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

YUSUF ATILGAN'IN AYLAK ADAM ROMANINA BAHTİN'İN DİYALOJİ KURAMI EKSENLİ BİR YAKLAŞIM

Hasan CUŞA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2014

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

YUSUF ATILGAN'IN AYLAK ADAM ROMANINA BAHTİN'İN DİYALOJİ KURAMI EKSENLİ BİR YAKLAŞIM

Hasan CUŞA

Danışman: Prof. Dr. Mustafa APAYDIN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2014

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Mustafa APAYDIN
(Danışman)

Üye : Yrd. Doç. Dr. Bedri AYDOĞAN

Üye : Yrd. Doç. Dr. Refika ALTIKULAÇ DEMİRDAĞ

ONAY

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım.

…../…../2014

Prof. Dr. Yıldırım Beyazıt ÖNAL
Enstitü Müdürü

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

ÖZET

YUSUF ATILGAN'IN AYLAK ADAM ROMANINA BAHTİN'İN DİYALOJİ KURAMI EKSENLİ BİR YAKLAŞIM

Hasan CUŞA

Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Danışman: Prof. Dr. Mustafa APAYDIN
Ocak 2014, 108 sayfa

XX. yüzyılın önde gelen edebiyat kuramcılarından biri olan Mihail Bahtin (1895-1975) edebiyat eleştiri ve kuramları sahasına diyaloji, heteroglossia, çok seslilik ve karnavalesk gibi özgün kavramlar kazandırmış ve bu kavramlar ışığında modern romanların yorumlanmasında farklı bir bakış açısı sunmuştur. Bu çalışmamızda Bahtin'in roman sanatının temelini oluşturan kavramlardan hareketle diyaloji kuramı eksenli bir yaklaşım doğrultusunda modern Türk edebiyatının önemli yazarlarından biri olan Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* adlı romanının incelenmesi amaçlanmıştır. Bu çalışmamız üç ana başlık altında yapılmıştır. "*Aylak Adam*'da Diyaloji" adlı birinci bölümde diyaloji kavramı temel alınarak romanda yer alan söylem tiplerinin analizi yapılmış ve romanın diyalojik özelliklere sahip olduğu gösterilmiştir. "*Aylak Adam*'da Heteroglossia" adlı bölümde ise romandaki temanın farklı dil ve türler aracılığıyla ilerlediği tespit edilerek romanın farklı seslerden oluşan heteroglot bir yapısı olduğu ortaya konulmuştur. "*Aylak Adam'*da Polifoni" isimli bölümde de kahramanların kendi seslerinin temsilcisi konumunda kendilerine özgü fikirlerini diyalojik ilişkilerle dışa vurmaları açısından *Aylak Adam*'ın çok sesli bir roman olduğu ortaya konulmuş ve Bahtin'in çok sesli romanla ilişkilendirdiği "karnavalesk" kavramından hareketle romanda yer alan fikirlerin içerik analizi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yusuf Atılgan**,** Mikhail Bahtin, Diyaloji, Heteroglossia, Çok seslilik, Karnavalesk.

ABSTRACT

AN APPROACH BASED ON BAKHTIN'S DIALOGY TO YUSUF ATILGAN'S NOVEL, "AYLAK ADAM"

Hasan CUŞA

Master's Thesis, Department of Turkish Language And Literature
Advisor: Prof. Dr. Mustafa APAYDIN
January 2014, 108 pages

Mikhael Bakhtin (1895-1975), a prominent Literature theorist in XXth Century, introduced new terms such as dialogy; heteroglossia; polifonia and carnivalesque into the literary criticism and theories and he showed us a different perspective of the evaluation of modern novels with this terms. This study aims to evaluate Yusuf Atılgan's an important modern Turkish author *Aylak Adam* in a dialogical way according to the terms that are the basic parts of Bakhtin's art of novel.There are three parts in this study.In the first part, "Dialogy in Aylak Adam'', types of discourse have been analyzed according to dialogy and it has been understood that this novel is dialogical. In the second part, "Heteroglossia in Aylak Adam'', we have shown that theme develops with different languages and types. Therefore, novel is heteroglot and polifonic. In the third part, "Poliphonia in Aylak Adam'', characters express their original ideas as the representative of their own voices with dialogic relations. In addition, ideas in the novel have been analyzed according to carnivalesque that Bakhtin relates it to the poliphonic novel.

Keywords: Yusuf Atılgan, Mikhael Bakhtin, Dialogy, Heteroglossia, Polifonia, Carnivalesque.

ÖN SÖZ

Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* adlı romanı insanları birbirinden uzaklaştıran, onları yabancılaştıran toplumsal ve hiyerarşik kurallara bağlı resmi yaşam tarzına karşı çıkışını ve insanın özgürlüğe olan tutkunluğunu anlatır. Faklı seslerin işitildiği heteroglot bir dünyada, insanlar arasındaki diyalojik ilişkilerin onları birbirine yaklaştırdığını ve çok sesliliğin söz konusu olduğu bir ortamda insanın özgürlüğünden söz edilebileceğini ileri süren Bahtin, insanları kısıtlayan tüm kuralların askıya alındığı karnavalesk yaşam tarzının yansıtan bir roman kuramı ortaya koymuştur. *Aylak Adam* da böyle bir yaşam tarzının izlerinin görüldüğü bir romandır. Dolayısıyla bu roman Bahtin'in roman kuramıyla incelendiğinde romanın anlam zenginliği ortaya konulabilir.

Bahtin'in roman kuramı ile ilgili olan diyaloji, heteroglossia ve polifoni kavramları özgün bir kullanıma sahip olduğu için Türkçe'ye farklı şekillerde çevrilmiştir. Örneğin diyaloji kavramı "söyleşimcilik" olarak çevrilirken,heteroglossia kavramı ise genellikle "çok dillilik" olarak çevrilmiştir. Bahtin roman kuramını oluştururken bir müzik terimi olan "çok seslilik" ten yararlanmış ve bu kavramı bir metafor olarak kullanmıştır. Bahtin için "ses" dünyaya dair bir bakış açısını yansıttığı ve anlamsal bir konum belirttiği için çoğu kavramların ortak özelliği olarak karşımıza çıkar. Biz de bu ortak özellikten hareketle onun roman kavramlarından olan diyalojiye "çift seslilik" heteroglossiaya ise "farklı seslilik" gibi alternatif Türkçe karşılıklar sunduk.

Bu çalışmada danışmanlığımı üstlenip çalışmamın her bölümünde yol gösterici tutumunu, desteğini ve yardımlarını esirgemeyerek akademik bir bakış açısı kazanmamda önemli bir rol oynayan danışman hocam sayın Prof. Dr. Mustafa Apaydın'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Aynı zamanda çalışmamla ilgili fikirlerini paylaşan sayın Yrd. Doç. Dr. Bedri Aydoğan'a, Yrd. Doç. Dr. Refika Altıkulaç Demirdağ'a, Yrd. Doç. Dr. Sema Çetin Baycanlar'a ve tezimi sabırla okuyan Arş. Gör. Esra Özkaya'ya teşekkür ederim.

Hasan CUŞA

Adana/2014

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET ..... **iii**

ABSTRACT ..... **iv**

ÖN SÖZ ..... **v**

BÖLÜM I
GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Tanıtımı 1

1.2. Mihail Bahtin'in Hayatı, Çevresi ve Roman Kuramı 3

BÖLÜM II
KURAM VE YÖNTEM

2.1. Diyaloji (Çift Seslilik) 7

2.2. Heteroglossia (Farklı Seslilik) 17

2.3. Polifoni (Çok Seslilik) 26

BÖLÜM III
UYGULAMA

3.1. Aylak Adam'da Diyaloji (Çift Seslilik) 37

3.2. Aylak Adam'da Heteroglossia (Farklı Seslilik) 59

3.3. Aylak Adam'da Polifoni (Çok Seslilik) 83

BÖLÜM IV
SONUÇ **104**

KAYNAKÇA **107**

ÖZGEÇMİŞ **108**

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Tanıtımı

Modern Türk edebiyatının önemli yazarlarından biri olan Yusuf Atılgan'ın, *Aylak Adam* adlı romanının Bahtin'in diyaloji kuramı bağlamında incelenmesi bu tezin konusunu oluşturmaktadır. Bahtinci bakış açısından hareketle *Aylak Adam'*ın diyalojik ilişkilerin hakim olduğu çok sesli, heteroglot ve karnavalesk bir tür olduğunu ortaya koymak amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda Bahtin'in roman kuramının *"Aylak Adam"* romanına uygulanabilirliği de ortaya konulmuş olacaktır. Bu tezin kapsamı Yusuf Atılgan'ın *"Aylak Adam"* romanı ile Bahtin'in roman kuramının diyaloji (çift seslilik), polifoni (çok seslilik), heteroglossia (farklı seslilik) ve karnavalesk kavramlarıyla sınırlandırılmıştır. Bugüne değin yapılan tezlerde Yusuf Atılgan'ın romanlarının tematik açıdan yalnızlık ve yabancılaşma izlekleri üzerinden ele alınmış, ancak *Aylak Adam* romanı müstakil bir çalışma olarak ele alınmamış dolayısıyla romanın özgürlük teması göz ardı edilmiştir. Bu tezin hareket noktasını romanın içerik, biçim, üslup ve tür açısından bir bütün olarak incelenmemiş olması oluşturmaktadır. Söz konusu tezimizin "Giriş" bölümünde tezin konusu, amacı, kapsamı hakkında bilgi verildikten sonra tezde kullanılacak olan yöntem ve bu yöntemin romana nasıl uygulanacağı hakkında bilgi verilecek ve son olarak da Bahtin'in hayatı, çevresi ve roman kuramı hakkında söz edilecektir.

Tezin "Kuram ve Yöntem" başlıklı ikinci bölümünde, Bahtin'in roman anlayışının kuramsal çerçevesi çizilecek ve bu çerçeve kapsamında diyalojik bir okuma yöntemi oluşturulacaktır. Bu bölümde "Diyaloji" alt başlığı altında Sovyet kuramcı Mikhail Bahtin'in diyaloji kuramının temelini oluşturan diyalog kavramının etimolojik, sözlük ve felsefi anlamının ne olduğundan ve "karşılıklı konuşan kişiler arasındaki anlam ilişkisi" olarak tanımlanan diyalojinin, anlamın ortaya çıkmasında nasıl bir rol oynadığından söz edilecektir. Bunun yanı sıra diyalojik ilişkiler sonucunda birtakım söylem tiplerinin ortaya çıktığından söz edilecek ve çift sesli özelliklere sahip olmaları yönüyle diyalojik femomen olarak adlandırılan bu söylem tiplerinin ne olduğu ve romanda nasıl konumlandırıldığı ortaya konulacaktır.

Tezin ikinci bölümüne ait olan "Heteroglossia" başlıklı ikinci kısımda, öncelikle Bahtin'in "belli bir ulusal dil içinde var olan söz türlerinin katmanlaşması ve çatışması" olarak tanımladığı heteroglossia kavramının tarihsel süreç içinde nasıl ortaya çıktığı ve bu kavramın dili katmanlaştırma kapasitesine sahip olması yönüyle dili hangi açılardan katmanlaştırdığı sorgulanacak ve bununla birlikte heteroglossianın romana nasıl dahil edildiği ve romandaki dilsel katmanlaşmanın her şeyden önce neye dayandığı irdelenecektir.

"Polifoni" başlıklı son kısımda, kısaca "aynı temayı farklı şekillerde söyleyen farklı sesler" olarak tanımlanan çokseslilik kavramının müzik kuramının dilinden poetikanın diline nasıl aktarıldığına değinilecek ve çok seslilik kavramıyla ilgili olan sesin, anlamsal bir konum belirten özelliğinden söz edilecektir. Bununla birlikte bir romanın çok sesli olmasının kahraman, fikir ve diyalojik ilişki gibi fenomenlerin bir arada olmasıyla mümkün olabileceğini ileri süren Bahtin'in bu bakış açısından hareketle çok sesli romanda kahraman imgesinin işlevlerinin neler olduğu ve yazarın kahramanla bağlantılı olarak sanatsal konumunun nasıl olduğu, fikir imgesinin ortaya çıkmasının hangi koşullara bağlı olduğu ve sanatsal açıdan nasıl konumlandırıldığı irdelenerek diyalojik ilişkilerin çok seslilik açısındaki önemi ortaya konulacaktır. Tüm bunların yanı sıra karnavalı çok seslilikle ilişkilendiren Bahtin'in karnavalla ilgili görüşlerine yer verilecektir.

Çalışmamızın "Uygulama" başlıklı üçüncü bölümünde, Sovyet kuramcının belirlenen kuramsal çerçevesi kapsamında Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* romanı tür, söylem ve içerik açısından incelenecektir. Bu doğrultuda *"Aylak Adam'* da Diyaloji" alt başlığı altında yürüttüğümüz incelemede, romanın kurgusu dâhilinde alıntılanan pasajların söylem analizi yapılarak bunların çift sesli özelliklere sahip farklı söylem tiplerini yansıttığı ve bu yönüyle romanın diyalojikleşmesine olanak sağladığının altı çizilecektir. Bunun yanı sıra kahramanların monolojik olarak görülen söylemlerinin aslında çift sesli olduğu, dolayısıyla kahramanlarının sözlerinin arka planında başka seslerin de işitildiği ve her bir sesin farklı bir dünya görüşünü yansıttığı gösterilecektir. Son olarak da romandaki temanın diyalojik ilişkiler aracılığıyla ilerlediği ve bu ilişkiler arasındaki göndermelerin anlamın ortaya çıkmasında önemli bir rol oynadığından söz edilecektir.

"*Aylak Adam*'da Heteroglossia" başlıklı ikinci kısımda, Bahtinci bakış açısıyla romanın türsel analizi yapılacak ve bu doğrultuda romanda yer alan edebi, sanatsal ve toplumsal türlerin nasıl konumlandırıldığından ve hangi amaçla kullanıldığından söz

edilerek bu türlerin romana ne tür olanaklar sağladığı üzerinde durulacaktır. Bununla birlikte dünyaya dair bakış açılarını yansıtan bu farklı türlerin kendilerine özgü dilleriyle romanda yer aldığı ve dili dolduran toplumsal ve tarihsel seslerin yazarın içinde bulunduğu kendi çağının toplumsal ideolojik konumunu açığa vurduğu görüşüne yer verilecektir.

"*Aylak Adam'*da Polifoni " başlıklı son inceleme kısmında, Bahtin'in diyaloji kuramının önemli kavramlarından biri olan çok seslilik kavramı ışığında bir okumaya gidilerek *Aylak Adam*'ın kahramanların kendi seslerinin temsilcisi konumunda kendilerine özgü fikirlerini diyalojik ilişkilerle dışa vurmaları açısından çoksesli bir roman olduğu ortaya konulacaktır. Bunun yanı sıra Bahtin'in çoksesli romanla ilişkilendirdiği "karnavalesk" kavramından hareketle romanda yer alan fikirlerin içerik analizi yapılarak karnaval öğelerinin yer aldığı romanda karnavala özgü dünya anlayışının romana yansıdığı ve bu yönüyle *Aylak Adam*'ın karnavalesk bir roman olduğu gösterilecektir.

1.2. Mihail Bahtin'in Hayatı, Çevresi ve Roman Kuramı

Mikhail Bahtin (1895-1975) önde gelen bir Sovyet edebiyat eleştirmeni ve kuramcısıdır. Yazar uzun süre dönemin siyasi baskıları nedeniyle mesleki çalışmadan uzak kalmıştır. Henüz hayattayken, 60'lı yıllarda genç kuşak Sovyet edebiyat araştırmacıları tarafından bir anlamda yeniden keşfedilmiş, bu sayede temel öneme sahip bir dil felsefecisi ve roman kuramcısı olarak Batı'da tanınması mümkün olmuş, yapıtları sosyal ve beşeri bilimlerin başka alanlarını da derinden etkilemiştir (Bahtin, 2004, s. 1). Özellikle idealizm, Marksizm, anti-Marksizm, Liberal Hümanist eleştiri, Rus milliyetçiliği, Post-kolonyal kuram ve daha birçok görüş, kendi kuramsal çalışmalarıyla ilgili olarak Bahtin'i refarans göstermiştir. Bu açıdan Bahtin'le yeni tanışan birinin kendisini sık sık tek bir kişiye ilişkin akıl almaz bir perspektif çeşitliliğiyle karşı karşıya bulması pek de şaşırtıcı olmasa gerek (Brandist, 2011, s. 14).

Bahtin'in ilk yapıtı *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*' dır. Bu önemli eser ilk kez 1920'li yıllarda yayımlanır; ancak yayımlanmasının hemen ardından Bahtin, tutuklanır ve Kazakistan'a sürülür. Altı yıl küçük bir kasabada kütüphaneci olarak çalışır. Kütüphanede çalışmalarını sürdüren Bahtin; en önemli yapıtlarından bazılarını kaleme alır, bunlardan biri de *Romanda Söylem* adlı çalışmasıdır (Bahtin, 2004, s. 4). Bahtin'e göre bu çalışmanın ana fikri "edebiyat sanatı incelemesinin, soyut bir

'biçimsel' yaklaşım ile aynı ölçüde soyut 'ideolojik' yaklaşım arasındaki kopukluğu giderebileceği ve gidermesi gerektiğidir. Sözel söylemin toplumsal bir görüngü olduğunu anladığımız andan itibaren söylemde biçim ve içerik tek bir bütün olarak görünür." (Bahtin, 2001, s. 33).Yani Bahtin, bir edebi metnin biçim ve içerik gibi unsurlardan oluştuğunu, bu unsurların bir madalyonun iki yüzü gibi birbirinden ayrılamaz özelliğe sahip olduğu ve bu özelliğinden dolayı metni incelerken biçim ve içeriğin birlikte ele alınması gerektiğini ileri sürmüştür. Bahtin bu düşüncesiyle bir taraftan metnin biçimsel özelliklerini dışlayarak sadece içeriği önemseyen Marksist kurama karşı olduğunu gösterirken, diğer taraftan metnin toplumsal ve tarihsel boyutunu göz ardı ederek yalnızca metnin biçimiyle ilgilenen Rus biçimciler ile yapısalcılara karşı olduğunu göstermiştir. Bu açıdan Bahtin'i eleştiri ve düşünce tarihi içinde söz konusu bu karşıt görüşleri savunan kuramcıların ortasında bir yer işgal ettiğini söyleyebiliriz.

Bahtin Kazakistan'dayken, kendisine büyük bir ün kazandırmış olan roman kuramı üstüne çalışır. 1936 ve 1938 yılları arasında Bildungsroman (eğitim romanı) ve gerçekçiliğin tarihindeki önemi üstüne bir kitap yazar; iddalara göre bu kitap, el yazmasının yayımlanmayı beklediği yayınevi, Sovyetler Birliği'indeki 1941 Alman işgali'nin ilk günlerinde yıkıldığı sırada kaybolmuştur. Her ne kadar, kitap muhtemelen uydurma bir hikâyeye göre kaybolmuş olsa da, Bahtin'in savaşta kâğıt kıtlığı yüzünden el yazmalarını sigara kâğıdı olarak kullandığı rivayet edilir (Brandist, 2011, s. 26).

Bahtin, 1936'da Saranks Mordova Pedogojik Enstitüsü'nde ders vermeye başlar. Daha sonra 1940'da doktora tezini bitirir, ancak çeşitli çekişmelerden sonra tezi reddedilir. Doktora tezi olan *Rebelais ve Dünyası* adlı kitabı ancak 1965'te yayımlanır. Eski bir hastalığından ötürü bir bacağı kesilen Bahtin, 1969'da Moskova'ya yerleşir ve 1975'te bir yaşlılar evinde gözlerini hayata yumar (Bahtin, 2001, s. 4).

Brandist; "*Bahtin ve Çevresi*" adlı eserinde Bahtin'in roman kuramının kendisinin içinde bulunduğu çevrenin entelektüel eğilimleri etkisi altında geliştiğini ileri sürmüştür. Ona göre Bahtin başta olmak üzere Medvedev ve Voloşinov'un da içinde olduğu entelektüel bir grup bir araya gelip dil, edebiyat, soyoloji, psikoloji ve felsefe üzerinde konuşmalar yaparak "Bahtin ve Çevresi" adı altında bir ekol oluşturmuşlardır. Bahtin ve Çevresi, Yeni Kantçılıktan özellikle de fenomolojiden çok etkilenmiştir. Rusya'da etkili olan fenomolojiden yararlanan Bahtin, bu kuramdan hareketle dil ile ilgili düşüncelerini geliştirmiş ve "diyaloji" kuramının temel kavramlarından bir olan "sözce" ile ilgili olarak kendi dil felsefesini oluşturmuştur. Brandist, Bahtin'in roman

kuramının önemli kavramlarından biri olan "heteroglossia" kavramını da doğrudan Marr'dan etkilenerek ortaya koyduğunu ve dilbilimde Marksçılık olarak ilan edilmiş Marrcılığın etkisi altında kaldığını ileri sürmüştür. Marr'ın düşüncesine göre " bu ya da şu dile güya bir millî kültür olarak yaklaşmak, onu tüm bir nüfusun (topluluğun) kitlesel yerel söylemi olarak kabul etmek, gayri-bilimseldir ve gerçekdışıdır, tüm sınıfları kapsayan ve bu anlamda sınıflı-olmayan millî dil bir kurmacadır." (Brandist, 2011, s. 174). Bahtin, Marr'ın bu düşüncesinden hareketle resmi, milli ve monolojik dil anlayışına karşı çıkarak tür, grup ve sınıf gibi toplumsal güçlerin dili katmanlaştırdığını düşünmüş ve söz konusu olan bu dilsel katmanlaşmayı doğrudan romana indirgemiştir. Brandist "Gülme ve Eleştiri" adlı yazısında Bahtin'in "karnavalesk" kavramıyla ilgili gülme anlayışının Cassirer ve Bergson'un düşüncelerinin etkisi altında kaldığını da ileri sürmüştür. Gestalt teorisi de Voloşinov'un psikoloji ve dil çalışmasında ve Medvedev'in Biçimcilik'e dair kitabında özellikle önemli bir rol oynamıştır. Böylelikle Brandist'e göre; Bahtin'in roman kuramı, içinde bulunduğu dönemin toplumsal koşullarında söz konusu olan düşünce akımlarının ve felsefi yaklaşımlarının etkisi altına oluşmuştur. Dolayısıyla Bahtin'in roman kuramı böyle bir atmosferde şekillenmiş ve oluşmuştur. "Monolog" ve "diyalog" gibi kavramlara bilindik anlamlarının dışında sosyolojik ve felsefî anlamlar yükleyen Bahtin, kendine özgü bir terminoloji geliştirmiştir. Bahtin'in, bu kavramları alışılmadık bir şekilde roman kuramında ele aldığından söz eden Brandist, Stalin yıllarında, sansürün bir hayli katı uygulandığı bir dönemde, yasaklı olan toplumsal sorunları tartışabilmek için Bahtin'in böyle bir stratejiye başvurduğunu ileri sürmüştür.

Peter V. Zima "*Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*" adlı eserinde Bahtin'in roman kuramının felsefi arka planından söz ederken onun roman kuramıyla ilgili "karnavallaşma" ve "çok seslilik" gibi estetik kavramların Hegelci sistemin klasisizm, sistematik sentez ve monologcu anlayışına bir meydan okuma olarak düşünülebileceğini ileri sürmüştür. Bununla birlikte Bahtin'in klasisizmi, monoloğu ve aristokratik ciddiyeti reddetmesi, Hegel'e doğrudan karşı olmasından değil; sosyalist gerçekçi estetiğe ve resmî Marksist-Leninist doktrinlere de karşı olmasından ileri geldiğini ve bu bağlamda "çok sesli" romanın edebiyatın bir bütün olarak gelişmesini sağlayan demokratik ve devrimci bir tür olduğunu ileri sürmüştür (Zima, 2006, s. 161).

Bahtin'in roman kuramının ve bu kuramla ilgili kavramların ortaya çıkış sürecinden kısaca söz ettikten sonra Bahtin'in diyaloji kuramının ne olduğundan ve bu kuramın hangi kurama esin kaynağı olduğundan kısaca söz etmek yararlı olacaktır.

Bahtin tarafından ortaya atılan bir kavram olan "diyaloji" basit anlamda bir sözcenin başka sözce ile etkileşim halindeki anlam ilişkisini ifade eder. Birçok eleştirmen; diyaloji kavramını tanımlarken; yazınsal metin içerisinde söylemsel bir çeşitlilik bulunduğu, her söylemin başka söylemlerle çakıştığı, içerisine başka söylemlerin karıştığı, başka söylemlerle karışmayan söylemin neredeyse bulunmadığı görüşünü savunur. Kısacası; Sovyet kuramcı, bir yapıtın başka yapıtlarla sürekli alışveriş içinde olduğunu, bir sözcenin başka sözcelerle ilişki halinde olmadan, belli oranda birbirlerini etkilemeden var olamayacağını, aynı zamanda her söylemin belli bir tarihsel alan içerisinde konumlandığını savunur (Aktulum, 2000, s. 24-26).

Julia Kristeva, Bahtin'in "diyaloji" kavramından yola çıkarak kendi metinlerarasılık kavramını ortaya koymuştur. Bahtin, bir sözcenin bir başka sözce ile olan anlam ilişkisini diyaloji olarak tanımlarken Kristeva ise bir metin ile bir başka metin arasındaki her türlü ilişkiyi metinlerarası olarak adlandırır. 1960'lı yılların sonlarında Kristeva'nın ortaya attığı "metinlerarası" kavramı; iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da diyalog biçimi olarak da tanımlanabilir. Bir başka deyişle; bir yazar başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırarak yeniden yazar (Aktulum, 2000, s. 17-18).

BÖLÜM II

KURAM VE YÖNTEM

2.1. Diyaloji (Çift Seslilik)

Bahtin; diyaloji kavramını, birçok bağlamda kullandığı için bu kavramı tanımlamak zordur. Bahtin, bu kavramı diyalog kavramından yola çıkarak türetmiştir. İki ya da daha çok kişinin karşılıklı konuşması anlamına gelen diyalog, Yunanca'daki "dia" ve "logos" kelimelerinin birleşmesinden elde edilmiş bir terimdir. Dia; zıt yönlere gitme, çapraz olma, aykırı olma, bir şeyin iki yanına değme anlamına gelmektedir. Logos ise; söz, ifade, söylem, bir şeyi göstermek, ortaya çıkarmak, hep birlikte bir araya gelmek anlamında kullanılmaktadır.

Sözlük anlamıyla diyalog, en az iki kişinin karşılıklı olarak konuşmasını ifade eder. Bu yönüyle diyalog, tek kişinin konuşması anlamındaki monoloğun tersidir. Diyalog, sadece iki kişinin karşılıklı sıradan konuşması değil, aynı zamanda konuşma esnasında farklı iki fikrin tartışılmasıdır. Buna karşılık monolog, tek kişinin konuşması değil; aynı zamanda birden çok kişinin tek ve aynı fikri benimsemesidir. Böylece; diyalog fikir farklılığını, monolog ise fikir birliğini ifade eder.

Diyalog, sözlük anlamının yanı sıra felsefi anlamda da kullanılmıştır. Felsefi anlamda diyaloğun iki türlü kullanımı vardır. Bunlardan biri, Platon'un diğeri ise Hegel'in kullanımıdır. Platon, mutlak doğruya ulaşmak için diyaloğu 'yöntem' olarak kullanırken; Hegel 'diyalektik' olarak kullanmıştır. Bahtin'in felsefi anlamda geliştirdiği diyalog anlayışı ise ne Platon'daki gibi retorik biçiminde felsefi bir yöntem olarak iki fikirden birinin doğrulanması, ötekinin yanlışlanmasıdır ne de Hegel'de olduğu gibi diyalektik biçiminde yanlışla doğrunun birbirine karıştırılarak harmanlanmasıdır.

Bahtin'in diyalog anlayışı her iki filozoftan da farklıdır. Bahtin, bu farkı belirtmek için diyalog ile diyalektik kavramlarını karşılaştırır: "Diyalog ve diyalektik. Bir diyaloğu alıp sesleri çıkarın […] tonlamaları çıkarın […] yaşayan sözcüklerden ve karşılıklardan soyut kavramlar ve yargılar yontun, her şeyi soyut bir bilince tıkıştırın, diyalektiğe böyle ulaşırsınız işte." (Bahtin, 2004, s. 30). Burada Bahtin'in vurgulamak istediği nokta 'diyalojinin 'diyalektikten' farklı olduğudur.

Diyaloğun diyalektikten farklı olduğunu ortaya koyan Bahtin, aynı zamanda diyaloğun retorikten de farklı olduğunu ileri sürer. Ona göre "[r]etorikte koşulsuz haklılık ve koşulsuz suçluluk vardır; tam bir zafer ve hasmın yok edilmesi vardır. Diyalogda hasmın yok edilmesi aynı zamanda söylemin yaşadığı diyalojik alanı da yok eder […] Bu alan çok kırılgandır ve kolaylıkla yok edilebilir." (Bahtin, 2004, s. 37). Bu yüzden otoriteye ya da ötekine yönelik en küçük şiddet ya da en küçük gönderme bile diyaloğun sonlanmasına neden olabilir. Bahtin'in de ifade ettiği gibi: "Diyalog son bulduğunda her şey sona erer. Dolayısıyla diyalog, tam da özü gereği son bulamaz ve son bulmamalıdır." (Bahtin, 2004, s. 337).

Bahtin, diyaloğun bir araç olmadığını aslında bir amaç olduğunu ileri sürer. Ona göre "[b]ir kişinin zaten hazırlanmış olan karakterinin açığa vurulmasını, yüzeye çıkartılmasını sağlayan bir araç değildir diyalog; hayır, diyalogda bir kişi kendisini dışarıya göstermekle kalmaz yalnızca; ayrıca ilk kez ne ise o olur." (Bahtin, 2004, s. 337). Böylece; diyalog sayesinde kişi, kendi kimliğini ve dünya görüşünü dışa vurabilir. Bahtin'in diyalog anlayışına göre:

> Karşılıklı konuşma içinde sözcük doğrudan doğruya, pervazsızca gelecekteki bir yanıt-sözcüğe yönelir: bir yanıtı kışkırtır, öndeler ve kendisini yanıtın doğrultusuna göre yapılandırır. Kendisini önceden söylenen sözlerin oluşturduğu bir atmosferde şekillendiren sözcük, aynı zamanda, henüz söylenmemiş olmakla birlikte söylenmesine ihtiyaç duyulan ve aslına bakılırsa öndelediği bir sözcük tarafından belirlenir. Herhangi canlı bir diyalogda olup biten budur (Bahtin, 2001, s. 56).

Bahtin'e göre; diyalog sırasında tüm bu olup bitenler olurken bir diyalogda "[i]ki konuşucu birbirini tamamen anlamamalıdır ve zaten asla anlamazlar da; birbirlerinin yanıtlarından ancak kısmen tatmin olmalıdırlar; çünkü diyaloğun sürmesi büyük ölçüde her iki tarafın da diğerinin kastettiği şeyi tamamen bilmemesine bağlıdır." (Bahtin, 2004, s. 30).

Diyaloğun sözlük ve felsefi anlamından söz ettikten sonra diyaloji kavramının nasıl tanımlandığından söz edebiliriz. Diyaloji; sadece normal bir diyalogdaki gibi iki kişi arasındaki karşılıklı konuşma değildir, aynı zamanda karşılıklı konuşan bu kişiler arasındaki anlam ilişkisidir. Bir başka deyişle; diyaloji, karşılıklı etkileşim üzerine kurulu bir anlamlaştırmadır. Bu anlam ilişkisi de diyalojik bağlamda kendini gösterir.

Bu bağlamda, konuşma anı, karşılıklı etkileşim anı olarak, hangi anlamın hangi anlamı nasıl etkileyeceğini belirlemektedir.

Bahtin'e göre; "[d]il dili kullananların diyalojik etkileşiminde yaşar ancak. Gerçekten de, dilin sahici yaşam alanını diyalojik etkileşim oluşturur. Diyalojik ilişkiler dilin bütün hayatına, her türlü kullanım alanına (gündelik hayat, iş, bilim, sanat, vb.) sızmıştır." (Bahtin, 2004, s. 254). Bahtin, dildeki diyalojik ilişkilerin nasıl ortaya çıktığını örneklerle açıklar:

> 'Hayat iyidir.' 'Hayat iyi değildir.' Önümüzde, özgül bir mantıksal biçime ve anlamsal olarak bir gönderge nesnesine yönelmiş özgül bir içeriğe sahip iki değer yargısı bulunuyor (hayatın değerine dair iki felsefi yargı). Bu iki yargı arasında özgül bir mantık ilişkisi vardır: Biri diğerinin olumsuzlanışıdır. Ama aralarında diyalojik bir ilişki yoktur ve olamaz da; birbirleriyle hiçbir şekilde tartışmazlar (ama tartışma için gerekli gönderge malzemesini ve mantıksal temeli sağlayabilirler). Eğer aralarında ve onlara yönelik diyalojik bir ilişki ortaya çıkacaksa, her iki yargının da cisimleşmesi gerekir. Böylece her iki yargı da, tez ve antitez olarak, tek bir öznenin tek bir sözcesinde birleştirilebilir ve bu öznenin verili bir soruna ilişkin bütünleşmiş diyalektik konumunu ifade edebilirler. Bu durumda ortaya diyalojik bir ilişki çıkmaz. Ama bu iki yargı iki farklı öznenin iki farklı sözcesine bölünürse, bu durumda diyalojik ilişkiler ortaya çıkacaktır (Bahtin, 2004, s. 254).

Bahtin'in diyaloji kuramında sözce kavramı önemli bir yer tutar. Çünkü sözce, dildeki diyalojik ilişkilerin ortaya çıkmasına olanak sağlar. Bahtin'e göre; sözce, toplumsal olarak iki kişi arasındaki iletişimde gerçekleşir. Sözcenin en önemli özelliği onun toplumsal ve tarihsel yönüdür. Bahtin sözcenin toplumsal yönünden söz ederken aslında sözceyi bir yanıyla belirli bir tarihsel bağlama oturtmaya çalışır. Çünkü onun için tarihsel zaman içindeki her söz kendi içinde başka sözcelerin izlerini taşır. Tarihsel zaman içinde iletişimsel olarak her sözce, bir öncekine yanıt olarak doğar ve yine kendisi başka bir soru yaratır. Bu yönüyle anlam, doğrudan sözcenin içinde var olur. Sözce kuramına göre; söz iki yönlü bir özellik taşır. Birinci yön sözün kimin söylediği ikinci yön ise sözün kime söylendiğidir. Bu yönüyle söz, konuşan ile dinleyen kişi arasındaki karşılıklı iletişimin bir ürünüdür.

Bahtin, cümle ile sözcenin birbirinden farklı iki kavram olduğunu ileri sürer. Ona göre cümle, dilbilimsel bir kavram iken; sözce, üst dilbilimsel bir kavramdır. Bu yüzden "bir cümle dilin bir birimidir, oysa bir sözce iletişimin birimidir." (Bahtin, 2004, s. 32). Bahtin'in ifade ettiği cümle ile sözce arasındaki farkı daha iyi açıklamak için vermiş olduğu örnekten yola çıkabiliriz. "Hayat iyidir" ve " hayat iyi değildir." şeklinde iki zıt yargıyla karşı karşıyayız. Bu değer yargılarının kime ait olduğu ve kimin kime söylediği belli değildir. Bu yönüyle bunlar cümle özelliği kazanır. Aynı zamanda bu iki yargıyı sadece Ali söylemiş olsa bile kime söylediği belli olmadığı için bu yargılar yine de cümle olarak kalır. Bu karşıt değer yargılarının Ali tarafından bir muhatabı olmadan dile getirilmesi diyalektiğin ortaya çıkmasına neden olur. Örnek olarak; Ali, tek başına ve kendi kendine "hayat iyidir" tezine karşılık "hayat iyi değildir" antitezini ortaya koyunca "hayat hem iyi hem kötüdür" sentezi ortaya çıkar. Böylece; tek bir kişi tarafından dile getirilen ve ötekine yönelik olmayan bu yargıların her biri cümleyi oluşturur. "Cümleler tek bir konuşucunun konuşması içinde var olan görece tamamlanmamış düşüncelerdir." (Bahtin, 2004, s. 32). Sözü edilen değer yargılarının sözce haline gelebilmeleri için bu yargıların iki farklı kişi tarafından dile getirilmesi gerekir. Örneğin Ali Ahmet'e " hayat iyidir" dedi. Ahmet ise Ali'ye "hayat iyi değildir" dedi. Doğrudan anlatım yoluyla bu iki sözce birbiriyle çatışarak diyalojik ilişkiye girer. Çünkü; bu zıt yargıların iletişim ortamında kimin tarafından kime söylendiği bellidir, yani bu yargıların bir sahibi bir de alıcısı vardır. Bu yönüyle sözü edilen yargılar sözce olma özelliği kazanır. Kişilerin söylemleri, sadece çatışarak birbirleriyle diyalojik ilişkiye girmez, aynı zamanda uzlaşarak da diyalojik ilişkiye girer. Bahtin'in örneklerle açıkladığı gibi:

> 'Hayat iyidir' ' Hayat iyidir.' Burada da kesinlikle özdeş iki yargı var; hatta aslında iki kere yazdığımız (veya söylediğimiz) tek bir yargı; ama bu 'iki kere', yargının kendisine değil, yalnızca sözel cisimleşmesine gönderme yapıyor. Burada iki yargı arasında mantıksal bir özdeşlik ilişkisi bulunduğundan söz edebiliriz elbette. Ama bu yargı iki farklı özne tarafından iki farklı sözcede ifade edilirse, o zaman aralarında diyalojik ilişkiler açığa çıkar (uzlaşma, olumlama) (Bahtin, 2004, s. 255).

Dolayısıyla; diyalojik ilişkiler, ne mantıksal ilişkilere ne de kendileri için her türlü diyalojik öğeden yoksun olan ilişkilere indirgenebilir. Onlardan diyalojik

ilişkilerin türeyebilmesi için söylem kılığına bürünmeleri, sözce haline gelmeleri ve söylemde ifade edilen farklı öznelerin konumları haline gelmeleri gerekir (Bahtin, 2004, s. 254). Bahtin'in de vurguladığı gibi:

> [M]antıksal ve anlamsal olarak gönderge niteliğindeki ilişkilerin, diyalojik ilişkiler haline gelebilmesi için cisimleşmeleri gerekir, yani başka bir varoluş alanına dahil olmaları gerekir: söylem haline, yani bir sözce haline gelmeli ve bir yazara, yani verili bir sözcenin yaratıcısına sahip olmaları gerekir (bu sözce söz konusu yaratıcının konumunu ifade eder). Bu anlamda her sözcenin bir yazarı/yaratıcısı vardır; onu yaratıcısı olarak bizatihi sözcede işitiriz (Bahtin, 2004, s. 255).

Bahtin; diyaloji kuramından hareketle diyalojinin oluşması ve açığa çıkmasının birtakım ilişkilere bağlı olduğunu ileri sürer. Ona göre görüş birliği /görüş ayrılığı, olumlama/tamamlama, soru/yanıt, vb. ilişkiler, sözcükler, cümleler ve bütün sözceler arasındaki saf diyalojik ilişkilerdir (Bahtin, 2004, s. 260) .

Bahtin, '*Estetik Etkinlik Olarak Yazar ve Kahraman'* adlı makalesinde insanın doğasının diyalojik olduğunu, bu yüzden de anlamı ancak ötekiyle etkileşime geçerek bulabileceğimizi söyler. Bahtin'in düşüncesine göre; 'ben' 'öteki'yle sürekli diyalojik bir ilişki halindedir. Bilincimiz ötekiyle olan iletişimimiz sonucu oluşur ve ötekiyle kendi benliğimizi ve kimliğimizi tanımlarız. Böylece; bilincimiz ötekinden bağımsız bir şekilde var olamaz.

