T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

ANLATI YOLUYLA DÜNYANIN ZİHİNSEL YENİDEN KURULUMU: "PALTO", "DÖNÜŞÜM" VE "HAYVAN ÇİFTLİĞİ" ROMANLARININ ALIMLAMA PRATİKLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

(DOKTORA TEZİ)

Recep YILMAZ

KOCAELİ 2014

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

ANLATI YOLUYLA DÜNYANIN ZİHİNSEL YENİDEN KURULUMU: "PALTO", "DÖNÜŞÜM" VE "HAYVAN ÇİFTLİĞİ" ROMANLARININ ALIMLAMA PRATİKLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

(DOKTORA TEZİ)

Recep YILMAZ

Prof. Dr. Nurdan ÖNCEL TAŞKIRAN

KOCAELİ 2014

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

ANLATI YOLUYLA DÜNYANIN ZİHİNSEL YENİDEN KURULUMU: "PALTO", "DÖNÜŞÜM VE "HAYVAN ÇİFTLİĞİ ROMANLARININ ALIMLAMA PRATİKLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

(DOKTORA TEZİ)

Tezi Hazırlayan: Recep YILMAZ
Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 24.12.2014/21

Jüri Başkanı : Prof. Dr. Nurdan ÖNCEL TAŞKIRAN **(İmza)**

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Hasan AKBULUT **(İmza)**

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Metin TOPRAK **(İmza)**

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Nigar PÖSTEKİ **(İmza)**

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Mehmet ARSLANTEPE **(İmza)**

(Jüri, Yüksek Lisans için en az üç, Doktora için en az 5 öğretim üyesi ile oluşur)

KOCAELİ 2014

İÇİNDEKİLER

ÖZET……..……..... viii
ABSTRACT…….. ix
TEŞEKKÜR…….. x
ŞEKİLLER DİZİNİ…….. xi
TABLOLAR DİZİNİ……..... xii
GRAFİKLER DİZİNİ…….. xiii
SES KAYITLARI DİZİNİ…… xiv
GİRİŞ……..……1

BİRİNCİ BÖLÜM
YAZI, ZİHİN VE ANLAMLANDIRMA EDİMİ

1. YAZININ NELİĞİ..…….. 9
1.1. Yazı Kavramı……..... 9
1.2. Yazının Tarihçesi……... 11
1.3. Yazının İletişimsel İşlevleri……... 13
2. ZİHNİN NELİĞİ…….. 14
2.1. Görünüş ve Gerçeklik Sorunsalı…….. 15
2.2. İnsan Zihninin Yapısını Açıklamaya Yönelik Yaklaşımlar……... 18
2.3. Zihnin İşlevleri……... 28
3. ANLAMIN NELİĞİ…… 29
3.1. Anlam Kavramı ve Anlamlandırma Edimine Yönelik Yaklaşımlar.... 29
3.2. Anlamın İşlevleri……... 31
4. YAZI VE ANLAMLANDIRMA EDİMİ……... 33

İKİNCİ BÖLÜM
METİN, ANLATI VE ANLAMLANDIRMA EDİMİ

1. METİN, ANLATI VE ANLATIBİLİM KAVRAMLARI…… 39
1.1. Metin ve Anlatı Kavramları……..……..... 39
1.2. Anlatıbilim Kavramı……..……..... 41
1.3. Anlatı Türleri ve Dönüştürümler……..…….. 41
1.4. Anlatısal Bildirişim……..…….. 44
1.5. Anlatı Düzeyleri ve Düzey İhlalleri……..…… 45
2. ANLATIBİLİM YAKLAŞIMLARI……..…….. 47
2.1. Öncel Çalışmalar……..…….. 47
2.1.1. Antik Kuramlar……..…….. 47
2.1.2. Düzgüsel Paradigma……..……..47
2.2.3. Biçimsel Yaklaşım……..…….. 48
2.1.4. Kataloglaştırma ve Formülasyon Yaklaşımları…… 48
2.1.5. Rus Biçimciliği……..……... 52
2.1.6. Pre-Yapısalcı Anlatıbilim Teorileri……... 53
2.2. Fransız Yapısalcılığı……..…… 53
2.3. Post-Yapısalcı Anlatıbilim……..…….. 54

2.4. Post-Klasik Anlatıbilim……..……..... 55
3. ANLATIBİLİMİN BİLEŞENLERİ…….... 55
3.1. Anlatma, Odaklanma ve Anlatı Durumları…… 56
3.1.1. Anlatma Kavramı……..……. 56
3.1.2. Odaklanma Kavramı……..…… 57
3.1.3. Anlatı Durumu Kavramı……..…….. 58
3.2. Anlatı Zamanı, Fiil Zamanı ve Kipler……..……... 60
3.2.1. Zaman ve Anlatı İlişkisi……...…….. 60
3.2.2. Anlatısal Fiil Zamanları……..62
3.2.3. Anlatı Tarzları……. 64
3.3. Kronotoplar ve Kurmaca Mekanı……... 66
3.3.1. Kronotop Kavramı…….. 66
3.3.2. Kurmaca Mekanları……..... 66
3.4. Karakterler ve Karakterleştirme……. 67
3.4.1. Tip, Karakter ve Oyuncu Kavramları……...67
3.4.2. Karakterleştirme Yöntemleri……. 68
3.4.3. Karakter Türleri……. 69
3.4.4. Karakterlerin Anlatı Oyuncularına Dönüştürülmesi…….. 71
3.5. Söylemler ve İşlevleri……..……...72
4. ANLATI, OKUYUCU VE ANLAMLANDIRMA……. 73

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
OKUYUCU TİPLERİNİN ANLATILARI ANLAMLANDIRMA PRATİKLERİ ÜZERİNE NİTEL BİR İNCELEME

1. ARAŞTIRMANIN GENEL PLANI…….……... 77
2. İNCELEME NESNESİ VE NİYETLİLİKLER…… 78
2.1. Edebiyatta Akımlar ve Özellikleri……78
2.1.1. Hümanizm……..…….. 79
2.1.2. Barok……..……...79
2.1.3. Aydınlanma……..…… 80
2.1.4. Klasisizm……..……80
2.1.5. Romantizm……..…… 81
2.1.6. Realizm……..……... 82
2.1.7. Natüralizm……..……..83
2.1.8. Letrizm……..……... 83
2.1.9. Egzistansiyalizm……..……83
2.1.10. Parnasizm……..…… 84
2.1.11. Kübizm……..…… 85
2.1.12. Empresyonizm……..……..85
2.1.13. Ekspresyonizm……..…… 86
2.1.14. Fütürizm……..……... 86
2.1.15. Dadaizm……..…… 87
2.1.16. Sürrealizm……..…… 87
2.1.17. Sembolizm……..……88
2.1.18. Postmodernizm ve Üst-Kurmaca…… 88
2.2. İnceleme Nesnesinin Belirlenme Kriterleri…… 90

2.3. "Palto", "Dönüşüm" ve "Hayvan Çiftliği" Romanları ve Yazarlarının Yapıtlarına Yüklediği Anlam……92
2.3.1. Nikolai Gogol ve "Palto"su…… 92
2.3.2. Franz Kafka ve "Dönüşüm"ü…… 98
2.3.3. George Orwell ve "Hayvan Çiftliği" …… 105
3. ROMANLARIN YAPISAL ÇÖZÜMLEMESİ…… 110
3.1. Yapısal Çözümleme Yöntemi ve İlkeleri……..110
3.1.1. Mimésis ve Diégésis……..111
3.1.2. Anlatı ve Öyküleme……..111
3.1.3. Anlatıcı…… 112
3.1.4. Anlatı Kişileri…… 112
3.1.5. Olay Örgüsü……... 112
3.1.6. Zamansallık…… 112
3.1.7. Uzamsallık…….. 113
3.1.8. Betimleme……... 113
3.1.9. Çokseslilik……...113
3.1.10. Anlatı Düzeyleri……... 113
3.1.11. İzleksel Alanlar/Yerdeşlikler…….. 114
3.2. Yöntemin Uygulanması……... 114
3.3. "Palto" Romanının Yapısal Çözümlemesi……...115
3.3.1. Giriş……...115
3.3.2. Öyküleme……..115
3.3.3. Anlatıcının Konumu…….. 117
3.3.4. Anlatı Kişileri…… 117
3.3.5. Zamansallık…… 122
3.3.6. Uzamsallık…….. 125
3.3.7. Sonuç…….. 127
3.4. "Dönüşüm" Romanının Yapısal Çözümlemesi……... 130
3.4.1. Giriş……130
3.4.2. Öyküleme……..130
3.4.3. Anlatıcının Konumu…….. 131
3.4.4. Anlatı Kişileri…… 132
3.4.5. Zamansallık…… 136
3.4.6. Uzamsallık…….. 137
3.4.7. Sonuç……...138
3.5. "Hayvan Çiftliği" Romanının Yapısal Çözümlemesi…… 142
3.5.1. Giriş……142
3.5.2. Öyküleme……..143
3.5.3. Anlatıcının Konumu…….. 144
3.5.4. Anlatı Kişileri……145
3.5.5. Zamansallık…… 151
3.5.6. Uzamsallık…….. 152
3.5.7. Sonuç…….. 154
4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ…….. 165
5. KATILIMCILARIN PROFİLİ…….. 169
5.1. Katılımcıların Belirlenme Kriterleri…….. 169
5.2. Okuyucu Tipleri ve Katılımcıların Sınıflandırılması…… 175
6. YÖNTEMİN UYGULANMASI…… 179
7. BULGULAR VE DEĞERLENDİRME…… 181

7.1. Öznitelikler ve Okuma Eğilimleri…… 181
7.2. Metne Yönelim Biçimleri ve Odaklanma…… 186
7.3. Konumlanma Tarzları ve Anlamlandırma Pratikleri…… 192

SONUÇ……..……..…….. 207

KAYNAKÇA……..……..…… 215

EK 1: REHBER GÖRÜŞME FORMU……..……. 228
EK 2: GÖRÜŞME BİLGİLERİ……..……... 229

ÖZGEÇMİŞ……..……..……... 232

ÖZET

Metin ile okur arasındaki iletişimi konu alan 'Anlatı Yoluyla Dünyanın Zihinsel Yeniden Kurulumu' başlıklı doktora çalışması, salt sözcükler yoluyla girişilen bir etkileşimde okuyucuların roman yazarlarının oluşturduğu dünyayı kendi zihinlerinde nasıl kurdukları sorunsalı üzerine yoğunlaşmaktadır. Söz konusu sorunsalın merkezinde ise hakikatin konumu vardır. Yazınsal iletişimde hakikatin konumuna ilişkin tartışmalar uzun süredir edebiyatçıların ve akademisyenlerin kafasını kurcalamaktadır. Yazar, metin ve okuyucunun hakikat konusunda sacayağının birer bölümünü oluşturduğu konusunda akademik topluluk tarafından bir uzlaşı gerçekleştirilmiştir. Bununla birlikte bazı akademisyenler yazınsal gerçeklikte hakikatin, metni oluşturan öznelere bağlı olarak ortaya çıktığını, bazıları metnin ortaya çıktıktan sonra başlı başına yazarından bağımsız bir yapı olduğunu, diğerleri ise hakikatin metnin içinde değil okuyucunun metinle oluşturduğu etkileşimde varlaştığını savunmaktadırlar. Çalışmada hakikatin konumuna ilişkin her üç yaklaşım da inceleme altına alınmıştır. Yazı, zihin ve anlamlandırma edimi ile metin, anlatı ve anlamlandırma edimine ilişkin kavramsal bir referans çerçevesi oluşturulduktan sonra üçboyutlu bir analiz yapılmıştır. Boyutlardan birincisi, yazarlarının niyetliliğidir. Palto, Dönüşüm ve Hayvan Çiftliği romanlarının inceleme nesnesi olarak seçildiği çalışmada yazarların metinlerine yüklediği anlam, kendi beyanlarından ve edebiyat tariçilerinin metinlerinden yola çıkarak, yazarlık serüvenleri içerisinde belirlenmiştir. İkinci boyut, metnin kendi anlamsal yapısıdır. Burada metinler, içerik çözümlemesiyle desteklenerek, yapısal çözümleme yöntemiyle kendi anlatısal yapıları içerisinde sistematik olarak analiz edilmiştir. Üçüncü boyut, okuyucuların anlamlandırma pratikleridir. Burada, derinlemesine görüşme yöntemiyle farklı tiplerdeki okuyucuların alımlama pratiklerini çözümlenmiştir. Üzerine yoğunlaşılan sorunsala yönelik yapılan üç boyutlu çözümlemeden elde edilen bulgular, kavramsal çerçeve ile birleştirilerek genel geçer saptamalara ulaşılmış ve bu vargılar sonuç bölümünde bir model üzerinde somutlaştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Yazınsal İletişim, Anlatıbilim, Anlatı, Derinlemesine Görüşme, Okuma Pratikleri.

ABSTRACT

This is the doctorate study titled as 'Mental Reconstruction of the World by means of Narration' -which expresses the communication of the text and the reader- mainly focuses on how the readers recognize a world that is constructed by the writers only through the words as an interaction method. In the center of problematic we mention about, the main problem is the location of the reality. The discussions about the location of reality in written communication have preoccupied the minds of litterateurs and academicians. The academic society has come to a conclusion that the author, text and the reader are the main feet of the reality. Nevertheless, some academicians support that the reality in written genres emerges dependent to the subjects that compose the text, some say that the texts are totally independent bodies from the authors after coming into existence and some others support that the reality is not inside the text but in the interaction which the reader forms with the text. In this study, all three approaches about the location of the reality are questioned. A three dimensional analysis has been made after a conceptual reference framework about the acquisition of text, narration and construing was practised. The first of the dimensions is the tendencies of authors. The meanings that the authors gave to thier texts are determined in their own experinences in writing and under the guidance of authors' statements and the writings of Literature Historians. The novels of 'The Overcoat', 'The Metamorphosis' and 'Animal Farm' have been selected as the subjects of the study. Second dimension is the text's own structure of meaning. Here, texts are analyzed systematically in their own narrational structures as using the structural analysis method and consolidated with content analysis. The third of the dimensions is the reader' contruing practises. Recognising practices of different readers are analyzed through the interviewing method in depth. The findings -that have been concluded through the three dimensional analysis about problematics we focused on- are combined with the conceptual framework, after that, some mainstream determinations are reached and all these conclusions are embodied on a model in the epilogue of the study.

Key Words

Literary Communication, Narratology, Narration, In Depth Interviews, Reading Practices.

TEŞEKKÜR

Okumakta olduğunuz *Anlatı Yoluyla Dünyanın Zihinsel Yeniden Kurulumu* başlıklı doktora tezinin bir bütün olarak ortaya çıkmasında, kendi öznel çabalarım kadar pek çok öznenin desteğinin de büyük payı var: Sayın Prof. Dr. Nurdan Öncel Taşkıran, Sayın Prof. Dr. Hasan Akbulut ve Sayın Prof. Dr. Metin Toprak hocalarıma çalışmamın her aşamasında kültürel sermayelerini benimle paylaşmaktan çekinmedikleri için; Sayın Prof. Dr. Uğur Demiray ve Sayın Doç. Dr. İdil Sayımer'e çalışmalarımı uluslararası düzeye çekmem konusunda bana vizyon kazandırdıkları için; Sayın Prof. Dr. Nigar Pösteki ve Sayın Doç. Dr. Mehmet Arslantepe'ye başım her sıkıştığında güven veren ve sevecen tavırlarıyla bana yol gösterdikleri için; Eşim Nurten Yılmaz, Annem Hatice Yılmaz ve Babam Hasbi Yılmaz'a manevi desteklerini her zaman üzerimde hissettirdikleri için ve dünyanın kirliliğine hiç bulaşmamış arılıktaki gülüşüyle bana her zaman ilham veren Biricik Kızım Nil Rüya Yılmaz'a hayatımızda var olduğu için teşekkür etmek istiyorum.

Ayrıca çalışmamı ilerletirken, entelektüel anlamda bana muhteşem bir arkadaş olduğu ve katılımcı olarak tezde yer alma inceliğini gösterdiği için mesai arkadaşım Sayın Öğr. Gör. Kerem Toker'e, değerli katkıları için Sayın Memduh Sağlam'a ve katılımcı olarak tezde yer alıp sorduğum tüm sorulara açık yüreklilikle yanıt verdikleri için Sayın Şener Beşkardeş, Sayın Ayşegül Yiğit, Sayın Mehmet Açık, Sayın Elif Habacı, Sayın Şahin Eren Karaman, Sayın Fatih Abacıoğlu, Sayın Selçuk Çelebi, Sayın Eyüphan Dağkuş, Sayın Bekir Bıçak, Sayın Merve Akar ve Sayın Sema Karabulut Gül'e içtenlikle teşekkürlerimi sunmak istiyorum.

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil **Sayfa**

Şekil 1: Gösterge Bileşenleri..... 34
Şekil 2: Kurmaca Anlatının Yapısı..... 44
Şekil 3: "Palto" Romanında Durumsallık Geçişleri..... 115
Şekil 4: "Dönüşüm" Romanında Durumsallık Geçişleri..... 130
Şekil 5: "Hayvan Çiftliği" Romanında Durumsallık Geçişleri..... 143
Şekil 6: Okuyucu Odaklı Kurmaca Modeli..... 213

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo **Sayfa**

Tablo 1: Akımların Özelliklerine Göre Sınıflandırılması……90
Tablo 2: "Palto" Romanında Anlatıcının Konumu……..... 117
Tablo 3: "Palto" Romanı Karakter Çizelgesi ……..... 117
Tablo 4: "Palto" Romanında Olaylar ve Zaman Ardışıklığı……... 122
Tablo 5: "Dönüşüm" Romanında Anlatıcının Konumu…….. 131
Tablo 6: "Dönüşüm" Romanı Karakter Çizelgesi……... 132
Tablo 7: "Hayvan Çiftliği" Romanında Anlatıcının Konumu…… 144
Tablo 8: "Hayvan Çiftliği" Romanı Karakter Çizelgesi……. 145
Tablo 9: Eğitim Düzeyine Göre Hiç Kitap Okumam Diyen Kişilerin Yüzdesi…. 172
Tablo 10: Eğitim Düzeyine Göre Yılda 21 ve Üzeri Kitap Okurum Diyen Kişilerin Yüzdesi ……..... 172
Tablo 11: Meslek Gruplarına Göre Hiç Kitap Okumam Diyen Kişilerin Yüzdesi. 172
Tablo 12: Meslek Gruplarına Göre Yılda 21 ve Üzeri Kitap Okurum Diyen Kişilerin Yüzdesi …….. 173
Tablo 13: Katılımcılar ve Netilikleri……... 173
Tablo 14: Katılımcıların Okuyuculuk Açısından Tipolojik Sınıflandırılması.....176

GRAFİKLER DİZİNİ

Grafik **Sayfa**

Grafik 1: "Palto" Romanında Rol Dağılımı….…….. 120
Grafik 2: "Palto" Romanında Karakter Dağılımı…..……... 121
Grafik 3: "Palto" Romanında Olaylar ve Zaman Ardışıklığı…….. 124
Grafik 4: "Dönüşüm" Romanında Rol Dağılımı…..…….…….. 134
Grafik 5: "Dönüşüm" Romanında Karakter Dağılımı…...……... 135
Grafik 6: "Hayvan Çiftliği" Romanında Rol Dağılımı..…….. 149
Grafik 7: "Hayvan Çiftliği" Romanında Karakter Dağılımı……..……. 150
Grafik 8: "Hayvan Çiftliği" Romanında Bölümler ve Zaman Aralığı…..... 151
Grafik 9: %20'lik Gruplar Dahilinde Gazete, Kitap ve Kırtasiye Harcama Oranları…..……..…..…… 171
Grafik 10: Örneklemin Eğitimi Durumuna Göre Dağılımı…...…….. 174
Grafik 11: Örneklemin Mesleki Durumuna Göre Dağılımı ...……..... 175
Grafik 12: Örneklemin Okuyucu Tiplerine Göre Dağılımı……..... 178

SES KAYITLARI DİZİNİ

Görüşme **Sayfa**

Görüşme 1: Şener Beşkardeş……..... 229

Görüşme 2: Ayşegül Yiğit……...229

Görüşme 3: Mehmet Açık……... 229

Görüşme 4: Elif Habacı……... 229

Görüşme 5: Kerem Toker…… 230

Görüşme 6: Şahin Eren Karaman…… 230

Görüşme 7: Fatih Abacıoğlu……... 230

Görüşme 8: Selçuk Çelebi……..... 230

Görüşme 9: Eyüphan Dağkuş……..... 231

Görüşme 10: Bekir Bıçak…… 231

Görüşme 11: Merve Akar…… 231

Görüşme 12: Sema Karabulut Gül…….. 231

GİRİŞ

Günlük yaşamımızda gizemli ve bir o kadar da anlamsızlaşmış pek çok fenomen bulunmaktadır. İletişimin edimsel boyutları da bunlardan biridir. Konuşma edimini ele alalım. Yüz yüze yaptığımız görüşmelerde fiziksel olarak dünyada var olan tek şey, bir ortamda hareket eden hava akımından başka bir şey değildir. Bizim için ise dünyada değişen pek çok şey vardır. Birisiyle konuştuğumuzda, karşımızdaki kişiye yüklediğimiz anlama göre ağlayabilir, gülebilir, sinirlenebilir ya da sakince tepki verebiliriz. Yazınsal iletişim söz konusu olduğunda da benzer bir karmaşa karşımıza çıkmaktadır: Basılı bir metinde düz ya da eğri büğrü mürekkep lekelerinden başka bir şey bulunmaz, ancak biz metne baktığımızda öfkelenebilir, gülme krizine girebilir, birisiyle tartışabilir ve hatta hayatımızı etkileyecek kritik kararlar verebiliriz. Bu çalışma, böylesine karmaşık bir sürecin özgül bir yönünü ele almaktadır.

