimiz üzere, epik tür tragedyaya karşıt şekilde, anlatısındaki anlam dünyasının kaynağını metnin dışında bırakarak kendini açık kılmaktadır. Bu da vakayinamenin açıklığına uygun görünmektedir. Öte yandan özellikle tragedya ve komedi kendi içine kapalı, kendi kendini düzenleyen bir anlam bütünlüğüne yönelen türlerdir. White’ın dikkat çektiği başka bir nokta da, romans, komedi ve tragedya bu anlatı bütünlüğüne yönelirken, Burckhardt gibi sıra dışı bir tarihçiye atfettiği “sözde anlatı-dışı” (*non-narrative*) hiciv türünde de bu bütüncül öykülemeye bağımlı bir yapı söz konusu olmaktadır<sup>698</sup>. White bu anlatıların kaynağı olan (*fund of story forms*) rivayetler için çoğul *mythoi* ifadesini de kullanmakta<sup>699</sup>, böylelikle ironi ile mitik arasında kurduğumuz ilişkiyi anımsatan bir sonuca ulaşmaktadır. White’a göre romans ve hiciv birbirlerini dışlamakta, romantik bir hicivden bahsetmek mümkün olamamaktadır<sup>700</sup>. Ancak komik hiciv, hicivci tragedya, romantik komedi gibi ikililer White’a göre olanaklıdır<sup>701</sup>. White bu noktada tarih metinlerini modeline göre değerlendirebilmek için edebiyatın olanakları konusunda aşırı tutucu davranmaktadır. Ancak kuramcının düşüncesini daha iyi anlayabilmek için bu dört janrayı daha yakından incelemekte fayda vardır. Leiden Üniversitesi’nden Victor Gijssbers, internet üzerinden erişime açılan beşeri bilimler felsefesine giriş derslerinde, Hayden White’a ayırdığı kısımda, bu dört janranın anlamlarını kesin bir şekilde dile getirme ihtiyacı duymaktadır. Bu derslere göre romans “iyinin kötüye karşı galip gelmesi,” tragedya “ideallerin iflası sonucunda insanın kendi sınırlarını keşfi,” komedi “karşıt kuvvetlerin diyalektik bir arada

---

<sup>695</sup> Akarsu, *age*, 128.

<sup>696</sup> White, *age*, 7.

<sup>697</sup> *age*, 7.

<sup>698</sup> *age*, 8.

<sup>699</sup> *age*, 8. (dipnot 6)

<sup>700</sup> *age*, 9.

<sup>701</sup> *age*, 10.

varoluşu,” hiciv ise “insani ölçütlerin geçiciliği” ile karakterize edilebilmektedir<sup>702</sup>. Bu bağlamda düşünüldüğünde, edebiyat için olmasa da, tarih yazımında “iyi”nin “kötü”ye karşı galip gelebilmesi ile hicivdeki gibi geçici ölçütlerin varlığı birbirlerine özellikle tezat oluşturmaktadır. Bu açıdan White’ın iddiası 19. yüzyıl tarih yazımı söz konusu olduğunda kendi içinde tutarlı görünse de, kaçınılmaz olarak oldukça kısıtlı bir alana hitap etmektedir. Bu yüzden önce janralara bakma konusunda White’tan esinlenmek bizim için mümkünken, sınıflandırmasını dışarıda bırakmayı tercih edeceğiz. Dahası, hiciv adına söylediklerine bakılırsa, kuramcı ironinin söz sanatları içindeki yerini hazırlıyor gibidir. Örneğin kuramcıya göre hiciv “bilinci, dünyaya ilişkin tüm çapraşık [*sophisticated*<sup>703</sup>] kavramlaştırmaları reddetmeye hazırlar; dünyanın, dünyadaki süreçlerin mitik kavranışına geri dönüşü öngörür.”<sup>704</sup> Karşımıza ilginç bir çelişki çıkmaktadır. White’ın hiciv ile direkt bağ kuracağı ironi hem “çapraşık kavramlaştırmaları” reddetmeye hazırlamakta, hem de “mitik kavranışa” geri taşımaktadır. Halbuki mitik kavranış tam da çapraşık kavramlaştırmaların sessiz ve sorgusuz kabul görmeleri, gerçekmiş gibi tesis edilmeleri değil miydi? Birçok noktada bizim mitik sıfatını kullanımımızla uyum gösteren White, ironi-sonrasına değindiği kısımlarda oldukça şaşırtıcı mantık sıçramaları yapmaktadır. İroni (ve müteakbil janrası olan hiciv) bir yandan mitik olanı sarsmakta, bir yandan da yeni bir mitik düzeni tesis etmeye aracı olmaktadır. İlk kısmına katıldığımız bu önerme, ikinci kısmında bazı sorunlar çıkarmaktadır. En basit tabirle, burada Hegel’de karşılaştığımız ironiye “durak” karakteri atfeden bir geçiştirme söz konusudur. Bu yüzden kuramcının düşüncesinin, özellikle ironinin bizi taşıdığını söylediği “mitik kavranış” hususunda çok dikkatli şekilde okunması gerektiğini düşünüyorum. Çünkü kitabın bizi adım adım taşıdığı çözümleme tam da bu hususta birkaç kez düğümlenmekte, White tarafından anlaşılması güç sonuçlara bağlanmaktadır.

White’ın dördüncü düzeydeki açıklamaları bize söz sanatlarını düşünmek için çok da aydınlatıcı bir alana taşımamaktadır. Ancak kuramcının söz sanatlarını nasıl bağlamlarda değerlendirdiğini anlamamıza yardımcı olmaktadır. Kuramcıya göre tartışma kipi düzeyinde sırasıyla romans, tragedya, komedi ve hicive denk gelen

---

<sup>702</sup> <https://youtu.be/pT-OgRCkuUY>

<sup>703</sup> **age**, 10.

<sup>704</sup> Hayden White. *Metatarih: Ondokuzuncu Yüzyıl Avrupası'nda Tarihsel İmgelem*. çev. Mehmet Küçük, Ankara: Dost Kitabevi, 2008, 25.

kategoriler şunlardır: Biçimci, organik, mekanik, bağlamsal<sup>705</sup>. Biçimci bir açıklamaların, ancak bir dizi nesne doğru şekilde tanımlandığında, ve sınıfı, janrayı ve özgül özellikleri ortaya konduğunda tamamlandığı düşünülmektedir<sup>706</sup>. Başka bir deyişle sınıflandırmanın çerçevesi açıklamayı mümkün kılmaktadır. Bu çerçeve, eğretilmeye karşılık gelen çıkarsamalarla kategorik denklikler ortaya koymaktadır. Organist yaklaşıma sahip tarihçi, soruların (hipotezlerin) ve onlara karşılık gelen hakikat ve tartışmaların daha iç içe geçmiş ve birbirlerini bütünleyici (*integrative*) olduklarını düşünmektedir; organizm yaklaşımı tarihsel cevapların organik bir ilişki içinde, tek bir tarihsel beden oluşturduğunu ima etmektedir<sup>707</sup>. Tikel olguların tümel olgularla bütünleşik (*integral*) bir ilişki içinde olduğu varsayımı, tüm tarihsel olguların genel tarih içerisinde anlamlı olduğu sonucuna götürmektedir. Başka bir deyişle açıklamayı mümkün kılan tek geçerli ölçüt, parçalarının toplamını aşarak ona anlam katan bütünselliktir. Bu bütünsellik, kapsamlarıya karşılık gelen çıkarsamalarla organik denklikler ortaya koymaktadır. Organizmin temsilcileri olarak ileri sürülen Ranke, Hegel, Newton, Lavoisier ve Darwin gibi figürlerin kendi disiplinlerinde (tarih, felsefe, fizik, kimya, biyoloji) prensip ve ideaların bütün olguları anlamlandırdığına vurgu yapılmakta, tutucu denilebilecek bir idealizme ve diyalektik yaklaşıma dikkat çekilmektedir<sup>708</sup>. Mekanistik yaklaşım benzer bir şekilde bütünleyici bir mantıkla işlemesine rağmen, bireşimsel (sentetik) sonuçlardan ziyade indirgemeci (*reductive*) sonuçlara ulaşmasıyla farklılaşmaktadır<sup>709</sup>. Mekanistik yaklaşıma sahip tarihçi, tarih sahasındaki eyleyicilerin/faillerin (*agents*) edimlerini/faaliyetlerini (*acts*), tarih-üstü eylemliliklerin (*agencies*) ortaya çıkması olarak tanımlamaktadır<sup>710</sup>. Bu eylemliliklerin kökenleri ise tarih sahnesinde yer alan eylemlerin anlatı ile göz önüne serilmesinde (*unfolds*) yatmaktadır<sup>711</sup>. Olguları kendi vuku bulma sıralamalarına sadık kalacak şekilde seçerek değerlendirmek ve olguların kendi anlamlarını sunacak bağlamsal en küçük ortak katlar sunmalarına izin vermek önem kazanmaktadır. Başka bir deyişle açıklamayı mümkün kılan, birbirleriyle anlamlı bir ilişki kurduğu öne sürülebilen parçaları seçerek ele almaktır. Bu seçmece,

<sup>705</sup> Türkçe çeviride: “Formist, Organist, Mekanistik ve Bağlamsal”; *age*, 29.

<sup>706</sup> Hayden White. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975, 14.

<sup>707</sup> *age*, 15.

<sup>708</sup> *age*, 16.

<sup>709</sup> *age*, 16.

<sup>710</sup> *age*, 17. Eylemlilik (*agency*) ifadesi burada sosyolojide kullanılan şekilde, bireyin düşünme, karar verme ve eyleme dökme kapasitesi olarak düşünülmelidir.

<sup>711</sup> *age*, 17.

düzdeğişmeceye karşılık gelen çıkarsamalarla indirgemeci denklikler ortaya koymaktadır. Bağlamsalcı yaklaşım ise, vakaların vuku buldukları bağlam içine sokularak açıklanabileceğini savunmaktadır<sup>712</sup>. Bu yaklaşımda vuku bulan vakaların kendi bağlamlarına, benzerlik ve farklılıklara dayalı kategorilerden, ve bütünsellikten daha fazla değer biçilmekte, işlevsel ilişkilere vurgu yapılmaktadır<sup>713</sup>. Denilebilir ki bağlamsalcı tarihçi, sahada öncelikle “ne olduğuna” bakmaktadır<sup>714</sup>. Yani tarih yorumcusu, sürekli ima edilen başka anlamlar peşinde koşmaktan ziyade, elindeki tarihsel akıştan ayırtırmış olduğu olgunun kendi başına ne anlam taşıdığına odaklanmaktadır. Başka bir deyişle açıklamayı mümkün kılan, ayırtırılan olguların birbirleriyle göreceli ilişkilerini ele almaktır. Bu ayırtırma, ironiye karşılık gelen çıkarsamalarla bağlamsal denklikler ortaya koymaktadır. White bu açıdan bağlamsalcı yaklaşımın, biçimcilerin kategorik dağıtıcılığının (*dispersive*) ile organisistlerin bütüncüculüğünün (*integrative*) bir bileşimi olarak görülebileceğinin bariz olduğunu öne sürmektedir<sup>715</sup>. Daha da önemlisi, biçimcilik ve bağlamsalcılığın ortak bir önemi söz konusudur. Diğer iki kategori bizi “güya bilimsel” (*scientism*) olan, ancak ne kanıtlanması ne de çürütülmesi mümkün olmayan bir bağlantılar ağına, bir “tarih felsefesine” sürükleyebilmektedirler, ancak biçimcilik ve bağlamsalcılık en azından deneysel (ampirik) seviyede çalışmaya devam ederek direnmektedirler<sup>716</sup>. White’ın kategorilerine göre bu tarih felsefesinin temsilcileri Hegel ve Marx iken, biçimci Nietzsche ve bağlamsalcı Croce direniş göstermektedir. Bu bilgi, daha önce değindiğimiz Nietzsche ve Hegel arasındaki gerilimi destekleyen niteliktedir.

Hayden White’ın tarih yazımında kullanılan anlatılar için oluşturduğu seviyelerin beşincisinin, eleştiriye en açık ve en kırılgan fikir yürütmeye sahip olduğu söylenebilir. İdeolojik imalara göre yapılan açıklama, bir yandan da kuramcının edebiyat ile tarih yazımı arasındaki mesafeyi en çok açtığı seviyesi sayılabilir. Yine dört başlık söz konusudur ve bu başlıklar Karl Mannheim’ın *İdeoloji ve Ütopya* adlı eserinde kullandığı modele göre biçimlendirilmişlerdir<sup>717</sup>. Söz konusu ideolojik

---

<sup>712</sup> age, 17-18.

<sup>713</sup> age, 18.

<sup>714</sup> age, 18.

<sup>715</sup> age, 19.

<sup>716</sup> age, 20.

<sup>717</sup> Karl Mannheim. *İdeoloji ve Ütopya*. çev. Mehmet Okyayuz, İstanbul: Nika Yayıncılık, 2016.

pozisyonlar şöyledir: Anarşizm, Tutuculuk, Radikalizm ve Liberalizm<sup>718</sup>. Özellikle anarşizm ile faşizmi aynı kefeye koyması<sup>719</sup>, bu iki çok farklı ideoloji arasındaki benzerliğe aynı anda romantizm<sup>720</sup> ve nihilizm üzerinden sağlama yapmaya çalışması<sup>721</sup>, sonrasında ideolojiler için öne sürdüğü terimlerin özgül politik tutumlardan ziyade ideolojik tercihlerin sadece bir emaresi olduğunu ileri sürerek geri adım atması<sup>722</sup>, bu seviyeyi kullanışlı hale getirmek şöyle dursun, tartışmanın zeminini oldukça kayganlaştırmaktadır. Dahası, beşinci seviyeye ayrılan bölümün temel argümanlarını tarih yazımını belirleyen etik karar (*ethical moment*) altında toparlamaya çalışırken Yunan tragedyası ile İngiliz trajik dramasını, tutucu ve radikal ideolojilerin kullandıkları farklı metinsel ruh hallerini (*mood*) ve tınıları ölçüt olarak kullanması<sup>723</sup>, durumu daha da karmaşıklştırmaktadır. Ayrıca kitabın birçok yerinde kuramcının trajik drama dair Walter Benjamin'in ortaya koyduğu fikirlerden haberdar olmadığına dair ipuçları göze çarpmaktadır. Tam da bu sebepten kuramcının, trajik dramının tragedyaya ile komedinin farklı unsurlarını içermesine dair daha sonra yaptığı yorumlar da eksik kalmaktadır. Bu konuya ileride değineceğiz.

Şimdilik, White'ın beşinci seviyesinin bizim için genel olarak kullanışsız olduğunu ancak "zamansal yönelim"lere dair ifade edilen kısmın ideoloji kategorilerinden çok daha fazla anlam ifade ettiğini söylememiz gerekmektedir. Zamansal yönelime dair kategorizasyonun neden kendi başına bu seviyenin asli kriteri olmadığı ise tartışmaya açıktır. White'a göre her ideolojik tutumun kendi ütopyasını yerleştirdiği bir zamansallık söz konusudur. Tutucular "şimdiki mevcut" kurumsal yapıların imkân dahilindekilerin en iyisi olduğunu; liberaller ütopyanın erişilemez bir "uzak gelecekte" belki mümkün olabileceğini; radikaller ütöpik durumun "yakın gelecekte" (*imminent*) mümkün olduğunu; anarşistlerse ütöpik toplumsallığın "uzak geçmişte" çoktan gerçekleştiğini ve mevcut durumda yozlaşmaya yüz tuttuğunu, o yüzden söz konusu ütopyaya dönüşün "her an" gerçekleşebileceğini savunmaktadırlar<sup>724</sup>. bu sınıflandırmanın geliştirilmesi, ideolojik imalardan bağımsız olarak mümkündür. Kuramcının söz sanatları ideoloji ilişkisi adına tutuculuk-kapsamlayış, liberalizm-ironi, radikalizm-düzdeğişmece, anarşizm-eğretileme eşleştirmesi yukarıda sadece

---

<sup>718</sup> White, *age*, 22.

<sup>719</sup> *age*, 22.

<sup>720</sup> *age*, 22.

<sup>721</sup> *age*, 23.

<sup>722</sup> *age*, 24.

<sup>723</sup> *age*, 27.

<sup>724</sup> *age*, 25.

bir kısmına değindiğimiz çok sayıda sorunlu mantık hatasına yol açmaktadır. Ancak dört temel söz sanatıyla konu edilen zamansal eğilimleri farklı bir şekilde eşleştirmek faydalı görünmektedir. Yakınlık-uzaklık ile geçmiş-gelecek eksenlerini kullanarak White'ın zaman kiplerini de bir nevi temize çekebiliriz. Dolayısıyla bizim kullanabileceğimiz eşleştirme şu şekilde olacaktır: Uzak geçmiş-eğretileme, yakın geçmiş-kapsamlayış; yakın gelecek-düzdeğişmece; ve uzak gelecek-ironi. Böylelikle Hayden White daha sonra bu dört söz sanatına paralel şekilde dünya tarihinin olay örgüsüne değindiğinde, zaman ile kurulan döngüsel ilişkiyi daha iyi anlamak mümkün olacaktır.

Kendi çalışmamıza uygun, *temize çekilmiş* bir tablo çizmeden önce, kuramcının beş seviye arasında kurduğu denklilikleri ortaya koyduğu tabloya<sup>725</sup> bakabiliriz:

**Tablo 1. Hayden White Denklilikleri 1**

| Olay Örgüleştirme | Tartışma Biçimi | İdeolojik İma |
|-------------------|-----------------|---------------|
| Romantik          | Biçimci         | Anarşist      |
| Trajik            | Mekanistik      | Radikal       |
| Komik             | Organisist      | Tutucu        |
| Hiciv             | Bağlamsalcı     | Liberal       |

Kuramcının tablodan hemen sonra uyardığı üzere, bir tarihçinin tek bir satırdaki kombinasyonlara sadık kalma zorunluluğu söz konusu değildir. Hatta bir tarihçinin herhangi bir seviyede yaptığı seçimle başka bir seviyede yaptığı seçim arasında uyumsuzluk (*inconsonance*) görülmesi, diyalektik gerilim yaratmak için tercih edilebilmektedir<sup>726</sup>. Örnek olarak White, tarihçi Jules Michelet'nin tarih yazımının romantik-biçimci ama açıkça liberal olmasına değinmektedir<sup>727</sup>. Biz ise ideolojik imanın yerine ütöpik fikrin gerçekleştiği/gerçekleşebileceği zamanın imasını koyarak ve sıralamayı bu imaya göre yeniden düzenleyerek şöyle bir tabloya ulaşabiliriz:

<sup>725</sup> age, 29.

<sup>726</sup> age, 29.

<sup>727</sup> age, 29.



**Tablo 2. Hayden White Denklikleri 2**

| Olay Örgüleştirme | Tartışma    | Zamansal İma  | Açıklama Biçimi |
|-------------------|-------------|---------------|-----------------|
| Trajik            | Mekanistik  | Uzak Geçmiş   | Sınıflandırma   |
| Komik             | Organisist  | Yakın Geçmiş  | Bütünsellik     |
| Romantik          | Biçimci     | Yakın Gelecek | Seçmece         |
| Hiciv             | Bağlamsalcı | Uzak Gelecek  | Ayrıştırma      |

Dikkat çektiğimiz üzere, üç seviyeye denk düşen açıklama biçimi de bizim için ayrıca önem taşımaktadır. Zira bu açıklamalar White'ın bir sonraki aşamada değineceği söz sanatları için de kriter oluşturmaktadırlar: Sınıflandırma (eğretileme), bütünsellik (kapsamlayış), seçmece (düzdeğişmece), ayrıştırma (ironi).

Kuramcı, ancak tarih yazımındaki kavramlaştırmanın bu beş seviyesine değindikten sonra söz sanatlarının (*tropes*) kuramsal tartışmasına girmektedir. Tartışmanın henüz başında, poetik/değişmeceli (*figurative*) dilin dört temel söz sanatı olan eğretileme, düzdeğişmece, kapsamlayış ve ironiye bakacağını ifade eden kuramcı, Roman Jakobson ve Claude Lévi-Strauss gibi yapısalcıların eğretileme-düzdeğişmece ikiliğini neden kullanmadığını açıklamak için iki sayfadan uzun bir dipnot açmaktadır<sup>728</sup>. White, ikiliğin yerine dörtlü sistemi tercih etmesine sebep olarak hem söz sanatlarının anlatı biçimleriyle olan organik bağının bir avantaj olmasını göstermektedir, hem de ikiliği özellikle kısıtlayıcı bulmaktadır<sup>729</sup>. Bu dipnotta bizi daha çok ilgilendiren iki nokta söz konusudur. Birincisi, Emile Benveniste'in düzdeğişmece ve eğretilemeyi iki kutup olarak değerlendirmekten çıkmasını, böylelikle şiir ve düzyazı arasındaki sert ayrımları ortadan kaldırmasını White kendi yaklaşımı için faydalı bulmaktadır<sup>730</sup>. Çünkü benzer bir şekilde tarih yazımı ile edebiyat arasındaki geçiş de daha pürüzsüz olacaktır. İkincisi, kuramcı Giambattista Vico'da da aynı geçiş için destek bulmaktadır. Vico, aynı dörtlüyü kullanarak manzum (mitik) bilinç ile nesir (bilimsel) bilinç arasındaki karşıtlık yerine geçişlilik ve süreklilik (*continuity*) görebilmektedir<sup>731</sup>. Bu destekler bizim için de sağlama

<sup>728</sup> age, 31-33.

<sup>729</sup> age, 32.

<sup>730</sup> age, 32.

<sup>731</sup> age, 32.

yapar niteliktedirler, zira mit ve mitik ayrımını yaparken ister bilimsel dil, ister “gerçeğe en uygun ifade” söz konusu olsun, biz de anlatının mitik seviyede yer aldığını, bu seviyenin ötesinde bir gerçeklik iddiasında bulunamayacağımızı dile getirmiştik.

White’ın önem verdiği bir başka nokta ise cümlelerin akışını değiştirmeye yönelik söz sanatlarını oluşturan taslaklar<sup>732</sup> (*schemes*) ile kelimelerin anlamlarını değiştirmeye yönelik söz sanatlarını oluşturan değişmeceler (*figures*) arasındaki ayrımdır<sup>733</sup>. Burada kuramcının önemli bulduğu, taslakların “mantık dışı” değişiklikler taşıması ve dilin kısıtları içerisinde oyunlar oynaması, değişmecelerinse tam da dili genişleten mantık sıçramalarını taşıyor olmalarıdır<sup>734</sup>. Bu açıdan temel söz sanatları dediğimiz dört değişmece, düşünceyi yöneten ve gerçekliğin temsiline karakterini veren yapıtaşlarıdır<sup>735</sup>.

Bu bilgileri akılda tutarak, White dört değişmecenin tanımlarını sunmaktadır<sup>736</sup>. Eğretileme (*Metaphor*, tam anlamıyla: Aktarma) söz konusu olduğunda, fenomenler benzerlik-fark ekseninde analogi (örnekseme) ve benzetme (*simile*) çeşitlerinde de olduğu gibi başka fenomenlerle bağdaştırılmaktadır. Düzdeğişmece (*Metonym*, tam anlamıyla: Ad değişikliği) söz konusu olduğunda bir bütün, o bütüne ait parçaya indirgenmektedir. Kapsamlayış söz konusu olduğunda, parça bütünün geneline yayılan bir niteliği tek başına sembolik olarak taşıyabilmektedir. İroni söz konusu olduğundaysa, lafzi (*literal*) seviyede olumlanan, değişmece (*figurative*) seviyesinde yadsınmaktadır. White’a göre her ne kadar bu değişmecelerin hepsi eğretileme türleri olarak düşünülebilir olsalar da, özlerinde farklıdırlar; eğretileme temsili, düzdeğişmece indirgemeci, kapsamlayış bütünleyici, ironi yadsıyıcıdır<sup>737</sup>.

Kuramcının değişmeceler için verdiği örneklerin oldukça bilindik kullanımlar oldukları söylenebilir. “Aşkım bir gül” eğretilemesinde aşk, gül ile bağdaştırılmakta ve temsil edilmektedir. Birbirlerine indirgenemezler (düzdeğişmece), birbirlerini denklik içinde kapsayamazlar (kapsamlayış), birinin anlamı ötekinin anlamını

---

<sup>732</sup> Bu açıdan taslak “Hjelmslev’in kuramında salt biçim olarak ele alman, öğelerin bağıntılarından oluştuğu varsayılan ve somut olgu da, ayırıcı özellik de içermeyen dil” tanımıyla karıştırılmamalıdır. bkz. Vardar, *age*, 190.

<sup>733</sup> *age*, 32-33.

<sup>734</sup> *age*, 33.

<sup>735</sup> *age*, 33.

<sup>736</sup> *age*, 34.

<sup>737</sup> *age*, 34.

yadsıyamamaktadır (ironi)<sup>738</sup>. Bu açıdan eğretilme farklı mantık düzeylerinde işleyen farklı nesneler arasında aynı *asli işlevi* bulmak üzerine kuruludur. Düzdeğişmece ise “elli gemi” yerine “elli yelken” denmesinde görülebilir. Burada, birbirinden bağımsız düşünölemeyen parçalar arasında, yani aynı mantık düzeyinde işleyen farklı parçalar arasında aynı *asli işlevi* bulmak söz konusudur. Bu parçaların birbirleriyle dışsal (*extrinsic*) ilişkide olması, yani farklı işlevleriyle de farklı değeriendirilebilir kapasitede olmaları gerekmektedir. Ancak kapsamlayış kullanıldığında, bu dışsallığın yerini paylaşılan bir içsel (*intrinsic*) ilişki almaktadır. White burada “*he is all heart*” (“o, kocaman bir yürek,” ya da sözlük anlamıyla “o, baştan aşağı yürek”) ifadesini incelemektedir. Kuramcıya göre söz konusu olan bedenın bir parçası olan yürek değil, daha ziyade ruhani iyiliğin sembolü olan yürek figürüdür<sup>739</sup>. İlginç bir şekilde White, “yürek” sözcüğünün sembolik/eğretilmeli kullanımının sonucunda kapsamlayışın düzdeğişmecenin üstüne çıkmasını sağladığını söylese de, ortaya çıkan sentezin çarpıcılığına değinmemektedir<sup>740</sup>. Halbuki White hem açıkça “kapsamlayış düzdeğişmecenin üstüne konmaktadır” demektedir, hem de yürek sözcüğünün düzdeğişmece olarak değil, Batı kültüründe mevcut bir simge olarak kullanıldığını dile getirmektedir. İki sayfa öncesinde bu simgesel kullanımın eğretilemenin özelliğı olduğunu söylediğı halde, White kapsamlayışın bütünleyici özelliğı ile bu iki veriyi birleştirmemektedir. Durum böyleyken, bizim ortaya konan tanım ve önermelerin mantıklı sonucuna ulaşmamızda bir sıkıntı olmayacaktır: Kapsamlayış, düzdeğişmecedeki mevcut bağıntının eğretilmede mevcut bağıntı ile bütünlenmesidir. Söz konusu örnekteki “yürek”, aynı anda hem eğretilme hem düzdeğişmece olduğu için kapsamlayış olarak karşımıza çıkmaktadır.

Burada düşölmesi gereken bir şerh vardır. Özellikle taslak (*scheme*) kullanımlarında ortaya çıkan ileri seviye sözcük oyunlarında, örneğın “[b]ir şeyi belirtmek için ondan önceki ya da sonraki olayları söyleme,<sup>741</sup>” anlamına gelen ötelemelerde (*metalepsis*), düzdeğişmece ve eğretilmeler *birlikte* kullanılabilir. Ötelemeler birleşik (kombine) söz sanatı kullanımlarına dayalı, örneğın “aşkıım bir gül, ama pis kokuyor” ya da “elli yelken rüzgâra direniyordu” gibi düzdeğişmece ile eğretilme *arasında*

---

<sup>738</sup> *age*, 34.

<sup>739</sup> *age*, 35-36.

<sup>740</sup> *age*, 36.

<sup>741</sup> Vardar, *age*, 156.

gidip gelen anlam zenginlikleri sunabilmektedirler. Bu açıdan günümüzde “düz-eğretilemece” (*metaphonymy*) gibi bilişsel dilbilgisine dayalı, başka bir deyişle tartıştığımız söz sanatlarını retorik seviyede incelemeye devam eden çalışmalar da mevcuttur<sup>742</sup>. Bilişsel dilbilgisi, “sözcük düzeyinde değil, bilişsel süreçler ve kavramsal alanlar düzeyinde inceleme”<sup>743</sup> odaklı olmasına rağmen, otoriteyi söyleyene atfetmekte ve söz sanatlarını sadece bilinçli kullanıldıkları sürece dikkate almayı tercih etmektedir. Ancak biz, özellikle ironinin genel olarak dilbilgisini sarsmasına ve retorik kullanımı aşmasına dair varsayımlarımız ile uyuşmadığı için bu yaklaşımdan imtina edeceğiz.

Bizim kapsamlayışı, düzdeğişmecede mevcut bağıntının eğretilemede mevcut bağıntı ile bütünlenmesi olarak tanımlamamız, White’ın bu üç söz sanatını kimlik dili (eğretileme), dışsallık dili (düzdeğişmece) ve içsellik dili (kapsamlayış) olarak nitelendirmesini<sup>744</sup> de açıklamakta yardımcı olabilmektedir. Eğer eğretilemeyi kimliğin dili veya daha önce değindiğimiz üzere özün başka varlıklara aktarılması için kullanılan değişmece olarak düşünürsek, düzdeğişmeceyi de birbirine dışsal iki farklı varlığın bağdaştırılması olarak ele alırsak, kapsamlayış düzdeğişmeceli dışsalın eğretileme aracılığıyla içselleştirilmesi anlamına gelebilmektedir. Başka bir deyişle, kapsamlayış dışsal kimliğin içselleşmesinin fenomeni haline gelmektedir.

Yolumuzu daha rahat çizebilmek adına, White’ın verdiği gibi ayrı örnekler yerine, söz konusu üç söz sanatını tek bir düzlemde ele alabileceğimiz bir örneklem oluşturmaya çalışabiliriz. Örneğin bir ebeveyn-çocuk ilişkisini ele alalım. Türkçe’de bir ebeveyn ile çocuğunun benzerliklerini, paylaştıkları eylem ve duyguları dile getirmenin çok çeşitli imkânları söz konusudur. Ancak öncelikle kullanılabilecek söz sanatlarının temelde iki farklı insan arasındaki anlam ilişkisini dile getirdiğini aklımızda tutmamız gerekmektedir. Önce en basit benzetme ile anlam ağını kurmaya başlayalım. “Aynı anası/babası” ya da “anasının/babasının oğlu/kızı” denildiğinde, çocuk, söz konusu edilen bağlam içerisinde ebeveynin belli başlı özelliklerine indirgenmektedir. Dolayısıyla düzdeğişmece söz konusudur. Burada sadece söz konusu ebeveyn ve çocuğu arasında dışsal bir ilişki kurulmaktadır ve çocuk ebeveyninden bağımsız düşünülmemektedir. Ebeveynlerin tutumunun çocuklarına

---

<sup>742</sup> Özgün Koşaner & Umut Yozgat. “Türkçede Kavramsal Karmaşıklar: Düz-Eğretilemece”. *International Journal of Language Academy*, Volume 2/4 Winter 2014, sf. 195-208

<sup>743</sup> *age*, 196-197.

<sup>744</sup> White, *age*, 36.

örnek olduğu, çocukların bu yolu benimseyip daha da ileri gittiğini ifade eden “ananın çıktığı dala kızı salıncak kurar<sup>745</sup>,” ya da “keçi nereye çıkarsa oğlağı da oraya çıkar<sup>746</sup>,” gibi atasözlerinde ise ebeveyn ve çocuk ilişkisi belirli bir özü ve kimliği taşımaktadır. Bu sefer sabit bir ebeveyn-çocuk ilişkisinden ziyade, en az iki farklı ebeveyn-çocuk ilişkisini karşılaştıran, dolayısıyla aileler-arası bir bağlantı kuran ortak figürler öne sürülmektedir. Bu figürler “açılan yolda ilerlemek” anlamındaki “dala salıncak kurmak” eylemi ya da “keçiyi takip eden oğlak” imgesidir. Görülebileceği üzere, bu iki eğretilmede de en az iki farklı ebeveyn-çocuk ilişkisinin birleştirebileceği ortak bir figür geliştirilmektedir. “Çok sevilen, önem verilen kimse”<sup>747</sup> anlamında söylenen “göz bebeği” ifadesindeyse, aynı anda düzdeğişmece ve eğretilme özellikleri görebildiğimiz bir kapsamlayış söz konusu olmaktadır. Söz konusu kapsamlayışta ebeveynden çocuğa tek yönlü bir bağının mecburi olmadığına dikkat edilmesi gerekmektedir. Örneğin bir çocuk “annem/babam benim göz bebeğimdir” diyebilmektedir. Dikkatimizi çekebilecek bir nokta, ‘göz bebeği’ ile ebeveynin “bebeği” arasındaki benzerliğin, “bebek” kelimesinin düz ve sembolik anlamlarını bir arada taşıyabilmesidir. Öte yandan ‘göz bebeği’ ifadesinin bir yandan kişiye ait bir parçaya indirgeme ve o parçaya yönelik korumacı, gözetmeci hissiyatı bu indirgemeye ekleme söz konusudur. En radikal de, göz bebeğinin kişinin belki de en kişisel parçası olması, aynı anda da gören ve gözeten öznenin, gördüğü ve gözettiği kişiye bir nevi özneliğini aktarması geniş bir anlam bütünlüğü sunmaktadır. Dolayısıyla kapsamlayışta mümkün anlam ağını baştan sona kat edebilen denklikler kurulabilmektedir. Yukarıda uzunca tartışılan ve incelenen bütüncül ve içsellik mefhumları bu türden bir denklikler ve bağıntılar silsilesini ortaya koymaktadır.

İroni değişmeci ise aynı radikal bütüncülemeyi kat etmekle kalmayıp aşan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin “başkalarına göre ne denli çirkin ve kusurlu olur[sa] olsun,” “[k]işi kendi çocuğunu güzel, kendi eserini kusursuz görür”<sup>748</sup> anlamına gelen “kuzguna yavrusu şahin görünür” atasözünde, “şahin görünmek”le güzel ve kusursuz görünmek bağdaştırılmaktadır. Burada söz konusu anne ve kızının ötesinde, ebeveynliğin bir kimlik olarak taşınmasına atıfta bulunmaktadır. Yani bir

<sup>745</sup> Ömer Asım Aksoy. Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 1: Atasözleri Sözlüğü. 7. bs. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1993, 145.

<sup>746</sup> age, 352.

<sup>747</sup> Eren, age, 574.

<sup>748</sup> age, 345.

eğretileme vardır. Dahası, “şahin görünme”nin “kuzgun yavrusu” olmaktan bağımsız düşünülemediği bir durum da söz konusudur. Bu açıdan dışsal düzdeğişmece ilişkisinin üzerine ebeveyn kimliğine dayalı eğretileme konmaktadır. Denilebilir ki, bu atasözünde kapsamlayış dinamikleri geçerlidir. Öte yandan aynı “göz bebeği” ifadesindeki gibi, gören ile görünen/gözetilen/gözde olan arasındaki geniş bağıntı, “kuzgun” ile “şahin” arasındaki tezat üzerinden bozulmakta, yadsınmakta ve “şahin görünenin aslen kuzgun olduğu” imasıyla imkânsız kılınmaktadır. Bu açıdan bizim formüle etmeyi tercih ettiğimiz haliyle ironinin kapsamlayışın yolunu tekrar edip onu aştığı önermesine geri dönmekteyiz. Hatırlatmak adına, çoklu anlam denkliklerinin doruk noktası olan kapsamlayışın aşılmasıyla ironi ortaya çıkabilmektedir. “Göz bebeği” ifadesindeki gibi bir mutlak parça-bütün ilişkisi ve kapsamlayış karşısında, bildiğini unutarak tekrar okuma ve diğer ayrımsal anlamlara kendini açmayı şart koşan ironi vardır. Vurgulamak gerekirse, “kuzguna yavrusunun şahin görünmesi”nin farkına varamayacak noktada tam da “kuzgun”un kendisi vardır.

Örneklemimiz ve ironi tanımımızın sunduğu çerçeve dahilinde, Hayden White’ın düzdeğişmece, eğretileme ve kapsamlayış safça (naif) diye nitelendirmesi şaşırtıcı gelmeyecektir. Kuramcıya göre bu değişmeceler sadece ve sadece dilin şeylerin doğasını değişmeceler aracılığıyla kavrayabileceğine dair inancımız dahilinde kullanılabilmektedir<sup>749</sup>. İroni bu inancı sarstığı sürece ironik değer kazanmaktadır. Hatırlarsak, Linda Hutcheon için yaratılan sarsıntının ve anlam ağında açılan yarığın şiddeti ironinin bir çeşit ölçütü olmaktadır. Hayden White da bu kapasiteye uzun uzadıya dikkat çekmektedir. Öncelikle, ironinin temel “değişmece taktiği” kaydırmaca<sup>750</sup> (*catathresis*) olarak ortaya konmaktadır<sup>751</sup>. İronik dilin usulen en gözde aracı ise şüphenin önünü açan çıkmazlar<sup>752</sup> (aporiler) olmaktadır<sup>753</sup>. İster değişmece, ister dil seviyesinde olsun, ironi yorumcunun ironinin farkına varabilmesini gerektirmektedir. Bu açıdan “o, baştan aşağı yürek” gibi bir kapsamlayış kullanıldığında dahi, belirli bir tonlamayla söylendiği takdirde ironiye geçmek mümkündür<sup>754</sup>. İroni, böylelikle tam da dilin sorunsal (problematik)

---

<sup>749</sup> **age**, 36.

<sup>750</sup> “Bir adın, çeşitli biçimlerde kurulan bir benzerlik bağıntısı aracılığıyla bir başka olguya ilişkin olarak da kullanılması.” Vardar, **age**, 133.

<sup>751</sup> White, **age**, 37.

<sup>752</sup> “Bir sorunda çözüme varmanın olanaksızlığı durumu; çıkış yolunun olmayışı”. Akarsu, **age**, 41.

<sup>753</sup> White, **age**, 37.

<sup>754</sup> **age**, 37.

doğasının kendisinin farkına varıldığı bir bilinç düzeyini temsil etmektedir<sup>755</sup>. Bu şekilde ironide değişmeceli dil kendi üstüne katlanmakta (*folds back upon itself*), ve sorguya açılan algının çarpıtılması aracılığıyla, kendi şartlarını ve yeni anlam olanaklarını öne sürebilmektedir<sup>756</sup>. White'ın dilin kendi üstüne katlanmasından söz ederken, dilin kendi içinde tutarlı malzemesini kullanarak dili aşmayı farklı sözcüklerle dile getirdiğini düşünebiliriz. Öte yandan bu muğlak ifadenin sadece ironiye özgü olmadığını da söylemek gerekir. Dilin kendi üstüne katlanmasını pekala çeviri, uyarlama gibi yakın ya da diplomasi, kültürel mübadele gibi uzak örneklerle genişletilebileceği öne sürülebilir. Böylelikle dilin kendi üstüne katlanmasının ironi için gerekli olan ancak yeterli olmayan bir kriter olarak değerlendirilmesi gerektiği sonucuna ulaşabilmekteyiz. Dolayısıyla bu kriterin ironiye özel durumunu tanımlamak gerekmektedir. Biz bu tanımı, White'ın da destekler görüldüğü üzere, ironi tanımını *dilin değişmece aygıtlarını kullanarak kendi üstüne katlanması* olarak geliştirdiğimizi söyleyebiliriz. Tam da bu noktada, Hayden White, Linda Hutcheon'ın da varsayımları arasına kattığı üzere, ironinin “ideolojiler-aşırı” (*transideological*)<sup>757</sup> özelliğe sahip olduğunu söylemektedir<sup>758</sup>.

### 3.6.2. Hegel ve Tarih Bilinci

White 19. yüzyıl tarih yazımında ironi ortak bir düşman gibi ele alındığında, bunun önde gelen taraftarının bir kez daha Hegel olduğunu öne sürmektedir. White'a göre tarih felsefesi büyük tartışmalara sahne olsa da, tarih bilinci konusunda Hegel'in getirdiği noktanın ötesine geçilmediğini ifade etmektedir<sup>759</sup>. Kuramcıya göre 19. yüzyılın tarihselcilik (*historicism*) krizini aşmak isteyen Nietzsche, Marx ve Croce gibi figürler, Romantiklerin ironik saflığına kapılmadan ironik bir bilinç inşa etmekle meşgul olmuşlardı. Romantiklerin ironik saflığından kastın, tarihsel gerçekliğe dair inancın sarsılması sonucunda tarihin sıfırdan yaratılabileceğine dair daha tehlikeli bir inanca yönelmek olduğu düşünülebilir. White'a göre yukarıda bahsi geçen üç figür sırasıyla eğretilme, düzdeğişmece ve ironiyi bu tehlikeli inancın karşısında yöntemlerinin çekirdeği olarak kullanmaktadırlar. Dolayısıyla dikkat çekilen sadece ironinin bir çeşit yeniden yorumlanması ve Romantiklerin saflığından kurtarılması

---

<sup>755</sup> age, 37.

<sup>756</sup> age, 37.

<sup>757</sup> Hutcheon, age, 24.

<sup>758</sup> White, age, 38.

<sup>759</sup> age, 40.

ihtiyacı değil, aynı zamanda da kapsamlayışı yönteminin çekirdeği olarak kullanan yaklaşımlara karşı ironinin direnç oluşturmastır. White bu bağlamda tarih felsefesinin evriminin Hegel'den başlayıp Marx ve Nietzsche aracılığıyla Croce'ye uzandığını söylemekte, bu açıdan tarih yazımının evriminin de paralel bir şekilde Michelet'den başlayıp Ranke ve Tocqueville aracılığıyla Burckhardt'a uzandığını ifade etmektedir<sup>760</sup>. İlk güzergahta figürler kapsamlayış, düzdeğişmece, eğretilme ve ironiye tekabül etmektedirler. İkinci güzergâh ise “şimdi”ye en yakın pozisyona “yakın geçmiş”in konduğu, bu pozisyona da Hegel'in tekabül ettiği zamansal imaları içermektedir. Yani karşımıza yine Hegel'i aşmanın ana eksenini biçimlendiren bir unsur olarak ortaya konduğu bir tartışma çıkmaktadır. Hegel konusunu White'ın nasıl tartıştığına değinmeden önce, anlatı seviyeleri ile figürleri birleştirdiğimiz kapsamlı tabloyu oluşturmakta fayda vardır:

**Tablo 3. Hayden White Denklikleri 3**

| Olay<br>Örgüleştirme<br>Tarzı | Tartışma<br>Biçimi | Zamansal<br>İma  | Açıklama<br>Biçimi | Tarihçi     | Düşünür   | Değişmece<br>Türü |
|-------------------------------|--------------------|------------------|--------------------|-------------|-----------|-------------------|
| Trajik                        | Mekanistik         | Uzak<br>Geçmiş   | Sınıflandırma      | Tocqueville | Marx      | Düzdeğişmece      |
| Komik                         | Organisist         | Yakın<br>Geçmiş  | Bütünsellik        | Ranke       | Hegel     | Kapsamlayış       |
| Romantik                      | Biçimci            | Yakın<br>Gelecek | Seçmece            | Michelet    | Nietzsche | Eğretilme         |
| Hiciv                         | Bağlamsalcı        | Uzak<br>Gelecek  | Ayrıştırma         | Burckhardt  | Croce     | İroni             |

Düşünür ve tarihçilerin tabloda aldıkları yerler oldukça zorlama durmaktadır. Zaten White'ın defalarca vurguladığı üzere, bu figürlerin diğer seviyelere sıkı sıkıya bağlı

<sup>760</sup> age, 42.



olduklarını öne sürmek imkânsızdır. Ancak kitabın geneline yayılan fikre göre, yeri daha sağlam ve tutarlı olan figürlerin Hegel ve Burckhardt olduğunu söylemek zor değildir. Bu sebeple bizi daha çok ilgilendiren Hegel tartışmasını ele almak ilerideki aşamalar için daha yararlı olacaktır. Tartışmayı White'ın tablosunu referans alarak açmak, bu şekilde kullanım alanımızı netleştirebilmemizi sağlayabilir.

White'a göre Hegel'in tarih düşüncesi ironi ile başlamaktadır<sup>761</sup>. Bu konudaki incelememizi daha önce yapmıştık. İroniyi bir durak olarak alan Hegel'de bilincin paradoks olarak ve insan varoluşunun çelişki olarak tarihe temel oluşturması White için dikkat çeken bir nokta olmaktadır<sup>762</sup>. Bu paradoks ve çelişki özelliklerini tablodaki zamansal imadan yola çıkarak anlamak mümkün görünmektedir. Tarih biliminin, ütöpik tahayyülleri, onların gerçekleştiği ya da gerçekleşmediği kadarıyla topladığını öne sürebiliriz. Bu açıdan, yakın geleceği de içeren geniş bir geçmiş kapsadığını iddia edebiliriz. Bu noktada uzak gelecek imasına dayalı ironi ile başlamak, Hegel'in tarih için temel kıldığı çelişki ve paradoksa işaret etmektedir. Tarihe uzak gelecekte başlamak bizi, tarihsel veriyi henüz olmamış olanın ışığında okumak gibi akla hayale sığmayan<sup>763</sup> garip bir alana yollamaktadır. Ancak Paul Ricœur'ün de dikkat çektiği üzere, tarih yazımındaki yeni yaklaşımlar ve özellikle Fernand Braudel'in "uzun süre" (*la longue durée*) mefhumunda, insanlık tarihine bakarken Hegel'in yaklaşımı halen çok etkilidir<sup>764</sup>. Çünkü bu yaklaşımda bireyin rolü olabildiğince geniş bir tarihi çerçevenin içinde eritilirken, eylemlerin hizmet ettiği büyük resim öne çıkarılmaktadır. Bu tür yeni yaklaşımların Hegel ile paylaştıkları eleştiri, birey odaklı pozitivist bir tarihçilik olmaktadır<sup>765</sup>. Hayden White da Hegel'in iki tutuma duyduğu nefrete değinmektedir: Romantizm ve Öznel İdealizm<sup>766</sup>. Filozofun arzusu daha ziyade şiirsel şuur ile tarihi birleştirmek ve ortaya "tarihsel şuur" çıkarmaktır<sup>767</sup>. Bu birleştirmenin usulü ise tarihi şiire, en önemlisi de (trajik) dramaya taşımak, hatta tarihi şiirleştirmek ve dramatize etmektir<sup>768</sup>. Bu durum daha önce yaptığımız bir alıntıyı çağrıştırmaktadır. Walter Benjamin'in ifade ettiği

---

<sup>761</sup> age, 81.

<sup>762</sup> age, 81.

<sup>763</sup> "Akla hayale sığmamak," olumsuz bir anlama sahip olmak zorunda değildir. Daha ziyade yorumcuyu mitin alanına yolladığını ifade ettiğimizi not düşebiliriz.

<sup>764</sup> Paul Ricœur. Zaman ve Anlatı: İki. çev. Mehmet Rifat. 2. bs. İstanbul: Yap Kredi Yayınları, 2016, 26-33.

<sup>765</sup> age, 28.

<sup>766</sup> White, age, 83.

<sup>767</sup> age, 86-87.

<sup>768</sup> age, 88.

“faşizmin uyguladığı şekliyle, siyasetin estetize edilmesi”<sup>769</sup> olgusunun tarihin dramlaştırılmasında bulunması mümkün görünmektedir. White’ın dikkat çektiği husus, Hegel’in tarihi düşünürken düzdeğişmece ile kapsamlayışı, dışsallık ve içsellik bütünlenecek bir modelleme peşinde koşuyor olmasıdır<sup>770</sup>. Dolayısıyla nesir içerik ile nazım biçim<sup>771</sup>, eleştirel düşünceyle şiirsellik<sup>772</sup>, komediyle de trajedi<sup>773</sup> bir araya getirilecek, Hegel’in ideal tarih yazımı, insanlığın yaşamlarının toplamını kocaman bir olay örgüsü içerisinde kapsamlayacaktır! Böylelikle tarihin, herhangi bir mevcut politik söylemin hizmetine sınırsızca açılmasını sağlayan denklik kurulmuş olmaktadır: Tarih bir olay örgüsüdür (*plot*)<sup>774</sup>. Politik tahakküm de kaçınılmaz olarak tarihi belirleyecek olay örgüsüne egemen olma kavgasına dönüşmektedir. Hegel’in birey ile devlet arasındaki ilişkiyi tanımlamak için bu estetik usulü kullanması, bizim edebiyat okumamız için de radikal bir denklik ortaya koymaktadır. Şeylerin oldukları halleriyle, olmaları gerektiği hallerine dair fikirler arasındaki çelişki insanların asli bir durumudur<sup>775</sup>. Hegel’e göre:

[A]maç bu benzersiz insani durumun, tam da özel çıkar ile kamusal çıkar arasındaki ayrımın ürünü olan bu durumun İronik (yani, paradoksal ve çelişik) doğasının bilincinde olup, bu bilinci muhafaza etmektir. Çünkü bilincin kendi özgürlüğünü uygulamasının *mümkün* olduğuna ve onu insan cemaati biçimlerinin tüm özel çıkarlar ile kamusal iyinin *muhtemelen* [tanımlanabileceği] bir durum doğrultusunda daha da mükemmelleştirilmesine sevk eden hoşnutsuzluk duygularının meşruluğuna inanmasına yalnızca bu ayrım izin verir.<sup>776</sup> (*vurgular yazara ait*)

Özel ve kamusal ayrımı ve bu ayrımın “kamusal çıkar” ya da “iyi” (*common good*) ötesinde bir insan varoluşu düşünmemizin önüne geçen bu formülasyon, günümüzde bize fevkalade anlamlı görünüyor olmalıdır. Zira halen bu düşüncenin etkisinde olduğumuz iddia edilebilir. Hayden White’ın vurgularından bir tanesi özellikle dikkate değerdir. Kamusal iyinin tanımlanabileceği yönündeki beyan, Hegel’in devlete insanların tutkularıyla akıl arasındaki aracılık görevini yüklemektedir<sup>777</sup>.

<sup>769</sup> Walter Benjamin. Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı. çev. Gökhan Sarı, İstanbul: Zeplin Kitap, 2015, 60.

<sup>770</sup> White, *age*, 88-89.

<sup>771</sup> *age*, 89.

<sup>772</sup> *age*, 91.

<sup>773</sup> *age*, 93, 94, 96.

<sup>774</sup> *age*, 123.

<sup>775</sup> *age*, 109.

<sup>776</sup> Hayden White. Metatarih: Ondokuzuncu Yüzyıl Avrupası’nda Tarihsel İmgelem. çev. Mehmet Küçük, Ankara: Dost Kitabevi, 2008, 146.

<sup>777</sup> Hayden White. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975, 108.

Başka bir deyişle, “iyi” dediğimiz şey, vatandaşı olduğumuz devletin sınırları dahilinde olay örgüleştirilmiş tarihin “şiiirsel” ve öznel çelişkilerimizin “ironik” bilinciyle kendimize büyük trajik dramada bir rol biçmekten başka bir şey değildir! Hayden White tam da burada Giambattista Vico’nun Seneca’dan (White’a göre yanlış bağlamda da olsa) yaptığı alıntıya yer vermektedir: “*Pusilla res hiecmundus est, nisi id, quod quaerit, omnis mundus habeat*”<sup>778</sup> (Eğer tüm dünya onda kendi aradığını bulamazsa, dünya saçma bir yer olur<sup>779</sup>). Özellikle ‘dünya’ kelimesinin kapsamlayış olarak kullanımı dikkate alındığında, bu cümle ironiye atfettiğimiz önemi ve yaptığımız tanımı çok iyi özetlemektedir. Alıntı, muhteşem bir kapsamlayış örneğidir. İroninin “saçmalaştırması” da, tüm dünyanın (örn. insanlığın) aradığını dünyada (mitik dünya) bulamamasının, yani bu kapsamlayışın imkânsız kılınmasının sonucudur. Başka bir deyişle, tüm dünya (insanlık) ile dünyanın kapsamlayış aracılığıyla birbirine denk tutulması kat edilmekte, aksi takdirde dünyanın saçma bir yer olacağı ironik duruma ulaşılmaktadır. Burada dikkat çekilmesi gereken önemli bir nokta, ‘dünya-insan dünyası’ kapsamlayışında iyi ile anlamlı olanın da birbirine denk tutulmasıdır. Bir sonraki bölümde değineceğimiz üzere, iyilik-kötülük ayrımının estetik biçimi, içeriğinden daha belirleyici olmaktadır. Dolayısıyla da Kierkegaard ve Heidegger gibi düşünürlerce varoluşun asli özelliği olarak ortaya konan kaygı kavramının, bu estetik biçime göre (kapsamlayış-ironi ilişkisiyle) düşünülmesi gerekmektedir.

İma edilen, tüm insan ve milletlerin hayatı, aynı tarihteki tüm kahramanların olduğu gibi, tragedyadır. Bu tragedyanın tarihsel gerçeklik olarak algılanmasının biçimi ise trajik drama (oyun) olmak zorundadır<sup>780</sup>. Geldiğimiz noktada, Hegel’in bize sunduğu White’ın incelemesiyle birlikte ele almak için bir döküm yapabiliriz. Gayemiz bizi sürekli bir adresten başka bir adrese yollayan bu labirentimsi düşüncüyü sonuçlarıyla birlikte ele alabilmektir. Hegel’e göre tarih tinin zamanda gelişmesi, doğa ise ideanın uzamda gelişmesidir<sup>781</sup>. Unutmayalım ki mutlak idea tin, mutlak tin ise tanrıdır. Bu bağlamda “hakikat bütündür” ve “Mutlak, hayattır”<sup>782</sup>. Bu önermeleri birleştirdiğimizde karşımıza, insan hayatının, sırasıyla ideaya, tine ve tanrıya ulaşma seviyelerinde ayrı ayrı anlam kazanacağı, salt doğaldan mutlak zamansal deneyime

---

<sup>778</sup> Vico, **age**, 480.

<sup>779</sup>“ The world is a paltry thing unless the whole world finds in it what it seeks,” **age**, 480.

<sup>780</sup> White, **age**, 116.

<sup>781</sup> **age**, 113.

<sup>782</sup> **age**, 121.

giden bir karakteri söz konusudur. İster istemez insan hayatı da kendi içinde bu aşamalara göre bir olay örgüsüne oturtulmaktadır. Bunun yapılabilmesi için Hegel iki tür estetik ehlileştirmeye başvurmaktadır. Küçük ehlileştirme diyebileceğimiz “düzdeğişmece ve eğretilmeyi kapsamlayış içinde paranteze alma” ve büyük ehlileştirme diyebileceğimiz “ironiyi başlangıç için durak olarak alma”<sup>783</sup>. Ehlileştirmenin mantığı, kendi başına anlam taşıyabilme kapasitesine sahip her varoluşun kendisinden büyük seviyeler tarafından içerilmesi ve yeniden anlamlandırılmasıdır. Anlamın ve cevapların sürekli ötelendiği ve ertelendiği Kafkavaribir hayattan bahsediyoruz. İlginç bir şekilde White, Hegel'deki düzdeğişmece-eğretilme'den kapsamlayışa ve sonra ironiye giden süreci, kapsamlayışın *tekrar* aştığını ve “komik dram” oksimoronu halini aldığını gözlemlemektedir<sup>784</sup>. Bizimse burada durmamız ve daha geniş bir çerçeveden bakabilmek için bir adım geriye atmamız gerekmektedir.

Walter Benjamin, ortaçağdaki Alman trajik oyunu (*Trauerspiel*) üzerine hazırladığı doktora tezinde, türün sanat felsefesinde o güne kadar bir idea olarak değerlendirildiğine değinmektedir<sup>785</sup>. Burada “trajik oyun,” tiyatro *oyunu* anlamını kullanmasıyla, Hegel'e atfedilen “komik dram” ve “trajik dram” ifadeleriyle eşanlamlıdır. Türün çelişkili karakterini korumak için biz “trajik oyun” ifadesini kullanacağız. Türün önemli bir özelliği, korkunun, acının hatta tanrının insan hayatı üzerine asıl kararı verenler olarak yüceltilmesi ve insanların “terbiye edilmesi”nin (*edification*) ancak bu şekilde mümkün olduğunu ortaya koyuyor olmasıdır<sup>786</sup>. Ancak Benjamin bu yaklaşımı reddetmekte, trajik oyunun asıl çekirdeğinin “tarihsel yaşam” olduğunu ve tam da bu şekilde klasik tragedyadan ayrıldığını öne sürmektedir<sup>787</sup>. Trajik oyunların kahramanları olan hükümlerler daha ziyade *tarihin* kulu/öznesidir<sup>788</sup>. Görünen o ki, trajik oyunlarda tragedyalardaki ‘koro’nun yerini alan ‘vakanüvis’ler, tanrıların değil tarihin sözcüleri olarak “dünyanın sonu”ndan geriye bakarak, o zamana kadar olagelmiş tüm insan hayatlarını yargılayacak bir pozisyona yerleşmekte, dünya tarihi en büyük trajik oyun olarak düşünülmektedir<sup>789</sup>.

---

<sup>783</sup> *age*, 121.

<sup>784</sup> *age*, 122.

<sup>785</sup> Walter Benjamin. *Origin of German Tragic Drama* (with an introduction by George Steiner), çev. John Osborne, Londra: Verso Books, 1998, 38.

<sup>786</sup> *age*, 61.

<sup>787</sup> *age*, 62.

<sup>788</sup> *age*, 62.

<sup>789</sup> *age*, 77.

Benjamin'in burada referans verdiği kişi, Hegel'in çağdaşı sayılabilecek tarihçi Franz Josef Mone'dir. Benjamin trajik oyunun komedi ile trajedi arasında gidip gelen karakterinin izleriniyse, İngiliz trajik oyunlarını da etkileyen İspanyol oyunlarında bulmaktadır<sup>790</sup>. Düşünüre göre, trajik oyunların hem trajik hem de oyun olması, insan hayatının ironik bir bakışla değerlendirilmesini sağlamaktadır ve 19. yüzyıl Alman düşüncesi bu asli özelliği gözardı etmiştir<sup>791</sup>. Daha da önemlisi, Benjamin trajik olanın içinde barındırılan "yas" (*Trauern*) anlamına vurgu yapılması gerektiğini savunmaktadır<sup>792</sup>. Düşünüre göre Yunan tragedyası sadece dilde yaşayabilen bir kehaneti, geçmişin sesini ve sessizliğini (geleceğe) taşımaktadır, ancak modern anlamındaki gibi "trajik" değildir<sup>793</sup>. Trajik oyun ise tarih karşısındaki çaresizlikten kaynaklı olarak, içeriğindeki karakterler için trajiktir. İzleyenler içinse pekala komik olabilmektedir. Örneğin Benjamin'e göre trajik oyun pantomim olarak düşünülebilir, tragedya düşünülemez<sup>794</sup>. Düşünür bu cümleyi takiben çok çarpıcı bir önermede bulunmaktadır: "Çünkü hukuğun daimonisi (daimonik karakteri) karşısında verilen kavga, dehanın sözüne bakmaktadır (bağlıdır)"<sup>795</sup>. Başka bir deyişle insanların (yaşama) hakkı, olay örgüsünü elinde tutan yazarın ironik pozisyonundan sunduğu anlam bütünlüğüyle bağımlı bir ilişki içerisindedir. Öyleyse trajik oyunda kapsamlayış ironiyle aşılmaktadır, ve tam tersi mümkün değildir. Hegel ne yaparsa yapsın, türün bu özelliğinin yadsınması imkân dahilinde değildir, çünkü metin yazarın sözünü aşarak ancak ve ancak ironik karakter edinebilmektedir, yeni bir kapsamlayışa uzanamamaktadır. Belki şunu rahatça söylemekten çekinmemeliyiz: Benjamin'in dikkat çektiği, dolaylı yolla da olsa, Hegel'in birlikte tarihi okuduğu olay örgüleştirmeye biçiminin (trajik oyunun) kendisini okuyarak Hegel'in başını çektiği kapsamlayıcı tarih düşüncesinin tahakkümünden çıkılabileceğidir.

Edebiyatın ve uzun süredir bahsini etmediğimiz *Anayurt Otel*i romanının tarihle ilişkisi de böylelikle bizim için daha saydam hale gelmektedir. Eğer tarihi, insan tarihiyle eşleştirmek ve tarihin yayılımının (*unfolding*) bir insan hayatının yayılımına karşılık geldiği bir anlatıya dönüştürmek böylesine sorunluysa, o zaman edebiyat

---

<sup>790</sup> age, 88.

<sup>791</sup> age, 87-88.

<sup>792</sup> age, 118.

<sup>793</sup> age, 118.

<sup>794</sup> age, 118.

<sup>795</sup> age, 118. "For the struggle against the demonic character of the law is dependent on the word of the genius." Almanca orijinali: "Denn an das Wort des Genius ist der Kampf gegen die Dämonie des Rechts gebunden."

eleştirisinden yardım almak kaçınılmaz olacaktır. Tarihin olay örgüleştirilmesini çözümlemek için klasik anlatıların olay örgülerine ve aşamalarına bakmak daha da önem kazanacaktır. Daha önce sadece *Anayurt Oteli* için değil, *Bin Dokuz Yüz Seksendört* için de söylediğimiz bir hususu anımsamakta fayda vardır. Bu romanları sadece tek bir coğrafyanın (tarihinin) alegorisi olarak düşünmek kolaya kaçmak olacaktır. Çünkü ironi çift yönlü keskinliği ile, bakışı tersine de çevirme kuvvetine sahiptir. Bu açıdan *Anayurt Oteli* aynı zamanda “bir kişinin özgül tarihi” olarak da okunmaya açıktır. Böylelikle sunduğu çelişki ve ironi de daha çıplak bir şekilde önümüze konabilir. Zira tarih sadece bir kişinin olamaz<sup>796</sup>. Ancak yukarıda değindiğimiz üzere, tarihi bir insanın hayatı gibi düşünmek sorun edilmiyor muydu?

Hayden White sorgulama amacıyla, tarihin olay örgüsü için Hegel’in kullandığı dört aşamayı gözler önüne sermektedir. Bu dört aşama, insanın doğup, büyüüp, öldüğü sürecin aşamaları oldukları kadar, tahmin edilebileceği üzere, yine dört söz sanatıyla bağdaştırılmaktadır. Dahası, Hegel’in diyalektiğini ironiyi de içerecek şekilde dört aşamaya çıkarmaktadır. Hegel’in her uygarlığın bir bütün olarak içinden geçtiğini, geçmekte olduğunu ve geçeceğini öne sürdüğü bu aşamalar sırasıyla doğum/kökensel büyüme, olgunluk (*maturity*), çözülme (*dissolution*) ve ölümdür<sup>797</sup>. Doğum kendinde; olgunluk kendisi için; çözülme kendinde ve kendisi için; ölüm ise kendinde, kendisi için ve kendiyle anlamlıdır<sup>798</sup>. White’a göre bu aşamaların diyalektik aşamaların yansıtımları olduğu aşıkardır. Doğumun kendindeliği teze, olgunluğun kendisi içinliği antiteze, çözülmenin kendindeliği ve kendisi içinliği senteze denk gelmektedir. Öte yandan ölümün kendindeliği, kendisi içinliği ve kendiyleliği sentezin yadsınması ve yeni bir tezin (kendindeliğin/doğumun) ortaya konmasıdır<sup>799</sup>. Sonuç olarak diyalektik döngü tamamlanmış olmaktadır. Ayrıca döngünün Giambattista Vico’nun tanrılar, kahramanlar ve insanlar çağı diye sıraladığı uygarlıklar tarihine benzediği vurgulanmaktadır<sup>800</sup>. Biz ek olarak örneğin Thomas Kuhn’un öne sürdüğü ve bizim daha sonra kısaca değineceğimiz bilim tarihi döngüsünde de benzer bir mantık işlediğini söyleyebiliriz<sup>801</sup>. Ancak White’ın

---

<sup>796</sup> Biyografi türünü burada tarih yazımının alt kategorisi olarak değerlendirmek gerektiği açıktır diye düşünüyorum. Bu yüzden ayrı bir tartışma açmıyorum.

<sup>797</sup> White, *age*, 123.

<sup>798</sup> *age*, 123-124.

<sup>799</sup> *age*, 124.

<sup>800</sup> *age*, 124.

<sup>801</sup> Thomas Kuhn. *The Structure of Scientific Revolutions*. 3. bs. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

edebiyat kuramında gördüğü bir kategori daha söz konusudur. Bu kategori klasik dramadaki *pathos*, *agon*, *sparagmos* ve *anagnorisis* unsurlarını içermektedir. Açıkçası, White bu dört unsuru çok serbest bir şekilde kullandığı için bir kez daha incelemesinin mantığının ucu kaçabilir. Nedense White, bu dört unsuru ödünç aldığı Northrop Frye'a bu noktada referans vermemektedir. Kullanımı daha iyi anlayabilmek için Frye'ın bu unsurları nasıl değerlendirdiğine bakmak gerekmektedir. Frye'a göre merkezi, birleştirici mitin dört hali olan dört anlatı türü (*mythoi*) vardır. Bunlar White'ın halihazırda değindiği komedi, romans, tragedya ve hiciv/ironidir. Bu merkezi mitinse kahramanının içinden geçtiği dört aşaması söz konusudur. *Pathos* (ya da felaket) tragedyanın, *agon* romansın, *sparagmos* hicivin, *anagnorisis* ise komedinin arketipik teması olarak düşünülmektedir<sup>802</sup>. Bu eşleştirmelerin kafa karıştırıcı olması doğaldır, çünkü her ne kadar unsurlar Frye'dan ödünç alınmış olsa da, iki kuramcının kullanımları birbirleriyle uyumsuzdurlar. Ancak White'ın Hegel'le uyumlu olan döngüsüne sadık kalmak adına, dört unsuru nasıl tanımladığına bakmak bize yardımcı olacaktır. Çünkü White için ele alınan dört söz sanatı, bilinç kipleridir<sup>803</sup> ve Frye'dan ödünç alınan unsurlar, bilincin aşamalarına tekabül etmektedirler.

White'a göre ilk aşama olan *pathos*, genel bir duygu halidir ve olaylar zincirini başlatmaktadır<sup>804</sup>. İkinci aşama olan *agon*, çatışmaya karşılık gelmekte ve olayları geliştirmektedir. Üçüncü aşama olan *sparagmos* öznenin lafzi ya da mecazen parçalanması, başka bir deyişle terbiye edilmesidir, ve hikâyenin çözüm kısmının hazırlanmasını sağlamaktadır. Olayların çözümle sonuçlanmasını sağlayan *anagnorisis* ise, bilinen ve yaşanan her şeyin unutulması, karakterleri adeta hayata sıfırdan başlanacak bir noktada bırakmaktadır. Biz bu dört aşamaya, etkilerini hesaba katarak kabaca 'duygulanım', 'çatışma', 'parçalanma' ve 'farkındalıkadlarını' <sup>805</sup> verebiliriz. Her ne kadar bu karşılıklardan sadece "çatışma"nın Türkçede genel kullanımı kabul görmüş olsa da, diğer aşamaların işlevsel olarak anlam ifade ettiği söylenebilir. Duygulanımda karakter belirli bir çatışmaya girmeye hazırlanırken, parçalanma ile dönüşmekte ve doğruyu ya da hedefini tanıma kapasitesini

---

<sup>802</sup> Northrop Frye. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. 3. bs. Princeton: Princeton University Press, 1973, 192.

<sup>803</sup> White, *age*, 125.

<sup>804</sup> *age*, 126.

<sup>805</sup> Aristoteles'in *Poetika*'sında bu kavramın çevirisi için "tanıma" sözcüğü kullanılmıştır. Aristoteles. *Poetika*. çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1987, 25.

edinmektedir. Ana karakterin dönüşümü adına bu aşamalar belirli bir hayat hikayesine karşılık gelmektedir. Hayden White dörtlü aşamalandırmalarını bu noktada da sürdürmekte ve söz konusu dört anlatı aşamasını insan hayatının aşamaları olan doğum/kökensel büyüme, olgunluk, çözülme ve ölüm ile eşleştirmektedir. Dolayısıyla önümüze tüm yaşamı “kapsamlayacak,” dördüncü aşamanın tekrar ilk aşamayı *doğurduğu* bir döngü modeli konmaktadır:

**Tablo 4. Hayden White Denklikleri 4**

| Hayati Aşama | Söz Sanatı   | Diyalektik Aşama                           | Anlatı Aşaması            |
|--------------|--------------|--------------------------------------------|---------------------------|
| Doğum        | Düzdeğişmece | Kendinelik                                 | Pathos (Duygulanım)       |
| Erginlik     | Eğretileme   | Kendisi içinlik                            | Agon (Çatışma)            |
| Çözülme      | Kapsamlayış  | Kendinelik ve kendisi içinlik              | Sparagmos (Parçalanma)    |
| Ölüm         | İroni        | Kendinelik, kendisi içinlik ve kendiylelik | Anagnorisis (Farkındalık) |

Hayden White bu denkliklerden ve içinde bulundukları döngüden yola çıkarak Hegel için son noktanın hayatın tamamının anlaşıldığı kapsamlayış olması gerektiğini ileri sürmektedir<sup>806</sup>. Aslında bu sonuç, daha önce incelediğimiz ayrıntılar ışığında anlaşılabilir. Burada mantık, bizi yeniden başa götürecek dördüncü (ironik) aşamanın son nokta olamayacağı varsayımına dayalıdır. Başka bir deyişle, eğer ki bir “son nokta”dan bahsedilebilirse, o son nokta, döngüyü devam ettiren (ironik) aşamadan hemen önceki olmak zorundadır! Biz bu döngüye katılabiliriz, ancak son noktanın imkânını kabul etmek zorunda değiliz. Dolayısıyla tüm insanlığın hikayesinin “son noktası,” mutlak sentez olan kapsamlayış değil, sonun imkânını ufkunda tutan ironiyi asıl son nokta olarak düşünebiliriz. Hatırlayabileceğimiz önemli bir önerme, uzak gelecek imasına dayalı ironinin, Hegel için tarihin başlangıcı olarak düşünüldüğü, ve ortaya çıkan paradoksun (gelecekte başlayan tarih) içinden çıkılmaz bir hal aldığıydı. Bu paradokstan çıkmak için bir mantık hatasına dikkat çekmekte fayda var.

Hayden White’ın tartışmasının Hegel’e değindiği kısma gelindiği noktada dikkat çektiği üzere, tarih ile anlatı, insan hayatına karşılık gelen süreçlere ve biçimlere sahip kılınmaktadır. Tekil insan hayatı sonlu iken, insan hayatları ölümlere rağmen

<sup>806</sup> White, *age*, 127.



doğumlar ile birbirlerine eklenmekte ve süreklilik sağlanmaktadır. Ancak insan hayatlarının toplamının sonlu olduğunu, başka bir deyişle insan neslinin sonsuz olamayacağını varsaymaktayız. Dolayısıyla tarih ile onu karakterize eden anlatı, insan hayatı gibi sonlu olarak düşünülmektedir. Ancak tarihi doğuran ve öldüren anlatı hep geçmişte iken, hep geleceğe açık insan hayatını referans olarak almak bir mantık hatası içeriyor görünmektedir. Bu mantık hatasına en ciddi dikkat çeken düşünürlerden Kierkegaard ve Heidegger, insanın ölüm karşısındaki kaygılı varoluşunu, tam da tarihin karşısına bu şekilde koymaktadırlar. Dahası, bu düşüncenin izini Hegel’de görebileceğimizi White da dile getirmektedir. White’ın yorumuyla, Hegel’e göre tarih bilinci, ilkel (kökensel) varoluşu asla bilemez. İnsan bu varoluşu ancak ve ancak mit olarak, sezgileri aracılığıyla bilebilir<sup>807</sup>. Başka bir deyişle mit ve tarih birbirlerini dışlamaktadır, ancak mit olmadan tarih olamaz. Buradaki varsayımın temellerini bir önceki bölümde ayrıntılı olarak tartışmaya açmıştık. Şöyle bir çıkarsama yapmak mümkün görünmektedir: Aslen söz konusu olan “mit olmadan anlatı olamayacağı” varsayımıdır. Daha da önemlisi, tarihin başlangıcının Hegel’in varsaydığı gibi ironi değil, miti üzerinden düşündüğümüz kapsamlayış olduğu ortaya konmaktadır. Eğer tarih anlatısının başlangıcı kapsamlayıcı ise, aynı yere dönüşün bilinci de ancak ironik olabilir. Çünkü Hegel’in ima ettiği üzere ilkel bilinç ancak mit olarak kavranabiliyorsa, yani aslen bilinmiyorsa ve özneye orada yer yoksa, tüm tarihi ve anlamı kapsamlayan “bilinç” aslında bir bilinç değildir. Bu ifade bile başlı başına ironiktir, diyemez miyiz?

White’ın, Hegel’in söz sanatlarının hangi insani ve tarihi aşamalara denk geldiğine dair değişken ve tutarsız ifadelerine<sup>808</sup> yer verdikten sonra, bu ifadeleri hızla geride bırakıp kendi ironi tanımına dönmesiye pek şaşırtıcı gelmemektedir:

Dünyayı bilinçte algıladığımız ve kavradığımız çeşitli kiplerin -Eğretileme, Düzdeğişmece ve Kapsamlama [sic] kiplerinin- hakkı da, dünyaya ilişkin verilmiş herhangi bir kavrayışın eksik ve bölük pörçük doğasına ilişkin daha yüksek bilince, İroniye erişmenin birer aracı oldukları kabul edilerek verilmiş olur. [...] Bu ironik durumun ötesinde bilime geçemeyiz çünkü, bizler tarih *içerisinde* var olduğumuzdan, tarihe *ilişkin* nihai hakikati asla bilemeyiz.<sup>809</sup>

---

<sup>807</sup> age, 128.

<sup>808</sup> Örneğin 124.-127. sayfalar arasında eğretilemeye denk gelen “çatışma” (*agon*) aşaması, 129.-130. sayfalarda birdenbire düzdeğişmeceye denk gelen “ıstırap” (*agony*) aşamasıyla birlikte düşünülmeye başlanmaktadır.

<sup>809</sup> Hayden White. Metatarih: Ondokuzuncu Yüzyıl Avrupası’nda Tarihsel İmgelem. çev. Mehmet Küçük, Ankara: Dost Kitabevi, 2008, 172.

Hegel'in tartışıldığı bir bölümün sonunda, düşünürün öne sürdüğünü gibi ironiyi bir durak olarak görmenin aksine, White diğer söz sanatlarını ironinin hizmetinde birer araç ilan etmektedir. Bu noktaya katılacak ve kendi araştırmamızı da bu kabul ile devam ettireceğiz. Ancak daha da ilginç, White sonrasında "hakikat"ın din, sanat, bilim ve felsefede büründüğü biçimlerin ancak tarihte ironik şekilde tam olarak kavranabileceğini öne sürmektedir. Her ne kadar bu iddiayı tartışmanın bizim çalışmamızda yeri olmasa da, bu önerme dikkat çekilmesi gereken bir nokta sunmaktadır. Öyle görünüyor ki, White edebiyat ve sanatın rolünü tarihe vermeye çalışmaktadır. Fakat anlaşılan o ki, mitik "tarihsellik" ile mitle dolaysız ilişkiye sahip "zamansallık" karıştırılmaktadır. Başka bir deyişle, tarihin zamanla dolaysız ilişki kurmak gibi bir ayrıcalığı olduğu düşünülmektedir. Bu çıkarsamanın içerdiğini düşündüğüm mantık hatasına düşmemek, bizim için özellikle Paul Ricœur ışığında 'janra' tartışması yapacağımız kısımda önem kazanacaktır.

Tartışmanın bizi getirdiği yerde, ironiye dair fikir birliği gösterilen özelliklerden birisi, ironiyi mümkün kılan mesafe ve umursamazlıktır. Bu durumda White'ın önermelerini bağladığı "tarihin ironisi"ni taşıyan tarih yazımına odaklanırsak, şunu söyleyebiliriz: Hiçbir tarih yazımı, kendini edebiyata dönüştürme "riskini" almadan tarihin ironisini kullanamaz. Çünkü tarihin tarihe mesafe koymasına ihtiyaç duyulacaktır. Ek olarak yazılı tarih, yazılmaya devam edilen bütünsel bir metnin *sadece parçası* olarak karşımıza çıkabilir. İroni tanımımızın "kapsamlayışı aşma" özelliğini taşıması burada ciddi sınavlarından birisini vermektedir. Tarih metninin kapsamlayışa erişmek için tarihin bitmesi gerektiğini öne sürebiliriz. Yani bir edebiyat metninin sahip olduğu sondan yoksun bırakılan tarih metninin ironik olmasının hiç değilse kısıtlı bir kapasiteden ibaret olmak zorunda olduğunu söyleyebiliriz. Gördüğümüz üzere, tartışmalarını incelediğimiz tüm kuramcı ve düşünürler, ironinin yapısında sonlu bir bütünü bütünsel açmayı gözlemlemekteydi. Eğer Heidegger'in yaptığı gibi tarihselliği sonlu bir bütün, zamansallığı ise bir bütünsellik olarak ele alırsak<sup>810</sup>, bir tarih metninin ironik olabilmesi için aynı bir edebiyat metni gibi tarihi bir nevi bitirmesi gerekmektedir. Başka bir ifadeyle, White'ın tarih yazımına dair sunduğu radikal düşünce, aslında onu edebiyatlaştırmak, homojen bir yazından ibaret olmadığına dikkat çekmek, kendi içinde janralara sahip olduğunu ortaya koymaktır. Son birkaç paragrafta Hayden White'ın düşüncesine

---

<sup>810</sup> Bret W. Davis. Martin Heidegger: Key Concepts. Durham: Acumen Publishing, 2010, 70-80.

saldırıyormuş intibası uyandırmış olabiliriz. Halbuki kuramcının bazı tutarsız kuramsal kullanımlarına rağmen bize bahsettiği çok değerli bir fikir söz konusudur diyebiliriz: Tarih disiplini gibi son derece kuvvetli gerçeklik iddiasına sahip alanda bile metinlerin ironik tutumla ifşa edilebilir janraları (cinsleri, türleri) olduğu sonucuna ulaşabiliriz. White'ın en değerli katkılarından birisi bizi, bütünsel ve birbirini tamamlayan dev bir tarih metni yazımı varsayımından kurtarmasıdır. Söz sanatları ile nitelendirdiği farklı tarih yazımı janralarını modellemeye çalışması, ortaya konan kategoriler itibarıyla başarısız olabilir, hatta kabul görmüyor olabilir<sup>811</sup>, ancak çekirdek fikrinin değeri bakidir diyebiliriz. Bizim yapacağımız, bu fikrin edebiyat ve sanat alanlarındaki anlamını değerlendirmek olacaktır. Bu amaçla, kendi ironisine dikkat çekebilecek mecraların sınırlı olduğunu öne sürebiliriz. Örneğin ironiyi özünde barındıran edebiyat kendi ironisine dikkat çekme kapasitesine sahiptir -ki edebiyatın ironisi diye bir mefhumdan bahsetmek bu yüzden kulağa garip gelecektir. Ona, sadece 'ironi' diyebiliriz.

### 3.7. Değerlendirme II

Geldiğimiz noktada, ironiyi mitin karşısına koyduğumuzu öne sürebileceğimiz bir birikim edindik. Dahası, asla bilgisine ulaşamayacağımız miti ancak dolaylı şekilde kavrayabilmek için önce ironiyi değerlendirmeye ihtiyaç duyacağımız sonucuna ulaşabilmekteyiz. Bu da Kierkegaard ve Hegel'in ironiyi bir "durak" olarak düşünmeleriyle dolaylı bir tutarlılık göstermektedir. O zaman söz sanatları konusunda son bir otoritenin düşüncelerine başvurmak ve mit ile ironi ilişkisini nihai, sağlam bir temele oturtmak için önümüzde engel kalmamış görünmektedir.

Bu kısımda, dilbilimci Roman Jakobson'un dilin özelliklerini çözümlediği makalelerinden yararlanarak dört söz sanatının arasında analitik bir ilişki kurmaya çalışacağız. Jakobson, 1960 yılında Massachusetts Institute of Technology'de (MIT) sunduğu ve dilde parça-bütün ilişkisine değindiği "*Parts and Wholes in Language*" adlı makalesinde, dilin parçalarının kendine yeten bütünlere dönüştürülerek yorumlanmasının kabul edilemez olduğuna değinmektedir<sup>812</sup>. Gerçekçi bir bakış açısıyla, dil aynı anda parça ve bütün olarak değerlendirilmelidir<sup>813</sup>. Dolayısıyla

<sup>811</sup> Bu noktada tartışma hem kapsamı, hem de derinliği adına mevcut yorum becerilerimizi aşmaktadır.

<sup>812</sup> Roman Jakobson. "Parts and Wholes in Language". On Language. Edited by Linda R. Waugh and Monique Monville-Burston, Boston: Harvard University Press, 1995, 112.

<sup>813</sup> **age**, 112.

kuramcıya göre dili teşkil eden asli özellik kapsamlayış olacaktır<sup>814</sup>. Burada not düşmek gerekir ki, Jakobson bütünü somut ve anlaşılır bir “nesne” olarak düşünürken, parçayı “özellikler” olarak değerlendirerek işlevsel tanımlar ortaya koymaktadır<sup>815</sup>. Başka bir deyişle, dili kapsamlı bir şekilde çözümlemek için nesnel bütünüle parçalı özellikler arasındaki alışverişe odaklanmak gerekmektedir.

Jakobson’un yukarıda bahsedilen makalesinden daha önce, 1956’da yayınladığı “*Two Aspects of Language*” adlı makalesi ise, çok daha fazla atıfta bulunulan, kuramcının belki de en ünlü yazısıdır. Bu makalede Amerikan psikolog John Hughlings Jackson’ın konuşma bozukluklarına dair çalışması temel alınarak<sup>816</sup> dilin iki özelliğine değinilmektedir: Düzdeğişmece ve eğretileme. Sadece bizim çalışmamız için değil, aynı zamanda Jakobson’un kuramının değerlendirilmesi adına da, 1956 yılında yayınlanan makalenin 1960 yılında yayınlanan makale ışığında değerlendirilmesi büyük önem teşkil etmektedir. Zira genel kabul Jakobson’un dili bu iki özellik üzerinden ikili (*binary*) bir sisteme oturttuğu yönündedir<sup>817</sup>. Ancak bir önceki paragrafta değindiğimiz üzere, Jakobson dilin *özelliklerinden* ibaret olmadığını, bu parçaların, dilin asli bütünselliğiyle birlikte düşünülmesi gerektiğini 1960’taki konuşmasında açıkça belirtmektedir. Dolayısıyla ilk ikili sistem dilin incelenmesinde yöntemin sadece bir kutbunu oluşturmakta, önümüze dört unsurdan oluşan daha karmaşık bir ikili sistem çıkmaktadır. Öteki kutbu bu bölümde kapsamlayış ve ironi üzerinden değerlendirmeye çalışacağız. Bunu yapabilmek içinse öncelikle Jakobson’un düzdeğişmece ve eğretileme üzerine söylediklerine daha yakından bakmamız gerekmektedir.

Jakobson’la birlikte de çalışmış olan dilbilimci Linda Waugh’nun editör notunda, kuramcının dilin iki “eksen”ine (*axes*) odaklandığından bahsedilmektedir: Paradigmatik (dizisel<sup>818</sup>) ve sentagmatik (dizimsel<sup>819</sup>) eksenler<sup>820</sup>. Bu eksenlerin tanımlarının Ferdinand de Saussure’dan alındığına dikkat çekmekte fayda vardır<sup>821</sup>. Temel alınan iki “eksen”in varlığı, tartışmanın geometri ve biçimsel mantıkta da

---

<sup>814</sup> *age*, 114.

<sup>815</sup> *age*, 113.

<sup>816</sup> Paul Bouissac. *Encyclopedia of Semiotics*. New York: Oxford University Press, 1998, 327.

<sup>817</sup> *age*, 327-328.

<sup>818</sup> Vardar, *age*, 79-80.

<sup>819</sup> *age*, 80-167.

<sup>820</sup> Jakobson, *age*, 115.

<sup>821</sup> Waugh’nun editör notunda da anlattığı ayrıntılara değinilen 1979 tarihli makale için bkz. *age*, 263. Ayrıca bkz. Ferdinand de Saussure. *Genel Dilbilim Dersleri*. Çeviren: Berke Vardar, İstanbul: Multilingual, 1998, 182

kullanılan analitik (kartezyen) düzlemde düşünülebilmesine izin vermektedir. Bu analogiyi ileride geliştireceğiz. Waugh'nun kullandığı Saussure'cü tanımlara göre, paradigmatic eksen birbirinin yerine konabilen sözcüklerin “bağdaştırıldığı” doğrultuyu oluşturmaktadır<sup>822</sup>. Sözcükler birbirlerinin noksanlığında (*in absentia*) yer tutmaktadırlar. Sentagmatic eksen ise sözcüklerin aynı anda ve art arda “birleştirildiği” doğrultuyu oluşturmaktadır<sup>823</sup>. Sözcükler birbirlerinin mevcudiyetinde (*in praesentia*) yer tutmaktadırlar. Sözel davranış temelinde, yani insanın dili kullanım eyleminde bu iki eksen seçim ve birleştirme olarak karşımıza çıkmaktadır<sup>824</sup>. Bu davranış iletişimin amacını teşkil eden mesajların hem kodlanması hem de deşifre edilmesinde rol oynamaktadır. Öte yandan dil yapılarının altında yatan iki bağıntı söz konusudur: Benzerlik (*similarity*) ve yanyanalık<sup>825</sup> (*contiguity*). Birbirine benzer ifadeler içeren sözcüklerin, birbirlerinin yerine, birbirlerinin noksanlığında kullanılması paradigmatic eksen; birbiriyle yan yana durarak ifade oluşturan sözcüklerin, birbirleriyle, birbirlerinin mevcudiyetinde kullanılmasıysa sentagmatic eksen teşkil etmektedir. Göreceğimiz üzere, paradigmatic eksenin temelindeki eğretilme şiirde/manzumda, sentagmatic eksenin temelindeki düzdeğişmeceyse düzyazıda/nesirde baskın söz sanatı olacaktır.

Roman Jakobson makalesinde, bilimsel bir çıkış noktası olarak önde gelen iki çeşit konuşma bozukluğunu (*aphasia*) almaktadır<sup>826</sup>. Sözcük seçiminde sıkıntı yaşanan konuşma bozukluğuna sahip bireyler sözcükler arasında benzerlik kurmakta zorlanmaktadır<sup>827</sup>. Sözcüklerin birleştirilmesinde sıkıntı yaşanan konuşma bozukluğuna sahip bireylerse sözcükleri yan yana düşünmekte güçlük çekmektedirler<sup>828</sup>. Benzerlik bozukluğuna sahip bireyler eğretilmeleri, yanyanalık bozukluğuna sahip bireyler düzdeğişmeceleri anlamakta başarısız olmaktadır<sup>829</sup>. Jakobson bu noktada, iki konuşma bozukluğundan yola çıkarak, Saussure'den ödünç aldığı sentagmatic ve paradigmatic eksenlerin dili birlikte dokuduğu sonucuna varmaktadır. Kuramcının kendi önermeleri ışığında verdiği örneklerle baktığımızda,

---

<sup>822</sup> Jakobson, *age*, 115.

<sup>823</sup> *age*, 115.

<sup>824</sup> *age*, 115.

<sup>825</sup>“ Komşuluk,” “bitişiklik,” gibi anlamlara da sahip “contiguity” kelimesinin sentagmatic karakterini ima edebilmek için burada “yanyanalık” kullanmayı tercih ediyoruz. Yer yer bağlama daha uygun olması için “yakınlık” ifadesini de kullanacağız.

<sup>826</sup> Jakobson, *age*, 120.

<sup>827</sup> *age*, 121.

<sup>828</sup> *age*, 125-126.

<sup>829</sup> *age*, 129.

benzerlik ve yakınlığın birlikte kullanımlarına kapsamlayış niteliğini yakıştırdığını da gözlemlemekteyiz. Ancak altını çizilmesi gereken bir unsur, kuramcının kapsamlayışı öncelikle düzdeğişmece olarak değerlendirdiğidir. Bu da kapsamlayışın söz sanatı olarak düzdeğişmecenin altında değerlendirilmesine yakın bir tutum ima etmektedir. Örneğin Lev Tolstoy'un aynı adlı romanının akışından saparak<sup>830</sup> Anna Karenina'nın intiharında karakterin çantasını kapsamlayış için kullanmasından bahsedilmektedir.

Öte yandan, kuramcının aynı anda hem düzdeğişmece hem de eğretilime içeren şu örneği, bizim çözümleme çabamız için faydalı bir imada bulunmaktadır: "Thomas bekardır; Jeremiah evlenmemiştir.<sup>831</sup>" Bu kısa nüktede, 'bekar 've 'evlenmemiş' ifadeleri eşanlamlıdır. Cümle ikiye ayrılmış olsa, iki cümle arasında paradigmatic bir bağdaştırma söz konusu olacaktır. Aynı zamanda Thomas ve Jeremiah arasında, onları yan yana getiren sentagmatik bir birleştirme söz konusudur. Yani iki kişi arasında bir tezat da öne sürülmektedir. Cümleyi şu şekilde kurarsak, tezat daha da görünür olabilir: "Thomas bekardır; Jeremiah *ise* evlenmemiştir." Jakobson'un bu fıkrada dikkat çektiği, cümlede bulunmayan ve bizim eklediğimiz "ise"nin ima ettiği tezatin, cümlede bulunmamasına rağmen ifade edilebilmesidir. Bu haliyle, Thomas ve Jeremiah arasında parça-bütün ilişkisi kurulmakta, kapsamlayış ortaya çıkmaktadır. Kuramcı daha sonra, benzer bir nükteye değinmektedir. Bu sefer nüktede Rus romancı Gleb İvanoviç Uspenski'nin adları kullanılarak şu cümle kurulmaktadır: "Gleb bekardır; İvanoviç evlenmemiştir.<sup>832</sup>" Nüktenin bu versiyonunda, Gleb ve İvanoviç'in aynı kişi olması, tek cümlede birleştirilmiş iki cümlelerin aynı anda paradigmatic ve sentagmatik özellikleri birleştiren kapsamlayış niteliği aşılmakta, tezat bizim "ise" sözcüğüyle açıklamaya çalıştığımız şekilde görünür kılınmıştır. Başka bir deyişle, kapsamlayış daha belirgin bir şekilde aşılarak ironik özelliğe erişilmiştir.

Bu son örnek üzerinden önermelerimizi geliştirmek ve Linda Hutcheon'ın çalışmasından hareketle ortaya koyduğumuz şu genel ifadeyi geliştirmek mümkündür: İroni kapsamlayışı, bağıntılılığı ve kapsayıcılığı ile barındırmakta, ayrımsallığı ile aşmaktadır; ironinin yorumcusu, birincil mitik anlam dünyasını temel

---

<sup>830</sup> Bu sapmanın önemi kapsamlayış ile ironi arasındaki bağ için ayrıca vurgulanabilir. Zira aynı örnek ironideki mesafe için de kullanılabilir.

<sup>831</sup> Jakobson, *age*, 131.

<sup>832</sup> *age*, 131.

almaktan kaçamamaktadır. Bu noktaya kadar birkaç kez tekrar ettiğimiz “kapsamlayışı aşma” olgusunu artık tanımlayabiliriz. Önümüzdeki en büyük engel, hem ironinin tanım tanımaz statüsünü korumak, hem de tanım tanımazlığını koruyarak yine de tanımlama ihtiyacı duymak arasındaki çelişkiydi. Eğer Jakobson’un kuramından yola çıkarak kapsamlayışı eğretilmeli paradigmatic ve düzdeğişmeceli sentagmatik eksenlerin dokuduğu bütünselin ifadesi olarak ele alırsak, kapsamlayışın ötesine geçemeyeceğimiz, zira kapsamlayışın analitik düzlemin tamamını ifade eden bütünün karakteri olduğu sonucuna varmaktayız. Ancak bir önceki kısımda değindiğimiz üzere, kapalı bütünün ötesinde açık bütünsellik vardır. İroninin işlevi de, bütünü oluşturan eksenlerin çıkış noktasına geri dönerek, başka eksenlerin ihtimalini ortaya koymaktır diyebiliriz. Başka bir deyişle, ironi kapsamlayışı, ötesine geçerek aşmamaktadır. Tam tersine, kapsamlayışın berisine, örme sürecinin çıkış noktasına dönerek ve anlamın doğrultularına yeni eksenler katarak aşma olgusunu taşımaktadır. Kısaca söylersek, ironinin kapsamlayışı aşması, yeni bir eksen katmasıdır. Kapsamlayış mevcut eksenlerin oluşturduğu düzlem, uzam, veya daha çok boyutlu bütünlüğü ifade ederken, ironi kattığı yeni eksenlerle anlam olasılıklarını katlamaktadır. Bu durum, daha önce değindiğimiz bir özelliği de pekiştirmektedir. Eğer dil Jakobson’un dediği gibi kapsamlayış ile nitelendirilebiliyorsa<sup>833</sup>, o zaman çevirinin de ironi ile nitelendirilebildiğini öne sürebiliriz.

“Gleb bekar; İvanoviç evlenmemiştir.” cümlesinin ironik karakteri bu durumu belki de kusursuz şekilde özetlemektedir. Tek başına, Gleb ile İvanoviç’in ayrı kişiler olarak düşünüldüğü bir bağlamda, cümlenin rahatsızlık yaratan bir yanı vardır. Cümledeki ‘bekar’ ve ‘evlenmemiş’ sözcüklerinin anlamlarındaki ince fark, Gleb’in boşanmış ya da ailesinden ayrı yaşıyor<sup>834</sup> olduğunu çıkarmamızı sağlayabilmektedir. Öte yandan Gleb de, İvanoviç de bu durumda bekarlardır. İlk durum İvanoviç’ten Gleb’e doğru düzdeğişmece sunarken (birleştirme), ikinci durum Gleb’ten İvanoviç’e doğru eğretilme sunmaktadır (bağdaştırma). İlk durumda Gleb ve İvanoviç’in medeni halleri bir anlatı kesiti oluştururken, ikinci durumda Gleb *ile* İvanoviç’in medeni halleri *arasında* dolaylı bir benzerlik kurulmaktadır. İki durumun toplamında Gleb’in yanı sıra İvanoviç’in de eşi şu ya da bu şekilde (o vakitte ya da hiçbir zaman) mevcut olmayan bir birey olduğu bir anlam düzlemi ortaya konmaktadır. Öte yandan

<sup>833</sup> age, 110-114.

<sup>834</sup> <https://sozluk.gov.tr/?kelime=beakar>

kapsamlayışın ironik kapasitesi, şu soruyla ortaya çıkarılabilir: Gleb ve İvanoviç kimlerdir? İkisinin de aynı olduğu durumda Hutcheon'ın bahsettiği anlamlar arasında mekik dokuma olgusu karşımıza çıkmaktadır. Gleb İvanoviç hem bekar hem de evlenmemiş ise, evlenmediği için bekarıdır. Gleb bekar olmasına rağmen İvanoviç evlenmemiş ise, Gleb İvanoviç'in iki farklı kişiliğinden bahsediyor olabilir miyiz? Başka bir deyişle ironi Gleb ile İvanoviç'in aynı kişi olması kökenine geri dönerek, evliliğin kendisine yeni bir eksen katmaktadır. Gleb İvanoviç aynı anda hem evli ve ailesinden ayrı yaşıyor, hem de mevcut yaşantısında aslında hiç evlenmemiş gibi hissediyor olabilir mi? Görebileceğimiz gibi bu nükte birdenbire, kutsal metinlerde karşımıza çıkabilecek türden çok-anlamlılıklar barındıran bir ifadeye dönüşmektedir. Sonuç olarak cümlelerin yorumcusu, sabitlenemeyen bir anlamla karşı karşıya kalmaktadır.

Kuramcı çevirmen Oğuz Cebeci, 2008 yılında *Cogito Dergisi*'nin İroni üzerine özel sayısında yayımlanan makalesinde, Muecke'ye referansla bu durumu özetlemektedir:

Hem insan zihninin kesinliklere kavuşma ihtiyacı, hem de yazar ve okuyucuların iletişim içinde olma ihtiyacı, "sabitlenemeyen ironi"nin ulaşması gereken nihai mantıki aşama olan "suskunluk hali"nin gözardı edilmesine yol açmakta, tam ters doğrultuda bir "gevezelik hali" ortaya çıkmaktadır.<sup>835</sup>

Öte yandan Wayne Booth'un kuramından hareketle, Cebeci bizim ironiye özgü olduğunu ifade ettiğimiz "yeni bir eksen katma" özelliğine de değinmektedir:

Booth, "düzen arayışı"nın temel bir insan ihtiyacı olmasına karşın, düzen fikrinin bir taraftan da insanı "kapalı sistemlere hapsetmesi olasılığı" üzerinde durur. İroni insanın varoluşuna ilişkin dengesizlikleri ve tutarsızlıkları sergileme yeteneğine sahip olduğu için, değişime giden yolu da açabilme özelliğine sahiptir.<sup>836</sup>

Öyleyse, ironiye dair tartışmamızı bitirmek için son bir kez Hegel ile Kierkegaard arasındaki gerilime dönebiliriz. *Cogito Dergisi*'nin aynı sayısında yer alan ve David Ellison'ın edebiyat kuramı üzerine yazdığı kitabı *Ethics and Aesthetics in European Modernist Literature: From the Sublime to the Uncanny*'den çevrilen metninde, Kierkegaard'ın ironiye yaklaşımının Hegel'den nasıl ayrıldığına yer verilmektedir. Ellison'a göre Kierkegaard, "[b]ütün ciddi yazarlar gibi [...] düşüncesini çağının durumuna göre özenle geliştir"mekte, *İroni Kavramı*'nda "hem Hegel ve Hegelciliğe, hem de Alman romantik ironi geleneğine "aralıksız göndermelerle" kendi düşünsel

<sup>835</sup> Oğuz Cebeci. "Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri". *Cogito*, Yapı Kredi Yayınları Üç Aylık Düşünce Dergisi. s. 57: İroni (Kış, 2008), 94.

<sup>836</sup> *age*, 101.



konumunu” kurmaktadır<sup>837</sup>. Hegel’in karşısında Kierkegaard “ironi girdabına inmeyi göze al[makta,] kendi Romantizm eleştirisini bu girdabın içinden, çeşitli maskeler takıp okuyucularıyla anlatı oyunlarına girerek yap[makta]” ve “yazınsal tarzı, öne sürdüğü önermeler kadar önem” teşkil etmektedir<sup>838</sup>. Burada Ellison’ın ironi girdabından (orijinal metinde: *maelstrom*) bahsetmesi dikkat çekicidir. Çünkü mit kavramını ayrıntılı şekilde incelemeye aldığımız bölümde, köken kavramını tartışırken, Walter Benjamin’in öne sürdüğü mefhumu kullanacağımızı dile getirmiş, tanımını ise ertelemiştik. Benjamin, köken için oldukça gizemli bir tanım sunmaktadır: “Köken, oluşun akıntısında bir girdap [*Strudel*] gibi durur, ve akışı içerisinde, kendi yaradılış malzemesini içine çeker.”<sup>839</sup> Bu tanımda kullanılan eğretileme, köken kavramının disiplinlerarası düşünülmesi için de muhteşem bir ifade sunar. Akıntıda oluşan girdap, su içermez. Kendini oluşturan malzeme, kendi malzemesi değildir. Bu açıdan, yapısal olarak ulaşılması imkânsızdır. Öte yandan akıntının kendisinde, malzemesinde, hatta özünde bulunamayan “sebebi,” daha doğru deyişle, kökeni ortaya koyar. Köken asla kendisi olarak görünmemekte, kendisini sadece kendisini gösteren olarak göstermektedir. Başka bir deyişle köken, ancak kökeni gösteren olarak görünür. Benjamin’in kullandığı isabetli eğretilemde, akıntının görünmeyen kökeni, yerçekiminden başka bir şey değildir, ve yerçekimi kendini girdap olarak göstermektedir. Öyle ki, diğer etkenleri aradan çıkarabildiğimiz takdirde, girdabın yönüne göre, akıntının hangi yarımkürede olduğuna dair çıkarsama yapabiliriz. Saat yönünde ise Kuzey, saatin tersi yöndeysse Güney yarımküredeyizdir<sup>840</sup>. Dolayısıyla akıntının kökenini akan suda değil, akıntının suyunun kapsamlayışına kökenini “hatırlatan” tezatında, akıntının yönüne aykırı davranan ironik girdapta bulabiliriz<sup>841</sup>. Buradan, ironinin kökensel olduğu sonucunu çıkartabilirsek de, köken her zaman

<sup>837</sup> David Ellison “Kierkegaard: Şiirsel Yaşantının Tutumluluğu Üzerine”. Cogito, Yapı Kredi Yayınları Üç Aylık Düşünce Dergisi. s. 57: İroni (Kış, 2008), 150.

<sup>838</sup> *age*, 151.

<sup>839</sup>“ Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein.” (Çeviri bana ait). Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*: 1-1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974, 226. İngilizcesi için: “Origin is an eddy in the stream of becoming, and in its current it swallows the material involved in the process of genesis.” Walter Benjamin. *Origin of German Tragic Drama* (with an introduction by George Steiner), çev. John Osborne, Londra: Verso Books, 1998, 45.

<sup>840</sup> Ancak yapılan yeni çalışmalar, Coriolis Kuvveti adı verilen bu etkinin gündelik hayatta gözlemlemek için çok zayıf olduğunu söylemektedir: <https://www.loc.gov/everyday-mysteries/physics/item/does-water-go-down-the-drain-counterclockwise-in-the-northern-hemisphere-and-clockwise-in-the-southern-hemisphere/>

<sup>841</sup> Bu konudaki sorularıma yanıtlar sunmakta benden yardımlarını esirgemeyen ve eğretilemenin fiziksel geçerliliği konusundaki aydınlatıcı açıklamalarıyla destek olan fizikçi Dr. Saime Sarıkaya Gürbüz’e çok teşekkür ediyorum.

ironiktir diyemeyiz. Bir sonraki bölümde göreceğimiz üzere, yine kökensel diyebileceğimiz daimonik kavramı, ironiden farklı özellikler göstermektedir.

Öyleyse David Ellison'ın Kierkegaard'a atfettiği risk alma durumunun kökene inmeye dair olduğunu söyleyebiliriz. Daha önce değindiğimiz analitik düzlem analogisi de bu noktada faydalı olabilir. Eğer iki boyutlu analitik düzlemde sentagmatik ve paradigmatik eksenler sırasıyla x ve y eksenlerini oluşturuyorsa, ve kapsamlayış tüm düzlemde her bir parçasında bütünü ifade edebilen bir bütün oluşturacak harekete sahipse (örneğin bir çemberde ya da fraktaldeki gibi), o zaman ironi de düzlemi dokuyan eksenlerin kesişim noktasını, yani tüm sıfır koordinatlarının ifade ettiği noktayı kullanarak yeni eksenler açmaktadır. Jakobson'un ve Kierkegaard'un kuramlarını birleştirerek diyebiliriz ki, dil bu dört unsurlu yapısıyla edebiyata ve çeviriye kendini açmaktadır.

Ellison, Kierkegaard'un dikkatini verdiği ancak Hegel'in görmezlikten geldiği bu köken sorusuna dolaylı olarak değinmektedir. Ellison'a göre "estetğin ahlakla olan şüpheli birlikteliği, Hegel'in kavramsal binası sağlam temeller üzerine inşa edilebilsin diye bir kenara atılmıştır.<sup>842</sup>" Elimizdeki kavramları kullanarak diyebiliriz ki, "estetğin ahlakla olan şüpheli birlikteliği"nde ironi merkezi rol oynamakta, estetik içinde ahlak eksenini açmaktadır. Yine Ellison'a göre, "Hegel'in bakış açısın[da] ironiyi sorumsuz bir başıboşluğa dönüştüren, Fichte'nin Ben kavramının boşluğudur.<sup>843</sup>" Bir kez daha, ironinin kökeni görünür kıldığı, kendi başınaysa bir anlam taşımadığı sonucuna ulaşmaktayız. Zira bahsettiğimiz eksenlerin kesişim noktasında bir "Ben" kavramından bahsetmek mümkün olmamaktadır. İleride göreceğimiz üzere, bu kökensel pozisyonda "Ben" kavramının içini dolduran daimonik olacaktır. Özellikle edebiyat eserlerindeki "Ben," daimonik olanın kendisini bir özne gibi göstermesine bağımlı bir şekilde sesi olan ancak kendisi orada bulunmayan bir kisveye bürünecektir diyebiliriz. İroni ise mitle olan yıkıcı ilişkisinde etkisi olan ancak kendisi orada bulunmayan bir biçime sahiptir.

Burada Ellison'ın dikkat çektiği üzere, Kierkegaard'un iki çeşit, birbirinden farklı ironiden bahsettiğini hatırlamakta fayda vardır: "Romantizm'e özgü baştan çıkarıcı ironi ve ahlaki yönelim ve eğitime ilişkin varoluşsal kılavuz olarak kontrol altındaki

---

<sup>842</sup> Ellison, *age*, 152.

<sup>843</sup> *age*, 152.

ironi.<sup>844</sup>” Özellikle ikinci ironinin kökenle olan ilişkisi, zamana direnç göstermekte ve her seferinde dilin asli düzlemini oluşturan zamanda yeni bir eksen açarak anlamlandırma süreçlerini sıfırlamakta, yeniden başlatmaktadır. Ellison’a göre:

“Bunun anlamı şudur: ironi genel olarak tarihe bağımlı değildir ve ironik yapıtlar zorunlu olarak efsanelerde, mitlerde ve masalarda kökenini bulur. Bu yüzden de sembolik ve alegorik anlatı biçimlerine dahildir [...]. İroniye kronolojik bir bakış sürekli değişkendir.”<sup>845</sup>

Değinmeyi ertelediğimiz bir başka konu da Walter Benjamin’e atıfta bulunmayan Hayden White’ın, trajik dramının tragedya ile komedinin farklı unsurlarını içermesine dair yaptığı yorumların eksik kalmasıydı. Benjamin’e göre trajik dramayı Yunan tragedya ve komedyasından ayıran, içeriği ve nesnesi kıldığı “tarihsel yaşam”dır<sup>846</sup>. Burada bizi ilgilendirense, edebiyat tarihinden birbiriyle karın bağı olmasına rağmen oldukça farklı özellikler gösteren bu janralar arasındaki ilişkiyi kurarken Benjamin’in köken sorusuna ve eserlerin ironiyle ilişkilerine özel önem atfetmesidir<sup>847</sup>. Dolayısıyla Benjaminci diyebileceğimiz bir çıkış noktasına erişmiş olmaktadır. Bir önceki kısımda değindiğimiz şekliyle metinlerin “dünyalarını,” mit-mitik-mitolojik özelliklerini açan, ironiden başlayarak inceleyebileceğimiz dört unsurlu dil dokusunu kullanarak yorumlayabiliriz. Mitik dünyanın ifade edilmesi, ikinci bölümde göreceğimiz üzere, karşımıza göstergebilimsel kodlardan birisi olarak çıkacak, dört unsurun karşılık geleceği kodlara, beşinci bir kod olarak eklenecektir.

Son olarak bizi bir sonraki kısma taşıyacak mantık akışını ortaya koymak gerekmektedir. Bu kısımda, ironiden mite giden yolun tersi yönde daimonikten janraya giden bir yol olduğunu göstermeye çalışacağız. Çünkü mitik ve janra anlatı bütünlerine karşılık gelirlerken, ironi ve daimonik kökenlerin görünme araçları olmaktadır<sup>848</sup>. Georg Lukacs’ın bir önermesini ikinci kez alıntılama ihtiyacı duyuyorum. Lukacs, Hutcheon’ın da alıntılacağı şu ifadeyi kullanmıştı:

[K]endisi de daimonik olan ironi, öznenin içinde bulunan daimonu öznel-üstü bir özsellik olarak kavrar ve bu nedenle, özsel-olmayan, boş bir gerçeklikteki yoldan

---

<sup>844</sup> age, 161.

<sup>845</sup> age, 157.

<sup>846</sup> Walter Benjamin. *Origin of German Tragic Drama* (with an introduction by George Steiner), çev. John Osborne, Londra: Verso Books, 1998, 62.

<sup>847</sup> örneğin bkz. Benjamin, age, 117.

<sup>848</sup> “Mitik” ifadesinin sıfat, “ironi” ifadesinin isim olmasıyla, “janra” ifadesinin isim, “daimonik” ifadesinin sıfat olması, bahsettiğimiz ters yönde hareketle tutarlılık göstermektedir. İlk durumda (ironi->mitik) bütünlük bir nitelikken, ikinci durumda (daimonik->janra) bütünlük bir şeydir. Bütünlüğün kökenini gösteren olgunun da tezat oluşturmaları gerekmektedir.

sapmış ruhların serüvenlerinden söz ettiğinde, sezgisel olarak geçmiş ve gelecek tanrılardan söz etmiş olur.<sup>849</sup>

Yukarıda da gördüğümüz üzere, ironinin daimonik olarak düşünülmesi, kökenselliğinden kaynaklıdır. Aslında böyle bir nitelendirmeden büyük sıkıntılar doğabilir. Bu yüzden biz ironiyle daimoniğin sadece benzer özellikler gösterdiğine katılmakla yetineceğiz. Öte yandan “öznenin içindeki daimon” daha önemli bir önermedir. Zira bu vesileyle anlatının kökenini veren, sesi olan ama kendisi mevcut olmayan öznenin daimonik karakteridir diyebileceğiz. Bu olguya Roland Barthes ve Paul Ricœur “anlatı sesi” demektedirler. “Mitik” ifadesinin sıfat, “ironi” ifadesinin isim olmasıyla, “janra” ifadesinin isim, “daimonik” ifadesinin sıfat olması, bahsettiğimiz ters yönde hareketle tutarlılık göstermektedir. İlk durumda (ironi->mitik) bütünlük bir nitelikken, ikinci durumda (daimonik->janra) bütünlük bir şeydir. Bütünlüğün kökenini gösteren olgunun da sözcük türü olarak tezat oluşturmasının doğal olduğunu iddia edebiliriz. En önemlisi de, bu sıfat-isim tezatinin, zamanda bir perspektif açan zamir-eylem ilişkisi içerisinde etkileşim gösteriyor olmasıdır. Aşağıdaki iki kısımda bu konulara değinmeye çalışacağız.

---

<sup>849</sup> Georg Lukacs. Roman Kuramı. çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, 98.

#### 4. DAİMON KİMDİR?

Søren Kierkegaard'un 1844'te yayınlanan ve 2002 yılında Prof. Dr. Türker Armaner tarafından *Kaygı Kavramı* adıyla Danca'dan Türkçe'ye kazandırılan kitabında, şu altbaşlık kullanılmaktadır: *Mevrus Günah'ı Konu Edinen Dogmatik Problem Üzerine Psikoloji Açısından Yalın Bir Tefekkür*<sup>850</sup>. Düşünür bakış açısının psikolojik olduğunu ifade etmesine rağmen, Armaner'e göre, 1844'te basılan bu kitap "başta Hegel olmak üzere pek çok sistemle, hatta "sistem kurma"nın kendisiyle uğraşmasının yanı sıra, [...] "Korku" (Frygt) ve "Kaygı" (Angest) terimleri arasındaki farklılığa ilişkin filolojik bir inceleme olarak da okunabilir.<sup>851</sup>" Dolayısıyla eserin psikoloji ile filoloji arasında bir alışveriş sunduğu sonucuna varabilmekteyiz. Armaner'in önsözü, hem Kierkegaard'u anlamak, hem de düşüncesini Türkçe değerlendirebilmek için faydalı bilgiler sunmaktadır. Örneğin Kierkegaard'un Vigilius Haufniensis mahlasıyla yayınladığı bu kitabı düşünürün diğer kitaplarıyla birlikte değil, kendi başına değerlendirmenin önemine dikkat çekilmektedir. Giriş kısmında "Bir sistem kurmaya girişen kişinin sorumluluğu büyüktür, ama bir monografi yazarı da kendi çerçevesine sadık olabilir, olması da gerekir<sup>852</sup>" diyen Kierkegaard'un "sistem kuran kişi olarak Hegel'i" kastettiği, "monografi yazarı"nın da kendisi olduğu uyarısı yapılmaktadır<sup>853</sup>. Mahlas kullanımı da "'monografi yazımı" iddiasının göstergeleri olarak yorumlanabilir. Kierkegaard, kitapların hepsini bir araya getirecek "tümel yazar"ı silerek, bir açıdan her metni sadece kendi üzerine kapanacak bir varlığa indirg[emektedir]<sup>854</sup>".

İleride de göreceğimiz üzere, bu tavır Kierkegaard'un öne sürdüğü fikirlerle tutarlılık göstermektedir. Türker Armaner'in önsözünde bu tutumun tarihsel bağlamı Hegel'le olan çekişme üzerinden özetlenmektedir:

---

<sup>850</sup> Søren Kierkegaard. *Kaygı Kavramı*. çev. Türker Armaner, 4. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009, iii.

<sup>851</sup> *age*, vii.

<sup>852</sup> *age*, 6.

<sup>853</sup> *age*, x.

<sup>854</sup> *age*, xi.

*Kaygı Kavramı*'nda da izlerinin sürüldüğü, Hegel ile Kierkegaard arasındaki temel karşıtlıklardan birinin kökeni de tümel ile tikel karşıtlığında yatar. Hegel'e göre birey Devlet ideasındaki bir "moment"tir, tikel özgürlük de tümel idea gerçekleşmeden mümkün değildir. Kierkegaard ise inanç ile düşünme etkinliğini kesin bir çizgiyle ayırdıktan sonra, Hegel'in terimleriyle Hegel'den farklı bir "estetik" tanımı yapar ve estetik yaşamın "dolaysız" bir yaşam olduğunu belirtir. Etik yaşam da, Kierkegaard'a göre, bir tümelin dolayımı olmaksızın tek bir bireyin inancı doğrultusunda yaptığı seçimlerle belirlenir.<sup>855</sup>

Okumasına adım adım yaklaştığımız *Anayurt Otel*i uyarlamasına dair bir fikir daha karşımıza çıkmaktadır. Şimdiden vurgulayabileceğimiz üzere, Yusuf Atılgan ve Ömer Kavur, Zebercet'in "Devlet ideasındaki bir moment" olmaktan çıkma çabasını Kierkegaard'cu diyebileceğimiz "estetik yaşam" arayışıyla incelemektedirler. Kierkegaard, Johannes Climacus mahlasıyla yazdığı ve Türkçe'ye de *Korku ve Titreme* adıyla çevrilen kitabında<sup>856</sup> Armaner'in bahsini ettiği "tümelin dolayımı olmaksızın tek bir bireyin inancı doğrultusunda yaptığı seçimler" konusuna eğilmektedir. Armaner'e göre bu eserde incelenen "tümel/tikel karşıtlığı," *Kaygı Kavramı*'nda "nesnel doğru/öznel doğru" karşıtlığı ile bütünlenmektedir<sup>857</sup>. Bu açıdan kitabın, bizim de mitik-ironik karşıtlığını incelediğimiz kısımları tamamlayıcı bir yanı olacağı öngörülebilir. Özellikle "[ö]znel doğrunun, tikel inancın aracılığıyla Tin, kendisini *kendisi* olarak kurar; başkasının -tümel bir yapının- kurduğu Tin ise *kendisi* değildir,<sup>858</sup>" ifadesiyle, Armaner de Kierkegaard'un Hegel'in tümelden tikele doğru kurduğu sistemini bir nevi ters çevirmekte olduğuna vurgu yapmaktadır. Tinin mitik yapısının ima edildiği tin-düş denkliği de bu vurguyu destekler niteliktedir. Zira "Kierkegaard'a göre, masumiyette insan bir tin olarak değil, doğal koşuluyla dolaysız birliği içinde bir ruh olarak nitelenir. Kişinin tin'i, düş görmektir.<sup>859</sup>" Düş görmeyle eşleştirilen dolaysızlığın Hegel'e aykırı yanını ifade edebilmek için Armaner, Theodor Adorno'ya dipnot aracılığıyla gönderme yapmaktadır. "Adorno'nun Hegel üzerine yaptığı çözümlemeye göre [...] bu sistemde her şey bir dolayım [*Vermittelt*] ile gerçekleşir; dolaysızlığın kendisinden bile dolayım olmadan söz edemeyiz.<sup>860</sup>" Başka bir deyişle, Hegel'in bireysel varoluşun dışını kapsamlayış olarak kurgulaması, insanın kendisiyle dolaysız bir ilişki kurmasının önüne geçmekte, yürütülen her

---

<sup>855</sup> *age*, viii.

<sup>856</sup> Søren Kierkegaard. *Fear and Trembling: A Dialectical Lyric and The Sickness Unto Death*. çev. Walter Lowrie, New Jersey: Princeton University Press, 2013.

<sup>857</sup> Søren Kierkegaard. *Kaygı Kavramı*. çev. Türker Armaner, 4. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009, ix.

<sup>858</sup> *age*, x.

<sup>859</sup> *age*, xii.

<sup>860</sup> *age*, xii.

eylem anlamını “dışarıdan” edinmek zorunda bırakılmaktadır. Bu bağımlılık Kierkegaard'un sert bir şekilde eleştirdiği temel olgulardan birisi olacaktır. Armaner'e göre “*Kaygı Kavramı*”nın üçüncü bölümünde de içe dönüklüğü yitiren kişinin, kendisiyle dolaysız ilişki kurma olanağını yitirdiği anlatılır. [...] İnsan ya kendi varoluşunu unutacak ya da tüm dikkatini kendi varoluşunda yoğunlaştıracaktır.<sup>861</sup>” Bahsi geçen üçüncü bölüm, kaygı kavramını Tin'in yokluğuyla ilişkilendiren tartışmayı içermektedir. Bizim çalışmamızı daha çok ilgilendiren dördüncü bölümdeyse, kaygının iyi ve kötüyle ilişkisine değinilmekte, “içe dönüklüğü yitiren kişinin, kendisiyle dolaysız ilişki kurma olanağı” estetik tartışmasına dönüştürülmektedir. Zira “Kierkegaard için Masumiyet “etik” , Dolaysızlık [Alm. *Unmittelbarkeit*, Dan. *Umiddelbarheit*, İng. *Immediacy*] ise “mantık” alanında incelenmesi gereken iki ayrı konudur<sup>862</sup>,” ve söz konusu mantığın ortaya konabilmesi için dil kullanımının kendisine odaklanmak gerekmektedir. Zira dil, her sözcüğün anlamının bizi başka sözcüklere göndermesiyle dolaylılığın tahakkümünün en şiddetli şekilde kendini gösterebildiği mecralardandır denilebilir.

İnsanı bu dolaylılıktan çıkaracak olan içe dönmenin ya da kapanmanın doğası ise temel bir soru olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü Kierkegaard'a göre içe kapanmanın çeşitleri vardır. Bu çeşitler ise iyi ve kötü ile olan kaygı ilişkisine bağlı olarak değişim göstermektedir. Bu noktada Türker Armaner kaygının iyi ile ilişkilendirilen çeşidi olan “daimonik” kavramının çevirilmesinin zorluğundan dem vurmaktadır:

Hint-Avrupa dillerinde karşılığı kolay bulunan, ama gönderimde bulunduğu kültürel çerçevenin hayli farklı olması nedeniyle Türkçe'de “problem” oluşturan bir terim de *Daemoniske*. Çeviri sırasında okuduğum Nurdan Gürbilek'in “Kötü Çocuk Türk” adlı yazısı ve bu yazı aracılığıyla haberdar olduğum Şerif Mardin'in makalesi, “demonik” olarak bıraktığım bu terim üzerinde düşünmemde bana çok yardımcı oldu. Kierkegaard'a göre demonik, “iyi”ye ilişkin bir kaygı, bir “içe kapanma”dır.<sup>863</sup>

Tartışma konusu edilen makale siyaset bilimci ve sosyolog Prof. Dr. Şerif Mardin'in *Toplum ve Bilim* dergisinin Kış 1984 sayısında yayınlanmış “‘Aydınlar’ Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi” adlı polemik yazısıdır<sup>864</sup>. Makalenin çok kıskırtıcı bir yanı olduğu eklemek gerekmektedir. Şerif Mardin Avrupa'daki Aydınlanma

<sup>861</sup> age, ix.

<sup>862</sup> age, xi-xii.

<sup>863</sup> age, xiii.

<sup>864</sup> Şerif Mardin. Türkiye’de Din ve Siyaset - Makaleler 3. Derleyenler: Mümtaz’er Türküne & Tuncay Önder. 12. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, 251-260.

hareketlerinden devralınan “aydın olma” mefhumunun Türkiye’deki yansımalarına odaklanırken, Türkiye aydınlarının genelinin ideolog ya da dedikodu yazarı olmak dışında seçeneği olmadığını öne sürmektedir<sup>865</sup>. Bu sert ifadenin açıklaması ise daimonik kavramı üzerinde temellendirilmektedir. Bu durum Mardin’e göre ““Daemon”un bir insan davranışı boyutu olarak alenen kabul edilmediği -maskeli gezdiği-” tüm topluluklar için geçerlidir ve söz konusu “iki seçenek de kendi başına bir hürriyetsizliktir”<sup>866</sup>. Kierkegaard’un kaygı mefhumunu daha ayrıntılı tartışmaya açtığımızda, Mardin’in dile getirdiği hürriyetsizliğin anlamına da değineceğiz.

Şerif Mardin’in sunduğu bağlamda, öncelikle Alman Romantiklerine bakmak gerekmektedir. Romantikler, “insanların içindeki “Daemonic” güçlere [...] meşruiyet kazandırmış[lardır],” ve ““Daemon”un ne olduğunu açık olarak belirtmek de dilimizde [...] özel bir zorluk çıkar[maktadır]”<sup>867</sup>. Mardin kavramı sunarken psikolojik özelliklerine vurgu yapmaktadır:

İnsanın “daemon” tarafı, geleneksel kültürümüzde olduğu kadar -belki de bu sebepten- çağdaş kültürümüzde de örtülü kalmış (bırakılmış) bir insan davranışı eksenini oluşturuyor. “Daemonic” insan şahsiyetinin tümünü bir dalga gibi kaplama potansiyeli taşıyan herhangi bir tabii eğilimdir. Cinsiyetin kudreti, yaratıcının inadı, kızgınlığın yakıcılığı, iktidar hırsı insanın “Daemonic” uzantılarının örnekleridir. “Daemonic” bir nesne olmaktan çok, saklı bir güç, insanın yaratıcı ve kahredici gücünün müşterek kaynağıdır. İnsan davranışının derinliklerine nüfuz etme insanın “daemon”unu şuurlunda kabul etmeye ve anlamaya bağlıdır.<sup>868</sup>

Burada dikkat çekebileceğimiz en önemli nokta, daimonik kaynağın insanın kendisini bir nevi kaybettiği durumlarla örneklendirildiğidir. Mardin’e göre bu kuvvetin “kabul edilmediği, maskelendiği ve yalnız “kötü” ile bir tutulduğu uygarlıklarda edebiyat ve sanat yüzeysel kalmaya mahkûmdur” ve tasavvuf istisna olmak üzere “Osmanlı kültüründe, “Daemon” “şer-şeytan”la bir tutulduğundan yaratıcı bir güç olarak ortada yoktur<sup>869</sup>”. Bu dışlayıcı yaklaşıma sahip kültürler “kötülüğü daima “dış düşmanlara” bağlamaya çalışacak,” “insanın “daemonic” taraflarının yaratıcı bir yönü olabileceğini kabul etme[yecek], hatta böyle bir teklife [...] şiddetle tepki göster[ecektir]”<sup>870</sup>. Mardin, Armaner’in de son cümlesi hariç alıntılardığı şu sonuca ulaşmaktadır: “Bütün “modern”liğimize rağmen, çağdaş

---

<sup>865</sup> age, 259.

<sup>866</sup> age, 259.

<sup>867</sup> age, 257-258.

<sup>868</sup> age, 258.

<sup>869</sup> age, 258.

<sup>870</sup> age, 259.



Türkiye’de bu inancın resmi tezlere de geçmiş olduğuna inanıyorum. Çağdaş düşünürlerimiz arasında da bir Nietzscheen’i yaratabildiğimizi sanmıyorum.<sup>871</sup>” Son cümlelerin Mardin için önemini vurgulamak gerekmektedir. Şerif Mardin, 2009-2010 Sonbahar döneminde Sabancı Üniversitesi’nde verdiği Politik Kuram Seminerinin (POLS 600) en son dersinde de “İslam düşüncesinde Nietzsche yok,” demişti<sup>872</sup>. Profesör Mardin’in 1984 yılında yayınladığı makaleden uzun bir süre sonra, 2010 yılında dersini bu ifadeyle bitiriyor olmasının, önermesine biçtiği değeri gösterdiğini düşünüyorum. Ders esnasında makaleden haberdar olmadığım için daimon ile Nietzsche’ci düşünce arasındaki bağlantıyı sormak mümkün olmamıştı. Ancak makalede Mardin’in bu bağlantıyı hangi saiklerle kurduğuna dair bir ipucu mevcuttur. Siyaset bilimci, daimon’un “eksikliği[ni] düşün hayatımızı tümüyle yok eden bir özellik olarak değil, fakat onun ilerleyen kesimleriyle *naïve* (çocuksu) kalan kesimleri arasındaki mesafeyi anlamak için vurgul[amaktadır]”<sup>873</sup>.

Bu ifadeden anlayabildiğim kadarıyla, ilerletilebilen ve olgunlaştırılabilir düşüncenin temelinde, öznenin birbiriyle çatışma halinde olan “yaratıcı ve kahredici” güçlere kendini teslim edebileceği mecralara ihtiyaç duyulmaktadır. Daha önce tarih ve edebiyat arasındaki ilişkide, edebiyatın tarihe dair soruları geliştirdiğine değinmiştik. Daimon konusundaysa, aynı ilişkiyi felsefe ve edebiyat arasında kurma ihtimalimiz olduğunu, belki de felsefe(miz)de “eksik” olan daimonik kuvvetin edebiyattan edinilebileceği sonucuna varmayı umuyorum. Ancak öncelikle bu kuvvetin tabiatını<sup>874</sup> anlamakta fayda olabilir. Dolayısıyla Kierkegaard’un daimonik kavramını nasıl nitelediğini ve nitelendirdiğini anlayabilmek için, kavramın tarihsel dönüşümüne bakmamız gerekmektedir. Tutarlılık adına, modern dillerde “demon”, “daemon” ve “daimon” olarak farklı kullanımları karşımıza çıkan kavramın Eski Yunanca’daki yazılışı olan δαίμων’un Latin alfabesine harf çevirisi olan ‘daimon’u ve onun sıfat hali olan ‘daimonik’i tercih edeceğiz.

---

<sup>871</sup> age, 259.

<sup>872</sup> Şerif Mardin. POLS 600 - Seminar in Political Theory Ders Notları (Şahan Yatarkalkmaz). İstanbul: Sabancı Üniversitesi, 2009-2010 Güz Dönemi, 14. Hafta.

<sup>873</sup> Şerif Mardin. Türkiye’de Din ve Siyaset - Makaleler 3. Derleyenler: Mümtaz’er Türköne & Tuncay Önder. 12. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, 259.

<sup>874</sup> Bu bölümde daimon kavramıyla bağlantısını daha iyi kurabilmek için, hem ethos/karakter, hem de tabi/özne olma, hem de doğa anlamlarını bir arada barındıran “tabiat” sözcüğünü tercih edeceğiz. bkz. <https://sozluk.gov.tr/?kelime=tabiat>.

#### 4.1. Eski Yunan'da Varlıkların Sınıflandırılması

İtalyan tarihçi Giulia Sissa ve Belçikalı tarihçi Marcel Detienne, Yunan tanrılarına dair korkuların Yunan filozofları tarafından batıl bulunduğuna değinmektedirler. Latince *superstitio* olarak adlandırılan bu batıl inançların Yunan filozoflarınca verilen adıyla *deisidaimonia*'dır ve tanrıların insanlara ne yapıp ne yapmayacaklarını, ne deyip ne demeyeceklerini daimonik işaretler aracılığıyla belli ettiklerini ifade etmektedir<sup>875</sup>. Burada korku duyulan dolaysız şekilde tanrılar değil daimonlardır. Detienne'e göre bu açıdan daimonik mefhumunun tartışılması dini düşünceden felsefi düşünceye nasıl geçildiğini anlamak için verimli bir yöntemdir<sup>876</sup>. Yöntemin öngörülebilecek verimlerinden bir tanesi, epistemolojik otoritenin, başka bir deyişle dünyaya dair bilgiye erişimin toplumsal kabul gören kuralları üzerindeki hakimiyetin dini kurumların elinden felsefeye, felsefenin elinden pozitif bilimlere geçişini gözlemlenebilir fırsatıdır denilebilir.

Fransız tarihçi ve antropolog Jean-Pierre Vernant, Eski Yunan topluluklarının dünya algılarına dair bizi aydınlatabilecek önemli eserler ortaya koymuştur. Tarihçi, *Myth and Society in Ancient Greece*<sup>877</sup> adlı eserinde Eski Yunan'da gaip (öte dünya) güçlerinin merkezde olduğu bir hiyerarşi olduğunu ortaya koymaktadır. Bu hiyerarşide en üstte tanrılar (*theoi*), ardından tanrılarının yeryüzündeki "temsilcileri" olan daimonlar, daimonların altında ölümlülerin eski zamanlarda da yaşamış olma üstünlüğüne sahip üst tabakası olan kahramanlar, en altta ise sıradan ölümlüler bulunmaktadır<sup>878</sup>. Daimonlar ve kahramanlar hiyerarşinin iki ucu arasında aracı görevi üstlenmekte ve ölümlülere sırasıyla kahraman, daimon ve hatta tanrı statüsüne erişme ihtimali sunmaktadırlar<sup>879</sup>. Gördüğümüz üzere, hiyerarşide hiçbir katmana henüz iyilik ya da kötülük atfedilmemektedir. Bu da daimon kavramının günümüzde

<sup>875</sup> Giulia Sissa & Marcel Detienne. *The Daily Life of the Greek Gods*. Çev. Janet Lloyd. Stanford: Stanford University Press, 2000, 132.

<sup>876</sup> Marcel Detienne. *The Greeks and Us: A Comparative Anthropology of Ancient Greece*. Çev. Janet Lloyd. Manchester: Polity Press, 2007, 61.

<sup>877</sup> Orijinal adı *Mythe et société en Grèce ancienne* olan bu kitabın Türkçe'de *Eski Yunan'da Söylen ve Toplum* (İmge Kitabevi, 1996) ve *Eski Yunan'da Mit ve Toplum* (Alfa Yayınları, 2017) adlarıyla yayınlansa da, ikisi de Mehmet Emin Özcan'ın çevirisidir. Vernant'ın çevrilmemiş diğer kitaplarıyla bağlantılarını kurmakta zorlanmamak için İngilizce çevirilerini kullanmayı tercih ettik. Daha önce çevirisini eleştirdiğimiz Hayden White'ın *Metatarih* adlı kitabının editörü de olan Mehmet Emin Özcan'ın Fransızca'dan Türkçe'ye çevirilerinin güvenilirliğine dair yorum yapamıyoruz. Tercih tamamen kolaylığa yöneliktir.

<sup>878</sup> Jean-Pierre Vernant. *Myth and Society in Ancient Greece*. Çev. Janet Lloyd. New York: Zone Books, 1988, 117.

<sup>879</sup> *age*, 117.

bazı Avrupa dillerinde 'demon'<sup>880</sup> ya da Türkçe'de 'zebani 'gibi sözcüklerin atfettiği kötücül ruh anlamını henüz taşımadığını ortaya koymaktadır. Vernant, Fransız tarihçi Louis Moulinier'in Alman filolog Erwin Rohde'den beridir tekrar edilen bu hatayı eleştirdiğine işaret etmekte, Rohde'nin Eski Yunan'da daimonların sadece zararlı ruhlar olduğuna dair inancının yanlış olduğuna katılmaktadır<sup>881</sup>. Ancak Vernant Moulinier'nin de hata yaptığını düşünmekte, Rohde'nin sözünün sözlük anlamıyla değerlendirme hatasına düşüldüğünü, bu yüzden de daimonun saf olmayanın maddi deneyimi olarak değil, sadece "bireyselleştirilmiş deha" olarak değerlendirildiğini eleştirmektedir<sup>882</sup>. Vernant'a göre daimonların insanları etkileyen ruhani yanları kadar, onlardan bağımsız fiziksel bir varoluşları da söz konusudur; bozucu ve kirletici yanlarının da olduğu kabul edilmelidir<sup>883</sup>. Başka bir deyişle, iki alimin de basitleştirme hatasına düşmeden, Eski Yunanların kutsal ve bozulmuş konusunda bir muğlaklık yaşadığı, iki durumda da daimonların parmağı olduğu düşünülebilir<sup>884</sup>. Daimonların bu muğlaklığı yaratan çarpıcı bir özelliğine dipnotlarda değinilmektedir. Fransız sosyolog Louis Gernet'ye atıfla, Vernant daimonların bireysel kimliğe (*personae*) sahip olmadığının, daha ziyade gayrişahsi (*impersonal*) kutsal varlıklar olmalarının daha muhtemel olduğunu söylemektedir<sup>885</sup>.

Daimonları daha çok işlediği *Myth and Thought Among the Greeks*<sup>886</sup> adlı eserindeyse Vernant, ölümlü insanların daimonlara dönüşme koşullarına daha çok yer vermektedir. Farklı kaynakların buluştuğu ortak nokta, ölümlülerin tanrılığın sınırında durduğu yolda, ölüm sonrasında dönüşebilecekleri arasında daimon, kahraman ve basit ölümler olmak üzere üç olasılığı olduğu yönündedir<sup>887</sup>. Atalarımız olan ilk insanlar iyilik-kötülük seviyelerine göre altın, gümüş, bronz gibi ırklara bölünebilmekte, altın ırk yerüstü (*epichthonian*), gümüş ırk ise yeraltı (*hypochthonian*) daimonlarına dönüşebilmektedir<sup>888</sup>. Bronz ırk ise örneğin savaşlarda

---

<sup>880</sup> Diana Lea et al. Oxford Collocations Dictionary for students of English. Oxford: Oxford University Press, 2002, 202.

<sup>881</sup> Vernant, *age*, 127.

<sup>882</sup> *age*, 133.

<sup>883</sup> *age*, 133.

<sup>884</sup> *age*, 135.

<sup>885</sup> *age*, 275.

<sup>886</sup> Araştırdığım kadarıyla orijinal adı *Mythe et pensée chez les Grecs: Etudes de psychologie historique* (1965) olan bu eserin Türkçe çevirisi henüz yoktur.

<sup>887</sup> Jean-Pierre Vernant. *Myth and Thought among the Greeks*. Çevirenler Janet Lloyd & Jeff Fort. New York: Zone Books, 2006, 27.

<sup>888</sup> *age*, 30, 69.

ölen isimsizler olarak düşünülmektedir<sup>889</sup>. Bu sınıflandırmalar bizim için pek önem teşkil etmemekte, ancak sunulan kriterlerler faydalı bilgiler sunabilmektedir. Örneğin daimonların kahramanlardan farkı, canlılar üzerinde güçlerinin olması, ve kendilerine tapınılıyor olmasıdır<sup>890</sup>. Sınıflandırmadaki birincil kriter adalet (*dike*) iken, ikincisi kibir (*hubris*) unsurudur<sup>891</sup>. Adil ırklar yerüstünde, adil olmayanlar ise yeraltında daimonlara dönüşmektedirler<sup>892</sup>. Dolayısıyla, özellikle tragedyalarda bahsi geçen daimonlar etik tutumlarına göre dünyada mesken edinen ve aynı anda ölümlü ve ölümsüz olan varlıklardır<sup>893</sup>. İlk ırkların daimonlara dönüştükten sonra insanlar üzerinde direkt etkileri olduğuna da dikkat çekilmektedir<sup>894</sup>. Varabileceğimiz bir sonuç, daimonların aynı zamanda tarihsel sorumluluk ve karaktere sahip olduğu yönündedir. Daimonların ölümlülükle ölümsüzlük arasında kalmış tabiatının yarattığı muğlaklıklar da vardır. Örneğin insandan daimona dönüşen bir kişinin (*anthropodaimon*) ölümsüzler arasında bir ölümlü gibi durabilmesi kadar, ölümlüler arasında bir ölümsüz gibi durması da mümkündür<sup>895</sup>. Burada iki örnek verilmektedir. Isokrates'in yaşamın her alanında üstün ve ermiş olan bir kişinin hayatının sonuna doğru mutluluğa erişmesine *eudaimonia* dediğine değinilmekte, bu kelimenin Eski Yunanca'da mutlulukla ve bollukla eş anlamlı kullanıldığına dikkat çekilmektedir<sup>896</sup>. Bu da mutlu insanın ölümlüler arasında bir tanrı gibi durabilmesine benzetilmektedir. Sonrasında ise Hesiodos'un tanrıların doğuşuna dair metni *Theogony*'de ölümlü daimonlardan bahsettiği örneği verilmektedir<sup>897</sup>. Ayrıca daimonların niteliklerine değinirken, Homeros'ta kahramanlar ve daimonlar arasında, yukarıda söylenildiği gibi hiyerarşik bir ilişki olmadığı, Platon ile Plotinus ve Plutarkhos gibi Platoncuların fikirlerine temel olarak Hesiod'u aldıklarının düşünülmesi gerektiği not düşülmektedir<sup>898</sup>.

Vernant'ın iki kitabında da vurguladığı daimonlara dair bu muğlaklıkların insan yaşamına iki farklı zamansal etkisi olduğu söylenebilir. Birincisi insanı geleceğe, ikincisi ise geçmişe açmaktadır. Dış gerçeklikte adalet ve bolluk sağlayabilen

---

<sup>889</sup> age, 69.

<sup>890</sup> age, 31.

<sup>891</sup> age, 69.

<sup>892</sup> age, 72.

<sup>893</sup> age, 105.

<sup>894</sup> age, 101.

<sup>895</sup> age, 106.

<sup>896</sup> age, 106.

<sup>897</sup> age, 106.

<sup>898</sup> age, 424.

daimonlar<sup>899</sup>, iç gerçeklikte deha ve hafıza işlevi görmektedirler. Empedokles'e atıfta bulunan Vernant, kan döken ve hıyanet içinde olan ruhların reenkarnasyona benzeyen bir kefarete döngüsüne girdiklerini, bu sürecin sonundaysa bir tür bilgelik mertebesine eriştikleri "peygamber, şair, yol gösterici ve önder" bireylerin "içine doğduklarını" (*incarnate*) belirtmektedir<sup>900</sup>. Ayrıca daimonlar insani kaygılardan, yazgı ve yıkımdan azadedirler<sup>901</sup>. Bu açıdan bireysel dehanın kriteri haline gelen daimonların, insanları geçmişin boyunduruğundan çıkarıp geleceğe taşıyan işleve sahip olduklarını öne sürmek mümkündür. Dikkat çekilebilecek başka bir nokta, her ne kadar Şerif Mardin'in gözleminin sağlam temelleri olduğunu düşünebileceğimiz göstergeler olsa da, Türkçe'de "içine doğmak"<sup>902</sup> gibi geleceğe yönelik sezgiye işaret eden ve putperest kökene sahip olduğunu düşünebileceğimiz bir ifadenin, daimonik varoluşun dil ve anlayışlarımızda bazı etkileri olduğunu öne sürebileceğimizdir. Benzer bağlantılar kurulabilecek "ağzından yel alsın," "beklerken ağaç olmak," gibi deyimlerin eskiden eğretilme değil düzdeğişmece olarak düşünülmüş olabileceği konusunda herhangi bir kuramsal çalışmaya rastlamadık. Bu sebepten dolayı bu soruları not düşmekten öteye geçemiyoruz.