Bahtin'e göre; biz insanlar kendimizi bir bütün olarak kavrayamayız. Kendi varlığımızı tam olarak algılayamayız. Biz herhangi bir ayna karşısında ya da kendi fotoğrafımız karşısında kendimizi tam olarak göremeyiz. Çünkü ayna karşısında "kendimizi doğrudan doğruya görüyoruz gibi gelecektir. Ama öyle değildir. Kendi içimizde kalırız ve yalnızca aynadaki yansımamızı görürüz, dünyayı görüşümüzde ve deneyimleyişimizde doğrudan bir öğe olmayan yansımamızı görürüz. Dışımızın yansımasını görürüz ama dışımız bakımından kendimizi görmeyiz." (Bahtin, 2005, s. 51). "Kendimizi başkalarının bakış açısından değerlendiririz ve kendi bilincimizi aşan şeyi başkaları aracılığıyla anlamaya ve hesaba katmaya çalışırız." (Bahtin, 2005, s. 31). Dolayısıyla; kendimizi bir başkasının gözünde bir bütün olarak görebilir ve kavrayabiliriz. Bu da ancak diyalojik bir ilişkiyle mümkün olabilir. Yani kişinin kendi

varlığını ortaya koyması ötekinin varlığına bağlıdır. Bunu bu şekilde formüle edebiliriz: 'Öteki' varsa 'Ben' varım o yoksa 'Ben' zaten yokum. Bahtin'in de vurguladığı gibi:

> Bir insan kendisiyle asla örtüşmez. Ona asla A'nın A ile özdeşliği formülü uygulanamaz. Dostoyevski'nin sanatsal düşünüşünde kişiliğin sahici hayatı bir insan ile kendi benliği arasındaki örtüşmeme noktasında gerçekleşir; onun maddi bir varlık olarak, gizlice araştırabilecek, tanımlanabilecek, kendi sistemi dışında 'gıyaben' tahmin edebilecek bir varlık olarak onu kendisi yapan her şeyin sınırlarının ötesine geçtiği noktada gerçekleşir. Kişiliğin sahici hayatına ancak o kişiliğin diyalojik olarak kavranışıyla ulaşılabilir çünkü kişilik bu diyalojik kavranış esnasında kendisini özgürce ve başkalarıyla etkileşim halinde açığa vurur (Bahtin, 2004, s. 112).

Bahtin'in diyaloji kuramıyla ilgili dildeki diyalojik ilişkilerden söz ettikten sonra romandaki diyalojik ilişkilerin nasıl oluştuğundan söz edebiliriz. Bahtin'e göre; romanın diyalojik bir özellik taşımasını sağlayan birtakım fenomenler vardır. Bu fenomenler şunlardır: Üsluplaştırma, parodi, skaz ve diyalog. "Aralarındaki kesinlikle gerçek farklılıklara rağmen bu fenomenlerin paylaştığı tek bir ortak özellik vardır: onlardaki söylemin çift yönlü bir yönelimi vardır- hem sıradan söylemde olduğu gibi konuşmanın gönderge nesnesine yönelmiştir hem de bir başkasının söylemine, başka birinin konuşmasına yönelmiştir." (Bahtin, 2004, s. 256).

Romanın diyalojik olmasına olanak sağlayan üsluplaştırma; başka kişinin söylemini bir başkasının kendi söyleminin amaçlarına hizmet etmeye zorlar. Bir başka deyişle; roman yazarı, kahramanın söylemini kendi söylemi içinde amacına uygun bir şekilde dolaylı yoldan dile getirir. Bir başkasının kendine özgü bakış açısıyla ortaya konan üsluplaştırma; başkasının söylemini olduğu gibi bir başkasının söyleminde dile getirmez, bilakis başkasının söylemini alır ve kendi söylemi içinde kendine özgü vurgu ve tonlamalarla yeniden dile getirir. Bu yönüyle üsluplaştırma, taklitten farklıdır. Bahtin, bu farkı şöyle ifade eder:

> Taklit bir biçimi koşullu hale getiremez, çünkü taklit edilen malzemeyi ciddiye alır, kendisinin kılar ve başka bir kimsenin söylemini dolaysızca temellük eder. Bu durumda seslerin tam kaynaşması gerçekleşir; eğer bir

> başkasının sesini işitiyorsak, bu ses taklit edenin planına dahil edilmiş olan bir ses değildir kesinlikle (Bahtin, 2004, s. 262).

Romanın diyalojik olmasına olanak sağlayan diğer fenomen parodidir; ancak "[p]arodide durum farklıdır. Burada, üsluplaştırmada olduğu gibi yazar yine bir başkasının söylemiyle konuşur, ama üsluplaştırmanın tersine parodi bu söyleme başlangıçtakine doğrudan doğruya karşıt bir anlamsal niyet katar."(Bahtin, 2004, s. 266). Bu karşıtlık üzerine parodik söylemde sesler birbirleriyle çatışmaya girer. Bahtin'e göre "[p]arodik söylem son derece değişken olabilir. Bir başka kişinin üslubu bir üslup olarak parodi konusu olabilir; bir başkasının toplumsal olarak tipik veya bireysel olarak karakterolojik bakış, düşünme ve konuşma tarzı parodi konusu olabilir." (Bahtin, 2004, s. 267). Tüm bunlar parodik söyleme dâhil edilebilir. Aynı zamanda:

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

Bahtin'in *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı eserinde Leo Spitzer parodiyle ilgili olarak şöyle der: "Konuşmamızda muhatabımızın sözcesinin bir bölümünü yeniden ürettiğimizde, bizatihi konuşuculardaki değişiklik nedeniyle tonda zorunlu bir değişiklik gerçekleşir: 'öteki kişi'nin sözcükleri bizim ağzımızda daima bize yabancı bir şey gibi tınlar ve çoğunlukla gülünç, abartılı veya alaycı bir tonlamaya bürünür (Bahtin, 2004, s. 268). Bahtin'in de ifade ettiği gibi:

> Bir başkasının bizim konuşmamıza dahil edilen sözleri, kaçınılmaz olarak yeni bir yoruma (bizim yorumumuza) bürünür ve bizim bu sözcüklere ilişkin değerlendirmemize tabi olurlar; yani çift sesli hale gelirler. Farklılık gösterebilecek tek şey bu iki ses arasındaki karşılıklı ilişkidir. Bir başkasının beyanının soru biçiminde aktarılması zaten tek bir söylem içinde iki niyetin

> çarpışmasına yol açar: çünkü böyle yaparken bir soru sormakla kalmayız yalnızca, ayrıca bir başkasının beyanını sorunlu hale de getiririz. Pratik gündelik konuşmamız öteki insanların sözleriyle doludur: bazen bu sözlerin kime ait olduğunu unutarak, kendi sesimizi bazılarıyla tamamen birleştiririz; otorite kabul ettiğimiz diğerleriniyse kendi sözlerimizi desteklemek için kullanırız; yine bazılarını, onlara yabancı veya düşman olan kendi beklentilerimizle doldururuz (Bahtin, 2004, s. 268).

Romanın diyalojik olmasına olanak sağlayan bir başka fenomen ise skaz'dır. Bahtin'e göre; skaz sorunu ilk kez Boris Eyhenbaum tarafından ortaya konulmuştur. "Eyhenbaum skaz'ı sözlü anlatı biçimine yöneliş olarak algılar; bu, sözlü anlatıma ve onunla örtüşen dil karakteristiklerine (sözlü entonasyon, sözlü anlatımın sözdizimsel kuruluşu, uygun sözlük, vb.) bir yöneliştir." (Bahtin, 2004, s. 264). Bahtin'in *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı yapıtını İngilizce'ye çeviren Caryl Emerson'a göre; skaz'ın İngilizce'de tam bir karşılığı yoktur. Ona göre skaz, "[t]ekil bir anlatıcının sözlü konuşmasını taklit eden bir anlatı tekniği veya tarzını ifade eder." (Bahtin, 2004, s. 50). Sovyet kuramcı Bahtin, skazı şöyle tanımlar:

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

Bahtin'e göre romanın diyalojik (çift sesli) bir yapı oluşturmasına olanak sağlayan son fenomen ise diyalogdur. Bu diyalog fenomeni, romanda sadece iki kişinin karşılıklı konuşması şeklinde yer almaz. Aynı zamanda gizli diyalog ve gizli polemik şeklinde de kendini gösterir. Diyalogla ilgili bu iki fenomen, romandaki söylemlerin çift sesli olmasına olanak sağlar. Bahtin, gizli diyaloğun ne olduğuna ve romanda nasıl yer aldığına dair şöyle der:

> İki kişi arasındaki bir diyaloğu gözünüzün önüne getirin. İkinci konuşucunun beyanları çıkarılmış olsa da sonuçta genel anlam bozulmuyor

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

Bahtin'e göre; gizli polemik gizli diyalogdan farklıdır. Çünkü; "gizli polemikte ötekinin sözlerine düşmanca muamele edilir ve bu husumet, en az tartışılan konunun kendisi kadar, yazarın söylemini belirleyen şeydir. Bu, söz konusu söylemin semantiğini köklü bir şekilde değiştirir: Göndergesel anlamın yanında ikinci bir anlam ortaya çıkar." (Bahtin, 2004, s. 269). Bu anlamın ortaya çıkması ise tonlama ve sözdizimsel kuruluşla mümkün olur. Bahtin, polemiği açık ve gizli olmak üzere ikiye ayırır. Açık polemikte belirgin olarak iki kişi karşılıklı olarak tartışırken gizli polemikte ise tek bir kişi sanki ötekiyle tartışıyormuş gibi konuşur. Bahtin'in de belirttiği gibi:

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

Bahtin'e göre; polemik söylem, edebi konuşmada olduğu kadar gündelik konuşmada da son derece yaygındır. Gündelik konuşmada "başkalarına taş atan" bütün sözcükler ve bütün iğneleyici sözler, kendi kendisini peşinen yadsıyan ve kendisini onaylamayan abartılı konuşmalar, polemik söylem içinde üslup şekillendirici bir öneme

sahiptir (Bahtin, 2004, s. 270). Böylece Bahtin, gizli polemiğin edebi ve gündelik konuşmada önemli bir rol oynadığını vurgular. Ona göre:

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

Sonuç olarak; diyaloji, karşılıklı konuşan kişiler arasında gerçekleşen bir anlam ilişkisidir. Bu anlam ilişkisinin ortaya çıkması toplumsal ve tarihsel bağlamda iletişimsel olarak gerçekleşir. Bu iletişim anında yargıların yaratıcılarının konumunu ifade edecek şekilde söylem olarak ortaya konulması ve bu söylem sahiplerinin ben-öteki bağlamında birbirleriyle çatışarak veya uzlaşarak etkileşime girmesi diyalojik ilişkilerin ortaya çıkmasına olanak sağlar. Diyalojik ilişkiler de birtakım fenomenlerin ortaya çıkmasını sağlar. Bu fenomenler, üsluplaştırma, parodi, skaz, gizli diyalog ve gizli polemik gibi birtakım söylem tipleridir. Bu söylem tipleri her ne kadar birbirinden farklı olsa da bunların ortak özellikleri çift sesli olmalarıdır. Söz konusu bu çift sesli söylem tiplerinin romanda yer alması, romanın diyalojik bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Bahtin için söylem kadar söylemin oluşum koşulları da önemlidir. Çünkü romanda tek bir söylemde farklı iki sesin nasıl tınladığı, bu seslerin ne tür fikirleri yansıttığı ve hangi diyalojik açılarla karşı karşıya geldiğinin ortaya konulması anlamı belirler. Böylece diyalojik ilişkiler, anlamsal ilişkilerin ortaya konulmasında önemli bir rol oynar.

2.2. Heteroglossia (Farklı Seslilik)

Bahtin, 1934 yılında "Romanda Söylem" adlı yazısında heteroglossia terimini kullanmıştır. Yunanca "farklı" anlamına gelen "hetero" ile "ses" ve "dil" anlamına gelen "glossia" sözcüklerinin birleşmesinden elde edilmiş bir terim olan "heteroglossia, belli bir ulusal dil içinde var olan biçemlerin ve söz türlerinin katmanlaşması ve çatışmaya girmesidir." (Bahtin, 2001, s. 47). Bu terim Türkçe'ye "farklı söylemlilik", "çok dillilik" ve "farklı seslilik" gibi birçok biçimde çevrilebilir. Bunların hepsi bir yandan dilin, farklı ve çok yönlü bir yapıya sahip olduğunu gösterirken; diğer yandan da sesin farklı 'tını'lara sahip olduğunu göstermektedir. Fakat bunlar bazı yönleriyle birbirinden ayrılmaktadır. Örneğin "çok dillilik" olarak Türkçe'ye çevrilen poliglossia, Yunanca "poli" (çok) ve "glossa" (dil) sözcüklerinin birleşmesinden elde edilmiş bir terimdir. Bu terim bir ülkede Yunanca ve Latince gibi en az iki farklı dilin birlikte kullanılması anlamına gelmektedir. Türkçe'ye farklı seslilik olarak çevrilen heteroglossia ise bir dilin belli amaçlar doğrultusunda farklı tür ve biçimlerde katmanlaşarak ayrılması ve ayrılan bu dillerin kendine özgü sesleriyle birlikte birbirleriyle mücadele etmesi anlamına gelmektedir. Bahtin, "Romansı Söylemin Tarih Öncesinden" adlı yazısında heteroglossianın (farklı sesliliğin) tarihsel süreçte nasıl ortaya çıktığından şöyle söz eder:

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

Heteroglossia; dili, farklı amaç ve vurgularla doldurarak dilin farklı biçimlerde katmanlaşmasına olanak sağlar. Toplumun farklı kesimlerine ait bireylerin söylemlerini değişik biçimlerde katmanlaştıran heteroglossia; roman için vazgeçilmez bir özelliktir. Bahtin, heteroglossia ile dilsel katmanlaşmanın nasıl oluştuğundan şöyle söz eder:

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

Dil, canlı ve dinamik bir yapıya sahip olduğu için lehçeler halinde katmanlaşır. Bahtin'e göre "dil, sözcüğün dar anlamıyla yalnızca (biçimsel dilsel işaretleyicilere, özellikle de sese ilişkin olanlarına göre) dilsel lehçeler halinde katmanlaşmakla kalmaz, [bunun] yanı sıra, toplumsal - ideolojik diller halinde de katmanlaşır (toplumsal grupların dilleri, "mesleki" ve "türe ilişkin" diller, kuşakların dilleri vb.)" (Bahtin, 2001, s. 47).

Tür, biçim, grup ve söylem gibi toplumsal güçler; dili katmanlaştırma kapasitesine sahiptir. Aynı zamanda "[m]uhtelif eğilimler (sanatsal veya başka türlü), çevreler, dergiler, belirli gazeteler, hatta önemli tikel sanatsal yapıtlar ve kişiler, kendi toplumsal önemlerine göre, dili katmanlaştırma kapasitesine sahiptir." (Bahtin, 2001, s. 67). Katmanlaşma işini gören bu toplumsal güçler ne denli farklılaşırsa farklılaşsın; katmanlaşmanın her yerde gelip dayandığı nokta, dilin toplumsal olarak anlamlı amaçlar ve vurgularla doldurulmasıdır (Bahtin, 2001, s. 70). "Dilde katmanlaşmaya yol açan tüm bu güçlerin etkinliklerinin bir sonucu olarak, hiçbir 'nötr' sözcük ve biçim yoktur – 'hiç kimseye' ait olmayan sözcük ve biçimler yani; dil tamamen ele geçirilmiş amaçlar ve vurgularla doldurulmuştur." (Bahtin, 2001, s. 71). Bu bakımdan "[t]üm sözcükler bir mesleğin, bir türün, bir eğilimin, bir grubun, belirli bir yapıtın, belirli bir kişinin, bir kuşağın, bir yaş grubunun, günün ve saatin 'tadına' sahiptir. Her sözcük, toplumsal olarak yüklü hayatını sürdürmekte olduğu bağlamın ve bağlamların tadını alır; tüm sözcükler ve biçimler amaçlarla doludur." (Bahtin, 2001, s. 71). Bahtin'in de vurguladığı gibi:

> Dilde sözcük yarı yarıya bir başkasının sözcüğüdür. Konuşucu sözcüğü kendi amacıyla, kendi vurgusuyla doldurduğunda, sözcüğü kendi anlamsal ve anlatımsal niyetine uyarlayarak temellük ettiğinde sözcük 'kişinin

> kendisinin' olur. Bu temellük anının öncesinde, sözcük nötr ve gayri şahsi bir dilde var olmaz (sonuçta, konuşucu sözcüklerini bir sözlükten seçip almaz!) başka insanların ağızlarında, başka insanların bağlamlarında, başka insanların amaçlarına hizmet ederek var olur (Bahtin, 2001, s. 71).

Dildeki katmanlaşmanın toplumsal güçlere bağlı olarak oluştuğundan söz ettikten sonra romandaki dilsel katmanlaşmanın nasıl gerçekleştiğinden söz edelim. Bahtin'e göre; romandaki dilsel "katmanlaşma her şeyden önce, 'tür' denilen özgül organizmalar tarafından gerçekleştirilir." (Bahtin, 2001, s. 66). Bu türler, "dünyaya dair belirli bakış açıları[dır]." (Bahtin, 2001, s. 70). Bir başka deyişle tür, dünyayı farklı açılardan yorumlama biçimidir. Farklı bakış açılarına sahip edebi, sanatsal ve toplumsal türler, romana dahil edilerek romanın farklı yorumlanmasına olanak sağlar. Dolayısıyla romandaki her türün kendine özgü bir dili vardır ve bu dil, türün kendi bakış açısını yansıtır. Bahtin'in de ifade ettiği gibi:

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

Bahtin'e göre "[r]oman, sanatsal olarak düzenlenmiş bir toplumsal söz tipleri çeşitliliği (hatta bazen de diller çeşitliliği) ve bireysel sesler çeşitliliği olarak tanımlanabilir." (Bahtin, 2001, s. 37). Bir başka deyişle; "[r]oman bir bütün olarak, biçem bakımından çok-biçimli, söz ve ses bakımından da çeşitlilik sergileyen bir fenomendir." (Bahtin, 2001, s. 36). Romanın çok biçimli bir fenomen olmasına olanak sağlayan ise heteroglossiadır. Farklı türleri romana dahil eden heteroglossia, romanı diğer edebi türlerden ayıran önemli bir özelliktir. Bu özelliğinden dolayı; heteroglossia, edebi ve sanatsal türleri romanda bir araya getirerek türlerin kendine özgü dillerinin birbirleriyle diyaloğa girmesine ve mücadele etmesine olanak sağlar. Craig Brandist'in "*Bahtin ve Çevresi*" adlı yapıtında da ifade edildiği gibi:

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

Heteroglossia sayesinde "[e]debiyat türleri de edebiyat dışı söz türleri de karnavalımsı bir kural tanımazlıkla roman içinde birbirleriyle haşır neşir olur, çatışır. Bu iç içe geçiş ve kural tanımazlık zorunlu olarak her bir türün kendi bütünlüğünü ve kurallarını sarsar." (Bahtin, 2001, s. 10). Bu bakımdan "[r]oman diğer türlerin (tam da tür olarak oynadıkları rolün) parodisidir; biçimlerinin ve dillerinin uzlaşımsallığını açığa çıkarır; bazı türleri sıkıp dışarı atar, bazılarını yeniden formüle ederek, yeniden vurgulandırarak, kendine özgü yapısı içine katar." (Bahtin, 2001, s. 10). Bu yüzden "roman diğer türleri içerip, sindirip, yutup yine de roman olma konumunu koruyabilir ama diğer türler epik, şiir ya da başka bir sabit tür olarak kimliklerine zarar vermeden romansı öğeler içeremezler." (Bahtin, 2001, s. 20).

Bahtin'e göre heteroglossia romana girdiğinde, sanatsal bir işlemden geçer. Dili dolduran toplumsal ve tarihsel sesler, sözcükler ve tüm biçimler; romanda, yazarın kendi çağının farklı toplumsal- ideolojik konumunu dışa vuran yapılanmış bir biçemsel sistem oluşturacak şekilde örgütlenir (Bahtin, 2001, s. 79). Bahtin, heteroglossianın romana nasıl dahil edildiğinden şöyle söz eder:

> Yazar kaynaklı anlatım, anlatıcıların sözleri, araya yerleştirilmiş türler, karakterlerin sözleri, sayelerinde heteroglossia'nın *[raznorecie]* romana dahil olabileceği temel kompozisyonal bütünlüklerdir yalnızca; her biri, toplumsal seslerin çokluğuna ve (hep az çok diyalojikleşmiş) bağlantılarının ve karşılıklı ilişkilerinin geniş çeşitliliğine olanak tanır. Sözceler ve diller arasındaki bu ayırt edici bağlantılar ve karşılıklı ilişkiler, temanın bu şekilde farklı diller ve söz tipleri kanalıyla ilerlemesi, toplumsal heteroglossia'nın dereciklerine ve damlacıklarına dağılması, diyalojikleşmesi -romanın biçembiliminin temel ayırıcı özelliğidir bu (Bahtin, 2001, s. 38).

Heteroglossianın romana dahil edilmesi tıpkı bir nehrin farklı kollara ayrılarak denize ulaşması gibidir. Denize ulaşan nehrin kolları her biri farklı uzunluğa, derinliğe ve biçime sahiptir. Bu kollar farklı yerlerden geçer, ancak kimi yerlerde birbirleriyle kesişir. Kesişmekte olan bu sular romandaki temaya karşılık gelirken nehrin kolları da romandaki türlere karşılık gelir. Dolayısıyla nehirdeki su nasıl farklı kanallardan geçerek ilerliyorsa romandaki tema da farklı türler aracılığıyla öyle ilerlemektedir.

Bahtin'e göre heteroglassiayı romana dâhil etmenin birçok yolu vardır. Bunlardan biri yazarın söylemiyle kahramanının söyleminin romanda karşı karşıya getirilerek, bir çatışma ortamının yaratılmasıdır. Bu çatışma sayesinde "roman, söylemlerin birbirleriyle nasıl karşılaştıklarını, bir başkasının sözünün nasıl çağrıldığını, nasıl yanıtlandığını, bir sözün başka bir söz içinde nasıl, hangi derecelerde var olabildiğini" göstermektedir (Bahtin, 2001, s. 16). Bahtin'in de ifade ettiği gibi:

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

Heteroglossiayı romana dahil etmenin ve heteroglot bir yapı yaratmanın diğer bir yolu yazar dışında kendine özgü bir dili, bir dünya görüşü olan, başka bir anlatıcıyı kahramanlarla birlikte aynı düzlemde romana dâhil etmek, kullanmak ve hiç birine (ne anlatıcıya ne de karakterlere) diğerini kuşatma, üstünlük sağlama hakkını vermemekten geçmektedir (Madran, 2012, s. 138). Bahtin, yazar ve anlatıcının söylemlerinin heteroglot bir yapı oluşturacak şekilde romana nasıl dahil edildiğini şöyle anlatır:

> Yazar kendisini ve kendi bakış açısını sadece anlatıcı üzerinde olan etkisinde, konuşmasında ve dili üzerinde değil (şu ya da bu şekilde nesnelleşmiş, görülür objeler) fakat ayrıca anlatıcının bakış açısından farklı

> olan bir bakış açsısı olarak- hikâyenin konusu üzerindeki etkisinde gösterir. Anlatıcının hikâyesinin ardında biz ikinci bir hikâyeyi, yazarın hikâyesini okuruz. Anlatıcının hikâyeleri nasıl anlattığı bize söyleyen ve ayrıca da anlatıcının kendisinden bahseden odur. Okuyucu etkili bir şekilde her an iki düzey algılar: birisi kendi amaçları, anlamları ve duyarlı ifadeleriyle dolu olan anlatıcının düzeyi, inanç sistemi ve diğeri (her ne kadar kırışmış bir şekilde olsa da) bu hikâye sayesinde, bu hikâye aracılığıyla konuşan yazarın seviyesi (Madran, 2013, s. 142).

Heteroglassiayı romana dahil etmenin yollarından biri de "karakterlerin biçemsel olarak bireyselleştirilmiş konuşmaları"dır (Bahtin, 2001, s. 37). Bir başka deyişle; karakterlerin kendi dünya görüşlerini, ideolojilerini, içinden çıktıkları toplumsal tabakanın özelliklerini yansıtan ve içeren dil veya dilleri kullanmalarıdır. Bu türden diller aracılığıyla, romanın dilsel katmanlaşması ve dil çeşitliliği sağlanmış olur. Dolayısıyla farklı bakış açılarının birbirleriyle çatışır vaziyette bir arada bulunması, heteroglossianın romana dahil edilmesinin önemli koşullarından biridir (Madran, 2013, s. 143). Bahtin'in de ifade ettiği gibi:

> Karakterler tarafından kullanılan dil, nasıl konuştukları sözel ve anlam bilimsel açıdan özerktir. Her biri başkasının dilinde başkasının konuşması olduğu için her bir karakterin dili kendi düşünce sistemine sahiptir. Bu yüzden ayrıca karakterlerin dili yazarın amaçlarını kırabilir ve sonuçta bir dereceye kadar yazar için ikinci bir dil oluşturur. Üstelik karakterlerin dili, ona başka birisinin sözleri serpiştirilerek (yani, başkasının gizli dili olarak algılanan bir karakterin dili) hemen hemen daima yazarın dilini (bazen oldukça güçlü bir şekilde) etkiler ve bu yolla dilin tabakalaşması ve çeşitliliği sağlanır (Madran, 2013, s. 143).

Romandaki karakterlerin söylemlerinin birbirlerinden bağımsız ve farklı olmasını sağlayan toplumsal türlerdir. Karakterlerin yaş, cinsiyet, eğitim ve mesleğine bağlı olarak oluşan bu türler, dilin farklılaşmasına ve katmanlaşmasına olanak sağlar. Çünkü toplumda yaşayan bireyler farklı yaş gruplarına sahiptir. Farklı yaş gruplarına mensup bireylerin dilleri de bulundukları yaşa göre farklılık gösterir. Mesela bir çocuğun sahip olduğu sözcük sayısı sınırlı ve kullandığı cümleler basittir. Yetişkin

birinin kullandığı sözcük sayısı daha geniş, kurduğu cümleler ise daha karmaşıktır. Ancak aynı yaş grubuna bağlı bireylerin aldıkları farklı eğitim de dillerinin farklı olmasına neden olur. Bahtin'in de vurguladığı gibi:

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

Toplumdaki bireyler aynı yaşta ve aynı eğitimi almış olsalar bile edindikleri farklı meslekler, dillerinin farklı olmasına neden olmaktadır. Çünkü farklı jargon ve terminolojiye sahip her mesleğin kendine özgü bir dili vardır. Örneğin "bir dava vekilinin, bir doktorun, bir işadamının, bir politikacının, devlet okulundaki bir öğretmenin vb. dili. Hiç kuşkusuz, bu diller birbirlerinden yalnızca sözcük dağarcıkları bakımından farklılaşmaz; amaçların sergilenmesine ilişkin özgül biçimler, kavramlaştırma ve değerlendirmeyi somutlaştıracak biçimler içerirler." (Bahtin, 2001, s. 66).

Toplum içindeki bireylerin dilleri sadece yaş, cinsiyet, eğitim ve mesleğe bağlı olarak farklılık göstermez. Aynı zamanda içinde bulundukları zamana göre de farklılık gösterir. Bahtin'e göre "[g]ünün dilleri bile vardır: Bugünün ve dünün toplumsal-ideolojik ve politik 'gün'ün belirli bir anlamda aynı dili paylaşmadığı söylenebilir; her gün başka bir toplumsal-ideolojik anlamsal 'ilişki hali'ni, başka bir sözcük dağarcığını, başka bir vurgulama sistemini yansıtır." (Bahtin, 2001, s. 68).

Heteroglossiayı romana dahil etmenin bir diğer yolu da romanın arasına yerleştirilmiş türlerdir. Kendilerine özgü dilleriyle birlikte farklı bakış açılarını yansıtan bu türler, romanın dilsel farklılaşmasına ve katmanlaşmasına katkıda bulunurlar. Bu türler; edebi, sanatsal, görsel, işitsel ve retorik olmak üzere birbirinden farklı türlerdir. Örneğin, öykü ve şiir gibi türler edebi türler iken mektup ve günlük gibi türler yarı edebi türlerdir. Bunun yanı sıra resim görsel bir tür iken müzik ise işitsel bir türdür. Bu bakımdan Bahtin, bu ve buna benzer edebi ve sanatsal türlerin romana dâhil edilebileceğini ileri sürer:

> Roman hem sanatsal (eklenmiş kısa hikâyeler, lirik şarkılar, şiirler, dramatik sahneler ve benzerleri gibi…) hem de sanatsal olmayan (günlük, retorik, bilimsel, dini türler ve diğerleri) çeşitli türlerin romana dahil edilmesine izin verir. Prensipte her tür romanın yapısına dahil edilebilir ve aslında herhangi bir noktada romana dahil edilmemiş tür bulmak zordur. Bu şekilde dâhil edilmiş olan türler genellikle roman içerisinde kendi dilsel ve biçemsel özelliklerinin yanında kendi yapısal bütünlüklerini ve bağımsızlıklarını da korurlar (Madran, 2013, s. 152).

Bahtin'e göre edebi türler sadece edebi yapıtların sınıflandırılmalarına yarayan edilgin kategoriler değildir, bilakis toplumsal anlamlarla biçimsel kalıpların edebiyatın dili içinde kesişmesinin ürünü olan devingen yapılardır. Bununla birlikte; edebi türler hem yapıtlarda vücut bulabilecek dünya görüşleri, en geniş anlamıyla ideolojiler, hem de yapıtların okurlarına seslenme biçimleri, okurlarında uyandırdıkları beklentiler üzerinde sınırlamalar oluşturur. Aynı zamanda bu yapıtların hem çağdaşı olan diğer yapıtlarla hem de bütün bir edebiyat tarihiyle diyalog içinde biçimlenmesini sağlar (Bahtin, 2001, s. 15). Dolayısıyla edebi türler, kendine özgü dilleriyle romana dahil edildiğinde romanın heteroglot bir tür olmasında önemli bir rol oynar.

Yarı ciddi-yarı komik gibi antik edebi türlerin de kendine özgü karakteristikleriyle romana dahil edilmesi romanın heteroglot bir tür olması bakımından önemli bir rol oynamaktadır. Bu türlerin en önemlisi Sokratik diyalog ve Menippos yergisidir. Bu türlerin özelliği bir yandan güldürürken diğer yandan da ciddi mesajlar vermesidir. Sokratik diyalog, Yunan filozofu Sokrates tarafından ortaya konan bir türdür. Bu tür üç aşamalı olarak gerçekleşmektedir. İlk aşamada karşıdaki kişiye sorular sorularak onun neyi bilip neyi bilmediğine bakılır. İkinci aşama ironi yani alaydır. Bu aşamada kendisine soru sorulan kişinin sorulara verdiği cevapların yetersiz olduğu ve hiçbir şey bilmediği kendisine gösterilir. Son aşama da ise hakikat ortaya çıkar. Bahtin, hakikatin (anlamın) ortaya çıkmasında diyalojik iletişimin önemli olduğunu ve bu yönüyle sokratik diyaloğun diyalojik bir tür olduğunu ileri sürer:

> Bu türün temelinde hakikatin ve hakikate dair insan düşüncesinin diyalojik bir doğası olduğu yolundaki Sokratik anlayış yatar. Hazır bir hakikate sahipmiş havası takınan resmi monolojizmin ve bir şey bildiğini zanneden, yani belli hakikatlere sahip olduğunu düşünen insanların naif özgüvenlerinin

> karşısında hakikati aramaya yönelik diyalojik araçlar koyulur. Hakikat tek bir kişinin zihninde doğmadığı gibi orada bulunamaz da; hakikati hep birlikte arayan insanlar arasında, onların diyalojik etkileşim süreci içinde doğar yalnızca. Sokrates kendisini bir "muhabbet tellalı" olarak tanımlıyordu: insanları bir araya getirip bir tartışmaya girmelerini sağlıyor ve bunun sonuncunda da hakikat doğuyordu (Bahtin, 2004, s. 169).

Sokratik diyaloğun iki temel aracı sinkrisis ve anakrisis'tir. Sinkiris, belli bir konuya ilişkin çeşitli bakış açılarının yan yana getirilmesidir. Anakrisis ise kişinin muhatabının sözlerini meydana çıkarıp kışkırtmaya, onun düşüncesini uzun uzadıya ifade etmeye zorlamaya yönelik bir araçtır. Bir başka deyişle anakrisis sözün sözle kışkırtılmasıdır (Bahtin, 2004, s. 170).

Romanın heteroglot olmasına olanak sağlayan diğer tür ise Menippos Yergisi'dir. Bu tür "adını kendisine klasik biçimini kazandırmış olan felsefeci Gadaralı Menippos'tan almıştır. Ama tür çok daha önce doğmuştur: Muhtemelen ilk temsilcisi, Sokrates'in öğrencisi ve bir sokratik diyalog yazarı olan Antisthenes'ti." (Bahtin, 2004, s. 172). Bahtin, *Dostoyevki Poetikasının Sorunları* adlı kitabında Menippos yergisini kısaca Menippea olarak adlandırır. Ona göre Menippea Sokratik diyalogla karşılaştırıldığında komiklik öğesi daha fazladır. Menippea'nın önemli özelliği olay örgüsündeki olağanüstü özgürlüktür.

Bahtin son olarak gündelik hayattaki her bireyin kullandığı dilin farklı söylemlerden oluştuğunu ileri sürmektedir. Ona göre; okuma yazması olmayan bir köylü, gündelik dünyaya gömülür, ama yine de farklı dil sistemlerinde yaşar: bir dilde Tanrı'ya dua eder, başka bir dilde türkü söyler, bir üçüncüsünde ailesiyle konuşur ve bir kâtip aracılığıyla yerel otoritelere dilekçe yazdırdığında ise, yine bir dördüncü dilde konuşmaya çalışır. Tüm bunlar farklı dillerdir. Ama bu diller, köylünün dilsel bilincinde diyalojik olarak koordine edilmemişlerdir; köylü birinden diğerine, düşünmeden otomatik olarak geçer. Her biri tartışmasız şekilde yerli yerindedir ve her birinin yeri tartışmasızdır. Köylü henüz, bir dile ve bu dile tekabül eden dünyaya başka bir dilin gözüyle bakamaz yani, gündelik yaşamın diline ve gündelik dünyaya duanın veya türkünün diliyle bakamaz (Bahtin, 2001, s. 73-74).

Sonuç olarak; Heteroglossia, bir yandan edebi, sanatsal ve toplumsal türleri diğer yandan da yazar, anlatıcı ve kahramanların söylemleri gibi toplumsal güçleri ortak bir düzlemde karşı karşıya getirir. Kendine özgü dilleri olan bu toplumsal güçlerin

dillerinin her biri, diğerlerinden çok farklı bir metodolojiye dayanır; çünkü "her biri, farklılıkları belirtme ve birimler tesis etmeye ilişkin tamamen farklı bir ilkeye yaslanır. Bazıları için bu ilke işlevseldir, bazıları için tema ve içeriğe dair bir ilkedir, bazıları içinse, tam anlamıyla, toplumsal-lehçebilimsel bir ilkedir." (Bahtin, 2001, s. 69). "Heteroglossia'nın tüm dilleri, kendilerine temel teşkil eden ve her birini benzersiz kılan ilke ne olursa olsun, dünyaya dair özgül bakış açıları, dünyayı sözcüklerle kavramsallaştırma biçimleri, her biri kendi nesnesi, anlamı ve değeri tarafından karakterize edilen özgül dünya görüşleridir." (Bahtin, 2001, s. 69). Bir başka deyişle; "[m]eselenin tümü, 'diller' arasında bir hayli özgül diyalojik bağıntılar olabileceği gerçeğine dayanmaktadır; nasıl kavranırlarsa kavransınlar, bu dillerin hepsi de, dünyaya dair belirli bakış açıları olarak kabul edilebilir." (Bahtin, 2001, s. 70). Böylece "tarihsel varoluşunun herhangi belirli bir uğrağında dil, baştan aşağı heteroglot'tur: Şimdi ve geçmiş arasındaki, geçmişin farklı dönemleri arasındaki, şimdinin farklı toplumsal-ideolojik grupları arasındaki, eğilimler, ekoller, çevreler vb. arasında, hepsi de bedensel bir biçim almış toplumsal-ideolojik çelişkilerin birlikte varoluşunu yansıtır." (Bahtin, 2001, s. 68).

2.3. Polifoni (Çok Seslilik)

Bahtin'in roman kuramı ile ilgili önemli kavramlardan biri olan polifoni (çok seslilik), Fransızca "poly" (çok) ve "phonie" (ses) sözcüklerinin birleşmesinden elde edilmiş bir terimdir. Müzikal bir terim olan polifoni (çok seslilik), farklı seslerin çeşitli enstrümanlarla kulağa hoş gelecek şekilde bir araya gelmesidir. Başka bir deyişle çok seslilik, "aynı temayı farklı şekillerde söyleyen farklı seslerdir." (Bahtin, 2004, s. 94).

Çok seslilikle ilgili diğer bir terim kontrpuandır. Müzikal bir terim olan kontrpuan, farklı iki melodiyi birbiriyle uyumlu hale getirme sanatıdır. Özellikle Batı klasik müziğine özgü bir kavram olan kontrpuan, Rönesans'ta gelişmiş ve Barok müziğin en önemli özelliklerinden biri olmuştur. Kelime, Latince'de "noktaya karşı nokta" anlamına gelen "punctus contra punctum" ifadesinden türemiştir.

Karşıtlığı en iyi yansıtan kavramlardan biri olan kontrpuan, hayattaki zıtlığı vurgulamaktadır. Dostoyevski'nin en beğendiği bestecilerden biri olan Mhail Glinka Notlar'da 'Hayattaki her şey kontrpuandır, yani bir karşıtlıktır'der. Glinka'nın 'hayattaki her şey kontrpuandır' açıklaması müzik kuramının dilinden poetikanın diline aktarılarak Dostoyevski için hayattaki her şey diyalogdur, yani diyalojik karşıtlıktır

anlayışına dönüşmüştür. Böylece; müzikteki kontrpuan ilişkiler, daha kapsamlı bir şekilde anlaşılan diyalojik ilişkiler kavramının müzikal uyarlaması haline gelmiştir (Bahtin, 2004, s. 94). Dostoyevski her ne kadar çok seslilik ve kontrpuan gibi müzikal terimlerle romanın kurgusunu oluşturmuş olsa da Bahtin'inde ifade ettiği gibi:

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

Bahtin'e göre çok seslilik ve kontrpuan gibi müzikal kavramları kendi roman sanatına uyarlayan "Dostoyevski, çok sesli romanın yaratıcısıdır. Yepyeni bir roman türü yaratmıştır." (Bahtin, 2004, s. 49). Çok sesliliğin ne olduğunu müzikal terimlerden esinlenerek metaforlarla açıklayan Bahtin, romanı tanımlarken de orkestra metaforunu kullanır. Ona göre: "Roman, söz tiplerinin toplumsal çeşitliliği aracılığıyla ve böylesi koşullar altında serpilen farklı bireysel sesler aracılığıyla temalarının tümünü, kendisinde betimlenen ve ifade edilen konuların ve fikirlerin dünyasının tümünü orkestralar." (Bahtin, 2001,s. 38).

Orkestra, bir müzisyenler topluluğudur. Her müzisyenin kendine özgü bir müzik aleti vardır. Bu enstrümanların da kendilerine özgü sesleri vardır. Aynı tema müzisyenler tarafından farklı enstrümanlarla seslendirilmektedir. Farklı müzik aletlerini kullanan müzisyenler bir temayı aynı notalarla seslendirmelerine rağmen kendilerine özgü sesler çıkarmaktadırlar. Bu sesler çok sesliliğe işaret etmektedir. Orkestra metaforu ile çok sesli romana baktığımızda; orkestra şefinin yerini yazar, orkestradaki müzisyenlerin yerini romandaki karakterler, enstrümanların yerini karakterlerin dünya görüşü ve ideolojileri yer almaktadır. Dolayısıyla roman tıpkı bir orkestra gibi çok sesli bir özellik kazanır. Fakat orkestradaki müzisyenler sadece tek bir enstrüman kullanırsa diğer bir deyişle orkestrada sadece kemandan oluşmuş bir müzik aleti varsa o zaman bu orkestra teksesli bir özelliğe sahip olmuş olur. Bu durum roman için de geçerlidir.