Anlatı Yoluyla Dünyanın Zihinsel Yeniden Kurulumu başlıklı doktora tezi, salt sözcükler yoluyla girişilen bir etkileşimde okuyucuların roman yazarlarının oluşturduğu dünyayı kendi zihinlerinde nasıl kurdukları sorunundan itkisini almaktadır. Sorunun merkezinde "hakikat" kavramı vardır ve yazınsal iletişimde hakikatin konumuna ilişkin tartışmalar uzun süredir edebiyatçıların ve akademisyenlerin kafasını kurcalamaktadır. Yazar, metin ve okuyucunun sacayağının birer bölümünü oluşturduğu konusunda tüm akademisyenler hemfikirdir, ancak bazı akademisyenler yazınsal gerçeklikte hakikatin, metni oluşturan öznelere bağlı olarak ortaya çıktığını, bazıları metnin ortaya çıktıktan sonra yazarından bağımsız başlı başına bir yapı olduğunu, diğerleri ise hakikatin metnin içinde değil, okuyucunun metinle giriştiği etkileşimde ortaya çıktığını savunmaktadırlar. Edebiyat eleştirisi alanında klasik anlayış, yapısalcılık ve post-yapısalcılık olarak üç grupta toplanabilecek bu yaklaşımların geliştirdikleri yaklaşımların içrek yapısı, başlı başına bir sorunsal oluşturmaktadır (Sarup, 2004: s. 9-14). Bu sorunsal ise çeşitli fenomenlere bağlı olarak spekülasyonlara dönüşmektedir. Söz gelimi, hakikatin yazara bağlı olduğunu varsayalım. *Tractatus Logico Philosophicus* isimli kitabında (2003) felsefeyi bitirmeyi deneyen ve bu niyeti kabul gören Wittgenstein'ın, sonradan kendi oluşturduğu paradigmayı sorguladığı ve oluşturduğu epistemolojik ve ontik yapıyı çürüttüğü gerçeğiyle yüzleştiğimizde hakikatin yazara bağlı olduğunu

savunabilir miyiz? Wittgenstein, bu düşüncelerini *Felsefi Soruşturmalar* (2000) isimli kitabında somutlaştırmıştır. Bu durum, felsefe tarihçilerini bir çıkmaza sürüklemiş ve aynı bedende yaşayan iki farklı filozof olduğuna kanaat getirecek kadar marjinal düşüncelerle sonuçlanmıştır. Özneleri farklı dönemlere ayırmak -ki Platon, Kant ve daha pek çok kişi için aynı tutum sergilenmiştir- hakikatin kaynağını yazarlara atfetmek için bir çözümmüş gibi görünse de, ortada aynı kişi tarafından kaleme alınmış iki farklı metin olduğu gerçeğini kimse bir kenara atamaz. Bununla birlikte metinlerin de pek çok kişi tarafından hakikatin kaynağı olarak ele alınmamaktadır. Aynı metni okuyan birden çok kişinin herbirinin, zihinlerinde farklı gerçeklikleri inşa etmesi olasıdır. Herkesin yaşam biçimi, kendi içlerinde kurdukları dünya ve yorumlama çerçevesi birbirinden farklıdır ve metinler, her zaman kapalı birer yapı olarak karşımıza çıkmaz. Hatta kapalı bir yapı olarak karşımıza çıksa bile farklı bir şekilde yorumlanabilir. Örneğin, "Bugün hava güneşli olacak!" gibi basit bir ifade bile, belirli bir ideolojiye bağlı olduğu bilinen bir yazar tarafından kaleme alınırsa, farklı yorumlara neden olabilir. Yorumlama pratiklerinin öznesi olan okur, günümüzde çok büyük bir öneme sahiptir. O kadar önemlidir ki, R. Barthes, Gadamer'e koşut bir şekilde kaleme aldığı *Yazar'ın Ölümü* başlıklı ünlü çalışmasında okurun doğumunun bedelinin, yazarın ölümü olduğunu söyler (Barthes, 1977: s. 161).

Bununla birlikte, hakikatin konumuna ilişkin tartışmalar sadece edebiyat eleştirisi alanında yürütülmez. Hermeneutik'te (Yorum Bilgisi) de hakikatin konumu büyük bir önem taşımaktadır. Edebiyat eleştirmenlerinden farklı olarak, burada daha kapsamlı bir ayrışma söz konusudur. Metin Toprak, yaptığı sınıflandırmada Hermeneutiği konu odaklı, yazar niyetliliği bazlı, yorumcu ağırlıklı, metin odaklı ve okuyucu merkezli olmak üzere beş kategoriye ayırır (Toprak, 2003: s. 94-144). Edebiyat eleştirmenleri ve Hermeneutikçilerin birbirine koşut ilerleyen bu iki sınıflandırmalarında ikincisinin birincisini kapsadığı görülecektir. Kendi sorunsalımızı açımlayabilmek ve tezin daha iyi anlaşılmasını sağlayabilmek adına hakikatin konumuna yönelik tartışmaları açmakta fayda var.

Daha çok Antik Çağ metinlerini çözümlemeye çalışan Aydınlanma Hermeneutiği, metnin anlamının ya da yazarın niyetliliğinin ne olduğunu araştırmaz. Aydınlanma döneminde, metinde işlenen konunun, metnin içerdiği düşüncelerin akla

ve mantığa ne ölçüde uyduğu soruşturulan temel konudur. Burada ortaya konulan yorumlar kimi zaman keyfi nitelik taşıyabilmektedir. Yazarın niyetliliğine yönelik Hermeneutik soruşturma da bu keyfiliğin önüne geçmek için tasarlanmıştır (Toprak, 2003: s. 104).

Ortaya attığı görüşlerle yazar ve yorumcuya özel bir önem atfedilmesini sağlayan Schleiermacher, metni yorumlamanın gramatik ve psikolojik yöntemin bir arada kullanılmasıyla olanaklı olabileceğini savunur. Gramatik yöntem, metnin tarihsel olarak ait olduğu dil alanını ortaya çıkarıp, metnin kompozisyonunun ana hatlarını çözmeye çalışırken, psikolojik yöntem metnin dilini bireysel dil kullanımı olarak ele alarak, biçim ve içerik açısından metne yaklaşarak, yazarın bireysel tarzını, konuyu ele alış biçimini anlamaya çalışır ve önerdiği yöntemde, metnin ortaya çıkışını yazarın bireysel yaşamına borçlu olan, bu nedenle metin ve yazar arasında önemli bir bağın kurulduğu bir bütün olarak ele alır. Schleiermacher'in çalışmasının, daha çok Romantik Çağ'a hitap eden ve bu çağın yazarlarının dehasını ortaya çıkarmaya çalışan bir çabanın ürünü olduğunu söylemek yanlış olmaz (Toprak, 2003: s. 104-107).

Schleiermacher'in Hermeneutik alanındaki yöntemi, eleştiri çevrelerinde psikobiyografi olarak adlandırılan bu çözümleme biçimine koşutluk içerir. Ne var ki, bu yaklaşımların bazı zorlukları vardır. İndirgemecelik, olağanüstü beklentiler, değersizleştirme, başka bir dönemde yaşayan birisi için çağdaş psikolojiyi uygulamak, psikoloji kuramlarında var olan yetersizlikler ve o an için mevcudiyeti bulunmayan bir kişiyi çözümlemek bunların başlıcaları arasında sıralanabilir (Anderson, 1981).

Benzer bir huzursuzluk Rus Biçimcilerinin metinleri incelendiğinde de görülebilir. -Todorov'un *Yazın Kuramı* kitabı (2005) okunduğunda, eleştirmenlerin bu konudaki rahatsızlığı sezilmektedir.- Rus Biçimcilerine paralel olarak Amerika'da ortaya çıkan Yeni Eleştiri modeli de psikobiyografiye karşı bir tutum geliştirir. Yazarın yaşamöyküsünden ziyade içinde bulunduğu dönemin yorumlasının yapılması ise Wilhelm Dilthey tarafından geliştirilen *Tin Bilimleri*nde (1999) ortaya konulan bir fikirdir. Dilthey yönteminde, bakışlarını metnin dışına çevirerek, edebiyat yapıtından çok onun içinde kendisini ifade ettiği düşünülen "dönemin

ruhu"nun etkili olduğunu savunur. Burada yazar değil, yorumcu ön plandadır (Toprak, 2003: s. 112-123).

Yazarın ölümününün ilk emarelerini ortaya koymak ise H. G. Gadamer'e düşecektir. *Hakikat ve Yöntem* isimli kitabında (1981) Gadamer, anlamanın başka birisinin oluşturduğu anlamı güncellemek olmadığını söyler. Ona göre, sanat deneyimi, yazarın düşüncesine aşkındır. Gadamer'e göre anlamın asıl kurucusu yazar değil, metnin kendisidir. Dolayısıyla, yazarla bağlarını koparmış olan metinde artık okuyucu ve yorumcu özgür kalacaktır (Toprak, 2003: s. 123-128).

Hermeneutik ve edebiyatta okuyucunun yükselişi ise Gadamer'in yazarın ölümünü ima etmesinin yanı sıra Postmodern edebiyat yapıtlarının oluşturduğu metinsel zeminin, Prag Dilbilim Çevresinin ve U. Eco'nun çalışmalarının bir sonucu olarak ortaya çıktığı söylenebilir (Toprak, 2003: s. 129-144). Okura yönelik çalışmalarda en önemli isimler ise Konstanz Okulunun kurucuları R. Ingarden, H. R. Jauss ve W. Iser'dır kuşkusuz (Erkman-Akerson, 2012: s. 189-194).

1967 yılında alımlama kuramının başlangıç programını oluşturan Jauss, yazar, eser ve okur üçgeninde -bir edebiyat eserinin tarihsel yaşamı alıcısının aktif katkısı olmadan düşünülemeyeceği için- tarih oluşturucu enerjiyi barındıran tarafın okur olduğunu vurgular. Jauss'a göre metin anıtsal bir nitelik taşımaz, güncel olarak her okumada yeniden anlamlandırılır. Bununla birlikte okur da metni alımlama konusunda yine metne bağlı kalır. *Beklenti Ufku* ismini verdiği kavramla, okurun yeni bir metne yönelirken daha önceki metinlerden yola çıkarak bir ufuk beklentisi içerisine girdiği, ancak metinde bu ufkun yeniden üretildiğini vurgular. Iser ise okuru anlam etki potansiyelinin üretken bir unsuru olarak ortaya çıkarır. Modern sanatlar, tekil söylem ve bütünlüklü yapıt anlayışını yıkmıştır. Artık çoklu söylem ve tikel yapıt söz konusudur. Jauss tarihsel alımlama koşullarını asıl belirleyici olarak görürken; Iser, okur ve metin arasındaki etkileşimin belirleyici olduğunu vurgular. Iser'a göre metnin sanatsal yapısını yazar oluşturur, estetik yönünün somutlaştıran ise okurdur. Yapıt, metnin okurun bilincinde olmuş olma halidir. Edebiyat yapıtlarında okur ve metin arasında oluşan etkileşim sırasında temel koşullar metnin yapısının içinde yer alır. Okur iletişim sürecinin her noktasında metinle o ana kadar olan deneyilerinden yola çıkarak metnin konusunun nasıl gelişeceğine yönelik

beklentilere yönelir ve bu beklentiler okuma ilerledikçe metin tarafından doğrulanır, değiştirilir veya geçersiz kılınır. Metinlerin içinde okumayı kolaylaştıran güçlü kodlar yer alabilirse de, aynı durum edebiyat metinleri için geçerli değildir. Edebiyat metnine yönelik okumalarda okumayı düzenleyen bu kodlar okuma sürecinde oluşur. Okur, kendi bilgi ve becerilerinden yararlanarak metinde eksik kalan, belirsiz olan bölümleri doldurur veya somutlaştırır. Ancak okurun kendi beklenti ufkuna göre oluşturuduğu bu kod metin tarafından ilerleyen bölümlerde her zaman onaylanabilir ve bu nedenle gerek oluşturulan bu kod gerekse okunurn sahip olduğu bilgi okuma süreci içerisinde değişime uğrar veya genişler (Toprak, 2003: s. 129-144).

Iser'ın bu düşünceleri R. Ingarden'ın *Edebi Sanat Yapıtı* (1973) isimli çalışmasında vurguladığı *belirsizlik alanı* kavramından büyük ölçüde etkilenmiştir. Her metnin belirsizlik alanlarını barındırdığından ve doğurduğundan bahseden Ingarden, okurun sürekli bir seçim yapma durumu içerisinde olduğunu belirtir.

Iser, Ingarden'in metin odaklı kavramını *boş alan* kavramıyla değiştirir. Okur her ne kadar boş alanları doldururken metnin yapısı tarafından yönlendirilse de sonuçta kendi yaşam deneyimlerinden hayal gücünden yararlanarak onları somutlaştırır. Bir yapıtta boş alanların olmaması ya da fazla boş alan olması estetik değeri düşürür. Iser'ın kuramı bu makul düzeyde boş alan bırakan yapıtlarla ilgilenir (Toprak, 2003: s. 129-144). Benzer şekilde U. Eco'da, *Açık Yapıt* isimli kitabında yazarın bıraktığı boşlukların sayısının artmasının metni açık hale getirdiği ve bunun okurun yorumsal alanını genişlettiğini, azalmasının yorumsal alanı daraltarak metni kapalı kıldığını vurgular (Eco, 2000: s. 62-90).

Tartışmalarda da açık seçik görüleceği üzere, hakikatin nerede olduğu metnin zihinsel yeniden inşasını anlamak konusunda kilit bir sorunsaldır. Bu nedenle bu çalışmada birincil amaç yazar, metin ve okuyucu üçgeninde, hakikatin gömülü olduğu yeri soruşturmaktır. Bu da üç boyutlu bir çözümlemeyi zorunlu kılar. Söz konusu çözümleme farklı tipteki okuyucuların anlatıları anlamlandırma pratiklerini, inceleme nesnesini oluşturan metinlerin anlam yapısını ve anlatıların yazarlarının niyetliliklerini birarada okumaya odaklanmaktadır. Palto, Dönüşüm ve Hayvan Çiftliği romanlarının inceleme nesnesi olarak seçildiği çalışmada, bir taraftan salt sözcüklerden yola çıkarak kendi zihninde bir dünya kuran okuyucunun -özerk

alanlarına müdahale etmeden- alımlama pratiklerini nitel olarak çözümlenirken, diğer taraftan metinler kendi anlatısal yapıları içerisinde sistematik olarak analiz eedilmekte ve yazarların onlara yüklediği anlama kendi beyanlarından ve edebiyat tarihçilerinin yazılarından yola çıkarak yazarlık serüvenleri içerisinde belirim kazandırılmaktadır. Türkiye'de bu konuda yazılmış lisansüstü düzeyde çok az tez çalışması bulunmaktadır. Ayrıca, bir literatür taraması yapıldığında da bu şekilde üçlü bir analizin yapılmadığı görülecektir. Çalışmanın özgünlüğünü oluşturan türden üç boyutlu düzlemde geliştirilen bir araştırma, yazınsal iletişim ve anlatıbilim literatürüne hatırı sayılır bir katkı sağlayacaktır.

Bu bağlamda, çalışma üç ana başlık altında ilerletilmektedir. İlk iki bölümün amacı teorik bir referans çerçevesi oluşturmak, üçüncü bölümde ise bu referans çerçevesine bağlı olarak yukarıda sözünü ettiğimiz üç boyutlu bir inceleme yapmaktır. *Yazı, Zihin ve Anlamlandırma Edimi* başlığını taşıyan birinci bölümün konusunu öznelerarası bir düzlemde farklı zihinlerin yazınsal simgelerden yola çıkarak özdeş bir anlamı nasıl oluşturduğunu serimlemektir. Bölümde ilkin bir kavram olarak yazı, yazının tarihçesi ve iletişimsel işlevlerinden yola çıkarak yazının neliği konusu açımlanmaktadır. İkinci olarak görünüş ve gerçeklik sorunsalı, insan zihninin yapısını ele alan kuramlar ve zihnin işlevleri konularına yönelik getirilen açıklamalarla zihnin neliği, ardından anlam ve anlamlandırma kavramları ele alınmıştır. Bölüm, ortaya konulan bu artalandan hareket ederek yazı, zihin ve anlam etkileşiminin sentezinin yapıldığı yazı ve anlamlandırma edimi başlıklı bir alt bölümle sonlandırılmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümü *Metin, Anlatı ve Anlamlandırma Edimi* başlığını taşımaktadır. Metin, anlatı ve anlatıbilim kavramlarının incelemesiyle başlayan bölüm, öncel yaklaşımlardan Post-Klasik Anlatıbilim'e kadar uzanan anlatıbilimin tarihsel serüvenini anlatan bir alt bölümle sürdürülmektedir. Üçüncü alt bölümde anlatıbilimin bileşenlerini ele alınmaktadır. Söz konusu bileşenler, *anlatma, odaklanma kavramı, anlatı durumu kavramları*, zaman kavramı, anlatı zamanı kavramı, anlatısal fiil zamanları, anlatı tarzları konularını ele alan *anlatı zamanı, fiil zamanı ve kipler*, *kronotoplar ve kurmaca mekanı*, *karakterler ve karakterleştirme* ve sözün, bilincin ve düşüncenin temsilleri ve bunların işlevlerini konu alan alt başlıklarından oluşan *temsiller ve işlevleri* başlıkları altında serimlenmektedir.

Bölüm anlatı, okuyucu ve anlamlandırma edimine yönelik sentez niteliği taşıyan bir alt bölümle sona ermektedir.

Çalışmanın *Okuyucu Tiplerinin Anlatıları Anlamlandırma Pratikleri Üzerine Nitel Bir İnceleme* başlığını taşıyan üçüncü bölümünde kılgın bir inceleme gerçekleştirilmektedir. Bölüm, derinlemesine görüşme tekniğinin kullanıldığı okuma pratiklerine yönelik araştırma bulguları üzerine kuruludur. Bununla birlikte seçilen romanların yapısal çözümlemesini ve bu romanların yazarlarının niyetliliklerinin çözümlenmesini içeren iki ayrı çalışmayı da kapsamına almaktadır. Böylelikle çalışmanın amacına uygun olarak, üç boyutlu bir düzlemde somut verilerin toparlanması için çaba sarf edilmektedir. Bu doğrultuda ilk alt bölümde araştırmanın genel planı anlatılmış, ardından seçilen inceleme nesnesi ve niyetlilikler başlığı altında genelden özele gidilerek, inceleme nesnesinin belirlenme kriterlerinden ortaya konulmuş ve ardından seçilen romanların yazarlarının profillerine ve romanları yazarken güttükleri niyetlilik serimlenmiştir. Üçüncü alt başlık altında ise söz konusu romanların içerik çözümleme tekniğinden de destek alarak, yapısal çözümlemesi yapılmıştır. Bu alt başlık, yöntemin ilkeleri ve teker teker romanların incelemesine ayrılan alt başlıkları kapsamaktadır. Ana incelemenin yöntemini konu alan dördüncü alt başlıkta, derinlemesine görüşme hakkında kavramsal ve ilkesel düzeyde bilgiler verilmektedir. Beşinci alt başlık katılımcıların profili kısmına ayrılmıştır. Burada katılımcıların belirlenme kriterleri ve profillerine ilişkin veriler bu alt başlıkta sunulmaktadır. Altıncı alt başlık yöntemin uygulamasına ayrılmıştır. Çalışmada *rehber bir görüşme formu etrafında yapılan görüşme* tekniği kullanılmıştır. Uygulamanın yürütülme şekli bu başlık altında ele alınmaktadır. Üçüncü bölüm, elde edilen bulgular ve bunların değerlendirmesini içeren yedinci alt başlıkla sonlandırılmaktadır.

Sonuç bölümünde, çalışmanın genel bir değerlendirmesi yapılmaktadır. Burada, üçüncü bölümde sunulan bulgular birinci ve ikinci bölümde çizilen referans çerçevesiyle birlikte okunmakta ve elde edilen genel geçer ilkeler, bir model üzerinde somutlaştırılmaktadır. Çalışmanın bütünsel değerlendirmesi sonucunda gerçekleştirilen bu okuma biçimi, çalışmaya *gömülü kuram* (grounded theory) niteliği kazandırmaktadır. Zira üç büyutlu düzeyde yapılan çözümleme ve anlatıbilimin kuramsal ve tarihsel gelişimiyle birlikte okunduğunda mevcut

paradigmada yer alan boşluklar belirim kazanmış ve halihazırdaki birbirine koşut bir şekilde işleyen anlatıbilim modellerine alternatif bir yaklaşımın geliştirebilmesi olanaklı hale gelmiştir.

Çalışma ilerletilirken bazı zorluklarla da karşılaşılmıştır. Bunlardan birincisi, özellikle derinlemesine görüşmeyi yürütürken, katılımcıların tavırları sonucunda ortaya çıkmıştır. Görüşmeler yürütülürken Türkiye gibi bir ülkede kitap okutmanın ne kadar zor bir eylem olduğu anlaşılmıştır. Çalışmaya dahil olmak istediğini söylediği ve aylar öncesinden kendilerine haber verildiği halde son anda kitapların hiçbirini veya görüşme esnasında okuması söylenen kitaplardan birini okumadığını belirten pek çok kişi olmuştur. Neyse ki, doyum eşiği baz alınarak örneklemin genişletilmesi stratejisi uygulandığından bu kişilerin çalışmanın kapsamından çıkarılmaları herhangi bir sorun teşkil etmemiştir.