Bilginin insana malum olmasını sağlayan ve bireyi bu şekilde geleceğe açabilen daimonik deneyimin, aynı zamanda ruhu etkisi altına alan daimonun geçmiş hayatlarının hatırlanmasıyla bireyi geçmişe açan bir yanı olduğu da söylenmektedir<sup>903</sup>. Empedokles'e atıfla, zihni etkileyen tüm kuvvetler arasında bir gerilim olduğuna; ve Platon'a atıfla, ruhun şimdiye hapsedilmiş bedenine ötesine geçmesini sağlayan kuvvetler olduğuna da vurgu yapılmaktadır<sup>904</sup>. Bu kuvvetlerin temel bileşenlerinden birisi bireyin kendi karakterini ve davranışlarını yönetme kapasitesiyken, bir başkası daimonlardır. Pisagorcularda karşılaşılan bir açıklama, bireysel ruh ile daimonların taşıdığı hafızanın unutulmuş geçmiş hayatları hatırlamasının (*anamnesis*) birbirini tamamladığı ve bu şekilde yaşam döngüsünün farkına vararak bireyin kendisini bilmesidir<sup>905</sup>. Başka bir deyişle kendini bilmek,

---

<sup>899</sup> age, 33.

<sup>900</sup> age, 126.

<sup>901</sup> age, 126.

<sup>902</sup> "birişin olacağını veya olduğunu hiçbir belirtiye dayanmadan önceden sezinlemek, malum olmak" <https://sozluk.gov.tr/?kelime=içine%20doğmak>

<sup>903</sup> Vernant, age, 127-128.

<sup>904</sup> age, 128.

<sup>905</sup> age, 133.

kendi üzerindeki iç ve dış kuvvetleri bilmeye bağlıdır<sup>906</sup>. Şerif Mardin'in önermelerine destek oluşturan ilk noktalardan birisinin de bu olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü eleştirel düşünce için temel oluşturan, kendine dair bilginin kendi olmayana dair bilgiyi de içermesi olgusu, daimonik deneyim ile farklı bir boyut kazanmaktadır. Yine Empedokles'e atıfla, Vernant duyular, düşünce ve akıl ile hem kendimiz hem de kendimiz dışı pozisyonlarda yer tutabilen daimonik arasında ayırım yapıldığına değinmektedir<sup>907</sup>. Dolayısıyla daimonlar bireyin varoluşuyla evrenin geriye kalanı arasında bir köprü oluşturmaktadırlar. Bu açıdan bireysel yazgı ile evrenin düzeni arasında dolaysız bir bağlantı da kurmaktadır<sup>908</sup>. Vurgulanması gereken bir nokta, bu bağlantının daimonların hatırlatma kapasiteleriyle alakalı olduğudur. Platon'dan Heidegger'e geniş bir yelpazede önemi vurgulanan hakikat (ya da "hakiki gerçeklik") kavramının Eski Yunanca'daki karşılığı olan '*aletheia*' kelimesinin<sup>909</sup> kökenini oluşturan *Lethe* adlı ırmak, suyundan içilince geçmiş hayatı unutturma özelliğine sahiptir<sup>910</sup>.

Daimonlara dair iki özelliğin bireşimi çarpıcı bir sonuca varmamızı sağlayabilmektedir. Bir yanda unutulmanın hatırlanması üzerine kurulu hakikat, bir yanda da ölümlülükle ölümsüzlük arasında geçişlilik üzerine kurulu deha söz konusudur. Geçmiş görmek hakikatin, geleceği görmek dehanın rolü vardır. İki durumda da bireyin daimonlarının etkisine girmesi, ancak kendini tamamen kaybetmemesi şart koşulmaktadır. Örneğin filozofların kökeninde yattığı düşünülen büyücülerin daimonik ruhları üzerinde mutlak kontrole sahip olduğuna vurgu yapılmaktadır<sup>911</sup>. Bu vurgunun yer aldığı kısımda, Vernant aslında insan varoluşuna dair fikirlerin dönüşümüyle ilgili yorum yapmaktadır. Jean-Pierre Vernant'ın kitabında yer verilen en önemli tartışmalardan birisi, Eski Yunan'da bireysel kimliğe yer olup olmadığıdır. Zira daimonların varlığı ve daimonik deneyimin imkânı bireysel kimliğe yönelik radikal sorular sunmaktadır. Örneğin hangi eylemlerimizin daimonların etkisinde gerçekleştiğine yanıt vermek oldukça güçtür. Bu soruyu

---

<sup>906</sup> Bu kuvvetleri Jean-Claude Coquet'nin içkin ve aşkın bileşenler olarak ele alması konusundaki inceleme için bkz. başlık 6.2. Yorumbilimsel sonuçların kullanımı ve yöntem.

<sup>907</sup> Vernant, *age*, 133.

<sup>908</sup> *age*, 135.

<sup>909</sup> Iain Thomson. "Heidegger's Aesthetics", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2019 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/heidegger-aesthetics/>>.

<sup>910</sup> J. A. Coleman. The Dictionary of Mythology: An A-Z of Themes, Legends and Heroes. London: Arcturus Publishing, 2007, 618.

<sup>911</sup> Vernant, *age*, 365.

sorduran en ünlü pasajlardan birisi, Vernant'ın da alıntılıdığı Platon'un *Şölen* adlı eserinde geçmektedir. Burada sevginin insanı ele geçirmesinde bir tanrının değil daimonun etkisi olduğu söylenmektedir<sup>912</sup>. Öte yandan Vernant, milattan önce altıncı ve beşinci yüzyıllarda daimonik deneyim konusunda çarpıcı düşünsel gelişmeler olduğunun ve bu gelişmelerin günümüzde özneye ve bireysel kimliklere biçtiğimiz anlam ve değerlere temel oluşturduğunu söylemektedir<sup>913</sup>. Bu gelişmeler, günümüzde bedenin disipline edilmesinden “kimliğimizi bulma” çabasına varana kadar çok çeşitli kulvarlarda dünyayla ilişkilene biçimlerimizi etkilemiş görünmektedir<sup>914</sup>. Tinin (*psuche; psykhe*) Homeros'taki gibi son nefeste uçup giden bir şey değil, yaşayan insanın “geliştirme, saflaştırma, özgürleştirme ödevi”ne sahip olduğu devingen bir kuvvet olduğuna değinilmektedir<sup>915</sup>. Dolayısıyla tin, daimonik deneyime bulandığında<sup>916</sup>, insan kendi kendinin bir çeşit ikizi haline gelmekte ve anlamaya çalıştığı bu ikiz, kendini bulma eyleminin nesnesi haline gelmektedir<sup>917</sup>. Bu da “kendini bulma” ifadesinde paradoksmuş gibi görünen “arayan özne” ile “aranan kendi” arasındaki ilişkiyi daha sağlam temellere oturtmamızı sağlayabilmektedir: Bu ikisi aynı “kişi” değildir. Vernant, sonuç olarak tinin hem nesnel gerçeklik hem de öznel iç deneyim olduğuna, bunun da benlik (*ego*) kategorisinin geliştirilmesi için mühim bir temel oluşturduğuna kanaat getirmektedir<sup>918</sup>. Fakat çözülen paradoks, daha önce ima ettiğimiz başka bir paradoksu doğurmaktadır. Bireyin nesnel gerçekliğe (kutsala) giden tinsel yolculuğu bireysel olmak zorunda, ancak bu yolculuğu mümkün kılan deneyimin kutsalın bireysele en uzak unsuru olan daimonlar aracılığıyla gerçekleşmesi gerekmektedir<sup>919</sup>. Zira Aristoteles gibi düşünürler, tabiatın nesnel gerçekliğini bir bütün olarak harekete geçiren ve fiziksel hayatı yönetenin kutsal değil daimonik olduğunu öne sürmektedirler<sup>920</sup>.

---

<sup>912</sup> **age**, 476 & Platon. *Şölen - Dostluk*. Çevirenler Sabahattin Eyüboğlu & Azra Erhat. 15. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2018, 45.

<sup>913</sup> **age**, 365.

<sup>914</sup> Bu konuda ve özellikle sosyal bilimlerde “modern öznenin icadı” bağlantısıyla ilgili ayrıntılı tartışmalar için bkz. Michel Foucault. *Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin bir Arkeolojisi*. çev. Mehmet Ali Kılıçbay. 3. bs. İstanbul: İmge Kitabevi, 2006, 423-474.

<sup>915</sup> Vernant, **age**, 366.

<sup>916</sup> Burada daimonun yozlaştırıcı, bozucu ve yıkıcı özelliği baskın görünmekte olduğu için “bulandırma” ifadesini tercih ediyoruz.

<sup>917</sup> Vernant, **age**, 366.

<sup>918</sup> **age**, 366.

<sup>919</sup> **age**, 366.

<sup>920</sup> **age**, 366-367.

Öyleyse daimonik deneyimin deha ve hakikat eksenlerindeki özelliklerini tek bir önermede toplamakta fayda olabilir: (Daimonik) deha, (geçmiş) hakikati görme ve kendini kaybetmeme (delirmeme) kapasitesidir. Bu önermenin edebiyatın “delirmemek için yazmak” ile ilişkilendirilmesiyle direkt bir bağlantısı olduğuna inanıyorum. Henüz daimonik kavramıyla ilgili incelememizi olgunlaştırmamış olsak da, edebiyatın halihazırda daimonik bir deneyim olduğuna yönelik kuvvetli işaretler olduğunu öngörebileceğimizi, tam da bu yüzden daimonik olanın edebi eserlere nasıl sızdığını incelemenin büyük önem arz ettiğini düşünüyoruz. Georges Bataille, 1944'te yazdığı *Nietzsche Üzerine* adlı kitabının henüz başında “[b]eni yazmaya zorlayan şey, sanırım, delirme korkusu” demektedir<sup>921</sup>. Bu cümle, Türk edebiyatında da ünlü bir başka cümleye oldukça benzemektedir. Sait Faik Abasıyanık'ın 1952 tarihli “*Haritada Bir Nokta*” adlı öyküsü şu şekilde bitmektedir:

Söz vermiştim kendi kendime: Yazı bile yazmayacaktım. Yazı yazmak da, bir hırstan başka ne idi? Burada namuslu insanlar arasında sakın, ölümü bekleyecektim; hırs, hiddet neme gerekti? Yapamadım. Koşum tütüncüye, kalem kağıt aldım. Oturdum. Ada'nın تنها yollarında gezerken canım sıkılırsa küçük değnekler yontmak için cebimde taşıdığım çakımı çıkardım. Kalemi yonttum. Yonttukten sonra tuttum öptüm. Yazmasam deli olacaktım.<sup>922</sup>

#### 4.2. Platon'dan Plotinus'a

Platon'un *Şölen* adlı eserinde Sokrates, şölene (sempozyuma) katılmayan bilge kadın Diotima ile arasında geçen bir diyalogu aktarmaktadır. Bu diyalog, metnin ana teması olan sevgiye dair tartışmanın en kritik noktasını oluşturmaktadır, çünkü Sokrates kendi düşüncelerinin de bu diyalogdan sonra değiştiğini ifade etmektedir:

— Nedir öyleyse sevgi? Ölümlü bir varlık mı?

— Hiç de değil.

— Nedir öyleyse?

— Demin dedim ya, ikisi ortası, ölümlü ile ölümsüz arası bir şey.

— Evet ama ne?

— Büyük bir cin Sokrates, çünkü cin dediğimiz Tanrı ile insan arası<sup>923</sup> bir varlıktır.<sup>924</sup>

<sup>921</sup> Georges Bataille. *Nietzsche Üzerine*. çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2000, 9.

<sup>922</sup> Sait Faik Abasıyanık. *Bütün Eserleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, 830.

<sup>923</sup> Orijinal metinde: μεταξύ, metaksi, (202d13)

<sup>924</sup> Platon. *Şölen - Dostluk*. Çevirenler Sabahattin Eyüboğlu & Azra Erhat. 15. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2018, 44-45.



Bu kısımdan hemen önce roller kısa bir süreliğine de olsa değişmiştir. Diotima Sokrates'e, Sokrates'in diğer insanlara yaptığı türden bir içe bakış sunmuş, onun bildiklerini unutmasına neden olmuştur. Ancak bu iki kişi rollerine hızla geri dönmüş, Sokrates sorgulayıcı pozisyonunu geri almıştır. Diotima'nın metinde sözü dinlenen tek kadın olması ve Sokrates'in onu koyduğu bilgelik pozisyonundan dolayı, sunduğu bilgilerin Platon'un da kabul ettiği bilgiler olduğunu ileri sürebiliriz. Bu bağlamda, diyalogun devamı Türkçeye "cin" olarak çevrilmiş daimonlara dair çok önemli bilgiler sunmaktadır:

— Ne iş görür bu cinler?

— İnsanlardan Tanrılara, Tanrılardan insanlara haberler, sözler götürüp getirirler, dileklerimizi, adaklarımızı onlar ulaştırır Tanrılara, onlar getirir bize Tanrıların buyruklarını, kurbanlarımızın karşılığını. Tanrı ile insan arasındaki boşluğu dolduran cinler böylece *bütünün bütünlüğünü kurarlar*. Onlardan gelir bilicilerin büyük bilgisi, rahiplerin kurbanları, kehanetleri, falları, büyüler, üfürükleri gereğince başarma sanatı. Aslında Tanrı insana karışmaz, bu cinler *araya girer*, uykuda olsun, uyanıkken olsun, Tanrılarla insanların buluşmalarını, konuşmalarını sağlarlar. [Daimonlu adamda]<sup>925</sup> Tanrı soluğu vardır. Bunları değil de başka şeyleri bilen, işi, sanatı ne olursa olsun, bir zanaatçı olmakla kalır. Bu cinler hem pek çok, hem de pek çeşitlidir. Sevgi de onlardan biridir.<sup>926</sup> (*vurgular bize ait*)

Burada dikkat çekilecek üç özellik ortaya çıkmaktadır. Birincisi, daimonlar tanrılar ve insanlar arasında aracılık (μεταξύ, *metaksi*) görevi üstlenmektedirler. Bu aracılık görevinin doğası gereği, tanrılar iletişim kuracakları insanları seçebileceği gibi, daimonlar kendi başlarına buyruk da hareket edebilmektedirler. Dolayısıyla eylemlerinde bir belirsizlik unsuru da mevcuttur. Daimonların hangi kişilere musallat olacağı belirsizdir. İkincisi, daimonlar bütünün bütünlüğünü kuran varlıklar olarak nitelendirilmektedir. Başka bir deyişle daha önce değinilen bütünsellik fikri, daimonların varlığı olmadan düşünülemediği gibi, yardımları olmadan da düşünülememektedir. Bu özellik kritik bir kriter oluşturmaktadır. Eğer dünyaya dair tüm bilgilerin bütünsellik bilgisine bağlı ve bağımlı olduğu varsayımını kabul edersek, tüm bilgiler aynı zamanda daimonlara bağlı ve bağımlı kılınmaktadır. Daimonların varlığı değilse yardımı, yardımı değilse varlığı herhangi bir bilgi için şart koşulmuş görünmektedir. Üçüncüsü, zanaat ile sanat arasındaki ayrım da daimonların tasarrufundadır. Sanatçının zanaati aşabilmesinin şartı, daimonların araya girmesidir. Diotima'nın ifade ettiği gibi, daimonlarla iletişim dışında bilinebilecek şeyleri bilenler, aslında tam olarak bir şey bilmemekte, sadece

<sup>925</sup> Orijinal metinde: δαίμόνιος ἄνθρωπος, daimonios anēr, (203a5)

<sup>926</sup> Platon, *age*, 45.

zanaatkar olarak teknik icraatle kısıtlanmaktadırlar. Günümüz parametreleriyle düşünürsek, makinelere eşdeğer bir üretim biçimi söz konusudur. Örneğin İranlı sosyolog Ali Şeriatî, 20. yüzyılda makineleşen insanın kendine yabancılaşmasının “cin çarpması”na benzediğini öne sürmekte, eskisinden farklı olarak insanın benliğini ele geçirenin kadim zamanların cinleri değil, makineleşmenin ve “bugünün kurumsal örgütlenmesi” olduğunu, herkesin “kurumsal ilişkilerin mecnunu” kılındığı sonucunu çıkarmaktadır<sup>927</sup>. Dolayısıyla daimonların doğasına dair fikirlerin yüzlerce yıllık dönüşümüne rağmen daimonik deneyim tazeliğini koruyan bir soru sunmaktadır. Bu sebepten dolayı daimonları Eski Yunan’ın cinleri olarak değil, soyut bir kavram olan daimonik deneyimin varsayılan baş karakterleri olarak düşünmekte fayda vardır. Platon’un *Şölen* adlı metninin çevirmenleri Sabahattin Eyuboğlu ve Azra Erhat da ‘daimon’ kelimesini ‘cin’ olarak çevirmelerini açıklarken bu hususa dikkat çekmektedirler:

Sokrates’in “*daimon*” dediği varlık; “*cin*” sözü ile çevirdik. Homeros’un destanlarında daimon insan biçimine girmiş bir Tanrı buyruğudur. Sonraları daimon kavramı soyutlaşır. Hesiodos’a göre daimonlar veya heroslar [kahramanlar] bu dünyada erdemle yaşamış insanların ölümsüzlüğe ermiş canlarıdır. Bu yarı Tanrısal varlıklar insanla tanrı arasındaki alışverişi sağlar. Miletoslu Thales de kainatı bu gibi daimonlarla dolu görür. Herakleitos daimonların insanlara bekçilik ettiklerine inanır. Pisagor da öyle düşünür. Yunan dünyasında iyi, faydalı bir varlık sayılan daimon, Hristiyanlığın ortaya çıkmasıyla kötülüğün sembolü olmuş, daimon şeytana denmiştir.<sup>928</sup>

Kavramı daha iyi anlamak için başlangıç olarak Platon’dan sonra nasıl dönüşüm geçirdiğini incelemek, Yeni-Platoncu düşüncenin ilk temsilcileri Plotinus ve öğrencisi Porfirios’un yorumlarına bakmak gerekmektedir. Daimonlar ve özellikle sıfat haliyle kullanılan daimonik kavramının ve üstüne yapılan yorumların evriminin bu şekilde çalışılması felsefe tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Milattan sonra 3. yüzyıldan itibaren Hristiyan düşünceye meydan okuyan ve etkisi altına alan Yeni-Platonculuk, bireyin ruhunun tanrı katına adım adım yükseldiği bir hiyerarşiyi öne sürmüştür<sup>929</sup>. Eski Yunan düşüncesi ile Doğu Mistisizmlerinin bu sentezinin daha sonra Rönesans düşüncesinde aldığı biçime de demonoloji adı verilmektedir<sup>930</sup>. Günümüzdeyse demonolojinin amaçlarından birisi, daimoniğin modern anlamını nasıl kazandığını ortaya çıkarmaktır. Çalışmamızı ilgilendirdiği kadarıyla, daimonlar

<sup>927</sup> Ali Şeriatî. Ali. çev. Alptekin Dursunoğlu. 6. bs. Ankara: Fecr Yayınları, 2017, 469.

<sup>928</sup> Platon, *age*, 45.

<sup>929</sup> Chris Baldick. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. 2. bs. Oxford: Oxford University Press, 2001, 169.

<sup>930</sup> *age*, 169.

hem Hristiyanlıktaki *demon*lardan, hem de İslam dinindeki cinlerden farklıdır. En önemli farkları ise, zamanla soyutlaşmış ve bu kavramlaşma *sürecinin* tarihsel birikimini taşıyor olmalarıdır.

Platonculuğun temel varsayımı, zaman ve uzam dışı soyut nesnelerin varolduğu, zihinsel ve fiziksel özerkliğe sahip olmadıkları, ve dolayısıyla insanlar tarafından tamamen anlaşılmasının imkânsız olduğudur<sup>931</sup>. Bu soyut nesneler insanların gündelik hayatta kullandığı sayılar kadar “basit” ve kesin olabildiği gibi, renklerin algısı kadar “karmaşık” ve belirsiz de olabilirler. Bu açıdan pozitif bilimsel “nesne” mefhumundan farklıdır, çünkü ölçü olabilmelerine rağmen, kendileri ölçüsüzdürler. Platon’un düşüncesini Hristiyanlığa Plotinus ve Porfirios taşımıştır. Öte yandan 17. yüzyılda İngiltere’deki Cambridge Platoncuları adı verilen bir grup düşünür de Platonculuğu Aydınlanma düşünürlerini etkileyecek şekilde yeniden ele almışlardır<sup>932</sup>. Sonuç olarak Platonculuk dönem dönem arka planda kalsa da, günümüze kadar tazeliğini koruyan soruları ortaya koymaya devam etmiştir.

Cambridge Platoncularının en önde gelen figürü olan Henry More üzerine yaptığı çalışmada felsefe tarihçisi Anna Corrias, daimonların Yeni-Platonculuk’la birlikte nasıl soyutlaştırıldığını incelemekte, bu çabanın Aydınlanma ve Modernite için ne anlama geldiğini irdelemektedir. Daimonların Orta Çağ’daki Yeni-Platonculara göre, Platon’a atıfla değindiğimiz üç özelliğinin yanı sıra, tanrıların işaretlerini taşıma ya da gösterme işlevi gördüklerine ve evrenin bütünündeki tüm boşlukları doldurduklarına dikkat çekilmektedir<sup>933</sup>. İlk işlev, daimonların insanların rüyalarına girme ve hayal etmelerine vesile olma kapasitesine de işaret etmektedir<sup>934</sup>. Ayrıca aynı işlevin şarkı söylemeye ilham olma, kehanetleri insanlara sunma, doğa olaylarını kontrol etme gibi geniş bir etki alanı söz konusudur<sup>935</sup>. İkinci işlevse doğada boşluk olmadığına dair Eski Yunan inancının getirdiği, her şeyin birbiriyle etkileşim içinde olduğuna dair bir bütünsellik fikrini ima etmekte, insanın bilemediği bağlantılara vakıf olanların kahramanlar, daimonlar ve tanrılar olduğunu ortaya

<sup>931</sup> Mark Balaguer. "Platonism in Metaphysics", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/platonism/>>.

<sup>932</sup> Sarah Hutton. "The Cambridge Platonists", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/cambridge-platonists/>>.

<sup>933</sup> Douglas Hedley & David Leech. Revisioning Cambridge Platonism: Sources and Legacy. Cham: Springer, 2019, 14-15.

<sup>934</sup> *age*, 14.

<sup>935</sup> *age*, 15.

koymaktadır. Boşluğun ya da hiçliğin varlığı modern fizik için halen önemli bir sorudur<sup>936</sup>. Kuantum fiziğinin önde gelen bilim insanlarından Alman Werner Heisenberg'in felsefe tarihiyle fizik tarihini bir arada düşündüğü yazılarında, bilinemez bir fiziksel gerçekliğin ön kabulü ile yola çıkmak, fizik bilimi için önemli bir yöntemdir ve Platon'un düşüncelerinin modern bulgulara yakınlığı da bu açıdan oldukça önemlidir<sup>937</sup>. Bu demek değildir ki bilinemez bir fiziksel gerçeklik her zaman mevcut olacaktır. Ancak bu ön kabul, çeşitli deneysel alanlarda çürütülecek bir çıkış noktası sunmaktadır.

Örneğin Yeni-Platonculardan Porfirius'un insanların akıl ve beden hastalıklarında daimonlara bittiği rol büyüktür<sup>938</sup>. Ancak modern tıp ve psikolojideki gelişmelerle daimonlardan geriye kalan bu "boşluklar" gittikçe daha da çok doldurulmaktadır. Anna Corrias'ın ifadesiyle, modern bilimin keşfetmeye devam ettiği fiziksel nedensellik yasaları daimonlara yer bırakmamaktadır<sup>939</sup>. Başka bir deyişle, her yeni fiziksel bilgi ile eskilerin bir daimonu daha yok olmaktadır. Ancak özünde daimon kavramı, insanlarla olan maddi ve manevi bağından çok ruhun beden dışındaki mevcudiyetini ifade etmektedir<sup>940</sup>. Örneğin İsa Peygamber'in çağdaşı İskenderiyeli Filon kötücül daimonların aynı insanlar gibi yanlış kararlar veren ruhlar olduğunu, doğaları gereği kötücül olmadıkları öne sürmüştür<sup>941</sup>. Corrias'ın odaklandığı Henry More ise 'daimon' kelimesinin kökünün "ayırma" anlamına gelen 'daim' (δαίω) olduğunu, dolayısıyla ruh ve bedenin ayrıklığını ifade ettiğini, bu yüzden her tür bedenden kopuşun daimonik olduğunu savunmaktadır<sup>942</sup>. Dolayısıyla karşımıza altıncı bir özellik çıkmaktadır. Daimonlar ve insanlar aynı dünyayı paylaşıyorlar da, farklı düzlemlerde (hava ve toprak) varolmaktadırlar. Dünyanın bölünmüş yapısına karşılık gelen, eşit derecede doğal üyeleridirler. Başka bir deyişle, insan dünyası ile daimonların mesken tuttuğu gaip düzlem birbirlerinin varoluşları için de asli önem taşımaktadırlar<sup>943</sup>. İnsanlar için bu asli unsur, beden dışı olarak nitelendirilebilecek daimonik deneyimdir. Henry More için daimonlarla münasebet o kadar doğaldır ki,

---

<sup>936</sup> Werner Heisenberg. *Physics and Philosophy: The Revolution in Modern Science*. New York: Harper and Brothers Publishers, 1958, 66.

<sup>937</sup> *age*, 71.

<sup>938</sup> Hedley & Leech, *age*, 15.

<sup>939</sup> *age*, 17.

<sup>940</sup> *age*, 18.

<sup>941</sup> *age*, 19.

<sup>942</sup> *age*, 19.

<sup>943</sup> *age*, 24.

insanlarla daimonlar arasında cinsel ilişki dahi mümkündür<sup>944</sup>. Yakın tarihten bir örnek, bu anlayışın güçlü etkisini açıklamamıza yardımcı olacaktır. Antropolog Vincent Crapanzano'nun 1980 yılında yayımladığı ve tek kişiye odaklanan antropoloji çalışması *Tuhami: Portrait of a Moroccan*'da, kitaba adını veren Faslı Tuhami, Ayşe Kandişa adlı bir cin (*jinniya*) ile evlidir<sup>945</sup>. Ancak Ayşe Kandişa sıradan bir cin değildir. Kaprisli, çok eşli, ve Hamadşa tarikatının üyelerine musallat olmuş bir ruhtur<sup>946</sup>. Allah'ın buyruklarına ya da tarikatın kurallarına göre hareket etmemektedir; zira Ayşe Kandişa'nın ele geçirdiği Tuhami aslında tarikata bağlı Hamduşilerden biri dahi değildir<sup>947</sup>. İki farklı görünüme sahiptir: Çirkin bir cadı ve dünya güzeli bir peri<sup>948</sup>. Tuhami'nin tüm cinsel hayatı Ayşe Kandişa'nın onu ele geçirdiği zamanlarda yaşadığı beden dışı deneyimlerden ibarettir. Tuhami'yle olan evliliklerini sıra dışı kılansa, Hamduşiler bu cinler (*cünun*) tarafından ele geçirilenleri (*mecnun*) ritüeller aracılığıyla iyileştirebiliyorken, Tuhami'nin böyle bir seçeneğinin olmamasıdır<sup>949</sup>. Diğer tüm mecnunlar gibi, Tuhami de Ayşe Kandişa tarafından ele geçirildiğinde bedeninin hissini ve bilincini kaybettiğini dile getirmekte dahi zorlanmaktadır<sup>950</sup>. Crapanzano'nun çalışması, Tuhami ile iletişimi ilerledikçe kritik bir çatışmayı odağına almaktadır. Cinleri psikolojik semptomlar olarak değerlendirecek Batılı etnologlar için Tuhami'nin durumu son derece anlaşılırdır, ancak Tuhami'nin dünyası anlaşılır değildir<sup>951</sup>. Kitabın başlarında dile getirilen bu epistemolojik çatışma, sonlara doğru radikal bir dönüşümü hazırlamaktadır. Batılı Crapanzano Tuhami'yi ve onun bir cinden “boşanmaya” çalıştığı dünyasını gittikçe daha iyi anladığını düşünürken, Tuhami de Crapanzano'yu daha iyi “anlar” olmuş ve ondan kendisini evlendirmesini, “bağımsız” bir hayat kurmasına yardımcı olmasını isteyecek noktaya gelmiştir<sup>952</sup>. Burada iki çarpıcı noktadan bahsedilebilir. Birincisi, bu modern daimonla ilişki kendisini sadece bilinç kaybı olarak göstermekte olduğu ve bilginin tüm kaynağı Tuhami'nin kendisi olduğu için, psikolojik semptomlar olarak okuyup okumamak temel bir etik sorusunda dönüşmektedir. Zira Henry More

---

<sup>944</sup> *age*, 25.

<sup>945</sup> Vincent Crapanzano. *Tuhami: Portrait of a Moroccan*. Chicago: University of Chicago Press, 1985, xi.

<sup>946</sup> *age*, 5-6.

<sup>947</sup> *age*, 6.

<sup>948</sup> *age*, 15.

<sup>949</sup> *age*, 17.

<sup>950</sup> *age*, 69.

<sup>951</sup> *age*, 22.

<sup>952</sup> *age*, 155-172.

ile çağdaşları René Descartes ve Thomas Hobbes arasındaki en büyük fark da burada ortaya çıkmaktadır. Descartes ve Hobbes'un daimonlara ve gaibe atfedilen belirsizliği maddi insan dünyasının, zihnin ve toplumsal dinamiklerin henüz keşfedilmemiş unsurlarına kaydırırken, pozitif bilimin de önünü açmaktadırlar<sup>953</sup>. Ancak Tuhami örneğinde de görebileceğimiz gibi, olguların bilimsel ya da kadim putperest yaklaşımlara göre okunması basitçe yaklaşım farkından ibaret değildir. Başka bir deyişle, metaforları<sup>954</sup>, semptomları, hatta paradigmaları değişse bile, söz konusu belirsizlik ve beden dışı deneyimler insan hayatının vazgeçilmez bir parçası olarak karşımıza çıkmaya devam etmektedir. Tuhami ile ilgili ikinci çarpıcı nokta da bağımlılığa ve özgürlüğe dairdir. Kierkegaard'un daimonik kavramını işlerken en çok vurguladığı mesele, özgürlük ve kaygı arasındaki ilişkidir. Bu açıdan daimonik deneyime dair soruların bilimselleşmiş ve modernleşmiş dünya için eleştirel değeri vardır.

Daimonların Plotinus tarafından dönüştürülen anlamıysa, yüzlerce yıl öncesinden psikoloji biliminin beslendiği yorumlara yer vermektedir. Sokrates'in hayatını yazarak kendi düşüncelerini dile getiren Platon gibi, Porfirios da öğrencisi olduğu Plotinus'a dair yazmayı tercih etmiştir. Plotinus'un da Sokrates gibi kendi kişisel daimonuna sahip olduğu, ancak bu daimonun tanrı seviyesinde olduğu dile getirilmektedir<sup>955</sup>. Bu bilgi de kişinin ruhunun kuvvetinin daimonunun rütbesinin bir sonucu olduğunu ima etmektedir<sup>956</sup>. Plotinus'a göre daimonlar eylemleri belirsiz ve başına buyruk ruhlardan ibaret değildirler. Daimonlar algı ve duyularımızı yöneten akılcı prensiplerle özdeşirler<sup>957</sup>. Bu noktada Plotinus Platon'dan ayrılmakta, daimonlarla daimonik deneyim arasında fark gözetmektedir. Daimon ruhun belirli bir kuvveti ya da ruha etki eden belirli bir kuvvet değil, ruhun kendi etkin kuvvetini düzenleyen prensiplerin uygulayıcısıdır<sup>958</sup>. Dolayısıyla daimon Plotinus'ta psikolojik bir işlev gibi karşımıza çıkmakta, kendisi etkin olmadığı halde öznenin etkin zihinsel kapasitelerinin bir rehberi rolüne bürünmektedir<sup>959</sup>. Plotinus'un düşüncesini günümüzün kavramlarıyla okumakla anakronizm hatasına düşmek mümkündür. Bu

---

<sup>953</sup> Hedley & Leech, *age*, 27.

<sup>954</sup> Crapanzano, *age*, 22.

<sup>955</sup> Luc Brisson, Seamus O'Neill & Andrei Timotin. *Neoplatonic Demons and Angels*. Leiden: Brill Publishing, 2018, 8.

<sup>956</sup> *age*, 8.

<sup>957</sup> Plotinus. *Enneads III (1-9)*. Çev. A. H: Armstrong. Cambridge: Harvard University Press, 1980, 147-148.

<sup>958</sup> Brisson, *age*, 9.

<sup>959</sup> *age*, 10.

nedenden dolayı, daimonlara atfedilen konum ve özelliklerin Plotinus tarafından bireyin zihinsel ve bedensel bütünlüğünün dışında tutulduğunu vurgulamak gerekmektedir. Psikoloji disiplini içinse bu konum ve özellikler bireye aittir. Aradaki temel fark budur. Örneğin Plotinus'a göre eğer bir insan daimonunun seviyesine erişecek erdemleri ve ahlaki yetkinliği göstermeyi başarır, o daimon hayatı yaşıyor hale gelir ve daha yüksek mertebedeki bir daimonun rehberliği altına girmeye hak kazanır<sup>960</sup>. Başka bir deyişle iyi bir insan, daimonunu daha yüksek rütbeye sahip bir daimon ile değiştirebilen bir insandır<sup>961</sup>.

Platon'dan Plotinus'a, daimon artık değiştirilebilir olmuş ve bir kişiye atanması kaderin cilvesi olmanın ötesine geçmiştir<sup>962</sup>. Dahası, bir insanın hayatını seçmesi ile daimonunu seçmesi eşdeğer hale gelmiştir<sup>963</sup>. Daimonun belirsizliği duruyor olmasına rağmen, ruhun rehberi ve ortağı olma özellikleri eklenmiştir<sup>964</sup>. Daimonların yedinci özelliği olarak not edebileceğimiz bu rehberlik ve ortaklık, Platon'un düşüncesinde de yer bulmaktadır, ancak Plato için hayat başlarken seçili daimon hayat boyu yoldaş olmaktadır. Plotinus'a göreyse böyle bir varsayım ahlaki dönüşüm ve olgunlaşmayı imkânsız kılacağı için yanlıştır<sup>965</sup>. Daha da önemlisi, daimonik hayatta daimonun seçilmesi ruhun etkin kuvvetlerinin seçilmesinden sonra gelmektedir<sup>966</sup>. Başka bir deyişle daimonun etik pozisyonu ikincildir. Bireyin sorumluluk alabilir olması için öncelikle hayata dair kararını vermesi, ondan sonra o kararın ışığında daimonların rehberliğine kendini sunması gerekmektedir<sup>967</sup>. Daimonlara dair değindiğimiz özelliklerden üçüncüsü, zanaat ile sanat arasındaki ayrımı oluşturmalarıydı. Burada Plotinus'un hayata dair birincil karara biçtiği değer, üçüncü özellikte birlikte düşünüldüğünde çarpıcı bir sonuç ortaya çıkmaktadır. Sanat için gerekli olan daimonik deneyim, zanaat için gerekli olan birikime öncelik vermek zorundadır. Estetik eksenden epistemolojik eksene geçerse, hayata dair varoluş kararı bu açıdan önce bilgiyi, sonra daimonik bilgi unutulmasını (bilinç kaybını), ve son olarak daimonların sunduğu aşkın bilgiyi mümkün kılmaktadır. Bu diyalektik ilişkiye kanıt olarak, Platon'un daimonların ortaya çıkmasına dair öne sürdüğü diyalektik

---

<sup>960</sup> Plotinus, *age*, 149.

<sup>961</sup> Brisson, *age*, 10.

<sup>962</sup> *age*, 11.

<sup>963</sup> *age*, 12.

<sup>964</sup> *age*, 12.

<sup>965</sup> *age*, 13.

<sup>966</sup> *age*, 13.

<sup>967</sup> *age*, 14.

köken sunulabilir. Sokrates'in *Şölen*'de Diotima'nın ağzından dinlediği diğer bir bilgiye göre, Eros gibi daimonların ebeveynlerinin tanrılar Bolluk (*Porus*) ve onu sarhoşken baştan çıkaran Yokluk (*Penia*) olduklarıdır<sup>968</sup>. Bu açıdan daimonların aynı anda hem anneleri *Penia* gibi kurnaz ve kusurlu, hem de babaları *Porus* gibi saf ve becerikli olduklarını ortaya koymaktadır<sup>969</sup>. Ortaya çıkan çerçeveyi netleştirmek için kelimelerin kökenlerine bakmakta fayda vardır. Yokluk, kurnazlık ve kusurluluk ile Bolluk, saflık ve beceriklilik söz konusu tanrıların adlarıyla tek seferde ifade edilebilmektedir. Daimonlarla uzak bir ilişkiye sahip olsa da, benzer bir durum İngilizce aynı kökenden gelen *ingenious* ve *ingenuous* kelimelerinde de görülebilmektedir. Deha gösteren, becerikli ve mucit insanlar için kullanılan *ingenious*<sup>970</sup> bağımsız, saf ve beceriksiz anlamını içeren *ingenuous*<sup>971</sup> ile aynı kökene sahiptir. Fransızca *ingénieur*<sup>972</sup> ve *ingénu*<sup>973</sup> kelimelerinde de benzer bir durum gözlemlenebileceği gibi, Almanca *ingenieur*<sup>974</sup> kelimesinin “mühendis”, ve son olarak İngilizce *engine*<sup>975</sup> kelimesinin “(icat edilmiş, bağımsız çalışan) makine motoru” anlamları, benzer çatışmalı kökeni taşımaktadırlar. Bu bilgilerden çıkartabileceğimiz bir sonuç, deha ve daimonlar arasındaki bağı da kurmaya yarayabilmektedir. Daimonların kökenini oluşturan bolluk ve yokluk arasındaki diyalektik, daimonik hayat ile gözetilen erdemliliğin ve arzulanan dehanın ihtiyaç ve mecburiyetten doğduğunu ima etmektedir.

Plotinus, Platon'un düşüncesinden yola çıkıyor olmasına rağmen, daimonun varlığından ziyade işlevine odaklanmaktadır. İnsan ruhundaki değişikliklerin eğretilmesi gibi kullanılan daimonik deneyimler, daimonları psikolojik işlevlere dönüştürmektedir<sup>976</sup>. Plotinus'un öğrencisi Porfirios ise bu işlevin kavramsallaştırılmasını bir adım öteye taşımaktadır. Porfirios için 'daimon'un ne anlama geldiğini inceleyen Luc Brisson, Platon'a kadarki külliyatta daimonlarla tanrıların birbirleri yerine kullanılabildiğini, umursamazlık, talih ve kaderle ilişkilendirildiğini gözlemlemektedir<sup>977</sup>. Daimonlar daha sonra Platon tarafından

---

<sup>968</sup> Platon, *age*, 45-46.

<sup>969</sup> Brisson, *age*, 16.

<sup>970</sup> <https://www.dictionary.com/browse/ingenious>

<sup>971</sup> <https://www.dictionary.com/browse/ingenuous>

<sup>972</sup> <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english-french/ingenious>

<sup>973</sup> <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english-french/ingenuous>

<sup>974</sup> <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/german-english/ingenieur?q=Ingenieur>

<sup>975</sup> <https://www.dictionary.com/browse/engine>

<sup>976</sup> Brisson, *age*, 17.

<sup>977</sup> *age*, 86.



tanrılar ile insanlar arasındaki aracılık konumuna yerleştirilmişlerdir<sup>978</sup>. Platon'un *Timaeus*'unda görünmez tanrıların hepsinin daimonlar olarak nitelenmesi dikkat çekicidir<sup>979</sup>. Burada görülen tanrıların (günümüzde çoğunu Güneş Sisteminin gezegenleri olarak bildiğimiz) yıldızlara denk düştüğünü vurgulamak gerekir. Plotinus ve Porfirios'a gelindiğinde, daimonların iyileri ile kötülerini arasında yapılan ayırım geliştirilmekte, kötülerin zaman zaman yeryüzünde görünür olduklarına değinilmektedir<sup>980</sup>. Dahası, en kötücül daimonlar şekil değiştirebilmektedirler<sup>981</sup>. Bu bakımdan daimonlar "ay ile dünya arasındaki" (*sublunary*) uzamdan sorumludurlar<sup>982</sup>.

Eski Yunanca'da 'mutluluk' anlamına gelen *eudaimonia* (εὐδαιμονία) sözcüğü, 'iyi' anlamına gelen *eu-* öneki ile 'daimon etkisi altında olma' anlamına gelen *daimonia* sözcüğünün bileştirilmesiyle meydana gelmiştir<sup>983</sup>. Porfirios'ta ise, iyiliği daimonlar aracılığıyla Plotinus'un Tek İyi (*One-Good*) diye adlandırdığı tanrısallık mertebesine ulaşmak olarak sistemleştirdiği görülmektedir<sup>984</sup>. Bu mertebenin dikkat çekici yanı, insanın ulaştıktan sonra kaldığı bir merteye değil, sadece bir deneyim olarak nitelendiriliyor olmasıdır. Örneğin Porfirios bu deneyimi sadece bir kez yaşadığını dile getirmektedir. Daimonlar aracılığıyla tanrısallığa erişmenin bir deneyim olarak ortaya konması, daimonların psikolojik işlevini kuvvetlendirmektedir. Daimonların tanrısallık mertebesine taşıma işlevinin, psikolojik bir işlev olarak düşünülmesi ile sanat ve zanaatlerin gözetiminde aldıkları rol arasında kuvvetli bir bağ vardır. Günümüzden bir başka örnek, bu anlayışı nasıl içselleştirdiğimize ve oldukça beklenmedik noktalarda daimonik deneyimlerden bahsettiğimize kanıt olarak verilebilir. Ünlü Fransız futbolcu Zinedine Zidane'ın 2005 yılında çıktığı bir futbol maçı boyunca saniye saniye sahada ne yaptığını takip eden sıra dışı belgesel *Zidane, un portrait du 21e siècle* (2006), altyazılar aracılığıyla Zidane'ın demeçlerinden alıntılar kullanır. Bu alıntılardan birinde Zidane, sahada yaşadığı zaman ve mekân dışı deneyimlerden söz etmektedir. Bir maçta, kendisine atılan bir pas daha ayağına değmeden önce, daha sonra ne olacağını gördüğünü, gol atacağını bildiğini dile

---

<sup>978</sup> age, 87.

<sup>979</sup> age, 92.

<sup>980</sup> age, 97.

<sup>981</sup> age, 98.

<sup>982</sup> age, 96.

<sup>983</sup> age, 87.

<sup>984</sup> age, 89.

getirmektedir<sup>985</sup>. Futbolcu bu deneyimi ilk ve son kez orada yaşadığını da eklemektedir. Sonuç olarak, Plotinos ve Porfirios'un geliştirdikleri daimonik deneyim mefhumunun insan ruhuna olan bakış açısını değiştirdiğini ve bu etkinin günümüze kadar sürdüğünü söylemek mümkündür. Çünkü bu mefhum, tanrılar olsun olmasın insanların en özel ve kişisel deneyimlerinin (açıklanamasa da) konuşulabilmesi için faydalı bir eğretilime sunmaktadır. Luc Brisson'un deyimiyle insan ruhu, bir bedeni mesken tutan bir daimon gibi düşünülebilir<sup>986</sup>.

#### 4.3. Edebiyat ve Daimonik Deneyim

Porfirios'un neden hayvanların öldürülmemesi ve et yenilmemesi gerektiğine dair uzun denemesi *On Abstinence from Killing Animals*, günümüzdeki ekoloji tartışmaları için önemli bir yer tutmaktadır. Ancak bu çalışma için daimonik deneyime ve daimonların kötücül cinlerle eş anlamlı kullanılmasına giden yola dair sunduğu bilgiler daha önemlidir. Örneğin hayvanların kurban edilmesi, Porfirios'a göre tanrıların değil, kötücül daimonların insanları yoldan çıkarma isteğinin sonucudur<sup>987</sup>. Bu dünyaya fazlasıyla yetecek miktarda yiyeceği sunan tanrılara hasattan pay kurban etmek mümkünken, hayvanların kurban edilmesi tanrıymış gibi yapan açgözlü daimonların talepleri sonucu ortaya çıkmıştır<sup>988</sup>.

Öte yandan etkisi altına aldığı insanların iyiliğini gözeten daimonlar, hava durumundan hayvanlara varana kadar farklı araçlarla tanrıların buyruk ve isteklerini yerine getirmektedirler. Porfirios'a göre insan ruhunun yaratıcı ve asli kuvveti olarak tanımlayabileceğimiz *pneuma*'dan beslenen daimonlar, insanlar dışındaki yeryüzünde dengeyi sağlamakla yükümlüdürler<sup>989</sup>. En önemli işlevleri sanattan tıbbı varana kadar tüm zanaatleri geliştirmeye ve tanrıların buyruklarını kahinler aracılığıyla iletmeye yöneliktir. Ancak burada iyilikle kötülük arasındaki çizgiyi denge unsuru çizmektedir. *Pneuma* sözcüğü temelde ateş ve havanın bir bileşimini ifade etmekte, ancak özel olarak (toprak ve sudan oluşan) bedene üflenen ruh anlamını taşımaktadır<sup>990</sup>. Türkçe'deki 'nefes' sözcüğü ile benzer bağlamlarda kullanılmaktadır.

<sup>985</sup> Douglas Gordon & Philippe Parreno. *Zidane, un portrait du 21e siècle* (2006) [00:38:27-00:38:58]

<sup>986</sup> Brisson, *age*, 99.

<sup>987</sup> Porphyry. *On Abstinence from Killing Animals*. Çev. Gillian Clark. Londra: Bloomsbury, 2000, 7.

<sup>988</sup> *age*, 12.

<sup>989</sup> *age*, 70.

<sup>990</sup> Nicholas Bunnin ve Jiyuan Yu. *The Blackwell Dictionary of Western Philosophy*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, 534.



mefhumlarından yararlanmaktadır. Kitabın ana fikrinin sonlara doğru ifade edilen şu önerme olduğunu söyleyebiliriz: Daimonik, Goethe'nin olgunluk döneminde öne sürdüğü, doğanın muğlaklığının insanlar üzerinde yarattığı korkuyu azaltmak amacıyla adını koymaya çalıştığı mitik terimdir<sup>997</sup>. Nicholls'ın bu sonuca varmak için kavramı nasıl tarihselleştirdiğine bakmak gerekmektedir.

1925 yılında, Alman ilahiyatçı Karl Holl, Berlin'de yaptığı bir konuşmada “daimonik kişilik” ifadesinin gündelik hayatta yaygın bir şekilde kullanılır olduğuna dikkat çekmiştir<sup>998</sup>. İki dünya savaşı arasındaki dönemde Almanya'da, aralarında Walter Benjamin ve Nietzsche'nin İngilizce çevirileriyle de bilinen Walter Kaufman'ın da olduğu birçok düşünür Goethe ve *daimonik* kavramı üzerine yazılar yazmışlardır<sup>999</sup>. Kavramın daimonlara dair inançtan bağımsız olarak, yukarıda bahsettiğimiz nitelikleri bünyesinde barındıran bir sıfat olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu kullanıma dair Grimm Kardeşler'in 1838-1854 arasında hazırladıkları ancak bitiremedikleri sözlükte 'daimonik' sözcüğünün isim olarak yer alması dikkat çekicidir<sup>1000</sup>. 19. yüzyıldan itibaren sözcük, daimonların işlevleri yanısıra bireyin hayatını belirleyen kuvvetler için bir eğrileme olarak da kullanılmaktadır. Bu açıdan Aristoteles'in “ulaşılmaya çalışılan hayat prensibi” anlamında kullandığı *entelekya* (*entelechy/entelekheia*) ile benzerlik göstermekte, Heraklitos'un daimonları insanın seciyesi (karakteri/*ethos*'u) olarak nitelendirmesine yaklaşmaktadır<sup>1001</sup>.

Bu gelişmeler, bizi daimonik kavramının Kierkegaard tarafından biçimlendirilen tanımına yaklaştırmaktadır. Grimm Kardeşler'in sunduğu çift anlamlı daimonik hem kaderle, hem de deha ile ilişkiliyken, Kierkegaard'un “iyiliğe yönelik kaygı” tanımı kötülük unsurunu derinleştiren etik bir bakış açısı getirmektedir. Nicholls'ın Kierkegaard'a bulunduğu atıf, sadece ilahiyat bağlamında ve günah üzerinden düşünüldüğü için yetersizdir. Halbuki *Kaygı Kavramı* eserinde Kierkegaard günahın ötesinde bir kötülüğü düşünmeye çalıştığını ayrıntılı olarak işlemiştir. Bu konuya ileride değineceğiz. Ancak Nicholls'ın sunduğu bilgiler ışığında, Aristoteles'in *entelekya* mefhumunun iyilikle olan bağı ile daimonik kaygının birbirlerini tamamladığını düşünebiliriz. Bu durumda daimonik kaygı, daimonların rehberliğinde

---

<sup>997</sup> Angus Nicholls. Goethe's Concept of the Daemonic: After the Ancients. New York: Camden House, 2006, 260.

<sup>998</sup> *age*, 8.

<sup>999</sup> *age*, 8-9.

<sup>1000</sup> *age*, 11.

<sup>1001</sup> *age*, 11-12.

edinilen ve olgunlaştırılan (etik) karakterin sınırına duyulan kaygı olacaktır. Başka bir deyişle, birey hem etkisi altında olduğu kuvvetleri arkasına alarak mutlak olgunluğa erişmeye çalışmakta, hem de bu mutlak olgunluk noktasına ulaşmaktan korkmaktadır. Mutlak olgunluk, aynı mutlak bilgiye ulaşmak gibi, bir yok olma, ölüm ve hiçlik noktasıdır. Bir bilim dalının konu edindiği tüm bilgileri ortaya koymayı başarması durumunda artık bilim olarak ortadan kalkması, salt bilgi olarak insan hayatında yer almaya devam etmesi ile denktir. Dolayısıyla bahsi geçen mutlak olgunluğa dair korku, hiçliğe dair bir korkudur ve Kierkegaard'un tanımıyla hiçliğe dair korku, kaygıdır<sup>1002</sup>. Diğer önermelerle birleştirildiğinde, Goethe ve Kierkegaard tarafından geliştirilen daimonik kavramı, ulaşılması arzulanan ideale, başka bir deyişle bağımlı olunan “iyiliğe yönelik kaygı” olmaktadır.

Nicholls'ın sadık kalmaya dikkat ettiği bir unsur, *daimonik* kavramını tartışan düşünürlerin eleştirel yaklaşımlarıdır. Örneğin Walter Benjamin'in bu türden evrilen ve tarihsel anlamlarını topluca taşıyan kavramları incelerken, sabit bir öz bulma çabasından kaçındığına, tekil, somut ve özel tezahürlere odaklandığına dikkat çekilmektedir<sup>1003</sup>. Bu bakımdan ironi üzerine yürüttüğümüz tartışmada Kierkegaard'un Sokrates'i inceleyiş biçimi benzer bir yaklaşım içermektedir. Nicholls'a göre, Kierkegaard'dan Benjamin'e, günümüzde felsefede filolojiye daha çok yer verilmesine neden olan düşünürlerden birisi olan Alman Johann Georg Hamann da Sokrates'in daimonik deneyiminde kaynağını bulan dehasını Aydınlanma'nın akılcı parametreleriyle değil, akıl dışı bir dindarlığa sahip bir çeşit peygamberlik olarak değerlendirmiştir<sup>1004</sup>. 18. yüzyılda yaşayan Hamann da, çağdaşı Vico gibi her çeşit metnin önce edebi unsurlarına odaklanmış, daimonik deneyimin akıldışılığına bu şekilde delil bulmayı tercih etmiştir. Bu konuda edebiyat için de geçerli sorular, daimonlarla insanlar arasında nasıl bir bağ kurulabileceğine yöneliktir. Nicholls'ın özetlediği sorular, adı geçen düşünürlerin eserlerinde farklı biçimlerle olsa da baskın yer tutmaktadır: “Özne ve insan dehası ne derece tanrısal olabilir? Özneler, kadim zamanların daimonları gibi dünyevi ve tanrısal arasında aracılık edebilir mi? Varoluşu tanrılara referansla değil, kendi arzu ve özlemleriyle, yani tamamen öznel kriterlerle anlamaya çalışmanın insanlar için bedeli nedir?”<sup>1005</sup>

---

<sup>1002</sup> Kierkegaard, *age*, xi.

<sup>1003</sup> Nicholls, *age*, 16.

<sup>1004</sup> *age*, 18.

<sup>1005</sup> *age*, 25. (çeviri bize ait)

Çalışmada, bu sorulara dair Goethe'nin verdiği cevapların Aydınlanma düşüncesiyle çatışma içinde olduğu ortaya konmaktadır. 'İnsan' ile 'özne'nin eş anlamlı kullanılmaya başlandığı dönemde, Goethe öznenin arzularını anlamak için akılcı kriterlerin yetersiz kaldığını öne sürmekte, sabit anlamlı kavramlar yerine insan varoluşunun mitler, anlatılar ve imgeler kullanılarak nasıl kurgulandığına bakılmasını savunmaktadır<sup>1006</sup>. Daimonik bu açıdan, ülkülerine ulaşmaya çalışan öznelerin önüne çıkan bir iç engel olmaktadır. Bu fikir, hemen yukarıda değindiğimiz "iyiliğe yönelik kaygı" ile ortak bir sava sahiptir. Dolayısıyla daimonik, mantığa dayalı olgularla (*logos*) değil anlatılara dayalı mitikle (*mythos*) alakalıdır<sup>1007</sup>. Nicholls bu noktada daimonik kavramının *logos* ve *mythos* ayrımındaki mevcut rolüne dikkat çekmektedir. *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı eserlerinde Aydınlanmacı ve akılcı düşüncenin, mitin yerine akılcı koyma projesini sert bir şekilde eleştiren Theodor Adorno ve Max Horkheimer'in mit konusunda şüpheci bir yaklaşım sergiledikleri ifade edilmektedir. Adorno ve Horkheimer'e göre Aydınlanma hareketinde akıl dışı olanın üstesinden gelme çabası, mevcut mitik varsayımların kabuk değiştirmesine sebep olmaktan öteye geçmemiştir. Ancak doğanın anlaşılması, açıklanması ve kontrol altına alınmasına yönelik pozitivist gayenin kendisi sorunludur. Nicholls'a göre Aydınlanma'nın "insan korkusunun kaynağı olan doğa"nın kontrol altına alınmasını gaye edinmenin kendisinin mitik olduğunu unuttuğu dile getirilmektedir<sup>1008</sup>. Bu şekilde Aydınlanma için mitin kaynağı doğadan alınmış, insana kaydırılmıştır. Bu yeni mitik varsayım, tamamen akılcı ve farkındalık sahibi insanın doğaya dair tüm gizemleri aydınatabileceğidir<sup>1009</sup>. Mit ve mitik kavramlarına dair yürüttüğümüz tartışma ışığında diyebiliriz ki, sorun mittten ziyade mitik ile ilgilidir. Aydınlanma ile bir mitik varoluştan başka bir mitik varoluşa geçilmiştir.

Bu gelişmelerin daimonik kavramıyla ilişkisini düşünmek için, ironi ile mitik arasındaki bağlantı kullanılabilir. İroni, mitik olanın kökenini gösterirken, daimonik mitik kökenin işlevini görmektedir. Eski Yunan'da tanrıların aracısı olan daimonların yerini, özneyi etkisi altına alan kuvvetlerin psikolojisinin alması bu önermeyle uyumludur. Daimonik deneyim, değişen paradigmaların değişmeyen kaynağı için bir eğretilen sunmaktadır. Örneğin Nicholls da Kierkegaard'a referansla, Sokrates'in

---

<sup>1006</sup> age, 26.

<sup>1007</sup> age, 27.

<sup>1008</sup> age, 28.

<sup>1009</sup> age, 29.

*daimonunun Yunan Devleti'yle olumsuz (ironik) bir ilişki kurmasına neden olduğunu söylemektedir*<sup>1010</sup>. Sokrates'in bilgeliğinin kaynağı, düşünür Yunan Devleti'nin yargısı nezdinde bir şarlatan olsun olmasın, Yunan Devleti'nin bilgeliğinin kaynağıyla ortak mitik varsayımları taşımakta, ancak bu kaynağı otoriteye karşı kullanmaktadır. Başka bir deyişle, Sokrates ancak Yunan Devleti kadar şarlatandır!

Nicholls'a göre, daimonik dehanın kök örneği (arketipi) sayılabilecek Sokrates'in 19. yüzyılda gördüğü ilgi, Goethe'nin politik tutumunda farklı şekilde sonuçlanmıştır. Goethe'nin ideal daimonik dehası, kendi edebi karakterleri Prometheus ve Faust'un gerçek hayattaki bir bireşimi olarak düşündüğü Napolyon'dur<sup>1011</sup>. Faust'un bilim insanı, sanatçı ve politikacı toplamından oluşan varlığı, tanrıyı/doğayı kontrol altına alma ve üstesinden gelme çabasının ağırlığı altında ezilirken<sup>1012</sup>, Napolyon da benzer bir şekilde Rusya'daki savaşında kış şartlarından dolayı doğa tarafından alt edilmiştir. Bu açıdan daimonik hem dehanın kaynağı, hem de sınırı olmaktadır. Daimonik deneyimin sekizinci özelliği olarak not edebileceğimiz bu ikili karakter, Nicholls tarafından Goethe'nin edebiyatın işlevi olarak gördüğü işaret etme kapasitesini de tanımlamaktadır. Goethe, Sokrates'in daimonik deneyiminde insan bilgisinin ve aklının, koşullu ve yanılgılı doğasını hatırlatan vicdanın sesini duymaktadır<sup>1013</sup>. Bu durumda daimonik deneyimin edebiyata sirayet eden bir başka işlevi, insanın kendisini aşan, kendisinin hep dışında kalan kontrol ve akıl dışı fazlalığı (*excess*) göz ardı etmesi durumunda kaçınılmaz bir trajik sonla yüzleşmek zorunda kalacağını hatırlatmaktadır<sup>1014</sup>. Sekizinci özelliği başka bir şekilde dile getirirsek, daimonik deneyim hem insanın sınırını, hem de onun ötesini işaret etmektedir. Dolayısıyla deha, insanın sınırının berisinde kalan hakikatini insan kalmayı başararak görmeyi sağlamaktadır. Tekrar etmek adına, (daimonik) deha, (geçmiş) hakikati görme ve kendini kaybetmeme (delirmeme) kapasitesidir. Hakikatin sınırdan geriye doğru bakmayla (geçmişle) imlenmişliğini destekler şekilde Nicholls, Goethe'nin daimonik kavramını hep "kadimlerden ibret alarak" (*nach dem Beispiel der Alten*) kullandığını kitabında en az beş farklı yerde vurgulamaktadır<sup>1015</sup>. Eğer edebiyat eserinin yazarı

---

<sup>1010</sup> *age*, 254.

<sup>1011</sup> *age*, 258.

<sup>1012</sup> *age*, 260.

<sup>1013</sup> *age*, 262.

<sup>1014</sup> *age*, 262.

<sup>1015</sup> *age*, 2,31, 227, 230, 263.

hikayesinin sonunu bilerek anlatıyı kuruyor ise, bu durum, geriye bakışın ayrıcalığını kullanmaya denk olur.

Goethe'nin daimonik deneyimde gördüğü kendini aşma ve felaket ikiliği de edebiyat ile tarih arasındaki farkta kendini göstermektedir. Goethe'nin Faust'u yazarın kendini aşarak felaketi gösterebilmesi edebiyatın, Napolyon'un kendini aşmaya çalışarak felakete sürüklenmesi ise tarihin konusu olmaktadır. Nicholls'ın Adorno ve Horkheimer'e atıfla ifade ettiği eleştiriyi bu karşılaştırmayla geliştirmek mümkündür. Aydınlanma ve sonrasında Alman Romantiklerinin hatası, insan hayatını ele alırken edebiyat ile tarihi birbirlerinin yerine kullanabileceklerini varsaymalarıydı. Başka bir ifadeyle, insanın kendi hayatının yazarı olarak hayatının sınırından (ölümünden) yaşamakta olduğu şimdisine dönüp bakabileceğini, bu şekilde kendi tarihlerini yazarak yaşayabileceklerine inanıyorlardı. Hegel'le ilgili eleştirilere yer verirken, “öznenin sanat eseri gibi kendisini yaratması”na değinmiştik. Nicholls'ın çalışması, bu anlayışa hizmet eden Goethe'nin de zaman içinde bu Aydınlanma mitinin hatasını fark ettiği sonucuna varmaktadır.

#### 4.4. Daimonik Yaşam

Daimonik deneyime dair Kierkegaard'un çalışmasını ayrıntılı olarak incelemeden önce, zamanda ileri giderek önce Heidegger'in kavrama dair öne sürdüklerine bakmak, ironinin mitik varoluşa meydan okumasını kullanmamızı kolaylaştıracaktır. Çünkü henüz daimonik deneyimin felaketi işaret edici özelliğinin edebiyatta nasıl yer ettiğini, bu özelliğin tarihi önden yazma çabasının çelişkili ve yıkıcı doğasını nasıl ifşa ettiğini ortaya koyacak noktaya gelmedik. Ayrıca mitik konusunda Hegel'in eleştirisi ne kadar gerekliyse, daimonik konusunda da Platon'un eleştirisi o kadar gerekli görünmektedir. İki konuda da bize yardımcı olacak bir eser, Heidegger'in bazı eserlerini İngilizce'ye çeviren düşünür David Farrell Krell'in *Daimon Life: Heidegger and Life-Philosophy (Daimon Yaşam: Heidegger ve Yaşam-Felsefesi)* adlı kitabıdır.

Krell'in kitapta ele aldığı temel yaklaşıma verdiği ad, kitaptan önce makale olarak temellerini tartıştığı *zaolojidir*<sup>1016</sup>. *Zaolojiye* kaynak oluşturan “za-” ifadesi, anlam

<sup>1016</sup> David Farrell Krell. “Daimon Life, Nearness and Abyss: An Introduction to Za-ology”. Research in Phenomenology, Vol. 17 (1987), pp. 23-53, Accessed: 25-05-2020 21:29 UTC, <<https://www.jstor.org/stable/24654852>>



olarak “tabiat” anlamına gelen *phusis* ile akrabadır. Tabiatın içinden ortaya çıkış, kendini gösterme ve açığa çıkarma anlamlarını taşımaktadır<sup>1017</sup>. Düşünürün amacı, Heidegger’in izinden giderek, sözcüklerin (*logosantrizm*), insanın (*antroposantrizm*) ya da eril tahakkümün kendini gösterme (*fallosantrizm*) usullerinin dışına çıkarak, varlığın ortaya çıkış görüngülerinin (fenomenlerinin<sup>1018</sup>) hepsine eşit mesafeden bakmayı öneren bir yaklaşım ortaya koymaktır. Bu yaklaşımın çıkış noktası, Heidegger’in dünyayı bir arada tutma rolünü üstlenen *daimon* figürü ve bu rolü kucaklayan daimonik yaşamdır<sup>1019</sup>. Platon’un *Şölen*’indeki ünlü Eros pasajına atıfla başlayan Krell, kavramın dönüşümünü Walter Benjamin’in Goethe’ye dair yorumuyla geliştirmektedir. Goethe’nin “kadimlerden ibret alarak” daimonik kavramını düşündüğüne dair alıntıya burada da yer verilmektedir. Benjamin, mitik insanlığın daimonik kuvvetlerle içli dışlı olmanın getirdiği kaygının bedelini ödemekte olduğunu, ve bu kaygının Goethe’nin eserlerine ekseriyetle sirayet ettiğini söylemektedir<sup>1020</sup>. Krell böylelikle giriş kısmında, yukarıda ayrıntılarını sunduğumuz kavramsal evrimin kısa bir özetini yapıp, Heidegger’in daimonik yaşama dair düşüncelerine yer açmaktadır.

Krell’e göre Heidegger’in daimonik yaşam diye adlandırdığı mefhum, ölüm sorusu ile ilgilidir. Ölüm, ölme ve benzeri tüm kavramlar ister insanların, ister hayvanların olsun, daimonik yaşamın *ethosunu* oluşturur<sup>1021</sup>. Krell bu noktada Heidegger’in büyük önem atfettiği, Heraklitus’a ait “*ethos anthropoi daimon*” (ἦθος ἀνθρώπου δαίμων) önermesini tartışmaya açmaktadır. Bu önermenin belgisizliği, çevirisini ve yorumunu zorlaştırmaktadır. Sözcüklere sadık kalmaya çalıştığımızda ilk olarak “ethosu insanın daimonu” gibi bir cümleye ulaşabiliyoruz, ancak bu kısıtlı çeviri, yorumun önüne geçebilmektedir. Bu cümlelerin arasında yer aldığı Heraklitus’un fragmanları, Türkçe’ye *Kırık Taşlar* adıyla çevrilmiştir. 131. fragmanı oluşturan cümle, kitapta “karakter insanın kaderidir” şeklinde yer almaktadır<sup>1022</sup>. Samih Rifat’ın Heraklitus düşüncesi üzerinde çalıştığı eseri *Herakleitos, Bir Kapalı Söz Ustasıyla Buluşma Denemesi*’nde ise, bu konudaki tartışmaları sonuca ulaştıracak bir

<sup>1017</sup> age, 44.

<sup>1018</sup> Heidegger’in görüngü (*erscheinung*) ile fenomen arasında yaptığı ayrımı burada kullanmasak da, ilkinin mitik, ikincisinin mit ile bağlantılı olduğuna değinmek gerekmektedir. bkz. Martin Heidegger. Varlık ve Zaman. çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi, 2004, 622.

<sup>1019</sup> David Farrell Krell. Daimon Life: Heidegger and Life-Philosophy. Indianapolis: Indiana University Press, 1992, xi.

<sup>1020</sup> age, 7.

<sup>1021</sup> age, 13.

<sup>1022</sup> Herakleitos. Kırık Taşlar. E-kitap 1. sürüm. çev. Alovera. İstanbul: Can Yayınları, 2014, 141.

öneri olmasa da, yazarın tercihini açıklaması önemli bilgiler sunmaktadır. Rifat ifadenin “insanın ırası tanrı” olarak çevrilmesini gerektiğini savunmaktadır<sup>1023</sup>. Rifat’ın açıklamasına göre, üzerinde hemfikir olunan tek sözcük, “insan”dır. Öte yandan, “ethos” için ‘ıra’, ‘karakter’ ve ‘seciye’ kelimelerini kullanmak mümkündür. “Daimon” konusundaysa, daha önce karşılaştığımız ‘cin’, ‘tanrı’ ve ‘kader’ kelimeleri yanısıra kelimeyi olduğu gibi bırakmak tercih edilebilmektedir. Hemfikir olunan başka bir konu, “daimon” kelimesinin yerine ne kullanılırsa kullanılsın belgisiz bırakılması gerektiğidir. Başka bir deyişle insanın ethosu daimonu olabileceği gibi, daimonu da ethosu olabilir; bağıntı çift yönlüdür. Bu bilgiler ışığında “seciyesi insanın daimonu” çevirisinin daha uygun olduğunu, insanın çift yönlü etki altında kalmasını bu şekilde daha iyi ifade edebileceğimizi düşünüyoruz.

Daha önce ‘doğa’ yerine ‘tabiat’ kelimesini kullanmanın bir faydasının, bu kelimenin öznenin tabi olma deneyimini de ima etmesi olduğunu belirtmiştik. Heidegger için daimonik, tabi olma ve maruz kalma anlamındaki tabiatın kendisidir, ve bu açıdan iblisane (*diabolik*) değildir<sup>1024</sup>. Bu sebepten dolayı daimonik deneyime dair Platon’dan günümüze kadar öne sürülen özellikler arasına “yoldan çıkarma”yı eklememek gerekmektedir. Heidegger, *daimonik* için Almanca *Un-Geheuer* ifadesini öne sürmektedir. *Ungeheuer*, isim olarak “canavar” anlamına gelmektedir. Sıfat ve zarf olaraksa “korkutucu derecede büyük” ya da “zebella” anlamında düşünülebilir. Ancak “Un-” önekini çıkardığımızda kalan *Geheuer* sıra dışı, benzersiz, tekinsiz anlamlarını taşımaktadır. Heidegger aralarına tire koyarak bir iç çelişki barındıran “kendini gösteren ama algılanamayacak derecede büyük ve korkutucu” anlamını korumayı amaçlamıştır. Bu bilgiler ışığında daimon ile daimonik anlamlarını bir arada tutan bir terim elde edilmiştir. Benzer bir çabayı günümüz Fransız düşünürlerinden Jean-Luc Nancy, “ortaya koyma” ve “kanıtlama” anlamlarındaki *demonstration* sözcüğü ile “devasa” ve “canavar” anlamlarına gelen *monstre* sözcüğüyle kaynaştırarak ulaştığı *monstration* teriminde göstermektedir<sup>1025</sup>. Heidegger’den hareketle, Nancy’ye göre hakikat kendisini *de-monstre* etmekte, kuvvetini göstermektedir<sup>1026</sup>. Nancy ayrıca “regl” anlamına gelen *menstruation* ile de

<sup>1023</sup> Samih Rifat. Herakleitos, Bir Kapalı Söz Ustasıyla Buluşma Denemesi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998, 76-77.

<sup>1024</sup> *age*, 19.

<sup>1025</sup> Jean-Luc Nancy. *The Ground of the Image*. çev. Jeff Fort. New York: Fordham University Press, 2005, 17, 21, 22, 25, 86.

<sup>1026</sup> *age*, 21.

benzerliğe değinmekte ve *monstruation* sözcüğü ile terimi geliştirmektedir<sup>1027</sup>. Düşünürün bu ifadeyi türettiği *The Ground of the Image (Au fond des images)* adlı eserinde, imgenin zeminine dair tartışma sonucunda imgenin kendini göstermesinde *monstration* olgusunun söz konusu olduğu önermesine ulaşılmaktadır<sup>1028</sup>. Son olarak, bu *monstration*’ın kökensel (*originary*) ve ikincil olarak iki aşaması<sup>1029</sup> olduğu ifade edilmektedir<sup>1030</sup>. Bu açıdan *monstruation* ile “muayyen olma,” “belirgin olma” arasındaki ilişki kurulabilir. Ancak bu belirgin olan, Heidegger için uzakta olan bir şey değil, aksine, “en yakında, en mahrem, en tabii olan”dır<sup>1031</sup>. Bu açıdan muayyen kelimesinin çeşitli kullanımlarını bir arada barındırabilmektedir. Daimonik olan, sıra dışı olanın özü ve asli temeli olarak karşımıza çıkmaktadır<sup>1032</sup>. Burada Heidegger’in öz ve köken mefhumlarını birbirlerine yakın anlamda kullandığını, ancak bu çalışmada böyle bir kullanımdan kaçındığımızı anımsamakta fayda var. Daimonik olanın sıra dışı olanı ortaya koyarak kökene işaret ettiğini, ancak asli temel olarak kabul edilemeyeceğini düşünebiliriz.

Elimizdeki verileri kullanarak, daimonik deneyimin daimonik yaşama genişletilmesinde işaret etme işlevinin önemi artmaktadır. Sıra dışının, canavarcanın belirgin olması, daimona kulak veren insanın, tanrılarla insanlar arasındaki hayali gaip çizgisinin öteki tarafına fırlatılmasını sağlamaktadır. Başka bir deyişle, insanı (yaratılmış) yaratıktan (örneğin hayvanlardan) ayıran, tanrılar tarafından nasıl görüldüğünü görebilme kapasitesidir, çünkü daimonlar aracılığıyla tanrıların işaretlerini okuyabilmektedirler<sup>1033</sup>. Ancak Krell’e göre Heidegger daimonların ortaya koyduğu farkı gözardı etmekte, hayali gaip çizgisine bakabilmenin onu silmeye yeterli olduğunu düşünmektedir<sup>1034</sup>. Krell bu çizgiyi Georges Bataille’ın tanrı, yaratık ve insanı birleştiren “ufuk çizgisi” (*horizontal axis*) olarak adlandırdığını eklemektedir. Bu durumda daimonik deneyim söz konusu ufuk çizgisinin muğlaklığında, insan, tanrı ve yaratık arasındaki farkın tanınmaz olduğu

---

<sup>1027</sup> age, 22.

<sup>1028</sup> age, 25.

<sup>1029</sup> Bu iki aşamalılığın Blanchot tarafından aynı adlı makalede “İmgelemin İki Değişkesi” olarak tartışıldığını önden belirtebiliriz. bkz. Maurice Blanchot. Yazınsal Uzam. çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, 244-253.

<sup>1030</sup> Nancy, age, 86.

<sup>1031</sup> Krell, age, 19.

<sup>1032</sup> age, 19-20.

<sup>1033</sup> age, 26.

<sup>1034</sup> age, 26.

mecrada deneyimlenmektedir. Öyleyse dokuzuncu özellik olarak, yaratıcı ile yaratılan arasındaki farkın silindiği bir mecranın açılmasını not edebiliriz.

Söz konusu mecrayı açan varlığın eğretilmesi olarak daimonun kendisine yönelik sorularımız ise havada kalmaktadır. Daimonik deneyimden belirtileri üzerinden konuşmak mümkünken, daimonun pozisyonunun varoluş deneyimi içerip içermediğine yanıtımız yoktur. Bir daimon varsa bile, o daimonun varoluşundan bahsedebilir miyiz? Zira daimonun varlığının tek tanığı daimonik deneyimin öznesiyse, daimondan bir insandan bahseder gibi bahsetmemiz güçtür. Heidegger'in varoluş analitiğine damga vuran hususlardan birisi de budur. İçeriği ne olursa olsun, insan kendi varoluşuna dair bir anlayışa sahiptir. Bu durum, Heidegger'e göre gerçek bir olgudur (*ein Faktum*)<sup>1035</sup>. Krell'in vurguladığı bir nokta, Heidegger'in 1920ler boyunca bu olgusal gerçekliğe dair sayısız seminer verdiğidir. Bu seminerlerin ortak paydası, (deneyimle) yaşamak ile (bilgi sahibi olarak) anlamak arasındaki koparılamaz bağın hiçbir düşüncede görmezlikten gelinemeyeceğidir. Bu bağı bir çerçeveye oturtmak için, bir deneyimi deneyimleyen ve anlayan iki farklı kişi arasındaki ilişkiyi mercek altına alabiliriz. Örneğin elini sıcak suya sokan birisinin hissettiği sıcaklığı, o kişi yaşıyor ve deneyimliyorken, gözlemleyen ve benzer bir deneyimi yaşamış kişi anlayabilir. Ancak anlayan kişi, deneyimleyen kişiyle aynı insan olmadığı sürece, asla o deneyimi tam olarak anlaması mümkün değildir. Öte yandan deneyimleyen kişi de elini sıcak suya sokan insana (kendisine) tanıklık edecek pozisyonda olmadığı için, yine asla o deneyimi tam olarak anlaması mümkün değildir. Dolayısıyla (var)olmak ile anlamak birbirlerinden koparılamaz, birbirlerinin sınırını oluşturan iki olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Olan ve anlayan asla aynı olamadığı gibi, birbirlerine bağımlıdırlar.

Heidegger'in olgusal gerçeklikten ve olgusal yaşamdan (*factual life*) bahsederken bu ilişkiyi kullanması, yaşamın dört temel "bağıntısal anlam" (gönderme; *Bezugssinn*) kategorisine ulaşmasıyla sonuçlanmaktadır: *Neigung* (eğilim), *Abstand* (mesafelenme), *Abriegelung* (kapanma), *Erleichterung* (rahatlama)<sup>1036</sup>. İnsan yaşamının dünyayla ilişkisini anlamlara gönderen bu bağıntılar aşamalı değildir ve dil tarafından belirlenmeleri söz konusudur. Örneğin *eğilim* bizi bazı şeylere seçici olarak yaklaştırırken, ismin yönelme durumunu göz önüne alırız. *Mesafelenme*, bu

---

<sup>1035</sup> age, 35.

<sup>1036</sup> age, 43-46.

şeylerle aramızdaki mesafeyi açıp kapamamızdan ziyade korumamızı ifade ederken, yönelinen noktaya tam olarak ulaşmak değil, onunla karşı karşıya gelmek ya da görüş mesafesinde tutmak amaçlanmaktadır. Heidegger için hayatta konulan hedeflerle böyle bir ilişkimiz vardır; ulaştığımız hedef yerine hemen ulaşılmamış başka hedeflere yönelir ve mesafeleniriz<sup>1037</sup>. Üçüncü gönderme diğerlerine göre can sıkıcıdır. Yaşanan yaşamın geride bırakılarak anlamın başka bir yerde, ötede olduğuna dair konumlanmayı ifade etmektedir. Başka bir deyişle insan kendisini içinde olduğu yaşama kapatıp gelmekte olan geleceğe (başka bir zamana) ya da deneyimlere (başka bir yere) açtığını düşünür. Çarpıcı şekilde, umursadığını düşünen insan, kendi yaşamını umursamayı unuttur, geride bırakır, ona kapılarını kapatır<sup>1038</sup>. Dördüncü gönderme ise insanın eğilim, mesafelenme ve kapanmasını yadsımadan hedefsizlik halinde salınabilme halini ima etmektedir<sup>1039</sup>. Dört göndermede de insanın kendi yaşamını olgusal kılmak için unutmaya, bir kenara bırakması söz konusu olmaktadır. Bu önermeler sonucunda Krell'e göre Heidegger çok vurucu bir sonuca ulaşmaktadır. Olgusal yaşam kendisini harekete geçirme (*kinesis*) kapasitesinden yoksundur<sup>1040</sup>. Yaşamı harekete geçiren, ivmelendiren ve anlamlandıran kuvvetler kendisine ait değildir. İnsanın yaşamdaki olası deneyimlerden nasibi, münasip şekilde nasip olmaz<sup>1041</sup>! Böylelikle içine atıldığı dünyadaki yaşamında, insan ölümü bir şey ya da bir son olarak düşünemez durumda kılınmıştır. Yaşam da bitmek bilmeyen bir düşme hali gibi nitelendirilmiştir. Bu fikirdeki teolojik ton dikkat çekicidir. Ancak Heidegger'in düşüncesini radikal kılan, Adem ile Havva'nın Cennet'ten düşmesinden farklı olarak, düşüşü "hiçbir yerde, hiçbir zaman, hiç olmayan" çünkü sona ermeyen bir deneyim olarak nitelendirmesidir<sup>1042</sup>.

Krell'in Heidegger'in erken döneminde verdiği seminerlere dair sunduğu bilgiler sonucunda vardığı nokta, felsefe ile bu düşüş deneyimi arasındaki kaygı ilişkisini kurmaya yöneliktir. Bu ilişkinin mecrası, kitabın sonuna doğru daimonik mahal (*daimonic site*) adını alacaktır. Krell bu ilişkiyi kurarken arka planı hatırlatmaya önem vermektedir. Heidegger'in Adolf Hitler tarafından 1933'te Freiburg

---

<sup>1037</sup> **age**, 43.

<sup>1038</sup> **age**, 45.

<sup>1039</sup> **age**, 46.

<sup>1040</sup> **age**, 47.

<sup>1041</sup> "a property that is never properly a property" **age**, 47.

<sup>1042</sup> **age**, 49.

Üniversitesi'ne rektör olarak atanması ve bu rolün seve seve üstlenilmesi, Krell tarafından filozofun üniversitenin *Führer*'i olmak istemesi olarak yorumlanmaktadır<sup>1043</sup>. Daimonik deneyimin kötülükle ilişkisini yeniden düşünmeyi öneren filozofun kötülükle büyük işbirliği kaçınılmaz olarak düşüncesini ele alırken tereddüte düşmek için yeterli sebep teşkil etmektedir.

Olgusal yaşamımızın sonsuz düşüş olarak nitelendirilmesi, bu düşüş esnasında kendi yaşamımızı unutarak tutunulacak anlamlara eğilim göstermemiz, mesafelenmemiz, kapanmamız ve mevcut anlamlarımızla rahatlığa düşmemizin ucunda hep ölüm ve kayıp vardır. Heidegger'in ölüm ve kaybı düşüncenin merkezine yerleştirmesinde, Krell kişisel bir ajanda gözlemlemektedir. Heidegger'e göre yaşamın ya da Heidegger'in deyimiyle Varlık'ın hatırlanması için gereken eylem felsefe, gereken mekân üniversitedir<sup>1044</sup>. Almanca'da felsefe yapmanın (*philosophieren*), müzik yapmak (*musizieren*) gibi geçişsiz bir fiil olması, daimonik deneyimi tanımlarken de önemli bir unsur teşkil edecektir<sup>1045</sup>. Zira Heidegger "yaşamak" fiilinin hem geçişli hem de geçişsiz kullanılabildiğine, geçişsizliğin felsefe yapan ve daimonik yaşayabilenin tasarrufunda olduğuna dikkat çekmektedir<sup>1046</sup>. Farkı, "başından olaylar geçenler" ile "yaşayanlar" olarak ortaya koyabiliriz. Heidegger, yaşamı unutarak kendi rahatlığına düşmeyi felsefenin sarsacağı bir durum olarak görmektedir. Dolayısıyla felsefenin daimonik deneyimi içermesi, rahatlığın (evindeliğin, tekin olanın) sularından çıkıp tekinsize atılmak, bunu yaparken de o rahatlığın özlemine bile isteye çekmesi anlamına gelmektedir. Bu felsefi ev özlemi deneyimi ifadesi, Novalis ve Nietzsche'den ödünç alınmıştır<sup>1047</sup>. Evindelikten kastedilen, tekin ve alışılmış olandır (*heimlich*). Öte yandan Heidegger için en önemli sorulardan birisi, Varlık'ın sorgusunu yapabilen düşünen insanın özlem duyduğu ev için bir arada yaşayan halkı nasıl odağa alacağıdır. Krell, Heidegger'in en önde gelen eseri *Varlık ve Zaman*'da sorulan soruyu hep akılda tutmak gerektiğini öne sürmektedir: Tarihsel bilince ve sorgulama kapasitesine sahip insanın kendini halkın kendisi olarak belirlemesi nasıl mümkün olabilir? Tikel birey ile genel halk arasındaki bağıntı nasıl kurulabilir? Bu soruya dolaylı bir yanıtı, mit ve ironi konularındaki tanımlarımızla verebiliriz. Tikel birey ancak ironik konumunu kurarak genel halkın mitik

---

<sup>1043</sup> **age**, 143.

<sup>1044</sup> **age**, 148.

<sup>1045</sup> **age**, 149.

<sup>1046</sup> **age**, 38.

<sup>1047</sup> **age**, 106.

konumuyla ilişkilenebilir. Bu iki konum arasındaki geçişliliğin sağlanması içinse, anlatıya ihtiyaç vardır. Başka bir deyişle bireyin hikayesiyle halkın hikayesi arasında bağlantı kurmak için bireyin anlatı içerisindeki anlatan konumuna erişmeyi çabalaması gerekmektedir. Bu yanıtın dolaylı olmasının nedeni, anlatı ile mitik arasındaki farktan kaynaklanmaktadır. Çünkü görünür anlatı ancak görünmez “gerçekliğe” dönüştüğünde mitik sıfatını edinecektir. Ters yönde de görünür ironi ancak görünmez “tanığa” dönüştüğünde daimonik sıfatını edinecektir.

Bu formülasyon ışığında, Krell’in Heidegger’den hareketle daimonik yaşamın içerdiği çatışmayı özetlediği maddelere bakabiliriz. Krell bu maddeleri ortaya koyarken, Heidegger’in mitik kavramıyla ilgili eleştirilerini göz önüne almıştır. Dahası, bu eleştirilerin öne çıkan adreslerinden birisi mit, dil ve düşünce üzerine kapsamlı bir külliyyatı olan Alman filozof Ernst Cassirer’dir<sup>1048</sup>. Krell’e göre daimonik yaşamda, ilk olarak dünyaya yönelik yıkıcılık (*shattering*) ile hakkindan gelmek (*overpowering*) arasında bir bağlantı vardır<sup>1049</sup>. Bu da soyut bir mutlak kudrete sahip varlıklar toplamının bütünselliğini varsayarak olabilir. Bu ifade daha önce mit için ortaya konulan tanımla uyumludur. İkinci olarak, düşünsel yıkıcılık ile varlığa dair aşkın yayılım (*Streuung*) arasında bir bağlantı vardır. Bu ifade de mitik için ortaya konulan tanımla uyum göstermektedir. Üçüncü bağlantı, ontolojik farkın ortaya konmasını içermekte ve ironik konumu kurmaktadır. Dördüncü bağlantı ise bizi daimonik sıfatına ulaştırmaktadır. Mutlak kudret, yayılım ve varlığın (anamlara) tutunma çabası ilahiyattaki kutsallara ulaşmakla değil, insanın hemen yanibaşında olanla birlikte daimonik yaşam sürdürmesini ima etmektedir<sup>1050</sup>. Heidegger yaşamın düşünülmesini yaşamın rahatlığının yıkıma uğratılması olarak kurgulamaktadır. Krell’e göre bu yıkımın tohumlarını atan sonsuz düşüşe benzeyen varoluşun uçuruma benzeyen temelidir. Başka bir deyişle daimonik yaşamın kendisidir<sup>1051</sup>.

Bu temel nitelikteki temel ya da temelin temeli, mit dediğimiz öncül zamanın, tarihin, deneyimin veya gerçekliğin birleştiği hayali bir nokta oluşturmaktadır. Bu hayali noktaya Krell “daimonik birleşim noktası” demektedir<sup>1052</sup>. İnsan yaşamı için bu hayali noktayı düşünmek büyük zorluk teşkil etse de, bir anlatı için bu hayali nokta anlatıcının konumlandığı yerdir. Bu sebeple daimonik deneyimin kaynağını

---

<sup>1048</sup> age, 180.

<sup>1049</sup> age, 181.

<sup>1050</sup> age, 181.

<sup>1051</sup> age, 186.

<sup>1052</sup> age, 188.

oluşturan nokta, kendi arkasındaki hiçliği kapatarak onun yerini almaktadır. Dolayısıyla kaygının kaynağını da oluşturmaktadır. Örneğin bir romanda duyduğumuz anlatıcının sesinin ötesinde o sesin kaygıyla kapattığı bir hiçlik vardır. Anlatıcının berisine ulaşamayız. Ulaşabildiğimizi düşündüğümüz istisnai anlatılarda, ilk anlatıcıyı bizimle aynı dünyaya fırlatan başka bir anlatıcı sesinin dünyasına düşeriz. Krell, daimonik noktayla anlatıcıyı buluşturmamızı sağlayan iki önerme daha sunmaktadır. Düşününürün *daimonik mahal* adını verdiği mecra, daimonik olanın anlamların yayılımını, serpiştirilmesini yaptığı mecradır<sup>1053</sup>. Öyleyse bir edebiyat eserini *daimonik mahal* olarak düşünmekte sakınca yoktur. İkinci önermeye göre kavramın Platon'dan Plotinus'a, Hristiyan ilahiyatından Heidegger'e uzanan dönüşümünde, daimonik olanın *daimon*larla ortak paydası, yani "varlığın basamaklarını" (*die Stufen des Seyns*) oluşturma özelliği korunmaktadır<sup>1054</sup>. Bu basamaklar, anlatıcı seviyeleriyle benzerlik göstermektedir. Vurgulamak adına, edebi anlatılarda bir anlatıcının berisine ulaştığımızı sandığımızda bile, onu bizimle aynı dünyaya fırlatan başka bir anlatıcı sesinin dünyasına, yani sadece yeni bir seviyeye düşeriz. Heidegger'in varoluşa dair öne sürdüğü, seviyeden seviyeye düşüşün bir sonucunun olmaması, çarpılacak bir son noktasının, son bir anlatıcının olmadığıdır. Bu açıdan Heidegger düşüncesinde anlatı kavramı, varoluşun sadece bir eğretilmesi olmanın ötesinde, onu belirleyen asli bir kuvvete dönüşmektedir.

Krell'in belgisiz şekilde "daimon yaşam" dediği, bu çalışmadaysa *daimonik* yaşam ifadesindeki gibi nitelenme kapasitelerine vurgu yapmayı tercih ettiğimiz konum ve mecralar, sorgulamanın kaygıyla biçimlenmesini sağlamaktadırlar. Çünkü bu konum ve mecraların izin verdiği sorgulamalar her seferinde yeni sorularla genişlemektedir. Nihai cevapsızlık niteliği düşünüldüğünde, ironiyle ortak işlevlere sahiplerdir. Dolayısıyla nihai cevabın düğümlendiği nokta, pozitif bilimlerdeki durumla örneklendirmeye çalıştığımız "mutlak bilgiye ulaşmayı ifade eden ölüm"le imlenmektedir. Daimonik yaşam, böylelikle ölümün içkin ve an meselesi (*immanent and imminent*) olduğu yaşamdır<sup>1055</sup>. İçkin<sup>1056</sup> olanın aynı zamanda an meselesi olmasını sağlayan zamanla (giderek ve zaman ile birlikte) kendini aşabilmesi sayesinde mümkündür. Türkçe'de bu duruma derinlik kazandıran ifadeler mevcuttur.

---

<sup>1053</sup> age, 197.

<sup>1054</sup> age, 204.

<sup>1055</sup> age, 237.

<sup>1056</sup> "Varlığın içinde bulunan, varlığın yapısına karışmış olan, mündemiç." bkz. <https://sozluk.gov.tr/?kelime=içkin>



An meselesi, “her an olabilir” anlamına geldiği gibi, gerçekten de zamana dair sorgu olarak düşünülebilir<sup>1057</sup>. Aynı anlama gelen “eli kulağında” deyiminde de varlığa içkin olanla varlığın gelecek olanı bekleyişi arasında kuvvetli bir bağ kurmaktadır. İki deyimde de beklenenin görünmez olduğuna dikkat çekmekte fayda vardır. Ölümün içkin ve an meselesi olması, ölümü mitik anlam dünyasının dışına çıkış olasılığıyla eş anlamlı kılmaktadır. Bu durumu Fransız düşünür Maurice Blanchot, “bir olasılık olarak ölüm” diye ifade etmektedir<sup>1058</sup>.

Daimonik mahallerden birisinin edebiyat olduğuna dair önermeyi desteklemek için daimonik deneyimin edebiyat için asli nitelikte olduğunu da ortaya koymak gerekmektedir. Krell kitabının en önemli kısmında, daimonik mahal ile *daimonlar* arasında çarpıcı bir bağlantı kurmaktadır. Heidegger daimonları Hristiyanlıktaki şeytani anlamından çıkarıp, tabiatın tekin akışında tekinsizliğe açılan kapıların bekçileri gibi kurarken, Krell kapının ardındakinin başka bir dünya değil, kapının berisine bakan bir göz olduğunu ifade etmektedir. Kapı açmaktaki bu jenerik (*generic*) ve cömert (*generous*) bağış, kendine dönük bakışın bağışlanmasıdır<sup>1059</sup>. Dünyanın dışına açılan noktada insanın göreceği, kendisini göreceği ilahi bakışın kendisidir. Bu deneyim aynada kendisini görmesi gibi değildir. Daha ziyade görenin kendisini görerek göstermesi, görüşü (dolayısıyla tanıklığı) dışında bir görüntüsü olmaması söz konusudur. Bir kez daha, insan varoluşu düşünülürken hayal etmesi zor olan bu durumu kavramak, edebiyat eserinin anlatıcısı düşünüldüğünde kolaylaşmaktadır. Bakışın bağışlanması için jenerik ve cömert sıfatlarını kullanan Krell, bağışlayanın daimonlardan başkasının olmadığını ifade etmektedir<sup>1060</sup>. Burada ‘jenerik’ kelimesi, cinse/tarza/bütüne ilişkin anlamına gelmektedir. Başka bir deyişle, daimonun bağışladığı bakış, bütüne bakıştır. Bütünü belirleyen, daha önce belirtildiği gibi, bütünü bütünleyen *daimonun* bağışladığı kendi bakışı olmaktadır. Paradoks derinleşmekte, daimon kapıyı açmakla kalmamakta, kapıyı kendine açmaktadır. Daimonik deneyimde de kişinin kendi suretinde daimonu barındırması, bağışa bağışla karşılık vermesi söz konusu olmaktadır. Anlatının anlatıcısı ile kendi başından geçenleri anlatan herhangi bir insan arasındaki fark da burada ortaya

<sup>1057</sup> İngilizce’de “only a matter of time” (sadece zaman meselesi) deyimini benzer bir derinlik içermektedir.

<sup>1058</sup> Maurice Blanchot. Yazınsal Uzam. çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, 81-100.

<sup>1059</sup> Krell, *age*, 301.

<sup>1060</sup> *age*, 301.

çıkılmaktadır. İlki etkin ve geçişsiz bir eylem olarak “yaşayan” iken, ikincisi edilgen ve geçişli bir eylem olarak “başından olaylar geçen”dir. Anlatıcının kendisini anlatarak var etmesi edebiyata ve geniş anlamıyla daimonik deneyimlere özgü olmaktadır.

Krell’in Heidegger çözümlemesinin diğer eksenleri Porfirios’a benzer bir şekilde ekoloji ve beden ekonomisine kaydığı için tartışma kapsamımızın dışına çıkmaktadır. Ancak eklenmesinde fayda gördüğümüz bir nokta daha söz konusudur. Birincisi, Heidegger’in daimonik kavramını kullanışı 1940larda netlik kazanmaktadır. Bu netlik, özellikle Nietzsche ve Parmenides üzerine verdiği derslerle oluşmaktadır. Bağışlanan bakışın yanısıra paylaşılan bir varoluştan söz edilmektedir. Krell’e göre bu şekilde tanımlanan daimonik deneyim, kendi varoluşunu başka varlıklarda harcamayı (*expend*) hesaba katmaktadır<sup>1061</sup>. Burada varoluşun paylaşılması ve harcanması aracılığıyla, kendini açarak içinde bulunduğu bütünün açılması amaç edinilmektedir. Çünkü bütünü bütünleyen daimonun ortaya çıkması demek, bir bakıma bütünün bütün olarak ortaya çıkması demektir. Daimonik kaygı da (kendisiyle birlikte) hakikatin ortaya çıkarılmasına dair kaygı olmaktadır<sup>1062</sup>.

Daha önce Porfirios’a göre daimonların insan ruhunun yaratıcı ve asli kuvveti olarak tanımlayabileceğimiz *pneuma*’dan beslendiğine, insanlar dışındaki yeryüzünde dengeyi sağlamakla yükümlü olduklarına değinmiştik. *Pneuma* için ‘nefes ’ sözcüğünü kullanabileceğimiz sonucuna ulaşmıştık. Bu konuda Krell, Heidegger’in düşüncesine katkıda bulunmak için Fransız filozof Luce Irigaray’dan destek almaktadır. Heidegger’in daimonu söyleyen konumunda olduğunda dahi umursamaz ve mesafelidir, havanın (nefesin) kayıtsızlığında “sürgün”dür ve unutulmaya yüz tutmuştur<sup>1063</sup>. Irigaray ise görmemizi sağlayan ve güneşin ışıklarını taşıyan hava ile sözü taşıyan nefesin aynı olduğuna dikkat çekmektedir<sup>1064</sup>. Bu açıdan sözü ve ışığı taşıyan hava, aynı anda maddi (*material*) ve anaçtır (*matricial*)<sup>1065</sup>. Bu havayı mesken tutan daimon ise kendi varoluşunu ve bakışını bağışlayarak, paylaşarak, biçimsizliğiyle biçim verme kapasitesine sahiptir.

---

<sup>1061</sup> age, 302.

<sup>1062</sup> age, 303.

<sup>1063</sup> age, 309.

<sup>1064</sup> age, 309.

<sup>1065</sup> age, 311.

#### 4.5. Kaygı Kavramı

Zamanda ileri giderek Søren Kierkegaard'un "daimonik" mefhumuna bakabilecek arka planı oluşturduk. *Kaygı Kavramı* adlı eserinde, Kierkegaard'un çabası, dini kaygıların psikolojisini dini temellerden soyutlayarak etik varoluşun temelini oluşturmaya yöneliktir. Düşünür, etik varoluşun bilgiyle ve kusurla ilişkisine aynı anda bakarak epistemolojik ve estetik eksenlerle kesiştirmektedir. Bu amaçla ilk olarak düşünme etkinliğinin kendisine odaklanılmaktadır. Düşünüre göre bu düşünme eylemi "tam olarak nereye ait olduğunu unutursa, kendini de unuttur ve başka bir şeye dönüşür, böylece hiçbir şey ve her şey olma mükemmelliğini kazanır"<sup>1066</sup>. Daha en baştan, Heidegger'in varlığın rahatlığından çıkma, Bataille'ın ise bildiğini unutma gibi farklı şekillerde nitelendirdiği, düşüncenin çıkış noktası tanımlanmaktadır. Kierkegaard'a göre düşüncenin gerçek olguları ve "gerçek" hayatı bir kenara bırakarak hakikatle ilgilenmesi için, "mantığın" da askıya alınması gerekmektedir. Burada askıya alınacak mantık, Hegel'in akılcı mantığıdır. İroni kavramıyla ilgili tartışmada olduğu gibi, Kierkegaard Hegel eleştirisini tartışmalarına serpiştirmektedir. Kavramlara dair kafa karışıklığını gidermek adına, Kierkegaard'un mantıktan bahsettiği hemen her bağlamda Hegelci mantığı kastettiğini vurgulamak gerekmektedir. Zira Kierkegaard da mantık kullanmaktadır. Ancak Hegelci mantığın şeylerin faydasına, kullanım ve etki değerine odaklanan akılcılığının aksine, Kierkegaard betimsel bir yaklaşım tercih etmektedir. Kierkegaard'un Nietzscheci düşünürlerle de paylaştığı bir aksiyom, insanların davranışlarının faydacı aklın yolundan ziyade tarihsel olarak anlamlı birikimlerin ve kayıpların buyruğunda şekillendiği yönündedir. Dolayısıyla düşünüre göre hakikati Hegelci mantık içerisinde "göstermek, ne mantığa, ne de hakikate yarar sağlar. Hakikat'e yararı yoktur, çünkü hakikatin özsel bir parçası olarak olumsuzluk, mantık sınırları içinde kabul edilemez."<sup>1067</sup> Kierkegaard, anlam ile faydayı eşdeğer ve eşanlamlı görmenin karşısında, bu varsayımın mantığın ya da hakikatin *kendisine* fayda/anlam sağlamayacağını söyleyerek kendine özgü ironik eleştirilerinden birini getirmektedir. Ayrıca hakikatin özünde nedensel değil olumsal olduğunu kabul ederek tarihsel anlamlı birikimlerin (gelenek, külliyat vs.) okumasına eğilme tercihinin temellendirmektedir. Bu tercih insan eserlerini diğer başka insan eserleriyle birlikte

<sup>1066</sup> Søren Kierkegaard. *Kaygı Kavramı*. çev. Türker Armaner, 4. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009, 1.

<sup>1067</sup> *age*, 2.

okumaya yöneliktir. Haliyle insan hayatlarını nihai bir ideaya ulaşmaya yönelik bütünsel bir yolculuk olarak gören Hegel'den keskin çizgilerle ayrılmaktadır.

Etik varoluşumuzda iyi ile kötü arasında ayrım yapabilmek için Hegelci akılcılığı kullanmamız konusu Kierkegaard için çelişkilerle dolu bir alan arz etmektedir. Zira her etik seçimimiz nihai İdea'ya giden yolu döşüyorsa, tüm eylemlerimiz faydalı, anlamlı, iyi, güzel ve doğrudur! Kierkegaard'un ortaya çıkan absürt sonuçlardan ziyade kurucu unsurlarına eğildiği bu mantığın temel sorunlarından birisi, ona devinim atfedilmesidir. Çünkü devinim, varoluşun kendiliğinden üretebileceği bir olgu değil, daha ziyade tüketilecek dışsal bir enerji kaynağına bağımlıdır. Hatırlatmak adına, Krell'e göre Heidegger olgusal yaşamın kendini harekete geçirme (kinesis) kapasitesinden yoksun olduğunu öne sürmüştür. Bu fikrin Kierkegaard'dan beslendiğini gözlemleyebiliriz. Kierkegaard'un tartışması ise mantığı devingen olgusalılığı baştan sona kesecek bir "sabit" bakışın taşıyıcısı noktasına taşımaya hizmet etmektedir. Çünkü eğer Hegel'deki gibi değilleyici olan (yadsıyan) kötüyü imliyorsa, kötü de yadsıyanın kendisi ise, "bunun etikte yerinin olması ne kadar etik dışı bir şeydir<sup>1068</sup>". Bu mantığa göre kötü, kötüye işaret ediyor olmalıdır; veya kötü kendisinin işaretinden ibarettir. Mit ve ironi tartışmalarında da Hegel'e değindiğimiz hemen her noktada karşımıza çıkan çapraşık mantık labirentinden çıkmak için Kierkegaard'ın insan yaşamına dair somut örneklerle başvurması bize yardımcı olacaktır. Örneğin düşünür günümüzde de sıcak olan tartışmalara zemin oluşturabilecek şu ifadeye yer vermektedir: "[G]ünahtan bir hastalık, anormallik, zehir ya da bir ahenksizlik gibi söz edilirse, kavram yanlışlanmış demektir.<sup>1069</sup>" Zira günahın günah olarak düşünülebilmesi ve yadsınmaması için "normal" in bir parçası olduğunun kabulü gerekmektedir<sup>1070</sup>.

Kierkegaard Hristiyanlığın anlam düzenini kurarken benzer çelişkilerden faydalandığını ileri sürmektedir. Örneğin düşünüre göre Kilise "Düşüş'ü bir sonuç olarak belirlemiştir," ve inanca yönelik şüphenin yitirilmesi için "var olmasının da zorunlu olduğunu[n] unut[ul]ması" sayesinde kazanç sağlamıştır: "[İ]nsanlık tarihi, hayali bir başlangıç noktasına kavuşmuştur.<sup>1071</sup>" Bu durum, anlatının mitleşmesi

---

<sup>1068</sup> age, 5.

<sup>1069</sup> age, 7.

<sup>1070</sup> Zemini belirsiz bir tartışmanın nasıl Kierkegaard'cu sonuçlara bağlanabildiğini görmek adına ilginç bir örnek için bkz. <https://www.sabah.com.tr/yazarlar/hilalkaplan/2020/04/28/durma-haykir-escinsellik-gunahdir>

<sup>1071</sup> age, 17.

üzerine kuvvetli bir örnek teşkil etmektedir. Anlatının mitleşmesi için ihtiyaç duyulan söz sanatının kapsamlayış olduğunu daha önce öne sürmüştük. Kapsamlayışın çelişkisini de ironinin gösterebildiğini eklemiştik. Kierkegaard bu formülasyonu pekiştirecek şekilde bireyin “her an, hem kendi, hem de türün kendisi” olduğunu söylemekte, bu durumun “hem insanın mükemmelliği, hem de bir çelişki[si]” olduğunu eklemektedir<sup>1072</sup>. Dolayısıyla bireysel eylemlerin sorumluluğu ile insanlığın sorumluluğunun birbirine denk tutulmasında (kapsamlayış) derin bir yarık açma (ironi) hedeflenmektedir. Düşünür bireyin yoldan çıkması üzerinden düşünülen günahın karşısına masumiyeti bu bağlamda yerleştirmektedir. Günahtan azade bir varoluşun düşünülemez olduğu ifade edilmektedir. Hakikatin mantığı dışlayan doğası da bu kabule bağlıdır. Olgularla ilgilenen mantık, dünyayla ilişkilenenin dolaysızlığı ve dolaylılığı ile ilgili fikir üretmemizi sağlarken, masumiyetin etik içinde değerlendirilmesi gerekmektedir<sup>1073</sup>. Çünkü Kierkegaard'a göre masumiyet yadsınan bir “şey” iken, dolaysızlık yadsıyan “hiçbir şey”dir, ve masumiyet ancak suç ile kaybedildiğinde varolur<sup>1074</sup>. Burada masumiyetin ancak yadsındığında varolan bir “şey” olması, onun en baştan bir “şey” olmadığına işaret etmektedir. Sonuç olarak mantığın *nesnesi* olarak kavranması imkânsız olur. Masumiyet Kierkegaard için cehalet olmalıdır, çünkü iyi ile kötü arasındaki ayrımı yapabilmek, masumiyetin kaybı koşuluna bağlıdır. İncelememize uzak görünen bu teolojik konuyu birdenbire estetiğin alanına taşıyan ise, masumiyette insanın “doğal koşuluyla dolaysız birliği içinde bir ruh [*Siel*] olarak nitelen[mesi],” bir “tin [*Aand*] olarak” düşünülememesidir<sup>1075</sup>. Cennetten düşüşle insan tarihi anlatısının içine düşüşü birleştiren bu estetik ayırımdır. Kitabın eksenini teolojiden psikolojiye kaydıran da ruh ile tin arasındaki şuur farkı olacaktır. Kierkegaard’un varoluşu belirleyen kaygıyı tartışmak için kullanmak istediği bakış açısı da psikolojiktir. Özellikle bireyin dış dünyayla olan kaygılı ilişkisi odak noktası haline gelmektedir. Düşünürün tini “düş görme” olarak nitelendirmesi de bu yaklaşımın sonucudur<sup>1076</sup>.

Henüz erken olsa da, Kierkegaard’un düşüncesinde edebi anlatıların insan tinini kurma işlevi ve ödevinin büyük önem teşkil ettiğini söyleyebiliriz. Kaygının “hem pay almak istediğimiz, hem de karşısında durduğumuz bir [pathos]” olarak

---

<sup>1072</sup> age, 21.

<sup>1073</sup> age, 28.

<sup>1074</sup> age, 30.

<sup>1075</sup> age, 34.

<sup>1076</sup> age, 34.

“psikolojik bir muğlaklık içinde olduğunu” öne sürmesi, edebi anlatılar ve dünyayla olan ilişkilerimiz arasındaki özel bir benzerliğe işaret etmektedir<sup>1077</sup>. Bu özel benzerlik, okuyucunun romanlarda özdeşleştiği karakterlerin kararlarıyla ilgili hissettiği kaygı durumlarında daha kolay anlaşılabilir. Özdeşleşilen karakterin işlediği ya da işleyeceği bir suçtan dolayı okuyucunun hissedeceği rahatsızlığın aslen olgusal bir yanı yoktur ve Kierkegaard’un eleştirdiği gibi faydacı mantıkla ele alınabilecek bir olgu değildir. Romanların pedagojik özellikleri bu açıdan rahatsızlık hissinin kendisini açıklamamaktadır. Okuyucunun sorumluluk sahibi olmadan suçlu hissetmesi Kierkegaard’un önem verdiği bir fenomene işaret etmektedir. Masumiyet, kişiye yabancı bir güç olan kaygı aracılığıyla korunmaktadır<sup>1078</sup>. Kaygının “hiç dair korku” tanımından dolayı bir tür bilgi eksikliği gibi düşünülmesi olasıdır. Ancak Kierkegaard kaygıyı bir eksiklik olarak görmememiz gerektiğini, aksine yaşamını derinleştiren ve “kökenine ne kadar yakın olursa” o kadar derinleşecek, insana özgü bir özellik olduğuna kanaat getirmektedir<sup>1079</sup>.

Heidegger’i incelerken de gördüğümüz gibi, tartışılan etik varoluş meselelerini edebiyat üzerinden ele almak, rahatlatıcı bir kolaylık sağlamaktadır. Ancak yine Heidegger’in uyardığı üzere, bu rahatlığa düşmekten kaçınmak önem teşkil etmektedir. Etik ve estetik paralelliklerin incelememize faydalı olduğunu, ancak bu felsefi metinlerin karmaşık önermelerini basitleştirmenin tehlikeli olabileceğini akılda tutmak gerekir. Bu kolaylık daha ziyade eleştirilen etik varoluş anlayışlarının günümüzde hayatımızda mitik mertebede içselleştirilmiş olduğuna işaret etmektedir. Başka bir deyişle hayatlarımızı birer romanmış gibi düşünmek alışık olduğumuz, makul bulduğumuz ancak genel geçer gerçeklik olarak kabul edemeyeceğimiz bir durum oluşturmaktadır.

Öte yandan Kierkegaard için genel geçer durumlardan birisi, insanın başkalarının suçluluğuyla “kendi kaygı[lar]ı aracılığıyla” karşılaşıyor olmasıdır<sup>1080</sup>. Öyleyse en azından edebiyat, bu karşılaşmanın mecralarından birisidir ve başka mecralar da mümkündür diyebiliriz. Bu mecraların spor müsabakalarından politik seçimlere kadar geniş bir yelpazeye yayıldığını düşünebiliriz. Düşünür için kaygı iki anlama gelmektedir: “Kişinin nitel sıçramayla [başka bir deyişle: ihlal] işlediği günahtaki

---

<sup>1077</sup> age, 35.

<sup>1078</sup> age, 36.

<sup>1079</sup> age, 47.

<sup>1080</sup> age, 49.

kaygı ve günah ile taşınan, taşınmayı sürdüren, bir kişinin her günah işleyişiyle yeryüzüne inen kaygı.<sup>1081</sup>” Düşünürü göre ihlalle oluşan *özel kaygı* herkese özgüyken, her günah ile yeryüzüne inen *nesnel kaygının* saf deneyimi Adem’e özgüdür ve nesnel kaygının saflığına erişmek güçtür. Ancak çocukların sebebini bilmeden suçlu hissettikleri, belki de suçlu hissetmeyi davranış olarak öğrendikleri durumlarda gözlemlenebilirler. Kierkegaard kaygıyı “cehennemin ağzını açmış çukuruna” bakarken hissedilen baş dönmesine benzeterek ilginç bir paradoksa giden yolu açmaktadır: “Özgürlük aşağıya, kendi olanağına bakar, düşmemek için de sonlu oluşuna tutunur. Özgürlük bu baş dönmesine boyun eğer.<sup>1082</sup>” İhlal özgürlüğün imkânının görülmesiyle kaybı arasında durmaktadır, dolayısıyla şuurun alanına giremeyecek bir dolaysızlık içermektedir. Kaygıya dair paradoks, kaygıda özgürlüğün kendini kaybetmesinde yatmaktadır. Her ne kadar bu kayıp bir zayıflık olsa da, bu zayıflığın gösterilmesi için kudret sahibi olmak gerekmektedir. Dolayısıyla kaygının daha zayıfların değil, daha güçlü olup zayıflık gösterebilenlere özgü olduğu sonucuna varılmaktadır. Düşünür örnek olarak cinselliği ve şehveti bu bağlamda ele almaktadır. Cinselliğin kendi başına günahkarlık olamayacağı, bu durumda hayvanların saf cehaletiyle karıştırılacağı, ancak şehvani istekten bağımsız duyulan utanca baktığımızda ihlalin doğasını anlayabileceğimiz öne sürülmektedir<sup>1083</sup>. Özgürlüğün kendini kaybetmesindeki paradoks, kaygının günahla ilişkisinde de tekrar etmektedir. “Günah için duyulan kaygı”, günahı üreten asıl unsurdur<sup>1084</sup>. Kaygıyı teolojiden kurtarmak isteyen Kierkegaard, günahı suçla sert bir geçiş yaparak bize altından kalkması güç bir önerme sunmaktadır: “Suç işlediği için değil, suçlu olarak görüldüğü için kaygılanan birey, bu yolla suçlu olur.<sup>1085</sup>”

Bu bağlamda, ifadenin anlaşılmasının ötesinde, birey ve toplum, vatandaş ve hukuk ilişkilerini göz önüne alabilmek adına *Anayurt Otel*’nin Zebercet’ine bakmak kaçınılmaz görünmektedir. Roman boyunca sayısız suç işleyen ya da işlemeye yeltenen Zebercet’in suçunun kaynağının suçlu hissetmesinden ibaret olduğu sonucuna ulaşmak mümkün müdür? Cinayeti ve tecavüzü suç olarak görmediğimizde ve bu suçların kaygısını taşımadığımızda artık onlar suç olmaktan çıkacaklar mıdır? Kierkegaard’un günah ve suç için ortak gördüğü sorun, bireysel ve toplumsal

---

<sup>1081</sup> age, 49.

<sup>1082</sup> age, 56.

<sup>1083</sup> age, 63.

<sup>1084</sup> age, 68.

<sup>1085</sup> age, 70.

unsurların birbirini üretmelerinin göz ardı edilmesidir. Örneğin günah ile mevrus (ırsi) günah arasındaki organik ilişkiyi dikkate almayan açıklamalar günahı bencillik olarak ele almakta hata etmektedirler<sup>1086</sup>. “Ben” denildiğinde, kurulan cümleye göre içeriği değişen (*deixis*) ifadelerde yaşanan sorun burada da karşımıza çıkmaktadır. Düşünre göre “ben” ifadesinin içini doldurabilecek bir bilim yoktur, çünkü ‘ben ’ diyebilecek sayıda “ben” vardır<sup>1087</sup>. Kierkegaard bu önermeye, *İroni Kavramı*’nda mit tanımı için yaptığı gibi, en önemli kanılarından birisini dipnot düşmektedir. Heidegger’in düşüncesini de derinden etkileyen bir sonuç söz konusudur. “Ben”in, tümelin tekilde ifade edilmesinin çelişkisini taşıyan soyut bir kavram olduğu söylenmektedir. Dolayısıyla benlik şuuruna sahip kişinin “düşünce[si] ile varlığın özdeş olduğu” ilkesine ulaşılmaktadır:

Düşünce olan, düşünülmesi olanaklı (düşünülmesi olanaksız muhayyel kurgudan söz etmiyorum!), düşünülen bir şey olarak karşımıza çıkan tek şey tümeldir. Tekil, tümele direnerek, onunla bir değilleme ilişkisine girer ve bu bakımdan önem taşır. Tekil olan düşünülmediğinde yok olur; düşünüldüğünde değişikliğe uğrar. Dolayısıyla insan tekili ya düşünmeyip muhayyel olarak düşündüğünü varsayar ya da düşünür ve sadece düşünce tarafından içerildiğini kurgular.<sup>1088</sup>

Heidegger’in *Varlık ve Zaman*’daki varoluş çözümlemesini üzerine kurduğu varolan ve varlık üzerine düşünen bütünlüğü de bu ilkeden hareketle ortaya konmuştur<sup>1089</sup>. Bu ayrımın ruh ve beden ikiliğinden farklı olduğunu not düşmek gerekmektedir. Ayrıca, daimonik kavramını düşünürken de varlık üzerine düşün(c)enin varolmaktan koparıldığı durumu hayal etmek önemlidir. Daimonik kavramını düşünen ve evrimine katkıda bulunan düşünürler arasında Kartezyen ruh-beden ikiliğini sakıncalı bulan Yeni-Platoncular olduğunu hatırlamakta da fayda görüyoruz. Özet olarak insan varoluşu insan düşüncesiyle iç içe geçmişken, daimonik deneyim düşüncenin varolmaktan ayrıldığı noktayı imleme işlevine sahiptir. Kierkegaard’un varsayımı, insanın ruh ile beden sentezinin sonlu (zamansal; geçici) ile sonsuzun (zamansız; kalıcı) senteziyle denk olduğu, ancak sentezin ortaya konabilmesi açısından farklılık gösterdiği yönündedir<sup>1090</sup>. Zira ruh ve beden sentezi Hegelci diyalektikte Tin’de bulunmaktayken, sonlu ile sonsuzun sentezini ancak Mit’te bulabiliriz.

---

<sup>1086</sup> age, 73.

<sup>1087</sup> age, 73.

<sup>1088</sup> age, 73.

<sup>1089</sup> Martin Heidegger. *Varlık ve Zaman*. çev. Kaan H. Ökten, 2. bs. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011, 4-14, 44-47.

<sup>1090</sup> Kierkegaard, age, 81.



Kierkegaard'un diyalektiğiyle bir sonraki bölümde Ricœur'ün yorumbilimi arasında köprü oluşturacak fikir bu vesileyle ortaya çıkmaktadır:

Zaman, doğru olarak, sonsuz bir ardışıklık biçiminde tanımlanırsa; şimdiki zaman, geçmiş, gelecek diye de tanımlanabilir. Ama bu ayrımın zamanda örtük olarak bulunduğunu söylemek doğru olmayacaktır, çünkü ayrım, ancak zamanın sonsuz ile olan ilişkisi ve sonsuzun zamandaki izdüşümü aracılığıyla ortaya çıkar. Zamanın sonsuz ardışıklığı içinde tutunacak bir yer, yani ayrım noktası olan “şimdiki zaman” bulunursa ayrım da tümüyle doğru olacaktır. Ama an'ların toplamı kadar her “an”ın kendisi de (geçip giden) bir süreç olduğu için, zamanın içinde ne şimdiki zaman, ne geçmiş, ne de gelecek vardır. Ayrımın gene de olanaklı olduğunu söylemek, an'ın uzama dönüştürülmesinden kaynaklanır. Bu durumda da sonsuz ardışıklık kesintiye uğrayacaktır, çünkü öne sürülen tasarım, zamanın düşünülmesi yerine tasarlanmasına yol açar. Bunu kabul etsek de yapılanların doğru olduğunu söyleyemeyiz, çünkü zamandaki sonsuz ardışıklık, tasarım olarak bile, içeriksiz sonsuz bir şimdiki zamandır (sonsuzun parodisi de buradadır).<sup>1091</sup>

Söz konusu paradoks, sonlu zamanın birimlerinin yine sonlu zaman dilimleri olması ile sonsuz zamanın birimlerinin içerikten yoksun noktalar, yani “ân”lar olması arasındaki uyumsuzluktur. Ân, düşünüre göre ancak sonlu ile sonsuzun birbirine temas ettiği nokta olarak düşünülebilir ve anların toplamının zaman dilimine dönüştürülmesi düşünce değil tasarım olur. Dolayısıyla her anlatı, ânı düşünen düşüncenin zaman dilimini tasarlayan tasarıma tercüme edilmesini gerektirmektedir. Bu durumun tarihin her döneminde varolan bir olgu olmadığını, hatta ancak tarihsel düşünceyle mümkün olduğuna dikkat çekilmektedir. Kierkegaard'un vurguladığı üzere Eski Yunanlılar, örneğin Avrupalı bir 19. yüzyıl tarihçisinin kabul ettiği türden bir sonsuzluk ya da gelecek mefhumuna sahip değildi ve “Yunan yaşamının an'da kaybolması nedeniyle sitem edilemez[di]”<sup>1092</sup>. Öyleyse daimonik kavramının dönüşümünü düşünürken sadece teolojiden psikolojiye kayan bir zemin değil, aynı varoluşun tarihselleştiği bir zemini de hesaba katmak gerekmektedir. Yüzyıllarca olgunlaştırıldıktan sonra evrim mefhumuyla genel kabul gördüğünü iddia edebileceğimiz bu yeni zeminin ayırt edici özelliği, yaşamı geleceğe endeksli olarak düşünmenin önünü açmasıdır. Kierkegaard'un düşüncesinde kaygıyı belirleyen de bu icattır. Gelecek zaman, olanak kavramının da gizli tamlayanıdır. Başka bir deyişle olanak, önce gelecek zamanın olanağıdır. Düşünürün ifadesiyle “[g]elecek zaman, özgürlük için olanak halindeki durumdur; demek ki gelecek zaman, sadece zaman

<sup>1091</sup> age, 81-82.

<sup>1092</sup> age, 85.

açısından olanaklıdır. Kaygı bireysel yaşamda her ikisine de karşılık gelir.<sup>1093</sup> Ölümün gelecekle bağlantısı için gerekli özellik de kaygıyla belirlenmiş olur. Kaygı, ölüm olanağı ile ölmeden gelmekte olan gelecek olanağı arasında seçim yapamamakla alakalıdır. Her an ölecekmiş gibi yaşamakla hiç ölmeyecekmiş gibi yaşamak arasında bu açıdan bir fark yoktur. Dolayısıyla ölüm, ölen insan için bir olgu olamaz. Ölüm ancak kendi yadsıması olan gelecek zaman olanağıyla birlikte mevcuttur. Kierkegaard'un eleştirisinin kilit noktasına dönmek gerekirse, “ben” ifadesinin içini doldurabilecek bir bilim yoktur, çünkü “ölüm” ifadesinin içini doldurabilecek bir bilim yoktur.

Olgusal gerçeklik ile hakikat arasındaki ayrım da ölüm muammasıyla çizilmektedir. Kierkegaard'un insanların ulaşmaya çabaladıkları öne sürülen Hegelci ya da Platoncu ideaları özlerinde taşıdığını reddeden varoluşçu düşüncesi bu ayrıma dayanmaktadır. İki temel varsayımı sırayla ele alarak Kierkegaard'un okurunu nasıl bir tefekküre sürüklediğine bakabiliriz. Öncelikle Hristiyanlık'ta ve Hegel'de öne sürülen şekilde, İdea'ya taşıyan Tin'in mümkün olması için Tin'in aracı taşıyıcıları olması gerekmektedir. İdea, ulaşılacak nokta özelliğini, Tin'in ulaştırıcı şuur özelliği sayesinde korumaktadır. Aracıların, şuurun taşıyıcıları olmaları gerekmektedir. İkinci olarak Tin, Tin'in dışı ile bağımlı bir ilişki içindedir. Çünkü kişilere (inananlara) Tin'in vazedilebilmesi için onların öncelikle şu ya da bu şekilde şuuruz olması, şuurun onlara aracılar tarafından kazandırılması gerekmektedir. Tin'in buyruğuna girerek İdea'ya ulaşma çabası ve süreci ise Yazgı olarak değerlendirilmektedir. Kierkegaard, bu olgunun en açık şekilde görüldüğü dehanın<sup>1094</sup> temelde Yazgı'yı sürekli açan öznellik olduğunu öne sürmektedir<sup>1095</sup>. Tin'in buyruğuna girmeyenler için anlam ifade etmeyen bu durum “hakikatte yüceliktir; çünkü hiç kimse Sağgörü “ideası” ile doğmaz.<sup>1096</sup> Varoluşçu tefekkür, Tin'i duymayı sağlayacak Sağgörü'nün her anlamıyla zamanla edinileceğini öne sürmektedir. Ancak edinilen Sağgörü'nün öznelikten (teba olmaktan) çıkılsa da özneliğin (tabi olmanın) kaybedilmemesini şart koşmaktadır. Formülasyonumuza dönersek, (daimonik) deha, (geçmiş) hakikati

---

<sup>1093</sup> age, 88.

<sup>1094</sup> Çeviri metinde “deha sahibi” anlamına gelen “dâhi” sözcüğü tercih edilmiştir. Danca, Fransızca, Almanca ve İngilizce gibi Avrupa dillerinde ‘deha’ ve ‘dahi’ için kullanılan kelimeler (*geni*, *génie*, *genius*, *genius*) aynıdır ve aynı daimonlar gibi varoluşa eşlik eden koruyucu ruhları ve ilham perilerini de ifade eder. Bu bağlamda öznenen ayrılmış bir öznellikten bahsedildiği için “deha” kelimesini kullanmayı daha uygun buluyoruz.

<sup>1095</sup> Kierkegaard, age, 95-96.

<sup>1096</sup> age, 96.

görme ve kendini kaybetmeme (delirmeme) kapasitesidir. İşlediğimiz varsayımları ekleyerek formülasyonu geliştirebiliriz. Daimonik deha, geçmiş hakikati görür, kendini kaybetmemeyi başarır ve geleceğe dair kaygıyı açar. Düşünüre göre dehanın bunu yapabilmesi için kendi içine dönmesi şarttır, öteki türlü hikayesi mitikten mitolojiğe (Kierkegaard “peri masalı” demektedir) düşecektir<sup>1097</sup>. Burada Goethe’nin hayranlık duyduğu Napolyon’a atıfta bulunulması şaşırtıcı değildir.

Dâhi her şeyi yapmaya muktedirdir, ama hiç kimsenin kavrayamayacağı bir anlamsızlığa da mahkûmdur; dâhi, mutlak kudretiyle bu anlamsızlığın üstüne her şeye kadir bir anlam inşa eder. Böylece bir teğmen, eğer dâhi ise bir imparator olup dünyayı değiştirebilir. Ortaya çıkan, bir imparatorluk ve tek bir imparator olacaktır.<sup>1098</sup>

İçe dönmesi şart koşulan dehanın asli varoluşu, varoluşu dışına değil, tam da kendi varoluşunun esrarıyla savaşıma yönelmek durumundadır<sup>1099</sup>. Öte yandan söz konusu deha Napolyon gibi bir komutan olmak zorunda değildir. Napolyon’u özel kılan, dışarıyla ilişki kurduktan sonra içe dönme kapasitesini reddetmesi ve ibret olmasıdır. Kierkegaard için (Hegel’i anımsatan) dindar filozofun durumu tam tersidir. Dindar filozofun “ilk yapacağı kendi içine dönmektir”; ancak sonra dışarıyla ilişki kurmayı deneyebilir<sup>1100</sup>. “Sonlu bir varlığın Tanrı’yı görmesiyle suç işleyeceğini” vazedan Katolik yasa, kendisi ile dolaysız ilişki kuran dehayı suçlu ilan etmiş olacaktır<sup>1101</sup>. Bu durumda daimonik dehanın komutan ile dindar filozofun oluşturduğu yelpazenin dışına çıkması gerekmektedir. Eğer dışarıyla ilişkiden içe dönmeye ya da tam tersi yönde hareket etmenin toplamını dindar ve filozof hükümler olarak ele alırsak, bu pozisyon Kierkegaard için yeterli değildir. Zira deha, kendi içine döndüğünde “dünyada istediğini yapma, kral, imparator ya da belagat yapan bir sokak hatibi olma özgürlüğü değil, kendini bilme, özgürlüğün kendisi olduğunu bilme özgürlüğü”nü ele geçirmektedir<sup>1102</sup>. Ancak o zaman deha bir evç<sup>1103</sup> noktasına yükselmekte, suçun bağımlılığının dindar filozof hükümlerini ele geçirmesindeki gibi yazgının özgürlüğüne kendini kaptırmaktadır<sup>1104</sup>.

---

<sup>1097</sup> age, 99.

<sup>1098</sup> age, 99.

<sup>1099</sup> age, 99.

<sup>1100</sup> age, 104.

<sup>1101</sup> age, 104.

<sup>1102</sup> age, 105.

<sup>1103</sup> “En yüce yer.” bkz. <https://sozluk.gov.tr/?kelime=evc>

<sup>1104</sup> Kierkegaard, age, 107.

Bu konuda Kierkegaard'un dehayı ve dolaylı olarak daimonik kavramını iyilik-kötülük ayrımının ötesinde konumlandığını görürüz. Düşünürün sorun olarak gördüğü, kelimelerin dışsallıkta bağdaştırılmalarının yarattığı kafa karışıklığıdır. Bu hatanın kaynağı da Sokrates'e kadar uzanmaktadır. Sıklıkla yaptığı gibi, Kierkegaard bu çok önemli tartışmayı uzun bir dipnota sığdırmaktadır. İyi kavramının güzel ve doğru ile kutsal bir üçlü oluşturduğunu, güzel ve doğrunun olgusal gerçeklikte sağlamasından yola çıkarak "iyi"nin tanımının yapılmasının hata olduğu sonucuna varılmaktadır. "İyi" etiğin, "güzel" estetiğin, "doğru" ise epistemolojinin meselesiyken, aralarında koşulsuz denklik kurmak Gordion düğümünü kılıçla kesmeye benzemektedir. Kavramların İdea'ya götüren idealler olma özellikleri haricindeki ortak yanlarını ortaya koymak zordur. Düşünüre göre güzel ve doğrunun ölçütlerinden bahsetmek bir nebze mümkünken, "iyi"nin tanımını yapmak mümkün değildir, çünkü özgürlükle imlenmiştir<sup>1105</sup>. Sokrates'in hatası da "iyi"yi "(yararlı, sonlu bir ereksellik içeren) yönüyle ele al[arak]," aslen somut olan (zira güzel ve doğru ile denk olabilmesi için somut olması gerekmektedir) bir şeyi soyutlaştırmaya gitmekte yatmaktadır<sup>1106</sup>. Ancak Kierkegaard'un önerdiği gibi iyi ile kötüyü ayıran özgürlük ve bağımlılık olarak değerlendirildiğinde, ikisinin birbirine yönelik kaygı biçimleri olarak düşünülmesinin de önü açılacaktır. Böylelikle karşımıza başka bir paradoks çıkmaktadır. Mutlak özgürlüğü taşıyabilmek, mutlak bilgi olarak hakikate vakıf, mutlak iyi olan tanrıya atfedilmiştir. Ancak bu durumda tanrının kendisine bağımlı olan kötüyü görmezlikten gelmesi, önemsememesi, başka bir deyişle kötülük nedir bilmemesi gerekmektedir. Bu durumda kötü "negatif" ve "ortadan kaldırılması gereken" bir şey olarak düşünülemez, tam tersine varoluşa kaynak oluşturan kaygının asli parçalarından biridir<sup>1107</sup>. Dolaylı bir şekilde ulaşılabilceğimiz bir sonuç, Kierkegaard'un insanın tanrıyla bağımlı bir ilişki içinde olmasıyla kötülüğe mahkûmiyeti arasında paralellik gördüğüdür. Ancak bu paralelliğin gerçekleştiği mecra dinin alanından ibaret değildir. Geleceğe yönelik endişelerini iğneleyici bir dille ifade etmekten hoşlanan düşünür, modernite öncesinden moderniteye dair eleştiriler olarak okuyabileceğimiz uyarılarda bulunmaktadır. Düşünüre göre insanın olgunluğa giden yolu eskiden sorumluluk olarak "tek başına" döşenirken, artık "mükemmelliğe konforlu bir demiryolu şirketi aracılığıyla ulaşıl[makta], insan

---

<sup>1105</sup> age, 109.

<sup>1106</sup> age, 110.

<sup>1107</sup> age, 110.

nereye gittiğini bilmeden o yere var[maktadır].<sup>1108</sup> İma edilen sorun, etik yoksunluğudur.

Kierkegaard'un düşüncesinde etik varoluş, geri dönüşü olmayan bir yola girmeye benzemektedir. Sonsuz düşüş örneği de bu teşbihten uzakta değildir. Örneğin bu yüzden nedamet Kierkegaard için en büyük etik çelişkidir, çünkü pişmanlık duyan kişi, "etik ideal olanı [iyiyi] hedeflerken nedameti kazandığına memnun olduğu için," "etiğin ihtiyaç duyduğu eylemi de erteledi[miş]" olur<sup>1109</sup>. Başka bir ifadeyle tüm varoluşu işaretleyen karar eylemi, dolayısıyla da etik varoluş ertelenmiş olur. Düşünürün teoloji için ideal olarak sunduğu şüpheli inanç fikri de bu çelişkinin ortadan kaldırılmasına yöneliktir. Düşünüre göre Hristiyanlığın kahraman figürü Hz. İbrahim gibi sözünden dönülmeyecek bir karar vermek ve verilen kararlar çizilen o yolu kaygıyla sonuna kadar kat etmek gerekmektedir. Kierkegaard'un düşüncesinin Hristiyanlık ya da diğer İbrahimî dinler için ne ifade ettiği çalışmamızın dolaysız konusu değildir. Ancak edebi anlatıların daimonik anlatıcılarının da etik bir karar vermek ve verilen kararlar çizilen o yolu kaygıyla sonuna kadar kat etmekle yükümlü olduklarını öne sürebiliriz.

#### 4.6. Daimonik Kavramı

Kaygının etikle ilişkisine odaklanan *Kaygı Kavramı*'nda, daimonik kavramının incelenmesine ayrılan kısımda ilgi çekici bir ton değişikliği vardır. Kierkegaard'un kitabı sonuçlandırmadan önceki son büyük tartışmasını içeren bu kısım daha kavgacı bir tona bürünmektedir. Daha önce alınan felsefî tutumların geçmiş zamanın rivayeti kullanılarak aktarılması da bu tonu pekiştirmektedir<sup>1110</sup>. Düşünürün farklı bir şekilde düşünülmesi gerektiğini öne sürdüğü daimonik kavramının kötülükten farkı bu kısımda açık bir şekilde ortaya konmaktadır. Burada kesin bir şekilde iyilik ve kötülüğün öznel olarak düşünülemeyeceği dile getirilmekte, daha ziyade öznelin bağımlı bir ilişkiye girebilecekleri somut (varoluşsal) ve nesnel olgular oldukları öne sürülmektedir. Günaha girme kaygısını taşıyan bireyin "kötü" ile, daimonik olanınsa "iyi" ile özgür olmadıkları bir ilişki içinde olduklarını söyleyen düşünür, iyiye ilişkin

---

<sup>1108</sup> age, 116.

<sup>1109</sup> age, 116.

<sup>1110</sup> Danca bilmediğim için, zaman çekimlerinde geçmiş zamanın hikayesinden çok geçmiş zamanın rivayetini görmemiz konusunda kitabı Türkçe'ye çeviren Türker Armaner'e güvenmeyi tercih ediyorum. Zira karşılaştırılabilecek İngilizce metinde ve dilinde bu farkı gözlemlemek mümkün değil.

kaygıyı imleyen daimonik'in Yeni Ahit'te belirtildiği gibi bir "ordu" ya da "ahmak" olabileceğini ifade etmektedir<sup>1111</sup>. Öyleyse daimonik kavramının daimonlardan ayrılması gibi, kendi içinde de kategorilere ayrılması gerekmektedir. Kavrama dair incelememizin bizi sürüklediği nokta, sıfat haliyle daimonik sözcüğünün isim olarak daimonik kavramının alt kategorilerini belirtebileceği yönündedir. Sınıflandırmayı ortaya koyabilmek için, Kierkegaard'un kavramın dönüşümünü nasıl bir sonraki aşamaya taşıdığına bakmak yardımcı olacaktır.

Kierkegaard'a göre daimonik olana, iyi ve kötüyle olan ilişkisinden dolayı "etik açıdan yaklaşmış, mahkûm edilmesi gereken bir şey gözüyle bakılmıştır."<sup>1112</sup> Öte yandan "tıbbi tedavi açısından bakılmış," iyileştirilmesi gereken bir hastalık gibi düşünülmüştür<sup>1113</sup>. En büyük sorun ise, "[d]emonik olanın taşıdığı anlamlar[ın] zaman içerisinde değiştiği için, artık hiçbir şeyi imlemez hale gel[miş]" olmasıdır<sup>1114</sup>. Öyleyse düşünür sadece kavramın dönüşümünü incelememekte, insanlar için korunacak ve ileri taşınacak asli bir unsur olarak yeniden tanımlamaktadır. Bu bağlamda daimonik olana estetik bir konu olarak bakmakta sakınca yoktur<sup>1115</sup>. Ancak önemli bir şerh düşülmektedir. Estetik alanda karşımıza çıkan "pathos ortaklığı"<sup>1116</sup>, başka bir deyişle varoluş ıstırabını paylaşma deneyimi, "bu ortaklığa soyunan kişinin kendi "Ben" sevgisini besle[mekte,] düşünmeye cesaret edemeyen kişi[nin] kendini "pathos" ortaklığı ile koru[masıyla]" sonuçlanmaktadır<sup>1117</sup>. Dolayısıyla edebi anlatıların okuyucusunun özdeşleşmeleri sonucunda paylaştığı ıstırap kendi başına daimonik bir deneyim olarak düşünülemez. Hem düşünmeye cesaret etmek, hem de özdeşleşmeyi ortaya koymak ise yazarı okuyucudan ayıran bir unsurdur. Yazarın yazmak için kendisini tüketmesinin, bu kuvvetin onun estetik ürününün ortaya koymasını zorlayan etik sorular ve kararların sonucu olduğu söylenebilir. Soyut ifadeyle estetik ürün, yazarın varoluşu etik ateşte kavru olarak ortaya konmaktadır. Bu edimdeki daimonik deneyim, özgürlüğün olanağının kişide kaygı halinde ortaya çıkması sayesinde gerçekleşmektedir<sup>1118</sup>.

---

<sup>1111</sup> Kierkegaard, *age*, 118.

<sup>1112</sup> *age*, 120.

<sup>1113</sup> *age*, 121.

<sup>1114</sup> *age*, 121.

<sup>1115</sup> *age*, 118.

<sup>1116</sup> Edebi metinlerde okuyucuyu etkileyen ve karaktere sempati duyulmasını sağlayan ıstırap ve acı nitelikleri. Baldick, *age*, 187.

<sup>1117</sup> Kierkegaard, *age*, 119.

<sup>1118</sup> *age*, 122.

Estetik üretimler içerisinde daimonik deneyimin en şiddetli yaşandığı mecra dilin alanı, yazındır. Kierkegaard’a göre düşünceyi ortaya çıkaran özgürlüğün dille kavgaya tutuşması kaçınılmazdır, çünkü “[d]ilin amacı düşünceyi, yani insanın gizleyecek bir şeyi olmadığını gizlemektir”<sup>1119</sup>. Dikkat edilmesi gereken husus, burada dilden kastedilenin, dilin anlama ulaşmayı erteleyen dolaylılık ağı ve basit iletişim olmasıdır. Kierkegaard’un daimonik kavramını tanımlaması da bu “basit” dilin dışına çıkılması üzerine kuruludur. Daimonik olan, öncelikle “kendi içine kapanan ve özgür-olmayan bir biçimde açılan durumdur,<sup>1120</sup>” iki harekette de kendini iradesine aykırı şekilde ifade etmek zorunda bırakan bir “dilsizleşme”dir<sup>1121</sup>. İçe kapanma hareketinin kendisi özgürlüğün alanından çıkmakla, kendi kendini mahkûm etmekle eşdeğerdir<sup>1122</sup>. Burada ilk tanımın *Anayurt Otel*i’nin Zebercet’ini açık şekilde nitelediğini söyleyebiliriz. Ancak dışa açılma ortadan kaybolmamaktadır, sadece bireyin iradesine aykırı şekilde gerçekleşmektedir. Bireyin kendi özneliğini silerek (*incognito*) dışarı açılmayı istemesi mümkündür, düşünüre göre bu durum şairane varoluşa gözlemlenebilir<sup>1123</sup>. Kierkegaard burada mizahi olduğu kadar gerçekliğiyle de acı verici bir örnek sunmaktadır. İçe kapanmanın isteksizce dışa açılmayla pekişmesinin sonucunda en ufak insanî etkileşim bile itici ve korkutucu olabilmektedir. Bu durumun sonucunda insanların “karnından konuşma”ya başlaması şaşırtıcı değildir<sup>1124</sup>. Başka bir örnekte, daimonik “suçlu,” toplumsal kanunların (iyinin ve dilin) alanına temas edemeyeceği için suçunu asla kabul etmeyecektir<sup>1125</sup>. Sebep kişinin yasalardan ve cezadan korkması ve kaçması değil, daha en baştan onu suçlu kılan düzenin dışında durduğu için suçu kabul etmesinin istese de imkânsız olmasıdır. İkinci tanım ise kaygının zamanla ilişkisini en açık biçimde ortaya koyan önermeyi içermektedir. Bu tanıma göre daimonik olan “bir andalık”tır, aniden gerçekleşen mutlak dolaysızlıktır<sup>1126</sup>. İçe kapanma daimonik olanın bireydeki yansımasıyken, “bir andalık” durumun zamandaki karşılığıdır. “Bir anda” yaşanan daimonik deneyim, benliğin (özneliğin) yitip gittiği, dolayısıyla zaman ile

<sup>1119</sup> age, 105.

<sup>1120</sup> (Karşılaştırma için) İngilizce çeviride: “The demonic is inclosing reserve [det Indesluttete] and the unfreely disclosed.” Søren Kierkegaard. *The Concept of Anxiety*. çev. Reidar Thomte, New Jersey: Princeton University Press, 1980, 123.

<sup>1121</sup> Søren Kierkegaard. *Kaygı Kavramı*. çev. Türker Armaner, 4. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009, 123.

<sup>1122</sup> age, 123.

<sup>1123</sup> age, 127.

<sup>1124</sup> age, 128.

<sup>1125</sup> age, 124.

<sup>1126</sup> age, 129.

ölçülemeyecek bir an ile imlenmektedir. Ölçülebilecek bir zaman diliminde gerçekleşmediği için de sıra dışı bir sürekliliğe ve neticede sonsuzluğa sahiptir. Kierkegaard bu deneyimi durmaksızın dönen bir çıkırığa bakarken yaşanan baş dönmesine benzetmektedir<sup>1127</sup>. Deneyimin etkisi altında kalan birey için delilik daha önce değindiğimiz anlamlarıyla “an meselesi”dir. Her an olabilecek kadar yakındır ve zamanla dolaysız bir ilişkilenemeyi içermektedir. Ancak çelişkili görünen bir şekilde, zamanla dolaysız ilişki, zamanda gerçekleşmez, “bir an oradadır bir sonrakinde ise [...] tümüyle, bir daha dönmek üzere” gitmiştir<sup>1128</sup>. Bireyin bu halde kalması mümkün değildir. Bireyin kendi felaketi ile daimonik deneyimin bir kenara bırakılması arasında seçim yapması şarttır. Bu durumun hastalık ya da mahkûm edilecek bir olgu olarak düşünülmesini imkânsız kılan ise, bir öznenin ya da bedenden bahsedemiyor olmamızdır. Bu durumu düşünürken yazarı ölmüş bir romanı okuduğumuzu hayal etmek yardımcı olacaktır.