Bahtin, Dostoyevski'nin romanlarından hareketle çok sesli roman kuramını açıklarken sesin anlamla olan ilişkisini vurgulamak için metaforlara başvurmuştur. Bununla ilgili olarak Carly Emerson, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı eserin

önsözünde Bahtin'in metaforlara olan düşkünlüğünü ve sesin anlamla olan ilişkisini şöyle açıklar:

> Bahtin, bir sesin art arda dizilmiş sözcükler veya fikirler olmadığını bize her yerde söyler: Ses "anlamsal bir konum"dur, dünyaya bir bakış açısıdır, sınırlı bir alanda diğer kişilikler arasından kendine bir yol bulan kişiliktir. Bahtin'in uzamsal işaretlere ve metaforlara (durum, konumlandırma, yönelim, bakış açısı, görüş alanı) olan düşkünlüğü de buradan gelir (Bahtin, 2004, s. 37).

Çok sesli romanda mevcut her bir ses kahramanın bilincini ve dünya görüşünü yansıttığı için önemlidir. Dostoyevski'nin romanlarında sesin bakış açısı ile olan anlamlı ilişkisini tespit eden Bahtin şöyle der: "Dostoyevski; düşüncelerle değil bakış açılarıyla, bilinçlerle, seslerle düşünmüştür." (Bahtin, 2004, s. 149-150). Dolayısıyla her sesin arka planında bir bakış açısı vardır. Lunaçarski'nin de ifade ettiği gibi: "Romanda gerçekten temel rol oynayan tüm sesler aslında 'kanılar' ve 'dünyaya dair bakış açıları'dır." (Bahtin, 2004, s. 82).

Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı eserinde bir romanın çok sesli olmasını sağlayan birtakım özelliklerin olduğunu ileri sürer. Bu özellikleri Dostoyevski'nin romanlarında keşfeden Sovyet kuramcı, onun romanlarında çok sesli romanı, teksesli romandan ayıran üç özelliği keşfetmiştir:

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

Çok sesliliğin, romana dahil edilmesi bu üç özellikle mümkün olmuştur. Bu özelliklerin hepsi de birdir. Bahtin'in çok sesli roman türünün yaratıcısı olarak tanımladığı Dostoyevski'nin romanlarında keşfettiği üç özelliğin tam olarak ne anlama geldiğini açıklayalım. Öncelikle Bahtin'in ilk keşfetmiş olduğu kahraman imgesinden söz edelim.

Çok sesli romandaki kahramanlar kendi bilincinin farkında olan öz bilinçli varlıklardır. Bahtin'e göre; Dostoyevski kahramanlarını tasarlarken "öncelikle bilinçli olma göreviyle meşgul olacak bir kahraman arayışındaydı, hayatı yalnızca kendisinin ve dünyanın bilincinde olma noktasında ulaşma işlevinde yoğunlaşacak bir kahraman." (Bahtin, 2004, s. 101). Böyle bir kahraman ancak çok sesli romanda görülebilir. Kahramanın kendi var oluşunun farkında olmasını sağlayan öz bilinç, çok sesli romanı teksesli romandan ayıran önemli özelliklerden biri olmuştur. Bahtin'in de vurguladığı gibi:

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

Öz bilinci sayesinde yazarla göbek bağını koparan kahramanlar, yazarın amaçlarına hizmet eden birer piyon olmaktan kurtulurlar. Onun söylenmesini istediği şeyleri söylemezler. Yazar, kahramanlarına istediklerini kendi istedikleri şekilde söyleme özgürlüğünü vermektedir. Kahramanlar, yazardan bağımsız olarak kendi bilinçleri ve özgür iradeleri sayesinde o anda neyi düşünüyorlarsa ya da neyi söylemek istiyorlarsa onu söylerler. Wayne C. Booth, Bahtin'in *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* kitabında yazdığı sunuşta yazarın kahramanla ilişkisini şöyle açıklar:

> [Yazar] karakterlerine teslim olur ve onların kendisininkinden başka şekillerde konuşmalarına izin verir. Kahramanlar artık yazarın mütehakkim bilincine indirgenmez; ikincil karakterler artık kahramanlar için- veya yazar için- taşıdıkları fayda tarafından kuşatılmaz, bu faydaya indirgenmezler. Kısacası, karakterler oynadıkları roller sayesinde tamamen bilinen nesneler olarak gösterilmek ve sonra da işlerini bitirmiş görülüp bir kenara atılmak yerine, eksiksiz özneler olarak kabul edilirler, asla tam olarak tanımlanamayan veya tüketilemeyen "bilinçler" olarak gösterilirler(Bahtin, 2004, s. 19) .

Çok sesli roman yazarı, kahramanlarını tanımlamaz; çünkü her tanım bir sınırlamadır. Yazar, kahramanlarına sınırlar çizmez. Kahramanlarına mutlak anlamda iyi ya da kötü demez. Onları güzel ya da çirkin olarak göstermez. Onların düşüncelerinin doğru ya da yanlış olduğunu söylemez. Kısacası; onlara müdahale etmez. Bahtin'in de vurguladığı gibi:

> Yazarın bilinci başkalarının bilinçlerini (yani, karakterlerin bilinçlerini) nesnelere dönüştürmez ve onlara gıyabi, nihaileştirici tanımlar yapıştırmaz. Kendisiyle beraber ve kendisinin önünde başkalarının eşit ölçüde meşru, tıpkı kendisininki kadar sonsuz ve açık-uçlu bilinçlerini duyumsar. Bir nesneler dünyasını temsil edip yeniden- yaratmaz, tam da dünyalarıyla birlikte bu başka bilinçleri temsil edip yeniden- yaratır, onları, sahici nihaileştirilemezlikleri içinde (sonuçta özneleri olan nihaileştirilemezlikleri içinde) yeniden- yaratır" (Bahtin, 2004, s. 122).

Yazar, kahramanlar adına konuşmaz; her kahraman kendi adına konuşur. Kahramanlarına eşit haklar veren yazar, onların kendilerini tanımalarına, sorgulamalarına ve kendi benliklerinin farkına varmalarına imkân sağlar. Çok sesli roman yazarı, romanda kahramanların kendi iradeleriyle karar verme ve seçim yapma özgürlüğünü sağlayacak gerekli diyalojik ortamı yaratarak kendi dünya görüşlerini ortaya koymalarını sağlar. Dolayısıyla; çok sesli roman yazarı, kahramanlarını kendi hakim bilincinden kovarak kendi başlarının çarelerine bakmaları için romanın kurmaca dünyasına terk etmiştir. Yani, onları kaderleriyle baş başa bırakmıştır. Bahtin, çok sesli roman kahramanlarından şöyle söz eder:

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

Bahtin'in çok seslilikle ilgili olarak Dostoyevski'nin romanlarında keşfettiği ikinci özelliğinden söz edelim. Bu özellik fikrin ne olduğu, romanda nasıl konumlandırıldığı ve geliştirildiğini gösterir. Çok sesli romanda fikir, bir kişinin zihninde mevcut olan bir şey değildir. Fikir, en az iki bilincin birbirleriyle etkileşimi sonucu ortaya çıkan "bilinçler arası" bir kavramdır. Bahtin bu kavramı şöyle tanımlar:

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

Çok sesli romanda fikrin ortaya çıkması ancak başka bir fikirle mümkündür. Tek bir fikir öteki fikirlerle diyalojik ilişkiye girmedikçe var olamaz. Kahramanın bilincinde yer alan fikir, hammadde şeklindedir. Bu fikrin işlenmesi ve ortaya çıkması ancak başka bilinçlerdeki fikirlerle gireceği tartışmaya, çatışmaya ve birbirlerini yanıtlamaya bağlıdır. Bahtin'e göre; Dostoyevski çok sesli romanlarında "[g]erçek hayatta birbirlerine kesinlikle yabancı ve sağır olan fikirleri ve dünya görüşlerini bir araya

getirmiş ve birbirleriyle çatışmaya zorlamıştı." (Bahtin, 2004, s. 147). Bahtin, bir fikrin var oluşunu ve gelişimini şöyle açıklar:

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

Çok sesli romanda kahramanı fikirden, fikri kahramandan ayrı düşünmek mümkün değildir. Kahraman ve fikir, et ile tırnak gibi birbirinden ayrılmaz. Bahtin'in de vurguladığı gibi "kahraman imgesi bir fikrin imgesiyle ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır ve ondan koparılamaz. Kahramanı fikirde ve fikir aracılığıyla görürüz ve fikri kahramanda kahraman aracılığıyla görürüz." (Bahtin, 2004, s. 142).

Bahtin'in Dostoyevski'nin çok sesli romanlarında keşfettiği son özellik ise "bir arada var olma ve etkileşimdi[r]." (Bahtin, 2004, s. 76). Çok sesli romanda önemli olan, sadece farklı fikirleri ve dünya görüşlerini yansıtan bağımsız ve eşit bilinçlerin aynı düzlemde yan yana veya karşı karşıya gelerek bir arada olması değildir, bilakis farklı bilinçlerin birbirlerini yanıtlayarak diyalojik etkileşime girmesidir. Bahtin'in de vurguladığı gibi:

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

Çok sesli romanda kahramanlar eşit haklara sahiptir. Her kahramanın kendine özgü sesi ve bakış açısı vardır. Kahramana ait hiçbir ses ötekinin sesini bastırmaz. Hiçbir bakış açısı diğerini yadsımaz. "Bir karakterin kendisi ve dünyası hakkında söyledikleri, genellikle yazarın sözü kadar ağırlıklıdır." (Bahtin, 2004, s. 49). Bahtin'in de ifade ettiği gibi:

> Kahramanın tüm nesneler dünyasını kendine mal etmiş olan öz-bilinciyle beraber ve onunla aynı düzlemde yalnızca başka bir bilinç; kahramanın görüş alanının yanında başka bir görüş alanı; kahramanın dünyaya bakış açısın yanında başka bir bakış açısı var olabilir. Yazar kahramanın her şeyi yutan bilincinin karşısına yalnızca tek bir nesnel dünya çıkarabilir-kahramanınkilerle eşit haklara sahip öteki bilinçlerin dünyasını (Bahtin, 2002,s. 100-101).

Çok sesli romanda diyaloğa girmeyen kahramanın bakış açısından söz edilmez. Çünkü kahramanın dünya görüşü ve bakış açısı ancak ötekiyle gireceği diyalojik ilişkiyle mümkündür. "Yapıtın tek başına hiçbir öğesi diyaloğa katılmayan bir 'üçüncü kişi'nin bakış açısından yapılanmaz. Bizatihi romanda bulunmayan 'üçüncü kişiler' hiçbir şekilde temsil edilmez" (Bahtin, 2004, s. 76). "Dolayısıyla 'o kim?' sorusunu yanıtlayan katı bir kahraman imgesi olamaz. Buradaki yegâne sorular 'ben kimim?' ve 'sen kimsin?'dir. Ama bu sorular bile sürekli ve açık-uçlu bir iç diyalogda yankılanırlar." (Bahtin, 2004, s. 335).

Çok sesli romanda temsil edilen kişiler diyaloğa katılan kişilerdir. Bu kişiler ise ben ve ötekidir. Bu kimseler birbirlerine hitaben konuşurlar, bir başkasının hakkında konuşmazlar. Çünkü birinin hakkında konuşmak demek onu nesneleştirmek demektir. Nesneleşen kimselerle iletişim kurulmaz. İletişimin olmadığı yerde de anlamdan söz edilemez.

Çok sesli romanda önemli olan iletişimdir. İletişimin gerçekleşmesi en az iki öznenin bir araya gelerek diyalojik ilişkiye girmesiyle mümkündür. Bu ilişki bir etki tepki meselesidir. Diyalojik ilişkide kahramanlardan biri ötekini sözlerinden etkilediğinde, öteki kişi bu etki karşısında bir tepkide bulunur. Çok sesli romanda kahramanın diyalojik bir tepkide bulunması için "[h]er şey karakterin bam teline dokunmalı, onu kışkırtmalı, sorgulamalı, hatta onunla polemiğe girmeli ve onunla alay etmelidir; her şey bizatihi kahramana yönelmeli, ona dönmelidir." (Bahtin, 2004, s.

118). Bahtin, Dostoyevski'nin çok sesli romanlarını incelerken keşfettiği üç özellikle çok sesli roman türünün sınırlarını çizmiştir. Bu sınırlar doğrultusunda onun romanlarında çeşitli tespitlerde bulunmuştur. Bu tespitlerin neler olduğundan söz edelim.

Bahtin'e göre Dostoyevski'nin yarattığı kahramanlarının geçmişi yoktur. Hatta geçmiş ile ilgili bir bağlantısı da yoktur. Çünkü "Dostoyevski'ye göre sonsuzlukta her şey eşanlıdır, her şey yan yana var olur. Yalnızca 'daha önce' veya 'daha sonra' olarak bir anlam ifade eden" söylemler romanda yer almaz." (Bahtin, 2004, s. 335). "Dolayısıyla, Dostoyevski'nin romanlarında nedensellik yoktur, başlangıç yoktur, geçmişe çevreye veya yetiştiriliş tarzına, vb. dayanan bir açıklama yoktur. Bir karakterin her edimi şimdidedir ve bu anlamda önceden belirlenmiş değildir; yazar tarafından özgür olarak kavranır ve temsil edilir." (Bahtin, 2004, s. 335). Aynı zamanda Dostoyevski'de çevrenin, gündelik hayatın, doğanın, nesnelerin nesnel temsili yoktur; yani, yazarı destekleyebilecek, ona dayanak oluşturabilecek hiçbir şey temsil edilmez. "Katı, ölü, bitmiş, karşılık verecek durumda olmayan hiçbir şey Dostoyevski'nin dünyasında var olmaz." (Bahtin, 2004, s. 336). Son olarak Bahtin, Dostoyevski'nin romanlarında 'bunu bilmiyordum', 'bunu anlamamışım', 'bunu ancak daha sonra anladım' gibi motiflerin olmadığını, dolayısıyla Dostoyevski'nin kahramanlarının her şeyi daha en başından itibaren bildiğini ve anladığını ileri sürmüştür.

Çok sesli romanın karnavalla ilişkili olduğunu düşünen Bahtin, "[k]arnavallaşma[nın] çok sesli (polifonik) romanın tüm diğer özellikleriyle organik olarak birleş[tiğini] ileri sürer (Bahtin, 2001, s. 289). Karnavallaşmayı her sesin kendini özgür bir şekilde ifade etmesine ve diğer seslerle diyalojik ilişkilere girmesine olanak sağlaması yönüyle çok sesli romanla ilişkilendirmek mümkündür. Bahtin'e göre: "[k]arnavallaşmanın kaynağı karnavalın ta kendisiydi. Ayrıca, karnavallaşma tür-şekillendirici bir öneme de sahipti; yani, bir yapıtın yalnızca içeriğini belirlemekle kalmıyor, aynı zamanda türüne ilişkin temellerini de belirliyordu." (Bahtin, 2001, s. 250). Ona göre "Karnaval, sahneye çıkılmaksızın ve icracılarla izleyiciler arasında bir ayrım yapılmaksızın gerçekleşen bir törendir. Karnavalda herkes etkin bir katılımcıdır, karnaval edimine herkes katılır. Karnaval izlenmez, hatta daha doğru bir dille icra bile edilmez; katılımcıları karnavalın içinde yaşarlar." (Bahtin, 2001, s. 238). Karnavalın kendine özgü dört kategorisi vardır. Bunlardan birincisi "samimi temas"tır. Yaşamın yapısı ve düzenini belirleyen yasalar, yasaklar ve kısıtlamalar, karnaval boyunca askıya alınır. Askıya alınanların başında da, hiyerarşik yapı ve bu yapıyla bağlantılı olan her

şey söz konusudur. Karnaval meydanında insanlar arasındaki tüm mesafeler askıya alınır ve özel bir karnaval kategorisi yürürlüğe girer: insanlar arasında özgür ve içli dışlı, teklifsiz, samimi, sıcak bir temas (Bahtin, 2001, s. 238). "Tuhaflık", organik olarak teklifsiz temas kategorisiyle bağlantılı olan karnavala özgü dünya duygusunun özel bir kategorisidir; somut olarak bedensel zevkleri çağrıştıran bir biçimde, insan doğasının gizli yönlerinin kendilerini açığa vurup ifade etmelerine olanak tanır (Bahtin, 2001, s. 239). Karnavala özgü dünya anlayışının teklifsizlikle, samimiyetle bağlantılı üçüncü bir kategori ise "uygunsuz birleşmeler" dir. Özgür ve teklifsiz bir tutum tüm değerleri, düşünceleri, fenomenleri ve kısacası her şeyi kaplamaya başlar. Daha önce kendi içine kapalı, bütünlüksüz olan ve karnavalesk olmayan hiyerarşik bir dünya görüşüyle birbirleri arasına mesafe konulmuş olan her şey, karnavalesk temaslarla bir araya gelmektedir. Karnaval, kutsalı cismani olanla, yüceyi aşağı olanla, önemliyi önemsizle, bilgeliği aptallıkla bir araya getirir, bileştirir, ilişkilendirir ve bütünleştirir (Bahtin, 2001, s. 239). Bununla bağlantılı dördüncü bir karnavalesk kategorisiise "saygısızlık" tır .Karnavalesk küfürler, karnavalesk küçük düşürme ve karnavalesk müstehcenlikler, kutsal metinlere ve deyişlere ilişkin karnavalesk parodiler de bu kategoriye dahildir (Bahtin, 2001, s. 239). Böylece, "karnavallaşma karnavalesk bir dünya anlayışı aracılığıyla nihai sorunların soyut felsefi alandan imgeler ve olayların (yani, karnaval ruhunu koruyarak dinamik, çeşitli ve canlı olan imgeler ve olayların) somut duyumsal düzlemine aktarılmasını olanaklı kılar." (Bahtin, 2001, s. 254).

Sonuç olarak; hayattaki her şey karşıtlık üzerine kurulmuştur. Karşıtlığı en iyi yansıtan çok seslilik, tek bir otoriter sese indirgenmemiştir. Çok sesli roman, hayatın çeşitliliğini ve insanın karmaşıklığını sergileyen diyalojik bir türdür. Çok sesli romanda yazar, kendi içinde tutarlı bir karakter veya tip yaratmamıştır. Kendi bilincinde ve farkında olan kahramanlar yaratmıştır. Yazarın yarattığı her kahramanın kendine özgü bir sesi ve her bir sesin arkasında kahramana ait dünya görüşü vardır. Çok sesli roman yazarı, kahramanlarına istediklerini kendi istedikleri şekilde söyleme özgürlüğünü verdiği için kahramanlar kendi sesinin temsilcisi konumunda romanda yer alırlar. Çok sesli romanda seslerin "her biri eşit haklara ve kendi dünyalarına sahip bir bilinçler çoğulluğunu" yansıtmıştır. Her ses bağımsızdır ve birbirleriyle asla kaynaşmazlar. Çok sesli romanda birçok sesi eş zamanlı olarak duymak mümkündür. Aynı zamanda her seste farklı iki ses duyulabilir. Çok sesli romanda kahramanın söyleminde kendi sesinin dışında onun dünya görüşüne ters gelen kahramanların sesleri ile aynı ortak düşünceye sahip kahramanların sesleri iç içe geçmiştir. Dolayısıyla kahramanın söyleminde saf bir

sesten ziyade melez bir ses işitilir. Kahramanların bir araya gelerek diyalog ortamında kendilerini ifade etmeleri ve dünya görüşlerini ortaya koymaları romanın, demokratik bir tür olmasını sağlamıştır. Bununla birlikte farklı seslerin, fikirlerin, ideolojilerin aynı düzlemde var olması; bunların birbirleriye temas halinde olması ve karnaval kategorilerinin romana yansıması romanın karnavallaşmasını sağlamıştır.

III. BÖLÜM

UYGULAMA

3.1. Aylak Adam'da Diyaloji (Çift Seslilik)

Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* romanı kış, ilkyaz, yaz ve güz olmak üzere dört mevsim başlığından oluşmaktadır. Bu mevsimlerden kış, ilkyaz ve yaz kendi içlerinde yedi bölüme ayrılırken güz mevsimi dört bölüme ayrılmıştır. Roman, farklı karakter ve anlatıcılar tarafından anlatılmaktadır. Romanın başkarakteri C., babasından miras kalan evlerin kiralarıyla geçinen ve kendisini aylak olarak tanımlayan bir adamdır. Kendisi toplumdaki kişilerin yaşayış tarzını beğenmez. Çünkü onların her birinin komşunun saygısını kazanmak için eve "eli paketli" olarak giden gösteriş sahibi kimseler olduğunu düşünür. Roman boyunca sürekli bir arayış içinde olan C., tüm zamanını hayallerini süsleyecek "ideal kadını" aramakla geçirir.

Romanın kış bölümünde C.'nin Ayşe ile tanışması ve onunla olan ilişkisi anlatılmaktadır. Romanın başkarakteri olan C.; sokak ortasında mesleklerinin terzi olduğunu düşündüğü iki kişi tarafından nedensiz yere dövüldüğünü, bu konuda kendisine haksızlık yapıldığını, bunun hesabını sormak için sözü edilen kişileri Beyoğlu'ndaki terzi dükkânlarında aramaya başladığını, ancak çoğu kişinin kendisine bu arayışın anlamsız olduğunu, en yakın arkadaşı dahi hiç kimsenin kendisini anlamadığını anlatır:

> Kimse anlamıyordu. Sadık bile, "— Bulacaksın da ne olacak?" diyordu. "— Anlatacam yahu. Haksız olduklarını söyleyecem. Yanlarındaki üçüncü kişiye yapmak istediklerinin umurumda olmadığını, (—Olmaz, eve gidecem ben, demişti üçüncüsü) orada durduysam salt merak ettiğimden durduğumu söyleyecem. O iki terziye... "— Niye terzi" "— Bilmiyorum. O iki terziye beni dövmekle haksızlık yaptıklarını anlatacam." " — Sonra?" "— Sonu oradaki duruma bağlı." Sadık başını sallıyor, gülüyordu. Onları aramam gerektiğini anlamıyordu (Atılgan, 2003, s. 10).

Yukarıdaki pasajda öncelikle birbirinden farklı dünya görüşüne sahip olan iki karakter, karşı karşıya gelerek birbirleriyle soru-cevap şeklinde diyaloğa girer. C.'nin sözleriyle anlatılan bu diyalogda iki farklı ses karşı karşıya gelir. Bu seslerden biri C.'nin kendi sesi öbürü Sadık'ın sesidir. Sadık'ın sesinde alaycı bir ton ve sorgulayıcı bir üslup kendini hissettirir: *"Bulacaksın da ne olacak?", "Niye terzi?", "Sonra?"* C.'nin kendi sesinde ise öfkeli bir ses tonu ve sitemli bir üslup söz konusudur: *"Anlatacam yahu. Haksız olduklarını söyleyecem*". Böylece, birbirinden farklı bu iki ses tek bir düzlemde doğrudan anlatım yoluyla karşı karşıya gelir.

Karakterlerin söyleminde sadece sesler karşı karşıya gelmez, aynı zamanda bakış açıları ve dünya görüşleri de sesler aracılığıyla dile gelir. Carly Emerson, Bahtin'in *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı eserinin önsözünde sesle ilgili olarak şöyle der: "Bahtin bir sesin art arda dizilmiş sözcükler veya fikirler olmadığını bize her yerde söyler: Ses 'anlamsal bir konum'dur, dünyaya bir bakış açısıdır, sınırlı bir alanda diğer kişilikler arasından kendine bir yol bulan kişiliktir." (Bahtin, 2004, s. 37). Böylece, her karakterin kendine özgü bir sesi olduğu ve her sesin farklı bir dünya görüşünü yansıttığı vurgulanmaktadır.

Anlatıcı, C.'nin terzileri bulamayınca onları aramaktan vazgeçtiğini, Sadık'ın evine gitmeye karar verdiğini, yolda giderken bir simitçiyle karşılaşıp ondan bir simit aldığını anlatır:

> Simit yiyerek yürüyor. Tek tük geçenler dönüp ona bakıyorlar. "Kılığı düzgün bir adamın sokakta simit yemesi yasaktır. Bütün yasaklar gibi bunun da bir kaçamak yolu yok mu? Simidi kır, cebine sok. Tek elinle bir lokma koparıp, kimseye sezdirmeden ağzına at. Ama ben dişlerim sağlamken ısıracağım." (Atılgan, 2003, s. 13).

Anlatıcının sözlerinde yer alan tırnak içindeki bu alıntı C.'nin kendi söylemidir. C.'nin bu söylemi dikkatli bir şekilde incelendiğinde iki farklı ses kendini hissettirmektedir. Bu iki sesten biri güvenli ve cesur bir ses, öbürü korkak ve itaatkâr bir sestir. Bu iki ses önceki pasajda olduğu gibi diyalog şeklinde kendini göstermez. İç diyalog şeklinde ortaya çıkan bu sesler karmaşık bir şekilde iç içe geçmiştir. Dolayısıyla tonlamalara, vurgulara ve fiil kiplerine dikkat etmeden bu sesleri ayırt etmek zordur.

Pasajdan hareketle C.'nin söylemini analiz ettiğimizde "*kılığı düzgün bir adamın sokakta simit yemesi yasaktır."* sözü toplumsal kurallara boyun eğen ötekinin sesi

olarak C.'nin sözlerinde yankılanmaktadır. Bu ses, yasaları çiğnemekten korkan, emir ve yasakların hüküm sürdüğü bir sosyal çevrede kurallara bağlı olarak yaşamını sürdüren öteki kişinin kuralcı ve otoriter sesidir. Öteki kişinin itaatkâr sözlerine karşılık olarak C. bu yasaktan kurtulmanın bir alternatif yolu olup olmadığını öğrenmek için ötekine bir soru yöneltir: "*Bütün yasaklar gibi bunun da bir kaçamak yolu yok mu?"* Bu soruya öteki kişi yanıt olarak temkinli bir yol önerir: *"Simidi kır, cebine sok. Tek elinle bir lokma koparıp, kimseye sezdirmeden ağzına at*." Emir anlamı içeren "kır", "sok" ve "at" gibi sözcüklerin ötekinin sözlerinde yer alması başkalarının tahakkümü altında hayatını sürdüren bir kişinin varlığını ve sesini göstermektedir. Başkaları tarafından sürekli gözetlendiği endişesine kapılan ve her an yakalanma korkusuyla yaşayan ötekinin bu korkak sözlerine karşılık olarak C.:*"Ama ben dişlerim sağlamken ısıracağım."* sözleriyle bu yasağa karşı gelerek cesur bir söylemde bulunur. Dolayısıyla tek bir söylemde aynı anda cesur ve korkak olmak üzere iki farklı ses ortaya çıkar. Bu sesler de iki farklı dünya görüşünü yansıtır. Ötekinin korku dolu sesi, yasakçı bir dünya görüşünü yansıtırken C.'nin kendi cesur sesi, özgürlükçü bir dünya görüşünü yansıtmaktadır. Böylece, tek bir söylemde birbirinden farklı olan iki ses ve fikir aynı anda çatışmaktadır.

Metnin devamında anlatıcı; C.'nin, arkadaşının evinden ayrıldıktan sonra sevilmeye değer birkaç insana rastlayabileceği düşüncesiyle sinemaya gittiğini, ancak hayal kırıklığına uğramış bir şekilde sinemadan ayrıldığını, eve doğru giderken bir meyhaneye uğradığını, orada sevmediği aktör arkadaşına rastladığını ve onunla konuştuğunu anlatır (Atılgan, 2003, s. 17-20). Meyhanede C. birden aktörün sesini duyar:

> — **"Kiremitlerden biri çatlak olmasa dam akmaz,"** dedikten sonra onu öpmem gerek. **Dudaklarını öperken ısırıyorum**. Oyundan sonra**,** "Alçak," diyor, "söylicem yönetmene bir daha yaparsan." İnadına ısırıyorum kaltağı. O sahnenin ortasındadır hep**. Ben, sırtım seyircilere dönük**, kollarım yukarda yaklaşıyorum. **Kiremitlerden biri çatlak olmasa dam akmaz,** diyorum. Ne boktan laf değil mi? Başına geleceği biliyor. Titriyor dudakları. Ne dudaklar, bilirsin; iri iri, üstelik **boyalı.**
> — Ya seyircilere söylerse. Aktör güldü.
> —**Söylemez.** Yüksek oyuncu o. Yönetmene bile söylemez (Atılgan, 2003, s. 20).

Yukarıdaki pasajda bir meyhane ortamında C. ile aktör birbirleriyle diyaloğa girer. Aktörün söylemindeki *"Kiremitler çatlak olmazsa dam akmaz."* sözleri bir kısırdöngü içinde iki defa tekrar edilir; bu sözler iki kere aynı şekilde tekrar edilse de farklı bağlamlarda kullanıldığı için tonlamada bir farklılık görülür. Aktör bu sözü kendi söyleminde ilk kez kullandığında heyecanlı bir ses tonu kendini hissettirmektedir. Çünkü bu sözü söyledikten sonra kadını öpmesi gerektiğini biliyor ve bundan haz alıyor. Ancak aktör, aynı sözü kendi söyleminde ikinci defa kullandığında ani bir ton değişikliği görülür. Çünkü aktör,*"Kiremitler çatlak olmazsa dam akmaz."* sözü ile kadını öpmenin anlamsız olduğunu düşünür ve bu konuda C.'nin kendisini onaylamasını ister: *"Ne boktan laf değil mi?"* Görüldüğü üzere heyecanlı bir ses tonu yerini heyecanı elinden alınmış bir ses tonuna bırakır. Gerçi bu durum pek uzun sürmez; aktör, kadının dudaklarını düşününce tekrar heyecanlanmaya başlar*: "Ne dudaklar, bilirsin; iri iri, üstelik boyalı."* Böylece, aktörün söyleminde bir yükselip bir alçalan sonra tekrar yükselen dalgalı bir ses tonu hissedilmektedir.

Aktör, C. ile diyaloğa girmeden önce bir tiyatro sahnesinde rol aldığı sanatçı kadınla diyaloğa girmiştir. Aktörün kadınla girdiği bu diyaloğa romanda yer verilmemiştir. Ancak diyalogdan arta kalan sözler aktörün bilincine sızmıştır. Aktör, kadının sözlerini olduğu gibi ama farklı bir tonlama ile kendi söylemine aktarır: *"Alçak","söylicem yönetmene bir daha yaparsan."* Bu sözler kadın tarafından öfke dolu bir ses tonuyla ve tehdit içeren bir üslupla dile gelirken, aktörün söyleminde sakin bir tonlamayla ve alaycı bir üslupla ifade edilir. Böylece tek söylemde iki ses ortaya çıkar: Ciddi ve ironik ses. Aktörün, sanatçı kadının ciddi söylemini kendine özgü vurgu ve tonlamalarla alaya alarak kendi söyleminde ifade etmesi bize Bahtin'in diyalojik bir fenomen olan üsluplaştırmayı anımsatır. Üsluplaştırma; bir kişinin, başka bir kişinin söylemini kendi amacına uygun bir şekilde kendi söyleminde yeniden dile getirmesidir. Üsluplaştırmanın çift sesli bir özellik taşıması romanın diyalojik bir tür olmasını sağlar.

Başkarakter C., aktörle girdiği diyalojik ilişkinin sonunda aktörün sözünü ettiği kadını hiç görmediği halde kadının sözleri onun bilincine girmiştir. Aktörle birlikte meyhaneden ayrılan C., sarhoş olarak eve dönerken evin kapısında birden yığılıverir ve o anda gözünün önünde bir sahne canlanır:

> Sonra baktı o tiyatroda oturuyor. **Sahne şıpır şıpır akıyor**. **Kiremitlerin hepsi mi çatlak?** Bir de koku, nerden geliyor bu? Ardına baktı: Kapı bir lağıma açılmış. Kimse kapamıyor. Çevresinde hiç kadın yok; tümü de erkek.

> Tıraş olmuşlar, şap sürmüşler suratlarına sanki. Karalar giymişler. Gözleri sahnede. Ortada bir kız duruyor**. Sırtı dönük adam arkadaşı değil mi?** Sızmıştı o ya. İşte ayılmış, gelmiş. Kıza yaklaşıyor**. Isıracak mı yine? Kız aktörü itip sahnenin önüne yürüyor.** Yüzü kıpkızıl **boyalı**. Ağlıyor. Şaşılacak şey bu akan yaşın boyaları silmeyişi. **"Bakın bu adam her gece ısırıyor beni,"** diyor. Şimdi kalkıp aktörü döverler (Atılgan, 2003, s. 22).

Önceki pasajda aktörün söylemindeki koyu olan sözler bu pasajda C.' nin söyleminde farklı sözdizimsel yapılar şeklinde yer almaktadır. Sözlerin sözdizimsel kullanımı değiştikçe anlam da değişmektedir. C. adlı kahraman önceki pasajda aktörün söyleminde yer alan *"Kiremitlerden biri çatlak olmasa dam akmaz."* şeklindeki koşullu sözceyi kendi amacına uygun olarak *"Sahne şıpır şıpır akıyor. Kiremitlerin hepsi mi çatlak?"* şeklinde soru sözcesine dönüştürüp kendi söyleminde yeniden ifade ederek söylemin çift sesli olmasını sağlar. Bahtin'in de ifade ettiği gibi: "Bir başkasının beyanının soru biçiminde aktarılması zaten tek bir söylem içinde iki niyetin çarpışmasına yol açar: çünkü böyle yaparken [kişi] bir soru sormakla kalma[z] yalnızca, ayrıca bir başkasının beyanını sorunlu hale de getirir." (Bahtin, 2004, s. 268).

Aktörün söyleminde yer alan *"Kiremitlerden biri çatlak olmasa dam akmaz."* sözü C.'nin söyleminde "*Sahne şıpır şıpır akıyor. Kiremitlerin hepsi mi çatlak?"* şeklinde parodik bir söyleme de dönüşür. Parodik söylem karşıt bir anlamı ifade eder. Yani; bir kişi, başkasının söylemini alır ve onu karşıt bir anlama dönüştürerek kendi söylemi içinde dile getirir. Önceki pasaja geri döndüğümüzde aktör, sanatçı kadının dudaklarını ısırdığını, tekrar yapması durumunda kadının kendisini yönetmene şikayet etmekle tehdit ettiğini, ama yönetmene söylemeyeceğinden emin olduğunu C.'ye anlattığı sırada C. birden araya girerek *"ya seyircilere söylerse"* diye karşılık verir. Bunun üzerine aktör gülerek kendinden emin bir şekilde C.'ye yanıt verir: "*Söylemez. Yüksek oyuncu o. Yönetmene bile söylemez."* aktörün bu alaycı sözleri C.'yi derinden etkilemiştir. Kendisine gülünerek dalga geçildiği hissine kapılan C. iç konuşmasında aktörün kimseye söyleyemeyeceğini sandığı sözleri kadına söyleterek ondan intikam almaya çalışır: " '*Bakın bu adam her gece ısırıyor beni,'diyor. Şimdi kalkıp aktörü döverler."* Böylece bu sözler, aktörün sözlerine yönelik parodik yani karşıt bir anlamda kullanıldığı için çift sesli hale gelmiştir.

Yukarıdaki pasajda görüldüğü üzere C. kendi söylemini oluştururken "sözcüklerini bir sözlükten seçip almaz!" toplumsal bir ortam olan meyhanede aktörle

girdiği diyalojik etkileşim sırasında aktörün ağzından ve onun bağlamından alır (Bahtin, 2001, s. 71). Bir başka deyişle C. kendi sözlerini oluştururken aktörün sözlerinde yer alan "kiremit, çatlak, dudak, öpmek, ısırmak, seyirci, boyalı, söylemek." gibi birtakım sözcükleri ödünç alır. Bu sözcükler aktörün vurgularıyla dolu olduğu için onlarda aktörün sesi işitilmektedir. Sözcükleri aktörün sesinden alan C., onlara kendi vurgularını katarak kendi sesini yüklediği için onları kendine mal etmiş olur. Bahtin'in de ifade ettiği gibi: "Dilde sözcük yarı yarıya bir başkasının sözcüğüdür. Konuşucu sözcüğü kendi amacıyla, kendi vurgusuyla doldurduğunda, sözcüğü kendi anlamsal ve anlatımsal niyetine uyarlayarak temellük ettiğinde sözcük 'kişinin kendisinin' olur." (Bahtin, 2001, s. 71).

Romanın ilerleyen bölümlerinde C.'nin Ayşe ile tanışması Ayşe'nin anılarından hareketle anlatılır. Ayşe anı defterinde C. ile nasıl karşılaştığını ve onunla aralarında geçen diyaloğun nasıl olduğunu dolaylı bir şekilde anlatır:

> *Yanımızdan ayrılınca yeni tanıştığımız gence resmi beğenip beğenmediğini sordum. Bu işten anlamadığını, yalnız gökyüzünün grisi yaprakların yeşiliyle örtülü olmasaydı resmi beğenebileceğini söyledi, ilk bakışta onu bir yakışıklı züppe sandığım için elini tutup beni bağışlamasını isteyecekken kendimi gücün tuttum. Griyi benim de sevdiğimi, isterse ona karşı duvarda asılı kendi boyadığım bir resmi göstereceğimi söyledim. Kalabalığı yardık. Uzun uzun baktı.*
>
> *— Bu iyi, dedi, satılık mı?*
>
> *Satılık olduğunu, ama ondan para almayacağımı, renk beğenimin uyduğu bir kişiye bunu armağan etmekle sevineceğimi söyledim. Bu kere uzun uzun bana baktı. Kuşkulu bir bakıştı bu. Çabucak atölyemde daha bir yığın resim olduğunu, isterse bir gün uğrayıp görebileceğini söyledim. Atölyemin yerini cep defterine yazdı. Bir gün geleceğini, resimlerimi merak ettiğini, yalnız belki kötü bir huyu olduğunu, ikinci görüşünde konuştuğu kimselere 'siz' diyemediğini söyledi* (Atılgan, 2003, s. 26).

Yukarıdaki pasajda altı çizili olan sözler her ne kadar Ayşe'nin ağzından aktarılmış olsa da bunlarda C.'nin sesini işitiriz. Ayşe, C.'nin sözlerini kendi anlatımsal amacına uyarlayarak kendi konuşma bağlamında kullandığı için günlüğünde yer alan söylemi çift sesli hale gelmiştir. Dolayısıyla günlükte hem Ayşe'nin kendi sesini hem de

C.'nin sesini işitmek mümkündür. Bu iki ses tek bir söylemde soru yanıt şeklinde birbirleriyle diyalojik ilişkiye girerek yan yana gelmiştir.

Romanın devamında C., Ayşe ile tanıştıktan kısa bir süre sonra yolda Ayşe'yi Selim ile birlikte görünce Ayşe'nin kendisini aldattığını sanır. Ayşe ise o anda C.'yi gördüğünde kendisini suçluymuş gibi hisseder. Ayşe, C.'yi aldatmadığını kendisine anlatmak için sinema kapısında ve resim atölyesinde saatlerce onu bekler; onun gelmediğini görünce hayal kırıklığına uğrar. Bu arada Ayşe'yi yanlış anladığını düşünen C., evde Ayşe'nin kendisine hediye ettiği resme bakınca yılbaşı gecesini onunla birlikte geçirmek ister, bunun üzerine evden çıkıp onun evine gider. Apartmandaki merdivenlerden çıkarken sol ayağını her basamağa atışında paltosunun sol cebindeki şarap şişesi 'klik' diye bir ses çıkarır, bu sesin çıkmasına neden olan şeyin cebinde unuttuğu bir gümüş lira olduğunu sanır, ama merakını gidermek için cebini yoklamaz. İkinci katta bir kadınla karşılaşır, kadın giyinik olduğu halde ona yarı çıplakmış gibi gelir ve kadının neden kapıyı açtığını öğrenmek için kendi kendine konuşmaya başlar:

> "Ayak seslerini duyunca aralamış kapıyı. Kocasını bekliyor bu." Klik! "Başkası olamaz mı? Ya evli değilse." Klik! "Öyleyse geleceğim deyip gelmeyen birisidir beklediği. Az sonra 'Vefasız' diye başlayan bir mektubun önüne oturur." Klik! *Üçüncü katta kimse yoktu*. "Burada hep iki çocuk olurdu. Çok soğuk bugün." Klik! *Dördüncü kat da öyle. Yalnız haşlanmış lahana kokusu vardı.* Klik! "Çatla namussuz." Klik! "Şeytan at şu kucağındakileri, diyor, yokla cebini de rahatla." *Atmadı* (Atılgan, 2003, s. 36).