İkinci sorun ise Türkçe kaynaklara yönelik literatür taramalarında yaşanmıştır. Üst düzey akademik unvanlara sahip yazarların, aynı konular üzerinde yaşadıkları uzlaşmazlık başlı başına bir sorun teşkil etmiştir: Örneğin, edebiyat akımlarını anlatan kimi yazarlar Geothe ve Schiller'i Klasisizmin kurucusu olarak tanıtırken, bazıları ise Klasizmin içinde onlara yer vermemekte, Romantizmin birer temsilcisi olarak sunmaktadır. Yine bazı yazarlar Dil Felsefesi konusunda Söz Edimleri Kuramının kurucusu olarak J. Austin'i gösterirken, bazıları ise J. Searle'ü göstermektedir. Akademik alandaki bu ve benzeri temel çelişkilerin yanı sıra, çarpraz okumalar yapılmak istenildiğinde de pek çok güçlükle karşılaşılmıştır. Bağlamsal açıdan bu tür boşlukları kapatacak çalışmalar, ne yazık ki ülkemizde yaygınlaşmamıştır. Türk akademisyenlerin genel kitaplar ve kopuk bağlamlı makaleler yazma eğiliminden kaynaklanan bu türden boşluklar, yabancı dillerde üretilen yapıtlara yönelmek yoluyla kapatılmıştır. Günümüzde bilgiye çok çabuk ulaşılabilmesi ve akademisyenler arasında gerçekleşen uluslararası etkileşimin daha akışkan hale gelmesi, çalışmanın aksamadan sonlandırılabilimseni sağlamıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

YAZI, ZİHİN VE ANLAMLANDIRMA EDİMİ

1. YAZININ NELİĞİ

1.1. Yazı Kavramı

Dil, duygu ve düşünce paylaşımını olanaklı kılan bir iletişim aracı olarak tanımlanır (Yalçın ve Şengül, 2007). Daha özgül bir boyutta düşünüldüğünde ise dili, "belirli ve standart anlamları olan sözcüklerden ve bir iletişim yöntemi olarak kullanılan konuşma formlarından meydana gelen yapı ya da bütün. Birbirleriyle karşılıklı olarak, sistematik bir ilişki içerisinde bulunan ve sözcük düzeyinde uzlaşım yoluyla oluşan bir anlama sahip olan birimlerden meydana gelen sistem" tanımlamak mümkündür (Cevizci, 2005: s. 486).

Yazı ise dilin fiziksel bir varlığa bürünmüş halidir ve "söz ya da düşüncenin belirli bir takım göstergelerle ifade edilmesi işlemi" olarak kavramlaştırılır (Cevizci, 2005: s. 1755-1756). Bu tanım, ilkesel olarak yazının düşüncelerin değil, dilin bir temsili olduğu olgusunu vurgular. Zira konuşma dili cümle, kelime, hece ve fonem gibi çeşitli yapısal seviyelerden oluşur ve herhangi bir yazı sistemi bu düzeylerden genellikle sadece birini temsil eder. Yazı bu temsiliyet durumunu ele alan sistematik bir çabanın ürünü olarak değerlendirilebilir. Yazının tarihini incelendiğinde insanların bu farklı yapısal düzeyleri deneyerek; çok farklı sosyal işlevleri karşılayabilecek, pratik, genel geçer ve ekonomik bir yazma sistemi geliştirmeye çalıştıkları görülebilir. Dolayısıyla yazı, pratik bir ihtiyaç vasıtasıyla oluşmuş bir sistemdir. Sözler kalıcı değildir, fakat yazı somut bir varlıktır ve varlığını muhafaza etme gizilgücü oldukça yüksektir. Yazının unutmama, unutulmama, anımsatma, anımsanma, bir sonraki kuşaklara aktarma gibi özelliklerini tetikleyen şey, aynı zamanda onun tözünü oluşturur. Bu töz, kalıcı bilgidir ve hafızalara kazınmak istenen tüm bu kalıntıları kapsar. Bununla birlikte bilgi, yazıya öncel ve yazıdan önce de aktarılabilen bir fenomendir ve hem konuşma, hem de yazma bir dilin yapısal özelliklerine bağımlıdır. Bu da okunabilirlik olgusunu karşımıza çıkarır. Belirli bir dildeki yazı, o dilin oral formunun yapısal özelliklerine aşina olmayan bir kimse tarafından okunamayacağı gibi, yazı sadece sözlerin kağıda dökülmesi anlamına da

gelmez. Bazı durumlarda daha üst formların kağıda dökülmesi gerekebilir. Dilin edebi veya bilimsel kullanımlarına bağlı olarak ortaya çıkan çeşitli özel formlarının da simgelere dönüştürülmesi gerekebilir ki, bunların her zaman sözlü olarak ifade edilebilmesi mümkün değildir. Aynı dili konuşan bir toplumda, yazılı dil aynı zamanda özel bir diyalekt olarak karşımıza çıkmaktadır. Genellikle bir dilde çok sayıda yazılı diyalekt vardır. Akademisyenler, bu durumu yazının, sözel dilin ötesinde, doğrudan dil ile ilişkili olmasına bağlarlar. Bunun bir sonucu olarak sözlü ve yazılı dil birbirlerinden farklı biçim ve işlevlere sahip olacak şekilde evrimleşebilir. Nihayetinde, W. Ong gibi yazarlar, dilin kullanım biçimlerinin insanlığı kültürel dönemlere ayırdığını belirtmişlerdir (Keseroğlu, 2005; Ong, 1995; Bayrav, 1998: s. 13-22).

Buraya kadar anlatılan şeylere bakıldığında, yazının karakteristik üç özelliği olduğundan bahsetmek mümkünüdür: Sembolik olması, sistemli olması ve dirençli olması. Bu özellikler onu vazgeçilmez bir iletişim aracı haline getirmiştir. Bununla birlikte, yazının bu özelliklerine yönelik klasik anlayışı paylaşmayan çevreler de vardır.

Yazı kavramı, 1950 sonrasında Barthes, Derrida, Cixous, Écricture Feminine Teorisyenleri ve Tel Quel çevresi yazarları tarafından geleneksel anlamından kopartılarak farklı boyutlarda ele alınmıştır. Farklılığın asıl nedenin, yazının mimésis üretimine adanmış olduğu ve temsili bir işlevinin olduğu düşüncesini reddedilip, opak ve maddi bir varlığı olduğu düşüncesine geçilmesi olduğu söylenebilir (Cevizci, 2005: s. 1755-1756).

İlk yazıların temsili bir anlam ifade etmediğini, hatta metni okurken alınan hazzın okuma eyleminin temel itkisi olduğunu belirten R. Barthes, yazma fiilinin geçişsiz olduğunu ve yazmanın amacı dünyayı temsil etmek değil, dili kullanmak olduğunu vurgular. Ona göre yazı, iletişim aracından ziyade bir işlevden ibarettir ve yazarın öznelliğinin bir ifadesinden çok, bir kültür içerisinde edebi metnin ön tanımını içeren anlamlara ve temsillere zaten yüklenmiş olan bir konumun benimsenmesidir (Barthes, 2007: s. 27-93; Barthes, 2003: 17-23).

Dilbilimsel göstergenin asli, özel değerini tartışmaya açan bilim olarak tanımladığı ve aynı adı taşıyan *Of Grammatology* isimli ünlü eserinde (1998) ise J.

Derrida, Platon ve Sokrates'in söz'e öncellik verdiği düşüncelerine gönderme yaparak, yazının logos mantığıyla yönetilemeyeceğini, daha ziyade bir karşıtlık ve ekonomi içerisinde yönetildiğini ve ayrıca konuşmanın, sözün ve hakikatin, aşkın gerçekliklerin bir aracısı olmadığı gibi, anlamın taşıyıcısı da olmadığını savunur. Ona göre, yazı, dilde *différance*ı[*] dile getirmenin tek olanaklı yeridir (Cevizci, 2005: s. 1755-1756). Barthes ve Derrida'nın görüşlerine bölümün sonunda tekrar döneceğiz. Burada konuyu daha iyi kavrayabilmek adına yazının tarihçesine bakmak yararlı olacaktır.

1.2. Yazının Tarihçesi

Yukarıda da belirtildiği gibi yazı ve okuma birbirinden farklı edimlerdir ve dolayısıyla bu iki edimin tarihçesi de birbirinden farklıdır. Okuma, yazıya öncel olan bir fenomendir. Yazı öncesi dönemlerde insanlar, yaşamsal ihtiyaçlarından dolayı, doğada gördüğü hayvan izleri, dalgaların hareketleri vb. pek çok göstergeyi okuma yeteneğine sahiptir. Yazıyla birlikte değişen şey ise anlamın sistematik olarak simgeselleştirilmesidir. Sözcüklere yüklenen anlamın biçimsel durumu, zamanla soyutlanması yazının ortaya çıkmasını sağlar. Her söz, sözcük bir şeyi dile getirir ve bunların bir anlamı vardır. Bununla birlikte, doğal olarak çıkarsanabileceği üzere, tıpkı okuma gibi, bilgi de yazıya önceldir. İnsanlar yazıyı bulgulamadan önce de bilgi üretmekte ve onu kullanmaktadırlar. İnsanın ilk yerleşik düzene geçişiyle birlikte bir dil geliştirdiklerinden ve bunun günlük yaşama ilişkin yapıp etmeler üstüne kurulu olduğu bir bilgiye dayandığından söz etmek olanaklıdır. Bu türden ilkel bir bilgi, kaçınılmaz olarak toprağın ne zaman sürülüp, tohumun ne zaman atılacağı, yağmur, kar yağması gibi doğal olaylar karşısında ne gibi önlemler alınacağı gibi pratik yaşam deneyimlerini içermektedir, ancak bir diş ağrısı ya da yılan sokması durumunda ne tür önlemlerin alınacağı gibi daha karmaşık bilgi ihtiyaçları, daha üstün becerileri kullanmayı gerekli kılmıştır. Bu süreçte en önemli bilgi tetikleyicisi ise metafizik konularda ortaya çıkmıştır (Keseroğlu, 2005).

Arkeolojik bulgular, yazının ilk olarak Mezopotamya civarında ortaya çıktığını göstermektedir. Sümer rahipleri yazıyı, tapınak ve depolarda bulunan malları

[*] Farklılık olarak dilimize çevrilebilecek olan bu kavramla Derrida, her şeye "ilk" olan ya da her şeyin "merkez"inde duran, insan zihninin dışında yer alan ve insan zihninde konumlandırılabilecek her türden terimi adlandırmanın olanaksızlığını vurgulamak istemektedir.

kaydetmek amacı ile kullandıkları Sümer yazı sistemi, bilinen en eski dizgedir. Rahipler bu kayıtları tutarken bu işlemleri gerçekleştirenlerin isimlerini belirtme sorunu ile karşılaşmışlar ve bunun üzerine kişi isimlerinin heceleri nesne adlarına benzetilerek ilgili nesnenin resimlerini çizmiş ve kısa zamanda o nesnelerin işaretleri nesneyi değil, o nesnenin adındaki sesleri göstermeye başlamıştır. Bu şekilde, hecelerin seslerini simgeleyen işaretler kullanılarak kayıtlar tutulmuş ve zamanla, günlük konuşmaların seslerini belirten işaretler ortaya çıkmıştır (Bayrav ve Yerguz, 2002: s. 102-104).

Bununla birlikte yazı, birdenbire ortaya çıkan bir olgu değildir. Tarihçiler tarafından, insanların hemen hemen bin yıldır yaşayıp öldüğünü, ancak sistematik olmayan yazının yalnızca altı bin yıldır hayatımızda var olduğunu belirtilmektedir. İnsanlar önce mağara duvarlarına, kaya ve taşlara yaşadıkları olayları anlatan resimler yapmışlardır, ancak bu resimler bir olayı anlatsalar da yazı niteliği taşımamaktadırlar. Zamanla bu resimlerin gelişmesiyle, daha üst bir form olan ideografik yazı şekli ortaya çıkmıştır. Olaylar yine resimlerle belirtilmekte, ancak resimler, kendisini değil de anlamını tanımlamaktadır. Örneğin, çizilen bir kuş resmi, kuştan ziyade uçmak eylemini ifade etmek için kullanılmaktadır. Mısırlılar, bu resimlerle yazının her iki şeklini de genişletip basitleştirmişlerdir. Bugün buna hiyeroglif yazısı denilmektedir. Mısır hiyeroglifinde üç binden fazla işaret olduğu tespit edilmiştir. Bu yazı resimlerden ve geniş temsil alanından kurtulamadığı için alfabeye geçiş sağlanamamıştır. Başka bir sistem olan çivi yazısı ise Hititler ve Persler tarafından kullanılmıştır. Bu uygarlıklar, yazılarını kilden tuğlalar üzerine ucu sivri bir çubukla yazdıkları için yazıları çok ince, çivi biçiminde çizgilere benzemektedir. Çivi yazısı ismi de buradan gelmektedir. En eski Çin hiyeroglifleri MÖ 1766 yılına aittir ve MS 200'lerde son şeklini bulmuştur. Bundan sonra bazı yerel değişikliklere uğramışsa da, büyük bir değişiklik göstermemiştir. Çinliler bugün hala hiyeroglif yazı sistemini kullanmaktadırlar. Fenikeliler ise Suriye'nin sahillerine yerleşmiş olan bir toplumdur. Ülkeleri tarım bakımından yetersiz olduğundan denizcilik ve ticaretle uğraşmışlardır. Bu nedenle ticaret yaptıkları ülkelerin uygarlıklarını incelemişler ve onları yaymışlardır. Bunun sonucunda 22 harften meydana gelen ve sessiz harflerin olmadığı bir alfabe doğmuştur. Bu alfabe, Yunanistan'dan İtalya'ya geçmiş, oradan da bütün Avrupa'ya yayılmıştır. Çoğu

tarihçiye göre tarih çağları, yazının bulunması ile başlar, çünkü insanların yaşadıkları olaylar yazının bulunması ile kayda alınmış ve bununla birlikte günümüze kadar korunmuştur (Bayrav ve Yerguz, 2002: s. 102-104; Braidwood, 1995: s. 13). Yazının kültürel etkenlerle olan bu etkileşimi onun iletişim üzerinde etkili olması sonucunu doğurur. Yazının ileşitimsel işlevleri başlığını taşıyan bir sonraki alt bölüm, kültür ve dil arasında oluşan bu diyalektik ilişkiyi konu almaktadır.

1.3. Yazının İletişimsel İşlevleri

Tarihsel oluşumu yukarıda anlatılan yazı, kültür üzerinde de etkilidir. Onun kültürel olarak etkili olması ise yine kültürün onu geliştirmesiyle olanaklı hale gelmiştir. Öyle ki, tarih boyunca konuşulan on binlerce dilden sadece 106 tanesi edebiyat üretebilecek derecede yazıya bağlanmış ve ancak beş ya da altısının uluslararası bir okur kitlesi oluştmuştur. Bunların büyük bir kısmı ise hiç yazılamadan yitip gitmiştir. Yazının işlevsel bir yapı kazanmasıyla, yazılı anlatımın ilk örneklerini, yine konuşma dilindeki masal ve öykülerin oluşturduğu görülmektedir. Düşüncenin kalıplar içine hapsedilme süreci olarak tanımlanabilecek yazma eylemi, yüzyıllar süren yazma edimiyle yerleşmiştir. Bu çabaların sonucunda yazı, özgün bir anlatım biçimine dönüşmüştür. İnsanlık tarihinin gelişiminde, yazılı kültür yüzyıllar boyunca egemen olmuş; eğitim, öğretim ve kültürün saklanıp depolanmasında başlıca araç olarak başat bir konuma yerleşmiştir. Yazılı kültürün insan imgelemini de dönüştürmüştür. Bu dönemde yazılı simgelerle girişilen etkileşim sonucunda ortaya çıkan okuma edimi, bireylerin zihinsel yapısını da değiştirmiştir. Bu dönemde simgelesel formlara yönelen kişiler, okuduğu sözcüklerden zihninde kavramları oluşturmakta, onları düşünürmekte ve anlamaya çalışmaktadır. Kültür, bu bağlamda, çoğu zaman eğitimle ya da içinde bulunulan sosyal çevreyle beslenmektedir (Ong, 1995: s.19; Sanders, 1999: s.13; Parsa, 2007).

Tüm bunların gerçekleşmesi ise dilin bazı işlevleriyle mümkündür. Yazı da bu işlevlerin kurumsal ve kalıcı olarak yerine getirilmesini sağlar. Bu bağlamda dilin beş temel işlevinden bahsedilebilir. Bunlar; toplumsal etkileşimin sağlanması yönündeki *toplumsal işlev*in yanı sıra, olguların betimlenmesini olanaklı kılan *betimsel işlev*, duyguların, düşüncelerin, önyargıların…vs. aktarımını olanaklı kılan *anlatım işlevi*, tasarımlanan iletinin alıcının üzerinde uyandırdığı etkiyle belirim

kazanan *çağrı işlevi* ve dilin yaratıcı ve sanatsal kullanımını içerimleyen *yazınsal işlev* olarak sıralanabilir (Kılıç, 2002: s. 31-48).

Tüm bunlar dilin kendine özgü iletişimsel yapısı içerisinde insanlararası etkileşimi nasıl kurduğuna değgin ipuçlarına belirim kazandırırken, H. G. Gadamer yaptığı üç ayrımla, dilin toplumsal etkileşimsel yapı içerisindeki gizil örüntülerini bize sunar. Bunlardan ilki dilin *kendini-unutuyor olmaklığı*dır. Burada yapılan ayrım, gündelik dilsel etkileşimsel yapı içerisinde dilin kendi soyut yapısının bir alışkanlığa dönüştüğü ve kullanılan dil üzerindeki farkındalığın bir insansal etkileşimsel yapı içerisinde ortadan kalktığıdır. İkinci olarak dil, insanlara *ben-siz bir şey gibi görün*ür. Dil ancak ve ancak etkileşimsel bir yapı içerisinde kılgın olarak varlaşabilir. Böylelikle dilin kılgın varlığı muhatabın varlığıyla olanaklı hale gelir. Bunun sonucunda da dil, kendisini saran bir *pneuma*'nın içerisinde ben ve siz kavramlarından sıyrılır ve ortak bir tinsel yapıya bürünür. Dil içerisine girdiği etkileşimsel yapıda bu iki kavramı ortadan kaldırarak *bizleşir*. Gadamer, dilin üçüncü temel özelliğini ise *dilin evrenselliği* olarak belirler. Yukarıda serimlendiği üzere, çözümlemeye yakın bir düzlemde dilin temel simgeleştirme biçimi olduğunu belirten düşünür, insansal etkileşimde anlamın başat konumundan yola çıkarak, dilin üstlendiği temel anlam taşıyıcılığının onu gerçekliğin evrensel biçimi niteliğine büründürdüğünü belirtir (Gadamer, 2002). Buraya kadar belirtilen konulardan anlaşılacağı üzere, dilin, insan ve kültür üzerinde etkisi kaçınılmazdır. Bu etkiyi daha iyi anlayabilmek, insan zihninin yapısını çözümlemekte olanaklıdır.

2. ZİHNİN NELİĞİ

Gerçekliğin yapısı, insan üzerine yapılan tüm düşünseme biçimleri için en başat sorunsallardan birini oluşturur. Öyle ki, bilim, din, sanat ya da felsefe -adı her ne olursa olsun- insana bir dünya tasarımı oluşturmak isteyen bütün ilgiler oluşturdukları paradigmatik yapıda bu sorunsala bir yanıt vermekle işe başlarlar. Bunun nedeni oldukça açıktır: Dünyayı anla(mlandır)mak, ancak ve ancak onun insana özgü olarak tasarımlanmış şekliyle mümkündür. Şu basit nedenden ötürüdür ki; insansal anlamlandırma ediminin işleyimini gerçekleştirmesi, kendi insansal iç bileşenlerinden ötede olanaklı değildir.

Böylelikle, dünyayı anlamlandırma eğiliminde olan tüm ilgiler çeşitli şekillerde bir gerçeklik tasarımıyla karşımıza çıkarlar ve bu tasarım, çoğu kez sistematik bir görünüm sunduğu için, yapısaldır. Tüm bu bileşenler belirli olgu-kavram-önerme ilişkileri içerisinde rahatlıkla çözümlenebilir, ancak "Bu yapısal dizi hangi bileşenlerden oluşur?" sorusunu sorduğumuz vakit işler karmaşıklaşır. İnsanı anlamaya çalışan her dal ve bunların içerisindeki her yaklaşımın özünde, bir kendine özgülük unsuru mutlaka vardır. Din ve felsefe, sanat ve bilim arasındaki ayrım ne kadar keskinse, Çok Tanrıcılık ve Musevilik, İzlenimcilik ve Gerçekçilik, Özdekçilik ve Görüngübilim arasındaki ayrım da bir o kadar keskindir. Bunun bir sonucu olarak, tüm bu tasarımlar edindikleri kendine özgülükle çoğu kez uyuşturulamaz bir nitelik kazanırlar. Bu açıdan bakıldığında, önümüzde uyuşturulamazlık ve onun neden olduğu açmazdan oluşan bir karmaşa varmış gibi görünür.