Demonik olan bedensel bir şey olsaydı, hiçbir zaman “bir andalık” biçiminde tanımlanamazdı. Deliliğe ait belirtiler yinelenildiğinde sonunda bir yasa keşfedilir, bu yasa da “bir andalık” ı bir dereceye kadar ortadan kaldırır. Ama “bir andalık”ın bildiği hiçbir yasa yoktur. “Bir andalık” doğaya değil, ruha ait bir olgudur; o özgürlük-olmayanın bir ifadesidir. “Bir andalık”, demonik olan gibi “iyi”ye ilişkin bir Kaygı’dır. “İyi”, sürekliliği imler; çünkü Kurtuluş’un ilk ifadesi sürekliliktir. Böylece, kişinin geri kalan yaşamı bir dereceye kadar süreklilik içinde geçse de, “içe kapanma” kişide sürekliliğin bir hokkabazlığı olarak bulunur, bu tür yalancı bir süreklilik de sadece kendisi ile iletişim kurar, bu nedenle de her zaman “bir andalık” olarak kalır.<sup>1129</sup>

İkinci ve son tanım ile Kierkegaard daimonik olanın insanlar oldukça varolacağını, onu insan yaşamına musallat olmuş varoluş belirsizliğinin belirtisi olarak kabul etmemiz gerektiğini önermektedir. Bu açıdan içeriğe dayalı güzellikle bağdaştırılması bir yana, daimonik “içeriksiz, sıkıcı olandır.”<sup>1130</sup> Düşünür böylelikle daimonik olana dair tartışmalarının sonucu olarak, daimonik kavramı için farklı alt kategoriler ortaya koymayı zorunlu kılmaktadır. Zira daimonik bir yandan hiçbir insanın deneyimlemekten kaçamayacağı, bir yandan da kaçınılması gereken çelişkili bir durum ortaya koymaktadır. Düşünürün kavrama dair yorumlarını içinde sonuçlandırdığı çerçeve yeterli bilgiyi sağlamaktadır. Günah ile ilgili kaygının kötüye, daimonik kaygınsa iyiye yönelik olmasının unutulmaması gerekmektedir. Ancak böyle bir varsayımla daimonik olanın psikolojik ve tarihsel bağlamda durum

<sup>1127</sup> age, 130.

<sup>1128</sup> age, 130.

<sup>1129</sup> age, 130.

<sup>1130</sup> age, 132.



olarak değerlendirilmesi mümkün olur. Olgu yerine durum nitelendirilmesinin yapılması önemlidir. Çünkü etik söz konusu olduğunda günahın farklı biçimlerde olsa dahi nasıl sürekli olarak yeniden dünyaya indiği anlaşılabilecektir. Bu çerçevede iyi, “durum ile devinimin birliği” (kapsamlayış) olarak, daimonik olan ise özgürlüğün “bedensel ruhsal olarak ve ruhun soluğuyla” (*pneuma*) yitirilmesi olarak ortaya konmaktadır<sup>1131</sup>. Daimonik olanın “mütecessis olmanın ötesine geçemeyen bir tecessüste,” yani meraklılıktan ötesini düşüneyen bir merakla, düşüncenin kendisini ertelemektedir<sup>1132</sup>. Martin Heidegger de varoluşa dair düşüncenin ertelendiği düşkünlük hallerini sınıflandırırken, hedefsiz salt merakı üç sınıftan (lakırtı (gevezelik), merak, müphemiyet (muğlaklık)) birisi olarak ele almıştır<sup>1133</sup>. Ancak bu düşkünlük hali kaygıya düşmeden düşünceye de ulaşamamaktadır. Başka bir deyişle daimonik deneyim ile daimonik olan arasında ince bir çizgi çizilmektedir. Özellikle benliğe dair bilincin temaşa<sup>1134</sup> olmadığını, içe dönme etkinliğinin şart olduğunu söyleyen Kierkegaard, daimonik olanın kaygıya saplanıp kalmak olduğunu öne sürmektedir<sup>1135</sup>. Önermenin içinden çıkması zor tartışmasının başında içe dönmeyi tanımlamanın ne kadar zor olduğunu kabul eden düşünür<sup>1136</sup>, daha sonra gündelik bir gözlemle tartışmayı bitirmektedir: “[İ]nsanlar ebedilik üzerine ciddi biçimde düşünmek yerine, ona ilişkin kaygı duymayı istiyorlar, Kaygı da yüzlerce bahane bulmaya muktedir. Bu, demonik olanın kendisidir.<sup>1137</sup>” Ölümlü ve sonlu insanların ölümsüzlük eğretilmesiyle ifade edilen sonsuzlukla mücadelesinin daimonik deneyimden geçmemesi düşünülemese de, bu deneyimin ötesi vardır. Aynı ironinin şairane şuura ulaştırılan bir durak olarak görülmesi gibi, daimonik deneyimde tezahür eden Kaygı da Kierkegaard için Sağgörü’ye (Dan. *forsyn*; İng. *providence*) uzanan yolu döşemektedir<sup>1138</sup>. Sağgörü, kişinin kararlarını “bir anda” verebileceği ideal etik karakteri edinme noktasıdır. Burada Kierkegaard’un insana özgü şairane şuur ile tanrısal şuur arasında bir köprü kurmak istediği gözlenebilmektedir. Öte yandan düşünürün kendine has ironik kandırmacalarından birisi burada da mevcuttur.

---

<sup>1131</sup> age, 135.

<sup>1132</sup> age, 137.

<sup>1133</sup> Martin Heidegger. Varlık ve Zaman. çev. Kaan H. Ökten, 2. bs. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011, 180-183.

<sup>1134</sup> Danca *Contemplation* sözcüğünün “tefekür” ya da “düşüneye dalma” olarak da çevrilebileceği not edilebilir. Armaner ‘temaşa’ sözcüğünü tercih etmektedir.

<sup>1135</sup> Kierkegaard, age, 143.

<sup>1136</sup> age, 146.

<sup>1137</sup> age, 154.

<sup>1138</sup> age, 161.

İnsan hayatında suçun nasıl düşünüldüğüne bakarak, bu iki şuur arasında kapatılamaz bir uçurum olduğuna dikkat çekilmektedir: “Kişi ancak mahkemede verilen kararlara bakarak suçunu öğrenmek ister, ilahi yargı ise onun suçlu olup olmadığını kavrayamaz, çünkü bir kişi suçluysa sonsuzluk dahilinde suçludur.”<sup>1139</sup> Bu bağlamda kanunlar önünde suçun başlayıp bittiği noktaların belirlenmesi önündeki engeller de ortaya konmaktadır. Örneğin uzun vadede insanlığa “faydalı” olan bir suçun insan kanunları önünde suç olarak değerlendirilmemesi söz konusu değildir<sup>1140</sup>. Ancak aflar, özel kanunlar ve dokunulmazlıklar gibi istisnalar aracılığıyla başlangıç ve bitiş noktalarının ötesi dikkate alınabilmektedir. Ayrıca uzun vadeden söz açıldığında dahi bir eylemin suç teşkil edip etmediği “zamanın sonu”na kadar kesin bir şekilde dile getirilemeyecektir. Kierkegaard’un düşüncesinden hareketle, bu açmaz tüm ahlaki ve kanuna tabi eylemler için geçerlidir. Düşünürün vardığı sonuç da bu yöndedir. Suç ancak sonsuzluk dahilinde kesin anlamını kazanabilir. Böyle bir anlamlandırma da hukuğun ya da ilahi adaletin alanlarından çıkmakta, ancak sonsuzluğun içinde üretilebileceği sonlulukta, daimonik deneyimin mecraları olan edebiyat ve sanatta mümkün olabilir.

#### 4.7. Değerlendirme III

Eski Yunan düşüncesinden günümüze kadar daimonik kavramının dönüşümüne dair çerçevesi tam olarak oturmamış bir resim çizildi. Önümüzdeki en büyük engelin, diller, kültürler ve zamanlar arasındaki alışverişin sonucunda pagan yarı tanrı özelliğine sahip daimonları, laik daimonik kavramına dönüştürdüğümüz sürece sadık kalmaya çalışmak olduğu söylenebilir. Kavramın yüzyıllar içerisinde biriken çelişkili özelliklerini korumak, çerçeveyi çizmemizi engelledi. Öte yandan dönüşümün üst üste koyduğu özellikleri sıralayarak özetlemek ve bir sınıflandırma yapmak da mümkün oldu.

Daimonik kavramının sembolik başlangıcı, Platon’un *Şölen* adlı eserinde yer alan Eros’a dair pasajdır. Yeni Platoncu Plotinus ve Porfirios kavramı geliştirmekte ve pagan teolojik bağlamdan etik bağlamına yerleştirmektedir. Aziz Augustinus ve Henry More kavramın kendi değerine odaklanmak yerine işlevlerini kullanmayı tercih etmektedir. Goethe estetik bağlam katarak kavramın modern anlamının

<sup>1139</sup> *age*, 161.

<sup>1140</sup> Kierkegaard’un bu bölümde Napolyon Bonaparte’ın kazandığı ilk büyük savaş olan Marengo Muharebesini (1800) örnek verdiğini not düşebiliriz.

temelini oluşturmaktadır. Kierkegaard aracılığıyla kavramın mirası etik varoluş için zemin sağlamakta, Heidegger ile zaman ve varlık ilişkisinin üzerine kurulabileceği bir durum işlevi ortaya çıkmaktadır.

Bu durumda yarı tanrı daimonlardan daimonik kavramına evrimi on dört madde halinde sunabilmekteyiz:

1- Birinci olarak, daimonlar kime ne yapacağı belirsiz olan, ahlaken muğlak konumdaki araçlardır (*metaksi*).

2- İkinci olarak, her tür bilginin daimonlara bağlı ve bağımlı olduğu, bütünselliği bütünleyicilik işlevi ortaya konmaktadır.

3- Üçüncü özellik, daimonların zanaat ile sanat arasındaki ayrımı oluşturan dehanın kilit unsuru olmalarıdır. Bu durumda daimonlar insanı ele geçirme kapasiteleriyle modern kurumsal tahakkümlere de genişletebileceğimiz bir işleve sahip olmaktadır.

4- Dördüncü özellik, tanrıların işaretlerini taşıma ve özellikle felakete işaret etmeye yöneliktir. Üçüncü özelliği genişleten bu işlev, deha ile ilham arasındaki bağı da kurmaktadır. Örneğin ozanlar bu iletişim sayesinde insanlığı eserleriyle olası felaketlere karşı uyarma ilhamını alabilmektedirler.

5- Beşinci özellik, tüm fiziksel ve olgusal gerçekliğin boşluklarını doldurarak bilinemez gerçekliklere kapı açma görevidir. Bu görev, ikinci özelliği tamamlayıcıdır.

6- Altıncı özellik, daimonların ele geçirdiği öznelerin bedenden kopuşu, daimonlarınsa bedensizliğine dairdir. Bu özellikte birlikte birer varlık olarak daimonlardan bahsetmenin ötesinde, etik bağlamda düşünülecek daimonik deneyim mefhumuna dönüldüğü söylenebilir.

7- Yedinci özellik, daimonların eğretileme olarak kullanılmasını sağlayan, ruhun rehberi ve ortağı olma görevidir. Bu açıdan pagan daimonlar olmasa dahi, içinde bulunulan anlam dünyasında ruhun rehberi ve ortağı olma özelliğinin atfedildiği unsur ve mecralar daimonik sıfatıyla nitelenebilir. Örneğin “müzik ruhun gıdasıdır” ifadesi bu ışık altında yeniden değerlendirilebilir. Dilimizde örtük şekilde yer alan birçok pagan ifadeye olduğu gibi, burada da daimonlardan bahsedildiğini düşünerek anlamını

genişletebiliriz. Bu durumda müzik insan ruhunun olduğu kadar daimon adı verilen ruhların gıdası olarak da düşünülebilir. “Gıda” yerine daimonların beslendiği “ruhun nefesi” konabilir. Altıncı özellikte dile getirilen ruhun rehberi ve ortağı olma hali böylelikle müzikle sunulan ruhun nefesini paylaşma ve şuur kazanma deneyimini daimonik kılmaktadır.

8- Goethe’nin estetik yaklaşımı sonucunda, sekizinci özellik daimonlarla daimonik kavramını radikal bir şekilde ayırmaktadır. Daimonik deneyim dehanın kaynağı ve sınırı olmaktadır. Artık tanrı ya da tanrılardan insanlara tek yönlü bir şekilde taşınan bilgi ya da ilhamdan bahsetmek mümkün değildir. Ayrıca bu dönüşümle birlikte, dehanın kaynağı, aynı zamanda onun sınırı özelliğini kazanarak, deneyim yaşadığımız dünya ile sınırlandırılmış, ilahi müdahaleden yalıtılmıştır.

9- Dokuzuncu özellikte kronolojiden biraz çıkmamız ve 20. yüzyılda David Farrell Krell’in Georges Bataille’dan destek alarak gözlemlediği bir duruma bakmamız gerekmektedir. Daimonik deneyim diyeceğimiz bu durumda insan, tanrı ve yaratık arasındaki farkın tanınmaz olduğu bir mecra aılmaktadır. Bu fikir yine 19. yüzyıla aittir, ancak temel oluşturma değeri itibariyle Kierkegaard’un katkılarından önce sıralamaya sokmamız gerekmektedir. Zira bu noktada henüz daimonik kavramı, *daimonik deneyim* ve *daimonik olan* arasında fark gözetmemektedir. Dolayısıyla da henüz Heidegger’de karşımıza çıkan *daimonik yaşam*’ı tanımlamak da mümkün değildir.

10- Süren Kierkegaard ile daimonik kavramı tarihsel ve psikolojik anlamlarını kazanmaya başlamaktadır. Onuncu zellik, daimonik olanın görünmez halinde iyilik, ideal ve doruğun, görünür halinde kötülük, aktüel ve düşüşün sınırını kuran yelpazeyi oluşturduğunu ortaya koymaktadır. Bu yelpaze bir sonraki kısımda anlatı janrasını tartışırken eğileceğimiz bir meseleyi de derinleştirmektedir. Döngüsel denilebilecek bu yelpaze, daimonik kaynağın görünürlüğüne göre anlatı janrasını düşünebilmemizi sağlayacaktır.

11- Onbirinci zellik, gelecek zamanın olanağını işaret etmektedir. Bu aıdan olası felaketlere karşı uyarı işlevinin dile getirildiği dördüncü özelliğe ek olarak düşünülebilir.

12- Bu ek ile paralel şekilde ortaya çıkan onikinci özelliğe, daimonik kavramın tarihsel ve psikolojik değeri içeriğini de değiştirmektedir. Gösterdiği gerçeklik uzamsal değil zamansal olmaktadır.

Kierkegaard'un daimonik olana dair gözlemlediği öznel özellikler ise, farklı tanımlarla sonuçlanmaktadır. Bu noktada *daimonik deneyim* ile *daimonik olan* arasındaki fark görünür olmaktadır. Sınıflandırmayı yapabilmek için buradan başlamak gerekmektedir. Daimonik olanın öznele (herkese) özgü daimonik deneyimin dışına çıkıp özneye (bazı bireylere) özgü süreklilik sahibi daimonik durumları ifade ettiği bu çeşidine *daimonik karakter* diyeceğiz. İlk beş özellik daimonlara, sonraki yedi özellik genel olarak daimonik olana dairdir. Onüçüncü ve ondördüncü özellikler ise *daimonik karakter* tanımlarını oluşturmaktadır.

13- Onüçüncü özellik, daimonik karakteri kendi içine kapanan ve özgür-olmayan bir biçimde açılan durum olarak nitelendirmektedir. Daimonik karakter bir olgu değildir, dilsizleşmedir. Dilsizleşmeden kasıt, konuşamamak değildir. Bireyin konuşabilmesi, anlatabilmesi, ancak sorumluluk sahibi bir özne olarak *kendini* ifade edememesi söz konusudur. Daimonik karakter kendisi haricinde her şeyi dile getirebilir.

14- Ondördüncü ve son özellik ise, bir andalıktır. Bir andalık, aniden ve dolaysız vuku bulan, ancak vakaya dönüşemeyen bir “an” özelliğine sahiptir. Biçimsel olarak içerik sunma işlevine sahiptir, ancak kendisi içerikten yoksundur. Daimonik karakter, içeriksiz bir içeriktir ve sıkıcı, bayağı olandır. İyiliğin ve tanrıların görmezlikten geldiği konumdadır. Durum ile devinimin birliği olarak tanımlanmış iyiliğin dışında kalmaktadır, onun tarafından ölçülemez.

Böylelikle daimonik kavramının üç kategorisi karşımıza çıkmaktadır: Daimonik deneyim, daimonik karakter ve daimonik yaşam. Daimonik deneyim, varoluş üzerine düşünebilen tüm insanların yaşayabileceği bir deneyimdir. Özellikle kendini kaybetme, esrime, tahakküm altına girme, amaçsız haz durumları gibi geniş bir yelpazesi söz konusudur. Fransız düşünür Georges Bataille’ın *İç Deney* adlı eseri bu deneyimin incelenmesine ayrılmıştır. Düşünürü göre bu deneyim yorulup sıkılmadan her şeyin sorguya tutulduğu, insanın varolduğunu unutarak varoluşu hatırladığı, daha önce yaşam için ortaya koyduğumuz nesnesiz geçişli eylem biçimindeki bir

deneyimdir<sup>1141</sup>. Sanattan spora, erotizmden savaşlara uzanan çeşitli mecralarda kendini göstermektedir. Bu deneyim faydalı ile anlamlı arasında keskin bir ayrım yapmakta, faydasız ancak anlamlı deneyimleri imlemektedir. Özne bu deneyimde nesneden farkını göremez, ancak bu şekilde radikal bir öznelliği yakalar<sup>1142</sup>. Bu açıdan öznenin olmadığı öznelik olarak romandaki anlatıcıyı anımsatır. Bu çerçevede edebi anlatılardaki anlatıcının, öznenin olmadığı bir öznelik durumu sunmasıyla daimonik deneyimin dışavurumu olduğu söylenebilir. Anlatıcı konumunun diğer iki kategoriden farklı olduğunu bu şekilde vurgulamak mümkündür. Daimonik karakterde olduğu gibi bir içerik, daimonik yaşamda olduğu gibi bir varoluş söz konusu değildir. Bataille daimonik deneyimle eş anlamlı olduğunu öne sürebileceğimiz i deneyde, karşısındakine iletişimin kendisi haricinde hiçbir şey iletmeyen bir iletişim olmasından söz etmektedir<sup>1143</sup>. İzlediğimiz bir takım sporu oyununu bir iletişim olarak ele alırsak, bu önerme daha kolay anlaşılabilir. İzlediğimiz oyun bize hiçbir içerik iletmez. Aldığımız hazzın bizim için eğitici anlamlara sahip olma kapasitesi önemsizdir. İletilen tek şey oyunun (iletişimin) kendisidir. Aynı deneyim içerisinde kendimizi kaybetmemiz, fanatik bir taraftarın kendisini kaybetmesi gibi, kendini kurtarma amacından yoksundur. Bataille'a göre *i deney* de ancak kendini kurtarma gayesi gütmeden kendini kaybetme durumunda mümkündür<sup>1144</sup>. Bu açıdan Kierkegaard'un teoloji bağlamında nedamet ve suç arasında gördüğü ilişki daha kapsamlı hale getirilmektedir. Öte yandan Bataille i deneyin öznelerle bağını, Kierkegaard'un daimonik deneyime dair söylediklerinden ileriye taşıtmaktadır. İ deney, i deneyi paylaşan bir cemaatten bağımsız düşünülememektedir<sup>1145</sup>. Ancak bu cemaat, kolektif bir esrime içeren ritüellerin gerçekleştiği kilise cemaati eylemleri gibi değildir<sup>1146</sup>. Daha ziyade bireyin "bir anda" herkes ve her şey olduğu, dolayısıyla paylaşan cemaatin de herkes ve her şey olduğu bir deneyimdir. Edebi anlatılarda anlatıcının sesini okurken duyan okurun deneyimi bir kez daha tanımını daha anlaşılır kılacaktır. Anlatıcının sesi olmadan bir roman olamayacağı gibi, anlatıcının kendisi de okurun okumadığı yerde yoktur. Böylelikle, söz konusu daimonik deneyimin gerektirdiği çekirdek cemaat, yazar-anlatı-okur

<sup>1141</sup> Georges Bataille. Inner Experience. ev. Leslie Anne Boldt. New York: State University of New York Press, 1988, 3.

<sup>1142</sup> *age*, 8.

<sup>1143</sup> *age*, 12.

<sup>1144</sup> *age*, 22.

<sup>1145</sup> *age*, 24.

<sup>1146</sup> *age*, 24.

üçgeninde gözlemlenebilir. Deneyime niteliğini veren daimonunsa anlatıcının sesinde konumlandığı düşünülmelidir. Bu bağlamda yazarın “tanrı”ya, okuruna “kul”a benzediği düşünülebilir, ancak bu benzetme yönlülüğünden dolayı yanıltıcı olacaktır. Georges Bataille’ın iç deney kavramı ile ilgili ifadeleri içinde, bu çalışmayı ilgilendiren başka bir konu, imkân konusudur. Daimonik deneyim, içinde bulunduğu mecrada her şeyin tamamen mümkün olduğu, deneyimin imkânın kendisi olduğu bir durumdur<sup>1147</sup>. Daimonik deneyimin bu özelliğinde de (pagan ya da semavi) dinlerden bağımsız düşünülmesi gerektiği sonucuna varılabilir, çünkü imkân dışarıdan gelmemekte, mecranın kendi içinde kendiliğinden oluşmaktadır. Dışarıdan kaynaklı bir algı ya da başa gelen olay söz konusu olmadığı için daimonik deneyim, özünde insan deneyimi ya da yaşam deneyimi değildir. Biriktirilen bilgiler ve yaşanmışlıklar vardır, ancak bu birikimi taşıyan belirli bir öznen bahsedilemeyeceği için deneyimin sahibi yoktur.

Daimonik karakter ise “iyiliğe dair kaygı” tanımını çıkış noktası almaktadır. Daimonik karakterler, çoğul olarak da kullanabilirler. Zebercet, daimonik bir karakterdir. Kierkegaard’un ilginç bir şekilde *Kaygı Kavramı*’nda yer vermediği ancak *Korku ve Titreme*’de değindiği Shakespeare karakteri 3. Richard ise tanıma en uygun edebi figür olarak yol göstericidir<sup>1148</sup>. Kaybettiği savaştan kaçarken atı yıkıldıktan sonra bir at için krallığını vereceğini söylemesiyle<sup>1149</sup> ünlü karakterin, oyundaki kötülüklerinin hesabını tutmak zordur. Ancak Kierkegaard’un Shakespeare’in en daimonik karakteri olarak nitelendirmesine neden olabilecek bir örnek sunmakta fayda vardır. Oyunda Richard haksız şekilde tahta geçtikten sonra artık siyasi bir rakibi kalmadığında bile kötülüklerine devam etmektedir. Belki de en çarpıcısı, despot Richard’ın sarayda birlikte oyun oynarken kamburuyla dalga geçen yeğenlerini, tahta geçme ihtimalleri kalmamasına rağmen tereddütsüz boğdurtmasıdır<sup>1150</sup>. Edebiyat tarihinde daimonik karakterler çok çeşitlidir. Fyodor Dostoyevski’nin *Ecinniler*’inde yer alan Stavrogin, Herman Melville’in *Billy Budd* adlı kısa romanında yer alan Kaptan Edward Vere, Daphne du Maurier’in *Rebecca* adlı korku romanındaki Mrs. Danvers, Patrick Süskind’in *Parfüm* adlı romanındaki Jean-Baptiste Grenouille, Albert Camus’nün *Yabancı* adlı romanındaki Meursault,

<sup>1147</sup> “The realm of experience is that of the entire possible.” *age*, 29.

<sup>1148</sup> Søren Kierkegaard. *Fear and Trembling: A Dialectical Lyric and The Sickness Unto Death*. çev. Walter Lowrie, New Jersey: Princeton University Press, 2013, 191.

<sup>1149</sup> William Shakespeare. *Richard III*. New Haven: Yale University Press, 2008, 189.

<sup>1150</sup> *age*, 136-137.

William Golding'ın *Sineklerin Tanrısı* adlı romanında yer alan çocuklardan Jack Merridew gibi örnekler söz konusudur. Görülebileceği üzere, daimonik karakterlerin yaş, cinsiyet, toplumsal sınıf, kültür, tarihsel dönem gibi sınırlamaları yoktur. Bu karakterler anlatıların kötü figürleri ya da *antagonist*leri olarak nitelendirilseler de, özellikle kötülüklerinin nedenleri ya da psikolojik açıklamaları noksan olduğu için diğer kötücül figürlerden ayrılırlar. Bu karakterlerin daimonik kavramının değindiğimiz son iki özelliğiyle uyumları ayırt edilmelerinde yardımcı olmaktadır. Dilsizleşmeleri, (psikolojik açıdan) içeriksiz ve sıkıcı olmaları, (kötülüklerinin) bir andalığı ile daimonik karakter niteliğini kazanmaktadırlar. Bu açıdan motivasyonları, çıkarları ve amaçları kötülüklerini açıklayan kötücül karakterler daimonik değildirler. Örneğin çoğu dedektif romanının anlatı boyunca aranan katili, ucuz romanların (*pulp novel*) ölümcül kadınları, politik gerilimlerin iktidar peşinde her şeyi yapabilecek canileri, distopyaların mevcut düzeni korumaya ant içmiş muhafızları daimonik karakterler olarak değerlendirilemez. Türk romanında bu çeşit daimonik karakterler düşünmeye kalktığımızda hemen aklımıza gelecek az sayıda örnek vardır. Yaşar Kemal'in *İnce Memed* adlı roman dizisinin ilk kitabındaki Abdi Ağa, Halid Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* adlı romanında yer alan Nihal<sup>1151</sup>, Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* adlı romanının adsız ana karakteri, daimonik karakter tanımına yakın özellikler göstermekte, ancak yukarıda saydığımız örneklerle uzak düşmektedirler. Bu karakterlerin tam olarak daimonik sayılamamasının temel nedeni, kötücül eylemlerinin radikal öznellikler olarak değil, toplumsal dinamiklerin, güç oyunlarının ya da entrikaların mantıklı sonuçları olarak açıklanmalarıdır. Öte yandan Hilmi Yavuz, Nahid Sırrı Örik'in *Kıskanmak* adlı romanındaki Seniha ve *Sultan Hamit Düşerken* adlı romanındaki Nimet'in Türk edebiyatındaki ilk gerçek anlamıyla daimonik karakterler olduğunu dile getirmektedir<sup>1152</sup>. Yakın tarihimizde yeraltı edebiyatı ile daimonik karakterlerin daha çok yer tutar olduğu öne sürülebilir. Hakan Günday'ın *Kinyas ve Kayra* adlı kitabına adını veren karakterleri, Ayfer Tunç'un *Dünya Ağrısı* adlı romanındaki ana karakter Mürşit, Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı romanındaki Zeytin, daimonik karakter kriterlerine uygunluk göstermektedirler. Öte yandan bu örnekler içerisinde daimonik içe kapanmayı,

---

<sup>1151</sup> Nihal karakterinin muğlak kötülüğü üzerine bir tartışma için bkz. Berna Moran. Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, 59-61.

<sup>1152</sup> <https://sites.google.com/site/ilyazbingulyazilari/edebiyat-incelemeleri/daemon-seytani-yaraticilik>;  
<https://canavarfirarda.com/2018/12/27/yasasin-kotuluk/>



dilsizleşmeyi, sıkıcılığı ve bir andalığı *Anayurt Otel*i'nin Zebercet'i kadar şiddetli yaşayan bir karakter olmadığı düşünülebilir. Edebiyat söz konusu olduğunda, daimonik deneyimin anlatıcının sesinin okur tarafından paylaşılmasında, daimonik karakterlerinse içerikte bulunabileceğini öne sürebiliyoruz.

Daimonik yaşam ise estetiğin ve poetikanın dışında kalmakta, dışlayıcı şekilde etiğin ve dolayısıyla ilahiyat ve felsefenin alanına girmektedir. Kierkegaard'un ve sonradan Heidegger ve Bataille gibi düşünürlerin bu konuda odaklandıkları mevzular, daimonik kavramının üçüncü, altıncı, yedinci ve onbirinci özelliklerine dairdir. Söz konusu özellikleri bir araya getirdiğimizde daimonik deneyim ve karakterlerden başka bir resim çizilmektedir. Zanaatten sanata geçişi sağlayan deha kapasitesi, bedenden kopuşa ve varlığa dair sorguya kendini bırakabilme cüreti, ruhun bu vesileyle rehberi ve ortağı olabilecek şuur ile gelecek zamanın olanağını açabilme yetisi, daimonik yaşamın çerçevesini oluşturmaktadır. Daimonik yaşamın ayrıntılı tartışması ise çalışmamızın Şerif Mardin'in itiraz ve eleştirisi konusuna dönersek, Türkiye'de ve İslam düşüncesinde daimonik kavramının "eksikliği" yeteri kadar kapsamlı tartışılmamıştır diyebiliriz. Yapılan incelemeden yola çıkarak oluşturulan üç kategoriye ayrı ayrı düşünürsek, daimonik deneyimin olmadığı bir insan topluluğu söz konusu değildir. Bir dilin edebiyat tarihinde içerik olarak daimonik karakterlerin azlığının ise bir "eksiğe" işaret ettiği düşünülebilir. Bu eksiğin, kitlesel olarak kötülükle yüzleşmeye dair bilinçli bir görmezlikten gelmenin belirtisi olduğu düşünülebilir. Bu açıdan Kierkegaard'un altını çizdiği "içeriksiz içerik" özelliği de öne çıkmaktadır. Göstergebilimsel ifadeyle, gösterileni olmayan bir gösteren düşünülmektedir. Daimonik karakter, hastalık olmadığı halde ortaya çıkan semptoma benzemektedir. Başka bir deyişle tarihsel kötülüklerin ve felaketlerin anılarının bastırılması, hafızadan dışlanması, mevcut olmayan anıların belirtisi olarak ele alınabilir. Edebiyatın bu türden bir yüzleşmenin en kuvvetli araçlarından birisi olduğunu söyleyebiliriz. Görünen o ki, Şerif Mardin'in dikkat çekmeye çalıştığı husus da bu önermeye yakındır.

Hem daimonik karakterlerin belirtilerini sunduğu, hem daimonik deneyimin kapısını açtığı, hem de daimonik yaşamın etik karakterini üzerine kurduğu meydan okumayı mit ve ironi kavramlarıyla birlikte tanımlamak gerekmektedir. Meydan okuma öncelikle mitik olana karşıdır. Genel olarak daimonik olanı, içerik (ya da salt belirti) olarak daimonik karakteri, durum olarak daimonik deneyimi, etik tutum olarak

daimonik yaşamı birleştiren bir şemsiye terim (*hyperonym*) olarak düşünebiliriz. Söz sanatı olarak kapsamlayışla imlenen mitik dünyaya tanıklık eden (karakter), bu dünyanın kurulumunu açan (deneyim), son olarak da bu dünyayı düşünecek konuma tutunan (yaşam) ironik işleve bürünen daimonik, bilmeceye katılarak onu çözen, çözüme ulaştırdıktan sonra da geri çekilen bir konumu ifade etmektedir. Böyle bakıldığında, daimonik olan ne gerçekten bir karakter, ne gerçekten bir deneyim, ne de gerçekten bir yaşamdır. Bunları yadsıyarak bunlara eşlik eden bir konum, durum ya da işlevden ibarettir. Bu konumun radikalliğini ifade edebilmek için iki sıra dışı örnekle tartışmayı bitirebiliriz.

Dil kavramını en geniş kapsamıyla düşündüğümüzde, anlam bütünlüğünün en dayanıklı ve dışlayıcı şekilde kurulduğu dil belki de matematiktir. Matematikte ironiden bahsetmesi de bu yüzden oldukça güçtür. Aktaracağımız matematik sorusuysa ilgi çekici bir “matematik meseli” teşkil etmektedir. Kaynağını bilmediğimiz soru şu şekilde anlatılmaktadır:

Bir deve tüccarı, ölmeden önce üç oğluna 17 adet deve miras bırakır. İlk oğluna develerin yarısını, ikinci oğluna develerin üçte birini, üçüncü ve en küçük oğlunaysa develerin dokuzda birini miras bıraktığını vasiyet etikten sonra vefat eder. Üç oğul, babalarını defnettikten sonra asal sayıya sahip olan 17 deveyi belirtilen oranlarda nasıl paylaşacaklarını çözemezler. Evlerinin önünde kara kara düşünürlerken oradan devesiyle geçmekte olan bir yolcu, onlardan su istedikten sonra dertlerinin ne olduğunu sorar. Hikayeyi dinledikten sonra da sorunu çözer ve devesine binip yoluna gider. Yolcu sorunu nasıl çözmüş, develeri oğullara nasıl paylaşmıştır?

Sorunun çözümü basittir. Deveci kendi devesini 17 deveye kattıktan sonra belirtilen oranlarda develeri oğullara paylaşır. 18 devenin yarısı, üçte biri ve dokuzda birinin toplamı  $(9+6+2)$  17 etmektedir. Yolcu, kalan tek deve olan kendi devesine binip yoluna gidebilmiş, ortada sorun kalmamıştır. Bu meseldeki yolcunun söz konusu matematik gerçeklik için daimonik olan olduğu söylenebilir. Örneği tanımlarımızın kalıbına uydurmak için çok zorlamamak adına, hikâyede kaygı kavramına denk düşen bir unsur aramak hatalı olabilir. Ancak yine de, oğulların babanın vasiyetine *tam anlamıyla* uymadığının altını çizmek gerekir. Zira babanın vasiyet ettiği oranlarla oğulların son kertede aldıkların develerin oranları uyumsuzdur. Kaygı, babanın sözüne sadık kalmak amacıyla develerin bir kısmını kesip kesin oranları gözetmek ile yoldan geçen yolcunun daha pratik çözümü arasında seçim yapmak arasında kalmaktan kaynaklıdır, çünkü ideal, iyi ve güzel olan ilkidir!

İkinci örnek ise çalışmamıza daha uygundur. Avusturyalı yönetmen Michael Haneke'nin 2005 yapımı filmi *Saklı'da* (*Caché*), kimliğini film boyunca hiç öğrenmediğimiz birileri ana karakterlerimiz olan burjuva çifte düzenli olarak gizli çekilmiş videolar göndermektedir. İlk videolarda evlerinin dışarıdan görüntüsü gibi kimse fark etmeden çekilmesi akla uygun görüntüler vardır. Ancak film ilerledikçe kendilerinden başka tanığı olmayan olayların gizli görüntüleri de gönderilmeye başlanır. Bu kayıtlarda öyle görüntüler vardır ki, karakterlerin içinde yaşadığı dünyadan bir insanın bu görüntüleri kayıt altına alması imkânsızdır. Film boyunca bu bilmece çözüme kavuşturulmaz. Ünlü eleştirmen Roger Ebert gibi, videoları gönderenin filmdeki karakterlerden birisi olduğunu düşünerek çözüm bulmaya çalışan, yönetmenin söyleşilerinden ipuçları çıkarmak için kılı kırk yaran ve çabaları hüsranla sonuçlanmış çok sayıda sinemasever vardır<sup>1153</sup>. Yönetmen dâhil kimse bilmecenin cevabı konusunda kesin bir yargı üret(e)mese de, daimonik kavramına dair incelememiz ışığında bir “yanıt” bulmak mümkündür. Videolar filmin dokusuyla aynı şekilde sunulmaktadır. Seyirciler olarak görüntüleri önce filmin parçası gibi izlerken ancak bir süre sonra çifte gönderilen video kasetten izlenildiğini görürüz. Ayrıca karakterlerin “tek tanığı” olarak deneyimledikleri olaylara karakterler dışında tanık olan sadece “biz”izdir. Tanığın ruhuna rehberlik eden, ortaklığa sunan, bedenden kopuş (videoları gönderen “birisi” aslında film gerçekliğinde yoktur) üzerine kurulu bu durum, daimonik olandır. Bu konumu tutan işleve sahip bir kişiden bahsedilecekse, bu da yönetmen Haneke'nin kendisidir<sup>1154</sup>! Gerek beşinci özellikte bahsi geçen tüm boşlukları doldurma olsun, gerek onüçüncü özellikte değinilen dilsizleşme olsun, kameranın tanıklık eden gözünü ve anlatının sesini yazan/yöneten Haneke, daimonik konumun simgesi olarak alınabilir. Filmin bu sıra dışı daimonu, varlığıyla bilmeceyi çözmemize yardımcı olmakta, ancak bilmecenin gerçekliğine dâhil olmayı reddetmektedir. Maksat tanıklığı olmayanın tanığı olma ihtimalini işlemektir. Burjuva çiftin olayların geçtiği Fransa'da kendi ırkçılık ve sömürgecilikleriyle yüzleşmemiş olmalarına ve dolayısıyla bir arada yaşanabilecek bir geleceğin imkânını kapatmalarına meydan okunmaktadır. Karşısında kaygı duyduklarıysa, ortağı oldukları suçların görünmez kılındığı ideal dünyalarının “bir anda” görünür olmasıdır. Başka bir deyişle seyirci ve yönetmen arasındaki iletişim,

<sup>1153</sup> <https://www.rogerebert.com/roger-ebert/caché-a-riddle-wrapped-in-a-mystery-inside-an-enigma>

<sup>1154</sup> Aynı çözümü dile getirdiğini gördüğüm tek kişi, Peter Guilherme adında bir forum kullanıcısıdır. bkz. <https://www.quora.com/Who-took-and-delivered-the-tapes-in-Hanekes-Caché>

tarihin daimonunun gözünden tarih yazımından silinen şiddetin görülebilmesini sağlamaktadır.

Kierkegaard'un *Kaygı Kavramı*'nda bilgi ve kaygı arasındaki ilişkiyi yorumlayan akademisyen Ronald Hall, daimonik olanın son kertede mutlak bilgiye (örneğin tanrıya) ulaşma kaygısı olduğuna değinmektedir<sup>1155</sup>. Elimizdeki tanımlar aracılığıyla daimonik olanın bu kaygıyı nasıl taşıdığını düşünmek mümkündür. Ulaşmak istediğimiz bilgilerin aslında hiç olmadığını hayal ettiğimizde kaygıya dayalı yapı ortaya çıkabilir. Ya da bu bilgileri düzenleyen ve anlam dünyasını oluşturan tek ve sabit bir kuvvetten bahsedemeyeceğimiz hakikatiyle yüzleşmek durumunda kalabiliriz. En dünyevi haliyle, yaşamımızı ya da anlatıyı anlamlı kılan dilin sürekli yenilenen, bozulup yeniden kurulan, evrensel ve sonsuz bir geçerliliğe asla sahip olmayacak bir oyun olduğu hakikatiyle karşı karşıya kalabiliriz. Bu olası durumları olgulara dayalı bir mantık çerçevesinde düşünmesi güçtür. Ancak olasılıklarının dahi kaygı için yeterli olduğunu öne sürebiliriz.

Son olarak, Ronald Hall'un *Kaygı Kavramı*'nda dil ve özgürlük arasında kurulan ilişkiye dair söylediklerine değinmek faydalı olacaktır. Daimonik olanın karşısında kaygı duyduğu iyilik, "bütünleşik varoluş" olarak tanımlanabilir<sup>1156</sup>. Bu bağlamda Kierkegaard'un daimonik olana meydan okuttuğu iyilik, her şeyin anlamlı olduğu, varoluşun kendisinin tamamen gizlendiği mitik gerçekliğin sorunsuzca işlediği halidir. Ursula Le Guin'in Türkçe'ye *Omelas'ı Terk Edip Gidenler* adıyla çevrilmiş öyküsü bu fikri çarpıcı şekilde işlemektedir<sup>1157</sup>. Öykünün geçtiği Omelas şehrinin ütöpic düzeninde hiçbir sorun yoktur. Herkes mutludur, zengin-fakir ayrımı yoktur, yöneticilere, kurumlara, kolluk kuvvetlerine ya da adalet sistemine ihtiyaç duyulmayacak derecede ideal bir düzen vardır. Ancak şehrin bu şekilde işlemesi için tek bir şart vardır: Seçilmiş tek bir çocuğun karanlık bir zindanda pislik ve çaresizlik içinde hapsedilmesi. Yaşı erip de şehrin iyilik, güzellik ve mutluluk içinde işleyen bu ideal düzeninin ardında yatan hakikati öğrenenleri ise iki seçenek beklemektedir. Bu hakikati unutmayı seçenler şehirde yaşamaya devam edebilmektedir. Diğerleriylese Omelas'ı terk edip giderler. Öykünün kuvveti, iki seçeneğin de öznelarini

---

<sup>1155</sup> Robert L. Perkins (edited by). International Kierkegaard Commentary: The Concept of Anxiety. Macon: Mercer University Press, 1985, 139.

<sup>1156</sup> "integrated existence," *age*, 160.

<sup>1157</sup> Ursula K. Le Guin. The Ones Who Walk Away from Omelas: A Story. Harper Perennial, 2017, e-book edition.

yargılamaması, ancak okuyucuyu Omelas'ta yaşamayı seçip seçmeyeceği sorusuyla, başka bir deyişle daimonik kaygıyla yüzyüze bırakmasında yatmaktadır.

Böylelikle bir sonraki kısımda, insan dünyasının içinde farklı dünyalar kuran, kendi mitik gerçekliklerini okuyucuya sunan anlatıların zamanla ilişkisine bakarak janra kavramını tartışmak için gerekli üç unsuru (mit, ironi, daimon) incelemeyi bitirmiş olduk. Göreceğimiz üzere, yorumbilimsel incelememizi mitten janraya doğru yürütürken, okuma eylemimiz ancak ters yönde mümkün olacak, bu sefer janradan mite doğru okuma yapmak, daimonik olanı ve ironiyi bu amaçla kullanmak gerekecektir.



## 5. ANLATI CİNSLERİ

Yorumbilimsel incelemenin bu dördüncü ve son bölümü, janra sorusuyla ilgilidir. Metinlerin daha çok yazın biçimlerini (örn. düzyazı, şiir) ve işledikleri konuları (örn. trajedi, yaşama sevinci) temel alarak nitelendirilen janra kavramı, edebiyat kuramlarının önde gelen tartışma konularından birisidir. Janra kavramını düşünürken anlatıların kurdukları dünyaların zamanla ilişkisini çıkış noktası aldığımız takdirde, tartışmayı düzenleyecek bir çerçeve oluşturabiliriz. Bu durumda anlatıların zamana üç farklı göndermede bulunduğu öne sürülebilir. Birinci gönderme, metinlerin kendi iç tutarlılığına dairdir. Olaylar, değişimler ve tekrarlar metinde geçen zamanla ölçülmektedir. İkinci gönderme, metinler arası tutarlılığa dairdir. Bir metinde işlenen olay, değişim ve tekrarların kendisinden başka metinlerle nasıl benzerlikler ve farklar gösterdiğine bakarak karşılaştırma yapılmaktadır. Söz konusu benzerlik ve farklar, içerikle olduğu kadar biçimle de ilişkili olabilir. Üçüncü gönderme, anlatılar ile insan gerçekliğinin paylaştığı mitik zamana dairdir. Bu gönderme ile zaman olgusunun kendisinin anlaşılabilirliği ve ona dair varsayımlar sorguya açılmaktadır. Örneğin bir karakter için zamanın durması, karakterin hiçbir şey yapamadığı ve düşünemediği anların ifade edilmesi, geriye sadece akıp giden zamanın bırakılmasıyla mitik zamana göndermede bulunmaktadır.

Aslen 'cins 'veya 'cinsiyet 'anlamına gelen *janra*, Fransızca *genre* kelimesinden fonetik olarak ödünç alınmış ve Türkçe'de insan bilimleri özelinde terim olarak kullanılır olmuştur<sup>1158</sup>. Janra konusunda Fransızca kuramların etkisi görülmektedir. Örneğin İngilizce'de kullanılan *gender* kelimesi özel olarak toplumsal cinsiyet anlamını ifade etmekteyken, edebi metinler veya filmler için kullanılan kelime yine Fransızca'dan alınan *genre*'dir. Benzer bir kullanım Almanca *genus* kelimesi için de geçerlidir. Anlatı janraları için yine *genre* kullanıldığı görülmektedir. Türkçe'de 'cins ' kelimesi, sadece dilbilim özelinde cinsiyet ile iç içe kullanılan bir kategoridir, çünkü

---

<sup>1158</sup> Berke Vardar. Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü. 2. bs. İstanbul: Multilingual Yayınları, 2007, 254.

Fransızca ve Almanca gibi dillerde mevcut olabilen eril/dişil/yansız ayrımları Türkçe dilinde yoktur<sup>1159</sup>.

Özel isim ve cins isimler arasındaki farkı açıklamak için kullanılan cins mefhumu ise tekil örneğın kategorik özelliklerine atıfta bulunmaktadır. Örneğın hayvan türleri cins isimler olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak yer yer cins isimler bilimsel kategorilerden ziyade toplumsal algı ve teamüllere dayanmaktadır (örneğin: Ev kedisi). Bu açıdan doğuştan getirilen özelliklerle toplumsal sınıflandırmaların birleşimi karşımıza çıkmaktadır. Ek olarak ‘cins ’ifadesi, bağlama göre garipliğede atıfta bulunur. Bu bağlamda cinsin sadece tözünde ya da özünde taşıdığı özellikler değil, farklılığıyla da ele alınması gerektiğidüşünölmelidir. Bir canlının “çok cins” olduğı söylendiğinde, “çok özel” ya da “çok garip ve eşsiz” olduğı ifade edilebilir. Burada karşımıza çıkan çelişki dikkate değerdir. Cinsi belirlenemeyen bir varlığa sadece ‘cins ’denmektedir. Benzer kullanımlar aydınlatıcıdır. Örneğın şekli tanımlanamayan bir şeye “çok şekil olmuş” demek benzer bir kullanımdır. Yaşayan herkes mantiken yaşlı olmasına rağmen ‘yaşlı’ kelimesinin “çok yaş sahibi” anlamında kullanılması; kriterleri belirsiz, karar vermek için ölçütlerin noksan olduğı bir miktar için “kararında olmak” ifadesinin kullanılması, benzer çelişkiler sunmaktadır. Bu örneklerde çelişki sebebi, kategori ifade eden kelimelerin tanımlanamaz özel durumlarda kendilerinin kullanılıyor olmasıdır.

Zamana göndermelerin sıralamasını koruyarak, janra kavramının üç özelliğini üç tanım altında toplamayı önerebiliriz:

- 1- Cins anlamındaki janra, eserin doğuştan/ortaya çıkarken benzeri olduğı grubun içinde edindiğı kendine özgü karakteri ifade etmektedir. Aynı bir insan hayatı gibi, metnin genetik kodları ile toplumsal cinsiyetinin bir birleşimi söz konusudur. Bu açıdan metnin cinsi nedir diye sormak yerindedir. Edebi metinlerde işlenen konunun kriter olarak alınması gerekmektedir. Örneğın aşk romanları, aşk konusunu işleyen romanlar olarak bu tanıma uymaktadır. Kısıtları (kodları) itibarıyla roman olan bu eserler, romantik ilişkilere odaklanarak kendilerine özgü karakterler sunmaktadır.
- 2- Janra kategorisi, bir grup eseri tarihsel benzerlerinden ayıran, onları aşmasını sağlayan ortak özelliklerinin toplamıdır. Bu özelliklerin kuramcılar

---

<sup>1159</sup> age, 57.

tarafından, eserler ortaya konduktan sonra gözlemlenmesi, çözümlenmesi, ve sınıflandırmalara dayalı belirli kıstaslara göre nitelendirilmesi sonucunda metinlerin ortak cinsi (janra kategorisi) belirlenmektedir. Janra kelimesinin yaygın kullanımının bu tanıma dâhil olduğu düşünülebilir. Örneğin büyüğü gerçekçi romanlar, Latin Amerika gibi coğrafyalara özgü bir gerçekçiliği ifade etmek için akım, arka plan, konu ve üslup eksenlerini birleştiren bir mevkiye metinler ortaya çıktıktan sonra yerleştirilmiştir. Kısıtları itibarıyla sömürgecilik sonrası toplumsal ilişkileri işleyen bu gerçekçi romanlar, düş ile gerçek arasındaki farkı silen üsluplarıyla tarihsel benzerlerini aşmaktadır. Bu açıdan janra kategorisi her zaman tarihseldir.

3- Janra sorusu ise, bir anlatı bütününe geçen zamanı dolaylı şekilde ifade ederken kendi dünyasını nasıl kurduğunu nitelendiren bir soru sorma bilinci ve üslubudur. Betimleyici özelliğe sahip olduğu için de yine ancak metin tamamlandıktan ve okuyucuya ulaştıktan sonra, yorum aşamasında nitelendirilebilmektedir. Bu nedenle de yorumlanırken benzer özellikler gösteren başka anlatılarla birlikte, geriye dönük olarak değerlendirilmektedir. Bu benzerlikler ortaya konduktan sonra metinlerin tekil farklarının, kendi janralarını nasıl genişlettiklerine, çeşitlendirdiklerine bakılabilmektedir. Üçüncü tanımı ikinciden ayıran asli unsur, janra sorusunun kategorik olmamasıdır. Diğer iki tanımda janranın adı bir ya da iki kelimeden oluşacak şekilde terimleşebiliyorken, janra sorusunun ayrıntılı şekilde ifade edilmesi gerekmektedir. Zira metinlerin zamanla dolaysız ilişkilerinin açıklanması söz konusudur. Bu tanımı ileride genişletecek ve ayrıntılı inceleyeceğiz.

Başlangıç noktası olarak yorumbilim alındığında janra sorusu, janraya dair temel yargıları oluşturacak yaklaşımlar sunmaktadır. Bu amaçla bu bölüm metinlerin zamanla ilişkisini ayrıntılarıyla ele alarak kuramsal bir çerçeve oluşturmaya çalışan Fransız düşünür Paul Ricœur'ün düşüncesine odaklanacaktır. Diğer bölümlerdeki tarihsel tartışmalardan farklı olarak, yalnızca Ricœur'ün *Zaman ve Anlatı* adlı dört ciltlik eserini merkeze alacağız. Dolayısıyla kavramları işlerken düşünürün beslendiği düşünce biçim ve geleneklerini daha az tartışmaya açacağız. Ortaya konan bazı kavramları, kabul ettiğimiz tanımlarla uyumsuzluklarına değinerek dışarıda bırakmamız gerekecek. Başka bazı kavramlarda ise çerçevemizle uyum sağlaması adına ifade değişikliklerine gideceğiz. Örneğin Ricœur'ün eğretilme ve sembol



terimlerini kullanırken bu çalışmada eğrileme ve kapsamlayış arasında kurulan bağıntıyı (söz dizim ve paradigma kesişimini) betimlediği gözlemlenebilir<sup>1160</sup>. Öte yandan bu iki unsurun aşamalı şekilde aşılmasını tezat ve absürtlük olarak değerlendirmeyi uygun görmesinden yola çıkarak, ironiye dair tanımlarımızı anımsattığını söylemek de mümkündür<sup>1161</sup>. Bu durumda düşünürün kuramsal çerçevesi mevcut yaklaşımımızı destekliyorken, bazı ifadelerde farklı tercihler yapmamız gerekmektedir. Ricœur'ün fikirlerini ele almadan önce, janra çalışmalarının tarihçesini kısaca özetlemekte fayda vardır. Özellikle birbirleriyle dönüşümlü kullanıldığını gözlemleyebileceğimiz tür ve janra kavramları arasında ayırım yapmak yol haritası çizmemize yardımcı olacaktır. Bu ayrımlar özellikle çeviri kısıtlarını ele alırken 'tür 've 'türler arası çeviri ' ifadelerini kullanmamızı da açıklayıcı nitelikte olacaktır.

### 5.1. Tür ve Janra<sup>1162</sup>

Edebiyatta türleri belirleyen, nesir ve nazım gibi en temel yazın biçimleri ile olay örgüsünün zaman ve mekân bütünlüğü gibi öncül kısıtlar olmuştur. Eserlerin edebiyat tarihindeki aykırı yerlerini değerlendirmek içinse janra kavramına başvurulmuştur. Çağdaş janra kuramlarının ortak temelini oluşturan yaklaşımlardan biri, anlatı karakterlerinin metin içi ve metin dışı niteliklerini ayırmaya yöneliktir. Çağdaş janra kuramının önde gelen figürlerinden Rus edebiyat tarihçisi Vladimir Propp'un masallar üzerine yaptığı çalışmalarını içeren *Masalın Biçimbilimi* (1928) adlı kitabı, önemli bir dönüm noktasını oluşturmaktadır. Bu kitapta yüz kadar Rus halk masalı arasındaki benzerliklere bakılmış, karakter özellikleri, simgeler ve eylemler işlevlerine göre sınıflandırılmıştır. Propp'un masalın biçimbilimi için sunduğu yöntem, masalların kendi unsurları arasındaki ilişkiye ek olarak unsurların masalın bütününe kıyasla değerlendirilmesi ve betimlenmesi üzerine kuruludur<sup>1163</sup>. 1960larda dilbilimci Algirdas Julien Greimas, Propp'un işlevlerine ait sınıflandırmayı (tipolojisini) geliştirmiş, metin içi ve metinler arası okumaları ayırmıştır. Bu ayrıma

<sup>1160</sup> Paul Ricœur. Yorum Teorisi. çev. Gökhan Yavuz Demir. İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2019, 70.

<sup>1161</sup> *age*, 67.

<sup>1162</sup> Bu bölüm ufak değişikliklerle Prof. Dr. Sündüz Öztürk Kasar ile birlikte hazırladığımız "Ulusal Alegori tartışması ışığında Yusuf Atılgan'ın Anayurt Otel romanı" adlı makalede de yer almaktadır. Sündüz Öztürk Kasar ve Şahan Yatarkalmaz. "Ulusal Alegori tartışması ışığında Yusuf Atılgan'ın Anayurt Otel romanı". RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, Sayı 24, 2021: 1239-1259. DOI:10.29000/rumelide.990759.

<sup>1163</sup> Vladimir Propp. Morphology of the Folktale. çev. Laurence Scott. Austin: University of Texas Press, 2009, 19.

göre anlatının karakterleri (*actor*) sadece metin içindeki özelliklerine göre değerlendirilir ve öyküyü ören unsurlar olarak ele alınırlar. Karakterlerin metinler arası karşılaştırılmasıyla gözlemlenen ve sınıflandırılan ortak işlevleri ise janrayı ortaya koyan asıl unsurdur<sup>1164</sup>. İşlevleri açısından ele alınan karakterlere eyleyen (*actant*) adı verilmektedir<sup>1165</sup>. Dolayısıyla janranın belirlenebilmesi için metinler arası benzerliklerin incelenmesi ve sistemli bir şekilde ortaya konması gerekmektedir. Bu çalışmadaki tartışma için önemli olan, janranın ancak metinlerden sonra ileri sürülebilir ve karşılaştırmalı olarak, çürütülebilir şekilde tanımlanabilir olmasıdır. Bu fikir, Propp'un çağdaşı Rus eleştirmen Yury Tynyanov'un janra tanımına da uymaktadır. Tynyanov'a göre edebiyat kuramında tanımlar matematikteki gibi öncü temelleri oluşturmaz, tersine metinlerden sonra ortaya çıkan ve yeni metinlerle evrilen artçılar olarak düşünülmelidir<sup>1166</sup>. Eleştirmenin 1928'de dilbilimci Roman Jakobson ile birlikte kaleme aldığı ve dil ve edebiyatların çalışılmasında ortaya çıkan sorunları tartışan makalesinin sekizinci maddesi "edebiyat tarihinin iç hukukunun" temel alınarak her metnin edebiyat tarihine nasıl aykırı davrandığına bakmak gerektiğini öne sürmektedir<sup>1167</sup>. İleride *Anayurt Otel'i*'nin janra sorusu ele alınırken bu fikir önem kazanacaktır. Aynı amaçla Fredric Jameson'ın polemiğini tartışırken de kritik öneme sahip olacak bir önerme, yine Tynyanov tarafından dile getirilmektedir. Eleştirmene göre romanların yaygınlaşmasıyla birlikte alegorilerin yerini psikolojik derinliğe odaklanan modern metinler almıştır<sup>1168</sup>.

Janranın işlevleri ve biçimleri metinler arası gözlemler, betimlemeler ve sınıflandırmalar sonucunda ortaya konabilmektedir. Bu yaklaşıma göre tekil metinler, edebiyat tarihine meydan okumalarıyla tarihsel olarak evrilmektedirler. Bu anlayışa sahip bir başka isim Gérard Genette'tir. Fransız kuramcı, janranın kurallarının metin ortaya çıkmadan önce karar verilen bir özellikler listesi olmadığını, değişken özelliklerin ancak geriye dönük olarak teşhis edilebileceğini

---

<sup>1164</sup> Gregory Castle. *The Blackwell Guide to Literary Theory*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007, 116.

<sup>1165</sup> Jean-Claude Coquet. "Sözceleyenler ve kiplikler: La Fontaine'in Kurtla Kuzu adlı fablı". Çev. Sündüz Öztürk Kasar. *Dünya Dilleri, Edebiyatları ve Çeviri Çalışmaları Dergisi*, 1(1), 2020: 92-115. (Orijinal Yayın tarihi: 1987), 104.

<sup>1166</sup> Tynyanov'dan anan David Duff (Edited and introduced by). *Modern Genre Theory*. Londra: Routledge, 2014, 30.

<sup>1167</sup> Yuri Tynianov. *Permanent Evolution: Selected essays on literature, theory and film*. Çevirenler: Ainsley Morse ve Philip Redko. Boston: Academic Studies Press, 2019, 288.

<sup>1168</sup> Duff, *age*, 40.

öne sürmektedir<sup>1169</sup>. Bu durumda roman, tiyatro oyunu, şiir, deneme gibi biçimsel kısıtları metin ortaya çıkmadan önce belirlenmiş yazın çeşitlerine 'tür 'demek mümkündür. Ortaya konan eserlerin benzer konuları, anlatı biçimlerini, dil özelliklerini kullanmasını sonradan çözümleyerek, betimleyerek sınıflandırma sonucunda öne sürülebilen ikincil türdeşliğe 'janra 'demek gerekmektedir. Özetle, türe metinden önce, janraya metinden sonra karar verilmektedir. Tür kısıtlara göre belirlenirken, janra aykırılıklara göre şekil almaktadır. Her metnin kesin bir türü olmak zorunda değildir, çünkü romanlarda sıklıkla görülebileceği üzere, türler arası eserler karşımıza çıkmaktadır. Ancak her edebi metnin janrası vardır, çünkü her edebi metin, metinler arası benzerlik ve farklarına göre değerlendirilir. Daha da önemlisi, janra tarihsel ve değişken olduğu için, benzer metinlerin yorumlarının toplamını içerecek şekilde gelişebilir. Kimi durumlarda (roman türünde olduğu gibi), janralar metin ortaya çıkmadan önce belirlenen kısıtlar biçimine bürünerek türleşmektedirler. Bu durumda biçimsel özellikler ne olursa olsun, tür ve janra arasındaki en önemli ayırım, metin öncesi kısıtlar ile metin sonrası yorum arasındaki farktır.

## 5.2. Dört Unsur

Paul Ricœur'ün anlatı ve yorumbilim tartışmalarının tarihine ve kavramın çağdaş kuramcılar tarafından ele alınan özellikleri üzerindeki hakimiyeti ve ulaştığı sonuçlar öncü nitelikte görünmektedir. Sunulan çerçeve, janra konusunda yorum, eleştiri ve çeviri uygulamalarında kullanılabilecek bir temel oluşturmaktadır. Bu açıdan mit, ironi ve daimonik kavramlarını incelerken gereksinim duyulan değerlendirmeler ve tarihsel dönüşümleri özetleme çabalarımız bu kısımda daha az yer tutmaktadır. Ricœur'ün eserlerinden edinilen bir izlenim, janra kavramının bir soru olarak muhafaza edilmesine verdiği önemdir. Mit kavramını incelediğimiz kısmı bitirirken değindiğimiz ve anlatılar ile sanat eserlerini nitelendiren bilmece olgusu, janra kavramını da belirliyor görünmektedir. Dolayısıyla uygun görüldüğünde 'janra ' sözcüğü yerine üçüncü tanımımızda kullandığımız 'janra sorusu 'ifadesi tercih edilmektedir. Zira kavramın "metnin janrası nedir?" sorusuyla özdeş olduğunu düşünmek de mümkündür.

---

<sup>1169</sup> Castle, *age*, 212, 214.

Ricœur, janra sorusunun birincil muhatabının herhangi bir özne (örneğin yazar ya da okur) ya da koşul (örneğin tarih ya da politik durum) değil, (başka metinler arasında) metnin kendisi olduğu kabulünü ayrıntılı şekilde ortaya koymaktadır. Düşünürün sunduğu çerçeveye baktığımızda, sorunun kategorik cevapları olmadığı da dikkat çekmektedir. Daha ziyade kesin olarak cevaplanmayan bir soru olarak kabul edilebilmesi gerekmektedir. Düşünür soruyu anlatının zamanla ilişkisinin betimlenmesi aracılığıyla genişletmekte, anlatıların bütününe dair yorumun ancak bu şekilde mümkün olabileceğini savunmaktadır.

Düşünürün *Zaman ve Anlatı*'sını topluca ele almak oldukça zordur. Ancak janra sorusuna gidecek yolu açmak adına eserden önce ve sonra yapılmış iki farklı konuşmasından faydalanarak yorum ve çeviri arasında kurulan köprüyü kendimize rehber edinebiliriz. Bu amaçla öncelikle Türkçe'de *Yorum Teorisi* adıyla yayınlanan, 1973 yılında ABD'de Teksas Hıristiyan Üniversitesi'nde verdiği dört seminerden oluşan eseri ele alabiliriz. Bu seminerlerde düşünür, o dönemde mevcut yorumbilimsel yaklaşımlara itirazlarını ve izlenilmesi gereken yollara dair tutumunu dile getirmektedir. Dil sorunlarını metin sorunlarıyla denk tutarak başlanan tartışmanın ufkunda açıklama ve anlama diyalektiğinin durduğu ifade edilmektedir<sup>1170</sup>. Düşünür açıklama ve anlama ayırımına *Zaman ve Anlatı*'nin ikinci cildinde de yer vermektedir. Metinlerde mevcut anlamları mesaj olarak almak ve anlamak bireysel sayılırken, metinleri açıklamak için kullanılan kodların kolektif unsurlar olduğu öne sürülmektedir<sup>1171</sup>. Ricœur mesajların geçiciliği (*diyakronik*) ve kodların kalıcılığı (*senkronik*) arasındaki çatışmanın Saussure'ün *parole-langue* ayırımına da temel oluşturduğuna dikkat çekmektedir. Bu ayrımın doğru olup olmadığı tartışmasını bir kenara bırakırsak, en azından bir gereksinime işaret ettiğine odaklanabiliriz. Kalıcı ve açıklayıcı/betimleyici kodları okuyarak ve karşılaştırarak, çürütülebilir yorumlar ortaya koymak ve tartışmak için ortak bir zemin oluşturmak mümkündür. Bu da yorumbilim ve göstergebilimin kesişiminde kurulacak bilimsel bir yöntem için olanak sağlamaktadır.

Göstergebilim yöntemleri için de büyük önem arz eden kod ve mesaj kategorileri, Ricœur tarafından yapısalci model varsayımlarının genişletilmesi amacıyla karşıtlık içinde değerlendirilmektedir. Düşünüre göre senkronik okuma diyakronik okumadan

---

<sup>1170</sup> Paul Ricœur. *Yorum Teorisi*. çev. Gökhan Yavuz Demir. İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2019, 13.

<sup>1171</sup> *age*, 17.

önce gelmelidir<sup>1172</sup>. Bu da (kalıcı) kodların, içinde anlam kazandığı sistemin (dizgenin) önceliğine işaret etmektedir. Kodların okunmasına olanak sağlayan (semiyotik) sistem okura anlam sunarken, mesajların alınmasına olanak sağlayan (semantik) metinler açıklama gerektirmektedir. Dolayısıyla karşımıza açıklanan anlam veya anlamlandırılan açıklama diyalektiği çıkmaktadır. Ricœur bu ayrımın metin seviyesinde anlam ile olay arasındaki ilişkide çözüldüğünü ifade etmektedir<sup>1173</sup>. Düşününün temel bir varsayım (aksiyom) olarak vurguladığı “her söylemin anlam olarak da anlaşılması” gerektiğidir<sup>1174</sup>. Zira metinlerin bilimsel olarak okunabilmesi için anlamın nesnel olarak ele alınması, ancak anlamın kendisini nesne olarak ele almak için de bazı engellerin aşılması gerekmektedir. Burada en büyük engel, anlamın ne derece nesne olarak değerlendirilebileceği sorusunda yatmaktadır.

Eğer anlam bir nesne ise, birincil öznesi anlamı ileten/üreten midir, yoksa alımlayan/tüketen midir? Anlamın üretilebilir olduğu kolayca kabul edilebilir bir olgudur. Ancak tüketilebilirlik, yorumların çeşitlenme kapasitesiyle sınırlı (ya da sınırsız) olduğu için, yorumun yer ve zaman değiştiren öznesine göre (*deixis*) belirsizleşmektedir. Ricœur, anlamın nesneleşmiş (tüketilebilir) halinin gönderme olduğuna değinmekte, ve anlamın göndermeyi aştığını söylemektedir<sup>1175</sup>. Bu durumda anlamın öznesi değiştikçe, nesneliliği de değişim göstermektedir. Benzer bir çıkmazla daimonik olanın özneliliğinin değişkenliğinde de karşılaşmıştık. İleride Coquet'nin açtığı tartışmalar ışığında da değineceğimiz “yükümsüz özne” (*non-sujet*) mefhumuna hazırlık amacıyla, “anlam”a bu açıdan “yükümsüz nesne” diyebileceğimizi ekleyebiliriz.

Nesne olarak anlamın “yüküm”ünü nasıl kazandığı sorusu ise yorumbilimin şu noktaya kadar ele aldığımız temel unsurlarını bir araya getirmektedir. Ricœur söylemin (örneğin edebi metnin) aynı anda dünyaya ve anlatıcıya göndermede bulunduğunu ifade etmektedir<sup>1176</sup>. Öyleyse söylem mitik olana (dünya ve zaman) ve daimonik olana (anlatıcı) göndermede bulunurken, söylenemeyenler (göndermesi belirsizler) ironi olarak karşımıza çıkmaktadır. Dört unsuru aynı fiili kullanarak bir araya getirmek açıklayıcı olacaktır. Söylem, söylene (mit) ve söyleyene (daimon)

---

<sup>1172</sup> age, 20.

<sup>1173</sup> age, 23.

<sup>1174</sup> age, 26.

<sup>1175</sup> age, 34-35.

<sup>1176</sup> age, 36.

dayanarak inşa edilmekte, sınırları ise söylen(e)meyenler (ironi) tarafından belirlenmektedir. Bu işlevsel bağtıda yer alan söylemin, anlatılarda karşılık geldiği özel durumuna janra adını vereceğiz.

Ricœur de metinlerin “hem yazıyla kaydedilmiş hem de işlenmiş bir şey olarak söylem” olduklarını ve edebi türlerin kayıt ve işlemeyi bir bütün olarak yöneten aygıtlara dayalı öncül kurallardan oluştuğunu öne sürmektedir<sup>1177</sup>. Metni organik bir bütüne dönüştüren ise yine açıklama ve anlama arasındaki gerilim olmaktadır. Düşünür bu iki kutbun (öznel) beşerî bilimlerin söylem olayına odaklandığı *verstehen* geleneği ile (nesnel) pozitif bilimlerin söylem anlamına odaklandığı *erklären* geleneğinin çekişmesine paralel olarak ortaya çıktığını söylemektedir<sup>1178</sup>. Böylelikle tarihsel bir yarığa işaret eden çekişme, Ricœur’ün konuşmasının sonunda dikkat çektiği üç hatadan kaçınmak için önemli bir zemin hazırlamaktadır. Anlamı yazara, muhattaba veya yoruma atfetmek olarak özetlenebilecek bu üç hata, eseri tarih (arka plan) ve sanatçının (niyet) ötesinde okumamızın önüne geçmektedirler. Düşünüre göre metinleri mesafeli olarak okuyarak ve yorumlayarak kendimizin kılabilmemiz gerekir<sup>1179</sup>. Düşünür bu amaçla, metne mesafelenme ve yaklaşmayı taşıyan açıklama ve anlamanın diyalektiğinden yorumun ortaya çıktığını savunmakta, yorumu metni özerk bir anlam bütünü olarak merkeze koymanın aracı olarak düşünmektedir<sup>1180</sup>.

Söz konusu yaklaşım sonucunda karşımıza daha önce incelediğimiz konulardan tanıdık ifadeler içeren bir model çıkmaktadır. Ricœur anlamadan açıklamaya doğru bir aşamalandırma yapmaktadır. En başta metnin bir bütün olarak ve “naif bir kavranış” olarak ele alınması vardır<sup>1181</sup>. Buradaki naifliği mitik olanı sorgulamadan kabul etmek olarak düşünebiliriz. İkinci aşamada tahmin yürütülmektedir. Tahmin, anlam yorumlarını geçerli kılmaya giden yolun başlangıcında durmaktadır. Bu açıdan bir bilmecenin yanıtını deneme yanılma yoluyla tahmin etmeye benzemektedir. Bilmecenin Heidegger ve Barthes gibi düşünürler için önemli bir yer tuttuğunu daha önce ortaya koymuştuk. Üçüncü aşamada ise metni nesne olarak ele almanın yarattığı mesafelenmeden (*distanciation*) metni kendine mal etmeye

---

<sup>1177</sup> age, 47.

<sup>1178</sup> age, 87-88.

<sup>1179</sup> age, 110-112.

<sup>1180</sup> age, 57.

<sup>1181</sup> age, 90.

(temellük, *appropriation*) ulaşılmaktadır. Ancak bu aşamalar uygulama söz konusu olduğunda soyut kalmaktadırlar.

Ricœur bu aşamalı modeli üç temele dayandırmaktadır. Yorumcuyu, metni işleyen bir işçi gibi düşünmektedir. Tam da bu yüzden söylemden yorum (emek) aracılığıyla anlamın artı değerinin çıkarıldığını ifade etmektedir<sup>1182</sup>. Düşünür ayrıca “metin dilsizdir” demektedir<sup>1183</sup>. Burada anlaşılması gereken, metnin okuyucuyu tahmin deneyimi içerisinde yazara, tarihsel bağlama, yeri geldiğinde de kendi kendine göndermekte olduğudur. Başka bir ifadeyle metni yorumlamak, bir aynayı incelemek gibidir. İlk bakışta kendi yansımamızı gördüğümüz için ayna olduğunu unutabiliriz (yoruma atıf hatası). Çerçevesine ve nerede durduğuna bakarak yansıttıklarını unutabiliriz (muhattaba/bağlama atıf hatası). Aynanın camının ardındaki sırrına bakarken de yansıtma özelliğini unutabiliriz (yazara atıf hatası). Dolayısıyla aynanın dilsizliği ile metnin dilsizliğini benzer şekilde düşünebiliriz. Bu eğretilmeyi genişletmek amacıyla ünlü Pamuk Prenses masalında kötü kalpli kraliçenin konuştuğu aynayı metnin dilsizliğini açıklamak için kullanacağım. Masalda hikâyenin bir anlamda bittiği noktada ayna devreye girmektedir. Kendisinden daha güzel bir kadın olup olmadığını aynaya soran kraliçe, aynanın ona verdiği yanıt üzerine masalın bir sonraki aşamasına geçmektedir. Pamuk Prenses’in ondan daha güzel olduğunu duyduğunda, aynı zamanda prensesin hayatta olduğunu da öğrenmektedir. Ayna böylelikle hikâyeye yön veren temel unsur haline gelmektedir. Masalın bilindik akışı içerisinde unutmamızın mümkün olduğu bu ayrıntı, yorumcuya şu soruyu sunmaktadır: Ayna kimdir? Soruyu başka bir şekilde sorarsak: Ayna kimin yerine konuşmaktadır? Zira iki kadın arasındaki temel çatışmayı kuran temelde kraliçenin en güzel olma arzusudur. Bu çatışmanın kaynağı da “en güzel olan”a karar veren aynadan başkası değildir. Bu durumda ayna yerine yazar, bağlam ve yorumcu konabilir, ancak kesin yanıt hiçbirisi değildir. Aynanın pozisyonu bu açıdan hem daimonik, hem de ironiktir. Çünkü bilinmeyi bilmektedir, bilmecenin yanıtına vakıftır, ayrıca çok sayıda yanıt olasılığı vardır.

Ricœur’ün önerdiği ilk adım, metnin bütününi iki ucu birbirine bağlanmayan bir çember gibi düşünmektir<sup>1184</sup>. Bağlanmayan uçları ayrık tutan masaldaki ayna

---

<sup>1182</sup>“ Artı anlam” olarak çevrilen “surplus value of meaning” ifadesinin ekonomiye göndermesini korumak için “anlamın artı değeri” olarak kullanıyoruz, *age*, 61.

<sup>1183</sup> *age*, 91.

<sup>1184</sup> *age*, 92.

eğretilmesinde gördüğümüz gibi ironidir. Bağlanmış gibi gösteren de daimonik olandır. Metni bir bütün olarak düşünmemiz için bu ironi noktalarını yakalamak, yanıtlanmayan soruları ortaya koymak ve yanıtsız kalmalarına rağmen yansıttıkları anlamları ele almak tamamlayıcıdır. İkinci adım ise metni tek başına bir birey gibi düşünmektir<sup>1185</sup>. Düşünürün metnin genetik kodlarına, türüne ve türdeşlerinden ayrılarak bireyselleşmesine çektiği dikkat çarpıcıdır. Daha önce değindiğimiz gibi, metnin janrasına dair sorular bu benzerlik ve ayrışmaları kapsamaktadır. Üçüncü adım ise birincil ve ikincil anlamların genişlettiği anlam ufkunun ortaya konmasına yöneliktir<sup>1186</sup>. Vurgulanan önemli bir nokta, anlamların çeşitliliğinden ziyade ufkun sınırlayıcı etkisidir. Başka bir deyişle metni yorumlayarak, işleyerek üretebileceğimiz anlamların sınırını nereye çizeceğimiz, metni anlam bütünü olarak ele almamızda belirleyicidir. Ancak böylelikle bazı yorumların (tahminlerin) başka yorumlardan daha geçerli olduğu sonucuna varabiliriz. Öyleyse birincil ve ikincil anlamların ufkunu çizen bilinebilir ile bilinmez arasında duran unsurlar olmaktadır. Bu aşamada daimonik olan diye nitelendirdiğimiz anlatıcı konumu veya daimonik karakter diye nitelendirdiğimiz edebi figürler kritik önem kazanmaktadır. Ancak bu konum ve figürleri ele aldığımızda erişebileceğimiz bilginin sınırına dair fikir edinebiliriz.

Sıralamaları gereği ironi, janra ve daimon adımlarından sonra mite dair son bir adım olmasını bekleyebiliriz. Düşünür bu son adıma *Yorum Teorisi*'nin sonlarına doğru değinmektedir. “Mitik düşüncenin etrafına topladığı varoluş *aporialarına*” bakarak başlayan yorum yolculuğu, mitik olanın yani “insanlığın anlamsız söylemlerinin” yıkılması ile bitmektedir<sup>1187</sup>. Burada not düşülmelidir ki, anlamsız söylemler yanlış ya da hatalı olarak nitelendirilmemelidir. Açmazların (*aporia*) kendini gösterdiği anları ironi kategorisi altında değerlendirdiğimizi düşünürsek, değer yargılarına mesafe koyduğumuz daha da iyi anlaşılacaktır. Öne sürülen, bu söylemlerin anlam kurucu karakterlerinden dolayı kendi başlarına anlamlarının olmadığıdır. Ricœur’ün metinlere bakarken de takındığı tutum aynı yöndedir:

Metnin anlamı metnin arkasında değil, önündedir. Metnin anlamı gizli bir şey değil, ifşa edilmiş bir şeydir. Anlaşılması gereken şey baştaki söylem durumu

---

<sup>1185</sup> age, 93.

<sup>1186</sup> age, 94.

<sup>1187</sup> age, 104.



değil, metnin görünür olmayan referansı [mit] sayesinde mümkün bir dünyayı gösteren şeydir.<sup>1188</sup>

Sonuç olarak mit, ironi, daimonik olan ve janra unsurlarının okuma için birbirlerini tamamlayıcı oldukları fikri karşımıza çıkmaktadır. Bu bölümde janra sorusuna eğilirken janra kavramının tamamlayıcı olduğu kadar kurucu özelliklerine de değinmeye çalışacağız. Bu hedefi gözeterek metinden sözcüğe uzanan aşamaları anlamayı amaçlayacağız.

### 5.3. Çevrilemezin Oluşturduğu Anlam Ufku

Ricœur'ün 1996 yılında Almanya'da, Deutsches Verlagsanstalt (DVA) Vakfı'nın daveti üzerine yaptığı konuşma, düşünürün düşüncesini yorumbilimden göstergebilim ve çeviribilime taşıyan yolu aydınlatır niteliktedir<sup>1189</sup>. Çeviri üzerine konuşmasında Antoine Berman ile George Steiner'in yaklaşımlarını birleştiren düşünür, çeviri sorununa yaklaşımda bu iki kuramcının takip ettiği iki yolu birbiriyle karşılaştırmayı tercih etmektedir<sup>1190</sup>. Söz konusu iki yoldan ilki, "dar" anlamıyla birbirinden bağımsız diller arasında çeviri yapmak; ikincisi "geniş" anlamda "her tür anlamlı bütünün yorumlanması" olarak ele alınmaktadır<sup>1191</sup>. En baştan, bu iki yolu birleştiren temel kavramın janra olduğunu dile getirebiliriz.

Konuşmada tartışılan paradigmlar çalışmamızın kapsamının dışına çıktığı için, varılan sonuçlara odaklanmayı tercih ediyorum. Bu açıdan örneğin Berman'ın "yabancınnın sınanması" ifadesine dair önermelerden ziyade Ricœur'ün işaret ettiği kilit noktalara odaklanacağım. Dikkat çeken bir deyim, "dil ile yapabileceklerimiz[in] akıllara zarar" bulunmasıdır<sup>1192</sup>. Düşünür 'akıllara zarar' ifadesini çok anlamlı bulmaktadır. Gerek metin çözümlemesi, gerek çeviri için akıllara zarar noktaların yakalanması ve bütünlerin bu noktalar etrafında değerlendirilmesi yöntemi belirlemektedir. Akıllara zarar olanın okuyucuyu ikilemlere düşüren, cevabı alınamayan sorular olduğu, dolayısıyla daha önce değindiğimiz gibi ironik ifade ve anlar oldukları sonucuna varabiliriz. Ricœur aynı olguyu "söylenemeyin, adlandırılmazın sınırları" olarak da betimlemektedir<sup>1193</sup>. Dolayısıyla çevrilen

---

<sup>1188</sup> age, 104.

<sup>1189</sup> Paul Ricœur. Çeviri Üzerine. çev. Sündüz Öztürk Kasar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008, 9.

<sup>1190</sup> age, 39.

<sup>1191</sup> age, 19.

<sup>1192</sup> age, 38. İtalikler yazara ait.

<sup>1193</sup> age, 39.

“yabancı” okuyucuyu kendi diline de “yabancı” kıldığını ve dile sahip olanın “dil konukseverliği” içinde durmaksızın konuk konumunda durduğu bir deneyimin söz konusu olduğunu öne sürebiliriz<sup>1194</sup>.

Eğer söylenemeyen kaygı verici yörelerinde gezinmemiş olsaydık, gizin, çevrilemezlik gizin ne demek olduğunu bilebilir miydik? Ve en iyi ilişkilerimiz, aşta da dostlukta da, yakınlık içinde uzaklığı barındıran bu ölçülülük niteliğini - giz/ölçülülük- koruyabilirler miydi?<sup>1195</sup>

Bir kez daha sözcüklerin yerini değiştirerek düşünürün sorusunu açıklamamız (teşrih etmemiz) faydalı olacaktır. Öncelikle “kaygı verici yöreler”in, bilgiye erişimin kapısında duran daimonik anlatıcının mecrası olduğunu not düşmeliyiz. Gizin ise ironi ile imlenen anlatının büyük bilmececi mit olduğunu öne sürebiliriz. Bu durumda ölçülülükten anlayacağımız ise bu üç unsuru barındıran janradan başkası değildir. Boşuna değil, düşünür çeviri için en kapsamlı bütünün ölçü alınması gerektiğini, sözcükten kültüre değil, metinden tümce ve sözcüğe inilmesi gerektiğini savunmaktadır<sup>1196</sup>. Tam da bu yüzden en geniş anlamıyla bir anlam bütününden başka bir anlam bütününe yapılan çeviriyi belirleyen etkenler arasında uzlaşma da sayılmakta, bu etkenin karşımıza “son çevrilemezlik” olarak çıktığı ifade edilmektedir<sup>1197</sup>. Sonuç olarak okuru, çevirmeni ve dolaylı olarak yorumcuyu anlam vermekten vazgeçip anlam almaya götüren bir meydan okumanın adı konmuştur. Bu deneyimi belirleyen ilk adım ise anlam bütünü olarak metnin janrasını biçimlendiren dilsizliği ve dil dışını tanıma çabası olacaktır.

#### 5.4. Yorumbilimsel Döngü

Metinleri biçimlendiren dil dışı, *Zaman ve Anlatı*’nın konusunu oluşturmaktadır. Ricœur’ün yüzlerce sayfaya yayılan tartışma, açıklama ve örneklendirmelerinin akışında kaybolmamak için, en baştan şerh düşme ihtiyacı duyuyorum. Söz konusu dil dışı, mit olarak Zaman’dır. Mit olarak Zaman’ı diğer zaman biçimlerinden (mitik, mitolojik) ayırmak için baş harfi büyük şekilde, özel isim olarak yazmayı tercih edeceğiz. Eserin ilk cildi, Aristoteles ve Aziz Augustinus örneklerinden yola çıkarak incelenen iki farklı zaman algısı/tasarısı arasındaki uzlaşmazlığa yakından bakmaktadır. Benzer uzlaşmazlıklar süreklilik ve süreksizlik arasındaki çatışmayı

---

<sup>1194</sup> age, 39.

<sup>1195</sup> age, 39.

<sup>1196</sup> age, 43.

<sup>1197</sup> age, 45.

barındıran başka kavramlar için de geçerli görünmektedir (örn. bellek, yaşam, ışık, hareket). Bu nedenle yer yer Zaman'ın tartışmadaki konumunu anlayabilmek için kullanacağımız eğretilmeler kendi içlerinde başka tartışmalar açmaya uygun olacaktır. Dolayısıyla somut içeriklerin bakış açısından saptırma tehlikesine karşı, kullanılan yorumbilimsel yaklaşımı en yalın haliyle ortaya koymak ihtiyacı doğmaktadır.

*Zaman ve Anlatı*'nın ilk cildinde karşılaştığımız bu yaklaşıma, bu çalışmada da etkisi olan Walter Benjamin'in *Alman Trajik Oyununun Kökeni* (*Ursprung des Deutschen Trauerspiels*), Martin Heidegger'in *Sanat Eserinin Kökeni* (*Der Ursprung des Kunstwerkes*), Gilles Deleuze'ün *Sinema 1* ve *Sinema 2* kitaplarında da kullanılan "yorumbilimsel çember" (*hermeneutischen Zirkel*) adı verilmektedir. Yönteme bu adı veren, 19. yüzyılın başında özellikle Platon üzerine çalışmalarıyla dikkat çekmiş ve Friedrich Schleiermacher'in düşüncesini de etkilemiş olan Alman filolog Friedrich Ast'tır<sup>1198</sup>. Ast için yorumlama, metin öncesi yargılarımız ve metnin oluşturduğu yargılar arasında mekik dokumak üzerine kuruludur. "Romantik yorumbilim" olarak da adlandırılan bu yaklaşımda, bütünün ruhunu parçada aramak, parçaları da bütünün aracılığıyla anlamak merkeze konmaktadır<sup>1199</sup>. Bütün parçaların toplamı olarak düşünülmeyeceği, dahası, parçalar bütünün ruhunu (hareketini) taşıdığı için başlangıç ve bitiş noktası olmayan bir okuma söz konusudur<sup>1200</sup>. Öte yandan yorum her yeni bilgiyle kendini yenilediği için doğru ile yanlış arasında kalan bir kısırdöngü ya da paradokstan bahsedemeyiz. Yine aynı sebepten metin öncesi yargıların haklı çıkarıldığı bir totoloji de söz konusu değildir. Schleiermacher yöntemi geliştirerek metni anlamak için sözcüğün ait olduğu tümceye, tümcenin ait olduğu paragrafa, paragrafı ait olduğu bütün metne, metni de yazarının külliyatına göre değerlendirmeyi önermiş, tüm bu bütünleri de parçalarına göre ele almak gerektiğini savunmuştur<sup>1201</sup>. Bu açıdan çeviriyi de içine alan metni yorumlama gayretinin kapsamlayış (*synecdoche*) nitelikli olduğu öne sürülebilmektedir.

Daha önce "hem okuma hem de yazmayı yapısında tutan çevirinin ironinin özünü paylaştığını iddia edemez miyiz?" sorusunu sormuştuk<sup>1202</sup>. Bu noktada yorum ve

<sup>1198</sup> Jeff Malpas & Hans-Helmuth Gander. *The Routledge Companion to Hermeneutics*. Londra: Routledge, 2015, 3.

<sup>1199</sup> *age*, 65.

<sup>1200</sup> *age*, 65.

<sup>1201</sup> *age*, 650-651.

<sup>1202</sup> bkz. 3.5.1. "İroninin Vuku Bulması" başlığı.

çevirinin paylaştığı bir özellik olarak kapsamlayışı aşmak ve ironik karakter edinmekten bahsedebiliriz. Zira nasıl ki çeviri bütünleyici anlatılara (*totalizing narratives*) direnebiliyorsa, çeviriyi de dikkate alan yorumlamanın aynı şekilde direnç gösterdiğini öne sürebiliriz. Öyleyse yöntemi güncellediğimizde bütünlüklü ve kapalı bir yorumbilimsel *çember* yerine aynının farklı şekilde karşımıza çıktığı parçalı ve açık bir yorumbilimsel *döngü* olduğunu iddia edebiliriz. 20. yüzyılda yaşamış, ayrıca Heidegger'in öğrencisi olmuş Alman yorumbilimci Hans-Georg Gadamer bu fikri destekler ve geliştirir nitelikte eleştiriler getirmiştir. Gadamer'e göre yorumbilimsel döngü, metni anlama yönteminden ziyade anlama anlarımızın betimlenmesi üzerine kuruludur<sup>1203</sup>. Her ne kadar açmazları, ironik anları ve metnin dilsizleştiği noktaları yakalayabilmek için en başta metni bir bütün olarak kabul etsek de, vardığımız noktada bu bütünselliği yadsınamız (kapsamlayışı aşmamız) gerekmektedir. Bu amaçla metni okumaya, yorumlamaya veya çevirmeye hangi noktadan/parçadan başladığımızdan ziyade, bütünü nasıl değerlendirdiğimiz ve nitelendirdiğimiz önem kazanmaktadır.

Gadamer'in geliştirdiği yorumbilimsel döngünün ironik, eleştirel ve betimsel niteliği, Ricœur'ün terimcesinde de karşımıza çıkacak olan bir uyumsuzluğa dikkat çekmektedir. Söz konusu uyumsuzluk temelde, ölçülebilir olanla ölçülemez olan arasındaki uyumsuzluktur. Açıklayabilmek için pozitif bilimlerin ölçülerini örnek olarak kullanabiliriz. Örneğin iki nokta (A ve B) arasındaki sabit olduğunu varsaydığımız fiziksel mesafenin ölçülmesini ele alalım. Böylelikle yorumbilimsel döngünün bu türden bir ölçüme yaklaşımı ile metinlere yaklaşımının aslen ortak olduğu da ortaya çıkacaktır. A ile B arasındaki *sabit* mesafeyi ölçerken, A'dan B'ye doğru yapılan ölçüm ile B'den A'ya doğru yapılan ölçümün birbirine eşit olduğunu da kanıtlamamız gerekmektedir. Doğruluğu bariz görünen bu olgu, uzunluk ölçümleri için aksiyom niteliğindedir. A ve B noktası arasındaki mesafeyi *bir sabit olarak* saptadığımızda, hangi noktadan başlarsak başlayalım, öteki noktaya ulaştığımızda aynı mesafeyi katedeceğimizi de kabul etmiş oluruz. Bu durumda A ile B arasındaki tüm noktaların eşit değere sahip olduğunu, ve iki yönden herhangi birine doğru hareket ederken parçalarla bütün arasında mutlak denklik görülebildiği sonucuna ulaşırız. Sonuç olarak ölçülebilirlik, parça-bütün denliğini saptayabildiğimiz kapsamlayış niteliğini taşımak zorundadır.

---

<sup>1203</sup> Malpas, *age*, 651.

Öte yandan anlam ve yorumlar dünyasının bu türden bir ölçülebilirliğe sahip olmadığı durumlar çeşitlidir. Örneğin A noktasında duran yorgun bir kişinin B noktasında duran dinç bir kişiye yürümesiyle B noktasındakinin A noktasındakine yürümesi birbirine denk değildir. İki nokta arasındaki farka hayali ölçütler ile ölçülebilir psikolojik mesafe diyelim. A'dan B'ye ölçülen psikolojik mesafe ile B'den A'ya ölçülen psikolojik mesafe arasındaki uyumsuzluk ve fark, bize bir kişinin yorgun olduğu, diğerininse dinç olduğu yorumuna ulaşabileceğimiz bir anlam bütünü (kesiti) sunar. Dolayısıyla hem psikolojik mesafenin sabit olmadığını, hem de iki nokta arasındaki tüm noktaların eşit değere sahip olmadığını gözlemledik. Bu uyumsuzluğun anlatılarda kapsamlı (ölçülebilirliği) aşan ironi (ölçülemezlik) noktalarında görünür olduğunu söyleyebiliriz.

Ricœur'ün düşüncesine odaklanmadan önce ölçü ve ölçmeye dair son bir soyutlama yapmakta fayda görüyoruz. Fiziksel ve psikolojik dünyaları düşünürken karşımıza çıkan sayısız etken ve belirsizlik, Zaman'ı saf haliyle düşünmemizin önüne geçebilmektedir. Bu nedenle yorumbilimsel döngüyü daha saf bir halde tanımlayabilmek için nokta ve çizgi mefhumları arasındaki uyumsuzluğu ele almak yardımcı olacaktır. Bahsi geçen etken ve belirsizliklerden yalıtılmış bir analitik düzlemde çizilecek ve sabit uzunluğa sahip düz bir çizginin sonlu olduğunu söyleyebiliyoruz. Başlangıç ve bitiş noktalarının arasındaki mesafe hesaplanabilir<sup>1204</sup>. Ancak tek bir noktanın hesaplanabilir, ölçülebilir bir değeri yoktur. Bir nokta tek başına "sıfır" değerine sahipmiş gibi de düşünülebilir, herhangi bir çizgi içerisinde hareketi (türev olarak) yüklenen bir değer olarak da düşünülebilir. Bunlara ek olarak bir çizgi içerisinde sonsuz sayıda nokta olduğu varsayımı karşımıza çıkmaktadır. Bu bilgiler ışığında yorumbilimsel döngü iki nokta arasındaki ölçümün ötesinde, nokta ile "parçası" olduğu çizgi arasındaki uyumsuzluğa da değinmektedir. Burada kritik bir mantık kurulmaktadır. Eğer bir bütün olarak çizgiyi durmaksızın bölerek/daraltarak tek bir noktaya ulaşmaya çalışırsak, başarısız oluruz. Zira ne kadar kesersek ya da kısaltırsak kısaltalım, bütün çizginin en küçük parçası yine bir çizgi olacaktır. Tam tersi yönde bir "parça" olarak noktadan başlayarak çizgiye ulaşmaya çalıştığımızda da benzer bir engelle karşılaşırız. Ne kadar çok noktayı hesaba katarsak katalım, birbirine eklersek ekleyelim, çabamız sıfırları toplayarak pozitif ya da negatif bir değere ulaşmaya çalışmaktan ibaret olur.

<sup>1204</sup> Örneğin X ve Y eksenlerindeki mütekabil koordinatların farklarının kareleri toplamının karekökü alınarak gerçek bir değere ulaşılabilir.

Karşımıza çıkan uyumsuzluk aynı zamanda boyutlarla belirlenen düzlemler/uzamlar arasındaki uyumsuzluğa da işaret etmektedir. Üzerinde düşündüğümüz iki boyutlu analitik düzlemdeki bir çizgi ile aynı çizginin parçası olduğu üç boyutlu analitik uzamdaki bir küp arasında da benzer bir uyumsuzluk karşımıza çıkacaktır. Mantığın kritik olma sebebi de farklı bir boyuta tercüme etmemiz gereken her değer kendi ölçü alanındaki anlamını tehdit eden, o anlamı değiştiren, o değere yeni bir “boyut katan” bir krize sokulmasından kaynaklanmaktadır. Başka bir ifadeyle, çevirinin ironik niteliği dediğimiz olgu, kendi uzamında bir bütün olarak değerlendirilebilen her metni yeni dil boyutları katarak yeniden değerlendirebilme, ona aykırı veya çelişkili anlamlar katabilme kapasitesidir. Bu açıdan yazınsal uzamdaki her bütün metin, çeviri ve uyarlamayı da kapsayacak şekilde yorumun ironik “tehdidi” altındadır. Son olarak Ricœur’ün *Zaman ve Anlatı*’da ele aldığı temel ilişkinin Zaman’ın ve anlatıların birbirlerini tehdit eden uyumsuzlukları olduğunu söyleyebiliriz.

#### 5.4.1. Ândan Olaya

Artık *Zaman ve Anlatı*’nın ilk cildini ele almaya başlayabiliriz. Eserin genelinde dikkat çeken ilk tavır, Zaman konusuna ontolojik bir problem olarak yaklaşılmasıdır. Birçok ontolojik problemde olduğu gibi Zaman konusunda da bir şeyin olmadığını iddia ya da kabul etmek, en az olduğunu iddia ya da kabul etmek kadar sorun teşkil ediyor görünmektedir. Ricœur ileride janranın zamanla ilişkisi için esas alacağımız kuşkucu bir önermeden başlamaktadır: “Zamanın varlığı yoktur, çünkü gelecek henüz gelmemiştir, geçmişin artık varlığı kalmamıştır, şimdiki zaman da ortalıkta değildir.<sup>1205</sup>” Var olduğunu kanıtlamayacağımız Zaman’ı varmış gibi ele almamızdan kaynaklanan zorluklardan Aziz Augustinus’un şimdiye odaklandığı düşüncesi doğmaktadır. Çünkü Zaman’ın var olup olmadığı sorusu yeniden düzenlendiğinde şu soyutlamaya ulaşılmaktadır: “*Olmayan bir şey* nasıl ölçülebilir?<sup>1206</sup>” Yukarıda öne sürülen nokta-çizgi uyumsuzluğu akla gelmektedir. “Olmayan” noktalardan oluşan çizgilerin ölçülebilirliği temel alınabilir. Öyleyse varlığından emin olamadığımız ancak yine de varmış gibi ele aldığımız Zaman’ın kendisini bize nasıl gösterdiğine bakmak gerekmektedir.

---

<sup>1205</sup> Ricœur, *age*, 31.

<sup>1206</sup> *age*, 32. İtalikler yazara ait.

Augustinus'un M.S. 397-400 arasında 13 cilt halinde yazılmış *İtiraflar*'ını mercek altına alan Ricœur, eserin anlatı tarzına özel önem atfetmektedir. Augustinus'un otobiyografisi niteliğindeki eser bir yandan azizin hayat hikayesini ele almakta, bir yandan da geçip giden zamanın kendisini gösterdiği noktaları özenle düşüncesinin örneklemine dönüştürmektedir. Öncelikle Zaman'ın bölünemez en küçük parçası olarak şimdiki zaman merkeze konmaktadır. Çizdiğimiz çerçeveye uyacak şekilde, Ricœur öncelikle şimdiki zamanın tanımının Augustinus tarafından "noktasal an" kavramına dönüştürüleceğini söylemektedir<sup>1207</sup>. Ardından ölçülemez noktasal anları zamanın akışına tercüme ederek ölçülebilir kıldığımız öne sürülmektedir. Zamanın akışı, yani geçmekte olan zaman ise bir yayılım olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu canlı/hareketli yayılıma Augustinus *distentio animi* adını vermektedir<sup>1208</sup>. *Distentio animi*, üç şimdiki zamanın diyalektiğini barındırmaktadır. Bu üç şimdiki zaman, gündelik dilde kullandığımız zamanın akması, geride kalması, genişliği, daralması, kısılması, kalmaması gibi eğretilmeli görünüşlerini sınıflandırmaktadır. Bu açıdan uzamsal niteliklerle nesneleştirilen Zaman, "bekleyiş, anımsayış ve dikkat arasındaki yayılım (*distentio*) bağıntısı" olarak kavramlaştırılmaktadır<sup>1209</sup>. Bekleyişin geleceğe, anımsayışın geçmişe dair olduğu eklenmelidir. Burada dikkat çeken bir durum, artık geçmiş ve geleceğin isim değil sıfat halleriyle (beklenen, anımsanan) kendilerini gösterdikleridir. Türkçe'de geçmiş ve gelecek sözcüklerinin hem isim hem de zaman için sıfat olarak kullanılıyor olmaları bu açıdan kolaylık sağlamaktadır. Öyleyse 'şimdi 'de 'şimdiki zaman'a tercüme edilmektedir. Böylelikle ne olduğu sorulan Zaman'dan, Zaman'ın nasıl görüldüğüne ulaşan sorgulama, 'şimdi'nin nerede olduğunun sorgulanmasıyla sonuca ulaştırılabilecektir<sup>1210</sup>. Noktasal an olarak ele alınan ve şimdiki zaman görünümünü elde eden şimdinin nerede olduğunun yanıtı aynı modelde çizgisel anlatı olarak karşılanmalıdır. Kaçınılmaz olarak Zaman, anlatı üzerine yerleştirilmiş olur.

Ortaya konan eleştirel yaklaşımın radikalliğini vurgulamak gerekmektedir. En başta Zaman'ı, üzerinde hareket edilen bir uzam gibi düşünüyorduk. Geldiğimiz noktada ise Zaman, anlatı uzamı üzerinde hareket eden bir nesneye dönüşmemiş midir? Sonuç olarak Augustinus'un Zaman'ı uzamsallaştırması, "akıllara zarar" bir ters

---

<sup>1207</sup> age, 34.

<sup>1208</sup> age, 28.

<sup>1209</sup> age, 34.

<sup>1210</sup> age, 36.

çevirme sunmaktadır. Zaman'ın uzamsallaşabilmesi için, üzerinde hareket edeceği bir uzama ihtiyaç duyulmaktadır. Bu da uzamsallaşmanın bir uzama dönüşmek değil, aksine uzamdan kopma anlamına gelmesiyle sonuçlanmaktadır. O zaman çarpıcı bir ifadeyle, Zaman'ın zamansal olmadığını öne süremez miyiz?

Şimdi bir adım geriye çekilerek Augustinus'un şimdiki zamandan kaynaklanan zaman algımızı<sup>1211</sup> nasıl sınıflandırdığına odaklanabiliriz. Üçlü şimdiki zaman, geçmiş-şimdi-gelecek çizgisini şimdi anımsadığımız geçmiş, şimdi gördüğümüz şimdi ve şimdi hayal ettiğimiz gelecek olarak düşünülebilir<sup>1212</sup>. Augustinus'un özgün düşüncesi, üçe bölünen zamansallığı şimdiki zamana bağlayan olmasıdır. Öte yandan anımsayış, izlenim<sup>1213</sup> (dikkat) ve bekleyişin bağıntısı ile oluşturulan *distentio animi*, üç gerilim (*tentio*) arasındaki çatışmayla nitelik kazanmaktadır<sup>1214</sup>. Bağıntıyı nitelendiren bu üç gerilim, *distentio*, *attentio* ve *intentio*'dur. Bu bakış açısında zaman yayılan, daralan ve yönelen bir şimdidir. Yayılan zaman öncesiz ve sonrasız olduğu için diğerlerini de kapsar. Böylelikle çatışma bir iç çatışma olarak karşımıza çıkar. Başı ve sonu olmayan bir akış içindeki anlar düşünülür. Akışın yönünden ve yoğunluğundan bahsedilebilir. Gerilimi/yayılımı (*tentio*) nitelendiren hareket kritik önem arz etmektedir. Yayılım sabit bir şimdiden yayılmayı değil, hareket halindeki şimdiden hacmen yayılmayı kapsamaktadır. Bu yüzden büyük kümeyi oluşturan *distentio animi* "canlı ve hareket halinde" anlamını taşıyan *animi* sıfatını almaktadır. Yayılımın tersi yönde hacim kaybı olan *attentio*'ya daralma, dikkat ve odaklanma nitelikleri atfedilmektedir. Yayılımın yönelimini belirleyen *intentio* ise eğilim, kat etme ve aşamalanma niteliklerini taşımaktadır. *Intentio* belirsiz başlangıçtan belirsiz sonuca giden salt yönelim olarak ele alınmaktadır<sup>1215</sup>. Bu nedenden dolayı hacimsiz *intentio*'nun nesnel bir şimdisinden bahsedemeyiz. *Intentio* ancak parçalara ayrıldığında hacim kazanmakta ve *distentio* ortaya çıkmaktadır<sup>1216</sup>.

Görebileceğimiz üzere iç çatışma halindeki bu üç kategori birbirlerine dönüşebilmektedir. *Distentio animi*'nin psikolojik yapısı, öznenin (bu bir okur da olabilir, gündelik hayatta bir birey de) aynı anda etken ve edilgen olmasının

<sup>1211</sup> Ricœur, Augustinus'un açmazlarını ele aldığı zamanın psikolojik olduğuna da dikkat çekmektedir, *age*, 29.

<sup>1212</sup> *age*, 38.

<sup>1213</sup> Ricœur yer yer izlenim ile dikkati birbirinin yerine kullanmaktadır.

<sup>1214</sup> *age*, 52.

<sup>1215</sup> *age*, 51.

<sup>1216</sup> *age*, 52.



çelişkisini de barındırmaktadır<sup>1217</sup>. Bu noktada yayılımı belirleyen etken üç kategoriye, edilgenliği taşıyan *affectio* (izlenim, duygulanım) eklenir. *Affectio*, üç yayılım etkinliği tarafından yaratılmış bir edilgenlik olarak karşımıza ancak imgeler olarak çıkmaktadır. Ricœur bu imgelere “gösterge-imge” adını vermektedir<sup>1218</sup>. Düşünür Augustinus’un modelinden yola çıkarak şu varsayımlara ulaşmaktadır:

- 1) Ölçtüğümüz şey, gelecek ya da geçmiş şeyler değil, ama onlara yönelik beklentilerimiz ve anılarımızdır; 2) Bunlar bir tek türün ölçülebilir uzamsallığını sunan izlenimlerdir [duygulanımlardır]; 3) Bu izlenimler “ilerleyen ve ilerleyen” ruha özgü etkinliğin ters yüzü gibidirler; ve son olarak 4) Bu etkinliğin kendisi de üçlü özellik içerir ve yöneldiği ölçüde de yayılır.<sup>1219</sup>

Varsayımlar içerisinde çalışmamızı özellikle ilgilendiren nokta “bir tek türün ölçülebilir uzamsallığı” ifadesidir. Ölçülebilir uzamsallığı oluşturan metnin kompozisyonunun ortaya koyduğu janrasıdır. Augustinus “zamanın yayılımını ruhun yayılımına indirge[rken],” “bekleyiş, dikkat ve anımsayışla ilgili hedeflerin uyumluluğundan tekrar ve tekrar uyumsuzluğun doğduğunu” da göstermektedir<sup>1220</sup>. Ricœur dördüncü varsayımda bu duruma dikkat çekmektedir. Üç zaman kipinden bahsederken, bu zamanlarda geçen üçer zaman kipini de düşünebiliriz (örneğin geleceğin geleceği, geçmişin şimdisi, şimdinin geçmişi vs.). Uyumluluğun doğurduğu uyumsuzluğa baktığımızda, zamanı nasıl algıladığımız açığa çıkmaktadır. Ricœur’ün vurguladığı bir başka özel durum da, Augustinus’un zamanı öncesiz ve sonrasız olarak ele alması, böylelikle Zaman’ın gizemini ve insanın Zaman’la tahmine dayalı (spekülatif) ilişkisini korumasıdır<sup>1221</sup>. Bir kez daha Zaman, zaman dışı nitelik kazanmakta, önce ve sonra diye adlandırılan ufuk ötesi mefhumlar geçmiş ya da geleceği değil zaman dışını ifade etmektedir<sup>1222</sup>. O halde zamansal olmayı öncede ve sonrada aramak yerine zamansal olanın içinde olay niteliğini yadsıyan anlarda bulabiliriz. Bu anlarda “olmak” (*esse*) fiili değil, “zamir” çekimi (*sum*; Türkçe’deki *-im*) kullanılır, *Distentio animi* de böylelikle, “Zaman içinde Varlık” anlamına bürünmektedir<sup>1223</sup>.

İleride göreceğimiz üzere, Aristoteles’in Augustinus’a önceden verdiği yanıt, Zaman ile Varlık’ın yerlerini değiştirmek ve Varlık içinde Zaman’ı anlatıların temeli olarak

---

<sup>1217</sup> age, 53.

<sup>1218</sup> age, 53.

<sup>1219</sup> age, 54.

<sup>1220</sup> age, 54-55.

<sup>1221</sup> age, 56.

<sup>1222</sup> age, 61.

<sup>1223</sup> age, 63.

ele almaktır. Zira Ricœur öncesizlik-sonrasızlık ile zaman arasındaki çatışmanın diyalektik ilişkisine değinirken, bizim büyük harfle yazdığımız Zaman'ı öncesiz-sonrasız bir gizem olarak kabul ediyor görünmektedir<sup>1224</sup>. Düşünür, Augustinus'un teolojik öğretisinin insan sözü ile öncesiz-sonrasız söz (örn. Tanrı'nın kelamı) arasındaki uçurumu, "Zamanı öncesizlik-sonrasızlığa doğru yükselt[erek]" aştığını ifade etmektedir<sup>1225</sup>. Öyleyse Augustinus'un tartışması Zaman ile psikolojik zaman arasındaki ilişkiyi, algılanan, yaşanan zamanın yayılımı ve yönelimi olarak okumaktadır. Zaman'ın zihne her dokunuş anından olaylara yönelen ve yayılan bir zaman algısıdır karşımızdaki.

Somutlaştırmak adına, bazı insan deneyimlerini mevcut sınıflandırmaya göre düşünebiliriz. Örneğin yayılan zamana, fazlasıyla uzayan süreçler dahil edilebilir. Sıkıntıdan geçmek bilmeyen saatler, geleceğinin belirsizliğinden dolayı boşluğa düşen bireyin buhranı, huzurla meditasyon yapan bir insanın tüm yaşamını gözden geçirme hali, *distentio*'nun edilgen şekilde izlenim bıraktığı (*affectio*) gösterge-imgeler teşkil etmektedir. Zamanında yetiştirilmesi gereken bir işin hızla yaklaşan son günü, keyifle oynanan bir oyunda saatlerin nasıl akıp gittiğinin farkına varılmaması, kendisine haklı sebeplerle kızıp bağırarak arkadaşları karşısında donup kalmış bireyin yaşadığı sıkışmışlık gibi durumlarda da *attentio*'nun gösterge-imgeleri bulunabilir. Başlangıcı ve sonu dakikalarla ölçülebilen bir spor müsabakasındaki oyuncunun skor eşitliği varken yaşadığı açık olasılıklı (kazanmak, kaybetmek, beraberlik vs.) oyun deneyimi, bir araştırmacının deney yaparken ne sonuç çıkacağını bilmeden yürüttüğü işlemlere dair hissi, bir analizanın psikanalistinin talebi üzerine çocukluğuna dair hatırlayabildiği en eski anılarına dönmeye çalışması, *intentio*'nun zamanda ucu açık yönelimlerine örnek sayılabilir. Sayılan deneyimlerin hiçbirinin saf deneyimler olmadığı, her birinde ayrı ayrı yayılım, daralım ve yönelim diyalektiğinin işlediğine dikkat edilmelidir. Tekrar değerlendirmek adına, spor müsabakasındaki oyuncu geriye düştüğünde zamanın daraldığını, öne geçtiğinde zamanın genişlediğini düşünmek de mümkündür. Bu açıdan örnekler, baskın unsurlara dairdir.

---

<sup>1224</sup> age, 67.

<sup>1225</sup> age, 68.

#### 5.4.2. Olaydan Âna

[O]layörgüleştirme (*mythos*) kavramı içinde Augustinus'un *distentio animi*'sinin ters yüz edilmiş karşılığını buldum. Augustinus uyumsuzluğun varoluşsal zorunluluğu karşısında sızlanırken, Aristoteles en yetkin şiirsel edim içinde -trajik şiirin kompozisyonu- uyumluluğun uyumsuzluk karşısındaki başarısını ayırt eder. Augustinus ile Aristoteles'in okuru olarak ben de, doğallıkla, uyumsuzluğun uyumu bozduğu canlı bir deneyim ile uyumluluğun uyumsuzluğu onardığı yüksek düzeyde dilsel bir etkinlik arasındaki bağıntıyı ortaya koyuyorum.<sup>1226</sup>

Augustinus'un *İtirafı*lar'ında ele alınan psikolojik zamanın karşısına M.Ö. 4. yüzyılda yaşamış Yunan düşünür Aristoteles'in *Poetika*'sında işlediği zaman fikri konmaktadır. Ricœur'e göre Augustinus'un eseri biçimsel olarak anlattığı zamansallığı taşıırken<sup>1227</sup>, Aristoteles kuramsal mesafeden konuşmaktadır. Augustinus'un *İtirafı*lar'ı son derece kişisel bir eserdir. Aristoteles ise bilinen ilk janra kuramlarından birisini ortaya koyarken psikolojik zamandan soyutlanmış tarihsel zamana odaklanmaktadır. Zira Ricœur'e göre de kurmaca anlatı ile tarihsel anlatının canlı zaman deneyimi üzerinde kesişimi ancak bu iki çatışan yaklaşım sayesinde anlaşılır olabilecektir<sup>1228</sup>. Daha en baştan Augustinus'un parçalı şimdilere verdiği değeri Aristoteles'in geniş ve bütünlüklü zamana verdiği öne sürülebilir. Buradaki bütünselliğin bu çalışmada kabul edilen mitik tanımına yakın biçimde *mythos* adını aldığına da değinmek gerekir. Aristoteles'in *mythos*'u tamamlanmışlık, bütünlük, uzunluk (ölçülebilir sonluluk) niteliklerini taşır<sup>1229</sup>. Ricœur *Poetika*'da *mythos*'un "olayların sistemli biçimde düzenlenişi" olarak tanımlanmasına dikkat çekmektedir<sup>1230</sup>. Böylelikle çıkış noktası ândan olaya kaymaktadır. Ricœur'e göre Aristoteles *mythos* 'u kompozisyon eyleminin de tümleci olarak ortaya koymaktadır<sup>1231</sup>. Yukarıda belirttiğimiz üzere ölçülebilir uzamsallığı oluşturan metnin kompozisyonunun ortaya koyduğu janrasıydı. Bu durumda ulaşılabilecek bir sonuç, metnin kompozisyonunun ele alınması aracılığıyla olaydan âna doğru okumanın mümkün kılınması olacaktır. Olayların sistemli biçimde düzenlenişi anlamına gelen *mythos* için Ricœur "olayörgüleştirme" (*mise en intrigue*) ifadesini kullanmakta ve açıklamak için dipnot düşerek bir karşılaştırma yapmaktadır:

---

<sup>1226</sup> age, 71.

<sup>1227</sup> age, 68.

<sup>1228</sup> age, 73.

<sup>1229</sup> age, 84.

<sup>1230</sup> Aristoteles'ten anan Ricœur, age, 74.

<sup>1231</sup> age, 74.

İngilizce *plot* terimini örnek alarak *mythos* sözcüğünü Fransızca'ya *intrigue* (olayörgüsü) diye çeviriyorum. Fransızca *histoire* terimi de uygun düşebilir; ama bu terimi kullanmayışımın nedeni, kitabımda Fransızca *histoire* teriminin tarihyazımı anlamında önemli bir yer tutuyor olmasıdır. Gerçekten de Fransızca *histoire* sözcüğü (tarih ve öykü) İngilizce'deki *story* (öykü) ile *history* (tarih) arasındaki ayrımı yapmamızı sağlamıyor. Buna karşılık, Fransızca *intrigue* (olayörgüsü) sözcüğü ise hemen eşdeğerli birimi olan "olayların düzenlenmesi" ne gönderiyor.<sup>1232</sup>

Türkçe'de "Bir işi sağlamak veya bozmak için girişilen gizli çalışma, oyun, dolap, düzen, dalavere, desise, hile, dek" anlamında kullanılan 'entrika' sözcüğünün kökeni olan *intrigue*<sup>1233</sup>, bu özel anlamı da taşımaktadır. Ricœur'ün örnek aldığı İngilizce *plot* kelimesi de aynı anlam genişliğini göstermektedir. Örneğin 'saray entrikaları' ifadesi (İng. *palace intrigues*) hem Türkçe'de hem de İngilizce'de Fransızca *intrigue* kelimesini içermektedir. Fransızca'da *intrigue*'in anlamlarından biri olan 'komplo' (*complot*) kelimesi de İngilizce *plot* ile ortak kökene sahiptir. Diller arası sözcük alışverişinin bu sıra dışı örneğinde bir sözcüğün özel anlamının tercih nedeni olması tarih ve kurgu arasındaki ilişkiyi saydamlaştırır cinstendir. Bu nedenden dolayı Hayden White ve Marc Nichanian gibi düşünürlerin "tarih bir komplodur" (*history is a plot*) ifadesini kullanmaları, tarihçileri, saray sakinlerini, egemen sınıfları, tarihi olayörgüleştiren (mitikleştiren) özneler olarak konumlandırmalarına yaramaktadır<sup>1234</sup>.

Aristoteles'in *mimesis* adını verdiği kavram ise, *mythos*'un anlatı halini kapsamaktadır. *Mimesis* gerçeğin taklidi ve sergilenen temsil olarak tanımlansa da, Ricœur *mythos* için öne sürdüğü tümleç niteliğinin *mimesis* için de geçerli olduğunu vurgulamaktadır. Dolayısıyla "anlaşılması gereken mimetik etkinliktir"<sup>1235</sup>. Aristoteles'e göre asli anlatı biçimi olan tragedyanın altı özelliği, diğer anlatılar için de belirleyicidir: "Olayörgüsü [öykü], karakterler, anlatım, düşünce, gösteri [sahne düzeni] ve şarkı"<sup>1236</sup>. Ricœur mimetik etkinlikte Aristoteles'in *mythos*'a (olayörgüsü) verdiği önceliği not düşmektedir. Bu açıdan eylemlerin taklidi/temsili ile olayların düzenlenmesi özdeşleştirilmekte, eylemin temsili diğer beş ögenin üstüne çıkarılmaktadır. Ricœur de, öğeler arasındaki önceliğinden dolayı olayları yönlendiren eylemleri, Eski Yunanca'da *mimesis* ile *mythos* arasında bağlantı

<sup>1232</sup> age, 74.

<sup>1233</sup> <https://sozluk.gov.tr/?kelime=entrika>

<sup>1234</sup> Marc Nichanian. *The Historiographic Perversion*. çev. Gil Anidjar. Columbia University Press, 2009, 72.

<sup>1235</sup> Ricœur, age, 74.

<sup>1236</sup> age, 76.

(korelasyon) kuran *prakseôs* (etkinlik) çatısı altında birleştirmektedir<sup>1237</sup>. Önemli olan karakterlerin eylemleri (drama) ile anlatı gerçekliğinin (*diegesis*) birleştiği bir mimetik etkinlik tasarlayabilmektir. Ricœur ‘anlatı’ teriminin bu iki düzlemi kapsadığını kabul etmeyi önermektedir<sup>1238</sup>. Ek olarak Aristoteles’in ikincil öğelerinden olan karakterlerin birbirleriyle etkileşimlerinin birincil öge olan olayörgüsünü üretmeye katkıları oranında karakterleştiklerini dikkate almak gerekmektedir<sup>1239</sup>. Böylelikle anlatının konusu dediğimiz genel hareket/eylemlilik, estetik yaklaşımın çıkış noktası konumuna getirilmektedir. Karşılaştırmak adına, Ricœur estetik eleştiride eylemin öznenen önce geldiğini, öznenin eylemden önce geldiği bir eleştirinin ise etiğin alanına girdiğini ifade etmektedir<sup>1240</sup>. Düşünür karşılaştırmının imalarına değinmemektedir. Ancak bu ayrımı geliştirmek anlatılar kadar sanat eserlerinin yargı ile ilişkisini değerlendirmek için de faydalı olacaktır. Denilebilir ki, estetik yargı eylemi özneye göre öncelikli değerlendirdiği için etik (veya hukuki) anlamıyla yargı, sanat ve edebiyat eserleri değerlendirilirken askıya alınmaktadır.

Ricœur Augustinus’un *distentio animi*’si ile Aristoteles’in *mythos*’unu karşılaştırarak, uyumluluk ve uyumsuzluk bağıntısını kurmaktadır. Aristoteles’in tragedyaya biçtiği belirleyici rol, “[*m*]ythos’un olayların düzenlenişi olarak tanımlanmasında özellikle vurgulanan uyumluluktur. Bu uyumluluğun önceden de bahsettiğimiz üç özelliği vardır: [T]amamlanmışlık, bütünlük, belli bir uzunluk”<sup>1241</sup>. Uyumluluğun bütünlüğü özel ilgi gerektirmektedir. Bütünü, başı, ortası ve sonu olan bir hareket olarak düşündüğümüzde, orta kısımda gerçekleşen dönüşüm belirleyici olmaktadır. Çünkü eylemlerin, ruh hallerinin, mekansal bağlamın toplamından çıkan hareketin Augustinus tarafından tartışılan yönelim ve yayılımının ölçülebildiği dönüşler “orta”dadır. Dönüşüm “tersyüz olma” (*metabole*) ya da baht dönüşü (*peripeteia*) gibi adlar alabilir<sup>1242</sup>. Dönüşümün belirleyiciliğine rağmen, çarpıcı şekilde, Aristoteles’in zamanı dikkate almadığı, hatta dışladığı ifade edilmektedir<sup>1243</sup>. Daha önce değindiğimiz üzere bu, Aristoteles’in Zaman’ı Varlık içinde düşündüğü fikriyle tutarlıdır. Zaman ancak eylem bütünlüğünü ifade eden “dramatik birlik” ile çatışma

---

<sup>1237</sup> age, 77.

<sup>1238</sup> age, 81.

<sup>1239</sup> age, 82.

<sup>1240</sup> age, 83.

<sup>1241</sup> age, 84.

<sup>1242</sup> age, 85.

<sup>1243</sup> age, 86.

halinde olan “zamansal birlik” olarak mevcuttur<sup>1244</sup>. Öncesi ve sonrası vardır. Zaman bu açıdan sadece bir dönem, ya da zamanın bir kesitidir.

Aristoteles’in tragedya modeli, uyumluluk ile uyumsuzluk arasındaki bağıntıyı tek yönden ele almaktadır. Yine Aristoteles’in açısından bakarsak, uyumsuzluk çatışma, uyumluluk düzenden başka bir şey değildir. Bu nedenle Ricœur tragedya modelini “uyumsuz uyumluluk” olarak nitelendirdiğinde, çatışmacı bir düzenden bahsettiğini kabul edebiliriz<sup>1245</sup>. Merkezde de yine tersyüz oluş (*metabole*) olmasına rağmen, tragedya modeli uyumsuzluğun (çatışmanın) üstesinden gelerek uyumluluğu (düzeni) tesis etmektedir. Uyumsuzluğun şiddetine göre uyumluluğun yeniden tesisi zaman alır ve bu da uzunluğu belirler. Dolayısıyla dönüşümün gerçekleştiği (metabolik) uyumsuz orta, uyumluluğun üç özelliğini doğurmaktadır. Ricœur bu noktada diğer iki düşünürün karşıt yaklaşımlarını birleştiren bir ifade kullanmaktadır: “Uyumsuz uyumluluğu gerçek yaşamda yıkar, tragedya sanatında değil”<sup>1246</sup>.

“Uyumsuz uyumluluk” teriminin çevirisine burada bir parantez açmak gerekmektedir. Metnin Türkçe çevirisinde yer yer *concordance discordant*<sup>1247</sup> için “uyumsuzluğu da içeren bir uyumluluk modeli” karşılığı kullanılmaktadır. Burada uyumluluğun uyumsuzluğu içe katarak baskın çıktığı anlamı çıkabileceği için kaynak metindeki gizemli sıfat tamlamasını korumayı tercih ediyoruz. Çünkü uyumsuz olanın uyumluluğun kendisi olduğu, düzenin kendisinin çatışma kaynağı olduğu imasını da korumak gerekiyor. İngilizce çeviride de *discordant concordance* karşılığı kullanılıyor<sup>1248</sup>. Türkçe çeviride Mehmet ve Sema Rifat’ın ürettiği karşılık tanım niteliğiyle geçerli olabilse de, Ricœur’ün tezat (oksimoron) barındıran sıfat tamlamasının gizemini yitirmesine neden olabiliyor. Zira uyumsuz uyumluluk son kertede ne uyumludur, ne de uyumsuz. İki nitelik de diğerini ehlileştirebilen, hükmü altına alabilen bir güce sahip değildir.

Ricœur tragedyanın düzenleyici yönünü ele alırken, olayların art arda gelişinin (*meta*) neden-sonuç ilişkisinin (*dia*) gölgesinde kaldığına değinmektedir<sup>1249</sup>. *Dia*- (-den dolayı) ve *meta*- (-den sonra) örneklerinin arasındaki hiyerarşi ileride janra

---

<sup>1244</sup> **age**, 86.

<sup>1245</sup> **age**, 91.

<sup>1246</sup> **age**, 92.

<sup>1247</sup> Paul Ricœur. *Temps et Récit: Tome I*. Paris: Editions de Seuil, 1983, 71.

<sup>1248</sup> Paul Ricœur. *Time and Narrative: Volume 1*. çev. Kathleen McLaughlin ve David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press, 1984, 42.

<sup>1249</sup> Paul Ricœur. *Zaman ve Anlatı: Bir. Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, 92.

sorusuna verilebilecek yanıtlar için yol gösterici olacaktır. Örneğin düşünür “anlatılan her öykünün [...] tersyüz oluşla ilgisi yok mudur,” diye sormaktan kendini alamamaktadır<sup>1250</sup>. Bu durumda zaman içerisinde değişim, anlatılar için asli bir unsurdur diyebiliriz. Varılan bu noktanın bir sonucu da, çatışmayı merkeze koyan çözümlemelere aykırı olmasıdır. Bu da anlatıları anlatılan olayların ötesinde, not düşülen anlar olarak da düşünebilmemizi sağlamaktadır. Burada Ricoeur, Aristoteles’in tragedyaya biçtiği değeri genişletmektedir. Yeri geldiğinde tragedyaya atfedilen ve olay ile ân arasındaki gerilimi kendi bütününe yayan anlatı özelliği, tarih anlatılarında da gözlenmektedir<sup>1251</sup>. *Zaman ve Anlatı*’nın ikinci cildi<sup>1252</sup>, bu tartışmaya geniş yer ayırmaktadır. Bizim çalışmamız için olay ile ân arasındaki gerilimi düşünmek, janra sorusunu cevaplamaya çalışmakla eşdeğerdir.

Burada bir kez daha gündelik kullanım faydalı bir örnek sunmaktadır. Özellikle suç teşkil eden eylemlerin yargı önünde kullanılabilecek kanıtları için kullanılan “olay ânı” ifadesi, basında ve hukuki anlatılarda sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Daha önce vaka, tarih, cins gibi sözcüklerde değindiğimiz tanımlanamazlık durumu burada da geçerlidir. Olay ânı, ne bir olaydır, ne de bir ândır. Pratikte, varsayılan suçun işlendiği ya da trajedinin yaşandığı önem arz eden zaman dilimine işaret etmektedir. Olay ânında nerede olunduğu, ne yaşandığı, kimin orada bulunduğu gibi sorular somut yanıtlara ulaşmaya yaramaktadır, ancak olay ânının kendisinin ne olduğu her zaman yanıtsızdır. Bu açıdan yorumun yer ve zaman değiştiren öznesine göre (*deixis*) farklı anlamlara sahip olduğu ve sadece işaret eden bir ifade olduğu ileri sürülebilir. Edebi anlatıların da benzer bir şekilde “olay ânları” barındırarak metnin içinde konumlandığı bir zaman dilimine işaret ettiğini düşünebiliriz.

İşaret edilen bir zaman dilimini ele alabilmemiz için, sadece anlatı içeriğinin ifade ettiği bir zamanı düşünmek hatalı olacaktır. Özellikle de gelecekte geçen anlatılar ya da geçmişte gerçekleştiği “hayal edilen” anlatılar bizi tarihî olguların dışında düşünmeye zorlamaktadır. Bu durumda işaret edilen zamanın tarihsel bir dilimi değil, biçimsel özelliğiyle öne çıkan bir kesitidir. Başka bir ifadeyle, sonlu bir olaylar silsilesinden ziyade, zamanın (örneğin kiplerle) biçimlendirilişinin kendisini düşünmemiz gerekmektedir.

---

<sup>1250</sup> age, 94.

<sup>1251</sup> age, 94.

<sup>1252</sup> Orijinalinde birinci cildin ikinci kısmı.

### 5.5. Üçlü Mimesis<sup>1253</sup>

Zamanın anlatılar aracılığıyla biçimlendirildiğini ve insanlığın Zamanı ancak bu şekilde algılayabilir olduğunu varsayıyoruz. Bu yaklaşımın yanıtlamakta zorlandığı bir soru, anlatıları ele alırken biçimlendirmenin öncelikli sorumluluğunu yazar, metin ya da okur üzerine yükleyip yüklememektir. Ricœur çözüme yardımcı olacak bir tutum sergilemekte ve anlatıların gerçeklik kuran birer bütün olarak ele alınabilmesini sağlayan *mimesis* kavramını üçe bölmektedir. Düşünürün birinci kitapta ele aldığı ve üzerinde durduğu bu modelde, anlatının “ön biçimlenişi,” “biçimlenişi,” ve “yeniden biçimlenişi” olarak seviyelendirilmiş bir “üçlü mimesis” söz konusudur<sup>1254</sup>. Mimesis (gerçekliğin biçimlendirilmesi) seviyelerinin sunduğu yaklaşım, gerçekliğe dair analitik bir düzlem algısı yaratmaktadır. Olay örgüsü, anlatılan zamanın ölçütlerini, zamanın içinde ve dışında kalanlar arasındaki karşıtlıkları konumlandıran temel biçimlendirme eylemi olarak dikkate alınmaktadır.

*Zaman ve Anlatı*’nın özellikle birinci ve üçüncü ciltlerinde ortaya konan yorumbilim kuramında, edebî metinlerin zaman olgusuyla biçimsel ilişkisine özel bir yer ayrılmaktadır. Bu ilişkiye değinilirken de, dil kullanımına dair yorumlar ortaya koymadan önce, hikâyenin çatısını oluşturan öğelere öncelik tanınmaktadır. Türdeş bir dil kullanımından söz edemediğimiz iki mecra (edebiyat ve sinema) söz konusu olduğunda, Ricœur’ün yaklaşımı uyarlamaların çözümlenmesinde (göstergeler arası çeviride) bize önemli ölçüde yardımcı olmaktadır. Böylelikle bu tezde de, düşünürün sunduğu araçlar ışığında, dil kullanımının kendisine odaklanabildiğimiz bir göstergebilimsel çözümleme zemini oluşturmak mümkün olacaktır.

Ricœur’e göre “öyküyü anlatma etkinliği ile insan deneyiminin zamansal niteliği arasında salt rastlantısal değil de kültürlerarası bir gereklilik biçimi sunan [karşılıklı bir bağıntı] vardır”<sup>1255</sup>. Bu bağıntı zamanı kesen bir perspektif sunmakta ve okuyucunun oluşan zaman kesitleri sayesinde hikâyeyi algılamasını sağlamaktadır.

---

<sup>1253</sup> Bu bölümün bir kısmı, ufak değişikliklerle Prof. Dr. Sündüz Öztürk Kasar ile birlikte hazırladığımız “Sinemadaki Roman Uyarlamalarında Göstergebilimsel Kodların Karşılaştırılması: Yusuf Atılgan’dan Ömer Kavur’a *Anayurt Otel* Örneği” adlı makalede de yer almaktadır. Öztürk Kasar, Sündüz ve Şahan Yatarkalkmaz. “Sinemadaki Roman Uyarlamalarında Göstergebilimsel Kodların Karşılaştırılması: Yusuf Atılgan’dan Ömer Kavur’a *Anayurt Otel* Örneği”. Söylem, Anlam ve Çeviri Üzerine Disiplinlerarası Tartışmalar / Interdisciplinary Debates on Discourse, Meaning and Translation içinde (s. 145-172). Editörler: Didem Tuna & Mesut Kuleli. Ankara: Anı Yayıncılık, 2021.

<sup>1254</sup> Ricœur, *age*, 9-10.

<sup>1255</sup> *age*, 108.



Başka bir deyişle, “*zaman, bir öyküleme biçimine göre eklemlendiği ölçüde insana özgü zamana dönüşür; anlatı da zamansal varoluşun bir koşulu olduğunda tam anlamına kavuşur*” (vurgu yazara ait)<sup>1256</sup>.

Düşünre göre insanın yaşamakta olduğu zaman ile anlatı zamanları arasında uzamsal bir çelişki vardır. Daha açık söylemek gerekirse, gündelik gerçeklikte yaşayan insanın geçmişle gelecek arasında “serbestçe” dolaşması mümkün değilken, metinlerde bu serbest dolaşım mümkündür. Özellikle gerçek olaylarla anlatıda yer alan olaylar arasında denklik kurmak bu açıdan bizi bir paradoksa sürükler. Zira olaylardan hangisinin diğerinin temeli olduğuna dair nihai bir karar vermek imkânsızlaşmaktadır. Ricœur’ün ortaya koyduğu tartışmanın sonucunda öne sürülen, olay örgüleştirmenin<sup>1257</sup> olay ile öykünün iki kutbunu dolayımlaştırarak paradoksa bir çözüm getir[diği]dir: Bu da şiirsel edimin kendisidir. [...] Bir dizilişten bir biçimleniş elde ettiğini söylediğimiz bu edim, kendini dinleyici ya da okura, öykünün izlenebilir olmaya yatkınlığı [izlenebilirliği] içinde gösterir”. Düşünün W. B. Gallie’den ödünç aldığı “izlenebilirlik” (*followability*) kavramı yorumbilim ile göstergebilim arasında köprü kuran temellere de bir giriş niteliğindedir<sup>1258</sup>. İzlenebilirlik, başlangıç ile “son nokta” arasındaki serbest dolaşımın bize kazandırdığı avantajları kullanmaya dayalıdır. Son nokta, durup metne geri bakarak, zamana dair perspektifi edindiğimiz en belirleyici pozisyon olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktalar arasında okuyucu ile yazarın müşterek dolaşımı, tekrarlara yaslanan bir yorum eyleminde kesişmektedir. Tekrar eden figürler, kendi aralarındaki farkların sunduğu ölçütlerle bize yorum alanı açmaktadır.

Bir öyküyü izlemek, olasılıklar ve beklenmedik olayların arasında, sonuç bölümünde sona erecek bir beklentinin etkisiyle ilerlemek demektir. Bu sonuç bölümü de geçmişteki birkaç öncül tarafından mantıksal olarak içerilmiş değildir. Sonuç bölümü öyküye bir "son nokta" verir; bu da öykünün bir bütün olarak algılanabileceği bakış açısını sağlar.<sup>1259</sup>

Başka bir deyişle izlenebilirlik, tekrar eden figürlerin (olaylar, nesneler, söz sanatları vs) arasında oluşturulan doku üzerinde mekik dokumamızı sağlamaktadır. Bahsi

---

<sup>1256</sup> age, 108.

<sup>1257</sup> Çeviri metinde birleşik yazılan “olayörgüsü” (Fr. *intrigue*; En. *plot*) ve “olayörgüleştirme” (Fr. *mise en intrigue*; En. *emplotment*) kavramlarını sözcükleri ayırarak yazmayı tercih ediyoruz. Bu tercih için Türk Dil Kurumu’nun “Birleşme sırasında kelimelerinden hiçbirini veya ikinci kelimesi anlam değişikliğine uğramayan birleşik kelimeler ayrı yazılır” ifadesini temel alıyoruz (Türk Dil Kurumu, 2020). Dolayısıyla “olay örgüsü” kavramında, “olay” ve “örgü” ifadelerinde anlam değişikliği olmadığını kabul etmiş oluyoruz.

<sup>1258</sup> Ricœur, age, 132.

<sup>1259</sup> age, 133.

geçen dokunun biçimsel belirleyicileri mevcuttur. Dokuyu bir bütün olarak düşündüğümüzde, bu bütüne metnin janrası denilebilir.

Ricœur'ün "biçimlendirici boyut" olarak adlandırdığı unsurlar öncelikle üç başlıkta incelenmektedir. Janranın biçimlendirmeye göre bu üç belirleyicisi, insan zamanıyla benzeşen "yanöyküsel boyuta göre ters olan zamansal özellikler sunar". İlk unsur olan ve bütünlüğü veren biçimlendirme, "olayların dizilişini olayların bir araya getirilmesi eyleminin bağlamsal karşılığı olan anlamlı bir bütünlüğe dönüştürür ve öykünün izlenebilir olmasını sağlar." Düşüncenin ancak bu "dönüşlü edimi" aracılığıyla, bütün olay örgüsünü bir "düşünce"ye çevirebildiğimiz öne sürülmektedir. Söz konusu olan olay örgüsünün "tepe noktası" veya "tema"sıdır. Ancak ortaya çıkan düşünce "zamandışı olarak değerlendirilirse, bütünüyle yanılgıya düşmek söz konusu olur. Northrop Frye'in deyişiyle belirtecek olunursa, "anlatı ile tema"nın zamanı, yanöyküsel [episodik] görünüş ile biçimsel görünüş arasındaki dolayımı sağlayan anlatı zamanıdır". İkinci unsur olan ve izlenebilirlik kavramında da bahsi geçen, son noktayı koyan biçimlendirme, "ara-olayların belirsiz dizilişine "son nokta duygusu"nu benimsetir." Oldukça aşına olduğumuz bu hikâye sonlarının "yapısal işlevi anlatma eyleminden çok yeniden-anlatma eyleminde ayırt edilebilir". Örneğin bilindik bir halk hikayesinin ya da masalın farklı anlatımlarında her şey değişse dahi korunan ögenin bu "son nokta duygusu" olduğu ileri sürülebilir. Burada "öyküyü izlemek demek, [...] yanöyküleri söz konusu sonuca ulaştıran öğeler olarak kavramak demektir. Bu kavrayıştan da zamanın yeni bir niteliği doğacaktır"<sup>1260</sup>. Üçüncü ve son unsur olan, geçmiş ve geleceği birbiriyle okumayı sağlayan biçimlendirme ise, daha önce metin zamanının uzamında serbestçe mekik dokumamızı kapsamaktadır. "Anlatılan öykünün yeniden ele alınması da (bir bütünlük olarak, bitiş biçiminin etkisiyle yönlendirilir) şu bilinen "zamanın oku" eğretilmesine göre, geçmişten geleceğe akan zaman tasarımına karşı bir seçenek oluşturur"<sup>1261</sup>. Başka bir deyişle, sadece geleceği geçmişten gelen birikimleriyle okuyan ve şimdiki zamanda yaşamakta olan insandan ziyade, geçmişi de gelecekle birlikte okuyabilen bir okur söz konusudur.

Özetle, janranın zamanla ilişkisine göre üç işlevsel belirleyicisi, bir anlamda belirteci vardır. Bu belirteçleri bütünlüğü veren; son noktayı koyan; ve yeniden derleyen

<sup>1260</sup> age, 133. Bu paragraftaki tüm alıntılar, kitabın son derece kritik bir sayfasından olduğu için, paragraf sonuna tek bir dipnot düşüyoruz.

<sup>1261</sup> age, 133.

belirleyiciler olarak sıralayabiliriz. Yeniden derleme, metinde sunulan zamanda ileri geri mekik dokuduğumuzda katettiğimiz tümleşik (integral) gerçekliği kapsamaktadır. Epizotları<sup>1262</sup> toparlayan son nokta ise, onları hangi sırayla ele alacağımız ve hangi bilgileri birlikte değerlendireceğimiz yeniden derleme aracılığıyla belirlenmektedir. Başka sözcüklerle ifade edersek, bu üç belirleyici gerçeklikten bir seçki yapmakta, o seçkiyi sonlandırmakta ve sıralamaktadır. Düşünür burada yazarın önbiçimlendirici seviyesi olan mimesis1'den metnin biçimlendirici seviyesi olan mimesis2'ye geçişi, olay örgüsünün dolayım işlevleri olarak sınıflandırmaktadır. Bu dolayımında olaylar öncelikle bir bütün olarak öykülenmekte (seçki), böylelikle okura metnin konusunu ifade edebilme şansı tanınmaktadır. İkinci olarak türdeş olmayan (heterojen) unsurlar bir araya getirilmekte, ortak bir çözüm/son şemsiyesi altında değerlendirmeye sunulmaktadır. Ricœur bu etkinliği dizisel düzenden (paradigmatik olandan) dizimsel düzene (sentagmatik olana) sokma olarak nitelendirmektedir<sup>1263</sup>. Bu ikinci aşamada seçkinin sonlandırılması, hem son noktanın beklentisiyle anlatının takip edilebilmesini, hem de aynı son noktadan geriye dönüp bakmayı mümkün kılmaktadır. Kritik olan üçüncü biçimlendirme, yani sıralama ise, anlatının kendisini oluşturan kesitlerini (yan öyküler; epizotlar) toparlayan, yeri geldiğinde onları tam tersi anlamlara sürükleyebilen, zamansal özelliğidir<sup>1264</sup>.

Metnin seviyesi olan mimesis2'den okurun seviyesi olan mimesis3'e geçiş için okumanın metne katkısını dikkate alan iki biçimlendirici daha eklenmektedir. Bu iki biçimlendirici tarihsel arka planla ilgili oldukları için, iç içedir. Ricœur bu biçimlendiricilerin yazarın psikolojisinden bağımsız (dolayısıyla daimonik) olduğunu ısrarla vurgulamaktadır<sup>1265</sup>. Şemalaştırma adı verilen dördüncü biçimlendirici, yazarın yaratıcı gücü ile okurun anlama gücünü sentezlemek üzerine kuruludur. Şemalaştırmada metnin uyduğu ve koyduğu kuralların okur tarafından tanınması ve anlaşılması ile bir işbirliğine gidilmektedir. Örneğin okur, bir dedektif hikayesini okurken, tahmin oyunu oynamaya hazırdır ve şaşırtılma beklentisi içinde olur. Şemalaştırma böylelikle beşinci biçimlendirici olan geleneksellik ile yoğun bir etkileşim içine girmektedir. Zira yazar da, okur da geleneksel olan ile

---

<sup>1262</sup> Türkçe çeviride *yanöykü* sözcüğü kullanılmaktadır.

<sup>1263</sup> *age*, 130.