Yukarıdaki pasajda şarap şişesinin metal bir nesneye çapması sonucu ortaya çıkardığı 'klik' sesi bir yansıma sestir. Dikkatli bir şekilde incelendiğinde bu sesten sonra metinde bir başkasının sesi işitilir. Bu yansıma ses, metinde tıpkı bir diyalogdaki konuşma çizgisinin işlevini yerine getir. Ancak pasajdaki son klik sesi ünlem işlevini görmektedir. Çünkü C. şişeye hakaret ettikten sonra konuşmasına kaldığı yerden devam etmektedir. Pasajda öncelikle C. kendi benliğiyle diyalojik ilişkiye girer. Altı çizili sözler C.'nin öteki benliğine aittir. Daha sonra anlatıcının sesi işitilir. İtalikle belirttiğimiz sözler ise anlatıcının sözleridir.

Romanın devamında C. Ayşe'nin evine geldiğinde kapıyı çalar ancak Ayşe'yi evde bulamaz, tam kapıdan dönüp gidecekken elini cebine soktuğunda klik sesinin

çıkmasına neden olan şeyin Ayşe'nin kendisine verdiği anahtar olduğunu fark eder. Bu anahtarla Ayşe'nin evine giren C. evde biraz oyalandıktan sonra bir kağıda not bırakıp çıkmayı düşünürken elindeki kağıdı yırtıp atar ve kendisiyle konuşarak kendini azarlamaya başlar:

> "Alçak!" dedi kendi kendine; "Bıraktıkların yetmiyormuş gibi bir de kağıt karalıyorsun. Oysa bu işin bittiğini biliyorsun. Buraya bir kere gelmen gerekti. Ya yeniden başlayacaktı, ya bitecekti. İşte geldin, bitti. Hep onu bulursun diye korkuyordun, değil mi? Kıskanıyor musun? Durmadan seni mi düşünecekti ha, kendini beğenmiş?" (Atılgan, 2003, s. 38).

Bu pasajda C. adlı kahraman iç konuşmasında kendine yönelik bir hitapta bulunur. C., sanki bir başka kişiye sesleniyormuş gibi kendisine seslenir ve bir anlamda kendisiyle hesaplaşır. Bir başka deyişle kendisine ikinci tekil kişi (sen) olarak hitap eden C., kendi benliğiyle girdiği diyalojik ilişkide kendi kendini azarlamaktadır. Her ne kadar pasajda tek bir kişinin soru dolu sözleri olmuş olsa da bu diyalojik bir söylemdir. Çünkü "Kıskanıyor musun? Durmadan seni mi düşünecekti?" gibi bu sorular öteki kişinin olası sorularıdır. C. başkasının kendisine sorabileceği bu soruları kendi kendisine sorar. Böylece kendi kendine konuşma şeklindeki "diyalog kendi sesini bir başkasının sesinin yerine geçirmeye olanak tanır." (Bahtin, 2004, s. 290).

Başkarakter C. vicdanını rahatlatmak adına kendine hakaret ettikten sonra Ayşe'nin evinden çıkar. Evden çıkarken polise yakalanır. Polis C.'yi ayaküstü sorguladıktan sonra onu serbest bırakır ama C. serbest bırakıldığı için buna pek sevinmez, artık nereye gideceğini bilemez hale gelen C., iç konuşmasından hareketle şöyle der:

> Nereye gideceğim? Keşke polis kuşkulanıp karakola götürseydi beni. Değişik bir gece olurdu. Belki onu da bulup getirirlerdi. Birlikte çıkardık. Sonra, sıkıntı. O bitti. Haset'te kitap arayacağım. Niye koşuyorsun? Davete geç mi kaldınız? Her zaman geç kalanlar bulunur. Hindi dolması daha bitmemiştir. Bu gece insanların hindi yemesi gerekir. Bulamayanlar üzülür. Yılbaşı hindisi... Ooooo! Eğlenmek de zorunludur bu gece. Sinemalar, tiyatrolar, barlar doludur. Evlerde toplantılar vardır. Küçük bir toplantı demişti avukat. Göz kırpmıştı. 'Neydi o yılbaşı gecesi donattığımız masa. Şu

> Mehmet Bey ne şakacı adam. Kırdı geçirdi bizi. Ama karısı... Sorma kardeş.' Küçük kumarlarınız vardır. On kuruşluk tombalalar. Şimdi kim bilir kaç evde, kim bilir kaç kadının 'Aman ayol, bu ne kötü şans böyle,' sözüne karşılık kim bilir kaç erkek 'Üzülmeyin; kumarda kaybeden aşkta kazanır,' diyordur. Kim bilir kaç erkek de acele edip bu sözü ondan önce söyleyemediler diye onu kıskanıyordur (Atılgan, 2003, s. 39).

Bu pasajda C.'nin iç konuşması başka insanların sözleriyle, özellikle de kendisine dokunan sözlere karşılık veren sözlerle doludur. Avukatın "*Yılbaşı gecesi bizde küçük bir âlem yapıyoruz. Birkaç tanıdık aile gelecek. Siz de gelirseniz seviniriz. Gençler de olacak. (Göz kırptı.) Eğlenirsiniz.*" (Atılgan, 2003, s. 29) sözlerine karşılık olarak C. "*Ooooo! Eğlenmek de zorunludur bu gece. Sinemalar, tiyatrolar, barlar doludur. Evlerde toplantılar vardır. Küçük bir toplantı demişti avukat. Göz kırpmıştı.*" sözleriyle dalga geçer. Yani avukatın sözlerini nerdeyse harfiyen yineleyerek onlara kendi öfkeli ve ironik tonlarını ekler. Böylelikle bu sözlerde eş zamanlı olarak iki farklı ses yankılanır. C.'nin ironik sesi ve avukatın kibirli sesi. Aynı zamanda C. yılbaşı gecesinde insanların kendi aralarında yaptığı sıradan konuşmaları alaya alır ve onlardan işittiği ya da işitebileceği kalıplaşmış sözlere kendi vurgularını katarak onlarla dalga geçer. C. iç konuşmasında "bu kişilerin hepsini birbirleriyle ilişkilendirir; onları yan yana ve karşı karşıya koyar, onları birbirlerini yanıtlamaya, birbirlerinin sözlerini yankılamaya zorlar." (Bahtin, 2004, s. 321).

Romanın "ilkyaz" bölümünde ise C.'nin Güler ile olan ilişkisi anlatılır. Yazar, bu bölümde romanını kurgularken C. ile Güler'in ilişkisini hem anlatıcının ağzından hem de Güler'in ağzından ve onun bakış açısından anlatır. Anlatıcı, C.'nin bir köşe başında oturmuş orada gelip geçen insanların davranışlarını gözlemlediğini, genellikle iki kişinin ayrılmak üzereyken el sıkışmaları dışında farklı bir davranışta bulunmadığını düşündüğü anda iki kızın ayrıldığı zaman el sıkışmak yerine öpüştüklerini gördüğünü, onların farklı olduğunu düşünerek peşlerinden gittiğini anlatır. Başkarakter C., bu kişilerin farklı yerlere doğru gittiğini görünce birinin peşinden gitmesi gerektiğini anlar ve Güler'in arkasından gitmeye karar verir. Güler'i evine kadar takip eden C., ertesi gün Güler'in arkadaşlarıyla bindiği tramvaya biner. Tramvayda Güler'in kendisine baktığını anlayınca okul anılarını hatırlamaya ve kendi kendine konuşmaya başlar:

> Neydi o kızın adı? Aysel mi, Ayfer mi? Bir gün o korkunç yürüyüşle bana gelmiş, kalemini uzatmıştı. '— Şunu açar mısın?' '— Bas!' demiştim yalnız. Nasıl şaşırmıştı! Kızlar benden korkarlardı. Oysa o yıl iyi hal kâğıdı çıkartmıştım. Hep o yuvarlak yüzlü kızı merak ederdim. Bakmazdı. İnce uzun çocukla birlikte gelip birlikte giderlerdi. Yetiyorlardı. Sanki çevreleri yoktu. Acaba gene öyle midirler? Niye olmasın! Acaba Güler erkeklere kalem açtıranlardan mı? Sanmam. Boyasız o, topuksuz (Atılgan, 2003, s. 56).

Yukarıdaki pasajda C., sanki karşısında biri varmış gibi kendi kendisiyle konuşur. Bu konuşmada ben-öteki bağlamında soru yanıt şeklinde diyalojik bir ilişki ortaya çıkar. Öncelikle C.'nin kendi benliği öteki benliğine soru sorar: *"Acaba gene öyle midirler?""Acaba Güler erkeklere kalem açtıranlardan mı?"* Bu soruları öteki benliği yanıtlar: "*Niye olmasın*!" "*sanmam*" Bu diyalojik ilişkide C. kendine bir başkasının gözünden bakarak bir başkasının rolünü oynar. Bu da bize Bahtin'in sözlerini hatırlatır: "Kendimizi başkalarının bakış açısından değerlendiririz ve kendi bilincimizi aşan şeyi başkaları aracılığıyla anlamaya ve hesaba katmaya çalışırız" (Bahtin, 2005, s. 31).

Anlatıcının ağzından anlatılan C.'nin Güler ile yakınlaşmasını; Güler, arkadaşı B.'ye mektup yazarak anlatır:

> *Sevgili B.,*
>
> *Eve gelince mektubunu verdiler. Nasıl sevindim bilsen. Hemen yazıyorum. Adresini bilseydim iki gün önce yazacaktım. Sen gideli bana bir şeyler oluyor. Kimselere açamıyorum. Senin burada olmanı istiyorum. Görüyorsun bencilim. Sana unutmak istediklerini hatırlatacağımı bile bile daha da yazacağım. Gittiğin kasabayı merak ediyorum. Değil, daha çok senin orada ne yapacağını... İki sabahtır araba tekerleklerinin gürültüsüyle uyanıyorum, sonra o büyük suskunluk diyorsun. Alışacaksın. Bir sabah araba seslerini duymayacaksın. Buraya taşındığımızda ben de öyleydim. Bu akşam eski sokağımızdan geçtim. Evin karşısında durdum. O uzakta durdu. Gene konuşmadı. Orada, çocukluğumun sokağında konuşacağız diyordum. Üç gündür fakülteden eve varıncaya değin hep arkamda. Neden konuşmuyor,*

bilmiyorum. Kimden bahsediyor bu, diyorsundur. Anlatacam (Atılgan, 2003, s. 57).

Bahtin'e göre mektup biçimi Ich- Erzahlung'un [ben anlatıcının] bir çeşididir. Mektuptaki söylem çift seslidir. Çünkü mektup tıpkı bir diyalogdaki karşılık gibi, özgül bir kişiye hitap ediyordur. Dolayısıyla, mektubu yazan kişi, muhatabının yani ötekinin olası tepkilerini ve olası karşılığını hesaba katar (Bahtin, 2004, s. 280-281). Bu açıdan yukarıdaki mektubu incelediğimizde Güler B.'nin yanında veya karşısında olmamasına rağmen sanki o varmış gibi en azından onun gölgesini hissediyormuş gibi mektubunu kaleme alır. Bir başka deyişle, mektubunda C. ile yaşadıklarını anlatan Güler, ötekinin yani B.'nin olası tepkilerini ve sorularını dikkate alarak mektubunu yazar. Mektubun ikinci paragrafında Güler B.'nin gittiği kasabayı merak ettiğinden söz ederken bir an B.'nin kendisine "*beni mi yoksa kasabayı mı merak ediyorsun"* veya " *ya demek kasabayı merak ediyorsun ben de beni merak edeceğini sanmıştım*" gibi öfkeli ve sitemli sözlerle karşılık vermesinden çekindiği için "değil" ile sözlerine devam ederek önceki sözüne bir açıklama getirme gereği duyar ve önceki sözlerinin aksine bir söz söyler: *"Değil, daha çok senin orada ne yapacağını..."* Böylelikle Güler, bu sözle kendisine B. tarafından gösterilecek tepkilerin önüne geçmiş olur. Bu aslında Güler'in mektubu yazarken B.'ye göz ucuyla baktığını ve konuşmasının ötekinin bakışı altında şekillendiğini göstermektedir. Bahtin, "göz ucuyla bakış" fenomeninin üslup şekillendirici bir özelliğe sahip olduğunu düşünür. Ona göre: "Bu 'göz ucuyla bakış' öncelikle üslup açısından karakteristik olan iki özellikte tezahür eder: konuşmanın kesik kesik özelliği ve sık sık çekincelerle kesilmesi." (Bahtin, 2004, s. 281).

Pasajda ilk altı çizili sözler B.'nin kendi sözleridir. Güler, öncelikle B.'nin kendisine gönderdiği mektupta yer alan bu sözleri kendine özgü bir şekilde mektubuna aktarır. Daha sonra B.'nin *"İki sabahtır araba tekerleklerinin gürültüsüyle uyanıyorum, sonra o büyük suskunluk.*" sözlerine "*alışacaksın"* sözleriyle karşılık vererek diyalojik bir ilişkiye girmektedir. İkinci altı çizili söz Güler'in kendi sözüdür. Güler, mektupta C.'den O diye söz ederken B.'nin bu gizemli kişinin kim olduğunu merak edeceğini düşünür. B.'ye göz ucuyla baktığında onun kendisine soracağı olası soruyu Güler onun adına kendi kendisine sorma gereği duyar: "*Kimden bahsediyor bu"* Bu sözlerde hem B.'nin meraklı sesi hem de Güler'in heyecanlı sesi işitilmektedir. Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı yapıtında Dostoyevski'nin romanlarını incelerken kahramanların yazdığı mektuplarda itiraf niteliğindeki en önemli sözlerinin ötekilerin

onlar hakkında söyleyecekleri tahmin edilen sözlerine yönelik yoğun bir duyarlılıkla ve kahramanların kendileri hakkındaki kendi sözlerine ötekilerin vermesi gereken karşılıklarla dolu olduğunu tespit etmiştir (Bahtin, 2004, s. 281). Buna benzer bir özellik Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* romanında Güler'in B.'ye yazdığı mektupta söz konusudur. Güler, mektubun sonlarına doğru B.'ye bir itirafta bulunur:

> *Dün gece Gülfer, "— Vah canım, seni de üzenler mi olacaktı?" demesin mi! Nasıl kızdım. Sevmiyorum onu. İşte söylüyorum. Kardeşimmiş; olsun! Hep danslarda. Rahat ama. En çok babama şaşıyorum. Nasıl bırakıyor! Bir yıldır değişti. Annem bildiğin gibi, aldırmaz; varsa yoksa babam. Bu kuşatkan, bencil sevgi mi değiştirdi babamı? Ah, işte hep kendim, hep çevrem! Ya sen B., sen ne yapacaksın orda?* (Atılgan, 2003, s. 58).

Yukarıdaki pasajda Güler kardeşinden şikayetçi olduğunu ve ona karşı bir sevgi beslemediğini itiraf eder: *"Sevmiyorum onu. İşte söylüyorum."* Güler'in kardeşi hakkındaki bu sözlerinden sonra B.'nin kendisi hakkında söyleyeceğini tahmin ettiği "*Ama o senin kardeşin"* sözlerine karşılık olarak *"kardeşimmiş"* şeklinde parodik bir söylemde bulunur. Bu söylemde hem B.'nin merhametli ve şefkatli ses tonu, hem de Güler'in öfkeli ve alaycı sesi işitilmektedir. Böylelikle tek bir sözcükte iki farklı sesin yankılanması Güler'in monolojik olarak görülen söyleminin aslında diyalojik bir söylem olduğunu göstermektedir.

Romanın devamında anlatıcı, C.'nin sokak ortasında Güler ile tanışıp konuştuğunu, hafta sonu tekrar buluşmak için anlaştığını anlattıktan sonra C.'nin Kadıköy iskelesine doğru yürüdüğünü, bir gazete alarak köprüde bir balıkçıyla karşılaştığını ve daha önce birkaç defa gördüğü balıkçının yanına giderek onunla konuştuğunu anlatır:

> Vay baba, sonunda tuttun bunu ha! (Sepete eğildi. Balığın birini kuyruğundan tutup kaldırdı.) Lüfer mi diyeceksin yoksa? Yok, canım, kazıklıyacam sanma. Kaç yıllık balıkçısın. Bilirsin elbet. (Bir yandan balığı demin aldığı gazeteye sarıyordu. Bitirdi) Huza balığı bu. Hanidir yemedim. Yüz lira yeter mi? Sus, daha çok isteme. Fazla param yok (Atılgan, 2003, s. 66).

Bu pasajda C.'nin söyleminde yoğun bir diyaloğun izleri görülmektedir. Bu aslında gizli bir diyalogdur. Çift sesli bir özellik taşıması yönüyle romanın diyalojik olmasına olanak sağlayan gizli diyalog, tek bir kişinin konuşması gibi görünse de aslında öteki kişinin olası konuşmaları dikkate alınarak yapılan bir konuşmadır. Çünkü gizli diyalogda bir kişi sanki gerçekten biri varmış, söylenenleri dinliyormuş ve karşılık veriyormuş gibi konuşur. Dolayısıyla, gizli diyalogda tek bir kişi konuşuyor olsa da bunun karşılıklı bir konuşma olduğunu hissedebiliriz. Bahtin'in de ifade ettiği gibi gizli diyalog, "[ç]ok yoğun bir diyaloğun, bir birini izlemek ve iki farklı ağızdan telaffuz edilmek yerine, çakışan ve tek bir ağızdan çıkan, tek bir sözcede birleşen iki yanıtını - bir söylem ve bir karşıt söylemi"- içermektedir (Bahtin, 2004, s. 281).

Yukarıda alıntılanan pasaj, C. ile "öteki kişi" (yaşlı balıkçı) arasında şöyle sıradan bir diyalog biçiminde yeniden düzenlenebilir:

C.: Vay baba, sonunda tuttun bunu ha!
ÖTEKİ: [Kaçar mı benden? Ne balık ama ! Derya kuzusu değil de nedir?]
C.: Lüfer mi diyeceksin yoksa?
ÖTEKİ: [Bilmiyorum; ama iyi para eder.]
C.: Yok, canım, kazıklıyacam sanma. Kaç yıllık balıkçısın. Bilirsin elbet.
ÖTEKİ: [Bilmiyorum dedim ya! Sence ne balığı?]
C.: Huza balığı bu. Hanidir yemedim. Yüz lira yeter mi?
ÖTEKİ: [Yetmez! biraz daha…]
C.: Sus, daha çok isteme
ÖTEKİ: Neden?
C.: Fazla param yok.

Görüldüğü üzere C.'nin monolojik olarak görülen söylemini diyalojik bir bakış açısıyla incelediğimizde farklı iki sesin tek bir seste üst üste gelecek şekilde birleştiği görülmektedir. Burada Bahtin'in de ifade ettiği gibi: "söylemin her öğesinde iki bilincin, iki bakış açısının, iki değerlendirmenin-atomun içinde birbirlerini kesen iki sesin- karşılaşıp kesişmesi" söz konudur (Bahtin, 2004, s. 287).

Romanın olay örgüsünün devamında anlatıcı, C.'nin balıkçının konuşmasına izin vermeden yüzlüğü adamın eline sıkıştırdığını, oradan koşar gibi uzaklaştığını, önünde bitiveren basamaklardan köprünün üstüne çıkarken çevresindeki gürültünün

sustuğunu anlatır. C.'nin çevresindeki gürültü susunca kendi sesi diyalog şeklinde kulaklarında yankılanmaya başlar:

— 'Yoksuldan çalıp Tanrıya verdi!'
— Tanrıya değil, bilirsin. Hem ben çalmadım.
— Ama verdiğin çalınmış paraydı.
— Ne yapsın insan, kaldırıp denize mi atsın kendini? Bu dünyada onun başka türlüsü yok!
— Var. Alın terinin kazandığı...
— Sus, onları da bilirim. Çalamadıkları, kolayını bilmedikleri için terlerler. Görmedin mi balıkçıyı? Yüzlüğü almadı mı?
— Balıkçı senin neden verdiğini anladı. Huza balığı dediğin zaman...
— Sus, sus artık!"
Önce kendi sesini, sonra çevresindeki gürültüyü duydu (Atılgan, 2003, s. 66).

Yukarıdaki diyalog tarzındaki pasaj C.'nin iç diyaloğudur. Bu polemik tarzındaki iç konuşmada C.'nin sesi farklı iki sese bölünür; bu iki sesten ilki C.'nin vicdanının sesi, öteki aklının sesidir. Bu sesler birbirleriyle polemiğe girerek kıyasıya çatışırlar. Ama bu seslerden hiçbiri diğerinin sesini bastırmaz. Bu seslerin her biri eşit bir şekilde kendisini ifade eder. Böylece tek bir söylemde farklı sesler eş zamanlı olarak işitilmektedir. Pasajda yer alan *'Yoksuldan çalıp Tanrıya verdi!'* sözü *"zenginden çalıp yoksula veren"* Robin Hood adlı kahramana yönelik parodik bir söylem olarak yorumlanabilir. Bu söylemin C.'nin vicdanının sesinden saldırgan ve iğneleyici bir üslupla yankılanması, diyaloğun polemik şeklinde geçeceğini ve ötekinin sözlerinin inkar etmeye, kendini savunmaya ve haklı çıkarmaya yönelik bir üslupla şekilleneceğini göstermektedir. Bahtin'in de ifade ettiği gibi gündelik konuşmada başkalarına taş atan bütün sözcükler ve bütün iğneleyici sözler, kendi kendisini peşinen yadsıyan ve kendisini onaylamayan abartılı konuşmalar, polemik söylem içinde üslup şekillendirici bir öneme sahiptir (Bahtin, 2004, s. 270).

Romanın devamında hafta sonu bir araya gelen iki sevgili sinemaya giderler. Sinemada başkahraman C., Güler'le konuşurken sinema salonunun farklı amaçlar için kullanıldığından söz eder: "bu salon başka amaçlar için de kullanılıyor. Yağmur dininceye dek beklemeye, ısınmaya, uyumaya, yanına oturacak tanımadığı bir kadınla

ya da erkekle sürtünmeye gelenler çoğu. Localar var, ucuz randevu evi odacıkları. Arka sıralarda öpüşmeye gelenler var." (Atılgan, 2003, s. 98). Anlatıcı C.'nin Güler ile aralarında geçen konuşmayı anlatırken C. birden araya girerek anlatıcının sözlerini yanıtlar:

> Işıklar söndü. Hanidir hep bu anı beklediklerini düşündü. İşte Güler hiç kıpırdamadan sanki ona doğru geliyordu. Sol koluyla omuzlarından sardı. Dudakları onunkileri buldu. Artık konuşmayacaklardı. **"Değil, yalnız etimiz konuşacak.** Dudaklar sesleri kesip biçerler. İnsanın et olmayan tek yeri beyni değil mi? Et beyinli! Bir insan için söylenebilecek en ağır horlama sözü. Et beyinli! Ya bu birbirinde ezilen dudakları, bu acıta acıta sıkan elleri yöneten ne? Omurilik mi? Ondan mı murdarilik demişler? İki apayrı et nasıl oluyor da birbirinin dilini böyle kesin, kolayca anlayıveriyor? Ya bu oburluk, bu doymazlık! Korkunç şey demişti. En korkuncu bu değil mi?" Dudaklarını çekti (Atılgan, 2003, s. 76).

Yukarıdaki pasajda anlatıcı, adeta bir belgesel anlatır gibi C. ile Güler'in yakınlaşmalarını anlatırken *"Artık konuşmayacaklardı."* dediği anda C. birden anlatıcının sözünü keserek: *"Değil, yalnız etimiz konuşacak.*" şeklinde anlatıcının sözünü olumsuzlayarak diyalojik bir ilişkide bulunur.

Başkahraman C.'nin Güler tarafından terk edildikten sonra tekrar Ayşe ile karşılaşmasının ve onunla ilişkisinin anlatıldığı romanın "yaz" bölümünde yazar, anlatıcının sözleri ile kahramanın sözlerini aynı düzlemde karşı karşıya getirir. Bu sözler soru-yanıt ve birbirini reddetme şeklinde diyalojik açılarla karşı karşıya gelerek birbirlerini yanıtlarlar. Bu yanıtlama esnasında sesler birbirini böler ve bölünmüş sesler olarak metinde yer alırlar. Bahtin'in de ifade ettiği gibi romanda yer alan "her söz diyalojik olarak dağıtılır, her sözde sesler kesintiye uğratılır."(Bahtin,2004, s. 299). Bununla ilgili olarak C.'nin yemeğe gittiği sırada anlatıcı ile diyalojik ilişkiye girdiği pasajı inceleyelim:

> Akşamüstü asfalt caddenin kalabalığı arasında yürürken neden şaşırmış gibiydi? Öğle tenhalığının geçici olduğunu bilmiyor muydu? Burası da ötekilere benzer bir başka "Yazlık" tı. İşten dönenler, akşam gezintisine değil, sürtünmesine- çıkanlar, korkunç gömlekli delikanlılar, bisikletlere

> binmiş şortlu kızlar, çevik bakışlı dedikodu arayıcılar, hepsi de bu otomobil kornalı, bisiklet zilli, ıslıklı gürültüde sanki sevinçliydiler. İçinde bir kararma başladı. Kimi arıyordu burda? Belki yan sokaktaki evlerden birinin penceresinde üzgün, bıkkın, onun gelmesini bekliyordu. **"Aramıyorum. Açım, yemeğe gidiyorum."** Yakınında acı acı zırlayan bir zil sesiyle kaldırıma çıkıp başını çevirdi (Atılgan, 2003, s. 98).

Yukarıdaki pasajda anlatıcının altı çizili olan sözleri ilk bakışta sanki okura hitap ediyor izlenimini uyandırır. Aslında yazar; anlatıcı, C. ve C.'nin öteki benliğiyle birlikte toplam üç kişiyi bir akşamüstü yolda yan yana yürüyüşe çıkarır. Anlatıcı, kendini kahramanın ve onun öteki benliğinin yanı başında bulur. C.'nin öteki benliği yani ikinci sesi C.'nin şaşırdığını ve arayan gözlerle etrafına baktığını görünce anlatıcıya: "*Kimi arıyordu burda*?" şeklinde bir soru yöneltir. Anlatıcı da bu soruyu: *"Belki yan sokaktaki evlerden birinin penceresinde üzgün, bıkkın, onun gelmesini bekliyordu."* sözleriyle yanıtlar. Anlatıcı ile kendi öteki benliği arasındaki konuşmaları gizlice dinleyen C. hemen araya girerek: *"Aramıyorum. Açım, yemeğe gidiyorum."* Diye sert bir üslupla karşılık vererek yanlış anlaşılmanın önüne geçer. Bu da C.'nin başkalarının kendisine dokunan ve onu ilgilendiren sözlerine kulak misafiri olduğu, onların konuşmalarını bölecek şekilde araya girdiğini ve hakikati ortaya koymaya çalıştığını göstermektedir.

Metnin devamında başkarakter C., yolda yürüdüğü sırada kadının biri kendisine tuhaf bir şekilde bakarak önünden geçer. Kendisine bakan kadının yüzünü merak eden C., onu görmek için arkasından gider. Anlatıcı C.'nin merak ettiği kadının yüzünü gördüğü halde neden ona yaklaştığını merak eder:

> Görmek istediği yalnız bu değil miydi? O ters bakışın yapmacık, alışılmış bir kibir gösterisi olduğunu bilmiyormuş gibi, bir daha öğrenmek için arkasına düşmemiş miydi? Öyleyse neden yaklaştı ona? Bilmiyordu. Kadın,
>
> — Sizin başka işiniz yok mu? diye sordu.
>
> — Hayır. Aylakım ben.
>
> Fıkırdadı. Çekik burnuyla bir tanıdığına benziyordu.
>
> — Evime yaklaştık, dedi. Gidin artık. Hem nişanlıyım ben.
>
> Yüzüğünü göstermek için elini ona uzattı. Oysa bu eli tutup sıktı.
>
> — Sevindim buna, dedi. Evliyim diyeceğinizden korkuyordum.

> Avucundaki elde bir "kalsam mı, çekilsem mi" savaşı vardı. Durdukları yer karanlıktı ama, yoldan bir geçen olsa çekileceğini biliyordu. Kızın sırtını ağacın gövdesine dayayıp ona eğildi.
> — Ne yapıyorsunuz? Ah, göre...
> Ağzını dudaklarıyla kapadı. Önce bir ruj kokusu duydu. İnce kumaşın altında göğsü sertti. Kızın dudaklarında bir kabarma, bedeninde bir yumuşama başladı. "**İşte bundan yaklaştım ona. Bu yumuşayan etin tadını yeniden duymak için."** Birden kafasında Güler'in yüzünü gördü (Atılgan, 2003, s. 99).

Bu pasaj anlatıcı ile kahraman arasında soru yanıt şeklinde diyalojik bir biçimde kurgulanmıştır. Pasajda C.'nin öteki benliği anlatıcının ağzından C.'ye *"Öyleyse neden yaklaştı ona?"* sorusunu sorar. C. de bu soruya karşılık olarak: *"İşte bundan yaklaştım ona."* diye karşılık verir. Böylece, anlatıcının sesi ile ötekinin sesi C.'nin kulaklarında tınlar. Başkarakter C. Güler'e benzettiği kadını öper öpmez oradan kaçarak uzaklaşır. Daha sonra güneşlenmek için denize gider. Anlatıcı, C.'nin bir deniz kenarında güneşlenirken arkası dönük bir kadına baktığını, bu kadının aslında kendisini aldattığını sandığı Ayşe olduğunu ve onunla tesadüfen karşılaştığını anlatır:

> Yirmi adım ötesinde esmer, güzel bir bacak büküle açıla uğraşıyor, topladığı kumları öbür ayağın üstüne yığıyordu. Ayak küçüldü, küçüldü, kayboldu. Kadının bacağı başka yapacağı kalmamış gibi bir zaman durdu. Soluğu hızlandı. Burnunun yakınındaki kumlar midye kabuğu kokuyordu. Kulağını kaşıdı. Neden denize girmiyordu bu kadın? Birden ayağın üstündeki yığından kumlar aşağı kaymaya başladı. Parmaklar, yuvasından ışığa çıkmış bir köstebek yavrusu gibi şaşkın, kıpır kıpır göründü. Kadın, ayaklarını silkip, bu oyunu ta baştan bir daha oynadı. Sonunda yığını dağıtıp bacaklarını uzattı. Sanki tedirgindiler. Kendilerine bakıldığını mı biliyorlardı? Gözlerini onlardan ayıramıyordu. Kumlarda hep o midye kabuğu kokusu vardı. Sonra kadın ayağa kalktı. "Gidiyor. İyi. Denize..." Bacaklar ona doğru geldi (Atılgan, 2003, s. 103).

Yukarıdaki pasajda altı çizili sözler aslında C.'nin kendi sözleridir. Yusuf Atılgan, şaşırtıcı ve estetik bir biçimde C. adlı kahramanın ben - öteki bağlamındaki

“ikinci sesini- neredeyse okurun algılayamayacağı bir şekilde iç diyalogdan doğrudan doğruya anlatıya aktarır: Bir dış ses gibi, anlatıcının sesi gibi tınlamaya başlar.” (Bahtin, 2004, s. 290). Anlatıcı, başkarakter C.’nin adına konuşur ve soru sorar: *“Neden denize girmiyordu bu kadın?”* Aslında bu söz pasajda yazar tarafından tırnak içinde gösterilmemiştir. Dolayısıyla biz bu sözü ilkin anlatıcının sözü olduğunu sanırız ancak pasajı okumaya devam ettiğimizde aslında bu soruyu C.’nin kendisinin sorduğunu anlarız. Çünkü vurgu ve tonlamalardan da anlaşılacağı üzere sorulan soruda öfkeli ve sinirli bir kişinin ruh hali söz konusudur. Pasajın ileriki satırlarında bu ruh haline sahip kişinin öfkesinin dindiğini ve rahatlığa kavuştuğunu gösteren bu soruyla ilgili bir söz yer almaktadır: *"Gidiyor. İyi. Denize..."* tırnak içine alınmış bu söz C.’nin kendi sözleridir. Böylece, anlatıcının biçimsel olarak kendi sözleriymiş gibi gösterilen *“Neden denize girmiyordu bu kadın?”* sorusu C.’nin kendisine yani öteki sesine aittir. Pasajda anlatıcı tarafından aktarılan *“Sanki tedirgindiler. Kendilerine bakıldığını mı biliyorlardı?”* sözleri de her ne kadar tırnak içinde gösterilmese de C.’nin kendisine aittir. Çünkü kadının tedirgin olduğunu düşünen anlatıcı değil C.’nin kendisidir. Böylece altı çizili ilk iki söz C.’nin öteki benliğine aittir, ama anlatıcının meraklı ve öfkeli tonlamasıyla verilir. Metnin devamında Ayşe, deniz kenarında C. ile karşılaştıktan sonra onun yanına giderek sitemli bir ifadeyle neden yanına gelmediğini sorar. C. yanıt vermeyince sitemli konuşmasına devam ederek onu aldatmadığını söyler. Tam gidecekken birden C.’nin sesini duyar:

> — Gitme, kal! dedi.
>
> — **Bugün olmaz**. Kalamam.
>
> — Haklısın. Hadi git.
>
> Arkasından bakmadı. Ellerini ensesinde kenetleyip yattı. Açıkta, durgun denizin ortasında insansız bir kayık vardı. Sağındaki yaşlı adam çocuklara bir şeyler söylüyordu. Anlayamadı. Çocuklar güldüler. "**Bugün olmaz!** Demek yarın olabilir. Altı buçuk ay geçmiş. Kısa sıkıntılardan korku... Belli, çok düşünmüş beni. Anlamış. Ama anlayamadığı bir şey yok mu, benim bile anlayamadığım? 'Annem diyor ki...' gibi, **'Bugün olmaz'** gibi... Bugünün çok uzun olduğunu bilmiyor mu? Kalsaydı şu kayığa dek yüzerdik. Neden kıpırtısız? Kayıkçı yatıp uyumuş mu? İlk geldiğim gün, koltukları salona taşırken onun karşı evin dirseğini döndüğünü görmüştüm. Değildir, diyordum ama, geceleri hep o pencereye bakıyordum. Kalsaydı

> onun penceresi olup olmadığını öğrenecektim. Ona Güler'i anlatırdım. Kulağını öpmüştüm. Altı buçuk ay! Boşuna... Yoksa kayıktaki adam ölüsünü balıklar yesin diye kendini açıkta mı öldürdü?" Dayanılmaz bir sigara içmek isteğiyle doğruldu. Soyunduğu yere gidip önce bir sigara yaktı, sonra giyindi. Öğleyin, odasında çırılçıplak yatağa uzanmış terliyordu. Esintisiz, bungun bir havaydı. Belki Ayşe de şu pencerenin ardında sıkılıyordu**. "Bugün olmaz"** demişti. Sanki bugün her günden daha sıcaktı (Atılgan, 2003, s. 104-105).

Yukarıdaki pasajda *"Bugün olmaz"* şeklindeki ifade bir cümle değil bir sözcedir. Çünkü bu sözce Ayşe tarafından C.'ye hitaben söylenir. C. bu sözceyi kendi sözcesi içinde kullanır. Bir başka deyişle; Ayşe'nin sözcesini sözdizimsel ve biçimsel olarak hiçbir şekilde değiştirmeden kendi bağlamında kullanır. Ayşe'nin sözcesi her ne kadar biçimsel olarak değişmeden tekrar kullanılmış olsa da anlam değişmiştir. Çünkü C., Ayşe'nin sözcesini farklı bir ton ve vurguyla kendi sözcesinde kullanmıştır. Ton ve vurgunun değişmesi anlamın değişmesine neden olur. Şimdi de aynı sözle temanın farklı seslerle nasıl ilerlediğine ve anlamın nasıl değiştiğine bakalım. Öncelikle *"Bugün olmaz"* sözü Ayşe'nin dış diyalogdaki ilk kullanımında üzgün bir tonla ifade edilir. Dış diyalogdan arta kalan bu söz C.'nin iç diyaloğunda "*Demek yarın olabilir"* şeklinde karşılık bulur ve umutlu bir tonla ifade edilirken ikinci kullanımında *"Bugünün çok uzun olduğunu bilmiyor mu?"* şeklinde karşılık bularak ironik bir üslupla ve sitemli bir tonla ifade edilir. Pasajın sonunda ise aynı söz anlatıcının ağzından "*Sanki bugün her günden daha sıcaktı."* şeklinde karşılık bulurken sakin bir tonla ifade edilir. Böylece, *"Bugün olmaz"* sözü toplumsal ve tarihsel bağlamda Ayşe'nin, C.'nin ve anlatıcının ağzından tınlayarak farklı anlamlara gelecek şekilde öteki kişinin karşılıkları ve yanıtlarıyla dolu diyalojik bir biçimde kullanılmıştır.

Başkarakter C. deniz kenarında Ayşe ile karşılaştığı o günün ertesi günü tekrar Ayşe ile buluşunca tüm gün birlikte deniz kıyısında resim yaparak vakit geçirirler. C., Ayşe'in resme başlamadan önce ıslık çalma tiki olduğunu bildiği için kumsalda uzanır ve gözlerini kapatarak Ayşe'nin resim yapmasını beklediği sırada herkesin bir tiki olduğunu düşünmeye başlar:

> Ayşe'nin çalışmaya başladığını bu ıslık sesinden anlardı. "Arada. Kesik kesik. Bu da onun tiki. Karşılaştığı güçlükleri onunla hafifletiyor. Bütün

> insanların bir tiki var. Güler'in yoktu. Yok muydu? Saçlarını geriye silkişi? Tamam. İki haftadır kulağım kaşınmıyor. Yoksa farkında olmadan mı kaşıyorum? Sık sık bacaklarını okşayıp öpmem korkmadığıma kendimi inandırmak için mi? Korkmuyorum" Gözlerini açtı (Atılgan, 2003, s. 116).

Yukarıda alıntılanan pasaj her ne kadar monolojik (tek sesli) bir söylem olarak görünse de aslında gizli polemik şeklinde çift sesli bir söylemdir. Gizli polemik de çift sesli bir özellik taşıması yönüyle biçimsel olarak gizli diyaloğa benzer; ancak anlamsal olarak gizli diyalogdan farklıdır. Çünkü gizli polemikte ötekinin sözlerine yönelik bir muhalefet söz konusudur.

Gizli diyalogda ötekinin olası sözlerine yönelik anlaşma ve uzlaşma söz konusu iken gizli polemikte çatışma ve savaş söz konusudur. Bilindiği üzere; uzlaşma ve çatışma için en az iki tarafın olması gerekir. Gizli diyalog ve polemik her ne kadar tek bir kişinin söylemi olarak dile getirilse de içinde uzlaşma ve çatışma gibi olguları barındırdığı için ister istemez çift sesli bir özellik taşımış olur. Bu açıdan yukarıda alıntılanan pasajı incelediğimizde gizli polemik söylemin nasıl ortaya çıktığını görebiliriz:

> C.: Bütün insanların bir tiki var. Güler'in yoktu. (kendinden emin bir ses tonu)
> ÖTEKİ: Yok muydu? [peki] Saçlarını geriye silkişi? [ni nasıl açıklayacaksın? Bu da bir tik değil mi?]
> C.: Tamam [Ama benim tikim yok]
> ÖTEKİ: [Emin misin? Kulağını kaşımana ne demeli ?]
> C. : İki haftadır kulağım kaşınmıyor
> ÖTEKİ: [Zaten kulağın hiç kaşınmıyordu ki !]
> C. : Yoksa farkında olmadan mı kaşıyorum?
> ÖTEKİ: [Aslında kaşındığına inandığın için kaşıyorsun. Çünkü kadın bacağı gördüğünde korkuyorsun. Bu korkunla yüzleşmek için sık sık Ayşe'nin bacağını okşuyorsun. Hem neden başka yerini değil de bacağını? Kendine hiç sordun mu? Çünkü korkmadığına kendini inandırmak için]
> C.: Sık sık bacaklarını okşayıp öpmem korkmadığıma kendimi inandırmak için mi? (Kabullenmeyen ve kendinden emin olmayan bir ses tonu)
> ÖTEKİ: [Başka ne olabilir ki? Korkuyorsun!]