Bu noktada -haklı olarak- şu soru sorulabilir: "Nasıl oluyor da, bu kadar keskin ayrımlar içerisinde olan ve bu yönüyle çözümlenimi birer olanaksızlığa dönüşen bu yaklaşımlar yapısal bir çözümlemeye rahatlıkla tabi tutulabiliyor?". Bu sorunun iki basit yanıtı vardır ve bu yanıtlar karşımızda duran olanaksızlığı açmak için basit birer anahtar sunarlar bize. Var olan almaşıklardan ilki, her bir dalın içerisindeki yaklaşımların kendi içkin yapısı içerisinde çözümlenebilir oluşudur. İkincisi ise, her dalın bir sorunsallar dizisi olarak alınıp, ilgili dalın karakteristik bir çözümlemesinin yapılabilir olmasından ileri gelmektedir. Burada ikinci yol izlenecektir ve yalnızca, dünyayı bilgelik sevgisiyle anlamaya çalışan yaklaşımlarla yetinilecektir. Yani felsefi kavrayışın özünü oluşturan sorunsalların karakteristik yapısı, sorunsalları kullanılan belirli ortak temel kavramlar üzerinden açımlamak çabasıyla kavranılır kılınmaya çalışılmaktadır. Bu bölümde görünüş ve gerçeklik sorunsalından başlayarak, zihin felsefesine yönelik temel kavramlar açıklanıp sınıflandırılmakta ve son olarak zihnin işlevleri anlaşılır kılınmaya çalışılmaktadır.

2.1. Görünüş ve Gerçeklik Sorunsalı

Felsefenin insanın anlama yetisini ve varoluşsal değerini çözümlemeye çalışan ilgi alanları içerisinde insan bedeni ve dış dünya arasında yapılan ayrımdan bahsetmek, bu konuda ilerleyen bir kurgul açınım için yerinde bir başlangıç olacak ve bu yönde yapılacak bir girişimle kavramsal irdelemenin de, doğru yönde açınımı

sağlanmış olacaktır. Bu konuda yapılan bir belirlenimin kökeni *Atina Okulu*'nun en önemli düşünürlerinden *Platon*'un *mağara benzetmesi*ne kadar uzanır. Platon yaşlılık döneminin en önemli *söyleşim*i olan *Devlet* isimli yapıtının yedinci bölümünde, mataforik bir kullanımla bu ikiliği serimler. Benzetme şöyledir:

> "Yeraltında mağaramsı bir yer, içinde insanlar. Önde boydan boya açılan bir giriş... İnsanlar çocukluklarından beri ayaklarından, boyunlarından zincire vurulmuş, bu mağarada yaşıyorlar. Ne kımıldanabiliyor, ne de burunlarının ucundan başka bir yer görebiliyorlar. Öyle sıkı sıkıya bağlanmışlar ki, kafalarını bile oynatamıyorlar. Yüksek bir yerde yakılmış bir ateş parıldıyor arkalarında. Mahpuslarla ateş arasında dimdik bir yol var. Bu yol boyunca alçak bir duvar, hani şu kukla oynatanların seyircilerle kendi aralarına koydukları ve üstünde marifetlerini gösterdikleri bölme var ya, onun gibi bir duvar" (Platon, 2001: s. 183).

Bu benzetmede zincire vurulmuş insanların arkasında yakılmış olan ateşin ışığı, insanın dışında kalan gerçekliğin -yani hakikatin- yerini tutar, insanın gerçekliği ise, o ışıktan kaynağını alan ve görmeye mahkum oldukları gölgelerdir. Böylelikle, Antikçağ Yunan Felsefesini Büyük Filozofu Platon'dan, Çağdaş Felsefenin Kuruculuğu sanıyla onurlandırılan R. Descartes'a oradan da günümüz felsefecilerine kadar uzanan bir düzlemde, insan zihni ve dış dünya arasındaki ayrım özeksel bir konumda varlığını sürdürür. Aynı sorun çözümlemeci bir düzlemde ele alındığında görünüş ve gerçeklik sorunsalı adını alır.

Görünüş ve gerçeklik sorunsalı en yetkin biçimiyle yirminci yüzyılın en önemli felsefi akımlarından biri olan "çözümlemeci felsefe"nin öncü isimlerinden B. Russell'ın 1912'de yazdığı Felsefe Sorunları isimli çalışmasında irdelenmiştir. Russell, hayranlık uyandırıcı bir durugörüye sahiptir ve sahip olduğu bu yetenek çalışmalarının çözümlemsel yetkinliğine yansır. *Felsefe Sorunları* isimli kitabının (2000) -oldukça mantıklı bir biçimde- en başına koyduğu bölümde yaptığı çözümleme, "Anglo-Sakson coğrafyada, hepsi de, değişik adlar altında, dilin analizine dayanan felsefî araştırmaları" kapsayan çözümlemeci akıma önemli bir çalışma alanı açar (Rossi, 2001: 1). Öyle ki, son büyük filozof olarak kabul edilen L. Wittgenstein, Viyana Çevresi Filozoflarının felsefelerini belirleyen ve felsefe

tarihinde önemli bir noktada duran *Tractatus Logico-Philosophicus*'unda (2003), Russell'ın çalışmalarına çok şey borçlu olduğunu açıkça belirtecek ve seçik bir şekilde çalışmasının çözümleme düzlemine onun izlerini yansıtacaktır (Wittgenstein, 2003: s. 11). Russell'ın çalışması, bize de, bu noktada, bir ön betimleme olanağı tanımaktadır.

Düşünür, daha çözümlemesinin başında, algıların bize, bizim dışımızda varolan gerçekliğin bilgisine tam olarak ulaşabildiğimizi düşünmemiz için yeterince olanak sunmadığını imler ve önünde duran masa örneğinden hareketle, sırasıyla değişik duyumlarımızı bize sağlayan algıları sorgulayarak çözümlemesini ilerletir. Bunun sonucunda da şu vargıya ulaşır: "Algılarımız sınırlıdır." Örneğin görme duyusu ele alındığında, ışığın yansımasının sınırlarında gerçekleşen bir olgu olduğunun ilk elden farkına varılacaktır. Öyle ki, herhangi iki kişi masayı aynı bakış açısından göremez ve bakış açılarındaki her değişme ışığın yansıma biçiminde de bir değişme yapar ve tıpkı görme duyumuzda olduğu gibi tüm duyumlarımız için benzer şeyler söylenebilir. Demek ki, algılarımızla bize ulaşan bilgi saltık değil, göreli ve değişken bir bilgidir. İşte "görünüş ve gerçek" ayırımı da buradan doğar: Nesnelerin nasıl göründükleri ile ne oldukları arasındaki ayırımdan (Russell, 2000: s. 10-11).

Dış dünya ve insan zihninin, başka bir deyişle bizim nesne olarak nitelendirdiğimiz *şeyler*in iç gerçeklikleri ile bizim onlara atfettiğimiz değerlerin, kesin bir biçimde birbirinden ayrılması söz konusudur. Bu düzlemde sorulabilecek, "hangi yöndeki bilginin asıl gerçekliği oluşturduğu" sorusuna verilebilecek bir yanıt arayışı felsefe tarihinin bilgi ve varlık kuramlarının temelini oluşturur. Gerçekten de doğruluk veya hakikat arayışlarında varlık ve bilgi felsefelerinin bu temel sorunu düşünürleri uğraştırmış ve farklı vargılara ulaşmalarına yol açmıştır (Tepe, 2003).

Bu ilerleme çizgisi temelde özdekçilik ve ussalcılık yönünde tasarımlanan *bircilikler* arasında belirim kazanmış ve bazı düşünce akımlarında da *aşkınsal ölçüt yoksunluğu* sonucuna ulaşılmıştır. Russell da, çözümlemesinde örtük olarak benzer bir vargıya ulaşır ve *Gerçekçilik* akımının benimsediği bu belirlenim, böylelikle *Yeni Gerçekçiliğin* de karakteristik yapısının temellerini oluşturur. Şöyle ki; gerçekliğimiz algısal tasarımlarla gelen görünüşten oluşur. Demek ki, biz nesnelerin gerçek bilgisini bilemeyiz. Kapıları bize kapalı olan hakikatte, elimizde olan yalnızca bir

görünüşten başka bir şey değildir. *Gerçeklik, görünüştür ya da görünüş, gerçekliktir* (Taşkıran ve Yılmaz, 2007). Görünüş ve gerçeklik ayrımı, bize dünyayı anlama çabalarının da çıkış noktasını sunmaktadır. Filozoflar bu noktada, genellikle insan zihninden yola çıkarak hareket ederler. Bir sonraki bölümde, bu yapıyı açıklamayı deneyen yaklaşımları ele almakta fayda varmış gibi görünmektedir.

2.2. İnsan Zihninin Yapısını Açıklamaya Yönelik Yaklaşımlar

Görünüş ve gerçeklik sorunsalından hareketle felsefenin temel ayrımlarının da içine girmiş oluruz. Bu ayrımdan yola çıkarak oluşturulan bakış açılarından birisi materyalizim ya da özdekçiliktir. Özdekçi görü alanından bakıldığında nesnelerin arasında keskin bir ayrım yoktur, çünkü bu öğretide nesneler *hakiki* olarak kabul görürler. Onlardan şüphelenmek mantıksızlıktır. Özellikle Ünlü Alman Filozof K. Marx, dünyanın bunca sorunu varken nesnelerden şüphelenmeyi ve bunun üzerinde yürütülen tartışmaları sefillikle özdeşleştirmiştir. Marx, "Filozoflar, dünyayı yalnızca farklı biçimlerde *yorumlamakla* kalmışlardır; önemli olan onu değiştirmektir" (Marx, 2005: s. 64) der. Bu dile getiriş Marksçılığın ve onunla özdeşleşen modern materyalizmin temel duruşunu özetleyen bir motto niteliğindedir. Gerçekliği ussal bircilik içerisinde tasarımlayan felsefe akımlarında ise işler birazcık daha karmaşıklaşır. Bunları anlamak için, iki noktayı daha aydınlatmamız gerekmektedir: Gerçeklik kavramı ve anlığın (zihnin) yapısı.

Bu noktada, gerçeklik, gerçek ve doğruluk kavramları arasındaki ayrımı vurgulayarak işe başlanabilir. Gerçek kavramı, felsefi terminolojide, genellikle "düşünülen, tasarımlanan, imgelenen şeylere karşıt olarak var olan" ve "bilinçten bağımsız olarak var olan" (Akarsu, 1994: s. 84) fenomenleri dile getirirken, gerçeklik kavramı, "gerçek olanın niteliği" olarak tanımlanır (Hançerlioğlu, 2000: s. 135), ancak bu tanımlamalar basit bir inceleme düzleminde kullanıldıklarında geçerliliğini sürdürür. İşin içine doğruluk kavramı girdiği zaman görüngü düzlemi ve sınıflamalar değişir. Bu noktada hakikat/doğruluk kavramı, insanın dışındaki ama ona kapalı olan ulaşılması düşünülen ya da düşünülemeyen saltık konumunda kullanılır. Bu noktadan sonra, gerçek kavramı ikinci bir görüngü düzeyine konutlanır. -Kant'ın terimleriyle ifade edecek olursak, *phenomenon*lar düzlemine.- Böylelikle, gerçeğin yerini usa *aşkın* olan *hakikat* kavramı alır. Bu noktada gerçeklik sözlük anlamındaki gibi,

gerçek olanın niteliğini imler ve kullanıldığı alana göre yeniden anlam kazanır; hayvan gerçekliği, toplumsal gerçeklik gibi. Burada *insan gerçekliği* denildiğinde anlamamız gereken şey açıktır: İnsanın, tasarımlar dünyasındaki dizilenimsel bütünlük (Taşkıran ve Yılmaz, 2007).

Gerçeklik ve hakikat ayrımını bu şekilde belirledikten sonra, gerçekliğin yapısını anlamak için bir diğer temel kavram olan *şey* kavramından bahsetmek gerekir. Şey kavramı, dış dünyanın insan kavrayışının ötesindeki kendinde özünü dile getirir. Bu bağlamda varlığın, hakikat boyutunu, insansal gerçeklik evreninin *kapanımsal* alanı içerisinde gizli kalan, bilinemeyen kesimini oluşturur. Bu bağlamda, gerçekliğimiz ve dış dünya arasındaki ince sınırın taşıyıcısı niteliğindedir. Bu bağlamda bu kavram, bize bir çeşit kavrayış kolaylığı sağlar ve inceleme düzlemimizin koruyuculuğunu yapar. Böylelikle çevremizdeki nesnelerin şeysel niteliklerini de aklımızda bulundurarak görüngüler arası bir taşmanın ya da bilişsel bir sapmanın önüne geçmiş oluruz. Kavram, bu bağlamda, kavrayış kolaylığı sağlayarak daha sağın bir düzlemde inceleme olanağını bize sunmaktadır.

Görünüş ve gerçeklik ayrımını serimleyip, gerçeklik ve hakikat ayrımında zihinsel tasarımlarımız ve şeyler arasında belirli bir kavrayışa ulaştığımıza göre, artık, kademeli olarak insan zihninin yapısını incelemeye başlayabiliriz. Şey kavramının bize sunduğu inceleme alanı, insan anlığının (zihninin) temel işleyim birimleri olan imge, simge, imgelem gibi kavramları, yansıdıkları tözden ayırt edebilmemize olanak sağlar. Yapılan bilimsel çalışmalar göstermiştir ki; dış dünya - yani şeyler- bize, bir takım işitim kanallarıyla toparlanıp zihnimize aktarılan verilerle ulaşır. *İşitim* olarak adlandırılan bu süreç, *algılar*ımız vasıtasıyla biçimlenerek anlıklarımızda dış dünyanın bir ilk suretini oluşturur. Bilindiği gibi, *algı* kavramı, "çevredeki uyaran örüntülerinin organizasyonu ve yorumlanması süreci"ni dile getirir (Atkinson, Atkinson ve Hilgard, 1995: s. 185). Bundan açık ve seçik olarak şu çıkar ki; şeyleri işitme biçimlerimiz *arı* değildir. İşitimlerimiz içsel etkenlerden belirli bir ölçüde etkilenir. Bununla birlikte, bize ilk elden verileri sunan algısal işitimlerimiz, bu noktada yetersizlikleriyle yanıltıcı olmaktadır. Russell'ın da gösterdiği gibi, görünüşün yoksunluğunda hakikatin kapılarını bize kapatmaktadırlar, ancak gerçekliğimizin kuruluşunda sınırlayıcı oldukları kadar aynı zamanda bu yönleriyle belirleyici konumdadırlar. Yani, bizim dünya olarak tasarladığımız şey,

"şey"lerin iç gerçekliklerimize doğrudan aktarımı değil, dönüşüme uğramış biçimidir. Wittgenstein bunu şöyle dilegetirir: "Dünya olguların toplamıdır, şeylerin değil" (Wittgenstein, 2003: s. 13).*

Bununla birlikte, bozulmuş yapısı içerisinde insan algıları, dış dünya gerçekleriyle, yani hakikatle, tek bağlantı kapısıdır. Bu bağlantı kapısı, insan anlığına imgelere dönüşerek işlerlik kazanır. *İmge* terimi, terminolojide şu ifadelerle karşılanır: "Dış dünyadaki nesnelerin zihinsel resim, kopya ya da tasarımı; gerçek ya da gerçekdışı bir şey ya da olgunun zihindeki tasarımı; varolan şeylerin, zihinde oluşan sureti; resimsel niteliği olan tasarım; zihnin, duyusal bir niteliği, ya da varolan bir şeyin kopyasını duyusal uyaranların yokluğunda meydana getirmesi sürecinin ürünü olan zihinsel nesne" (Cevizci, 2005: s. 916) -ya da, başka ifadelerle:- "gerçekliğin, ya da fiziksel olarak (bir resim ya da fotoğrafta olduğu gibi), ya da imgelemsel (yazın ya da müzikte olduğu gibi) görsel temsili" (Mutlu, 2004: s. 18).

Görüldüğü üzere imge, dış dünyanın algı sürecinden geçerek oluşturdukları anlıksal ize verilen addır. İmgeler bu yönleriyle bizim dünyamızı oluşturan olgusal gerçekliğin tanımlama evrenini oluştururlar, ancak, yalnızca, tanımlama evrenini. Gerçekliğin asıl işleme birimi *simge*lerdir, çünkü ileride *Lacan*'a değindiğimiz zaman daha iyi göreceğiz ki, insan varlaşma koşulları içerisinde imgesel dünyadan kopar. Toplumsallık imgeleri bir düşünseme birimi olmaktan çıkarır. Zaten, imgeler doğaları gereği düşünseme birimi olarak işlev yapamazlar. İmgeler dış dünyadan gelen gelip geçici verilerken, simgeler imgelerin zihinde hiç değişmeden kalan sabitleyiciler olarak işlev görürler. Dolayısıyla, insanın temel düşünseme birimi, sürekli akıp giden bir dünyada değişmeden kalan simgelerdir. İmgeler bu süreçte dünyayla olan temasımızı anlıklarımıza sürekli olarak kazıyarak simgelerin etkileşimine hizmet eder.

A. Cevizci, simgenin şu işlevini vurgular: "Bir anlam, nitelik, soyutlama ya da nesneyi göstermek, ifade etmek için kullanılan sözcük, işaret ya da mimik olarak kullanılan sembol, kendisine ortak bir sözleşme, anlaşma, uzlaşma ya da gelenek aracılığıyla belli bir anlam aktarılan uzlaşımsal işareti, belirli bir nesne, süreç veya

* Bu konuda karşıt bir yaklaşım oluşturması bakımından karşılaştırınız, Sartre, 2006.

işlemi ima etmeye yarayan şeyi tanımlar" (Cevizci, 2005: s. 1479). Böylelikle, simgelerin sabitleyici etkisinin kaynağı da anlaşılmış olur: Gerçeklikten doğan uzlaşımsal çerçeve ya da uzlaşma isteği veya zorunluluğu, ancak tüm bunların kaynağı bireysel anlıklara bakarak anlaşılamaz, çünkü insan, özünde toplumsaldır. Bundan da şu sonurgu çıkar; anlıklar kendisine taşkın bir art alanla birlikte işler. Daha sonra bu noktaya dönülecek olunmakla birlikte, imgelerin nasıl bağımsız bir yapıya bürünüp simgeleştiklerini kavramamızı kolaylaştıracak bir kavramın terimsel içerimini vermemiz gerekmektedir: *İmgelem* kavramı.

Kavram, şöyle tanımlanmaktadır: "Hayalgücü, muhayyile; zihinde, imge ya da suretler oluşturma, algısal olmayan imge içeriklerini kurma yetisi, bu imge, suret ya da tasarımları, dış dünyadaki karşılıklarından bağımsız olarak, yeni bireşimler halinde, bir araya getirme gücü. Zihnin duyularda mevcut olmayan şeyleri düşünme gücü, gerçek görülmeyen şeyleri tasarımlama yeteneği; algıları imgeler, tasarımlar şeklinde canlandırma, değiştirme ve yeni yapılar içinde düzenleme yetisi" (Cevizci, 2005: s. 916-917). Böylelikle, imgelemin, imgesel verilerin üzerinde anlık içerisinde dönüştürücü bir rol oynadığı açıkça görülecektir.

İnsanın bu şekilde oluşturduğu *simgeleştirme* yetisinin kökenlerini ise, bize, *Cassirer* ve *Lacan*'ın öğretileri verir. *Animal Symbolicum* (simgeleştiren hayvan) kavramı, düşünceleriyle simgesel etkileşimcilik akımını önemli ölçüde etkileyen, 20. yüzyılın Büyük Filozofu Ernst Cassirer'in, felsefî çözümlemesinde de bir açkı görevi gören kilit bir kavramdır. Bilindiği üzere, simgesel etkileşimcilik; "eylemi ve etkileşimi toplumsal aktörlerin nesnelere ve toplumsal eyleme verdikleri anlamın sonucu olarak açıklamaya çalışan kuramsal bir toplumbilim yaklaşımı"dır (Mutlu, 2004: s. 302). Araştırmalarını, "insanların bedenlerine, duygularına, içinde bulundukları durumlara, yaşamlarının içinde geçirdiği sosyal dünyalara nasıl anlam verdiklerini" çözümleyerek gerçekleştirir (Cevizci, 2005: s. 1479-1480). Kuram, özellikle şu noktayı vurgulaması açısından önemlidir: "İnsanları birleştiren bağlar, onların diğer insanlar hakkındaki düşünceleri ve kendilerine ilişkin inançları simgesel etkileşimden ortaya çıkan kişisel anlam yapılarıdır. Dolayısıyla insanların başka insanlar ve kendileri hakkındaki öznel inançları toplumsal yaşamın en anlamlı ve önemli olgularıdır" (Mutlu, 2004: s. 302-303).

Etkileşimle gelen tüm insansal edimler, insan anlığına taşkın olan simgeler evreninde gerçekleşir. Böylelikle, insana taşkın olan bu evren insan gerçekliğinde toplumsalın konumunu imler. Öyle ki simgesel dünya eş-süremsel yaşam formlarını belirlediği gibi farklı biçimsel dönüşümlere uğrayarak art-süremsel yaşam formlarını da belirler. Bu belirlenimin Cassirer'deki karşılığı *kültür* kavramıdır. Bu yönüyle simgelerin istif işlevi onu gerçeklik üzerinde temel belirleyici etken olarak konutlar. Şu tanımlamadan çıkan bir sonurgu olarak: "İnsan artık fiziksel bir evrende değil simgesel bir evrende yaşamaktadır" (Cassirer, 1997: s. 41).