<sup>1264</sup> *age*, 133.

<sup>1265</sup> *age*, 134.

gelenekselleşecek olan arasındaki gerilime, sırasıyla yarattıkları ve taşıdıkları beklentilerle etkin katılım sağlarlar. Örneğin parçası olduğu janranın klişelerini kullanan bir eser, bu klişeleri alaşağı ettiği takdirde beğeni toplayabilir. Ancak aynı alaşağı etme usulleri çok sayıda dedektif hikâyesinde kullanılmaya başlandığında klişeleşme potansiyelini de taşırlar. Dolayısıyla şemalaştırma aynı zamanda gelenekselleşme içinde gerçekleşmektedir<sup>1266</sup>. Ricœur burada Aristoteles'in tragedyaları bir nevi janra *olarak* okuduğunu, ve tam da bu okuma sayesinde janra okumasının mümkün kılındığını ifade etmektedir. Başka bir ifadeyle bahsi geçen ve okuma edimiyle (mimesis3) ortaya konan şemalaştırma ve geleneksellik biçimlendirişlerinin en geç *Poetika* ile başladığını söyleyebiliriz. Ek olarak, yazar ile okur arasındaki etkileşimi yazma ile okuma arasındaki yorumbilimsel döngüye bu iki biçimlendirici taşımaktadır. Şemalaştırma ve gelenek, yazma ile okuma arasındaki bağı kurmaktadır<sup>1267</sup>.

Yazma aşamasına geri dönecek olursak, Ricœur'ün mimesis1 aşamasında yazarın eylem dünyasını ilk kavrayan konumda yer aldığını ifade etmektedir. Bu ön kavrayış, anlatıların dışında paylaştığımız eylem dünyasının “kavranabilir yapıları, simgesel kaynakları ve zamansal niteliği” içinde olay örgüsünün inşa edilmesini sağlamaktadır<sup>1268</sup>. Yapısal, simgesel ve zamansal bu üç düzey, dizisel düzenden (paradigmatik olandan) dizimsel düzene (sentagmatik olana) geçişi kullanmak durumundadır. Olay örgüleştirmenin eylemleri/olayları anlatıya dönüştürmesi, yani paradigmatik olandan sentagmatik olana geçişi sağlaması sayesinde “eyleme ilişkin anlamsal düzenin öğeleri edimsellik ve bütünlük kazanırlar”<sup>1269</sup>. Bu nedenle bir roman karakterinin şaşırtıcı bir eylemi neden gerçekleştirdiğini sormak, dolaylı bir şekilde anlatı bütünlüğünü de sorgulamak anlamına gelmektedir. Örneğin Zebercet'in mahkeme salonuna gidişi metnin bütününe düşünmemiz için kritik sorular sunmaktadır.

Bu çerçevede Ricœur anlatılar için paradigmatik bir sınıflandırma önermektedir. Tüm anlatıları kapsayan uyumsuz uyumluluk biçimleri, az seviyede değişken olan türler ve tekil örneklerin ortaya koyduğu (en değişken) tipler paradigma başlığı

---

<sup>1266</sup> age, 135.

<sup>1267</sup> age, 144.

<sup>1268</sup> age, 111.

<sup>1269</sup> age, 115.

altında toplanmaktadır<sup>1270</sup>. Böylelikle edebi gelenek ile yenilikler arasındaki dönüşüm dinamiklerini anlamamız mümkün olmaktadır. Daha da önemlisi, farklı sözcükler kullanılmasına rağmen, Ricœur'ün her bir esere biçtiği 'tip' niteliği, bizim cins anlamındaki janra olarak ele aldığımız birinci tanımı desteklemektedir. Bu tanımın varsayımlarından birisi, her eserin cinsi olduğu ve kendine özgü karakter edindiği yönündedir. Ricœur'ün yaklaşımında, her eserin bir tipi olduğunu ve gelecekte üretilecek eserlere, o tipe özgü nitelikler bıraktığını söylemek gerekir. Bu açıdan tip, tikel özgünlüğün konuşulduğu en değişken kategoridir. Tür olarak ifade edilen ise janra kategorisi adını verdiğimiz tarihsel benzerliklere dayalı sınıflandırmaya karşılık gelmektedir. Biçim-tür-tip sıralamasını koruduğumuz takdirde, uyumsuz uyumluluk biçimleri için önerilebilecek üst cins kategorileri olduğunu da kabul edebiliriz. Bu üst cinslerin olası niteliklerini bu bölümün sonunda ele alacağız.

Ricœur, modelinin yorumbilimi en çok ilgilendiren son kısmında, yani metin ile okur arasındaki, mimesis2 ile mimesis3 ilişkisini dört aşamada ele almaktadır. Bu aşamaları döngüsellik, yeniden biçimlendirme, gönderme ve zamansallık olarak adlandırabiliriz. Birinci aşamada ve dördüncü aşamada bizim için de kritik olan bir zaman sorusu karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle biçimlendirme ve gönderme ile ilgili açıklamalardan önce, Zaman'ı anlatılar aracılığıyla düşünmek için gerekli bir fikir yürütme yapmak gerekmektedir. Üçlü Mimesis'te yazar, metin ve okur arasında bir döngü kurulduğunu, ancak bu döngünün kısır olmadığını görüyoruz. Yorumbilimsel döngü konusunda bu farkı işlemiştik. Düşünür burada, çözümlemenin, düşüncenin ve yorumlamanın "birçok kez aynı noktadan ama farklı yükseklikten geç[tiği] bir sarmal"den bahsetmektedir<sup>1271</sup>. Bu sarmal eğretilmesi oldukça önemlidir. Çünkü eğer zamanı anlatılaştırmak ya da daha geniş manada zamanı yorumlamak tam da zamanı ortaya çıkaran eylem ise, bu durumda yorumun sarmal yapısı, Zaman için de asli bir özellik olmalıdır. Daha da ileri gidersek, fiziksel dünyanın kronolojik zamanını ölçebilmek için de mevcut olan yörüngeselliklerden kaynaklanan sarmal hareketler de yorumlar ile benzerlik göstermektedirler. Başka bir ifadeyle, Dünya gezegeninde yaşayan bir kişinin, hareket halindeki galaksisinin, hareket halindeki sisteminin, hareket halindeki güneşinin etrafında dönmekte olan gezegeninde sabit durduğunu düşündüğü zamanlarda dahi takip etmekte olduğu bir

---

<sup>1270</sup> age, 136.

<sup>1271</sup> age, 140.

sarmal yörünge mevcuttur. Tekrar etmek adına, bu fiziksel ve sembolik ortaklık Zaman için de asli bir özelliği ifade ediyor olmalıdır. Farklı kültürler ve düşüncelerde sarmal modellemeleri destekleyen örnekler bulunmaktadır. Örneğin And Dağları çevresindeki eski uygarlıkların zamanı tanımlamak için geometrik eğretilmeler kullandıklarını, yönlülük ve harekete özel önem verdiklerini bilmekteyiz<sup>1272</sup>. Bu modellemeyi de üst cinsleri düşünmek için kullanacağız.

Döngüsellik ile zamansallık arasındaki bağın doğurduğu etik ve politik bir soru da söz konusudur. Düşünür anlatılara, insan yaşamında tanıdığımız yerin kaçınılmaz olduğunu dile getirmekte, ancak fazla yer tanımanın risklerine karşı da bizi uyarmaktadır:

Simgesel dizgelerle ve bunların arasında anlatılarla dolayına girmemiş insan deneyimi her ne kadar yoksa da, bizim daha önce yaptığımız gibi, eylemin anlatı arayışı içinde olduğunu söylemek de anlamsız, boş görünmektedir. Gerçekten de varoluşun zamansal dramlarına ancak onlar hakkında başkalarının ya da kendimizin anlattığı öyküler yoluyla ulaşabildiğimize göre, doğuş halindeki bir öyküden söz eder gibi bir insan yaşamından nasıl olur da söz edebiliriz ki?<sup>1273</sup>

Burada sorunun kolay bir yanıtı yoktur. Ancak sorunun kinayeli olduğuna, aslında bir süredir insan yaşamlarını “doğuş halindeki bir öyküden söz eder gibi” ele alıyor olmamızın eleştirildiğine dikkat çekmek gerekmektedir. Düşünür psikanaliste giden bir kişinin hayatından parçalı anlatılar sunmasını, psikanalistin de bu öykü parçalarını bütünlüklü hale getirdiğini örnek vermektedir<sup>1274</sup>. Psikanalizin temelinde Sigmund Freud gibi kuramcı psikologların önde gelen edebi anlatıları (örn. Oedipus mitini) referans alarak insan hikayelerini modellediklerini biliyoruz. Fakat Ricœur’ün dikkat çektiği yeniden biçimlendirme ve gönderme aşamaları bize çift yönlü bir çözümleme sunmaktadır. Burada sadece insan hayatını anlamak için anlatıları referans almak değil, aynı zamanda insan hayatının anlaşılır kalıplara sokulacak şekilde, hem de öznelerin kendileri tarafından, önden biçimlendirildiklerini düşünebiliriz. Psikanaliste giden kişinin kendi hayatını analize uygun şekilde, örneğin annesi veya babasıyla olan ilişkisindeki imrenmeye ve arzuya yönelik öykü parçalarını öne çıkaracak şekilde anlatılaştırması söz konusu olmaktadır. Böylelikle kişi, psikanalistle paylaştığı seans öncesinde kendi hayatını okumakta ve yazmakta; ardından psikanaliste okutmakta ve yeniden yazdırmakta; son olarak da yeniden

<sup>1272</sup> Mary Strong. *Art, Nature, and Religion in the Central Andes: Themes and Variations from Prehistory to Present*. Austin: University of Texas Press, 2012, 8, 64.

<sup>1273</sup> Ricœur, *age*, 143.

<sup>1274</sup> *age*, 144.

yazılmış hayatını yeniden okumaktadır. Bu durumda iç içe geçen ve Ricœur tarafından biçimlendirme olarak adlandırılan okuma yazma edimlerinin bizi gönderdiği adresler arasında mekik dokuyarak anlamlar ararken biçimlendirmenin rolünü unutabiliriz. Halbuki burada bir metin olarak hayat ve metnin eyleyenleri kadar metnin ve onun biçimlendirilişinin dışını; dahası, dilin dışını düşünmemiz gerekmektedir. Aynı dikkati, tarihi, belgesel, kurgu ayrımı yapmadan tüm anlatılara yöneltmek, ve ortak varsayımları açığa çıkartmak da bir o kadar önemlidir.

Mimesis3'ü metinle yorumcunun dünyaları arasındaki kesişme olarak tanımlayan düşünür, daha önce biçimlendirme, tür ve tip arasında kurulan sıralamaya benzer bir şekilde üç (ön)varsayımdan söz etmektedir. Genelden özele “genel söylem edimlerine, söylem edimleri arasında yazınsal yapıtlara, son olarak da yazınsal yapıtlar arasında anlatsal yapıtlara destek oluşturan önvarsayımlardır bunlar”<sup>1275</sup>. Ricœur, söylem edimleri için tümceyi (Benveniste’i izleyerek) söylem birimi olarak aldığını, söylemin yönelineni/niyetlenileni ile gösterilenin bu şekilde birbirinden ayrıldığını ifade etmektedir. Zira “dil, tümceyle birlikte, kendi kendisinin dışına yönelir”<sup>1276</sup>. Tam da bu noktada dilbilim ile göstergebilimin alanlarının dışından, dil dışını çıkış noktası alan bir yorumbilimle başlamanın önemine dikkat çekilmektedir. Sorunların üçüncü aşaması olarak ele alınan gönderme ile ilgili temel varsayımları düşünür şu şekilde özetler:

Dile, içkin doğrulamadan yoksun postulat olarak yansıyan bir önvarsayımdır bu. Dil kendisi için bir Aynılık [Aynı-olma] durumu yaratır. Dünya ise onun Ötekisi'dir. Bu başkalığın kabul edilmesi, dilin kendi üstüne dönüşlülüğünden kaynaklanır: Böylece dil, varlık üstüne yönelebilmek için, kendini varlık içinde tanır.<sup>1277</sup>

Ağır ve yoğun bir şekilde ifade edilmiş bu kısımda Ricœur deneyimin dile taşınmasının, deneyimin olduğu kadar dilin de ufkunun temel alınmasıyla gerçekleştiğini ifade etmektedir. Bu durumu terim olarak kullanılan ‘ufuk ’ eğretilmesini kullanarak açıklayabiliriz. Dünya üzerinde, örneğin denizde gördüğümüz ufuk çizgisine hiçbir zaman gerçekte ulaşamayız. Hayal edelim ki, gerçekten de ulaşabildiğimiz bir ufuk çizgisi olsun, ve bu çizginin dev bir ayna tarafından çizildiğini keşfetmiş olalım. Göndermeye dair bahsi geçen varsayım ve ilintili yanılsamalar dil ile dil dışı arasında böyle bir ilişki olduğunu varsaymaktan

---

<sup>1275</sup> age, 149.

<sup>1276</sup> age, 149.

<sup>1277</sup> age, 150.

kaynaklanmaktadır. Psikanalistin rüyaları eğretilmeler veya simgeler olarak okuması gibi, dil dışını tekrar dile (dil içine) gönderme çabası böyle bir çaba içermektedir. Yöntemsel olarak çok kullanışlı olan bu varsayım, ufkun ötesinde ufkun berisinin (bir yansıması) olduğunu hayal etmemize dayalıdır. Örneğin travmalardan kaynaklanan psikolojik bozuklukları sağaltıcı olabilmektedir. Ancak bütünlüklü *herhangi* bir anlatıda göndermelerin gerçeklikle, gerçek olan ile somut bir bağlantısı olduğu yanılsamasına düşme tehlikesini de arz etmektedir. Kulaktan dolma bilgilerin kulaktan kulağa dolaşarak hızla bilimsel hakikatin yerini alabildiği bir iletişim çağında, inanılabilir yalan anlatıların silahlar kadar tehlike arz ettiğini kanıtlamak güç değildir. Bu meseleyi başka bir açıdan, ironi üzerine inceleme kısmında ele almıştık<sup>1278</sup>. Ricœur'ün önerdiklerini toparlamak ve özetlemek adına, metnin bütününe bir dünya gibi ele alıyorsak, onu çevreleyen “çevreden hareket ederek bir dünya yaratan bütün anlamları işin içine katmak” gerekmektedir<sup>1279</sup>.

İnsan gerçekliğiyle anlatı gerçekliği arasındaki gerilim, bizi tarih yazımı ile kurmaca anlatı arasındaki kesişmeyi düşünmeye zorlamaktadır. Ricœur için tarih yazımının “izler yardımıyla,” kurmacanın ise “eğretilmeli” olarak yaptığı gerçeklik göndermeleri, “insan eyleminin zamansallığı üstünde” kesişmektedir ve iki yazın biçimi de “kendi gönderme biçimlerini insan zamanı üstünde karşılaştırarak,” insan zamanının kendisini biçimlendirmektedirler<sup>1280</sup>. Bu durumda zamanı görmek için anlatılara bakarız, anlatılarsa bizi bize geri gönderir! Ayrıntılı olarak *Zaman ve Anlatı*'nın dördüncü cildinde tartışılan bu konunun sonucunu Ricœur önceleyerek ilk cildin sonunda açıklamaktadır: “Yapacağımız tartışmalarla, [...] şu son derece Kantçı nitelikli sava ulaşacağız: Zaman doğrudan doğruya gözlemlenemez, zaman tam anlamıyla görünmezdir.<sup>1281</sup>” Daha önce ortaya koyduğumuz mit ve mitik tanımları ışığında diyebiliriz ki, burada mitik zamanlar ile mit olarak Zaman kesin bir şekilde ayrılmıştır. Görüldüğünü, anladığımızı düşündüğümüz zamanlar mitik (halen geçerli) ya da (artık kabul görmeyen) mitolojiktir. Bu zamanların içinde olduğumuzu veya en azından kendi zamanımızla ilişkili olduğunu düşünür, varlıklarını kanıksarız. Hatırlatmak adına, Hayden White'ın edebiyat ve sanatın rolünü tarihe vermeye çalışma hatasına düştüğünü; mitik tarihsellik ile mitle dolaysız ilişkiye sahip

<sup>1278</sup> örneğin bkz. 3.4.1. “Sokratik İroniden Potansiyel İroniye”.

<sup>1279</sup> Ricœur, *age*, 154.

<sup>1280</sup> *age*, 157.

<sup>1281</sup> *age*, 159.



zamansallığı karıştırdığını belirtmiştik. Bu eleştiriye geldiğimiz bölümde sonuçlandırmamız gerekmektedir. Diyebiliriz ki, Ricœur'ün ifadesiyle tam anlamıyla görünmez, yani mit olarak Zamanı biçimlendirerek görünmesini sağlayan anlatıları en fazla insan hayatı kadar referans alabiliriz, daha fazla değil. Anlatılar ve insan deneyiminin birbirine ışık tutmasını sağlayabilir, özellikle insan deneyimine dair kör inançların alaşağı edilmesinde bu ilişkiyi kullanabilir, kesin gerçeklikler olarak kabul edilen (mitik) yapılara meydan okuyabiliriz.

'Işık tutma' ifadesi, bu dinamiği açıklamak için oldukça anlamlıdır. Zira ışık da Zaman gibi mit olarak karşımıza çıkabilmektedir. Bu nedenle Zaman-insan-zamansallık ilişkisinin bir analogisi olarak ışık-insan-gölge ilişkisini düşünebiliriz. Öncelikle ışık, doğrudan doğruya görülemez, gözlerimiz için tam anlamıyla görünmezdir. Görülebilmesi için ışığa ışık tutabiliyor olmamız gerekirdi! Öte yandan ışığı ölçümler aracılığıyla ifade edebiliriz (tarih yazımı) ya da ışığın üzerimize vurduğu bir yerde kendi gölgemizi görebiliriz (kurmaca anlatılar). İki durumda da ifade biçimi bize ışığın kendisini değil, mitik ifadesini sunmaktadır. Ayrıca iki ifade biçiminde de göndermelerin kesiştiği yerde bizim ışığın yansıma ve yansımalarını deneyimlememiz bulunmaktadır. Sonuç olarak gölgemizin büyüklüğünden ya da ışık şiddetini ölçerek ışık kaynağının mesafesini, gücünü, büyüklüğünü nasıl hesaplayabilir ve hayal edebiliyorsak, anlatılar ile zaman arasında da benzer bir ilişki kurmamız mümkün olmaktadır. Özetle anlatılar bize Zaman'ı değil, zamansallığımızı anlatmaktadırlar.

### 5.5.1. Anlatma Zamanı ve Anlatılan Zaman

Paul Ricœur, *Zaman ve Anlatı* 3'te edebiyata odaklanmaktadır. Cildin alt başlığı *Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*'dir. Kitabın ilk üç kısmı kuram, dördüncü ve son kısmı ise uygulama odaklıdır. Anlatı göstergebilimi sorunlarının ele alındığı ikinci kısım ve üç roman üzerinden uygulama örnekleme sunulan dördüncü kısım, bu tez için özel önem teşkil etmektedir. İkinci ciltte anlatı özellikleri ele alınan tarih yazımının eleştirisi ışığında, edebiyat eserlerinin edebiyat tarihi ile ilişkisi düşünülmektedir. Janra konusunda her eserin geleneklerden aldığı ve geleneklere kattığı nitelikler söz konusudur. Ricœur bu geçişkenliğin tarih aşırı özellikte

olduğunu, çünkü birikime dayalı olduğunu ifade etmektedir<sup>1282</sup>. Dolayısıyla zamanına göre son derece taze olan bir üslubu dahi ele alırken, eserin gelenekten kopuşunu veya yarattığı ani paradigma değişimini, reddettiği birikimi düşünerek konuşmak zorunda kalırız. Kitapta, düşülen bir dipnot, bizim çalışmamız için daha çok önem arz etmektedir. Bu dipnota göre Kuhn'un paradigma değişimi kavramı, Foucault'nun epistemik kopukluk kavramı ve yorumbilimci düşünür Hans Georg Gadamer'in gelenek çözümlemesi, gelenekle değişim arasındaki ilişkiyi benzer bir şekilde ele almaktadırlar<sup>1283</sup>. Bu felsefi paralellik, kurmaca anlatı ile tarih anlatılarının temelde değişimden kaynaklandıklarını düşünmemize yardımcı olmaktadır. İnsan gerçekliğinde düzen değişimlerinin veya devrimlerin etkileri, insan hayatları için yıkıcı olabilse de, yarattıklarını düşündüğümüz kopuklukları ancak değişimin öncesi ve sonrası arasında bir devamlılık atfederek ifade edebilir ve anlayabiliriz. Mitolojik bir karşılaştırma yapmak adına, Nuh'un ailesini ve başka canlıları kurtardığı büyük tufanı bir değişim ya da devrim olarak nitelendirmemiz imkânsızdır; çünkü öncesi ile kesin olarak bildiğimiz bir fark söz konusu olmadığı gibi, temel alınan ancak Nuh'tan sonra gelenlerin anlatılarıdır. Karşımıza çıkan sıfırdan başlama, ancak tufan öncesinin anlatılmasıyla değişim değeri kazanmakta ve efsaneye dönüşmektedir. Edebiyat ve sanat için bu varsayımları kullanmak mümkündür. Sıfırdan başlamak ancak mecranın kurgusuna bağlı olarak (örneğin sinemada epizotlara ayırarak) söz konusu olabilir. Böylelikle janraların ufkunda mecranın kısıtları olduğunu ekleyebiliriz.

Anlatıların gelenekten bağımsız olarak düşünülebilmesi içinse mit ile ironi ilişkisini ele almak gerekmektedir. Ricœur, Northrop Frye'nin *Anatomy of Criticism* adlı eserindeki anlatı sınıflandırmasında, mit ile ironi ilişkisine dair iki sava odaklanmaktadır. Birinci sav Batı edebiyatlarını temel almakta ve kurmaca anlatıların kahramanlarının epik ve trajediden komediye ve romana, tanrısalardan insanî olana doğru hareket etmekte olduğu gözlemine dayanmaktadır. Kahramanın azalan kudretiyle birlikte, ironi değeri artmaktadır. Çünkü değerleri, kodları, ölçütleri belirleyen tanrısal güçler azaldıkça, anlamlar da çatallaşmaktadır. Dolayısıyla bizim kullandığımız anlamıyla her mit, "gerçek olanın dışına doğru ironik bir çekilme"yi

---

<sup>1282</sup> Paul Ricœur. Zaman ve Anlatı: Üç. çev. Mehmet Rifat. 2. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016, 35.

<sup>1283</sup> *age*, 35.

içermektedir<sup>1284</sup>. Frye’ın ikinci savı, Hegelci bir ironi tanımına dayanmaktadır. Hegel’e göre ironinin şiir ve şura giden yolda bir durak olarak düşünüldüğünü hatırlayalım. İkinci sava göre ironi “mite doğru geri hareket et[mektedir]”<sup>1285</sup>. Ironi ile mitin ortakyaşar (*symbiotic*) ilişkisinin önemli bir ön kabul olduğunu belirtmek gerekmektedir. Bu ön kabulde ortaklaşmadığı takdirde Ricœur’ün yorumbilimi ile göstergebilim arasındaki köprünün kurulması da mümkün değildir. Bir önceki başlıkta değindiğimiz ve düşünürün vurguladığı üzere, dil ile dil dışı, zaman ile zaman dışı arasındaki gerilimleri masaya yatıran yorumbilimden dilin ve zamanın içini bilimsel (tartışılabilir, çürütülebilir) olarak çözümleyecek göstergebilime geçişin yapılabilmesi için geçiş noktalarının dikkate alınması gerekmektedir. Bu geçiş noktaları bizim çalışmamızda ironi ve daimonik kavramlarına karşılık gelmektedir.

Öne sürülen varsayımlardan yola çıkarak, anlatı göstergebilimine yönelik önerilen yöntembilimin üç özelliği vardır. Ricœur’ün betimlediği “yöntembilimsel devrim”in üç özelliği bu çalışma için de aynen kabul edilmektedir. Birinci özellik, öncelikli ve ağırlıklı olarak tümdengelimli yöntemin kullanılmasıdır<sup>1286</sup>. Basit görünse de, ana akım anlatı çözümlemelerinin ve yorumlarının tümevarıma ne kadar bağımlı olduğunu gözlemlemek zor değildir. Ayrıca metin unsurlarının anlamlarını açarken başka metinlere gönderme yapmanın abartılı kullanımı da benzer bir tehdit arz etmektedir. Tümdengelimli bir yöntem izlenmesi şart koşulurken, sadece çalışılan metnin sunduğu unsurlar arasında kurulabilecek mantık ilişkisine öncelik verilmektedir.

İkinci özellik, uygulanacak modelleri “dilbilimin etki alanında oluşturmak olacaktır” ve böylece yazarın niyeti, tarihî arka plan, politik ekonomi gibi etkenlere ikincil rol biçilmektedir<sup>1287</sup>. Bu özellik için dikkat edilecek bazı konuları daimonik kavramını incelerken ele almıştık. Özetlemek adına, dilbilimin etki alanına öncelik vermek, anlatıların üretilme süreçlerinden bağımsızlığına da dikkat etmek anlamına gelmektedir. Aynı zamanda üslup çözümlemelerinin ve dil yapılarının diller arası özelliklerinin ön plana alınması, ve çeviribilimsel kuramların kullanılabilmesi gibi avantajlar da söz konusudur.

---

<sup>1284</sup> age, 38.

<sup>1285</sup> age, 39.

<sup>1286</sup> age, 62.

<sup>1287</sup> age, 62-63.

Üçüncü özellik ise janra tartışmamızı somutlaştırmaya yönelik bir adım sunmaktadır. Ricœur'ün "biçimlendirici işlem" olarak da adlandırdığı olguya denk düşen bu "organik" özellikten "bütünün parçalara göre önceliğini ve buradan kaynaklanan düzeyler aşamasını anlamak gerek[mektedir].<sup>1288</sup>" Bütünler arasındaki olası bir hiyerarşiyi gözetebilmek içinse metnin bütünselliğine dair bir tanıma ihtiyacı duyulmaktadır. Bu ihtiyaç, göstergeleri ele alınacak herhangi bir dil sistemi için geçerlidir. Düşünür bu amaçla metnin taşıdığı tümdengelimci ve dilbilimsel yapısını "sonlu sayıdaki öğeler arasında gerçekleşen iç ilişkilerin kapalı bir bütünü" olarak tanımlamaktadır<sup>1289</sup>. Metnin dışını ancak sonradan düşünmemize izin veren olgu olan "sistemin dil-dışı gerçekliğe olan ilgisizliği, bir yapıyı belirleyen kapalılık kuralının önemli bir sonucudur"<sup>1290</sup>.

Öyleyse zaman ile zaman dışı arasındaki ilişkiyi öncelikle dil içinde düşünmemiz gerekmektedir. Söz konusu yaklaşım, bize çarpıcı bir ölçüt bağıntısı sunmaktadır. Örneğin konumuz dil olsaydı, dil ile dil dışı arasındaki ilişkiyi de öncelikle zaman içinde düşünmemiz gerekecekti! Bu ikili ilişkinin herhangi bir A sistemini ifade edebilen herhangi bir B sistemi için geçerli olabileceğini düşünebiliriz. Bu durumda çeviri veya uyarlama için de şöyle çeşitlemelere ulaşabiliriz: Roman dili ile roman dışı arasındaki ilişkiyi önce hedef dil/uyarlama film içinde düşünmemiz gerekmektedir. Ricœur, anlatı göstergebilimi için yukarıda ele aldığımız tümdengelim, dilbilim ve bütünün parçalara göre önceliği özelliklerini birleştirmekte, anlatı metnini sentagmatik ve paradigmatic eksenler üzerine kurulan bir analitik düzleme yerleştirmektedir:

Anlatı göstergebilimi, Roland Barthes'ın deyişiyle anlatının "süredizimini bozması" ve onun "mantıksal yapısını yeniden kurma"yı başarması oranında bu üç özelliği en iyi biçimde yerine getirmiş olacaktır. Bu üç işlemi de anlatının her türlü sentagmatik, dolayısıyla zamansal özelliğini, ona denk düşen bir paradigmatic, dolayısıyla zamandışı [akronik] bir özelliğe bağlayarak yapacaktır.<sup>1291</sup>

Dikkat çekeceğimiz bir nokta, zaman dışının dil içine tercümesinin paradigmatic seviyede gerçekleşiyor olduğunun öne sürülmesidir. Anlatının (dil yapısının) zamanın içinden zamanın dışını ifade edebilmesi, kendi yapısını da tehdit eder diyebiliriz. Daha doğrusu, anlatının bütünlüğünü kuran tüm unsurlar, kaçınılmaz

---

<sup>1288</sup> age, 63-64.

<sup>1289</sup> age, 63.

<sup>1290</sup> age, 63.

<sup>1291</sup> age, 65.

olarak o bütünlüğü tehdit eden unsurlar etrafında kümelenmektedir. Daimonik olanla ironik olanın kesişimi tam da bu noktada karşımıza çıkmaktadır. Bu duruma dair sorabileceğimiz çok sayıda soru vardır. Hepsi aynı temel soruna yönlendirecekleri için daha işlevsel bir soruyu tercih edebiliriz. Örneğin, anlatının tümüne hâkim olan bir anlatıcı, okura zamanın dışından seslenmektedir diyebilir miyiz? Eğer diyebiliyorsak, söz konusu zaman kimin zamanıdır? Bir ihtimal bu zaman, anlatım ediminin zamanı olacaktır. Bu anlatma zamanı, okurun “yazarı” dinlediği, başka bir ifadeyle, kitabın okura bir okuyucu tarafından okunduğunu hayal edersek, bu anlatım ediminin geçtiği zamandır. Başka bir ihtimal, anlatılan yaşam kesitinin zamanı olacaktır. Bu anlatılan zaman, takip ettiğimiz hikâyenin kendine ait (*diegesis*) zamanıdır. Günther Müller’in yaptığı ve Gérard Genette’in geliştirdiği bu ikili ayrımı, yani anlatma zamanını ve anlatılan zamanı Ricœur, üç düzeyli bir şemaya oturtmaktadır: Sözceleme, sözce, metnin dünyası<sup>1292</sup>. Bu üç düzeye sırasıyla anlatma zamanı, anlatılan zaman ve ikisi arasındaki gerilimi taşıyan “zamanın kurmaca deneyimi” denk düşmektedir.

Anlatıdaki zamansal bütünlüğün bu üç düzeyli şeması, metin dünyası ile dışı arasındaki geçiş noktalarını ele almamız için bir ipucu vermektedir. Takip ettiğimiz herhangi bir anlatının dışını düşünmemize neden olan, o anlatının bütünlüğünü *tehdit ederek kuran* bir unsur olmalıdır. Daha önce tartışmasını yaptığımız daimonik ve ironi kavramlarının ikisi de bu işlevselliğe sahiplerdir. Bu iki kavramın kesişimini düşündüğümüzde, anlatı akışını güdümlleyen bilmeceleri çözmek için başvurduğumuz ögeler belirginleşmektedir. Bilgimizin muhatabına dair soru: Hikâyede önümüze sunulan sorular kime aittir? Bilgimizin sınırına dair soru: Hangi soruların yanıtları bize bırakılmıştır? Bu açıdan metin bütünlüklerini sınıflandıran janra, bilmeceleri de sınıflandırmaktadır. Sıralamayı değiştirirsek, çözülen bilmece, janranın niteliğini belirlemektedir. Öyleyse bir anlatı janrasını tanımlamaya çalıştığımızda, anlatının (bilmesinin) nasıl çözüldüğünü açıklamaya çalışmaktayız. Ricœur, janra konusunda Vladimir Propp’un işlevlerini topluca ele aldığımızda “kötülüğü ya da onun eşdeğerli ögesi olan eksikliği işin içine sok[tuğumuzu]” belirtmekte ve bu kötülük/eksiklik işlevinin Aristoteles’in düşüncesinde çözümünü (*lysis*) bekleyen düğüme (*desis*) denk geldiğine dikkat çekmektedir<sup>1293</sup>. Olay örgüsünü düğümlen kötülük ya da eksiklik. Düşünürün ifadesiyle “kötülük (ya

<sup>1292</sup> age, 142-143.

<sup>1293</sup> age, 73.

da eksiklik) bir bütün olarak kabul edilen olay örgüsünün temel ögesini oluştur[maktadır]”<sup>1294</sup>. Bu iki ögenin anlatıyı takip etmemizi sağlayan bir arayışa, bir devingenliğe yol açtığını söyleyen düşünür, Propp’un masaldaki kötü karakterlerin yarattığı zarar, kötülük (*villainy*) ya da eksiklikten (*lack*) bahsettiği kısımdan şu alıntıyı yapmaktadır: “[İ]lk durumda eksiklik dıştan yaratılmıştır, ikincisindeyse, içten varolan bir eksikliktir. Bu eksikliği, rakamlar dizisinde *belirli bir değeri olan sıfıra* benzetebiliriz<sup>1295</sup>”(vurgu bize ait). Yorumbilimsel döngüye dair incelememizde fiziksel olarak bir noktanın sıfır değerine sahip olduğunu ifade etmiştik. Bu sıfır değerinin ölçü alanındaki anlam bütünlüğünü tehdit ettiğini eklemiştik. Aynı mantığı burada da görmekteyiz. Eksiklik/kötülük, hangi eksende değerlendirirsek değerlendirelim, anlatı bütünlüğü için şart olan bir tehdit sunmaktadır. Bu anlamda ele alınabilecek farklı durumlar arasında yazarın, ana karakterin (özellikle ahlaken seyirciyi ikilemde bırakan *antikahramanların*<sup>1296</sup>) ya da metnin dilinin daimonik nitelikleri vardır. Örneğin yazarın bilerek yanıtı bırakarak bıraktığını düşündüğümüz soruların ya da ana karakterin farkına varmadığı dramatik ironi anlarının yarattığı kaygı ile söz konusu daimonik niteliklerin de kesiştiği bir alan söz konusudur. Kierkegaard’un daimonik kavramını “iyiliğe dair kaygı” olarak tanımladığını ve bu iyiliğin ideal bütünlüğe denk düştüğünü ortaya koymuştuk. Bu durumda Propp ve Ricœur’un değindikleri kötülük/eksiklik, okurun da paylaştığı daimonik deneyimin temel bir unsurudur. Okurlar olarak anlatının ideal bütünlüğüne dair bir fikir ediniriz ve o ideale yönelik arzular türetiriz. Bu açıdan o ideal bütünlükle bağımlı bir ilişki geliştiririz. Ancak o ideale ulaşıldığını düşündüğümüzde dahi içimizi bir kurt kemirir. Her şeyin yolunda gittiği bir durum ile başlayan anlatılarda özellikle hissettiğimiz bir kaygıdır söz konusu olan. Acaba ne sorun çıkacaktır? Her şey yolunda gidiyorken kahramanımızın başına ne gelecektir? Serim kısmı uzadığı takdirde kaygımız şiddetlenir, çünkü ortaya çıkacak kötülüğün/eksikliğin olasılıkları gittikçe artmaktadır. İşte metin aracılığıyla yazar ve okurun paylaştığı daimonik deneyim de bu olguya dayanmaktadır.

---

<sup>1294</sup> *age*, 73.

<sup>1295</sup> Vladimir Propp. *Masalın Biçimbilimi*. Çevirenler Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Bilim Felsefe Sanat Yayınları, 1985, 36-37. İngilizce terimler için bkz.: *Morphology of the Folktale*. çev. Laurence Scott. Austin: University of Texas Press, 2009, 34-35.

<sup>1296</sup> Edebiyatta özellikle romanlarla birlikte karşımıza çıkan, erdem, ahlak ve cesareten yoksun ana karakterler. Chris Baldick. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. 2. bs. Oxford: Oxford University Press, 2001, 13.

İroninin işaret ettiği kaygı ise olanaklar ve olasılıklar arasında gezinmemizle ilişkilidir. Bu noktada sadece anlatı metni (mimesis2) seviyesinde kalmamız daha önemlidir. Propp'un kuramında hikâyenin akışı için asli olan işlevler ile karakterleri ve onların işlevleri yerine getirdikleri eylem alanlarını eşleştirebilmemiz gerekmektedir<sup>1297</sup>. Bunun için karışık bir modelleme kullanılmaktadır. Ricœur daha basit bir model olan Claude Bremond'dan aldığını ifade ettiği "temel kesit"i tercih etmektedir<sup>1298</sup>. Temel kesit, üç evreden oluşmaktadır. Birinci evre olan "olasılık," ikinci evrede "eyleme geçiş" ya da "eyleme geçemeyiş" olarak devam etmektedir; eyleme geçildiği takdirde "sonuçlanma" ya da sonuçlanmama" ile de üçüncü evre tamamlanmaktadır. Karşımızdaki dallanıp budaklanan bu dizilişin elverişsiz bir yanı vardır. İroniyi ele alabilmek için eyleme geçiş ile geçemeyişi birleştiren, anlam genişliğini gözetken daha basit bir diziliş kullanılmalıdır. Bu amaçla hipotezlerin bilimsel gösterimle (notasyonla) yazılışını temel alıyoruz. Burada amaçladığımız, üç evrenin niteliğine odaklanmaktır: Olasılık<sub>0</sub><sup>1</sup> — Eylem<sub>0</sub><sup>1</sup> — Sonuç<sub>0</sub><sup>1</sup>. Böylelikle, olasılığın olması ile olmaması işlevsel olarak en baştan eş değere sahiptirler. Daha da önemlisi karşımıza çıkan, 0 ve 1 olmak üzere sadece iki değerle de kısıtlı değildir. Olmak ile olmamak arasında bir yelpaze oluşmaktadır. Keza eylem ve sonuç evreleri de aynı geniş değerliliğe sahiptir. Örneğin *Güzel ve Çirkin* masalında Güzel'in, babası, talibi ve Çirkin arasında seçim yapması bir olasılık, eylem ya da sonuç ikiliğine sığdırılamayacak kadar karmaşık bir yorum potansiyeline sahiptir. En basitinden Çirkin'i seçmek aynı zamanda talibini de seçmek anlamına gelebilmektedir! Böylelikle modellemenin temelini koruduğumuz gibi, her aşamanın belirleyici bir ironik değeri olduğunu da vurgulamış oluruz. Tüm olasılıklar, eylemler ve sonuçların yarattığı karşılaştırma alanı, metinde mevcut olasılık, eylem ve sonucu ironik bir mesafeden anlamlandırmamızı sağlamaktadır.

Öyleyse anlatma zamanı ile anlatılan zaman arasındaki gerilimde kararları veren özneler (yazar, anlatıcı, karakter, okur) nasıl ele alınmalıdır? Gerilim olarak adlandırdığımız bağlantıda bu öznel konumlar arasında paylaşılan bir samimiyet söz konusudur. Sonuç olarak bu öznelerin sesleri, yargıları veya kararları birbirine karışmaktadır. Paul Ricœur, Algirdas Julien Greimas'ın göstergebilimsel anlatı modelini tartıştığı kısımda (örneğin söylemden ya da salt ifadeden) anlatı düzlemine geçiş için "bir özne ile karşı-özne arasına tartışmalı [polemik] bir ilişki" konmasına

<sup>1297</sup> Ricœur, *age*, 76.

<sup>1298</sup> *age*, 80.

değmektedir<sup>1299</sup>. Ardından anlatı modeli için öznel arası tartışmaya, öznel arası aktarma olanağı eklenmekte, anlatı içinde “bir öznenin yoksun kaldığı bir şeyi bir başka öznenin elde etmesi”ne vurgu yapılmaktadır<sup>1300</sup>. Özneyi mümkün kılan aktarımlar, öznenin bilgi ve edim gücünü desteklemekte, öznenin anlatı ile birlikte tamamlanması söz konusu olmaktadır<sup>1301</sup>. Düşünür bu noktada Greimas’ın ve onun öncülük ettiği Paris Göstergebilim Okulu’ndan çıkan çalışmalara dair genel tartışmalara girdiği için, dikkat çekici bir sorunu yarıda bırakmaktadır. Sorunu şu şekilde ifade edebiliriz: Anlatı içinde olması gözetilen özne özelliklerini anlatıcılara, yazara ve okura genişletmemiz mümkün değil midir? Mümkünse ne derece mümkündür?

Bu soruna *Zaman ve Anlatı*’nın üçüncü cildinin ilerleyen bölümlerinde başka başlıklar altında, farklı kuramcılarının değişik yaklaşımları ışığında değinilmektedir. Bu yüzden söz konusu kesitleri burada bir araya getirirken, bağlamlarından bir nebze kopardığım uyarısını yapma ihtiyacı duyuyorum. Yukarıda Greimas’tan hareketle anlatının özneyi üretme niteliğini ele aldık. İki özellik, öznenin karşıtı ile tartışması ve öznel arası aktarma, edebi anlatılar kadar insanın büyümesine dair kişisel hikayeleri için de önemlidir. Örneğin çocuğunun başarısı, onunla gurur duyan bir ebeveynin kendi büyüme hikayesine eklenmektedir. Bu türden erginleme kodlarına dikkat ettiğimizde insan hayatının anlatı ve cinsî (jenerik) özellikleri belirginleşmektedir. Ricœur ileri bir noktada Emile Benveniste’in öykü ile söylem arasındaki ayrımına değinmektedir. Söylemde konuşanın işin içinde olduğu, öyküde ise olayların “sanki kendi kendilerine anlatılıyormuş gibi” sunulduğu söylenmektedir<sup>1302</sup>. Söylem için şimdiki zaman temel zaman olarak ele alınmakta, söylem anının kendine gönderme yapabilmesine dikkat çekilmektedir<sup>1303</sup>. Benveniste’in yaptığı ve bizim de bu çalışmada kullanacağımız ayrıma göre anlatı ise, tarihseldir ve temel zamanı geçmiştir<sup>1304</sup>. Böylelikle söylem ve anlatı, birbirleriyle kesişimli, birbirlerini içirme potansiyeline sahip iki küme oluşturmaktadır. İki kategoride de ifadenin geleceğe açılması söz konusudur, ancak söylem şimdiden geleceğe hareket ederken, anlatı geçmişten geleceğe hareket

---

<sup>1299</sup> age, 97.

<sup>1300</sup> age, 98.

<sup>1301</sup> age, 99.

<sup>1302</sup> age, 118.

<sup>1303</sup> age, 119.

<sup>1304</sup> age, 119.



içermektedir. Bu durumda ister bir roman karakteri olsun, ister bir insan olarak o romanın yazarı olsun, öznenin şimdide ya da geçmişte yer alması arasındaki farkı gelecekle ilişkisi belirlemektedir. Fakat söylemde özne geleceğe dokunur haldedir, geçmişinin geleceğinde durmaktadır, dahası değişme kapasitesiyle geleceğin kararına sahiptir. Anlatıda ise gelecek tam anlamıyla eksiktir. Her şey olup bitmiştir. Karşılaştırma yapmak adına, bir insanın gündelik hayatında bu deneyime en yakın olduğu hali gelecek endişesi yaşadığı halidir. Çünkü bu haldeyken gelecek, değişkenliğini yitirmekte, sanki bitmiş bir hikâyenin sonundan tüm hayat ele alınıyormuş gibi öznenin hayal gücünden silinmektedir. Bu durum, iç karartıcı olabilse de anlatı ile söylemin birbirlerini içerebilmeleri sayesinde mümkün olmaktadır. Benveniste’i takip ederek söylemi anlatı içine katabilmekte olduğumuzu söyleyebiliriz<sup>1305</sup>. Benveniste’e göre bu iki sözceleme biçimi birbirinden ayrı olsalar da, dilde birinden diğerine geçebiliriz. Ricœur anlatıda söylemi, söylemde anlatıyı bulabilmemizin ve bu karşılıklı kapsayıcılığın dikkate alınması gerektiğini, ancak kapsayıcılık konusunda anlatıya öncelik vermemizin gerekliliğini (Gérard Genette’e de referans vererek) ifade etmektedir:

[Ş]unu kabul etmek gerekir ki, söylem ile anlatı arasındaki ayrım, böyle bir ikiliğin farkında olmamızı sağlamış ve bunu sonradan terimin geniş anlamıyla anlatı içine taşımamız gerektiğini göstermiştir. Bu bakımdan, sözceleme ile sözcede görülen, terim yerindeyse bu birbirini kapsayıcı ikilik, Emile Benveniste’in söylem ile anlatı arasındaki birbirini dışlayan ayrımın kalıtımıdır.<sup>1306</sup>

Öte yandan, anlatı için gelecek tam anlamıyla eksiktir dememiş miydik? Bu durumda anlatı, geleceğe dokunan söylemi nasıl içerebilmektedir? Bu noktada janra tartışması öne çıkmaktadır. Gelecek eksiğinin tamamlanabilmesi, ancak gelecek olasılığını taşıyan bir özne aracılığıyla gerçekleştirilebilir. Daha da önemlisi anlatı, kapsadığı söylemin (ve diğer tüm metinsel olguların) geleceğini olup bitmiş kabul ederek okura yansıtır. Bu noktada Ricœur, Alman edebiyat kuramcısı Käte Hamburger’den yararlanmaktadır. Düşünüre göre dilbilgisindeki geçmiş zaman çekimleri ile kurmaca geçmiş arasındaki farkı net biçimde ortaya koymak için Hamburger söylemin kaynağını oluşturan kişiler olan gerçek “*kaynakben*”ler (*Ich-origin*) yerine “*kurmaca benkişiler*” (*Fiktive Ichpersonen*) koymaktadır<sup>1307</sup>. Kaynakbenler ifadenin sıfır noktası olarak varsaydığımız, bir nevi sesin geldiği yerdirler. Anlatı benkişileri ise

<sup>1305</sup> age, 130.

<sup>1306</sup> age, 153.

<sup>1307</sup> age, 122.

basitçe 'ben 'diyeabilen, kendisini merkeze koyarak zamanı ve mekânı ifade edebilen kişilerdir; ve bu şekilde anlatılan sıradan karakterlerden ayrılırlar. Bu kurmaca *benkişiler*“ kurmaca mantığının temel ögesidir,” çünkü kurmacada eylemlerden ziyade eylemde bulunanların (taklit anlamında) mimesis'i belirleyicidir<sup>1308</sup>. Bu yaklaşımı Aristoteles'e oldukça yakın bulan Ricœur, mimetik yapının zamanını ifade eden öznenin yer değiştirmesiyle zamanın da yer değiştirebildiğine dikkat çekmektedir. Burada zamanın yerinin somut olduğu düşünülebilir. Gerçekten de zamanın ölçüldüğü düzlemde bir sapma söz konusudur. Bu nedenle *kaynakben* mefhumundaki 'kaynak' teriminin “her zaman geometricilerin sözünü ettikleri koordinatlar sisteminin başlangıç noktası [orijini] anlamında kullanılmakta” olduğunun altı çizilmektedir<sup>1309</sup>. Buradan kaynak ifadesinin köken tanımımıza uymakta olduğu sonucuna varmaktayız. Bu durumda anlatıcı konumunun kendisi iki temel özellik taşımaktadır. Birincisi, taklidi olduğu gerçek bir *kaynakben*'den bağımsız ele alınması, kendi başına, yaşayan bir *benkişi* gibi düşünülmesi gerekmektedir. İkincisi de, kendi başına anlamlı olmadığı, ifadesinin onu anlamlı kıldığı kabul edilmelidir. İkinci özellik, anlatıcı konumundaki bir anlatı kişinin ancak anlatıya özgü bir zamansallıkta düşünülebileceğini ima etmektedir. Bu zamansallığın düzlemi, anlatma zamanı ile ölçülen, anlatılan zaman olmalıdır. Dolayısıyla janra sorusuna aranacak ilk yanıt, anlatılan zamanın böyle bir ölçüme verdiği yanıtıdır.

Başka bir açıdan bakacak olursak, okumamızın zamanı, okunan metnin zamanını da değiştirebilmektedir. Örneğin 1984 yılında *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* romanını okumuş olmanın anlamı (ve tadı) başka hiçbir yılda mümkün değildir. Ancak burada önemli olan nokta yorumun bağlamının değişmesi değil, tam tersine metnin tüm okuyuculara sunduğu, zamanla ilişkiye dair sabitlerdir. Öyle ki, *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* yazıldığı noktada bile çoktan gerçekleşmiş eylemlerin eylem kişilerini içeren bir roman olarak karşımıza çıkmaktadır. İleride göreceğimiz üzere, bu romanın ayırt edici bir özelliği, her okurun okurkenki şimdisine hitap edebilecek bir yapıya sahip olmasıdır. Bu nedenle anlatı, öncelikle okurun zamanının dışındadır. Okuma eyleminin bir bilmeceyi çözmeye benzediğini söylerken, bilmececin kendi cevabını barındırma özelliğine dikkat çekmiştik. Bu özelliği göz önünde bulundurarak diyebiliriz ki, anlatı kendi zamansallığını da (dili) içinde barındırmaktadır. Bu özelliği daha açıkça dile getirebilmek ve anlatı cinslerinin bir

<sup>1308</sup> age, 122-123.

<sup>1309</sup> age, 123. [Köşeli parantez yazara ait]

sınıflandırmasını yapabilmek için göstergeler arası çeviriyi de gözeten bir incelemeye ihtiyaç duyulmaktadır.

### 5.5.2. Bakış Açısı ve Anlatı Sesi

Ricœur'ün anlatma zamanı ile anlatılan zamanın gerçeklikle ilişkisini (*mimesis*) ele alırken eylemlerden ve olaylardan çok eyleyenlere odaklandığını görmekteyiz. Daha önce gördüğümüz üzere, eyleyenlere odaklanmak göstergebilimde olduğu kadar janra çalışmalarında da çözümleme ve yorum için avantaj sağlamaktadır. Anlatıyı düzenleyen, yani anlatma zamanı ile anlatılan zaman arasındaki gerilimden doğan zamanın kurmaca deneyimi düzeyini bir paylaşım alanı olarak ele alabilmemiz mümkün olmaktadır. Yazardan okur seviyesine uzanan söz konusu paylaşımın unsurlarını ortaya koymak için düşünürün öne çıkardığı iki kavram olan bakış açısı (*point de vue*) ve anlatı sesi (*voix narrative*)<sup>1310</sup>, dillerin hem görsel hem işitsel yönlerine hitap etmektedir. Bu iki kavram edebiyat ve sanat dallarının iki temel algı biçimini barındırdıkları için de uyarlanabilir olmaktadır. Dolayısıyla resimden heykele, edebiyattan sinemaya geniş bir yelpazede eşdeğer sorular sorabilmekteyiz. Dahası, bu soruları *mimesis*1'den *mimesis*3'e yaymamız da kolaylaşmaktadır. Örneğin “kimin bakış açısından görüyoruz?” diye sorduğumuzda buradaki sorunun muhatabı gerçek bir oyun yazarı olabileceği gibi, insan olmayan bir kurgu *kaynakben* de olabilmektedir. Bu iki kavram aynı zamanda anlatıcı ve anlatı kişisi terimleriyle birlikte, eyleme göre tanımlanmaktadır:

Anlatılan dünya anlatı kişi[leri]nin dünyasıdır ve anlatıcı[lar] tarafından dile getirilir. Oysa, anlatı kişisi kavramı, anlatı kuramı içinde sağlam biçimde yer etmiştir, çünkü anlatı, eylem halindeki varlıkların bir *mimesis*'i olmadan bir eylem *mimesis*'i durumuna gelemmez. [...] [S]özceleme anlatıcının söylemine, sözce de anlatı kişinin söylemine dönüşür. Öyleyse, yanıtlanması gereken sorun şudur: Anlatı, hangi özel öyküleme tekniklerine başvurarak, kişilerinin söylemini anlatan bir anlatıcının söylemi biçiminde oluşur[?] Bakış açısı ve anlatı sesi kavramları da işte bu tekniklerden bazılarını belirtir.<sup>1311</sup>

İleri bir noktada Ricœur, burada bahsi geçen “sözceleme ile sözce arasındaki bağıntı üstüne odaklanmış bir incelemenin doruk noktasını belirt[enin]” bakış açısı kavramı

<sup>1310</sup> Paul Ricœur. *Temps et Récit: Tome II*. Paris: Editions de Seuil, 1984, 131; İngilizce *point of view* ve *narrative voice*, *Time and Narrative: Volume 2*. çev. Kathleen McLaughlin ve David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press, 1985, 88. Terimcenin diller arası tutarlılığını teyit etmek için bu dipnotu düşünüyoruz.

<sup>1311</sup> Paul Ricœur. *Zaman ve Anlatı: Üç*. çev. Mehmet Rifat. 2. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016, 164.

olduğunu ifade etmektedir<sup>1312</sup>. Kavramı böyle bir bağıntı üzerine kuran kuramcılar arasında Uspenski, Bahtin ve Lotman da sayılmaktadır<sup>1313</sup>. Bakış açısı sadece okur/seyirci olarak değil yazar ya da sanatçı olarak da bize, bilgi akışının kanallarını görünür kılmaktadır. Cevabı aranan sorunun en basit hali de budur: Bilgimizin kaynağı nedir? Alakalı diğer tüm sorular mecra, iletişim araçlarına, içeriğe, biçime, usule, yaklaşıma ve başka etkenlere göre ayarlanmalıdır. Örneğin romanın ilerleyen bir noktasında bir karakterle ilgili edindiğimiz yeni bilgiye nasıl ulaşılmıştır? Ya da bir katedralin iki farklı ucundaki insanların başka kimse duymadan fısıldaşabilmelerini sağlayan bir akustiğe sahip olduğunun (teknik bilginin ötesinde) bilinmesine neden olan nedir? Bakış açısını ele almak, anlamak ve kullanabilmek, kimse ağzından kaçırmadığı halde bir sırra vakıf olmaya benzemektedir.

Bizim göstergeler arası çeviriyi ve daimonik kavramını da gözeterek yanıtını ‘bilginin kaynağı’ olarak ifade etmeyi tercih ettiğimiz soru, Ricœur için söylem sınırları içinde ele alınmaktadır. Düşünürü göre bakış açısının yanıt verdiği soru şudur: “Anlatıldığı için gösterilmiş olan şeyi nereden algılıyoruz? Dolayısıyla: Nereden konuşuluyor?” Anlatı sesi kavramı ise başka bir soruyla ilgilenir: “Kim konuşuyor burada?”<sup>1314</sup> Aynı sebeplerle anlatı sesinin verdiği yanıt da bizi bilginin kaynağına göndermektedir. Bakış açısı bilginin kaynağı *nedir* diye sormamızı sağlarken, anlatı sesi bilginin kaynağı *kimdir* diye sormamızı sağlamaktadır. Bu farklı sorma biçiminde bir çelişki ya da uyumsuzluk yoktur. Zaten düşünür de tartışmasının başında bu iki kavramı özdeş kategoriler kabul etmekte, ayrımı daha sonra yapmaktadır<sup>1315</sup>. Özellikle de daimonik olanın mitin ve dolayısıyla mutlak bilginin kaynağında durma niteliğini düşündüğümüzde, gözünden gördüğümüz ve sesini duyduğumuz noktaların kim ve ne sorularını özümseyen bir konuma sahip olduğunu söyleyebiliriz. Anlatılar söz konusu olduğunda bakış açısının da, anlatı sesinin de daimonik niteliğe sahip olduğunu rahatça kabul edebiliriz. Çünkü ikinci nitelik olarak listelediğimiz üzere her tür bilgi, daimonlara bağlı ve bağımlıdır; daimonların bütünselliği bütünleyici bir işlevi vardır.

---

<sup>1312</sup> age, 178.

<sup>1313</sup> age, 184.

<sup>1314</sup> age, 184.

<sup>1315</sup> age, 163.

Öte yandan eyleyenlerin eyleme göre önceliği, anlatı sesinin bakış açısına göre önceliğini de belirlemektedir. Anlatı sesinin özellikle değerli olmasını Ricœur, söylemin yaratıcısı olan anlatıcının, öykülemenin şimdisini belirlemesine bağlamaktadır ve bu kurmaca şimdiyi Käte Hamburger'den yola çıkarak zaman dışı görebileceğimizi söylemektedir<sup>1316</sup>. Daha önce anlatının temelinde geçmiş zaman olduğunu dile getirmiştik. Ricœur “anlatılan öykü[nün] anlatı sesinin geçmişi” olarak kabul edilebileceğini ifade etmektedir<sup>1317</sup>. Bu geçmişin eriştiği şimdiki zaman ise, “söylemin kurmaca yazarına, yani anlatıcıya mal ettiğimiz [...] bir kurmaca şimdiki zamandır.”<sup>1318</sup> Dikkat etmemiz gereken bir başka husus, anlatının son sözünün söz konusu şimdiki zamanı işaretliyor olmasıdır. Okur bu şimdiki zamanı, son söz üzerinden paylaşmaktadır. Anlatıya konan son nokta, söylenen son söz, bir geride bırakma deneyimi olarak yas tutmaya benzetilmektedir; çünkü yas ancak umut anlamına da gelebilen gelecek ihtimali bitmiş ise, yani kesin olarak bitmiş bir hikayeden sonra tutulabilir.

Ayrıca anlatı sesi, yorumbilim ile göstergebilim arasında daha somut bir köprü kurmamıza yardımcı olmaktadır. Sinemaya özel terimceyi kullanmamız ve göstergeler arası çeviriyi incelemek için yöntemimizi genişletmemizi de kolaylaştırmaktadır. Roland Barthes'ın da değindiği kilit bir kavram olan anlatı sesi, anlatının kaynağını yazardan ve edebî gerçekliğin olası anlatıcısından soyutlamaya hizmet etmektedir<sup>1319</sup>. Burada bakış açısı ne olursa olsun, anlatıdaki uzamsal ve zamansal düzlemlere özel önem atfedilmektedir.

Öncelikle uzamsal perspektif, sözcüğün gerçek anlamıyla ele alındığında, bakış açısının bütün öteki anlatımları için bir eğrileme [metafor] oluşturur. Anlatının gelişmesi, konum, açıklık derecesi, alan derinliği (filmdeki biçimiyle) gibi tamamıyla algılamaya dayalı perspektiflerin birleşimi olmadan gerçekleşmez. Gerek anlatıcının kişileriyle bağintısı, gerekse anlatı kişilerinin birbirleriyle bağintısı açısından zamansal konum için de aynı şey geçerlidir. Burada da yine önemli olan, çok sayıdaki zamansal perspektif arasındaki kompozisyonun kaynaklanan karmaşıklık derecesidir. Anlatıcı, kendi öyküleme zamanının şimdisini kişilerinin şimdisiyle karşılaştırarak, dolayısıyla sınırlarını ve bilgisizliğini

<sup>1316</sup> age, 182.

<sup>1317</sup> age, 183.

<sup>1318</sup> age, 182.

<sup>1319</sup> Bu kısmın devamı, ufak değişikliklerle Prof. Dr. Sündüz Öztürk Kasar ile birlikte hazırladığımız “Sinemadaki Roman Uyarlamalarında Göstergebilimsel Kodların Karşılaştırılması: Yusuf Atılgan’dan Ömer Kavur’a Anayurt Otel Örneği” adlı kitap bölümünde de yer almaktadır. Öztürk Kasar, Sündüz ve Şahan Yatarakalmaz. “Sinemadaki Roman Uyarlamalarında Göstergebilimsel Kodların Karşılaştırılması: Yusuf Atılgan’dan Ömer Kavur’a Anayurt Otel Örneği”. Söylem, Anlam ve Çeviri Üzerine Disiplinlerarası Tartışmalar / Interdisciplinary Debates on Discourse, Meaning and Translation içinde (s. 145-172). Editörler Didem Tuna & Mesut Kuleli. Ankara: Anı Yayıncılık, 2021.

kabul ederek, kişilerin adımlarına uygun bir ilerleyiş içine girer. Ama buna karşılık, ileri ya da geri giderek, şimdiyi, anımsanan bir geçmişin öncelenmesinin yarattığı bakış açısına göre ele alabileceği gibi, öncelenmiş bir geleceğin geçmiş anısı olarak da değerlendirebilir<sup>1320</sup>.

Anlatı sesi, ister adına yazar diyelim, ister okur, isterse de anlatıcı, algılamaya dayalı perspektifler arasında “serbest” dolaşım ayrıcalığına sahip olan değişken bir pozisyonudur. Bu noktada edebiyat ile sinema arasındaki pratik benzerliklere ve farklara değinilebilir. Bir edebiyat eserini okurken, anlatının izlenebilirlik seviyesine göre sayfalar arasında git-gel yapabilir, anlatının ileri bir noktasında, daha önce okuduğumuz bir ayrıntıyı hatırlayıp geri dönerek, karşılaştırma yapabilir ve teyit edebiliriz. Sinema eserlerindeyse bu avantaj ancak dijital çağda mümkün olmuştur. Filmi durdurup geri sarmak, bu açıdan sinemayı edebiyata yakınlaştırmaktadır. Öte yandan anlatı sesinin karakterine edebiyatta karar vermek daha karmaşık özelliklere sahipken, sinemada dayanak noktamızın daha basit bir şekilde “kameranın gözü” olarak nitelendirilmesi mümkündür. Dolayısıyla edebiyatta sorulabilecek olan “anlatı sesi kimin sesidir?” sorusunun sinemadaki dengi kameranın gözünün kimin gözü olduğu sorusudur.

Paul Ricœur bu konunun çetrefilli doğasına ayrı bir önem atfetmektedir. Nasıl ki yorumlama adına bakış açılarının varlıkları öncelik sahibiyse, bakış açılarının bütününe erişime sahip olan anlatı sesleri de karşılıklı bir bağımlılık yaratmaktadır:

Kompozisyon problemi içinde bakış açısının ayrıcalıklı statüsü eğer betimlediğim gibiyse, peki anlatı sesinin durumu hakkında ne söyleyebiliriz? Bu yazınsal kategori, metnin içinde gerçek yazarın kurmaca bir yansıması olan anlatıcının o direnen kategorisinden ayrıldığı ölçüde, bakış açısı kategorisi tarafından bir yana itilemez. Her ne kadar bakış açısı kişileştirici bir eğretilmeye (kalkış noktası, yöneliş, bir ışık kaynağının açılma açısı gibi hem konuyu aydınlatan hem de özellikleri yakalayan benzetmeye) başvurmadan tanımlanabilirse de, anlatıcı (anlatı sesinin sahibi olan konuşucu), söylemin kurmaca yazarı olduğu ölçüde, kişileştirici bir eğretilmeden aynı derecede kurtulamaz<sup>1321</sup>.

Dolayısıyla “anlatı sesi” kavramını düşünmemek olanaksızdır ve “çokseslilik üzerine kurulu romanlar kategorisiyle [de] çarpıcı biçimde kanıtlanmıştır”<sup>1322</sup>. Kuramcı çoksesli romanların birbirinden farklı birçok anlatı sesinin birbirleriyle ilişkilerine göre konumlandırılmasına değinir. Buna göre Rus eleştirmen Mihail Bahtin’in, “çoksesli roman” [polifonik roman] diye adlandırdığı ve yaratıcısı olarak

<sup>1320</sup> Ricœur, *age*, 176.

<sup>1321</sup> *age*, 178.

<sup>1322</sup> *age*, 178-179.

Dostoyevski'yi gösterdiği “yeniliğin anlamını iyi kavramak gerekir”. Bu yenilik, aynı zamanda roman türünün ortaya koyduğu sınırlar ile edebiyatı yeniden düşünmemizi sağlamaktadır. “Gerçekten de bu roman türü, anlatıdaki biçimleniş”in “doruk noktası”dır, ve “kompozisyonun da bir sınırını göstermektedir; bu sınırın ötesinde de olayörgüsü kavramı içindeki hareket noktamız tanınmayacak duruma gelir”<sup>1323</sup>. Başka bir deyişle, anlatı sesi ne kadar çoklu ve devingen olursa olsun, anlatının içinde kalması gereken sınırı çizmektedir.

Sinema söz konusu olduğunda, “kameranın gözü”, benzer bir hareket noktası olarak karşımıza çıkmaktadır. “Kameranın gözü,” sinema kuramcısı André Bazin’in “objektif gerçeklik” kavramından çok uzakta değildir. Bazin’e göre “[o]ndokuzuncu yüzyılda, görüntü ve sesin yeniden üretiminin objektif tekniklerinin ortaya çıkışıyla görüntünün yeni bir kategorisi elde edilmiş”tir <sup>1324</sup>ve fotoğraf makinesi ve kamera gibi araçların “objektif”lerinin kullanıldığı görsel sanatlarla birlikte gerçek varlığı [...] objektif bir gerçeklik sağlamaktadır”: Bu objektif gerçeklikse, “izleyiciyi hayal dünyasının ötesine taşır”<sup>1325</sup>. Sinemayla ortaya çıkmış bu gerçeklik, edebiyatta olduğu gibi, izleyiciye kendisine ait bir hayal dünyası değil, katılım gösterdiği bir başka hayal dünyası sunmaktadır. Kullandığı dili belirleyen esas unsur kamera objektifi olduğu için de edebiyattan ayrılmaktadır.

Öyleyse, sinema eseri, herhangi bir anlatıcıya ek olarak hâlihazırda uzama eklenmiş “kameranın gözü”nün varlığı dolayısıyla, anlatısının her anında en az iki seslidir. Burada hem “anlatı sesi”, hem de sinemadaki dengi olan “kameranın gözü” kavramları yukarıda değindiğimiz kurmaca şimdiyi düzenlemektedir. Kurmacanın kaynağını oluşturan bu iki odak, içinde bulundukları ‘şimdi’yi kurarak anlatıyı dokumaya başlarlar. Bu kurmaca şimdi, anlatının ortaya çıkarıldığı şimdi ile alımlandığı şimdi arasında bir köprü görevi görür. Şimdiler arasındaki anlam denkliklerini ortaya çıkarmak ise göstergebilime düşmektedir.

## 5.6. *Dasein* ve Üç Zamansallık

Anlatıları tümüyle kapsayacak bir janra sınıflandırması yapabilmekteki amaç, daha somut sınıflandırmalar için bir model oluşturmaktır. Saf kavramlar ile somut

---

<sup>1323</sup> age, 178-179.

<sup>1324</sup> André Bazin. Sinema Nedir? çev. İbrahim Şener. İstanbul: Doruk Yayınları, 2011, 100.

<sup>1325</sup> age, 102.

örneklem arasında mekik dokuduğumuzu görmemiz önemlidir. Bu hareketin yöntembilimsel yapısı, nasıl bir düşünceyi devraldığımızı da görünür kılmaktadır. *Zaman ve Anlatı*'nın Türkçe ilk cildinin sonunda ve dördüncü ciltte bu düşüncenin kilit ismi olarak Martin Heidegger sunulmaktadır. Ancak Ricœur, birinci ciltte düştüğü bir dipnotta, edebi türleri düşünürken kullanılan varsayımların temelinde Immanuel Kant'a özgü bir şematizmin olduğunu belirtmektedir. Kant'ın *Salt Aklın Eleştirisi* adlı eserinde ele alınan şemalar, algımızı önden belirleyen kuralları, örneğin doğuştan getirdiğimiz duyu becerilerimizin kısıtlarını kapsamaktadır. Şematizm, nesneleri bilimsel olarak ifade ederken kullandığımız zaman ve uzam soyutlamalarına dayalı şemalar ile deneyimden tamamen bağımsız aşkın şemalar arasında bağ kurmayı gerektirmektedir<sup>1326</sup>. Ancak zamanı tamamen aşkın bir kavram olarak düşünsek dahi, uzamsal olarak ifade etmekten kaçamayız<sup>1327</sup>. Öte yandan Kant'ın *aşkın şema* olarak adlandırdığı kavramların somut deneyimde karşılığı yoktur<sup>1328</sup>. Zaman algısı söz konusu olduğunda ise düşünür, "zamanın önsel belirlenimleri[nin] nesneler açısından zamanın dizilişi, zamanın içeriği, zamanın düzeni ve son olarak da zamanın bütünü ile ilgili[...]" olmasına değinmektedir<sup>1329</sup>. Zamanın nesnel belirlenimlerini dikkate alan Ricœur, anlatılara özgü bir şematizmin olduğunu da eklemektedir. Burada, olay örgüsünün olayları biçimlendirerek sunmasındaki varsayımların okura bir çeşit zamanı düşünme biçimi sunduğunu düşünebiliriz. Bu da insanın zamanla olan kişisel ilişkisi ile anlatılarla olan kişisel ilişkisi arasında paralellik kurulabileceğini göstermektedir. En önemlisi ise, deneyimden tamamen bağımsız olmasına rağmen, anlatıları belirleyen zamana özgü şemaların bir yandan da zamanı uzamlaştıran biçimlendirmeler olduğunu görebilmemizdir. Kısacası, soyut ve varsayımlara dayalı bir kökensel Zaman fikrinin, yine soyut ve varsayımlara dayalı bir deneyimsel zaman fikrine tercüme edilmesi mümkündür. Böylesine bir modellemenin her ne olursa olsun sadece hissi anlama sahip olacağını tahmin edebiliriz.

Zamanın dizilişi, içeriği, düzeni ve bütünü ile ilgili belirlenimlerin, zamanla ilişkimizin doğasına göre değişik biçimler aldığını eklememiz gerekmektedir.

---

<sup>1326</sup> Immanuel Kant. *Critique of Pure Reason*. Çeviren ve editörlüğünü yapan Paul Guyer & Allen W. Wood. New York: Cambridge University Press, 2000, 10.

<sup>1327</sup> *age*, 10.

<sup>1328</sup> *age*, 272.

<sup>1329</sup> Immanuel Kant'tan alıntılardan Paul Ricœur. *Zaman ve Anlatı: Bir*. Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, 135.



Örneğin soyut bir geçmiş algısı üzerinden düşünerek biçimlendirdiğimiz toplumsal tarih ile hiç düşünmeden, anlık kararlar vermemiz gereken bir spor müsabakası esnasındaki zamansallık arasında çok büyük fark vardır. Bu iki farklı zamansallığı bir arada tutan ve insana özgü varoluşu çözümleyebilmek için ortaya konan bir ifade, Heidegger'in *Dasein* mefhumudur. Ricœur'ün ifadesiyle *Dasein*, "varlığımızın, varlık nedir sorusu ile varlığın anlamı nedir sorusunu sorma yeteneğiyle oluştuğu "yer"dir"<sup>1330</sup>. Almanca 'orada' anlamına gelen 'da' ile 'olma(k)' anlamına gelen 'sein' sözcüklerinin bileşiminden oluşan *Dasein*, aynı anda varolan ve varlık üzerine düşünebilen insana özgü bir kapasitedir. *Varlık ve Zaman*'ın Aziz Yardımlı tarafından yapılan Türkçe çevirisinden bu mefhumun karşılığı olarak *oradaki-varlık* verilmiştir ve Heidegger'in tanımı şöyle çevrilmiştir: "her birimizin kendisi olan ve başkaları arasında sorunun Varlık olanağını taşıyan bu varolan-şeye terminolojik olarak oradaki-varlık diyeceğiz"<sup>1331</sup>. Eserin Kaan H. Ökten tarafından yapılan çevirisinde *Dasein* olduğu gibi bırakılmıştır. Anlamının kavranması için genel olarak insanın varoluşu ve varlık anlayışının gerçekleştiği "yuvası" olduğuna dair Heidegger'in düştüğü dipnotlara güvenilmiş görülmektedir<sup>1332</sup>. Heidegger, varolanın içinde bulunduğu zamansallığı düşünmek için çıkış noktalarından birisinin Kant'ın *Salt Aklın Eleştirisi*'ndeki aşkın şematizm olduğunu belirtmektedir<sup>1333</sup>. Bu bağlantıya göre varlığın zamanla ilişkisini hem insan deneyiminden tamamen bağımsız ve hem de insan deneyimine göre düşünmek gerekmektedir. Kullanılan yöntem yine yorumbilimsel döngüdür.

Bu çalışma için *Varlık ve Zaman*'dan sadece iki fikir ele alınacaktır. Bu fikirler, *Dasein*'in dünyaya fırlatılmışlığı ve üç çeşit zamansallığıdır. Ricœur'ün Heidegger'in düşüncesinden nasıl yararlandığını göstermek için bu iki fikri tanımlamanın yeterli olacağını düşünüyorum. İlk fikir olan fırlatılmışlık, cennetten düşme efsanesini anımsatsa da, daha çok insanın içinde yaşadığı dünyaya bağımlı varoluşunu ifade etmekte, doğumdan ölüme, sonlu varlığı içerisinde hareket edişini nitelendirmektedir<sup>1334</sup>. Bu fırlatılmışlığın yaşamsal hareketle ilişkisi, insanı fırlatan semavi bir güçle bağlantılı değildir, sadece betimseldir. Göreceğimiz üzere,

---

<sup>1330</sup> age, 122.

<sup>1331</sup> Martin Heidegger. *Varlık ve Zaman*. çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi, 2004, 27.

<sup>1332</sup> Martin Heidegger. *Varlık ve Zaman*. çev. Kaan H. Ökten, 2. bs. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011, 6-8.

<sup>1333</sup> age, 24. Burada Kant'ın kitabının *Saf Aklın Eleştirisi* adlı çevirisi kaynak olarak belirtilmektedir.

<sup>1334</sup> age, 186.

fırlatılmışlığın hareketini bir uzama (örneğin analitik geometrik bir düzleme) yerleştirdiğimiz takdirde aşkın şemadan deneyime dayalı anlatı şemalarına geçiş yapmamız da mümkün olacaktır. Heidegger fırlatılmışlığın (*geworfenheit*) bir düşmüşlük/düşkünlük (*verfallen*) barındırdığını da belirtmektedir<sup>1335</sup>. Düşkünlük, hakikaten de Türkçe'deki rahatlık, haz alma ve vazgeçememe hallerini içermektedir. Bir anlamda, mitik kabullerimizin rahatlığında, hakikatli bir düşüncenin rahatsızlığına kapılmadan yaşamayı ifade etmektedir. Daha da önemlisi, radikal düşüncenin rahatsızlığı ve krizi ardından içine düşülen rehaveti de kapsamaktadır. Radikal düşünceye, yani Varlığı düşünmek için düşkünlükten çıkma halinin mümkün olması ancak bir kaygı deneyimiyle (*sorgen*) mümkün olmaktadır<sup>1336</sup>. Bu kaygı deneyimi, Kierkegaard'daki yok yere (hiçliğe dair) korku duyma tanımına oldukça yakındır. Yardımlı'nın Türkçe'ye "kaygı"<sup>1337</sup> olarak çevirdiği ifadeyi Ökten "ihtimam göstermek"<sup>1338</sup> olarak karşılamaktadır. Söz konusu kaygının umursamakla ve özenle dolaysız ilişkisi vardır. *Dasein*'in fırlatılmışlığından umursama ve kaygı aracılığıyla çıkması ve kendi düşüncesinin zemininde varolması, sadece orada olması değil, 'ora'nın kendisi olması anlamına da gelmektedir. Başka bir deyişle düşünce, insanın varolduğu (aşkın) yer haline gelmektedir. Bu durumu ifade edebilmek için Türkçe'de oldukça verimli bir deyim olduğunu söyleyebiliriz: Oralı (bile) olmamak. "Önemsememek, umursamamak, aldırmmamak, ilgilenmemek" olarak tanımlanan oralı olmamak, hem düşkünlüğü, hem de rahatına bakmayı kapsamaktadır<sup>1339</sup>. Dolayısıyla bu rahatlıktan çıkmayı içeren *Dasein*'i, en azından bu çalışma bağlamında 'oralı olmak' ifadesiyle karşılayabiliriz. Deyimin olumlu halinin sözlükte mevcut olmaması, kaygı unsurunu da destekler nitelikte olup düşüncemizi doğrulamaktadır.

Dünyaya fırlatılmışlığın içinde, oralı olmanın zamansallıkla ilişkisi ise Heidegger'den alınacak ikinci temel fikirdir. Ricœur söz konusu üç zamansallığı anlaşılır biçimde sunmaktadır. Doğrusu, düşünür zaten Aziz Augustinus ve Aristoteles'in zamana dair düşüncelerini incelerken okuru Heidegger'in sınıflandırmasına hazırlamaktadır. Göreceğimiz üzere Augustinus'un zamana kattığı

<sup>1335</sup> Martin Heidegger. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006, 176.

<sup>1336</sup> *age*, 191.

<sup>1337</sup> Martin Heidegger. *Varlık ve Zaman*. çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi, 2004, 264.

<sup>1338</sup> Martin Heidegger. *Varlık ve Zaman*. çev. Kaan H. Ökten, 2. bs. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011, 190.

<sup>1339</sup> [https://sozluk.gov.tr/?kelime=oralı%\(bile\)%olmamak](https://sozluk.gov.tr/?kelime=oralı%(bile)%olmamak)

psikolojik değer ile Aristoteles'in edebiyata (ve dolaylı olarak tarih yazımına) tanıdığı zamanı bütünlüklü kılma becerisi, karşımıza farklı kisveler altında, *içzamansallık* (*Innerzeitigkeit*) ve *tarihsellik* (*Geschichtlichkeit*) olarak çıkmaktadır. İnsanın dünyayla ilişkisi ele alındığında, *Dasein*'in orali olmasının, alışık olduğu düşkünlüğünden çıkması anlamına geldiğini söylemiştik. Bu düşkünlüğün zamansal uzamda bir çeşit yoldan çıkma olduğunu ekleyebiliriz. Yoldan çıkmanın, orali olmak ile birleştirildiğinde, aşkın (yani deneyimde karşılığı olmayan) bir devrim mefhumuna denk geldiğini düşünmek de mümkündür. İlginç bir şekilde, Ricœur'ün bu konuyu açarken kullandığı kelimeler halihazırda benzer çağrışımlara sahipken, İngilizce ve Türkçe çevirilerinde anlam genişlemektedir. Söz konusu durum Türkçe çeviride, *Dasein*'in özne-nesne ilişkisinden daha öncül, dünyada salt düşünsel, olanca halimizle, ya da bütünsel varoluşumuzun "yıkıcı" değerinden bahsettikten sonra ortaya çıkmaktadır:

*Varlık ve Zaman*'ın ikinci kesiminde zamansallığın incelenmesini sonuçlandıran çözümlemelerde de aynı "atılım" gücünü buluyorum. Bu çözümlemeler, "içinde" her gün davranış halinde bulunduğumuz şey olan zaman ile ilişkimiz üstüne odaklanmıştır. Benim burada yaptığım çözümlemenin yer aldığı düzeyde eylemin zamansallığını en iyi belirleyen şeyin işte bu [*içzamansallık*] (Alm. *Innerzeitigkeit*) yapısı olduğunu sanıyorum. Bu düzey aynı zamanda, istemli-olan ile istemsiz-olanın fenomenolojisi ile eylemin anlambilimine özgü düzeydir.<sup>1340</sup>

Ricœur'ün bahsettiği atılım gücü, Fransızca metinde tırnak içinde değildir ve yıkıcı, yırtıcı bir gücü ifade edecek şekilde "*puissance de rupture*" olarak geçmektedir<sup>1341</sup>. İngilizce çeviride ise 'çığır açmak' anlamına gelen *breakthrough* sözcüğü, yine tırnak olmadan kullanılmaktadır<sup>1342</sup>. Bahsi geçen yıkıcı gücün çığır açmak, atılım yapmak gibi yan anlamları bahsettiğimiz bağlamda devrimci tonlar içermektedir. Dikkat çekmek istediğimiz bir başka nokta, içzamansallığın eylemin zamansallığı olduğudur; yani bir anlamda içimizde taşıdığımız psikolojik zamandır. Bizim büyük harfle yazdığımız Zaman ise, Heidegger tarafından zamansallık (*Zeitlichkeit*) seviyesinde karşılık bulmaktadır. Zaman'ın kendisi, zamansal değildir, bir bakıma bizim algıladığımız zamanın üstündedir; ancak kendini zamansallık olarak göstermektedir. Ricœur'e göre bu terimi Heidegger, "zaman deneyiminin en temel, en otantik biçimi için kullanır: Bu da, olacak-olmak, olmuş-olmak ve şimdi-kılmak

<sup>1340</sup> Ricœur, *age*, 123. Metinde "zaman-içindelik" olarak geçen ifadeyi Augustinus'la bağlantısını koruyabilmek için *içzamansallık* olarak çevirmeyi tercih ediyoruz.

<sup>1341</sup> Paul Ricœur. *Temps et Récit: Tome I*. Paris: Editions de Seuil, 1983, 96.

<sup>1342</sup> Paul Ricœur. *Time and Narrative: Volume 1*. çev. Kathleen McLaughlin ve David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press, 1984, 61.

arasındaki diyalektiktir. Bu diyalektikte zaman *tümüyle tözsüzleştirilmiştir*.<sup>1343</sup> (*vurgu bana ait*). İki temel kategoriye ayıran en önemli özellik de budur: Zaman'ın tümüyle tözsüz bir mit olarak ele alınması. İçzamansallık ise içerik verilmiş mitik bir zamandır ve Zaman'ın bir tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Öteki mitik tezahür de tarihsellik olacaktır. Yukarıda bahsi geçen diyalektik ise "Kaygı'nın zamansal oluşumu"nu, bir anlamda ölümlülüğün getirdiği gelecek kaygısını, dolaylı olarak da "geleceğin şimdiye olan üstünlüğünü" içermektedir. Sonuç olarak da Zamansal'dan tarihselliğe (*Geschichtlichkeit*), son olarak da içzamansallığa doğru sapsmaları belirlemektedir<sup>1344</sup>. Sapma, içeriksiz saf Zaman'dan tarihselliğe ve bireysel yinelemeye doğru bayağılaşan bir içzamansallığa yöneliktir. Ricœur, doğum ile ölüm arasındaki yayılımın, geleceğin geçmiş üstüne taşınmasının ve yinelemenin nitelediği tarihselliğin Augustinus'un şimdiye yaptığı vurguya aykırı olduğuna dikkat çekmektedir<sup>1345</sup>. Ancak tam da şimdiye ve insanın gündelik deneyimine dair vurguda, Zaman'la saf bir Kaygı (*Sorgen*) ilişkisinden, gündelik tasa (*besorgen*) seviyesine inilmekte, ilişki sıradanlaşsa dahi Zaman ölçülebilir kılınmaktadır<sup>1346</sup>. Özellikle gündelik dil kullanımlarının zamanın fenomenolojisindeki önemi dikkat çekmektedir. Heidegger'in herhangi bir varlığın yer tutması (*ontik*) ile varlıkbilim (*ontolojik*) arasında kurduğu ilişkinin, *Dasein* için belirleyici olduğunu ifade etmiştik. *Dasein*, Varlık üzerine düşünebilen bir varlıktır. Benzer bir durumu Zaman'ın iki yansıması olan tarihsel ve içzamansal için de söylemek mümkündür. Türkçede tarihi düşünürken tarihleri sıralayan kronolojiden bahsederiz. Öte yandan insanda tekrar eden bir sorunu betimlerken de kronik olmasından bahsederiz. Burada sözcüklerin kökenlerini aşan bir gündelik kullanım söz konusudur. Gündelik tasaların belirlediği kullanımlar, Zaman'la Kaygı ilişkimizi dile getirmemizi mümkün kılmaktadır. Böylelikle Heidegger'in ötesinde, içzamansallığın çözümlemesi büyük bir avantaj sağlamaktadır. Zamanın çizgisel, ölçüme dayalı tasarımı (örneğin tarihsellikten) "bir kopukluk yaratması," ve kaygıyı dile getirmemizin sağlanması, "anlatı düzeni ile Kaygı arasında ilk kez bir bağlantı kurmak demektir"<sup>1347</sup>. Bir edebiyat yazarının ve mimesis1 seviyesinin önem kazandığı nokta da budur: "Eylemi taklit etmek ya da temsil etmek, her şeyden önce, insan eyleminin kendi anlamsal

<sup>1343</sup> Ricœur, *age*, 123.

<sup>1344</sup> *age*, 124.

<sup>1345</sup> *age*, 124.

<sup>1346</sup> *age*, 125.

<sup>1347</sup> *age*, 127.

yapısı, kendi simgeselliği ve kendi zamansallığı içinde ne olduğunu önceden-kavramak demektir.<sup>1348</sup>”

Her ne kadar Zaman’dan sapma tarihsellik ve içzamansallık olarak ayrılmış olsa da, bu ikinci ve üçüncü zamansallık seviyeleri arasında da bir ast-üst ilişkisi olduğu belirtilmelidir. Ricœur’e göre Heideggerci (yorumbilimsel) fenomenolojide “tarihsellik, zamansallık derecelerinin aşamalanması içinde orta düzeyi oluştur[maktadır]”<sup>1349</sup>. Tarihselliğin açık biçimde “orta düzeyde, zaman-içindelik [içzamansallık] ile radikal zamansallık [Zaman] arasında” yer aldığı söylenmektedir<sup>1350</sup>. Felsefe tarihi adına büyük atılımlardan biri de burada gerçekleşmektedir. Hegel’in tarihin ufkuna yerleştirdiği “tanrısal öncesiz-sonrasızlık” yerine Heidegger insana özgü ölümlülüğün “damgasını taşıyan sonluluğa” yönelmektedir<sup>1351</sup>. Biz de bu üç zamansallık (zamansal, tarihsel ve içzamansal) arasında mekik dokuma hareketini<sup>1352</sup>, anlatı sanatlarının şematik temeli olarak ele alacağız.

Elimizdeki iki Heideggerci fikri birleştirdiğimizde, *Dasein*’ın üç zamansallığın ortasına fırlatılmışlığını görüyoruz. Geriye janra kategorilerini yerleştirecek bir şemaya dönüştürebileceğimiz bu unsurları düzenlemek kalmaktadır. *Zaman ve Anlatı*’nın üçüncü cildinde, üç roman ele alınmaktadır: Virginia Woolf’un *Mrs. Dalloway*’i, Thomas Mann’ın *Büyülü Dağ*’ı, ve Marcel Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde*’si. Ricœur’ün bu üç romana biçtiği bütünsel ve zamansal özellikler, bu romanları okumamış okurlar için dahi anlaşılır ve karşılaştırılabilir bilgiler sunmaktadır<sup>1353</sup>. Düşünür bu üç romanı neden seçtiğini pek açıklamamaktadır ve seçim daha çok sezgisel görünmektedir. Ancak göreceğimiz üzere, farklı janra kategorileri için uygun örnekler oldukları ortaya çıkacaktır. *Mrs. Dalloway*’e otuz, *Büyülü Dağ*’a kırk, *Kayıp Zamanın İzinde* romanına elli sayfa kadar yer ayıran düşünürün yorumları, romanların uzunlukları kadar zamansal özelliklerine duyduğu ilgiyle de orantılıdır. Bu yorumları üç zamansallığın ortasına fırlatılmışlık fikrinin ışığında özetlemeye çalışacağız.

---

<sup>1348</sup> age, 127.

<sup>1349</sup> age, 163.

<sup>1350</sup> age, 162.

<sup>1351</sup> age, 164.

<sup>1352</sup> age, 161-162.

<sup>1353</sup> Her ne kadar Ricœur’ün alıntılacağı pasajları incelediysek de, bu çalışmayı hazırlamadan önce *Büyülü Dağ* ve *Kayıp Zamanın İzinde* romanlarını okumak fırsat olmadı. Bu nedenle sadece yorumlara odaklanacak ve bazı noktalarda düşünürün sözüne güveneceğiz.

*Mrs. Dalloway*'de ayırt edici olan, "Nietzsche'nin deyişiyse, anıtsal tarihi çağrıştıran her şey[in], [...] saatlerin zamanıyla uygunluk içinde [olmasıdır]. Bu anıtsal tarih de, anıtsal zaman[ı] yaratır; süredizimsel zaman bunun yalnızca işitilebilir ifadesidir."<sup>1354</sup> Daha önce belirttiğimiz üzere, romanın içeriğinden ziyade, bu özelliklere sahip romanlarla karşılaştırabileceğimiz zamansal özellikler önemlidir. Anıtsal tarih ile saatlerin zamanının uyum içinde olması, insan zamanı ile tarihin uyumunu ifade etmektedir. Başka bir deyişle içzaman ile tarih birbirleriyle uyum (senkron) halindedir. Nietzsche'den alıntılanan anıtsal tarih ifadesiyse yerleşik zaman algılarımıza dair önemli bir bilgi içermektedir. *Putların Batışı* adlı eserinde Nietzsche, çağdaşı olan filozofları tarih duygusundan yoksun olmakla, bir "Mısırcılık" ile suçlamaktadır<sup>1355</sup>. Giambattista Vico da *La Nuova Scienza*'da defalarca tarihe bakışın Eski Mısır'dakinden farklı olması gerektiğini dile getirmektedir. Vico'nun vurguladığı, Eski Mısır'ın insan uygarlığına sayısız katkısı olmasına rağmen, tarihin doruk noktasında olduklarını zannetmeleri ve kendilerini dünyanın kalanı için asıl ölçüt olarak düşünme hatasına düşmeleridir<sup>1356</sup>. Vico, Avrupa'ya bir çağrı yapmaktadır. Tarihi Eski Yunan gibi, her zaman ders alınacak bir geçmiş olarak düşünmeye çağırmaktadır. Demek ki Nietzsche de, Vico da, Eski Mısır ile Eski Yunan'ın tarih anlayışları arasında bir fark görmektedir. Bu farkı Amerikan hümanizminin önde gelen akademisyenlerinden Moses Hadas açıklamaktadır. Hadas'a göre Eski Mısır'da tarih süreklilik taşır ve geçmişi anmak, geçmiştekiler içindir. Eski Yunan ve onun mirasını taşıyan Roma içinse tarih kesintilere sahiptir ve geçmişi anmak, şimdiki zamandakiler içindir. Bu ayrımı en iyi anıt mezarlarda görürüz. Firavunların anıt mezarları, yine firavunlar içindir. Bir gün mumyaları yeniden canlanacağı için tabuttaki suretleri birebir yapılmaktadır. Eski Yunan içinse anıt mezar, ibretliktir. Ölen hükümrânın sembolik anlamını taşıyan büyük ve heybetli anıt mezarlar tasarlanır. Özetle Mısırcı tarih ölümler, Yunan tarih yaşayanlar içindir<sup>1357</sup>.

Gördüğümüz üzere *Mrs. Dalloway*'deki anıtsal tarih ve psikolojik zaman uyumu, kişinin tarihin akışıyla uyum içinde olmasını ifade etmektedir. Ricœur zaman

<sup>1354</sup> Paul Ricœur. *Zaman ve Anlatı*: Üç. çev. Mehmet Rifat. 2. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016, 196.

<sup>1355</sup> Friedrich Nietzsche. *Putların Batışı Ya da Çekiçle Nasıl Felsefe Yapılır?*. çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İthaki Yayınları, 2005, 25.

<sup>1356</sup> Giambattista Vico. *New Science (Third Edition)*. çev. David Marsh. 3. bs. London: Penguin Books, 2013, 95.

<sup>1357</sup> Moses Hadas. *Humanism: the Greek ideal and its survival*. Londra: G. Allen and Unwin, 1961, 31.

deneyimlerinin “dünyanın anıtsal zamanı ile [tinin] ölümcül zamanı arasında açılmış bu aşılması olanaksız [uçurumla] bağlantılı olarak” düzenlendiğini söylemektedir<sup>1358</sup>. Ana karakter Clarissa Dalloway’e dair iki ifade, içzamansallık ile tarihsellik arasında aslında uzlaştıramaz olan uçurumun nasıl aşıldığını ortaya koymaktadır. Clarissa bir noktada “benlikte ne pahasına olursa olsun korunması gereken bir *bütünlük özü* bulunduğunu” fark etmekte ve romanın ikinci ana karakteri Septimus’un “ikizi” haline gelmektedir<sup>1359</sup> (*vurgu bize ait*). Yine Clarissa’nın “korktuğu şeyin zaman olduğun[a]” değinilmektedir<sup>1360</sup>. İçzamansallığın ve tarihselliğin uzlaştıramazlığının kaynağı da bütünlük özüne sahip Zaman’dır diyebiliriz. Başka bir ifadeyle, içzamansallık ve tarihselliğin asıl uyumlu hali, köken Zaman’ın kendisidir. Ancak Heidegger’in ifadesiyle bu otantik deneyim ancak *Dasein*’in düşkünlüğünden çıkmasıyla gerçekleşebilmektedir. Bizim gündelik hayatta karşılaştığımız uyum ise aldatıcıdır. Yukarıda değindiğimiz üzere, temel insani ölçütlerin yerleştiği, tarihin doruk noktasına geldiğimizi sandığımız bir tür Mısırcılıktır. Burada Kaygı’nın kökeni bütüncül Zaman’dır diyebilir miyiz? Zira bizi bu kaygıdan kurtaran da zamanı bölümlediğimiz ve ölümü kendimizden uzaklaştırdığımız sıralı zaman gibi görünmektedir. Eğer bütüncül zamanı düşünme biçimimize tarihsellik, sıralı zamanı düşünme biçimimize içzamansallık dersek, köken Zaman ikisini birden barındırmalıdır. Sıralı (kesik) bütünlük ise ancak bir döngü halinde tasarlanabilir. Şimdilik *Mrs. Dalloway* için şu sonuca varabiliriz: Romanda ibretlik olan geçmiş ile şimdi arasında fark yoktur. Zamansal uyum, örnek alınacak cinstendir. Bu açıdan masallardakine ve öğretilerdekine benzer genelgeçer değerler karşımızdadır. Anıtsal zamandan anlaşılacak ilk fikir de budur. Woolf’un romanını sıra dışı kılan, tarihsel olanla psikolojik (içzamansal) olan arasındaki uzlaşmazlığı görünür kılabilen modern bir masal yazmış olmasıdır. Not edeceğimiz ilk anlatı biçimi de bu olacaktır: Zamanıyla uyumlu karakterlerin anlatıları.

*Büyülü Dağ*’ı zaman üzerine bir anlatı olarak değerlendiren Ricœur, romanı iki janranın kesişiminde görmektedir. Bu iki janradan ilki Alman edebiyatında, konu edilen çağın sert eleştirisini içeren *Zeitroman*’dır (tr. *zamanroman*)<sup>1361</sup>. İkinci janra

---

<sup>1358</sup> Ricœur, *age*, 202-203.

<sup>1359</sup> *age*, 204.

<sup>1360</sup> *age*, 204.

<sup>1361</sup> J. A. Cuddon. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Reference, 1999, 991.

ise adını yine Alman edebiyatından alan büyüme romanları *Bildungsroman*'dır<sup>1362</sup>. Ancak düşünür *Büyülü Dağ*'ın *bildungsroman*'ın sadece çerçevesine sahip olduğunu, büyümenin tersine çöküşü içeren bir hastalık romanı olduğunu ifade etmektedir<sup>1363</sup>. Janranın adını koymanın zorluğuna dair bir örnek karşımıza çıkmaktadır: "*Büyülü Dağ*, içine *Zeitroman*'ın da oturtulmuş olduğu *Bildungsroman* adını tam olarak hak eder.<sup>1364</sup>" *Mrs. Dalloway*'deki gibi "iç zaman ve süredizimsel zaman arasındaki çatışma" burada da mevcuttur<sup>1365</sup>. Öte yandan *Büyülü Dağ*'da bir devrin sonu, çöküş, hastalık ve yıkım hissi baskın çıkmaktadır. Büyüme romanı çerçevesi *Mrs. Dalloway*'e benzerken, *Zeitroman* özelliği *Büyülü Dağ*'ı bir hastalık romanı kılmaktadır<sup>1366</sup>. Bu çatışmanın dile yansıma biçimi takdire değerdir. Ricœur, roman ilerledikçe anlatıcı ile kahraman arasındaki dengenin değiştiğini, anlatı zamanı ile anlatılan zaman arasında ters orantı oluştuğuna dikkat çekmektedir. Anlatılan zaman kısaldıkça anlatı zamanı artmakta ve anda kalma deneyimine yaklaşılmaktadır<sup>1367</sup>. Bu tezat, zamanın gittikçe daralması hissine karşılık geliyor olmalıdır. Çarpıcı bir şekilde, anlatıcının öne çıktığı ve kahramanın psikolojik zaman deneyimini tarihin gölgesinden kurtardığı öne sürülmektedir. Burada anlatıcının sesinin tarihin kuvvetine sahip olması, Zaman'la ilişki için de kritik önem arz etmektedir. Zaman bir yandan uçup gitmektedir, bir yandan da geleceği hayal edemeyecek derecede silinip gitmektedir<sup>1368</sup>. Ricœur'ün ve bizim ele aldığımız değişken ve hareketli Zaman fikri, romanda da vardır. Düşünür incelediğimiz üçlü zamansallığın kökenindeki Zaman'ın bir giz (mit) olarak öne sürülmesini, hareketini ve hareket edenlerle bütünleşmesini kucaklıyor görünmektedir:

Zaman nedir? Bir gizdir - elle tutulamayan ve her şeye kadir olan. Dış dünyanın [fenomenal zamanın] bir ön koşulu, mekanda var olan ve hareket eden cisimlerle kaynaşmış ve bütünleşmiş bir hareket" [...] Demek ki, zorluk çıkaran, ölçüyle bağları kalmamış, gerçek anlamıyla iç zaman değil de, onu zamanın kozmik özellikleriyle uzlaştırmanın olanaksızlığıdır: "Bir soralım dedik! Zaman durağan değildir... her şeyin zamanını belirler. Neyin zamanını mı? Değişikliğin." [...]. Zaman kesinlikle bir gizdir, çünkü karşısına konan gözlemler [algılamalar] birleştirilemez. (Benim için aşılamayan gizi oluşturan da işte budur.)<sup>1369</sup>

---

<sup>1362</sup> Ricœur, *age*, 214.

<sup>1363</sup> *age*, 213.

<sup>1364</sup> *age*, 215.

<sup>1365</sup> *age*, 212.

<sup>1366</sup> *age*, 214.

<sup>1367</sup> *age*, 224.

<sup>1368</sup> *age*, 223, 227.

<sup>1369</sup> *age*, 229.



Bu alıntılar, romanın Zaman'a yönelik bir çeşit ağıt olmasını da sağlıyor olmalıdır. Geçip giden zamanla birlikte, anlatıcı da o zamana karışıyor gibidir. Zira Ricœur de romanda (büyülü hapishaneyi) "zorlayıp yıkan tarihsel zaman"dan bahsetmektedir<sup>1370</sup>. İçeriğinden bağımsız olarak, tarihsel zamanın zorlayıp yıkıyor olması, ikinci janra kategorimiz için dikkate alacağımız bir özelliktir. Benzer tarihsel yıkıcılığı çöküş (dekadans) romanlarında, Shakespeare'in özellikle *Macbeth* gibi tragedyalarında ya da Dostoevski'nin *Ecinniler* gibi düşüş romanlarında görebiliriz. Ana karakterlerin zamanlarına ait olmamaları, daha da önemlisi geçmişte kalmaları ya da makus talih adı altında tarihlerini/kaderlerini umutsuzca alt etmeye çalışmak gibi büyük kusurlara sahip olmaları belirleyicidir. Son kertede tarih öznelere güçlü çıkacaktır. Bu özellikler *Anayurt Otel*i için de geçerli olduğu için, tartışmayı ileride tekrar ele alacağız.

*Büyülü Dağ* ile ilgili öne sürülen bir önemli özellik de, çöküş anlatıları için vazgeçilmez olduğunu öne süreceğimiz ironik mesafedir. Ricœur'ün yorumuna göre romanın kahramanı Castorp'un "ulaştığı belki de en "yüksek" [en "yüce"] durum olan ironik ilgisizlik [kayıtsızlık], ölümün sonsuzluğu üzerinde, Stoacı sarsılmazlığa yaklaşan geçici bir zafer kazanır" ve uyumsuzluk da aynı şekilde uyumluluğa karşı zafer kazanmaktadır<sup>1371</sup>. Bu betimleme, bizim sınıflandırmamız adına çok değerlidir. *Dasein*'in dünyaya fırlatılmışlığı içerisindeki hareketinde, rahatını ve düşkünlüğünü bozabilmesi için bir anlamda zaman dışı kalması gerektiğini söylememiz gerekir. Bu insanca deneyimin edebiyattaki karşılığı, dünyanın anlam ifade etmediği bir geleceği, ölümün bir son ifade etmediği bir şimdi ile bir araya getirmesidir. Basitleştirecek, ele aldığımız çöküş romanlarındaki kahramanların tümü için gelecek, zaman dışındadır.

Çok kritik bazı sınırları çizmiş olduk. Zamansallığı ele alırken, merkeze Zaman'ı, çepere ise onun iki sapması olan tarihselliğin ve içzamansallığın diyalektik hareketini koyduk. İki sapmanın uyumlu olduğu noktada çizgisel süreklilik, uyumsuz oldukları noktadaysa süresizlik olması gerektiğini ifade etmiş olduk. Anlatılardaki *uyumsuz uyumluluk*, böyle bir hareket için şema sunuyordu. Köken olan Zaman'ın kendisini - aynı ışık gibi- asla göremediğimizi, ancak yansımalarını görebildiğimizi söylemiştik. İnsan ise, ister anlatıcı, ister anlatılan özne olarak karşımıza çıksın, bu açık Zaman bütünü içerisinde, döngüsel hareketin bir parçası olmalıydı. En son ele aldığımız

---

<sup>1370</sup> age, 236.

<sup>1371</sup> age, 239.

*Büyülü Dağ* incelemesinden yola çıkarak diyebiliriz ki, hareketin dışında olmak, Zaman'ın dışında olmak anlamına geliyordu. Öyleyse ilk iki roman, şimdiden iki kategori sunmaktadır. İlk kategori, zamana ait olmak ve geleceğin şimdide olması demektir. Başka bir deyişle, mevcut düzen oturmuştur ve tehdit altında değildir. İkinci kategorideyse anlatılan (örneğin: kahraman) artık zamana ait değildir ve gelecek tahayyülünde yeri yoktur. Mevcut düzen sadece tehdit altında değildir, aynı zamanda ardından ne geleceği de belirsizdir. Dolayısıyla gelecek tahayyülünün ne olduğu da büyük bir sorudur.

Ricœur'ün son örneği olan *Kayıp Zamanın İzinde*, düşünür kadar bizim için de diğer anlatı biçimlerinin sınırlarını belirleyen özelliklere sahip görünmektedir. Romanı ele alırken iki odaktan bahsedilmektedir: Arayış ve aydınlanma (içine doğma). Bu iki odak arasında, zaman üstüne başka bir cins anlatı kurulmaktadır<sup>1372</sup>. Burada, *Zaman ve Anlatı 3*'te birkaç kez değinilen bir olgu karşımıza çıkmaktadır. Okuru Zaman'ı zaman dışından düşünmek zorunda bırakan bir unsur olan "ikinci okuma" olmadan, romanı anlamak mümkün değildir<sup>1373</sup>. İyi hafızaya sahip bir okurun gerçekten tekrar okumadan yorumlayabiliyor ve anlayabiliyor olması olguyu çürütmez. Yapılan her halükârda ilk okumanın yapılan ya da hatırlanan ikinci okuma aracılığıyla yeniden değerlendiriliyor olmasıdır. Bu önermenin kapsamını ironi üzerine tartışmamızda ortaya koymuştuk. Ricœur, "yapıtın bütünü kavranabilirliğini bir ikinci okumaya bıraktığını" ileri sürmektedir<sup>1374</sup>. Bu da metnin kapsamlayışı aşan ironik bir niteliğe sahip olduğunu kanıtlamaktadır. Zira bütünü kavrayabilmek için bütüne yeniden bakmak gerekmektedir. Ricœur, otobiyografik özellikleriyle ünlü olan *Kayıp Zamanın İzinde*'nin "kurmaca bir otobiyografi değil[,] roman gibi görünen bir roman" olduğunu, hatta "Dehanın romanı" olduğu öne sürmektedir<sup>1375</sup>. İleride otobiyografi ile alegorinin temsil adına benzerlikleri, *Anayurt Otel*'nin alegoriyi aşmasını değerlendirmemiz için de önem kazanacaktır.

Anlatı sesinin ne kadar önemli olduğu, Proust'un eseri ele alınırken daha da belirginleşmektedir. Ricœur romanda kahramanın ve anlatıcının olmak üzere en az iki anlatı sesinin duyulduğunu belirtmektedir<sup>1376</sup>. Bu iki sesi ayırt etmek çok önemlidir, çünkü anlatıcının sesi bir noktada kahramanın sesini de bastırmaktadır. Bu

---

<sup>1372</sup> age, 242.

<sup>1373</sup> age, 221, 242, 246 (dipnot), 251,

<sup>1374</sup> age, 242.

<sup>1375</sup> age, 243.

<sup>1376</sup> age, 245.

da anlatıcının sesini, kahramanın özgür iradesini elinden alan tarihin/yazgının sesi olarak düşünebilmemizi sağlamaktadır<sup>1377</sup>. Söz konusu çatışmayı incelerken düşünür romanı “kendi sonucuna [çözümüne] doğru iten "geçmişte gelecek" biçimi”ne vurgu yapmaktadır<sup>1378</sup>. Anlaşılan o ki, romanın zamanla uyum ve zaman dışı seçeneklerinin ötesinde bir niteliği vardır. Geçmişle gelecek arasında kalmışlık öne çıkmaktadır. Diğer iki romanda olduğu gibi burada da büyüme kodları önemli görünmektedir. Proust’un yapıtını okumasak bile büyüme kodlarının öğrenilmesinin erginleme anlamına geldiğini, aydınlanmanın da değişim/devrim imasında olduğunu anlayabileceğimiz şu kısım dikkat çekicidir:

Anlatıcı böylece binlerce sayfaya yayılan muazzam anlatı yığını ile kütüphanenin bulunduğu çalışma odası sahnesi arasında bir anlatısal geçişi sağlayarak Bildungsroman’ın anlamını göstergelerin öğrenilmesinden [*l'apprentissage des signes*] aydınlanma [*la visitation*] anına kaydırmıştır.<sup>1379</sup>

Büyüme ile aydınlanma arasındaki kaydırma, daha önce değindiğimiz soyut devrim fikrini çağrıştırmaktadır. Yani bir zamana ait olma ile bağdaştıracağımız büyümeden, zaman dışı olanı (zamana ait olmayanı) aşarak geleceğe ulaşmamızı sağlayan devrimci aydınlanmaya geçiş söz konusudur. Çöküş anlatılarından farklı olarak geleceğin tahayyülünün de anlatıda yer aldığını söylemek mümkündür. Dolayısıyla bu anlatı, zamana uymaya doğru, uyumsuzluktan uyuma doğru değişimin anlatısıdır. Tam anlamıyla zamanı yakalamak konu edilmektedir. Düşünüre göre “"yakalanan zaman" deyişi kimi kez zaman dışı olanı, kimi kez de kayıp zamanı yakalama edimini belirt[mektedir].<sup>1380</sup>” Proust’un romanı ise zaman dışı olandan zamanı yakalamaya olan geçişi anlatmakta, böylelikle “zaman üstüne bir anlatı” niteliği kazanmaktadır<sup>1381</sup>. Bu tanım o kadar kuvvetlidir ki, bir anlatı kategorimizi de aynı şekilde tanımlamamız mümkün olacaktır. Dahası, zamana özgü her şeyin üstesinden gelme hali de bu cins anlatılarda yer bulmaktadır. Değişimle zamanı denkleştiren bu nitelik, geçmiş ile gelecek arasındaki uyumsuzluğa tanıklık etmemize yaramaktadır. Düşünür romandan “kişinin bütünlüğünü ve hayatın yasalarını gözetecek bir şekilde dekoru değiştirmeyi ve aynı [şahsın] iki görünümü arasında cüretkâr tezatlar yaratmayı başaran Zaman’ın kendine has yenileme gücü”nü alıntılanmaktadır<sup>1382</sup>.

---

<sup>1377</sup> age, 246.

<sup>1378</sup> age, 245.

<sup>1379</sup> age, 263.

<sup>1380</sup> age, 265.

<sup>1381</sup> age, 266.

<sup>1382</sup> Proust’tan alıntılanan Ricœur, age, 268.

Okur da Zaman ile aynı pozisyonu alarak, tarihin akışını ve insan hayatını değiştirme olmasa da, tarihe ve içzamana aynı anda tanıklık etme gücünü kendinde bulacaktır. Bu açıdan romanda belirleyici olan zamanın kaybedilmesi (uyumsuzluk) ya da yakalanması (uyumluluk) ötesinde, askıya alınmasıdır. Bizim sınıflandırmamızı tamamlayacak unsur da budur. Tarihsellik ile içzamansallığın uyuşması, karakterin zamanla uyumluluğu (zamanının insanı olması) olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarihsellik ile içzamansallığın uyuşmaması, karakterin zamanla uyumsuzluğu (geçmişte kalmış olması, zamanının ötesinde olması vb.) olarak karşımıza çıkmaktadır. Son olarak bu iki durumu da ironik olarak içerecek zamansallığı ortaya çıkaran, böylelikle değişimi gösterecek şekilde zamanı askıya alma, karakterin geçmişten geleceğe sıçraması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sıçrama başarılı da olabilir, başarısız da. Örneğin kahraman devrime ve geleceğe yol veriyor da olabilir, devrimcinin kendisi de. Önemli olan, iki farklı dünya düzeni olarak geçmiş ve geleceğin tezatının karakterler üzerinde oynadığı oyundur. Bu tezatı Franz Kafka'nın öykülerinde, feodal, pagan ya da bir şekilde eskide kalmış değerleri, erdemleri taşıyan karakterlerin modern dünyada yersiz yurtsuz kalması ve okurun bu absürtlüğe anlam verememesi olarak gözlemleyebiliriz.

Kaybedilen zamanın yeniden yakalanmasına Ricœur "yakalanan izlenim" adını vermekte, Proust'un kitabı özelinde zamana uyumun yakalanması, izlenimin "kurala, düşünceye aktarılması" aracılığıyla düzenin yeniden tesisi olarak nitelendirmektedir<sup>1383</sup>. Hâlbuki bu, yukarıda bahsettiğimiz geçmişten geleceğe sıçramanın sadece başarılı bir çeşididir. Kafka'nın eserlerindeki türden bir başarısızlığı kapsamamaktadır. Dolayısıyla burada Ricœur'e bir itirazımız olacaktır. Yakalanan izlenim eğer bir çeşit zamana tanıklık ise, değer yargılarından bağımsız olan ve bütünsel Zaman'a dair kaygının geri çekildiği tanıklık, çıkış noktasıdır. İyinin ve kötünün ötesinde, tarihsel tekrarı ve değişimi gözlemleyebilen bu tanıklık, ölçütün ve düzenin yeniden tesis edildiği, Heideggerci anlamda düşkünlüğe dönmeyi içeremez. Hâlbuki düşünür izlenimin yeniden keşfini dört aşamaya yaymaktadır ve aklımıza başka cins anlatılar getirmektedir. Bu dört aşama izlenimin yitirildikten sonra, bütünüyle içselleştirilmesi, kurala dönüştürülmesi, sanat yapıtına işlenmesi ve anlatıcının gelecekteki okura göndermesidir<sup>1384</sup>. Bu aşamalar daha çok öğretilerin, tanıklıkların, yeri geldiğinde efsanelerin ve kutsal kitapların zamansız ya da zaman

<sup>1383</sup> age, 274.

<sup>1384</sup> age, 273-274.

üstü anlatılar olarak önümüze sunduğu özelliklere benzemektedir. *Mrs. Dalloway*'deki gibi zamanla uyumluluğu içeren anlatıların rahatlığına ve ibretlik hikâyelere dair alışkanlığa benzetmek de oldukça kolaydır. Ricœur'ün, *Kayıp Zamanın İzinde*'ye biçtiği değer, belki de aşırı hayranlığından dolayı, onu tüm anlatı biçimlerini içeren bir anlatı seviyesine yükseltmesine neden olmaktadır. Ancak askıya alınan zamanın ötesine geçmek, Zaman'ı olduğu gibi düşünmek demektir. Bu da aslında bir imkânsızlığı göğüslemek anlamına gelecektir. Tam da bu yüzden zaman aşırı olma iddiasına sahip kutsal kitapların, öğretilerin ya da tarihin dışına ittirilmiş vakalara (örneğin kırımara) tanıklık etme çabasını içeren anlatılar bu özelliğe daha uygun görünmektedir.

Öyleyse Proust'un romanıyla birlikte sadece üçüncü değil, dördüncü bir kategoriye de yer açılmaktadır. Bu dördüncü kategori, mit anlamıyla Zaman'a tanıklık etme çabasını içeren anlatıları kapsamaktadır. Bu anlatılar da aslında olay örgüleştirmeden uzak görünmektedirler. Geldiğimiz noktada Ricœur'ün tanımlarına sadık kalacak şekilde kayıp zaman, yakalanan zaman, askıya alınan zaman ve tanıklık edilen zaman olmak üzere dört kategori için bir şema oluşturmamız gerekmektedir.

### 5.7. Zamanın Anlatı Düzenleri

Heidegger'in *Dasein* mefhumunda odaklandığımız iki özelliği (fırlatılmışlık ve zamansallık) bir şemaya dönüştürmemiz için eksik kalan tutarlı bir eğretileme bulmaktır. Böylelikle bağlantıları görsel bir şemaya dökmemiz mümkün olacaktır. Proust'tan ilhamla, Ricœur bize zamanın kurnaca deneyimini kavramayı kolaylaştıracak açık ve kesin bir formül sunmaktadır:

Gerçekten de, yaşam kayıp zaman tarafını, edebiyat da zamandışı tarafını temsil ediyorsa eğer, bu durumda, yakalanan zamanın kayıp zamanı yeniden ele geçirip zamandışında dile getirdiğini, yakalanan izlenimin de yaşamı yeniden ele geçirip sanat yapıtında dile getirdiğini söyleyebiliriz.<sup>1385</sup>

İleride geri döneceğimiz bu formülasyonda Zaman'ın içi ile dışı arasında süreksiz (kesik) bir çizgi oluşturulması ve tarihsellik ile içzamansallığın bu kesik çizgi üzerinde konuşlanması gerektiği sonucuna ulaşabiliyoruz. *Zamandışı*<sup>1386</sup> ise tam da bu süreksizlik noktalarında, örneğin ışık eğretilmesine uygun şekilde gölgede kalan

<sup>1385</sup> age, 276.

<sup>1386</sup> Bu noktada *zamandışı* terimini bileşik kelime olarak kullanmaya başlayabiliriz, zira artık zamandışının Zaman'ın tam anlamıyla dışında olmadığını, ikisinin tümleşik olduğunu görmüş durumdayız.

noktalarda açığa çıkmalıdır. Düşünür burada da şemamızı çizmemize yardım etmektedir. Ona göre “Zamandışı yalnızca bir geçiş noktasıdır: Onun özelliği, “kesintili dönemlerin kapalı kapları”nı kesintisiz süreye dönüştürmektir.<sup>1387</sup>” Bahsi geçen “kapalı kaplar”ın zamana ait olmayanları belirten bir sembolik anlama sahip oldukları, romanı okumayanlar için de açıktır. Öyleyse Zamandışı da Zaman kadar görülmez bir kavramdır. Işığın görülmemesinde olduğu gibi, ışığın “dışındaki” karanlığın görülmemesine benzemektedir.

Artık şemalaştırma için gerekli eğretilmemizi oluşturmak adına en başa, mit kavramına dönebiliriz. Mit üzerine sonuçlar kısmında, geldiğimiz noktada yardımcı olacak iki önemli önermeye ulaşmıştık. Birincisi, bütünün bir açıklık olmasıydı. Bu fikre göre bütünsel olan mit, bütünün açıklığıyla girdiği ilişkilerin tümüydü. Başka bir deyişle Zaman’ın zamandışıyla ilişkisi bize bütünsellik sunabilmektedir. İkincisi, Heidegger ve Barthes’ın ortaklaştığı bilmece olgusudur. Hatta Barthes’ın yöntemiyle okunacak en temel kod, bizim ironiyle eşleştireceğimiz yorumbilimsel bilmece kodu olacaktır. Öncelikle burada edebi anlatıları da kapsayan sanat eseri ile bilmecenin, yaşam ve düşüncenin ilişkisine sahip olduğunu söylemeliyiz. İkisi için de gerçeklik, sorgulandığı derecede gerçeklik niteliği kazanmaktadır. Öyleyse iki gerçeklik biçimi arasında *Dasein*’ın fırlatılmışlığını da bağlayıcı bir unsur olarak düşünebiliriz. Bu şekilde edebiyat ve sanat kadar, bilimsel çalışmalar, politika ve din gibi çok geniş bir alanda, soruların bütünleyici özelliğini kullanmış oluruz.

Bu noktada, farklı yerlerde karşımıza çıkmış olan terimler ve sözcükler arasındaki bir etimolojik ortaklık, zengin bir kullanım alanı tanımaktadır. Bu ilk olarak, İngilizce’de “kıssa, mesel” anlamına gelen *parable* sözcüğü ile Türkçe’de de kullanılan ‘parabol ’ sözcüğü arasında gördüğümüz bir ortaklıktı. İki sözcük aynıdır ve kökenleri “Eski Yunanca *parabolé* (παράβολή)’den, yani “1. yana atış, 2. yatay olarak atılan bir nesnenin izlediği eğriyi ifade eden konik kesit” anlamına gelen sözcükten alıntıdır”<sup>1388</sup>. Yana atışın pratik anlamı, yan yana fırlatışı, yani karşılaştırma yapmayı, ders alınacak örnek vermeyi, ibretlik öyküyü ima etmektedir. Kıssalardan alınacak hisseler de bu mantıkla uyumludur. Burada Eski Yunanca “bállō, bol-βάλλω, βολ- “atmak” fiili” dikkat çekmektedir. Çünkü Aristoteles ve Augustinus tartışmalarında kullanılan, anlatılardaki “tersyüz oluş” anlamına sahip *metabole*

<sup>1387</sup> age, 277. Fransızca orijinalindeki Proust alıntısı: “vases clos des époques discontinues” (sf. 224).

<sup>1388</sup> <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/parabol>

terimi de aynı fiil köküne sahiptir. Türkçe’de ‘metabolizma’ sözcüğünden aşına olabileceğimiz *metabole*’un kökeni, Eski Yunanca’da “metabállō μεταβάλλω “çevirmek, değiştirmek, değişmek” anlamına gelmektedir<sup>1389</sup>. Bu iki ifadeyle benzerlik kurduğumuz üçüncü sözcük ise bilmece ve soru anlamlarını bir araya toplamamızı sağlayacak olan ‘problem’dir. Bu sözcük de “próblema πρόβλημα” öne atma, ortaya bir soru atma” sözcüğünden alınmıştır<sup>1390</sup>. (Fırl)atmak fiilini barındıran bu sözcükler arasındaki bağlantı, yanıltıcı olabilir. Zira Heidegger’in fırlatılmışlık için kurduğu bağlantı, daha ziyade özne (süje) anlamına gelen *subjektum*’da ve nesne (obje) anlamına gelen *objektum*’da da mevcut olan Latince *-jacio* fiilidir<sup>1391</sup>. Aynı kök fiile Türkçe’de ‘proje’ ve ‘enjeksiyon’ gibi sözcüklerde de rastlıyoruz. Ancak düşünürün dikkat çektiği, *subjekt* sözcüğünün öznenen de önce konu ve mesele anlamına geldiğidir<sup>1392</sup>. Bu açıdan anlatı ve zaman ilişkisini şemalaştırırken problemin ‘öne atılma’ anlamına odaklanmak etimolojik ortaklık için yeterlidir. Fırlatılma anlamını içeren bir başka sözcük de Latin dillerinden İngilizce’ye geçmiş yörünge, güzergâh, boyunca/ötesine fırlatılma anlamlarına gelen *trajectory*’dir. Türkçe’de benzeri olmadığı için çalışmamızın bağlamında ‘yörünge’ anlamını not düşmek yeterli olacaktır. Her halükârda, Eski Yunanca’dan alınan *ballein* fiilinin sunduğu sözcük dağarcığı edebiyat ve felsefe konularında daha zengin görünmektedir.

Ricœur’dan yola çıkarak dört temel anlatı janrası için kullanacağımız sözcüklerin öncelikle sıfat olmaları gerekmektedir. Elimizde masal, mesel ya da kıssa türleri için sıfat olarak kullanılabilecek bir ifade vardır: Parabolik. Karşılaştırmanın ve ölçütün mümkün olması, bu türlerin ders verir nitelikte olması, bu janra kategorisi için yakalanan zaman tanımını kullanmamıza izin vermektedir. En saf haliyle parabolik anlatılar, zamanın en görünmez olduğu anlatılardır diyebiliriz. Ricœur’ün bahsettiği zaman üstüne anlatıların aksine, bu anlatıların zamanla ilgili bir problemi yoktur. *Mrs. Dalloway* bu açıdan sıra dışı bir örnektir. Zamanın ağırlığı sanki bilinmedik bir kaynaktan geliyormuş gibi hissedilmektedir. İronik olan da zamana sık sık gönderme yapılıyor olmasıdır. Aslında en alışık olduğumuz hikâye anlatımları, zamanı düşünmediklerimiz değil midir? Özellikle de büyüme kodlarının ve bilindik

<sup>1389</sup> <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/metabolizma>

<sup>1390</sup> <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/problem>

<sup>1391</sup> Inwood, Michael. A Heidegger Dictionary. Oxford: Blackwell Publishers, 1999, 202.

<sup>1392</sup> *age*, 202-203.

diyebileceğimiz çatışmaların yer aldığı, dilden ya da biçimden ziyade içeriğe odaklandığımız eserler bu kategoriye dâhil olmalıdır. Algımızla oynamayan, akıcı sıfatıyla övülen çok sayıda roman, komedya, destan, alegori bu kategoriye dahil edilebilir. Edebiyat tarihinde alegori, masal ve mesellerin kesişiminde olan eserler olduğu, bazen aynı anlama sahip oldukları gözden kaçmamalıdır. Bu eserlerde tarih ve içzaman uyumlu bir akış oluşturuyor olmalıdır ki karakterler ya da olaylara dair zamandışının hiçbir tehdidi olmasın. Bu durumda sadece Zaman'ın görünmezliği değil, aynı zamanda dünyanın düzeninin de mitik görünmezliği söz konusudur. Bu mitik dünyasallığa çeşitli adlar verilebilir. Örneğin 'zamanın ruhu' olarak da ifade edilen *Zeitgeist*, böyle bir anlama sahiptir<sup>1393</sup>. Sadece belirli bir çağ veya dönem sona erdiğinde tam olarak tanımlanabilen zamanın ruhu, aslında janra kavramını toplumsal tarih için kullanmaya benzemektedir. Michel Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler* adlı eserinde, insanların belirli bir dönemde bilginin kullanımını düzenleyen ortak (mitik) varsayımlarını ifade etmek için kullandığı *episteme* sözcüğü de aynı işleve sahiptir<sup>1394</sup>. Sosyolojide Pierre Bourdieu'nün *doxa* mefhumu, felsefede Donna Haraway'ın *anthropocene* mefhumu gibi çeşitlemeler karşılaştırılabilir. Önemli olan, söz konusu dünyadaki yerleşik düşünce biçimlerinin bütünü belirleyen varsayımları nitelendirebilmektir. Söz konusu dünya romanın dünyası da olabilir, yazarın dünyası da. O dünyadaki zaman tam da mevcut düzenin zamanıdır. Bu açıdan tarih de geri çekilmiş görünmektedir, çünkü aynı Nietzsche'nin "Mısırcılık" suçlamasında olduğu gibi, işlenen zaman sanki tarihin sonuymuş gibi, ulaşılan değerler evrensel değerlermiş gibi düşünülmektedir. İdeolojik veya propaganda olarak nitelendireceğimiz anlatıların da bu bağlamda kaçınılmaz biçimde parabolik olmaları gerektiğini eklemek gerekir. Bu nedenle şemsiye terim olarak 'dünya düzeni' kullanacağız. Yer yer alternatiflere yer vereceğiz.

Ek olarak, Thomas Kuhn'un bilim tarihi özelinde *paradigma* terimine atfettiği anlam genişliğini eleştirmemiz gerekmektedir. İroni üzerine incelemizin sonlarına doğru Kuhn ve bilimsel cemaatler konusuna döneceğimizi belirtmiştik. Kuhn'un paradigmaları, bilim dünyasının belirli bir zamandaki normlaşmış genel kabulleri (örneğin Kopernikçi astronomi), yani "normal bilim" olarak düşünülen, özellikle bilim insanı adaylarının sorgulamaya cesaret edemeyeceği (görünmez) temelleri

---

<sup>1393</sup> Chris Baldick. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. 2. bs. Oxford: Oxford University Press, 2001, 277.

<sup>1394</sup> *age*, 84.



belirtmektedir<sup>1395</sup>. Paradigmalar, bir anlamda cemaati kuran yapıtaşlarıdır. Bilimde yaşanan devrimler de mevcut paradigmanın güncel sorulara yanıt vermekte yetersiz kalması, ana akımın değişime direnç göstermesi, kavgalar sonucu yeni bir paradigmanın kabulü ve tesisi döngüsüne dayalıdır<sup>1396</sup>. Her ne kadar sonradan yazdığı önsözde iki uyuşmaz paradigmanın aynı anda mevcut olabileceğini belirtse de<sup>1397</sup>, Kuhn'un önermelerinde paradigma değişimine dair bir sorun vardır. Bilimsel paradigmalar değiştiği ve üst üste binebildikleri halde dünyadaki politik ekonomik paradigmaların sabit kalacağı varsayımı olmadan, sözü edilen bilimsel devrimlerin gerçekleşmesi zordur. Thomas Kuhn'un devrim kavramını dar anlamda kullandığı ve paradigma değişimiyle kısıtladığı düşünülebilir. Zira geniş çapta gerçekleşecek bir bilimsel devrim, Kuhn'un paradigma kavramını içine yerleştirdiği paradigmayı da yıkabilecek kuvvette olabilir! Ancak Kuhn bize bir fikri geliştirmek için yardımcı olmaktadır. O da tarihin dışında kalanı, daha da ötesinde zamandışını, bir büyük anlatı içine yerleştirme ve şimdiye kadarki tarihin parçasıymış gibi düşünebilme kapasitemizdir.

Bu kapasiteyi taşıyan ikinci kategori için de metabolik sıfatını kullanmamız mümkündür. Edebi anlatılarda ani değişim anlamının yanı sıra, 'metabolizma' kelimesinde olduğu gibi yakma ve tüketme anlamlarını da taşıyan bu sıfatı, en az iki farklı dünya düzenini bir arada gösterebilen anlatılar için kullanacağız. Kuhn'un yardımcı olduğu bir nokta da budur. İki dünya düzeni aynı anda mevcut olabilir. Bu çerçevede eşzamanlı iki farklı dünya düzeninden, birbiriyle çatışan düzenleri anlayabiliriz. Örneğin bir gangster hikayesindeki gibi devletin ve sokakların çatışan kanunlarını, ya da Medea'yı konu edinen tragedyalardaki gibi farklı tanrıların çatışan kanunlarını düşünebiliriz. Başka bir olasılık, sona ermek üzere olan bir dünya düzeniyle, yeni başlamakta olan bir dünya düzeninin üst üste bindikleri dönemdir. Bu dönem için ideal olan içerik de, yine Kuhn'un bilimsel devrim anlatısındaki gibi devrimin öncesi, esnası ve sonrasını kapsayan bir hikâye olacaktır. Öte yandan değişen dünyanın iki çatışan düzeni arasındaki uyuşmazlık, sadece bir karakter üzerinden bile gösterilebilir. Bu konuda çarpıcı örneklerden birisinin Franz Kafka öyküleri olduğunu ifade etmiştik. Mesel tarzında yazılmış Kafka öykülerinin parabolik sıfatını taşıması gerektiğini düşünebilirdik. Ancak Kafka'nın meselleri ders

---

<sup>1395</sup> The Structure of Scientific Revolutions. 3. bs. Chicago: University of Chicago Press, 1996, 10-11.

<sup>1396</sup> *age*, 52.

<sup>1397</sup> *age*, xi.

verici nitelikte değillerdir, çünkü ana karakterlerin erdemleri ya da öne çıkan kişisel özellikleri, geçmiş dünya düzenlerine aittir. Bu da öyküleri absürtleştirmekte, tarihsellik ile içzamansallık arasındaki tezatı (ironiyi) derinleştirmektedir. Metabolik anlatılar, radikal değişimleri kapsayacak ve bu değişimlerin yarattığı kopukluğu bağlayabilecek niteliktedirler. Bir devrin sonunu ve başka bir devrin başlangıcını içerebildikleri için de, kayıp ve yakalanan zamanı aynı anda taşıdıklarını söylemek mümkün olmaktadır. Ricœur'ün *Kayıp Zamanın İzinde*'ye yüklediği değer de bu yöndedir. Metabolik anlatılar için Türkiye'deki köy edebiyatının önde gelen isimlerinden Osman Şahin'in erken döneminde yazdığı öyküleri de örnek verilebilir. Şahin'in öykülerinde Kafka'ya benzer bir tezat kullanımı vardır. Feodal düzene saplanıp kalmış karakterlerin modern Türkiye'de yaşadıkları zorluklar anlatılmaktadır. Hikayelerdeki tezat, hissesi olmayan kıssalar (meseller) biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Yüksek lisans çalışmamızda incelemesini yaptığımız bu öykülere *metabola* adını vermiş ve şu tanımlı kullanmıştık: Karşılaştırmanın imkânsız olduğunu anlatan karşılaştırmalar<sup>1398</sup>. Sözü edilen karşılaştırma, oturmuş bir dünya düzeninin insanlar için davranış ölçütleri (kurallar, kodlar, yasaklar, kanunlar, tabular vs.) sunduğu varsayımına dayalıdır. Karşılaştırmanın imkânsızlığı, çatışan ölçüt dizgelerinden kaynaklıdır. Bu imkânsızlığı anlatan karşılaştırma ise edebi anlatının cinsiyle ilişkilidir. Parabolik anlatıların hepsi böyledir diyebiliriz. Fakat parabolik tarza sahip bir anlatı, zamanına ait olmayan bir karakteri işlediği noktada, zaman askıya alınmaktadır. Bu da metabolik anlatının özelliğidir. Akademisyen Jale Parla, bu uyuşmazlığa sahip bazı Türk romanlarına “varoluşsal ölçütsüzlük meseli” (*parable of existential incommensurability*) adını vermektedir<sup>1399</sup>. Eserlerinden örnek verilen yazarlar arasında Orhan Pamuk ve Yusuf Atılgan vardır. Çizdiğimiz çerçeve dahilinde, Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* ve *Canistan* romanları için katıldığımız bu yorumun, *Anayurt Oteli* için tam olarak geçerli olmadığını düşünüyoruz. Parla'nın bizim için de ilham kaynağı olmuş gözleminin bu anlamda geliştirilmeye açık olduğunu söyleyebiliriz<sup>1400</sup>.

Ara özet yapmak gerekirse, parabolik anlatıların özünü oluşturan yakalanan zaman, oturmuş ve işler haldeki bir dünya düzenini temel almaktadır. Metabolik anlatıların

<sup>1398</sup> Şahan Yatarkalkmaz. Literature and Change: Early Short Stories of Osman Şahin. Yüksek Lisans Tezi. Sabancı Üniversitesi Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi, 2011, 137.

<sup>1399</sup> Jale Parla. “From Allegory to Parable”. New Perspectives on Turkey. Sayı 36 - Bahar 2007: 11-26. İstanbul: Homer Kitabevi. 2007, 23.

<sup>1400</sup> Yatarkalkmaz, *age*, 133.

özünde ise zamanın askıya alınması vardır ve en az iki dünya düzeni arasındaki çatışma temel oluşturmaktadır. Ricœur'ün sınıflandırmasından geriye kayıp zaman ve tanıklık edilen zaman anlatıları kalmaktadır.

Üçüncü kategori için kayıp zamanın yansımaları olan çöküşün, dekadansın, yozlaşmanın, genel olarak bir devrin sonunun anlatılmasını nitelendirmek gerekmektedir. Bu noktada *-bolik* kökü için uygun bir örnek bulmak faydalı olacaktır. En uygun bileşim, geçmişte öteye taşıma, bozma, iftira, istismar ve kandırma anlamlarına gelebilen<sup>1401</sup>, günümüzde ise kandırma anlamından türetilerek yoldan çıkaran ve şeytani anlamlarını içeren diaboliktir<sup>1402</sup>. Bu sığata sahip ve Şeytan'a benzetilen Diablo'nun, şeytandan farklı olarak yoldan çıkaran, kendisi yoldan çıkmış cinlerden biri olduğı da düşünölmektedir<sup>1403</sup>. Yoldan çıkma anlamı, zamanın dışına çıkma, mecazen tarih dışında olma imasıyla birlikte düşünölebilir. Böylelikle tarihsel olarak evrilmiş anlamına gelen diakronik (*diachronic*) ile bir karşıtlığı (yoldan çıkmış değışemeyen *kt* tarihsel yolda değışebilen) ima etmeyi de sağlayacaktır. Diabolik anlatıları metabolik anlatılardan ayıran en temel özellik, geride kalan dünya düzeninin yerini alan yeni dünya düzenini göremiyor, bilmiyor oluşumuzdur. Geleceğin belirsizliği ve umutsuzluğun baskın olduğı bu anlatılarda, odaklandığımız da yozlaşma ve kötölük olmaktadır. Ricœur'e göre kayıp zaman (diabolik), yakalanan zaman (parabolik) içinde yer almaktadır<sup>1404</sup>. Yine metabolik anlatılardan ayrılan kilit noktalardan bir tanesi, karakterlerin zamanlarının insanı olmalarıdır. Garip bir durum söz konusu değildir. Karakterler zaten geçmişe aittir ve anlatı da o geçmişin sonunu işlemektedir. Örneğin Edgar Allan Poe'nun filme de uyarlanmış ünlü korku öykülerinden *The Fall of the House of Usher* (*Usher Evi'nin Çöküşü*) ve Marquis de Sade'nin *Sodom'un 120 Günü* adlı romanı, aristokrasinin çöküşüne dair sembolik anlatılar sunmaktadır. İki anlatıda da dünya düzenine aykırı karakterlerle karşılaşmayız. Ancak bu iki eserin bazı sinema uyarlamaları<sup>1405</sup>, yakın geçmişte geçiyormuş gibi ele alındığı için, gerçeküstü ve absürt hisler uyandırmaktadır.

<sup>1401</sup> James Morwood & John Taylor. The Pocket Oxford Classical Greek Dictionary. London: Oxford University Press, 2002, 77.

<sup>1402</sup> Sidney I. Landau. The New International Webster's Student Dictionary. Köln: Karl Müller Verlag, 2004, 196.

<sup>1403</sup> Coleman, J. A. The Dictionary of Mythology: An A-Z of Themes, Legends and Heroes. London: Arcturus Publishing, 2007, 288.

<sup>1404</sup> Ricœur, *age*, 277.

<sup>1405</sup> La Chute de la Maison Usher (1928) - Jean Epstein, Luis Bunuel; Salò o le 120 giornate di Sodoma (1975) - Pier Paolo Pasolini.

Aristokrasiye atfedilen ve kayıp zamana ait olma anlamına gelen ensest ve sapkınlık eğretilmeleri, modern burjuvazi ve faşizme kadar genişletilmektedir.

Dördüncü kategori ise büyük bir zorluk çıkarmaktadır. Zira Ricœur'ün incelemesinde kendine ayrı yer bulmayan bir kategori olarak, zamana tanıklığın kabul görmüş anlatı kurallarını alaşağı ettiği metinler için bu kategoriyi ayırmak gerekmektedir. Daha önce değindiğimiz üzere, kutsal kitaplar, öğretiler, (tarihe) tanıklıklar bu kategoride değerlendirilebilir. Fakat alegorik (dolayısıyla parabolik) eserleri bu kategori dışında tutmamız gerekmektedir. Çünkü ileride göreceğimiz üzere alegorinin kapalı bir temsil kümesi vardır. Adlandırma konusunda çarpıcı bir gelişme, daha önce cins kavramı için ele aldığımız bir olgudur. Cinsine karar vermekte güçlük çektiğimiz şeylere “çok cins” diyebildiğimize, yani bir sınıflandırma ifade eden kelimelerin tanımlanamaz özel durumlarda kendilerinin kullanılıyor olmasına dikkat çekmiştik. Tanıklığı öne çıkaran ve herhangi bir dünya düzenini düşünemediğimiz, Zaman'la dolaylı (tarihsel ya da içzamansal) ilişkilennmemizi yıkan anlatılara dolaysız biçimde *anlatı* ya da *tanıklık* adı verilmektedir. Tanıklık ifadesinin örneğini Zabel Yesayan'ın belge nitelikli eseri *Yıkıntılar Arasında*'da görmekteyiz<sup>1406</sup>. *Anlatı* ifadesinin bu bağlamda kullanımına da Maurice Blanchot'da rastlarız. Blanchot'nun bu cins anlatılara anlatı (*récit*) demesinin yarattığı kafa karışıklığı çevirilere de yansımış, örneğin İngilizce'ye öykü (*tale*) olarak da çevrildikten<sup>1407</sup> sonra Fransızca *récit* sözcüğünün olduğu gibi kullanıldığı çeviriler ve çalışmalar karşımıza çıkmıştır. Burada adından daha önemli olan, *tanıklıkların mimesis* adına dikkate alınmasının önüne geçen temsil değerleridir. Tanıklıklar tam da temsil imkânını yıkan anlatılardır<sup>1408</sup>. Alegorilerin bu kategoriye uymama nedenlerinden biri de budur. Sonuç olarak *tanıklıklar* (ve *récit* adı verilen eserler) bizim üç temel anlatı janramızın kriterleriyle birlikte olsa bile, onların dışında düşünülmelidir. Ricœur'ün izlenim ve tanıklığı parabolik anlatılarla iç içe düşünmesinde eksiklikler bulunması konusunu, düşünür de üçüncü cildin sonunda sorunsallaştırmaktadır. Burada dramatik temsil ve öyküleme uyumsuzluğuna bağlanan

<sup>1406</sup> Zabel Yesayan. *Yıkıntılar Arasında*. çev. Kayuş Çalıkman Gavrilof. İstanbul: Aras Yayıncılık, 2014, iç kapak, 21.

<sup>1407</sup> Maurice Blanchot. *Gaze of Orpheus and Other Essays*. Çev. Lydia Davis. New York: Station Hill Press, 1981, 107.

<sup>1408</sup> Vivek Dhareshwar. “The Song of the Sirens in the Heart of Darkness the Enigma of *Récit*”. *boundary 2*, Vol. 15, No. 1/2 (Autumn, 1986 - Winter, 1987), pp. 69-84. Duke University Press Accessed: 28/06/2014. URL = <<http://www.jstor.org/stable/303423>> , 81.

sorun, “eylem mimesis'i kavramının egemen kategori olarak seçilmiş olmasından kaynaklanıyor gibidir”<sup>1409</sup>:

Benim [Fransızca'da], dilbilgisel bir ayrım dışında, kesinlikle birbirinin yerini alabilecek biçimde kullandığım ad olarak *récit* (anlatı), sıfat olarak *narratif* (anlatısal) ve fiil olarak *raconter* (anlatmak) sözcükleri, kimi kez eylem *mimesis*'inin bütün alanını, kimi kez de, drama tarzı dışında, yalnızca *diegesis* (öykü, öyküleme) tarzını kaplıyor gibi görünmesi nedeniyle ciddi bir anlam ikircilliği içermez mi? Hatta bu ikircillikten yararlanarak, drama tarzına özgü kategorileri de gizlice *diegesis* tarzına aktarmadık mı?<sup>1410</sup>

Amacımız soyut bir şema olmasaydı, Zaman'ı uzamsallaştıracak bir düzlemi ifade etmek için en uygun alan zamanı ölçmek için referans aldığımız fiziksel gerçeklik olacaktı. Bu da Dünya'nın Güneş, Güneş'in de galaksi ve evrendeki hareketlerini gösterecek olan üç boyutlu bir grafik olabilirdi. Böyle bir grafik, belki üç boyutun ötesini düşünmemiz için de faydalı olurdu. Zamanın çevresindeki sarmal hareketimizin ikinci dereceden bir sarmal harekete geçebileceğini (makaraya sarılı sarmal bir urganın iki kere sarmal çizdiğini hayal edebiliriz), sonsuz sayıda boyuta evrilecek bir hareketi düşünebilirdik. Heidegger'in 1928'de mantık derslerinde zamanın savruluşunu (*ekstasis*) betimlemek için kullandığı, sarmalları birbirine bağlayan sarmal çizimi de olasılıklardan birisiydi<sup>1411</sup>. Ancak bir eğretilenleyle şemalaştırmak için, düzdeğişmeceli bir imgeyi kullanmamız daha uygun olacaktır. Aynı seviyede önemli bir başka unsur da, kapsamlı bir bütünden ziyade, anlaşılır bir kesit kullanmanın avantajlarıdır. Mit olan Zaman'ı merkeze koyduğumuz, zaman dilimlerinin ölçümünü çepere yerleştirdiğimiz, sürekli aynı yöne doğru harekete dayalı, soyut anlamda sarmal bir döngüye sahip kesit için kusursuz bir eğretilenle halihazırda mevcuttur: Mekanik saat kadranı. Soyut anlamda sarmal döngü, iki döngüde bir yeni bir güne geçmemizde saklıdır. Öyleyse artık şemamızı çizebiliriz.