C.: Korkmuyorum. (Ötekini ikna etmek adına kendinden emin ve öfkeli bir ses tonu)

Romanda sadece kahramanların söylemleri çift sesli değildir. Anlatıcının söylemi de çift seslidir. Anlatıcının söylemini çift sesli yapan özellik diyalojik bir fenomen olan skazdır. Skaz kısaca anlatıcının anlatısı anlamına gelmektedir. Metinde anlatıcı C. ile Ayşe'nin birlikte vakit geçirdikleri halde neden aynı odada birlikte uyumadıklarını C.'nin düşüncelerinden yola çıkarak anlatır:

> İki kişilik toplumda sevgiyi dipdiri tutacak çareyi bulduklarını sanıyordu. Evlenen iki kişinin gitgide sevgilerini yitirmelerinin baş sebebini aynı yatakta uyumalarında görürdü. Uykuda başına buyruk yaşayan insan bedeninin kendini koyvermişliği; horlaması, yellenmesi, hepsinden çok o biteviye uyku soluması, kişinin bu bedende aramaktan hoşlanacağı gizlerin değerini düşürürdü. Gerçek sebep bu muydu acaba? Yoksa içinde gizli bir ikiyüzlülükle, kim olursa olsun, bir başkasının kendini uyurken seyretmesini mi istemiyordu? Yaşadığınca hiç kimseyle bir yatakta uyumamıştı (Atılgan, 2003, s. 118).

Yukarıdaki pasajda C.'nin düşünceleri anlatıcının bilincine yansıdığı gibi konuşmaları da söylemine yansımıştır. Altı çizili sözler aslında C.'nin düşünceleri ve görüşleridir. Bu sözler metinde olduğu gibi yer almaz. Yazar, bunları dolaylı bir şekilde anlatıcının kendi söylemine aktarır. Bir başka deyişle anlatıcı C.'nin adına konuşur ve onun sözlerini hesaba katarak kendi söylemini oluşturur. Anlatıcı kendi söylemini oluştururken C.'nin altı çizili sözlerine yönelik bir soru sorar: *"Gerçek sebep bu muydu acaba?"* Bu söylemde hem C.'nin sesini hem de anlatıcının meraklı ve sorgulayıcı sesini aynı anda işitmek mümkündür.

Romanın devamında odasında tek başına uyuyan C., sabah uyandığında Ayşe'nin odasına gider. Ayşe'yi odada bulamayınca deniz kıyısındaki bir gazinoya rakı içmeye gider. Gittiği gazinonun bir masasında garsonun gelmesini bekler; fakat beklediği garson gelmez. Bunun üzerine kendi kendine "nerde kaldı bu garson!" diyerek sinirlenmeye başlar. Sonunda garson C.'nin yanına gelerek servisin daha başlamadığını ve biraz beklemesi gerektiğini söyler. Bu durumdan pek hoşlanmayan C., cebinden çıkardığı kağıt parayı garsona uzatarak kızgın bir şekilde kendisine bir an önce rakı

getirmesini söyler (Atılgan, 2003, s. 134). Burada yazar, başkarakter C. ile garson'u karşı karşıya getirerek birbirleriyle diyaloğa girmelerini sağlamıştır. Diyalog sırasında garsonun "az bekleyeceksiniz" sözleri C.'nin bilincine sızmıştır. Garsonun bu sözlerine karşılık veremeyen C. iç diyaloğunda kendi kendine konuşarak karşılık vermeye çalışır:

> "İşte her deliğe uyan anahtar. **Para verip rahatlarmışım!.**. Bu mu rahatlık? Çalınmış parayla köle alır gibi... Neden, '— Şu adamın rakı içmesi gerek,' demiyorlar? 'Evinde içseydin.' '— Ya burda içmek istiyorsam?" '— Bekleyeceksin.' Ya bekleyemezsem?' Söyle! Başka yolu var mı? Ben..."Garson elindekileri masaya bırakıp çekildi. "... parayı alana veririm" (Atılgan, 2003, s. 134).

Yukarıdaki pasajda görüldüğü üzere C.'nin garsonla girdiği diyaloğun ardından diyalog sonlanmıyor, onun bilincinde iç diyalog şeklinde devam ediyor. Bahtin'in de ifade ettiği gibi: "Diyalog son bulduğunda her şey sona erer. Dolayısıyla, diyalog tam da özü gereği son bulamaz ve son bulmamalıdır." (Bahtin, 2004, s. 337). Garsonun "bekleyeceksiniz" sözü C.'ye dokunan ve onu rahatsız eden bir sözdür. Bu kışkırtıcı söze karşılık olarak C. iç konuşmasında *"ya bekleyemezsem söyle! Başka yolu var mı?*" şeklinde öfkeli bir tonla karşılık vererek adeta garsona meydan okur. Böylece, iç konuşmasında garsona hitaben konuşan C., kendi sözleriyle garsonun sözlerini olumsuzlayarak polemik bir söylemde bulunur.

Pasajda yer alan *"Para verip rahatlarmışım!"* sözü de parodik bir söylemdir. Bu söz aslında metnin önceki bölümlerinde yer alan C. ile Kemal arasında geçen diyaloğa göndermede bulunur. Metinde bir kişinin diyalojik olarak başka bir kişinin sözlerine gönderme yapması metnin çağrışım gücünü artırdığı gibi anlatıdaki tekdüzeliği kırarak metnin çok anlamlı olmasını da sağlar. Şimdi C.'nin göndermede bulunduğu diyaloğu inceleyelim:

> O gün atölyede, "— Bu resmi alacam," demişti. "— Al" Sonra elini iç cebine soktuğunu görünce Kemal üstüne yürümüş, "— Ulan, değişmeyeceksin sen," demişti. "**Hep para verip rahatlarsın.** Resim hoşuna gittiyse al. Paranı bilmem nerene sok!" Güldü. Doğruydu. Üç yıldır değişmemişti (Atılgan, 2003, s. 97).

Yukarıdaki pasajda C. ile Kemal karşı karşıya gelerek diyaloğa girer. Kemal, C.'nin her şeyi parayla halletmesine sinirlenir. Ona paranın satın alamayacağı şeylerin de olduğunu ve paranın aslında değersiz olduğunu *"Hep para verip rahatlarsın. Resim hoşuna gittiyse al"* sözleriyle göstermek ister. Bu söz C.'ye dokunmuştur. Çünkü o tüm işlerini her zaman parayla halletmiştir. Kemal'in ağır sözlerine diyalog esnasında karşılık veremeyen C., iç konuşmasında onun sözlerine karşılık vermeye çalışır: "Hep para verip rahatlayacaksın! Ne yapayım ya? İnsanların en kolay anladıkları onun dili değil mi?" (Atılgan, 2003, s. 102). Başkarakter C. bu sözlerle kendini savunmaya çalışır. Aslında C. de paraya değer vermez; ama para olmadan istediği şeylerin gerçekleşmeyeceğini görünce Kemal'in sözlerine yönelir ve onun sözlerini alaya alır: "*Para verip rahatlarmışım!.. Bu mu rahatlık?"* Böylece, C.'nin söylemi ötekine yönelik parodik bir söyleme dönüşerek çift sesli hale gelir.

Sonuç olarak; *Aylak adam* romanı diyalojik ilişkilerin yoğun olarak görüldüğü bir romandır. Yazar, romanını diyalojik olarak tasarlarken öncelikle başkahraman C. ile öteki kahramanları toplumsal ve tarihsel bağlamda karşı karşıya getirerek bunların birbirleriyle diyaloğa girmesini sağlamıştır. Diyalog sırasında öteki kahramanların özellikle kışkırtıcı ve alaycı sözleri C.'nin bilincine yerleşir. Daha sonra C. bu sözlere iç konuşmasında karşılık verir. Böylece diyalog sonlandırılamaz bir şekilde devam eder. Romanda kahramanların iç konuşmaları kendine ve ötekine yönelik hitaplarla doludur. Kahraman, kendine yönelik hitaplarda öteki benliğini karşısına alıp ona 'sen' diye hitap ederken, öteki kişiye yönelik hitaplarda ise 'sen' veya 'siz' diye hitap ederek kendisiyle ve ötekiyle diyalojik ilişkiye girmiştir. Diyalojik ilişkilerin sonunda kahramanların iç konuşmalarında bir takım fenomenler ortaya çıkmıştır. Bu fenomenler üsluplaştırma, parodi, gizli polemik ve diyalog gibi birtakım söylem tipleridir. Bu söylem tipleri her ne kadar birbirinden farklı olsa da ortak özellikleri çift sesli olmalarıdır. Bu söylemlerde farklı iki ses tek bir düzlemde eş zamanlı olarak tınlamış ve her ses farklı bir dünya görüşünü yansıtmıştır. Aynı zamanda bu sesler; soru yanıt, görüş birliği ve görüş ayrılığı şeklinde diyalojik olarak ilişkiye girmiş ve birbirleriyle kaynaşmadan yan yana, karşı karşıya, üst üste gelecek şekilde farklı diyalojik açılarla birbirlerini yanıtlamıştır.

3.2. Aylak Adam'da Heteroglossia (Farklı Seslilik)

Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam'*ı bir epigrafla başlar: "Mufassal kıssa başlarsın garip efsane söylersin." Baki'ye ait olan bu mısranın anlamı şudur: Sen öğüt veren bir

hikâye anlatmaya başlarsın; bir bakmışsın ki anlattığın hikâye efsaneye dönüşmüş. Bu söz aslında romanı tek bir cümleyle özetler niteliktedir. Romanda başkarakter C., hiç görmediği halde sanki görse tanıyacağını düşündüğü ideal kadını arar. Aynı şekilde C.'nin ruh ikizi olan B. de ötekilerden farklı olduğunu düşündüğü ideal erkeği arar. Birbirinden habersiz olan bu iki kişi aradıklarını farklı kişilerde bulmaya çalışır; ama her ikisi de hayal kırıklığına uğrar. Özgürlüklerine düşkünlükleri yönüyle ötekilerden farklı olan bu iki insan bir yıl boyunca her mevsim karşılaşma fırsatı bulmalarına rağmen bir türlü tanışamazlar. Böylece, C. ile B.'nin kavuşamama hikâyesi adeta garip bir efsaneye dönüşür. Bahtin'in sanat anlayışına göre; heteroglossia tek bir dilin farklı dil ve söz türleri aracılığıyla katmanlaşarak çatışmaya girmesi sonucu gerçekleşir. Bu bakımdan *Aylak Adam* romanının şiir türüne ait bir mısrayla başlaması heteroglossianın türler düzeyinde romana dâhil edildiğinin ilk sinyallerini verir.

Yusuf Atılgan, *Aylak Adam* romanında farklı sesleri ve dilleri bir araya getirerek çok katmanlı bir kurgu yaratmıştır. Öncelikle yazar, romanı farklı zaman dilimini gösteren kış, ilkyaz, yaz ve güz olmak üzere dört farklı bölümde oluşturur. Bu farklı bölümlerde yer alan değişik temaları ortak bir temayla yani C.'nin B.'ye kavuşamama temasıyla birbirine bağlar. Romanın teması; anı, mektup ve günlük gibi yarı edebi olan yazılı türler ile birlikte reklam afişi, sokak levhaları ve gazete gibi edebi olmayan görsel türler aracılığıyla ilerlemektedir. Romanda yer alan bu farklı türler, edebi bir tür aracılığıyla birbirine bağlanır. Bu tür yarı ciddi-yarı komik olan menippos yergisidir. Kısaca menippea diye adlandırılan bu türün birçok özelliği olmasına rağmen dört önemli özelliği romanın olay örgüsünü oluşturur. Birinci özellik hakikatin "kenar mahallelerde" aranması, ikincisi "kaçıklık teması", üçüncüsü "adabı muaşeret" kurallarının ihlali ve sonuncusu "kendi kendine konuşma ve taşlama"dır.

Romanın "kış" bölümünde C.'nin bir resim sergisinde Ayşe ile tanışması, ona yakınlaşması ve ondan uzaklaşması anlatılır. Bu bölümde olaylar hem üçüncü tekil anlatıcının ağzından hem de birinci tekil kahraman anlatıcının ağzından ve bakış açısından anlatılır. C.'nin bakış açısından ideal kadını arayışı, Ayşe'nin bakış açısından C. ile tanışması, anlatıcının bakış açısından C.'nin Ayşe'den uzaklaşması anlatılır. Böylece, C.'nin Ayşe ile yakınlaşıp uzaklaşma teması birbirinden farklı anlatıcıların sesleri ve sözleriyle katmanlaşarak ilerlemektedir.

Romanın başlarında başkahraman C., zihninde idealleştirdiği kadını aramak için yollara düşer. Kalabalık bir caddede yoldan geçenlere bakarak ilerleyen C., görmediği halde sanki görse tanıyacakmış gibi aradığı kadını bulmaya çalışır ama aradığını

bulamaz. Kalabalık caddeden ayrılıp tenha bir caddede yürümeye devam eden C., kendisine doğru gelen iki kızdan birini tutup öperek çılgınca bir davranışta bulunur:

> Rum kızını öptüm. Harbiye'ye yakın caddenin ortası tenhaydı. İki kişiydiler; kol kola gülüşerek geliyorlardı. Yanımdan geçerlerken benden yana olanı tuttum, öptüm. Yüzü soğuktu. Bağrıştılar. Öteki, — Terbiyesiz, pis sarhoş,dedi. Kafamı hınçla geriye attım gülerken. Gittiler. Ne yamansınız dökme kalıplarınızla; bir şeyi onlara uydurmadan rahat edemezsiniz. Oysa ben sarhoş falan değildim. Bir bardak şarap içmiştim yemekte. Hem onu öpmemiştim ki soluğumda şarap kokusu duysun(…)Öptüğüm kız bir şey dememişti. Yoksa o muydu? Niye gitmedim ardından? Ötekini kovup konuşmak için ona döndüğüm zaman, "Sus, biliyorum", diyecekti (Atılgan, 2003. s. 10).

Yukarıdaki pasajda ötekinin *"Terbiyesiz pis sarhoş*" sözü kadına ait feminel bir söylem iken "*Oysa ben sarhoş falan değildim"* sözü ise erkeğe ait bir söylemdir. Burada farklı cinsiyetlere ait olan diller karşı karşıya gelerek çatışmaktadır. Pasajda başkarakter C.'nin yolda tanımadığı kızı öperek tuhaf bir davranışta bulunması ve öteki kişinin, sövgü dolu sözlerle uygunsuz bir şekilde konuşması adabı muaşeret normlarının ihlalini göstermektedir. Bu durum menippea türüne özgü bir özelliktir.

Bahtin'e göre; skandal sahneleri, tuhaf davranışlar, uygunsuz konuşmalar ve eylemler, yani olayların genelde kabul gören alışılmış seyri ile konuşma adapları da dahil olmak üzere yerleşik davranış ve adabı muaşeret normlarının her türlü ihlali menippeanın özellikleri arasındadır. Ona göre; skandallar ve tuhaflıklar, dünyanın trajik bütünlüğünü bozar; insan ilişkilerinin ve olayların değişmez normal ("edepli") seyrinde bir gedik açar; insan davranışını, onu önceden belirleyen normlardan ve güdülerden özgürleştirir (Bahtin, 2004, s. 178).

Romanda C.'nin Ayşe ile nasıl tanıştığı Ayşe'nin anı defterinde anlatılır. Anı, kişisel yaşantının bütünü veya belli bölümlerini dile getirmek amacıyla yazılmış metinlerdir. Yazar, kahramanın belleğinde iz bırakan olay ve olguları kahramanın kendi bakış açısıyla anlatmasını sağlayarak metne farklı bir bakış açısı kazandırır ve gerçeklerin öğrenilmesine katkı sağlar. Anlatıcının Ayşe'nin anılarına kendi anlatı düzleminde yer vermesi farklı iki sesin tek bir düzlemde karşılaşmasını sağlamaktadır.

Böylece, Ayşe'nin günlüğü sayesinde aynı düzlemde hem anlatıcının hem de Ayşe'nin farklı sesleri duyulur. Günlükte Ayşe'nin C. ile nasıl tanıştığı anlatılır:

> *Bütün sergilerin ilk gününde görülebilecek kalabalığın uğultusu başımda, bir arkadaşın peyzajı önünde durmuş, sarıyı bir köşeye itiverdiği, böyle yerinde tedirgin, üzgün, ağlamaklı bırakıverdiği için o arkadaşa kızıyordum. Tam ayrılacağım sıra peyzajı çizen, tanımadığım bir adamın kolundan tutmuş, gürültüden duyamadığım bir şeyler anlatarak yanıma geldi. Bizi tanıştırır tanıştırmaz gözlerindeki pırıltıdan sezdiğime göre resmini nasıl bulduğumu soracağı sıra az ötemizdeki topluluktan birisi onu çağırarak, ben dayanamayıp sarıdaki tedirginliği söyleyeceğim zaman, 'Yine mi Van Gogh?' 'Yüzyılımızın renk anlayışına getirdiği veriler'e benzer bir yığın laf dinlemek sıkıntısından beni kurtardı* (Atılgan, 2003, s. 26).

Anı defterinin devamında Ayşe, C. ile tanıştıktan sonra ona hediye ettiği resimden söz eder:

> *Dün yaptığım resmin adını ne koyacağımı sordu.*
> *Adını yaparken koymuştum: 'Tanrının İkindi Kahvaltısı.'*
> *Islık çaldı, güldü.*
> *— Bu resmi satın almak isterdim, dedi.*
> *— Satılık değil, dedim.*
> *Kalktım, resmi bir eski gazeteye sardım.*
> *— Sergidekinin yerine bunu vereyim size. Giderken götürürsünüz.*
> *— Şimdi gitmeyeyim mi?*
> *— Bilmem ki. Kalın isterseniz. Kaldı* (Atılgan, 2003, s. 27).

Yukarıdaki pasaj her ne kadar Ayşe'nin anı defterinden alınmış olsa da diyalog tarzında kurgusal niteliklere sahip bir metindir. Bu metinde hem Ayşe'nin kendi sözleri hem de C.'nin sözleri yer almaktadır. Ayşe'nin anılarından oluşan bu metin diyalojik bir ilişkiyle anlatıcının metnine dahil edilmiştir. Üçüncü tekil anlatıcının anlatı düzleminde Ayşe'nin sesi, Ayşe'nin anlatısında ise C.'nin sesi işitilmektedir. Böylece, romanın teması farklı sesler aracılığıyla katmanlaşarak ilerlemektedir.

Başkarakter C., Ayşe ile tanıştıktan sonra yolda Ayşe'yi Selim ile birlikte görünce Ayşe'nin kendisini aldattığını sanır ve ondan uzaklaşarak eve kapanır. Soğuk aldığından dolayı üç gün boyunca evde hasta bir şekilde yatar. Kendine gelince bir an önce sokağa çıkıp ideal kadını aramak ister. Sokağa çıkmaya hazırlanan C. çoraplarını giyerken Ayşe'nin kendisine hediye ettiği 'Tanrının İkindi Kahvaltısı' adlı resmi görür ve kendi kendisiyle konuşarak: "İndirsem mi şunu? Artık kapanması gerekirdi bu işin. Yoksa şu soğuk algınlığı mı böyle mızmız etti beni? Hadi sokağa, insanların arasına; hepsi de demir gibidir. Karnım aç." der ve kendini sokağa atar (Atılgan, 2003, s. 30). Bir köşede durup geniş bir caddeye bakar ve orda gelip geçen insanları gözlemler. C., aradığı kadının bu insanlar arasında olduğunu düşünür ve "O" dediği kadını bulacağına dair umutlanır. Bunun üzerine Taksim'deki sinemaya doğru gider ve Ağacami'nin önünde başı açık bir kızın duvara tutunup yere tükürdüğünü görür. Yüzü sapsarı kesilen kızın fenalaştığını görünce gidip onunla konuşmak ister, fakat karnı aç olduğu için bundan vazgeçer (Atılgan, 2003, s. 30-32). Eğer gidip konuşsaydı aradığı kadını tanımış olacaktı, çünkü bu kadın C.'nin idealize ettiği B.'idi.

Romanda B. de tıpkı C. gibi hayatını anlamlı kılacak olan ideal kişiyi arar. Bir gün B., kantinde Dağlarca'nın "Ölü" şiirini okurken Erhan'ın gözlerinin dolduğunu fark eder ve onun duygusal yönünden dolayı ona yakınlık duymaya başlar. Aradığı kişinin "O" olduğunu sanır ama birlikteliği sırasında onun Güler'e kaçamak bakışlarını görünce Erhan'ın samimiyetinden kuşkulanır. İki sevgili birlikte sinemaya gittikleri sırada Erhan B.'ye sarılarak onun bacaklarını okşamaya başlar. Erhan'ın aşırıya kaçtığını gören B. birden bacaklarını kısar. Bu durumdan hoşnut olmayan Erhan B.'ye "ne o yoksa kız mısın?" diyerek onunla alay eder. Bu alaycı soru karşısında şaşkına dönen B., Erhan'ı terk ederek sinemadan ayrılır. Sinema çıkışında kendini kalabalık bir caddenin ortasında bulan B. yaşadığı travmanın etkisiyle midesi bulanır ve kusacak gibi olur ama kusmaz; Ağacami'nin duvarına tükürmekle yetinir (Atılgan, 2003, s. 32-34). Bunun üzerine yoldan gelip geçenler ona bakar. Ona bakanlardan biri de daha önce kendisini gören C.'dir. Metnin devamında B., kalabalık caddede geçenlerin kendisine baktığını görünce kendi kendine konuşmaya başlar:

> Bu caddenin elbet tenha olduğu zamanlar da vardır. Hiç görmedim ben. Kim bu insanlar? İşten mi dönüyorlar; eğlenceye mi gidiyorlar? Şu adamın burnu Gide'in burnuna benziyor. Ama nasıl da kasvetliler. Bunların içinde **'meçhul denizlerde balık'** olmayı isteyen var mı acaba? Belki şu hep önüne bakan

adam... Ne güzel okumuştu bu şiiri. Gözleri sulanmıştı. Yoksa kız mısın? Ya karşıki şaşı kadın, durmuş kimi bekliyor? Koş, bayım, koş; kaç bu caddeden. Yetişemeyecek. Evet, tramvay kalktı. Neyse, üzülme, bir başkası gelir alır seni. Ama şimdi koştun diye içinde bir utanma var değil mi? Taksim demişler buraya. Yollar ayrılıyor diyedir. Yoksa bu alanda kocaman bir adam büyük bir karatahtanın önünde halka dört işlemden 'bölme'yi mi öğretirdi? Dersi bizim Ahmet beyin dersi kadar sıkıcı mıydı? Ne der Güler: 'on birden on bir elliye, Ahmet beyin orda uyku kürü.' O gün kantinde Güler'e kaçamak bakıyordu. Aa! Emine yengem... Ama değil; o bu kadar boyanmaz. Hem ne arar burda? Mudanya'dadır. Bugün kimse gelmiyor arkamdan. Her sefer sinemadan döndüğüm yol değil mi bu? İşte Teknik-Ün Verme Okulu. Geçen defa ta evin önüne dek gelen sessiz, gözlüklü çocuk nerde? Yoksa farkındalar mı? *(Bir daha tükürdü.)*Bu merdivenlerden kayıp bir düşsem. Yoksa kız mısın? Elbet kızım. Yirmi iki yaşındayım. Neden 'her şeyin sırası vardır' dediği gün kalkıp gitmedim sanki? Güler'e de bakardı. Beni daha saf, daha kolay buldu herhalde. İyi. Uslanmam ben. Dolmabahçe. Artık eve geldik sayılır. Geç oldu ama. Saat... Altıya on var. Evdekiler şimdi meraklanıyorlardı koşamam ya. İçeri girdim mi üzüntüler unutulur. Annemin yüzü güler. Babam odadan '— Kim gelen?' diye sorar. '— B.' '— İyi, iyi.' Hepsi bu. Nerde kaldığımı bile sormazlar. Bu güvende sıkıcı, küçültücü bir şey var. Oysa biliyorum, babam üzülüyor. Saat beşi geçti mi aklına bin bir kötü şey geliyor. Yine de 'Çocuklara güven ilkesi'nin dışına çıkmaz. Ah, babamın şu 'ilke'leri... Sonra odam: Masa, karyola, kitaplar. Benim inim. Bu gece bir kapansam oraya. Üzgünüm. Ama çok kalamam. Sami kapıyı yumruklar: 'Yemeğe, yemeğe.' Canım istemiyor desem başıma toplanırlar. Kadınların neden evlendiklerini anlıyorum: Yalnız kalabilmek için (Atılgan, 2003, s. 34-35).

Bu pasajda hem söz türleri düzeyinde hem de diller ve sesler düzeyinde bir heteroglossia söz konusudur. Öncelikle heteroglossianın türler düzeyinde metne nasıl dahil edildiğini inceleyelim. Yukarıdaki pasaj, üçüncü tekil anlatıcının anlatı düzlemine dahil edildiğinden dolayı birinci katmanda anlatıcının anlatı türü, ikinci katmanda menippea türü, üçüncü katmanda ise şiir türü yer almaktadır. Bu türler iç içe geçerek katmanlaşmakta ve romanın heteroglot bir yapıya sahip olmasını sağlamaktadır.

Pasajda B.'nin kendi kendisiyle yaptığı konuşma ve taşlama menippea türünün bir özelliğidir. Bahtin'e göre; menippea "kendi kendine konuşma" ve taşlama gibi bir çok türü bünyesinde bulundurur. Bu türler içerisinde taşlama; genellikle fiziksel olarak insanın karşısında bulunmayan bir muhatapla girilen bir konuşma ve düşünme sürecinin diyalojikleşmesiyle sonuçlanan bir türdür. Kendi kendine konuşma türü ise, kişinin kendi benliğiyle kurduğu diyalojik ilişki olarak tanımlanır. Kendi kendine konuşma, aynı zamanda kişinin kendisiyle girdiği bir tartışmadır. Bu tartışma sonunda kişi kendi benliğini keşfeder (Bahtin, 2004 s. 179-181).

Pasajda yer alan 'meçhul denizlerde balık' sözü Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın "Ölü" şiirinden alınan bir mısradır: "*Ölüler namına, azade ve temiz /Meçhul denizlerde balık/ Müslüman değil miyim, haşa / Fakat istemiyorum, kalabalık*." Pasajda B. "Bunların içinde 'meçhul denizlerde balık' olmayı isteyen var mı acaba?" sözüyle hem kendisini meçhul denizlerde bir balığa benzeterek herkesten uzak ıssız bir yerde yaşamak istediğini hem de kendisiyle birlikte gözlerden uzak bir şekilde yaşamak isteyen birinin olup olmadığını merak eder. Aslında merak ettiği şey, bunca kalabalık arasında idealleştirdiği hayat arkadaşını bulup bulamayacağıdır. Böylece metinde şiir türüne ait bir mısranın menippea türünde yer alması; sadece metni türler düzleminde katmanlaştırmakla kalmaz, aynı zamanda türler arasında diyalojik ilişki kurularak anlamın ortaya çıkmasına da katkı sağlar.

Şimdi de heteroglossianın diller, sesler ve söylemler düzeyinde metne nasıl dahil edildiğini inceleyelim. Pasajda B.'nin babası, annesi ve kardeşinin seslerinin yanı sıra erkek arkadaşı Erhan'ın ve kız arkadaşı Güler'in birbirinden farklı sesleri de yer almaktadır. Bu sesler farklı cinsiyet, yaş ve eğitime sahip kişilerin bakış açılarını yansıtır. Pasajda yer alan "meçhul denizlerde balık" sözü duygusal ve lirik bir söylem, "Her şeyin bir sırası var" sözü ise rasyonel ve klasik bir söylemi yansıtmaktadır. Aynı zamanda pasajda Erhan'ın "Yoksa kız mısın?" sözüne karşılık B.'nin "Elbet kızım." şeklinde yanıt vermesi Erhan'ın alaycı söylemiyle ile B.'nin nefret söyleminin birbirleriyle çatıştığını göstermektedir. Böylece metindeki farklı diller ve sesler tek bir düzlemde katmanlaşarak romanın çok sesli ve heteroglot bir tür olmasını sağlar.

Anlatıcı, bakış açısını B.' ile Erhan ilişkisinden C. ile Ayşe ilişkisine çevirir. Ayşe'yi bir başkasıyla gördüğünde onu yanlış anladığını ve ona haksızlık ettiğini düşünen C., Ayşe'nin evine gider; fakat onu evde bulamaz. Daha sonra C. bir başka kadınla tanışır ama kadının sürekli burnunu çekme tiki olmasından dolayı onu terk eder. Kendini eve kapatan C., evde kaldığı süre zarfında pencereden bir dilencinin gizli gizli

sigara içtiğini gözlemler ve bunun üzerine "Bir büyük şehrin gürültüsünde insan, kimseye sezdirmeden istediği zaman yellenebilir. O yellenemezdi." diye başlayan bir hikâye yazar. Bu hikâye türü anlatıcının anlatısında yer aldığından dolayı metinde türler düzeyinde bir heteroglossia gerçekleşir.

Heteroglossianın romana dahil edildiği yollardan biri de anlatıcının diliyle yazarın dilinin romanda karşı karşıya gelmesidir. Romanda anlatıcı, Sami'nin resim atölyesinde C.'nin portesini çizdiğini anlatır. C. portresi çizilirken aniden bir yere geç kaldığını düşünür ve paltosunu alıp çıkmaya hazırlanır. Sami, C.'nin dışarı çıkacağını görünce öğle yemeği için kendisini eve davet eder; ama C. "olmaz birisi bekleyecek beni." diyerek daveti geri çevirir. C.'nin daveti kabul etmemesinin nedeni tanımadığı, bilmediği insanlarla karşılaşmak istememesidir. Fakat bir yandan da kendi kendine konuşarak "gitseydim kimleri görecektim?" diye de merak eder (Atılgan, 2003, s. 16). Anlatıcı C.'nin bu konuyla ilgili merakını anlatırken birden yazarın sesi işitilir:

> Gitseydi B.'yi tanıyacaktı. Bu fırsat kaçtı. İkinci fırsatın bunca çabuk çıkacağını kim diyebilirdi? O da oldu. Dolmabahçe durağında iki yandan gelen iki tramvay yan yana durdular. Başını sola çevirseydi onu görecekti; B.'nin yüzü ondan yanaydı. Ama onun aklı fikri önündeki adamın kulağının ardındaki kirdeydi. Bu kirin biçimi onu müthiş ilgilendiriyordu. Sonunda Matisse'in bir desenine benzetti. İçi rahatladı (Atılgan, 2003, s. 17).

Romanda anlatıcının, kahramanın ve yazarın dili karşı karşıya gelir. Bu karşılaşma sırasında dillerin hiçbiri diğerine üstünlük sağlamaz. Her dil kendini eşit bir şekilde ifade eder. Bu dillerin birbirleriyle kaynaşmadan katmanlaşarak romanda yer alması, birbirinden farklı seslerin tınlamasına olanak sağladığı gibi farklı amaçları ve bakış açılarını yansıtması bakımından da romanın çok anlamlı ve katmanlı olmasını sağlar.

Romanın "ilkyaz" bölümünde C.'nin Güler ile yakınlaşması, tanışması ve tartışması bir taraftan üçüncü tekil anlatıcının bakış açısından anlatılırken diğer taraftan mektup türüyle Güler'in bakış açısından anlatılır. C.'nin Güler'le ilişkisi anlatıcının ağzından diyalog tarzında uzun uzun anlatılırken sözü edilen ilişki Güler'in ağzından B.'ye yazdığı mektupla özetlenir. Mektup türü, kişisel olması, içten ve doğal bir anlatımla ifade edilmesi, birinci tekil kişi ağzından yazılması ve birden çok anlatıcının metne dahil olmasıyla birlikte romanda farklı bir bakış açısı yaratır. Romanın ilkyaz

bölümünde temanın hem üçüncü tekil anlatıcının sesinden hem de kahramanın sesinden anlatılması farklı sesleri eşit bir şekilde tek bir düzlemde karşı karşıya getirmektedir. Böylece romandaki "temanın bu şekilde farklı diller ve söz tipleri kanalıyla ilerlemesi, toplumsal heteroglossianın dereciklerine ve damlacıklarına dağılması, diyalojikleşmesi - romanın biçembiliminin temel ayırıcı özelliği" olarak karşımıza çıkar (Bahtin, 2001, s. 37).

Romanın anlatıcının ağzından anlatıldığı bölümde, başkahraman C.; gittiği tatlıcı dükkânının bir köşesinde insanların davranışlarını gözlemler, genellikle çoğu insanın benzer davranışlarda bulunduğunu görür, ancak iki kızın ayrılırken diğer insanlardan farklı bir şekilde davrandığını fark eder. C.'nin fark ettiği şey onların diğer insanlar gibi ayrılırken el ele sıkışmak yerine öpüşerek ayrılmalarıdır. Bunun üzerine C. aradığı kadının bu iki kişiden biri olduğunu düşünür ve koşarak onların bulunduğu yere doğru gider. Bu iki kızdan yağmurluğu açık mavi renkli olan Tophane'ye doğru, devetüyü rengine sahip olan kız ise Yüksek Kaldırım'a doğru yürümeye başlar. C. onların farklı yönlere doğru gittiklerini görünce kendi kendine "Tanrım, hangisi?" diyerek bir an durur ve Güler'in arkasından gitmeye karar verir (Atılgan, 2003, s. 49-50). Anlatıcı metni anlatmaya devam ederken birden yazarın sesi işitilir: "Gene yanıldı. Açık mavili B. idi. Onun arkasından gitseydi hikâye bitecekti. Ama o Güler'le gitti. Tesadüf mü? Değildi. Bu şehirde en sevmediği yer Tophane caddesiydi" (Atılgan, 2003, s. 50). Dolayısıyla, C. arzuladığı kadına çok yaklaşmasına rağmen yaptığı seçimden dolayı B. ile tanışma fırsatını tekrar kaçırır. Böylelikle, Anlatıcı ile yazarın dili aynı düzlemde yan yana gelerek romanın farklı dilli ve çok sesli bir tür olmasına olanak sağlar. Şimdi de romanda üçüncü tekil anlatıcının bakış açısından anlatılan C.'nin Güler'e yakınlaşma çabasının Güler'in B.'ye yazdığı mektupta nasıl anlatıldığını inceleyelim:

> *Sevgili B.,*
>
> Nereden başlayacağımı bilemiyorum. Üç günde sana ikinci mektubum bu; ama hani ilkini yazarken ki tedirginliğim? Sanki bunu bir başka Güler yazıyor, sevinçli, mutlu bir Güler. Tanıştık onunla... En iyisi köşeden başlayayım. Hatırlarsın, Karaköy'de gözlükçüden çıktıktan sonra durduğumuz köşeyi. Sen ille orada ayrılmamızı istemiştin. Öpüşmüştük. Öpüşmeseydik onunla tanışamayacakmışım. Bugün onunla oturduğumuz tatlıcıdan bizi görüyormuş, insanların sokakta hep ezberlenmiş hareketler yaptıklarını düşünüyormuş. Ayrılacağımız sıra, içinden bize, "El sıkışın!"

diye bağırmış. Oysa biz öpüşmüştük. Köşeye koşmuş. Bir an durmuş orda; ikimizi de görüyormuş. Sonra benim arkamdan yürümüş. Darılma sakın, benimle geldi diye seviniyorum. Seninle gitseydi evini öğrenecek ama seni bir daha göremeyecekti. Üzülürdü. O gün bir şeyler olacağını beklediği köşenin onu aldattığını sanırdı. Onun bir de sokağı var. İnsanların ortak duyarlığı bu galiba. Hep öyle değil miyiz? Benimle ilk defa o her gün geçtiğim sokakta konuşmak istiyormuş. Bense, şaşkın, onu tenha sokaklardan geçiriyordum. Utanır sanıyordum. Beni, "Gelin buradan gidelim," diye döndürdüğü o sokakta anlattı bunu. Gidip Tozkoparan'daki sıralardan birine oturmamızı istedi. Bir, "Var mısınız?" dedi, bilsen! "Varım!" dedim. Ah, işte tutturdum gidiyorum. Karıştırıyorum, değil mi? Bunlar perşembe günü fakülteden dönerken oluyordu. Tramvayda yanıma gelmiş, elime küçük bir kâğıt sıkıştırmıştı. Cebime koymuştum. Sık sık aklıma geliyordu. Sıraya oturunca unuttum. Orada sigara içtiğini, "siz" diyemediğini öğretti bana. Düşün, ilk konuşmamızda ona "sen" diyebildim. Tam işini söyleyecekken susturdum onu. Öbür buluşmamıza dedim. Ama bugün de öğrenemedim işini. Konuşulacak öyle çok şey var ki Dün buluşmadık. Yarı kalan kazadan önce "Yarın okulu asar mısın?" demişti. Arkamızda az kalsın bir çocuk ezilecekti. Hocayı düşündüm**. "Güler hanım, cuma günü teşrif etmediniz,"** derdi. Cumartesi için sözleştik. Giderken -o kalkmamıştı- yüzüne dokundum. Eve girince anneme akşama ne yemeği olduğunu sordum! "Patatesli tas kapaması!" dedi. Boynuna sarıldım, öptüm. "Canım anneciğim benim!" dedim. **"Ne oluyorsun kız, deli?"** Odama koşup kâğıdı okudum. "Kuledibi'nden o sokağa dönün" yazılıydı. Güldüm. Buymuş işte. Bugün Taksim'de saatin altında beni çok bekletti. Oysa gözetliyormuş beni. Dün okulu asmadım diye küsmüş. Gelmeyecekmiş. Bir ara dizimi büküp topuğumu ellemişim. O zaman bana koşmuş. Görüyor musun, insanların geleceği nasıl ufacık, bilmeden yapılmış bir hareketle değişiyor? Önümde durup yüzünü uzattı. "Haydi, vur bana!" dedi. Nasıl şaşırdım bilsen. Duraktakiler sırıtıyorlardı. "Yapma, diyordum, gülünç oluyoruz!" Beni kolumdan tutup karşıya koşturdu. Bereket oralarda bir tanıdık yoktu. Sıradaki taksilerden birine atladık. Karaköy'e, o tatlıcıya gittik. Arabada beni öptü. *(Bunun yalan olduğunu biliyoruz. Neden yazdı bunu acaba?)* Evde daha kimseye söylemedim. Ama bir şeyler seziyorlar.

> Bu akşam babam, **"Bu neşe ne kızım?"** diyordu. Gülfer**, "Bu sıra bir üzgün, bir neşeli o!"** dedi. "Sen sus!" dedim. "Neden susacakmışım; hakkım yok mu konuşmağa?" "Var ama benim hakkımda değil!" dedim. Dilini çıkardı. Kopasıca. Annem "Kızlar, kızlar!" dedi. Ne dersin, söylemeyeyim değil mi? Canım B., neden burda yoksun? Yarın gene buluşacağız. Melihalara diye çıkarım. Daha pek tanımıyorum onu, ama seviyorum demek hoşuma gidiyor. Ya sen ne yapıyorsun? Bana yaz. Gözlerinden öperim G.T. (Atılgan, 2003, s. 69-70).