Cassirer'in animal symbolicum tanımlaması, *J. von Euxküll*'ün, *yaşamın özerkliği* düşüncesinin içkin yapısından çıkmaktadır. Euxküll'e göre, yaşam formları arasında bir üstünlük ilişkisi kurulamaz. Yaşam kendi alanında özerktir. Buna şu yolla ulaşılır ki; her hayvanın bir *işlevsel çevresi* (funktionskreis) vardır ve bu çevre, *alıcı dizge* (merknetz) ve *etkileyici dizgeden* (wirknetz) oluşan ikili bir yapıyla işleyimini sürdürür. Ancak Cassirer'e göre, insan için düşünüldüğünde işlevsel çevrenin üçüncü bir halkası daha vardır: *Simgeleştirme*. Böylelikle simgeleştirme yeteneğinin anlaşılması Aristoteles'in "logos" kavramından türeyen *animal rationale* kavramının köklü bir şekilde değiştirilmesini zorunlu kılar, çünkü insan yetilerini salt düşünme yetisine indirgemek, bir *pars pro toto*'dan[*] öte bir şey değildir. İnsanı bütününe açıklayacak bir kavram veya tanımlama varsa bu *animal symbolicum* olmalıdır, çünkü "ancak onun ayırıcı özelliğini bu şekilde belirtebilir ve insana açılan yeni yolu, uygarlık yolunu anlayabiliriz" (Cassirer, 1997: s. 42).

Böylelikle, Cassirer'in çözümlemesi, simgeleştirmenin gerçekliğin yapısı üzerindeki özeksel konumunu bizlere sunar. Simgeleştirmenin toplumsallaşmanın hangi basamağında edinildiği sorusunun yanıtını verecek kişi ise, J. Lacan'dır. Ayna evresi kavramıyla aydınlattığı bu olgu aynı zamanda dilin gerçekliğin yapısı üzerindeki işlevsel konumuna da belirim kazandırır. Gerçekten de dil, simgeleştirmenin en yetkin biçimi olarak karşımıza çıkar ve gerçeklik üzerinde dilin çok güçlü bir belirleyici etkisi vardır. Bu nedenle, Lacan'ın çözümleme düzleminden açınacak bir inceleme izleği üzerinde dil ve gerçeklik etkileşimine göz atmakta yarar vardır.

[*] Birçok nitelikten birini kabul etme.

Cassirer, insan gerçekliğinin anlaşılmasına animal symbolicum tanımlamasıyla felsefî antropolojik açıdan katkı yaparken, Lacan'ın *Ayna Evresi* kavramı da, insanın yaşam döngüsünde imgesel anlık alandan, simgesel yaşama evrenine geçişini ruhbilimsel açıdan bize gösterir. Bu kavram aynı zamanda simgeleştirmenin insanın yaşamsal döngüsünde denk düştüğü konumu verirken, dilin oluşturduğumuz gerçeklik tasarımı içerisindeki konumunu belirlememize de olanak tanır.

Lacan, benlik oluşumunun ilk olarak "bebeğin kendi bedeninin bir imgesiyle özdeşleşmesi aracılığıyla" ortaya çıktığını belirtir (Mutlu, 2004: s. 184-185). "Altı ile on beş aylar arasında bebek fiziksel olarak eşgüdümsüzdür; kendisini bağlantısız, bölük pörçük hareketler yığını olarak algılar. Hareket eden yumruğun kol ve bedenle, bağlantılı olduğu duyusundan yoksundur. Çocuk kendi imgesini (örneği bir aynada – ama bu annenin yüzü de olabilir veya bir bütün olarak algılanan herhangi bir "diğeri" de olabilir) gördüğünde, bu bireyle özdeşleşir ve bu imgede kendi bedeninde deneyimleyebileceği tatmin edici bir birlik kurar" (Mutlu, 2004: s. 184-185). Böylelikle, bebek anlığı, ayna aşamasından önce imgesel oluşumlarla işleyimini sürdürür. Ayna aşamasından sonra, bir ben tasarımı oluşarak imgeler yerini simgesel oluşumlara bırakır. Bu simgesel oluşumlar -ki, en etkilisi dildir- bireye öncel olduğundan, simgesel dünya bireyi çevreler ve kendi içinde bir kapanıma dönüştürür (Çoban, 2003). Dilin bu öncel yapısı Lacan tarafından *babanın kuralı* olarak adlandırılır (Smith, 2005: s. 280).

Dilin öncel yapısı ve öznel dil oluşumu arasındaki diyalektik, aynı zamanda, psikososyal etkilerini de belirler. "Lacan'a göre, bizim gerçeklik olarak gördüğümüz ve nitelendirdiğimiz şey dil tarafından inşa edilip yansıtılır ve dilsel değişimlerle birlikte değişikliğe uğrar. Gerçekliğe dil tarafından yapı kazandırılır. Kullandığımız dil tarafından bize verilenlerin gerisindeki nihaî bir gerçekliği betimleyecek bir üstdil bulunmamaktadır. O, şu halde sembolik olanla (burada, dil) onun sembolikleştirdiği şey arasındaki geleneksel düzeni tersine çevirir: İkincisi birincisini değil, fakat birincisi ikincisini yaratmaktadır" (Cevizci, 2005: s. 1060).

Böylelikle dil gerçeklik üzerinde köklü etkilere sahip olur. Aslında bir açıdan bakıldığında dil ve gerçeklik arasında *karşılıklı belirlenimci* bir yapı görülmektedir. Dil dünyanın anlığımızdaki ve simgesel etkileşim alanımızdaki temel taşıyıcısıdır,

ancak gerçekliğimiz de dili belirleyici bir etkiye sahiptir. Bu noktada C. Wells'in vurgusuna dikkat etmek gerekir. Dil algılama düzenimizi ve düşünce dünyamızı alışılmış belirli yönlere koşullandırır, ama aynı zamanda bizim kültürel yapılarımız da dilsel yapılanmamızı belirler (Wells, 1994: s. 157-158). Bu noktada şöyle bir olgu dilin gerçeklik üzerindeki işlevsel konumunu kavramamıza yardımcı olabilir: Dünyanın dilsel alanda yeniden kurulumu.

Ünlü Alman Filozofu I. Kant'ın ölmeden önce bizlere miras bıraktığı şu sözleri olguyu kavramamıza biraz daha yardımcı olacaktır: "Dünyayı bilmek isteyen, onu önce kurmak zorundadır, hem de kendi içinde" (Kant, 2000). Bu noktayı açımlamadan önce birkaç noktaya daha değinmekte fayda var gibi görünmektedir.

Lacan'ın kuramıyla, simgesel etkileşimcilik, simgelerin bir özelliği bilinmediğinde, aralarında çatışma varmış izlenimine yol açabilir. Çatışmaya izlenimine yol açacak olansa simgelerin içsel ve dışsal ayırımı arasındaki karmaşadır. Anlaşılması gereken nokta şudur; simgesel oluşumların özdeksel varlığıyla, anlıksal değeri arasındaki belirlenim yönüdür. Lacan'ın vurguladığı gibi, özdeksel belirlenim anlıksal yapı tarafından oluşturulur. Böylelikle, doğada var olan bu yapay özdeksel oluşumlar, aslında anlık izlerinden başka bir şey değildir. İnsan gerçekliğini oluşturan temel oluşum da işte budur: Anlıkların özdeksel dönüştürümü yoluyla sürekli aktarımı. Yukarıda belirttiğimiz üzere, istif etme durumu. Böylelikle, insan gerçekliğinin teklerden oluşan bir öznel oluşum olmadığının farkına varılmalıdır. J. B. Vercors'un ifadesiyle; "Tek başına insan bir 'uydurma'dır" (Vercors, 1998: s. 43). Başka bir deyişle, insan gerçekliği insanlığın gerçekliğinden kopup tek tek bireylerde doğan ve yine bireysel gerçeklikten kopup insanlığın tininde yiten bir yeniden oluşumdur. Kant'la düzdeğiştirmecesel bir ilişki kurup, dünyanın içsel yeniden kurulumu da diyebileceğimiz bu olgu bizi simgeleştirmenin doğasından alıp başka bir kavrama çıkaracaktır. Bu kavram C. G. Jung'ın geliştirdiği *arketip* kavramıdır. Kavram, "Yunanca 'başlangıçtaki, İlk' anlamına gelen *arki* ve "biçim" anlamına gelen *tipos* sözcüklerinin birleşiminden oluşur" (Tecimer, 2005: s. 82). Böylelikle, Platon'daki *idea* kavramıyla dilegelen içerime yakın bir anlamda, ilk örnek anlamında, kullanılır.

Arketip kavramı, insanlığın kolektif birikimini vurgulayarak, bireylerin insanlık tiniyle birleşim alanı ya da buluşma noktasına denk düşen bir alanı imler. Böylelikle Freud'un bilinçdışı kavramını Jung, arketip kavramından yararlanarak kolektif bilinçdışına çevirir ve yine arketipler, aynı zamanda "kolektif bilinçdışından doğan ve efsanelerde, masallarda, sağlıklı ya da nevrotik türden öznenin bütün imgesel ürünlerinde ortaya çıkan yapı"lar olarak bir döngüselliğin dönüştürücü özeğini oluşturur (Cevizci, 2005: s. 151). Jung'ın şu belirlenimini anlamak çözümlememiz için oldukça önemlidir, "ruhun bilinçdışı yönü bilinçten farklı, ancak bilinci tamamlayıcıdır" (Fordham, 1996: s. 16). Ancak bu yolla, insan ve insanlık arasındaki art-süremsel etkileşim gerçekleşir ve sürekli varlığını sürdürerek açınır.

Kant'tan Jung'a uzanan bu çizgi, bize insan ve insanlar arasındaki varoluş eytişimi hakkında bilgi verirken, çalışmalarında görüngübilimi toplumbilime uygulamayı amaçlayan Ünlü Alman Düşünürü A. Schütz, bireylerin toplumsal bağlarının olanaklılığıyla ilgili düşüncelerimizi netleştirebilmemiz için birkaç temel kavram sunar. Yukarıdaki incelemeler kolektif bir yaşamsal döngünün varlığı hakkında bir kavrayışa ulaşmamıza olanak tanırken, yaşamın kolektifliğinin nasıl olanaklı olduğu hakkında bir ipucu vermemektedir.

İnsan varoluşunun kolektiflik yönünü, *anlıksal özdeşlik* gibi işlevsel bir kavram geliştirilerek kavranılır kılınabileceği aşikardır. Schütz'un *sağduyu bilgisi*, *perspektiflerin karşılıklılığı* ve *öznelerarasılık* kavramları bize böylesi bir işlevsel kavramı kurmak için çeşitli olanaklar sunar.

Anlıksal özdeşliğin özeğinde iki unsurun varlığından söz edebiliriz, ortak varlaşma alanı ve ortak varlaşma koşullarıyla gelen özdeş yetiler. Ortak varlaşma alanı denildiğinde anlaşılması gereken şey, biyolojik bir özdeşliğin simgesel yetiler ve art-alanla birleşerek büründüğü görüngüdür. Böylelikle, insanlaşma iki aşamalı bir çizgiden geçer; toplum içinde varlaşma olarak insanlaşma -ki bunun toplumbilim, ruhbilim ve toplumsal ruhbilimdeki karşılığı *toplumsallaşma* kavramıdır- ve nesilden nesile aktarılarak ilerleyen törel bir ussal yapılanmanın bütünü oluşturan tekler tarafından sürekli yeniden içselleştirilmesi olarak insanlaşma. Böylelikle, tarihsel ve toplumsal yaşam evreninde, insanlaşma düzleminde, tekler eşit değil ama özdeş yetilerle donatlanırlar.

Hegelyan bir çözümlemeye yaslanan bu anlayış, bize, tıpkı Descartes'ın ansal yetilerin evrende tüm insanlara eşit dağılımı ilkesi gibi, anlıkların da özdeş oluşumlar oldukları savını gütmemiz için yeterince neden verir. Bu türden bir özdeşlik düşüncesine götürebilecek kavramlardan ilki, *sağduyu bilgisi* kavramıdır. Sağduyu kavramı, burada, Schütz tarafından, Descatesçı bir anlayışla, "sağlam yargıda bulunma ve doğruyu yanlıştan ayırt etme gücü" (Descartes, 1996: s. 13) anlamıyla tam olarak örtüşmemekle birlikte, Spinoza'nın *conatus* kavramıyla örtüşük bir düzlemde belirlenmektedir. Şöyle ki, "her şey kendi olduğu ölçüde, kendi varlığında sürmeye çabalar" (Spinoza, 2000: s. 85). Böylelikle Schütz'da "sağduyu bilgisi", yaşam sınavında geçmek için gerekli bir ön gereklilik olarak belirim kazanır (Smith, 2005: s. 96). Bu türden, bir öz varlığı sürdürmeyi ilke edinen bir özne kuramı, yaşamsal devamlılığın gerçekleşmesi için bir çeşit ortak tanımlama evrenini zorunlu kılar. Dış dünyaya karşı geliştirilen bu görü alanına Schütz, *perspektiflerin karşılıklılığı* adını vermektedir. Böylelikle, *öznelerarası* bir yaşamsal yapı kurulması olanaklı hale gelir. "Eğer başkalarının söylediği ya da yaptığı her şeyi amansız bir şekilde sorgulasaydık ya da başkalarının anlayamadıklarını varsayarak hayatımızı sürdürseydik asla bir şeyi başaramazdık" (Smith, 2005: s. 97).

Bu noktada, H. Sacks'ın *üyelik sınıflama aracı* (membership categorizition device) kavramına deyinmek yararlı olabilir. Sacks, Schütz'un sağduyu bilgisi kavramını, üyelik sınıflama aracı kavramını kullanarak genişletmiştir. Buna göre, yaşamsal süreçte belirli *etiketler* kendileriyle birlikte taşıdıkları anlamı oluşturan bir bütünlük içerirler. Böylelikle, sağduyu bilgisi karmaşık ve aktarımsal açıdan zor bir unsur olmaktan çıkıp, basitleşmiş bir işleyimsel yapıya bürünebilir. Böylelikle, bir olgusal gerçekliğin izlerini taşıyan aracılar vasıtasıyla etkileşime geçebilir ve ulaşmamız gereken gerçekliği aracıların gönderme yaptığı art-alan olarak çıkarsayabiliriz. Yaşamsal etkileşimin kolaylığı ve hızı önemli ölçüde bu *Ü.S.A.*'lara bağlıdır (Smith, 2005: s. 100).

Öznelerarası bağ, tek tek bireylerin anlık etkileşimleriyle ilintilidir. Ch. S. Peirce'ın şu belirlemesi bu konuda oldukça önemlidir: "Duyuma en yakın evrensel kavram *genelde*, *şimdiki zamana* ilişkin olanıdır. Bu bir kavramdır, çünkü evrenseldir. *Dikkat* edimi bir çağrışım uyandırmadığından dolayı, aklın ayırt edici gücünden kaynaklandığı için, bu güç bir aklı bir nesneye yönlendiren güç

anlamındadır, o nesnenin herhangi bir öncülünü düşünme gücü ile zıtlık içerisindedir- böylece *genelde neyin şimdiki zamana ait olduğunun* kavramı, dikkatte yer edinen genel bir idrakten başka bir şey değildir, çağrışım yapmaz ve bundan dolayı da doğru bir birlik sağlamaz. Genelde şimdiki zamanın kavramı, bunun genel kavramı, felsefi dile "madde" sözcüğü olarak çevrilir" (Peirce, 2004: s. 73). Bilincin insan anlığı ve dış dünya arasında bir köprü işlevi gördüğü düşünülürse, Peirce'ın bu türden bir bircilik anlayışı çok görülse bile, şimdiki zamana yönelik olan dikkat insan anlığının temel yönelimidir denilebilir. Böylelikle, dünya ile girilen sürekli deneyim bize, içimizde kurduğumuz evreni belirlememiz için gerekli bikrimi sunar. Böylelikle, öznellik, iç-dünyanın bu özerk alanında oluşur diyebiliriz. Sağduyu gereksinimleri içerisinde toplumsal anlıkla örtüşme alanı içerisinde öznel olan yerini nesnele bırakır. Böylelikle, yeryüzüne gelmiş milyarlarca insan ölçüsünde beliren milyarlarca dünya tasarımı, öznelerarası düzlemde yaşamsal kaygılarla geliştirilen ve adına *nesnellik* denilen bir alanda, değişmeyen bir tasarına ulaşır.

Buraya kadar anlatılanlardan açık bir şekilde çıkarsanacağı üzere, insanlaşma sürecinde toplumsal ırasıyla etkin bir rol oynayan dil, toplumsal etkileşimsel yapı içerisinde de özeksel bir görünüm serimler. Yukarıda serilmediğimiz çözümlemeye yakın bir düzlemde dilin temel simgeleştirme biçimi olduğunu belirten H. G. Gadamer, insansal etkileşimde anlamın başat konumundan yola çıkarak, dilin üstlendiği temel anlam taşıyıcılığının onu gerçekliğin evrensel biçimi niteliğine büründürdüğünden bahseder (Gadamer, 2002).

Gerçekten de özellikle sözel etkileşimsel alanda kullanılan dil, diğer dilsel türler[*] ve tüm diğer simgesel formlara göre insansal etkileşimde ve özellikle de gerçekliğin kurulumunda çok büyük bir işlevsel yöne sahiptir. Böylelikle insanın temel simgeleştirme yetilerinin taşıdığı belirleyici konum, bizlerin onu simgeleştiren bir hayvan olarak tanımlamaya götürmesi ve simgeleştirmenin de en yetkin biçiminin dil oluşundan şu sonuç çıkar ki, dil aslında, dünyanın kendi içimizdeki taşıyıcısıdır. Bizler aslında dünyayı kendi içimizde yeniden kurarak yaşamlarımızı sürdürürüz ve bu yeniden kurulum büyük ölçüde dille olanaklılaşır. Böylelikle bizim için gerçek

[*] Gündelik yaşamımızda kullandığımız dil veya söz'ün yanı sıra, iki çeşit insansal dil biçiminden daha söz edilebilir. Bunlardan birincisi *dil nitelikli (paralanguage*) diye adlandırılan ve dilsel iletiye eşlik eden dil ötesi sesler ve insanlararası etkileşimde ileti amaçlı kullanılan beden hareketlerinin kullanıldığı dizge olan *knesics*tir. Ayrım için bkz; Haviland, 2002:129-160.

olan dünya kendi içimizde yeniden kurduğumuz dünyadan başka bir şey değildir ve bizim gerçekliğimiz dünyanın dilsel alanda yeniden kurulumu üzerine konutlanan bir yapı olarak karşımıza çıkar. Bundan şu çıkar ki, dil gerçekliğimiz üzerinde belirleyici bir konumda yer alır. Başka bir deyişle, dilin olanaklılığı gerçekliğimizin boyutlarını belirler. Böylelikle gerçekliğin temel kapanımı fiziksel bir nitelikten çok dilsel bir nitelik gösterir. Böylelikle gerçeklik dilsel biçimler içerisinde yoğrularak asıl şeklini alır, ancak bu etkileşimin tek yönlü olduğunu söylemek de yanlış bir çözümlemeye götürür bizleri. Gerçeklik de dil üzerinde belirleyici bir etkiye sahiptir. Böylelikle karşılıklı etkileşimsel bir yapı içerisinde dil ve gerçeklik arasındaki diyalektik belirim kazanır.

Buraya kadar insan gerçekliğinin parametrelerine ve zihnin yapısına yönelik tartışmaların ana noktalarını gördük. Zihin öğretileri derli toplu olarak düşünülüdüğünde ise bircilik, ikicilik ve nötr alandan oluşan toplam on beş öğretinin varlığından bahsedilebilir. Bircilik öğretisi madde ve ruhtan yalnızca birisinin olduğu, ikicilik öğretisi madde ve ruhun birbirine indirgenemeyecek iki töz olduğu, nötr öğretiler ise ne ruh, ne madde veya bedenin ön plana çıkarılmasının tercih edilmediği yaklaşımlardır. Buna göre Materyalizm, Eleyici Materyalizm, Zihinsel Malzeme Teorisi, Zihin Tozu Öğretisi ve İndirgemeci Materyalizm olmak üzere dört öğreti geliştirir. İndirgemeci Materyalizm ise Davranışçılık ve Merkezi Hal Teorisi olmak üzere iki yaklaşıma sahiptir. İdealizm ise Nesnel İdealizm ve Öznel İdealizm olmak üzere iki alt dala ayrılır. Bunların dışında ikicilik öğretileri Etkileşimcilik ve Epifenomenalizm'den oluşan İlişkisel İkicilik ve Psiko-Fiziksel Parelelizm'den oluşan İlişkisiz İkicilik olmak üzere iki alt dala ayrılır. Spinoza'nın Nötr Öğretisi, Strawson'un Öğretisi, James, Mach, Carnap ve Ayer'in Öğretisi, Dilci Filozofların Öğretisi ve Varoluşçularla Fenomenologların Öğretisi olmak üzere toplam beş Nötr Öğreti vardır (Cevizci, 2005: s. 1804-1806).