---

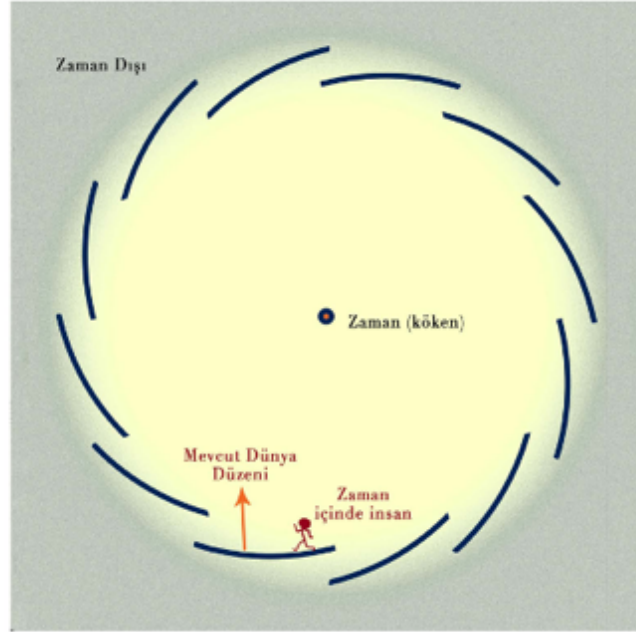
<sup>1409</sup> **age**, 280.

<sup>1410</sup> Ricœur, **age**, 279.

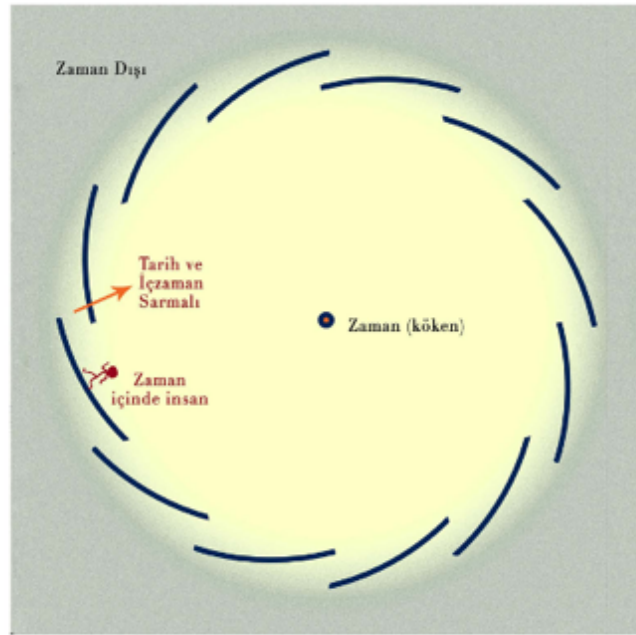
<sup>1411</sup> David Farrell Krell. *Daimon Life: Heidegger and Life-Philosophy*. Indianapolis: Indiana University Press, 1992, 299.

## Şekil 2. Anlatı Düzenleri Figürler 1-2

Figür 1.



Figür 2.



Kadran eğretilmesini temel aldığımız Figür 1’de, mit olan bütünsel Zaman’ın sınırları açıktır. Zaman, Güneş’in ışıkları gibi, çizgisel dünya düzenlerinde kendine yer bulan insanı çepeçevre sarmaktadır. Ricœur’ün de söylediği üzere “Zaman’ın bizi içerdığını,<sup>1412</sup>” küresel bir gezegen üzerinde yürümenin tersyüz edilmiş şekliyle

<sup>1412</sup> Ricœur, *age*, 277.

görselleştirmek faydalı olacaktır. Zamanın köken noktası ise Güneş'e benzer bir konumdadır. Zaman içindeki insan kadar, insanın üzerinde durduğu Dünya düzenlerini de aydınlatmaktadır. Böylelikle Augustinus'un "zaman içindeki varlık" anlamındaki *distentio animi*'si de genişleyebilen, daralabilen ve yönlü çizgilerine kavuşmaktadır. Dünya düzenleri bu çizgisel parçalardır, "zamansallık adacıkları" gibi dizilirler<sup>1413</sup>. Her dünya düzeninin aynı zamanda bir zaman düzenine (kipine) karşılık gelmesi gerekir. Çünkü Zaman içinde insan için bir dünya düzeni geçmişte, şimdide ya da gelecekte olmasına göre anlamını değiştirecektir. Bu bağlamda dünya ve zaman düzenleri birbirlerinden bağımsız düşünülemez. Art arda gelen iki dünya/zaman düzeni arasındaki uçurum, zamandışına açılan, Zaman'ın aydınlatamadığı, öncesi ve sonrasıyla açıklanamaz (nedenselleştirilemez) değişim süreçleri olarak düşünülmelidir. Geçiş noktası oluşturan zamandışını bu aralıklar göstermektedir. Anlatı janraları için kritik öneme sahip bu aralıkların zamandışına açılıyor olması, sonsuzluğa açılıyor olmaları olarak da ifade edilebilir. Zira Ricœur de yakalanan zamanın (parabolik), "eğretileme yoluyla sonsuzlaştırılan kayıp zaman" (diabolik) olmasından söz etmektedir<sup>1414</sup>. Bu da kayıp zamanın üstünde yükselen yakalanan zamanın, geçmişte kalan dünya düzeninin kalıntıları üzerinde yükselen yeni dünya düzeni için verimli bir şekil sunmaktadır.

Burada dikkat edilmesi gereken, kadran şemasının kapalı bir çember olmadığı, sadece bir kesit olduğudur. Zaman'ın (köken) hareket halinde olduğunu varsaydığımız için, Dünya düzenlerinin oluşturduğu döngüsel hareket başa dönmemekte, merkez hareket ettikçe, yörünge sarmallaşmaktadır. Figür 2'de dikkat çekilen, tarih ve içzaman arasındaki gerilimi koruyan yörüngenin sarmal hareketidir. Zaman içinde insan için zamansallığın bir yönününün olması da bu şekilde mümkündür. Anlatılan zaman insanı, tekrarlar ve üst üste binen zaman düzenlerine nazaran konumlandırmaktadır. Örneğin eski bir dünya düzeninden yeni bir dünya düzenine geçebilen, ona ayak uydurabilen bir insan, kısa süreliğine de olsa bu sarmala tanık olmuştur diyebiliriz.

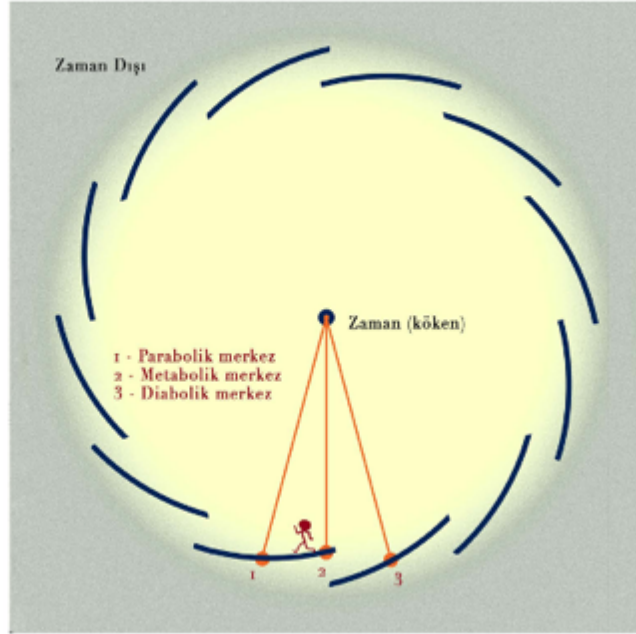
---

<sup>1413</sup> age, 252.

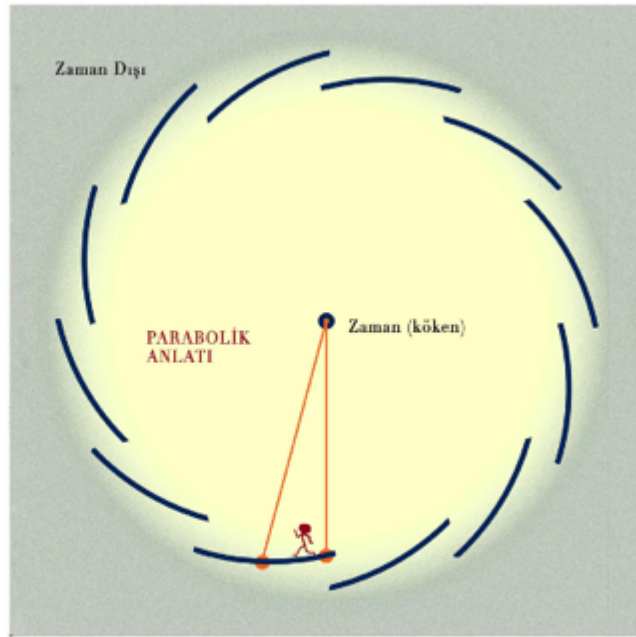
<sup>1414</sup> age, 271.

### Şekil 3. Anlatı Düzenleri Figürler 3-4

Figür 3.



Figür 4.



Figür 3, üç anlatı janrasını topluca düşünmemizi sağlamaktadır. Janraların gelecek olanağına göre biçimlendiğini belirtmiştik. Zaman içinde insanın konumunu referans alırsak, 1. Parabolik merkezde gelecek şimdidedir. 2. Metabolik merkezde gelecek gelmek üzeredir. 3. Diabolik merkezde ise gelecek ufukta görünmediği için, şimdi geçmişte kalmıştır. Bu modelde her anlatı, Zaman(köken)'den zamansallık sarmalına



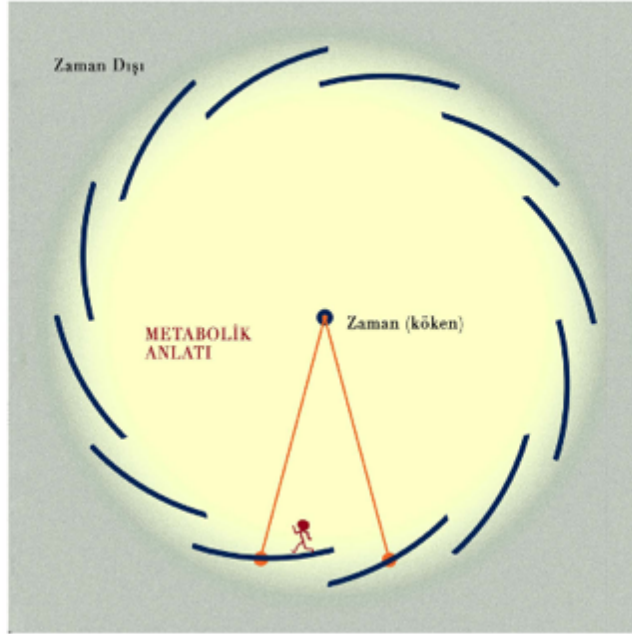
çekilen iki çizgi (yarıçap) arasında oluşan bir Zaman dilimine denk gelmektedir. Yarıçapları, Zaman(köken)'den yayılan aydınlatıcı ışık huzmesinin sınırları olarak düşünebiliriz. Bu açıdan keskin sınırlar değildir.

Figür 4, anlaşılması görece kolay bir zaman dilimi sunmaktadır. Dünyanın ve zamanın düzen içinde olduğu, sadece hikaye içeriğine odaklanabildiğimiz anlatıların anlam bütünlüğü, zamandışına kör olması ile de güvence altına alınmaktadır. Daha da önemlisi, geçmiş ve gelecek dünya düzenleri de karanlıkta kalmaktadır. Tarih kitaplarında karşımıza çıkan Karanlık Çağ ifadesi çarpıcı bir parabolik anlatı göstergesidir.

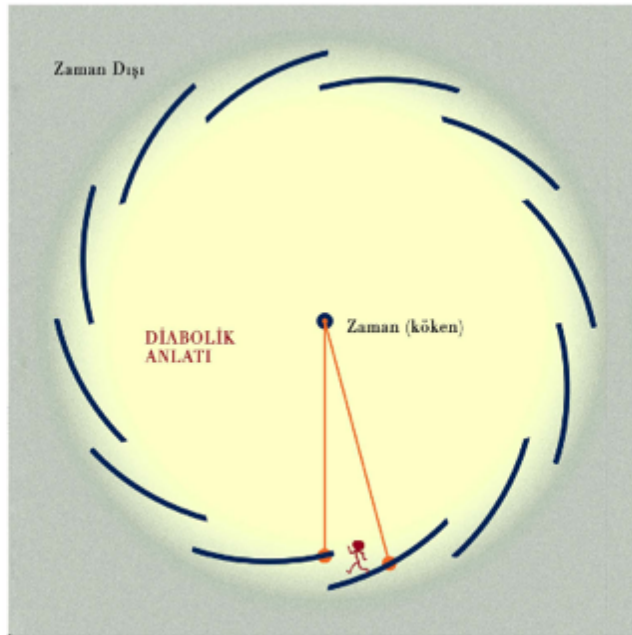


#### Şekil 4. Anlatı Düzenleri Figürler 5-6

Figür 5.



Figür 6.



Figür 5, bu başlıkta Ricœur'den yaptığımız bir alıntıyı daha ayrıntılı düşünmemizi gerektirmektedir. Düşünürün düşünce akışına göre “yaşam kayıp zaman tarafını, edebiyat da zamandışı tarafını temsil ediyorsa eğer,” iki sonuca ulaşılıyordu. Sonuçlara bakmadan önce, bu koşulları ele alalım. Yaşamın kayıp zamanı (anlatılarda diabolik olanı) temsil etmesi, sürekli olarak geçmişte kalanı (örneğin hafıza olarak) taşıyor olması anlamına gelmektedir. Ayrıca bu önermede yaşam,

aştığı zamanı, geride bıraktığı kötülüğü de temsil etmektedir. Daha radikal bir sonuç, yaşamın unuttuğu zamanı da temsil edebileceğidir. Öte yandan edebiyat zamandışı tarafını temsil ediyorsa, özünde metabolik nitelikte olduğu sonucuna ulaşırız. Ulaşılan sonuçlar ise “yakalanan zamanın kayıp zamanı yeniden ele geçirip zamandışında dile getir[mesi],” ve “yakalanan izlenimin de yaşamı yeniden ele geçirip sanat yapıtında dile getirdiği[dir].”<sup>1415</sup> Elimizdeki şemaya göre zamanı yakalamış parabolik anlatının, kayıp zamanın üstüne çıkarak onu zamandışına doğru devam edecek şekilde konumlandırmaktadır. Bu açıdan tüm zaman düzenleri, birbirlerine istinaden zamandışına doğru hareket etmektedir. İkinci sonuç ise tanıklık metinlerine dair soruları derinleştirmektedir. Şemamız ile gerçek yaşam arasındaki ilişki kurulmaktadır. Gerçek dünyada yakalamamızın mümkün olmadığı kayıp zamanın temsil yükü yaşamdan sanata yüklenmektedir. Başka bir ifadeyle sanat, kaydı olmayanın hatırlanması, defnedilemeyen yasının tutulması, olgusal veya kanıtı olmayanın olasılığının düşünülmesi gibi işlevler kazanmaktadır. Figür 5’te sınırları çizilmiş metabolik anlatıların (en az) iki dünya/zaman düzeni arasındaki çatışmayı gösterebilmesi, bütünsel bir zaman diliminden feragat etmesine, zamandışı boşluğunun ironik mevcudiyetine borçludur. Ricœur bu durumun görece modern bir olgu, hatta roman türüne özgü olduğuna dikkat çekmektedir. Roman ortaya çıktıktan sonra “öteki türleri altüst et[miş], onların bütünsel tutarlılığını parçalayıp dağıt[mıştır].”<sup>1416</sup> Düşünür, Mihail Bahtin’e göndermede bulunarak, bu konuda romanın destanlardan ayrıldığı noktaların önemine dikkat çekmektedir. Romanlarda anlatıcılar okurun zamanından bağımsız bir geçmiş içinde düşünülebilmektedir; şimdi ile bağlantının kurulması kültürel birikime (geleneğe) bağımlı kılınarak dolaylılaştırılmıştır; aynı gelenek, kahramanları günümüz insanının deneyiminden de uzaklaştırır<sup>1417</sup>. Bu fikrin (Batı’daki) romanlar dışındaki kökenlerini, insanlık tarihini tanrılar, kahramanlar ve insanlar tarihi olacak şekilde devirlere ayıran Vico’da bulmak mümkündür. Bu açıdan felsefe tarihinde metabolik anlatının kullanımı için uygun örneklerden birisi Vico’nun *La Nuova Scienza*’sıdır.

Fakat destanlar ile romanlar arasındaki önemli bir geleneksel bağ, metabolik ve diabolik anlatılar için önem kazanmaktadır. Bu bağ, çatışan düzenlerin ortasında kalan insanları anlatabilmek için gereken açıklıktır. Epik sıfatına sahip herhangi bir

---

<sup>1415</sup> age, 276.

<sup>1416</sup> age, 282.

<sup>1417</sup> age, 282-283.

edebi eserde, vazgeçilmez bir unsur, hikâye bütünlüğünün gözetilmemesi, anlatının “çıkartılabilir” ayrıntılarla dolu olmasıdır. Şemamızda anlatıların (dramatik) açıklığı ve kapalılığı arasındaki farkı zamandışı sunmaktadır. Dolayısıyla metabolik bir anlatının eylem-zaman-mekân birliğinin bir tragedya, alegori ya da masal kadar kapalı olması mümkün değildir. Açıklığı nedeniyle, yoruma en açık eserler de metabolik anlatılar olmalıdır.

Figür 6’da gösterdiğimiz diabolik anlatılar da metabolik anlatılar gibi bütünlüğü zamandışı tarafından tehdit edilen bir zaman dilimi sunmaktadır. Gelecek ihtimalinin silinmesi, bu anlatıları parabolik anlatıların karşısına koymakta, onlar kadar uzun bir tarihe sahip olmasını sağlamaktadır. Ancak yukarıda değindiğimiz üzere, kapalılığı zamandışı ile ilişkisi ifade etmektedir. Örneğin bir Aiskhylos’un *Oresteia* üçlemesi, Atreus hanedanlığının sonunu işleyen tragedyalardan oluşmaktadır. Orestes’in Atreusların son varisi olduğu açıkça dile getirilmekte, bunun nedeni olarak da tanrıların Atreus ailesini etkileyen laneti olduğunu herkes bilmektedir<sup>1418</sup>. Öte yandan arka planda tanrılar arasında hangi durumda kimin kanunlarının geçerli olduğuna dair kavgalar devam etmektedir<sup>1419</sup>. Ancak üç tragedyanın her biri bir tanrının (örneğin Athena’nın) sözünün dinlenmesi ve hükmünün tescil edilmesiyle sonuçlanmaktadır. Dolayısıyla trajik anlatının gelecek ihtimalinin silinmesine dayalı hikayesi, düzenin yeniden tesis edilmesiyle tezat halindedir. Bu durumda zamandışının tehdidi savuşturulmuş olur. Yanıltıcı biçimde zaman dilimine bütünlüğü hissi verilir. Öte yandan Batı’da ilk roman olarak kabul gören *Don Quijote*’nin ayırt edici bir özelliği, epik denebilecek bir öyküleme kullanmasına rağmen, şövalyeler ve onların erdemlilik yanılsamalarının zamanının geçtiği sonucuna ulaşmasıdır. İki eserde de diabolik bir son olasılığından bahsedebiliriz. *Oresteia*’da bir hanedanlığın, *Don Quijote*’de bir devrin sonu gelmiştir. İkisinde de delilik ile genişletilen bir zamandan kopma deneyimi söz konusudur. Tragedya olan ilkinde son derece kapalı bir anlam bütününden bahsedebilirken, roman türündeki ikincisindeki ironik açıklık üst düzeydedir<sup>1420</sup>. Bu ironik açıklık *Don Quijote*’nin hikayesine -romanın devamı yazılıysaydı- metabolik bir kapasite dahi sağlamaktadır. Dolayısıyla diabolik anlatılar, zamandışını kapatabilme seviyesine göre kapalı ya da

<sup>1418</sup> Aeschylus. The Oresteian Trilogy. çev. Philip Vellacott. London: Penguin Classics, 1959, 28.

<sup>1419</sup> *age*, 16.

<sup>1420</sup> Örneğin yaşananların ne derece *Don Quijote*’nin sanrıları, ne derece gerçek olduğunu bilmekte güçlük çekeriz.

açık anlatılar olmaktadır. Şemamızda, zaman dilimlerinin yarıçaplar ve zaman düzeni çizgileriyle kapatılma seviyesi, anlatı açıklığını görselleştirmektedir.

#### 5.8. Değerlendirme IV

Bu bölümde, janra kavramının üç anlamını ortaya koyduk ve tanımlarımızı Paul Ricœur'ün *Zaman ve Anlatı* eserindeki tartışmalarıyla sınadık. Düşünürün odaklandığı anlatı ve zaman ilişkisi, anlatı bütünlüğünü oluşturan zamansallığa dair iki düşüncenin çatışmasını taşımaktaydı. Söz konusu olan, Augustinus'un algıladığımız psikolojik zamanı merkeze koyduğu düşüncesi ile Aristoteles'in gösterdiğimiz tarihsel zamanı merkeze koyduğu düşüncesi arasındaki çatışmadır. Martin Heidegger ise, (Augustinusçu) içzamansallık ve (Aristotelesçi) tarihsellik arasındaki bağıntıyı kökensel bir Zamansallık aracılığıyla kurmakta ve çatışmayı çözmektedir. *Zaman ve Anlatı'nın* bu bölümde çok az değindiğimiz ikinci ve dördüncü ciltleri, aynı meselenin tarih yazımı ve ontoloji eksenlerindeki açmazlarına odaklanmaktadır. Sonuçları özetlerken, bu iki ciltteki bazı tartışmalardan yararlanacağız.

Tür ve janra ayrımını yaptıktan sonra janra için üç tanım ortaya koymuştuk: Cins anlamındaki janra; janra kategorisi, ve janra sorusu. Janra sorusunun kategorik olmaması, ayrıntılı şekilde ifade edilmesini gerektirmekteydi. Metinlerin zamanla dolaysız ilişkilerinin açıklanması üzerine kurulu bu tanıma genişleterek ve ayrıntılı şekilde inceleyerek üç temel anlatı janrasına ulaştık. Bunu yapabilmek için janra sorusunu bir nesne olarak ele aldık; sorunun nesneleştirilmesi için 'janra sorusu' olarak isimleştirilmesi gerekti. Bu tanıma göre çıkış noktamız, okumamıza ve açıklamalarımıza temel oluşturacak meselenin ne olduğunu düşünmek olmalıdır. Bu meseleye daha önce bilmece ve problem adlarını verdik. Anlatıların ele aldıkları meseleleri zamansallaştırmasına odaklanarak bir şema oluşturmaya çabaladık.

Bu şema için öncelikle janralara ait nedensel çözümlemelere zemin oluşturacak kapalı bir sistem düşünmeye çalıştık. Ricœur bu kapalılığın, tarihsel olasılıkların anlatılar aracılığıyla düzenlenmesi, anlaşılması ve açıklanması için gerekliliğine dikkat çekmektedir<sup>1421</sup>. Anlama becerimizi zorlayan da göreceli hareketleri dikkate

---

<sup>1421</sup> Paul Ricœur. *Zaman ve Anlatı*: İki. çev. Mehmet Rifat. 2. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016, 81, 83.

almaya zorlayan bir “dinamik fiziksel sistemler mantığı”dır<sup>1422</sup>. Değişkenliği dikkate alan ve tündengelime dayalı böyle bir mantığı hem çizdiğimiz şema için, hem de bir anlatıyı oluşturan temel unsurlar arasındaki gerilimleri incelemek için kullandık. Bu bölümle birlikte anlatı yorumbilimi için dört temel unsur olarak kabul ettiğimiz mit, ironi, daimonik ve janra kavramlarının oluşturduğu çerçeveyi ortaya koymuş olduk.

Karşımıza çıkan zaman ve anlatı ilişkileri için önce dili soyut anlamda düşünen bir yöntembilimi ele almamız gerekti. Bir anlam bütününi biçimlendiren dilsizliği ve dil dışını tanıma çabasının, metin janralarına aktarılmasının yorumbilim kuramcıları için önemini tartıştık. Çeviribilim için de zengin bir sorgu alanı sunan bu çabanın, anlatı yapılarını çalışan diğer bilimlerin de çeviribilimden faydalanması için sebep teşkil ettiğinin altını çizebiliriz.

Yorumbilimsel döngü yönteminin zaman olgusu ve anlatıları için nasıl kullanılabileceğini ortaya koyduğumuz ilk bölümde, yöntemin temellerini ele aldık. Temelde parçadan bütüne, bütünden parçaya mekik dokuyarak yapılan bir okuma içeren yorumbilimsel döngüde, birbirini oluşturan ve ancak eksik biçimde ölçebilen iki kutup konu edilmektedir. Düşünürün Augustinus ve Aristoteles arasındaki düşünsel farkı inceleyerek neticelendirdiği döngünün iki kutbu olarak ân ve olay kavramları ile karşılaştık. *Zaman ve Anlatı*’nın ilk cildinde karşılaştırılan bu iki düşünürün anlatılara atfettikleri özellikler kullanışlı araçlar sunmaktaydı. Augustinus’un şimdiye odaklandığı ve ândan olaya dağılımı belirleyen *distentio animi* mefhumu, yayılım, daralım ve yönelim olarak üç nitelik içermektedir. Aristoteles’in anlatı ve bitmiş zaman diliminin bütününe odaklandığı ve olay içinde ânların düzenlenmesini belirleyen *mimesis* mefhumundaysa tamamlanmışlık, bütünlük ve uzunluk olacak şekilde üç nitelikle karşılaştık. Ricœur’ün anlatılar için öne sürdüğü uyumsuz uyumluluk (*concordance discordant*) niteliğine Aristotelesçi bakış açısıyla baktığımızda, uyumsuzluğun çatışma, uyumluluğun düzen olduğunu gördük. Düzen ve çatışma ilişkisi için merkezi bir anlatı olgusunun *metabole* adı verilen *tersyüz oluş* olduğuna dikkat çektik. Bu olgu daha sonra, temel anlatı janralarımızdan bir tanesine adını verdi.

Paul Ricœur’ün kullandığı bir başka düşünsel fark, *Yorum Teorisi*’nde de değindiği anlatma ve açıklama gelenekleri arasında mevcuttu. Düşünür *Zaman ve Anlatı*’nın ikinci cildinde anlatmanın açıklama değerine de sahip olduğu sonucuna ulaştıklarını

---

<sup>1422</sup> age, 80.

belirtmektedir<sup>1423</sup>. Olayörgüleştirme burada “[a]nlatmak ile açıklamak arasındaki geçişi sağlayandır”<sup>1424</sup>. Pozitif bilimlerin açıklamacı tavrıyla toplum bilimlerinin anlatmacı bakış açısı arasında kalan tarih yazımını eleştiren Ricœur, tarih kuramlarında genel ile tekil arasındaki uyumsuzluklarda dikkatli olunması gerektiğinin altını çizmektedir. Düşünür tarih yazımında nedenselliği düşünürken nedeni “sürecin bütünü” olarak kabul edebileceğimiz önermesini tartıştıktan sonra, iki sonuca ulaşmaktadır<sup>1425</sup>. İlk sonuç, “[t]ekil bir sürecin açıklanması sırasında, genel kurallara, yasalara başvurulursa, o zaman yasaların bu genelliği, nedensel açıklamada tekilliğin” yerini alamayacağıdır<sup>1426</sup>. İkinci sonuç ise olup bitmiş bir sürecin kapalı bir sistem olduğunu varsaymamamız, yani sonuçların kaçınılmaz olduğunu düşünme hatasına düşmememiz gerektiğini ifade etmektedir: “Başlangıç koşullarının kendi sonucunu mantıksal olarak yarattıkları söylenemez, çünkü bu sonuç, başlangıçtaki her bir durumun belli bir anda ve belli bir yerde bulunmuş olabileceği gerçeğinden kaynaklanır”<sup>1427</sup>. Yaşama ve tarihe tanıdığımız rastlantısallığın edebiyattan daha çok olduğunu not düşerek, anlatılar ile kurulan nedenselliğin -daha kontrollü olmalarına rağmen- aynı kriterlere bağlı olduğu sonucuna ulaşabiliriz. Nedenselliği düşünürken önce bütüne bakarız fakat anlatılan hikâyeyi kaçınılmaz olan/kader gibi düşüneyiz. Anlatmanın açıklama değerine sahip olsa da, açıklamanın yerini alamayacağını kabul etmemizin önemi de burada karşımıza çıkmaktadır. Tarih bir öyküden ibaret değildir. Olayörgüleştirmelerin görünmez kıldığı mitik unsurlar (örn. ideolojik aygıtlar), öyleymiş gibi düşünmemize neden olabilirler<sup>1428</sup>. Hayden White’ın Northrop Frye’den esinlenerek tarih yazımını türler ve söz sanatlarıyla nasıl eşleştirdiğini daha önce incelemiştik. Ricœur bu tarihsel üslup kuramında, “anlatılan öykü, olayörgüsü ve argüman” arasında çarpıcı bir sıralama olduğunu belirtmektedir<sup>1429</sup>. Argüman bu sıralamada, ironi kapasitesini devreye sokarak diğer iki unsuru başka bir düzeye taşımaktadır<sup>1430</sup>. İdeoloji de bu üç

---

<sup>1423</sup> **age**, 152.

<sup>1424</sup> **age**, 137.

<sup>1425</sup> **age**, 186-187.

<sup>1426</sup> **age**, 187.

<sup>1427</sup> **age**, 188.

<sup>1428</sup> **age**, 154.

<sup>1429</sup> **age**, 134.

<sup>1430</sup> **age**, 135.

unsuru birden üçüncü bir düzeye taşımaktadır<sup>1431</sup>. Bu sıralamanın janranın daimonik ve ironi noktalarından mite geçişimize paralel olduğunu söyleyebiliriz<sup>1432</sup>.

Janra kategorilerimiz kadar diğer kavramlarımızın da eserlere ne ölçüde uygulanabilir olduğu hassas bir sorundur. Kavramların kullanılışı konusunda tarihçi Henri-Irénée Marrou'dan hareketle, Ricœur beş kavram kategorisini ayırt etmektedir<sup>1433</sup>. Birinci ve en az değişkenliğe sahip, tümelliği amaçlayan kategori, mimesis'i (yazarı ve türü) ilgilendirmektedir. Tarih yazımını ilgilendiren ara kategoriler sembolik niteliklerle dönemleri adlandırma eylemini nitelendirmektedir. Bu aşamalar bizim için önemli değildir. Ancak tarih yazımında Rönesans, Fransız Devrimi gibi özel terimlerin kullanımının farklılığını işleyen beşinci kategori dikkat çekicidir. Son derece somut görünen bu terimleşmiş kavramları açıklamaya çalıştıkça tanımlamaya ne kadar çok direndikleri ve ne kadar soyut oldukları ortaya çıkmaktadır<sup>1434</sup>. Başka bir deyişle, hikâyenin bütünü düşünün tarihsellikten uzaklaştıkça, tarihsel anlatıya dâhil edebilme olasılığından da uzaklaşmaktadır. En özel terimler, olayörgüleştirmeden ve dolayısıyla anlatıdan en uzak, ona en çok direnen vakaları kapsamaktadır. Daha önce tarihsel olarak ele alınması en zor vakaların adında 'vaka' olmasını örneklendirmiştik. Janra kategorilerimize sığmayı reddeden anlatılara da bu nedenle yer yer 'anlatı', yer yer 'tanıklık' adının verildiğini dile getirmiştik. Kavramsallaştırmanın ve soyut şemaların kullanımının pratik zorluklarının kaçınılmazlığına bu şekilde değinmiş olduk. En özel anlatıların da edebiyat tarihine damgasını vuran işler olmasına ve benzerleriyle birlikte janralaşmalara yol açabilmelerine de bu şekilde açıklama getirebiliriz. Örneğin Kafka'dan sonra ortaya çıkan benzer eserlere *kafkavari* denmesi böyle bir olgudur.

Anlatıların yazar ve okurdan bağımsız metinler olarak düşünülebilmesi için Ricœur'ün *üçlü mimesis* çerçevesini ele aldık. Anlatının (yazar tarafından) ön biçimlenişi, biçimlenişi ve (okur tarafından) yeniden biçimlenişi olarak seviyelendirilmiş bu modelde, biçimlendirmenin ortak paydayı oluşturması, anlamın üretilebilir ancak tüketilemez doğasına da uygun bir yaklaşım sunmaktadır. Ayrıca anlatı sanatlarının basit iletişimden de ayırt edilebilmesi sağlanmaktadır. Burada

---

<sup>1431</sup> *age*, 135.

<sup>1432</sup> Film kuramında da benzer bir yaklaşım Sergei Eisenstein'ın diyalektik montaj kuramında vardır. Kuramcıya göre montajın dördüncü seviyesi ironi içerebilirken, beşinci ve en üst seviyesi ideolojiktir. Sergei Eisenstein. *Film Form: Essays in Film Theory*. çev. Jay Leyda. San Diego: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1977, 82.

<sup>1433</sup> *age*, 193-194.

<sup>1434</sup> *age*, 195.



yorumbilim ve göstergebilim arasında köprü kurmak adına *izlenebilirliği* kullanarak, başlangıç ile son nokta arasındaki serbest dolaşımımızın biçimlendirmeye nasıl katıldığını gördük. İzlediğimiz anlatı belirleyicilerinin şu niteliklere sahip olduklarını ortaya koyduk: Bütünlüğü veren, son noktayı koyan ve yeniden derleyen. Düşünürün anlatılar için paradigmatik bir sınıflandırma önermesinden yola çıkarak uyumsuz uyumluluk biçimleri için önerilebilecek üst janra kategorileri düşünebileceğimiz sonucuna vardık. Metnin uzunluğu ile biçilen anlatma zamanı ile metinde anlatılan zamanı iki ayrı eksen olarak kullanabileceğimizi gördük. Burada eğer zaman düzlemleri düşüneceksek, anlatma zamanı ile ölçülen anlatılan zamanların bu düzlemleri oluşturacağı; ve anlatılan zamanın böyle bir ölçüme verdiği yanıtın, janra sorusuna verilen yanıt olacağı önermesinde bulunduk.

Ricœur'ün yöntemsel olarak şart koştuğu üç noktayı dikkate almamız gerekti. Mantıksal çıkarsamalar için tümdengelimın temel alınması ve tümevarımdan kaçınılması birinci noktaydı. İkincisi, uygulanacak modelleri dilbilimin etki alanında oluşturmaktı. Üçüncüsü ise bütünün parçalara göre önceliğini tesis etmek üzerine kuruluydu. Bu üçüncü noktayı dikkate alarak üst janra kategorilerini referans alınacak bütünler olarak oluşturmaya çalıştık.

Anlatı sesi ve bakış açısını janra tartışması yapıldıktan sonra okuma için kullanabileceğimiz kavramlar olarak ele aldık ve Ricœur'ün bu kavramlarda bizim daimonik ve ironi kavramlarına yüklediğimiz işlevleri gözettiğini gözlemledik. Dolayısıyla janra sorusu için birincil öneme sahip olmayan bu kavramların yine de her aşamada göz önünde bulundurulması gerektiğini söyleyebiliriz. Düşünürün *Zaman ve Anlatı*'da gündeminde olan bazı tartışmalar söylem ve anlatı, tarih ve hikâye, anlatma ve açıklama gibi birbirine karıştırılan kavramlar arasındaki farkları tarihsel olarak ortaya koymaya yöneliktir. Bu açıdan bir anlatıda anlatı sesi veya bakış açısı tanımlamak, "bilgimizin kaynağı nedir," sorusunun birbirini tamamlayan iki yanıtıma çeşididir. Örneğin düşünürün *Kayıp Zamanın İzinde*'de en az iki farklı anlatı sesi olduğunu ifade etmesinden cesaret alarak, sinemada kameranın kendi bağımsız pozisyonundan dolayı anlatının her anında en az iki farklı anlatı sesi taşımakta olduğunu söyleyebildik.

Temel janraları şemalaştırabilmek için Ricœur'ün Heidegger'den ödünç aldığı zamansallık çeşitlerini kullanabileceğimiz bir çerçeveyi tartıştık. Ricœur'ün aslen *Zaman ve Anlatı*'nın dördüncü ve son cildine taşıdığı felsefi tartışma, bizim de

şekillendirmeye çalıştığımız anlatı-zaman ilişkisinin bir ontoloji tartışması olarak ele alınmasını içermektedir<sup>1435</sup>. Bu bağlamda fenomenolojideki algı yerine kaygıyı odağına alan Heidegger felsefesi, zamanın görünüş biçimlerine dair çözümlemeleri “felce uğratan yasakları ortadan kaldıracaktır”<sup>1436</sup>. Şemalaştırma için kelimenin tam anlamıyla merkeze alınacak olan Zaman’ın görünmezliği önemli bir varsayım teşkil etmektedir ve düşüncenin temeli Immanuel Kant’ta bulunmaktadır<sup>1437</sup>. Dahası, dördüncü cildin sonlarına doğru sorulan sorular bizi her şeyin Zaman tarafından kuşatılması ile zamansallığın sarmal döngüsünü bir arada düşündüğümüz bir şema çizmeye itmektedir<sup>1438</sup>.

Tarihsel olayları, kurgu anlatıları ve insan hayatını (hayat hikâyesini) sonlu anlatılar<sup>1439</sup> olarak ortak çatı altında topladığımızda, kendimize yaşam alanı kurmamızla olan bağlarını, Heidegger’in *Dasein* mefhumu üzerinden işleyebileceğimize değindik. Düşünürün kendini dünyaya “fırlatılmış” bulan ve varlığı üzerine düşünebilme kapasitesiyle kendi varoluş alanını açan insanı ifade etmek için kullandığı bu mefhumun sahip olduğu üç zamansallığı inceledik. Mit olarak değerlendirebileceğimiz ve insanı sarmalayan (Zaman’a özgü) zamansallık, birincil konumdaydı. Bu Zaman’ın insanın hayatında yer eden iki mitik karşılığına ise tarihsellik ve içzamansallık denmektedir. İki mitik zamansallığın sırayla Aristoteles ve Augustinus’un düşüncelerinde merkeze konan zaman fikirlerine denk geldiklerini gözlemledik. Ricœur’ün dördüncü ciltte de vurguladığı üzere “[t]arihsellik ve iç-zamansallık, temel zamansallıkta eksik kalan anlamı temel zamansallığın tamamen kökensel olması ve bütünlüğüne (*Ganzheit*) kavuşması için anlam ekleyerek tamamlamaktadır”<sup>1440</sup>. Köken olarak Zaman ile geriliminde durduğumuz iki zamansallık arasındaki aşamalandırmaya dikkat etmemiz gerekti. Çünkü “[t]arihselliğin] temel zamansallık ve iç-zamansallık bölümleri arasındadır”<sup>1441</sup>. Bu durumda

<sup>1435</sup> Paul Ricœur. Zaman ve Anlatı: Dört çevirenler: Umut Öksüzan, Atakan Altınörs. 2. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016, 70-75.

<sup>1436</sup> *age*, 65.

<sup>1437</sup> *age*, 76.

<sup>1438</sup> *age*, 431-432.

<sup>1439</sup> Tarihi sonlu bir anlatı olarak ele almamızın gerekliliğine dair farklı bir tartışma için bkz. José Ortega y Gasset. Sistem Olarak Tarih. çev. Neyyire Gül Işık. 2. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015, 3-6 & 39-43. Ortega y Gasset bu kitabında insan doğası dediğimiz şey ile tarihin denkliğini Augustinus ve Kant’ın düşünceleriyle çeşitlemekte ve cins/cinsiyet kavramlarımıza yakın bir tartışma yürütmektedir. Ancak sonlu anlatı burada yerini sistem kavramına bırakmaktadır.

<sup>1440</sup> Ricœur, *age*, 161.

<sup>1441</sup> *age*, 164.

zamandışını ve dolayısıyla tarihdışını da etkin biçimde hesaba katmamız gerektiği sonucuna vardık.

Ricœur'ün üç roman incelemesinden yola çıkarak dört janra kategorisi ortaya koyabileceğimizi gördük. Dördüncü kategorinin istisna teşkil eden niteliğinden dolayı ona şemamızda açıkça yer vermedik. Kalan üç kategoriye zamanın anlatı düzenleri olarak birbirleriyle ilişkileri çerçevesinde ele aldık. Bu kategoriler özünde zamanı düzenleyen anlatılar oldukları için 'anlatı düzeni' olarak ifade ettik. Heidegger'in *Dasein* mefhumunda odaklandığımız iki özelliği (fırlatılmışlık ve zamansallık) şemaya dönüştürmek için tutarlı bir eğretilime olarak mekanik saat kadrânını kullandık. Özet olarak kayıp, yakalanan ve askıya alınan zaman fikirlerini anlatı düzeni dediğimiz üst janra kategorileri olarak düzenledik. Anlatı düzenlerinin gelecek ihtimaline nazaran biçimlendiğini not düştük. Ricœur'ün "yakalanan zaman" olarak adlandırdığı ve bizim zaman üzerine düşünmeden takip edebildiğimiz sıradan bir hikâyede görebileceğimiz anlatı düzenine mesellerden (*parable*) yola çıkarak *parabolik* adını verdik. Düşünürün "askıya alınan zaman" olarak adlandırdığı ve bizim devrimlerin öncesiyle sonrasını bir tutarlılık çerçevesinde anlatmaya çalışan ve değişimi gösteren hikayelerle örneklendirdiğimiz anlatı düzenine *metabolik* adını verdik. Şimdiyi en kapsayıcı kategori olan *metabolik* anlatı düzenini, anlatıların merkezine koyduk. Düşünürün "kayıp zaman" olarak adlandırdığı ve bizim bir devrin sonu dediğimizde anladığımız geçmişte bırakma olgusu ile örneklendirdiğimiz anlatı düzenine ise *diabolik* adını verdik. Metabolik ve diabolik anlatıların devrimle veya yeri geldiğinde tarih dışı ile denk tuttuğumuz zamandışı ile (ironik) ilişkisinin önemine dikkat çektik.

Metabolik ve diabolik anlatıların kendi zamanlarıyla uyumsuz karakterlerinin daimonik karakterler olmaya yatkın olduklarını tahmin edebiliriz. Bu karakterlerin zamanın değişimine katılmadan, ona tanık olabilecekleri ironik bir konumda olduklarını da ekleyebiliriz. Dahası, zamanın döngüsünün zamandışının zamanı altüst etmesi ile gerçekleştiği fikri sadece edebiyata özgü bir fikir değildir. Hatta yeni/modern bir fikir olduğunu da söyleyemeyiz. Örneğin And Dağları coğrafyasında yaşamış eski uygarlıkların, örneğin İnkaların kozmolojisinde dikkat çekici benzerlikler vardır. Bu benzerliklerin şaşırtıcı olmadığını, aksine, yüzyıllar içerisinde içselleştirilmiş fikirler ve sorular olarak bizim tartışmamıza kadar ulaştıklarını düşünebiliriz. Öncelikle İnkalarda bilim ve dinin eşanlamlı olduğu bilinmektedir;

dolayısıyla bu zaman kozmolojisi onlar için mitik (verili), bizim için mitolojik anlam kazanmaktadır<sup>1442</sup>. Tanrılar ve insanlar arasındaki dünya seviyeleri arasında akbabalar gibi daimonik ulak rolüne sahip, insanların dualarını tanrılara taşıyan figürler bu bilgilerin kaynağını oluşturmaktadırlar<sup>1443</sup>. İnkaların ve günümüzdeki temsilcileri Keçuvaların zamanı, örneğin sulama kanallarının mantığına benzettiğini, suda beden bulmuş, fiziksel bir zaman/uzam olarak değerlendirdiğini gözlemliyoruz<sup>1444</sup>. Fakat çalışmamızın da ötesinde bu coğrafyanın zamana dair en değerli düşüncelerinden birisi, geçmişin önlerinde, geleceğin arkalarında olduğu; *pacha* adı verilen dünya/zamanın bir mekân gibi işaret edilebilecek doğaya sahip olduğudur<sup>1445</sup>. Bu uzamsal zamanın bizim de dünya/zaman düzeni olarak kavramlaştırmaya çalıştığımız cinsten çağları vardır. Her çağın sonunda *pachacuti* adı verilen dünyanın/zamanın altüst olması söz konusudur<sup>1446</sup>. Bu altüst olmanın anlatılara özgü *metabole* ve ortaya koyduğumuz metabolik anlatı kategorisiyle benzerliği önemlidir. Böylelikle şemamızı da kültürel anlamda sınavabilmekteyiz. Çünkü bu anlayışın örneğin sadece Batı'ya özgü olması ya da modern bilimsel kriterlere özgü önyargılarla oluşturulma ihtimallerine karşı eleştirel ve şüphecî bir tutum takınmamız gerekmektedir. Bu tutumun yöntemimiz için de vazgeçilmez öneme sahip köken sorularını içerdiği not düşülmelidir.

Yöntemimizin ironiyle ve daimonik olanla ilişkisi de, kökene dair soruları kapsamaktadır. Ricœur'ün köken sorgusunu kullanan yorumbilimsel yaklaşımını en açık biçimde ortaya koyduğu kısımda, metin ve okur dünyası arasındaki uyumsuzluklara bakılmaktadır. Bu tartışmaya burada yer vermemekle birlikte Ricœur'ün özellikle tarihsel okumalara getirdiği şiddetli eleştirilerin faydalı olduğunu söyleyebiliriz. Zira tamamıyla Hegel eleştirisine ayrılmış “Hegel'den Vazgeçmek” başlıklı bölümde düşünür özetle, Hegel'in nüfuz alanında (örn. tarihsel materyalizmde) büyük anlatının bilimselliğe yeğ tutulmasını eleştirmektedir. Kısaca ifade etmek gerekirse Hegelci bir tarih anlatısı, bir kehanet içermektedir<sup>1447</sup>. Kehanet

---

<sup>1442</sup> Mary Strong. *Art, Nature, and Religion in the Central Andes: Themes and Variations from Prehistory to Present*. Austin: University of Texas Press, 2012, 60.

<sup>1443</sup> *age*, 66.

<sup>1444</sup> Paul Steele & Catherine J. Allen. *Handbook of Inca Mythology*. Santa Barbara: ABC CLIO, 2004, 86.

<sup>1445</sup> *age*, 86. Ayrıca bkz. Mary Strong. *Art, Nature, and Religion in the Central Andes: Themes and Variations from Prehistory to Present*. Austin: University of Texas Press, 2012, 5.

<sup>1446</sup> Strong, *age*, 118.

<sup>1447</sup> Örneğin Marx'ın önünde sonunda gerçekleşecek Komünist Devrim anlatısı da aynı yapıya sahiptir.

gerçekleşirse, kendisini kanıtlayacaktır. Gerçekleşmezse, önüne engeller çıktığı içindir. Ricœur'ün “Büyük Totoloji” dediği açmaz şudur: “Kanıtı oluşturan şey, görevin gerçekleştirilmesidir”<sup>1448</sup>. Dolayısıyla vurgulamak gerekmektedir ki Zaman(köken) Tin değildir. Varsayımsal, hareketli ve kökenseldir. Sadece anlatıya dönüştürmeyi ilgilendirmektedir, özgün yaşamı ve varoluşu değil. Anlatıya özgü bu Zaman(köken), zamanın ve “tarihin geçişi”ni izler ve ona ışık tutmaya çalışır. Ona neden olmaz<sup>1449</sup>. Hegel'in büyük totolojisinin en büyük sorunu da tüm varoluşu büyük ereğine bağımlı kılarak<sup>1450</sup> şimdiyi imkânsızlaştırmasında yatmaktadır. Bu durumda sanat ve edebiyatın verebileceği bir yanıt da, şimdiyi kurtarmak olacaktır.

Ek olarak, yaptığımız modellemenin bir amacı da, varoluşu kapsamlı ve nihai biçimde açıklama hırslarının tam aksine, gelecekte aşabileceğimiz anlatı ezberlerimiz için bir çıkış noktası sunmaktır. Çünkü bu noktaya kadar incelediğimiz fikirlerden yaşam için de çıkartabileceğimiz değerli bir sonuç da bulunmakta: Bu da, yaşamın kendisinden önceki anlatıları aşma kapasitesine sahip olmadığı bir dünyayı düşünmekle içine düşülen umutsuzluğun, herhangi bir anlatının kendisinden önceki anlatıları aşma kapasitesine sahip olmadığını iddia etme hatasına denk olduğudur. Bunun imkânsız olduğunu ayrıntılı bir şekilde açıklayabildiğimizi umuyorum. Paul Ricœur de, *Zaman ve Anlatı*'daki en şiirsel saptamalarından birini yaşamın zamanla karşılaştırılmasına ayırmaktadır:

Zamanın devasa büyüklüğünden kopmamış olsaydı yaşamın kısırlığından söz eder miydik? Bu karşıtlık, bir yandan Kaygı'ya özgü zamanın kendisini büyüleyen dünyanın kaygısız zamanından kurtulmasını, öte yandan astronominin ve takvimin zamanının ölüm düşüncesine varıncaya kadar acil meşguliyetin kırbacından sakınmasını sağlayan ikili bir özgürleşme hareketinin alabileceği en duygulu biçimdir<sup>1451</sup>.

---

<sup>1448</sup> Ricœur, *age*, 333.

<sup>1449</sup> *age*, 335-336.

<sup>1450</sup> Kierkegaard'un kaygı ve bağımlılık arasındaki bağıntısı burada önem kazanmaktadır.

<sup>1451</sup> Ricœur, *age*, 161.

## 6. GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME ve YORUM

### 6.1. Mitten İroniye, Daimonikten Janraya Okuma Düzlemi

Yorumbilimsel tartışmamızın sonunda, oluşturacağımız yöntemde janra sorusunun nasıl sorulacağını sormak için gerekli araçları ayrıntılı olarak incelemiş olduk. Çalışmamız için olay ile ân arasındaki gerilimi düşünmenin, janra sorusunu cevaplamaya çalışmakla eşdeğer olduğunu gördük. Bir anlatı janrasını tanımlamaya çalıştığımızda da, anlatının (bilmecesinin) nasıl çözüldüğünü açıklamaya çalışmakta olduğumuzu ortaya koyduk. Söylem şimdiden geleceğe hareket ederken, anlatının geçmişten geleceğe hareket içermekte olduğunu, dolayısıyla geleceği nereye koyduğumuzun belirleyiciliğini kabul ettik. Gelecek eksiğinin tamamlanabilmesi, ancak gelecek olasılığını taşıyan öznelere aracılığıyla gerçekleştirilebileceği için de, incelediğimiz kuramlarda karakterlerin işlevlerine tanınan önceliğin sağlanmasını yapmış olduk. Eylemleri ve bir olgu olarak özne olma halini karakterlerin ötesinde işleyebilmemiz için bilgimizin kaynaklarına bakmamız gerektiğini, bu amaçla anlatı sesi ve bakış açısı kategorilerini, anlatı sesi başlığı altında birleştirmemizin kullanışlı olacağı sonucuna vardık. Çok sayıda sestene dinleyebildiğimiz anlatının belirleyicilerinin, Aristoteles'ten esinlenerek şu niteliklere sahip olduklarını ortaya koymuştuk: Bütünlüğü veren, son noktayı koyan ve yeniden derleyen. Zamanın anlatı düzenleri olarak ifade ettiğimiz üst janra kategorileri aracılığıyla da metinlerin bütünlüklerini içinde düşünebileceğimiz kümeler oluşturduk.

Öyleyse bir soru olarak koruyacağımız janra sorusunu, dört temel yorumbilimsel unsura dair soruların ilki olarak ele alabiliriz. Bu durumda yorumbilimsel çerçeveye için sırasının korunması şart olmayan dört adım önerebiliriz:

- 1 - Janra sorusu: Anlatı(lan zamanın) sonunda anlatı unsurları (karakterler, mekanlar, nesneler, vs.) için ulaşılan gelecek ihtimali nedir? Gelecek ihtimali ve temel problemin çözümü ile belirlenerek anlatının bütünlüğünü kuran eylem ve karakter bireşimi nedir?

2 - Daimon sorusu: Bu gelecek ihtimaline dair temel bilgiye sahip figürler (karakterler, mekanlar, nesneler vs.) nelerdir/kimlerdir? Bu figürler bilgilerini hangi biçimlerde aktarabilmektedirler?

3 - İroni sorusu: Anlatının üzerine kurulu olduğu ancak cevaplarının verilmediği sorular nelerdir?

4 - Mit sorusu: Cevabı verilmeyen bu temel soruların cevabı bulmak adına yorumcuyu gönderdiği düzen(ler) ne(ler)dir?

Dikkat çekilmesi gereken bir nokta, bu modellemenin üç üst janra kategorisine uyduğu, ancak tanıklık olarak nitelendirdiğimiz dördüncü kategori için tam olarak işlemeyeceğidir. Tanıklık kategorisini tam da bu soruların sorulamaması (krize sokulması) aracılığıyla tanımlamak da mümkündür. Örneğin Roland Barthes'ın Japon şiir türü haykuların hiçbir "genelliği üstlenme[mesi]"nden kast ettiği böyle bir soruları yanıtızsız bırakma krizidir<sup>1452</sup>. Bu açıdan kuramcının anlatılar için yanıtızsız sorulara biçtiği değer artmaktadır.

Öte yandan elimizdeki üç üst janra kategorisi içindeki zaman *üstüne* olma ayrımı da önemlidir. Parabolik anlatılar temelde zaman *üstüne* anlatılar değildir. Diğerleri dolaylı da olsa öyledirler. Bu ayrım farklı bir odak sunduğu için takdire değerdir. Çünkü anlatıları en baştan, hikâyenin (ve dolayısıyla okurun) zamanla ilişkisini sekteye uğratan ve uğratmayan anlatılar olarak ikiye ayırabilirdik. Ancak bu durumda, zamanın görünmez olduğu parabolik anlatıları merkeze koymuş olurduk. Soracağımız temel sorular da kaçınılmaz olarak işlenen konuya dair (parabolik) kapalı kümeleri referans almaya sürüklerdi. *Anayurt Otel*i'nin janra tartışmasında göreceğimiz üzere, böyle bir yaklaşım bizi kolaylıkla peşin hükümlere ve ironiyi kaçırmaya sebep olacak şekilde yanıltabilmektedir. Başka bir ifadeyle, Ricœur'ün uyardığı biçimde Hegelci kehanetten kaçınabilmek için anlatı metinlerinin kendileri için konuşmasına izin vermemiz şarttır. Modelimiz de bu ihtiyacı karşılamaya yönelik oluşturuldu.

---

<sup>1452</sup> Roland Barthes. *Romanın Hazırlanışı 1: Yaşamdan Yapıta*. çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2006, 105.

## 6.2. Yorumbilimsel Sonuçların Kullanımı ve Yöntem

Elimizdeki dört adımın hangisinden başladığımız önemli değildir. Fakat ilk başta gelen janra sorusunu yorumun metinle yorumcu arasında mekik dokuyan yapısını düşünerek değerlendirmekte fayda vardır. Janra sorusu yorumu başlatan ve aynı zamanda bir yorum döngüsünü kapatan bir adım olarak değerlendirilmeye daha yatkındır. Böylelikle yorumun kendisi de iletişime sokulabilecek bir bütünlüğe, aktarılabilir bir derlitoluluğa, daha sonra devamı getirilebilecek bir sona sahip olacaktır. Gelecek *ihtimali* janra sorusunun ilk kısmıyken, gelecek ihtimali ve temel problemin *çözümü* ile belirlenerek anlatının bütünlüğünü kuran eylem ve karakter bireşiminin ne olduğu en son cevaplanacak olgudur. Zira bilmececin cevabını metin dışında ararken başvurduğumuz mitik unsurlar, geri dönüp anlatıyı da kapsayan bir büyüklüğe erişecektir. Bu nedenle ilk adımdaki sorunun açtığı yolda (daimonik) anlatıcı sesine ve (ironik) karar anlarına bakmamız gerekecektir. Bu amaçla anlatı özneleri/karakterleri ve nesneleri/eylemleri arasındaki ilişkileri netleştirmek için kısa bir tartışma yürüteceğiz. Anlatı karakterlerini özneler, eylemleri de nesneler olarak ele almamız tehlikeli bir basitleştirme değildir. Ancak eylemlerin belirli işlevleri karşıladığını düşünürsek, söz konusu olanın hem nesnellik, hem de amaç anlamlarını kapsayan edimler olduğunu görmekteyiz. Örneğin İngilizce ve Fransızca'daki *objective/objectif* kelimeleri bu ortaklığı taşımaktadır. Türkçe ve Almanca'da da ödünç alınmış olan ve "nesnel" anlamıyla birlikte kamera merceği anlamına da gelen 'objektif' kelimesi de benzer bir özne-nesne geçişkenliği göstermektedir. Amacı/nesneyi nesnel kılan, o amaca yönelik eylemin ve nesnel bakışın kendisi olmaktadır. Bu açıdan geçişli eylemlerin nesnelerini öncesini düşünmemiz gerekmektedir. Olası bir anlatıcıya ya da söyleyene atfedilen özne rolü de bu noktada arka plana atılmaktadır.

Daimonik kavramını inceleyerek tartışma zeminini oluşturduğumuz bu geçişliliğin olasılıklarını tartmamız yardımcı olacaktır. Bir geçişli eylemin nesnesinin mevcut ya da noksan olması arasında oluşan fark, özne için de geçerlidir. Yazarın anlatının nesnelliğini, anlatının da yazarın öznelliğini silen nitelikte olduğunu anlayabilmemiz, bu farkı ele aldığımız zaman anlaşılır olmaktadır. Örneğin daha önce Heidegger'in düşüncesinde 'yaşamak' fiilinin hem geçişli hem de geçişsiz kullanılabildiğine, nesnesiz (yani geçişsiz) bir eylem olarak "yaşamak"ın daimonik olduğunu dile getirmiştik. Bataille'in *iç deney* mefhumunun da aynı geçişsizliği taşıdığını, öznenin



bu deneyimde nesneden farkını göremediğini, ve ancak bu şekilde radikal bir öznelliği yakaladığını eklemiştik. Geleneksel dilbilgisi kuramları, özneyi cümlelerin kurucusu olarak ele aldığında, eylemlerin dizgesel diyebileceğimiz gücünü göz ardı edebilmektedir<sup>1453</sup>. İspanyolca ve Türkçe gibi dillerdeki gizli özne olgusu, öznenin belirleyiciliğine kanıt olarak düşünülebilmektedir. Ancak Noam Chomsky gibi dillerin ortak değişmezlerine (ilkelerine) odaklanan dilbilimcilerin öznenin ya da nesnenin cümle içindeki (mevcut ya da noksan) konumuna, gösterilen gerçek özne ve nesnelerden daha çok önem verdiği görülebilmektedir<sup>1454</sup>. Böylelikle bu konular, yapısal ilişkileri tamamlayan, yani sağladıkları içerikten ziyade sözdizim içinde işlevsel olan boş kategoriler olarak karşımıza çıkmaktadırlar<sup>1455</sup>. Özellikle devrik ya da eksik (üç nokta ile biten) cümleleri anlayabilmemizi sağlayan bu boş kategoriler, aynı zamanda imâları göstergeler olarak değerlendirmemizi sağlamaktadır. Türkçe gibi gizli özne olgusuna sahip bir dilden gizli öznenin olmadığı bir dile çevirilerde de bu kategorilerden yararlanılmaktadır. Dahası, kullanılan sözcükler arasında gerçekliğimizde hiçbir uyum olmasa bile, dilbilgisi doğru olan cümleleri algılayabilmemiz de bu şekilde mümkün olmaktadır. Öyleyse söz konusu dilbilimsel boş kategorilerin de daimonik olan ile ironik olan arasındaki sabit dil ilişkisini destekler nitelikte olduğunu öne sürebiliriz. Çünkü anlatıların sunduğu anlam dünyalarına ulaşmamız için sorgulamamız gereken anlatı değişmezleri vardır. Bu değişmezleri tanımlamak içinse onlara ulaşmamızı sağlayanın özne ve nesne mevcudiyetleri değil, tam tersine, bu konuların özne ve nesne içeriklerinin noksanlığında taşıdıkları nitelikleridir.

Eylemler ile nesneleri arasındaki bağı bütüncül olarak ele almanın önemi burada karşımıza çıkmaktadır. Yukarıda değindiğimiz üzere, eylemleri nesneleştirmek, nesnellik ve işlevi bir arada düşünebilmek için aldığımız bir risktir. Jean-Claude Coquet'nin yükümsüz özne sorunsalı üzerine yazdıkları bu noktada aydınlatıcıdır. Kuramcıya göre “bilişsel nesneyi kuran, ona ihtiyacı olan düşüncedir”<sup>1456</sup>. Yükümsüz özne ise “kimlik belirleyici yargılama işlevinden yoksun” özne olarak

---

<sup>1453</sup> Nadir Engin Uzun. *Anaçizgileriyle Evrensel Dilbilgisi ve Türkçe*. İstanbul: Multilingual, 2000, 11.

<sup>1454</sup> Ofra Magidor. "Category Mistakes", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/category-mistakes/>>.

<sup>1455</sup> Uzun, *age*, 265.

<sup>1456</sup> Jean-Claude Coquet. “Yükümsüz Özne Sorunsalı”. Çev. Sündüz Öztürk Kasar. *Dünya Dilleri, Edebiyatları ve Çeviri Çalışmaları Dergisi*, 1(2), 2020: 187-199. (Orijinal Yayın tarihi: 2014), 188.

tanımlanmaktadır<sup>1457</sup>. Dolayısıyla somut bir eylem nesne ilişkisi olmadığında, eylemin nesneyi üreten yapısı dikkate alınmalıdır. Bu da düşüncenin eylem olarak değerlendirilmesi için geçişsizliğine odaklanılması ile sonuçlanmaktadır. Yükümsüz özne ise yargılama kapasitesi olmadığı için bilişsel nesneyi kurma yetisine de sahip olamaz. Ancak yine de özne konumunu tutabilmektedir, çünkü bir öznenin işlevlerini görebilmektedir. Örneğin “ben, şimdi, burada” diyebilir. Bu söylem kapasitesi Coquet için tartışmanın zeminini oluşturmaktadır. Anlatı veya söylemi alımlayanın, yorumlayanın “yaptığı iş [söylemin] birincil söyleyenine (BS) doğru yukarı çıkarak bu birincil söyleyenin bileşiminin ne olduğu sormaktır: birincil söyleyenin [...] bileşenleri nelerden oluşur?” sorusu sorulmaktadır<sup>1458</sup>. Anlatılarda bilgi kaynaklarının “kim, ne zaman, nerede” sorularına verdiği yanıtlar, bizi bu bileşenlere göndermektedir. Birincil söyleyen konumuna daimonik anlatıcı sesini koyduğumuzda, bağımlı olanları bu anlatıcıya bağımlı olanlar olarak kodlamamız mümkün olmaktadır. Özerk olanlar ise kendi adlarına konuşabilenler, anlatıcı pozisyonu alabilenler, veya anlatıcının akıl sır erdiremediği eyleyenler olarak bağımlılıktan kopmaktadırlar. Örneğin bir edebi anlatıda gerçek hayattan tanıdığımız bir figürün söylediklerine yer verildiğinde, o figür bizim için özerk nitelik kazanacaktır, çünkü yazara veya anlatıcıya bağımlı değildir.

Coquet, bağımlılığın ve özerkliğin dışında konumlayabileceğimiz bir “aşkın üçüncü eyleyen” tanımlamaktadır<sup>1459</sup>; bu eyleyenin konumu, söylemi alımlayanın (yorumcunun) ironi için dayanak noktasıdır. Böylelikle söyleme sorulan soruların muhatabı daimonik bir ses (birincil söyleyen), cevapları teyit eden ise ironik zihinsel mesafe (aşkın üçüncü eyleyen) olmaktadır. Zaten Coquet de beden ve zihin arasında özerk bir bağıntı kurarak düşünceye (zihne) bu ironik kopuş yetisini, “yargılama yetisi” adı altında tanımaktadır. Tekrar etmek adına, kuramcı bu yargılama yetisine, konumuna sahip olmayan ve daha önce daimonik olarak da ifade ettiğimiz özneliğe, yükümsüz özne demektedir. Böylelikle ironi ile daimonik arasındaki özel ilişki netleşmektedir: İnsan doğasına (*phusis*) ait bedensel varlık kendi başına daimonikken, insan yasalarına (*nomos*) ait zihinsel varlığı (*logos*), bedensel olana eklenerek özneyi oluşturmaktadır<sup>1460</sup>. Bu durumun Kartezyen ruh-beden ikiliğiyle

---

<sup>1457</sup> age, 190.

<sup>1458</sup> age, 189.

<sup>1459</sup> age, 189.

<sup>1460</sup> age, 190.

karıştırılmaması son derece önemlidir. Tartışma konusu edilen, aynı bireyin yargılama yetisinin olduğu ve olmadığı öznellik hallerini bir arada taşıyabilmesidir. Burada Coquet'nin Greimas'a (ve Ricœur'e) karşı çıktığı kritik bir nokta oluşmaktadır: “bütüncül bir olumsuz özne de halen öznedir”<sup>1461</sup>. Başka bir ifadeyle, özneyi ele almamızı sağlayan olumlama, yargılama, karar verme, işlev görme gibi kipliklerdir. Öznenin öznelliğini yadsıyan, bu kipliklerin imkânsız kılınması olmalıdır. Coquet'nin yükümsüz öznesinin üç biçimi incelemeye sunulmaktadır: Bedensellik, itkisellik, işlevsellik<sup>1462</sup>. Eğer bu soyutlama kısmen gerçekleşmişse, buna “eşik özne” adı verilmektedir. Bu üç biçimi anlatılarda karakterden anlatıcıya, anlatıcıdan yazarın aşkın yaratıcı konumuna uzanan yelpaze içerisinde düşünmemiz mümkündür. Kuramcı ayrıca “söylemin özüne ancak sözceleyenlerin oyununu açığa çıkarabilirsek” ulaşabileceğimizi ifade etmektedir<sup>1463</sup>. Buradaki oyun fikrinin anlatı çözümlemesi için bilmeceyi çözme oyunu anlamına geleceğini kabul ederek ilerleyeceğiz.

Sündüz Öztürk Kasar'ın dikkat çektiği üzere, Coquet'nin göstergebiliminde “yazınsal metnin yalnızca yapılar, bir başka deyişle biçimler çerçevesinde ele alınamayacağı[...] vurgula[nmaktadır]”<sup>1464</sup>. Yükümsüz öznenin varlığını kabul ettiğimizde, biçimleri aşan bir metin okuması zorunlu kılınmaktadır. Öteki türlü güveniliriz anlatıcıları, yazarın niyetini aşan ifadeleri, okurun “ancak sonra” farkına vardığı ayrıntıları, en önemlisi de ironiyi çözümlememiz nasıl mümkün olabilir ki? Bu nedenle Coquet, Greimas'ın “nesne göstergebilimi”nden farklı olarak kendi yaklaşımının “özne göstergebilimi” olduğunu savunmaktadır<sup>1465</sup>. Emile Benveniste'le de paylaşılan bu yaklaşım, söylemin söyleyenle ilişkisini, söyleyeni dört bileşene ayırarak analiz etmektedir: “Bunlar, temel bileşen, kavramlaştırıcı bileşen, içkin bileşen ve aşkın bileşendir. Bu dört bileşen, biri özerklik alanı diğeri bağımlılık alanı olmak üzere iki alana dağılmışlardır.”<sup>1466</sup> Öztürk Kasar'ın tasarladığı tabloya göre öznenin doğası (*phusis*) temel bileşen, aklı/yargısı (*logos*) kavramlaştırıcı bileşen kategorileri altında yer almaktadır. Benzer bir şekilde içkin bileşen insan doğasına

---

<sup>1461</sup> age, 191.

<sup>1462</sup> age, 192.

<sup>1463</sup> age, 192.

<sup>1464</sup> Sündüz Öztürk Kasar. “Jean Claude Coquet ve Söyleyenler Kuramı”. Prof. Dr. Ayşe Eziler Kıran'a Armağan içinde (s.183-200). Hazırlayanlar İrem Onursal Ayırır ve Ece Korkut. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2017, 183.

<sup>1465</sup> age, 184.

<sup>1466</sup> age, 188.

özgü itkileri ve tutkuları taşımakta, aşkın bileşen ise öznenin üstündeki simgesel ve kozmik nitelikte güçleri kapsamaktadır<sup>1467</sup>. Söyleyeni ele geçirme seviyesine göre yargılama yetisi de değişmektedir. Yargılama yetisinin seviyesine göre özne ya da yükümsüz öznenen bahsedebildiğimiz gibi, arada kalan bir *eşik öznenen* de bahsedebiliriz. Eşik özne, söyleyenin yargılama yetisini geçici olarak kaybetmesi, bir “kısa devre durumudur”<sup>1468</sup>. Öztürk Kasar’ın yükümsüz öznelere dair ayrıntılı sınıflandırması<sup>1469</sup> içinde iki kategori çalışmamız kapsamında öne çıkmaktadır. İlk kategori olan “aşkın bir bileşene boyun eğme durumu” edebi anlatı veya akademik anlatılarda uyum sağlanan, yazarın kendisini kaptırdığı söylemleri de kapsıyor olmasıyla dikkat çekmektedir<sup>1470</sup>. Anlatıya kendini kaptırma durumu aynı zamanda “[b]ir işleve indirgenmiş [b]ireysel biçim-özne” kategorisine de uymaktadır. Bu kişiler “[b]ireysel olarak kendilerine mal ettikleri bir amaç uğruna her şeyden vazgeçenler”dir<sup>1471</sup>. Burada örnek olarak kendini bilime adayanlar da verilmektedir. Öyleyse söyleyeni yazardan, biçimden, metnin arka veya ön planındaki yapılardan, hatta okurdan soyutlayarak sorguya maruz bıraktığımızda, bileşenlerin (göstergebilimsel) çözümlemesi bize radikal bir okumanın kapılarını açmaktadır. Zira bu özne göstergebiliminin merkeze koyduğu dili kullanan birey değil, aksine dilin kendisidir. Burada yorumbilimsel tartışmamızın özellikle Ricœur’ün düşüncesi ışığında temelini oluşturmaya çalıştığı kesişim, kısaca ifade edersek çeviribilim ile göstergebilimin dilbilimsel kesişimi de saydamlaşmaktadır. Temel meselemiz böylelikle *mimesis*’in taklit anlamını aşan, anlatının ve söylemin ortak paydasındaki insanın doğayı aşarak öznellik yetisi kazanmasının ifadesine dönüşmektedir. Bu, edebi anlatıların ve sanat eserlerinin gündelik iletişimimizle de paylaştığı bir olgudur: Fiziksel gerçekliğimizden onu yeniden, düşünce aracılığıyla tesis etmek üzere kopmak. Coquet’nin önerdiği göstergebilimin bu bağlamda sunduğu okuma ise ters yönde, gerçekliğin tesisinden kopuşa doğru gerçekleşmektedir. Öztürk Kasar’ın vurguladığı üzere bu yaklaşımda:

Doğamızı dilin sembolik alanına çevirmek önem kazanıyor. “Göstergebilim bize şunu öğretiyor: İnsanın “öznellik yetisi”nin özünde, içinde yaşadığımız doğal

---

<sup>1467</sup> age, 189.

<sup>1468</sup> age, 189.

<sup>1469</sup> age, 190-194.

<sup>1470</sup> age, 193-194.

<sup>1471</sup> age, 194.

dünyayı ve gerçekliği anlamlandırarak doğal dilin göstergelerine dönüştürme yetisi yani "dilyetisi" yatıyor.<sup>1472</sup>

Biz bu dilyetisini biçimlendiren mitik oluşumlara ulaşabilmek için öznelik yetisini biçimlendiren daimonik oluşumlara bakmak, örneğin özne yüküm derecelerini değerlendirmek, yöntemimizin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Janra sorusuyla çerçevesi çizilen bu yöntemde geriye, göstergebilimsel sabitleri (kodları) tanımlamamıza yardımcı olacak ironi kavramına son bir kez dönmek kalmaktadır. Böylelikle yorumbilimden göstergebilime geçişimiz tamamlanacaktır.

### 6.3. Gelecek ve İroni

Anlatıların Paul Ricœur tarafından tartışılan unsurlarını kullanarak temel janra sınıflandırmaları önermiştik. Öneri için metinlerde gelecek imkânının nasıl ortaya konduğu sorusu temel ölçüt olarak alınmıştır. Gelecek imkânını edebi metinler için temel alma fikrini işlememizi ve geliştirmemizi sağlayan bir kaynak, Maurice Blanchot'nun *Yazınsal Uzam* adlı kitabıdır. Bu kitabın son kısmında gelecek ile sanat sorunu arasındaki bağ tartışılmakta, sanatın ve edebiyatın kökensel deneyime kapı açtığı öne sürülmektedir. Tezin daha önceki kısımlarında işlendiği üzere, kökensel deneyim mite, kapı açan konum daimonik deneyim olarak adlandırılabilir. Blanchot, sanat eseri ve insanlık arasındaki etkileşimi işlerken eserin sorusunun içinde yanıtın da yaşadığını ifade etmektedir. Bu da Martin Heidegger ve Roland Barthes'a referansla bilmece ile anlatılar arasında kurduğumuz bağlantıya benzemektedir.

Blanchot'nun bu noktada dikkat çektiği önemli bir unsur, sanatın özellikle Alman Romantiklerinin etkisiyle Hümanistleştiği, sanatçının sanatın üstüne çıktığı bir anlayışın kabul gördüğüdür. Bu açıdan sanat her ne kadar zamanının ötesine geçme kapasitesine sahip olsa da, zamansal (geçici) nitelikler barındırmaktan kaçamamaktadır. Öte yandan düşünür sanat yapıtının asli niteliklerini incelemekte ve bu asli niteliklerin Hümanizm sonrası sanat için de belirleyici olduğunu öne sürmektedir. Esere en çok sanatçısını hiç bilmediğimizde yaklaşıcağımız iddiasından yola çıkılarak eserin sahipsizliği ve kendi başına varlığı (özerkliği) birincil niteliklerden sayılmaktadır. Yoruma açıklığıyla kesinliği reddeden sanat eseri, temelde kendi malzemesinden oluşuyor olmasına rağmen, o malzemeyi işlemenin ve kullanmanın ötesinde, tüketilemez bir çeşit enerjiye dönüştürmektedir.

---

<sup>1472</sup> age, 195.

Bu haliyle sanat eseri uyum (ritim, şuur) aracılığıyla özünü aktaran niteliktedir. Ancak karşıt devinimlerin şiddetini içinde barındırdığı için de uyumsuzdur. Bu noktada Ricœur'ün anlatılara dair öne sürdüğü uyumsuz uyumluluk ifadesi akla gelmektedir. Uyumluluk, zamanın akışında olmak ise, uyumsuzluk değişen zamanın yarattığı çatışma içinde olmayı ifade etmektedir. Bu da sanat eserinin ya da özel olarak edebi anlatıların zamanın ikili (değişen ve değiştiren) yapısını içlerinde barındırdıklarına dikkat çekmektedir. Blanchot bu ikili yapının yapıta sanatçının duyan ve söyleyen konumu aracılığıyla yansıdığını ifade etmektedir. Düşünüre göre bu açıdan yapıtın tarihi yoktur; yapıt tarihtir, yeni bir şimdi, başlangıç veya devrimdir denilebilir. Yapıtın kökenselliği de yeni bir şimdi veya başlangıç sunmasından kaynaklanmaktadır. Kurduğu hakikatten önce geldiği için yapıt ortaya çıkacak olan, yani gelecek sayesinde mümkün olmaktadır. Başka bir ifadeyle, sanat eserinin kökensel deneyimini okumak için taklidi ya da sureti olduğu bir olgudan ziyade gelecekle ilişkisine bakmak gerekmektedir.

Sanat eserinin kendi kökenini açan yapısı bir paradoksa da işaret etmektedir. Blanchot'ya göre sanat eserinin kendi kökeninin kaygısına dönüşerek arzuladığı şey 'olanaksız'ın kendisidir. Çünkü o kökene ulaşılması durumunda eser, barındırması gereken arzudan azat edilecektir. Sonuç olarak ya eser niteliğini yitirecek, ya da kendisine başka bir köken edinmek durumunda kalacaktır. Blanchot bu olguyu Heidegger'in "olanaksızlığın olanağı" olarak ifade ettiği ölümle ilişkilendirmektedir<sup>1473</sup>. Zira eseri bütün kılan, bütünü de mümkün kılan sondur, ölümdür. İnsanın ölümündeki nitelikler, böylelikle sanat eserini de ilgilendirmektedir. Ölümle gelen adsızlık, öznesi kalmayan deneyim (örn. hayat hikayesi); ölümün olay olarak herhangi bir ölümle eşdeğer olması; ölüm anının bir yandan herhangi bir zaman olması, bir yandan da anın "son an" olmasıyla geçersiz kılınması (sonrasının olmaması), sanat eseri için de düşünülebilecek nitelikler arz etmektedir. Ölüm burada, yeniden başlama ihtimalinin de kalmadığı bir noktayı işaretlemektedir. Böylelikle sorun edilen, ölümden varlığa dönüşmekte, yeniden olmanın, dahası "ilk kez olmanın olanaksızlığı" haline gelmektedir<sup>1474</sup>. Blanchot'dan yola çıkarak varabileceğimiz sonuç da geleceği somutlaştırır cinstendir. Gelecek,

---

<sup>1473</sup> Maurice Blanchot. Yazınsal Uzam. çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, 230.

<sup>1474</sup> *age*, 233.

geçmişin bir daha geri dönmeyecek şekilde olup bitmesidir. Sanatın meselesi de geri dönme imkânı olarak kökeni söyleyebilmesinde yatmaktadır.

Blanchot bu noktada Alman şair Hölderlin'in "yıkım zamanında ozanlar neye yarar ki?" sorusunu ele almaktadır<sup>1475</sup>. Bu soruyu yeniden formüle ederek, "gelecek imkânı olmadan sanat mümkün müdür?" diye sorabiliriz. Aynı mantıkla, Georges Bataille'ın da şiir ve (geleceği bilmece kılan) şansın yokluğunu birbirine denk tuttuğuna değinilmektedir<sup>1476</sup>. Burada vurgulanan fikir, sanat eserinin sadece bir umut taşıdığı değil, aynı zamanda insan yaşamını olanak ve olasılıklara açma kapasitesine sahip olduğudur. Devrimci yanı da, her seferinde sıfırdan, başka bir dünyanın mümkün olduğunu ortaya koyabilmesinde yatmaktadır. Blanchot bu durumu örneklendirmek için peygamberlerin yeni bir dünya olanağını ilan edip geri çekilmelerine benzetmektedir.

Dolayısıyla anlatı sanatında kurulan dünyaların okuyucu/dinleyiciye aktardığı gelecek olanaklarının temelinde karakter ve eylemlerin bir sentezi olmalıdır. Başka bir deyişle, gelecek olanaklarını, anlatıda (öykülemde yeri olmasa dahi) en az bir gelecek olanağının gerçekleştiğini hayal ederek düşünmek gerekmektedir. Bu, anlatıları yorumlamayı da içeren geniş anlamdaki okuma deneyimimizin bilinçaltında işlemekte olan asli bir özelliğidir. Anlatının kurgu ya da belgesel olması fark etmeyecektir. Üzerine etkin biçimde düşünmesek de aklımızda geçmişin gelecek gibi değişkenleştiği sorular vardır: Ana karakter ya da tarihten bir hükümrân farklı kararlar verseydi neler olurdu? Dünyada farklı şartlar mevcut olsaydı bu kişilerin farklı eylemlerde bulunması mümkün olur muydu? Daha çeşitlendirilebilecek bu soruların yorumcuyu gönderdiği noktalar dil dışındadır ve anlatıdaki karşılıkları da daha önce irdelediğimiz üzere ironi noktalarıdır.

Sonuç olarak amacımız, ortaya koyduğumuz çerçevedeki soyut ve değişken unsurların somut ve sabit karşılıklarını tanımlamaktır. Başka bir deyişle, elimizdeki soyut zeminde konumlanan somut kodları düşünmemiz gerekmektedir. Bu şekilde yorumbilimden göstergebilime geçişi sağlanabilecektir. Bu geçiş için ironiyi merkeze alarak düşünebileceğimiz söz sanatlarını, yine ironi merkezli düşünebileceğimiz kodlar ile birlikte ele almamız son adım olacaktır. Bu şekilde mite ve mitik olanlara yönelik bağlantılar kurmak da mümkün olacaktır. Örneğin Charles Peirce'ün üç

---

<sup>1475</sup> age, 234.

<sup>1476</sup> age, 236.

aşamalı yönteminde, Zamansallık fenomenini tersine çevirmek amaçlanmaktadır. Peirce'ün üçlüklerinin içeriği değişse de, önce içzamansal izlenim, sonra tarihsel anlam, en sonunda da zamansal aşkın ifadeye ulaşmaya çalışılmaktadır<sup>1477</sup>. Biz de Barthes'ın *S/Z* adlı eserinde kullandığı yöntemi benzer bir biçimci yaklaşımla ele alacağız.

Yorumbilimsel döngü incelemesini yaparken konu edilen dil dışının Zaman olduğunu belirtmiştik. Aynı bağlamda Zaman'la tümleşik olan zamandışı da dil dışı olmalıdır. Bu durumu insan bedeni ile, nefesi veya sesi arasındaki ilişkiye benzetebiliriz. Sesimizin içerisiyle dışı arasında kullandığımız bir nefes akışı vardır, ancak boğazın içindeyken dahi kapalı bedensel bütüne ait değildir. Daha ziyade özne adı verdiğimiz açık bireysel bütünlüğün bir parçasıdır. “Benim sesim,” deriz, ve bunu ses bir başkasının kulağına ulaştığında da söyleriz. Janraya attığımız açık bütünlüğün Zaman ve zamandışıyla ilişkisi de böyledir. İçinde barındırdığı ancak parçası olmayan bir akış biçimlendirilerek aktarılmaktadır. İroni ve göstergebilimsel çözümlemede kullanılacak kodların da bu açık bütünlüğü dikkate alması gerekecektir. Zira bu amaçla kodlar ile onları barındıran sistemler arasında daha tümleşik bağlantılar kuran göstergebilimci Christian Metz'in yaklaşımını tercih etmeyeceğiz. Çünkü böyle bir yaklaşımda yorum daha ziyade bir iletişime dönüşmekte, eserin ardındaki bir öznenin (örn. yazar) vermeye çalıştığı mesaj öne çıkarılmaktadır. Bu okuma biçiminin değeri ve verimliliğini yadsımak güçtür. Sadece sinema değil, bilgisayar oyunları gibi göstergeler arası çeviri içeren başka mecraları da okumak için çok faydalı olabilmektedir. Örneğin bilgisayar oyunlarında yoksulluk ve adalet olgularının tartışıldığı bir radyo programında akademisyen Diğdem Sezen, (anlatı niteliği gösteren<sup>1478</sup>) bilgisayar oyunlarını okurken üç soruya odaklanmaktadır:

- 1 - Bu sistem bana ne söylüyor? Ne demek istiyor?
- 2 - Bu sistemin bana verdiği kurallarla ben ne yapıyorum?
- 3 - Yaptıklarım neye yol açıyor?<sup>1479</sup>

---

<sup>1477</sup> Dinda L. Gorrée. *Semiotics and the Problem of Translation: with Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*. Amsterdam: Rodopi, 1994, 40-45.

<sup>1478</sup> Örneğin spor ve araç simülasyonları, özel modlar hariç anlatı niteliği göstermemektedir. Bu nedenle aynı soruları sormak mümkün değildir.

<sup>1479</sup> Hazal Özvarış (hazırlayan). *Adalet Atlası* (Podcast serisi) 1.15 Yoksulluk Simülasyonları. Anadolu Kültür, Ocak 2021. URL = <<https://www.anadolukultur.org/36-yayinlarimiz/1258-adalet-atlasi-bolum-15/>>, 00:10:50



Oyunun ne yapmak istediğini bu şekilde anladığımızı belirten akademisyenin üçüncü sorusu bizim için bu noktada önem kazanmaktadır. Çünkü bir roman, bir film ve anlatı niteliğine sahip bir bilgisayar oyununun ortak sorusu olarak yapılanların neye yol açtığını sorabiliriz. Soru bizi, özne eylem sentezini dikkate alarak metnin *oluşturuluşuna* yönlendirmektedir. Dikkat edilmesi gereken, tamamlanmış bir metni değil, bitmemiş, halen yazılmakta, dokunmakta, tamamlanmakta olan bir metni düşünmek zorunda kalmamızdır. “Bitmiş” bir roman ya da film için bu, janra kavramında odaklandığımız üzere, gelecek tahayyülünün hesaba katılmasıyla gerçekleşmektedir. İroni ve diğer kodlar da böylelikle düzenlenecektir. Barthes’ın *S/Z* adlı eserinde kullandığı kodları okuma esnasında oluşturmasının da böyle bir kuramsal temel oluşturduğunu söyleyebiliriz.

#### 6.4. Beş Kod<sup>1480</sup>

Roland Barthes’ın Honoré de Balzac’ın *Sarrasine* adlı kısa öyküsünü kesit kesit çözümlediği ve yorumladığı seminer çalışmasının sonucu olarak ortaya çıkan *S/Z* adlı eserinde, yöntem olarak kesitlerin öne sürülen beş koddan en az birisine karşılık gelecek şekilde incelenmesi söz konusudur. Barthes’a göre “her kod metni ele geçirebilecek güçlerden biridir (metin de onun ağıdır)”, ve “yine her kod metni örmüş olan Seslerden biridir”<sup>1481</sup>. Sesin bedene tam olarak ait olmaması ile kodların metinlere tam olarak ait olmaması, iki durumda da açık bütünün sesi/kodu yönetiyor olması dikkat çekicidir. Ricœur’ün bahsettiği içinde mekik dokuduğumuz metin dokusu ile Barthes’ın burada bahsettiği kodlarla örülen metin ağı birbirine denktir. Barthes’ın kodlarına gelince, bunlar her sözcenin yanından, kendilerini duyuran “*uzaktaki sesler*”dir<sup>1482</sup>. Ricœur’ün de “ses” olarak nitelendirdiği kaynağı değişken bildirimler burada da söz konusudur. Bu seslerin “uzaktan” geliyor olmalarının mantıklı bir sonucu olarak, duyulmaları ile kökenleri “daha önce yazılmışın perspektifsel kütlesinde “yiter”. Böylece kodlar sözcelemenin kökenini kaybetmemize neden olur. Bu “seslerin (kodların) çekişmesi yazıya dönüşür, yazı beş

<sup>1480</sup> Bu bölümün bir kısmı, ufak değişikliklerle Prof. Dr. Sündüz Öztürk Kasar ile birlikte hazırladığım “Sinemadaki Roman Uyarlamalarında Göstergebilimsel Kodların Karşılaştırılması: Yusuf Atılgan’dan Ömer Kavur’a Anayurt Otelі Örneği” adlı makalede de yer almaktadır. Öztürk Kasar, Sündüz ve Şahan Yatarkalkmaz. “Sinemadaki Roman Uyarlamalarında Göstergebilimsel Kodların Karşılaştırılması: Yusuf Atılgan’dan Ömer Kavur’a Anayurt Otelі Örneği”. Söylem, Anlam ve Çeviri Üzerine Disiplinlerarası Tartışmalar / Interdisciplinary Debates on Discourse, Meaning and Translation içinde (s. 145-172). Editörler Didem Tuna & Mesut Kuleli. Ankara: Anı Yayıncılık, 2021.

<sup>1481</sup> Roland Barthes. *S/Z*. çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016, 32.

<sup>1482</sup> *age*, 32.

kodun, beş sesin bir araya geldiği izdüşümsel uzamdır”<sup>1483</sup>. Bu beş ses/kod, şu şekilde sıralanır: Deneyin Sesi (özgür seçim edimleri), Kişinin Sesi (anlambirimcikler), Bilimin Sesi (kültürel kodlar), Gerçeğin Sesi (yorumlar), Simgenin Sesi (yerine geçmeler).

Beş kod, içinden bütün metnin geçtiği (daha doğrusu: içinden geçerken metnin oluştuğu) bir tür yer, bir tür ağ oluştururlar. Demek ki her bir kodu ya da beş kodu kendi aralarında yapılaştırmaya çalışmıyorsak, bu, kararlı bir biçimde, metnin çokdeğerliliğini, kısmi geridönüşlülüğünü sağlamak içindir. Gerçekten de, söz konusu olan bir yapıyı açığa çıkarmak değil, bir yapılanmayı olabildiğince üretmektir.<sup>1484</sup>

Kod olarak adlandırılan, Barthes’a göre bir “liste değil, ne pahasına olursa olsun yeniden kurulması gereken bir paradigmadır”<sup>1485</sup>. Roland Barthes’ın yorumlamaya dair kendi ifadesini yeniden yorumlarsak, kodlar bir metni yorumlamak için, ona “anlam kazandırmak değil[...], tersine onun hangi çoğuldan oluştuğunu saptama[mıza]” yarayan tekillerdir<sup>1486</sup>. “*Daha önce olmuşun izidir*”<sup>1487</sup>. Başka bir deyişle, bu beş kodu karşımızdaki metne göre uyarlayabilir ve sinemada olduğu gibi farklı dillere denk gelecek şekilde dönüştürebiliriz. Ancak kodların temel karakterlerini yadsımamız mümkün değildir. Bu beş kodu genel hatlarıyla şu şekilde özetleyebiliriz:

Yorumbilgisel Kod (YOR): “Bir soruyu, onun yanıtını veya soruyu hazırlayabilecek ya da yanıtı geciktirebilecek çeşitli olayları değişik biçimlerde eklemlemek, hatta bir bilmece oluşturmak ve çözümünü getirmek işlevine sahip birimlerin tümü[nden]” oluşan anlam.

Anlambilimsel Kod (ANL): “Örnek bir sınıfa ait”, “sözcüğün neredeyse gündelik anlamıyla,” “yananlamın belirlediği,” “kusursuz gösterileni oluşturan,” “sözbirimin gönderme yaptığı yananlam gösterilenini her seferinde (yaklaşık olarak dile getiren) bir sözcük aracılığıyla” belirtebileceğimiz sözlük anlamı.

Simgesel Kod (SİM): “Yerine geçmelerin, değişkenliklerin doldurduğu tüm bir uzamı” içine alan, böylece anlatım (A) ve içerik (İ) arasındaki bağıntının

---

<sup>1483</sup> age, 32.

<sup>1484</sup> age, 31.

<sup>1485</sup> age, 31.

<sup>1486</sup> age, 17.

<sup>1487</sup> age, 31.

(B) açtığı simgesel alanda ayrılan geniş bir “Karşısav bölgesi” (AB) aracılığıyla oluşturulan sentetik anlam.

Eylemsel Kod (EYL): Eyleme “son veren bir olayı” çağıran, “insan davranışlarının bir açıklamasını içer[en],” ancak anlatıda kişinin değil söylemin eylemi kararlaştırdığı ve “özgür seçim bilgisi”ni sunan, “diziler biçiminde bir araya gel[en]” kapalı anlam.

Gönderim Kodu (GÖN): “İnsan bilgeliğinden gelen ortak, adsız bir sesle söylen[en],” “metnin durmadan gönderme yaptığı çok sayıdaki bilgi ya da bilgelik” birikimini temel alan, “söylemin bilimsel ya da ahlaksal bir yetkiye dayanmasına izin ver[en], “kültürel kodlar olarak” da adlandırılacak bütünsel anlam<sup>1488</sup>.

Kodların yeniden değerlendirilmesine aracılık etmek adına, ironi üzerine tartışmamızda değerlendirdiğimiz Hayden White ve Northrop Frye gibi modern kuramcıların Aristoteles ve Giambattista Vico gibi klasik düşünürlerden devraldıkları dört temel söz sanatını (değişmece; *trope*) kullanabiliyoruz. Hatırlamak adına bu söz sanatları, eğretileme, düzdeğişmece, kapsamlayış ve ironidir. Burada eklenmesi gereken, dört söz sanatının ve dolayısıyla da okuyucuyu metnin dışına gönderen beşinci kodun niteliğidir. Kapalı bir bütün gibi düşünülen metnin diğer metin bütünleriyle ağını kuran bu bütünselliğe, mit adını vereceğiz. Burada mit, Roland Barthes’ın yukarıda alıntılanan “adsız bir sesle söylen[en] birikim” ifadesiyle de tanımlanabilmektedir<sup>1489</sup>.

Edebî metinler dışındaki dil düzenlerini de (örneğin sinema, resim ve müziği de) kapsayacak şekilde kodların karakterlerini ortaya koymamız mümkündür. Kodların karakterlerini, anlama ulaşmayı sağlama şekillerine göre nitelendirirsek, aşağıdaki tablodaki gibi bir denklik sunabiliriz:

---

<sup>1488</sup> age, 28-29.

<sup>1489</sup> age, 28-29.

**Tablo 5. Barthes'ın Kod Denklikleri**

| <b>Roland Barthes</b> | <b>Kod Karakteri</b> | <b>Söz Sanatları</b> |
|-----------------------|----------------------|----------------------|
| Yorumbilimsel Kod     | AÇIK                 | İroni                |
| Anlambilimsel Kod     | DOLAYIMSIZ           | Düzdeğişmece         |
| Simgesel Kod          | DOLAYIMLI            | Eğretileme           |
| Eylemsel Kod          | KAPALI               | Kapsamlayış          |
| Gönderim Kodu         | BÜTÜNSEL             | Mit                  |

Bu denklige göre, yorumbilimsel kodlar, anlamı açık olan ve ironiyle benzerlik gösteren kodlarken, eylemsel kodlar, anlamı kapatan, her şeyin yerli yerine oturduğu bir düzen veren kodlardır. Bu iki kodun diyalektik bir çekişmesi söz konusudur. Yorumbilimsel kodlar bilmece unsurunun öne çıkarılmasıyla yoruma “açık” karaktere sahipken, eylemsel kodlar eylemlerin nihai anlamlarının söylem tarafından yoruma “kapalı” karaktere sahip kodlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüm okuyucuların daha aşına olduğu iki kod olan anlambilimsel kod ve simgesel kodlarsa birbirlerini tamamlayıcı özellikler sunmaktadırlar. Sınıflandırmaya yardımcı olması adına, düzdeğişmeceler ile eğretilemelerin birbirlerini tamamlayıcı özelliklerine vurgu yapmak için bu kodları dolayimli ve dolayimsız olarak ayırabiliriz. Genelde ifadelerin doğrudan sözlük anlamını içeren ya da okuyucuyu düzdeğişmeceye taşıyan anlambilimsel kodlar Barthes’a göre kusur teşkil etmeyen, “dolayimsız” anlamlara erişim sağlamaktadır<sup>1490</sup>. Simgesel kodlar ise, farklı bağlantılar kurarak okuyucuyu simgelerin ve eğretilemelerin yerine tam oturmayan, “dolayimli” anlamlarına taşımaktadır. Son olarak, gönderim kodları, metnin dışında hâlihazırda kurulu olan mitik sistemlerin metin içindeki tezahürlerini içermektedir.

Yine bu denklige göre, janra kategorilerinde ele aldığımız zamansallık bağıntılarının metinlerdeki karşılıklarını görmemiz de olanaklı hale gelmiştir. Anlamı kapatan, her şeyin yerli yerine oturduğu bir düzen veren eylemsel kodlar, parabolik anlatılarda baskınlardır. Anlamı açık olan ve ironiyle benzerlik gösteren yorumbilimsel kodlar

<sup>1490</sup> age, 28.

ise, metabolik ve diabolik kategorilerinde daha ön plandadır. Öte yandan Jakobson'dan hareketle paradigmatik ve sentagmatik eksenler üzerinde konumlanan anlambilimsel ve simgesel kodlar, anlatılan zamanı dokuyan temel güçler olarak ele alınmaktadır. Hikâye akışı için temel kesit olarak olasılık-eylem-sonuç üçlüsü ortaya konmuştur. Bu üçlünün yorumbilimsel-eylemsel-gönderim kod üçlüsüyle bağı böylelikle görünür kılınmıştır. Gönderim kodlarının, metnin dışından içine yorumlama alanı sağladığını düşünürsek, beş kodu mertebelendirmemiz de mümkün olmaktadır.

Sonuç olarak, yorumbilimsel çerçevenin dört sorusu yanıtlandıktan sonra, aşağıdan yukarıya işleyecek şekilde beş kodu kullanarak çözümleme yapılabilecektir. Burada öncelikli olanlar dolaylı ve dolaylısız kodlardır. Dolaylı ve dolaylısız anlamları ortaya koyduktan sonra onlar aracılığıyla kapalı ve açık kodları görünür hale getirmek mümkün olacaktır. Dolayısıyla gönderim kodlarının diğer dört kod aracılığıyla temellendirilmesi de, çözümleme sonucunda ortaya konacak önermelerin tartışılabilirliği ve çürütülebilirliği adına önem kazanmaktadır. Bu sıralamalar rehber niteliğinde düşünülmelidir. Kodları olabildiğince sıralı olarak kullanarak mitik unsurları görünür hale getirmek, çözümlemenin yöntemini oluşturmaktadır.

## **6.5. Edebiyat ve Sinema Kesişiminde Göstergebilim**

Gördüğümüz üzere Barthes'ın beş koda dayalı yöntemi, yorumbilimsel kavramlarımızla uyumlu bir şekilde çalışmaktadır. Bunun en açık nedenlerinden bir tanesi, bu çalışmanın, kuramcının beslendiği yorumbilimsel gelenekleri inceleyerek başlatılmış olmasıdır. Kavramsal temellerin uyumlu çıkmaları bu açıdan rastlantı değildir. Daha ziyade uyumlu olduklarını teyit ettiğimizi söyleyebiliriz. Öte yandan göstergebilim adına hem Barthes'ın eserleri içinde, hem de alandaki başka yaklaşımlar arasında nasıl benzerlikler ve farklar olduğuna kısa da olsa değinmekte fayda vardır. Burada amaç, özellikle göstergeler arası çeviri hususunda anlam üretim süreçlerimizi nasıl tanımladığımızı, hangi alternatiflerden etkilendiğimizi, veya hangi alternatifleri dışarıda bırakmış olabileceğimizi saydam bir şekilde ortaya koyabilmektir.

Bu amaçla ilk olarak sinema göstergebiliminin tarihini ve 1990lara kadarki gelişmelerini ele alan ve Türkçeye *Sinemasal Göstergebilim Sözlüğü* adıyla çevrilen

*New Vocabularies in Film Semiotics* adlı kitabı kullanmak faydalı olacaktır<sup>1491</sup>. Ders kitabı niteliğindeki eserde göstergebilim adına öncelik verilen iki yöneme vurgu yapılmaktadır. Bunlardan birincisi, tüm filmlerin paylaştığı ortak kodları gözlemlemek, tanımlamak ve bu kodların özel kategorik bağlamlarda karşımıza çıkan alt kodlarının evrimini çalışarak sinema tarihini okumaktır<sup>1492</sup>. İkincisiyse, metin çözümlemelerinin, daha önce gözlemlenmemiş ya da farkına varılmamış kodların ifşa edilmesi amacı gütmesidir<sup>1493</sup>. Bu öncelikler üzerine kurulu bir sinema göstergebilimi oluşturanlar arasında, önde gelen kuramcı Christian Metz bulunmaktadır. Ele aldığımız kitabın da adandığı Metz, Türkçeye *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler* adıyla kazandırılan kitabında, sinema dilinin ele alınması için sinemaya özgü dilbilimsel sorunları tartışmakta, ardından sinema göstergebilimini, sahip olduğu farklı anlatma yetilerine göre ele almak gerektiğini vurgulamaktadır<sup>1494</sup>. Ancak Metz, aşkın anlamlara odaklanmaya daha çok önem veren yaklaşımlara sahip kuramcı ve düşünürler (örneğin Gilles Deleuze) tarafından eleştirilmektedir<sup>1495</sup>. Zira dilbilimsel öğeleri kullanırken sinemanın kendine has göstergelerini, sözel dilden tamamen bağımsız düşünme noktasında Metz'in modellemeleri yetersiz bulunmaktadır. Halbuki Metz, aynı amacı güttüğünü açıkça dile getirmiştir. Kuramcı, normatif değil analitik disiplinler olarak genel dilbilim ve genel göstergebilimin, konuşma dillerine has dilbilgisinin ötesinde bir sinema dilbilgisini dikkate almamızı sağlayacağını öne sürmektedir<sup>1496</sup>. Dolayısıyla Metz'e getirilen eleştirilerin fikir ve amaçlar değil, özellikle yöntem konusunda olduğu sonucuna varabiliriz. Bu açıdan Metz, sinemasal kodları ve mesajları okumaya odaklanırken sistem ve metin kavramlarını gizemlileştirmektedir. Uygulamalı olarak ortaya koyduğu göstergebilimsel çözümlemelerde kuramcı, sinemasal kesitleri öykü odaklı (sentagmatik) ele almakta, filmlerin öncelikle görsel olan ifade biçimlerini göz ardı etmektedir<sup>1497</sup>. Çözümlemenin bu bağlamdaki temel amaçlarından birinin mitik yapıları (örneğin anlam sistemlerini) görünür kılmak olduğunu düşünürsek, Metz'in

<sup>1491</sup> Kitabın adı çevrilirken orijinal adına sadık kalınmadığını not düşmeliyim. Kişisel önerim, “Sinema Göstergebiliminde Yeni Söz Dağarcıkları” olurdu. Mevcut çevirinin arkasında çok çeşitli motivasyonlar olabilir. Hata değil, bilinçli bir çeviri tercihi olduğu açıktır.

<sup>1492</sup> Robert Stam, Robert Burgoyne & Sandy Flitterman-Lewis. *New Vocabularies in Film Semiotics*. London: Routledge, 1996, 50.

<sup>1493</sup> *age*, 51.

<sup>1494</sup> Christian Metz. *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. çev. Oğuz Adanır, HayalPerest Kitap, 2012, 93-103.

<sup>1495</sup> Stam, *age*, 61.

<sup>1496</sup> Metz, *age*, 131.

<sup>1497</sup> *age*, 95-102.

yöntemsel yaklaşımının sinemayı konumlandığı pasif konum açısından amacına aykırı olduğu sonucuna ulaşabiliriz. Her ne kadar Metz yöntembilimsel çerçevesini görsel analogi konusuna eğilerek ve “analojinin ötesine geçen imge”yi merkeze koyarak geliştirmiş olsa da, uygulama noktasına gelindiğinde “okuyucu” için ortaya koyduğu tartışmanın kafa karıştırıcı olduğunu itiraf etmektedir<sup>1498</sup>. Bu çalışmada Barthes’ın yöntemini kullanırken dikkat edilen bir unsur da, benzer bir hataya düşmemek, sinemasal göstergeleri ele alırken diller arası çeviride herhangi bir hedef dilin kendi kurallarına göstereceğimiz titizliği sinemaya da göstermektir.

Külliyatı dikkate alındığında Roland Barthes’ın göstergebiliminin sinema konusunda kullanımının kısıtlı olduğu düşünülebilir. Ancak *S/Z*’de kullanılan ve “sözdizimle semantiğin zarif bir kaynaşımını” barındıran yöntem, sinema göstergebilimi için de ufuk açıcudur<sup>1499</sup>. *Sinemasal Göstergebilim Sözlüğü*’nün yayınlandığı vakitte bu yöntemin sinema için kullanıldığı örneklerle çok az rastlanıldığına dikkat çekilmektedir<sup>1500</sup>. Okunan anlatının sorduğu temel soruları merkeze alan bir yorumbilimin, Propp’çu işlevlerin ve olayların takip edilebilirliğini metnin fiziksel (okur tarafından okunurkenki) akışıyla eşleyen bir yaklaşımın olması, *S/Z*’nin yöntemini uygulamada kullanışlı, tartışmalarında zengin kılmaktadır. Akademisyen Julia Lesage’ın 1970’lerde yazdığı “*S/Z and Rules of the Game*” adlı makalesi, bu çalışmadakine benzer bir girişime sahip olsa da, daha sonra yaygın bir kullanıma yol açmamış görünmektedir<sup>1501</sup>.

Sinemanın ve göstergebilimin dilbilim tartışmalarına bir katkısı da, sözce/sözceleme, öykü/öyküleme, söylem/anlatı gibi iç içe geçen tanımlara sahip mefhumları yeni bir boyuttan düşünmemizi sağlamalarıdır. Göstergebilim ve göstergeler arası çeviri incelemeleri aracılığıyla, sinemada anlatıcının konumunu tartışabileceğimiz bir alan açılmaktadır. Örneğin Benveniste’in öykü (*histoire*) ve söylem (*discourse*) mefhumlarının, dilbilimsel kategoriler olarak birbirlerini dışlayıcı olduklarına, ancak yeni anlatıbilimsel yaklaşımlarda sinema(sal anlatı) söz konusu olduğunda kesişebildiklerine dikkat çekilmektedir<sup>1502</sup>. Bu yaklaşımlara göre tüm (kurgu) anlatılarda öykü de, söylem de hemen hep mevcut olmalıdır. Örneğin sinema ve

---

<sup>1498</sup> **age**, 150-152.

<sup>1499</sup> Stam, **age**, 83.

<sup>1500</sup> **age**, 83.

<sup>1501</sup> Julia Lesage. “S/Z and Rules of the Game”. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, no. 12-13, Winter, 1976-77, pp. 45-51. Reprinted No. 55, fall 2013.

<sup>1502</sup> Stam, **age**, 107.

edebiyatı ortaklaşa ele alan bir anlatıbilimin temellerini atmaya çalışan Seymour Chatman'a göre tüm film metinleri bir anlatıcının anlattığı bir bütün olarak düşünülebilmektedir<sup>1503</sup>. Janra konusunu ele aldığımız zaman öne sürdüğümüz tür ve janra ayırımına benzer bir şekilde metin türleri ile janra arasında ayırım yapan Chatman, anlatıyı, betimleme ve tartışma ile birlikte üç temel metin türünden birisi olarak nitelendirmektedir<sup>1504</sup>. Yukarıda değindiğimiz sinema dili sorunlarını ele alan kuramcı, Metz'in Benveniste'in öykü ve söylem ayırımının sinema anlatıbilimi için nasıl yapılacağına bir yanıtının olmadığını öne sürmektedir<sup>1505</sup>. Bu noktada sinema özelinde, öykünün anlatıldığı nokta ile söylemin ifade edildiği nokta kesişmektedir. Bu açıdan Benveniste'in yaptığı ayrımlar, tam da kesiştirildikleri noktada açıklayıcı olmaktadır. Sözünü ettiğimiz kesişim noktası da soyut bir işlev olarak düşünebileceğimiz kameradır<sup>1506</sup>. Başka bir ifadeyle kamera hem anlatan birinci kişi, hem anlatılan ikinci kişi, hem anlatan ve anlatılan üçüncü kişi(ler) olabilmektedir<sup>1507</sup>. Sonuç olarak, tekrar edeceğimiz önemli bir olgu, kameranın gözünün film metninin her anında en az iki farklı anlatı sesini taşıyor olduğudur.

Söz konusu ayrımları sinema için yeniden ele almak konusunda Barthes'ın *S/Z*de öne sürdüğü beş kodu kullanarak yapılacak okumaların avantajlarına *Sinemasal Göstergebilim Sözlüğü*nde de dikkat çekilmektedir<sup>1508</sup>. Özellikle yorumbilimsel kod kategorisinde gözlemleyebileceğimiz üzere, çok anlamlılık, ironi, gerçeklik temsilleri gibi aynı anda hem cümle hem de metin seviyelerinde ele alınması gereken unsurları yorumlamakta etkin bir yöntem söz konusudur. Ancak kitaptaki övgü ve vurguların hiçbirinde görsel dilin sözel dile karşılık gelen Kullanımları (kodları) yeteri kadar örneklendirilmemekte, göstergeler arası çeviri olarak nitelendirebileceğimiz bir olgu karşımıza çıkmamaktadır. Dolayısıyla sinema göstergebilimi, temelde bir filmin sadece öyküsünün incelenmesine sıkışmaktadır.

Bu durumda, sinema ve edebiyatı birlikte düşünmeye çalışırken, göstergebilim ile göstergeler arası çeviri, şaşırtıcı bir şekilde uzlaştırılması gereken iki kutupmuş gibi görünmektedir. Birbiriyle bu kadar iç içe olmalarına rağmen yöntembilimsel olarak

---

<sup>1503</sup> **age**, 114.

<sup>1504</sup> Seymour Chatman. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. 2. bs. Ithaca: Cornell University Press, 1993, 10.

<sup>1505</sup> **age**, 124.

<sup>1506</sup> Örneğin animasyonlarda kamera kullanılsa da kamera işlevini taşıyan bir çerçeveleme (kadraj) olduğunu unutmamak gerekmektedir.

<sup>1507</sup> Stam, **age**, 105-106.

<sup>1508</sup> **age**, 192-196.



ayrışmalarının nedenlerini tartışmak bu çalışmanın kapsamına katılabilecek olsa da, odağımızı fazlasıyla kaydıracağı için tercih edilmeyecektir. Yine de vurgu yapılması gereken bir nokta, göstergebilim ışığında göstergeler arası çevirinin ele alınması sözmerkezciliğe, özellikle sessiz sinema ise dilbilime hâkim olan sözmerkezci paradigmalara meydan okumaktadır. Başka bir ifadeyle sinemanın veya başka görsel dillerin sözel diller gibi değerlendirilmesi radikal bir çabanın parçası olduğu söylenebilir. Bu çaba, örneğin Bakhtin'in (sözel) konuşma janralarına odaklanmasında gözlemlenebilecek sözmerkezci kuramları sarsacak niteliktedir. Derrida'nın düşüncesinde hakikate ulaşma yolunda sözün yazıya üstün kılındığı bir akılçılık olarak tanımlanan sözmerkezcilik<sup>1509</sup>, kaçınılmaz olarak görsel dili yazılı dil olarak düşünmekte de güçlük çekecektir. Düşünce için yazıya ve yazılı dilin önceliğine vurgu yapan bu eleştirel tutum, bizi tüm diller için geçerli şu pratik soruya sürüklemektedir: Sinema dil(ler)iyle düşünülebilir mi? Eğer çeşit çeşit sinema dilini kullanarak tartışabildiğimizi, gözlemleyebildiğimizi, anlatabildiğimizi kabul edersek, Seymour Chatman'ın sınıflandırması ışığında cevabımız evet olacaktır. Öyleyse göstergeler arası çevirinin göstergebilim altında edindiği yer ve S/Z'nin yönteminin sinema için kullanılabilirliği basit bir çözümlemenin ötesinde, özellikle dilbilime yöneltilen aykırı sorular barındırmaktadır.

Uzlaştırma çabamızın öteki ucunda bize yardımcı olacak metin, göstergeler arası çeviri konusunda önde gelen isimlerden Dinda Gorrée'nin göstergebilim ve çeviribilim arasındaki mesafeyi kısalttığı kitabı *Semiotics and the Problem of Translation*'dır<sup>1510</sup>. Eser Charles Sanders Peirce'ün göstergebilim kuramını incelemeye ve yaygınlaştırmaya yönelik yoğun çaba göstermektedir. Peirce'ün kuramında değerli bulunan yaklaşımlardan birisi, dil konusunda sözel ve sözel olmayana eşit değer biçiliyor olmasıdır<sup>1511</sup>. Ek olarak çeviri metinleri orijinal metinler gibi değerlendirmek göz önüne alınmaktadır<sup>1512</sup>. Gorrée bu noktada, çeviribilimci Gideon Toury'nin geniş kapsamlı çeviri tanımının, Yuri Lotman ve Roman Jakobson gibi kuramcıları özümseyecek şekilde kullanılabileceğini öne sürmektedir. Bu tanıma göre herhangi bir anlam bütünü, ona anlamsal

<sup>1509</sup> Nicholas Bunnin ve Jiyuan Yu. *The Blackwell Dictionary of Western Philosophy*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, 401.

<sup>1510</sup> Tr. *Göstergebilim ve Çeviri Sorunu* (çeviri bana ait).

<sup>1511</sup> Dinda L. Gorrée. *Semiotics and the Problem of Translation: with Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*. Amsterdam: Rodopi, 1994, 12.

<sup>1512</sup> *age*, 19.

bütünlüğünü veren özünü koruyacak biçimde (denklik prensibi) başka bir anlam bütününe dönüştürmeye çeviri adını verebiliriz<sup>1513</sup>. Dolayısıyla Jakobson'un üçüncü çeşit olarak ortaya koyduğu göstergeler arası çeviri, kültürler ve mecralar arası çevirilere (örn. uyarlamalara) genişletilebilir hale getirilmektedir. Peirce'ün kuramında merkeze konan üçlü gösterge sistemleri ise bu bağlamda ufuk açıcıdır. Kitapta farklı noktalarda farklı bağlamlardaki karşılıkları ifade ediliyor olsa da, üçlü sistemin en bilinen modeli ikon-endeks-simge sıralamasını taşımaktadır. Açık ve net bir tanım, Jakobson'un üç çeviri çeşidi ele alındıktan sonra yapılmaktadır. Jakobson'un çeviri çeşitleri, bir ifadeyi başka kelimelerle ifade etmekten (dil içi), biçim değiştirmeye (göstergeler arası) uzanan bir yelpaze olarak düşünüldüğünde, yönlü bir bozulma barındırdığı söylenebilir. Bir dilin kendi içinde gerçekleşen anlam süreci de saf değildir, ancak saflığa, mecralar ya da kültürler arası çevirilerde, uyarlamalarda olduğundan *daha* saf olduğu kabul edilebilir. Peirce'ün üçlü gösterge sisteminde karşımıza çıkan birincil anlam (örn. ikonik), en hakiki, en bozulmamış, göstergeyi algıladığımız anda edindiğimiz izlenimden, salt duygulanımdan ibaret anlamdır<sup>1514</sup>. Yorumun, yani yorumcunun gösterge üzerine düşünerek anlamı bir nebze bozulmaya uğratması, ikincil anlamı (örn. belirtisel, dizinsel, *indexical*) ortaya çıkarmaktadır. Sıradışı olan, ikincil anlamın gündelik yaşamda en alışık olduğumuz sözlük anlamlarını ve dolayısıyla diller arası çeviri dağarcıklarını kapsıyor olmasıdır<sup>1515</sup>. (Simgesel) üçüncül anlamlar ise iki kez bozulmaya uğramış, göstergenin fiziksel niteliklerinden mümkün olan en uzak mesafede bulunan anlam ifadesini taşımaktadır. Örneğin Latin alfabesinde kullanılan harfler, şekillerinin kendi başlarına ifade değeri düşünülmediği için, bu kategoriyi ayrık şekilde düşünebileceğimiz bir örnek teşkil etmektedir. Ancak Peirce'e göre tüm göstergeler bu üçlü yelpazeyi, yorumcunun yorum kapasitesi seviyesinde taşımaktadırlar<sup>1516</sup>. Bu yüzden güncel bir örnek olarak parmak izlerimiz düşünülebilir. Parmak izleri, birincil olarak bir kişinin parmağının bir yere dokunduğunu ve birebir kendi suretini bıraktığını ifade etmektedir. Başka bir deyişle bu imgede, birincil olarak fiziksel olarak parmağın kendisini düşünebilirim. İkincil olaraksa, parmak izi bir lekedir. Parmağın kir, mürekkep, boya gibi malzemeler aracılığıyla kirletme, çizme, boyama yapması, parmağın işaret edilenden ziyade işaret eden (endeks) haline gelmesi,

<sup>1513</sup> Toury'den alıntılan Gorlée, *age*, 20.

<sup>1514</sup> *age*, 157.

<sup>1515</sup> *age*, 158.

<sup>1516</sup> *age*, 55.

parmaktan işaret parmağına dönüşmesi anlamını taşımaktadır. Ancak üçüncül anlam, eşsiz parmak izinin eşsiz bir bireyi ifade etmesi, direkt olarak bireyin kimliğini tanımlamasıyla oluşmakta, parmak izinde artık izin kendisini göremez olduğumuz bir gösterge niteliği ortaya konmaktadır. Böylelikle üçüncül anlamın diğer anlam seviyelerini düzenleyen ve yöneten bir “yozlaşma” olduğu anlaşılmaktadır<sup>1517</sup>. Yozlaşma için kullanılan dejenerasyon kelimesinin kökeninde “janra”ın yozlaşması anlamı yatmaktadır. Bu da, kurallara aykırılığı ve janranın kanununun yozlaşma olduğuna dair Derridacı önermeyle uygunluk göstermektedir<sup>1518</sup>. Sonuç olarak, göstergeli düzenleyen üçüncül anlam ile janrayı düzenleyen dejenerasyon benzer niteliktedir. Jakobson ve Peirce için anlam üretiminin özünde çevirinin olduğunu dile getiren Gorlée, anlamı düzenleme ve yönetme (*govern*) kapasitesinden dolayı, göstergeler arası çevirinin bir kavram olarak ‘anlam’ı tanımladığına dikkat çekmektedir<sup>1519</sup>. Peirce’ün Jakobson tarafından da alıntılanan anlam tanımı da, “bir göstergenin başka bir gösterge sisteminde çevrilmesi”dir<sup>1520</sup>. Bu durumda Peirce’ün birincil anlama biçtiği değer de çarpıcıdır. Zira bir bebeğin algısı ya da rüya görme deneyimlerimizdeki saf algılar, genel olarak biliş öncesi diyebileceğimiz anlam üretim deneyimleri birincil anlam kategorisindedir<sup>1521</sup>. İşte bu nedenle göstergeler arası çeviri Peirce için söz temelli ol(a)mamaktadır, çünkü biliş ile birlikte dil öncesini de kapsamaktadır. Dolayısıyla, Gorlée’ye göre Peirce’ün çeviri olgusuyla tanımladığı anlam ancak önerme temelli düşünülebilir<sup>1522</sup>. Böylelikle yukarıda belirttiğimiz sözmerkezcilik sorunu çözülebilmektedir.

Göstergeler arası çeviribilimin sinema uyarlamalarını incelemek adına sunduğu alan geniştir ve halen keşfe açıktır. Bu çalışmanın amaçlarından birisi, Barthes’ın “anlatma düzeyinde” tartışılması gerektiğini ifade ettiği film uyarlamaları<sup>1523</sup> incelemelerinde, yaşanabilecek zorlukları azaltmaktır. Bu şekilde okumanın mümkün kılınmasına örnek olarak Sündüz Öztürk Kasar’ın Honore de Balzac’ın *Le Chef-d’Œuvre Inconnu* (Gizli Başyapıt) adlı öyküsünün Jacques Rivette tarafından *La Belle Noiseuse* (1991) adıyla sinemaya uyarlanmasını inceleyen makalesine

<sup>1517</sup> *age*, 158.

<sup>1518</sup> *age*, 159, 168.

<sup>1519</sup> *age*, 152.

<sup>1520</sup> Jakobson’dan alıntılanan Gorlée, *age*, 152. “the translation of a sign into another system of signs” (çeviri bana ait)

<sup>1521</sup> *age*, 164.

<sup>1522</sup> *age*, 229.

<sup>1523</sup> Roland Barthes. Göstergebilimsel Serüven. çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018, 134.

bakabiliriz<sup>1524</sup>. Makalede film, “yorum, yaratım ve göstergelerarası çeviri kavramları ışığında” ele alınmaktadır<sup>1525</sup>.

Edebi göstergelerin sinemaya aktarımı ve dönüşümüne odaklanan incelemede, öncelikle öykünün temel sorunsalı tartışılmaktadır. Kasar’a göre öyküde iki ana bölüme adlarını veren iki kadın figürü üzerinden “yaratım” konusu sorunsallaştırılmaktadır<sup>1526</sup>. Öyküde özel olarak “sanatta kusursuzluk arayışı” sorgulanmakta, filmde ise aynı sorunsal “sanatta hakikat arayışına” dönüşmektedir<sup>1527</sup>. İki meselede de anlatıların ironik açmazlarının bulunduğu söylenebilir. Bu sorulara ne öykü, ne de film kesin yanıt vermektedir. Ayrıca okur veya seyirci, bu soruları görmezden gelemey ve üzerine düşünmeye zorlanırlar. Kasar’ın ifadesiyle “bu sorular yanıtlarını okurun imgeleminde arar”<sup>1528</sup>. Verilecek yanıtlara göre anlatılar da farklı şekilde biçimlenecektir. Örneğin sanatçı, sanatta aslen ne aramaktadır? Aradığını bulmasının ölçütleri nelerdir? Böylelikle öykü filme uyarlanırken karakterler arasındaki “sözleşmenin esası” değişmiş olsa da, bu esaslar üzerine kurulan (ironik) katmanların göstergebilimsel karşılaştırması mümkün olmaktadır<sup>1529</sup>.

Çalışmada, Benveniste ve Coquet’nin dil ve gösterge kuramlarından yola çıkarak, Benveniste’in “ikinci kuşak” bir göstergebilim olarak nitelendirdiği yaklaşım kullanılmaktadır. Bu yaklaşımda göstergelerarası çeviri “söylem boyutunda” ve metinlerin “dışarı çözümülenmesi” kapsamında ele alınmaktadır<sup>1530</sup>. Böylelikle göstergeler arası çeviri olarak ele alınan film uyarlamalarına dair çözümlemeler, sinema göstergebilimini de geliştirmektedir. Örneğin seyirci “görsel-işitsel okur” olarak değerlendirilebilir<sup>1531</sup>. Bu değerlendirme, özellikle gelişen teknolojilerle birlikte filmlerin “okunma” sürecinin sinema salonundaki gibi durmaksızın gerçekleşmediği günümüzde daha da anlam kazanmaktadır. Zira seyirci, kitap okuma

---

<sup>1524</sup> Sündüz Öztürk Kasar. “Honore de Balzac’ın Le Chef-d’œuvre Inconnu Başlıklı Öyküsünden Jacques Rivette’in La Belle Noiseuse Adlı Filmine: Göstergelerarası Çeviride Göstergelerin Aktarımı ve Dönüşümü”, Prof. Dr. Hasan Anamur’un Anısına, Editörler: Sündüz Öztürk Kasar, Beki Haleva, Lale Arslan Özcan, Pınar Güzelyürek Çelik, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınları, 2021: 101-131.

<sup>1525</sup> **age**, 109.

<sup>1526</sup> **age**, 106.

<sup>1527</sup> **age**, 110.

<sup>1528</sup> **age**, 108.

<sup>1529</sup> **age**, 117.

<sup>1530</sup> Benveniste’ten alıntılan Kasar, **age**, 120.

<sup>1531</sup> **age**, 122.

süreçlerine benzer şekilde, film izlemekte daha etkin rol almakta, filmleri durdurarak, ileri geri giderek, görsel-işitsel ayrıntılara daha çok dikkat edebilmektedir<sup>1532</sup>.

Kasar'ın değindiği bir mesele de, göstergeler arası çeviri türleri ve sınıflandırmalarıdır. Farklı gösterge dizgeleri arasında gerçekleştiği için, araştırmacı Paolo Fabbri'nin tanımına dayanarak, “gösterge aşırı çeviri” ifadesi önerilmektedir<sup>1533</sup>. “Gösterge dizgelerinin sınırlarını aş[ın]; hem dilsel hem de dil dışı dizgelerin anlatım olanaklarını etkinleştirebil[en] ve tüm bu dizgeler arasında çapraz geçişler sağlayabil[en]” göstergeler arası çeviri, kapsamlı bir sınıflandırma gerektirmektedir<sup>1534</sup>. Bu amaçla oluşturulan beş kategorinin üçüncüsü olan “doğal dilden çoklugoşterge dizgesine aktarım,” romanların sinema uyarlamalarını kapsamaktadır<sup>1535</sup>. Bu göstergeler arası çeviri türünde kaynak dizge, edebiyat eserlerinin sahip olduğu dilsel göstergelerden oluşmaktadır. Erek dizge ise sinema filmi, tiyatro oyunu, opera gibi, doğal dil dışı dizgelerin göstergelerini de barındıran eserlerdeki karma nitelikli göstergelerden oluşmaktadır<sup>1536</sup>.

Sinema uyarlamaları ele alındığında, gerçekleşen göstergeler arası çeviriyi, bir yorumlama türü olarak da düşünebiliriz. Burada gerçekleşen yorumlama türü için Kasar, Greimas-Courtés'in “bir gösterge dizgesine ait anlamlı bir birimin bir başka gösterge dizgesine aktarımı yani çeviri” tanımının söz konusu olduğunu söylemektedir<sup>1537</sup>. “Göstergelerarası çeviri ediminde yorum işlemenin etkileri”ni de sınıflandıran Kasar, “çeşitleme,” “zenginleştirme” ve “yalınlaştırma” olarak adlandırdığı üç çeşit etki tanımlamaktadır<sup>1538</sup>. “Zenginleştirme” etkisi, tekli gösterge dizgesinden çoklu gösterge dizgesine geçiş sonucunda ortaya karma bir dil çıkmasını ifade etmektedir. Dolayısıyla başarı ya da değer katmaktan ziyade özgün metne göre daha zengin teknikler içeren bir uyarlama karşımıza çıkmaktadır<sup>1539</sup>.

Yukarıdaki sınıflandırmalar düşünüldüğünde *Anayurt Otel*i ve *La Belle Noiseuse* uyarlamaları doğal dilden çoklugoşterge dizgesine aktarım türünde, zenginleştirici etkiye sahip göstergelerarası çeviri eseri özelliklerini paylaşmaktadırlar. Bir başka ortak olgu ise, ana karakterlerinin daimonik niteliğe sahip olmalarıdır. *Le Chef-*

---

<sup>1532</sup> age, 122.

<sup>1533</sup> age, 123.

<sup>1534</sup> age, 123.

<sup>1535</sup> age, 124.

<sup>1536</sup> age, 125.

<sup>1537</sup> age, 126.

<sup>1538</sup> age, 126-127.

<sup>1539</sup> age, 127.

*d'Œuvre Inconnu*'nın Frenhofer'i, Coquet'nin Söyleyenler Kuramının temel kavramlarından biri olan “yükümsüz özne”ye dönüşür, çünkü “gerçeklikten kopmuştur, söylem ve eylemlerini bilinç ve/ya da istem dışı gerçekleştirir”<sup>1540</sup>. *Anayurt Otel*i'nde Zebercet'in gerçeklikten kopuşu bambaşka bir bağlamda gerçekleşse de, karakter yükümsüz özne tanımına uymaktadır. Öte yandan Frenhofer'in “hem dâhi hem çılgın usta” olarak tarif edilmesi, daimonik olanın deha ile delilik arasında benzerlik yaratan konumunu, yükümsüz öznelle paylaştığını kanıtlamaktadır<sup>1541</sup>. Kasar'ın makalesinde, ironi, janraya ve daimonik kavramlarının Coquet'ci kuramsal çerçevede nasıl yer alabileceği görülebilmektedir.

## 6.6. Edebiyat ve Sinema Kesişiminde Yorumbilim

Sinemada mümkün veya mevcut olan görsel işitsel dilleri çıkış noktası olarak dilbilgilerini düşünmemize yardımcı olan bir metin, Gilles Deleuze'ün sinema üzerine yazdığı iki ciltlik eseri *Sinema*'dır. İkinci cilt olan *Sinema 2: Zaman-İmge*, 2021'de Türkçe'ye kazandırılmıştır. Düşünür sinemasal göstergeleri (imgeleri) tarihsel olarak inceleyip çağdaş bir sinema kuramı ortaya koymaktadır. Bu kitaplar, düşünürün felsefesinin çeperinde duran ve sinemayla ilgili denemelerden oluşan metinler değildir. Deleuze üzerine uzmanlaşan akademisyenlerin bazıları için *Sinema* kitaplarında zaman ve sinemasal anlatı arasında kurulan yorumbilimsel bağıntı, düşünürün tüm düşüncesi için merkezi öneme sahiptir<sup>1542</sup>. Zira aynı kuramsal yaklaşımı kullanarak Henri Bergson'un zaman üzerine düşüncelerini geliştiren Deleuze, psikanalist ve göstergebilimci Felix Guattari ile birlikte, içinde yaşadığımız farklı politik ekonomilerin, bilgi ağlarının, kurumsal yapıların, insanın zamanla ilişkisini dayanak noktası olarak inşa edildiklerini ortaya koyabilmiştir<sup>1543</sup>.

*Sinema 1*'de Gilles Deleuze'ün amacının *Sinema 2*'de öne süreceği ve uygulamaya döküleceği kendine özgü terminolojisinin kuramsal temelini oluşturmak olduğu söylenebilir. Birinci cildin çıkış noktasında Bergson'un zamana dair düşünceleriyle Peirce'ün göstergebiliminin özümsemesi olduğunu görebiliriz. Düşünüre göre hareket ve zaman ilişkisi konusunda Bergson'dan esinlenilecek üç seviye söz konusudur. İlk seviye, küme ve parçaların oluşturduğu kapalı, bölünmez bir

<sup>1540</sup> age, 107.

<sup>1541</sup> age, 108.

<sup>1542</sup> Claire Colebrook. Deleuze: A Guide for the Perplexed. New York: Continuum, 2006, 1.

<sup>1543</sup> age, 145-146.

bütünden oluşmaktadır<sup>1544</sup>. Bir çekimin tek bir karesi ya da çerçevesi (kadraj) içindeki her şey, bir imge olarak öncelikle bu seviyede değerlendirilmelidir. İkinci seviye, hareketin kendisidir; bu seviyede hareketi algılayıp anlamlandırdığımız zamansallık devreye girmektedir. Bu açıdan, bir çekimi hem parçalarına (örneğin bir âna) göre, hem de filmin bitmesiyle oluşan bütüne (örneğin filmin janrasına) göre değerlendirmek gerekmektedir<sup>1545</sup>. Üçüncü seviye ise, hareketin bütünü ve onun değişimlerinin toplamından oluşmaktadır. Bu seviyeyi anlayabilmek için ikili doğasını da kavramak gerekmektedir. Deleuze'e göre bütün, değişim halindedir ve açık olandır ya da süreçtir<sup>1546</sup>. Bu açıklık, sinemada kadrajın dekadraja açıklığında, gündelik hayattaysa bireysel algılarımızın görüş alanımızın dışına açıklığında gözlemlenebilir. Seyircinin çerçevelenmiş bir görüş alanının dışını *da* düşünüyor olması, mekansal bütünü açıklık olarak nitelendirmektedir. Öte yandan görüş alanının içindeki hareketin bütünü kendine has başka bir bütünlülük içermektedir; bu noktada bir süreçten bahsediyor oluruz. Burada bir kümenin oluşturulması (örneğin tek bir çekim) ile bütünün kurgulanması (örneğin filmin janrası) arasında uzlaşmaz bir çekişme vardır. Dolayısıyla “parçalar arasındaki ilişki” ve “bütünün durumu”, hareketi niteleyen iki cepheyi oluşturmaktadır.<sup>1547</sup>

Daha önce Paul Ricœur'ün Augustinus ve Aristoteles'in zamana dair betimlemeleri arasındaki çatışmayı değerlendirmesi gibi, Deleuze de ân (nokta) ile zaman dilimi (uzunluk) arasındaki uyumsuzluğa odaklanmaktadır. Ancak Deleuze bu uyumsuzluğun sinema anlatılarındaki yerini, sinema tarihinden örneklerle değerlendirerek çok yönlü şekilde anlaşılmasını sağlamaktadır. Peirce'ün bu kuramdaki etkisi, anlamlandırma süreci ele alındığında, bütünün (üçüncüllüğün) parçalara göre öncelikli kılınmasıdır<sup>1548</sup>. Bütünün bu çalışmadaki yöntemde öncelikli kılınmasını, janra üzerine incelemizde dile getirmiştik. Deleuze için sinema metninin ele aldığımız bütünü, filmin genel hareketi oluşturmaktadır. Genel hareketten kasıt, öykü/içerik ve olayörgüsünün toplamı olarak düşünülmelidir. Burada öykü, olayların kronolojik özeti, olayörgüsü ise filmde sırasıyla olup biten her şey olarak kabul görmektedir. Bu

---

<sup>1544</sup> Gilles Deleuze. Cinema 1: Movement-Image, çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, 12-13.

<sup>1545</sup> *age*, 18-21.

<sup>1546</sup> *age*, 17-18.

<sup>1547</sup> *age*, 18.

<sup>1548</sup> *age*, 29.

varsayımların kökeninde Deleuze'ün ifadesiyle Kantçı sanat felsefesi vardır<sup>1549</sup>. Öte yandan kitapta referans verilmesi de, Viktor Shklovsky'nin *fabula* (öykü içeriği) ve *syuzhet* (öyküleme) ayrımı ile olan benzerlik açıkça görülmektedir<sup>1550</sup>. Deleuze'ün genel hareket adını vererek altını çizdiği ikili hareket ise, mutlak ve görelî hareketlerin geriliminden oluşmaktadır<sup>1551</sup>. Görelî hareket öyküye, mutlak hareket ise olayörgüsüne denk gelmektedir. Örneğin tek bir karakterin görelî hareketini, o karakterin filmin en baştaki halinden en sonundaki haline kadar geçirdiği değişim değeri olarak ölçebiliriz. Mutlak hareketi ise, o karakterin film boyunca deneyimlediği her şeyin toplamı olarak düşünebiliriz. Genel hareket bu durumda, mutlak hareketle görelî hareketin arasındaki fark alanı (tümleşigi) olarak düşünülebilir. Bu tümleşik gerçekliğin, sinemaya has bir tümleşik gerçekçiliğe (*réalisme intégral*) temel oluşturduğunu savunan sinema kuramcısı André Bazin'den esinlenerek ele alındığını gözlemleyebiliriz<sup>1552</sup>. Zira Deleuze sinemada zaman ve hareket ilişkisini tarihselleştirirken, Fransız gerçekçi sinemasına ayrı bir önem atfedecektir. Düşünürü göre dört coğrafyanın sineması, sinemanın klasik dönemindeki dört montaj yaklaşımını temsil eder niteliktedir. Hollywood sineması tekil (örneğin tek bir kahramanın hikayesine odaklanan) ve “organik” bir görelî harekete odaklanmaktadır<sup>1553</sup>. Bu özelliğin parabolik bir sinemayı merkeze koyduğunu söyleyebiliriz. Sovyet (avangart) sineması ise *diyalektik* yaklaşıma ve orantılı bir montaja yaslanmakta, odağı karakterlerden olaylara kaydırarak genel hareketinde bir “altın oran” yakalamayı amaçlamaktadır<sup>1554</sup>. Savaş öncesi Fransız sinemasının, yani Şiirsel Gerçekçilik veya Fransız İzlenimciliği olarak da bilinen gerçekçi filmlerin bu iki coğrafyadan farklı olarak genel hareketin miktarını en yüksek seviyeye çıkararak *nicel* bir sinemayı tercih ettiği öne sürülmektedir. Bu noktada vurgulayabileceğimiz bir olgu, erken dönem Amerikan ve Sovyet sinemalarının görelî harekete dayanan bir sinemaya sahip olmalarıdır. Bu sinemalarda ‘neydi ’ile ‘ne oldu ’arasındaki fark tartışmaya açılır veya seyircinin keyfine sunulmaktadır. Fransız gerçekçiliği ise, ‘ne oldu ’ile ‘ne yaşandı’ arasındaki farkı düşünmemizi sağlamaktadır, çünkü görelî hareket azalmakta ancak mutlak

<sup>1549</sup> *age*, 46, 48.

<sup>1550</sup> Robert Stam, Robert Burgoyne & Sandy Flitterman-Lewis. *New Vocabularies in Film Semiotics*. London: Routledge, 1996, 71.

<sup>1551</sup> Deleuze, *age*, 45-48.

<sup>1552</sup> Blandine Joret. Today, Icarus: On the persistence of André Bazin's myth of total cinema. Doktora Tezi. University of Amsterdam, 2015, <<https://hdl.handle.net/11245/1.478548>>, 18

<sup>1553</sup> Deleuze, *age*, 30.

<sup>1554</sup> *age*, 32-33.



hareket artmaktadır. Dolayısıyla mutlak hareketin görelî harekete oranı artmakta, oluşturdukları tümleşik alan/gerçeklik, aşkınlık kazanmaktadır. Bu durumun klasik sinemadaki radikal örneği ise Alman Dışavurumculuğudur. Zira Deleuze'e göre ilk defa bu coğrafyanın *yogun* sinemasında hareketi ölçebileceğimiz değerlerin ve ölçütlerin kendileri hedefe konmaktadır. Fransız ekolündeki gibi Kartezyen bir düzlemden bahsedilememekte, mutlak hareketin arttırılmasından ziyade mutlak hareketlerin parçalanması, homojen bir uzamda ölçülebilir hareketlerin düşünülmesi imkânsızlaştırılmaktadır<sup>1555</sup>.

Örneklendirmek adına, Fransız gerçekçiliğinde çok sayıda karakterin deneyimini aynı anda işleyen ve bu karakterler arasındaki uyum ve uyuşmazlıkların o karakterlerin eylemlerini ölçebileceğimiz düzlemler oluşturan filmler söz konusudur. Örneğin Jean Renoir'ın 1939 tarihli başyapıtı *Oyunun Kuralı*'nda Amerikan tarzı bir başrolden söz edemeyeceğimiz gibi, Sovyet tarzı bir olaylar silsilesi de söz konusu değildir. Ancak 10'un üstünde sayıda karakterin eylem güzergâhlarının kesişimleri sayesinde adeta bir analitik düzlem çizildiğine şahit oluruz. Karakterler sık sık işlevsel olarak birbirlerinin yerini almaktadır ve eylemler birbirleriyle çoklu şekilde karşılaştırılabilir -aynı eylemi dört beş farklı karakterin gerçekleştirdiğini görebiliriz. Alman dışavurumcu sinemada ise algnının kendisi en baştan tehdit altındadır. Örneğin *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (1920), hikâyeyi anlatan karakterin bakış açısına geçer geçmez bir ilkokul çocuğunun elinden çıkmışcasına acemice çizilmiş bir dekorda buluruz kendimizi. Dolayısıyla anlatıcıya güven duymamızın önüne geçilir. Deleuze'ün ifadesiyle Fransız ekolünden (Kartezyen, analitik) başka bir geometriye geçmek zorunda kalırız<sup>1556</sup>. Bu yeni uzamda, zamanla geçirilen dönüşümün ölçütleri paramparça olur. Örneğin *Sunrise: A Song of Two Humans* (1927) filminin başlarında bir kocanın, metresinin ayartmasıyla karısını öldürmeyi planladığını görürüz. Aynı adam, cinayet esnasında karısına kıyamaz ve ona tekrar aşık olur. Öykü buraya kadar bir gerilim filmi havası taşımaktadır. Ancak henüz on dakika önce kocası tarafından boğulmak üzere olan kadın, kocasıyla birlikte büyükşehirde bir gezintiye çıkmaya ve aşk tazelemeye ikna olur; ve seyirci filmin ilk kısmını rahatlıkla unutarak melodramın romantik aşamasının tadını çıkarabilir. Hollywood'un aynı şiddette bir karakter dönüşümünü göstermesi, kullandığı organik kompozisyonundan kaynaklı olarak çok daha uzun sürerken, Alman Dışavurumculuğu

<sup>1555</sup> age, 51.

<sup>1556</sup> age, 52.

bu ani dönüşümleri görsel tarzı ile karşılayabilmektedir. Deleuze bu noktada ışığın ve gölgenin şiddetinin Dışavurumculuk için sadece bir tarzdan ibaret olmadığını ortaya koymaktadır. Seyircinin gözünü alan ışık ve içindeki hareketi seçmekte zorlandığı gölgeler, kendi algısına güvenini sarsmaktadır. Bu durum, karakterlere güvensizliğimizle denk olduğu için, olayları onlarla birlikte, dünyaya dair gerçeklik algımızı yitirmemize sebep olmaktadır. Olaylar, sanki dünyanın sonu gelmişcesine deneyimlenir.