Yukarıdaki mektupta altı çizili sözler her ne kadar Güler'in sözleri olsa da C.'nin bilincinin izlerini taşımaktadır. Güler, metnin önceki bölümlerinde C. ile girdiği diyalog sırasında C.'nin doğrudan anlatım yoluyla bilincine sızan sözlerini doğrudan ve dolaylı bir anlatımla kendi mektubuna aktarır. C. kendi düşüncelerini Güler'e anlatmak amacıyla bu sözleri kullanırken Güler ise C.'den ödünç aldığı bu sözleri kendi duygularını B.'ye anlatmak amacıyla kullanır. Böylece, Güler'in söyleminde kadın ve erkek dili farklı amaçlar doğrultusunda katmanlaşır. Mektupta Güler'in sesi sürekli başka sesler tarafından ani bir şekilde kesilir. Mektupta koyu harfle belirtilen sözlerde farklı kişilerin sesleri tınlamaktadır. Mektupta Hoca'nın "Güler Hanım, cuma günü teşrif etmediniz," şeklindeki olası sözünde yer alan "Güler Hanım" ifadesi kamusal bir söylemdir. Bu söylem ötekine yönelik resmi bir dille hitap edilir. Resmi dilin kullanımında ciddiyet ve uzaklık bildiren bir mesafe söz konusudur. Hocanın sözlerinin devamında yer alan "teşrif etmediniz" ifadesi ise uzak mesafeyi ortadan kaldıran samimi bir söylemdir. Bu söylem ironik bir dille ifade edilmiştir. Böylece tek bir söylemde yarı-ciddi ve yarı – komik olmak üzere farklı iki dil karşı karşıya gelmiştir

Mektup baştan sona farklı dil ve seslerle örülmüştür. Bu dillerden Güler ile kardeşi Gülfer'in dili adeta birbirleriyle kıyasıya çatışırlar. Güler kendisi hakkında yorum yapan kardeşinin sesini kısmaya çalışan otoriter bir dil kullanır: "Sen sus" Bu baskıcı dile karşılık Gülfer; "Neden susacakmışım; hakkım yok mu konuşmağa?" diyerek isyankar bir söylemde bulunur. Güler ile Gülfer arasındaki bu hararetli tartışma devam ederken birden annelerinin sakinleştirici sesi işitilir: "Kızlar kızlar" Görüldüğü üzere Güler'in mektubu farklı sesler düzeyinde katmanlaşır. Mektup sadece farklı ses ve dillerle katmanlaşmakla kalmaz aynı zamanda iç içe geçmiş farklı türlerle de katmanlaşır. Mektupta C.'nin Güler'e 'Haydi, vur bana!' gibi tuhaf davranışta bulunması ve Güler'in kardeşi Gülfer'e dili "kopasıca" diye uygunsuz ve yakışıksız bir

söylemde bulunması adabımuaşeret normlarının ihlalini gösteren menippea türünün bir özelliğidir. Bahtin'in de ifade ettiği gibi: " 'Yakışıksız söz' de menippea için bir hayli tipiktir alaycı açık sözlülüğünden ötürü veya kutsal bir şeyin maskesini saygısızca düşürmesinden ötürü veya adabımuaşereti kabaca çiğnemesinden ötürü yakışıksızdır bu söz" (Bahtin, 2001, s. 231). Bu bakımdan yarı komik yarı ciddi bir tür olan menippea türü mektubun içinde, yarı edebi bir tür olan mektup da edebi bir tür olan romanın içinde yer alır. Böylece, iç içe geçen bu türler, katmanlaşarak romanın hetoroglot bir yapıya sahip olmasını sağlar.

Heterologlassianın romana dahil edildiği yollardan bir diğeri yazarın söylemiyle kahramanının söyleminin romanda karşı karşıya gelerek bir çatışma ortamının yaratılmasıdır. Mektupta parantez içinde yer alan sözler yazara aittir. Güler, C. ile olan ilişkisini B.'ye mektup türüyle anlatırken C.'nin arabada kendisini öptüğü söyleyen bir söylemde bulunur. Kahramanın bu söyleminin hemen ardından yazarın sesi işitilir: *"Bunun yalan olduğunu biliyoruz. Neden yazdı bunu acaba?"* yazarın böyle bir söylemde bulunmasındaki amaç okurun güvenilmez bir anlatıcı tipiyle karşı karşıya kaldığını okura göstermektir. Yazar, Güler'in yalan söylediğini üçüncü tekil anlatıcının bakış açısından anlatır: "Güler'e baktı. Dudaklarının az boyalı olduğunu fark etti. O an için hiçbir şey umurunda değildi. **Elini tuttu.**" (Atılgan, 2003, s. 68) Alıntıda görüldüğü üzere, C. sadece Güler'in elini tutmuştur. Güler'in anlattığı gibi onu öpmemiştir. Yazar, Güler'in neden yalan söyleme gereği duyduğunu okura sorar. Bilindiği üzere çoğu kadın diğer kadınların romantik deneyimlerinin gerisinde kalmak istemez. Güler de her zaman istenen ve arzulanan kadın olduğunu göstermek için B.'ye yalan söyler. Aynı şekilde Güler, B.'ye yazdığı bir sonraki mektupta C.'nin kendisine sarılmadığı halde kendisine sarıldığını anlatır:

> Tuttuk bir sinemaya girdik. Bir ara elimi kıracakmış gibi sıktı. Akşam, dairedeki merdivenlerde ayrılacağımız zaman bir, "Elin acıyor mu?" dedi bilsen, sarılıp öpecektim. Yapamadım. Ne dersin, seviyor beni, değil mi? Yoksa bugün locada bana öylesine sarılır mıydı? (*Bu ikinci yalan, Güler'in anlattıklarına güvenimizi kırdı.*) (Atılgan, 2003, s. 81).

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere yazar, tekrar araya girerek Güler'in ikinci defa yalan söylediğini ve bu konuda Güler'in anlattıklarına güvenilmeyeceğini ileri sürmüştür. Alıntıda Güler adlı kahramanın romantik bakış açısıyla, yazarın realist bakış

açısı aynı düzlemde karşı karşıya gelmiştir. Bu karşılaşma esnasında Güler'in yalan söyleyen diliyle yazar anlatıcının dobra dili birbirleriyle çatışır. Böylece, romanda Güler bir dilde erkek arkadaşı C. ile konuşurken, başka bir dilde kız arkadaşı B.'ye mektup yazar, bir üçüncüsünde ise ailesiyle konuşur. Tüm bunlar farklı dillerdir. Bu diller romanda katmanlaşarak heteroglot bir yapı oluşturmaktadır.

Romanın "yaz" bölümünde başkahraman C., Güler ile ayrıldıktan sonra avukatından kendisine kiralık bir ev bulmasını ister. Avukatın kendisine tuttuğu eve yerleşen C. evde üç gün kaldıktan sonra güneşlenmek için plaja doğru gider. Plajdaki kalabalığı görünce rahatsız olur; çünkü kendisi "bir çöl bitkisi" gibi kumda tek başına yatmak ister. Plajda güneşlenen C., Sami'yi orda görünce bir an şaşırır ve onunla sohbet etmeye başlar. Sohbet sırasında Sami yanındaki kızı C.'ye göstererek bu B. diye tanıtır. Sami; B.'yi, C.'ye tanıtır tanıtmaz yazar anlatıcı yine araya girerek açıklama yapar: " 'Ablam' deseydi belki tanışırlardı. Ondan iki yaş küçük olduğundan mı, yoksa bir erkek çocuk şımarıklığıyla mı, ona abla demez, B. derdi. Birbirlerini bilmeden ellerini sıktılar" (Atılgan, 2003, s. 100). Böylece C. ile B. birbirlerine bu kadar yaklaşmalarına rağmen yine de tanışamazlar.

Romanın "yaz" bölümünde başkahraman C. denizde güneşlenirken Ayşe ile karşılaşır. Kısa bir görüşmeden sonra Ayşe pansiyona gider. Üç gün sonra tekrar plajda karşılaşınca akşam yemeği için bir lokantaya giderler. Lokantada birlikte yemek yedikten sonra dışarı çıkarken "Ayşe, '— Hep burada mı yiyorsun?' diye sormuştu, '— Ya burada, ya da buna benzer başka bir yerde.' '— Burada yemek yenmez; ancak terlenir. Ben de yanımda istiyorum seni. Bu akşamdan tezi yok, artık pansiyonda yiyeceksin. Gel, gidip anlaşalım." (Atılgan, 2003, s. 109-110). Ayşe'nin bu teklifi karşısında C. öteki kişilerin kendisini kızdıracağından dolayı yemekleri ötekilerle birlikte yemek istemez. Fakat Ayşe'yi kırmamak için yemekleri kalabalık bir masada yemeyi kabul eder. Pansiyonda yemek yedikleri sırada C. "Bardağını eline aldı. Pilav yerken sık sık su içerdi. Sağında oturan Semra, mühendisin on altı yaşlarındaki büyük kızı, ondan önce sürahiye uzanıp elindeki bardağı doldururdu. Her sefer böyle olurdu. Su içmek istedikçe bardağını hep Semra doldururdu." (Atılgan, 2003, s. 110). Başkahraman C., Semra'nın bu davranışını "Kadının erkeğe hizmetten hoşlanma içgüdüsü" olarak yorumlarken Ayşe ise Semra'nın C.'den hoşlandığını kendisinden ilgi beklediği için böyle davrandığını düşünür ve günlüğünde şunları yazar:

Yemek masasında aramızda C. oturalı Semra'nın bana karşı tutumu günden güne değişiyor. **'Canım ablacım'lı** sarılmalar artık yok. Yerlerini çekingen, kaçamak bakışlara bıraktılar. Onu sevdiği, hayalinden kim bilir kaç kere elimden aldığı benden utanıyor olmalı. Akşamları caddedeki bisiklet gezintilerini bıraktı. Çünkü geçen geceki 'gösteriş, yapmacık' tartışmasında C. bir ara '— Araçları, kullanılmaları gereken amaçtan sürekli olarak değişik amaçlar için kullanmak gösteriştir. Sağlam adamın elinde çevirdiği baston gibi. İnsan başını güneşten korumak için yapılan şapkanın kadın başlarında yarım limon kadar ufalması gibi. Bir yere çabuk gitmek için binilmesi gereken bisiklete, şortlu bacaklarla, caddede gezinti için binmek gibi. Züppeliktir bu, gösteriştir,' demişti. Artık, kızara kızara da olsa, anasına babasına 'sen' diyebiliyor. Çünkü gene aynı gece C., '— En yakınlarına bile siz diyenler tanırım. Üstelik onları sevdiklerini de söylerler. İnanılır mı onlara? Kibar görünme yapmacığı değil de nedir bu?' demişti. Yalnız bunlar mı? Ya daha büyüklerini yapamadığı için üzgün, ona gösterdiği küçük özenler? Önüne tuzluk koymalar! -Yemeklerini çok tuzlu yiyor; iyi değil bu.- Hep tetikte, su içmek istedikçe bardağını doldurmalar! Bütün bu hizmetlerden sağladığı kazanç hiç değişmiyor: Baştan savma bir, '— Sağol küçük!' Onu kendine döndürebildiği için memnun, 'küçük' dediği için üzgün önüne bakıyor. **'Şu erkekler gerçekten eşekmişler. Anlayışsız şeyler! Nerem küçük benim?'** diye düşündüğünü sanıyorum. Arada lokmasını çiğnemeyi unutup kızarması belki de çıplak kolunun C.'nin dirseğine dokunuverdiği zamanlara rastlıyor. Yoksa kıskanıyor muyum? İşte utana utana yazıyorum: Ara sıra bacakları birbirine değiyor mu diye masanın altına kaçamak bakıyorum. Oysa onun, yanında oturan bu kızın tutkunluğunun farkında olmadığını biliyorum. Bu tutkunluğu yalnız benim fark etmem, yoksa C.'yi, onun beni sevdiğinden daha az sevmemden mi? Yoksa tam karşıtı mı? Dün ona en sevdiği yemeği sormuştu. Baktım bugün sofraya salçalı makarna geldi. Kuşkulandım. Sonra tabağına dokunmuyordu. Mühendis sordu: '— Neden yemiyorsun kızım?' '— Doydum baba.' '— Öyleyse ver de ben yiyeyim.' Duraksama... Tabağı uzatan eldeki kızgınlık! Ah, anlayışsız baba, kızın onu sevdiği adama verecekti, önündekini bitirsin diye bekliyordu. Bundan sonra seni daha az severse yakınma! Suç sende. Yemekten kalkınca aşçıya, 'Neymiş o, yaz günü salçalı makarna?' dedim.

> **'— Semra'cık öyle yalvardı ki, dayanamadım; pişirdim!'** dedi. Biliyorum bir gün bıkacak. Yanına oturan C.'den başka bir genç de olsaydı gene aynı şeyler olmayacak mıydı? On altı yaşın, yakınındakiyle yetinen geçici tutkusu! Bu bana, sonraları beğenmeyip adını Veysi'ye çeviren Veysel dayımı hatırlatıyor (Atılgan, 2003, s. 110-111).

Bir kişinin yaşadıklarını, duygu ve düşüncelerini, tarih belirterek günü gününe anlatmasıyla oluşan yazı türüne "günlük" denir. Günlükler olayı yaşayan kişi tarafından içten ve samimi bir duyguyla tarih belirtilerek yazıldığı için inandırıcı bir özellik taşır. Bu yönüyle günlük birer tarihi belge niteliğine sahiptir. Fakat yukarıdaki alıntı günlük türüne ait olmasına rağmen tarih belirtilmemiştir. Bu durum günlük türünün kendine özgü kurallarının ihlal edildiğini gösterir. Bahtin'in *Karnavaldan Romana* adlı eserinin önsözünü kaleme alan Sibel Irzık'ın belirttiği gibi:

> Edebiyat türleri de edebiyat dışı söz türleri de karnavalımsı bir kural tanımazlıkla roman içinde birbirleriyle haşır neşir olur, çatışır. Bu içiçe geçiş ve kural tanımazlık zorunlu olarak her bir türün kendi bütünlüğünü ve kurallarını sarsar, geleneksel anlamıyla tür kavramının alaşağı edilmesine neden olur. 'Roman diğer türlerin (tam da tür olarak oynadıkları rolün) parodisidir; biçimlerinin ve dillerinin uzlaşımsallığını açığa çıkarır; bazı türleri sıkıp dışarı atar, bazılarını yeniden formüle ederek, yeniden vurgulandırarak, kendine özgü yapısı içine katar' (Bahtin, 2001, s. 10).

Yukarıdaki günlükte toplumsal türlere bağlı olarak yaş, eğitim, meslek ve cinsiyet gruplarına ait farklı diller söz konusudur. Bu diller kendilerine özgü amaçlar doğrultusunda Ayşe'nin günlüğünde yer alır. Günlükte yer alan "Canım ablacım" ve "Şu erkekler gerçekten eşekmişler. Anlayışsız şeyler! Nerem küçük benim?" gibi dar sözcük dağarcığı ile kurulan basit cümleler kız çocuğuna ait bir dili yansıtırken 'Semra'cık öyle yalvardı ki, dayanamadım; pişirdim!' gibi geniş sözcük dağarcığı ile kurulan birleşik cümleler yetişkin bir kadına ait dili yansıtır. Aynı cinsiyete sahip fakat farklı yaş gruplarına ait kişilerin dillerinin aynı düzlemde kesişmesinin yanı sıra farklı cinsiyete sahip fakat aynı yaş grupları içinde yer alan Ayşe ile C.'nin dilleri de Ayşe'nin söyleminde birbirleriyle çatışmaktadır. Günlükte yer alan altı çizili sözler, C.'nin hitabet tarzında söylenmiş felsefi bir dilin varlığını göstermektedir. Felsefe retorik bir türdür.

Bu ve buna benzer türlerin romanda sürekli birbirleriyle ilişki içinde olması bize Bahtin'in sözlerini hatırlatır: "Roman ve genelde de sanatsal düzyazı retorik biçimlerle çok yakın, ailevi bir ilişki içindedir. Sonuçta, romanın baştanbaşa tüm gelişimi boyunca, yaşayan retorik türlerle (ahlâki, felsefi ve diğer türlerle) olan (hem barışçıl hem düşmancıl) yoğun etkileşimi hiçbir zaman sona ermemiştir." (Bahtin, 2001, s. 45). Bu etkileşim anında retorik bir tür olan felsefe, yarı edebi bir tür olan günlüğün içinde yer alırken günlük de edebî bir tür olan romanın içinde yer alır. Böylece bu türler romanda iç içe geçerek katmanlaşır. Katmanlaşma sırasında roman farklı dilli ve çok üsluplu heteroglot bir yapıya sahip olur.

Romanda Ayşe ile C.'nin pansiyonda yemek yedikten sonra birlikte gezip dolaşmaları ve gayri resmî bir ilişki sürmeleri; pansiyonda kalan ailelerin rahatsız olmasına neden olur. Bu kişiler, Ayşe ile C.'nin uygunsuz birlikteliğinin çocuklarına kötü örnek oluşturacağından korktukları için onlarla birlikte yemek yemek istemezler. Bununla ilgili olarak pansiyon sahibi olan Naciye Abla'yı bu konuda uyarırlar. Bunun üzerine Naciye Abla C. ile Ayşe'nin yanına giderek bu durumu onlara açıklar. Tüm bu olaylar Ayşe'nin günlüğünde ve onun ağzından anlatılır:

> "Ağustos. 14
> Sonunda pansiyondaki sofradan kovulduk. Bu sabah çalınan kapıyı açmaya odalarımızdan ikimiz de pijamayla çıktık. Naciye abla, sapsarı, kendini salondaki koltuklardan birine attı; su istedi. Koşup getirdim. Eli titriyordu. Kesik kesik anlattı. Yemeklerini bizimle birlikte yemek istemiyorlarmış. Biz olduk mu rahatları kaçıyormuş. Hem onların çocukları varmış.
> — Nasıl üzüldüm bilseniz**,** dedi. Çok savundum sizi. İki insan, dedim, olur mu? 'Neden olmasın, dediler, kendi evlerinde yesinler.' Sizi anlamıyorlar; çekemiyorlar! Sonunda 'Ya onlar, ya biz' dediler.
> — Öyleyse biz, dedi C... Bırak gitsinler. Sana onların verdiği kirayı veririm. Daha çoğunu bile! Orada seninle birlikte yeriz. Naciye ablanın gözleri dolu doluydu.
> — Yapamam, dedi. İkiniz birbirinize yetiyorsunuz. Yemeklerden sonra gideceksiniz. Üç yıldır alıştım onlara. Yaz gelsin diye beklerim. Çocuklar var, seviyorum. Gürültüleri kesildi mi üzülürüm. Yapamam. Her gün yemeklerinizi buraya gönderecem (Atılgan, 2003, s. 121).

Yukarıdaki günlükte görüldüğü üzere tarih belirtilmiştir. Bu da günlük türünün kendine özgü kurallarıyla romana dahil edildiğini gösterir. Ayşe'nin günlüğünde yer alan altı çizili sözler Ayşe ile C.'yi pansiyonda görmek istemeyen öteki kişilere aittir. Bu sözler ötekilerin ağzından öfkeli bir dille Naciye Abla'ya aktarılırken Naciye Abla'nın söyleminde bu sözler üzgün bir dille Ayşe'ye aktarılır. Ayşe ise bu sözleri ironik bir dille günlüğüne aktarır. Böylece tek bir söylemde birbirinden farklı diller aynı anda birbirleriyle çarpışır. Bu çarpışma sonunda aynı düzlemde farklı sesler yankılanır. Şimdi de sözü edilen söylemde farklı seslerin nasıl tınladığını ve tek bir söylemde seslerin üst üste binerek nasıl katmanlaştığını inceleyelim:

> ÖTEKİLER: "Yemeklerimizi onlarla birlikte yemek istemiyoruz. Onlar olunca rahatsız oluyoruz. Hem bizim çocuklarımız var." (Birinci katmanda doğrudan anlatım yoluyla kızgın ve sert bir ses tonu işitilir.)
>
> NACİYE ABLA: Yemeklerini sizinle birlikte yemek istemediklerini, siz olunca rahatsız olduklarını, hem kendilerinin [bu durumdan etkilenecek] çocukları olduğunu söylüyorlar. (İkinci katmanda dolaylı anlatım yoluyla titrek ve yumuşak bir ses tonu yankılanır.)
>
> AYŞE: Yemeklerini bizimle birlikte yemek istemiyorlarmış. Biz olduk mu rahatları kaçıyormuş. Hem onların çocukları varmış. (Üçüncü katmanda yarı-dolaylı anlatım yoluyla öfkeyle karışık alaycı bir ses tonu söz konusudur.)

Görüldüğü üzere tek bir söylemde üç farklı ses işitilmektedir. Fakat romanda sadece üçüncü katmandaki Ayşe'nin söylemine ve sesine günlükte yer verilmiştir. Böylece, Ayşe'nin sesinin arka planında katmanlaşan farklı iki ses işitilmektedir.

Heteroglossianın romana dahil edildiği bir başka yazılı yarı edebi tür itirafnamedir. Bilindiği üzere itiraf, kişinin başkalarınca bilinmesini istemediği bir gerçeği saklamaktan vazgeçip açıklamasıdır. Bu açıklamanın yazılı bir metin haline gelmesi ise itirafnamedir. Bahtin'e göre kişi itiraf sayesinde kendisini nesneleştirerek bir başka deyişle kendisini dışarı konumlandırarak kendisiyle sahiden diyalojik bir ilişki kurma şansına erişir (Bahtin, 2001, s. 10).

Romanın sonuna doğru C. geçmişine dair Ayşe'ye itirafta bulunur. Yemeklerini artık pansiyonda yemeyen Ayşe ile C. Bayan Naciye'nin evinden çıkıp sinemaya giderler. Güzel bir film seyretmek umuduyla gittikleri sinemada sıkıcı bir filmle karşılaşırlar. Bunun üzerine sinemadan ayrılıp tekrar eve dönerler. Evde C. Ayşe'ye

yakınlaşarak sürekli onun bacaklarını öpüp okşamaya başlar. Ayşe "Neden hep bacaklarımı öpüp okşuyorsun?" şeklinde C.'ye bir soru yöneltince C., "Çünkü senin bacaklarından korkmuyorum" diye karşılık verir. C.'nin yanıtından pek tatmin olmayan Ayşe elini C.'nin omzuna atarak şöyle der: "Benim her şeyimi biliyorsun. Ya ben senin? Hiç! Öğrenmek istiyorum. Seni nasıl sevdiğimi görmüyor musun?" (Atılgan, 2003, s. 124-125). Ayşe'nin bu kışkırtıcı konuşması, C.'nin bazı gerçekleri itiraf etmesine neden olur. Bunun üzerine C. itirafa nerden başlayacağını düşünür ve sonunda babasından söz ederek anlatmaya başlar:

> Önce babamı anlatmam gerek, dedi. Kadın bacaklarının bende uyandırdığı korkuyu ancak o zaman anlarsın. Bende gördüğün her şey babamla başlar.[…[Okuldan suratımda çürükler, tırnak yaralarıyla döndüğüm günler babam, "— Görürsünüz, adam olmayacak bu çocuk," derdi. Konuşmazdım. Sevinirdim. Babam adamsa ben olmayacaktım. "Büyüyünce bıyık bırakmayacam" derdim kendi kendime. Ertesi gün daha çok dövüşürdüm. Ötekiler benden yıldılar. Öğretmenler babama yazarlardı. İyi ki okumamı istemiyordu. Yoksa ona inat okumazdım. "— Okuyup da ne olacak? İşadamı olmalı," derdi. Teyzem ona çıkışırken, ben işadamı olmamaya karar verirdim. Bazı kere teyzem bana büyüyünce ne olacağımı sorardı. "— Bilmiyorum," derdim. "Komisyoncu olmayacam ben." Gülerdi. Başını sallar, "— Sen," derdi, "bu kötü adamın yüzünden azap çekeceksin." O zamanlar onun, kötü dediği bu adamın metresi olduğunu bilmezdim. Sevilende bizimle ortak duygular vardır sanırız. Onun da babamdan iğrendiği kanısındaydım. Durumu benden iyi gizlemişlerdi doğrusu. Çok geç farkına vardım. İlkokulu bitirdiğim yaz, bir gün odada dergi okurken kapı çalındı. Açılıp kapanınca babamın sesini duydum. "— Hizmetçi nerde?" Teyzem, "— Dışarı çıktı," dedi. "— Ya çocuk?" "— Ortalıkta yok. O da çıkmış olacak." Sonra bir sessizlik... Eğilip aralık kapıdan baktım. Babam bir koluyla teyzemin etekliğini kaldırıp sarmış, öteki eliyle çıplak bacaklarını okşuyordu. "—Zehra, şu bacakların yok mu?" dedi. Çevrem kararır gibi oldu (Atılgan, 2003, s. 124-126).

Bahtin *Sanat ve Sorumluluk* adlı eserinde itirafla ilgili şöyle der: "İtiraf niteliğinde iç hesaplaşmada, Tanrıya karşı gelme ve insana karşı gelme öğesi

mümkündür, yani Tanrı'nın veya insanın olası bir yargısının reddedilmesi ve bunun sonucunda, hınç, güvensizlik, alaycılık, ironi, itaatsizlik tonları baş gösterir." (Bahtin, 2005, s. 187-188). Bu açıdan yukarıdaki alıntıyı incelediğimizde C.'nin itirafında babasına karşı geldiği görülmektedir. Başkahraman C.'nin babasının "— *Okuyup da ne olacak? İşadamı olmalı,"* şeklindeki söyleminde alaycı ses tonları işitilirken C.'nin *"ben işadamı olmamaya karar verirdim"* söyleminde ise itaatsizlik tonları işitilmektedir. Aynı zamanda babasının *"Görürsünüz, adam olmayacak bu çocuk,"* söyleminde hınç ve güvensizlik tonları yankılanırken C.'nin*"Babam adamsa ben olmayacaktım."* söyleminde ise ironik ses tonları yankılanmaktadır. Böylece farklı diller ve sesler aynı düzlemde kıyasıya birbirleriyle mücadele ederek çatışırlar. Bu çatışma sırasında sesler diyalojik ilişkiye girerek birbirlerini yanıtlarlar. Bahtin'e göre "İnsana ve Tanrıya karşı olma öğesi umutsuzluğun ürünüdür." (Bahtin, 2005, s. 188). Bu açıdan romana baktığımızda C.'nin itirafının devamında bir umutsuzluk havası hakimdir:

> Çıplak bacaklı kadın düşleri başladığı zamanki umutsuzluğum! Hiç kimse erkek yaratılmanın azabını benim kadar çekmemiştir. İçimdeki batıcı kadın isteğinden kurtulmak için boyuna okurdum. Olmuyordu. Kendi kendimle oynardım. On yedi yaşımda geneleve gittim. Feyyazla. Bu Feyyaz benden büyüktü. Kadınları anlatırdı. Çoğu yalandı ama, onu dinlemek hoşuma gidiyordu. Odadan çıkınca bomboştum; kötüydüm. Bir daha gitmedim. O yaz evde gene hizmetçiler değişiyordu. Birini hatırlıyorum. Bendeki somurtkanlığın arkasında gizli kadın düşkününü fark etmiş olacaktı. Eteklerini sıyırıp dolgun, beyaz bacaklarını gösterir, "— Korkma, gel! Yemezler seni," derdi. Kaçardım. Babamın gelmediği geceler, koca evde onunla yalnız olduğumu bilmenin tedirginliği! Böyle geceler, çıkıp bir otelde yatmadığıma göre bu tedirginliği istiyordum demek. Yatağa uzanır, merdivenlerdeki çıtırtıyı beklerdim. Başım uğuldardı. Kapıda durup, "— Gireyim mi?" diye sorardı. Tanıyamadığım bir sesle, "— Hayır!" derdim. Bedenim yanardı. "— Kapıyı sürgülemediğini biliyorum," derdi. "İstiyorsun. Hadi, gel deyiver," Uzayan sessizlik! Kadın sesinin yumuşak çağrısı. Nice sonra, "— Bacaklarımı düşün," derdi. Düşünürdüm. Babamın sesini duyardım: "— Zehra, şu bacakların yok mu?" "defol!" diye bağırırdım. "— Çatla!" derdi. "Gidicem. Sen çağırmadan girmiycem; çatla sen." Bir kere daha kurtulduğumu düşünürken ağlamak isterdim. Bir gece

> merdivenlerdeki çıtırtı biter bitmez, konuşmadan girdi. Üstüme atılışındaki çabukluk! Onun bilen, hoyrat dişiliği! Terleyen insan etinin şıkırtısı! Bıyıklar. Bıyıklar! **Bacaklarına dokunmadım. İnan bana, dokunmadım!** Ayrılınca, "— Babandan yamansın sen," dedi. O zaman vurdum. Oda karanlıktı. **Işık olsaydı onunla yatmayacağımı biliyorsun değil mi? Bacaklarını görseydim bunlar olmazdı. İnanıyor musun? Bacaklarına dokunmadım; inan dokunmadım!**(Atılgan, 2003, s. 128).

Yukarıdaki alıntıda altı çizili sözlerde farklı kişilerin sesleri yankılanırken koyu harflerle belirttiğimiz sözlerde ise dikkatli bir şekilde incelendiğinde tek bir kişinin yani başkahraman C.'nin sesinin farklı tonları yankılanmaktadır. C.'nin söyleminde yer alan *"Bacaklarına dokunmadım. İnan bana, dokunmadım!"*sözlerinde yakarış tonları, "*Işık olsaydı onunla yatmayacağımı biliyorsun değil mi?*" sözlerinde ikna tonları, *"Bacaklarını görseydim bunlar olmazdı. İnanıyor musun?"* sözlerinde pişmanlık tonları; *"Bacaklarına dokunmadım; inan dokunmadım!"* sözlerinde ise bağışlanma tonları işitilmektedir. Böylelikle C.'nin itiraf niteliğindeki söyleminde yer alan sesin, farklı tonları iç içe geçerek tınlamakta ve sesin her bir tınısı farklı bir anlamın ortaya çıkmasında önemli bir rol oynamaktadır.

İtirafname romanda gerçeklerin ortaya çıkmasında ve karanlık noktaların aydınlatılmasında önemli bir işleve sahiptir. Bu bakımdan romanda yer alan itiraf başkahraman C.'nin neden Ayşe'nin bacaklarını sıklıkla öpüp okşadığını ortaya koymaktadır. Başkahraman C.'nin kadın bacaklarına yönelik korkusu onun birtakım denetlenemez düşler görmesine neden olur. Bu düşlerden biri de romanın kış bölümünde görülür:

> Beyaz önlüklü bir kadın ona doğru koşup önünde duruyor. "Ah" diyor. "Baban sandım seni. Sizin evde hizmetçiydim ben. Tıpkı baban gibisin. Bir bıyıkların eksik." "Defol, babama benzemem ben." "Niye kızıyorsun? Babaya çekmek kötü bir şey mi? Yaman adamdı senin baban." "Defol. İstemiyorum." "İstesen de istemesen de onun gibisin sen. Bak nasıl bakıyorsun bacaklarıma." "Hayır, hayır sus!" Kadın gülüyor. Korkunç bir öfke kabarıyor içinde. Üstüne yürüyor, ama kadın artık yok. Çevresinde kendi halinde insanlar var (Atılgan, 2003, s. 22).

Yukarıdaki alıntıda hizmetçinin kışkırtıcı dili ile C.'nin öfkeli dili kıyasıya çarpışırlar. Fakat bu farklı dillerin çarpışması C.'nin bilinç dışında alışılmadık bir şekilde gerçekleşir. Burada menippea türüne özgü "alışılmadık düşler"fenomeni ile açıklanabilen bir durum söz konusudur.

Bahtin, bölünmüş kişilik, denetlenemez hayal kurmalar ve "alışılmadık düşler" gibi psikolojik olarak adlandırılabilecek fenomenlerin ilk kez Menippea'da ortaya çıktığını ileri sürer. Ona göre; bu fenomenler romanda sadece tema işlevi görmezler, aynı zamanda türsel ve biçimsel bir öneme de sahiptirler. Düşler, hayaller, delilik gibi fenomenler bir kişinin trajik ve sonlu bütünlüğünü bozar. Bir başka deyişle kişide başka bir kişi ve başka bir hayat olanaklarının açığa çıkmasına izin verir. Dolayısıyla kişi sonlu özelliğini yitirir ve sadece tek bir şeyi ifade etmekten çıkar ve kişiye yeni bir şekilde bakmamıza olanak tanır. Menippea aracılığıyla bir insanın bütünlüğünün ve nihaileştirilmişliğinin bu şekilde bozulması, kişinin kendi benliğiyle (bölünmüş kişilik olasılığıyla dolu) diyalojik bir ilişki kurmasına olanak sağlar (Bahtin, 2004, s. 177).

Romanda başkahraman C., Ayşe'ye yaptığı itiraftan sonra Ayşe'nin kendisini terk edeceğini düşünür ve düşündüğü gibi de olur. Çünkü C. eve gittiğinde Ayşe'yi evde bulamaz. Ayşe gitmeden önce masaya bir kağıt bırakır ve C. kağıttaki notu görünce okumaya başlar: "Bir haftadır beni bırakıp gideceğin günü bekliyorum. Bu bekleyiş üzgünlüğünü bilsen! Dayanamayacağım, ben gidiyorum. Belki daha iyisine ulaşmak elimizde değil. Bilmiyorum. Hoşçakal." (Atılgan, 2003, s. 138). Burada ayrılık diliyle yazılmış "veda notu" söz konusudur. Bu küçük metin parçası kendine özgü dili ve karakteristiği ile romana dahil edilmiştir. Çünkü yüz yüze ayrılmaya cesaret edemeyen insanlar ayrılmak istediklerinde ayrılık notu ya da veda mektubu bırakırlar. Romanda ise Ayşe C. ile yüzleşmekten çekindiği için küçük bir not bırakarak C.'yi terk etmiştir.

Romanın "güz" bölümünde anlatıcı başkahraman C.'nin hızlı bir şekilde yolda yürürken genç bir kıza çarptığını ve bu çarpışma sırasında C.'nin kızın yüzüne bakmadan pardon dedikten sonra yoluna devam ettiğini anlattığı sırada yazar tekrar araya girerek açıklamada bulunur. "Bu kız B. idi. İki gündür hasta yatan Güler'i yoklamış, Şişhane'de tramvaya biniyordu. Koluna çarpan adamı eskiden bir yerde gördüğünü sandı"(Atılgan, 2003, s. 141). Böylece C. ile B. bir kez daha birbirlerini tanıma fırsatını kaçırırlar.

Romanda başkahraman C., Güler ve Ayşe'de aradığı aşkı bulamayınca teyzesine benzeyen fahişe şaşı bir kadında sevgiyi bulmaya çalışır. Bunun üzerine şaşı kadını evine götüren C., ondan teyzesinin kendisine davrandığı gibi davranmasını ister. C.'nin

bu tuhaf isteklerine anlam veremeyen şaşı kadın C.'yi terk eder. Tüm olumsuzluklara rağmen aradığı ideal kadını bulacağına dair kararlı bir tavır takınan C., gittiği tatlıcı dükkânının camından tekrar insanları gözlemlemeye başlar ve camın önünden geçecek olan ilk kadının arkasından gitmeye niyetlenir. Ancak ilk geçen kadının bir kocakarı olduğunu görünce sinirlenmeye başlar ve tam o sırada genç bir kadının camın önünden geçtiğini görür. Kadının yüzünü daha önce bir yerde gördüğünü anımsayan C., aradığı kadının "O" olabileceği düşüncesiyle onun arkasından gider. Durakta bekleyen kadın otobüse binince ona yetişmek için otobüsün arkasından koşar, fakat otobüse yetişemez. Nefes nefese kalan C. sonunda dayanamayıp caddenin ortasında "yıllardır aradığını bulur bulmaz yitirmesine sebep olan bu saçma, alaycı düzene boyun eğmiş gibi kendini koyverdi." (Atılgan, 2003, s. 159). Böylece, romanın başlangıcında da ifade edildiği gibi C.'nin B.'ye kavuşamama hikâyesi garip bir efsaneye dönüşür.

Şimdiye kadar heteroglossianın anı, mektup ve günlük gibi yarı edebi olan yazılı türler aracılığıyla katmanlaşarak romana nasıl dahil edildiğini inceledik. Şimdi de heteroglossianın sokak levhaları, reklam afişi ve gazete gibi edebi olmayan görsel türler aracılığıyla romana nasıl ve hangi amaçlar doğrultusunda dahil edildiğini kısaca inceleyelim. Öncelikle sözü edilen bu görsel türlerin romanda iki önemli işlevi vardır. Birincisi bu türler romandaki bölümleri estetik bir biçimde birbirine bağlayarak temanın ilerlemesini sağlamaktadır. İkincisi yazarın içinde bulunduğu dönemin toplumsal ve ideolojik konumunu dışa vurmaktadır.

Romanın "kış" bölümünde başkarakter C. sürekli olarak toplumdaki diğer insanlardan farklı davranışlarda bulunur. Toplumda herkesin bir işi varken kendisi aylak aylak dolaşır ve bir işte çalışmaz. Neredeyse her gün resim atölyesine gidip resimlerle ilgilenen C. birkaç gün atölyeye uğramayınca arkadaşı Ressam Sadık başta olmak üzere birçok kişi onu merak eder. Onun öldüğünü ya da bir işe girip çalıştığını düşünürler, ama onun aylak yönünü bildikleri için bir işte çalışacağınana ihtimal vermezler. Fakat C. atölyeye geldiğinde onları hayal kırıklığına uğratarak kendisini bir işe atadığını anlatır:

> [D]ört gün önce bir sokak levhasında 'İki Öksüzler Sokağı' adını okuduğum zaman kendi kendimi bir işe atadım. Şehrin sokak adlarını toplayacak, bunlar üstüne düşünecektim. İspatı burda. (Eliyle defterinin bulunduğu cebi üstüne küt küt vurdu.) Üç gün çalıştım bu işte; dün öğlen bıraktım. Hangi sokağa gitsem ardında hep o bir omuzu düşük adam vardı. Şimdi yine

> aylakım. (Ayakkaplarına bakıyordu. Kimse konuşmadı.) İçinizde 'İki Öksüzler Sokağı'ndan geçen olmuştur belki ama bilmezsiniz. Çoğu iki katlı, yeni ya da yeni görünen evler. Şarlo'nun 'Easy Street' dediği sokaklardan. Ben **'Eli Paketliler' sokağı** diyorum. Komşusunun saygısını yitireceğinden başka sıkıntısı olmayanlar yaşar burda (Atılgan, 2003, s. 14).

Yukarıdaki pasajda, "eli paketliler" sözü, sokak levhaları diliyle verilmiştir. Sokak levhaları, edebi ve sanatsal bir tür olmamasına rağmen temanın ilerlemesinde önemli rol oynayan sosyal bir gösterge olarak metinde yer alır. Yazarın bu levha dilini kullanmasındaki amaç romanda yer alan "iki öksüzler" "aslan yatağı" "sıra serviler" ve "eli paketliler" gibi isim ve sıfat tamlamalarının bu dille uygun bir şekilde ifade edilmesidir. Pasajda başkarakter C.'nin "eli paketliler" sözünü bir sokak ismi olarak nitelendirmesi sadece bir konum belirtmemektedir. Aynı zamanda kendini öteki kişilerden ayıran bir mesafeyi de göstermektedir.

Romanın farklı dilli ve sesli olmasına olanak sağlayan bir başka görsel tür ise afiştir. Reklam amaçlı olan afiş; bir şeyi duyurmak veya tanıtmak için hazırlanan, kalabalığın görebileceği yere asılmış, genellikle resimli duvar ilanı, şeklinde tanımlanır. Romanın "ilkyaz" bölümünde başkahraman C. yolda yürüdüğü sırada duvarda bir afiş görür: "Boş yere azap çekmeyin. Bir DERMAN için" Afişteki bu söz, C.'ye "Dermanım kesildi, in kucağımdan da biraz yürü," diyen birinin sözünü hatırlatır; ama C. bu sözün kimin söylediğini hatırlamaz. Romanın "güz" bölümünde C. yolda çocuk arabasını iten bir kadını görünce artık kadınların çocuklarını kucaklarında taşımadığını düşünür ve birden "kucak" kelimesiyle her şeyi hatırlamaya başlar: "Tramvaydan indiklerinde teyzesi onu kucağına almıştı. Tanıdık bir doktora gidiyorlardı. Oysa hasta falan değildi. Teyzesinin göğsü yumuşaktı, rahattı. Gözlerini sallanıp duran şu acayip kuleden ayıramıyordu. Bir ara, '— Dermanım kesildi; in kucağımdan da biraz yürü!' demişti. Boynuna sarılmış, inmemişti. Kucağı rahattı." (Atılgan, 2003, s. 142). Böylece, metinde yer alan afiş, bir taraftan estetik düzlemde farklı bölümleri birbirine bağlayarak temanın ilerlemesinde önemli bir rol oynarken diğer taraftan yazarın içinde bulunduğu dönemin toplumsal değişimini dışa vurmasını sağlar.