2.3. Zihnin İşlevleri

İnsanın düşünce ve duyumlarına yönelik fonksiyonlarının tümün, cisimsel ya da bedensel olgudan, yalnızca kişinin kendi gözlemlerine açık oluşuyla ayrılan yapıya verilen isim olarak tanımlanabilecek zihinde olup biten şeyler, başkaları tarafından gözlemlenemez olup, özel ya da içrektir. Bu anlamda zihin, varsayılan

süreç ve edimlerin toplamı olarak ele alındığında insan varlığının devam etmesini sağlayan bir işlev edindiğini, bireysel organizmanın ya da insan organizmasının bilinçli ve bilinçten yoksun mental tecrübelerinin toplamı olarak ele alındığında ise sosyal ilişkileri ve davranışları düzenleyen bir yapı işlevi gördüğünü ortaya koyabiliriz (Cevizci, 2005: s. 1795).

Aynı şekilde zihni başta algı ve bilinç olmak üzere bilinçli entelektüel süreçlerin toplamı olarak düşündüğümüzde muhakeme ve hayal gücümüzü yönetme işlevini yürüten bir birim, beyne eşdeğer veya eşit bir şey olarak düşündüğümüzde organik fonksiyonları denetleyen bir oluşum ve biyolojik bir sistemin yeterli bir yapı kazandığı zaman sonradan ortaya çıkan bir özellik olarak ruhsal denetimi sağlayan bir idare merkezi fonksiyonunu üstlendiğini söyleyebiliriz (Cevizci, 2005: s. 1795). Zihin, buradaki çalışmanın bağlamı içerisinde düşünüldüğünde, karşılaşılan bir metinde yer alan maddi varlıkları, işlemeyi olanaklı kılan temel birimdir. Okumakta olduğunuz birinci ana bölümün sonunda insan zihni tarafından yazının nasıl işlendiğine yönelik bir argüman sunulmaktadır. İkinci ana bölümün sonunda ise metin ve anlamlandırma konusu açımlanmaktadır.

3. ANLAMIN NELİĞİ

3.1. Anlam Kavramı ve Anlamlandırma Edimine Yönelik Yaklaşımlar

İletişim ve felsefe literatüründe anlam "bir şeyin gösterdiği ya da dile getirdiği kavramları bütünü. Dildeki göstergenin ifade ettiği şey. Bir kişiyi bir nesneye, bir duruma gönderen ve sözcüklerle ortaya konan şey, mana. Kavram ve olayların delalet, işaret ettiği şey; açıklama, bir şeyin niçin olduğu gibi olduğu neden" (Cevizci, 2005: s. 110-111) ve "iletişimin ürünü ya da sonucu olarak ortaya çıkan, karşılıklı anlaşaya dayanan ve insanların birbirlerini anlamalarını olanaklı kılan düşünsel çağrışım" olarak tanımlanır (Mutlu, 2004: s. 25).

Başka daha temel süreçlere indirgenmek suretiyle açıklanamayan, kendine özgü bir süreç, yöntem ya da kavrayışı dile getiren anlama kavramı ise olayların içeriğin, olaylar arasındaki ilişkileri doğrudan ve aracısız sezgi ya da yaşanmış deneyim yoluyla bilme; algılanan şeye ait olmayan bir tanım ya da kavram için söz konusu bir idrak faaliyeti olan anlama yetisiyle ilgili olan bir fenomendir.

Anlamlandırma Edimine yönelik farklı kavrayışlar mevcuttur. Bunlardan birisi J. Austin'in *Söz Edimleri Kuramı*nda yer alan *düz söz edimi*nin bir alt grubunu tanımlar. Konuşanın sözleriyle, doğal bir dilin söz dizimi kurallarına uygun olarak bir şeyi veya olguyu kastetmesi, ona gönderme yapması, referansta bulunması durumunu dile getirir. Buna göre, bir sözü, bir dillendirimi az çok bir anlam içinde ve belirli bir şeye veya olguya gönderme yaparak kullanmak, anlamlandırma ediminde bulunmaktır. Örneğin, "sigaram çekmecenin içinde demek" bir eşyanın belirli bir yerde olduğunu iletmek için kullanılabilecek bir cümledir. Burada gerçekleştirilen şey anlamlandırma edimidir (Cevizci, 2005: s. 111- 112). F. de Saussure'e göre anlamlandırma bir göstergenin ya da gösterge sisteminin göndergesel gerçekliğiyle ilişkisi sonucunda ortaya çıkar (Saussure, 1998: s. 109).

Konuyu derli toplu olarak tasarlayan A. Cevizci anlama yönelik olarak davranışçı, deneyimci, gönderimsel, iletişimsel, ilişkisel, işlemsel, nedensel ve mütekabiliyete dayalı olarak ortaya çıkan sekiz teorinin varlığından bahseder. Buna göre (Cevizci, 2005: s. 110-111):

1. Davranışçı anlam öğretisinde, dinleyen kişi üzerindeki etki ön plandadır. Anlamı, semboller, sesler, jest ve bedensel durumlar türünden uyaranlar karşısındaki davranışlar tepkilerle özdeşleştiren, bir sözcük ya da cümlenin anlamını dinleyen kişinin üzerindeki etkisiyle açıklayan öğretidir.

2. Deneyimci anlam öğretisi, anlamın ölçütünü deneyim olarak alır. Sözcüklerin ya da cümlelerin gerçek anlamları somut deneyimlere yapılan dolaylı ya da doğrudan referanslardan aldıklarını, sözcüklerin yalnızca uygulanım ya da doğrulanabilirlikleriyle ilgili kuralların deneyimlerden türetilebilmesi durumunda anlamlı olduklarını dile getirir.

3. Gönderimsel anlam öğretisi, anlamı diyalektik bir ilişki içerisinde ele alır. Sözcüklerin ancak ve ancak gönderme yaptıkları, atıfta bulundukları bir şey, kendilerinin anlamını meydana getiren bir nesne olması durumunda anlamlı olduğunu savunur.

4. İletişimsel anlam teorisin, anlamı süreç içerisinde aktarılan bir fenomen olarak tasarlar. Anlamın özel düşüncelerimizi başkasına aktarmak için semboller kullanmaktan ibaret olduğunu vurgular.

5. İlişkisel anlam teorisi, anlamı bir temsiliyet ilişkisi içinde ele alır. Sözcüklerin dış dünyadaki bir şeye karşılık geldiğini ve onların anlamlarının söz konusu mütekabiliyet ilişkisinden türediğini savunur.

6. İşlemsel anlam öğretisi, anlamaya yönelik çabaların anlamı oluşturduğunu belirtir. Bir sözcüğün, anlamının o sözcüğü örnekler ya da anlamaya çalışırken gerçekleştirilen işlem ya da faaliyetler toplamından ibaret olduğunu vurgular.

7. Nedensel anlam teorisi, zihnin nedensellik bağlantılarını ön plana çıkarır. Bir dildeki sözcüklerin anlamlarını, onlara neden olan zihin halleri ve onların neden olduğu zihin halleri yoluyla kazandığını dile getirir.

8. Mütekabiliyete dayalı anlam öğretisi, toplumsal uzlaşıya gönderme yapar. Sözcüklerin sembolik olarak dış dünyadaki bir şeyi temsil ettiklerini ya da dış dünyadaki bir şeye karşılık geldiklerini ve anlamlarını bu karşılık ve mütekabiliyetten aldıklarını ileri sürer.

Anlam kavramı ve öğretileri kadar anlamın işlevleri konusu da anlamlandırma edimini kavrayabilmemiz için önemlidir. Bir sonraki alt başlık bu konuya ayrılmıştır.

3.2. Anlamın İşlevleri

Anlam, her şeyden önce insan zihnini yönlendirecek temel parametrelerin başında gelir. Anlamın bu mekanik işlevi yukarıda anılan öğretilerin yaklaşımlarında farklı boyutlarda değerlendirilebilir. Çalışmanın konusuyla bağlantılı olarak, insanın anlamlandırma mekanizmasını kavrayabilmek adına teorik dayanaklardan yola çıkarak bunları belirleyebiliriz.

Davranışçı anlam öğretisi açısından bakıldığında anlam, dinleyen kişi üzerindeki etki bağlamında bir işlev görür. Anlamın başlıca işlevi, burada, *yönlendiricilik* olarak tespit edilebilir.

Deneyimci anlam öğretisi açısından yaklaşıldığında ise anlamın ölçütü deneyim olduğundan, temel işlev olarak *onaylama* gösterilebilir. Burada anlam, kişinin deneyimlerinin doğrulamasını mümkün kılar.

Anlamı diyalektik bir ilişki içerisinde ele alan gönderimsel anlam öğretisi açısından bakıldığında ise anlamın işlevi *özdeşlik kurma* olacaktır. Bu bağlamda fonksiyonel olarak anlam, referans kurmayla bağlantılı olarak işleyecektir.

İletişimsel anlam teorisi açısından yaklaşıldığında ise anlam, süreç içerisinde aktarılan bir fenomen olarak kaşımıza çıkar. Anlamın buradaki temel işlevi *süreçsel etkileşimlilik* olacaktır. İletişim sürecinde ancak anlam yoluyla etkileşim kurulabilir.

Anlamı bir temsiliyet ilişkisi içinde ele alan ilişkisel anlam teorisi açısından bakıldığında ise temel fonksiyon *eşleştirme* olarak karşımıza çıkar. Anlamlandırma sayesinde insanlararası bir düzlemde dünya ve semboller bağ oluşturabilir.

İşlemsel anlam öğretisi açısından bakıldığında ise anlamaya yönelik çabaların anlamı oluşturduğunu görürüz. Bu tür çabaların içerisinde anlamın temel işlevi *işleyim sağlama* olacaktır. Anlamın oluşturduğu işlerlik sayesinde yeni anlamlar kurmak olanaklıdır.

Zihnin nedensellik bağlantılarını ön plana çıkaran nedensel anlam teorisi açısından bakıldığında ise zihin ve dış dünya arasında kurulun *dönüştürme* işlemlerinin anlamın temel işlevi olduğu görülecektir. Dış dünya anlama yoluyla zihni dönüştürürken, zihinde beliren anlam da dış dünyayı dönüştürür.

Mütekabiliyete dayalı anlam öğretisi açısından yaklaşıldığında ise toplumsal uzlaşıya gönderme yaptığını görmekteyiz. Burada anlamın temel işlevi *simgesel etkileşimi olanaklı kılmak* olacaktır. Oluşturulan anlam sayesinde uzlaşıya varılabilir ve bu uzlaşı sembolik formların temelini oluşturur.

Böylelikle anlamın temel fonksiyonlarının yönlendiricilik, onaylama, özdeşlik kurma, süreçsel etkileşimlilik, eşleştirme, işleyim sağlama, dönüştürme ve simgesel etkileşimi olanaklı kılma olarak sıralayabiliriz. Tüm bu işlevler, karşımıza çıkan eğri büğrü mürekkep lekelerini nasıl semiyotik ve toplumsal olana dönüştürdüğümüzü açıklamaya yetmez. Konuyu daha iyi kavrayabilmek için iki temel kurama

yönelmemiz gerekiyor. Göstergebilimin bu iki kuramının yanı sıra, Yapısalcı ve Postyapısalcı düşünürlerin görüşleri bu konuda bize yardımcı olabilir. Bir sonraki bölüm, yazı ve anlamlandırma ilişkisi üzerine kuruludur.

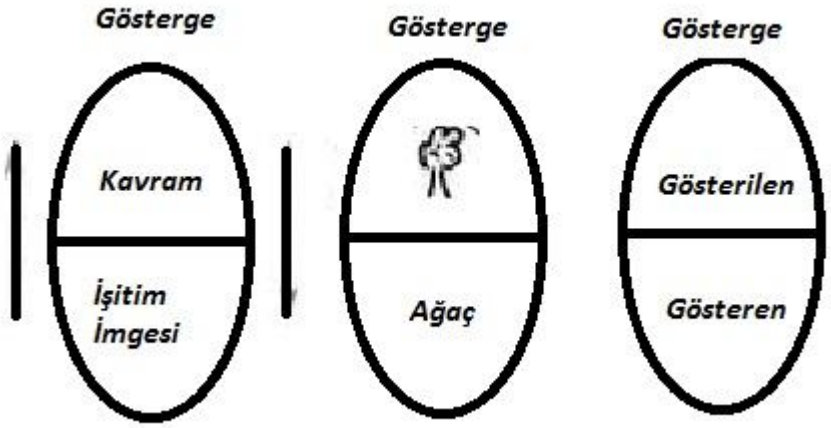
4. YAZI VE ANLAMLANDIRMA EDİMİ

Yazınsal etkileşimde anlamlandırma sürecini kavrayabilmek için, "anlamın üretimini ve yeniden üretimini inceleyen bilim dalı" olarak tanımlanan göstergebilimi anlayabilmemiz gerekiyor (Mutlu, 2004: 114). Peki, bu ne anlama gelmektedir? Anlam üretimi anlaşılabilir bir şey. Örneğin; ay ve yıldız figürlerinin her insan için taşıdığı bir anlam vardır. Türkiye'de yaşayan insanlar için, bu iki figür birlikte düşünüldüğünde bir anlam ortaya çıkar. Ay-Yıldız bizim için bir göstergedir. Tarihsel bir geçmişe dayanan ve kültürel olarak üretilen anlamlardır bunlar. İkiz kuleler için de aynı şey geçerlidir. Yıkılmadan önce dünya ticaretinin simgesi durumundaydılar. Yıkıldıktan sonra ise 11 Eylül'ün simgesi durumuna geldiler. Amerikan toplumunun bu figüre yüklediği anlamı tahmin edebilebilir.

Bunlar toplum içinde anlam üretimini açıklayabilir. Peki, yeniden üretim denildiğinde ne anlamamız gerekmektedir? Yeniden üretim söz konusuysa, burada zaten var olan bir anlam var demektir. Örneğimizde olduğu gibi "ay-yıldız"ın, "ikiz kuleler"in sahip olduğu gibi ortada bir anlam vardır ve bu anlam yeniden üretilmektedir. Peki, nerede? Her yerde olabilir. Mesela reklam metinlerinde üretiliyor. M. Çamdereli'nin *Çok İleri Giderek Bir Mavi Afişi Okumak* isimli makalesinde (2013) çözümlediği gibi, ikiz kulelerin üzerine ay-yıldız imgesini yerleştirdiğiniz zaman tüm bu göstergeleri yeniden anlamlandırmış olursunuz. Burada, "Türkler olarak bizler, dünya ticaretinin tepesine yerleştik" anlamı çıkar ki; bu, açık bir şekilde belirtilen göstergelerin yeniden üretimdir… Edebiyatta da, her zaman, anlam üretilir ve yeniden üretilir. Aslında, edebiyatın birincil işlevi budur.

Göstergebilim konusuna dönecek olursak, İngilizce'de iki kavramla karşılandığını söyleyerek işe başlayabiliriz: *Semiotic* ve *semiology*. Dikkat edeceğiniz gibi dilimizde tekil olarak karşılansa da aslında bir değil iki tane göstergebilim var. Aynı zamanda yaşamış, dilbilim ve mantık alanlarında çalışan iki düşünür, birbirinden haberdar olmayınca, oldukça yakın bu iki bilim dalını eş süremli olarak geliştirmişlerdir.

Bu düşünürlerden birisi *F. de Saussure*'dür. Dilbilimsel bir düzlemde oluşturduğu kuramına *semiology* adını vermiştir. Saussure'ün kitap yazmak gibi bir niyeti hiçbir zaman olmamıştır. Her hafta dersini anlatır, sonra notları çöpe atar. Her yıl kendini yeniler. İki yüksek lisans öğrencisi olmasaydı *Genel Dilbilim Dersleri* isimli kitabı (1998) da ortaya çıkmayacaktır. Çöpten notlarını toplayan öğrencileri, düşünürün ölümünden sonra bunları derlemiş ve kitap olarak basılmasını sağlamışlardır. 20. yüzyıl dilbiliminin, göstergebilimin ve yapısalcılığın temellerini bu kitap oluşturur. Saussure, anlamlı her bütünlüğün *anlambirimler*den oluşan bir yapı olduğunu söyler. Bu anlambirimler arasındaki ilişkinin çözümlenmesinin, yapının çözümlenmesiyle aynı şeyi dile getirdiği düşüncesinden hareket eder. Anlamı oluşturan her bir birimi ise *gösterge* olarak adlandırır. Buna göre, bir gösterge, zihinde canlanan bir kavram ve zihne dışarıdan nüfuz eden bir işitim imgesinin birleşmesinden oluşmaktadır. Tıpkı şu an bakmakta olduğunuz eğri büğrü mürekkep lekeleri gibi… Saussure, daha sonra kavram ve işitim imgesi yerine, gösteren ve gösterilen terimlerini yerleştirecektir. Şekil 1'deki şemayı takip edelim:



Şekil 1: Gösterge Bileşenleri (Saussure, 1998: s. 109).

Düşünüre göre, göstergenin oluşumu keyfidir. Başka bir deyişle, kavram ve işitim imgesinin birleşmesi bir kurala dayanmamaktadır. Örneğin, ağaç sözcüğüyle, zihnimizde oluşan ağaç imgesi arasında bir bağlantı yoktur, çünkü aynı imge Latin dilinde arbor, İngiliz dilinde tree sözcükleriyle karşılanabilmektedir. Dolayısıyla,

gösteren ve gösterilenin birleşmesi bir nedene dayanmaz. Saussure, buna *göstergenin nedensizliği* kuralı ismini verir.

Mürekkep lekelerine dönecek olursak. Bu satırlara baktığınızda düz bir zemin üzerine kondurulmuş mürekkep lekeleri görüyorsunuz. Bunların her biri, görme yoluyla algıladığımız birer işitim imgesidir. İçinde yaşadığımız toplumda, anneniz, babanız ya da ilkokul öğretmeniniz size çeşitli şekiller gösterir ve bunlara harf denildiğini öğretirler. Bu şekilde öğrendiğiniz her farklı şeklin simgesel formunu zihninize kazır ve benzer her türlü oluşumu görünce eşleştirirsiniz. Bu şekilde her bir mürekkep lekesi sizin için bir kavramla özdeş hale gelir. Harf olarak kavramlaştırdığımız imgeler de birleşerek b-a-ş-k-a—k-a-v-r-a-m-l-a-r-ı—o-l- -ş-t- -r-u-y- -r. Sözcükler kelimelere, kelimeler birleşerek cümlelere, cümleler birleşerek paragraflara, paragraflar birleşerek pasajlara, pasajlar birleşerek bölümlere, bölümler birleşerek kitaplara dönüşüyor… Her kavram, daha üst bir kavram için bir işitim imgesi haline geliyor ve daha üst anlam yapılarını kuruyor. Bu düşünce yapısalcılığın da temelidir. Nasıl mı? Ters bir mantık kuralım. Kitapları anlamak için bölümleri, bölümleri anlamak için pasajları, pasajları anlamak için paragrafları, paragrafları anlamak için cümleleri, cümleleri anlamak için sözcükleri, sözcükleri anlamak için harfleri anlamlandırmak zorundasınızdır.[*] Her üretimi bir yapı olarak düşünürseniz, anlam oluşumunu kavrayabilmek için, onu atomik birimlere ayrırarak çözümleyebilirsiniz.

Bu noktada Saussure'ün iki kural belirler bunlar, göstgenin nedensizliği ve gösterinin çizgiselliği kurallarıdır. Ona göre kavram ve işitim ilkesi birleşirken, keyfi bir şekilde gerçekleşir. Buna göstergenin nedensizliği ilkesini ismini vermiştir. Öte yandan işitim imgeleri sürekli değişir. Dolayısıyla gösteren çizgiseldir ve göstergeler sabit bir pozisyonda kalamazlar (Saussure, 1998: s. 109-111). Devinime uğrarlar. Eskiden Türkçe'de var olan "eb" sözcüğünü ele alalım. Biz ona şu an ev diyoruz. Sadece sözcük değişimi olmuş, ama zihnimizde canlandırdığı şey aynı (mı?).

[*] Anlamlandırmanın yapısı, eylemselliğe dönüştürülmek istenen ifadelerde farklılaşır. B. Russell, eğer söz-eylem bağlantısı kurulmak isteniyorsa, nesne sözcüklerinin dışındaki sözcüklerin tek başına anlamsız olduğunu vurgular. Burada, anlamlandırma süreci cümle düzeyinden başlar. Ayrıca nesne sözcükleri olmasa, dilin ampirik doğruluk ya da yanlışlığı ifade edecek bağlantıyı dilbilimsel olmayan olaylarla kurma olasılığı da kalmaz. Bu nedenle, Russell'a göre, nesne sözcükleri, ampirik bilgi kuramının temelini oluşturur (Russell, 2013: s. 23-30).

Daha çok felsefede bilinen bir isim olan *Ch. S. Peirce*, bir diğer kuramcımızdır. Onun *semiotic* adını verdiği kuram, aslında epistemolojik bir girişimdir. Duyuma en yakın olan *şimdiki zaman*a yönelik kavramlardan başlayarak, insan zihninin en soyut kademelerinde bulunan çeşitli olgu kategorilerini ve bunların oluşma biçimlerini açıklayan genel bir kuramı anlatır. Peirce, şunu yapar: Zihnimizin dışındaki şeyler ve zihindeki kavramsal dönüşümleri ve giderek daha soyut kavramlar yoluyla temsili arasındaki ilişkiyi açıklamayı dener. *Semiotic* denilen şey, aslında, basbayağı bir mantık kuramıdır. Onun amacı, bu kuramdan yola çıkarak bir zihin felsefesi ve bilgi kuramı oluşturmaktır. Peirce'ı anlamak için iki düzeyin göz önünde bulundurması gerekir. Bunlardan ilki, üçlükler biçiminde tasarlanan gösterge sınıflamalarıdır: Simgesel, ikon, belirtisel gösterge; nitel, kural, tekil gösterge; tanım, önerme, argüman göstergeleri. Bu sınıflar, olguların farklı zihinsel temsillerinin niteliğini somutlaştırmamıza yardımcı olurlar. İkinci düzey, gösterge kategorilerinin zihinsel düzeydeki işleyiş yapısını olanaklı kılan bir *mekanizma* niteliğinde tasarlanan üçlü yapıdır. Bu yapının bir ucunda *gösterge*, diğerinde *yorumlayan* ve bir diğerinde de *nesne* bulunur. Böylelikle, her *nesne*/*şey* yorumlayana göre farklı bir gösterge olarak kodlanabilmektedir (Peirce, 2004: s. 73-80).