Gördüğümüz üzere, Deleuze'un Fransız ve Alman sinemalarına atfettiği özellikler, metabolik ve diabolik anlatı özellikleridir. Bu bağlamda dikkate alındıklarında, sinema göstergebilimi için sunulan imge kodları adına düşünürün önerdiği sınıflandırma daha anlaşılır olacaktır. Deleuze iki çeşit sinema imgesi öne sürmektedir. Birincisi, zamanın harekete bağımlı olduğu, zamanın ancak dolaylı biçimde ifade edildiği *hareket-imge*'dir<sup>1557</sup>. Hareket imgelerin zamana bağımlılığını, birçok filmde zamanın durmasının hareketin (özellikle insanların) durmasına denk olmasında gözlemleyebiliriz. Üç çeşit hareket-imge söz konusudur. Filmdeki dünya algımızı kuran *algılanım-imgeler*, bizi duygulandıran *duygulanım-imgeler* ve olayları kavramamızı sağlayan *eylem-imgeler*<sup>1558</sup>. Çalışmamızda bu kodları kullanmayacağımız için ayrıntılı bir şekilde incelemeyeceğiz. Ancak düşünürün klasik sinemayı aşan yeni dünya sinemasına atfettiği *zaman-imge*, asıl önemli katkısını oluşturmaktadır. *Zaman-imge*'nin olanağını açan Alman sinemasıdır. Özetlemek adına zaman-imgeler, seyircinin baktığında eylem, algı ya da duygu değil, zamanın kendisini düşündüğü imgelerdir. Örneğin diyebiliriz ki, görelî hareketin mutlak sıfır olduğu filmler zamanda yolculuk döngüsü içeren filmlerdir (*La Jetee*, *12 Maymun*, *Kayıp Otoban*). Matematikte herhangi bir reel niceliğin sıfıra oranı nasıl sonsuzluk olarak kabul ediliyorsa, bu örneklerde de zaman döngüsü sonsuzlaşmaktadır -bu filmlerin öyküleri asla bitmezler. Bazı filmlerde, zaman ilerlese de kendini tekrar eden, ana mesajı "tarih tekerrür eder," olan öykülerle karşılaşırız (*All About Eve*, *Varyete Işıkları*, *Le Couperet* (2005)). Bu filmlerde karakterler kendilerini filmin en başındaki konumda bulurlar (görelî hareket sıfıra çok yakındır), ancak aradaki yaşanmışlıklar boşa gitmemiş, aşkınlaşmış, fikirleşmiştir. Başka bir deyişle mutlak hareket, görelî harekette karşılık bulamadığı

<sup>1557</sup> **age**, 68.

<sup>1558</sup> **age**, 68. Terimlerin Türkçe karşılıkları: —Sinema 1: Hareket-İmge. çev. Soner Özdemir. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2014, 98.

için sadece fazlalık haline gelmiştir. Bu durumlarda *zaman-imge* dediğimizde bir düşünce, bir his ya da bir aşırı anlamlılık ânından bahsedebiliriz. Deleuze, imge ile gösterge arasında nasıl bir ilişki kurduğunu anlamasa da, Peirce'ün kuramında imgelerin göstergelere yol açtığını kabul etmek gerektiğini ifade etmektedir<sup>1559</sup>. Dolayısıyla sadece hareket-imgelerin değil, zaman-imgelerin de göstergeler olarak ele alınması mümkündür. Düşünürün ikinci ciltte özellikle İtalyan Yeni-Gerçekçiliğinin yarattığını gözlemlediği dönüşüm, görsel ifadenin eylem-imgeleri krize sokması (seyircinin olay akışını düşünemez olması) aracılığıyla zaman-imgeler oluşturmaya yöneliktir<sup>1560</sup>. Altını çizmek gerekir ki, düşünür Bergson'dan yola çıkarak zaman ve hareket ilişkisinde üç seviye ele alırken, ikinci seviye olan hareket için bir “çeviri hareketi” ifadesini kullanmaktadır<sup>1561</sup>. Dolayısıyla hareketi taşıyan en temel hareket-imge olan eylem-imgenin algılanamaz olması, hareketin kendisinin algılanamaz olması anlamına gelmektedir. Ancak daha önemlisi, her algılanamaz hareket zaman-imgeye çevrilmez (bazı imgeler sadece anlamsızdır). Bu çevirinin olabilmesi için zaman-imgenin hareket-imgeler üzerinde temellenerek, onları aşması gerekmektedir.

Deleuze ikinci ciltte, çok sayıda zaman-imge kategori ve örneğini sinema tarihinden örneklerle ortaya koymaktadır. Bu çalışma için önemli olan bir ayrıntı, “zamanın kristalleri” olarak adlandırılan çok katmanlı zaman anlayışının yansımalarını taşıyan zaman-imgeleridir<sup>1562</sup>. Kristal-imgeler, mevcut gerçeklik (aktüel) ile olası gerçekliğin (virtüel) aynı imgede birleşmesidir<sup>1563</sup>. Örneğin *Le Couperet* (2005) filminde ana karakter, iş bulabilmek için rakiplerini öldüren bir seri katildir. Filmin bir noktasında, aynı *geçmişteki* kendisi gibi bir bar taburesinde oturan genç bir adam görür. Bu genç adamın aklından geçeni ana karakterle birlikte anlarız: O da iş bulabilmek için rakiplerini öldürmeyi düşünmektedir ve bu rakiplerinden birisi ana karakterimizden başkası değildir. İki karakter hiç konuşmaz ve sessizce birbirlerini tartarlar. İmge, iki karakterin eylem, duygu ve algı üçgenini aşmakta, hırs ve insanlıktan çıkmayı barındıran (mitik) kapitalist düzeni, o noktaya kadar geçen zamanı imgeleştirerek

---

<sup>1559</sup> *age*, 69.

<sup>1560</sup> Gilles Deleuze. *Cinema 2: Time-Image*, çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, 1-3, 18-19.

<sup>1561</sup> Gilles Deleuze. *Cinema 1: Movement-Image*, çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, 11.

<sup>1562</sup> Gilles Deleuze. *Cinema 2: Time-Image*, çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, 1-3, 68-69.

<sup>1563</sup> *age*, 69.

aşmaktadır. Burada yine, kapsamlayışı aşan ironiden söz edebiliriz. Ancak imgenin kapsamlayış halinin ana karakter ile genç karakterin denkliğinde yattığını unutmamak gerekmektedir. Deleuze'ün kristal metaforunu kullanırken dikkat çektiği de, mevcut ve olası arasındaki farkın zamanda kristalleşmesi, olası olanın zamanla mevcut olmasıdır<sup>1564</sup>.

Böylelikle Gilles Deleuze göstergebilim kodları ile sinema imgeleri arasındaki kuvvetli bir bağ oluşturmaktadır. Söz sanatlarında ironiye gösterdiğimiz ilgi, “zamanın dolaysız imgeleri” olarak da tanımlanan zaman-imgelerine gösterilmektedir<sup>1565</sup>. Ortaya koyduğumuz üzere, mit olarak Zaman, dolaysız bir şekilde ifade edilebilir bir kavram değildir. Diyebiliriz ki, dolaysız olarak imgelenen zaman, janra incelememizde öne sürdüğümüz mitik zaman düzlemlerine denk gelmektedir. Gözlemlenebilir bir başka ortaklık, Deleuze'ün de zaman bölgeleri, levhaları, tabakaları veya katmanlarından bahsedebileceğimizi söylemesi, bu açıdan çizdiğimiz zaman ve anlatı şemasındaki gibi zamansallıkları anıştırmaktadır<sup>1566</sup>. Düşüncesinde ve sinema yorumunda Heidegger'in etkisini görebildiğimiz için bu ortaklık şaşırtıcı değildir<sup>1567</sup>.

## 6.7. Barthes'ın Rehberliğinde Barthes'ın Yöntemini Kullanmak

Barthes'ın beş kod üzerine kurulu yönteminin sadeliği, Deleuze'ün zaman-imgeleriyle karşılaştırınca basitmiş gibi görünebilmektedir, ancak kaynaklarının ortaklığı nedeniyle birbirlerine tercüme edilebilir olduklarını görmüş olduk. Artık Barthes'ın kendi göstergebilimsel çözümleme yöntemine dair uyarılarını dikkate alarak okuma aşamasına geçebiliriz.

Kuramcının sinema üzerine ve *S/Z* üzerine söyleşilerinin de bulunduğu *Sesin Rengi* adlı derleme, çalışmamız açısından özellikle faydalı bir eserdir. Derlemede yer alan söyleşiler arasında farklı bir söyleşiden, bir *üst* söyleşiden bahsetmek mümkündür. Bu niteliği kullanarak sinemaya özel göstergeler arası çeviri çözümlemesi ile *S/Z*'nin yöntemi arasındaki bağları güçlendirmeye çalışacağız. Kuramcının 1976 yılında verdiği bir söyleşide Flaubert'e atıfta bulunarak, (edebi) cümlelerin bitmek bilmez bir

---

<sup>1564</sup> age, 69.

<sup>1565</sup> age, 98.

<sup>1566</sup> age, 99

<sup>1567</sup> age, 156-157.

bütünlemeye açık olduğuna değinilmektedir<sup>1568</sup>. Deleuze'ün kullandığı değişim halindeki, açık olan, ya da süreç olan bütün mefhumu, burada da geçerlidir. Bu durumda sözel dilin cümleleri ile sinemanın görsel-işitsel cümleleri (örn. sahneler) arasında denklik kurmak önem kazanacaktır. Barthes bu denkliklerin kurulması konusundaki zorluklara 1963 yılında Jacques Rivette ve Michel Delahaye'e verdiği röportajda değinmektedir. Kuramcı burada filmleri kesitlemenin sinemanın gerçeklikle daha dolaysız bağını göz ardı etmemesi gerektiğini vurgulamaktadır<sup>1569</sup>. Bu amaçla da Jakobson'un eğretileme ve düzdeğişmece temelli "retorik (ve artık birebir dilbilimsel olmayan) model[in]den ilham alınarak" çözümleme yapılmasını önermektedir<sup>1570</sup>. Kuramcı sinemanın uç uca eklemeli montaja dayalı bir sanat olduğu için merkezde (en azından o dönemde) düzdeğişmece olduğunu da eklemektedir<sup>1571</sup>. Ancak ironik bir şekilde, röportajı yapan Rivette'in deneysel sineması tam da hikâye anlatımını içeriğinden (anlatılandan) koparan niteliğiyle Barthes'ın şerhini (yorumunun o dönem için geçerli olduğunu) haklı çıkaracaktır. Böylelikle kuramcının sinema eserlerinin okunmasına biçtiği rol de edebiyat okumalarına katılmaktadır. Dilbilim ile sinema arasındaki alışveriş, Ricœur'ün zaman ile anlatı arasındaki bağlantıyı düşünmek için bir kriter olarak ortaya koyduğu dilbilimsel çerçeveye uygun olabilir; çünkü her filmin sözel dil kullanarak hikaye anlatma özelliği gösteren bir dizimi ve göstergeleri eşleyen bir *bütünleyimi* (*catalyse*) vardır<sup>1572</sup>. Göstergelerin eşlenebilir varlığı ayrıca önemlidir, zira Barthes, aynı nedenden dolayı örneğin Benveniste'in dediği gibi müziğin göstergebilime değil anlambilime ait olduğunu savunmaktadır<sup>1573</sup>. Çünkü müzikteki seslerin salt göstergeler olarak değerlendirilmesi (kendinden başka bir şey ifade etmesi) mümkün değildir. Dolayısıyla dizim ve eşleme özelliklerini taşıyan metinlerde, göstergeler arası çeviri için olduğu kadar, anlatılar arası çözümlemelerin geneli için de paradigmatic ve sentagmatic eksenlere dayalı bir modelleme yapılabileceği ortaya konmaktadır.

---

<sup>1568</sup> Roland Barthes. *Sesin Rengi: Söyleşiler*. çev. Ahmet Nüvit Bingöl, İstanbul: Metis Yayınları, 2017, 225.

<sup>1569</sup> *age*, 19.

<sup>1570</sup> *age*, 20, 22.

<sup>1571</sup> *age*, 21.

<sup>1572</sup> *age*, 23.

<sup>1573</sup> Roland Barthes. *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*. çev. Ayşenaz Koç ve Ömer Albayrak, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017, 281.

Barthes, *S/Z ve Göstergeler İmparatorluğu* adlı eserlerinin 1970 yılında yayınlanmaları ardından Mayıs 1971'de Raymond Bellour'a verdiği röportajda, yaklaşımının muğlak noktalarına açıklık getirmektedir. Örneğin *Sarrasine* öyküsünün cümle cümle ve sıralı olarak çözümlenmesinin bir kural olmadığına, özellikle modern metinlerin bu okumaya direneceğine vurgu yapılmaktadır<sup>1574</sup>. Çalışmasının yıllara yayılması ve okumanın kendisinden aldığı hazza değinilmesi, önceliğin okuma deneyimini merkeze koymak olduğunu ortaya koymaktadır. Kuramcı daha önce “*Nereden Başlamalı?*” adlı makalesinde de belirttiği üzere, okumanın baştan sona olma zorunluluğu olmadığını tekrar etmektedir<sup>1575</sup>. Her ne kadar akademik bir kesitleme yapılsa da, akademik söylemlerin dışına çıkabilen, çıkmayı arzulayan kesit yorumlamalarına dikkat çeken kuramcının, metnin yapısıyla okumanın yapılandırıcılığı arasında da benzer bir çatışma gördüğü gözlemlenebilir<sup>1576</sup>. Dikkat çekici bir kısım, kuramcının ayırt ettiği “beş büyük anlamsal alan veya kod” konusunda kuramsal tutarlılık olup olmadığına dair tereddütüdür. Başka metinlerle deneyler yapılması gerektiğini söyleyen kuramcı, kodları şu şekilde yeniden tanımlamaktadır:

1. Öyküsel eylemlerin kodu (veya Aristotelesçi retorikten ödünç bir terimle, özgür seçim bilgisi\*); öyküyü tam da bir hikaye, bir eylemler silsilesi olarak okumamızı sağlar.
2. Tam anlamıyla anlamsal kod; az çok karakterlere dair, psikolojik, ortamsal gösterilenleri bir araya getirir. Terimin gündelik anlamıyla yananamlar dünyasıdır: Örneğin bir karakterin portresi açıkça “adam sinirli” gibi bir mesaj iletmeyi hedefliyor, ama “sinirlilik” kelimesi ve türevlerini telaffuz etmiyorsa, sinirli olma durumu bu portrenin gösterileni olur.
3. Kültürel kodlar; en geniş anlamda, yani söylemin üzerinde durduğu dönemin referanslar kümesi, genel bilgisi. Örneğin psikolojik, sosyolojik, tıbbi, vb. bilgiler. Bu kodlar çoğunlukla, özellikle de Balzac'ta, çok kuvvetlidir.
4. Yorumbil[im]sel kod; bir gizemin kurulmasını ve bu gizemin formüle ettiği hakikatin keşfini kapsar. Genel olarak polisiye modeline göre inşa edilmiş tüm olay örgülerine hükmeden kod budur.
5. Simgesel alan. Bilindiği gibi simgesel alanın mantığı akıl yürütme veya deneyimin mantığından kökten farklıdır. Rüya mantığında olduğu gibi zamandışılık, ikame, tersinirlik özellikleriyle tanımlanır.<sup>1577</sup>

<sup>1574</sup> Roland Barthes. *Sesin Rengi: Söyleşiler*. çev. Ahmet Nüvit Bingöl, İstanbul: Metis Yayınları, 2017, 51.

<sup>1575</sup> *age*, 51.

<sup>1576</sup> *age*, 52-53.

<sup>1577</sup> *age*, 55.

Görüldüğü üzere bu maddeler sırasıyla eylemsel (kapalı), anlambilimsel (dolayımsız), gönderim (bütünsel), yorumbilimsel (açık) ve simgesel (dolayımli) kodları açıklamaktadır. Barthes yorumbilimsel ve eylemsel kodların diğerlerine hükmeden nitelikte olduğuna değinmektedir<sup>1578</sup>. Kapsamlayış ve ironinin bu önceliğine daha önce değinmiştik. Röportajı yapan Bellour bir sorusunda, simgesel alana ayrı bir önem verilebileceğini, metne dinamik yapısını bu alanın kattığını ifade etmektedir. Barthes ise bu ağırlığın, simgelerin (eğretilmeleri de ekleyebiliriz) *Sarrasine* öyküsünde temel bir edebi sıçrama sunmasından kaynaklı olduğunu dile getirmektedir<sup>1579</sup>. Bu açıklamalar, yorumbilimsel açık kod (ironi) odaklı bir çözümlemenin genel bir çerçeve sunmak adına avantajlı olduğunu, örneğin eğretilmelerin ya da düzdeğişmecelerin baskın olduğu metinlerin bu kaideyi bozmadığını ortaya koymaktadır.

Barthes'ın aydınlatığı bir başka nokta ise, *S/Z*deki çözümleme ve yorum yaklaşımında kuramcının "tüm meslek ahlakı kurallarına rağmen kaynakları[nı] zikretme[mesi]" konusundadır. Derrida, Kristeva, Deleuze gibi düşünürleri esin kaynakları arasında sayan Barthes, kitabın genel yaklaşımında göndermelerin, esinlenmelerin ötesinde bir çaba olduğunu savunmaktadır. Bu çabaya, Balzac okumasından ziyade "okumanın bir okuması" tanımını getirmekte, böylelikle çalışmasının en az göstergebilimin alanında olduğu kadar yorumbilimin alanında da olduğunu göstermektedir<sup>1580</sup>.

Çalışmamız için yanıtlaması zor olan bir başka soruya Barthes, kolaylaştırıcı bir açıklama getirmektedir: "Çalışmamın, başka metinlere uygulanabilecek bilimsel model değeri taşıdığına inanmıyorum, ayrıca taşınmasını arzulamıyorum; böyle bir durumda, yöntemi çarpıtmak verimli olur asıl."<sup>1581</sup> Böylelikle kuramcının, beş kodun göstergeler arası çeviri için esnetilebilmesi ve sinema uyarlamalarında kullanılmasına açık bir modelleme yaptığı sonucuna ulaşmak mümkün olmaktadır. Bu konuda yapılan bir önemli uyarı, çözümleme için seçilecek metnin (ya da bizim çalışmamızdaki gibi metinler arası ilişkinin), "ne yavan ne de özgün olan ve dolayısıyla yazının çoğulluğuna direncini yorumlamaya izin veren" nitelikte

---

<sup>1578</sup> age, 56.

<sup>1579</sup> age, 57.

<sup>1580</sup> age, 61.

<sup>1581</sup> age, 62.

olmasıdır<sup>1582</sup>. Yani çözümlenen kesitlerin birbirini tekrar eden yorumlara sebebiyet verecek bir kalabalık yapmaması önemlidir. Tam tersine kuralları yıkan ve “anlam vermesi zor” kesitlerin varlığından kaçınmakta da fayda vardır. Bu açıdan yapılmaya çalışılan, çok iyi bir edebiyat eserini, bir başyapıtı okumaktan ziyade, okumanın bir okumasını yapabilmek adına ekonomik denebilecek bir metni ele almaktır. Yusuf Atılgan’ın *Anayurt Otel*i ile böyle bir metin sunduğunu, daha da önemlisi, Ömer Kavur’un da benzer niteliklere sahip bir uyarlama yaptığını düşünebiliriz.



---

<sup>1582</sup> age, 62-63.



## 7. ANAYURT OTELİ ÖRNEĞİ

### 7.1. Anayurt Otel Romanının Janrası<sup>1583</sup>

Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel*i'ni yayınladığı 1973 yılından bu yana, roman hakkında yazılan yazıların ve yapılan çalışmaların cevapsız kalmış görünen ortak sorularından biri de, bu romanın janrasının ne olduğudur. Bazı araştırmalarda, bu soruyu sormaktan kaçınılmıştır. Birçok başka araştırmada ise romanın alegorik karakterine değinilmekte, yeri geldiğinde alegorik özelliklerin çözümlemesi yapılmakta, ancak bu niteliğini açıklamaya gerek duyulmamaktadır. Roman, hikâye, tiyatro, deneme, şiir gibi türlerden bahsedilmekte, ancak alt türlerden veya janradan söz açılmamaktadır. Çözümlemeler ve yorumların temeli oluşturulurken farklı tür özellikleri ve farklı teknikler gözlemlenmekte, fakat bu çeşitliliğin tartışması sunulmamaktadır. Görüldüğü kadarıyla en genel eğilim, bu özellik ve tekniklerin metin içindeki doğrudan işlevlerinin incelenmesine yöneliktir. Dolayısıyla metnin bütünü ile unsurları arasında kurulan bağlantılar zayıf kalmaktadır. Çok sesli ve türler arası geçişliliği üst seviyede olan *Anayurt Otel*i gibi bir romanın bir bütün olarak değerlendirilebilmesi için, edebiyat tarihindeki yerine bakarken, öncelikle ayrıksı özelliklerine odaklanmakta yarar vardır. Bu amaçla eser üzerine yapılan çalışmaların yanıtlamakta zorlandıkları ya da yanıtlamaktan kaçındıkları soruları, ifade etmekte güçlük çektikleri noktaları ele almak, yol gösterici olacaktır. Daha da önemlisi, metni farklı anlatı türlerinin asli özelliklerine dayanarak tartışırken, metnin kendine has özelliklerini öne çıkaracak bir okuma biçimi mümkün olacaktır.

Romanın özel bir örnek oluşturup oluşturmadığını inceleyebilmek için metnin yaygın şekilde alegori olarak nitelendirilmesinin sorgulanması gerekmektedir. Çünkü bu nitelendirmenin arkasında, güncelliğini koruyan bir Üçüncü Dünya Edebiyatı tartışması bulunmaktadır. Amerikan düşünür Fredric Jameson'ın 1986 yılında

---

<sup>1583</sup> Bu bölümün bir kısmı, ufak değişikliklerle Prof. Dr. Sündüz Öztürk Kasar ile birlikte hazırladığım “Ulusal Alegori tartışması ışığında Yusuf Atılgan'ın Anayurt Otel romanı” adlı makalede de yer almaktadır. Öztürk Kasar, Sündüz ve Şahan Yatarkalkmaz. “Ulusal Alegori tartışması ışığında Yusuf Atılgan'ın Anayurt Otel romanı”. RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, Sayı 24, 2021: 1239-1259. DOI:10.29000/rumelide.990759.

yayımladığı “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı” başlığını taşıyan ve polemik yaratan makalesinin yaklaşık on yıl sonra Türkiye’de tartışılmaya başlanmasıyla<sup>1584</sup>, edebiyat eleştirisinin kendisine dair geriye dönük sorgulamalar da büyük önem kazanmıştır. Tartışmanın odağında Jameson’ın makalesinden çok kez alıntılanan şu pasaj yatmaktadır:

Bütün Üçüncü Dünya metinleri, diyebilirim ki zorunlu olarak ve çok özgül bir tarzda alegoriktir: biçimlerinin kaynağı roman gibi esasen batılı temsil araçlarına dayandığında bile, hatta bilhassa böyle durumlarda ulusal alegoriler olarak okunmalıdırlar<sup>1585</sup>

Bu pasajda geçen “bütün” ve “zorunlu olarak” vurguları, “ulusal alegori” ifadesini gölgede bırakmış, yapılan birçok eleştiri genellemeye aykırı örnekler sunmak zorunda kalmıştır. Dolayısıyla ulusal alegorinin ne anlama geldiğini sorgulamak güçleşmiştir. Sibel Irzık’ın çeşitli Türk romanlarından örnekler vererek ayrıntılı şekilde ele aldığı alegori tartışması haricinde bu sorgulamaya rastlamak güçtür<sup>1586</sup>. Bu kısımda, Irzık’ın incelemesi *Anayurt Otel*i örneğiyle genişletilecek ve romanın sunduğu aykırı özellikler aracılığıyla ulusal alegori janrası Jameson’ın yaklaşımından farklı bir şekilde ele alınacaktır.

Fredric Jameson’ın makalesinde kullandığı alegori tanımını kabul ederek başlamak gerekmektedir. Jameson’ın tanımına göre alegori, öznel ve psikolojik olanla kamusal ve politik olanın örtüşmesidir<sup>1587</sup>. Bu tanıma göre alegorinin tür mü, yoksa janra mı olduğu belirsizdir. Öte yandan Jameson’ın da kabul ettiği ve kökeni Roma İmparatorluğu’na dayanan klasik alegori tanımı “özenle kurulmuş bir dizi söz sanatı ile kişileştirmenin birebir örtüşen bir denklik çizelgesine göre okunmasıdır”<sup>1588</sup>. Burada referans alınan eserler arasında anonim İngiliz meseli *The Somonyng of Everyman* ve John Bunyan’ın *The Pilgrim’s Progress* adlı pedagojik alegorisi de vardır. Bu eserlerin ilki oyun, ikincisi roman türünde yazılmıştır. İkisi de hedef

<sup>1584</sup> Nazan Aksoy & Bülent Aksoy (Hazırlayanlar). Berna Moran’a Armağan: Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış. İstanbul: İletişim Yayınları, 1997, 52.

<sup>1585</sup> Jameson’dan anan Serhat Uyurkulak. "Üçüncü Dünya Edebiyatı ve Ulusal Alegori". *Litera*, 0/15 (Ağustos, 2014):136-146, 2014, 136. [Burada Serhat Uyurkulak’ın sade ve anlaşılır çevirisi tercih edilmiştir.]

<sup>1586</sup> Sibel Irzık. “Allegorical Lives: The Public and the Private in the Modern Turkish Novel.” *The South Atlantic Quarterly*, 102:2/3. Spring/Summer 2003, Duke University Press.

<sup>1587</sup> Fredric Jameson. *Modernizm İdeolojisi* (Edebiyat Yazıları). Çevirenler Kemal Atakay ve Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2008, 372.

<sup>1588</sup> İngilizce orijinali: “an elaborate set of figures and personifications to be read against some one-to-one table of equivalences”. Fredric Jameson. “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism.” *Social Text*, No. 15 (Autumn, 1986), pp. 65-88, Duke University Press, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/466493>, 73. (Çeviri bana ait)

kitlesine dindar ve ahlaklı yaşamaları için meseller sunmaktadır. Ana karakterler herhangi bir kişi olabilecek ve herhangi bir kişinin deneyimleyebileceği ikilemlerle karşılaşacak şekilde tasarlanmışlardır.

Alegori sadece yazına özgü değildir. Örneğin resim sanatında da alegoriler karşımıza çıkmaktadır. Giambattista Vico'nun 18. yüzyılda yazdığı felsefi eseri *La Scienza Nuova*, eserin girişinde yer verilen tablonun düşünürün amaçlarına uygun “birebir örtüşen bir denklik çizelgesine”<sup>1589</sup> sahiptir. Düşünür alegorik yorumu düşüncesinin aksiyomatliğini ortaya koymak için kullanmaktadır<sup>1590</sup>. Farklı türlerde de alegoriler karşımıza çıkabildiği için janra özelliği gösterdiği sonucuna varılabilir. Hangi türde üretilmiş olursa olsun, eserin ancak *sonradan* yorumlanması onu alegori(k) kılmaktadır. Ayrıca sonradan yapılan yorumun geçerliliği için yorumun nasıl yapılacağını bilmesi gerekmektedir. Eğitimsiz bir göz, alegoriyi görememektedir. Alegori daha en baştan metinler arası mekik dokunarak okunmak zorundadır. Bu da Greimas'ın yöntemiyle uygunluk göstermektedir. Greimas'a göre anlatılarda karakterlerin engelleri aşmaları, gelişmeleri ve erginleme aşamalarını geçerek büyümelerini sağlayan olayların metinler arası karşılaştırmalar yapılarak sınıflandırılması gerekmektedir. Böylelikle eyleyen kategorileri oluşturulacak, daha sonra incelenen metinlerdeki karakterlerin kendilerine özgü karar ve eylemleri bu kategorilere göre değerlendirilecektir. Kuramcıya göre metinler arası sınıflandırma ile ortaya konan eyleyen kategorilerinin özelliklerini metin içindeki karakterlerin nasıl paylaştığına bakmak, janranın temelini oluşturmaktadır.<sup>1591</sup>

Ancak Jameson tartışmasını geleneksel alegori tanımıyla sınırlamamaktadır. Düşünür alegorinin modern edebiyatta değişiklik gösterdiğini, metnin okunduğu her şimdiki anda farklı denkliklere evrildiğini iddia etmektedir<sup>1592</sup>. Orijinal metinde mevcut ve bu çalışma için çok önemli bir ifade, Türkçe çeviride kaybolmaktadır. Jameson'ın Çinli yazar Lu Xun'un edebiyatını yorumladığı kısımda, “tonda ya da tür söyleminde bir değişime” yol açan biçimsel kapsamdan bahis açılmaktadır<sup>1593</sup>. Halbuki “tür söylemi” için “*generic discourse*” ifadesi kullanılmakta, janraya özgü söylemin

---

<sup>1589</sup> *age*, 73.

<sup>1590</sup> Giambattista Vico. *New Science* (Third Edition). çev. David Marsh. 3. bs. London: Penguin Books, 2013.

<sup>1591</sup> Julien Algirdas Greimas. *On Meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, 112-113.

<sup>1592</sup> Fredric Jameson. *Modernizm İdeolojisi* (Edebiyat Yazıları). Çevirenler Kemal Atakay ve Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2008, 378.

<sup>1593</sup> *age*, 378.

değişim gösterdiğinden bahsedilmektedir<sup>1594</sup>. “Janraya özgü” anlamına gelen ‘*generic*’ sözcüğü için Türkçe’de bir karşılık bulmanın zorluğu bir yana, bu “yanlış” çeviri aslında Jameson’ın hatasını düzeltmektedir. Zira daha önce yaptığımız tür ve janra ayırımına dayanarak, bu ifadede türe özgü söylemin değişim gösterdiğini, Jameson’ın janralar arası geçişlilikten kastının türler arası geçişlilik olduğunu söylemek gerekir. Çünkü eğer metnin janrası alegoriye, metin okunduğu her şimdiki anda farklı denklıklere savrulmasına rağmen -ki bu tüm janraların gereğidir-, birebir eşdeğerlikler dışına çıkması mümkün değildir. Dolayısıyla janralar arasılık en azından alegori özelinde söz konusu olamaz.

Bu durumda tarihsel olarak en az iki çeşit alegoriden söz etmek mümkündür: geleneksel alegori ve modern alegori. Geleneksel alegori diyebileceğimiz çeşit, eğitilmiş bir gözün elindeki bilgiler ışığında deşifre ettiği ve anlamların yerli yerine oturduğu bir tür bulmaca sunmaktadır. Anlatı malzemesi geçmişte yaşanmış deneyimlerle sınırlıdır ve metin bu malzemeyi sadece vermek istediği mesajlara hizmet edecek şekilde kullanır. Başka bir deyişle cevaplanmayan sorular yoktur ve cevaplanmayan soruların olması bu çeşit alegoriye aykırıdır. Metindeki her öge alegorik çerçevenin vazgeçilmez bir parçası olarak önemlidir. Bu alegorilerin üst kültürün pedagojik aracı olarak ortaya konmuş öğretici metinleri oldukları unutulmamalıdır. Jameson’ın ele aldığı ve modern alegori diyebileceğimiz çeşit ise yorumu belirleyen farklı bakış açılarına bağlıdır. Özellikle kendisine yabancı bir kültürde üretilmiş metni okuyan kişinin onu alegorik olarak nitelendirebilmesine dayalıdır<sup>1595</sup>. Özetle, geleneksel alegoriyi ancak o alegorik kodlamayla tanışık olan okuyucu doğru yorumlayabilir. Modern alegori ise tam tersine o kodlamaya yabancı olan okuyuculara ihtiyaç duymaktadır. Modern alegorinin kesin doğru bir yorumu yoktur.

Aynı zamanda biçimsel olarak da iki çeşit alegoriden bahsetmek mümkündür. Bunlar “kusursuz” ve “kusurlu” olarak adlandıracağımız alegorilerdir. Kusursuz alegori, birebir denklikleri koruyan, denklıkların kümelerini tarihsel değişime karşı sabit tutan eserlerdir. Bu eserler ya zamansız öğretiler olmak durumunda, ya da alegorik karşılığını sunduğu gerçekliği geride bırakmak durumundadır. Örneğin yukarıda

---

<sup>1594</sup> Fredric Jameson. “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism.” *Social Text*, No. 15 (Autumn, 1986), pp. 65-88, Duke University Press, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/466493>, 73-74.

<sup>1595</sup> *age*, 68.

anılan *The Somonyng of Everyman* tüm zamanlardan tüm insanları ilgilendirebilecek bir kodlamaya sahiptir. Çağdaş edebiyattan uygun bir örnek, George Orwell'in *Hayvan Çiftliği* adlı eseridir. Roman, Sovyet Rusya'nın 1917 devriminden itibaren deneyimlediği politik gelişmeleri, önde gelen politik figürlerin ve kamusal basmakalıpların hayvan karakterlerle (kişileştirme anlamında) teşhis edilmesi üzerine kuruludur<sup>1596</sup>. Kusursuz alegoride anlatının temel anlamları değişmez, arasında eşdeğerliklerin kurulduğu sadece iki küme vardır (örneğin *Hayvan Çiftliği* ve devrimin hemen sonrasındaki Sovyet Rusya).

Kusurlu alegori çeşidindeyse, ikiden fazla anlam kümesinden bahsedilebilir. Yine George Orwell'in yazdığı *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* karşılaştırma için yararlıdır<sup>1597</sup>. Zira aynı yazarın iki farklı alegori çeşidinde yazabileceğine de örnek teşkil etmektedir. *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'ü kusursuz alegoriden farklı kılan, yine Sovyet Rusya üzerine kurulu benzerlikleri kullanıyor olmasına rağmen eserin yazıldığı tarihten daha ileri bir zamanda geçiyor olması ve metnin yorumunun tarihsel değişimlere açıklığıdır. Birinci anlam kümesi roman, ikinci küme Sovyet Rusya gerçekliği olsa da, Sovyetler Birliği yıkıldıktan sonra benzer deneyimler yaşayan her okur kendi ülke gerçekliğini yeni bir küme olarak yorumuna dahil edebilmektedir. Bu sebeple günümüzde olduğu kadar gelecekte de ülkesinin politikalarını *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'e benzeten sayısız okur olacağını düşünmek güç değildir. Özetle kusursuz alegori, yorum alanını tarihsel değişime, dolayısıyla eser *sonrası* gelişmelere kapatan, bu nedenle de türleşmiş bir janradır. Kusurlu alegori ise yoruma açık, özellikle tarihsel ironiyi kullanan, eser sonrası gelişmelere açık bir janradır. Kusurlarından birisi, türleş(e)memesidir. Bu açıdan kusurlu alegorilerin kusursuz alegorilerden anlam adına daha zengin olduklarını söylemek gerekir.

Ele aldığımız ayrımlar ve tanımlar ışığında Fredric Jameson'ın yol açtığı tartışmayı incelemeye başlayabiliriz. Çinli Lu Xun, Senegalli yönetmen Ousmane Sembene, ve Arjantinli Manuel Puig gibi Üçüncü Dünya yazarlarının eserlerini inceleyen Fredric Jameson, öne sürdüğü ulusal alegori tanımına uygun örnekler bulmakta hiçbir sıkıntı yaşamamaktadır. Jameson'a ilk ciddi eleştiriyi ise bir yıl sonra yayınladığı makalesiyle Aijaz Ahmad getirmektedir. Bu makale üç temel konuda Jameson'a

<sup>1596</sup> George Orwell. *Animal Farm*. London: Penguin Classics, 2013.

<sup>1597</sup> George Orwell. *Nineteen Eighty-Four*. 3. bs. Berlin: Longman, 1984.

karşı çıkmaktadır: Üçüncü Dünya tanımı; ulusal alegori tanımı; eleştirel yöntem. Bu noktaları teker teker ele aldıktan sonra Türkiye'deki yankılarına bakmak sağlıklı olacaktır.

Jameson “Üçüncü Dünya” ifadesini daha iyi bir ifade bulamadığı için, salt betimsel amaçlarla kullandığını dile getirmektedir<sup>1598</sup>. Bu ifadede kapitalist Birinci Dünya ve komünist İkinci Dünyanın dışında kalan, modernleşmemiş, az gelişmiş ya da gelişmekte olan niteliklerini taşıyan, özellikle sömürgecilik ve emperyalizmin boyunduruğundaki ya da bu boyunduruktan çıkma çabası içindeki ülkelerin toplamı kastedilmektedir<sup>1599</sup>. Böyle bir listeleme yapılırken dahi ‘Üçüncü Dünya ’teriminin son derece heterojen örneklerden oluşan bir toplamın iki kelimele homojenleştirilmesine hizmet ettiği görülebilmektedir. Öte yandan Jameson bu mevzuda önermelerini destekleyecek bazı kilit varsayımlar öne sürmektedir. Bunlardan biri, Üçüncü Dünyanın ulusal geleceğine dair umutsuzluk ve (politik) çözümsüzlük hissiyle baskı altında yaşıyor olmasıdır<sup>1600</sup>. İkinci bir varsayım, çağdaş Birinci Dünya anlatılarında alegorik yapıların bilinç dışı kaldığı, Üçüncü Dünya anlatılarındaysa alegorik yapıların bilinç seviyesinde ve açık seçik olduklarına dair ayrımdır<sup>1601</sup>. İkinci varsayım daha çok ulusal alegori tanımını ilgilendirmektedir. İlk varsayım ise Üçüncü Dünyanın aslında politik-ekonomik bir kategori değil, bir durum olduğunu düşünmemize neden olmaktadır. Zira Ahmad da Jameson’ı üzerine yeterince düşünmeden ele aldığı bu Maocu üç dünya kuramı kaynaklı varsayım üzerinden eleştirmektedir<sup>1602</sup>. Ahmad’a göre bu yaklaşımda Birinci ve İkinci Dünyalar politik-ekonomik pozisyonlarına göre sınıflandırılırken, Üçüncü Dünya bir “Üçüncü Dünya deneyimi”ne indirgenmekte, bu deneyimin yaşandığı her yerde mevcut olmakta, en kötüsü de tarihte ve insanlığın gelişiminde söz hakkı ve yeri olmayan pasif bir mevkiye sıkıştırılmaktadır<sup>1603</sup>. Burada asıl sorun, nedenin (sömürgecilik) yerine sonucun (sömürgeleşmişlik) konması, hayali ‘Üç Dünya’nın

---

<sup>1598</sup> Fredric Jameson. “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism.” *Social Text*, No. 15 (Autumn, 1986), pp. 65-88, Duke University Press, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/466493>, 67.

<sup>1599</sup> *age*, 67-68.

<sup>1600</sup> *age*, 75-76.

<sup>1601</sup> *age*, 79-80.

<sup>1602</sup> Ahmad, Aijaz. “Jameson's Rhetoric of Otherness and the "National Allegory"”. *Social Text*, No. 17 (Autumn, 1987), pp. 3-25, Duke University Press, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/466475>, 6.

<sup>1603</sup> *age*, 6-7.

kendini Birinci Dünya’da konumlayanların politik anlatıları tarafından üretiliyor olmasıdır.

Ahmad’ın eleştirdiği ikinci nokta, ulusal alegorinin Üçüncü Dünyaya özel bir tanımının olmamasıdır. Ulusal alegori bir genişlik içermektedir. Jameson da bunu kabul etmekte, hatta Birinci Dünyaya bu genişliği daha çok üretmeyi telkin ediyormuş gibi görünmektedir. Bireysel buhranın politik tarihe tekabülü alegorinin temel ölçütü olarak alındığında, Thomas Pynchon ve Adrienne Rich gibi Amerikalı yazarların ulusal alegoriler yazdıkları söylenebilmektedir<sup>1604</sup>. Jameson’ın, makalesini bitirirken Amerikalı yazar William Faulkner’ın *Abşalom, Abşalom!* adlı romanına yaptığı gönderme bu açıdan ironiktir. Okuyucunun, romandaki anlatıcı Quentin’in ABD’nin güneyine dair nefretini bastırdığını anladığı “Güneyden nefret etmiyorum” cümlesi, Jameson tarafından kinayeli şekilde “Üçüncü Dünyadan nefret etmiyorum”a çevrilmektedir<sup>1605</sup>. Düşünürün Birinci Dünyayı eleştirmek için yaptığı ironik söz oyunu, kendi düşüncesine de tezat oluşturmaktadır. Zira Faulkner’ın romanı Amerikan sömürgecilüğünün kusursuz bir alegorisi olarak ulusal alegoriye rahatlıkla dâhil edilebildiği gibi, Birinci Dünyaya ait sömürgecinin pekâlâ Üçüncü Dünya deneyimine sahip olabileceğini de açıkça ortaya koyan sıra dışı bir romandır. Beyaz ana karakterlerinin köleler ve Amerikan yerlilerine ilişkin ahlaki ikilemleri, aynı zamanda ABD’nin kurucularının ahlaki ikilemleriyle örtüşmektedir. Sonuç olarak ulusal alegoriden kastedilen özel ve kamusal, politik ve libidinal alanlar arasındaki yarıkları yeniden dikmek üzerine kuruludur ve Üçüncü Dünyaya özgü değildir<sup>1606</sup>. Fakat Jameson’ın bakış açısını kabul edersek Birinci Dünya ulusal alegori *de* üretebiliyorken, Üçüncü Dünya *sadece* ulusal alegoriye mecbur kalmaktadır!

Eleştirilen üçüncü nokta, kuramsal yaklaşımın açıklarına işaret etmektedir. Ancak metinden sonra ileri sürülebilecek janranın, bir kehanet gibi, metinden önce belirlenmesi amaçlanmakta, bu durumun çelişkisi görmezlikten gelinmektedir. İlginç bir şekilde, Aijaz Ahmad bu konuda Jameson’a bir nebze hak vermektedir. Ahmad’a göre edebi metinlerin evrensel kategorilere sokulmasında sorun yoktur, ancak Jameson’ın hatası, ideolojik açıdan karmaşık bir kümeyi tek bir kategoriye sıkıştırmaya çalışmasıdır<sup>1607</sup>. Bu noktada Ahmad’ın Jameson ile paylaştığı marksist

---

<sup>1604</sup> age, 15.

<sup>1605</sup> Jameson, age, 86.

<sup>1606</sup> age, 79.

<sup>1607</sup> Ahmad, age, 23.

diyalektik yönteme sadık kalmak adına geri adım attığını, bu yüzden de eleştirisini sonuçlandırmadığını söyleyebiliriz. Ahmad, janraların bütününün hareketiyle şekillenen edebi evrimin ulaşacağı bir bütünselliğin öngörülmesiyle ilgili bir sorun görmemektedir. Başka bir ifadeyle önden genelleme yapılmasında kuramsal bir sakınca yoktur. Düşünüre göre tüm janraları ulaşılacak bir “bütünsellik bilgisi” içerisinde değerlendirmek kabul edilebilir, ancak Hegelci ya da pozitivist bir tutumla ülküleştirilmesi kabul edilemez<sup>1608</sup>. Oysa ortaya çıkan sorun, edebiyatın evriminin insanlığın politik tarihi gibi işlediğini varsaymaktan kaynaklanmaktadır. Edebiyatın tarihsel olduğunu çünkü evrilen bir olgu olduğunu kabul etmek güç değildir. Ancak edebiyatın politik tarihten farklı bir şekilde, sapmalarla şekillenen değil, tam da sapmaları şekillendiren etkin bir karaktere sahip olduğunun da hakkını vermek gerekir. Örneğin Fransız düşünür Maurice Blanchot, edebiyatın ancak devrimlerle eş tutulabileceğini öne sürmekte, edebiyattaki özgürlük deneyiminin de tarihte ancak devrimin özgürlük deneyiminde karşılığı olduğunu savunmaktadır<sup>1609</sup>. Bu nedenle Ahmad’ın eleştirisini daha da ileriye taşımak gerekmektedir. Edebiyatın bir bütünsellik bilgisi içerisinde değerlendirilmesi, Jameson’ın yöntemindeki temel bir sorun olarak öne çıkmaktadır. Çünkü metinlerden sonra tanımlanan janranın, metinlerden önce öngörülebileceğini varsayma hatasına sürükleyen böyle bir yaklaşımdır.

Üstelik anlatı sanatlarının tarihsel bir bütünsellik tarafından içerildiğini varsaymak da hatalıdır. Daha ziyade tarihlerin anlatılar tarafından içerildiğini düşünmek gerekmektedir. Tarih, zaman ilerledikçe yazılmaya devam eden bir olguyken, edebiyat dâhil tüm anlatı sanatları bu yazımın bir parçası olmaktadır. Dolayısıyla bir edebiyat eserinin, kendisini içeren tarihi yazmaya katkıda bulunduğunu ileri sürebiliriz. Ancak edebiyat ve tarihin birbirlerini yazdıklarını düşünürsek, karşımıza bir paradoks çıkar. Bu yüzden tarihi oluşturan olgu ve vakaları, bu olgu ve vakaların anlatımından ayırmak gerekmekte, tarih yazımını edebiyatı da içeren en büyük küme olarak düşünmemek gerekmektedir. Ancak böylelikle, birbirleriyle çarpışan anlatıların olguların ve vakaların dışında kalan bir alana dokunabildiğini, hatta edebiyatın tam da bu alanı kullandığını görmemiz mümkün olabilir. Bu açıdan, *Anayurt Oteli*’nin tarih yazımı ve kronolojiyle oyun oynaması, edebiyat ile tarih dışı

---

<sup>1608</sup> age, 23.

<sup>1609</sup> Maurice Blanchot. *The Work of Fire*. Translated by: Charlotte Mandell, Stanford: Stanford University Press, 1995, 321-322.



arasındaki ilişkiyi saydamlaştırmaktadır. Fredric Jameson'ın bu ilişkiyi gözardı etmesi, makalesinin de yanlış adımla başlamasına neden olmaktadır.

Türkiye'de ulusal alegori kavramını tartışan metinler genel olarak Jameson'ı eleştirmek ya da önermelerin ne derece geçerli olduğu göstermek üzerinden yürütüldüğü için kısıtlı bir çerçevede kalmıştır. Tartışmayı kısırlaştıran bir başka etken, edebiyat eserlerine odaklanmak yerine önermelerin akla uygunluğuna takılmaktan kaynaklanmaktadır. Murat Belge'nin 1997 yılında basılan *Berna Moran'a Armağan* başlıklı derlemede yayımladığı "Üçüncü Dünya Ülkeleri Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bakış" adlı makalesi, barındırdığı temel fikirler ve çelişkiler açısından çok anlamlı bir örnek teşkil etmektedir. Aijaz Ahmad'ın neredeyse tüm eleştirilerine hak verdiğini ifade eden Belge, kendi çelişkili durumunun farkında olduğunu da önden dile getirmektedir: "Ama işin paradoksu da şurada ki, bunların hepsinden sonra, en temel noktada Jameson'a hak veriyorum"<sup>1610</sup>. Bu durumu tam olarak açıklayamamak Belge'yi rahatsız etmiş olmalı ki, en az iki kez daha aynı çelişkiye atıfta bulunmaktadır. Belge, Ahmad'ın "çelişkilerle dolu ve eşitsiz gelişen tek bir dünyada olduğumuz" önermesini daha kabul edilebilir bulmasına rağmen, Jameson'a "belirli bir ölçüde hak ver[mekten]" kendini alamamaktadır<sup>1611</sup>. Makalenin incelediği her noktada ulusal alegori özelliği gösteren metinlerin arka planındaki sosyolojiye gönderme yapılmaktadır. Çarpıcı bir şekilde, Üçüncü Dünya yazarının yalnızca kendi halkına değil, yabancı okur kitlelerine hitap etme ve ülkesinin portresini çizme gayesinden dolayı elverişli bir yöntem olarak ulusal alegori yazma eğilimi gösterdiğine dikkat çekilmektedir<sup>1612</sup>. Belge'ye göre örneğin Latin Amerika'nın büyülü gerçekçi edebiyatı bu gayelerle "icat edilmiş" gibi görünmektedir<sup>1613</sup>. Dolayısıyla Üçüncü Dünyanın edebiyat eserleri sadece içinde üretildikleri koşulların sonucuna değil, aynı zamanda da bir tür projeye indirgenmektedir. Ancak Belge'nin belki de en çarpıcı ifadesi, yine çelişkili bir şekilde Jameson'ın kuramsal provokasyonunu hafifletmeye çalıştığı noktada karşımıza çıkmaktadır: "Üçüncü Dünya dediğimiz ülkelerden çıkan edebiyatın

---

<sup>1610</sup> Murat Belge. "Üçüncü Dünya Ülkeleri Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bakış". Berna Moran'a Armağan: Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış içinde. Hazırlayanlar Aksoy, N. & Aksoy B. İstanbul: İletişim Yayınları, 1997, 52.

<sup>1611</sup> *age*, 55.

<sup>1612</sup> *age*, 62.

<sup>1613</sup> *age*, 56.

*çoğuna*, özellikle de *kayda değer* olanlarına “ulusal alegori” demek mümkün”<sup>1614</sup>. Burada perspektife uymayan unsurları kayda değer bulmamanın herhangi bir kuram için tehlikeli olduğunu, durumun yuvarlak bir sahayı köşeli bir kuramsal çerçeveye sığdırma çabasına dönüştüğünü söylemek gerekir.

Oysa Murat Belge tüm bu çelişkilerin farkında olduğunu dile getirmekle kalmayıp kuramsal bir hataya da işaret etmektedir. Üçüncü Dünya edebiyatının mahkûm edildiği politik özne tematiğinin toplumsal dönüşüm projelerinin dolaysız sonucu olduğunu ve Balzac, Dostoyevski ve Tolstoy gibi romancıların da aslında aynı sosyolojinin semptomlarını gösterdiklerini söyledikten sonra, Belge şu sonuca ulaşmaktadır: “O halde bu bir “birinci”, “üçüncü” dünya sorunu değil, bütün toplumların tarihinde politikanın gördüğü işleve bağlı bir şey”<sup>1615</sup>. Bu sonuca vardıktan sonra Belge’nin yine de Jameson’a hak verdiği noktaları sunmaya çalışması şaşırtıcıdır. Zira toplumsal koşulların sonucu ve projelendirilmiş bir edebiyat fikrinden vazgeçilememektedir. İki nedenden dolayı Üçüncü Dünya edebiyatı konusunda Jameson haklı görülmektedir. Birincisi, bu ülkelerde “tarihin açıklanması ve anlamlandırılmasının halen devam eden bir proje olması”<sup>1616</sup>, ikincisiye daha önce değinildiği üzere, yabancı okur kitlelerine hitap etme ve ülkesinin portresini çizme gayesidir<sup>1617</sup>. Doğal olarak Belge, Kemal Tahir ve Oğuz Atay gibi yazarların ulusal alegori olgusuna meydan okusalar da, özlerinde bu janraya uygun eserler yazdıkları kanaatine ulaşmaktadır. Araştırmacı makalesini, “bütün teorik gaflarına rağmen” Jameson’ın “temelde doğru bir saptama yaptığını” ileri sürerek bitirmektedir<sup>1618</sup>. Aslında bu durumda Murat Belge’yi içine düştüğü kuramsal açmazdan çıkaran yine kendi yazdıklarıdır. Fredric Jameson’ın temel yaklaşımı, Belge’nin yazdıklarında da mevcuttur. Edebiyatın toplumsal dinamiklerden etkilendiğini düşünmek ne kadar mümkün olursa olsun, eserleri bir sonuç olarak kabul etmek hatalıdır. Göz ardı edilen en önemli özellik, edebiyatın tarihsel, politik, toplumsal kısıtların dışına çıkabilme, onları aşabilme kapasitesidir. Ayrıca kurulan neden-sonuç ilişkisine uymayan eserleri kayda değer bulmadığını söyleyerek önermeyi haklı çıkarmaya çalışma ya da örnekleme kuramsal kalıba uydurmak için absürt hatalar yapma tehlikesi her zaman mevcuttur.

---

<sup>1614</sup> *age*, 56 (*italikler bize ait*).

<sup>1615</sup> *age*, 58.

<sup>1616</sup> *age*, 59.

<sup>1617</sup> *age*, 62.

<sup>1618</sup> *age*, 64.

İster sadece okur, ister edebiyat tarihçisi, araştırmacısı veya kuramcısı olsun, bir yorumcunun bu durumları gözardı etme hatasına düşmesini eleştiren isimlerden biri Serhat Uyurkulak'tır. Uyurkulak eleştirisini dünya edebiyatını topluca düşünebilmekte kilit rol oynayan kanon kavramını ele alarak kurmaktadır. Akademisyen, Ahmet Oktay'ın "Üçüncü Dünya ve Roman" adlı makalesine referansla kanon kavramının tanımını "batı dünyasında seçkinlerin onadıkları ve benimsedikleri ilkeleri dillendiren [eserler]" olarak kabul etmektedir<sup>1619</sup>. Bu tanımın ardından Murat Belge'nin yukarıda da ele alınan ifadeleri incelenmektedir. Ayrıca, Ahmet Oktay'ın da aynı Belge gibi Jameson'ı eleştirdiği halde bir nebze haklı bulunduğu değinilmektedir. Uyurkulak'a göre Oktay bu janranın hâkimiyetinin özellikle 1950lere kadar geçerli olduğunu, ancak 1980lerden sonra ortaya çıkan Türk edebiyatının ulusal alegoriyle sınırlanamayacağını savunmaktadır<sup>1620</sup>. Sonuç olarak ulusal alegori bir janra olarak çok sayıda eserde gözlemlenebilir olmasına rağmen, Üçüncü Dünya edebiyatlarının aslen bu janrala sınırlandırılması okurlar ve yazarın kimliği üzerinde büyük bir yük olarak karşımıza çıkmaktadır. Jameson'ın akla yatkın şemasını bilen okur karşısındaki metinde ulusal alegori görmeye eğilim gösterecek, önerme bir nevi kendi kendisini haklı çıkaracaktır. Uyurkulak'ın ortaya çıkan bu baskıyı değerlendirirken Yusuf Atılgan'dan örnek vermesi de oldukça anlamlıdır:

Bu şemayı benimseyen bir okur, diyelim ki Türkiyeli bir okur, örneğin Türk romanının köşe taşlarından biri olarak kabul edilen [...] *Aylak Adam*'ı ulusal alegori gözlüğüyle okumak zorunluluğu hissedecektir. Halbuki *Aylak Adam* Berna Moran'ın da dile getirdiği gibi Türk edebiyatındaki en etkili karakter çizimlerinden biridir, romanın dünyasında kamusal olanla özel olan birbirinden açıkça ayrıdır ve Yusuf Atılgan Türk romanında daha önce eşine sık rastlanmayan bir takım anlatı tekniklerini deneyerek eserinde modern romanın temel niteliklerini hayata geçirmiştir. Dolayısıyla, açık veya kapalı, kolektiviteye bir göndermenin bulunmadığı bu romanı neden, nasıl bir kategorik zorunlulukla ulusal alegori olarak okumak gerektiği tartışmalıdır.<sup>1621</sup>

Karşımıza çıkan paradoksun bir çözümü de burada yatmaktadır. Metinlerin yorumlarında okumanın belirleyici olduğunu kabul edebiliriz. Ancak metinleri, sadece yorumları kanıtlayan projelere indirgediğimiz takdirde, Belge'nin bahsettiği paradoksa düşeriz. Ama şemaya aykırı nitelikleri sadece kapsayacak değil, merkeze alacak bir yoruma teşebbüs ettiğimizde, incelediğimiz eserlerin politik tarihin yanı sıra edebiyat tarihini nasıl aştığını da göz önüne alabilir, bu eserleri asıl değerli

<sup>1619</sup> Serhat Uyurkulak. "Üçüncü Dünya Edebiyatı ve Ulusal Alegori". *Litera*, 0/15 (Ağustos, 2014):136-146, 2014, 139.

<sup>1620</sup> *age*, 140.

<sup>1621</sup> *age*, 143.

kılan niteliklerini ortaya çıkarabiliriz. Sibel Irzık'ın 2003 yılında yayımlanan “*Allegorical Lives: The Public and the Private in the Modern Turkish Novel*” adlı makalesi,<sup>1622</sup> aykırı özellikler içeren farklı eserleri ele alarak bu çalışmaya örnek oluşturacak bir yaklaşım ortaya koymaktadır.

Jameson'ın roman türünde psikolojiye merkezî önem atfeden ön kabulü yıkmaya çalışmasına, Irzık da dikkat çekmektedir<sup>1623</sup>. Ulusal alegori de bir janra olarak taşıdığı temel özellikleriyle bu algıyla çatışmaktadır. Başka bir deyişle Jameson romanlarda psikolojinin politikadan ayırılmasını “düzeltmeye” çalışırken alegoriye tutunmaktadır. Irzık'a göre Türkiye sömürgecilik ve emperyalizm deneyiminden dolayı Üçüncü Dünya kategorisine uymaktadır. Ancak akademisyene göre, Jameson'ın iddiasını kanıtlamak değil, çürütmek, ters çevirmek ve hatta ironi süzgecinden geçirmek daha büyük öneme sahiptir<sup>1624</sup>. Böylelikle Üçüncü Dünya edebiyatının pasif bir konuma yerleştirilmesinin önüne geçilebilir. Irzık bu amaçla Adalet Ağaoğlu ve Oğuz Atay gibi yazarlardan örnek verirken, ortaya konan eserlerin alegoriyle ilişkisinin, alegorinin temel varsayımlarını aşmak yönünde olduğunu vurgulamaktadır. Modern Türk romanında karakterler alegorik hayatlar yaşamaya mahkûm edilmiş görünmektedirler<sup>1625</sup>. Alegorik hayatlardan kasıt, karakterlerin kendilerini coğrafyanın bir temsili olarak görerek sürdürdüğü hayatlardır<sup>1626</sup>. Karakterleri yönlendiren bu baskı, anlatıların kendilerinin de her zaman alegorik olduğu yanılsamasını yaratabilmektedir. Ancak Irzık'ın ele aldığı eserlerde karakterlerin işlenişinin iki çeşidini gözlemlemek mümkündür. İlk çeşit, bu baskıyı kabullenen veya baskının farkında olmayan karakterlerin trajikomik durumlarının işlenmesi (örn. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*); ikinci çeşit, bu baskının farkında olsun ya da olmasın, ondan kurtulmaya çalışan karakterlerin dramatik durumlarının işlenmesidir (örn. *Ölmeye Yatmak*). Dolayısıyla alegoriyi aşmak, anlatı için belirleyici bir unsurdur.

Verilen örnekler arasında bulunan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında bir psikanalist, ana karakter Hayri İrdal'a rüyalar telkin etmekte,

---

<sup>1622</sup> Makalenin adı “Alegorik Hayatlar: Modern Türk Romanında Kamusal ve Özel” olarak çevrilebilir.

<sup>1623</sup> Sibel Irzık. “Allegorical Lives: The Public and the Private in the Modern Turkish Novel.” *The South Atlantic Quarterly*, 102:2/3. Spring/Summer 2003, Duke University Press, 555.

<sup>1624</sup> *age*, 555.

<sup>1625</sup> *age*, 556.

<sup>1626</sup> *age*, 556.

karakterin “sembollerden kurtulması” gerektiğini söylemektedir<sup>1627</sup>. İrdal ancak bu şekilde hastalığına uygun rüyalar görebilecektir! Rüyaların önceden telkin edilmesi ile Jameson’ın janrayı önceden telkin etmesi ironik bir şekilde örtüşmektedir. İrzık, İrdal ile *Anayurt Otel*’nin ana karakteri Zebercet arasında bir benzerlik gözlemlemektedir. Akademisyene göre iki karakter de kendileri için ülkenin sunduğuna alternatif bir temsil biçimi arayışındadırlar<sup>1628</sup>. Benzer bir durum, Oğuz Atay’ın karakterleri için de söz konusudur. Örneğin *Tutunamayanlar*’da Selim’in çeşitli zümrelerden arkadaşları sadece burjuva hayat biçimine “tutunamamış” değillerdir. Bu karakterler ulusun “büyük anlatılarına” da tutunamaz olmuşlardır<sup>1629</sup>. Bu önerme Yusuf Atılgan’ın karakterleri için de büyük oranda geçerlidir. İrzık’a göre bu romanlarda karakterleri özgünlükten veya hakikilikten koparan dramatik yaşamları, içine düştükleri anlatıların politik alegori eğilimini de imkânsız kılmaktadır<sup>1630</sup>. Alegoriyi aşmak da bu şekilde mümkün olmaktadır. Bu metinler alegorik yaşama dair arzuyu doyurmakta, hikâyeyi karakterlerin içine düştükleri vaziyetin mantıklı sonucuna kadar taşıyarak bu “alegorik dürtü”yü bitirmektedirler<sup>1631</sup>. Söz konusu işleyiş, ironik değer taşıyan abartma (mübalağa) sanatı sayesinde gerçekleşmektedir. Başka bir ifadeyle karakterler, üzerlerine yüklenen temsil değerini taşımayı kabul etmekte, hatta bu kabulü abartarak absürt ve sıra dışı bir özerklik elde etmektedirler. Böylelikle temsil ettikleri politik toplumun kabul edemeyeceği derecede o toplumun kendisi olup, temsilin yönünü yitirmesine neden olmaktadır.

#### 7.1.1. *Anayurt Otel*’nin Alegoriyi Araçlaştırması

Herhangi bir edebi metin yorumlanırken yazarın ironik bir tutum takındığına dair işaretlerden bir tanesinin, dikkatten kaçmayacak kadar ileri giden abartılar olduğuna değinmiştik<sup>1632</sup>. *Anayurt Otel* özelinde düşündüğümüzde, alegorik unsurların anlamları ilk bakışta çok açık görünmektedir. Metni kolayca çözülebilecek bir bulmaca gibi düşünmek mümkündür. Ancak bu kolaylık yorumcuyu şüpheye düşürecek kadar ileri seviyededir. Tarihler, karakterler, hayatlar ve yan hikâyeler

<sup>1627</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. 15. bs. İstanbul: Dergah Yayınları, 2010, 114.

<sup>1628</sup> İrzık, *age*, 558.

<sup>1629</sup> *age*, 564.

<sup>1630</sup> *age*, 562.

<sup>1631</sup> *age*, 565.

<sup>1632</sup> Linda Hutcheon. *Irony’s Edge*. New York: Routledge, 1995, 150-151.

arasındaki paralellikler, mekânlar arasındaki benzerlikler, rastlantılar ve tezatlar okuyucuya sürekli olarak Türkiye'nin hikâyesinin anlatıldığı hissini vermektedir. Ancak apaçık ortada olan simgeler ve metaforlar, Zebercet'in hikâyesiyle Türkiye'nin sembolik tarihi arasındaki örtüşmeyi kurmaktan ziyade, aralarındaki mesafeyi kapatılamayacak şekilde açmaktadır. Romanın psikanalitik okumasını yapan Özden Sözzalan, Zebercet'in "[n]e çok yalan söyleniyordu yeryüzünde; sözle, yazıyla, resimle, ya da susarak" demesine atıfta bulunarak romanın "gerçekle gerçeğin simgesel temsili arasında bir uçurum bulunduğuna dikkat çek[tiği]" yorumunu yapmaktadır<sup>1633</sup>.

Öte yandan alegoriyi abartı ile ironiye taşımak, alegoriyi biçimsel olarak aşmak için yeterli değildir. Daha önce değinildiği üzere, Orwell'in *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* romanı da kusurlu alegori olarak benzer özellikler gösterebilmektedir. Ancak *Anayurt Otel*i gibi romanlar, kusurlu alegori özelliklerini de abartarak alegorik yapının kendisini ironi parantezine almaktadır. Bu durum, Irzık'ın Jameson'ın iddiasını ironi süzgecinden geçirmeye dair ifadeleri ile uyumluluk göstermektedir<sup>1634</sup>.

Elimizdeki bilgiler ışığında, abartının ve dolayısıyla ironinin şiddetini giderek artırdığını gözlemleyebileceğimiz dört örnekten yola çıkarak romanın alegoriyi nasıl aştığına bakabiliriz. Bu amaçla ilk olarak gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın ile ortalıkçı kadın karakterlerinin Jameson'ı çağrıştıran şemaya nasıl oturtulduğunu inceleyeceğiz. İkinci olarak otel ile dışarıları arasındaki farkı, üçüncü olarak ise romanda tarihlerin kullanımını tartışmaya açacağız. Son olarak, romanın belki de en ironik anını içeren duruşma bölümünü ele alacağız.

#### 7.1.1.1. İki Kadın

İki kadın karakterin oluşturdukları karşıtlık ilk okumada göze çarpmayabilir. Ancak Uyurkulak'ın uyardığı üzere metin önsel olarak ulusal alegori çerçevesinde düşünüldüğünde, iki karakterin temsil değeri öne çıkmaktadır. Murat Belge'nin İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde özel olarak *Anayurt Otel*i'nin okumasına ayırdığı dersinde üretilen makalelerden oluşan *Zebercet'ten Cumhuriyet'e "Anayurt Otel*i" adlı derlemede, iki farklı yorumcunun benzer bir ayrım yaptığı görülmektedir. "Bir Türkiye Alegorisi Olarak Zebercet" adlı makalede Artun Gebenlioğlu, gecikmeli

<sup>1633</sup> Özden Sözzalan. "Anayurt Otel'i'nde Geceleyen Kadın". Kadınlar Dile Düşünce içinde. Hazırlayanlar: Irzık, S. & Parla, J. 4. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, 253.

<sup>1634</sup> Irzık, *age*, 555.

Ankara treniyle gelen kadının “modern düşüncenin bir sembolü” olduğunu, Türkiye’de ölküleştirilen “Batı”yı temsil ettiğini, öte yandan ortalıkçı kadının “gelenekçi anlayışı” ve “köy yaşamı”nı temsil ettiğini, bu durumun da Türkiye’nin kendisini içinde bulduğu modernlik çatışmasına karşılık geldiğini ifade etmektedir<sup>1635</sup>. Bu çatışmada Batı’nın arzu nesnesi olmasına rağmen ulaşılamazlığı, umutsuzlukla sonuçlanmaktadır. Ardından da Doğu’yu temsil eden ortalıkçı kadın boğularak öldürülmektedir. Gebenlioğlu, Zebercet’in seçeneksiz kalması sonucunda Atatürk’ün ölüm yıldönümünde, ölüm saatinde kendisini asmasını bu çaresizlikle tutarlı bulmaktadır. “Anayurt Otelinde Kadın Olmak” adlı makaledeyse Nergis Öztürk bu iki kadın karakteri kadınlık halleri ekseninde karşılaştırmaktadır. Öztürk’e göre karakter olarak “[g]ecikmeli Ankara treniyle gelen kadın neyi temsil ediyorsa”, ortalıkçı kadın Zeynep de “onun tam tersini” temsil etmektedir<sup>1636</sup>. Söz konusu karşıtlıkta ilk kadın, hakkında hiçbir şey bilinmeyen bir arzu nesnesidir. İkinci kadın ise Zebercet’in gündelik gerçekliğidir. Romandaki diğer kadın karakterler, yani otele gelen ve “kocasına ait” öğretmen kadın ile “parkta karşılaşıl[an] orospu” ise kadınlığın diğer tezahürleri olarak değerlendirilmektedir<sup>1637</sup>. Noksanlığıyla mevcut bir diğer kadın ise duruşması görülen cinayetin kurbanıdır. Öztürk, kadınların bu kısıtlar içerisine sıkıştırılmasının eleştirel bir yanı olduğuna değinmektedir. Makalede bu eleştirelilik ayrıntılı şekilde ele alınmadığı için Gebenlioğlu’nun değindiği modernlik sorunu ile bağlantısı belirsizdir.

Önümüze sunulan şablonda, öncelikle Zebercet’in arzuladığı seçeneklerin sadece kadınlar olduğuna ve hepsine de edilgen bir rol biçildiğine dikkat çekilmelidir. Toplamda beş kadın karakterin temsil değerlerine indirgenmelerinin temelinde Zebercet’in onları nasıl gördüğü yatmaktadır. Bu açıdan Zebercet’in arzuları çıkış noktası olarak alınmıştır. Bu durumda göz ardı edilen bazı ayrıntıları hatırlatmak gerekmektedir. Eğer Gebenlioğlu’nun şablonundan yola çıkarsak, diğer üç kadın karakterin de temsil değerlerini düşünmek şarttır. Böyle bir genişletmede cinayet kurbanı olan kadının ortalıkçı kadınla, öğretmen kadının da Ankara treniyle gelen kadınla paralel olduğu düşünülebilir. Ancak parkta karşılaşıl[an] ve otele daha önce de

<sup>1635</sup> Artun Gebenlioğlu. “Bir Türkiye Alegorisi Olarak Zebercet”. Zebercet’ten Cumhuriyet’e “Anayurt Otel”i içinde. Hazırlayanlar: Öztürk, N., & Özler N. B. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015, 66.

<sup>1636</sup> Nergis Öztürk. “Anayurt Otelinde Kadın Olmak”. Zebercet’ten Cumhuriyet’e “Anayurt Otel”i içinde. Hazırlayanlar: Öztürk, N., & Özler N. B. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015, 118.

<sup>1637</sup> *age*, 121.

gelmiş olan hayat kadınının bu şablonda nereye oturduğu belirsizdir. Ayrıca Zebercet'in askerlik yaparken gittiği hayat kadınlarının da bu şablona eklenmesi gerekmektedir. Eğer Öztürk'ün yaklaşımındaki gibi kadınlara biçilen roller, Zebercet'in arzularına göre sınıflandırılacaksa, Zebercet'in ailesinin hikâyelerinde karşımıza çıkan kadınlar, oda duvarına asılı resimdeki kadın ve sokakta başka bir adamla gördüğü ve takip ettiğini anladığımız kadının da değerlendirmeye alınması gerekmektedir. Örneğin Ömer Kavur'un filminde, bahsi geçen son kadın karakter önemli bir yer tutmaktadır. Romanda "Salı" başlığı altında sadece iki sayfa ayrılan 29 Ekim gününde, Zebercet romandakinden farklı olarak bu kadını yalnız başınayken takip etmekte, kadın bir erkekle buluşunca da takibi sonlandırmaktadır. Kavur, romandaki ironik katman enflasyonunu<sup>1638</sup> iyi okumakta ve filminde zenginleştirmektedir. Zira Zebercet'in 29 Ekim günü gerçekte iç içe geçen hayallere dalması da pekâlâ cumhuriyetin gerçekte iç içe geçen ancak sonuçsuz kalan bir hayalmiş gibi nitelendirildiğini düşündürtebilir. O halde aynı bölümde bahsi geçen oda duvarına asılı resimdeki kadının bedene bürünmesi ise daha çok Zebercet'in gerçek ile hayali birbirine karıştırmasına kanıt olarak düşünülmelidir. Görülebileceği üzere ulusal alegori fikrinden yola çıkarak oluşturulacak bir şablon oldukça kapsayıcı olabilmekte ancak kapsam genişledikçe yetersiz kalmaktadır.

Öte yandan, Zebercet'in arzuları kadınlarla sınırlı değildir. Yorumlama aşamasında romanın kendisinde var olmayan bu sınırlamayı yapmak alegorik yorumlamada heteroseksist bir yadsıma içermektedir. Romanda görmezlikten gelinemeyecek kadar çok yer tutan iki homoerotik vaka söz konusudur. İlki, Zebercet'in askerlik arkadaşı Fatihli ile ilişkisidir. Fatihli'nin istismar ile hayranlık arasında mekik dokuyan davranışları neticesinde Zebercet'in erkekliğinin aynı anda hem nasıl aşağılandığını, hem de nasıl yüceltildiğini görürüz. Romanda Fatihli'nin bir terlik vasıtasıyla uyardığı Zebercet'in cinsel organının büyüklüğüne atıfta bulunmaktadır<sup>1639</sup>. Ayrıca, Zebercet'in otel dışında birlikte horoz dövüşü ve film izlediği genç adamdan hem romantik hem de cinsel karşılık bulma ihtimali olduğuna tanık olunmaktadır<sup>1640</sup>. Bu açıdan genç adamın, alegorik okumanın merkezine konan iki kadın karakterin melezi bir pozisyonda durduğu sonucuna ulaşılır. Demek ki doğu ve batı, modernlik

---

<sup>1638</sup> Enflasyon 'sözcüğünü, çok anlamlılığın, okuru yetişemeyeceği seviyede geniş bir yelpazede düşünmeye iterek "yorum ekonomisi"ni zorlayan bir olguyu ifade etmek için kullanıyoruz.

<sup>1639</sup> Yusuf Atılgan. Anayurt Otel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012, 54.

<sup>1640</sup> *age*, 52-53.



ve gelenekçilik gibi kesin çizgilerle ayrılmış ikilikler mevcut değildir. Dolayısıyla romanda karakterleri temsil değerleri üzerinden düşünmeye çalıştıkça, yorum bu temsilleri genişletmek zorunda kalmaktadır. Roman ise temsilleri anlamlandırma amacıyla yapılacak yorumların kapsamının genişledikçe yetersiz kalmasını kendi avantajına kullanmakta, karakterler arasındaki geçişlilikler bu temsilleri reddetmektedir.

#### 7.1.1.2. Otel ve Dışarı

Romandaki temsilleri sınıflandırmaya çalıştığımızda, referans noktası olarak Zebercet değil, romana adını veren otel de alınabilir. Odağın mekâna kaydırılmasıyla, yukarıda değinilen karakterler de mekânla ilişkilerine göre konumlandırılabilirler. Bu durumda otel ve dışarı iki farklı karşılaşma alanına denk gelmektedir. Örneğin Zebercet'in arzu nesnesi olan iki kadın karakter otel ile, diğer arzu nesneleri otelin dışarı ile ilişkilendirilmektedir. Ancak bu ikili bir karşıtlıktan ziyade belirsizlik yaratmaktadır. Otel ve otele gelen kadını özel olarak inceleyen Özden Sözelan da bu duruma dikkat çekmektedir. Ulusal alegori olarak okunduğunda roman genel olarak “otel/ülke koşutluğu temelinde, bireyin kendine ve topluma yabancılaşmasının öyküsü olarak değerlendirilmiş[...]" olsa da “otel, melez kimliğiyle, ikili karşıtlıklar kurmacasını tehdit [etmektedir]"<sup>1641</sup>. Burada yorum için kritik bir soru, Zebercet'in cinselliğinin “kaotik dışavurumunu öznel kayı ya da arayışı olarak” düşünüp düşünemeyeceğimizdir<sup>1642</sup>. Zebercet'in kesin bir kimlik sahibi olmaması sonucunda ortaya çıkan bu soru, onun arada kalmışlığı ile ülkenin arada kalmışlığını uyumsuz kılmaktadır. Ülke ile daha benzer özellikler gösteren otelin kendisidir. Ancak otelin, dışarıyla ilişkisi de benzer bir belirsizliğin kurbanıdır. Bu bağlamda, romanda küçük bir ayrıntı gibi duran otel kayıtlarının tutarsızlığı, “isim-cisim, gerçek-simge denkliği yanılışmasının çöküşünü simgelemesi açısından önemlidir”<sup>1643</sup>.

Söz konusu belirsizliği edebiyat tarihi bağlamında düşünmek için Yusuf Atılgan'ın edebiyatına en çok atıfta bulunan edebiyat eleştirmenlerinden Nurdan Gürbilek'in yazdıklarına bakılabilir. Yazarın Atılgan eserlerine dair kapsamlı incelemelerinden birisi, *Defter* dergisinde yayımlandıktan sonra *Yer Değiştiren Gölge* adlı kitapta yer

<sup>1641</sup> Sibel Irzık & Jale Parla. Kadınlar Dile Düşünce. 4. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, 251-252.

<sup>1642</sup> age, 258.

<sup>1643</sup> Sözelan, age, 271.

verilen “Taşra Sıkıntısı” adlı makalesidir. Bu makalede Atılğan, öncelikle Ahmet Hamdi Tanpınar ile karşılaştırılmaktadır. Yazara göre Tanpınar “biz” diyebilen, “birlikten, süreklilikten” bahsedebilen, dolayısıyla alegorik yazabilen bir yazarken, Atılğan ““ben” demekte bile zorlan[maktadır]”<sup>1644</sup>. Okur Atılğan’da Tanpınar’ın “[h]er yerde bir uyum, bir birlik arayan” bakışını bulamamaktadır, ancak Tanpınar’ın “uyum estetiğinin görmediği şeyler[i]” görebilmektedir<sup>1645</sup>. Yazar edebiyatla birlikte belirli bir bilincin de dönüşmüş olduğunu gözlemlemektedir. Zira “imgesel birlik, ideal aşk umutları bit[miştir,] Tanpınar’ın çok uzağındayız[dır] artık”<sup>1646</sup>.

Gürbilek, otel ile dışarıları arasındaki karşıtlığa da önem atfetmektedir. Romanda otelden dışarıya doğru harekete paralel bir şekilde, iki farklı dil arasında da geçiş söz konusudur<sup>1647</sup>. Bu dil dönüşümünün yarattığı belirsizlik ve kararsızlığın dışavurumu, Gürbilek’in diğer bir eseri olan *Mağdurun Dili*’nde daha ayrıntılı işlenmektedir. Zebercet’in toplumdan kopamayışının, buna istinaden kendi dünyasına kapanma arzusunun da toplum karşıtlığı ile bağdaştıran hikâyesinde tereddüt, kurucu bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Gürbilek bu tereddütü inceliklerle kendi eleştirisine de katmakta, kendi tereddütlerini de okura sunmaktadır. Yazar, Zebercet’in “yalnızca bir kişisel dışlanmışlığın değil, aynı zamanda Cumhuriyetin yeraltına ittiği içeriklerin de temsilcisiymiş gibi görün[düğünü]” dile getirdikten hemen sonra geri adım atar *gibi görünmektedir*: “Aslında “temsilcisi” demeyelim; çünkü hiçbir zaman zengin Keçeci ailesinin gerçek bir üyesi değil, bir yanaşma, bir piçtir Zebercet. Temsilcisi olma isteği, diyelim; çünkü burada da bir hayali yan var” der Gürbilek<sup>1648</sup>. Yazarın tereddütü tereddüt ile anlatması, *Anayurt Otel*’nin dile yüklediği anlamı ustalıkla karşılamaktadır. Böylelikle Jameson’ın ulusal alegorilere biçtiği kesinlik ve imgesel birlik niteliği, tereddüt ile alaşağı edilmektedir.

Zebercet’in eşcinselliğinin ikili kadın-erkek karşıtlığını ve dolayısıyla alegorik şablonu bozması gibi, otelin dışarıları da otelin kendi içindeki anlam bütünlüğünü bozmaktadır. Sözülenen “anlatıda sık sık vurgulanan eşcinsellik temasının bir işlevinin, Zebercet’in örtülü eşcinselliğine göndermede bulunarak, kadın/erkek karşıtlığının dengesini üçüncü bir terim aracılığıyla bozmak olduğu[na]” değinmektedir<sup>1649</sup>.

<sup>1644</sup> Nurdan Gürbilek. *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları, 1995, 43.

<sup>1645</sup> *age*, 45.

<sup>1646</sup> *age*, 56.

<sup>1647</sup> *age*, 61-62.

<sup>1648</sup> Nurdan Gürbilek. *Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis Yayınları, 2010, 162.

<sup>1649</sup> Irzık & Parla, *age*, 266.

Benzer şekilde “[y]erleşiklik, köklülük çağrıştıran “Anayurt” ve geçiciliğe işaret eden “Otel” sözcükleri, metne egemen olan arada kalmışlık durumunun ipuçlarını ver[mektedir]”<sup>1650</sup>. Eleştirmen bu sonuca bağlamasa da, otelin kendi içinde Zebercet ile kurulan denkleminde dengeyi bozan üçüncü terimin otelin dışarısı olduğu söylenebilir. Dengeyi bozan biçimsel unsur için eleştirmen faydalı bir ifade kullanmaktadır. Otelde bulunan ve renkleri horoz dövüşündeki bir horozun renklerini andıran havludan bir değil iki tane olması, aynı renklere sahip yelekler giyen kadınların otelin inşaatında çalışması gibi ayrıntılar, bir “göstergeler enflasyonu”na yol açmaktadır<sup>1651</sup>. Roman okuyucuyu afallatan ve içinden çıkmakta zorlandığı bir anlam labirentine sokmaktadır. Dikkat edilmesi gereken, bu karışıklığın otelin karşısında duran değil, kendi kökeninde mevcut bir karışıklık olduğudur. Zira otelin tek varisi Zebercet’in annesi Saide’nin kimliği ile ilgili sorular da vardır. Otelin henüz konakken sahibi olan Haşım Bey’in “tecavüz ettiği bir beslemeden doğan Saide’nin -ve dolayısıyla oğlunun- konaktaki konumu, efendi/hizmetkâr karşıtlığında belirsizlik yarat[maktadır]”<sup>1652</sup>. Sonuç olarak konaktan bozma otel olan mekân, sahip ile köle, erkek ile kadın, içerisi ile dışarısı arasındaki karşıtlıkların bulandığı bir mevkiye dönüşmektedir. Örneğin Zebercet’in dönüşünü beklediği gecikmeli Ankara treniyle gelen kadınla ilgili saplantısı sadece onu arzulamaktan ibaret değildir. Karakter, kadının sadece bir gün kaldığı odada saatlerini geçirirken, bir yandan da onun nasıl davrandığını taklit etmeye çalışmaktadır. Kadının çayı nasıl içtiğini, neler düşündüğünü anlayabilmek için bir anlamda onun yerine geçmeye ve kadınlığını deneyimlemeye çabalamaktadır<sup>1653</sup>.

Yine de otelin içerisi ile dışarısı arasında, karakterlerin temsil değerlerinin ötesinde bir ayrım söz konusudur. Bu ayrımı yapabilmek için Zebercet’in otel ve dışarısı ile ilişkileri arasında karşılaştırma yapmak gerekmektedir. Romanın henüz başında, tiyatro oyunlarında karşımıza çıkan karakter tanıtımlarını anımsatan bir usulle, önce kasaba, sonrasında otel betimlenmektedir<sup>1654</sup>. Betimlenen *dramatis personae*<sup>1655</sup> arasında kedi ve havlular da vardır. Otelin tanıtımının sonunda, “otelin yeraltında olduğu sanısını ver[ecek]” şekilde toprağı gösteren bir göstergeden bahsedilmektedir

---

<sup>1650</sup> age, 253.

<sup>1651</sup> Sözelan, age, 269.

<sup>1652</sup> age, 268.

<sup>1653</sup> Atılğan, age, 37.

<sup>1654</sup> age, 10.

<sup>1655</sup> Latince: Tiyatro oyunları başında listelenen önemli karakterler.

<sup>1656</sup>. Atılğan, tiyatro türünün iki janrası olan tragedya ve komedyanın unsurlarını art arda kullanmaktadır. Romanın ilerleyen noktalarında zamanın izini yavaş yavaş kaybediyor olsak da, özellikle 29 Ekim Salı bölümüne kadar günler, mekanlar ve eylemler arasında bütünlük ve tutarlılık gözetilmektedir. Ancak Zebercet'in "amaçsız" bir şekilde dışarı çıkıp meyhaneye ve ardından horoz dövüşüne gittiği noktadan itibaren, romanın tonunda bir değişiklik olmaktadır. Zebercet'in bu şekilde yola çıkışının hemen öncesinde Otel'in kapısına "kapalı" yazısı asması değişim anını işaretlemektedir<sup>1657</sup>. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının döneceğine dair umudu darbe alan Zebercet'in bu eylemi, romanı otelden dışarı taşıırken, anlatıyı da tragedyadan epiğe çevirmektedir. Tragedyaya özgü olan, trajik kahramanın düşüşünü getirecek trajik hatasının, başına gelecek felaket ile sonuçlandırılmasıdır<sup>1658</sup>. Zebercet'in despot Oedipus gibi, kendi cezasını kendi elleriyle vermek için otele döndüğüne dikkat edilmelidir. Epiklere özgü olan ise, epik kahramanın birbirinden görece kopuk karşılaşmalar ve engelleri aşma çabaları sonucunda rüştünü ispat ettiği, bir savaşı, hükümlanlık mevkiini kazandığı, yeri geldiğinde bir ülkeyi kurduğu ucu açık bir anlatıdır<sup>1659</sup>. Zebercet'in evine dönmeye çalışan Odysseus'a benzer şekilde farklı farklı karakterlerle, farklı mekanlarda karşılaşarak nefsinin test ettiği düşünülebilir. Örneğin saydığımız karakterlerle karşılaşmaları dışında Zebercet'i ikilemde bırakan bir vaka, kendisine kötü davranan kestaneciyi cezalandırma arzusudur. Tezgâhını devirme amacıyla tekrar yaklaştığı kestaneci, efsanevi bir canavar gibi alt edilecek bir düşman olarak konumlandırılır. Zebercet'in iç sesi nasıl küfredeceğinin, nasıl saldıracağına bir provasını yapar<sup>1660</sup>. Ancak ikinci karşılaşmalarında kestanecinin tanımadığı Zebercet, intikam dürtüsünü ve epik kahraman duygusunu kaybeder<sup>1661</sup>. Burada trajik ve epik ton kullanımları arasındaki en vurucu farklılık, ilkinde anlam dünyasının kapalılığı, ikincisinde ise açıklığı temel alıyor olmasıdır. Epikler için eylemlerin doğru zamanda gerçekleştirilmesi, tragedyada ise geç kalınması söz konusudur. Zebercet'in otel ile dışarı arasında kalması ile eylemlerinin zamanlamasını tutturamaması arasında kuvvetli bir bağ vardır. İki tür arasında kurulan geçişlilik sayesinde Atılğan, Zebercet'i tek bir türün

---

<sup>1656</sup> Atılğan, *age*, 12.

<sup>1657</sup> *age*, 44.

<sup>1658</sup> Chris Baldick. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. 2. bs. Oxford: Oxford University Press, 2001, 260.

<sup>1659</sup> *age*, 81-82.

<sup>1660</sup> Atılğan, *age*, 84-86.

<sup>1661</sup> *age*, 90.

karakteri olmaktan, böylelikle de ona atfedilmiş kesin bir anlamın tahakkümünden kurtarmaktadır. Yazarın türler arasında mekik dokuyarak oynadığı oyun, anlatıyı alegorik anlam kümelerinin olası boyunduruğundan da çıkarmaktadır.

### 7.1.1.3. Tarihler

Romanın türler arası geçişliliği, aynı zamanda bir janra arayışına da işaret etmektedir. Sözcükleri değiştirirsek, belirlenmişlikler arası geçişlilik, özerklik<sup>1662</sup> arayışına işaret etmektedir. Bu janra ve özerklik arayışı ile Zebercet'in kimlik arayışı birbirine paraleldir. Janradan karaktere giden denklemi ters çevirdiğimizde, Zebercet'in kendisine yöneltmekten kaçındığı esas soruların, anlatıyı kuran ve şekillendiren temelleri oluşturduğu görülmektedir. Bu nedenle Zebercet'in başına gelenler ve kararları arasındaki gerilim, tarih tarafından belirlenmek ile tarihi belirlemek arasındaki gerilimi de derinleştirir. Gerilimin neticesinde anlatının asli aktörleri bir bakıma kader ve talih olur. Karakter kaderinin tayin ettiği bir hayatı mı yaşamaktadır, yoksa hayatına rastlantı eseri gerçekleşen olaylar mı yön vermektedir? Talih unsurunun ulusal alegoriyi veya herhangi bir alegorik anlatıyı alaşağı ettiğini not etmek gerekmektedir.

*Anayurt Otel*'inde tarihlerin önemli bir yer tuttuğu açıktır. Zebercet 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı'nda otelden çıkmaya karar vermekte, 10 Kasım'da, Atatürk'ün ölüm yıl dönümünde intihar etmektedir. Otel, Tanzimat Fermanı'nın okunduğu 1839 yılında, konak olarak inşa edilmiş, Kurtuluş Savaşı biterken yakıldıktan sonra, 1922'de otele çevrilmiştir. Otelle özdeşliği sürekli tehdit altında olan karakterin eylemlerinin öne çıkan bu tarihler ışığında düşünülmemesi olanaksızdır.

Sözalan'ın da değindiği üzere otel, “Zebercet'in kurmakta güçlük çektiği toplumsal/cinsel kimliğinin metaforu işlevini gör[mektedir]”<sup>1663</sup>. Eleştirmenin incelemesinde Zebercet'in bir türlü kendisine sormadığı “Ben kimim?” sorusu, Ankara treniyle gelen kadının kim olduğu sorusuna dönüştürülmüştür<sup>1664</sup>. Karakterin kendinden kaçışı ile kimlik arayışı arasındaki ilişkiyi tarihlerin romanda tuttuğu yere göre düşünmek mümkündür. Atılgan'ın yaptığı vurgunun, belirli günler (tarihler) anılırken, tarihin unutulduğu yönde olduğunun altını çizmek isteriz. Birçok açıdan

<sup>1662</sup> Özerklik sözcüğünü “Bir kişinin, bir topluluğun kendi uyacağı yasayı kendisinin koyması,” kendi kaderini kendi belirleyebilmesi anlamında kullanıyoruz. bkz. <https://sozluk.gov.tr/?kelime=özerklik>

<sup>1663</sup> Irzık & Parla, *age*, 252.

<sup>1664</sup> *age*, 260.

sıra dışı olan romanın tarihler ile oynadığı oyunu, diğer iki örnekteki gibi daha ileri bir noktaya taşıdığımızda bu vurgu daha iyi anlaşılacaktır. Örneğin Zebercet'in 10 Kasım'da, kendisine asıl ölüm günü olarak seçtiği 28 Kasım'ı bekleyemeden intihar etmesi, erken bir ölüm olarak mı değerlendirilmelidir? Burada ima edilen, Zebercet'in de "Atatürk gibi" erken öldüğü müdür? Ya da kurulan bağlantı, yeni kurulmuş Türkiye Cumhuriyeti'nin, liderinin erken ölümüyle birlikte kemaline eremeden kendisini bitirdiği yönünde midir? Roman üzerine yazılan metinlerde tarihlerden söz edildiğinde, genel olarak ne kadar anlamlı olduklarına değinilmekte, ancak bu anlamların ne olduğu neredeyse hiç sorgulanmamaktadır. Yukarıda sıralanan soruların cevaplarının olumsuz olduğu çok açıktır. Bu netliği sağlayan, anlatının okuyucuyu çıkardığı bilinçler arası yolculuktur. Romanda paralel anlatılar (ülke tarihi ve Zebercet'in kişisel tarihi) arasındaki benzerlikler ortaya konulurken, bu tarihler arasındaki farka ve içeriğe değgin uyumsuzluğa da kapı açılmaktadır.

Atılğan'ın romanına ustaca işlediği bir ironi, Zebercet ile okur arasında yaratılan algı ortaklığıdır diyebiliriz. Bu ortaklık Zebercet'in yaşamıyla okurun yaşamı arasındaki olası içerik benzerliklerinin ötesindedir. Okur ile Zebercet'in dünya algısı birbirine yaklaştıkça, yaşanan deneyimlerden çok onların nasıl yorumlandığına dair eleştirel bir mesafe kazanılmaktadır. Zebercet okur için özdeşleşilmesi oldukça zor bir karakterdir. Yine de okur Zebercet'i bir canı olarak göremeyecek kadar sempati duyar. Romanın sinema uyarlamasında Zebercet'i canlandıran Macit Koper, roman ve filmle ilgili bir yazısında şöyle demektedir: "Anayurt Otel'i'ni okuyup bitirenler Zebercet'tir. Başlayıp orasında burasında bırakanlar da Zebercet'tir. Hiç okumayanlar, Zebercet olduklarını bilmiyorlar daha..."<sup>1665</sup> Koper, aynı yazıda Zebercet'in bir şizoid (ya da psikoz hastası) olarak nitelendirilip geçilmemesi gerektiğini, toplumsal kaygı ve tedirginlikler sonucunda içimize kapanmamızın şuura yansıma biçimini taşıdığını, bu açıdan hepimizin Zebercet olma kapasitesine sahip olduğuna değinmektedir. Burada önemli iki nokta vardır. Birincisi, "hepimiz"den kasıt Türkiye ile sınırlı değildir, evrensel bir insanlık durumuna değinilmektedir. İkincisi, Zebercet'in deneyimleri ve eylemleri değil, bilinç durumuna atıfta bulunmaktadır. Zebercet'in ortaya koyduğu insanlık hâli, her insanın kötülük potansiyeline dokunmaktadır. Başka bir ifadeyle, Zebercet'in daimonik bir karakter olması, her insanın daimonik deneyim potansiyelini işler niteliktedir.

---

<sup>1665</sup> <https://t24.com.tr/k24/yazi/hepimiz-zebercetiz,1246>

Bu durumda bir başka büyük hata, gerek bir mekân olarak Anayurt Otelî'nin, gerek sıradan bir vatandaş olarak Zebercet'in Türkiye için çok anlamlı tarihlerle çakışan talihi arasında bir göbek bağı olduğunu varsaymaktır. Zebercet'in trajik hatası da aynı varsayım üzerine kuruludur. Karakter, benzer bir bütüncüllüğü ve devlet-birey denkliliğini kendi elleriyle, kendi başına kurabileceğini hayal etme hatasına düşmektedir. Otelde kimin ölüp kimin yaşayacağına, defterde kimin adının nereye yazılacağına, kısacası otelde olup biten her şeye dair son kararı verebileceğini düşünen bu şeytani karakterin çelişkisi de devraldığı mirası reddetmeye kalkmasıyla ortaya çıkmaktadır. Sözülan da bu çelişkiyi Zebercet'in sembolik bütünlük arayışıyla ilişkilendirmekte, intiharın kaçınılmaz olduğu sonucuna varmaktadır: Tarihiyle hayatının denkliliğine dair temel varsayımları kabul eden ve hayali bir toplumsal sözleşmeye imza atan, ancak oteli kapatarak “[b]abanın Adını reddeden, başka bir deyişle Sembolik alanda kendisini bütüncül ve ben merkezli bir özne olarak kurmasının koşullarını ortadan kaldıran Zebercet'in ölümü kaçınılmazdır”<sup>1666</sup>. Zebercet'in düzeni bu şekilde reddetmesi, iyiliğe dair kaygı olarak da tanımına değinmiş olduğumuz daimonik karakterlerin de vazgeçilmez bir niteliğidir. Dolayısıyla alegorinin reddi ile daimonik karakterlerin kuvvetli bir bağı olduğu düşünülebilir.

Öyleyse Türkiye'nin tarihi ile Zebercet'in hikâyesinin tarihleri arasındaki çakışmalar, ikincisini anlamlandırmaktan ziyade, ilkinde atfedilen anlamları sorgulatan niteliktedir. Tarihi sembolik tarihler ve olaylarla edebi bir anlatıya dönüştürme eğilimi, tarih kitaplarında sıklıkla görülebilecek bir tutumdur. Roman ters yönde bir yaklaşımla okurun önündeki edebi anlatıyı sembolik tarih ve olaylarla anlamlandırmasını teşvik etmektedir. Ancak bu aldatıcı teşviğin ardından yorumlama sonuçsuz bırakılmakta, böylelikle tarihi edebi anlatılar gibi düşünme eğilimi eleştirilmektedir. Başka bir deyişle, Zebercet'in hayatı Türkiye'yle sadece öyle görülmek istendiği sürece paraleldir. Sibel Irzık, alegorileştirme eğilimine direnen ve alaya alan bu çeşit romanların bir sebebinin ulus devletin<sup>1667</sup> resmi doktrini olduğunu, bireysel hayatların (vatandaşların) hayal edilen ulusal kimliğe hizmet edecek imgelere sıkıştırılıyor olduğunu söylemektedir<sup>1668</sup>. Dolayısıyla *Anayurt Otelî*'nin getirdiği bir eleştiri de, vatandaşın devletin bir temsilcisi olduğu

<sup>1666</sup> Sözülan, *age*, 272.

<sup>1667</sup> Ulus devletlerin tüm dünyayı ilgilendiren bir olgu olduğu not düşülmelidir.

<sup>1668</sup> Irzık, *age*, 559.

yanılsamasına yöneliktir. Aslen vatandaşın temsilcisi rolündeki devlet, görünmez bir pozisyona çekilerek ve vatandaş kendi temsilcisi kılarak onu kontrol altında tutulabilir sembolik hayatlara sıkıştırmaktadır. Bu durumu oldukça çarpıcı bir şekilde ortaya koyan anlardan bir tanesi, Zebercet'in düzenli olarak polise gönderdiği otel fişlerinin dikkate alınmadığını ve çöpe atıldığını öğrenmesidir<sup>1669</sup>. Yusuf Atılgan'ın söz konusu ânı, Zebercet'in düşündüklerini üçüncü tekil şahıs aracılığıyla ifade ederek işlemesi de önemlidir: “Şaşılacak şeydi yıllardır gerek babasının gerekse onun önemle, aksatmadan her hafta polise gönderdikleri kâğıtların orada bir yerlere atılması. Yukarıyla bir bağlantı sanırdı bunları”<sup>1670</sup>. Anlatıcının konumundaki değişiklik, okurun kendisinden bahsedilirmişçesine kendisine yabancılaşabilmesine olanak tanımaktadır. Özetle, romanda insan yaşamlarının özerkliğine ve politik iktidardan bağımsızlığına vurgu yapılmakta, vatandaşın devletin temsili olduğuna dair inanç kırılmaktadır. Metnin ulusal alegoriyi aşan eleştirel tutumunun belki de doruğa çıktığı an ise, Zebercet'in plan yapmadan, kendisini şansa bırakarak katılmaya karar verdiği duruşmada gerçekleşmektedir.

#### 7.1.1.4. Yasanın Önünde

Zebercet'in zihnine ortak olan okuyucu, karakterin hayatındaki belirsizliklerden çıkardığı nihai varoluş kararına (intihara) tanık olduğunda şaşırmamaktadır. Halbuki söz konusu intihar kararının verilmiş biçimi romanın okuyucuyu çıkardığı bilinç yolculuğundan ayrı düşünüldüğünde, oldukça radikaldir. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının bir daha dönmeyeceğini anlayan Zebercet, oteli kapattıktan bir süre sonra nedeni anlaşılmaz bir şekilde adliye binasına girer. Adliyeye daha önce sadece bir kez, babasıyla birlikte girmiştir<sup>1671</sup>. Kendi başına ilk takip ettiği ağır ceza davası dolandırıcılıkla ilgilidir ve Zebercet'in bu davayla ilgilenmediğini görürüz. Aynı salonda katıldığı ikinci davada ise tıpkı kendisi gibi, kadın cinayeti işlemiş bir sanık yargılanmaktadır. Sanık yargılanırken Zebercet kendisi yargılanıyormuşçasına sarsılır ve titrer<sup>1672</sup>. Hatta filmde yargıcın sanığa “ayağa kalk” demesi sonrasında Zebercet ayağa kalkmakta, salondaki bir kişinin uyarısı sonrasında geri oturmaktadır. Yargıcın sanığa ısrarla cinayeti neden işlediğini sorması karşısında, Zebercet önce sanığa hitaben kendi kendine konuşurken, sonra kendi işlediği cinayetin hesabını

---

<sup>1669</sup> Atılgan, *age*, 68.

<sup>1670</sup> *age*, 68.

<sup>1671</sup> *age*, 71.

<sup>1672</sup> *age*, 72.



vermeye başlar. Bu süreç, karakterin suçu neden işlediğine dair çarpıcı bir bilinç akışı ile sonlanmaktadır: "*Bilemiyorum nedensiz olamaz mı ağır bir söz söylemek vurmak ya da konuşmamak vurmamak bir şeyler uydurmamı istiyor yaptığımı yasaların daracak bir bölümüne sığdırmak*"<sup>1673</sup>. Mahkeme sanığın davasındaki eksik belgelerden dolayı, duruşmayı 28 Kasım gününe erteler. Zebercet ise bu tarihi kendisi için adalete teslim olma ile intihar arasında karar vermek için son gün olarak kabul etmiştir. Ancak bu karar bile zamanla anlamını yitirir. Zebercet yine âni bir kararlar, beklememeyi seçer, çünkü "Yirmi sekiz Kasım'da olursa süreksizliğin, tutarsızlığın, saçmalığın bir anlamı mı olacaktı[r] sanki?"<sup>1674</sup>.

Duruşma vakasının sıra dışılığı ve metinler arası zenginliği Gürbilek'in de dikkatini çekmektedir. Karakterin arayışı belirsizliğini korurken, karar verme ânı tüm toplumsal şartları ve politik bağlamı yadsıyan bir zihin berraklığıyla gerçekleşmektedir. Bu kararlılık kadersizliğini aşan, sonunda da olsa kendi varoluşunu kendisi belirleyebilen, her anlamıyla kendi ipini kendi çeken bir karakterin portresini çizmektedir. Gürbilek'e göre Atılgan ile Jean Paul Sartre, Albert Camus ve Fyodor Dostoyevski gibi yazarlar arasındaki benzerlik bu vakada saklıdır, hatta:

Zebercet'in ağır ceza duruşması sırasında cinayetin "yasaların bir bölümüne sığdırılması"yla ilgili düşündükleri de ("Yargıç kürsüye vuruyor savunmanızı öldürme hakkı üzerine kurduğunuz anlaşıyor bu konu burada tartışılmaz burada bir eylem yasaların bir bölümüne sığdırılır diyor") yine Raskolnikov'un<sup>1675</sup> yasalarüstü "öldürme hakkı"yla ilgili sözlerini yankılıyor gibidir.<sup>1676</sup>

### 7.1.2. Kötülük, Özgürlük, Çöküş ve Ölümün Romanı

Tartışmanın bizi getirdiği noktada, alegoriyi ya mevcut gerçekliğin sunduğu hikâye unsurların yeniden düzenlendiği dar anlamıyla almamız ya da kaçınılmaz biçimde tüm anlatıların özünde alegorik olduğu sonucunu çıkarmamız gerekmektedir. Bu ikinci seçenek bizi yazınsal metinlerin anlamının kesin olduğunu söylemeye götürecek tehlikeli bir yola itebilir. Örneğin Heidegger'in, sanatın özünde alegorik nitelikte olduğunu düşünenler arasında olduğunu ifade etmiştik<sup>1677</sup>. Düşünöre göre sözcüğün Eski Yunanca'daki *allo* (farklı) ve *agoreuei* (ifade) kelimelerine dayanan

<sup>1673</sup> age, 75. *Vurgular yazara ait.*

<sup>1674</sup> age, 105.

<sup>1675</sup> Fyodor Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* adlı romanının baş karakteri.

<sup>1676</sup> Nurdan Gürbilek. *Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis Yayınları, 2010, 160.

<sup>1677</sup> Martin Heidegger. *Basic Writings*. çev. David Farrell Krell. New York: Harper Collins, 1992, 145-146.

etimolojisi, sanat eserinin kendisinden farklı bir şeyi kamusal olarak ifade etmesini açıklar nitelikteydi<sup>1678</sup>. Heidegger'in bahsettiğinin bir tür ya da janra olarak alegori değil, sanat ve edebiyatın özünde mevcut olduğunu öne sürdüğü bir alegorik nitelik olduğu görülmektedir. Öte yandan Jameson'ın bir janra olarak alegori ile alegorik nitelik seçeneklerini birbirine karıştırdığı açıktır. Bir romanın içinde üretildiği coğrafya ve tarihle bağını ele almak için o eseri alegori kategorisine sıkıştırmak sadece gereksiz değil, zararlıdır da. Zira böyle bir yaklaşım eserin aynı coğrafya ve tarihin içine sıkıştırıldığı kategorileri aşmaya yönelik çabalarını gözden kaçırmamıza da neden olmaktadır. Jameson, Batı edebiyatında politika için Stendhal'ın konserde ateşlenen (ve bu yüzden duyulmayan) silah metaforunu kullanmakta, Üçüncü Dünya edebiyatında bu silahın hep daha keskin duyulduğunu iddia etmektedir<sup>1679</sup>. Metaforu ters çevirmek mümkündür. Başka birçok evrensel eserde olduğu gibi *Anayurt Otel'i*'nde de bağımsız insan, savaşta çalınan bir flüt gibidir. Onu kurşun ısıklıklarından ayırt edebilmek için dikkatle kulak kesilmek gerekir. Bu nitelik eseri daha az ya da daha çok Üçüncü Dünya edebiyatı yapmamakta, daha ziyade evrensel edebiyatın bir parçası kılmaktadır.

*Anayurt Otel'i*'nin kusurlu alegori özellikleri sergilediği, farklı zamanlarda okunduğunda farklı duyarlılıklara hitap edeceği kesindir. Öte yandan romanın kusursuz alegori özellikleri sergilediği bir yanı da vardır. Çünkü olaylardan bağımsız olarak bir insanlık hâlini işlemekte, çeşitli sembolik karşılaşmalar aracılığıyla öğretici olmayı amaçlayan mesellerin hissini taşımaktadır. Ancak ayrıntılı olarak ele aldığımız üzere, yazar bu karşılaşmaların kesin sembolik anlamlar kazanmasının önüne geçmiştir. Bu açıdan Franz Kafka'ya benzer bir etki sağlamıştır. İki yazar da mesel türünün biçimsel özelliklerini modern dünyanın eleştirisi için kullanmaktadırlar. Dolayısıyla iki yazarın da eserleri ulusal politik tarihin ötesine geçmektedir.

Bu durumda ulaşılan bir başka sonuç, *Anayurt Otel'i* romanının alegorik niteliğe sahip olduğu, ancak janra olarak alegori olmadığıdır. Atılğan'ın vatandaş ile devlet bütünlüğü idealinin altını oymasını sağlayan bir unsur da, bireyin kötülükle ilişkisinin kurallara veya kanunlara aykırılıktan ibaret olmadığını başarıyla ortaya

---

<sup>1678</sup> age, 145.

<sup>1679</sup> Fredric Jameson. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism." *Social Text*, No. 15 (Autumn, 1986), pp. 65-88, Duke University Press, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/466493>, 69.

koyabilmesinde yatmaktadır. Yazar, Zebercet'in deneyimlerinde insanın denetim altında tutmaya çalıştığı kötücül düşünce ve arzularının beden bulmuş hallerini göstermekte, bir çeşit yüzleşmeye olanak sağlamaktadır. Bu açıdan metnin, içinde üretildiği coğrafyanın hayali kısıtlarının dışına çıkarak okunması gerekmektedir. Zira romanda okurun gündelik gerçeklik içinde pek duymadığı ve görmediği iç çatışmalara edebiyat aracılığıyla tanık olabilmesi de değerli ve belirleyicidir. Örneğin Atılğan'ın okura oynadığı sayısız oyundan birisi, bir deneyimin yaşanıp yaşanmadığını bilemeyeceği durumlara sokmasıdır. Okur, Zebercet kendi suçunun hükmünü verdiği duruşmadan çıktıktan sonra yürürken onun iç sesini duyar: "Saat kaçtı acaba? Yanında duraksayan bir genç bileğine bakıp 'Üçü on geçiyor 'dedi. Hızlandı. Yüksek sesle mi düşünmüştü yoksa?"<sup>1680</sup>. Soru oldukça çarpıcıdır, çünkü soranın kim olduğunu bilemeyiz. Zebercet midir soran, yoksa yazar mı? Ya da yazar okurun sorabileceği olası bir soruyu mu üstlenmiştir? Soruyla birlikte cevap da belirsizleşmektedir. Ancak bu an, romanın kendisini yüksek sesle düşünülenin metni olarak okuması ve insan zihnine bir yolculuk olarak nitelendirmesi için okura sunulan bir ipucu olarak düşünülebilir.

Aynı örnek, Zebercet'in zamanla ilişkisinin ne kadar önemli yer tuttuğunu da ortaya koymaktadır. Metinde karakterin zaman mefhumunu kaybettiğine dair, saatlerin geri alınmasından zamanın nasıl geçtiğinin anlaşılmamasına varana kadar birçok atıf vardır. Janra tartışmasının merkezine de bu sorunun koyulması gerekmektedir: Metnin zaman ile ilişkisi nasıl kurulmaktadır? Örneğin Zebercet'in, içinde yaşadığı zamana ait hissetmediğini gösteren ayrıntılar yol göstericidir. Kendi soyunun son temsilcisi ve otelin son varisi olması, önümüzde bir çeşit çöküş (dekadans) romanı olduğunu belirtmektedir. Zebercet'in hayalinde bir gelecek canlandıramaması, kendisiyle ilgili belki de tek gerçek kararının intihar olması, bu çöküş hissini pekiştirmektedir. Romanın başında karşımıza çıkan ve tiyatro oyunlarını anımsatan sunuş ile otelin mekân olarak bir tragedyaya sahne oluşu da romanı bir hanedanlığın çöküş hikâyesi gibi düşünmemize yardımcı olmaktadır. Başka bir deyişle, Zebercet değişen dünyada yeri olmayan, geride bırakılan, uyumsuz bir birey konumundadır. Romanda bir gelecek fikri yoktur, geçip giden zamana odaklanılmaktadır. Sonuç olarak *Anayurt Otel*i, diabolik bir romandır.

---

<sup>1680</sup> Atılğan, *age*, 75.

Dahası, geçmişe özlem de söz konusu değildir. Metinde ölüme yapılan atıflar, daha ziyade Zebercet'in zaman dışı olmasını öne çıkarmaktadır. Kimin tarafından söylendiğini bilmediğimiz çarpıcı bir örnek “[d]eğişmez tek bir kesinlik vardı insan için: ölüm” cümlesidir<sup>1681</sup>. Bu cümleden yola çıkarak Zebercet'in otele sıkışıp kalmışlığı da değerlendirilebilir. Çünkü karakterin gerçek ile düşlem arasında mekik dokuyan ruh hâli içinde tutunduğu tek dayanak noktası da yine ölümdür. Karakter bir yandan oteldeki rolünün anlamının farkındadır ve otel yönetmekle ülke yönetmek arasında benzerlik görmektedir<sup>1682</sup>. Bir yandan da gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının ardından, onun kaldığı odada iki kez “gelmeseydin öldürdüm” diyebilmektedir<sup>1683</sup>. Karşımızda Zebercet'i zaman dışı kılan önemli bir ipucu vardır. Roman bu açıdan, Zebercet'in gerçek ölümü ile gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının ertelediği hayalî ölüm arasında kalan tarih dışı zamanda geçmektedir. Roman boyunca Zebercet'in bir hayalet gibi katettiği yollar, mekânlar, düşünceler ve işlediği suçlar, tek bir amaca hizmet eder gibidir: Ölümün kesinliğini temel alarak bireyi toplumdan bağımsız kılmak. Bu açıdan *Anayurt Otel*i'nin janrasının adını koymak oldukça zordur. Ölümün imkânına dair bir roman, kötülük ve özgürlük üzerine bir roman gibi betimleyici ifadeler kullanılabilir. Ancak önemli olan, janra sorusuna cevap vermeye çalışırken karakterin kendisine dair bilinci (daimonik karakter) ve zaman algısını (diabolik, dekadans) dikkate almamız gerektiğidir.

---

<sup>1681</sup> age, 105.

<sup>1682</sup> age, 105.

<sup>1683</sup> age, 41.

## 8. ANAYURT OTELİ FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ

### 8.1. Romanın Özeti

*Anayurt Otel*i romanı, bir Ege kasabasında, tahminen Manisa'da geçmektedir. Romana adını veren otel, Tanzimat Fermanı'nın ilan edildiği 1839 yılında Keçecizade Malik tarafından aslen konak olarak inşa ettirilmiş, 1923'te cumhuriyetin ilanı ile otele dönüştürülmüştür. Zamanında kasabada çıkan bir yangında çevresindeki evler yandığı halde otel ayakta kalmıştır. Otelin ilk yöneticisi Ahmet Efendi'nin ölümünden sonra yerine, romanın ana karakteri olan, oğlu Zebercet geçmiştir. Otel tren istasyonuna çok yakındır ve çok çeşitli müşterilere ev sahipliği yapmaktadır.

Romanın merkezindeki hikâye, gecikmeli Ankara treniyle gelen bir kadının bir gece konaklaması ile başlamaktadır. Zebercet, kısacık süren alakalarına rağmen kadına takıntılı derecede bağlanır. Ertesi gün döneceğini söyleyerek otelden ayrılan kadının yolunu gözlemeye başlar. Bu nedenle odadaki her şeyi olduğu gibi tutmak için kilitler ve kimseye vermez. Aşağıda, romanın bölümlenişini ve akışını olabildiğince koruyarak, ayrıntılı bir özet sunulmaktadır. İlk parantezlerde romandaki sayfalar, ikinci parantezlerde filmdeki saniyeler belirtilmiştir. Filmde kullanılmayan kısımlar köşeli parantez içine alınmıştır.

Hem film, hem de roman için gün ve tarih denklikleri şöyledir (filmde filmin geçtiği yıl dikkate alınmamış, romandaki günler kullanılmıştır):

*[Perşembe - 17 Ekim - Kadının gelişi; metinler başlamadan önce gerçekleşmiştir]*

Pazartesi 1 - 21 Ekim

Salı 1 - 22 Ekim

Perşembe - 24 Ekim

Cuma (+Gecesi) - 25 Ekim

Salı 2 - 29 Ekim

Çarşamba - 30 Ekim

Pazartesi 2 - 4 Kasım

**Giriş/Açılış (7-17) (00:00:27-00:03:22)**

Zebercet gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının kaldığı odadadır. Kadının yaptıklarını hatırlar, odadaki eşyaları gözden geçirir. Aynada kendi yüzünü ilk kez görüyormuş gibi inceler. Yüzü çöküktür, köşeli bıyığı vardır. Kendi kaldığı tavan arasındaki odaya gider; [yan odada] ise bazı geceler uykusunda Zebercet'in kendisiyle cinsel ilişkiye girmesini kabullenmiş ortalıkçı kadın Zeynep kalmaktadır. Zeynep'i uyandırdıktan sonra çay koyup resepsiyona geçer. Emekli subay olduğunu söyleyen bir adama kadının kaldığı odanın halen dolu olduğunu söyler. Kendi odasına tekrar çıktığında otelin kedisinin parlayan gözleriyle karşılaşır.

[Bu noktada bir tiyatro oyununun karakterleri tanıtılmış gibi, sırasıyla kasaba, otel, ortalıkçı kadın (Zeynep), gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın, emekli subay olduğunu söyleyen adam, kedi, ve odadaki iki havlu tanıtılmaktadır.]

**Pazartesi 1 - (17-27) (00:03:23-00:16:52)**

Zebercet sabah rutinini yerine getirir. Kahvaltısını yapıp resepsiyona geçer. Ayrılan ve yeni gelen müşterilerle ilgilenir. Zeynep'e bakkal siparişi verir. Müşterilerinden öğretmen çifti odalarının kapısını çalıp, uyandırır. Henüz ortalıkta görünmeyen emekli subayın öğlene doğru aşağı indiğini hatırlar. Gazeteci çocuk gazeteleri getirir, Pazartesi'leri yaptığı gibi fişleri onunla göndermek yerine bir gün erteler. Otelin parasını otelin, kendinin ve Zeynep'in olacak şekilde üç zarfa böldükten sonra aşağı inen emekli subayla karşılaşır. Dışarı çıkmadan önce oda temizliğiyle uğraşan Zeynep'e otele bakmasını, boş oda sorarlarsa var demesini tembihler.

Her zamanki berberi yerine çarşıdaki berbere yollanır. Bu berber onunla ilk kez karşılaşıyordur. Saçının düzeltilmesinin yanısıra bıyığının da kesilmesini istediğinde “çok şakacısınız,” yanıtını alır. Berber çıkışı bir mağazadan kıyafet satın alır. Otele döndüğünde yeni kıyafetlerini yerleştirip Zeynep'ten müşterilere dair bilgi alır. [Salonda oturan emekli subayın bakışlarından rahatsız olur.] Emekli subay ona “gençleşmişsiniz,” der. Otele gelen gezici tiyatro topluluklarını, bu topluluklarda çok az kadın olduğunu anımsar. Bazen politik toplulukların toplantıları olduğu, önemli şeyleri fısıldaşarak konuştukları aklına gelir. Sabah ayrılan celeplerin otele dönmeleriyle düşüncelerden sıyrılır. İçlerinden biri bıyığını kestğini fark eder, ancak

bıyığın sabah olup olmadığını hatırlayamaz. Öğretmen çift ertesi gün çıkacaklarını söyleyerek hesabı öderler ve sabah yine 8’de uyandırılmayı rica ederler. Zebercet kadın öğretmenin adı olan Saide’nin, annesinin adıyla aynı olmasına şaşırdığını hatırlar. Otele iki köylü gelir. Nereden geldiklerini sorar, cevap gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının köyünün adı değildir.

[Ankara’dan bir davadan geldiğini tahmin ettiği avukat müşterisine oda verir.] Emekli subay gelip kendisini soran olup olmadığını sorar. Zebercet çarşıdayken oda tutan üç genç sinemadan dönmüşlerdir. Askerlik için geldiklerini öğrenir. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının kaldığı odaya geçer ve kadının neden hala gelmediğine dair fikir yürütür. Üçüncü kat, 6 numaradaki öğretmen çiftin kapısından gelen sevişme seslerini dinler. Kadının “nasıl seninim,” cümlesini duyar. Odasına dönerken kedi bacağına sürtünür, ona bir tekme sallar ama tutturamaz.

#### **Salı 1 - (27-33) (00:16:53-00:22:59)**

Uyanır. Askerliğinde yaşadığı cinsel deneyimleri hatırlar. On yıldan sonra ilk kez ortalıkçı kadını uyandırmaz. Resepsiyonda defteri düzenlerken otelin 6 numaralı odasında doğduğunu, babasının annesiyle evlenip otelin başına geçiş hikayesini aklından geçirir. Öğretmen çift çıkış yapar. Kadın bir önceki gece “nasıl seninim” demişti, diye düşünür.

Ortalıkçı kadın gelip neden uyandırılmadığını sorar, Zebercet onu oda temizliğine yollar. Emekli subay gazete okurken Zebercet’in aklı askerlik ve gençlik anılarıyla meşguldür. Bir an sesli düşünmüş olmalı ki emekli subay “Bişey mi dediniz?” diye sorar.

Ortalıkçı kadından mısır unuyla yapılan ‘kaçamak ’adlı bir yemeği tekrar yapmasını ister. [Orta yaşlı ve genç iki erkek müşteri giriş iki yataklı oda tutar. Aklına otele müşteri getiren hayat kadınlarının ve erkek çiftlerin evli ya da akraba numarası yaptıkları gelir. Beş ay kadar önce bir erkek çift odalarında kavga etmiş, oteli ayağa kaldırmışlardır.] İki erkek ve bir kadın köylü müşteri gelir, kadının burnu kanamakta olduğu için hastaneye getirmişlerdir.

#### **Perşembe - (34-38) (00:23:00-00:29:35)**

18:40 treninin sesini duyunca kadının gelebileceği ihtimaliyle heyecanlanır. Ancak başka bir müşterinin kapıdan girmesiyle hayal kırıklığına uğrar. Berberin çırağı traşa çağırır, halihazırda traş olduğu haberini yollar. Berber bir sorun olup olmadığını

öğrenmek için geldiğinde bıyığını kestirmiş olmasının iyi olduğunu söyler ve gider. [Rüyası gözü önüne gelir. Ortalıkçı kadınla yatmış, kadın “nasıl seninim,” demiştir.]

Emekli subay, içkiden burnu kırmızı halde salona gelir. Sohbet ederlerken İzmir trenindeki rötardan dolayı güç durumunda olduğu için kadın arkadaşıyla bir geceliğine otelde kalmak isteyen bir adam uğrar. Zebercet yer olduğunu söyleyince adam arkadaşını getirmek için çıkar. Emekli subay kim olduklarını sorduklarında Zebercet yanlışlıkla “birini sordu,” der. Emekli subayın yüzü sararır. Ardından bir gece önce yer ayırtmak istemiş olan bir adam odasını sorar. Zebercet adamın iki yıl öncesinde bir gecelik borcunu ödememiş bir müşteri olduğunu hatırla. Borcu ve odanın parasını peşin ister. Adam kızar ve çıkıp gider. Emekli subay “çok sağlamsınız,” der.

Müşteriler odalarına yerleştikten ve Ankara treni geçtikten sonra tekrar beklediği kadının kaldığı odaya geçer. Kadının çay içtiği bardağı incelerken üst katta emekli subayın odasından gelen gürültüyle bardağı düşürür. Oda bozulduğu için kadının artık gelmeyeceğine kanaat getirir.

#### **Cuma - (38-40) (00:29:36-00:33:12)**

Sabah emekli subay çıkış yapar. Ardından “kaçıyorsunuz demek,” diye seslenir. Adam durup kasılır ancak arkasına bakmaz. Zebercet gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının kaldığı odadaki kırılan bardak yerine kendi kullandığı bir bardağı bırakır. 6 numaraya yerleştirdiği çift çıkar. Kadın önden gider, adam bir süre bekler. Geceleyin onları dinlemiştir.

#### **(Cuma) Gece - (41) (00:33:12-00:35:51)**

Geceye kadar iki kişiyi oda olmadığını söyleyerek geri çevirmiştir. Otele sık sık gelen sarışın bir hayat kadını ile müşterisi dahil birkaç müşteriye yer olmadığını söyler. Daha önce kendi adında kimse otelde kalmamış olduğu için defterde 5 numaraya “Zebercet Gezgin” yazar. Gece yarısına doğru kadının odasına çıkar. Kadını aklına getirir. Odadaki, aynı zamanda doğduğu yataktır. Yastığa sarılarak kendinden geçer, “gelmeseydin ölürdüm,” der. Kadınla hayalinde konuşarak sevişir. [Kadının sesini taklit etmeye çalışarak “nasıl seninim,” der.]

#### **Salı 2 - (42-43) (00:35:52-00:41:48)**

29 Ekim 1963, Cumhuriyet Bayramıdır. Kadının odasına yerleşeli beşinci gece olmuştur. Müşterileri yer yok diyerek geri çevirir, ortalıkçı kadını uyandırmaz,



gazeteci çocuğa artık gazete getirmemesini söyler. Dışarı çıkar, bir meyhanede yemek yer. Şenliği izler. Rastgele insanları gözlemler. Yine rastgele bir kadını takip edecek gibi olur. [Karanlık basınca otele döner ve duvardaki tablodaki kadınla seviştiğini hayal eder.]

#### **Çarşamba - (44-60) (00:41:49-01:02:19)**

Birkaç müşteri daha geri çevirdikten sonra otelin kapısına kapalı yazısı asar. Ortalıkçı kadına ertesi gün isterse köyüne ziyarete gidebileceğini söyler. Yolda bir trafik kazası etrafında toplanmış insanlara denk gelir. Çarşıya çıkıp aynı meyhanede yemek yerken diğer masalarda konuşulanlara kulak kabartır. Bir polis ve gece bekçisi müşterilerden birini karakola götürmeye çalışırken şüpheli kargaşa çıkarıp kaçar. Zebercet gençliğine dair düşüncelere dalmışken bir adam masasına oturup oturamayacağını sorar. Dalgınlıkla “yer yok efendim,” der.

Önündeki masadakiler horoz dövüşüne gitmek için kalkarlar. O da çakırkeyif peşlerinden yürür ve kendisini Horozcular Kahvesi’nde bulur. Kalabalık seyirci horoz dövüşünün vahşetine kendini kaptırmıştır. Zebercet dövüşü izlerken yanına genç bir oğlan sokulur ve kolunu koluna temas ettirmeye çalışarak sohbet eder. Kaybeden horozun sahibi horozu öldürür ve Zebercet kötü olur. Genç oğlanla birlikte çıkarlar. Adının Ekrem olduğunu öğrenir, kendini Ahmet olarak tanıtır. Demircide çalışan gençle birlikte Saray Sinemasında kovboy filmi izlemeye razı olur. Yolda kestane alırlar.

Ekrem’in 17 yaşında olduğunu öğrenir. Ona otel işlettiğini söyler. Film boyunca aralarındaki cinsel gerilim fiziksel temaslarla gittikçe artar. Zebercet bir noktada [askerlikte yaşadığı benzer deneyimleri hatırlayıp] kalkacak gibi olur, genç gitmemesi için yalvarır. Çıkışta genci otele çağırmak ister. Kararsız kalır. Oğlan geride bırakıp tek başına yürürken altı adım sayıp arkasına bakmaya karar verir. Eğer oğlan hala oradaysa çağıracaktır. On adım sayar. Dönüp baktığında oğlan orada değildir.

Otele, kadının odasına döner. [Horoz dövüşünün, Ekrem’in sesinin, filmdeki karakterin hapisshaneden kaçışının, meyhanedeki kaçağın hatıraları birbirine karışır. Askerlik yaparken geceleri terlikle onu tahrik ettiklerini ve cinsel organının büyüklüğüne hayranlık duyduklarını hatırlar. Özellikle Fatihli adlı askere kendi keyfinden hizmet ediyor olması bir onbaşının dikkatini çekmiştir. Duvardaki tabloda

sömürgecinin uyuyan kapatmasına gözü takılır. Akli ertesi gün gitmeyi düşünen ortalıkçı kadına kayar.] Zeynep'in beş altı yıl kadar önce dayısının öldüğünden haberdar olmadığını fark eder. [Ona haber vermeye gelen kişiye de Zeynep'in artık İzmir'de çalıştığı yalanını söylemiştir. Aynı köyden en son üç yıl önce gelen adamlara da oda vermemiştir. Kötülüğünün yıllar öncesine dayandığına kanıttır bu. Zebercet otelin konak olduğu zamanlarda kalfa ve besleme iki kadın arasındaki ilişkiye dair akrabalarından dinlediklerini, konak ahalinin entrika dolu hayatlarını düşünürken, Rüstem Bey'in kendisinden yedi yaş küçük, 19 yaşındaki kardeşi Faruk'un aşkı için kendini astığı zamanı hatırlar.] Ürpererek kendine gelir ve ortalıkçı kadının odasına çıkar.

Kadını zorla uyandırır ve dayısının çok zaman önce ölmüş olduğunu söyler. Bu sefer cinsel ilişkiye gireceklerinde kadından ona bakmasını ve ilgi göstermesini bekler. Karşılık bulmaz ve gözlerinin kapalı olduğunu gördükten sonra aniden kadını boğarak öldürür. Kulakları uğuldar halde yataktan kalkıp cesedi ne yapacağını düşünürken cinayete tanık olan kediyi fark eder. Bir süre sonra koridorda kediyi çağırıp bir tava aracılığıyla onu da öldürür, sonra da bir pencereden yolun karşısına fırlatır. Gece yatarken otelin kapısı çalar. Kim olabileceğini merak eder ancak alçak sesle "canı cehenneme," deyip uyur.

#### **Pazartesi 2 - (60-94) (01:02:19-01:34:21)**

[Bir gün önce 6 numarayı yine aynı çiftte vermiştir. Onların çıkmasını beklerken] defteri daha önceki yıllardan adlarla rastgele doldurur. [Çift çıkarken otelin bir ay kadar kapalı kalacağını bildirir.] Postaneye para göndermeye gider. Faruk Keçeci'nin nesi olduğunu sorarlar, dayısının oğlu olduğunu belirtir. Ardından karakola otelin günlük fişlerini götürür ve artık kendisi getireceğini söyler.

Otele döndükten bir süre sonra kadının köyünden iki adam unutulmuş havluyu almak için gelir. Köyün ağalarından Baytar Bey'in eşi olduğu anlaşılan kadının birkaç gün önce Cuma günü (31 Ekim) trene bindirildiğini öğrenir. İki hafta önce unutulmuş havlu artık Zebercet için önemini kaybetmiş olsa da kirli olduğundan dolayı adamlara görmediğini söyler. Zorlanınca köylüleri emekli subayın kaldığı 2 numaraya çıkarır. Şaşkınlıkla odada aynı havludan temiz bir tane bulunduğunu görür. Köylüler işkence etmek için Zebercet'i bağlayacak olurlar, jandarmayla tehdit edilince küfredip bırakırlar ve giderler.

Kadının kaldığı odadaki havluyu kontrol ederken resepsiyondan ses gelir. Polis birini arıyordu. Uzattıkları fotoğraf emekli subay olduğunu söyleyen adamındır. 18 Ekim Cuma günü sahte ad vererek otele giriş yaptığını not alır, giderken öz kızını boğmaktan arandığını söylerler.

Polis gittikten sonra bakkal ortalıkçı kadını sormaya gelir. Birkaç gündür gelmiyordur. Dayısı öldüğü için bir aylığına köyüne gönderdiğini söyler.

[Polis sahte emekli subayın odasını aramak için geri gelir, tutanak tutulur.] Otel kilitleyip çarşıya çıkar. Dalgın ve düşünceli halde yürürken kendini ağır ceza mahkemesinde bulur. Mahkeme salonunda bir usulsüzlük davası vardır. Aradan sonra başka bir dava başlar. 3 Mart 1963 Pazar gecesinin sabahında (4 Mart Pazartesi) yeni evlendiği kadını öldürüp kaçmaya yeltenen genç bir adam yargılanmaktadır. Zebercet, sanığa sorulan sorulara içsesiyle cevap verir. Sanık ise sessizdir. Karar duruşması (24 gün sonraya), 28 Kasım Perşembe gününe ertelenir.

Eskiden mezarlık olan büyükçe bir parka gider. Bir bankta oturup bu mezarlığa daha önce geldiği zamanları düşünürken yanına yaşlı bir adam oturur. Yaşlı adam Zebercet'in Keçeciler'den olduğunu öğrenir. Dayısı Faruk Bey'i tanıdığını, gençliğinde az kalsın kavgada birini boğacak olduğunu anlatır. [Yaşlı adam Zebercet'in babasını bilmiyordur, ancak uzun uzun seferberlik dönemini ve sonrasını anlatır.] Zebercet merak edip yaşlı adamın akrabaları arasında kendini asan ya da başkasını öldüren olup olmadığını sorar. Adam, olmadığını söyler. Zebercet gerdek gecesi karısını boğan bir akrabası olduğunu söyler. Adam ikinci ezanını bahane ederek kalkar. O giderken Zebercet yakındaki bir bankta müşteri bekleyen hayat kadınıyla göz göze gelir.

Kadınla nasıl konuşacağına emin olamaz, ancak yaklaşır ve otelci olduğunu hatırlatır. Kadını otele çağırır. Kadın ancak yarım saat kadar sonra gelebileceğini belirtir. Otele gidip salona yerleşir. Kadın geldiğinde önce çay yapacağını düşünür. Ancak kadın gelmez. Beklemekten vazgeçip dışarı çıkar. Hava kararmıştır. Çarşı yolundaki kestanececinin olduğu kaldırımında dururken kestanececi “ne dikildin orda ulan, yol üstünde maşatlık taşı gibi,” diyerek laf atar. Zebercet kendini tutamadan uzaklaşır. [Bilinç akışı usulüyle yazılan üç sayfada] kestanececiye haddini bildirdiğini hayal eder. [İşlediği cinayetle ilgili muhakemeler, emekli subay, Ekrem, parktaki

yaşlı adama dair anılar iç içe geçer.] Düşünceli düşünceli yürürken kendini yine meyhanede bulur.

Bir yandan sarhoş olana kadar içerken, bir yandan da arka masada oturanların birbirlerine anlattıkları entrika ve cinayet içeren hikâyeye kulak misafiri olur. Horoz dövüşüne yetişmek için kalkmayı düşünürken bilmediği bir adam masasına ortak olmaya niyetlenir. Af dileyip kalkar. Çıkışta kestaneciye uğrar, iki liralık ister ve kabuklarını soyarsa beş lira vereceğini söyler. Kestaneci kestaneleri verirken “beni tanıdın mı?” diye sorar. Adam tanıyamadığını söyleyince hiddeti soğur ve yoluna devam eder. Horoz dövüşü yapılan kahveye gittiğinde o gün olmadığını öğrenir. Sinemaya gitmeye karar verir.

Sinemada dövüş filmi izlerken içkinin etkisiyle midesi bulanmaya başlar. Filmin sonunda güçlkle dışarı çıkar. Bilet satıcısı genç onu bir arabaya bindirir. Otele güç bela giren Zebercet, yatağına ulaştıktan sonra sızar. Kısa süre sonra askerlik anılarını, emekli subay olduğunu söyleyen adamı ve sonunda kedinin yüzüne saldırdığı kabuslardan uyanır. Kendini zorlayarak kusar ve rahatlar. [Tekrar uykuya dalan Zebercet rüyasında benzer figürlerin yanısıra mahkemede olduğunu görür. Yargıç “savunmanızı öldürme hakkı üstüne kurduğunuz anlaşılıyor,” der. Bir noktada salon karışır ve davanın 28 Kasım’a bırakıldığını duyar.]

### **Pazar Sabahı - (95-108) (01:34:22-01:44:35)**

[Günlerin nasıl geçtiğini anlamayan Zebercet, ancak 7 Kasım Perşembe günü dışarı çıktığında gazete aldığında hangi günde olduğunu kavramıştır.] 10 Kasım’a denk gelen bu Pazar sabahında yine otelde ve yatağındadır.

[Otelin atlattığı yangınları ve felaketleri hatırlar, hayatta kalmanın suç işlemekten olmayacağını bilmeyen insanlardan utandığını hisseder. Çocukluğunun Ramazan akşamlarında top atılışının sesinden önce ışığını gördüğünü aklına getirir. Ailesindeki ölümleri düşünür. Rüstem dayısı, kendisini asan Faruk dayısının adını üç farklı çocuğuna vermiştir, çünkü ilk ikisi ölmüştür. Babasının muhtemelen yaşanan acı dolu geçmişten dolayı akrabalarından bahsetmediğini, annesininse uzun uzun anlattığını hatırlar. Anneannesi Nebilanım’ın nasıl dedesi Haşım Bey’in ikinci karısı olduğunu dinlemiştir. Haşım dedenin ilk karısı Hafsanım, Nebilanım’ı kızı gibi kabul etmiştir. Teyzesi Meserret kâhya ile kaçtıktan sonra evlatlıktan reddedilmiş, çocuğu olmamış, kocası boğulmuş, kendisi de yanarak ölmüştür.

Yatağı yoldan geçen araçlardan dolayı tekrar titreyen Zebercet, ikinci kez “ne ölüyüm ne sağım,” der kendi kendine. Davanın ertelendiği 28 Kasım’a 18 gün kalmış olmasına aklı takılır. Bir rastlantı olarak büyük dayısı Nureddin de bir yanlışlık sonucu, tekkede çile doldurmasına 18 gün kala çıkmıştır. Çıktığının ertesi sabahı ölen dayısı henüz 28 yaşındaymış. Zebercet bu noktada parkta rastladığı adamın bazı şeyleri yanlış hatırladığını fark eder. Rüstem değil Nureddin’dir aşkından ölen, ölümü de intihar değil çile çekmekten kaynaklanır. Zebercet kendi ailesi Keçeciler’in son üyesi olduğuna kanaat getirir. İstanbul’daki -hayatta kalan- Faruk Bey’i, doğduğu yeri unuttuğu için saymamaktadır. Anayurt Otel’inin konak olarak yapılmasından sonra yaşanan entrikaları, atlatılan badireleri ve çekişmelerin anlamsızlığını düşündükçe ölümün kaçınılmazlığı daha da açık gelir.]

Kendisi için son gün olarak tasarladığı 28 Kasım’ı beklemekten vazgeçer. Emekli subayın odasındaki ipi alıp aşağıdaki odaya geçer. Soğuk kanlılıkla kendini asmak için odayı hazırlar. Bir yandan da odadaki ahşabın ormandan, köyden gelip konağa ve nihayetinde otele nasıl malzeme olduğunu hayal etmeye çalışır. İpi boynuna geçirirken son düşündüğü, ölüme bu kadar yakinken yapabileceklerinin sınırsızlığıdır. “Dayanılacak gibi değildi[r] bu özgürlük.” Tam o noktada tereddüt etmeden üzerinde olduğu masayı ittirir ve kendini asarak intihar eder.

## 8.2. Filmin Kesitlemesi

Romandaki bölümler filmde (“Pazar Sabahı” yerine “Pazar” değişikliği hariç) aynı başlıklar halinde kullanılmıştır. Uyarlama kesitlenirken bu başlıkların kendi iç etkileşimine göre üç değişken dikkate alınmış ve kesite ad verilmiştir: 1- Mekan; 2 - Gelişen olayları özetleyecek en çok iki sözcük; 3 - Mekanın/olayın kaçınıcı kez karşımıza çıktığı. Kesitler gün başlıkları altında sıralanmış, altlarına da karşılık gelen kesit numaraları listelenmiştir.

### **Açılış –**

1

**Pazartesi** 1 - Otel (1); Dışarı (1); Otel (2)

2-6; 7-8; 9-13

**Salı** 1 -

14-19

**Perşembe** - Otel (3); Oda

20-23; 24

**Cuma** -

25

(Cuma) **Gece** -

26-28

**Salı 2** -

29-32

**Çarşamba** - Otel (4); Dışarısı (2); Horoz Dövüşü - Ekrem; Cinayet (1); Cinayet (2)

33; 34-36; 37-40; 41-43; 44-46

**Pazartesi 2** - Otel (5); Dışarısı (3); Otel - Havlu (6); Otel - Albay Aranıyor (7); Dışarısı - Mahkeme (4); Dışarısı - Mezarlık (5); Dışarısı - Kestaneci (6); Dışarısı - Sinemadan İstasyona (7); Otel - Beşik (7)

47; 48; 49-51; 52-53; 54-56; 57-61; 62-65; 66-67; 68-70

**Pazar** Sabahı - Karar; Hazırlık; İntihar - Final

71 ; 72-75 ; 76-79

### 8.3. Filmin Göstergibilimsel Çözümlemesi

Çözümleme bölümünde, kolaylık sağlaması adına, özel bir gereksinim görülmediği sürece sadece romana ve filme referans verilecektir. Bu nedenle de filme referanslar parantez içinde, sahne dökümünde kullanılan altı haneli saniye kodlarını içerecektir. Saniye kodlarının ilk iki hanesi saat, ikinci iki hanesi dakika, son iki hanesi saniyeyi belirtmektedir. Romana referanslar ise parantez içinde “(sf. #)” şeklinde sunulacaktır.

Şekil 5. Poster



0 – Bizi filminden de önce filmin afişi karşıladığı için, çözümlemeyi bu sıfır noktasından başlatmak mümkündür. Afiş sol üstten sağ alta doğru bir köşegeni takip edecek şekilde düzenlenmiştir. Üstte yapım şirketinin ve yönetmen Ömer Kavur'un adları yer alırken, alt solda filmin adı, sağ altta ise oyuncuların adları yer almaktadır. Tüm adlar serifsiz (çıkıntısız) ve sadece büyük harfler içeren bir yazı stiliyle yer almaktadır. En büyük yazılmış olan filmin adı kırmızıdır ve beyaz kontura sahiptir. Sağ altta başrol Macit Koper'in adı üstte ve büyük; hemen altında Orhan Çağman ve Serra Yılmaz'ın adları yan yana ve orta büyüklükte; altlarında üç satır halinde kalan

on oyuncunun adı aynı büyüklükte sığdırılmıştır. Afişin basılı tam versiyonlarında en altta tek sıra halinde yapımcı (Cengiz Ergun), eser (Yusuf Atılgan), görüntü (Orhan Oğuz) ve müzik (Attila Özdemiroğlu) bilgileri verilmiştir.