Romanda toplumun içinde bulunduğu durumu en iyi yansıtan görsel tür ise gazetedir. Çünkü gazete, güncel ve gündemle ilgili olması bakımından toplumun ideolojik konularını yansıtır. Bu türe romanın "yaz" bölümünde yer verilmektedir. Başkahraman C. plajda güneşlenirken etrafında iki çocuğun top oynadığını görür.

Çocukların arkasında duran yaşlı bir adamın güneşliğin altında gazete okuduğunu görünce insanların neden gazete okuduğunu merak eder ve bunun cevabını bulmak için kendisiyle konuşmaya başlar:

> Binlerce gazete satılıyor bu şehirde. Örneğin şu yaşlı adam! Yoksa FATİH'TE İKİ EV YANDI başlığını görüp 'İyi, Benim orada evim yok,' diye düşünebilmek rahatlığı için mi okur? BİR ADAM KARISINI ÖLDÜRDÜ. 'İyi etmiş. Kim bilir ne namussuzdu.' ÇİN'DE İSYAN. 'Beter olsunlar, kırsınlar birbirlerini. Bize dokunmasınlar da!..' Bu 'biz' dediği daha çok 'ben' değil mi? 'Ben, benim, bana, beni!' Herkes 'Ben' (Atılgan, 2003, s. 102).

Görüldüğü üzere, gazete yazarın içinde bulunduğu toplumdaki bireylerin duyarsızlığını, sorumsuzluğunu ve bencilliğini göstermektedir. Bu bakımdan romanda yer alan gazete bir yandan dönemin ideolojisini yansıtırken diğer yandan kendine özgü diliyle romana dahil edildiğinde romanın heteroglot bir yapıya sahip olmasına katkı sağlar.

Sonuç olarak, *Aylak Adam* romanı farklı dillerin ve türlerin birbirleriyle çatışması ve katmanlaşması sonucu kendilerine özgü seslerinin işitildiği heteroglot yapıya sahip bir roman olarak karşımıza çıkar. Romanda C.'nin B.'ye kavuşamama teması farklı anlatıcıların sözleriyle anlatılmış ve bu sözlerde birbirinden farklı sesler işitilmiştir. Bir taraftan yazarın diliyle kahramanın dilinin karşı karşıya gelmesi, anlatıcının diliyle yazarın dilinin birbirini yanıtlaması, farklı cinsiyetlere, yaşlara, mesleklere sahip toplumsal türlerin kendilerine özgü dilleriyle diyalojik ilişkiye girmesi, birbirleriyle uzlaşması ve mücadele etmesi heteroglossianın diller düzeyinde romana dahil edildiğini gösterirken, diğer taraftan mektup, günlük, şiir, hikaye, gazete vb. yazılı ve görsel türlerin romanda yer alması heteroglossianın türler düzeyinde romana dahil edildiğini göstermiştir. Yazılı türler, kendilerine özgü amaçları doğrultusunda romana farklı bakış açıları sunarken, görsel türler yazarın içinde bulunduğu dönemin toplumsal değişim ve dönüşümlerinin panoramasını gözler önüne sermiştir. Romanda bir edebi türün içinde başka bir tür, o türün içinde de bir başka türün yer alması türlerin melezleşmesini sağlamış ve bu yönüyle roman türlerin monolojik kurallarını ihlal eden çok biçimli ve farklı seslere sahip heteroglot bir tür haline gelmiştir.

3.3. Aylak Adam'da Polifoni (Çok Seslilik)

Bahtin'e göre bir romanın çok sesli olabilmesi için yazarın bilincinden bağımsız bilinçlere sahip kahramanların, kendi seslerinin temsilcileri konumunda bir araya gelerek diyalojik ilişkiler aracılığıyla kendilerine özgü fikirlerini ortaya koymaları gerekmektedir. Bir başka deyişle yazar, romanını çok sesli bir roman olarak tasarlarken öncelikle eşit haklara ve bağımsız bilinçlere sahip özgür kahramanlar yaratmalı, daha sonra sonlandırılamaz ve sınırlandırılamaz özelliklere sahip olan bu kahramanların kendilerine özgü dünya görüşlerini açığa vurmaları için onları bir araya getirmeli ve birbirleriyle diyalojik ilişkilere girmelerini sağlayacak bir zemin hazırlamalıdır. Ancak bu şekilde söz konusu kahramanların farklı seslerinin işitildiği çok sesli bir roman ortaya çıkar. Kahraman imgesi, fikir imgesi ve diyalojik ilişki gibi fenomenler çok sesli romanın olmazsa olmaz özellikleri arasında yer alır. Söz konusu bu özellikleri birbirinden ayrı düşünmek mümkün değildir. Çünkü bunlar Bahtin'in ifadesiyle "tek ve aynı fenomenin üç yüzüdürler." (Bahtin, 2004, s. 112).

Dostoyevski Poetikasının Sorunları adlı kitabında Dostoyevski'nin romanlarını inceleyen Bahtin, yazar Dostoyevski'nin çok sesli romanın öncüsü olduğunu ileri sürmüştür. Ona göre "Dostoyevski öncelikle bilinçli olma göreviyle meşgul olacak bir kahraman arayışındaydı, hayatı yalnızca kendisinin ve dünyanın bilincinde olma noktasına ulaşma işlevinde yoğunlaşacak bir kahraman." (Bahtin, 2004, s. 101). Böyle bir kahraman imgesi Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* romanında karşımıza çıkmaktadır. Atılgan, romanda kendi bilincinden bağımsız bir bilince sahip olan, kendisinin ve içinde bulunduğu dünyanın farkında olan C. adlı bir kahraman yaratmıştır. Kendi hayatını ve içinde bulunduğu çevreyi sorgulamakla meşgul olan C., bu yönüyle bilinçli bir kahraman modeli çizmektedir. Toplumdaki insanların yaşam biçimlerini sorgulayarak onlar üzerinde kafa yoran C., yalnız kaldığı sırada öteki kişilere siz diye hitap ederek şöyle der: "Biliyorum sizi. Küçük sürtünmelerle yetinirsiniz. Büyüklerinden korkarsınız. Akşamları elinizde paketlerle dönersiniz. Sizi bekleyenler vardır. Rahatsınız. Hem ne kolay rahatlıyorsunuz. İçinizde boşluklar yok. Neden ben de sizin gibi olamıyorum? Bir ben miyim düşünen? Bir ben miyim yalnız?" (Atılgan, 2003, s. 39). C.'nin bu şekilde içsel bir sorgulama yaparak içinde bulunduğu durumun farkında olması, onun bağımsız bir bilince sahip olduğunu gösterir. Dolayısıyla burada söz konusu olan şey "[k]ahramanın kim olduğu değil, kendi kendisinin nasıl bilincinde olduğu[dur]." (Bahtin, 2004, s. 99).

Roman boyunca kendi varoluşunu ve dünyayı sorgulayan C., içinde bulunduğu şehri dolaşmaya çıktığı sırada meraklı gözlerle çevresine bakar. C.'nin çevresindeki insanların kendisine nasıl göründüğü üçüncü tekil anlatıcının ağzından anlatılır: "Bu şehirde ne çok insan vardı! Acaba geçenlerden birini eskiden görmüş müydü? Örneğin şu kara paltoluyu... Sanmıyordu. 'Bu havada palto! Hasta mı? Çalışırken fenalaştı da evine mi dönüyor? Ne iş yapar? Banka memuru mu?' Herkesin bir işi oluşu tuhaftı." (Atılgan, 2003, s. 52). Sorgulayan bir bilincin izlerinin görüldüğü bu alıntıda söz konusu olan şey kahramanın dünyayı nasıl algıladığıdır. Çünkü çok sesli romanda "önemli olan, kahramanın dünyada nasıl göründüğü değil, öncelikle dünyanın kahramana nasıl göründüğü ve kahramanın kendi kendisine nasıl göründüğüdür." (Bahtin, 2004, s. 97).

Romanın başlarında başkahraman C., içinde bulunduğu çevrenin kendisine nasıl göründüğünü kendi ağzından anlatır: "Çevreme ilgiyle baktım. Erkekler yeni tıraş olmuşlar, kadınlar yeni boyanmışlardı. Yüzleri tasasızdı." (Atılgan, 2003, s. 9). Metinde erkeklerin tıraş olması görünüşe, kadınların makyaj yapması ise gösterişe verilen önemi göstermektedir. Söz konusu bu tür davranış biçimleri C.'nin bakış açısının karşısında konumlandırılmıştır. Çünkü C., görünüşe ve gösterişe önem veren kişileri bilinçsiz kişiler olarak nitelendirmiş ve onları eleştirmiştir. Bu yüzden aradığı ideal kadının boyasız olmasına özen göstermiş ve öteki kişilere benzememek için "tıraş" olmaktan uzak durmuştur. Ancak Güler'le tanışacağı zaman ona daha iyi görünmek için berbere giderek tıraş olur. Berberden çıktığı sırada "[a]kşamüstü Fındıklı'da, önünde durduğu kunduracı vitrininin yarı aynalaşan camında, kendi[si]ni böyle pırıl pırıl görünce irkil[ir]." (Atılgan, 2003, s. 55). C.'nin irkilmesinin nedeni camdaki aksine baktığında eleştirdiği kişilere benzediğini görmesi ve bu konuda kendisiyle çeliştiğini fark etmesidir. C.'nin içine düştüğü bu çelişki, üçüncü tekil anlatıcının ağzından anlatılır: "Tüm bu tıraşlar, bu yıkanmalar, bu saç yatırma uğraşları salt bugün onunla konuşacağı için miydi? Bilinçsiz biri olduğundan başka görünme isteği miydi bu? Başkalarında en çok iğrendiğini yapmıştı." (Atılgan, 2003, s. 55). Roman başkahramanı C.'nin kendi içinde tutarlı davranmaması çok sesli romanın özelliklerinden biridir. Çünkü çok sesli romanda "[b]ir insan kendisiyle asla örtüşmez." (Bahtin, 2004, s. 112). C.'nin kendisiyle örtüşmediğini gösteren bir başka örnek meyhane çıkışı yolda yürürken kendi benliğiyle konuştuğu sırada karşımıza çıkar:

> Ne vardı gidip o meyhanede içecek! En iyisi böyle yürümek değil mi? Bu yaz yürümeyi unuttum ben. Çok oturdum; hayır çok yattım. Terden, yorgunluktan korktum. Rahattım. Rahatına düşkünlerden, eli paketlilerden bir ayrılığım yoktu. Ona 'ötekiler yok; ikimiz varız' diye bağırdığımda bile ötekiler gibiydim. Neden gülüyorsun? Bir ay akşamları eve üzüm taşımadım mı? Üzümü hep aynı manavdan almadım mı? O gün bu kalın kaşlı manav bana kocaman kesekâğıdını uzatıp, '— Razakı seversiniz siz. Bitecek gibiydi de ayırdım' deyince sevinmedim mi? Adama parasını verirken kendimi dükkânın aynasında, kucağımda kese kâğıdıyla görünce utandım. Sanki aynadaki ben değildim. Gece, razakı üzümü yiyebileceği için sevinen biriydi bu. Bir daha üzüm almadım. Belki de aramızdaki değişiklik o gece başladı. Yoksa perdeyi kapamak istediği gece mi? Belki daha önce. Ona T. Capote'nin o küçük hikâyesini verdiğim gün. Okurken nasıl mutluydum! Bu büyük zevki ona ben tattırıyorum diye... '— Nasıldı hikâye?' '— Güzel! Üzümleri getireyim mi? Soğudular mı acaba?' İçimde bir şeyler yıkıldı (Atılgan, 2003, s. 136).

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere altı çizili olarak belirtilen sözler, *Aylak Adam* C.'nin kendisiyle çeliştiğini göstermektedir. "Eli paketliler" gösterişli yaşam süren kişileri temsil etmesi açısından C.'nin dünyasının karşısında konumlandırılmıştır. C. bu tür kişileri, egemen gücün belirlediği toplumsal kurallara bağlı ve gösterişe dayalı bir yaşam sürdükleri için eleştirir. Kendisi böyle bir yaşam tarzına karşı olduğu için elinde paketlerle eve gitmek istemez. Ancak C.'nin Ayşe ile ilişkisi sırasında geceleri onunla üzüm yemek için manavdan aldığı üzüm dolu paketlerle eve gitmesi, kendisiyle çeliştiğini gösterir. Dolayısıyla önceki söylemlerinin aksine bir davranışta bulunan C.'nin; nerede, ne zaman, nasıl davranacağını kestirmek zordur. C.'nin söyledikleri ve yaptıkları şeylerle okuru şaşırtması; onun tanımlanamayan, sonlandırılamayan ve bilinemeyen bir özelliğe sahip olduğunu göstermektedir. C.'nin bu tür özelliklere sahip olması bize Bahtin'in sözlerini hatırlatır: "[K]arakterler oynadıkları roller sayesinde […] asla tam olarak tanımlanamayan veya tüketilemeyen 'bilinçler' olarak gösterilirler." (Bahtin, 2004, s. 19).

Yukarıdaki alıntıyı incelediğimizde bağımsız bilinçlere sahip birbirinden farklı üç ses işitilmektedir. C.'nin sözlerinde kendi sesinin dışında hem manavın hem de Ayşe'nin sesini işitiriz. Bu sesler birbirleriyle kaynaşmadan aynı düzlemde C.'nin

ağzından tınlamaktadır. Alıntının sonlarına doğru C.'nin Ayşe ile soru yanıt şeklinde diyalojik ilişkiye girdiği görülmektedir. Dolayısıyla *Aylak Adam*, özerk bilinçlere sahip kahramanların kendi seslerini temsil etmesine olanak sağlayan çok sesli bir roman olarak karşımıza çıkmaktadır.

Romanda başkahraman C., Güler'le tramvay durağında karşılaşır ve onun yanında duran gözlüklü çocuğun iki günlük sakalını kıskanır. Tramvayda Güler'in kendisine baktığını fark eden C., içinden Güler'e seslenerek şöyle der: "Bakma bana kızım, görüyorsun, hamam oğlanları gibiyim. İş yok bende. Sen o yanındaki gözlüklüye bak" (Atılgan, 2003, s. 56). Burada başkahraman C., Güler'in gözünden kendisine yönelik bir bakış açısıyla kendi fiziksel durumunu değerlendirip yorumlayan bir konuma sahiptir. C.'nin bu şekilde kendisine bir başkası olarak dışarıdan bakması ve kendisini kendi düşünceleri ile kavraması onun öz bilinçli bir kahraman olduğunu göstermektedir.

Bahtin'e göre çok sesli romanda "yazarın bir karakter hakkındaki söylemi, söylem hakkındaki bir söylemdir. Adeta bir söyleme yönelmişçesine kahramana yönelmiştir, bu nedenle kahramana diyalojik olarak hitap ediyordur. Tam da romanın kuruluşu gereği yazar bir karakter hakkında konuşuyor değil, bizatihi onunla konuşuyordur" (Bahtin, 2004, s. 19). Alıntıdan da anlaşılacağı üzere yazarın kahramanın söylemine dair bir söylemde bulunması daha doğrusu kahramanın sözleri hakkında konuşması, onun kendisiyle konuştuğu anlamına gelir. Bu açıdan *Aylak Adam* romanına baktığımızda Sami resim atölyesinde C.'nin portesini çizdikten sonra öğle yemeği için onu eve davet eder. Fakat C. tanımadığı kişilerle karşılaşmamak ve onların samimi olmayan söylemleriyle muhatap olmamak için Sami'nin davetini geri çevirir. Daha sonra kendi kendine konuşarak şöyle der:

> "Çıkarılmadık ayakkaplara, şuraya buyurunlara, hatır sormalara rağmen gitseydim acaba kimleri görecektim?" (Gitseydi B.'yi tanıyacaktı. Bu fırsat kaçtı. İkinci fırsatın bunca çabuk çıkacağını kim diyebilirdi? O da oldu. Dolmabahçe durağında iki yandan gelen iki tramvay yan yana durdular. Başını sola çevirseydi onu görecekti; B.'nin yüzü ondan yanaydı. Ama onun aklı fikri önündeki adamın kulağının ardındaki kirdeydi. Bu kirin biçimi onu müthiş ilgilendiriyordu. Sonunda Matisse'in bir desenine benzetti. İçi rahatladı.)(Atılgan, 2003, s. 17).

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere tırnak içinde gösterilen sözler C.'nin kendi sözleridir. Parantez içindeki sözler ise anlatıcı yazara aittir. Yazar Yusuf Atılgan başkahraman C.'nin "gitseydim acaba kimleri görecektim?" şeklindeki soru içerikli söylemini "Gitseydi B.'yi tanıyacaktı"şeklinde yanıtlayarakkahramanla diyalojik bir ilişkiye girmiştir. Yazar, her ne kadar doğrudan C. ile iletişime girmemiş olsa da onun kahramanın söylemine karşılık vermesi onunla diyalojik bir ilişki içinde olduğunu göstermektedir. Çünkü kişileri temsil eden söylem ve bu söylemlere ait seslerin birbirlerini yanıtlaması, kişilerin birbirleriyle diyalojik ilişkiye girdikleri anlamına gelir. Böylece yazar ve yazarın bilincinden bağımsız olan kahramanın aynı düzlemde birbirleriyle diyalojik ilişkiye girmeleri ve bu ilişkiler sırasında farklı seslerin eş zamanlı olarak işitilmesi, *Aylak Adam* romanının çok sesli bir roman olduğunu göstermektedir.

Bahtin'e göre çok sesli romanda "[h]er şey karakterin bam teline dokunmalı, onu kışkırtmalı, sorgulamalı, hatta onunla polemiğe girmeli ve onunla alay etmelidir; her şey bizatihi kahramana yönelmeli, ona dönmelidir." (Bahtin, 2004, s. 118). Bu açıdan romana baktığımızda romanının sonlarına doğru başkahraman C., dört mevsim boyunca aradığı ideal kadını bulamayınca oturduğu tatlıcı dükkânının camının önünden geçecek olan ilk kadının peşinden gitmeye karar verir. Üçüncü tekil anlatıcı, C.'nin beklediği kadının yaşlı bir kadın olduğunu görünce sinirlendiğini anlatır: "Yumruklarını sıktı. Artık bu kadarı da fazlaydı. Yoksa yalnız onunla uğraşmaktan, başını ağrıtmaktan hoşlanan alaycı, korkunç, gizli bir varlığın oyuncağı mıydı? Kesin olarak bilemediği bir şeylere kızıyordu. İçinden sövdü. 'Vız gelirsiniz bana. Alay edin bakalım. Hepinize inat, bigün bulacam onu.' " (Atılgan, 2003, s. 157). Burada başkahraman C., bir üst varlık tarafından kendisiyle dalga geçildiği ve alaya alındığı hissine kapılmıştır. Roman boyunca başkahraman C.'nin hassas noktalarına dokunarak tahammül sınırlarını zorlayan yazar, kahramanı kışkırtmış ve kendisini açığa vurması için kahramana söylemek istediği şeyi istediği şekilde söyleme özgürlüğünü vermiştir. Bu açıdan başkahraman C. yaratıcısına karşı gelerek ona meydan okumuş ve bu yönüyle yazarın bilincinden bağımsız özgür bir kahraman olduğunu ortaya koymuştur. Böylece "çok sesli romanda yazarın kahraman karşısındaki yeni sanatsal konumu eksiksiz gerçekleştirilmiş ve baştan sona tutarlı bir diyalojik konumdur; kahramanın bağımsızlığını, iç özgürlüğünü, sonuçlanamazlığını ve belirlenemezliğini onaylayan bir konumdur." (Bahtin, 2004, s. 117).

Bahtin Dostoyevski'nin romanlarını incelerken çok sesli romanda fikrin sanatsal açıdan nasıl konumlandırıldığını ortaya koymuş, fakat fikrin içeriksel boyutu ile ilgili meselelere değinmemiştir. Biz bu çalışmamızda bir taraftan Bahtin'in çok sesli roman anlayışından hareketle *Aylak Adam* roman'ında yer alan fikrin sanatsal açıdan nasıl konumlandırıldığını incelerken diğer taraftan Sovyet kuramcının çok sesli romanla ilişkilendirdiği "karnavalesk" kavramından hareketle romanda yer alan fikirlerin içerik analizini yapacağız. Aylak Adam'ı içerik yönünden analiz ederken Sovyet kuramcının "samimi temas", "tuhaflık", "uygunsuz birleşmeler" ve "saygısızlık "gibi karnaval kategorilerinden yararlanacağız. Bahtin, çok sesli romanda bir fikrin sanatsal açıdan konumlandırılışını iki koşula bağlamıştır. Bunlardan ilki kahraman imgesiyle fikir imgesinin bir kâğıdın iki yüzü gibi birbirinden ayrılamaz bir özelliğe sahip olması gerektiği, ikincisi bağımsız bir bilince sahip olan kahramanın bilincinde bulunan fikrin açığa çıkması için başka fikirlerin taşıyıcısı olan bilinçlere sahip kahramanlarla diyalojik ilişkilere girmesi gerektiğidir.

Aylak Adam romanında fikrin sanatsal açıdan nasıl konumlandırıldığından söz etmeden önce romanda hangi tür fikirlerin yer aldığına değinmek yararlı olacaktır. Bu açıdan romana baktığımızda genel olarak karşıt iki görüş karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan biri egemen güç tarafından belirlenen toplumsal kuralların söz konusu olduğu resmi yaşam tarzını yansıtan dünya görüşü, diğeri ise otoriter ve toplumsal düzenin tüm kurallarının askıya alındığı karnavalesk yaşam tarzını yansıtan dünya görüşüdür. Bahtin'in ifadesiyle "[b]iri, yekpare ciddi ve kasvetli, katı bir hiyerarşik düzene dayanan, dehşet, dogmatizm, hürmet ve dindarlık yüklü resmi yaşam; diğeriyse özgür ve kısıtlanmamış, ikircikli gülme, küfür ve saygısızlıkla dolu, küçük düşürmeler ve müstehcenliklerle iç içe geçmiş, herkes ve her şeyle içli dışlı bir temasın hüküm sürdüğü karnaval meydanının yaşamı." (Bahtin, 2001, s. 247). Bu görüşlerden ilkini C.'nin " ötekiler" olarak nitelendirdiği kişiler temsil ederken, diğerini başkahraman C. temsil etmektedir.

Romanda başkahraman C., özgürlüğe olan tutkunluğundan dolayı kendisini kısıtlayan tüm kurallara karşı gelmiş ve kendisini özgürlük fikrine adamıştır. C.'nin özgür bir kişiliğe sahip olması ile özgürlük fikri tabir yerindeyse et ile tırnak gibi birbirinden ayrılmaz bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Romanda özgürlük ile ilgili bir fikir söz konusu olduğunda C.'nin görünmesi, C.'nin görünmesinde ise özgürlük fikrinin ortaya çıkması, çok sesli romanda fikir imgesi yaratmanın birinci koşulu olan "kahraman imgesi bir fikrin imgesiyle ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır ve ondan

koparılamaz." ilkesinin yerine getirildiğini gösterir (Bahtin, 2004, s. 142). Aynı şekilde C.'nin, Güler'le girdiği diyalog sırasında evliliğe karşı çıkarak özgürlük fikrini ortaya koyması, Ayşe ile girdiği diyalogda ise özgürlükle ilgili fikrini daha güçlü bir şekilde dışa vurması, çok sesli romanda fikir yaratmanın ikinci koşulu olan "bir fikir ancak başka bir fikir ile diyalojik ilişkiler sonucu ortaya çıkar" ilkesinin yerine getirildiğini gösterir. Böylece C.'nin özgürlük temeline dayanan fikri, farklı bireysel bilinçler arasındaki yoğun diyalojik ilişkilerin söz konusu olduğu çok sesli bir ortamda karşımıza çıkmaktadır.

Başkahraman C., roman boyunca toplumsal kurallara ve hiyerarşik düzene, karşı gelerek, içli dışlı konuşmanın ve senli benli temasın hüküm sürdüğü "aylakça" bir yaşam tarzını benimsemiştir. Yusuf Atılgan, *Aylak Adam*'la ilgili olarak şunları söylemektedir: "Aylak Adam bir çeşit günlük yaşamın eleştirisiydi, bir karşı çıkıştı. Yani kültürlü bir aydının bazı toplumsal kurallara, evliliğe, eli paketli olmaya vb. karşı çıkışı; özgürlüğe tutkunluğuydu." (Balabanlar, 1992, s. 66). Başkahraman C.'nin söz konusu olan toplumsal kurallara ve bu kuralların belirlediği yaşam tarzına karşı çıkışı onun "karnavalesk" bir yaşam tarzını benimsediğini göstermektedir. Çünkü karnavalesk yaşam tarzı, resmi yaşam tarzının karşıtıdır. Aynı zamanda "[k]arnavalesk yaşam alışıldık seyrinden çıkmış bir yaşam olduğu için de, bir ölçüde 'ters yüz edilmiş bir yaşam'dır, [diğer bir deyişle] 'dünyanın tersine çevrilmiş tarafı'dır." (Bahtin, 2004, s. 238). Bu açıdan romana baktığımızda başkahraman C., Güler'le tanışmadan önce "Karaköy'de, dört yol kavşağındaki tatlıcıda, yanında oturduğu pencerenin önünden" trafik polisine bakar (Atılgan, 2003, s. 49). C.'nin trafik polisini nasıl algıladığı ve onun hakkında neler düşündüğü üçüncü tekil anlatıcının ağzından anlatılır:

> [T]rafik polisine bakmaya başladı. Düdük öttürüyor, değnek sallıyor; arabalar, tramvaylar birbirlerine değmeden vızır vızır geçiyorlardı. Adamın hareketleri ona gülünç geliyordu. Belki asık yüzlü oluşundandı. Neden insanlar durup gülmüyorlardı? Sevmedi onu. O olsa bir gün bir muziplik yapardı. Arabaları, tramvayları birbirine karıştırır, sonra gülerdi. Polis bunu yapacak adam değildi. Belki bu düzeni ancak düşlerinde bozardı (Atılgan, 2003, s. 49).

Yukarıdaki alıntıda trafik polisi, resmi düzeni ve otoriteyi temsil etmesi açısından C.'nin dünyasının karşısında konumlandırılmıştır. Aylak Adam C,

"[i]nsanların, taşıtların geliş gidişini yöneten trafik polisini, elindeki değnekle, bestecisi bilinmeyen bu kötü, sıkıcı senfoniyi çaldıran zevksiz bir orkestra şefine benzet[miştir]." (Atılgan, 2003, s. 157).

Başkahraman C.'nin araçları birbirine katarak mevcut düzeni tepetaklak etmek istemesi ve resmi kurumların belirlediği trafik kurallarına göre araçları yönlendiren trafik polisini gülerek alaya alması onun karnavalesk yaşama özgü dünya görüşünü yansıtmaktadır. Çünkü karnavalesk yaşamda gülme "eleştirinin, alayın, kural dışılık ve kutlamanın bedensel bir refleks olarak dışavurumu[dur]." (Bahtin, 2001, s. 24). Başkahraman C., polisin tıpkı orkestra şefi gibi ciddi bir şekilde figürler çizmesini gösterişe dayalı bulduğu için gülmüştür. Onun bu alaycı gülüşü karnavalesk bir gülmedir. Çünkü "karnaval gülmesi, gösterişli ve resmi olan her şeyi yakıp kül eder." (Bahtin, 2001, s. 252).

Roman başkahramanı C.'nin, düşüncelerinin üçüncü tekil anlatıcının bilincine sızması ve onun ağzından anlatılması, gerçek hayattaki toplumsal düzeni düşlerinde bozmak istemesi, polisin ciddi duruşuna ve statik davranışlarına gülmesi farklı noktaların kesişmesine neden olur. "Bütün bu kesişmeler kahramanlarla anlatıcının sözlerinin, düşlerle gerçek olayların, trajediyle gülmenin birbiri içine geçtiği karnaval mekânları oluşturur." (Bahtin, 2001, s. 27). Bahtin, karnavala özgü davranış ve eylemlerin gerçekleştiği mekânların başında meydan ve meydana bağlanan sokaklar olduğunu, farklı insanların bir araya gelerek iletişim kurmalarını sağlayacak meyhane ve yolların da karnaval meydanı niteliğine sahip olduğunu ileri sürer (Bahtin, 2001, s. 246). *Aylak Adam* romanına bu açıdan baktığımızda başkahraman C., Güler ile sokakta, Ayşe ile plaj meydanında, Sadık ile meyhanede, diyalojik ilişkiye girmiş ve karnavalesk yaşama özgü fikirlerini dışa vurmuştur. C., Güler ile sokak ortasında tanıştıktan sonra onunla diyalojik iletişime girerek kendine özgü dünya görüşünü ortaya koyar:

> — Adınız Güler, değil mi?
> — Ben daha sizinkini bilmiyorum.
> — Öğreneceksiniz. Bence insanın adı onunla en az ilgili olan yanıdır. Doğar doğmaz, o bilmeden başkaları veriyor. Ama yapışıp kalıyor ona. Onsuz olamıyor. (Sustu. Bir sigara yaktı.) Bakın, şimdi adımdan daha önemli bir şey biliyorsunuz: Sigara içtiğimi. İşte bir başkası: Bütün bu "siz"ler, "iz"ler, "uz"lardan sıkılırım ben. Yapmacık, fazlalık gibi gelirler bana. İkinci

> konuşmamda 'sen' diyemeyeceğim biriyle bir daha konuşmam. Ne dersin(iz)?
> — Galiba sizi anlıyorum.
> —Yanılıyorsun. "Siz" anlanamaz, "sen" anlanır. Bazı kitaplarda "sizi seviyorum"u okuyunca gülerim. Sanki "siz" sevilirmiş! "Sen" sevilir, değil mi?
> — Seni anlıyorum. (Kızardı.) (Atılgan, 2003, s. 63).

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere çok sesliliğin gerçekleşmesi için karşıtlıkların her iki tarafına da söz söyleme hakkı verilmiştir. Kahramanlar kendi seslerinin temsilcisi konumunda diyaloğa katılmış ve hiçbiri diğerinin sesini kısmaya çalışmamıştır. Kahramanların bağımsız bilinçlerini yansıtan bu sesler, ne mutlak bir ses tarafından bastırılmış ne de tek bir otoriter sese indirgenmiştir. Böylece her bir sesin kendini eşit bir şekilde temsil ettiği çok sesli bir atmosfer yaratılmıştır.

Başkahraman C., Güler'le diyalojik ilişkiye girdiği sırada mesafe bildiren sizli bizli konuşmaların insanları birbirinden uzaklaştırdığını ve onları birbirlerine karşı yabancılaştırdığını düşünür. Bu bakımdan "siz" ile başlayıp biten resmi söylemlere ve ciddi konuşma biçimlerine karşı olan C., tanıştığı insanlarla tekrar karşılaştığında onlarla senli benli konuşarak aralarındaki mesafeleri ortadan kaldırır. C.'nin bu şekilde hayatına giren insanlarla içli dışlı ve samimi bir şekilde konuşması, kurulu düzenin hiyerarşik kurallarına karşı bir tavır sergilediğini gösterir. C.'nin bu tavrının karnavalesk yaşam tarzına özgü dünya görüşünü yansıttığı söylenebilir. Çünkü Bahtin'in de ifade ettiği gibi karnavalesk yaşamda yaşamın yapısı ve düzenini belirleyen yasalar, yasaklar ve kısıtlamalar askıya alınır. Askıya alınanların başında da, hiyerarşik yapı ve bu yapıyla bağlantılı adabımuaşeret biçimleri gelir. İnsanlar arasındaki tüm mesafeler askıya alındığında özgür, içli dışlı, teklifsiz, samimi ve sıcak birtemas başlar. Dolayısıyla hayatta hiyerarşik engellerle birbirinden ayrılan insanlar karnaval meydanında özgür ve teklifsiz bir temas halinde olurlar (Bahtin, 2001, s. 238). Burada karnavala özgü dünya görüşünün "samimi temas kategorisinin" romana yansıdığını görmekteyiz.

Romanın devamında C. ile Güler tanışıp ayrıldıktan sonra Taksim'de tekrar buluşmaya karar verirler. C., Güler'in buluşacakları yere zamanında gelip gelmediğini merak eder. Bunun için onun kendisini göremeyeceği bir yerden Güler'i seyretmeye başlar. Güler'in birkaç dakika geç geldiğini gören C. sinirlenir. Onun bilerek geç

kaldığını düşünür ve bu yüzden yanına gitmeyerek onu uzaktan seyretmeye devam eder. Daha sonra Güler'in geç kalmasını geçerli bir nedene bağlayarak kendi kendisiyle konuşur: "Gecikmesi bindiği taşıtın bir aksaklığından olmaz mı? En kötüsü bile yedi dakikalık bir kendine önem verdirme yapmacığı değil mi? Ya benim bu yaptığım düpe düz hergelelik!" (Atılgan, 2003, s. 67). Bu şekilde kendine hakaret eden C., Güler'i daha fazla bekletmenin doğru olmadığını düşünerek onun yanına gider ve şöyle der:

> — Haydi vur, vur bana! dedi.
> Güler'in ona nerede kaldığını sormağa açılan dudakları kapandı, gözleri büyüdü. Yakınlarda duranlar dönmüş onlara bakıyorlardı.
> — Ne oluyorsun? Yapma!
> — Önce vur bana. Hergelenin biriyim ben.
> — Yapma, gülünç oluyoruz (Atılgan, 2003, s. 68).

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere başkahraman C., Güler ile girdiği diyalojik ilişkiler sırasında vicdanını rahatlatmak için ondan kendisine tokat atmasını ister. C.'nin bu şekilde ilginç istekte bulunması ve bu konuda tuhaf davranışlar sergilemesi onun özgür bir kişiliğe sahip olduğunu gösterir. Çünkü tuhaflıklar "insan ilişkilerinin ve olayların sabit, değişmez normal akışını ihlal eder, insan davranışını kendisini önceden belirleyen normlardan ve güdülenimlerden özgürleştirir." (Bahtin, 2001, s. 238). Roman başkahramanı C.'nin bu tür tuhaf davranışlarına romanın devamında da rastlamak mümkündür. C. Güler ile tekrar lokantada buluştukları sırada Güler masada bulunan sigara küllüğü ile oynarken C. birden Güler'in ellerini öpmek ister. C.'nin bu tuhaf isteği karşısında şaşkına dönen Güler, onun ısrarcı isteklerine dayanamayarak ellerini öpmesine izin verir. İki sevgili lokantadan çıkıp eve doğru gittikleri zaman C. tenha bir sokakta bu defa Güler'i dudaklarından öper (Atılgan, 2003, s. 72-73). C.'nin bu şekilde tuhaf davranışlarda bulunması onun karnavalesk yaşama özgü dünya görüşü olarak yorumlanabilir. Çünkü Bahtin'in de ifade ettiği gibi: "Tuhaflık, organik olarak teklifsiz temas kategorisiyle bağlantılı olan karnavala özgü dünya duygusunun özel bir kategorisidir; somut olarak bedensel zevkleri çağrıştıran bir biçimde, insan doğasının gizli yönlerinin kendilerini açığa vurup ifade etmelerine olanak tanır." (Bahtin, 2001, s. 238).

Romanın devamında C.'nin beklenmedik çılgınca davranışından hoşlanan Güler, bir sonraki buluşmalarında C.'nin kendisini tekrar öpeceğini bilir ve daha çekici olmak

için de dudaklarını boyar. İki sevgili aynı lokantada tekrar buluştuklarında C. Güler'in ellerini tutmaya çalışır, fakat Güler utanarak ellerini geri çeker. C. Güler'in ellerini neden çektiğini bildiği için şöyle der: "saklama ellerini aklım başımda bugün" Güler C.'nin bu sözlerini işitince "ah korkunç şey bu! nasıl biliyorsun" diye sorar (Atılgan, 2003, s. 74). Bunun üzerine; C., daha en başından itibaren her şeyi bildiğini anlatır:

> Sana bakmayı biliyorum ben. Söylediklerimi dinlerken, "Bunu yapamaz ama tutar gene elimi öpmek isterse?" diye düşünüyordun. Bak, dudaklarını belli belirsiz boyamışsın. Boyarken aklından geçenleri biliyorum. Aynaya bakınca sana solgun gibi göründüler. "Sevmez ama azıcık süreyim, fark etmez," dedin. Öpüşeceğimizi biliyordun. Dudakların daha bir çekici olsunlar istiyordun. Aklında hep bugün benimle öpüşeceğin vardı. İstiyordun. Nerden mi biliyorum? Çünkü ben... Seni öpmek istiyorum (Atılgan, 2003, s. 74).

Çok sesli romanda kahraman bilinçli bir konumda olduğu için diyalojik ilişkiye girdiği kişiler hakkında çoğu şeyi bilir. Özellikle "başkalarının bilincindeki tüm olası yansılarını bilir. Ayrıca, hem başkalarının bilincinden hem de kendi öz- bilincinden bağımsız olan kendi nesnel tanımını bilir." (Bahtin, 2004, s. 104). Bu açıdan yukarıdaki alıntıya baktığımızda roman başkahramanı C., Güler ile girdiği diyalojik ilişkiler sayesinde onunla ilgili birçok şey bilmiştir. Hatta onun neler düşüneceğini de bilmiştir. Aynı şekilde Güler de C.'nin nasıl davranacağını bilmiştir. Dolayısıyla her iki kahraman da çoğu şeyin farkında olmuştur. Farkında olmak genellikle bilinç ile aynı anlamda kullanıldığı için C. ile Güler'in roman boyunca birbirleri hakkında birçok şeyi bilmeleri ve dünyaya dair çoğu şeyin farkında olmaları onların bağımsız bir bilince sahip olduklarını gösterir.