Bir edebi metni oluşturan her bir öğeyi somut bir kavramın karşılığı olarak düşünebiliriz. Örneğin, J. R. R. Tolkien'in *Yüzüklerin Efendisi* isimli kitabında (1996) Frodo karaterinin taşıdığı yüzük simgesel bir gösterge olarak ele alınabilir ya da çoğu filmde karşılaştığımız Kurtarıcı İsa heykeli ikon gösterge olarak düşünülebilir ya da Stalker filminde siyah beyaz filmden renkli filme geçiş olgusu belirtisel gösterge olarak düşünülebilir. Bu somutlamalara paralel olarak daha soyut gösterge üçlüklerinden yararlanılabilir ve filmi oluşturan anlam örüntüsü ifşa edilebilir. Örneğin, Stalker'da gerçekleşen film dönüşüm olayı, bulunulan mekanla ve zaman çizgisiyle birlikte çok soyut bir okumayı doğurabilir. Konum olarak bölge olarak nitelendirilen, metafiziksel olayların yaşandığı bir alana gelmişlerdir ve tam o anda renkli görüntüye geçilir. Bununla yönetmenin, yaşadığımız dünyanın sıkıcı olduğuna dair bir gönderme yaptığını ele alacak olursak, Kant'ın numen ve fenomen ayrımına kadar uzanan bir yorumlama yelpazesini elde etmiş oluruz.

Peirce'ın kurduğu model, Saussure'ün kurduğu modelden daha karmaşık olmakla birlikte anlaşılması imkansız değildir. Saussure tek bir gösterge modeli

sunuyordu bize, Peirce ise üçlükler ve bir mekanizma sunmaktadır. Peirce'ın kuramı üç boyutlu olarak değerlendirilebilir. Saussure'ünki ise daha ziyade iki boyutludur. Bunun nedeni amaçlarında gizli olabilir. Birisi dil olgusunu açıklamaya çalışırken, diğeri insan zihninin nasıl işlediğini anlamaya çalışır. R. Barthes ve J. Derrida okuma ve anlamlandırma edimi konusunda bu klasik sayılabilecek açaklamalardan birazcık daha farklı düşünmektedir. Bunun temel nedeni olarak, düz bir okuma yapma eğilimi yerine, göstergebilimi süreçsel bir araç olarak kullanmalarında yatıyor olabilir.

Okunabilir ve yazılabilir metin ayrımını yapmasıyla ün kazanan ve bir yapısalcı olan R. Barthes, dilin toplum içerisinde üretildiğini ve kelimelerin bir belleği olduğunu söyler. *Çağdaş Söylenler* isimli kitabında (2014) çeşitli anlatılarda boy gösteren mitleri inceler. Barthes'in asıl niyeti bir eserin meydana getirilme tarzı ve sistemini incelemektir. Yazarın niyeliliği ve metnin anlamı onun ilgisini çekmez. Barthes'in ilgilendiği temel konu dilin ötesidir. Gösterge bütünlükleri olan toplumsal fenomenlerin birbiri içinde üretildiğini ve hepsine ideoloji bulaştığını belirten düşünüre göre, reklam metinlerinden sinema filmlerine kadar üretilmiş bütün anlam örüntüleri ve toplumsal mitler, bilinçli bir çabayla tahrip edilmeli ve burjuva kültüründen arındırılmalıdır (Cevizci, 2005: s. 204-205; Barthes, 2003: 24-30).

Logos ve akılmerkezci felsefeye şiddetle karşı çıkan J. Derrida ise temelde bir Modernite ve Aristoteles eleştirisi geliştirir. Ona göre, şu ana kadar anlattığımız şeylerle çelişecek şekilde, dil, bir temsiller sistemi değildir, çünkü dış dünyanın insana içkin bir yönü yoktur. Anlamın, aşkın bir gerçekliğe gönderme yapan dil dışı bir yönelim sonucu oluştuğu yönündeki batı felsefesi Metafiziği ise kusurludur. Derrida, modern dünyaya hakim olan özdeşlik ilkesine karşı farklılık kavramını geliştirir. Anlamı, dil içinde üretilen bir fenomen olarak ele alan düşünüre göre, özne dahil her şey dil içerisinde üretilir. Dilde anlamı oluşturan şey ise farklılıktır. Göstergeyi gösterge yapan şey, onun bir kendinde şeye göndermede bulunması değil, daha ziyade başka göstergelerden farklılığıdır. Dil başka bir şeye değil de, bizzat kendisine göndermede bulunur. Dil dışında hiçbir şey yoktur, her şey metindir ve metnin içindedir. Derrida, Modernizmin metinlerini tahrip etmek için yöntembilimi kullanma eğiliminde olan bir öznedir. Postmodernliği de buradan ileri gelir (Cevizci, 2005: s. 459-461; Sarup, 2004: s. 51-88).

Görüleceği üzere, yazı ve zihin arasında gerçekleşen bir fenomen olan anlamlandırma ediminin, çıkış noktası harflerdir. Biz bu harfleri, daha soyut göstergelerle ilişkilendiririz ve düşüncelerimiz ortaya çıkar. Bir edebiyat metnine bakıldığında da, dış dünyadan gelen uyaranlardan başka bir şey olmayan harflerle kurduğumuz zihinsel etkileşim sayesinde, kendi zihnimizde bir dünya oluştururuz. Bu dünyada, karakterler, zaman, mekan, olaylar, duygular ve pek çok şey oluşur. Derrida ve Barthes'in geliştirdiği gibi bir okuma yapan kişiler de ortaya çıkabilir kuşkusuz, ama değişmeyen gerçek şudur ki, ne yazılırsa yazılsın, her birimizin anladığı şey, zihninde kurduğu dünya bir diğerininkinden farklı olacaktır. Yazarların çabalarına, metinlerin anlamlarına ve insanların okuma pratiklerine ilişkin incelememize geçmeden önce, sözcüklerden yola çıkarak kurduğumuz anlamlandırma ediminin ikinci kademesine, metin, anlatı ve anlamlandırmaya konusunu incelememiz bir gereklilik olarak karşımıza çıkıyor.

İKİNCİ BÖLÜM

METİN, ANLATI VE ANLAMLANDIRMA EDİMİ

1. METİN, ANLATI VE ANLATIBİLİM KAVRAMLARI

1.1. Metin ve Anlatı Kavramları

Metin kavramı, geleneksel olarak, bir fikrin veya tecrübenin yazılı olarak ifade edilmesi olarak tanımlanmaktadır (Hartman ve Hartman, 1996). Kavram, Türkçe'de tek bir terimle karşılansa da, Batı dillerinde farklı anlamlara gönderme yapan iki terim kullanılmaktadır. Bunlardan ilki kelime anlamını çağrıştıran *yazınsal metin*dir ve İngilizce'de *copy* kavramıyla karşılanır; diğeri ise *text* kavramıyla karşılanan *metin*dir. R. Barthes'in *Göstergebilimsel Serüven* isimli kitabında (1993) dolaşıma soktuğu bu ikinci kavram**,** yazınsal boyutun yanı sıra, görsel, işitsel bileşenlerin tümüne vurgu yapar. Barthes'e göre görüntü, ses tonu, yazı, renk kullanımı gibi unsurların tümü ayrı bir anlama sahip olduğu için, hepsi birer metindir. Yazınsal türlerin olduğu gibi, görüntüsel unsurların da bir grameri vardır. Buna göre, kendisinden anlam kurulan her nesne bir metindir ve metinler "dilsellikten semiotikliğe" uzanabilecektir (Hartman ve Hartman, 1993). Dilsel metinler yalnızca, hikayeler, kitap bölümleri, şiirler, makaleler, masallar, vb. yazılımlardan oluşurken; semiyotik metinler, ayrıca resimler, fotoğraflar, filmler, şarkılar, dramalar, haritalar, grafikler, beden dili vb. işaret ve çizimlerden oluşmaktadır. Geniş anlamda düşünüldüğünde kapsamlı bir şekilde anlam kurma semiyotik metinlerin yorumlanmasıyla mümkündür (Taşkıran ve Yılmaz, 2013; Akyol, 2003).

Metinlerden yola çıkarak ise üç farklı şekilde anlam kurmak mümkündür: Metin içi, metin dışı ve metinler arası (Akyol, 1996). Metin için anlam kurma, tek bir kaynağa dayalı olarak gerçekleştirilen bir edimdir. Burada aranılan anlam, bir cümlede, paragrafta veya paragraflarda yer almış olabilir. Anlam, her nerede olursa olsun metin içi sayılır ve kaynağın sınırları içerisindedir. Anlam arayışı içinde olan özne, tanıma ve hatırlama gibi basit düzeydeki bilişsel süreçleri kullanır. Okuyucu daha çok ezbercidir. Tam anlamıyla, metin içerisinde bir metin oluşturma söz konusudur. Metne sorular yöneltmek bu bağlamda çok önmelidir. Metin dışı anlam kurma yönteminde ise metnin yanında başka bir metin üretme söz konusudur ve

okuyucu analiz, sentez ve değerlendirme gibi yüksek düzeyli bilişsel süreçleri kullanır. Metin dışı anlam kurma iki şekilde gerçekleşir. Birincisi içten dışa, ikincisi dıştan içe. İçten dışa anlam kurmada metindeki bir kavram, düşünce, resim, vb. okuyucuyu kendi yaşamsal deneyimleri ile ilişki kurmaya yöneltir. Okuyucu kısa bir süre için karşılaştığı kavram ve düşüncelerin etkisiyle önündeki metinden ayrılır, metni askıya alır ve metnin yanında başka bir metin daha oluşturur ve ardından tekrar orijinal metne döner. Dıştan içe anlam kurmada ise okuyucu önündeki metinde çözemediği bir kavramı, kelimeyi, vb. dışardan yardım alarak çözüp metni yorumlama sürecini sürdürür. Bu noktada, metin dışı anlam kurmanın, metinler arası anlam kurmadan farklı bir fenomen olduğunun altını çizmek gerekiyor. Metin dışı anlam kurmada merkezde belirli bir kaynak vardır ve okuyucu dışardan bilgi, düşünce, tecrübe eklemleyerek özeksel kaynağa dayalı düşüncelerini zenginleştirmeye çalışır. Kaynak metin, merkezi konumundan ayrılmaz. Metinler arası anlam kurmada ise merkezde bir metin yoktur. Çoklu metinlerden yeni bir metin oluşturulmaktadır. Bu tür anlam kurma, okuyucunun üst düzey bilişsel süreçleri kullanmasını zorunlu kular. Okuyucu çoklu metinlerle tartışarak okumaktadır. Bireylerin özgürlüğünün sınırları da başkalarını rahatsız etmeden genişleyecektir (Aktulum, 2007). Kristeva'ya (1980) göre her metin başka metinlerin içerisinde anlamlanır. Buna göre, bir metin diğer metinlerin mozayiğidir ve her metin başka bir metnin özümlenmiş ve değiştirilmiş halidir. Yukarıda düşüncelerini açımladığımız Fransız Düşünür R. Barthes (1977) de, paralel bir yaklaşımla, metinlerarası anlayışla, bir metnin tutarlılığının onun orijinalliğinde değil, nereye götürmek istediğinde aranması gerektiğini konusunun üzerinde önemle durmaktadır (Akyol, 2003).

Anlatı kavramı ise metin ile yakından ilgilidir. Kavram, "mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içerisinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuya bir bütün halinde getirilen iki ya da daha fazla olayın (ya da bir durum ile bir olayın) aktarılması" olarak tanımlanır (Mutlu, 2004: s. 28-29). G. Prince, *Anlatıbilim* isimli kitabında (1982) Latince granus (bilme) sözcüğünden türeyen anlatının bir bilgi olduğunu ve eylemin dönüştürücü etkisi ile olayların anlamını kavramanın bir yolu olduğunu vurgular.

Bunula birlikte yazınsal metni bu şekilde ele alacak olursak, çok çeşitli yapıların ortaya çıkacığı görülecektir. Her yazınsal metin bir anlatı değildir, aynı mantıkla, her anlatı da yazınsal bir içerik taşımayabilir. Anlatının ne olduğuna yönelik iki yaklaşım mevcuttur: Birincisi, yalnızca sözlü biçimde aktarılan metinleri anlatı olarak kabul eder. İkincisi, öykü anlatan her türlü metni birer anlatı olarak görür (Jahn, 2012: s. 48-51). Anlatıya yönelik kapsamlı bir açıklama yapmak için ise anlatıbilim kavramına yönelmek gerekmektedir.

1.2. Anlatıbilim Kavramı

Anlatıbilim, anlatı yapılarının teorisi olarak dilegetirilir. Anlatıbilimci, bir yapıyı incelemek ya da yapısal bir betimleme ortaya koymak için anlatı olgusunun bileşenlerini parçalarına ayırır ve daha sonra işlevlerini ve bağıntılarını belirlemeye çalışan kişiye denir (Jahn, 2012: s. 43).

Anlatıya ilişkin neredeyse tüm kuramlar, ne anlatıldığı (öykü) ve nasıl anlatıldığı (söylem) arasında bir ayırım yaparlar. Burada iki anlatıbilim türü ortaya çıkar. Birincisi, söylem anlatıbilimidir ve anlatısal bir metnin biçimini ya da gerçekleştirilmesini belirleyen üslupla ilgili (stylistic) tercihleri çözümler. Bunun yanı sıra, söylem anlatıbilimi, bir eylemin toplumsal ve kültürel çerçevesi kapsamında metni ya da performansı bağlamsallaştıran edimbilimsel özelliklerle de ilgilenir. Öykü anlatıbilimi ise söylem anlatıbiliminin aksine, olay akışını, temaları, yönlendirici unsurlar ve olaylar dizisi yörüngesinde düzenleyen, onu olay örgüsü haline (emplot) getiren eylemsel birimlere odaklanır (Jahn, 2012: 43-47; Currie, 2010: s. 33-35).

1.3. Anlatı Türleri ve Dönüştürümler

Anlatının ne olduğuna yönelik iki yaklaşım mevcut: Birincisi, yalnızca sözlü biçimde aktarılan metinleri anlatı olarak kabul eder. İkincisi, öykü anlatan her türlü metni birer anlatı olarak görür. Bu bağlamda ele alındığında, tıpkı, roman, kısa öykü, anlatısal şiir, oyun, film ve opera gibi senaryo da bir anlatı türü olarak kabul edilir (Jahn, 2012: 48-51).

Bu ikinci sınıflandırmaya göre, anlatı basılı/yazılı ve icra edilen olmak üzere iki kategoriye ayrılmaktadır. İcra edilen anlatılar, oyun, film ve operadır. Yazılı anlatılar ise roman, kısa öykü, anlatısal şiir ve senaryodur. Senrayo ise oyun senaryosu, film senaryosu ve opera senaryosu olarak üçe ayrılır. Bunun dışında anlatı türleri kabaca kişileş tecrübe anlatıları, kutsal kitaplar ile ilgili anlatılar, öğretmen anlatıları, çocuk anlatıları, doktor anlatıları, aile anlatıları, mahkeme salonu anlatıları/hukuki anlatılar, tari yazımına dayıl otobiyografi (historiographic)/kurgusal otobiyografi, çoklu-metin (hyper-text) anlatıları, müzik anlatıları, ruhsal anlatılar olarak sınıflandırmalara ayrılabilir (Jahn, 2012: s. 48-51).

Bu türlerin birbirine dönüştürülmesi ise daha karmaşık bir konudur. Bunun nedeni metinsel malzemelerin özellikle edebiyat ve sinema alanıda uyuşmamasıdır. Edebiyatta anlatım dili yazı dilidir (copy), sinemada ise çok farklı alanlardan etkilenen ve daha zengin bir yapı arz eden göstergebilimsel bir dil (text) kullanılır. Sinemada anlam, yalnızca sözcükler yoluyla oluşturulmaz. Anlam oluşturmada görüntülerin sunduğu dolaysız imgelerin büyük bir etkisi vardır. Bir edebiyat metnini senaryolaştırmak, aslında yazı dilini görüntü diline uygulamak anlamına gelir. Roman yazarları dünyayı okuyucunu zihninde harfler vasıtasıyla kurarlar, senaristler ise görüntü ve seslerle oluşan sinematografik bir dilden yararlanır. Burada güdülen estetik kaygıların da büyük bir önemi vardır. Kamera açılarını, çekim ölçeklerini, teknik kurguyu yazınsal dille oluşturulan atmosferin muadili olacak şekilde oluşturmalıdır (Yüce, 2005). Bu konuda D. Aronofsky'nin yönetmenliğini yaptığı *Nuh: Büyük Tufan* (Noah, 2014) filmi güzel bir örnek olabilir. Filmi izlediğiniz zaman sanki kutsal bir kitabı okuyormuşsunuz hissine kapılırsınız.

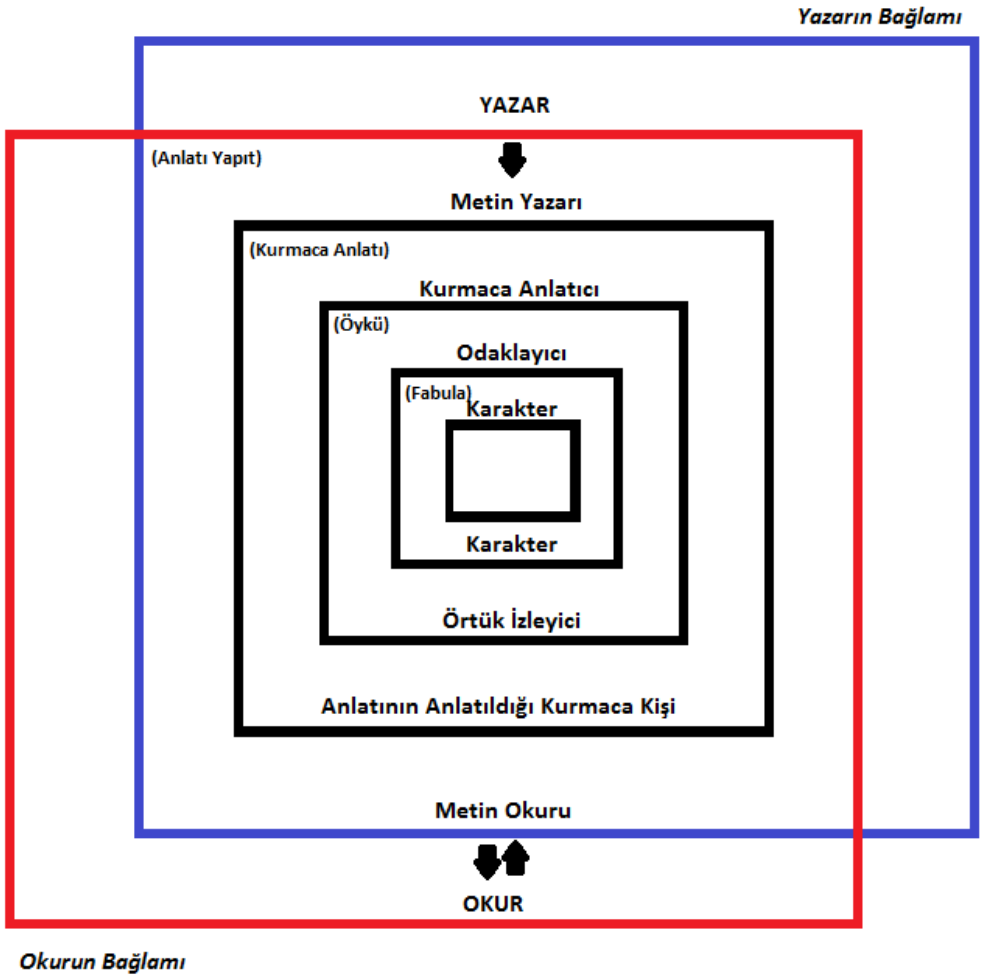
Bunların yanı sıra senaryolaştırılacak metnin uygun olması da önemli bir konudur. Örneğin, bilinç akışının yoğun olduğu bir romanı senaryolaştırmak çok güç bir iştir. Öncelikli olarak, insanların sinema izleme davranışlarıyla, kitap okuma davranışlarının benzer olmadığı göz önünde bulundurulmalıdır. Ayrıca, unutulmamalıdır ki; uygun olmayan bir romandan senaryo çıkmayacağı gibi, kötü senaryolaştırılmış bir uyarlamanın da başarısız olacağı kesindir. Bilinen bir gerçektir: "İyi bir senaryodan kötü bir film çıkabilir ama kötü bir senaryodan iyi bir film çıkmaz" (Yüce, 2005).