İlk dikkat çeken, Anayurt Oteli olduğunu tahmin ettiğimiz binanın merdivenlerinin başında, giriş kapısının önünde duran Macit Koper'dir. Üst dudağı ile burnunun arasını dolduran ufak bıyığı, şekil vermesi imkânsız olsa da düzenli olarak geriye doğru tarandığı belli olan saç, önü iliklenmemiş mavi ceketinin içinde yeleğinin cebine uzanan zinciri seçilebilen cep saati, ütülü pantolonu altında biraz paytak görünen ayaklarına giydiği kahverengi (bağciksız) iskarpinleri, hazır ol ile rahat komutları arasında kalmış gibi durması ve kafasının kendisine göre hafif sola eğik haliyle, modern olmaya çalışıp başaramamış bir taşra beyefendisi gibi görünmektedir. Arkasında, üzerinde eski usul (fırçayla) boyama yapılmış camları ve macunlarının ışığı kırmasından eski olduğu iyice anlaşılır olan beyaz giriş kapıları durmaktadır. Otel duvarlarının mavisi ile çevrelenmekte olan Koper'in baktığı yerde, aşağıda, orta uzunlukta parlak kestane rengi saçları omuz hizasında küt kesilmiş, üstünde muhtemelen deri ceket ve sol elinde ufak çantasıyla bir kadın durmaktadır. Kadının yüzü Koper'e ve otele, arkası bize dönük olduğu için **[A] merakımızı uyandıran bir soru** olarak posterde yer almaktadır. Bu kadın belli ki Anayurt Oteline gelmesiyle, o otelde bir pozisyonu olan ana karakterin hayatında radikal bir değişiklik yaratacaktır. Belki bir aşk yaşayacaklar, belki aralarında geçmişten kalma bir hesaplaşma olacaktır. Kadının yüzünü görmememiz, sırra (**[A] bilmecenin** cevabına) onun vakıf olduğuna işaret etmektedir. Ancak Koper'in canlandırdığı ana karakterin yüzü ifadesiz sayılabilir. Bu da afişe büyük bir tekinsizlik hissi vermektedir. Afiş, kompozisyonu itibariyle adam ile kadının en az birinden anlamlı bir ifade ya da bilgi alabilsek yapabileceğimiz yorumun önüne geçmektedir. Böylelikle merakımız celbedilir ve filmin baştan çıkarıcı gizemine çağırılır.



## Şekil 6. Kesit 1



1 - Açılış sekansında uzaktan iki ses gelir. Birincisi trenin sesi, ikincisi ise topuklu ayakkabı sesleridir. Otelin dış kapısının camında bir silüet belirir. Ardından içeri bir kadın (Şahika Tekand) girer, kameraya yaklaşır ve sorar: “Bir odanız var mı?”

Çözümlemeyi başlatacak olan basit bir sorudur. Otelin anlamı, film boyunca bu soru ile bağıntılı olarak değişecektir. Sorulan, “kalabileceğim boş bir odanız var mı?” sorusunun kısaltılmış halidir. Bu haliyle cevap aslında her zaman “evet,” olmalıdır. Odası olmayan otel yoktur! Cümlelin romandaki dengi, çoksesli, bilinç akışı usulünde yazılmış bir cümle içinde, tırnak içine alınmadan geçirilmektedir:

“geceyarısı [çalınmıştı kapı gidip açmıştı paltosunun önü açık valizi elinde çantası omzuna asılı odanız var mı yürümüş anahtarı almıştı askıdan]” (sf. 7).

Kadın soruyu direkt olarak bize bakarak sormaktadır. **[A] Misafirlik talebi.** Çift yönlü bir soru karşımıza çıkmaktadır. Sorunun kime sorulduğunu bilmesek dahi, özdeşleşmeyi başlatan bir çekim ile seyirci hikâyeye dahil edilmektedir. Filmde, otelde, seyircinin hayalinde, bu kadın konuğa yer var mıdır? Jenerik girer. Resmi yazışmalarda veya basılı romanlarda kullanılabilecek türden (serifli) harfler kullanılmaktadır. Müzik, minör gamda, kreşendolarla çeşitlenmiş bir elektronik org parçasıdır.

Jenerikten sonra ise kadının muhatabı olan otel kâtibi Zebercet (Macit Koper) karşımıza çıkar. Zebercet muhtemelen kadının kalmış olduğu odadadır. **[D-] Kadının kaldığı oda.** Zebercet kameraya yaklaşmaz, aksine, kamera ona doğru büyütme yapar. Zebercet kameranın büyütme ve yaklaşma hareketi boyunca (~93 saniye) kendisini ve oteli tanıtır. Bu tanıtımda ilk söylenen, sonradan tekrar karşımıza çıkacak olan “adım Zebercet,” cümlesidir (000152). Devamında 1950’de doğduğunu, filmin 1980’lerde geçtiğini anlarız. Annesi 1960’ta ölmüş, Zebercet 1971’de askerden terhis olmuş, babasıysa 1980’de ölmüştür. Bu yıllar, Türkiye’de yapılan darbelerin tarihlerine denk gelmektedir.

Jeneriği aradan çıkarttığımız takdirde, bu sekans diyaloglar için tercih edilen bir çekim/karşı çekimden (Ç/KÇ) oluşmaktadır. Dolayısıyla mekanlar arası bir diyalogun iki tarafının bakış açılarını paylaşıyoruz. Romanın dikkat çekici bir özelliği, ‘ve’ bağlacının çok az kullanılmasıdır. Ç/KÇ, ‘ve’ bağlacının görsel karşılıklarından biridir diyebiliriz. **[D+] Temas/sızlık çatışması.**

“Bir haftaya kadar dönerim dediniz,” cümlesi seyirciye söylenir. Seyirci en baştan önce Zebercet’in, ardından kadının gözünden görmektedir. Zebercet’in dönmesini beklediği “gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın” ile seyirci arasında henüz bilmediğimiz bir bağ ya da ortaklık vardır. Zebercet ikisinden de hesap soruyor gibidir. **[K] Beklenen kurtarıcı, arzu nesnesi; eksiklik.** Henüz nasıl bir sonun çağrıldığını bilmeyiz, ancak bekleyişin yanıtsız kalacağının hissi mizansende mevcuttur. Kadının aydınlık yüzü ile Zebercet’in yarı yarıya gölgede kalan hali tezat oluşturmaktadır.

Romanın başlangıcında yaklaşık üç sayfalık bilinç akışı tarzında hikayeleme yapıldıktan sonra, tiyatro oyunlarının karakterlerinin (dramatis personae) tanıtılmasına benzer bir şekilde roman karakterleri tanıtılmaktadır. Bu karakterler sırasıyla kasaba, otel, Zebercet, ortalıkçı kadın, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın, emekli subay olduğunu söyleyen adam, kedi ve odadaki iki havludur. Bu listeden de anlaşılacağı üzere, bir yandan sahnelemeye dair vurgu yapılmakta, bir yandan da olmadık karakterler (örn. iki havlu) ve tekinsizlik (emekli subay olduğunu söyleyen adam) içeren mizahi bir yaklaşım sergilenmektedir. **[B] Tiyatro, trajikomedi, yazgı.** İnsanlar, hayvanlar, eşyalar, hatta mekanlar aynı tiyatro oyununda rollerini oynamaktadırlar.

Şekil 7. Kesit 2

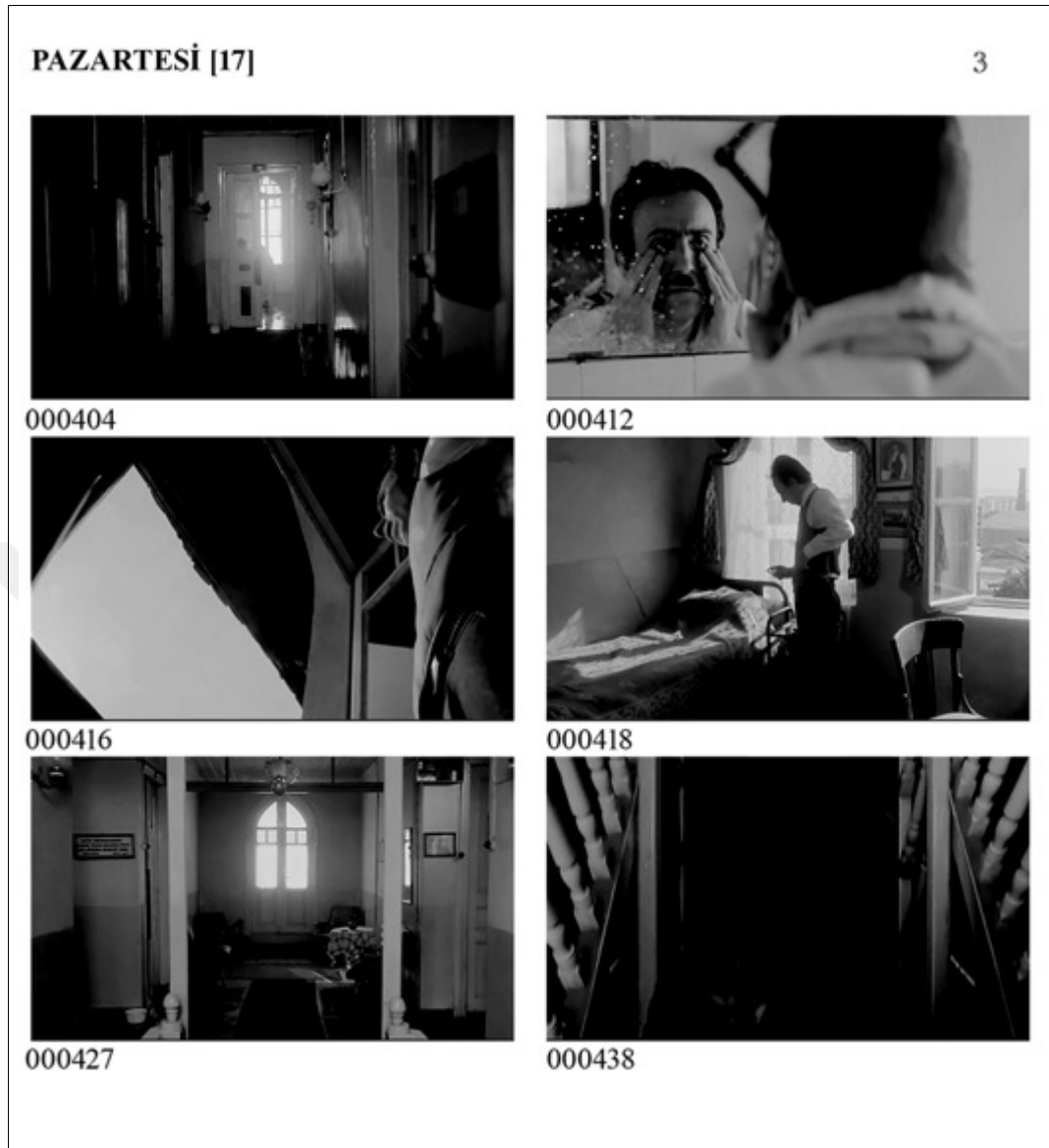


2 - Elle yazılmış hissi uyandıran “Pazartesi” yazısının ardından bir odanın duvarında asılı fotoğrafları görmeye başlarız. Kamera pala bıyıklı bir beyin, ardından okul öğrencilerinin siyah beyaz fotoğraflarından odadaki yatağa doğru yatay çekim (pan) yapar. Yatağın başucundaki sehpa su şişesi, kül tablası ve cep saati vardır. Çalar saatin zili çalmaya başlar. Yüzüstü yatmakta olan Zebercet’i uyanmak üzere görürüz.

**[D-] Taşrada, köklü bir ailenin oteli.**

Masanın üstündeki çalar saatinin yanında traş malzemeleri hazır durmaktadır. **[D+]** **Geçmişin izi**, zamanın karakter üzerindeki ağırlığı karşısında **şimdinin ve dakikliğin önemi**. Odanın tek çekimlik panoramasından çalar saatin olduğu masaya yapılan kesme, dolayimli kodun “karşısav” niteliğini ortaya koymaktadır. İki çekimin birleşiminde (kapsamlayış) karşımıza modernliğin ilk ifadesi çıkmaktadır: **[D- & D+ -> K] (Türkiye’de) modernlik.**

### Şekil 8. Kesit 3



3 - Önce Zebercet'in ayaklarını yıkadığını yakın çekimde, ardından otel koridorunun simetrik bir çekimi ile mekanı ilk kez geniş halde görürüz. İçeri sızan ışık ve yansımaları göz alıcıdır. Işığın geldiği yerdeki lavabolardan birinde Zebercet'i kapının arkasında hayal meyal seçebiliyoruzdur. **[D-] Temizlik ve düzen.**

Zebercet yüzünü yıkadıktan sonra aynada kendisini görür. Açılış sahnesindeki gibi dört köşeli ufak bir bıyığı vardır. Ancak yataktan kalktığında bıyığı olmadığını hatırlarız. Bıyığı hayal ediyor olmalıdır. **[K] Çarpık algı, psikolojik sorun, güvenilmez karakter.**

Zebercet odasına dönüp pencereyi açar ve giyinir. Kısa bir an, seyirciyi şaşırtacak bir alttan çekim karşımıza çıkar. Pencereden dışarısını değil, gökyüzünü ve çatının

saçaklarını görürüz. Zebercet ise kadrajın sağ kenarını ancak kaplamaktadır. **[A] Çarpık algı - tekrar.** Ancak bu sefer, algı Zebercet'e değil, bize, seyirciye aittir. Kapsamlayışı aşan ironi için görsel bir örnek sunulmaktadır. Hemen öncesinde karaktere güvenemeyeceğimizi hissetmiştik. Şimdi kendi algımız da pek güvenilir görünmemektedir.

Zebercet yatağın başucundan cep saatini alır, saate bakar ve cebine koyar. Dengeli bir kadraj, gölgede kalan herhangi bir alan yoktur. Karakterin bıyığını da görmeyiz. Sağduyuya geri dönmüştür.

Alt kata inen merdivenlerin hemen üstünden orta koridordaki koltukları gördüğümüz açıya kesme yapılır. Merdivenin trabzanlarını görürüz, ancak merdiveni henüz görmeyiz. İlk koridor çekimindeki gibi ışık tam karşımızdan gelmekte ve odada da olan açık mavi ve krem rengi boyalı duvarların göz alıcı şekilde ışıldamasını sağlamaktadır. **[D-] Güzellik ve düzen.**

Zebercet merdivenlerden incekken şaşırtıcı bir çekim daha karşımıza çıkar. Kamera karaktere önce karşıdan, sonra tepeden bakacak şekilde dikey hareketli bir çekim (tilt) yapar. Zebercet, aydınlık koridordan karanlık merdivenlere doğru, sanki cehenneme iniyormuşcasına hareket ederken, kameranın hareketi tekinsiz bir şekilde tepeden bakmamıza neden olur. Bu çekimin ve bakış açısının romanda dolaysız bir karşılığı yoktur. Daha ziyade Zebercet'in bayağılaşmış kötücüllüğünün genel bir ifadesi olarak değerlendirilmelidir. Romanda anlatı sesinin özellikle bilinç akışı barındırdığı çok sesli noktaların görsel dile çevrilmesi bu şekilde mümkün olmuştur.

**[K] Düzeni tehdit eden kötülük. Bir olasılık olarak cinnet?** Kamera sanki (trabzanlara tünemiş) bir daimonun gözünden bakıyormuşuz hissi vermektedir.

#### Şekil 9. Kesit 4



4 - Zebercet aşağıya indikten sonra otelin arka tarafından dışarı çıkar. Film süresi henüz 04:44 olmasına rağmen gözümüzün alışmaya başladığı dokular oluşmaktadır. Otelin dışa açılan merdivenlerinin tepesindeki balkonun korkuluklarına asılı beyaz çarşaf lar kameraya kadar uzanmaktadır. Nizami şekilde asılı çarşaf lar arasından en alttaki odaya açılan kapıyı görürüz. **[D+] Masumiyet ve düzen.** Düzenliliğin ifade edildiği bir kod daha karşımıza çıkmaktadır. Ancak burada beyaz ve temiz çarşaf lar dolaylı olarak masumiyet anlamını kazanacak arka plana sahiptir. Zira bu noktaya kadar düzenin ifade edildiği her imgeyi takiben çarpık algının veya düzeni tehdit eden kötülük olasılığının bir imgesiyle karşılaştık.

Zebercet çarşaf ların altında kalan kapıdan içeri girer. İç çekimde, arkasında yakacak odunların istiflendiği kapıdan içeri girdiğini görürüz. Dışarının ışığı, asılı çarşaf ların beyazıyla birlikte içeri sızmaktadır.

Başka bir kapının dışarısından ufak bir odayı görürüz. Solda kapı, sağda duvarla oluşturulan çerçeve içinde çerçeve, bize dar bir görüş alanı sunmaktadır. Zebercet ortalıkçı kadını (Serra Yılmaz) uyandırır. Ardından pencereyi açar. Odanın koktuğunu anlarız. Romanda bu daha önce belirtilmiştir (sf. 15). **[D-] (Odadaki) Havasızlık.** Çerçeve içinde çerçeve, sıkışmışlığın ve hapsolmuşluğun yaygın bir görsel ifadesidir. Daha sonra tekrar karşımıza çıkıp çıkmadığına bakmak üzere not düşeceğimiz bir çekim. **[K] Hapsolmuşluk(?)** Tekrar etmesi durumunda, bu hapsolmuşluktan çıkılıyor mu, çıkılıyorsa nasıl?

### *Ara Yorum 1*

“Pazartesi” yazısından bu noktaya kadar geçen olaylar romanda yalnızca bir paragraf tutmaktadır (s. 17). Filmde bu süreç özellikle kapalı kodlarla bezeli zengin bir zemin oluşturmak için kullanılmıştır. Zebercet’in karakterine ve kendi algımıza dair güvensizliğimiz; otelin tekinsizliği; düzen ve kötülük çatışması (diyalektiği); trajik olayların öncelenmesi, görsel olarak oluşturulan zeminin unsurları arasındadır.

Şimdiden gördüklerimizin gerçekliğine kesin olarak inanmamaya hazırızdır. Öte yandan korku ya da gerilim unsurları henüz öne çıkmamaktadır. Daha ziyade bayağılık, gündeliğin sıradanlığı ve akıp giden bir rutinin içinde olduğumuzu gözlemleriz.

Zebercet ve ortalıkçı kadın otelin mutfağındadır. İç çekim bize bir kez daha dışarıdan sızan ışığın parlattığı izlenimci bir tablo sunmaktadır. Gölgede kalan hiçbir şey yoktur. Zebercet kahvaltı yaparken kamera sabit, görece uzun bir çekim (~17 saniye) sunar. Bu noktaya kadarki diğer çekimlerden farklı bir duruma dikkat etmemiz gerekecektir. Dikkatimizi talep eden mekân mıdır, mutfak mıdır?

Bu 17 saniyede Zebercet’in kahvaltı yapması dışında sadece ortalıkçı kadının otelin kara kedisini alıp götürdüğüne tanık oluruz. Bu iki karakter çerçeve dışına çıktıktan sonra Zebercet bir süre daha arkalarından bakar.

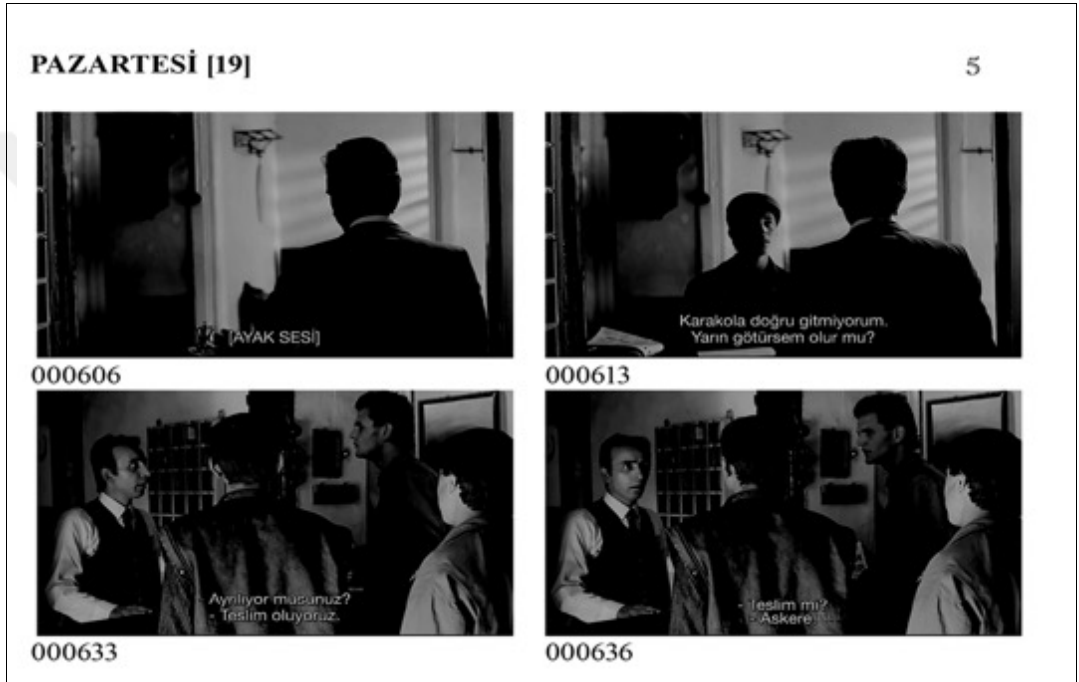
Karakterlerin bir mekânda yer tuttuğu ve tutmadığı anların tezadı, mekansallığın kendisini öne çıkarmak isteyen yönetmenler için önemli bir ifade biçimidir. Bu yönetmenler arasında Ömer Kavur’un da etkilendiği Michelangelo Antonioni de vardır. Öyle ki, Antonioni’nin Batan Güneş (L’Eclisse, 1962) filminin sonlarına doğru ana karakter (Monica Vitti), yakın çekimde kadrajdan dışarı çıkar ve



*beklentilerimizi boşa çıkaracak şekilde onu bir daha görmeyiz. Bu çekim, sinema tarihinin ünlü hayal kırıklığı (anticlimax) sahneleri arasına girmiştir (bkz. Story of Film: An Odyssey - Bölüm 7, 2011).*

Anayurt Oteli filminin en başında da boşa beklemek ve boş beklenti durumlarına vurgu vardı. Kadrajın dışına çıkan karakterin geri gelmemesi ifade ediliyor olabilir mi? Yine tekrarını beklemek üzere not düşeceğimiz bir çekim. **[B] Antonioni ve Kavur estetiğinde Yok/oluş.**

#### Şekil 10. Kesit 5



5 - Gazeteci çocuk gelir ve katibin yazdığı fişleri her gün yaptığı gibi karakola götürmeyeceğini söyler. Ertesi gün götürmeyi teklif eder. Zebercet olur verir. Çok ufak bir değişiklik olsa da, günlük düzenin açıkça bozulduğu ilk örnektir bu. **[D-] Günlük düzenin bozulması.** Öte yandan romanda bu değişikliğin nedeni gazeteci çocuk değil, Pazartesi günleri hep hazır ettiği halde bu sefer fişleri bulamayan Zebercet'tir (sf. 19). Böylelikle romanda Zebercet'e attığımız psikolojik dengesizliğin yerine filmde dış etkenler öne çıkarılmaktadır.

Müşterilerle ilgilenen Zebercet'in resepsiyon bölmesinin içinden çekimi iki açıdan ilginçtir. Birincisi, çerçevenin sol tarafındaki anahtar dolabı ve karşı duvardaki büyük saatin varlığıdır. İkincisiyse Zebercet'in büyük alan kaplamasından kaynaklı heybetidir. **[D+] İktidar konumu.**

Ardından üç müşteriyle daha bir diyalog gerçekleşir. Bu sefer kamera bizi Zebercet'in resepsiyon bölmesinin dışına çıkarır. Ancak teatral mizansen korunmaktadır. Peki bu diyalogda Zebercet'in muktedir konumunu tehdit eden bir durum mu vardır? Diyaloğa bakarsak, gençlerin teslim olma nedenlerini yanlış anlaması, Zebercet'in suça dair kaygılı halini göstermektedir. **[A] Suç kaygısı (önden sezdirme)**. Çekimin bölme dışından olması bu açıdan karakterin sarsılan iktidarının kırılma seviyesini ve suça meylini ifade edebilmektedir.

Şekil 11. Kesit 6



6 - Bölmesine dönen Zebercet'i yukarıdan, yere çapraz geniş bir açıdan görürüz. Oldukça şaşırtıcı bir çekimdir bu. Anlam vermek için beklemek gerekmektedir. Önce emekli subay olduğunu söyleyen adam (Orhan Çağman) resepsiyona yaklaşır. Kendisini soran olmadığını öğrenince "iyi," der. **[D-] Kuşkulu bir durum. Kaygı.** Ancak burada daha ilginç olan, boyca daha kısa olan oyuncunun, bu çekimle daha

büyük görünüyor olmasıdır. “Emekli subay”dan sonra gelen ortalıkçı Zeynep bölmeye o kadar yaklaşmaz ve Zebercet’ten daha büyük görünmez. Bu karşılıklıta emekli subaya ayrı bir pay biçilmektedir. **[D+] Baba figürü.**

Çalan zil ile birlikte Zebercet Zeynep’ten 9 numara ile ilgilenmesini ister. Zeynep “tiyatrocular,” diye mırıldanır. Romanda otele arada sırada tiyatrocuların geldiğine ve fısıldaşarak politika konuşup çay içtiklerine, aralarında az sayıda kadın olduğuna değinilmektedir (sf. 24). Fakat filmde bu anımsayış gerçekleşmektedir. Bu, Kavur’un film boyunca tiyatroya yaptığı vurguların en dolaysızlarından. **[D-] Tiyatrocular.**

## **Ara Yorum 2**

*Zebercet otelin dışına çıkana kadarki süreçte, sembolik anlatımların oldukça yoğun olduğu, gerçekleşecek trajik olayları sezdirenen bir estetiğin kullanıldığını görüyoruz. Her ne kadar çok az olay gerçekleşmiş olsa da, romanda 7-20 sayfalarında işlenen birçok bilgi aktarılmakta, en az dört karakter (Zebercet, Zeynep, “emekli subay”, gizemli kadın) arasındaki bağlantıları değerlendirmek için sağlam bir zemin oluşturulmaktadır.*

*Otelin mekânsal anlamları bu zemini oluşturmak için romandan farklı şekillerde değerlendirilmekte, yaratıcı ışık ve gölge oyunları ile karakterlerle mekân arasındaki ilişki geliştirilmektedir. Örneğin romanda Zebercet’in Zeynep’i cinsel, ekonomik ve psikolojik anlamlarda köleleştirmesi ayrıntılı bir şekilde ortaya konmuşken, filmde bu durum henüz kapalı olarak ifade edilmiştir.*

## Şekil 12. Kesit 7



7 - Zebercet'in otelden ilk kez dışarı çıkışı, karıncalar gibi etrafta koşuşturan bir kalabalığın arasına, elleri cebinde girişi ile gösterilir. Kamera yolu yukarıdan göstermektedir. Sağa doğru pan yapılır ve kadrāja bir megafon girer. Megafon kameraya oldukça yakındır ve kadrāja ancak sığmaktadır. Belediyenin anonsları duyulmaktadır. Zebercet megafona girecekmiş gibi yolun sağına doğru hareket eder.

[B] **Devletin sesi.** Çekimde baskın olan iki unsur vardır. Birincisi megafonun büyüklüğü karşısında vatandaşın küçüklüğü, ikincisi ise anons sesinin sıradanlığıdır. Bir ölüm, bir de kayıp eşya anonsu yapılırken Zebercet berbere ulaşır.

“Durmadı. Çamlığın, lisenin önünden geçip caddeye çıktı. Geniş arsalar yıldan yıla yüksek yapılarla doluyordu. Bankalara, mağazalara girip çıkanlar vardı.

Basımevi sokağının köşesindeki üç koltuklu berber salonunda koltuklardan ikisi boştu.” (sf. 21)

Berber dükkanına giren Zebercet’in dikkatini televizyondaki müzik klibi çeker. İngiliz müzik grubu The Cure’un 1985 yılında yayınlanan “In Between Days” adlı parçasının klibi oynamaktadır. Zebercet izlerken ekranda solist Robert Smith’in albüm kapağında da yer alan pop-art usulü renklendirilmiş yüzü görünmektedir **[D+]**

**Kültürel değişim.** Romanda taşranın şehirleşen çehresine değinilirken, filmde bu durum farklı biçimde aktarılır. Berberin Zebercet’i tanımaması, iki metinde de kasabanın büyüklüğünü vurgular. Televizyon ve müzik klibi ise, filmin 1980lerde geçtiğini, ve televizyon aracılığıyla kültürel değişimin kentsel değişime eşlik ettiğini eklemektedir. Bu anlamda televizyon, ülkenin/dünyanın değişen, çoklu yüzlerini sunmaktadır.

### Şekil 13. Kesit 8



8 - Aynaya bakan Zebercet, filmin açılışında ve sabah ayna karşısında görüldüğü gibi bıyıklı olduğunu görür. Berberle birlikte görüldüğü noktada ise bıyık yoktur. Ömer Kavur, Zebercet'in kişisel algısı ile toplumsal algıyı ayrı çekimlere bölüştürmektedir. [A] **Bıyık**. Bir yandan karakterin algısına güvenemeyeceğimiz vurgulanmakta, bir yandan da anlatıcı sesine (kameranın gösterdiğine) her zaman inanmamamız gerektiği sezdirilmektedir.

Berberle bıyığının da kesilmesini istediğini söyleyen Zebercet, romanda anlamını ancak tahmin edebileceğimiz bir yanıt alır: "Çok şakacıyım". Romanda bıyığın

olmadığını görmediğimiz için, ironi keskin değildir. Ancak filmde Zebercet’in sanrı içinde olduğu açıktır. Takip eden sahnede, ceket satın almaya çıkmış Zebercet, yine ayna karşısında, ancak bu sefer berberin söylediğini tekrar eder haldedir.

**[K] Şakacı.** Aslında bıyığının kesilmesi konusunda gayet ciddi olan karakter, ayna karşısında bir cani edasıyla kendisine “çok şakacısınız” ifadesini yöneltir. Ciddiye alınmadığının farkındadır. Böylelikle sadece dışarıdan algılandığı şekliyle rollerini oynamaya devam edecek, toplumsal ve kişisel karakterleri arasındaki uyumsuzluğu toplumsal eylemlerini prova ederek çözmeye yeltenecektir. **[D-] Yeni kimlik.** Karakterin dışarıya açılma deneyi başarılı olacak gibidir. Zira dükkandaki görevli perdeyi aralar ve satın alınacak ceket için “güzel, üstünüze oturmuş,” der. Zebercet için sahip olduğu karakterler, üstüne giydiği bir ceketten farksızdır.

Tekrar yola çıktığında, Zebercet’i aktüel (elde) kamerayla soldan sağa pan yapan bir üst çekimle takip ederiz. Karakter, megafondan vatandaşlara yapılan duyurular eşliğinde, yolun ortasındaki beyaz çizgi üzerinden yürür. **[D+] Düz çizgi, düzen.** Düzeni ifade eden düz çizgi, kameranin pan yapmasıyla çerçeveye nazaran önce aşağı eğimli, sonra yukarı eğimli hal alır. Algımıza bir kez daha meydan okunmaktadır. Hem çizgi, hem de yol düzdür, ancak algımız çarpıktır. Dahası, Zebercet’in neden yolun ortasında yürüdüğünü dahi bilmeyiz. Yavaş yavaş şu soruyu kendimize sormaya başlayabiliriz: Zebercet’in eylemlerini yöneten yapının bir parçası da biz (kameranin gözünü paylaşanlar) olabilir miyiz?

## Şekil 14. Kesit 9



9 - Zebercet otelde resepsiyondaki yerini aldığı anda, baba figürü olarak dikkate almaya başladığımız emekli albay tarafından onay görür. Ancak “gençleşmişsin sen,” ifadesinin, neye atıf olduğu belirsizdir. Hemen ardından gelen otel müşterilerinden birinin “bıyığını kesmişsin sen,” demesi ise, izleyicinin algısını alaşağı eder. Öncesinde sadece Zebercet’in sanrısı olarak gördüğümüz bıyık, belki de kolektif bir hayaldir. Seyirci bu soruyla karşı karşıya kalırken, Zebercet sıra dışı bir yanıt sunar: “Ağırlık veriyordu da.” [D+] **Ağırlık, sorumluluk.** Bıyığın verdiği ağırlık, babanın mirasının, otelin, sorumluluğun ağırlığı olmalıdır. Bıyık böylelikle ironik anlamından simgesel anlamına geçiş kazanır. Ancak bıyığın gerçekliğine dair soru bizi tekrar şüpheyeye düşürür. Müşteri, o sabah bıyığın olup olmadığını hatırlamamaktadır.

“Bu bıyık sorununu kolayca kapayamayacaktı demek. Sorması gereksizdi; adam kesinlikle ‘vardı’ ya da ‘yoktu’ dese bile durumu aydınlatmayacaktı bu.” (sf. 24)

### Ara Yorum 3

*Anayurt Oteli’nin bir alegori olarak değerlendirilmesinin yarattığı bir sorun, iki kadın karakteri (gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın ve ortalıkçı kadın) Zebercet’in arzu derecesini referans alarak hayal-gerçek ikiliğini oluşturan temsil değerlerine indirgemektir. Yeri geldiğinde Batı-Doğu ikiliği olarak da yorumlanan bu*



iki kadın karakter, yorum genişliğimizi zayıflatmaktaydı. Filmin janrasını tartışırken diğer kadın karakterlerin ve filmde bir, romanda iki erkek karakterin bu ikiliği bozduğunu gösterebilmiştik. Teyzenin ve hayat kadınının anne figürü gibi olmaları, askerde ve horoz dövüşünde yaşanan eşcinsel çekimler, kimlikleri çoklu düşünmek zorunda bırakmaktadır. Mesela otele gelen müşterilerden tiyatrocu kadının üç rolü birden taşıyabilmesinde roller arası eylemsel geçişliliğe vurgu söz konusudur. Özellikle de kadına biçilen anne, hayat kadını ve bakire gibi rollerin bir arada taşınması, yukarıda değindiğimiz (eril) ikiliği bozan (dişil) geçişlilik olarak not düşülebilir.

### Şekil 15. Kesit 10



10 - Romandaki anlatıcı sesini Zebercet'e sesli düşünce olarak söyletmek bir sonraki sahnede de karşımıza çıkar. Romanlardaki anlatıcı sesleri, film uyarlamalarında sıklıkla üstses olarak karşımıza çıktığı halde, Ömer Kavur *Anayurt Otel*'inde

tercihini hiçbir noktada bu yönde kullanmamaktadır. Mutfağın sarı ışığı altında hem ortalıkçı kadın Zeynep'in, hem de Zebercet'in göz altlarına düşen gölge, kedi ve ceketten kaynaklı olarak siyahlıkların baskın olduğu bu çekimde, Zebercet'in kötülüğü eylemde de kendisini göstermeye başlar. Zeynep'in dayısı öleli altı ay olmuştur, ancak bu gerçek ondan saklanmaktadır. Bu bilgiyi ancak kendi kendine konuşarak dile getirmesi, daimonik karakterin dilsizliğine (iletişimsizliğine) de vurgu yapmaktadır. Zeynep'in kediye kucaklayıp götürmesi de korumacı bir hareket olarak dikkatimizi çekmektedir. İki karakter (Zeynep ve kedi), neredeyse **[K] simsiyah, karanlık ruhlu, bir gölgeden ibaret** Zebercet'ten kaçmaktadır.



Şekil 16. Kesit 11



11 - Resepsiyona döndüğümüzde Zebercet'i oturur ve bekler halde, boş bir ifadeyle bakarken görmemiz ile bir beklenti oluşur. Zebercet'in maske gibi takındığı ifadesizliğinin yerini alan ilk [D-] gülümsemeye tanık oluruz. Tayinle gelmiş öğretmen çift, eşyaları da kasabaya geldiği için artık otelden çıkıp evlerine yerleşebilecektir. Nazikçe Zebercet'in şıklığını över, ardından hesabı öderler. Kadın gülümseyerek sabah 8'de uyandırılmak istediklerini söyler ve iyi geceler diler.

Zebercet gülümseyerek “size de,” der. İfade, sosyal becerileri zayıf bir insanın zoraki görünen gülüşü ile annesini taklit eden bebeğin gülüşünün bir karışımı gibidir.

Çiftin deftere yazılı adlarına bakan Zebercet, kadının adının Saide olduğunu görür. Bu, annesinin de adıdır. “Anamın da adı Saide’ydi,” der. Ardından ekler: “Benim adımda kimse kalmadı otelde.” **[B] Annenin adı kt çocuğun adı. Aile.** Karakterin varoluşunu temellendirmek için ihtiyaç duyduğu temsiliyetin eksikliği dile getirilmektedir. Dahası, “anamın da adı Saide’ydi” cümlesi, sesli düşünen bir insan için bile sıra dışıdır. Zebercet’in kendi kendine konuşmaları (varlığından bihaber olduğu seyirciye) kendi hikayesini anlatma çabasına dönüşmektedir. Daimonik dilsizlik, seyirciyi Zebercet’i dinlemeye, bir anlamda karakterin daimonu olmaya davet etmektedir. Annenin adı varken çocuğun adının noksanlığı, ailenin sonunu ve çöküşü ima etmektedir. Tam o noktada, adsız bir (sahte) baba figürü, emekli albay Zebercet’i gerçekliğe döndürür: “Beni soran oldu mu?” **[B] Babanın adı. Aile.** Resepsiyonun arkasından kafası ancak görünen Zebercet, boyu aslında kendisinden kısa olan emekli albayın karşısında yine çocuk gibi durmaktadır.

#### **Ara Yorum 4**

*Sıcak ve insani bir iletişim ya da temas arayışında olan Zebercet’in, ailenin eksikliğini hissettiğini anlıyoruz. Sorunun genel bir sevgi eksikliği olduğunu söyleyebilirsek de, karakter sevgi arayışına girmekten de, sevgi gösterebilmekten de aciz görünmektedir. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının yarattığı sarsıntı, bir yüzleşmeye doğru evrilmektedir. Zebercet kendisiyle ne yapacağını bilmemektedir. Bu durumun görsel karşılıklarından birisi, Macit Koper’in oyunculuğunda kendisini gösterir. Bedeninin boyundan aşağısını kırılğan bir eşya gibi sabit tutan oyuncu, sadece kafasını hareket ettirerek oynamaktadır. Karakterin ürkek duruşu, sigara içmezken nereye koyacağını bilemediği sağ eli (örneğin öğretmenler karşısında sigara tutar gibi havadadır) ve dışarıdan nasıl görüldüğünü bilmez hali, toplumsal olandan kopukluğunun kuvvetli bir ifadesi haline gelmektedir.*

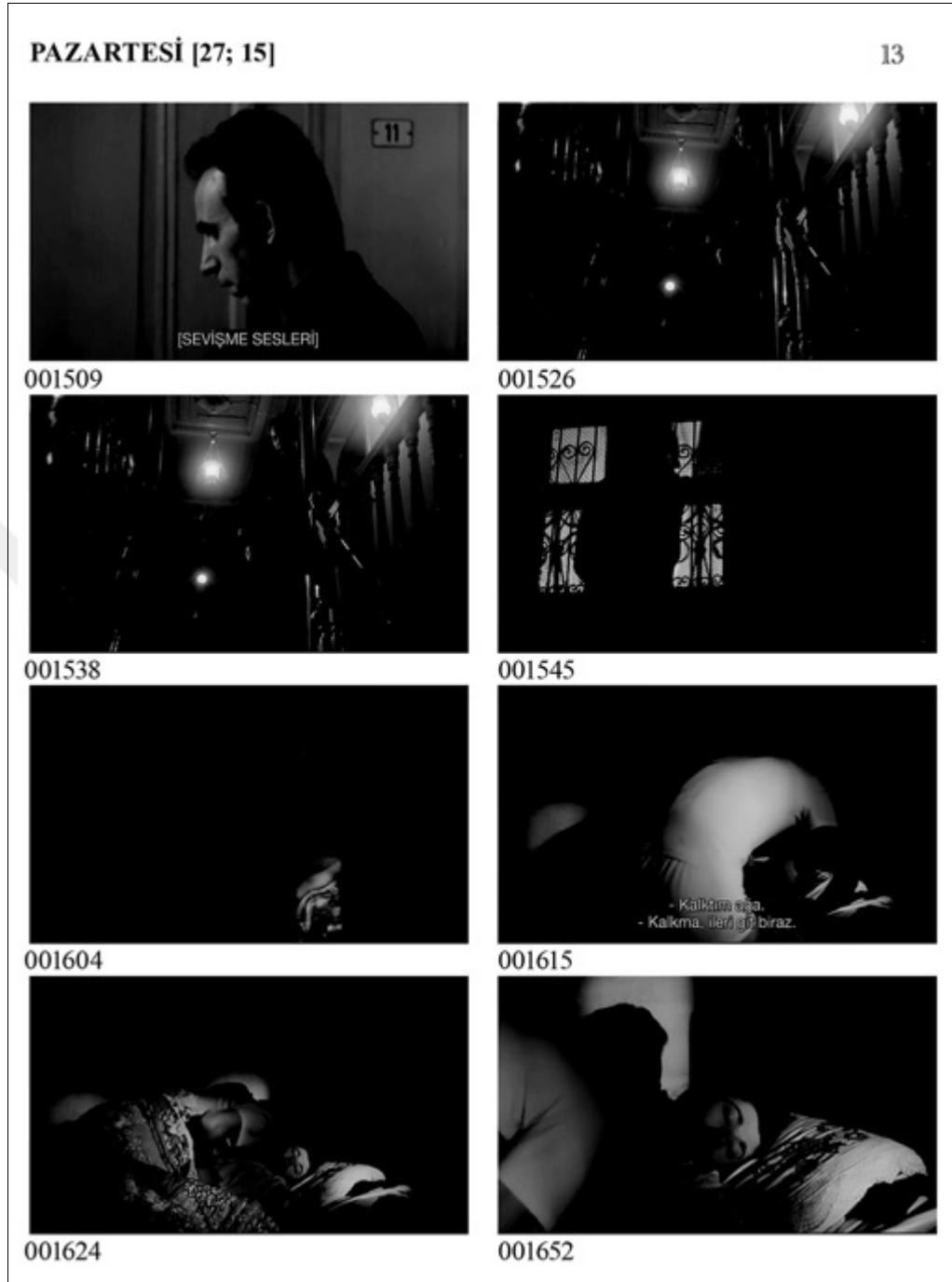
Şekil 17. Kesit 12



12 - Zebercet'in hiçbir müşteriye vermediği 1 numaralı odanın defterdeki boş kutusunu gördüğümüzde, karakterin içindeki boşluğun bir imgesiyle karşılaşırız. Kadın gideli dört gün olmuştur. Zebercet odaya gittiğinde dokunulmamış haliyle

sanki bir ölüye aitmiş gibi duran oda, canlı ışıklarıyla, otele ve gri siyah giyimiyle Zebercet'e tezat oluşturmaktadır. Kısa bir an otelin dışarısındaki karanlığı görürüz ve açılışta duyduğumuz müzik girer. Kullanımı 1980lerde yaygınlaşan sintisayzır (*synthesiser*) klavye ile re diyez minör gamın sondan başa çalındığı, iç karartıcı bir müziktir bu. Odada duran içilmiş çay ve sigaraların bunaltıcı görüntüsü, karakterin yalnızlığını daha da çekilmez hale getirmektedir. **[D+] Boşluk; yalnızlık.** Boş oda, karakterin mevcut yalnızlığının ve kullanışsızlığının bir eğretilmesine dönüşmüştür. Bu açıdan Zebercet'in karakterinin oteldeki odalara bölündüğü söylenebilir. Merdivenlerden çıkarken, tırabzanların oluşturduğu beşgenin içinde başta bir göz yanılsaması gibi durmaktadır. Kamera geriye çekilir ve üst kata çıkar. Gördüğümüz ilk haliyle karakterin normalde olduğundan daha küçük gösterilmesi, tekrar eden **[B] büyümemişlik** imgelerinden birisidir. Çocuksu karakter, hayallerinin odasındaki oyundan sonra beşgen geçitten geçip gerçekliğe ulaşır ve öğretmen çiftin odasının önüne gelir.

Şekil 18. Kesit 13



13 - Kadının çıkardığı sevişme seslerine kulak kabartır. İsteddiği temas ve duyumsama kapının arkasındadır. Yaşadığı bastırılmışlık ve yılgınlığın acısını kediye tekme savurarak çıkarmaya çalışır, ancak başaramaz. Bu denemenin, alttan yapılan bir çekimle gerçekleştirilmesi ileride anlam kazanacaktır (bkz. kesit 75). Kendini tatmin etmek için ortalıkçı kadının odasına geçer. Romanda, Zebercet ve Zeynep'in odaları tavan arasında ve yan yana bulunmaktadır. Filmde ise Zeynep'in odası otelin en altında, merdiven altında kömürlüğün yanındadır. Zebercet bu sahnede, ıslıl ıslıl üst

katlardan, karanlık yer altına iner. Karakter tekrar **[K] simsiyah, karanlık ruhlu bir gölgeye dönüşmüştür** (001545). Önce kapı aralığından görünen Zeynep'in **[K] hapsolmuşluk** hali, tekrar eden bir imge olarak karşımıza çıkar. Zebercet'in yıllar boyunca süren tecavüzü kabullenilmiştir. Romanda, Zebercet'in Zeynep'i ilk kez cinsel ilişkiye zorladığı zaman söylediği cümle "kalkma, ileri git biraz," (sf. 15) burada ilk kez duyulur. Yönetmen, romanın girişindeki "tanıtım" kısmındaki bilgileri filmin ilgili sahnelerine yedirmeyi tercih etmiştir. Bu tercih, bu sahnede, romandaki anlamı geliştirmektedir. Zira Zebercet'in tekrarları, istediğini elde ettiği davranış biçimlerini ezbere yapması, bildiğinden asla şaşmaması, karakterinin **[D-] hayvani bir basitlik, içgüdüsellik** ve vahşiliğe sahip olduğunun altını çizmektedir. Zeynep'in sahnenin sonunda uykusunda "hoşt, köpek" demesi bu açıdan çarpıcıdır. Dolayısıyla ifadelerin zaman aşırı anlamlı olabilmesi, Zebercet'in içinden çıkamadığı döngüyle karakteri arasında dolaysız bir bağlantı olduğunu, kendisinin de sorumluluğu olduğunu ortaya koymaktadır. Bu açıdan filmde toplumsal şartların belirleyiciliği ile birey arasındaki sorumluluk alışverişi, romandan daha fazla vurgulanmaktadır.



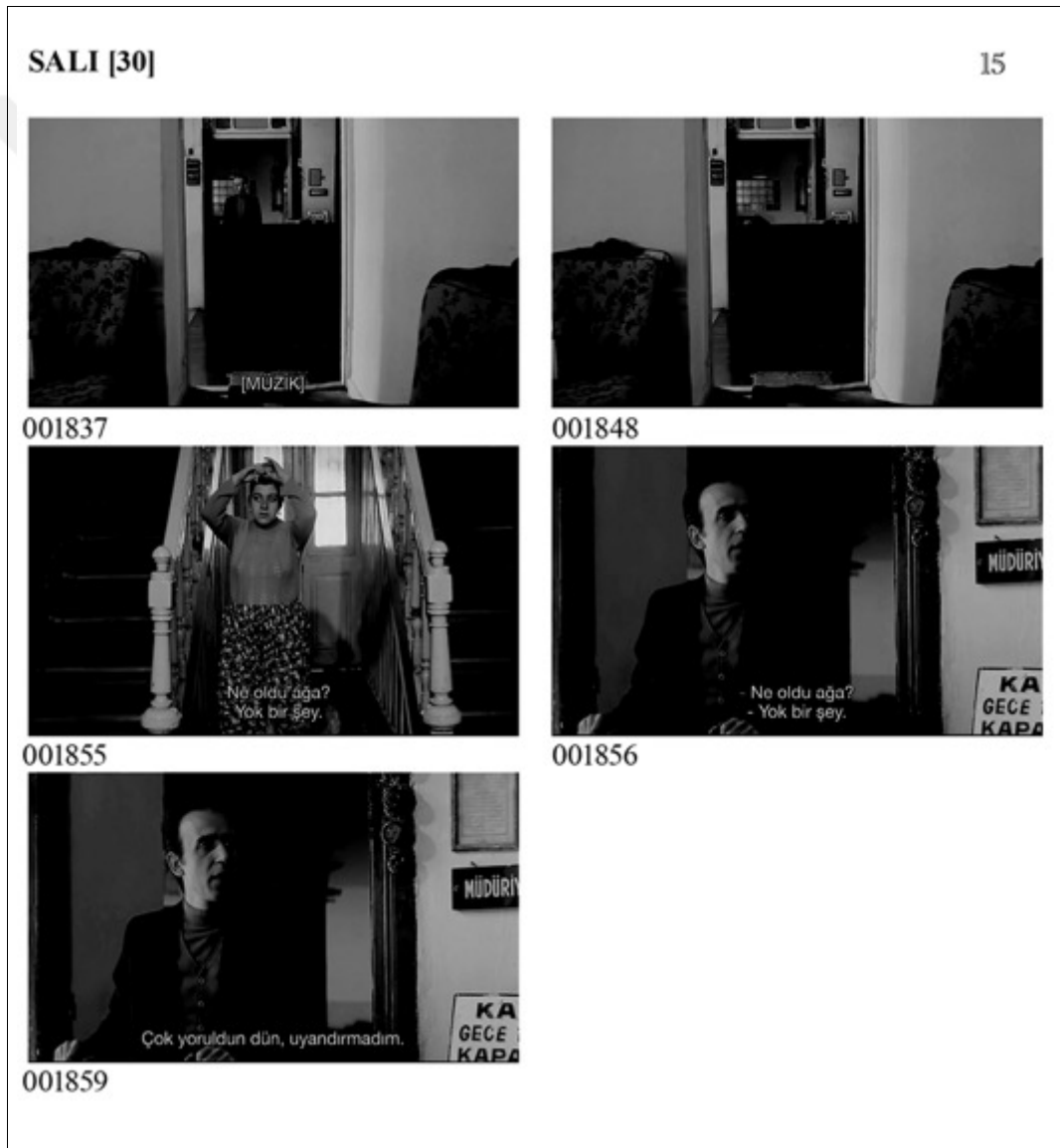
## Şekil 19. Kesit 14



14 - Salı günü, rutin bir sabah geride bırakıldıktan sonra kasabaya yeni atanmış öğretmen çift otelden ayrılır. Çıkışları yapılırken Zebercet ve kadın öğretmen el sıkışırlar. El sıkışma anında kadın Zebercet'in yüzüne bakacak olur, ancak gözlerini kaçırdığını görünce o da bakışlarını yere yöneltir (001826). Arayışı içinde olduğu [D-] temas ile kısacık bir an tanışan Zebercet, elini havada asılı tutar. Ancak yönetmen bu sahnede temasa dair bir karşıtlık sunmaktan geri kalmaz. Asıl temasın gerçekleştiği el sıkışma anında kaçırılan gözler vurgulanmakta, ancak ellere yakın çekim yapılmamaktadır. Kadın giderken yakın çekimde gösterilen Zebercet'in eli ise,

dolayımsız kodu dönüştürür ve dolayimli **[D+]** **temassızlık** ifadesi haline getirir. Bu kopukluğa son noktayı ise, otelin dış kapısından çıkmak üzereyken duraksayan kadının bir önceki gecedan kulağına çalınmış sesi koyar: “Nasıl seninim?” (001833). Otelden çıkarken duraksama hali, romanda emekli subay ayrılırken karşımıza çıkmaktadır (sf. 38). Bu anlar Türkçede “şeytan yoklaması,” “şeytan geçmesi” gibi deyimlerle nitelendirilmektedir. Zebercet’in şeytaniliği ya da daimonik karakteri, fiziksel dünyaya da yansıyor gibidir. Romanda emekli subayın yaşadığı bu duraksama, filmde öğretmen kadına aktarılmaktadır.

Şekil 20. Kesit 15



15 - Öğretmen kadının gitmesinin ardından Zebercet kabininin arka tarafına doğru yürüyerek kaybolur. Tekrarlarını göreceğimiz bir çekim olarak not düşüğümüz **[B]** **Kavur estetiğinde Yok/oluş** burada, kadraj dışına çıkarak değil, kameranın görüş

alanından çıkarak gerçekleşmektedir. Bu esnada kısa bir süre filmin tema müziği duyulur. Karşımızdaki mekânda varlık yokluk ilişkisine dair meditasyon, müziğin kesilip ortalıkçı kadının içeri girmesiyle son bulur. Otel, ortalıkçı kadın ile birlikte anlamlıdır; işlemeye devam edebilir...

Şekil 21. Kesit 16



16 - Öğretmen çiftin eşyaları odalarından indirilirken, emekli subay gazetesinin üstünden Zebercet'e eşyaların kime ait olduğunu sorar. Zebercet cevabını verdikten sonra sesli düşünür: "Onun çantası hafifti" (001941). Bunun üzerine emekli subayın

sesini duyarız: “Bir şey mi dediniz?” (001944). Zebercet’in kendi kendine konuşmalarının bazen çevresindeki insanlar tarafından duyulduğunu bilmemiz önemlidir. Karakter, düşünceleriyle konuşmalarını, rüya ile gerçeği ayırt etmekte güçlük çekmektedir. **[K] Hayal ile gerçeğin karışması; sanrı.** Romanda kurduğu cümle ise farklıdır. Zebercet, askerde müşterisi olduğu bir hayat kadınının “aa, küçük askerim gelmiş” cümlesini hatırlar ve tekrar eder (sf. 31). Bu repliğin eklenmesi ve filmin genelinden Zebercet’in askerliğinde yaşadığı özellikle cinsel deneyimlerin çıkarılması, büyük bir değişikliktir. Karakterin anılarında yer eden cinsel kudretine, bedenine ve eşcinselliğine dair bilgiler çıkarılmıştır. Bu değişiklik, romanda psikolojik derinliği daha yoğun, daha nevi şahsına münhasır bir karakter varken, filmde daha “herkes gibi” bir karakterin tercih edildiğini göstermektedir.

## Şekil 22. Kesit 17



17 - Zebercet, dayısından haber olup olmadığını soran Zeynep'e cevap vermek yerine, ondan mısır unuyla yapılan kaçamak adlı yöresel yemekten hazırlamasını ister. Bu sahnenin kendi başına öne çıkan bir özelliği yoktur. Ancak 10. kesitin bir tekrarıdır. Mutfağın sarı ışığı altında iki karakterin gölgelerle sarılı hali, giyimlerinin birebir aynı olması, Zeynep'in yine dayısından haber olup olmadığını sorması, içinden çıkılamayan bir **[K]** kısırdöngü hissini vermektedir.

Şekil 23. Kesit 18



18 - Oteli kapatmaya yakın, kapıyı kilitlemek için 100'den geriye doğru saymaya başlayan Zebercet, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadını beklerken yeni müşteriler gelir. Sayı sayarak bekleme hali ve bir nevi oyun oynayışı, **[B]** büyüyememe ve çocuklaşmasının (regresyon) bir dışavurumudur. Böyle bir oyun herhangi bir yetişkinin oynayabileceği cinsten olsa da, ileride ciddi bir karar esnasında tekrar

edecek olması (bkz. kesit 40), önem teşkil etmektedir. Zebercet geriye doğru sayarken kapının açılması, karşısına hayat kadınının çıkması ve durduğu sayının tam da kendi yaşı olan 33 olması da, çocuklaşmasının gülünç bir özetine dönüşmektedir.

Şekil 24. Kesit 19



19 - Salı akşamı, bir tren düdüğü daha öttükten sonra Zebercet kendi kendine konuşmaya başlar. Uzak plan sayılabilecek genişlikte bir çekim alınmıştır. Kadraja

otel koridoru derinlemesine dahil edilmişken, Zebercet resepsiyonun arkasında sağa sola oynayan bir kafadan ibarettir. Gölge oranı azdır. Beklediği kadının döndüğünde söyleyebileceği olası cümleleri sayıklarken, yüz çekimi kullanılır. Burada Zebercet'in aydınlık yüzü ile arkada flu görünen kasanın karanlığı arasında tezat oluşturulur. İçeri giren iki erkek ve burnu kanayan bir kadın köylü, karakterin düşlerini böler. Bu çekim Zebercet'in arkasından alınmıştır ve resepsiyonun tezgâhı seçilemeyecek denli karanlıkta kalmaktadır. Zebercet de masasından ayırt edilemez bir gölge gibidir. Salı günü bitmeden önce otel kapısını kapatan Zebercet'i, dışarıdan yapılan uzak çekimde, sağdan ve soldan gölgelerle sarmalanmış halde içeri girip kaybolurken izleriz. İçeriden gelen ışığın da kesilmesiyle kapalı kapı ve üzerindeki “dolu” yazısı ancak seçilebilir hale gelir. Otel, gittikçe Zebercet'i ele geçiren bir [D+] **karanlık ve kötülük** niteliği göstermektedir.

Şekil 25. Kesit 20



20 - Ancak Perşembe günü geldiğinde gölgeler ve karanlık yerini dışarıdan içeriye düşen güneş ışığıyla birlikte umutlu bir havaya bırakmıştır. Emekli subay her zamanki yerinde [D-] gazete okumaktadır. Gazete, dış dünyayla bağın korunduğunu gösteren tutarlı bir ifade olmaya devam etmektedir. Ortalıkçı kadın alışverişe gönderilir. Dış dünyayla uyumlu, işlevini yerine getiren, toplumsal rolünü oynayan bir Zebercet vardır. Berberin çırağı traşa çağırdığında halihazırda traş olduğu



haberini yollamıştır. Berber bir sorun olup olmadığını öğrenmek için geldiğinde bıyığını kestirmiş olmasının iyi olduğunu söyler ve gider. Romanda olup olmadığına asla emin olamadığımız **[A] bıyık**, filmde de bir kez daha seyirciyi şüpheyeye düşürecek şekilde bilmece niteliğini ve kolektif hayal ihtimalini korur (bkz. kesit 9). Dahası, yine 9. kesitte, bir müşteri bıyığını kesince Zebercet'in gençleştiği yorumunu yapmıştı. Bu ifadenin neye atıf olduğunu artık tahmin edebiliriz. Zebercet gençleşmekten çok çocuklaşmaktadır (bkz. kesit 18).



## Şekil 26. Kesit 21



21 - Emekli subayın içkili halde otele gelişi ve sokakta bir gölge gibi hareket edişi, gelecek olayların habercisi gibidir. Daha önce gördüğümüz üzere, romandakinden farklı olarak, bu karakter filmde bir baba figürü gibi kurgulanmıştır. Öte yandan emekli subayın tekrar ettiğini gördüğümüz bir karakter özelliği, soru sorup cevabını dinlememesi, ve genel olarak yargılayıcı, onaylayıcı olmasıdır. **[D-] İletişimsizlik.** Romanın başında oteli tanıtırken sunulan, otelin (Tazminat Fermanı'nın ilan edildiği) 1839 yılında konak olarak yapılp, (Cumhuriyetin ilan edildiği) 1923'te otele

dönüştürüldüğü bilgilerini, Zebercet'in ağzından duyarız. Kaldığı süre boyunca şüpheli hareketler sergileyen emekli subayın bu esnada içkinin de etkisiyle sızıyor olması, kendisini Zebercet'in karşısında rahat hissetmesi ise ilgi çekicidir. Zebercet'e işinin güç olduğunu (bir başka onay) söyledikten sonra soru sorma sırası Zebercet'tedir: "Gerçekten güç bir iş mi?" (002544). Bu sefer de emekli subay cevap vermez.

Şekil 27. Kesit 22



22 - Tam da bu noktada içeri giren bir müşteri hem emekli subayı, hem de Zebercet'in **[K] kapatılmamış bir hesap** sebebiyle duyduğu öfkeyi uyandırır. Müşteri iki yıl önce hesabı ödemediği için ayrılmıştır ve Zebercet unutmamıştır. Müşteri bu durumu reddeder ve kızgın şekilde ayrılır. Hesabı kapatmanın dolaylı anlamı (maddi borcun ödenmesi) ile dolaylı anlamı (incinen gururun telafisi) Zebercet'in kişilik özelliğinde kesişir ve kuvvetli bir kapsamlıyı sunar. Zebercet hayatında tüm hesaplarını kapatmayı kendine adeta şiar edinmiştir. Daha sonra kestane ile yaşadıklarında da bu özelliği öne çıkacaktır (bkz. kesitler 62 ve 65). En önemlisi, kendi işleyeceği suçların cezasını kendisi verecek kadar hesaplı bir kişiliği vardır. Adalet ve hukuk konusunda suç işleyen kişinin suça dair algısını hesaba katmanın modern bir olgu olduğunu düşünebiliriz. Zebercet'in bu erdemliliği ise, modernleşmenin simgesel yıllarında inşa edilen ve kabuk değiştiren **[K] otel ile özdeşleşmektedir**. Bu özdeşleşmeye tanık olan emekli subayın (bir kez daha onay içeren) övgüsü ise Zebercet kadar otel için de söylenebilir cinstendir: "Çok sağlamsınız" (002721).

## Şekil 28. Kesit 23



23 - Gece olmadan önce, Ankara treninin geçişi esnasında Zebercet otelin dış kapısının önünde durmaktadır. Romanda bu an yer almamaktadır. Sadece tren geçtikten yarım saat sonra dış kapıyı kilitlediği belirtilmektedir (sf. 37). Ancak yönetmen son derece sinemaya özgü bir ânı seyirciye sunar. Hareket halindeki trenin vagonlarının ve pencerelerinin boşluklarından Zebercet'in heykel gibi duran halini görürüz. İki modern araç olan ve modern dünyaya erişim sağlayan sinema ve trenin fiziksel bir benzerliği kullanılmaktadır. Tren, film şeridi etkisi yaratır. Zebercet **[K] pozlama (exposure), ışık tutulma ve teşhir edilmeye** maruz bırakılmaktadır. Böylelikle filmin görsel bir tartışma sunduğu söylenebilir. Belki de görülmeyen, bilinmeyen veya üstü kapatılan bir hakikat olarak Zebercet'in insanlık hali, sinema aracılığıyla görünürlük kazanmaktadır.

## Şekil 29. Kesit 24



24 - Zebercet gelmeyeceğini düşünmeye başladığı kadının kaldığı, hiçbir eşyasının yeri değiştirilmemiş odaya çıkar. Odanın bozulmadan tutulması, anıların korunması kadar, kişilik bütünlüğünü korumak için de simgesel önem taşımaktadır. Odanın bu ruhani özelliği, karakterin bir ritüeli yerine getirirmiş gibi geçmiş deneyimini canlandırmasında da kuvvetlenmektedir. Odanın içine baktıktan sonra dışarı çıkan Zebercet, kapıyı çalar. İçeriden kadının sesini duyar (002820). Girdiğinde kadının hayali yatakta oturmaktadır. Müzik, yine re diyez minör gamda girer. Ancak bu sefer gamın tamamı değil, önce sadece dört notası (fa#, fa, si, la#), durmaksızın tınlayan

bir re diyez üzerine çalınır. Bu bölünme, seyirciyi başka bir bölünmeye hazırlamaktadır. Karakter, kadının çay içmiş olduğu bardağı ışığa tutar ve dudak izine bakar (002851). Üst kattan gelen ani bir gümbürtü ile bardağı düşürür. Emekli subay yataktan düşmüştür (002905). Zebercet, odanın bozulduğuna kanaat getirir. Oda ve bardak ile birlikte kişiliğinde ve hayat düzeninde bir **[D+] parçalanma, bozulma** gerçekleşmiş olur. Bu eğretileme, kişilik bölünmesi veya çatışması için yaygın bir ifade biçimi olan ayna yansımasıyla konuşma ile desteklenir ve odanın simgesel anlamı yitirilir. Zebercet, “gelmezsiniz artık,” der (002931). Rüya hissi veren ışıltılı bir çekimde kadın kafasını kaldırır ve kendi soluna doğru kameraya bakar. Bu çekim odaya girildiğindeki hayalden (002827) farklıdır. Odadaki düzen dikkate alındığında, kadının Zebercet’e ya da aynadaki yansımasına bakıyor olması için kafasını kendi sağına, ya da karşıya doğru kaldırması gerekirdi. Ayrıca hemen arkasındaki başucu sehpa bu sefer sağında değil solundadır. Bu durumda bu çekimde gördüğümüz, Zebercet’in bakış açısından aynada görünen kadındır. Aynanın çerçevesini görmediğimiz için, bize direkt bakıyor gibidir. Böylelikle karakterin bakış açısına girmemiz ile birlikte, hayal ile gerçeği birbirinden ayıran çerçeveyi, **[D-] gerçeklik algısını kaybetmeyi** deneyimleriz.

#### **Ara Yorum 5**

*Kaybedilen ya da geri dönmesi beklenen bir kişinin odasının bozulmadan tutulması, hatıraların fiziksel olarak korunması yaygın bir psikolojik olgudur. Sinemada da takıntılı, psikotik (gerçeklik algısını yitirmiş), büyüyememiş karakterler için sevilen bir arka plan ifadesidir. Bu açıdan romanın bu fiziksel durumu işliyor olması, sinema uyarlaması için elverişli bir malzeme sunmaktadır. Ömer Kavur’un filmografisinde Göl (1982) ve Körebe (1985) filmleri bu açıdan ilginç bir karşılaştırma sunmaktadır. Yönetmenin bir Hitchcock gerilimi gibi çektiği, senaryosu Selim İleri tarafından yazılmış Göl’ün kötü karakteri Murat ile Zebercet arasındaki benzerlikler çarpıcıdır. Taşra eşrafından Murat (Hakan Balamir), kaybettiği karısının hayaliyle yaşayan, onun trenle ayrılıp geri gelmediğini zanneden, aileden zengin, (hala yaşayan) annesiyle, babanın yokluğunda hastalıklı bir ilişkiye sahip, psikotik bir kişidir. Karısına benzettiği için takıntı haline getirdiği Nalan (Müjde Ar) ile vakit geçirirken kendi kendine “o severdi,” diye anımsaması (bkz kesit 16); ve Nalan’ın önünde ağlayarak “söz vermiştin,” demesi de (bkz kesit 28) benzer sahneler teşkil etmektedir. Yine Murat’ın “benimsin, yalnız benimsin,” demesiyle Anayurt*

Oteli 'ndeki öğretmen kadının “nasıl da seninim” repliği arasında bir diyalog oluşmaktadır. Sevgi ve ilgiye dair arzular karşılıksız kaldığında ortaya çıkan **[K] eril hükmetme/tahakküm arzusu** merkezdedir. İki filmin karakterleri arasındaki en büyük fark, Göl filminde özdeşleşme Nalan'ın sevdiği Hasan'a (Talat Bulut) yönlendirildiği için, Murat'a empati göstermenin ve sempati duymanın zorluğudur. Zebercet ile ortak bir şekilde, Murat da intihar eder.

Körebe filminde ise kaybolan kızının bulunması için çabalayan Meral (Türkan Şoray), kızının odasına giremez. Fakat psikoz söz konusu değildir. Bu nedenle odada Göl filmindeki gibi geçmiş canlandırma (simülasyon) ya da bir ritüel ile karşılaşmayız. Üç karakteri karşılaştırdığımızda, tahakküm arzusunun erkek karakterlere özgü olduğunun altı daha da güçlü çizilmektedir.



Şekil 30. Kesit 25



25 - Cuma günü otelden ayrılacağı zaman, emekli subay daha önce gördüğümüz şekilde Zebercet'ten büyük ve üstte gösterilmez. Herhangi bir müşteri gibi borcunu öder ve ayrılır. Zebercet arkasından “kaçıyorsunuz demek,” diye mırıldandığında, emekli subay romanda bunu duymakta ve omuzları kasılmaktadır (sf. 38). Ancak filmde, baba figürüne dönüştürülmüş haliyle daha kontrollü ve kaygısız bir karakter karşımızdadır. Bu haliyle emekli subay bir [K] kaçış ve kabullenışı temsil eder. Kaçış hem kanundan, hem de toplumsal düzenden kaçıştır. Kabulleniş ise beklemek yerine hareket etmeyi içerir. Zebercet'in kendi kendine konuşması, başka insanlara

hitap ederken kendisini ilgilendiren durumları yansıtmasını içermektedir. Örneğin “iyi dayandınız,” dediğinde, emekli subayın neye dayandığını bilmez, aslında kendini kastetmektedir (003147). Karakter hayal dünyasından ortalıkçı kadın Zeynep’in sorusuyla çıkar. Beklediği kadının kaldığı odanın temizlenmesine gerek olmadığını, zaten temiz olduğunu söyler. Zeynep gidince de şüpheyeye düşer ve kendi kendine “gerçekten temiz mi,” diye sorar (003218). Tekrar girecek gibi olduğu hayal dünyasından bu sefer de otele bir kadınla cinsel ilişkiye girmek amacıyla gelmiş olan kısa boylu müşterisinin merdivenlerden inişiyile çıkar. Müşteri otelden kadın ile aynı anda çıkmamak için beklerken, **[D-] sinsi ve hınzır** bakışlarla onu süzer ve gece rahat edip etmediklerini sorar (003252). Gerçek dünyada Zebercet, işbilir ve esnaf kurnazlığına sahip bir otel yöneticisi gibi görünmektedir.

### Şekil 31. Kesit 26



26 - Ancak gece olduğunda gerçek ile hayal dünyası arasındaki uçurum iyice açılır ve gerçek, otele müşteri almayı durdurarak reddedilmeye başlanır. “Yerimiz yok efendim,” ifadesi basitçe otelde oda olmadığını söylemenin ötesine geçer. Bir yandan otelde oda vardır ve karakter yalan söylüyordur. Öte yandan otel ile özdeşleşmiş yönetici Zebercet’in müşterilere yeri yoktur ve karakter doğruyu söylüyordur. Dolayısıyla ifade edimseldir (performatif) ve doğru ya da yanlışın ötesinde, söylendiğinde gerçekleşir niteliktedir. Bu haliyle gerçeğe yeri olmayan, kendine dünyada yer bulamayan karakterin [A] **tekinsizlik** halini yansıtmaktadır. Zebercet

kendi adını 1 numaralı odaya müşteri olarak yazar. Böylece Zebercet'in soyadı "Gezgin," tekinsizlik anlamını da kazanır. O artık otelde bir gezgindir, otelin hayaleti gibidir. Kullanılan çekimler söz konusu tekinsizliği, kadraj-dekadraj çatışmasıyla aktarır. Dekadraj, kadraj içini tehdit eder. Kadraj içindeki Zebercet'in tekinsizliği de, resepsiyonu bırakıp dekadraja geçmesi ile perçinlenir. Başta 003325'teki müşteriler 003315'teki Zebercet için tehdit oluşturmaktadır. Önce ayak seslerini duyarız, sonra kendilerini görürüz. Gecenin ilerleyen bir saatinde iki müşteri daha resepsiyona yanaşır ve resepsiyon önce boştur (003346). Müşteriler görevli birini beklerken, kameranin olduğu yerden, yani arkalarından Zebercet'in ürkütücü sesini duyarlar: "Yer yok. Yerimiz yok!" (003352). Karakterin karanlıkta yüzü hayal meyal seçiliyordur. Kamera yaklaşır ve daha önce resepsiyonun arkasında ufacık görünen kafa, kadrajı kaplar. Kameranin yaklaşması, Zebercet'in kafasının üst ve alt çizgilerinin kadrajın dışına çıkmasına, kafanın da olduğundan büyük görünmesine neden olur. Bunun sebebi, görme duyumuzun karşılaştırma yapamamasıdır. Film bize kafayı aşkın bir imge olarak sunar. Artık Zebercet'in dünyasındayızdır.

Şekil 32. Kesit 27



27 - Cuma gecesi burada bitmez. 1 numaralı odanın çağrı zili çalar. Zebercet kendi kendisini çağırmıştır (003409). Işığı kapatır ve kadının sesini duyar. Işığı tekrar açtığında kadının hayali karşısındadır. Bu bir ce-e oyunudur; gözlerini kapatıp açtığında annesini tekrar karşısında bulan çocuğun deneyimi gibidir. Kesit 24'teki gibi ışıltılı bir çekim ve yine aynı kesitteki müzik kullanılır. Zebercet kadının söylediklerini hatırlarken, üzerine düşünmez. Aklı başka yerdedir. Yatağa yaklaşır ve “doğduğum yatak bu,” der (003446). Romanda bu cümleyi anlatıcı, “doğduğu yataktı bu,” şeklinde dile getirmektedir (sf. 41). [B] **Çocuklaşma ve büyümememe**, henüz

anlam veremediğimiz bir şekilde trenle gelen kadın ile çocukluk, daha doğrusu annelik bağdaştırılmıştır. Beklenen kadın arzu nesnesi midir, yoksa anne figürü müdür? Bu kesitte anneliğe gönderme vardır. Bir sonraki kesitte (28) ise kadın açıkça arzu nesnesidir. Dolayısıyla Zebercet'in bilmece olabilecek haldeki (potansiyel Aık kod) Oedipus kompleksi, bu kritik kesitte önceden ima edilir (gerçekleşmiş Bütünsel kod). Romanda belli belirsiz olan cevap, filmde açık bir şekilde verilecektir (bkz. kesit 70).



### Şekil 33. Kesit 28



**28** - Otel koridorunun ışığını kapatan Zebercet, kadının odasındaki göz alıcı ışıkların içinde bir gölge gibi karşımıza çıkar. Bir yandan ağlamakta, bir yandan geride kalan havluya sarılarak kendisini tatmin etmektedir. Kamera Zebercet'in, sırları dökülmekte (ve otelin sırlarını dökmekte) olan aynadan yansıyan sırt görüntüsünden geriye çekilir (003514). Zebercet "gelmeseydin ölürdüm" der. **[A] ölüm ve bekleyiş.** Karakter, kadının gelmemesi durumunda öleceğini ifade ederek, bize iki cevap olasılıklı bir bilmece armağan eder. Kadın gelecek ve Zebercet'i kurtaracak mıdır, yoksa gelmeyecek ve Zebercet ölecek midir?

## **Ara Yorum 6**

*Kesit 28'deki yaşama devam etmek için bir koşul konması ve bu koşulun yarattığı ikilik, Yusuf Atılgan ile Ömer Kavur'un diğer işlerinde de sevdikleri bir anlatı ögesidir. Örneğin Aylak Adam'ın ana karakteri, iki kadın arasında seçim yapmak zorunda kalır. Canistan'ın daimonik karakteri Selim, bağımsızlık savaşına katılmakla kaçmak arasında kalır, önce ikincisini, sonra ilkini seçer.*

*Kavur'un Göl (1982) adlı filminde ölen karısının dönüşünü (!) bekleyen Murat, benzer bir durumdadır (bkz. Ara Yorum 4). Gece Yolculuğu'nda yönetmen Ali (Aytaç Arman), filme devam etmek ile yaşamaya devam etmek arasında kalır ve ortadan kayboluşu (sembolik ölümü) ile filmin çekilmesi mümkün olur. Başta bu karakterler, hayatlarına devam etmek ya da kendileri için hayati öneme sahip bir kararı vermek için ancak kendilerinden bağımsız gerçekleşebilecek eylemleri şart koştuklarıdır. Bu açıdan hayatlarını şansa bırakmakta, dini anlamda düşünülürse tevekkül etmektedirler. Ancak hayatları açmaza girdiğinde ve psikolojik olarak katlanılmaz hale geldiğinde ise bir ölüm kararı vermeyi tercih ederler. Bu karar intihar olabileceği gibi, ölümü göze almak da olabilir. Örneğin Körebe'de (1985) avukat Turgay (Cihan Ünal) ve Akrebin Yolculuğu'nda (1997) Kerem (Mehmet Aslantuğ), ölümü göze aldıkları noktada hayatta kalmayı başarırlar.*

*Yaşamın koşulluluğu ve belirsizliği, romanda Zebercet karakteri için ölümün koşulluluğu ve belirsizliği ile denktir. Dolayısıyla ölümü kesinleştğinde yaşama bağımlılıktan kurtulduğunu, özgürleştiğini hissedecektir (sf. 108).*



Şekil 34. Kesit 29



29 - Salı günü geldiğinde Zebercet otele gelen müşterileri çevirmeye devam eder. Çekim artık seyirci için şaşırtıcı değildir. Kamera yine üst köşeden bakan bir daimonun gözünden bakıyormuşuz hissi vermektedir. Romanda anlatı sesi bilinç akışı barındırmakta, Zebercet'in yatakta dönerken gün içinde olanları hatırlaması işlenmektedir. Kavur bu hali görsel dile yine üstten ve “yamuk” bir açıdan çekim yaparak çevirir (bkz. kesit 3). **[K] Düzeni tehdit eden kötülük. Bir olasılık olarak cinnet.** Gazeteci çocuğa artık gazete getirmemesini söylediğinde görüntüye dair bir gariplik söz konusudur (003706). Gazeteci çocuğun ilk gelişlerindeki açık tondan (bkz. kesit 5 ve 001753) karanlık bir tona geçilmiştir. Renkler daha doymuştur.

Şekil 35. Kesit 30



**30 - [D-] Gazete**, karaktere dış dünyayı hatırlatır. Anlatıdaki ikinci Salı günü, 29 Ekim Cumhuriyet Bayramıdır. Ayrıca o gece saatler geri alınacaktır. Burada seyirciyi şaşırtacak bir durum söz konusudur. Saatleri geri alma günü Cumartesi olmalıdır. Bu tutarsızlığın nedeni, 1963'te geçen romanda 29 Ekim Salı'ya, filmin geçtiği 1983'te ise Cumartesi'ye denk gelmesidir. Daha sonra göreceğimiz üzere, film kendi içinde de tutarlı değildir ve çekildiği 1986'dan öğeler de içermektedir. Örneğin kesit 7'de televizyonda görülen müzik klipi 1985 yılındandır. Filmin çekildiği 1986 yılında ise Cumhuriyet Bayramı Çarşamba günüdür. Gazeteye

yakından bakıldığında Cumhuriyet'in 63. yılının kutlandığı görülmektedir. Ömer Kavur bu tutarsızlığı abartılı şekilde kullanarak bir [A] **zamandışılık** sağlamaktadır (bkz. kesit 54). Böylelikle hikâyenin günümüzde de geçebileceğini düşünmeye teşvik ederiz.

Dahası, gazetede bir alt manşet “Gerdek Gecesi Cinayet” demektir, bu haber daha sonradan Zebercet'in mahkeme salonunda gözlemleyeceği davaya aittir (bkz. kesitler 55-56).

Gazete imgesinden sonra istisnai bir şekilde ortalıkçı kadını takip ederiz. Bir “tangırtı sesi” gelir (003741). Zebercet 1 numaralı odayı düzenlemek için 6 numaradan masa taşımaktadır. Romanda olup bitmiş bir süreç olarak anlatılan yer değişikliği, filmde Zeynep'in tanıklığında gerçekleştirilerek iç dünya/dış dünya ve otel/kasaba çatışmasına zemin hazırlanır. Zebercet'in dünyasından çıkarız ve ona (Zeynep gibi) dışarıdan bakabileceğimiz bir konuma geçeriz. Zebercet de otelden dışarı çıkmaya artık hazırdır (003851).

Şekil 36. Kesit 31



**31 - Toplum içinde [D-] herhangi bir insan.** Bando ve öğrencilerin bayram alayının yanısıra yürüyen Zebercet'i doğal ışık altında, gündelik hayatın içinde, kimseyi tehdit etmeyen haliyle görürüz. Otelin önünde elleri cebinde duruşu ile havalı olduğu bile söylenebilir (003853).

Şekil 37. Kesit 32



32 - Fakat bu doğal ve sıradan varoluş kısa solukludur. Sokakta gördüğü belki de ilk yalnız, genç ve şehirli görünümlü kadını takip etmeye başlar. Kadını rahatsız edebileceğini hiç düşünmeden peşinden bir dükkâna girer. Ani bir açı değişikliği olur ve kadını, dükkân esnafını ve Zebercet'i tavandan görürüz (004007). Bu noktada **[B] büyümememe** ve cesaret edememe, hem çocuklaşma ve küçülmeyi, hem de artık daimonik çekim diyebilmemiz için yeteri kadar örneği sunulmuş bir çekim tarzını kapsamaktadır. Karakter tacizci takibini sürdürürken sokakta daha sade, perspektife

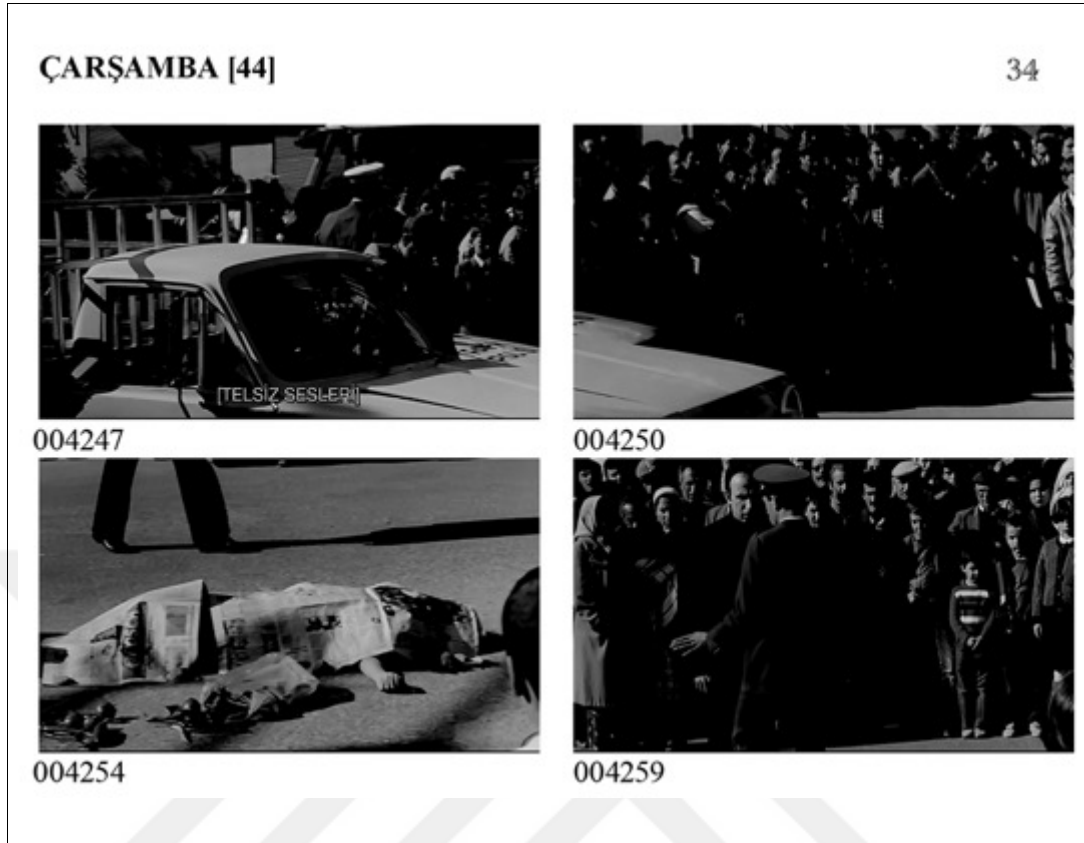
sadık ve geniş çekimler kullanılır. Kadın sokak ortasında sevgilisiyle buluştuğunda Zebercet durur. Kadın artık erişilemez olmuştur, çünkü bir “sahibi” vardır.

Romanda böyle bir takip yer almamaktadır. Filmde bu sahne, bir karşılaşma alanı açmaktadır. Zebercet’in gecikmeli Ankara treniyle gelen kadından beklentisinin daha sembolik olduğu vurgulanır. Sokakta görünce birdenbire takip etmeye karar verdiği kadınla konuşmak, yaklaşmak veya ilişki yaşamak isteği daha açık ve nettir.

Şekil 38. Kesit 33



**33** - Çarşamba günü, Zebercet'in otel yöneticiliğiyle artık alakasının kalmadığı ilk gündür. Bir gün önce saatini geriye almış, kadının odasında beşinci gecesini doldurmuştur. Otelin olası son müşterilerini de geri çevirdikten sonra kapıya asmak için 'kapalı' yazısı hazırlar. Odaların dolu olduğunu müşterilere söylediği anda **[D+]** **Zeynep**'in mutfakta kulak kabarttığını görürüz. Zeynep, Zebercet'e tezat ile oluşturduğu karşısav bölgesiyle otelin karakterini oluşturmak için vazgeçilmez bir unsurdur. Otelde artık işi olmadığını düşünen kadın, Zebercet'e yaklaşır. Aralarında resepsiyon olacak şekilde mesafeli bir çekim/karşı çekim ile konuşurlar. Hatta kurgu da çekim/karşı çekim düzenini, bir noktada aralarına 'kapalı' yazısının girmesiyle bozar. "Yarın gideyim mi ben?" diye sorar Zeynep. Halbuki Zeynep artık otelin parçası olmuş, eşyalaşmış, bir anlamda şeyleşmiştir (*verdinglichung; reification*). Zebercet'ten onay almadan yerine getirdiği bir eylem yoktur. Ancak renkli şalvarı, turuncu kazağı ve yeşil hırkasıyla Zebercet'e genel bir tezat da oluşturmaktadır. Her şeyi kabullenışı ve yaşadığı kötü hayata rağmen devam edebilmesi Zebercet'i rahatsız etmektedir. Gitme ihtimalini o yüzden kabul edemez. Aralarındaki hukuka aykırı biçimde "*istersen git*" der. Zeynep, Serra Yılmaz'ın minimal oyunculuğu ile, hareketsizliği aracılığıyla ifade eder kendisini. Yüz ifadesinden hissettikleri anlaşılmaz. Zebercet otelden dışarı çıkacağı zaman renkleriyle dengeli bir mizansen bize resepsiyonun arkasında daha da büyük görünen Zebercet'in karşısında ufacık duran Zeynep'i sunar. Zebercet dışarı çıktığında her şey yerli yerinde kalır, Zeynep dahil!



34 - Dışarıda ilk gördükleri, Zebercet'in hayatının içini doldurmak için yöneldiği sembolik arayışlardan çok farklıdır. **[D-] Gazete kağıtları ve ceset.** Gazetenin dolayimsız kod olarak dış dünyayı ifade edişi, asfaltta yatmaktaki cesedin üstüne örtülen kağıtlarıyla pekiştirilir. Ölü beden karşısında, anlam verememe acizliği saydamlaşır. Ölümün soyutluğu, ölünün somutluğunda çözünür. Romanın sonlarına doğru Zebercet'in anlatıcı tarafından aktarılan varoluşçu düşünceleri bu imgelere uyarlanır. Hayat saçmadır ve ölüm tek gerçektir Zebercet için. Bu kesitte, kalabalık uzaktan bir cesedi izler. Tüm insanların ortaklaştığı garip bir histir havaya hâkim olan. Ölümüne dair merak ve şaşkınlık, Zebercet'i herkesi unutarak cesede yaklaştırır. Ancak polis araya girdiğinde kendine gelir.



Şekil 40. Kesit 35



35 - Zebercet'in yemek yemeye alışmaya başladığı meyhanede bir polis ve gece bekçisi müşterilerden birini karakola götürmek üzere içeri girerler. Şüpheli önce onu kimin gammazladığını sorar masadakilere, sonra da kargaşa çıkarıp dışarı kaçar. [K] **Kanundan kaçış.** Her yere nüfuz eder gibi görünen kolluk kuvvetlerinden, dolaylı olarak da devletten kaçmak birdenbire basit görünür. Asıl olaydan ziyade bekçinin düdüğünün sesinden rahatsız olan Zebercet gerçek ve mecazi anlamda kulaklarını kapatır (004403).

Şekil 41. Kesit 36



**36** - Zebercet (romanda, gençliğine dair) düşüncelere dalmışken bir adam masasına yaklaşır ve boş olup olmadığını sorar. Karakter dalgınlıkla “yer yok efendim,” der. Gerçeğe yeri olmaması, kendine dünyada yer bulamaması bir dil sürçmesinde ifade bulur. **[A] Tekinsizlik.** Masanın altından yaklaşan kediye boş bulunup tekmeler ve diğer masaların ilgisini üzerine çeker. Oraya ait değildir. Amaçsızca yan masada bahsini duyduğu horoz dövüşüne gitmek üzere dışarı çıkar, sokak ışığı altında takip ettiği adamın gölgesi gibi seğirtir.

Şekil 42. Kesit 37



37 - [D+] **Horoz dövüşü**, arenanın diyalektik montajıyla açılır. Horozlara yakın çekim ardından arena etrafına üşüşmüş erkekleri görürüz. Bir yandan bahislere dair bağırışlar, bir yandan tezahüratlar duyulmaktadır. Eril bakışın yine eril bir içeriğe odaklandığı ortamda Zebercet'in hemen yanındaki daracık yere genç bir oğlan oturur. Karakterin oturma anındaki mesafesizlikten ve temastan rahatsızlığı açıktır (004753). İki karakterin aralarındaki homoerotik gerilim ile horoz dövüşünün görüntüsü yakın çekimler olarak karşımıza çıkar. Bu beklenmedik temas ve ilgi,

bulundukları erkekler dünyasının horoz dövüşünde vücut bulan şiddetli hali Zebercet'in sözlük anlamıyla başını döndürür (004815).

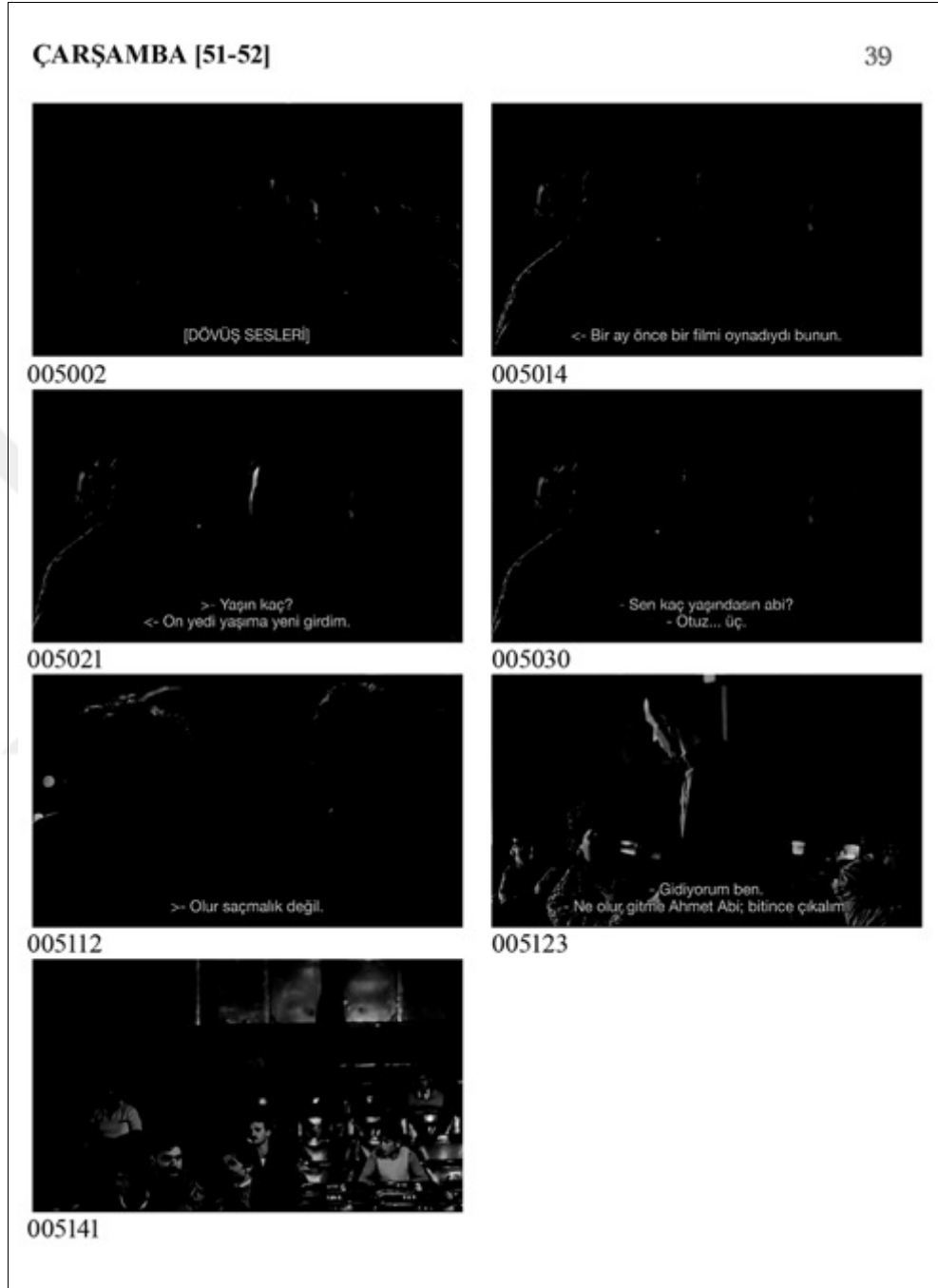
### Şekil 43. Kesit 38



38 - Dövüş çıkışı dışarıda konuştukları konu derindir. Horozlar dövüş sonunda neden ayrılmıştır? Zebercet'in tahmini, [K]“ **sonuna kadar gitmekten korkuyor**” olmalarıdır (004856). Bu aslında karakterin de taşıdığı bir kaygıdır, zira kendine dair doğruları söylese de, kendisini Ahmet olarak tanıtır (004914). Kısa sürede gelişmiş

arkadaşlıkları, kestaneceiden alınan kestaneleri adını sonradan öğrendiği Ekrem'in cebine boşaltmasıyla en yakın noktaya erişir (004946).

Şekil 44. Kesit 39



39 - Birlikte sinemaya gitmeye karar verirler. Horoz dövüşüne benzer bir deneyimdir sinema deneyimi. Erkekler bir araya gelmiş, eril bir içerik izlemektedir. [A] **Dövüş filmi**, horoz dövüşünden farklıdır, hayalidir ve saçma gelmektedir. Zebercet'in Ekrem'in yaşının on yedi olduğunu öğrenir. Yaşadığı cinsel çekim konusunda tereddüt eder. Üstüne duraksayarak kendi yaşının otuz üç olduğunu söyler. İzlerken

filme ve kendi haline yabancılaşır. Filme dair yorumu, hem kendi haline, hem *Anayurt Otel*’nin seyircisinin hislerine yönelik gibidir: “Olur saçmalık değil” (005112). Gitmeye karar verir, ancak Ekrem’in ısrarıyla filmin sonuna kadar bekler.

Şekil 45. Kesit 40



**40** - Çıktıklarında Zebercet'in izlerken saçma bulduğu filmin iyi olduğu konusunda hemfikirlerdir. Bu noktada filmi *sonuna kadar* izlemekten korkmamış olmalarının etkisi vardır (bkz. kesit 38). Ayrılma vakti geldiğinde Zebercet bir merdivenden yukarı doğru yavaşça çıkar ve Ekrem'i geride, yolda bırakır. Geri dönüp baktığında, Ekrem'i yolda görür (005220). Bu anda çocuk Ekrem'in uzakta ve küçük hali, Zebercet'e ona hükmedebileceği hissini verebilecek bir imgedir. Zebercet'in büyük ve olgun figür olduğu istisnai bir kare yakalanır. Bu güç ve cinsel iktidar olasılığı karaktere ağır gelir ve sayı sayma oyununa başvurur. Altıya kadar sayıp geri döndüğünde oğlan hala oradaysa çağıracaktır. Altıya karar verdiği halde ona kadar sayar. Bu kaygı dolu oyun, yine **[B] büyüyememe ve çocuklaşmasının** (regresyon) bir dışavurumudur (bkz. kesit 18). Öte yandan da mitolojide Orfeus'un ölümler diyarından karısı Evridiki'yi (Eurydike) çıkartırken geri dönüp bakmama yasağına uymayı unutmaması ve karısını ikinci kez kaybetmesine benzemektedir. Geri dönüp baktığında, Ekrem artık orada değildir.

## Şekil 46. Kesit 41



41 - Ekrem'den ayrıldıktan sonra gece otele dönüşü, buruk ve iç karartıcıdır. Otelin kapısına yaklaşırken, sallantılı bir çekim (aktüel kamera) kullanılır (005246). Zebercet'in bakış açısından gördüğümüz az sayıda andan birisidir bu. Romanda denk gelen sayfalarda karakterin yakın ve uzak geçmişinden anıları iç içe geçmektedir. Film, seyirciye iç kaldırıcı sarı ışık ve gölgelerin baskın olduğu, sarhoş ve bezgin bir bedeninin içeriden ve dışarıdan imgelerini, aşağıdan çekimlerle sunar (005309). Kadının odasında, doğduğu yatakta, bu sefer sakinleştirici pembe tonların ve ışığın



baskın olduğu, yorganla sarmalanmış bir beden, yukarıdan gösterilir (005315). Odanın hatırası yavaşça silinmektedir. Kadının içmeye başladığı ancak hemen söndürdüğü, rujlu bir sigarayı yakar. On üçüncü gecesidir bu odada. Müziğin sesi şiddetlenirken kadının hayalini görür (005409). Havluya uzanır. Kamera kadının hayaline yaklaşır (005420). Zebercet havluyu fırlatır ve bir sonraki kesite hızlı bir geçiş yapılır. Kesit 42’de daha net bir şekilde görüleceği üzere Zebercet bu kesitte **[D+] kararını** verir. Karar, iki seçenek (umutla beklemek kt umutsuzca yok olmak) arasındaki çatışmadan doğan sembolik bir cinneti içermektedir. Bu cinnet semboliktir, çünkü izlerini gördüğümüz üzere soğukkanlı bir şekilde, yıllara yayılan bir kötülüğün tezahürüdür.

#### **Ara Yorum 7**

*Ömer Kavur’un Gizli Yüz (1982) adlı filminde, ana karakter fotoğrafçı (Fikret Kuşkan), kendisinden fotoğraflar çekmesini isteyen, o fotoğraflardan bulduğu bir saatçi ile tanışmaya çalışan bir kadına (Zuhal Olcay) aşık olur. Kadın bir noktada ortadan kaybolduktan sonra peşine düşer. Arayışını, kadının tamir için bir duvar saati bıraktığı başka bir saatçiyle de paylaşır. Bu saatçi ise her gün öğlen vakti, kadının ilk kez ona müşteri olarak geldiği vakitte “kadın geri dönecek mi,” diye düşünerek beklemiştir. Fotoğrafçının arayışı ile saatçinin bekleyişi arasında bir tezat da vardır. Fotoğrafçı aynı kasabada, kaldığı otelde, aynı Zebercet gibi (005315; 005838), yatakta hafif kaykılmış, yorgandan sadece kafası çıkacak şekilde, üstten bir çekimle gösterilir (bkz. kesit 44).*

*Filmin başında fotoğrafçı ile kadının peşinde oldukları ilk saatçi ise Anayurt Oteli ile farklı bir benzerlik sunmaktadır. Kadın ilk saatçi ile tanışma anını arabada, fotoğrafçı yanında prova eder: “Merhaba, nasılsınız?”. Ancak bu saatçiye kaybederler ve bir daha bulamazlar. Kadın kayıp babası ile kayıp adam arasında bağ kurar. İlk saatçinin peşinden kaybolan kadının peşine düştüğü noktada, fotoğrafçı da kendi kendine konuşmaya başlar. Ancak onun farkı, kadının söylediklerini tekrar ediyor olmasıdır. Üstüne üstlük, kadının kayboluşundan sonra geçen zamanı aynı Zebercet gibi sürekli hesap etmektedir.*

*Bu iki filmin karşılaştırılması, bizi Gizli Yüz’ün senaryosunu Kara Kitap adlı romanından yola çıkarak yazan Orhan Pamuk’un Anayurt Oteli’nden etkilendiğini söylemeye götürebilir. Bu, ayrı bir tartışma konusudur. Ancak filmler özelinde, Ömer*

*Kavur 'un bekleyiş, zaman algısı, kayıp, yalnızlık, eski ile yeni arasında kalma ve içe kapanma arasında kurduğu denklemler daha görünür olmaktadır. Örneğin otelde bekleyişi süresince gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının söylediklerini kendi kendine tekrar eden Zebercet, daha sonra otele çağırarak istediği hayat kadınıyla konuşmasını prova eden (bkz. kesit 60) Zebercet 'ten farklıdır. İlki, fotoğrafçı (Fikret Kuşkan) gibi amaçsız ve kadına bağımlı haldedir. İkincisi, kadın (Zuhal Olcay) gibi kararlı ve bağımsız haldedir. Dolayısıyla söz konusu **[D+] karar**, bu onun kendi sonunu getirecek olsa bile, kendi karakterine sahip olma kararıdır.*



Şekil 47. Kesit 42



42 - Siyah ve sarı tonların ima ettiği umutsuz yok oluşa karar veren Zebercet, ortalıkçı kadın Zeynep'in yanına, henüz bilmesek de son bir kez gider. Bu gidişinde çok da sıradışı bir durum yoktur. Daha önce Zeynep'in yatağına girdiğinde (bkz. kesit 13), benzer bir şekilde pencereden içeri düşen ışık, yatağı küçük bir sahneye çevirmekteydi ve tonlar da aynı şekilde sıcaktı. Ancak bu kesitte seyirciyi cinayetin gerçekleşeceğine dair önden uyarın üç şey gerçekleşir. Birincisi, kamera Zebercet'in tarafından değil, karşıdan yatağı gösterir; Zeynep daha görünürdür, yakın çekimde yüzünü görürüz. İkincisi, Zebercet "uyansana kız sen," ve "gidemezsin, dayın

ölmüş,” cümleleriyle, karşısındakinin rızasını almış gibi öperek ve sevecen davranarak kendince **[B] iletişim** kurmaya çalışır (005556, 005602). Ancak Zeynep durup, “of, köpek” diye mırıldanır ve Zebercet’in isteği kalmaz. Üçüncüsü, Zeynep uyanır ve dayısının öldüğü bilgisine cevaben “yalandır,” der (005613).

Şekil 48. Kesit 43



**43** - Mevcut iletişimsizlik, sevgisizlik ve temassızlık haline, Zeynep’in gözlerini kapatmaya devam etmesi, Zebercet’i çileden çıkarır. Yıllarca sürdürdüğü tecavüz ve kadın üzerinde sahip olduğu mutlak iktidara tezat, devam edemez. Bunun suçunu da yine Zeynep’te bulmaya çalışır: Hep uyuyordur, bu sefer uyanmalıdır (005650).

Gerilim, müzik aracılığıyla verilir, yükselir. Ani bir değişiklik göstermeden kadının boğazına sarılan Zebercet, Zeynep'i boğar. **[A] Kadın cinayeti, kadının yok edilmesi.** Romanda ereksiyonunu kaybettiği ayrıntısı da verilen karakterin, filmdeki nedenleri daha da muğlaktır. Erkeklik ve iktidar krizlerinden, terk edilme korkusuna, kişisel nefretten, kadın düşmanlığına, geniş ancak tutarlı bir yelpazede açıklanabilir bir cinayettir bu. Tutarlılığı, erkeklerin kadınları öldürdüğü cinayetlerle ortak özelliklerinden kaynaklanır. Film özelinde bir açık kod olma nedeniyse, Zebercet ve Zeynep özelinde somut veya hukuki bir sebep olmamasıdır. Bu bilmecenin yanıtı, ancak toplumsal düzenlere referansla verilebilecek olsa dahi, bu cinayette ataerkil kadın düşmanlığının bilindik bahanelerinin de (kıskançlık, aşağılanma vs.) hiçbiri yoktur. Zebercet aniden cinnet geçirmez. Her açıdan soğuk kanlı bir suçludur. Daha sonra kendi ağzından dile getireceği bir açmaz karşımıza çıkacaktır: Suçu nedensiz işlemiş olabilir (bkz. kesit 56).

Cinayetin mümkün olmasını sağlayan geçmiş eylemleri de dikkate almamız gerekir. Zeynep'i boğmadan hemen önce verdiği bilgiyi, yani dayısının çoktan ölmüş olduğunu uzun süre saklaması, kötülüğünün yıllara yayıldığına kanıttır (bkz. kesit 10). Dahası,  l m haberinden sonra Zeynep'le aynı köyden gelen müşterilere, Zeynep'in dayısının öldüğünden haberdar olmasından çekindiği için, oda vermemiştir. Dolayısıyla Zebercet'in cinayeti işleme nedenini bilemesek de arkaplanında sistemli denebilecek denli hesaplı bir **[K] yok etme, öldürme iradesi** olduğunu gözlemleyebiliriz. Bu iradeyi Zebercet'in yüzündeki kin ve rahatlamadan okuyabiliriz (005730, 005754). Bu esnada ortaya çıkan kara kedinin miyavlaması, tanıklığının ifadesidir; ve bir sonraki cinayete yol açacaktır.

Şekil 49. Kesit 44



44 - Cinayetin ardından üç farklı çekimin sunduğu dört karede Zeynep'in, Zebercet'in hükmettiği Anayurt Oteli zindanından ölümle kurtulduğunu görürüz. İlk çekimde kapı aralığından, çerçeve içinde çerçeveye sıkıştırılmış ceset görünür (005757). Ağız ve gözler açık, kol yataktan aşağıya sarkar haldedir. İkinci çekimde pencerenin dışından, elleri halen kasılmış halde olan Zebercet görünür (005802). Karakter pencerenin parmaklıkları arkasında hapis gibidir. Üçüncü çekimde Zebercet Zeynep'in üstünden yavaş yavaş kalkar ve kedi ayağına dolanır (005806). Kapının keskin gölgesi sağdaki duvara düşmekte ve iki karakteri ortada çerçevelemektedir.

Aynı çekimde, Zebercet kediye kovup kadrajdan çıktığı noktada, kapıyı da kapatır ve duvara düşen ışığın yarattığı çerçeve kaybolur (005826). Daha karanlık bir ortam oluşmasına rağmen keskin çizgiler ortadan kalktığı için ceset diğer çekimlerdeki gibi hapsedilmiş görünmez. Bir anlamda bu Zeynep'in **[K] kurtuluşu** olmuştur.

1 numaralı odaya dönen Zebercet, kendisini havluya sarılarak tatmin eder ve yorulmuş şekilde yatakta yatar. Başı yana doğru çevrilmiş, garip, yılgın bir yatış biçimidir bu (ayrıca bkz. Ara Yorum 7). Amacını yitirmiş, kontrolünü kaybetmiş bir karaktere dönüşmüştür artık. Yataktayken, kedinin miyavlarını duyar ve renkli camlara sahip pencereden (005844) dışarı bakar.



## Şekil 50. Kesit 45



**45** - Kamera sol yöne kayarak (*dolly*) bize dışarı çıkmak üzere otelin arka kapısına gelen Zebercet'i gösterir. Çekimlere Zebercet'in **[K] hapsolmuşluk** halini ifade eden çerçeve içinde çerçeve kullanımları hakimdir. Kedinin peşinden kendisini yeniden Zeynep'in odasının kapısında bulan Zebercet'in kafasının gölgesi duvara düşer (005920). Filmin alternatif posterı olabilecek derecede sembolik bir karedir karşımızdaki. Kendi otelinde, kendi düzenine hapsolmuş, gölgeden ibaret Zebercet, ve yatakta köle gibi çalıştırılıp, yıllarca tecavüze uğrayıp, sonunda da öldürülmüş



masum Zeynep'in cesedi... Kadının yasını tutmak ise kediye düşmüş gibidir (005926). Yatağa çıkan kediye kovduktan sonra, Zebercet cesedin üstünü örtmeyi akıl eder. Karanlıkta zorlukla seçilebilen kara kedi, Zebercet'in canice üzerine gelişi karşısında önce ağlamaklı bir şekilde miyavlar, ardından da saldırgan şekilde tıslar. Kültürden kültüre değişse de, **[B] uğur ve uğursuzluk** yelpazesinde çok çeşitli anlamlar taşıyabilen kara kedi, Zebercet'i, yüzünü tırmalayarak cezalandırır (010007).



Şekil 51. Kesit 46



46 - Acıyla yere devrilen Zebercet'in kalkıp sendeleyerek kapıdan çıkışı da unutulmaz bir kare sunar (010020). Omuzların geriye, kafanın ileriye atılmış hali, dışarıdan gelen ışıkla üstten gelen ışığın kesişimiyle Zebercet'in bedeni üzerinde oluşan beyaz kontür, çizgi roman estetiğine yakın bir silüet oluşturur. Filmi bu noktaya kadar izlememiş bir seyircinin bile Zebercet'in kötü olduğuna kanaat

getirebileceği bir postür ve yürüyüş bileşimi kullanılır. Aynada yüzündeki yarayı gördüğünde daha da sinirlenen karakter, sessiz ve avcı hayvan türlerine has hareketlerle kediyi bulmayı ve ona yaklaşmayı başarır. Kendisine çağırdığı kediye son sözü, “ne çabuk unuttun ha?” olur (010108). Ardından bir tava ile kediyi öldürür. **[A] Tanık cinayeti, tanığın da yok edilmesi.** Kedinin cesedini pencereden dışarı, yola atar (010128). Bu eylemler artık seyircide bir konuda şüphe bırakmaz: Zebercet mutlak bir yıkım içgüdüsüyle hareket etmektedir. Ancak ilk cinayetin bilmecesine yenisi eklenir. Zebercet nasıl bir kötülük taşımaktadır ki, aslında kimseye tanıklık edemeyecek bir kediyi de öldürmüştür? İkinci cinayet, tanığın öldürülmesidir ve ilerde kendilerinden hesap sorulmasından çekinen canilere, soykırımcılara, katliamcılara özgü bir kaygıyla gerçekleştirilmiştir. Geride hiçbir tanık bırakılmayacak, “düşman”ın kökü kurutulacaktır. Kesin çözüme, mutlak yokediş aracılığıyla ulaşılabilecektir. Böylelikle ikinci cinayet, ilkinde karşımıza çıkan soruyu da derinleştirir. Zebercet bu cinayetleri nedensiz işlemiş olabilir mi?

#### **Ara Yorum 8**

*Filmin 42-46 arasındaki 5 kesidi, ayrı bir kısa film olarak değerlendirilebilir niteliktedir. Konusu şöyle özetlenebilir: Yatakta istediği cinsel ve duygusal karşılığı bulamayınca bir kadını öldüren adam, cinayete tanık olan kediyi de bulur ve öldürür. İki cinayet için de “geçerli” nedenlerden bahsedilebilir, ancak bu nedenler açıklayıcı değildir. Otelde geriye yaşayan kimse bırakmama arzusu, romanın janra sorusu için ele aldığımız düşünüş ve dekadans özellikleri ışığında yol göstericidir. Nedeni ne olursa olsun (bkz. kesit 43), Zebercet’in insafında, Zeynep de otel ile birlikte yok olmalıdır. Zebercet’in cinayeti nedensiz işlemiş olma ihtimali, seyirci için aynı şartlarda söz konusu değildir. Her şeyden önce, Zebercet kendi toplumsal ve bireysel krizinin, cinsel iktidarsızlığına uzanan çaresizliğinin devlet, ataerki ve baba figürlerinin gölgesinde yaşandığını ayırt edebilecek konumda değildir. Bu nedenle seyirci için düğüm daha ziyade şu şekilde ifade edilebilir: Bireyin kendini ve eylemlerini anlamlandıramadığı yerde, tanık/seyirci ne kadar anlamlandırma gücüne veya hakkına sahiptir? Sınırı çizen, Zebercet’in **[A] daimonik karakteridir.** Sonsuz içe kapanışı, seyirci için anlamlı olabilecek toplumsal düzenlerle ilgilidir. Düzene, güzelliğe, insan iyiliğine katılamayışı ile, kendisini onlardan koparamayışı, yani bağımlılığı arasındaki çatışmanın sonucunda, çok daha saf bir kötülükle karşımıza çıkmaktadır.*

Şekil 52. Kesit 47



47 - Pazartesi günü, kamera süzülerek (*dolly*) otelin karanlık koridorlarından Zebercet'in kaldığı 1 numaralı odanın kapısının eşiğine yaklaşır. Saat zili çalıyordur. Zebercet yatakta, kapının çerçevelediği alanın içinde hapis, kundaklanmış bebek gibi yatıyordu. Hapsolmuşluk ve büyüyememişlik kodları genişletilmektedir. Otelin defterini gözden geçirirken kamera üstten çekim yapar. Zebercet'in ve seyircinin bakış yönü ve odak noktaları kadrajın köşegenleri boyunca yerleştirilmiştir (010318). Bu çekim tarzı, **[D-] çarpık bir dünya algısını** yansıtmaktadır. Takip eden çekimde de bu çarpıklık korunur (010325). Karakteri bu sefer aşağıdan, arkaplanında

pencerelerden içeri sızan kuvvetli gün ışığı ile birlikte görürüz. Resepsiyon masası çapraz duruyor ve Zebercet'i kapatıyordur. Zebercet kadrajın solunda, resepsiyonun arkasında saklanır gibidir.

Açık renk önlüğü ve kıyafetiyle içeri giren bakkal, ortamın kasvetine kısa süreli bir tezat oluşturur. Ortalıkçı kadın birkaç gündür gelmiyordur. Bakkal Zeynep'ten "sizin kadın," diye bahseder (010330). Zebercet, dayısı öldüğü için bir aylığına köyüne gönderdiğini söyler. Romanda daha sonra gerçekleşen bu yalan ve savuşturma (sf. 69), havlu vakası (bkz. kesitler 49-51) ile emekli subay konusunun açıklığa kavuşması (bkz. kesitler 52-53) ardından gelmektedir. Filmde ise bu kesitlerin dramatik etkisini artırmaya yarayacak şekilde öne alınmıştır. 47'den 53'e baskın ruh hallerini pişkinlik ve rahatlıktan, gerginlik ve kaygıya uzanan bir yelpaze olarak nitelendirebiliriz. Romanda bu hisler daha karışık ve inişli çıkışlı biçimde aktarılmaktadır. Bu açıdan filmin karakterin ruh haline daha dışarıdan bakarak, onu daha zor özdeşleşilebilir kıldığı ve eylemlerini seyircinin yargısına daha çok açtığı söylenebilir.

Kesitin sonunda Zebercet, duvar saatine bakıp kendi cep saatini kontrol eder. Duvardaki saat, Arap numaralarıyla sayılandırılmıştır (010353). Kavur'un *Gizli Yüz* (1991) filminde de karşımıza çıkan bu eski saatlerin **[D+] eski ile yeninin sentezini** tek imgede sunduğu söylenebilir (bkz. Ara Yorum 7). Bu noktada romanın janrasına dair sorularımız, filmin modern dünyaya dair imgelerini değerlendirmemizi sağlamaktadır. Eski ile yeni arasında kalan Zebercet'in, 41. kesitten itibaren yaşadığı dönüşüm ile iki dünyada da kendisine yer bulamayarak yıkım saçtığı sonucuna ulaşabiliriz.



48 - Zebercet çarşıya alışverişe çıkar ve romanda yer almayan, olsa 62. sayfada bulunması gereken bir etkinlikle karşılaşır. Pazar alanında kasabalıların katıldığı, Türkçe okunan [B] bereket ve düşmandan korunma duasına tanık olur. Bu ritüel, kasaba ahalisini bir araya getiren bir eylemdir. Katılmak için tek gereken elleri açıp durmak olmasına rağmen, dua boyunca şaşkın şaşkın etrafa bakan karakterin, eski veya yeni, topluma ait olmadığını vurgulayan bir andır bu. Film bu açıdan, çekimlerin gerçekleştirildiği Nazilli'ye özgü bir toplu eylemi kullanarak, romanın

merkezi bir konusu olan [B] aidiyetsizlik ve yabancılaşma olgularının güncel bir imgesini yakalamış olur.

Şekil 54. Kesit 49



49 - Çarşı dönüşünde otele girdikten kısa süre sonra, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının köyünden Baytar Bey'in adamları gelir. Hal ve tavırlarına bakarak, Zebercet daha ilk sorudan savunmaya geçmiş halde bulur kendisini (010616). Yan dönmüş halde köylü kabadayılarla konuşur. Kadının unuttuğu havlu için gelmişlerdir. Havlu

kirli olduğu için vermek istemez ve bilmezlikten gelmeye çalışır. Sorduğu sorulara alaycı cevaplar ve aşağılayıcı gülümsemelerle karşılık verirler. Baytar Bey'in kadınla romantik ilişkisi olduğu ima edilir.

Üç karakteri de (180 derece kuralına uyarak) otelin iç tarafından olacak şekilde çeşitli açılardan görürüz. *Western*, samuray filmleri ve karafilemlere özgü teatral bir mizansen kullanılır. Bu mizansende oyuncular çerçeveyi dolduracak ancak birbirlerinin yüzlerini kapatmayacak şekilde, dengeli olarak yerleştirilirler. Tüm yüzler ve bedenler seyircinin hareketleri rahatlıkla görebileceği şekilde yerleşmiştir. Oyuncular karakterlerinin rahatlığı ve özgüveni seviyesinde özgürce hareket ederler, ancak hareket kısıtlıdır. Daha çok bedeninin sabit tutulduğu, boynun hareket ettirildiği, havalı duruşlar sergilenir. Öte yandan gerçek hayatta kimse kolay kolay bu şekilde birbiriyle konuşmaz, zira kasıntı görünmenin ötesinde, rahat olmayan şekillerde durulmaktadır. Bu görsel tarz, yukarıda adı geçen janraların ortak bir *leitmotifi*ni, **[B] rekabetçi erkeklik** olgusunu ifade etmek için kullanılır. Silah ve kılıç düelloları, kavga öncesi gerilim anları gibi kullanım alanları vardır. Zebercet tam bu noktada, kadının birkaç gün önce, 1 Kasım Cuma günü trenle kasabadan ayrıldığını öğrenir.

Daha rahat hareket eden köylü, daha korkutucu olandır, ve otelin girişinde duvara dayandığı noktada, arkasında duvar saatini de görürüz (010735). Bu çekim aşağıdan, adamı ve saati daha heybetli ve ürkütücü kılacak şekilde yapılmıştır. Kesit 47'de gördüğümüz üzere, bu duvar saati, eski ile yeninin sentezini ifade eder. Filmin yine bahsi geçen janrlarla paylaştığı bir olgu, yeni ve **[D+] modern dünyaya dair korku ve nefret**, geçmişe yönelik nostalji ya da melankoli barındırmasıdır. Bu karede Zebercet'in eski, feodal dünyaya ait bir yüzleşme ile karşı karşıya kalması, dengesini bozar.



Şekil 55. Kesit 50



**50** - Zebercet kendince köylüleri kandırmak için onları emekli subayın 6 numaralı odasına götürür. Havlunun orada olmadığını gösterip adamları savuşturacaktır. Ancak odaya girdiklerinde, **[A]** havlunun yatağın başucunda asılı olduğunu görürler. Adamlar Zebercet'e sinirlenip ellerini kollarını bağlamaya karar verirler. Zebercet'in başı döner ve karakter yatağa çöker; çünkü havlunun nasıl orada olduğuna anlam veremez. Zebercet'i önce, pencere önündeki köylünün arkasındaki dolap aynasından görürüz (010903). Başka bir odada gibidir. Sonra yakın çekim gördüğümüzde

cesaretini toplamıştır. Bağlanacağı için korktuğunu sanan adama diklenir ve jandarmaya haber vermekle tehdit eder. Adamla konuşması esnasında Baytar beyin bacakları kırıldığı için kadını geçirmeye gelemediğini öğrenir.

Bu sahnede, romanda geçen bir diyalog çıkartılmıştır. Zebercet, Baytar beyin çocukluk arkadaşı Kara Mustafa'nın Ömer olabileceğinden şüphelenir. O olup olmadığını sorar ve Ömer'in kardeşi tarafından vurdurulduğunu öğrenir (sf. 65). Bu ayrıntı romandaki Zebercet için önemlidir. Birbiriyle ilgisi olmayan kişi ve olayları birbirine bağlamaya meyilli karakter, tahminlerinde ve açıklama çabalarında genelde başarısız olmaktadır. Filmde ise bu cins tahminler seyirciye bırakılmaktadır. Hem romanda, hem de filmde cevapsız kaldıkları için yarattıkları huzursuzluk, filmde daha yoğun hissedilmektedir.

Şekil 56. Kesit 51



51 - Zebercet'in tehdidi işe yarar ve adamlar başlarına daha fazla bela almadan gitmeye karar verirler. Bağlayamadıkları için dalga geçtiği adamlar, "seni bağlayan bağlamış," diyerek yanıt verirler (011000). Gitmeleri sürecinde Zebercet'i dolap aynasından görmeye devam ederiz. Arkalarından korkak olduklarını haykırır. **[B] Rekabetçi erkeklik** oyununu, bir anlamda horoz dövüşünü kazanmıştır. Fakat geriye bir soru kalır. İkinci **[A] havlu** nereden çıkmıştır? Bu bilmeceyi çözmeye çalışırken üstten daha önce daimonik çekim diye adlandırdığımız şekilde gösterilir (bkz. kesit

32). Pembe yorganın üzerinde siyah bir yaratık gibi duruyordur. Havluya uzanır ve kadının otele uğramadan gidişine [A] **“döndünüz demek,”** diyerek isyan eder. Kadının otele dönüşünde söyleyebileceği cümle, Ankara’ya dönüşüne verdiği tepkinin cümlesi olmuştur. Ardından alt kattan gelen [A] **“kimse yok mu burada?”** cümlesi ile çift anlamlılık silsilesi devam eder. Aslında Zebercet’ten başka kimse yoktur ve boşalmış bir otel için soru ironiktir. Filmin başındaki “odanız var mı?” sorusuyla aynı ironi paylaşılır. Böylelikle gittikçe artmakta olan tekinsizlik haline işaret edilir.



Şekil 57. Kesit 52



52 - Girişte polis bekliyordur. İki köylü ile yaşanan düelloya benzer mizansen burada da mevcuttur (bkz. kesit 49). Fakat bu karşılaşmada Zebercet polisin tam karşısındadır ve savunma halinde değildir. Polis Ankara'dan gelen genelgeyle birinin arandığını söylediğinde ellerini kavuşturur (011109). Gösterilen **[D-] vesikalık** emekli subay olduğunu söyleyen adama aittir. Zebercet adamın bir hafta otele kaldığını, deftere adının Mahmut Görgün adıyla kaydedildiğini, koltukta oturup sürekli gazete okuduğunu söylerken, mizansende müzikal koreografilere has bir dinamizm yakalanır. Başta üç oyuncu da resepsiyonun önündedir (011116). Zebercet

resepsiyonun arkasına geçerken polise eşlik eden resmi kıyafetli memur kadrajın ortasına doğru hareket eder ve arkaplanda emekli subayın oturduğu **[D-] koltuk** görülür (011132). Zebercet koltuğu işaret ettiğinde hep birlikte o yöne bakarlar (011141) ve kamera, önündeki iki oyuncuya yaklaşırken resmi kıyafetli memur koltuğun önünü kapatacak şekilde durup deftere not alır (011204). Bu kısımda polisle Zebercet arasında geçen diyalog önemlidir:

Polis defterdekileri bir kâğıda yazıyordu.

— Günlük fişlere yazmıştım ben.”

— Ne fişleri?

— Polis fişleri, karakola göndermiştim.

— Ha, şunlar. Karakolda bir yere atarlar onları; kimse bakmaz.

Şaşılacak şeydi yıllardır gerek babasının gerekse onun önemle, aksatmadan her hafta polise gönderdikleri **[D-] kâğıtların** orada bir yerlere atılması. Yukarıyla bir bağlantı sanırdı bunları.

— Ama neden yazdırıyorlar öyleyse?

— Bir yararı var elbet. Bırak şimdi bunu. (sf. 68)

Mizansen ile vesikalık, koltuk ve polis fişleri konusu ilişkilidir. Üç dolaylı kod da, emekli subay olduğunu söyleyen adama işaret ettikleri sürece anlamlıdır. Bağlantı kurulmadığı halleriyle sadece kâğıt ve koltukturlar. Mizansen ise oyuncuların mekânda yer değiştirebilirliklerini kullanarak orada olmayan birinin varlığını, tanıklık anlatısı ile yeniden inşa etme gücünü ortaya koyar. Söz konusu **[B] kolektif gerçeklik algısı**, filmin finalinde sonuca bağlanabilecek bir yorumu içermektedir. Gerçeklik, insanların kolektif etkileşimiyle, aynı bir dans koreografisi gibi, içselleştirilmiş davranış kodları ve eylemselliklerle, bilinçdışı bir uyumla inşa edilmektedir.

Şekil 58. Kesit 53



53 - Polis otelden çıkmadan hemen önce, Zebercet emekli subayın suçunun ne olduğunu sorar. Polis önce alay eder, sonra “öz kızını boğmuş,” der. Zebercet yanlış anlar ve “kızını mı bozmuş,” diye sorar. Polis bozulur ve “boğmuş dedim,” diyerek düzeltir. Zebercet’in arkasındaki renkli camlar ve polisin hemen önündeki otel kapısının camındaki rengarenk saksı figürü ile neredeyse mizahi bir ton yakalanmıştır. İki karakterin ciddiyeti, özellikle de polisin önce şaka yapıp sonra asıl suçu dile getirişi, renkli ve aydınlık tonlara tezat oluşturur. Suçun içeriği ise Zebercet’in Oedipus kompleksi ile karşılaştırılabilecek negatif bir Elektra kompleksi vakası sunar. Babanın öz kızını boğma/bozma ikiliğinin dil sürçmesi gibi ortaya

çıkışı, **[B]** öldürme dürtüsü ve cinsel dürtünün sentezini sunar. Bu psikanalitik ayrıntı, romanda daha etkin **bir rol** oynamaktadır. Zira romanın sonunda Zebercet'in intiharından cinsel haz aldığı da ima edilecektir.

Tek başına kalan otel katibinin yüzüne yapılan yakın çekim, anlatının kritik bir sorusunu ortaya koyar. Emekli subay kaçmıştır, ancak kaçması Zebercet'e anlaşılmaz gelir. Durmadan kaçmak zorunda olmak da bir çeşit mahpusluğu, boyunduruk altında olmayı barındırmaktadır. Bu boyunduruğu Zebercet, **[A]** “**bilinmeyenin tedirginliği**” olarak tanımlar. Tanımlanan, **daimonik** bir deneyimdir ve nedensiz bir korku olarak tanımlanan kaygının özel bir durumudur. Zebercet'in karşısında kaygı duyduğu ise yasalar ya da cezalandırılmak değil, aksine onu bağımlı kılan gelecek, yaşama ve hayatta kalma olanağıdır. Kendi cezasını vererek ölmeye karar vermesinin yolunu açan kriz bu noktada kendini gösterir. Karakter karşısındaki koltuğa baktığında, şeytani gülüşüyle emekli subayı otururken görür (011312). Polislerin gelmesi ve hikayesinin öğrenilmesiyle karakter değiştiren (edinen) emekli subayın kötücül ifadesi, Zebercet'in aklına giriyor, onu yoldan çıkarıyor, bir yandan da onunla alay ediyor gibidir.





54 - Zebercet oteli kilitleyip dışarı çıktığında, kendisini adliyenin önünde, ayakkabısını boyatırken bulur. Adliye binasının kadrajı kaplaması, binanın dış çizgilerinin kadrajın dışına çıkmasına, olduğundan büyük görünmesine neden olur. Benzer bir durumu Zebercet'in kafasının yakın çekiminde görmüştük (bkz. kesit 26). Binanın temsil ettiği **[B] yargı** için aşkın bir imge sunulmuş olur. Baskın olan dünya, devletin yargısı olur. Zebercet ayakkabı boyatırken iki şey aynı anda gerçekleşir. Birincisi, 1983'te olmadığımızı anlamamıza neden olacak, 18 Kasım 1986 tarihinde yapılacak bir açık arttırmanın anonsu yapılır. Ömer Kavur bu tutarsızlığı başka bir çekim olarak ya da sesi kurguda silmek yerine kullanarak abartılı bir **[A] zamandışılık** sağlamaya devam eder (bkz. kesit 30). İkincisi, askerlerin arasında mahkemeye getirilen bir sanık, mahkeme merdivenlerinden yukarı çıkarken askerler arasından aniden dönüp Zebercet ile göz göze gelir (011434). Zebercet romanda, mahkeme salonundan önce bu kişiyi görmemiştir. Göz göze gelmeleri, Zebercet'in

daimonik karakterinin fiziksel dünyaya yansımasının bir başka örneğidir (bkz. kesit 14).

### Şekil 60. Kesit 55



55 - Mahkeme salonuna ulaştığı andan itibaren çok sessiz ve derinden müzik girer. Bir oktav farkla, aynı nota, yapılan film müziğine hâkim olan re diyez çalınır. Mahkeme salonunda duyduğumuz, müzikten ziyade **[D-] kulak uğultusu**, çınlaması gibidir. Kamera, karakter bir yer bulup oturana kadar karşıdan çekim yaparken, oturduğunda sol omuz arkasına kayar ve üç sıra önünde oturan sanığı ve mahkeme

görevlilerini kadraja alır (011456). Tutanaktan okunandan öğrendiğimiz kadarıyla adam 3 Mart gecesinin sabahında yeni evlendiği kadını öldürüp kaçmaya yeltenmiştir. [B] Yargıdan kaçmak için bir tanıdığından para istediği okunurken, sanık bir kez daha, ama bu sefer yavaşça dönüp omzu üzerinden Zebercet'e bakar (011606). Yüzü ifadesizdir. Zebercet eliyle yüzünü saklar (011610). Yakalanmış ya da kötülüğü anlaşılmış gibidir. [B] Sanıkla özdeşleşmesi, bu bakışla tamamlanır.

Şekil 61. Kesit 56



56 - Hakimin sanığa ayağa kalkmasını emretmesiyle özdeşleşme, yeni bir boyut kazanır. Zebercet de ayağa kalkar (011634). Birinin uyarmasıyla kendine gelir, geri oturur (011637). Romanda daha sonra geçen, hâkimin “yaz,” komutuyla gerçekleşen, daha ziyade karakterin şaşkınlığına vurgu yapan bir ayrıntıdır bu. Filmde ise sanıkla aynı suçu işlediğini ve aynı cezayı alması gerektiğini düşünmesini sağlayan özdeşleşmeyi pekiştirmektedir. Hâkimin sorduğu, “neden öldürdüğünü söylemeyecek misin gene?” sorusu, iki metinde de bu özdeşliği başlatan ifadedir. Zebercet’in romanda sorulara verdiği yanıtları sesli söyleyip söylemediği anlaşılmaz, filmde ise sesli düşünüyordur. Filmdeki bu seçim, karakterin dışarıdan nasıl görüldüğüne verilen önemle tutarlıdır. Zira düşünce ifade eden üstsesler kullanmak tercih edilmemiştir. Sesli düşünmesi, kendini sanık yerine koyması ve kendisinin olası davasında hâkime yanıt vermesinin bir canlandırmasına (simülasyon) dönüşür. İlk başta sanığa hitaben “kıstırmışlar seni,” diye mırıldanır (011651). Ancak hâkim öldürülen kadının babasının, kızının bakire olduğunu ve öldürülmesi için neden olmadığını söylediğinde canlandırma, **[A] kendi hükmünü verme, kendini yargılamaya** dönüşür. Zebercet, Zeynep’in babasının ölmüş olduğundan bahseder ve kendi işlediği cinayete dair cevaplar verir. Özdeşleşmesi, savunmaya geçmesine ve kendini bir anlamda yargılamasına yol açmıştır. Zebercet’in varsa hapse girme korkusunun kaynağı belirsizdir. Kendisini bu şekilde yargılıyor olmasının nedeninin, vicdanı ya da yasalara inancı olmadığını gösteren çok sayıda kanıt vardır. Kedi dahil tüm tanıklığı soğuk kanlılıkla yok etmiş, polislerle ve oteldeki konuklarla karşılaşmalarında kurallara sadece başına bir şey gelmeyecek şekilde uyan bir karakter portresi çizmiştir. Sonuç olarak kendi hükmünü vermesi yersiz ve nedensiz görünmektedir. Dolayısıyla hâkimin “neden öldürdün onu?” sorusuna verdiği cevap da aynı derece ironiktir: “Bilemiyorum. **[A] Nedensiz** olamaz mı?” (011712). Duruşma 28 Kasım’a ertelenir. Zebercet “28 Kasım demek,” diye mırıldanır. İfadesinden ve sanık kelepçelenirken duyulan re diyez kulak uğultusundan, bu tarihi kendisine bir milat seçtiği ya da en azından özel anlam atfettiği anlaşılır.

#### **Ara Yorum 9**

*Romanın janra sorusunun değerlendirilmesi için ele alınması gereken bilmecelerin, ironik anların ikincisi, mahkeme salonunda ortaya çıkmaktadır. Zeynep ve kediyi öldürmesindeki nedensiz kötücüllük, mahkemedeki nedensiz hüküm ile birleşmektedir. Bu iki açık kodun içeriği sabit bir yanıtla doldurulamaz niteliktedir.*

*Dahası, verilen her yanıtla başka bir film yorumu elde edilebilir. Örneğin Zeynep'i öldürme sebebi bir psikoz olarak değerlendirilebilir ve mahkemedeki hali pişmanlık olarak nitelendirilebilir. Başka bir açıklama, cinayetin bir erkeklik krizinden ibaret olduğunu içerebilir. Mahkemede kendi kendine verilen hüküm ise bu açıklamayla daha da çeşitlenebilir. Karakterin erkeklik kibrinin devletin yasalarını kendisinden üstün bir erkeklik düzeni olarak görüp yargıdan kaçması gibi ayrıntılı bir yorumlamaya ulaşabiliriz.*

*Bu iki açık kodun merkezi öneme sahip olması, suç ile ceza ilişkisini tersyüz ederek önümüze sermektedir. Zebercet için bireysel olarak işlediği suçunun bireysel anlamı yoktur. Öte yandan toplumsal olarak verilmesi gereken cezasının da toplumsal karşılığı yoktur. Cezayı kendisi üstlenerek bireyselleştirmektedir. Suçunu da kendisi değerlendiremediği için mahkemede özdeşleştiği karakterin davasını toplumsal karşılığa ölçüt olarak almaktadır. Bu tersyüz edişte otelin, devletin küçük bir versiyonu gibi işlemesi, ancak Zebercet'in aynı anda hem devletin (tebaa) vatandaşı, hem de otelin (hükümrân) yöneticisi olarak birbiriyle çatışmalı iki kimliği barındırması rol oynamaktadır. Bu çatışma, başka yöneticilerin, örneğin devlet yönetenlerin potansiyel çelişkisine dönüştüğünü düşünmemiz mümkündür. Örneğin otoriterleşen bir devlet başkanı da aynı anda hükümrân ve vatandaş kimliklerini barındırarak kendi suçunu toplumsallaştırabilir ve cezasını bireyselleştirebilir. Dolayısıyla bu tersyüz edişi, güçsüzün iktidar pozisyonundayken orantısız güce sahip olmasının bir semptomu olarak değerlendirebiliriz.*

*Ömer Kavur romanı filme uyarlarken Zebercet'i zamanının dışına çıkarmakta ve iktidar arzusunu psikanalitik temellendirmelerle daha genelgeçer kılmaktadır. 47. kesitten itibaren kameranın karakterlerin bakış açılarını daha direkt aktarmaya başladığı görülmektedir. Bu bakış açılarının dışındayken de (erkekler arasında) iktidar çatışmalarına dayalı gerilimi verecek şekilde mizansen kullanılmaktadır. Bu mizansenlerde negatif (karakter tarafından kullanılmayan) alanın neredeyse hiç olmaması, gücün boğuculuğunu da yansıtmaktadır. Bir başka seçenek olan çarpık açıların kullanılması da dünya algısının çarpıklığına karşılık gelmektedir. Bu özelliklerin yanısıra ışık ve gölge arasındaki karşıtlık daha abartılı şekilde kullanılsa, 47. kesitten itibaren bireyin dünya algısının politik düzenle bağlantılı olarak çarpıklaşmasını aktaran bir janra olan dışavurumculuğun estetiği tamamlanmış olacaktı. Bu haliyle kesitler dışavurumcu niteliklere sahiptir ancak*

*dışavurumculuğun vatandaşlığı suç-ceza ilişkisi üzerinden tartışan estetiğini tamamen kullanmamaktadır. Bu seçim, Zebercet'in vatandaşlığı ve vatandaşlık ideallerini reddeden varoluşunu düşünebilmemize yardımcı olmaktadır.*

Şekil 62. Kesit 57



57 - Zebercet'in mahkemeden çıkışını görmeyiz. Film, sanığın kelepçelenen ellerinden, cıvıl cıvıl kuş sesleri ve güneş ışığı altında, eskiden **[D+]** mezarlık olduğu anlaşılan büyük bir parkta yürüyen bir çiftte keser (başka çekime geçer). Kamera sola pan yapar ve bir bankta oturup çifti izleyen Zebercet'in sonra dönüp sola bakışını gösterir (011754). Ters açıdan çekim yapıldığında düşünceli Zebercet'in sol yanının boş olduğunu görürüz. Bu negatif alan, bir karakterin gelip doldurmasını bekleyen niteliktedir. Nitekim yaşlı bir adam gelip sigara rica etme bahanesiyle oturur. Yaşlı adam Zebercet'in Keçeciler'den olduğunu öğrenir öğrenmez sohbete

girer ve dayısı Faruk Bey'i tanıdığını, kendini asmış olduğunu duyduğunda şaşırdığını söyler. Masasına oturmak isteyen insanları reddetmiş Zebercet, merak ettiği [A] **geçmişine** dair hikayeler anlatan bu yaşlı adamı buyur etmiştir. Onun dünyası ancak, geçmişe, ölmüşlere ve geçmişin eğretilmesi mezarlığı açıktır. Belki de bu şekilde kendisini ve kendi eylemlerini anlayacaktır.

Şekil 63. Kesit 58



58 - Daha sonra filmde ilk defa nizami bir [D+] çekim/karşı çekim kullanımıyla iki adam sohbet ederler. [D+] İletişimin ve ilginin mümkün olması, Zebercet'i insanca bir ilişkilenebilir dahil eder. Romanda 've' bağlacının çok az kullanılmış olması ile

filmde bu temel kurgu usulünün çok az kullanılmış olması örtüşür (karşılaştırmak için bkz. kesitler 1 & 32). Ancak bu sıcak iletişime tezat, karanlık bir konu konuşulur. Faruk Bey'in gençliğinde az kalsın kavgada birini boğacak olduğunu anlatır adam. Zebercet bu ayrıntıdan etkilenir ve kendi hikayesiyle bağlantısı olduğunu düşünür. Ancak istediği yanıtı alamayınca ilgisini yitirir ve kadraj dışına bakar. Parktaki çifti görürüz. Bu bakışı ile iki karakter tekrar aynı kadrja alınır (012011).

Şekil 64. Kesit 59





**59** - Daha yakın bir iletişimin ifadesi olan Ç/KÇ kurgusunun yerini iki karakteri arka ve ön çaprazdan birlikte gösteren çekimlere geçilmiş olunur. Zebercet de yaşlı adamın sorularını dinlemez olur ve akrabaları arasında kendini asan ya da başkasını öldüren olup olmadığını sorar. Adam, olmadığını söyler. Zebercet gerdek gecesi karısını boğan bir akrabası olduğunu söyler. Adam ikindi ezanını bahane ederek kalkar. Kalkması ile doldurduğu alan boş kalır ve Zebercet'in kendisini açıklamak için sarıldığı **[B]** geçmiş, o geçmişin yarattığı boşluk olarak, kadrajdaki negatif alan olarak tekrar yerini alır.