Romanda yer alan "evli insanlar" kurulu düzeni ve otoriteyi temsil eden kişiler olması açısından başkahraman C.'nin dünyasının karşısında konumlandırılmıştır. Güler, C. ile girdiği diyalojik ilişkiler sırasında C.'ye dünyaya dair beklentilerinden söz eder: "Dünyadan çok şey beklemiyorum. Üç oda, bir mutfak, sevdiğim adam, biri kız biri oğlan iki çocuk..." (Atılgan, 2003, s. 72). Güler'in bu isteği bir bakıma onun dünya görüşünü ortaya koymaktadır. Çünkü Güler de tıpkı diğer insanlar gibi içinde bulunduğu dönemin şartlarına uygun tipik bir evde sevdiği insanla çoluk çocuğa karışmak ister. Her ne kadar "kişi bir yandan kendi isteklerinin farkında olabilse de bu

kendi çıkarlarının farkında olduğu anlamına gelmez; kişinin çıkarlarının farkında olması, içinde bulunduğu ortamı oluşturan doğal ve toplumsal yapılar ile olan ilişkisinin farkında olmasını da gerektirir." (Brandist, 2011, s. 276). Güler istekleri dışında çıkarlarının farkında olmasa da C. farkındadır. Bu yüzden Güler'in herkes gibi sıradan bir hayat isteğine karşı çıkan C., onunla dünyaya farklı açılardan baktığını düşünür ve şöyle der: "Bu kız beni eli paketlilerden biri yapmak istiyor. Onlar için yaratılmış. Benim aradığım değil o" (Atılgan, 2003, s. 72). Güler, C.'nin evlilik konusundaki olumsuz fikirlerini değiştirmek için ona üç oda bir mutfaktan oluşan eski evini gösterir. C., Güler'in kendisine gösterdiği evi görünce şöyle der:

> — Ben o evi biliyorum, dedi. Üç oda, bir mutfaklı değil mi?
>
> — Nerden biliyorsun?
>
> — İçinde oturanları tanıyorum. Erkek en yakın lisede İngilizce öğretmeni. Karısı, onunla evlensin diye okulunu yarıda bıraktı. Sevişerek evlendiler. İki çocukları var: Biri kız, biri oğlan. Erkek akşamları eve elinde paketler, kese kâğıtlarıyla döner. Yemek yerler. Çoğu geceler adam ya öğrencilerin yazılı ödevlerini düzeltir, ya da gazete okur. Arada, "Bu yıl kömür kıtlığı olacakmış!" diye mırıldanır. Kadının kucağında hep yamanacak bir şeyler bulunur. Kocasına bakar. "Uğrunda fakülteyi bıraktığım bu rahatına düşkün adam mıydı?" diye düşünür. Sonra dalar. Bir gün okula giderken otobüste bir genç gözünün içine bakmıştı. "Neden kaşlarımı çattım ona, diye hayıflanır, onunla belki başka türlü olurdu." Ya birlikte uyudukları yatak... Erkek karısının değiştiğini, okula yeni verilen tarih hocasını düşünür. Kadın otobüsteki gençledir...
>
> — Sus, dedi Güler, yeter!
>
> — Evin kapısındaki sarı kâğıdı görmedin mi? Oğlan beş gün önce hastalanmıştı. Doktora verilecek paraya acımışlar, geçer demişlerdi. Oysa kızamıkmış.
>
> — Neden bu kadar kötümsersin?
>
> — Sen neden değilsin? Çevrene bakmıyor musun? En mutlu görünenlerine bile? Bütün bunlar üç oda, bir mutfak, iki çocuk düşü ile başlıyor (Atılgan, 2003, s. 78).

Yukarıdaki alıntıda Yusuf Atılgan, "[g]erçek hayatta birbirlerine kesinlikle yabancı ve sağır olan fikirleri ve dünya görüşlerini bir araya getirmiş ve birbirleriyle çatışmaya zorlamıştı[r]." (Bahtin, 2004, s. 147). Bu çatışma sırasında C.'nin bilincinde yer alan otoriter düzene karşı olma fikri, otoriter düzen taraftarı olan Güler'in bilinciyle girdiği diyalojik ilişki sonucu dışa vurulmuştur. Roman başkahramanı C. ile Güler arasındaki diyalog her ne kadar üçüncü tekil anlatıcının ağzından aktarılmış olsa da anlatıcı kendi bakış açısını ve düşüncelerini kahramanlara yansıtmamıştır. Yazar, kahramanların dünya görüşlerini kendi seslerinin temsilcisi olarak istedikleri gibi ifade etmelerine izin vermiştir. Okurun duyduğu bu sesler aynı düzlemde anlatıcının sesi ile birlikte farklı kahramanların seslerinden oluşmuş çok sesli bir orkestra özelliği taşır.

Çok sesli romanda kahraman, "başkalarının onun hakkında düşündükleri veya düşünebilecekleri şeyler hakkında düşünür; diğer her bilincin, onun hakkındaki diğer her düşüncenin, ona yönelik diğer her bakış açısının bir adım önünde olmaya çalışır." (Bahtin, 2004, s. 104). Romana geri döndüğümüzde roman başkahramanı C., Güler ile evlilik konusunda tartışıp ayrıldıktan sonra Güler'in kendisi hakkında düşünebileceği şeyler hakkında düşünmeye başlar: "Bu gece yatağında dönüp duracak, uyuyamayacak. Beni kendince seviyor. Ya dünyadan beklediği? Benim, üç odasını onunla paylaşacak adam olmadığımı düşünecek. Belki kalkar, neydi adı, o arkadaşına mektup yazar. İçini döker. Sonra uyur..." (Atılgan, 2003, s. 79). C. böyle düşünerek bir taraftan Güler'in kendisi hakkında yapacağı olası tanımlamaları ve yorumları önceden kestirmeye çalışırken diğer taraftan onun neler yapacağına dair tahminlerde bulunur. C.'nin bu şekilde Güler'in bilincini çözümlemeye çalışması ve onun hakkında düşünmesi onunla konuştuğu anlamına gelir. Bahtin'in de ifade ettiği gibi "çok sesli romanda başka insanların bilinçleri nesneler olarak veya şeyler olarak algılanamaz, tahlil edilemez, tanımlanamaz- onlara yalnızca diyalojik olarak ilişki kurulabilir. Onlar hakkında düşünmek onlarla konuşmak anlamına gelir." (Bahtin, 2004, s. 123). Romanın devamında C.'nin tahmin ettiği gibi Güler, arkadaşı B.'ye mektup yazarak şöyle der:

> *Bugün sinemadan çıkınca eski sokağımızdan geçtik. Ona evimi gösterdim. "Yarından tezi yok, seninle o evde oturmaya başlayalım" desin istiyordum. Ama demeyeceğini de biliyordum. Bir hafta önceki bir sözü aklıma geliyordu: "Erkek bıkıp kaçsın, çocuklar kuşpalazı olsunlar diye mi?" demişti. Köşeyi döner dönmez sanki bütün evlere saldırdı. Kapkaraydı içi. Onu dinleyen, şehri üst üste dolduran yapılardaki insanların içinde bir tek*

mutlu kişi bile yok sanırdı. "Neden bu kadar kötümsersin?" dedim. "Sen neden değilsin?" dedi (Atılgan, 2003, s. 80).

Bahtin'e göre çok sesli romanda "kahramanın görüş alanının yanında başka bir görüş alanı; kahramanın dünyaya bakış açısının yanında başka bir bakış açısı var olabilir." (Bahtin, 2004, s. 100). Bu açıdan yukarıdaki alıntıya baktığımızda "evlilik olgusuna" dair iki farklı bakış açısı söz konusudur. Bir taraftan C., evliliğin insanı mutsuz edeceğine dair kötümser bir bakış açısı ortaya koyarken; diğer taraftan Güler insanın mutlu olabileceğine dair iyimser bir bakış açısı ortaya koyar. Dolayısıyla "her karakter kendi konumun doğruluğunu özgürce (yazarın müdahalesi olmadan) açığa vur[muş] ve ortaya koy[muştur]." (Bahtin, 2004, s. 121-122).

Roman başkahramanı C., Güler ile girdiği diyalojik ilişkiler sonucunda kurulu düzenin insanlara dayattığı kurallara karşı gelerek otoriter düzene baş kaldırmıştır. İnsanların toplumun belirlediği bir yaşam tarzına göre hayatlarını sürdürmeleri gerektiği yönünde bir inancın kölesi olduklarını düşünen C., toplum tarafından kolektif biçimde geliştirilen bireyin dışında olan ve bireyi sınırlandıran kural ve uygulamalar şeklindeki toplumsal davranış biçimlerini reddederek özgürlük yanlısı olduğuna dair düşüncesini ortaya koymuş ve kendini bu fikre adamıştır. C.'nin bir ideolog olarak kendini özgürlük fikrine adaması bize Bahtin'in sözlerini hatırlatır. Ona göre "[ö]nemli olan, bir kişinin karakterinin veya eylemlerinin sıradan özellikleri değildir, daha çok bir kişinin kendisini kişiliğinin en derinlerinde bir fikre adaması[dır]." (Bahtin, 2004, s. 142-143). Böylece çok sesli romanda kahraman ve fikir imgesi bir kâğıdın iki yüzü gibi birbirinden ayrılmaz bir şekilde bir arada bulunur.

Roman Başkahramanı C.'nin özgürlük fikri karşımıza farklı bağımsız bireysel bilinçler arasındaki etkileşimin görüldüğü bir başka ortamda yani Ayşe ile C.'nin deniz kıyısında karşılaştığı bir ortamda ortaya çıkar. Ayşe, roman başkahramanı C. ile girdiği diyalojik ilişkiler sırasında C.'nin özgürlüğe dayalı fikrini günlüğünde anlatır:

Kıyıda, belki hiç bitiremeyeceğim resme çalışıyordum. Arkamda uzanan C. bir şey söyledi. Döndüm.

— Anlamadım, dedim.

— Kuyara ile Adako, dedi.

— Ne o? Bir ilkçağ trajedisinin adı mı? Paleti bırakıp gittim yanına oturdum.

— Bütün çağların trajedisi bu, Ku-ya-ra; 'Kumda yatma rahatlığı.' A-da-ko: 'Ağaç dalı kompleksi.' Şimdi kumda yattığım için kuyara diyorum. Daha da genişletilebilir. Kuyara, alışılmış tatların sürüp girmesindeki rahatlıktır. Düşünmeden uyuyuvermek. Biteviye geçen günlerin kolaylığı. Ya adako? Ağaç dalındaki, gövdeden ayrılma eğilimini fark ettin mi bilmem? Hep öteye öteye uzar. Gövdenin toprağa kök salmış rahatlığından bir kaçıştır bu. Özgürlüğe susamışlıktır. Buna ben 'ağaç dalı kompleksi' diyorum. Genç hastalığıdır. Çoğunlukla Kuyara dişidir. Adako erkek. Pek seyrek cins değiştirdikleri de olur. Ağaç dalı kompleksine tutulmuş kişi tedirgindir. İnsanların ağaç dallarını budayıp gövdeye yaklaştırdıkları gibi, yakınları onun içindeki bu Adako'yu da budarlar. Onu gövdeden ayırmamak için ellerinden geleni yaparlar. Kimi insana ne yapılsa yararı olmaz. Asi daldır o. Ayrılır. Balta işlemez ona. Sustu. İki sigara yakıp birini bana verdi.

— Çalışmıyor musun? diye sordu.

— Çalışıcam.

Paleti, fırçayı elime alıp denize baktım. Gözlerim yanıyordu. Bir gün beni bırakacak. İlk seferki gibi habersiz, birden kaybolacak. Arkamda kumsala yatmış, kim bilir neler düşünüyordu. Bütün suç onun aylak oluşunda, bari resim yapsa (Atılgan, 2003, s. 131-132).

Yukarıdaki alıntı otoriter düzeni temsil eden eli paketlilerle, aylaklık arasında kurulan karşıtlığı ifade etmektedir. Günlük hayat standartlarına ve kurallarına göre hayatlarını sürdüren kişileri "Kuyara" olarak nitelendiren C., kendisi gibi bu kurallara bağlı olmadan kendi hayat tarzını sürdürmek isteyen özgürlüğüne düşkün kişileri "Adako" olarak nitelendirir. C, her ne kadar kumda yatıp rahatına düşkün bir konumda Kuyara'yı temsil eden bir görüntü çizse de aslında Adako'yu temsil etmektedir. Çünkü kumsalda uzandığı halde düşünmeye devam etmektedir. Onun düşünen ve hayatı sorgulayan yönü kendisini ötekilerden ayırmaktadır.

Başkahraman C., Ayşe ile girdiği diyalojik ilişkiler sayesinde özgürlük karşıtı düşüncelere ve konformist dünya görüşüne karşı olduğuna dair fikrini ortaya koymuştur. C. bu şekilde düşüncelerini dile getirirken Ayşe de C.'nin herhangi bir işle meşgul olmamasından ve aylakça tutumundan dolayı duyduğu rahatsızlığı dile getirmiştir. Güler her ne kadar C'nin bir işte çalışmasını istese de C. bilinçli olarak bir işte çalışmaz; çünkü o, birçok işin kendine özgü kuralları olduğunu ve bu kuralların

insanın özgürlüğünü kısıtladığını düşünür. Ona göre herhangi bir işle uğraşmak demek o işin neden olduğu alışkanlıkların esiri olmak demektir. Başkahraman C.'nin "iş" ile ilgili düşünceleri anlatıcının ağzından anlatılır:

> Bir örnek yazılar yazmak, bir örnek dersler vermek, bir örnek çekiç sallamaktı onların iş dedikleri. Kornasını ötekilerden başka öttüren bir şoför, çekicini başka ahenkle sallayan bir demirci bile ikinci gün kendi kendini tekrarlıyordu. Yaşamanın amacı alışkanlıktı, rahatlıktı. Çoğunluk çabadan, yenilikten korkuyordu. Ne kolaydı onlara uymak! Gündüzleri bir okulda ders verir, geceleri sessiz, güzel kadınlarla yatardı istese. Çabasız. Ama biliyordu: Yetinemeyecekti. Başka şeyler gerekti. Güçlüğü umutsuzca zorlamak bile güzeldi (Atılgan, 2003, s. 41).

Yukarıdaki alıntıda C.'nin farklı işlerde çalışan öteki kişilere yönelik düşünceleri aslında kendi dünya görüşünü ele vermektedir. C.'nin yenilikten ve değişimden yana bir yaşam sürmek isteğini anlatan bu düşünceler onun karnavalesk dünya duygusunu yansıtmaktadır. Çünkü "değişimden neşe duymayı sağlayan ve şen şakrak bir görelilik taşıyan bu karnavalesk dünya duygusu, dogmatik nitelikli, evrime ve değişime düşman, mevcut varoluş durumunu ya da toplumsal düzeni mutlaklaştırmaya çalışan tek-yanlı ve kasvetli resmi ciddiyetin tam karşıtıdır." (Bahtin, 2004, s. 289).

Başkahraman C. bağımsız bilinçlere sahip kahramanların yanı sıra kendi benliğiyle de diyalojik ilişkiye girerek dünya görüşünü ortaya koyar. Başkahraman C. Naciye ablanın pansiyonunda Ayşe ile birlikte evli insanlarla aynı masada yemek yediği sırada adeta kendi benliğini karşısına alarak kendi kendine konuşmaya başlar:

> Bu çatının altında yaşayanlarda ortak ne var? Yalnız birlikte yaşama zorunluluğuna inanmaları. Kimi pilavı patlıcanlı ister, kimi patlıcansız; kimi tuzlu, kimi tuzsuz; kimi erken yatmak ister, kimi geç; biri şarkı dinlerken öteki caz müziği ister. Sabahları kalkışlar... Biri gördüğü düşü anlatır. Dinleyen, düş dinlemeyi sevmez. Karı kocalar bile böyle değil mi? Ortak neleri var? Haftanın belli günleri et ete sürtünmekten başka? Gene de dayanıyorlar. Çünkü birlikte yaşama zorunluluğuna inanmışlar. İşte benim onlardan ayrıldığım buna inanmamam. Sıkıntımın da, sevincimin de kaynağı bu. Gücün dayanmaktansa yalnızlığıma kaçarım. Bana tek insan

> yeter. Sevişen iki kişinin kurduğu toplum. Toplumsal yaratıklar olduğumuza göre, insan toplumlarının en iyisi bu daracık, sorunsuz, iki kişilik toplumlar değil mi? (Atılgan, 2003, s. 112).

Yukarıdaki alıntıda C. farklı arzu ve ihtiyaçlara sahip olan evli insanların neden birlikte yaşama gereği duyduklarını sorgulamaktadır. Bu sorgulama sırasında farklı cinsiyetlere sahip kişilerin bedenlerinin birbirleriyle temasında duydukları hazzın dışında ortak bir yönlerinin olmadığını düşünen C., evliliği anlamsız bulmakta ve bu yüzden otoriter düzenin insanlara dayattığı evlilik normlarına karşı çıkmaktadır. C. kendi benliğiyle girdiği bu diyalojik ilişkiler sonunda mevcut toplumsal düzenin karşısına kendi iki kişilik ütopik toplum fikrini ortaya koymuştur. C.'nin bu ütopik fikri "yaşam[ın] alışıldık, meşrulaşmış ve kutsanmış akışlarından çıkıp, ütopik özgürlük alanına gir[diği]" karnavalesk dünya görüşünü yansıtmaktadır (Bahtin, 2004, s. 109). Romanın sonlarına doğru C. yolda arkadaşı Sadık'ı görür ve onunla meyhaneye giderek dertleşirler. Sadık C.'nin çok içtiğini görünce kendisine neden bu kadar çok içtiğini sorar. Bunun üzerine C. şöyle der:

> Şakağımdaki ağrıyı duymamak için, iştah açmak için falan diyorum ama değil, biliyorum. Bir çeşit umutsuzluktan kurtulmak için içiyorum. Belki kendi kendimden. İki çeşit içen vardır. Biri, benim gibi, kutruluşu içkiden beklemenin utancıyla içer. Bir de şu çevrendekilere bak. Bunlar neden içiyorlar? Toplum içinde yaşamanın baskısını, yükünü hafifletmek için. Çekinmeden bağırmak, yüksek sesle gülmek için. Dışarda bağırmak, kahkaha atmak yasaktır. Sokakta hiç gülmemek için burda gülerler. Böylesi az içer. Ya ben? İçiyorum da kurtulabiliyor muyum? Belki yalnız baş ağrısından...
>
> — Ya içmediğin zamanlar?
>
> — O zaman ararım.
>
> — Hep arayacaksın sen. Ya resim, ya kitap...
>
> — Tutamak sorunu. İnsanın bir tutamağı olmalı.
>
> — Anlamadım.
>
> — Tutamak sorunu dedim. Dünyada hepimiz sallantılı, korkuluksuz bir köprüde yürür gibiyiz. Tutunacak bir şey olmadı mı insan yuvarlanır. Tramvaylardaki tutamaklar gibi. Uzanır tutunurlar. Kimi zenginliğine

> tutunur; kimi müdürlüğüne; kimi işine, sanatına. Çocuklarına tutunanlar vardır. Herkes kendi tutamağının en iyi, en yüksek olduğuna inanır. Gülünçlüğünü fark etmez. Kağızman köylerinden birinde bir çift öküzüne tutunan bir adam tanıdım. Öküzleri besiliydi, pırıl pırıldı. Herkesin, '— Veli ağanın öküzleri gibi öküz, yoktur,' demesini isterdi. Daha gülünçleri de vardır. Ben, toplumdaki değerlerin ikiyüzlülüğünü, sahteliğini, gülünçlüğünü göreli beri, gülünç olmayan tek tutamağı arıyorum: Gerçek sevgiyi! Bir kadın. Birbirimize yeteceğimizi, benimle birlik düşünen, duyan, seven bir kadın! (Atılgan, 2003, s. 152).

Toplumsal kural ve yasakların askıya alındığı, resmi ve ciddi söylemlerin ters yüz edildiği, içli dışlı konuşmanın ve samimi temasın hüküm sürdüğü, özgürlük ve eşitliğin söz konusu olduğu karnaval meydanında herkes yiyip içip gülerek eğlenir. Bu yönüyle meyhane, karnaval meydanını andırır. Bu açıdan yukarıdaki alıntıda yer alan altı çizili olan sözlerde karnavalesk yaşama özgü dünya görüşü söz konusudur. Başkahraman C.'nin meyhanede bulunan kişilerin, iktidarın insanlara dayattığı baskılardan ve toplumsal kuralların neden olduğu korkulardan kurtulmak için güldüklerinden söz etmesi bize Bahtin'in bununla ilgili olan sözlerini hatırlatır: Ona göre gülme "binlerce yıldır insanda yer etmiş olan korkudan kurtarır; kutsal olandan, yasaklamalardan, geçmişten, iktidardan duyulan korkudan kurtarır." (Bahtin, 2004, s. 114). Dolayısıyla burada gülmenin, özgürlüğü simgelediği görülmektedir.

Aylak adam romanı farklı özelliklere sahip kişilerin bir araya geldiği ve eşitlendiği karnavala özgü uygunsuz birleşmelerin söz konusu olduğu karnavalesk bir romandır. Daha önce "kendi içine kapalı, bütünlüksüz olan ve karnavalesk olmayan hiyerarşik bir dünya görüşüyle birbirleri arasına mesafe konulmuş olan her şey, karnavalesk temaslara ve bileşimlere çekilmektedir. Karnaval, kutsalı cismani olanla, yüceyi aşağı olanla, önemliyi önemsizle, bilgeliği aptallıkla bir araya getirir, bileştirir, ilişkilendirir." (Bahtin, 2001, s. 238). Bu açıdan *Aylak Adam* romanına baktığımızda normalde yan yana gelmeyecek olan fakir ve zengin, iyiyle kötü, akıllı ve deli, genç ve yaşlı, erdemli ve fahişe gibi birçok zıt özelliklere sahip şeyler ve kişiler yan yana gelmektedir. Zengin olan C. ile fakir olan dilencinin bir araya gelerek diyalojik ilişkilere girmesi buna en güzel örnektir. C.'nin dilenciye para vermesi üçüncü tekil anlatıcının ağzından anlatılır:

> Yemekten sonra, denize giderken, bir sokak köşesine yerleşmiş genç sapasağlam dilencinin uzattığı ele bütün bir beş lira bıraktı. Dilenci arkasından,
> — Beyim, diye seslendi. Döndü. Parayı gösteriyordu.
> — Verdiğiniz beşlikti.
> — İyi ya. Yemene bak!
> Yürüdü. Dilencinin yüzü hoşuna gitmişti. Kıs kıs güldü. Yarın akşam ona bir kertikli kuruş verecekti. Unutmazdı. Doğrusu böyle tatlı şakalar da olmasa insan bu dünyada nasıl yaşardı? (Atılgan, 2003,s. 98).

Yukarıda altı çizili olan sözleri dikkatli bir şekilde incelediğimizde genellikle hastalıklı ve yaşlı insanların yaşamlarını sürdürmek için dilendikleri halde C.'nin karşılaştığı dilencinin bu tür özelliklerin aksine genç ve sapasağlam olması uygunsuz birleşmelerin tek bir kişide toplandığını göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Başkahraman C., yaptığı çılgınlıklardan dolayı kendisini "deli" olarak nitelendiren Güler'den ayrılıp gece yarısı evine doğru gittiği sırada tramvay rayının üstüne apışıp işerken şöyle der: "Bir de bana deli sevgilim diyor. Nerem deli benim? Paçalarıma sıçramasın diye demirin oluklu yerine işemiyor muyum?" (Atılgan, 2003, s. 79). Burada karnavalesk yaşamda görülen delilik ve akıllılığın bir arada olduğu bir durum söz konusudur. Romanın bir başka yerinde Güler C. ile birlikte olmasından duyduğu mutlulukla ilgili olarak şöyle der: "Bu gece kitapların kötü kadınıyım ben. Ama nasıl iyiyim bilsen!" (Atılgan, 2003, s. 85). Burada iyilik ve kötülük gibi karnavalesk yaşama özgü zıt kavramların bir arada kullanıldığı görülür. Son olarak C.'nin "Şaşı kadın karmaşık yollardan bana Zehra teyzemi getiriyordu." (Atılgan, 2003, s. 10) diyerek yüce değerler atfettiği Zehra teyzesi ile fahişe kadını bir araya getirerek birbirleriyle ilişkilendirmesi, uygunsuz birleşmelerin söz konusu olduğu karnavalesk yaşamın romana yansıdığını gösterir.

Karnavalesk yaşamın izlerinin görüldüğü *Aylak Adam* romanında insanlar arasındaki mesafelerin ortadan kaldırıldığı, toplumsal kuraların askıya alındığı, otoriter ve resmi dilin geçerliliğini kaybettiği karnavalesk bir dil kendini açığa vurur. Bu dil, küfürlerle, beddualarla, argolarla müstehcenlikle, küçük düşürmelerle, hakaretlerle, terbiyesizlikle ve saygısızlıkla ilgili anlamlar içeren gayri resmi bir dildir. Böyle bir dil kullanımına Aylak Adam'ın ilk sayfalarından itibaren rastlamak mümkündür. Aylak Adam C.'nin yolda Rum kızını öptükten sonra yanında bulunan öteki kızın C.'ye

“Terbiyesiz, pis sarhoş!” (Atılgan, 2003,s. 10) diye hakarette bulunması, C.’nin sinemadan çıktığı sırada ayağına basan adama içinden "Hay lanet olası. İnsem mi beynine?" (Atılgan, 2003,s. 17) diye beddua etmesi, daha sonra meyhanede aktörle karşılaştığında ona “Hamlet, itsin sen, it.” (Atılgan, 2003,s. 21) diye hakaret etmesi, Aktörün tiyatro oyunundan bir söz sarf ettikten sonra C.’nin aktöre “Hangi boktan oyundan bu laf?” (Atılgan, 2003,s. 21) diye sorması, Ayşe’nin C.’yi beklediği halde gelmemesi üzerine kendi kendine konuşarak "Yapamam. Canı cehenneme. Hem göreceğim de inanacak mı bana?" (Atılgan, 2003,s. 24) diye C.’ye beddua etmesi, Arabasıyla çocuğu ezmekten kurtulan şöförün başını camdan çıkarıp "— Katil olacağız be. Yok mu bu piçin anası?" (Atılgan, 2003,s. 64) diye küfretmesi, Ahmet’in C.’den rakı istediği halde C.’nin vermemesi üzerine ona "— Orospu çocuğu! Parlak oğlanlardan adam mı çıkar? Rakı istiyorum ben." (Atılgan, 2003,s. 130) diyerek sövmesi, C.’nin Kemal’in yaptığı resmi satın almak için ona para vermek istediği sırada Kemal’in ona "Hep para verip rahatlarsın. Resim hoşuna gittiyse al. Paranı bilmem nerene sok!" (Atılgan, 2003,s. 97) diyerek C.’yi itibarsızlaştırması, C. odasına gelen hizmetçinin yaşlı ve çirkin bir kadın olduğunu görünce "Bayan Naciye'nin boynu kopsun. Demek hizmetçinin çirkini de olurmuş!" (Atılgan, 2003,s. 97) diye beddua etmesi, Güler’i lokantada beklediği sırada lokanta kapısında içeri giren kadını Güler’e benzettikten sonra "Belli, birini bekliyor. Dimdik göğüsleri. Dünyayı yöneten yuvarlaklar.” (Atılgan, 2003,s. 82) diyerek kadın hakkında müstehcen konuşması, daha sonra kadın ve erkekler hakkında düşünerek “Neden kadınlar kalabalık içinde sürtünmeyi istemezler? Erkek köpekler gibiyiz. Onlar koklaya koklaya, biz sürtüne sürtüne... İnsan soyunu kurutmak mı istiyorsunuz, erkekteki bu sürtünme duygusunu alın, yeter.” (Atılgan, 2003,s. 82) diye kendini ve kendi türünü küçük düşürmesi ve son olarak da Ayşe’nin kendisine hediye ettiği ve “Tanrı’nın İkindi Kahvaltısı” adını koyduğu resmin üzerine bir sineğin konduğunu gördüğünde "Bak hınzıra, şimdi Tanrı'nın yemişine pisleyecek?” (Atılgan, 2003,s. 97) diye kıkır kıkır gülerek dinsel saygısızlıkta bulunması gibi konuşmalar karnavalesk dilinin kendine özgü özellikleriyle romanın dokusuna derinden derine nüfuz ettiğini gösterir. Böylece “Her türlü resmi konum ve ciddiyete yönelik alay, tüm hiyerarşilerin tepetaklak edilmesi, davranış kurallarının küfür, müstehcenlik, aşağılama, kabalıkla ihlali, bedensel iştahlara yönelik tüm aşırılıkların kutlanması biçiminde kendini dışa” (Bahtin, 2001, s. 238) vuran karnavalesk yaşama özgü özellikler *Aylak Adam* romanına yansımıştır.

Sonuç olarak; *Aylak Adam* çok sesli romanın tüm özelliklerini bünyesinde barındıran bir roman olarak karşımıza çıkar. İçinde bulunduğu dış dünyada olup bitenlerin farkında olan, dünyayı kendi gözleri ile algılayan, kendi kendisine nasıl göründüğünü kendi ağzından anlatan, söylemek istediği şeyi korkusuzca dile getiren ve gerektiğinde yazara başkaldıran, beklenmedik davranışlarda bulunarak kendisiyle çelişen ve bu konuda kendisiyle örtüşmeyen, tanımlanamayan ve bilinemeyen bir özelliğe sahip olan C., bu yönüyle özgür, bağımsız ve sorgulayan bilince sahip bir kahraman profili çizmiştir. Dolayısıyla C.'nin bu profili çok sesli romandaki kahraman profili ile örtüşmektedir. Romanda söz konusu olan özgürlük ve özgürlüğe dair tüm fikirler C.'nin bilincinde toplanmıştır. C.'nin temsil ettiği ve onunla bütünleştiği özgürlük fikrinin dışa vurulması kendi benliği ve öteki fikirlerin temsilcisi konumundaki kahramanlarla girdiği diyalojik ilişkilerle mümkün olmuştur. C.'nin toplumsal kurallara, yasaklara, kısacası insanın özgürlüğünü kısıtlayacak olan tüm normlara karşı çıkışı; insanlarla samimi bir iletişimde bulunması; çılgınca davranışlar sergilemesi ve istediği yerde istediği gibi gülmesi; son olarak öteki kahramanlarla birlikte karnavala özgü bir dil kullanması karnavalesk yaşama özgü dünya anlayışının romana yansıdığını göstermiştir.

BÖLÜM IV

SONUÇ

Modern Türk romanının önemli temsilcilerinden biri olan Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* adlı eserini ele alan bu çalışma diyaloji, polifoni, heteroglossia, ve karnavalesk kavramları çerçevesinde söz konusu romana ilişkin incelemelerde bulunarak farklı bir bakış açısı sunmuştur. Bahtin'in diyaloji anlayışına göre hayat doğası gereği diyalojiktir. Yaşamak diyaloğa katılmak demektir. Hayatta başkasına sorular sormak, bir başkasının sözlerine kayıtsız kalmamak ve ona karşılık vermek, ötekiyle uzlaşmak ve onunla mücadele etmek ancak diyalogla mümkündür. Kişi bu diyaloğa; gözleri, dudakları, elleri, ruhu ve tüm bedeni ile katılır. Yani kişi diyaloğa yalnızca düşünceleriyle katılmaz, yazgısıyla ve tüm bireyliğiyle katılır (Bahtin, 2001, s. 383). Bahtin çoğu zaman aslında kendimizin değil bir başkasının sözüyle uğraştığımız olgusuna işaret eder. Çoğu zaman bir başkasının sözünü hatırlar onun üzerinden düşünürüz, ona cevap veririz; ya da o söze karşı bir tez öne sürer, ona karşı çıkarız veyahut içimizde yaptığımız bir diyaloğu yine bir başkasının sözlerine verilen yanıtlar şeklinde yürütürüz (Bahtin, 2005, s. 11). Roman da hayatı yansıtan bir tür olduğu için doğası gereği diyalojik olmak zorundadır. Diyalojik romanda yazarın bilincinden bağımsız bir başka bilince ihtiyaç vardır. Dolayısıyla diyalojik roman en az iki farklı bilincin kesişmesi sonucu ortaya çıkar. Bu bağlamda *Aylak Adam* "diyaloji" kavramı ekseninde incelendiğinde romanın diyalojik bir kurgu stratejisiyle kaleme alındığı ortaya konulmuştur. Yazar, romanını tasarlarken öncelikle kendi bilincinden bağımsız kahramanları "Ben-Öteki" ilişkisi kapsamında toplumsal ve tarihsel bağlamda karşı karşıya getirmiş ve bunların birbirleriyle diyaloğa girmelerini sağlamıştır. Daha sonra diyalojik ilişkiler sırasında "Öteki" kahramanların sözleri "Ben" kahramanının bilincine sızmış ve "Ben" dış diyalog sırasında karşılık veremediği "Öteki"nin sözlerine iç diyaloğunda karşılık vererek diyaloğun sonlanmadan devam etmesini sağlamıştır. Bu yönüyle *Aylak Adam* yoğun diyalojik ilişkilerin görüldüğü bir romandır.

Aylak Adam romanında kahramanların iç konuşmalarında diyalojik fenomen olarak adlandırılan birtakım söylem tipleri tespit edilmiştir. Bu söylem tipleri Bahtinci söylem analizine tabi tutulduğunda kahramanların monolojik (teksesli) olarak görülen söylemlerinin aslında diyalojik olduğu ortaya konulmuştur. Böylece bu söylemlerde

farklı iki ses aynı düzlemde eş zamanlı olarak tınlamış ve her ses farklı bir dünya görüşünü yansıtmıştır. *Aylak adam* romanının kurgusunda diyalojik bağlamda tespit edilen bir başka nokta anlatıcının sözlerinin sürekli kahramanın sözleriyle kesilmesi ve böylece anlatıcının sesi ile kahramanın sesinin aynı düzlemde kesişerek birbirlerini karşılıklı olarak yanıtlaması ve diyalojik ilişkiye girmesidir. Romandaki temanın farklı ve çift sesli söylem tipleri aracılığıyla ilerlemesi ve bu söylem tiplerinin hiç birinin diğerine üstünlük sağlamadan parodiden gizli diyaloğa, gizli diyalogdan gizli polemiğe, polemikten üsluplaştırmaya doğru kendine özgü bir tonlamayla sürekli ve ani bir şekilde değişerek romanda yer alması *Aylak Adam'*ın diyalojik bir tür olmasını sağlamıştır. Aynı zamanda sözü edilen söylem tiplerinin (diyalojik fenomenlerin) metin içinde önceki diyaloglara göndermelerde bulunması anlamın ortaya çıkmasında önemli bir rol oynamıştır.

Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* romanı Bahtin'in "heteroglossia" kavramı ekseninde incelendiğinde romanın farklı dil, ses ve türlere sahip heteroglot bir yapıya sahip olduğu ortaya konulmuştur. Romanın teması bir taraftan yazar, anlatıcı ve kahramanların birbirinden farklı söylemleri aracılığıyla ilerlerken diğer taraftan toplumsal, edebi, sanatsal ve görsel türler aracılığıyla ilerlemiştir. Temanın bu şekilde farklı diller ve türler aracılığıyla ilerlemesi, heteroglossianın birçok açıdan romana nüfuz ettiğini göstermiştir. Bunun yanı sıra türlerin iç içe geçerek kendi amaçları doğrultusunda romana dahil edilmesi türlerin karnavallaşmasını sağlamıştır. Dünyaya dair bakış açılarını yansıtan bu farklı türler kendilerine özgü dilleriyle romanda yer almıştır. Kahramanların hem dünya görüşlerini hem de içinden çıktıkları sosyal çevrenin özelliklerini yansıtan bu diller karşılıklı olarak diyalojik ilişkiye girmiştir. Bu ilişkiler sırasında kahramanların değerleri ve istekleri sesler aracılığıyla dile gelmiştir. Aynı zamanda dili dolduran toplumsal ve tarihsel sesler yazarın içinde bulunduğu kendi çağının toplumsal ideolojik konumunu da dışa vurmuştur. Heteroglossia sayesinde farklı türleri bünyesine dahil eden *Aylak Adam* bu yönüyle hem tek biçimli diğer edebi türlerden ayrılmış, hem de çok biçimli ve farklı sesli heteroglot bir özellik taşımıştır.

Aylak Adam romanı; son olarak çok sesli roman kavramı ekseninde incelendiğinde, yazarın bilincinden bağımsız bilinçlere sahip kahramanların kendi seslerinin temsilcileri olarak özne konumunda bir araya gelip diyalojik ilişkiler aracılığıyla kendilerine özgü fikirlerini ortaya koymaları açısından çok sesli özelliklere sahip bir roman olduğu ortaya konulmuştur. Karşıt görüşlü kahramanların bir araya geldiği, çok sesli bir roman olan *Aylak Adam*, hayatın farklı dillerini ve seslerini

yansıtan diyalojik bir türdür. Romanda kahramanların bir araya gelerek diyalog ortamında kendilerini eşit bir şekilde ifade etmeleri ve dünya görüşlerini özgür bir şekilde ortaya koymaları romanın demokratikleşmesini sağlamıştır. Bununla birlikte farklı seslerin, fikirlerin, ideolojilerin aynı düzlemde birbirleriye temas halinde olması ve tuhaf davranışların, özgürleşmenin, ters yüz edilmiş bir yaşamın uygunsuz birleşmelerin, zıtlıkların göstergesi olan karnaval öğelerinin romana yansıması *Aylak Adam'ın* romanın karnavallaşmasını sağlamıştır. Bu yönüyle *Aylak Adam* farklı özelliklere sahip kişilerin bir araya geldiği ve eşitlendiği karnavala özgü dünya görüşünün yansıdığı karnavalesk bir romandır. Romanda yer alan kahramanların sesleri birbirinden bağımsız ve birbirleriyle asla kaynaşmamıştır. Birçok ses eş zamanlı olarak işitilmiş ve her sesin arkasında bir başka ses ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla kahramanın söyleminde kendi sesinin dışında onun dünya görüşüne ters gelen kahramanların sesleri ile aynı ortak düşünceye sahip kahramanların sesleri iç içe geçmiştir. Bu açıdan kahramanın söyleminde saf bir sesten ziyade melez bir ses işitilmiştir. Sonuçta *Aylak Adam*, yazarın bilincinden bağımsız bilinçlere sahip kahramanların seslerinin yanında yazar ve anlatıcın seslerinin de işitildiği hiçbir sesin diğerine üstünlük sağlamadan kendini eşit bir şekilde ifade ettiği ve her sesin kendine özgü dünya görüşünü yansıttığı çok sesli bir romandır.

KAYNAKÇA

Aktulum, K. (2007). *Metinlerarası ilişkiler.* İstanbul: Öteki.

Atılgan, Y. (2003). *Aylak adam.* İstanbul: YKY.

Bahtin, M. M. (2001). *Karnavaldan romana.* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Bahtin, M. M. (2001). *Bir eylem felsefesine doğru.* (S. Azeri, Çev.). İstanbul: Avesta.

Bahtin, M. M. (2004). *Dostoyevski poetikasının sorunları.* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Metis.

Bahtin, M. M. (2004). *Sanat ve sorumluluk.* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Bahtin, M. M. (2005). *Rabelais ve dünyası* .(Ç. Öztek). İstanbul: Ayrıntı.

Brandist, C. (2011). *Bahtin ve çevresi felsefe, kültür ve politika.* (C. Soydemir, Çev.). Ankara: Doğubatı.

Cohn, D. (2008). *Şeffaf zihinler kurmaca eserlerde bilincin sunumu.* (F. B. Aydar Çev.). İstanbul: Metis.

Eagleton, T. (2004). *Edebiyat kuramı-giriş.* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

G. İnceoğlu, Y. (2009). *Metin çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı

Guiraud, P.(1999). *Anlambilim.* (B. Vardar, Çev.). İstanbul: Multilingual.

Illich, I. (2011). *Şenlikli toplum.*(A. Kot, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Kızıler, F. (2006). *Moderniteden postmoderniteye kavramsal bir yolculuk.* Konya: Salkımsöğüt.

Kula, O. B.(2012). *Dil felsefesi edebiyat kuramı-II.* İstanbul: Türkiye İş Bankası.

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

Parla, J. (2012). *Don Kişot'tan, bugüne roman.* İstanbul: İletişim.

Peter V. Z. (2006). *Modern edebiyat teorilerinin felsefesi.* Ankara: Hece.

Rıfat, M. (2000). *XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları II.* İstanbul: Om.

Sarup, M. (1997). *Postmodernizm ve postyapısalcılık.* (A. Güçlü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.

Voloşinov, V. N.(2001). *Marksizm ve dil felsefesi.* (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Yüksel, T. (1992). *Yusuf Atılgan'a armağan.* İstanbul: İletişim.

ÖZ GEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı : Hasan CUŞA
Doğum Yeri, Yılı :Diyarbakır, 1984
e- posta :hasancusa@gmail.com

EĞİTİM DURUMU

2012-2014 : Yüksek Lisans, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, TürkDili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
2006-2010 : Lisans, Adıyaman Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
2000-2003 : Lise, Namık Kemal Lisesi
1997-2000 : Ortaokul, Hürriyet Ortaokulu
1992-1997 : İlkokul, Faik Ali İlkokulu
Yabancı Dil Bilgisi: İngilizce

İŞ DENEYİMİ

2010, Ardahan Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Çerkez Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde Araştırma Görevlisi
2011, Tunceli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı'nda Araştırma Görevlisi
2012, Çukurova Üniversitesi, Fen- Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı'nda Araştırma Görevlisi

İLETİŞİM BİLGİLERİ

İş Adresi: Çukurova Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 01330, Sarıçam / ADANA