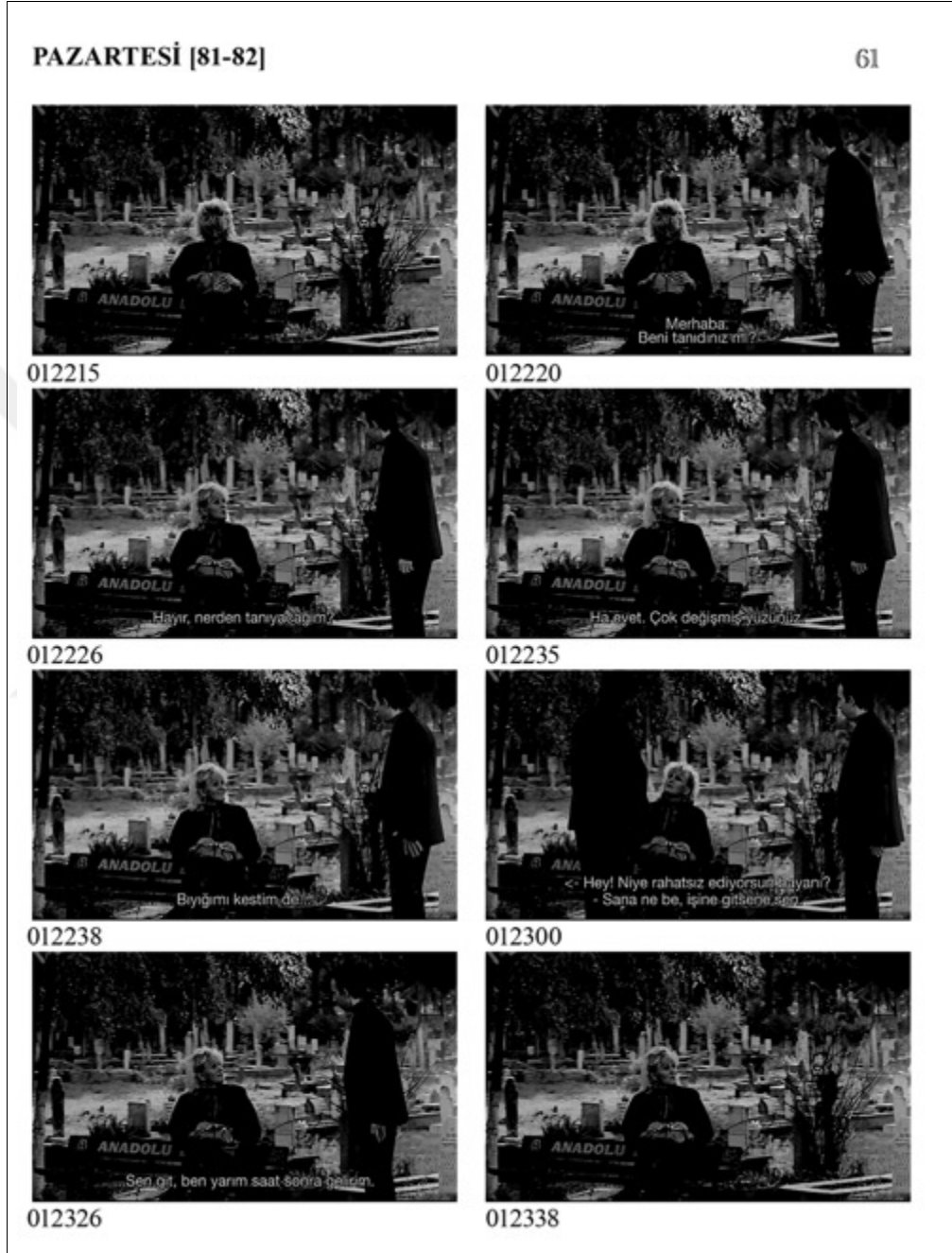
Şekil 65. Kesit 60



**60** - Yaşlı adam uzaklaşırken Zebercet yakındaki bir bankta müşteri bekleyen hayat kadınıyla göz göze gelir. Belki de yaşlı adamla iletişiminden aldığı cesaretle, kendisini kadınla konuşmaya hazırlar. Bu amaçla kadrajın sağına ve soluna doğru dönerek, **[K] kendi kendine konuşma** provası yapar. İnsan taklidi yapan bir uzaylı gibidir. Bu provada öncelikle, kadınla konuşurken sadece kendini düşünüyor olması, dolayısıyla da konuşmak için konuşuyor olması söz konusudur. Amacı kadını otele çağırmaktır, fakat bu hayat kadınının müşterisi gibi değil de, flört eden biri gibi plan yapmaktadır. Kendi kendine konuşmanın amaçlı ve amaçsız olması arasında

kuşkusuz bir fark vardır. Amaçsız olması durumunda bir psikoza ya da deliliğe işaret ettiği söylenebilir. Kavur'un *Gizli Yüz* (1991) filmindeki benzer sahneler karşılaştırma yapmamızı sağlamaktadır (bkz. Ara Yorum 7).

### Şekil 66. Kesit 61



61 - Yaptığı prova esnasında sanki hiç harekete geçmeyeceği hissini veren karakter, aniden kadının yanında görünür. Bu çekimde ilgi çekici bir pozitif-negatif alan oyunu vardır. Kadın başta kadrajın ortasında yalnızdır; oturduğu bankın boş kısmı kadrajın solunda, arka planın uzantısı olan mezarlardan birisi de kadrajın sağında iki negatif alan birden sunarlar (012215). Bu açıdan kadrajın iki taraftan da

doldurulabileceği beklentisi yaratılır. Bankın üzerinde yazan *Anadolu Bankası* yazısının yarısını kadın kapatmaktadır<sup>1684</sup>. Kalan kısmında büyük harflerle **[B]** “**Anadolu**” yazıyordur. Müşterinin yazının olduğu taraftan beklendiği düşünülebilir.

Zebercet **[D+]** **mezar** tarafından belirir. Mezartaşı gibi dikilir (bkz. kesit 62). Prova ettiği cümlelerden birisiyle, “beni tanıdınız mı?” sorusuyla söze girer. Kadın çıkaramadığında, otelin kâtibi olduğunu, kadının düzenli geldiğini hatırlatır. Kadın yüzünün değiştiğini söylediğinde cevabı “Bıyığımı kestim de,” olur (012238). **[A]** **Bıyık**, bir kez daha değişen hayatının açıklaması olarak karşımıza çıkar. Bu kısa sohbet üstüne kadrajın solundan kim olduğunu bilmediğimiz yapılı sayılabilecek bir adam girer. Adam “Anadolu” kelimesinin yarısını kapatır ve geriye **[K]** “**Ana**” kalır. Adamın Zebercet ile kadının yanına gelme sebebi, **[D+]** **erkeklik** taslamak istemesidir. Zebercet’e kadını rahatsız etmemesini söylediği anda kadın tarafından azarlanır, aşağılanır ve gönderilir. Filmin bu noktaya kadarki temel konularının kısa ve mizahi bir özetini izleriz.

Anadolu’nun kültürel anlamına dahil olduğunu söyleyebileceğimiz bastırılmışlık ve kabalıktan, hayat kadınına karşımıza çıkan **[A]** **Ana** figürünün gücü, çağdaşlığı, sertliği ve nezaketine geçiş, Zebercet’i şaşırtır. Bir bakıma, Anadolu Bankasının önce ‘Anadolu’, sonra ‘Ana’ya dönüşmesi, Anayurt Otelі’nin önce ‘Anayurt’a, sonra ‘Ana’ya dönüşmesini yankılayan bir parodi gibidir (bkz. kesit 70). Bu sahnede iki erkeğin toplu acizliği de dikkate değerdir. İkisi de ilgiye muhtaçtır, kadının önünde ayakta, saygıyla dururlar. Kadın bir süre sonra gelme vaadiyle Zebercet’i gönderir. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının sunduğu platonik anlam da dönüşür. Zebercet bu sefer hayat kadınına bekleyecektir. Demek ki daha önce açık kod olarak karşılaştığımız, şimdiyse sembolik anlamını yitirmekte olan **[D+]** **bekleyiş** tek bir insana özel değildir (bkz. kesitler 1 & 28). Zebercet otelde hazırlık yaparken büyük önem atfettiği, fetiş nesnesi olan havluyu rastgele bir dolaba atıp koltuğa kurur. Fakat hayat kadını *da* gelmez ve Zebercet bekleyişten vazgeçer.

---

<sup>1684</sup> Bu bankanın devlet eliyle ticarete destek için açılmış olmasına rağmen, filmde kısa süre sonra el değiştirmiş ve özelleştirilmiş olması film için de tarihsel olarak ironiktir.

Şekil 67. Kesit 62



62 - Zebercet'in tekrar dışarı çıkmaya karar vermesi, varoluşuna ve yaşamaya dair kesin bir karar verdiğini gösterir. Beklemeyecektir. Dahası, kendince gezecek ve hayatını yaşayacaktır. Ancak bu eylemlerin hiçbirinde gelecek kaygısı veya geleceğe dair plan yoktur. Başka bir ifadeyle, **[B] gelecek** düşünülmemektedir. Dolayısıyla kasabadaki gezintisi bir hayalet gibidir. Bu dönüşüme milat olarak öne sürülebilecek Pazartesi gününden, yani 47. kesitten itibaren ilk defa karşımıza siyah ton veya gölge çıkmaz. Zebercet bile siyah giyinmemiştir. Gündüz vakti, gölgelerden ve siyah tonlardan azade ilk çekimde karşımıza bir fotoğraf çekimi çıkar (012420). Bu

fotoğraf çekimi ve parkta oturan insanlar, bir şenlik hissi sunar. Halbuki romanda hava kararmıştır ve karamsar bir Zebercet dışarı çıkmıştır. Filmde ise aydınlık ve keyifli sayılabilecek bir ortama, kadrajın sağındaki negatif alandan giren Zebercet, kaydirmalı çekim (*dolly, tracking shot*) ile oturmakta olan kestaneciye kadar takip edilir. Kestanelere bakakalmış dururken kestaneci tersler: “Ne dikilip duruyorsun orada ulan, yol üstünde **[D+] maşatlık taşı** gibi!” (012453). Bu çıkış, romandaki haletiruhiyeye uygun bir aşağılamadır. Filmde ise Zebercet’i daha insanca, havayı da daha mutlu ve umutlu gördüğümüz ilk anda, karakter ters köşe olur. Zebercet boş bulunmuştur, kendini tutamayıp uzaklaşır. Romandaki ifadeyle, **[D+] kaçmayı** “olanakların en kolayını seçmiş”tir (sf. 83). Bu, karakterin kendini kaçırmaktan alıkoyamadığı an, daimonik bir deneyim sunar. İki karşısav, yani maşatlık/mezar taşı gibi durma ile hayalet gibi kaçma arasında, Zebercet’in daha sonra intihara karar vermesini sağlayan bir çatışma vardır. Söz konusu durma ve kaçma, karakter için ölümün ve yaşamın eğretilmeleridir. Boyuna kaçmak yerine ölmeyi tercih edecek karaktere sahip olduğu gerçeği pekiştirilir (bkz. kesit 53). Mezar taşı gibi görüldüğüne inanamaz ve arkasından gelen gülüşmeleri üzerine alınır. Bu öfke karakteri hayal kurmaya iter. Hayalinde kestanecinin başına dikilip “maşatlık taşı sensin ulan,” diye bağırıp tezgâhı deviriyordur (012520). Bu karşılığı verebilmek, Zebercet için büyümek kadar zordur.

Şekil 68. Kesit 63



**63** - Kısacık bir süre uzak kaldığımız siyahlar ve gölgeler meyhanede tekrar çerçeveyi doldurur. Öyle ki, aydınlık çekimlerin ortasında siyah kıyafetiyle kötülük havası yayan Zebercet'in yerini, gölgelerle sarmalanmış, aydınlık yüzlü Zebercet almıştır. Garsona Çarşamba günü kaçan adamın yakalanıp yakalanmadığını sorar ancak adam bilmiyordur. Kulak misafiri olduğu arka masada, hapishane deneyimi anlatılır. Duyduğu cümle tüyler ürperticidir: "Düşlerde bile dışarı çıkılmıyor." (012550). Dinlerken hapishanede bir "yakınlığa ve sıcaklığa" ihtiyaç duyulduğu söylenirken kendisi de eşlik eder. Çelişkili biçimde yalnız bile kalamamaktan da dem

vurulur. İdam cezası alan bir katilin konusu açılırken arka masa dinlendiğini anlayıp sessizleşir. Bir anlamda hem içerik olarak, hem de çekim kompozisyonu olarak [K] **kaçışın imkânsızlığı** ortaya konur ve karakterin kendisine vermeyi planladığı [K] **cezanın** hapis değil idam olması gerektiğine karar verilir. [B] **Yalnızlık ve özgürlük**, Zebercet'in vazgeçemediği iki bütünleşik durum olarak vurgulanmış olur. Bir adam masasına eşlik etmek istediğinde, parktaki yaşlı adama gösterdiği ilginin aksine, bir bahane uydurup, sarhoş olduğu belli halde kendisini meyhaneden dışarı atar. Bu, meyhanede ona eşlik etmek isteyen ve reddettiği ikinci kişidir (bkz. kesit 36).

Şekil 69. Kesit 64



64 - Bir sonraki durak, tablo gibi bir kareyle sunulur. Cinayet öncesi hayatında yaptıklarını hatırlamak için tekrar edercesine, meyhane çıkışı, sarhoş ayakları Zebercet'i horoz dövüşünün yapıldığı kıraathaneye götürür. Önce uzaktan, içerisi

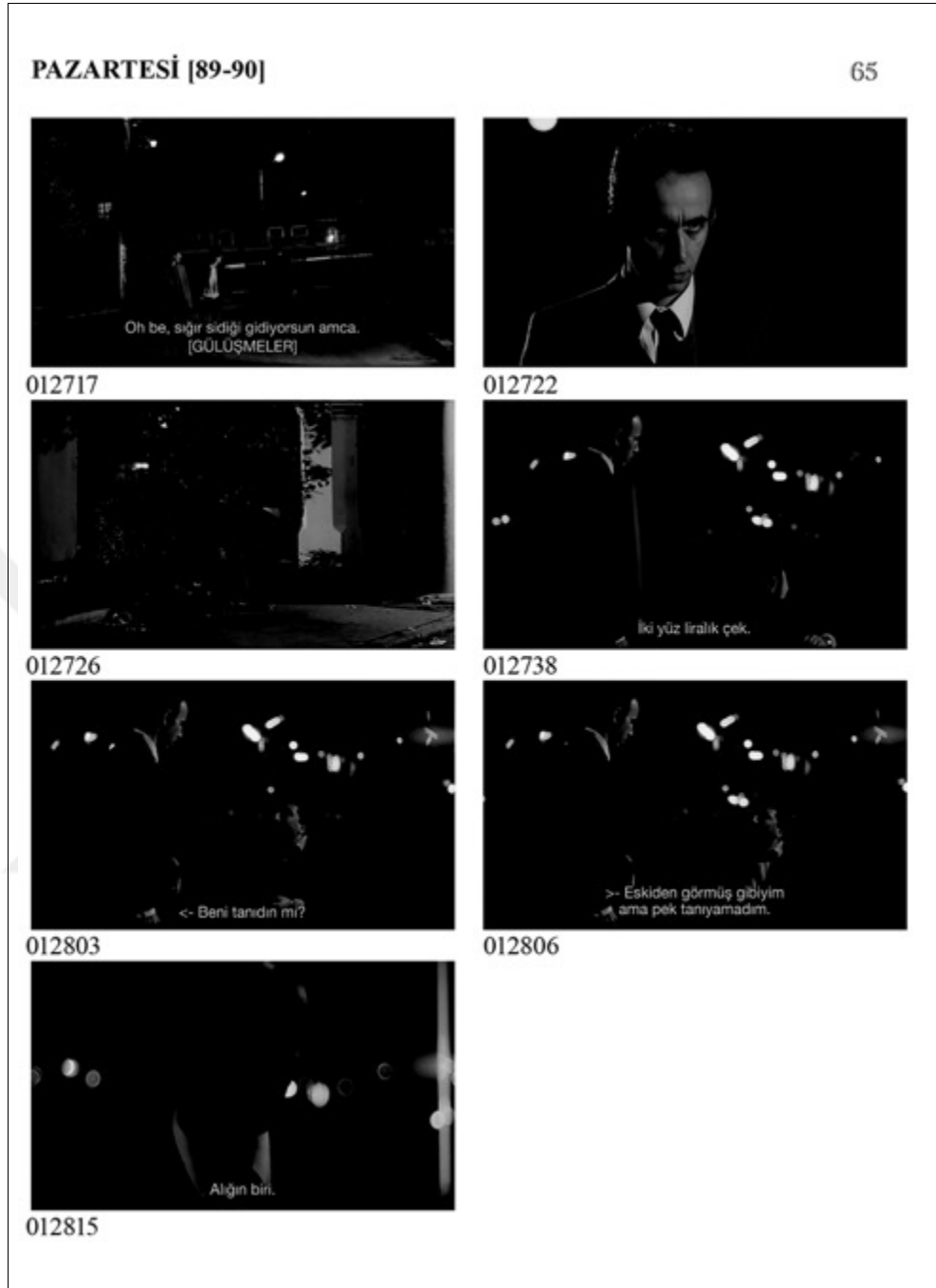


açık mavi kiraathanenin dışarıdaki sarı ve kırmızı duvarlarına düşen ışığının altında tavlâ oynayan iki adamın silüetini görürüz. En dıştaki bahçe kapısının parmaklıkları flu biçimde binanın giriş tarafını doldurur. Dolayısıyla sağdaki negatif alandan bir kişinin girmesini beklemeyiz. Parmaklıkların arkasında iki motosiklet güçlükle seçilir. Tavlâ oynayanlardan sağda oturan kişi, kadrajın ortasındadır ve kameraya göre arkasında kalan binanın beyaz kapısıyla karşıtlığı sayesinde dikkatimizi üzerinde toplar. Renk ve ışık **[K] dengesi** kusursuz denebilecek kareye Zebercet, dengesini her an kaybedecekmiş gibi sağdan girer. Kompozisyonun düzenine aykırı bir şekilde kameranın sabit olmadığı anlaşılır. Aktüel kamerayla sarhoş Zebercet, flu bırakılarak takip edilir. Çerçevenin önce soluna doğru yalpalar (012645). Ardından odadaki oturanların sağına doğru yalpalar ve kamerayla birlikte o da durur (012657). Kompozisyon yine çok dengelidir. Bir rüyada gibidir. Gece dövüş olmadığını söylediklerinde durmaz ve içeri, arenanın olduğu yere girer. Kimse yoktur. Ancak arenaya baktığında onun bakış açısından bir **[K] horoz dövüşü** hayali görür ve tezahürat seslerini duyarız. Kamera karşıdan, daha geniş açıdan arena ve Zebercet'i birlikte gösterdiğinde sesler kesilir<sup>1685</sup> ve horozlar kaybolur. Bu sefer Zebercet fludur ve mekân o varken de boş gibidir (012711). *Ara Yorum 1*'de değindiğimiz **[B] Antonioni ve Kavur estetiğinde yok/oluş**, kolektif bilincin olmadığı, o bilince ortak olunmadığı yerde gerçekliğin kurulamayacağını bir kez daha gösterir. Zebercet, kendini içinde bulduğu horoz dövüşüne ve o dünyaya ait hissetmiyordur.

---

<sup>1685</sup> Altyazılar “tezahürat sesleri” kesildikten sonra kalmaya devam ettiği için bu karede sessizlik olduğu anlaşılmayabilir. 012711 saniye kodlu karede aslında sessizlik hüküm sürmektedir.

Şekil 70. Kesit 65



65 - Öte yandan sarhoşluğu, karakteri gerçek bir (horoz) dövüş(ün)e cesaretlendirmiştir. Yalpalaya yalpalaya tren yolunun öteki tarafına, parktaki kestanecinin yanına ulaşır. Yolda görenler dalga geçer. Mezar taşına benzetildiği karşılaşmanın neredeyse zıttı bir çekim karşımızdadır. Zebercet bu sefer soldadır ve gece mizansenleriyle birlikte gölgeler dışında yüzleri bile zorlukla seçilir. Romanda iki karşılaşma da karanlıkta gerçekleştiği için bu tezat ancak filmde anlaşılmaktadır. Zebercet, Dr. Jekyll ve Mr. Hyde gibi, gündüz başka, gece başka bir insan gibi resmedilmiştir. Karakterin kini ve nefreti yüzünden okunarak yaklaşması, filmde

beklentiye de yükseltir (012722). Ancak kestaneci üzerinde [D+] iktidar kurmaya çalıştığı noktada yaptığı, çok para vererek kestaneleri soydurması, bu esnada havalı olmaya çalışarak “beni tanıdın mı?” diye sormasıdır (012803). Kestaneci muhtemelen karanlıkta olmalarının da etkisiyle çıkartamaz. Zebercet’in öfkesi dağılır. Kameranın önüne kadar seğırtip kendi kendine “alığın biri,” diye mırıldanır ve yoluna devam eder (012815).

### **Ara Yorum 10**

*Zebercet’in beklemekten vazgeçişini takip eden varoluşu, şehirde gezen bir hayaleti andırır. Yusuf Atılgan’ın aylak adamı ile Zebercet’i arasında bu açıdan önemli bir fark vardır. Şehirde rüzgârın götürdüğü yere gidercesine gezmek, aylak adam için amaç taşıyan, etik bir olgudur. Özellikle insanlığı eleştirdiği kısımlarda bu durum daha da anlaşılır. Örneğin yemek yemenin kendisine odaklanmak yerine, yemeğin çeşidinin ne olduğuna takılmayı sevmiyordur<sup>1686</sup>. Aylaklık, bir tür şehirli arayışıdır ve taşra bekleyişinin tam karşısında konumlanmaktadır. Bu açıdan Atılgan’ın iki romanı, kent ile taşra varoluşlarının birbirlerini dışlayıcı özelliklerini öne çıkarır niteliktedir.*

*Öte yandan Zebercet’in dönüşümü, aylak adamın yalnızlığını ve özgürlüğünü, onun etiğine sahip olmadan arzulamayı içermektedir. Başka bir ifadeyle, taşrada kentli olmaya çalışmaktadır. Bu imkânsız kombinasyon, huzursuzluk getirdiği kadar kaygı ve hüsrarla da sonuçlanır. Zira tanıştığı insanlarla yakınlaşmak konusundaki beceriksizlikleri ve (yeri geldiğinde haklı) çekinceleri, iyice içine kapanmasına neden olmaktadır (bkz. kesitler 32, 40, 61).*

*Romanda kestaneciyle sürtüşme çabası sonuçsuz kaldığında horoz dövüşü izlemeye gitmektedir. Filmde ise bu sıra değiştirilmiştir. 64. ve 65. kesitlere denk gelen bu değişiklik, romandaki kronolojiye açık şekilde uyulmayan ilk noktadır. Ömer Kavur’un romandan daha çok ayrıldığı bölüm de bu son on beş dakikalık kısımdır. Romanın daimonik karakter incelemesi, filmde yerini bu karakterin ait olduğu (veya olamadığı) dünya düzenini saydamlaştırma çabasına bırakmaktadır. Romanın bilinç akışı yöntemiyle yazılmış kısımlarından birisi, Zebercet’in kestaneciyle kafasında kurduğu yüzleşmeye aittir (sf. 84-86). Bu pasajda işlediği cinayet, parkta, çarşıda, mahkemede deneyimlediği karşılaşmalar ve geçmişinden hikayeler iç içe*

---

<sup>1686</sup> Yusuf Atılgan. Aylak Adam. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017, 101.

geçmektedir. Kavur 'un seyirciyi Zebercet 'in zihninin derinliklerine sokmamayı tercih etmesi kritiktir. Karakterin bilinç akışını perdeye tercüme edebileceği gerçeküstücü estetikleri tercih etmemektedir. Anayurt Otel'i'nden hemen sonra yaptığı Gece Yolculuğu adlı filmde hayal sahneleri ve ana karakteri yönetmen Ali 'nin gerçeklik algısının farklılığına yapılan vurgu, yönetmenin Anayurt Otel'i'nde nesnel gerçekliğe Zebercet 'in iç dünyasından daha çok önem verdiğini gösterir niteliktedir.

#### Şekil 71. Kesit 66



66 - Toplumsal alanda arzuladığı karşılaşmaları ve ilgiyi göremeyen Zebercet'in son durağı **[D+]** **sinema** olur. İzlediği dövüş filminin ve sarhoşluğun etkisiyle iyice kötüleşir. Sinemanın hasta etmesi ve kusacak gibi hissettirmesi, başka bir deyişle **[K]** **boşalma (katharsis)** ihtiyacını gidermesi beklenirken, Zebercet'in deneyimi farklıdır. Salondan çıktığında duvarlarda *Öldüresiye Vur (Iron Bull, 1973)* ve *Yenilmez Karateci (The Awaken Punch, 1973)* gibi, en az on yıl önceden kalma filmlerin posterleri vardır. Sinema, hayaller, perdede izlediği ve duvarlardaki posterlere kadar yayılmış eril fanteziler bünyesine fazla gelir. Evine, otele dönmesi gerekir. Dışarı bir çöp torbası gibi çıkarılır. Görevlinin ona iyi davranması ve taksiye kadar taşınması da ağır gelir. Taksi penceresinden ona bahşiş atar. Taksinin radyosunda bir türkü çalmaktadır. Romanda, Pazar günü sabahı, bu türküyü bir kahvehanede duyduğunu hatırlamaktadır ve sözler “ne ölüyüm ne sağım” şeklindedir (sf. 95). Filmde takside duyduğu türkünün sözleri ise **[A]** **“ne ölmüştür ne sağdır,”** şeklindedir. Bu sözler memleketinden uzağa gitmiş, beklenen bir sevgiliye dair olmasına rağmen, bağlamından çıkar ve Zebercet'i ifade eder. Bu sözleri duyduğumuz noktada Zebercet'in yüzü, içi karanlık takside bir maske gibi görünür (013059). Bedensel sıkıntısına takside çalan türkünün iç karartıcılığı da eklenir. Dış dünya katlanılır gibi değildir.

Şekil 72. Kesit 67



67 - Türkü biterken ulaşılan otel, ilk defa dışarıdan geniş açıyla, heybetli biçimde gösterilir. Bu kareye en yakın çekim emekli subayın gece sarhoş otele yürüdüğü sahnede karşımıza çıkmaktadır ve o çekimde bile otel kapısının üstü görünmemektedir (bkz. kesit 21). Dahası, otelin dış çizgileri kadrajın dışında bırakılır ve otel olduğundan büyük sunulmuş olur. Daha önce Zebercet'in kafası ve adliye binası için kullanılmış bu çekim (bkz. kesitler 26 ve 54), otelin bu bağlamda temsil ettiği **[B] ana rahmi, ana kucağının** aşkın bir imgesi olarak karşımıza çıkar. **[B] Anayurt** adı verilmiş **[K] otelin** baskın gücünü yansıtan bir imgedir bu. Karakter

dönüp dolaşıp otelin dünyasına çekilmiştir. Binanın heybeti karşısında çaresizce bakarken, sanki Zebercet'i son anda otelden kurtaracakmış gibi, bir **[D+] tren düdüğü** öter (013126). Bu, gecikmeli Ankara trenidir (013132). Zebercet kendisini gar platformuna atar. Kadının gelmeyeceğini o da, seyirci de bilir. Öyleyse orada olmasının anlamsızlığı da aşikardır. Ancak yine de, amaçsızca, platformda koşuşturur (daimonik deneyim). Amaç belki sadece beklemektir. **[K] Trenin** aydınlatığı platform, durduğu anda kararır ve hiç kimse inmez. Aracın hem gerçek **[D-]**, hem sembolik **[D+]** olarak taşıdığı modernlik, aydınlanma, Batılılaşma ve şehirlilik gibi tüm anlamların yoğun bir ifadesidir bu. Aydınlatıcı bir ışık, kısa süren bir umut, sonra öten kalkış düdüğü. Zebercet uzaklaşan trenin ardından kalakalır.

Şekil 73. Kesit 68



**68** - Tüm yaşadıkları, Zebercet'i **[D-]** hastalandırmıştır. Dertleri bedeninde fiziksel karşılık bulmuştur. Önce büyüyememişliğini ifade etmeye devam eden üstten çekimle tuvalette kustuğu gösterilir. Ardından aynada kendisine bakıp, anksiyete atağı geçiren bir insanın sakinleşmek için yapabileceği şekilde kendi adını söyler: **[B]** “**Adım Zebercet.**” (013229). Filmin başında kameraya konuşarak aynı cümleyi kurması ile aynaya konuşması arasında bir fark vardır. Seyirci bir anlamda Zebercet'in aynasıyken ve Zebercet'in sayısız kez aynadaki görüntüsünü görmüşken, artık karakter seyirci ile de konuşmuyordur! Ateşler içinde titreyerek uyumaya çalışırken kapı zili çalar. **[B]** İletişiminin son kanalı olan kapı zilinin kablosunu da keser. Artık sadece otelin içi vardır. Romanda bu kısım, “Pazar Sabahı” bölümünde gerçekleşmektedir. Kavur, burada iletişimin bilinçli bitirilişini vurgulamakta ve Pazar gününü sadece ölüm ve otel konularına odaklanacak şekilde sadeleştirmektedir.



Şekil 74. Kesit 69



69 - Pazartesi gününü bitiren sekans iki kesit olarak düşünülebilir. Bu kesit otelin mevcut durumunu ve geçmişini ele alırken, 70. kesit Zebercet'i bu bağlamda merkeze alır. Sekans başlangıcında Zeynep'in ölüsünün yataktan sarkan kolunu görürüz (013250). Kamera sola doğru yavaşça pan yaparak bodrum katının eski duvarlarını, asılı ve düşmüş resim çerçevelerini gösterdikten sonra bir odaya doğru yaklaşmaya başlar. Odaya girdikten sonra bu sefer sağa doğru pan yapar. Duvarda tahminen dedesi Haşım Bey'in daha sonra da onun karılarından Nebile Hanım'ın fotoğraflarını görürüz (013326, 012334). **[D+] Otelin hayaletleri, babanın mirası ve geçmişin** sembolik özeti gözümüzün önünden geçer. Eskimiş, unutulmuş, bodrumda çürümeye bırakılmış bir ibrik, askılarda entariler, seramik bir aslan heykelciği, içi boş kırık çerçeveler, bir dizi siyah-beyaz fotoğraf ve ters çevrilmiş

sandalyeler Zeynep'in cesedi kadar otelin parçalarıdır şimdi. Kameranin hareketi boyunca bir gıcırta duyulur. 70. kesitte göreceğimiz üzere bu bir beşik gıcırmasıdır. Ancak ritmik ve kesintili olması nedeniyle bir duvar saatinin tiktaklarıyla karıştırılabilir benzerliktedir. Bu sesin üstüne çalan müzik, filmin başında karşımıza çıkan klavye ile re diyez minör gamın sondan başa çalındığı, iç karartıcı parçadır (bkz. kesit 12). Müziğin gama sadık kompozisyonu, ritmik beşik sesi ve kameranın tek çekim kullanarak yarattığı sürekliliği, Zebercet ile otelin bir oluşunu, **[B] tarih olma, tarihle bütünleşmeyi** önümüze sunar.

Şekil 75. Kesit 70



**70** - Bu bağlamda sağa pan yapmaya devam eden kamera, Zebercet'i kadraja alır. Sesin **[D+]** beşikten geldiğini anlarız (013341). Karakter çocuklaşmasını (regresyon) daha da ilerletmiş, bebekleşmiştir. Ancak kamera devam eder ve ancak Zebercet'in karşısında durduğu aynadaki görüntüsünü ve aynanın önündeki iki fotoğrafı kadraja aldığı noktada durur (013344). Zebercet'in yüzünde bir çocuk ifadesi vardır. Kamera Zebercet'in yüzüne yaklaşacakmış (*zoom* yapacakmış) gibi hareket ederken, yavaşça sağdaki iki fotoğraf büyür ve Zebercet'in yüzü, fotoğraf çerçevelerinin arkasında kaybolur. Soldaki çerçevenin camı şekilli biçimde, sanki yumruk atılmış gibi kıraktır, ve fotoğrafta fesli ve aynı Zebercet'in bıyığına sahip **[D-]** babası vardır. Sağdaki

fotoğraf çerçevesi ise kirlidir ve kırık kısmı aynı zamanda düşmüştür. Fotoğraftaki **[D-] annesidir** fakat **[K] anne, gecikmeli Ankara treniyle gelmiş kadının** tıpatıp aynısıdır!

Romanda olmayan bir ayrıntı karşımıza çıkmıştır. Zebercet'in hatırladığı hikayelerde platonik bir biçimde dahi bağlanılan bir anne figürü söz konusu değildir. Öte yandan aile üyelerinin entrika dolu çapraşık ilişkileri, enstest ihtimalleri ve hizmetkarlara yönelik cinsel istismarlarına değinilmektedir (örn. sf. 56; sf. 70). Dolayısıyla Zebercet'in ilkokulu bitirdiği noktada kaybettiği (sf. 14) annesine bağlılığının veya olası bir cinsel arzusunun bağlamı mevcuttur. Ancak cinaslı, imalı ya da başka türden bir dolaylı biçimde ifade edildiği dahi görülmemektedir. Sonuç olarak annenin beklenen kadınla bağdaştırılması, filme özgü bir olgudur.

Kavur'un Zebercet'inin **[B] Oedipus kompleksi**, hikâyeyi geriye dönük değerlendirmemize neden olan bir çerçeve sunar. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın herhangi birisi olmaktan çıkar, **[K] eksikliği duyulan anneye** dönüşür. Fakat emin olamayacağımız bir durum söz konusudur. Bıyık vakasında karşımıza çıktığı üzere (bkz. kesit 8), Zebercet'in dünya algısına güvenemediğimiz için, **[A] fotoğraftaki kadının** kim olduğunu bilemeyiz. Zebercet'in annesi ile gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın birbirlerine gerçekten benziyor olabilirler. Öte yandan Zebercet'in çarpık algısı, iki kadından birisini ötekine benzetiyor da olabilir. Bu nedenle çözümlememizin iki olasılığı da kapsayacak şekilde ortaya konması gerekmektedir.

Hareketli kamerayla yapılan tek çekim, yaklaşık bir buçuk dakika sürer. En alt katı boydan boya kat ettikten sonra anne fotoğrafının olduğu çerçeveye yaklaşarak durur. Fotoğrafın çerçevesi, filmin çerçevesinin (kadro) dışına çıkar, fotoğraf Zebercet'i görmemizi engeller, olduğundan büyük görünür ve aşkın bir anne imgesine dönüşür. En son böyle bir aşkın imge ile otelin dünyasına girmiştik (bkz. kesit 67); artık annenin dünyasındayız. Zebercet kendi beşiğini sallarken, re diyez gamı çalan elektronik müziğe kısa bir piyano melodisi eklenir (fa#, fa, do#, sol#). Bu melodi aynı iki notayla başladığı halde, karakterin psikozunu işaretleyen melodinin (fa#, fa, si, la#) aksine (bkz. kesit 24), rahatlatıcı biçimde, bitiş etkisi vererek, **[B] bütünlük** hissiyle biter. Zebercet, ana rahmine dönmüştür. Bu sembolik dönüş ve bütünleşme ile, ölümüne de hazırdır.

Şekil 76. Kesit 71



71 - “Pazar Sabahı” başlığı altındaki son bölüm, romanda yaklaşık on üç sayfa tutmaktadır ve bu bölümün ilk on sayfası karakterin ve otelin tarihçesine dair hatırlanan hikayelerden oluşmaktadır. Bu hikayelerden iki tanesi, Zebercet’in özdeşleşme ihtiyacına hitap eder nitelikte oldukları için öne çıkmaktadır. İlki, annesinin kardeşlerinden Faruk dayısının, ağabeyi Rüstem Bey’in karısı Semra Hanım’a duyduğu platonik aşkın hikayesidir. Faruk Bey, Rüstem Bey’in başına kötü bir şey geldiğinde, bunun kendi kötü niyetinden kaynaklandığını düşünecek kadar suçluluk duygusu içinde yaşamıştır (sf. 103). Karşılıksız kalan aşkından dolayı dayanamayarak kendini asmıştır. İkincisi, en büyük dayısı Nureddin Bey’in, yine karşılıksız kalan aşkından dolayı katıldığı Halvetî tekkesinde bir yanlışlık sonucu, kırk günlük çile doldurmasına 18 gün kala çıkması ve çıktığının ertesi sabahı

ölmesidir (sf. 99-100). İki hikâyede de karşılıksız kalan hisler ve bireyin kendisini cezalandırması söz konusudur. Zebercet'in kendi hikayesine anlam kazandırabilmesi için gereksinim duyduğu rol modeli ihtiyacını geçmişinden bu iki figür karşılamaktadır. Ancak hikayesini anlatacak kimsenin olmaması ve ailesi Keçeciler'in son üyesi olması (İstanbul'dakileri saymamaktadır, sf. 100), bu özdeşleşmeyi anlamsız kılmaktadır.

Dolayısıyla filmde, erkene alınmış intihar kararına giden yolu döşeyen bu on sayfalık kısma denk gelen sekans, yaklaşık bir dakika süren dört çekimden oluşur. Başta Zebercet yatağında “onsekiz gün var daha,” der ve **[K] bekleyişin** ağırlığını yansıtır. İkinci çekimde yatağı düzeltir. Üçüncü çekimde defteri doldurmaya devam ederken “Ne gereği var bunları yazmanın,” diyerek yakınır (013502). Romanda bu serzeniş, sıradaki çekimde karşımıza çıkan sorudan sonradır: “Neden... Neyi bekliyorum?” (013524; “Neden, neyi bekliyordu?” sf. 105).

Karakterin mahkemede aldığı karar, sanıkla özdeşleşmesine bağlıdır. Ancak ailesinin geçmişinden hikayeleri hatırladıkça, kendi hayatının bir temsilini bulmaya dair (daimonik) bağımlılığı gözünde büyümektedir. Bu nedenle milat belirlediği 28 Kasım'a kadar düzenine devam etmesi saçma ve anlamsız gelir. Romanda Nureddin Dayısının çile doldurmadan 18 gün **[D+]**<sup>1687</sup> erken (ermeden) çıkma hatası, Zebercet'in **[D+] sabırsızlık göstermesine ve vazgeçiş** kararına vesile olur. Zebercet hemen intihar etmeye karar verir.

Bu sekans aracılığıyla filme yansıtılan baskın hissin, romanda aynı süreci başlatan ve bitiren şu iki alıntıda bulunabileceğini düşünüyorum:

Yeryüzünde canlı kalmanın birbakıma [*sic*] suç işlemekten olamayacağını bilmeyen, kendilerini suçsuz sanan insanlardan çekiniyor, utanıyordu. (sf. 96)

Yorumlar, nedenler önemsizdi; kesin değildi. Önemli olan insanın edimleri idi. Değişmez tek bir kesinlik vardı insan için; Ölüm. (sf. 105)

Zebercet bekleyişi aslında çoktan bıraktığını anlayıp, karardan **[K] eyleme** geçişi sağlarken, kameranın gözü de, çekilebileceği en uzak köşeye çekilir. Böylelikle resepsiyonun arkasından çıkan Zebercet, otelin üst katlarına çıkan mavi trabzanlı merdivenlerin aşağısında, otel kapısının üstündeki pencereden sızan gün ışığının aydınlatığı girişte, ufaklık bir figür olarak durur (013524). Kameranın odağı mavi

<sup>1687</sup> Filmde yer almadığı için kalın harflerle yazılmamıştır.

tırabzanlar ve kilimli ahşap basamaklardadır. Zebercet ise fludur ve yüz ifadesi anlaşılmaz. Fakat alıntılarda değinilen **[A] yaşama utancı**, küçüklük hissinden kurtuluşu için daha fazla ertelemek istemediği **[B] ölümü**, ve otelin temsil ettiği her şeyin yükünden kurtuluşu, merdivenin onu yukarı çağırışını aktaran bu mizansende bir araya gelir.

Şekil 77. Kesit 72



72 - **[D-] Ölüme hazırlık sürecinin sade gerçekliği**, Zebercet'in tavana bakışı ile başlar. Romanda karakterin kendini asmak için nasıl uğraş verdiği sinemaya uygun

grafik bir şekilde anlatılır. Örneğin “odanın ortasında, havaneliyle bıçağın sapma vura vura muşambadan büyücek bir parça kesip at[mak]” ifadesi, senaryolarda yer alabilecek cinstendir (sf. 106). Eylemleri akıcı ve görsel bir dille betimleyen bu kısım, romanda yaklaşık 3 sayfa tutarken, filmde yaklaşık 6 dakika sürer. Zebercet romanda, çalışma esnasında eşyaların ve otelin tarihini de düşünmektedir:

Konak yapıldığından beri tahta güvelerinin geceleri çıtır çıtır kemirdikleri, kalın muşambalar döşenmeden önce ayaklarla, terliklerle, nalınlarla, süpürgelerle aşınan, çoğu erkeklerin fırsat buldukça çimdikledikleri, sıkıştırdıkları, kimi gönüllü kimi zorla odalardan birine kapayıp yatağa yıktıkları uzun süre kullandıktan sonra biraz çeyiz verip yoksul bir yakınlarıyla ya da bir başkasıyla everdikleri genç beslemelerin haftada bir keçeleri, kilimleri, halıları, minderleri kaldırarak, dizleri üstünde emekleyerek, kalçaları sallana sallana yanlarındaki kovalarda ıslattıkları bezlerle, tahta fırçalarıyla ovdukları, sildikleri bu tahtalar içlerine işleyen suyla neredeyse koflaşmışlardı. (sf. 107)

Bu düşünceler filmde, ancak daha önce yer alan bilinç akışı pasajlar ve anılar kullanılmış olsa yer alabilirdi. Eksikliklerinin hissedileceği bir durum söz konusu olmasa da, Zebercet’in odayı, masayı, ipini, sandalyesini hazırlaması esnasında bunlar hakkında neler düşündüğünü göstermemek, süreci daha anlamlı ve tarihsel derinliğe sahip kılmaktadır. Fakat filmin tutumu, Zebercet’i daha nesnel bir gözle, daha genel bir insanlık halini yansıtacak şekilde işlemekten yanadır. Dolayısıyla romanda tarihsel ve psikolojik açıdan uzun bir sürecin sonunda, bir anda oluvermiş gibi hissettiren hazırlık süreci, filmde uzun ve sabır zorlayacak biçimde gerçekleşerek **[D+] bayağılık, sıradanlık** hissi verir. Bu durum, Zebercet’in işlediği suçlar ve yaptığı kötülükler ile uyumlu biçimde soğukkanlı ve can sıkıcıdır. Gerçekçiliği de dramatik değil, natüralisttir. Örneğin ipi tavana asmak için üstüne çıktığı masayı yatağın üzerine koyması (013600), ardından tavandaki lambayı sökerken **[D-] dengesini kaybedip düşmesi** (013623) hikâye için anlamlı olmadığı gibi, komedi unsuru değildir ve sembolik anlatım da içermez. Fakat ileride karşımıza çıkan bir imgenin yorumu için karşılaştırma sunar (bkz. kesit 75). Zira bu çekim istisnai bir şekilde alttan yapılmıştır ve büyümemişlik ifadesi olan üstten çekimin tersine, büyümüşlük ifade edebilecek bir çekimdir. Tam da bu noktada Zebercet’in düşmesi, halen büyümesinin tamamlanmadığını vurgulamaktadır.

Yeri geldiğinde masanın, yatağın eklem yerlerini (013600), bir kapının çerçevesini (013641), yeri geldiğinde karakterin eklem yerlerini, örneğin dizini ya da kafasını (013617, 013651) kesen çerçeve, gözü rahatsız eden kompozisyonlar yaratır. Işık ve

renk dengesizliği eklenince, seyirciyi huzursuz eder. Bu huzursuzluk, dengesizlik, henüz rahatsız edici seviyede değildir.

**Şekil 78. Kesit 73**



73 - Zebercet üst katta çalışmaya başladığında, görsel kompozisyon dikkat çekici bir fark gösterir. Karakterin ölüme hazırlık sürecinde **[K] hapsolmuşluk** ve **[B] büyümemişlik** kodları tekrar karşımıza çıkar. Filmin başlarında dikkatimizi çeken bu durum, tekrar ettikçe derinlik kazanmaktadır (bkz. kesit 4). Özellikle hapsolmuşluğu ifade eden çerçeve içinde çerçeve kullanımı (bkz. kesitler 13, 45, 47)



ve büyümemişliği ifade eden üstten çekimler (bkz. kesitler 12, 32, 47, 68), bu kesitte dönüşümlü olarak kullanılır.

Hapsolmuşluğu ifade eden ilk çekim, Zebercet'in havan eliyle bıçağa vurarak yerde delik açmaya başlarken aynadaki yansımasını görmesiyle başlar (013724). Bu noktada gerilim hissi veren, basları yoğun ve yankılı (*reverb*) duyulan, yine re diyez minör gam kullanan müzik girer. Müzik, kesit 75'in sonuna, yani intiharın hemen öncesinde Zebercet'in konuşmasına kadar sürecektir. Bir anlamda intihar süreci bu noktada başlar. Aynada kendi hapsolmuşluğunu gören Zebercet'i, kapının dışından odaya hapsedilmiş biçimde seyirci de görür (0137736, 013818). Karakteri bedenen küçük gösteren üst çekim, yatağın üstünde ip ile birlikte yerde kendi kendine oyun oynayan bir çocukmuş hissi verir (013748, 013806). Bu hapsolmuşluk ve büyümemişlik imgeleri, müzikle birlikte tekrar ederek rutin hissinden **[B] ölüm ritüeli** havasına geçişi sağlar. Böylelikle intihar Zebercet için bir kurtuluşu, ama daha önemlisi, son bir **[B] büyüme, erginleme ritüelini** ifade eder.

Şekil 79. Kesit 74



74 - Gözü rahatsız eden kompozisyonlar, ışık ve renk dengesizliği, Zebercet'in kendini asacağı 1 numaralı odaya dönmesiyle tekrar karşımıza çıkar (bkz. kesit 72). Böylelikle huzursuzluk, ipin gerginliğinde ve müzikte ifade bulan **[K] gerginlik**, ölmek için **[D+] sabırsızlık**, tekrar eden estetik sayesinde baskın olan unsurlardır. Bir dakika kadar süren bu kesit, seyircinin bekleyiş sürecini uzattığı için anlamlıdır. Sandalyenin ayaklarını görmemek (013904), yerdeki havan elini ve gerilen ipi izlemek (013915) gibi görsel keyfin aksine görsel **[K] rahatsızlık, tiksinti**

diyebileceğimiz bir etki yaratır. Seyirci de karakter gibi, bir an önce ölümün gelmesini isterken bulur kendini.

### Şekil 80. Kesit 75



75 - Zebercet'in ölmeden önce son bir kez tıraş olması anlaşılır bir davranıştır. Son hazırlık, takım elbiseyi de giymesiyle birlikte **[D+] ölümünde temiz ve güzel görünmek, tanınmak** isteğini karşılar. Şaşırtıcı bir ayrıntı, karakterin **[A] bıyık** kısmını tıraş ettikten sonra aynaya bakarak "Adım Zebercet," dediği noktada karşımıza çıkar. Karakterin taşıdığı ilginç adın dile getirilmesi veya aynı adda birinin otelde kalmamasına dair yaşadıkları filmin başından sonuna uzanacak bir desen sunmaktadır (bkz. kesitler 1, 11, 68, 76). Tıpkı 68. kesitte olduğu gibi, muhatap seyirci değil, sadece aynadaki suretidir. Ancak aynada ne gördüğünü seyirci göremez. Bıyık bilmecesinde daha önce yaşadığımız türden bir karşılaştırma da

mümkün olmaz (bkz. kesit 8). Dolayısıyla Zebercet'in aynada kendisini yine bıyıklı görüyor olma ihtimali, farklı bir anlam kazanır. Karakter belki de son bir kez bıyığı keserek, **[D+] babanın mirasını reddetmeyi** seçer. Böylelikle otelin boyunduruğundan da çıkabilecek, özgürleşebilecektir.

Odaya geçip, üzerine takım elbisesini giydikten sonra masanın üzerine çıktığında, daha önce neredeyse hiç karşılaşmadığımız bir çekimle birlikte, müzik iyice yükselir ve durur. Çekim alttandır. Zebercet'i daha önce bu açıdan sadece iki kez görmüştüzdür. İlkinde merdivenlerden aşağıya doğru kediye tekmelemeye çalışmış (bkz. kesit 13), ikincisinde yatak üstündeki masadan düşmüştür (bkz. kesit 72). Bu nedenle daha önceki iki çekimde de alttan çekim olası bir anlamı ima etmiş ancak sunmamıştır. Bu olası anlam, intiharın karakter için anlamı olarak da düşünülebilir. Bu bağdaştırmadan bağımsız olarak filmin sunduğu, Zebercet'in sonunda büyüdüğü ve kendisi için hakiki bir karar verebildiğinin görsel sunumudur. **[B] Büyümüşlük.** Bu anlamı bize sunan, büyümemişliğin ifadesi olan üstten çekimlerle olan karşıtlığı ve kadrajın dışıyla (kedinin düşürülmesi veya kendisinin düşmesi gibi) ilişkilendirilmemesidir. Büyümüş Zebercet yatağın üzerindeki masanın üzerindeki sandalyenin üstüne çıkar ve ilmeği boynuna geçirir.



76 - Müzikle birlikte [B] zaman da durur. Bu dramatik vurgu, karakteri can kulağıyla dinlememiz için müzikte verilen bir [D+] es gibidir. Uyarlamannın en çarpıcı seçimlerinden birisi burada karşımıza çıkar. Romanda böyle bir sessizlik olmadığı gibi, aksine kulağa çağrı gibi gelen bir uğultu ve sese eşlik eden bir özgürlük hissi vardır:

İpi boynuna geçirdi; düzeltti. Tam o sıra dışarıdan birkaç arabanın korna seslerini duydu; başka araçlar da katıldılar buna; kornalar, tren düdükları, fabrika düdükları arasız, kesintisiz ötmeye başladılar. Neydi bu? Kulakları mı uğulduyordu? Yoksa dışarının, başkalarının bir çağrısı mıydı? Yüzünü buruşturdu. Sağdı daha, her şey elindeydi. İpi boynundan çıkarabilir, bir süre daha bekleyebilir, kaçabilir, karakola gidebilir, konağı yakabilirdi. Dayanılacak gibi değildi bu özgürlük. Ayaklarıyla masayı itip aşağıya yuvarladı; bir boşluğa düşerken durdu. (sf. 108)

İlginç olan, filmdeki sessizliğin etkisinin, romandaki uğultuya karşılık gelmesidir. Zira okurun sessizce okuduğunu varsayacağımız romanda ne olduğu belirsiz uğultuyu hayal etmek, bıyık bilmecesinde olduğu gibi, karakterin algısına dair varsayımlar gerektirmektedir. Romanda dışarıdan gelen seslerin durmaksızın ötmeye başlaması abartılıdır ve bir kez daha Zebercet'in algısına güvenemez olduğumuz hatırlatılmaktadır. Öte yandan seyircinin Zebercet'le birlikte tüm seslerine, baskın müziğe, kedi cırlamalarına, üst kattan gelen düşme sesine, kapı ardından gelen sevişme seslerine kulak verdiği filmdeki bu **[K] sessizlik**, Zebercet'in yüzüne odaklanan kamerayla birlikte romanda bahsi geçen **[A] dayanılmaz bir özgürlük** için uygun bir ifade biçimi olur.

Zebercet bir süre duraksadıktan sonra “adım,” der ve gerisini getirmez veya getiremez (014114). Zamanın durması ve özgürlüğün şaşkınlığı ile **[A] adını** unutmuş olabilir mi? Sandalyeyi ittirir, ip gerilir ve kendini asmış kâtibin ayakları havada sallanır. Bu sallantıya saatin tiktakları eşlik etmeye başlar. Tiktaklara eşlik ederken **[D+] ayakları** bir duvar saatinin sarkacını andırır. Zebercet, kendisini zamanın, daha doğrusu kendi **[B] tarihinin** boyunduruğundan kurtarmıştır. Bunu yapabilmek için zaman ile bütünleşmiş, bir anlamda tarih olmuştur! Belki de adını bu yüzden söyle(ye)memiştir. Zira tarih olmak, anonim olmayı, tarihsel mirasın reddi ile birlikte kendi adını da taşımamayı gerektirmektedir. Sonuç olarak Zebercet'in ölümü, geçmişte kalmak ve tarihe karışmak anlamlarını da taşır.

### ***Ara Yorum 11***

*Roman burada biter. Film devam eder. Filmin Zebercet karakterinin dünyasının ötesine geçtiği ve asli meselesinin otelin dünyası olduğunu ortaya koyduğunu söyleyebileceğimiz yaklaşık üç dakikalık bir sekans karşımıza çıkar. Romanda otele dair çok daha fazla bilgi ve hikâye olmasına rağmen, bu hikayelerin Zebercet'in karakterine kattığı değer ve anlamlara bağlı olduğunu söyleyebiliriz. Öte yandan filmde noksan olan bu bilgi ve hikayelerin etkisi, oteli daha gizemli ve kudretli kılmaktadır. Zira seyirci oteldeki fotoğraflar, saatler, döşemeler, halılar gibi çeşit çeşit eşyayı gördüğünde “kim bilir ne hikayeler saklı bu odalarda ve koridorlarda,” diyebilmektedir. Bu bilinmezlik durumu daha yüce (sublime) bir otel anlatısının hayal edilmesini sağlayabilmektedir.*

*Romanın ve Zebercet'in hikayesinin durduğu yerde, kesit 76'da da değindiğimiz üzere, zaman da durmuştur. Zebercet'in ölümü, Keçecilerin ve otelin sonunu da imlemektedir. Geri dönüp baktığımızda, (diabolik) bir yozlaşma ve düşüş anlatısı olarak ele alabileceğimiz romanın zamanla bu temel ilişkisi, filmde de korunmaktadır. Kesit 77 ve 78, zaman ile birlikte hayatın durmasını montaj aracılığıyla ifade edecektir. 79. ve son kesit ise önceki iki kesitin tam tersine, (diyalektik) montaj yerine tek bir çekimle farklı bir soruya yönelecektir. Son üç kesitte karşılaştırma adına dikkat edilecek bir olgu, görsel parçaları birleştiren bir montaj, parçalar üstü bütünlük sağlarken, tek çekimle görsel bütünlük sunan (montajsız) mizansen, bütünlük içi parçalanma sağlamaktadır. Başka bir ifadeyle, çok çekimli montaj bütünlük, tek çekim ise parçalanmayı ifade etmektedir.*



77 - [D-] Duvar saatinin tiktakları devam etse de Zebercet'in ölümüyle birlikte film de durur. Akan görüntüler yerine dondurulmuş görüntüler karşımıza çıkar. Bir [D+] fotoğraf albümüne bakar gibi, 13 adet dondurulmuş görüntü izleriz. Otelin karanlıkta kalan koridorları; üst kata çıkan ve yoğun gün ışığı alan mavi tırabzanlı merdivenler; resepsiyonun arkasından anahtarlar için konmuş güvercin yuvalarının, karşıdaki duvar saatinin, oturma salonunun bir görüntüsü (Zebercet'in çayı yarım kalmıştır); Zeynep'in çalışma yerlerinden olan mutfakın masanın yanından görünüşü (turşular, çaydanlık ve masa üstünde yarısı bile yenmemiş görünen bir konserve);



gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının içi küf tutmuş çay bardağının üstten görüntüsü; otelin üst katının önce istasyon tarafına bakan aydınlık koridorları; ardından arka bahçe ve merdiven tarafındaki daha az aydınlık kısmı; Zebercet'in sade ve düzenli odasındaki yatağı ve aynalı dolabı, bu kesiti oluşturur. **[B] Canlılık, yaşanmışlık.** Bu imgelerdeki mekanlar canlıdır ve hikayeleri bilinmese dahi yolu otelden geçmiş insanların, otelde çalışanların bu uzamlarda yaşamış, yaşamı deneyimlemiş, hareket etmiş, nefes almış olduklarını hissettirirler.

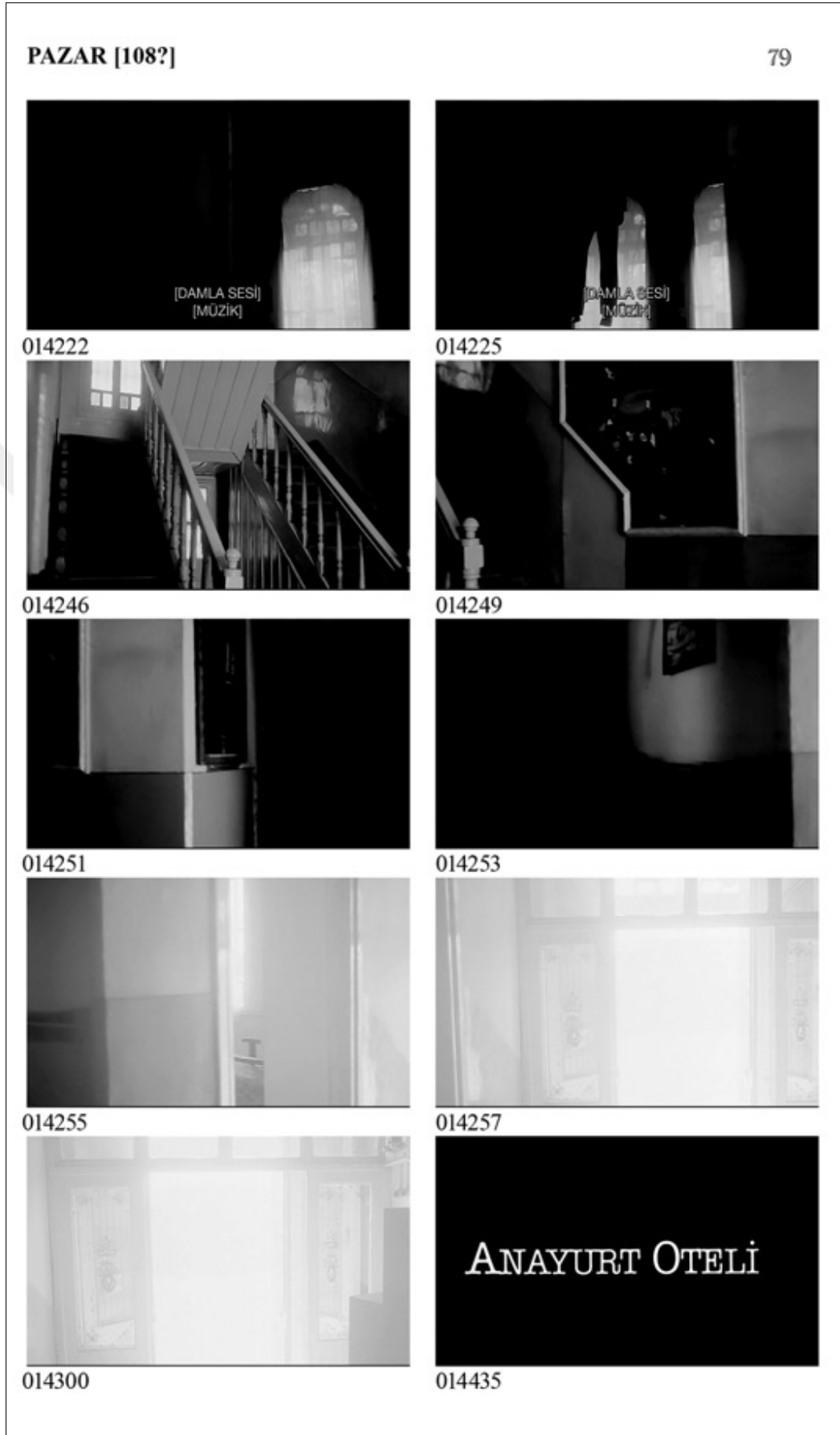
Şekil 83. Kesit 78



78 - Tiktaklar eşliğinde fotoğraf albümünün sayfalarını karıştırmaya devam ederiz. Fakat birdenbire karanlık bir imge geri döner. Zeynep'in cansız kolu halen yataktan aşağı sarkıyordur. Baba ve annenin fotoğraf çerçevelerinin uzaktan görüntüsü sekansın tutarlı estetiğini sürdürür. İki çerçevenin yakın çekimi ise fotoğraf albümü

hissini, gerçek fotoğrafların karşımıza çıkmasıyla bitirir (014158). Ortadaki çocuğun Zebercet olduğunu tahmin ettiğimiz siyah beyaz bir fotoğraf, duran zamanın, **[K] askıya alınan zaman, zamandışılık** olduğunu gösterir. Fotoğraftaki çocuktur anlatı boyunca büyüemeyen, kurallara uyan, oyunlar oynayan, bekleyen, ve aynı zamanda cinayetler işleyen, zalimlikler yapan, sıcaklık gösteremeyen. Çocuğun ilkokul fotoğrafının ardından annenin fotoğrafı daha da yakından gösterilir. **[B] Cansızlık, ölmüslük, geçmişte kalmışlık**. Anlatının geçmiş zamanı, geçmesi, yası tutulması, geride bırakılması gereken bir zamandır. Böylelikle noktayı, annenin çerçeve, toz ve karanlıktan soyutlanmış güzel ve aydınlık yüzüne yapılan yakın çekim koyar (014206). Saatin tiktaklarının sesinin yerini, çeşmeden damlayan suyun sesi alır. Çeşme bir fotoğraf değildir, su gerçekten damlar. Film ile birlikte **[B] yaşam ve zaman**, kaldıkları yerden, saatten bağımsız olarak, **[D+] çeşmeden sızan su** gibi durdurulamaz biçimde devam ederler.

Şekil 84. Kesit 79



79 - Filmi bitiren çekim, bir buçuk dakika kadar süren tek bir kamera hareketinden ibarettir. Zebercet'in asılı olduğu 1 numaralı odanın açıldığı koridorun karanlık duvarlarından başlar ve sağa doğru kaydırma yapılarak ilerler. Odanın içinde tavana asılı beden görünür (014225). Damla sesine, cılız şekilde arkadan gelen **[K] müzik** eklenir. Müzik damla sesiyle birlikte trajik hissinden sıyrılır ve yavaşça kuvvetlenir. Koridordan kaydırma ile (*dolly*) çıkıldığında üst kata çıkan merdivenlere ulaşılır ve kamera olduğu yerde kalıp yavaşça sağa doğru çember çizmeye başlar (pan yapar). Otelin girişindeyiz. Görüntü karanlıktan hızla sıyrılır ve giriş kapısından giren son derece kuvvetli güneş ışığıyla karşılaşılır. Önceden kapalı olduğunu bildiğimiz otelin kapıları şimdi ardına kadar açıktır. Otelin dışında **[K] ışık** ve inadına devam eden bir **[B] yaşam** vardır. Neredeyse bembeyaz olan kare (014300) yavaşça kararır. Işığın yerini, en az onun kadar şiddetli, ancak trajik müzik alır ve jenerik girer. Müzik zil ve davul sesleriyle desteklenir, trajik melodisine rağmen hüznü bir **[K] yaşam coşkusu** duygusu verir. Jenerik ve müzik sona ererken, sinemada nadiren tercih edilen bir şekilde, tek başına filmin adı (ve sunduğu sorular) tekrar karşımıza çıkar: **[A] Anayurt Oteli.**

## 9. SONUÇ

Bu tez çalışmasında, çeviribilim göstergebilimi alanına temel yorumbilimsel kavramların kullanımı adına katkıda bulunulmaya çalışılmıştır. Roland Barthes'ın *S/Z* adlı eserinde bir kısa öykü için kullandığı yöntem, göstergeler arası çeviri metinlerine göre uyum ve esneklik gösterebilecek şekilde geliştirilmiştir. Sinema eserlerindeki kesit ve kodların bu yöntemde nasıl ele alınabileceğine örnek teşkil edecek bir çözümleme yapılmış, kapsamlı bir okuma sunmaya çalışılmıştır. *Anayurt Otel*i romanının sinema uyarlamasının göstergebilimsel çözümlemesini, yorumbilimsel tartışmalarımıza gönderme yaparak açabilir ve sonuçlandırabiliriz. Bir romanın sinemaya uyarlanırken yazınsal kodların görsel-işitsel kodlara çevrildiğini kabul etmiş ve bu olguyu nasıl ayrı bir çeviri kategorisi altında ele almak gerektiğinin kuramsal temellerini ortaya koymuştuk. Romandan sinemaya göstergeler arası çeviride karşımıza çıkan olasılıklarını düşündüğümüzde, örneğin yazılı dildeki sentagmatik ve paradigmatik öğeleri kurguda (montajda) koruyabilmek, dili kıran öğelerden devamsızlık/süreksizlikler yaratmak, ayrıntılı betimlemeleri eylem içermeyen yakın ve uzak çekimlere, incelikle tasarlanmış kostümlere, dekorlara dönüştürmek gibi sayısız yaratıcılık alanı karşımıza çıkmaktadır. Bu durumla bağlantılı olarak roman anlatıcılarının bilgisinden yola çıkıp kamera açısına, renk kullanımına, kamera hareketine, en önemlisi de mizansene farklı bir dikkatle bakmak mümkün olmaktadır. *Anayurt Otel*i filminin bu bağlamda seyirciye olduğu kadar kuram ve eleştiri çalışmalarına sunduğu örnek de çok değerlidir.

Filmi öncelikle romanın çevirisi olarak ele almak, romanın anlam zenginliğine katkısının ve yaratıcı çevirinin farklı şekilde değerlendirilmesi için faydalı olacaktır. Örneğin edebiyattan sinemaya göstergeler arası çevirinin, uyarlama ve serbest uyarlama gibi farklı şekilde adlandırılabilmesi dikkat çekicidir. Kaynak metnin bazı temel özelliklerinin korunma seviyesi, adlandırma için kıstas oluşturuyor görülmektedir. Kuramsal bir uyarlama tartışmasına girmek çalışmamızın kapsamı dışındadır. Ancak kaynak metnin temel özelliklerinin korunması, konusu itibarıyla

uyarlamanın türünü de belirlemiştir. Zira iki mecranın türler konusunda tutarlılık gösterdiği örnek çoktur. Uyarlandıkları filmlerin türleri adlandırılırken referans alınan büyüme romanları, bilimkurgu, gençlik romanları, polisiye, fantastik romanlar gibi çok sayıda kategori söz konusudur. Janra için üç tanım ortaya koymuştuk: Cins anlamındaki janra (konu odaklı nitelik); janra kategorisi (tarihsel farklılık); ve janra sorusu (bilinç ve üslup). Janra sorusu kategorik olmadığı için ayrıntılı şekilde ifade edilmesi gerekmektedir. En önemlisi de, geçen zamanı dolaylı şekilde ifade ederken kendi dünyasını nasıl kurduğunu nitelendiren bir soru sorma bilinci ve üslubu olmasıdır. Dolayısıyla çalışmamızı sonuçlandırırken, *Anayurt Otel*i romanının zamanla ilişkisinin, yani janra sorusunun filmde ne ölçüde korunduğuna bakarak başlamak gerekmektedir.

“Kötülük, özgürlük, çöküş ve ölümün romanı” alt bölümünde (7.2.2.) *Anayurt Otel*i’nin janrasına dair sonuçlara değinirken anlatının Zebercet’in gerçek ölümü ile gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının ertelediği hayalî ölümü arasında kalan tarih dışı zamanda geçmekte olduğuna değinmiştik. Gerçek ve hayalî ölüm arasında kalan zamanı işlemek, sinema için faydalanma alanı çok geniş bir şablon sunmaktadır. Sinema, bir karakterin “asıl ölmesi gereken nokta”da ölmeyip yaşamaya devam edebildiği zaman dünyaya nasıl tepki vereceğini hayal etmeye ve ölmesi gereken noktaya geri dönene kadar yaşadıklarını görsel tekrarlarla vurgulamaya çok elverişlidir<sup>1688</sup>. Örneğin “daha önce görmüştüm” duygusu (*déjà vu*) görsel dilde daha geniş kullanım alanına sahiptir. Janra tartışmasında değindiklerimize ek olarak, romanın ve filmin zamanla ilişkilerinin karşılaştırmasını yapabiliriz. Augustinus’un daralan, yayılan ve yönelen şimdiki zamanları ve Aristoteles’in başlangıç, son ve bütünü gözetten yaklaşımlarını kullanmak bu açıdan faydalı olacaktır (bkz. bölüm 5.4.1.).

Romanda aynı tragedyalardaki gibi başlangıç ve son, en baştan belli gibi görünmektedir. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın, ana karakter Zebercet’in trajik yolculuğunu başlatmaktadır. Karakterin kendi kendisini cezalandırması, trajik kahramanlara özgü bir özelliktir. Filmin romanın anlam dünyasına eklediği önemli noktalardan birisi, ana karakterin anneye duyduğu platonik aşktır. Bu şekilde

---

<sup>1688</sup> *Nosferatu* (1922), *After the Curfew* (Lewat Djam Malam, 1954), *Yedinci Mühür* (Det sjunde inseglet, 1957), *Vertigo* (1958), *Bir Zamanlar Amerika’da* (Once Upon a Time in America, 1984) gibi sayısız başyapıt, ana karakterlerinden birisinin ölümünden kurtulduğu noktadan ayrıldıktan sonra, aynı noktaya (sembolik olarak da olsa) dönüp ölmesine kadar geçen süreci işlemektedir.

karakterin eylemlerini yorumlamak için psikanalitik çerçeveden bakmak düşünülebilir. Böylelikle karakterin büyümemişliği, sembolik düzeyde baba figürüyle (örneğin devletle) rekabetindeki başarısızlığına bağlanabilir. Öte yandan karakterin Oedipus’a benzerliği, hüsrana ve umutsuzluğuna zemin oluşturan Oedipus kompleksinden fazlasıdır. Annesine âşık olması, kendi cezasını kendisi vermesi ve otelin mirasını hak etmeden “despotça” kazanması, Oedipus’a karakter olarak da benzemesine neden olmaktadır. Böylelikle tragedya türüne biçim kadar içerikte de uyulmaktadır. Kadının geri geleceği beklentisiyle umutlanan Zebercet’in zamansal mevcudiyetinde bir daralma gerçekleşmektedir. Daralan zaman dilimi, karakterin kısa süreceğini sandığı bekleyiş süresidir. Ancak beklenti karşılanmadığı için otel dışına açılma gerçekleşmektedir. Tragedya türünün mekân devamlılığına aykırı bu hareket, aynı zamanda karakterde de bir dönüşümü beraberinde getirmektedir. Otel dışındaki toplumsal alan, Zebercet’in şimdisine etki eden unsurlar ile doyuma ulaşacak şekilde genişler. Zamanın yayılımı (*distentio*) ve daralımı (*attentio*) arasındaki dalgalanma en üst düzeye çıkar. Her bir hadise (*episod*) başlangıcı (tanışma, karşılaşma) sonsuz olasılık barındırmış gibi yaşanacak yeni bir zamanı açarken, hepsi de dönülecek yer olan otel ile düğümlenir ve tek bir olasılığa bağlanır: Hüsrân.

Öte yandan bu dalgalanma, milat aldığımız gecikmeli Ankara treniyle kadının gelmesi olayının yerini belirsizleştirir. Çünkü Zebercet’e odak ve amaç veren yönelim (*intentio*) de belirsizleşmeye başlar. Bu durumun romandaki etkin bir dışavurumu bilinç akışı usulünde yazılan kısımlar ve yukarıda değindiğimiz ve birbirleriyle bağlantısız gibi görünen karşılaşma hadiseleridir (episodik anlatım). Eve ve aileye dönüş anlatısına bağlanan episodik anlatım destanlara özgüdür. Odiseus’un *Odyseia* destanındaki her karşılaşmada rüştünü ispatlayacak şekilde badireler atlatması ve sonunda ailesini yeniden kazanması önemli arketipik bir örnektir. Dolayısıyla otelin trajik karakteri ile otel dışının epik karakteri bir çatışma sunmaktadır. Ömer Kavur, iki mekân arasında gerek ışık ve ton tasarımı, gerek mizansen aracılığıyla ürettiği farklılıklar ile trajik ve epik çatışmasının görsel çevirisini yaparak bu çatışmayı geliştirmektedir.

Romana sahte bir baht dönüşü (*peripeteia*) veren an ise karakterin intihar kararını vermesidir. Bu noktadan sonra zaman tekrar hızlı bir şekilde daralır. Öyle ki karakter, karar verdiği intihar tarihini bile bekleyemez olur. Dolayısıyla *Anayurt*

*Oteli*'nin şaşırtıcı bir başka özelliği, başı, sonu ve yönelimi (*intentio*) belirginmiş gibi yaparken, anlatıya son nokta konduğunda tam tersinin ortaya çıkmasıdır. Anlatı, şimdiye etki edenlerin miktarında, yani *distentio* ile *attentio* arasında sürekli bir dalgalanma yaratarak ve (trajik sonun kapattığı) bütün ile asli biçimini almaktadır. Sonuç olarak trajik otel, epik dışarıyı kapsayacak şekilde büyümekte, Anayurt Oteli de bir çöküşün ifadesi haline gelmektedir. Roman bunu çok katmanlı olay örgüsüyle, ironik mesafesini koruyarak yapmaktadır. Film ise oteli bir karakter gibi işleyerek, koridorlarından pencerelerine, koltuklarından aksesuarlarına kadar tüm ayrıntılarını baskın kılmakta, dışarisından büyük bir mekân hissi vermesini sağlamaktadır. Görüntülenenin çerçevenin dışına taşıdığı bu türden bir *olduğundan büyük gösterme* aracılığıyla yaratılan aşkın imgelerle toplamda dört kez karşılaşırız: Zebercet'in kafası (kesit 26), adliye binası (kesit 54), otel binası (kesit 67), annenin fotoğrafı (kesit 70). Dört imgeyle de yaratılan paradoksların toplumsal eleştiri adına değeri yüksektir. Zira elemanı oldukları kümelerden daha büyük olmaları, ancak toplumsal psikolojinin temel sorunlarıyla açıklanabilir. Örneğin yargıya/devlete sahip olduğundan daha büyük güç atfedildiği, kanundan kolaylıkla kaçan isimsiz karakter (kesit 35) ve polislerin toplanan fişlere hiç önem vermemesi (kesit 52) gibi ayrıntılarla desteklenmektedir. Aynı şekilde, toplumsal olarak, Zebercet'in algısına, otele ve anneye atfedilen önemin olması gerekenden fazla olduğu düşünülebilir. Filmin sembolik imgeler kullanarak bireyin algısının merkeze konmasına, devlete, mülkiyete ve aileye yönelik eleştirel düşüncüyü görsel dile taşıdığını, hikâyelerinde ise direkt bir eleştiriye girmediğini söyleyebiliriz. Daha ziyade bu olgulara yönelik toplumsal kabullerin, örneğin bürokrasiye güvenin altı oyulmakta, bir anlamda sorgulaması için seyircinin aklına girilmektedir.

Tüm soyutluğuna rağmen Zaman, bilmediğimiz ve anlamadığımız birçok şeyin (ölüm, yaşam, irade, kötülük vs.) aksine, soyutlamalar üzerinden düşündüğümüz bir olgu olmaya direnmekte, somut biçimler almaya meyletmektedir. Bu nedenle, janra tartışmamızda ayrıntılarıyla incelediğimiz üzere, zamanı ağırlıklı olarak somutlamalar üzerinden (örn. başkasının ölümü) düşündüğümüzü öne sürebiliriz. Bu açıdan edebiyat, zamanı soyutluğunu koruyarak anlamaya ve anlatmaya dair önemli gayretlerden biridir. Sinemada ise zamanın somutluğu daha büyük bir meydan okumayı beraberinde getirmektedir. Çünkü seyircinin üzerinde hiçbir kontrolünün olmadığı görsel ifadeler, edebiyat okumasında mümkün olan durmak ve hayal etmek



deneyimine izin vermemektedir. Dolayısıyla neredeyse sürekli bir somut zaman ifadesi söz konusudur. Yazında zamanın imgeleri, okurun geçmiş deneyimlerine ve bilgi birikimine gönderme yaparken, sinemada zamanın imgeleri seyirciyi film deneyiminin içinde tutmaktadır. Karşılaştırma için romanda değinilen ve filmde gördüğümüz duvar saati imgesi düşünülebilir. Akrep ve yelkovanın hareketinin okunduktan sonra hayal edilmesindeki soyutlama, bu hareketin gözlerle takip edilmesinden çok farklıdır. Durum böyleyken edebiyattan sinemaya uyarlanan sadece içerik değil, okurun varsayılan geçmiş deneyiminin sinema eseri içine katılması aracılığıyla oluşturulan bir “sahte geçmiş” göndermesidir. Romanda karakter için zamanın durduğu *dile* getirilir. Öte yandan filmlerde zamanın durmasının *gösterilmesi* gerekmektedir.

*Anayurt Otel*i filminde Zebercet’in ve dolaylı olarak seyircinin zamanla ilişkisi montaja ve mizansene ayrı ayrı yansımaktadır. Gündelik, ölçülen, modern zaman imgeleri henüz 2. kesitte karşımıza çıkan çalar saatten itibaren hikâyede ve mizansende düzenli olarak yer edinmektedir. Dökümünü yaptığımızda filmde zamanla kurulan gündelik ilişkiye özel yer verildiği dikkatimizi çekmektedir. Mizansenin odağında bir saatin bulunduğu (2., 30., 47. kesitler), mizansenin çeperinde ancak dikkat çekecek şekilde bir saatin bulunduğu (5, 9, 49, 52. kesitler) ve belirli bir saatin gelmesinin beklendiği (18, 23. kesitler) sahne ve çekimler gündelik zamanı tekrarlanan motiflerden biri (*leitmotif*) olarak düşünmemizi sağlamaktadır. Final sekansının başından ortasına kadar duyduğumuz saat tiktaklarını da (76-78. kesitler) düşündüğümüzde, Zebercet’in psikozunun modern zamanla ve zamansallıkla direkt ilişkisi olduğunu söyleyebiliriz.

Paul Ricœur’ün ve Roland Barthes’ın özellikle ilgilendikleri ortak bir nokta, burada zamansallığın nasıl ifade edildiğini anlamamıza yardımcı olabilir. İki düşünür de ebedi şimdinin dilde karşılık bulduğu olgulara özel ilgi göstermektedirler. Barthes’ın haikullarda gördüğü “şimdiyi not etme”nin örnek biçimi<sup>1689</sup>, romanlara ve sinemaya uzanmaktadır. Örneğin Paul Schrader, Yasujiro Ozu filmlerinde anlatının Budizm’de *eka-kshana* adı verilen “amaçsız ve kendine yeten ebedi şimdi”lere bağlandığına dikkat çekmektedir<sup>1690</sup>. Bu şimdileri, önümüzdeki hayata dair her şeyi topluca

<sup>1689</sup> Roland Barthes. *Romanın Hazırlanışı 1: Yaşamdan Yapıta*. çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2006, 63.

<sup>1690</sup> Paul Schrader. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. New York: Da Capo Press, Inc, 1988, 31. *Çeviri bana ait*.

anladığımız ve her şeyin yerli yerine oturduğu anlar olarak düşünebiliriz. Öte yandan Paul Ricœur, *Zaman ve Anlatı*'nin üçüncü cildinde üç romanı incelerken gündelik zaman konusuna “kamu zamanı” adını verip özellikle değinmekte ve tarihi de ifade eden “anıtsal zaman” ile karşılaştırmaktadır<sup>1691</sup>. Düşünürün vardığı bir sonuç, (gündelik) “kamu zamanı”na dair dünya algılarının çatışmasını ancak “kurmaca araştırıp dil düzeyine taşıyabilir”<sup>1692</sup>. Düşünüre göre *Mrs. Dalloway* romanındaki Septimus karakteri, anıtsal zamanı dayanılmaz bulmakta, onun ağırlığı altında can çekişmektedir<sup>1693</sup>. Karakter olarak olmasa da ülkenin ve dünyanın düzeni karşısında çektiği tarihsel ıstırap itibarıyla Zebercet’e benzetilebilecek olan bu karakterin de sonu intihardır. Bu açıdan başı ve sonu olmayan sonsuzluğun şimdide ifade bulması, öncelikle “zaman ile kadranı kat eden ibrenin hareketiyle ölçülen zamanı ayırt ederek zihin açıklığı” kazanılmasını sağlayarak gerçekleşmektedir<sup>1694</sup>. Roland Barthes’ın *S/Z*’de *Sarrasine* için yaptığı çözümlemeye ise benzer bir açıklık, anlatıcının duraksayarak bir yanıtı vermekten kaçınmasında gözlemlenmektedir. Barthes, “askıya alınmış yanıt” niteliğinden dolayı doğal olarak bilmece özelliği gösteren bu açık (yorumbilgisel) kodun tartışmasına uzun bir ara yorum eklemekte ve metnin böylelikle “dural bir devindirici güç” barındırdığına dikkat çekmektedir<sup>1695</sup>. Janra tartışmamızdan çıkan bir sonuç, edebi anlatıların zamanla ilişki biçimlerinin toplamını, değişimi merkeze alan metabolik metinlerde bulabileceğimizdir. Zebercet’in yaşadığı zamana ait olamayışı ve yitip gidişi (tarih oluşu), gündelik zamanı ile tarihsel geçmiş arasındaki yarığın gittikçe açılması ve sonunda ikisini birden kaybetmesinde karşılık bulmaktadır. Örneğin gündelikçi kadını uyandırmaktan vazgeçmesi ve odada dururken zamanın nasıl geçtiğini anlamaması ile otelde kendi adında hiç kimsenin kalmamış olması ve mezarlıktaki adamın onun aile geçmişini yanlış hatırlaması birbirlerine paralel işlemekte ancak hikâyeleme adına etkileşime girmemekte, kesişmemektedirler.

Filmde ise bu tarihsel geçmiş, yani Keçeciler ailesinin tarihi kullanılmamaktadır. Uyarlamada dışarıda bırakılan bu büyük bilgi öbeği, Zebercet’e psikolojik derinlik katacak ve davranışlarını kişisel tarihine göre açıklamamıza (psikolojik tekillik

<sup>1691</sup> Paul Ricœur. *Zaman ve Anlatı*: Üç. çev. Mehmet Rifat. 2. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016, 196.

<sup>1692</sup> *age*, 198.

<sup>1693</sup> *age*, 202.

<sup>1694</sup> *age*, 220. Burada incelenen ve gönderme yapılan *Büyülü Dağ* romanıdır.

<sup>1695</sup> Roland Barthes. *S/Z*. çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016, 82-84.

atfetmemize) izin verecek ayrıntılar içermektedir. Aile tarihinin sunduğu psikolojik açıklamalardan dolayı romanda Zebercet daha eşsiz ve benzersiz, kendi zamanına özgü bir karakterdir. Romanda karakterin çocukluğunda ve gençliğinde yaşadığı cinsel, duygusal, ailevi çok sayıda deneyime yer verilmektedir. Fiziksel ve psikolojik özellikleri ayrıntılı şekilde aktarılmaktadır. Filmde ise Zebercet'in psikolojik derinliği azaltılmış, dönemler aşırı, başka bir deyişle her dönem karşımıza çıkabilecek bir karakter tasviri ortaya konmuştur. Bu amaçla filme uyarlanırken, romanın kronolojisinde de ufak değişiklikler yapıldığı görülmektedir (örneğin bkz. kesit 47). Ayrıca filmin uyarlandığı zamanla tutarsızlıkları da, seyircinin gözden kaçıramayacağı seviyede abartılı şekilde kullanılarak, bir zamandışılık hissi yakalanmaktadır (bkz. 54. kesit).

Zebercet'in davranışlarının geçmişinden kaynaklı olduğunu düşünmemize neden olabilecek bilgiler filme yan hikâyeler veya hatıralar olarak aktarılmamış olsa da, görsel dilde karşılık bulmaktadır. Örneğin romanda karakterin 7 aylıkken doğduğu bilgisi mevcuttur<sup>1696</sup>. Zamanı gelmeden doğması ile zamanını bekleyemeden intihar etmesi ve büyümemesi arasında bağlantı kurmak mümkündür. Çocukluk ve askerlik anılarından oluşan büyüme ve erginleşme hikâyeleri, karakterin büyümemişliği konusunda açıklayıcıdır. Filmde ise Ömer Kavur, karakterin kendini her anlamda küçük hissettiğini veya bir çocuk gibi davrandığını üstten yapılan çekimlerle görsel olarak ifade etmeyi tercih etmektedir (bkz. 6, 7, 8, 32, 41, 51, 68, 73. kesitler).

Anneyle kurulan ilişki romandaki daha sıcak ve sağlıklı haliyle işlenmemekte, onun yerine eklenen Oedipus kompleksi unsuru (70. kesit), karakteri özel bir vaka olmaktan çıkarıp temsil değeri daha yüksek sembolik bir noktaya taşımaktadır. Kızını öldüren ve kanundan kaçan sahte emekli subay da romanda aslında bir karşılaştırma sunarken, filmde baba figürü olarak yer bularak psikanalitik içeriği daha da politikleştirmektedir. Kadın düşmanlığı böylelikle babadan miras, öğrenilmiş bir davranışa dönüştürülür. Cinsel dürtü ile öldürme dürtülerinin bağdaştırılması ise, filmde daha az yer tutmaktadır. Zeynep'in öldürülmesinin ardından 1 numaralı odada Zebercet'in havluyla kendisini tatmin etmesi, romanda cinsel iktidarsızlık yaşaması ile bağlantılıdır. Filmde Zebercet'in Zeynep'i öldürmeden önce hissettikleri ve bedenlen deneyimlediklerine de yer verilmez. Ömer Kavur'un Zebercet'in algısının

---

<sup>1696</sup> Yusuf Atılgan. Anayurt Otel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012, 12.

çarpıklığına daha fazla önem verdiği, bu nedenle cinselliği ile caniliği arasındaki bağlantıya dışarıdan bakmayı tercih ettiği gözlemlenebilir. Kavur'un Zebercet'inin aklından geçenleri, hissettiklerini ve geçmişini daha az bildiğimiz için seyircinin onunla özdeşleşmesi de daha zordur. Ancak aynı nedenlerden dolayı seyirci olarak kendimizi Zebercet'in pozisyonunda bulma ihtimalimizi düşünebilmemiz kolaylaşmaktadır. Romanda Zebercet'in aklına bir yolculuk yapar, zihnini okuruz. Filmde ise onun yaşadıklarına tanık olur, seyirci kalırız.

Dolayısıyla Kavur seyirciyi Zebercet'in bakış açısına hapsedmemeyi tercih etmektedir. Yorum 9'da ele alındığı üzere, başka filmlerinde kullandığını bildiğimiz, karakterin bilinç akışını gerçeküstücü estetikle aktardığı tarzda sahneler *Anayurt Otel'i*nde yer verilmemektedir. Bu da nesnel gerçekliğe Zebercet'in iç dünyasından daha çok önem verdiğini göstermektedir. Yönetmenin nesnel gerçekliği bir anlamda gözetmek için başvurduğu yöntemlerden birisi karşıtlıkları daha da keskinleştirmesidir. Örneğin otel ve dışarısı arasında trajik-epik karşıtlığı için kullanılan estetik farklar söz konusudur. Karakter otelde beklediği hayat kadını gelmeyince sınırları bozuk şekilde çarşıya çıktığında (bkz. kesit 62), romanda gece olmuştur<sup>1697</sup>, ancak filmde kasvetli ve tehlike arz eden karanlık bir park yerine aydınlık ve keyifli sayılabilecek bir ortam yakalanmaktadır. Zebercet romanda, çevresine gösterdiğinden daha keskin bir zekâyâ sahiptir. Sosyal açıdan naif olsa da, gözlem ve yorum becerileri yüksektir. Kâbus gördüğü veya hayal kurduğu kısımlarda dahi toplumsal eleştiri adına dolaylı ifadeler bulunmaktadır. Örneğin cinayetler sonrasında rüyasında gördüğü hâkim “savunmanızı öldürme hakkı üstüne kurduğunuz anlaşılıyor,” der<sup>1698</sup>. Bu ifade, kendi varoluşunu diğer insanlardan üstün gören, üstüncü, ırkçı veya faşist ideolojilerin eleştirisine açılacak bir kavramsallığa sahiptir. İfade, Zebercet'in hayalinde ve ona özeldir. Fakat “Kötülük, özgürlük, çöküş ve ölümün romanı” başlığında incelediğimiz üzere, bir ifadenin Zebercet'e mi yoksa yazara mı ait olduğunu bilemediğimiz durumlar vardır<sup>1699</sup>. Bu durumlar, romanın kendisini bir yüksek sesle düşünme eylemi olarak ele alabilmemizi sağlamaktadır. Roland Barthes, söylemin bu şekilde “okurun çıkarlarına göre” konuşmasına, “okurun sesi” adını vermektedir<sup>1700</sup>. Duyulan ses, “okurun vekâletle söyleme ödünç

---

<sup>1697</sup> age, 83.

<sup>1698</sup> age, 94.

<sup>1699</sup> Atılğan, age, 75.

<sup>1700</sup> Barthes, age, 155.

verdiği *yeri değiştirilmiş* sestir”<sup>1701</sup>. Dolayısıyla duyulan ses, kendini kaybetme ve öznenin olmadığı öznellik durumları olarak da değindiğimiz daimonik deneyim niteliği taşır. Yani anlatı sesi, karakteri, yazarı ve hatta okuru ele geçirecek güce erişmektedir. Dolayısıyla öldürme hakkı düşüncesi bile, karakterin rüyalarına kadar nüfuz eden ülke/dünya düzenini ima etmektedir.

Ülke düzeni konusunda romanda daha direkt ayrıntılar da vardır. Otele gelen siyasetçi konukların toplantılarını gizlice dinleyen ve onların yer yer fısıldaştıklarına tanık olan Zebercet’in şu gözlemi dikkate değerdir: “Yüksek sesle konuşulanlar, tartışılanlar hep bilinen şeyler olduğuna göre ülkenin yönetimini asıl etkileyen, düzenleyen şeyler bu fısıltılarda gizliydi anlaşılan”<sup>1702</sup>. Düzenin “daimonları” tarafından ele geçirilmenin fiziksel bir karşılığı, birbirinin kulağına fısıldayan, birbirinin daimonu olan siyasetçi figürler olmalıdır. Kavur ise seyirciyi Zebercet’in bakış açısına sıkıştırmayı ve bilgece denebilecek yorumlarının etkisi altına almayı tercih etmemektedir. Bunun nedenlerinden birisinin karakterle özdeşleşmeyi, ona dışardan bakarak, ironik mesafeyi koruyarak yönlendirmek istemesi olduğu söylenebilir. Zebercet’in herhangi bir insanın gösterebileceği canavarlığa sahip olması fikri filmde korunmakta; ancak sadece bazı insanların sahip olabileceği geçmişine dair bilgiler ise dışarıda bırakılmaktadır. Sonuç olarak karakterin aforizmaları da filmde sadece duygulanım olarak karşılık bulur. Örneğin otel merdiveninin onu intihara çağırışını aktaran mizansen, yaşama utancına dair tefekkürün<sup>1703</sup> yerini almaktadır (bkz. 71. kesit).

Üç temel janra kategorisini kısaca hatırlayabiliriz. Çıkış noktası olarak değişim aldığımızda, yeni ve eski olacak şekilde iki farklı dünya düzeninin çatışmasını gösteren metinlere metabolik diyoruz. Değişimi ifade eden metabolik metinlerde, gelecekte yeni bir düzen durmakta ve eski düzen anlamını yitirmektedir. Hâlihazırda tesis edilmiş tek bir düzenin içinde, yani geleceğin tam da kendisinde gerçekleşmekte olan bir anlatılara parabolik diyoruz. Bu eserler tesis edilmiş yeni düzende geçmektedir. Gelecek şimdidedir, değişim ve kırılma/devrim geçmişte kalmıştır. Geleceğin ve zamanın yakalanmasının mümkün olmadığı, bir düzenin sonuna tanık olunan metinler ise diaboliktir. Geride bırakılan düzende geçmektedir ve olası bir

---

<sup>1701</sup> **age**, 155. Vurgu yazara ait.

<sup>1702</sup> Atılğan, **age**, 24.

<sup>1703</sup> **age**, 96.

yeni düzene dair fikir yoktur. Ricœur'ün tanımlarına göre kayıp zaman diabolik, yakalanan zaman parabolik, askıya alınan zaman metaboliktir diyoruz.

Kameranın gözünün daimonik olanın ifadesi olabildiğine daha önce değinmiştik. Janranın daimonik olan kameranın yerini öngördüğünü, aynı şekilde daimon/kameranın yerini anlarsak janranın da anlaşılır olacağını söyleyebiliriz. Daimonik olan tamamen görünmez, gelecekte ve gaipseyken, yani kameranın varlığını tamamen unutabildiğimizde, parabolik anlatıya işaret edilmektedir. Daimon olan yarı görünür ve şimdide bulunuyorsa, yani kameranın bulunduğu yer bizi anlatıya dahil edebiliyorsa, metabolik anlatıya işaret edilmektedir<sup>1704</sup>. Daimonik olan *Anayurt Otel*i'ndeki gibi görünürleşerek ve insanlaşarak geçmişte kalıyorsa ve yok olmak üzere ise, diabolik anlatıya işaret edildiği sonucuna ulaşabiliriz. Yani çarpık bakış açılarının sunulması yanısıra daimonik karakterler karşımıza çıkmakta ise, anlatının diabolik olduğunu söyleyebiliriz. Sayısız kesitte karşımıza, Zebercet'in daimonik karakterinin dışavurumu (14, 26, 46, 54-55. kesitler) ve kendini kaybettiği daimonik deneyimleri (7, 47, 50, 62. kesitler) çıkmaktadır. Dikkatimizi özellikle çeken ve daimonik çekim diye adlandırdığımız kısımlar ise hem diabolik anlatıyı daha açık biçimde şekillendirmekte, hem de seyircinin odağını bireyselden toplumsala radikal biçimde kaydırmaktadır. Öyle ki, kameranın gözü, insanlardan soyutlanmış, yani toplumun da ötesinde bir toplumsallığa, insanları tesiri altına alan inanç, fikir ve yargıların toplamına işaret etmektedir (3, 12, 29, 32, 51. kesitler). Yönetmenin böylelikle romanın dünyasına görsel açıdan farklı bir boyut kattığı söylenebilir.

Filme keskin karşıtlıklar yaratmak amacıyla görsel-işitsel kanallar arasındaki etkileşimden de yararlanılmaktadır. Usta besteci Attila Özdemiroğlu'nun film müziği, yeri geldiğinde kameranın gözü kadar etkin biçimde seyirciyi kontrolü altına alan, anlatının yönünü seyircinin aklına işleyen dokunuşlar sunmaktadır. Araya giren notalarla yaratılan dengesizlik önce Zebercet'in kişiliğindeki çatırdamayı işaretlemektedir (bkz. 24. kesit). Karakterin, annenin fotoğrafı önünde hülyalı gözlerle beşik salladığı dekadans imgesinde ise müzikte sağlanan çözülüm (*resolution* ve kadans) ironiktir (bkz. 69. kesit). Toplumsal gerçeklik için yozlaşmanın, bozulmanın, düşüşün görsel ifadesi söz konusuysa, bireysel gerçeklik arınmanın, iyileşmenin, yükselişin işitsel duygulanımını taşımaktadır. Bireysel-

<sup>1704</sup> Bu açıdan belgesellerin ağırlıklı olarak metabolik anlatılar sunduğu sonucuna ulaşabiliriz.

toplumsal karşıtlığı romanda duyulan bir türkünün yerine filmde sözleri benzeyen bir başka türkünün kullanılmasında da kendisini göstermektedir. Romanda, sözleri “ne ölüyüm ne sağım,” olan ve Aşık Mevlüt İhsani’ye ait *Sonra* adlı halk türküsü yerine, sözleri “ne ölmüştür ne sağdır,” olan, Bilecik yöresine ait *Et Koydum Tencereye* adlı halk türküsü kullanılmaktadır (bkz. 66. kesit).

Mekân ve ışık kullanımlarında, mizansende ve müzikte yaratılan nesnel yargı, Zebercet’e anlayış gösterme ihtiyacı duymadan onu anlamaya yardımcı olmaktadır. Başka bir ifadeyle, seyircinin karaktere acıyarak, onu toplumsal şartların kurbanı olarak görerek, onun suçunu ve kötülüğünü kabul edilebilir istisnai bir durum olarak değerlendirmekten alıkoymaktadır. Karakter bilinçli şekilde şimdide ne arzuladığı ile hayatının bütününde ne arzuladığı arasında seçim yapmayı reddetmekte, kötülüğünü geçici akıl tutulmalarının sonucu değil kişilik özelliği olarak görmektedir. Bu daimonik karakter özelliğinin herkes tarafından edinilebilir olması, her insanı tehdit eden (veya tehdidin kendisine dönüştüren) bir kötülük olasılığını ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla oyuncu Macit Koper’in herkesin Zebercet olma ihtimalinden bahsedebilmesini<sup>1705</sup> sağlayan bir etmen de romanın filme bu şekilde uyarlanmasıdır.

Tezin başlangıcında filmin, romanın baskın alegorik biçimini nasıl kullandığı ve romanın asli eleştirilerine sadık kalarak yaratıcı bir çeviri yapmayı başarıp başaramadığı gibi sorulara değinilmekteydi. Son olarak tartışmaların, örneklerin ve gözlemlerin ışığında üç sonuca ulaşabiliriz:

1 - Romandaki tarihsel zaman filmde aşılmış, ana karakter ve olaylar zaman dışı kılınmıştır. Hikâyenin Türkiye’nin tarihini içinde, ama onun parçası olmayacak şekilde işlenmesi, gelecekteki izleyiciye de hitap edecek şekilde zamanının ötesinde olmasını sağlamıştır. Böylelikle de tarihsel bağlamlarında tartışmaya açtığımız yorumbilimsel kavramları kullanarak okumayı mümkün kılmamıza paha biçilemez biçimlerde yardımcı olan bir eserin karşımıza çıktığını ekleyebiliriz. Dolayısıyla Kavur’un, Atılgan’ın başyapıtını alıp görsel-işitsel dile çevirmekle kalmadığını, kendi dehasıyla yoğurup genişlettiğini ve başka bir başyapıtı dönüştürdüğünü söyleyebiliriz.

---

<sup>1705</sup> <https://t24.com.tr/k24/yazi/hepimiz-zebercetiz,1246>

2 - Edebiyat tarihimiz adına istisnai bir daimonik karakteri işleyen romana, filmde sinema tarihimiz için istisnai daimonik bir perspektif katılmıştır. Çözümleme çalışmamızda edebiyattan sinemaya göstergeler arası çevirinin teknik özelliklerine ayrıntılarıyla değindik. Kavur'un bir başarısı da, ince işçiliğidir. Filmde yönetmenin Atılğan'ın edebî diline ve sinema diline ayrı ayrı hâkimiyetini kanıtlayacak sahneler mevcuttur. Ancak sinemaya ve romana hâkim bir izleyici bile filmi durdurmada veya karelerin dökümünü yapmada bu sahnelerdeki teknik ustalığı gözden kaçırabilir. Bunun en başarılı örnekleri arasında, intiharla sonuçlanan hayatın geçtiği mekân olmanın ötesinde otel ve dışarısının karşıt biçimlerde görselleştirilmesi vardır. Bu sayede otel imgesinde karakterin iradesini silen tahakkümün görsel bir karşılığı bulunmuştur.

3 - Çeviribilimsel açıdan, çevirmenin son derece görünür olduğu bir yaratıcı bir çeviriden bahsedebiliriz. Bu anlamda sanatçıların, görünürlüğü yüksek çevirmen niteliğine sahip olabileceklerini de gözlemleyebiliyoruz. Filmin sunduğu yaratıcı çevirinin, çevrilen metnin içinde üretildiği zaman ve mekânı aşabilmesini sağladığını rahatlıkla öne sürebiliriz. Ayrıca anlam bütünlüğünü az ve güçlü değişikliklerle sarsarak anlam kapsamını zenginleştirdiği ve çeviriye direnen öğeler için görsel karşılıklar bulduğu sonuçlarına ulaşmak da mümkündür. Çeviribilim adına ulaşılabilecek bir sonuç da, Ömer Kavur'un yaratıcı çevirisinin, filmin romana sadakatini sorgulamayı akla getirmeyecek seviyede güçlü bir eser ortaya çıkardığıdır. Yönetmenin romana hem büyük oranda sadık kalması, hem de yarattığı görsel-işitsel dünyanın özgün nitelikleri aracılığıyla onu yeniden okuması, yorumlaması, aşması ve ölümsüzleşmesine aracı olması söz konusudur.

Filmle ilgili değinilmesi gereken son konu ise, romanın bittiği yerden devam eden son sekanstır. Filmde zamanla ilişkinin montaja ve mizansene ayrı ayrı yansıtıldığına değinmiştik. Çözümlememizin son üç kesitine bölüştürdüğümüz bu sekansta ses, saatin tiktaklarıyla başlayıp su sızdıran musluğun damla sesleriyle devam edip ve sonunda yükselerek (*kreşendo*) filmi bitiren müziğe bağlanmaktadır. Nietzsche'nin sınıflandırmasıyla, Apolloncu saatten Dionysosçu müziğe geçiş yapılmaktadır (bkz. bölüm 2.3.). Diyebiliriz ki, mitik dünya Zebercet'in trajik-epik hikâyesi aracılığıyla mitolojikleştirilmekte ve doğumun, yaşamın, ölümün, özetle varoluşun esrik coşkısına dönüş sağlanmaktadır. Aynı sekansta dondurulmuş görüntülerin zamanı askıya alan çocuk fotoğrafına bağlanan montajından, yine musluktan akan suyla



yeniden harekete geçen kameranın tek çekimde otelin dış kapısına açılmasına tanık olunmaktadır. Sekansın yolculuğu, biçimci montajdan gerçekçi mizansene yapılan bir yolculuktur aynı zamanda. Ömer Kavur'un estetiğinin karşıtlıkları kullanımı böylelikle ontolojik bir paradoksa uzanmaktadır. Fotoğrafların nesneleştirdiği otel, sinemanın özneleştirilmesiyle yeniden canlanmaktadır. Montajın kesip biçip fotoğraf albümüne çevirerek anlam bütünlüğü verdiği toplam, tek çekim hareketinde tekrar hayat kadar anlaşılmaz ve gelecek kadar bilinmez bir açıklığa dönüştürülmektedir. Anlaşılmazlığa ve bilinmezliğe doğru hareket, otelin açık dış kapısında cisimleşmektedir. Çekim, Michelangelo Antonioni'nin *Yolcu* (*The Passenger*, 1975) filminin son sekansına da göz kırpmaktadır. *Yolcu*'da dünyaya yabancılaşmasının çözümünü politik bir amaç edinmekte bulan ana karakterin ölümü de bir otelde gerçekleşmektedir. Kamera, karakterin cinayete kurban gitmesinden hemen önce odasının pencere parmaklıklarından dışarı çıkıp, sokakta süzülüp, sonra dışarıdan oda içine bakarak, polisin ve tanıkların cesedin başındaki halini gösterir. *Anayurt Otel*i'nde ise Zebercet'in modern dünyada yaşadığı kimlik krizi dışında pek bir ortaklık bulunmamaktadır. Fakat son sekanstaki benzer kamera hareketi, otel ile dışarı arasındaki ortak ayrımı vurgulamaktadır. Çalışmamızın girişinde sorduğumuz soruya bu sekansta yanıt verilir. Otelin dışında, kimin için olduğu belirsiz olduğu kadar önemsiz, durmaksızın devam eden bir zaman vardır. Hayatın da olabilmesi için, otelden vazgeçerek dışarı çıkmak gerekmektedir.

## KAYNAKÇA

- Abasıyanık, Sait Faik. **Bütün Eserleri**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- Aeschylus. **The Oresteian Trilogy**. çev. Philip Vellacott. London: Penguin Classics, 1959.
- Agamben, Giorgio. **Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life**. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- . **State of Exception**. çev. Kevin Attell. Londra: University of Chicago Press, 2005.
- Ahmad, Aijaz. "Jameson's Rhetoric of Otherness and the "National Allegory"". *Social Text*, No. 17 (Autumn, 1987), pp. 3-25, Duke University Press, Stable URL: <<http://www.jstor.org/stable/466475>>
- Akarsu, Bedia. **Felsefe Terimleri Sözlüğü**. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1975.
- Akboğa, Aziz Behlül. Türk romanında kent ve kentlileşme eğilimleri. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.
- Akpınar, Ertekin. **10 Yönetmen ve Türk Sineması**. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005.
- Aksoy, Nazan & Bülent Aksoy (hazırlayanlar). **Berna Moran'a Armağan: Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1997.
- Aksoy, Ömer Asım. **Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 1: Atasözleri Sözlüğü**. 7. bs. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1993.
- Arendt, Hannah. **The Human Condition**. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Aristophanes. **Lysistrata and Other Plays**. (Revised Edition) Çeviren: Alan H. Sommerstein, London: Penguin Books, 2002.
- Aristoteles. **Poetika**. çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1987.
- . **Retorik**. çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- Atay, Oğuz. **Tutunamayanlar**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- Atılğan, Yusuf. **Anayurt Oteli**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- . **Aylak Adam**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- . **Bütün Öyküleri**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- . **Canistan**. İstanbul: Can Yayınları, 2017.
- . **Motherland Hotel**. çev. Fred Stark. New York: City Lights Books, 2016.
- . **Siz Rahat Yaşayasınız Diye: Kitaplarına Girmemiş Yazıları, Şiirleri, Söyleşileri, Çevirileri**. İstanbul: Can Yayınları, 2018.

- Balaguer, Mark. "Platonism in Metaphysics", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/platonism/>>.
- Balazs, Bela. **Theory of Film (Character and Growth of a New Art)**. çev. Edith Bone. Londra: Dover Publications, 1970.
- Baldick, Chris. **The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms**. 2. bs. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Barthes, Roland. **Göstergebilimsel Serüven**. çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- . **Bir Aşk Söyleminden Parçalar**. çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis Yayınları, 1996.
- . **Çağdaş Söylenler**. çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis Yayınları, 2018.
- . **Eleştirel denemeler**. çev. Esra Özdoğan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- . **Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik**. çev. Ayşenaz Koç ve Ömer Albayrak, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- . **Roland Barthes**. çev. Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- . **Romanın Hazırlanışı 1: Yaşamdan Yapıta**. çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2006.
- . **Romanın Hazırlanışı 2: İstek Olarak Yapıt**. çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2006.
- . **S/Z**. çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016.
- . **S/Z: inceleme**. çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
- . **Sesin Rengi: Söyleşiler**. çev. Ahmet Nüvit Bingöl, İstanbul: Metis Yayınları, 2017.
- . **Yazının Sıfır Derecesi**. çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Bataille, Georges. **Edebiyat ve Kötülük**. çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997.
- . **Guilty**. çev. Stuart Kendall, New York: State University of New York Press, 2011.
- . **Inner Experience**. çev. Leslie Anne Boldt. New York: State University of New York Press, 1988.
- . **İç Deney**. çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- . **Lanetli Pay**. çev. Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2017.
- . **Nietzsche Üzerine**. çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2000.
- . **The Absence of Myth: Writings on Surrealism**. çev. Michael Richardson, Londra: Verso, 1994.
- . **The Accursed Share Volume I**. çev. Robert Hurley. New York: Zone Books, 1988a.

- . **The Accursed Share Volume II & III.** çev. Robert Hurley. New York: Zone Books, 1988b.
- . **Visions of Excess.** çev. Allan Stoekl. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- Bay, Hatice. The outsiders as reflected in the novels of Albert Camus, John Wain and Yusuf Atılgan / Albert Camus, John Wain and Yusuf Atılgan'ın romanlarındaki "yabancılaşma" karakterler. Yüksek Lisans Tezi. Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İngiliz Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2008.
- Bazin, André. **Sinema Nedir?** çev. İbrahim Şener. İstanbul: Doruk Yayınları, 2011
- Belge, Murat. "Üçüncü Dünya Ülkeleri Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bakış". **Berna Moran'a Armağan: Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış içinde.** Hazırlayanlar Aksoy, N. & Aksoy B. İstanbul: İletişim Yayınları, 1997.
- Benjamin, Walter. **Gesammelte Schriften: 1-1.** Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974
- . **Origin of German Tragic Drama** (with an introduction by George Steiner), çev. John Osborne, Londra: Verso Books, 1998.
- . **Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri: Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı.** Çevirenler: Elçin Gen ve Mustafa Tüzel, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- . **Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı.** çev. Gökhan Sarı, İstanbul: Zeplin Kitap, 2015.
- Benveniste, Emile. **Genel Dilbilim Sorunları.** çev. Erdim Öztokat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- Berman, Antoine. "Translation and the Trials of the Foreign". **Translation Studies Reader.** 3. bs. çev. Lawrence Venuti, New York: Routledge, 2012.
- Bidav, Cafer. Edebiyat ve marjinallik: Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatında (1940-1980) marjinallik ve marjinal tiplerin toplumsal kökenleri / Literature and marginality: Marginality and social origins of marginal types in Republic Period Turkish literature (1940-1980). Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Ana Bilim Dalı, 2011.
- Blanchot, Maurice. **İtiraf Edilemeyen Cemaat.** çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997.
- . **Gaze of Orpheus and Other Essays.** Çev. Lydia Davis. New York: Station Hill Press, 1981.
- . **Ölüm Hükümü.** Çevirenler: Berna Kılınçer ve Arzu Dalgıç Aydın, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2005.
- . **Son İnsan.** çev. İsmail Yerguz, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2008.
- . **The Space of Literature.** Translated by Ann Smock. Londra: University of Nebraska Press, 1982.
- . **The Work of Fire.** Translated by: Charlotte Mandell, Stanford: Stanford University Press, 1995.

- . **The Writing of the Disaster**. Translated by: Ann Smock, Londra: University of Nebraska Press, 1995.
- . **Yazınsal Uzam**. çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Bonitzer, Pascal. **Kör Alan ve Dekadrajlar**. Çeviren: İzzet Yasar, İstanbul: Metis Yayınları, 2011.
- Bouissac, Paul. **Encyclopedia of Semiotics**. New York: Oxford University Press, 1998.
- Bozkurt, Nejat. **Sanat ve Estetik Kuramları**. Sarmal Yayınevi, 1995.
- Braidotti, Rosi ve Maria Hlavajova (derleyenler). **Posthuman Glossary**. Londra: Bloomsbury Publishing, 2018.
- Brisson, Luc, Seamus O'Neill & Andrei Timotin. **Neoplatonic Demons and Angels**. Leiden: Brill Publishing, 2018.
- Bunnin, Nicholas, ve Jiyuan Yu. **The Blackwell Dictionary of Western Philosophy**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- Burkert, Walter. **Greek Religion: Archaic and Classical**. çev. John Raffan, Maiden: Blackwell Publishing, 1987
- Büyüközelci, Aslı Nur. Kişilerarası ilişkiler kuramları çerçevesinde Yusuf Atılgan'ın romanlarının incelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2011.
- Castle, Gregory. **The Blackwell Guide to Literary Theory**. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- Cebeci, Oğuz. "Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri". **Cogito, Yapı Kredi Yayınları Üç Aylık Düşünce Dergisi**. s. 57: **İroni** (Kış, 2008): 87-104.
- Chambers, Ross. "Irony and the Canon." *Profession*, 1990, 18-24. Accessed June 17, 2020. URL = <[www.jstor.org/stable/25595448](http://www.jstor.org/stable/25595448)>
- Chatman, Seymour. **Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film**. 2. bs. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- . **Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film**. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- Colebrook, Claire. **Deleuze: A Guide for the Perplexed**. New York: Continuum, 2006.
- Coleman, J. A. **The Dictionary of Mythology: An A-Z of Themes, Legends and Heroes**. London: Arcturus Publishing, 2007.
- Coquet, Jean-Claude. "Sözceleyenler ve kiplikler: La Fontaine"ın Kurtla Kuzu adlı fablı". Çev. Sündüz Öztürk Kasar. **Dünya Dilleri, Edebiyatları ve Çeviri Çalışmaları Dergisi**, 1(1), 2020: 92-115. (Orijinal Yayın tarihi: 1987).
- . "Yükümsüz Özne Sorunsalı". Çev. Sündüz Öztürk Kasar. **Dünya Dilleri, Edebiyatları ve Çeviri Çalışmaları Dergisi**, 1(2), 2020: 187-199. (Orijinal Yayın tarihi: 2014).

- Costelloe, Timothy. "Giambattista Vico", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/vico/>>.
- Crapanzano, Vincent. **Tuhami: Portrait of a Moroccan**. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- Cuddon, J. A.. **Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. London: Penguin Reference, 1999
- Dahl, Roald. **The Complete Short Stories Volume Two: 1954-1988**. Londra: Penguin Books, 2013.
- David, Marian. "The Correspondence Theory of Truth", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2016/entries/truth-correspondence/>>.
- Davis, Bret W. **Martin Heidegger: Key Concepts**. Durham: Acumen Publishing, 2010.
- Deler, Zehra. Batı'dan doğu'ya modernizm bağlamında değişim, Anayurt Oteli ve Kör Baykuş adlı eserlerin incelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Ana Bilim Dalı, 2012.
- Deleuze, Gilles. **Cinema 1: Movement-Image**, çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- . **Cinema 2: Time-Image**, çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- . **Sinema 1: Hareket-İmge**. çev. Soner Özdemir. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2014.
- . **Sinema 2: Zaman-İmge**. çevirenler Burcu Yalım ve Emre Koyuncu. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2021.
- Descartes, Rene. **Yöntem Üzerine Konuşma**. Çev. Özcan Doğan. İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2014.
- Detienne, Marcel. **The Greeks and Us: A Comparative Anthropology of Ancient Greece**. Çev. Janet Lloyd. Manchester: Polity Press, 2007.
- Dhareshwar, Vivek. "The Song of the Sirens in the Heart of Darkness the Enigma of Récit". **boundary 2**, Vol. 15, No. 1/2 (Autumn, 1986 - Winter, 1987), pp. 69-84. Duke University Press Accessed: 28/06/2014. URL = <<http://www.jstor.org/stable/303423>>
- Duff, David (Edited and introduced by). **Modern Genre Theory**. Londra: Routledge, 2014.
- Eco, Umberto. **Experiences in Translation**. çev. Alastair McEwen, Toronto: University of Toronto Press, 2008
- **Semiotics and the Philosophy of Language**. Bloomington: Indiana University Press, 1984
- Eisenstein, Sergei. **Film Form: Essays in Film Theory**. çev. Jay Leyda. San Diego: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1977, 82.

- Ellison, David. "Kierkegaard: Şiirsel Yaşantının Tutumluluğu Üzerine". **Cogito**, Yapı Kredi Yayınları Üç Aylık Düşünce Dergisi. s. 57: İroni (Kış, 2008).
- Eren, Hasan. **Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük**. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1992.
- Euripides. **Alcestis, Medea, Hippolytus**. çev. Diane Arnson Svarlien, Cambridge: Hackett Publishing, 2007.
- Ferber, Michael. **A Dictionary of Literary Symbols**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Foucault, Michel. **Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin bir Arkeolojisi**. çev. Mehmet Ali Kılıçbay. 3. bs. İstanbul: İmge Kitabevi, 2006.
- Frye, Northrop. **Anatomy of Criticism: Four Essays**. 3. bs. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- Gebenlioğlu, A. "Bir Türkiye Alegorisi Olarak Zebercet". **Zebercet'ten Cumhuriyet'e "Anayurt Otel" içinde**. Hazırlayanlar: Öztürk, N., & Özler N. B. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015.
- Gorlée, Dinda L.. **Semiotics and the Problem of Translation: with Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce**. Amsterdam: Rodopi, 1994.
- Greimas, Julien Algirdas. **On Meaning**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Guneratne, Anthony ve Wimal Dissanayake (edited by). **Rethinking Third Cinema**. New York: Routledge, 2003.
- Gutting, Gary ve Johanna Oksala. "Michel Foucault", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2019 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/foucault/>>
- Gülter, Hatice Kübra Armağan. Yusuf Atılgan kurmacasında kötülük. Yüksek Lisans Tezi. Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2019.
- Güngör, Bilgin. **Yabancı'nın Aşına Sesi Yusuf Atılgan**. İstanbul: Mühür Kitaplığı, 2018.
- . Yusuf Atılgan'ın hayatı, eserleri ve fikirleri (1921-1989) / Yusuf Atılgan's life, works and ideas (1921-1989). Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, 2014.
- Gürbilek, Nurdan. **Benden Önce Bir Başkası**. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- . **Ev Ödevi**. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- . **Kör Ayna, Kayıp Şark**. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- . **Kötü Çocuk Türk**. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- . **Mağdurun Dili**. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- . **Yer Değiştiren Gölge**. İstanbul: Metis Yayınları, 1995.
- Güven, Hazar Faruk. The intertextual relationships between the works of Albert Camus and Yusuf Atılgan / Albert Camus ve Yusuf Atılgan eserleri arasındaki metinlerarası ilişkiler. Bingöl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İngiliz Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2016.

- Hadas, Moses. **Humanism: the Greek ideal and its survival**. Londra: G. Allen and Unwin, 1961.
- Hakim, Tawfiq al-. **Plays, Prefaces & Postscripts of Tawfiq al-Hakim - Volume One: Theater of the Mind**, çev. William M. Hutchins, Washington D.C.: Three Continents Press, 1981.
- Hedley, Douglas & David Leech. **Revisioning Cambridge Platonism: Sources and Legacy**. Cham: Springer, 2019.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. **Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler I**. 2. bs. Çevirenler: Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler, İstanbul: Payel Yayınları, 2012.
- . **Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler II**. 2. Bs. Çevirenler: Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler, İstanbul: Payel Yayınları, 2012.
- . **Philosophy of Right**. çev. S.W Dyde, Kitchener: Batoche Books, 2001.
- . **Tarih Felsefesi**. çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları, 2006.
- . **The Philosophy of History**. çev. J. Sibree. Kitchener: Batoche Books, 2001.
- Heidegger, Martin. **Basic Writings**. çev. David Farrell Krell. New York: Harper Collins, 1992.
- . **Being and Time**. çev. John Macquarrie & Edward Robinson. 7. bs. San Francisco: Harper Collins, 1962.
- . **Holzwege**. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977.
- . **Sanat Eserinin Kökeni**. çev. Fatih Tepebaşı. 2. bs. Ankara: De Ki Basım Yayım, 2011.
- . **Sein un Zeit**. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006.
- . **Tekniğe İlişkin Soruşturma**. çev. Doğan Özlem. 2. bs. İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998.
- . **Varlık ve Zaman**. çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi, 2004.
- . **Varlık ve Zaman**. çev. Kaan H. Ökten, 2. bs. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011.
- Heisenberg, Werner. **Physics and Philosophy: The Revolution in Modern Science**. New York: Harper and Brothers Publishers, 1958.
- Herakleitos. **Kırık Taşlar**. E-kitap 1. sürüm. çev. Alova. İstanbul: Can Yayınları, 2014.
- Hodgson, Shadworth H. "The Idea of Totality" **Proceedings of the Aristotelian Society**, New Series, Vol. 8 (1907 - 1908), pp. 95-114, Stable URL: <<http://www.jstor.org/stable/4543760>> Accessed: 27-08-2019 03:15 UTC
- Houlgate, Stephen. "Hegel's Aesthetics", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/hegel-aesthetics/>>.
- Hunt, Tristram. **Marx's General: The Revolutionary Life of Friedrich Engels**. New York: Metropolitan Books, 2009.
- Hutcheon, Linda. **Irony's Edge**. New York: Routledge, 1995.



- Hutton, Sarah. "The Cambridge Platonists", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/cambridge-platonists/>>.
- Inwood, Michael. **A Heidegger Dictionary**. Oxford: Blackwell Publishers, 1999.
- İrzık, Sibel. "Allegorical Lives: The Public and the Private in the Modern Turkish Novel." **The South Atlantic Quarterly**, 102:2/3. Spring/Summer 2003, Duke University Press.
- İrzık, Sibel & Jale Parla. **Kadınlar Dile Düşünce**. 4. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Jakobson, Roman. **Essais de linguistique générale, tome 1**. Paris: Éditions de Minuit, 1963
- . **On Language**. Edited by Linda R. Waugh and Monique Monville-Burston, Boston: Harvard University Press, 1995.
- . **Sekiz Yazı**. Çevirenler: Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Düzlem Yayınları, 1990.
- Jameson, Fredric. "A Brief Response." **Social Text**, No. 17 (Autumn, 1987), pp. 26-27, Duke University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/466476> Accessed: 24-06-2016 22:42 UTC
- . **Modernizm İdeolojisi (Edebiyat Yazıları)**. Çevirenler Kemal Atakay ve Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- . "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism." **Social Text**, No. 15 (Autumn, 1986), pp. 65-88, Duke University Press, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/466493> Accessed: 28/07/2013 06:38
- Johnston, Adrian. "Jacques Lacan", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/lacan/>>
- Joret, Blandine. Today, Icarus: On the persistence of André Bazin's myth of total cinema. Doktora Tezi. University of Amsterdam, 2015, <<https://hdl.handle.net/11245/1.478548>>
- Kant, Immanuel. **Critique of Pure Reason**. Çeviren ve editörlüğünü yapan Paul Guyer & Allen W. Wood. New York: Cambridge University Press, 2000.
- . **Gelecekte Bilim Olarak Ortaya Çıkabilecek Her Metafiziğe Prolegomena**. Çevirenler: İoanna Kuçuradi ve Yusuf Örnek. 3. bs. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 2002.
- Kalaycıoğlu, Yağmur Telaferli. Delayed for forty years: The journey of Anayurt Otel from Turkish into English / Kırk yıllık gecikme: Anayurt Otel'inin Türkçeden İngilizceye serüveni. Yüksek Lisans Tezi. Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çeviribilim Ana Bilim Dalı, 2019.
- Kale, Özlem. Türk edebiyatında sinemaya uyarlanan romanlar ve uyarlama sorunu. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, 2013.
- Karataş, Turan. **Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: Perşembe Kitapları, 2001.

- Kavur, Ömer. **Anayurt Otel**. Odak/Alfa Film, 1987.
- Kierkegaard, Søren. **Baştan Çıkarıcının Günlüğü**. çev. Nur Beier, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.
- . **Fear and Trembling: A Dialectical Lyric and The Sickness Unto Death**. çev. Walter Lowrie, New Jersey: Princeton University Press, 2013.
- . **Felsefe Parçaları Ya Da Bir Parça Felsefe**. çev. Doğan Şahiner, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.
- . **İroni Kavramı**. çev. Sıla Okur, İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları, 2009.
- . **Kaygı Kavramı**. çev. Türker Armaner, 4. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009.
- . **Ölümcül Hastalık Umutsuzluk**. çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu, İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2017.
- . **The Concept of Anxiety**. çev. Reidar Thomte, New Jersey: Princeton University Press, 1980.
- . **The Concept of Irony, with continual reference to Socrates**. Çevirenler: Howard V. Hong ve Edna H. Hong, New Jersey: Princeton University Press: 1989.
- . **The Journals of Kierkegaard**. çev. Alexander Dru. New York: Anchor Books, 1959.
- Kolcu, Ali İhsan. **Yusuf Atılgan'ın Roman Dünyası**. İstanbul: Toroslu Kitaplığı, 2003.
- Koşaner, Özgün & Umut Yozgat. "Türkçede Kavramsal Karmaşıklar: Düz-Eğretilemece". **International Journal of Language Academy**, Volume 2/4 Winter 2014, sf. 195-208.
- Kracauer, Siegfried. **Film Teorisi, Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu**. çev. Özge Çelik, İstanbul: Metis Yayınları, 2015.
- Krell, David Farrell. **Daimon Life: Heidegger and Life-Philosophy**. Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- . "Daimon Life, Nearness and Abyss: An Introduction to Za-ology". **Research in Phenomenology**, Vol. 17 (1987), pp. 23-53, Accessed: 25-05-2020 21:29 UTC, <<https://www.jstor.org/stable/24654852>>
- Kuhn, Thomas S. **Essential Tension**. Chicago: University of Chicago Press, 1977.
- . **The Structure of Scientific Revolutions**. 3. bs. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Kula, Onur Bilge. **Dil Felsefesi, Edebiyat Kuramı I**. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.
- . **Dil Felsefesi, Edebiyat Kuramı II**. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.
- . **Kant, Schiller, Heidegger - Estetik ve Edebiyat**. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.
- Kurt, Mustafa. 1950 sonrası Türk edebiyatında varoluşçu felsefeden etkilenen yazarların romanlarında yapı, tema ve anlatma. Doktora tezi. Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2007.

- Lacan, Jacques. **Freud's papers on technique, 1953-1954 (Seminar 1)**. çev. John Forrester, New York: Norton, 1991.
- Landau, Sidney I. **The New International Webster's Student Dictionary**. Köln: Karl Müller Verlag, 2004.
- Le Guin, Ursula K. **The Ones Who Walk Away from Omelas: A Story**. Harper Perennial, 2017, e-book edition.
- Lea, Diana et al. **Oxford Collocations Dictionary for students of English**. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Lesage, Julia. "S/Z and Rules of the Game". **Jump Cut: A Review of Contemporary Media**, no. 12-13, Winter, 1976-77, pp. 45-51. [Reprinted No. 55, Fall 2013.]
- Lukacs, Georg. **Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik**, Neuwied: Luchterhand, 1984.
- . **Estetik 1**. çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Payel Yayınevi, 1978.
- . **Estetik 2**. çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Payel Yayınevi, 1981.
- . **Estetik 3**. çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Payel Yayınevi, 1988.
- . **Roman Kuramı**. çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- . **Tarih ve Sınıf Bilinci**. çev. Yılmaz Öner. İstanbul: Belge Yayınları, 1998.
- . **Tarihsel Roman**. çev. İsmail Doğan, Ankara: Epos Yayınları, 2010.
- Lyotard, Jean-François. **The Differend: Phrases in Dispute**. çev. Georges Van Den Abbeele, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- Magidor, Ofra, "Category Mistakes", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/category-mistakes/>>.
- Malpas, Jeff & Hans-Helmuth Gander. **The Routledge Companion to Hermeneutics**. Londra: Routledge, 2015.
- Mannheim, Karl. **İdeoloji ve Ütopya**. çev. Mehmet Okyayuz, İstanbul: Nika Yayıncılık, 2016.
- Mantzavinos, Chrysostomos. "Hermeneutics", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/hermeneutics/>>.
- Mardin, Şerif. **Türkiye'de Din ve Siyaset - Makaleler 3**. Derleyenler: Mümtaz'er Türköne & Tuncay Önder. 12. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- . **POLS 600 - Seminar in Political Theory Ders Notları** (Şahan Yatarkalkmaz). İstanbul: Sabancı Üniversitesi, 2009-2010 Güz Dönemi.
- Marx, Karl. **Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi**. Fransızca'dan çev. Kenan Somer. 2. bs. Ankara: Sol Yayınları, 2009.
- Merleau-Ponty, Maurice. **Algının Fenomenolojisi**. Çevirenler: Emine Sarıkartal ve Eylem Hacımuratoğlu, İstanbul: İthaki Yayınları, 2018.
- Metz, Christian. **Film Language: A Semiotics of the Cinema**. çev. Michael Taylor, Oxford University Press, 1974.

- . **Sinemada Anlam Üstüne Denemeler**. çev. Oğuz Adanır, HayalPerest Kitap, 2012.
- . **The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema**. Translated by: Celia Britton et al, Indiana University Press, 1982.
- Moran, Berna. **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- . **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2: Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- . **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3: Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- Morwood, James & John Taylor. **The Pocket Oxford Classical Greek Dictionary**. London: Oxford University Press, 2002.
- Muecke, Douglas Colin. **Irony and the Ironic**. The Critical Idiom: 13. (Second Edition) Londra: Methuen, 1970.
- Nails, Debra. "Socrates", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/socrates/>.
- Nancy, Jean-Luc. **The Ground of the Image**. çev. Jeff Fort. New York: Fordham University Press, 2005
- Nichanian, Marc. **The Historiographic Perversion**. çev. Gil Anidjar. Columbia University Press, 2009.
- Nicholls, Angus. **Goethe's Concept of the Daemonic: After the Ancients**. New York: Camden House, 2006.
- Nietzsche, Friedrich. **Dionysos Dityrambosları**. çev. Oruç Aruoba. İstanbul: İthaki Yayınları, 2003.
- . **Ecce Homo - Kişi Nasıl Kendisi Olur**. çev. Can Alkor, İstanbul: İthaki Yayınları, 2003.
- . **Putların Batışı Ya da Çekiçe Nasıl Felsefe Yapılır?**. çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İthaki Yayınları, 2005.
- . **Tragedyanın Doğuşu**. çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İthaki Yayınları, 2005.
- Nişanyan, Sevan. **Sözlerin Soyağacı: Çağdaş Türkçe'nin Etimolojik Sözlüğü**. 6. bs. İstanbul: Everest Yayınları, 2012.
- Ortega y Gasset, José. **Sistem Olarak Tarih**. çev. Neyyire Gül Işık. 2. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.
- Orwell, George. **Animal Farm**. London: Penguin Classics, 2013.
- . **Bin Dokuz Yüz Seksen Dört**. çev. Celal Üster, İstanbul: Can Yayınları, 2017.
- . **Nineteen Eighty-Four**. 3. bs. Berlin: Longman, 1984.
- Özaltıok, Bülent Aytok. Yusuf Atılgan'ın romanlarındaki modernist unsurlar. Yüksek Lisans Tezi. Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2011.

- Özdemir, Ece. Türkiye sinemasında Dostoyevski yorumu. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı, 2011.
- Özdoğan, Başak Deniz (Editör). **Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Film Yıllığı: 2006**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2008.
- Özgür, Nejla. Modernleşme ve aydın kavramları çerçevesinde edebiyat bağlamında aykırı eserler veren romancı/aydınlar: Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan, Oğuz Atay / Study of the authors/intellecutuals who wrote repugnant novels within Turkish modernisation and intellectuality: Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan, Oğuz Atay. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kültürel İncelemeler Ana Bilim Dalı, 2010.
- Öztürk, Nergis. “Anayurt Otelinde Kadın Olmak”. **Zebercet’ten Cumhuriyet’e “Anayurt Otel” içinde**. Hazırlayanlar: Öztürk, N., & Özler N. B. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015.
- Öztürk, Nergis ve Necdet Berk Özler. **Zebercet’ten Cumhuriyet’e “Anayurt Otel”**. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015.
- Öztürk Kasar, Sündüz. “Algirdas Julien Greimas’ın Sémantique Structurale Adlı Yapıtını Türkçeye Nasıl Çevirmeli?”. **Cogito**, Üç Aylık Düşünce Dergisi. sayı 86, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017: 308-316.
- . “Jean Claude Coquet ve Söyleyenler Kuramı”. **Prof. Dr. Ayşe Eziler Kıran’a Armağan** içinde (s.183-200). Hazırlayanlar İrem Onursal Ayırır ve Ece Korkut. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2017.
- . “Roland Barthes, Honoré de Balzac ve Gösterge Okuryazarlığı”. **S/Z**. Roland Barthes. çev. Sündüz Öztürk Kasar. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016: 7-11.
- . “Honore de Balzac’ın *Le Chef-d’Œuvre Inconnu* Başlıklı Öyküsünden Jacques Rivette’in *La Belle Noiseuse* Adlı Filmine: Göstergelerarası Çeviride Göstergelerin Aktarımı ve Dönüşümü”, **Prof. Dr. Hasan Anamur’un Anısına**, Editörler: Sündüz Öztürk Kasar, Beki Haleva, Lale Arslan Özcan, Pınar Güzelyürek Çelik, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınları, 2021: 101-131.
- . “Pour une Sémiotique de la Traduction”. C. Laplace, M. Lederer, D. Gile (Ed.), **La Traduction et Ses Métiers** içinde (s.163-175). Caen: Lettres Modernes Minard, Coll.”Champollion 12”, 2009.
- . “Türk Göstergebiliminde Öncü Bir Yapıt: Anlatı Yerlemleri”. **Söylem, Söylen, Yazın: Tahsin Yücel’e Armağan**. ed. Nedret Tanyolaç Öztokat. İstanbul: Can Yayınları, 2015: 59-69.
- Öztürk Kasar, Sündüz ve Şahan Yatarkalkmaz. “Sinemadaki Roman Uyarlamalarında Göstergebilimsel Kodların Karşılaştırılması: Yusuf Atılgan’dan Ömer Kavur’a *Anayurt Otel* Örneği”. **Söylem, Anlam ve Çeviri Üzerine Disiplinlerarası Tartışmalar / Interdisciplinary Debates on Discourse, Meaning and Translation** içinde (s. 145-172). Editörler Didem Tuna & Mesut Kuleli. Ankara: Anı Yayıncılık, 2021.
- Öztürk Kasar, Sündüz ve Şahan Yatarkalkmaz. “Ulusal Alegori tartışması ışığında Yusuf Atılgan’ın *Anayurt Otel* romanı”. **RumeliDE Dil ve Edebiyat**

**Araştırmaları Dergisi**, Sayı 24, 2021: 1239-1259.  
DOI:10.29000/rumelide.990759.

Özvarış, Hazal (hazırlayan). Adalet Atlası (Podcast serisi) 1.15 Yoksulluk Simülasyonları. Anadolu Kültür, Ocak 2021. URL = <<https://www.anadolukultur.org/36-yayinlarimiz/1258-adalet-atlasi-bolum-15/>>

Parla, Jale. "From Allegory to Parable". **New Perspectives on Turkey**. Sayı 36 - Bahar 2007: 11-26. İstanbul: Homer Kitabevi. 2007.

Perkins, Robert L (edited by). **International Kierkegaard Commentary: The Concept of Anxiety**. Macon: Mercer University Press, 1985.

Platon. **Şölen - Dostluk**. Çevirenler Sabahattin Eyüboğlu & Azra Erhat. 15. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2018.

Plotinus. **Enneads I (1-9)**. Çev. A. H: Armstrong. 3. bs. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

—. **Enneads III (1-9)**. Çev. A. H: Armstrong. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

—. **Enneads IV (1-9)**. Çev. A. H: Armstrong. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

Porphry. **On Abstinence from Killing Animals**. Çev. Gillian Clark. Londra: Bloomsbury, 2000.

Propp, Vladimir. **Masalın Biçimbilimi**. Çevirenler Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Bilim Felsefe Sanat Yayınları, 1985.

—. **Morphology of the Folktale**. çev. Laurence Scott. Austin: University of Texas Press, 2009.

Redding, Paul. "Georg Wilhelm Friedrich Hegel", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/hegel/>>.

Reese, William L. **Dictionary of Philosophy and Religion: Eastern and Western Thought**. Sussex: Harvester Press, 1980.

Ricœur, Paul. **Çeviri Üzerine**. çev. Sündüz Öztürk Kasar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.

—. **Temps et Récit: Tome I**. Paris: Editions de Seuil, 1983.

—. **Temps et Récit: Tome II**. Paris: Editions de Seuil, 1984.

—. **Temps et Récit: Tome III**. Paris: Editions de Seuil, 1985.

—. **Time and Narrative: Volume 1**. çev. Kathleen McLaughlin ve David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.

—. **Time and Narrative: Volume 2**. çev. Kathleen McLaughlin ve David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

—. **Time and Narrative: Volume 3**. çev. Kathleen Blarney ve David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

—. **Yorum Teorisi**. çev. Gökhan Yavuz Demir. İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2019.

- . **Zaman ve Anlatı: Bir.** çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- . **Zaman ve Anlatı: İki.** çev. Mehmet Rifat. 2. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- . **Zaman ve Anlatı: Üç.** çev. Mehmet Rifat. 2. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- . **Zaman ve Anlatı: Dört.** çevirenler: Umut Öksüzan, Atakan Altınörs. 2. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Rifat, Samih. **Herakleitos, Bir Kapalı Söz Ustasıyla Buluşma Denemesi.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- Said, Edward. **Hümanizm ve Demokratik Eleştiri.** çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Yayınları, 2005.
- Salman, Ebru. Uşaklıgil ve Atılğan'ın romanlarında ensest motifleri / The incest motifs in the novels of Uşaklıgil and Atılğan. İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Ana Bilim Dalı, 2009.
- Saussure, Ferdinand de. **Genel Dilbilim Dersleri.** Çeviren: Berke Vardar, İstanbul: Multilingual, 1998.
- Schlegel, Friedrich. **Eleştirel Fragmanlar: Felsefi Aforizmalar.** Çeviren: Kerem Duymuş, Ayrıntı Yayınları, 2018.
- . **Philosophical Fragments.** çev. Peter Firchow, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Schrader, Paul. **Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer.** New York: Da Capo Press, Inc, 1988.
- Shakespeare, William. **Hamlet.** çev. Bülent Bozkurt, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1980.
- . **Hamlet.** Çeviren: Sabahattin Eyuboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.
- . **Richard III.** New Haven: Yale University Press, 2008.
- Sissa, Giulia & Marcel Detienne. **The Daily Life of the Greek Gods.** Çev. Janet Lloyd. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Snow, C. P. **The Two Cultures.** 15. bs. New York: Cambridge University Press, 2012.
- Sophocles. **Three Theban Plays.** çev. Jamey Hecht, Kent: Wordsworth Classics, 2004.
- Sözüalan, Özden. "Anayurt Otelinde Geceleyen Kadın". **Kadınlar Dile Düşünce içinde.** Hazırlayanlar: Irzık, S. & Parla, J. 4. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne & Sandy Flitterman-Lewis. **New Vocabularies in Film Semiotics.** London: Routledge, 1996.
- States, Bert O.. **Irony and Drama: A Poetics.** Cornell University Press, 1971.
- Stecconi, Ubaldo. "Five reasons why semiotics is good for Translation Studies". Yves Gambier, Miriam Shlesinger, Radegundis Stolze (Ed.), **Doubts and**

- Directions in Translation Studies** içinde (s.15-26). Amsterdam: John Benjamins, 2004
- Steele, Paul R. & Catherine J. Allen. **Handbook of Inca Mythology**. Santa Barbara: ABC CLIO, 2004.
- Strong, Mary. **Art, Nature, and Religion in the Central Andes: Themes and Variations from Prehistory to Present**. Austin: University of Texas Press, 2012.
- Summers, Della et al. **Longman Dictionary of Contemporary English**. 3. bs. Suffolk: Longman, 1995.
- Şeriatı, Ali. **Ali**. çev. Alptekin Dursunoğlu. 6. bs. Ankara: Fecr Yayınları, 2017.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. **Huzur**. İstanbul: Dergah Yayınları, 2009.
- . **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**. 15. bs. İstanbul: Dergah Yayınları, 2010.
- Thomson, Iain. "Heidegger's Aesthetics", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2019 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/heidegger-aesthetics/>>.
- Todorov, Tzvetan. **Yazın kuramı: Rus Biçimcilerin Metinleri**. Çevirenler: Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- Toury, Gideon. **Descriptive Translation Studies and beyond (Revised Edition)**. Amsterdam: John Benjamins, 2012.
- Tuna, Didem & Mesut Kuleli. **Çeviri Göstergebilimi Çerçevesinde Yazınsal Çeviri için bir Metin Çözümleme ve Karşılaştırma Modeli**. Konya: Eğitim Yayınevi, 2017.
- Tutumlu, Reyhan. Anlatı bilimi açısından roman - sinema etkileşimi ve bir uygulama: *Anayurt Otel*. Yüksek Lisans Tezi. İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2002.
- Tynianov, Yuri. **Permanent Evolution: Selected essays on literature, theory and film**. Çevirenler: Ainsley Morse ve Philip Redko. Boston: Academic Studies Press, 2019.
- Uyurkulak, Serhat. "Üçüncü Dünya Edebiyatı ve Ulusal Alegori". **Litera**, 0/15 (Ağustos, 2014):136-146, 2014.
- Uzun, Nadir Engin. **Anaçizgileriyle Evrensel Dilbilgisi ve Türkçe**. İstanbul: Multilingual Yayınları, 2000.
- Vardar, Berke. **Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü**. 2. bs. İstanbul: Multilingual Yayınları, 2007.
- Venuti, Lawrence. **The Scandals of Translation**. New York: Routledge, 1998.
- . **The Translator's Invisibility**. 2. bs. New York: Routledge, 2008.
- . **Translation Changes Everything: Theory and Practice**. New York: Routledge, 2013.
- . **Translation Studies Reader**. 3. bs. New York: Routledge, 2012.
- Vernant, Jean-Pierre. **Myth and Society in Ancient Greece**. Çev. Janet Lloyd. New York: Zone Books, 1988.



- . **Myth and Thought among the Greeks**. Çevirenler Janet Lloyd & Jeff Fort. New York: Zone Books, 2006.
- Vico, Giambattista. **New Science (Third Edition)**. çev. David Marsh. 3. bs. London: Penguin Books, 2013.
- Wheeler, Michael. "Martin Heidegger", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/heidegger/>>
- White, Hayden. **Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975.
- . **Metatarih: Ondokuzuncu Yüzyıl Avrupası'nda Tarihsel İmgelem**. çev. Mehmet Küçük, Ankara: Dost Kitabevi, 2008.
- . **The Content of the Form**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.
- . **Tropics of Discourse**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986.
- Yatarkalkmaz, Şahan. Literature and Change: Early Short Stories of Osman Şahin. Yüksek Lisans Tezi. Sabancı Üniversitesi Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi, 2011.
- Yesayan, Zabel. **Yıkıntılar Arasında**. çev. Kayuş Çalıkman Gavrilof. İstanbul: Aras Yayıncılık, 2014.
- Yüksel, Turan, vd. **Yusuf Atılgan'a Armağan**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1992.
- Zambak, Ferda. Türk romanında mekân. Yüksek Lisans Tezi. Muğla Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2007.