Anlatı uyarlamasında dikkat çeken son nokta ise kronotoplardır. Kronotop, M. M. Bakhtin tarafından ortaya atılan bir kavramdır ve zaman/mekan olarak dilimize çevrilebilir. Zaman ve mekan kavramları ayrı bir konudur, burada kastedilen zamanı gösteren mekanlardır. Kronotop aracılığıyla zaman ete kemiğe bürünürken, mekan, yine aynı yolla zaman ve tarih tarafından. Bu noktada karşımıza üç güçlükle karşılaşılabilinir: Birincisi, senarist kronotopların kullanılmasına elverişli olmayan bir romanı uyarlama üzerinde çalışıyor olabilir. İkincisi, geçmiş dönem ele alınıyorsa, uygun kronotopları kullanmak maliyet açısından zorluk çıkarabilir. Üçüncüsü, yazar bilinçli olarak kronotop kullanmamış olabilir. Türk Klasiklerinie yönelik uyarlamaları takip ediyorsanız, dizi sektöründe ikinci duruma yönelik bir kolaycılığa kaçıldığını hemen anlarsınız, fakat maliyet açısından faydalı olan bu yol, anlatı yapısına köklü zararlar verebilir. R. N. Güntekin'in *Yaprak Dökümü* romanını (2008) ele alalım. Romanda, modernleşmeyle birlikte değişen yaşam dünyasında bir ailenin nasıl felakete sürüklendiği anlatılıyor. Aynı adı taşıyan uyarlama dizide kullanılan kronotoplar ise günümüze ait. Postmodern bir zaman/mekan dünyasının içerisinde, modernizm eleştirisinin merkezinde olduğu bir anlatı ne ölçüde olanaklı olabilir? Bu ironik bir durumdur. Özellikle 90'lı yıllardan sonra Türk Sineması özellikle izlediği yollar bu konuda makul çözümler göstermektedir. Bu dönemde ekonomik ve politik alandaki gelişmeler toplumu derinden etkilerken, sinema alanında ise 90'ların çehresine uyan birtakım yeni oluşumların kendileri için yaratıcı çözümler üretmeyi başarmıştır. Üçüncü duruma dönecek olursak, bu konuda özellikle Shakespeare oyunlarının uyarlamalarını örnek olarak gösterebiliriz. Bu uyarlamalar, çoğu zaman başka bir ironiyi doğurur. Bildiğiniz gibi Shakespeare'in en önemli özelliği Aristotelesçi bir drama yapısını reddedip üç birlik kuralını hiçe saymasıdır. Yazar, zaman ve mekan birliğini göz önünde bulundurmadan olay birliğine dayalı oyunlar yazar. Bu durum tiyatro oyuncusuna çok geniş sahneleme olanakları sunar. Bununla birlikte, Shakespeare'in bu tutumu uyarlama yapan senaristler tarafından pek anlaşılmıyormuş gibi görünmektedir. Yazar, kronotoplarda bir bütünlük aramaz. Onun oyunlarında, zaman ve mekan açısından bir belirsizlik durumu vardır. Kalkıp, New York ya da Londra sokaklarında bir film çekildiği zaman, anlatı yapısını bütünüyle tahrip etmiş olunmaktadır. Film yapımcıları, bu durumu çoğu zaman görmezden gelirler (Jahn, 2012; Bakhtin, 2001: s. 315-333; Irzık, 2001; Pösteki, 2004: s. 28).

Hangi anlatı türüne ait olursa olsun oluşturulmuş bir metin, anlatı düzeylerinin bileşenlerini ve anlatısal bildirişimi göz önünde bulundurmak zorundadır. Bir sonraki alt bölümde, bildirişim yapısı olarak anlatı konusu bir model etrafında serimlenmekte ve bir sonrakinde ise anlatı düzeyleri konusu açıklanmaktadır.

1.4. Anlatısal Bildirişim

Bir anlatıda bildirişim üç düzeyde meydana gelir. Bunlardan ilki eylem, ikincisi kurgusal aracılık, üçüncüsü ise kurgusal olmayan bildirişim düzeyleridir. Bu bildirişim aşağıdaki figürler arasında gerçekleşir (Jahn, 2012: s. 51). Bu ilişki yapısını kavrayabilmek için Şekil 2'deki modeli göz önünde bulundurmalıyız:



Şekil 2: Kurmaca Anlatının Yapısı (Onega ve Landa, 2012: s. 22).

Şekil 2'de gösterilen yazar, okuyucu, metin yazarı ve metin okuru arasında gerçekleşir. Burada yazar (author), kurgu dışı dünyada metni kaleme alan kişiyi; okuyucu (reader), kurgu dışı dünyada metni okuyan kişiyi; metin yazarı (implied author), yazarın metin içindeki ve anlatıcının (narrator) üstündeki yansımasını; metnin okuru (implied reader), metnin bütününe yansıyan okuyucu rolünü temsil eder (Onega ve Landa, 2012: s. 22-23).

Literatürde bu konuda gerçekleştirilen pek çok kavramlaştırma mevcuttur. Örneğin, M. Jahn dışında yazarın dinleyicisi (authorial audience), yazarın, kendilerine hitap ettiği gerçek dinleyicileri; anlatının dinleyicisi (narrative audience), anlatıcının hitap ettiği kurgusal dinleyicileri temsil ettiğini belirtir. U. Eco ise yazarın dinleycisi kavramı yerine amprik okur, anlatının dinleyicisi yerine örnek okur kavramlarını kullanır. Anlatısal bildirişim, bu öğeler arasındaki gerçekleşen bir etkileşimi kapsamaktadır (Jahn, 2012: s. 51-54; Eco, 2012: s. 30). Anlatı düzeyleri ve düzey ihlalleri konusu bildirişimin anlaşılması konusunda bize yardımcı olabilir.

1.5. Anlatı Düzeyleri ve Düzey İhlalleri

Öykü anlatma yukarıdaki modelde olduğu gibi birçok düzeyde gerçekleşebilir. Ana anlatının içerisinde öykü serimlenebileceği gibi, bazı durumlarda matris anlatı - alt, iliştirilmiş anlatı- içerisinde de serimlenmesi mümkündür. *Anlatı düzeyi* (narrative level) olarak adlandırılan bu yapılanma, olay örgüsünü varlaştıran işlevsel anlatı birimlerini ve onların aralarındaki ilişkilerin nedensellik/nasıllık ilişkisini içerir. Bir anlatı metninde en üstte bulunan anlatı, anlatıcının da parçası olduğu *üst ya da temel metin* (primary text) olarak kavramsallaştırılır. Bu üst metnin içerisinde öykü karakterlerinden birinin anlattığı ikincil bir metin daha yer alabilir ve buna *alt metin/eklenti metin* (embedded text) ismi verilir. Burada iç içe geçen bir anlatı konumu söz konusudur. Temel metin ve eklenti metin ayrımı bu noktada ortaya çıkmaktadır. Bu durumun ana özelliği, temel metindeki karakterlerden birinin anlatıcı konumuna geçerek üst metinle bağlantı kurmasıdır. Bununla birlikte üst metinden farklı olan yeni bir öykü sunması söz konusu olmaktadır (Jahn, 2012: s. 55-58; Demir, 1995: s. 36).

Matris anlatılara pek çok durumda rastlanabilir. Örneğin, G. R. R. Martin'in *Buz ve Ateşin Şarkısı* kitabındaki (2013) tazı karakterinde olduğu gibi kahramanın

yüzünde bir yanık izi vardır ve bu yanığın oluşma nedeninin aktarılması, matris anlatının devreye sokulması anlamına gelir. Bu tür kullanımlar, genellikle hikayenin yavanlaşmaması ve okurun ilgisini canlı tutmaya yönelik olarak kullanılır. Bazen bu ara-öykülerin önem kazandığı durumlar da olur. Anlatı düzeylerindeki farklılığın bir örneği de, ardışık bir şekilde bir şekilde aynı tema etrafında birleşen farklı öykülerin birbirini izlemesiyle yapılan öykülemedir. Her öykünün anlatıcısının, sırası gelince kendi öyküsünü anlatmaya başladığı bu yapıya zincirleme anlatım bağı ismi verilmektedir. Zincirleme anlatım bağının kurulduğu anlatılarda, öyküler, arasındaki birlik, tema ortak paydasında sağlanmış olduğu için çoğunlukla kesişim ilişkisi içine girerler. Tema benzerliği ile birbirlerine bağlanan bu türden öyküler arasında, üslup, zaman, psikoloji ve yapı gibi çeşitli seviyelerde farklılıklar vardır. Bazen kurgu sırası harmanlanarak, öykü daha yaratıcı hale getirilebilmektedir. Anlatı düzeylerindeki başka bir kullanım ise yerleştirme yöntemidir. Bu yöntemde bir öykü, diğerinin içine sokularak anlatılır. Dikkat edilmesi gereken şey ilk öykünün, ikinci öykünün ortaya çıkmasının zorunlu nedeni olmamaklığıdır. Burada her ikisi birbirini destekleyecek anlamlarla yüklüdürler ve bu ilinti içinde herbir öykü, bir diğerlerine yaslanmak suretiyle anlam kazanır. Zaman-dizimsel kopukluklar ve olayların oluşum ve gelişimindeki çeşitli farklılıklar, bu anlatış tekniğine *açık biçim* özelliği kazandırır (Jahn, 2012: s. 55-58; Sözen, 2008).

Düzey ihlali ise Şekil 2'deki gibi bir soğan halkası misali iç içe geçen bu bildirişim yapılanmasında belirim kazanabilecek bir konudur. Bu yapılanmada, amprik yazar ve amprik okuyucu en dışta yer alır. İç halkada yer alan her unsurun dış halkadakinden habersiz olduğu varsayılır ve buna göre temsil edilir. İşte bu habersiz olma durumunun ihlal edilmesine ise *düzey ihlali* (metalepsis) ismi verilmektedir. Çoğu zaman bir yanılsama etkisi yaratmak için anlatı düzeyindeki değişimlerle oynama tutumu bu duruma neden olur. Örneğin, bir düzeyde yer alan karakter ya da anlatıcı, daha üst bir düzeyde izleyici karşısına çıkabilir. Karakterin, yazarın varlığından haberdar olması buna örnek olarak gösterilebilir. Modern anlatılarda, kasıtlı bir uygulama olarak, metalepsise sıklıkla başvurulduğu görülür (Jahn, 2012: s. 51-86; Dervişcemaloğlu, 2007: s. 8). Kuşkusuz anlatıbilimin içeriği bu kadarla sınırlı değildir. Anlatıbilimin bileşenleri başlığı altında konu daha da açımlanacak olmakla birlikte, öncesinde anlatıbilim yaklaşımlarına göz atmak faydalı olacaktır.

2. ANLATIBİLİM YAKLAŞIMLARI

Anlatı kavramını gördükten sonra, anlatıbilimin tarihsel gelişimini incelemek buradaki tezin kurgusu açısından yararlı olacaktır. Söz konusu tarih, anlatı bileşenlerinin ortaya çıkışı, anlatıbilim yaklaşımlarının şekillenmesiyle ilgilidir. Bu konuda çalışan en önemli ikincil kuramcılardan birisi J. C. Meister'dır. Yazar, *The Living Handbook of Narratology* isimli eserinde (2013) anlatıbilimin gelişimini dört döneme ayırır. Bunlar Antik Kuramlar, Düzgüsel Paradigma, Biçimsel Yaklaşım, Kataloglaştırma ve Formülasyon Yaklaşımları, Rus Biçimciliği ve Pre-Yapısalcı Anlatıbilim Teorilerinden oluşan *Öncel Yaklaşımlar*; *Fransız Yapısalcılığı*; *Post-Yapısalcı Anlatıbilim* ve *Post-Klasik Anlatıbilim*dir. Bu alt başlığın içerisinde söz konusu yaklaşımlar serimlenmektedir.

2.1. Öncel Çalışmalar

2.1.1. Antik Kuramlar

Anlatıbilimin teorik kökeninin Platon'la başladığını söylemek yanlış olmaz. Platon, *Devlet* isimli kitabında (2001) anlatıbilime temel olan önemli kipleri serimlemektedir. Mimésis, diyalog, monolog ve diégésis filozoftan miras kalmış olan önemli miraslar arasında yer almaktadır. Devlet'te olay örgüsü, karakterlerin konuşmaları ile bütünleştirilmiştir. Öğrencisi Aristoteles, *Poetika* isimli kitabında (2009) ustasından aldığı bu yapılandırmayı olayların, seçilmiş ve estetik kaygılara göre düzenlenmiş bir alt kümesini sunan bir yapı olduğuna işaret etmektedir. Estetik kavramı kapsamında; sanatların karşılaştırılmaları ve tragedya'nın üstünlüğünü vurgulamış ve gerçekçiliği ele almasının yanı sıra, yaratıcı düş gücünü de ön plana çıkartmıştır. Eser, şiir sanatı ile ilgili kuramlarını içeren ve tarihte sanat olayını araştıran ilk eserdir (Meister, 2013).

2.1.2. Düzgüsel Paradigma

Bugün bildiğimiz gibi nesir anlatı 18. yüzyıldan sonra kanon edebiyat olarak kabul edilen türün bir parçası haline gelmiştir. Tematiğin ve didaktik yönleri üzerinde yoğunlaşırken, ana sorusu erken teorisyenlerinin normatifliği olmuştur. Düzgüsel (normatif) paradigma, edebiyatta kurallar koyma ve onu bir yasa gibi

işletme arzusundan kaynaklanmaktadır. Kanonik metinler, genellikle bu üst düzey, belirli kriterleri yerine getiren ve arkasından diğer yapıtları sürükleyen unsurları tanımlamak için kullanılır. Platon ve Aristoteles'ten sonra gelişen edebiyat kuramının açınabilmesi için kurallar bütünlüğünün oluşturulması normatif paradigmanın varoluş nedenini haklı gösterebilir (Meister, 2013).

2.2.3. Biçimsel Yaklaşım

F. Spielhagen, anlatının biçimsel özelliklerini ele alan düşünürlerden birisidir. *Novella ya da Roman* (1876) adlı çalışmasında, karakter, eylem ve olay örgüsü tasarımları arasındaki ayrımı yapan anlatı kuramcısı, aynı zamanda *Roman Kuramı ve Tekniğine Katkıları* (1883) isimli bir başka eserinde birinci ve üçüncü şahıs anlatım arasındaki temel taksonomik ayrımı ve ayrıca yazar-anlatıcı ayrımına belirim kazandıran ilk kişidir. Benzer bir şekilde K. Friedemann ise *Destanda Anlatıcının Rolü* isimli eserinde (1910) bu normatif konutlamasına alternatif bir yaklaşım geliştirmiştir. Onun için, metin içinde yazarın konumu bir kusur olarak görülemez ve bundan daha öte bir şeydir. Bu içgörü yöntemsel açıdan anlatıbilime eşsiz bir katkı yapmıştır. Bu yönüyle Friedemann, Platon'un Epos tanımını bir adım daha ileri götürmüştür (Meister, 2013).

2.1.4. Kataloglaştırma ve Formülasyon Yaklaşımları

19. yüzyıl edebiyat tarihi ve teorisi uzmanlara halk masalları üzerine araştırma alanı bırakmıştır. O döneme kadar edebi bir anlatım ile anlatı aynı şey olarak kabul ediliyordu. 1880 yılında, folklor çalışmalarında yeni bir ampirik yaklaşım öncüleri "Fin Okulu" olarak bilinen okulu oluşturulmuş ve 1910 yılında okulun bir mensubu olan A. Aarne ve S. Thompson, *Aarne-Thompson-Endeksi* olarak da bilinen bir katalog ilk sürümünü yayınlamışlardır (Aarne ve Thompson, 1928). 2.500 halk masalları sekiz kategori içerisinde sınıflandırıldığı bu indeks günümüze kadar genişletilmiştir (Uther, 2004).

Daha sonraları V. Propp tarafından *Masalın Biçimbilimi* (2008) isimli ünlü yapıtında, 7 kahraman tipi ve 31 işleve belirim kazandırılmıştır. Karakterleri, saldırgan, gönderen, kahraman, bağışçı, yardımcı, prenses, düzmece kahraman olarak sınıflandırıyor. Burada, kahraman, masalın esas karakterini dile getiriyor. Prenses,

kurtarılacak ya da yardım edilecek kişiyi, saldırgan ise karşıt kahramanı nitelendirir. Masallarda gönderen genellikle prensesin babası, bağışçı yolculuk sırasında kahramana yardım eden, ona bir araç sunan karakter, yardımcı ise kahramana yoldaşlık yapan kişiyi dile getirir. Propp'un belirttiğine göre, bazen bağışçı aynı zamanda yardımcı rolünü de üstlenebilmektedir. Kahramanın geri dönüşünde karşılaştığı ve kahramanlık işlevini üstlenen karakter ise düzmece kahraman olarak anılır. Masallarda düzmece kahraman rolünü, genellikle, saldırgan rolündeki karakter üstlenir. Kahramanın kendi yaptıklarını ispatlamasıyla düzmece kahramanın maskesi düşer ve cezalandırılır. Burada karakterlerin niteliğinin masallara göre değişiklik gösterebileceğini, ama işlevleri genellikle aynı kaldığını söylemeliyiz. Teknik bir dille anlatacak olursak, gösterenler değişebilir, ancak gösterilenler sabittir.

Propp, tıpkı J. Campbell gibi o da anlatının karakteristik yapısını ortaya çıkarmayı dener. Aralarındaki fark ise Campbell'ın ruhbilimsel bir inceleme yapması ve bunu mitler üzerinden gerçekleştirmesidir. Propp daha ziyade Rus Halk Masalları üzerinde incelemesini sürdürür ve amacı bir anlatı şablonu oluşturmaktır. Propp Rus Halk Masallarındaki değişmez öğeleri ortaya çıkarır. Dikkatli incelerseniz pek çok önemli anlatıda aynı aşamaların takip edildiğini gözlemleyebilirsiniz.

Propp, başlangıç, eksiklik, zafer, ortaya çıkarma bölümlerinde sınıflandırılabilecek 31 işlevi uzaklaşma, yasaklama, yasağı çiğneme, soruşturma, bilgi toplama, aldatma, suça katılma, kötülük, aracılık ve geçiş anı, karşıt eylemin başlangıcı, gidiş, bağışçının ilk işlevi, kahramanın tepkisi, büyülü nesnenin alınması, iki krallık arasında yolculuk ve bir kılavuz eşliğinde yolculuk, çatışma, özel işaret, zafer, giderme, geri dönüş, izleme, yardım, kimliğini gizleyerek gelme, asılsız savlar, güç iş, güç işi yerine getirme, tanıma, ortaya çıkarma, biçim değiştirme, cezalandırma, evlenme olarak sıralar. Bu işlevleri birazcık daha açalım (Kuzu, 2001):

Uzaklaşma, Propp'un belirlediği ilk işlevdir. Burada, aileden biri evden uzaklaşır. Ormana, alışverişe, savaşa, gezmeye, balık tutmaya vb. gidebilir. Bazen de ölür. İkinci işlev yasaklamadır. Kahraman rica, öneri veya buyruk formatında bir yasakla karşılaşır. Yasağı çiğneme ise üçüncü işlevi oluşturur. Kahraman yasağı çiğner ve başı belaya girer. Saldırgan da genellikle bu aşamada ortaya çıkar. Kırmızı Başlıklı Kız ormanda kurda rastlar. Konuşmaması gereken bir insanla temasa geçer.

Soruşturma ve bilgi toplama ve aldatma dördüncü, beşinci ve altıncı aşamalardır. Saldırgan kurbanı hakkında bilgi edinmeye çalışır ve onu aldatır. Yedinci işlev olan suça katılma kahramanın saldırganın tuzağına düşmesini dile getirir. Burada kurban aldanır. Pamuk Prenses'in zehirli elmayı yemesi buna örnek olarak gösterilebilir. Bazen yasağın çiğnenmesi ile suça katılma eş zamanlı olarak gerçekleşir, bazen de aralarında bir zaman farkı vardır.

Sekizinci işlev kötülüktür. İşlev, saldırgan tarafından gerçekleştirilen bir fenalığı dile getirir ve masalın devingenliğini sağladığından son derece önemlidir. Önceki işlevler genellikle bu işlevin hazırlayıcısı konumundadır. Kötülük, aynı zamanda olay örgüsünün düğümlenmesini sağlar. Genellikle birini kaçırma, büyülü nesneyi çalma, birine fiziksel zarar verme, birisini bir şey yapmaya zorlama, birisini kovma, birini başka bir nesneye ya da varlığa dönüştürme veya birini öldürme ya da öldürülmesini sağlama şeklinde ortaya çıkar. Bu noktadan sonra esas karakterin ortaya çıktığı aracılık işlevi gerçekleşir. Bu dokuzuncu işlevde kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır, bir dilek, bir buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir veya kendisi gider. Bu işlevle birlikte masalın kahramanı ortaya çıkar.

Takip eden evrede, karşıt eylemin başlangıcı gerçekleşir. Bu onuncu işlevdir. Kahraman eyleme geçmeye zorlanır veya eyleme geçmeye karar verir. Bilbo'nun evine konuk olan cüceleri hatırlayalım. Karşıt eylemin başlangıcının akabinde ise on birinci işlev olan gidiş işlevi gerçekleşir. Burada kahraman evinden ayrılır. Bu ayrılışta kahramanı uzun bir serüven beklemektedir. Maceralı yolculukta kahraman değişik olaylarla ve kişilerle karşılaşır. Masala "bağışçı ya da sağlayıcı" diye adlandırılan yeni bir kişi katılır. Kahraman genellikle bu kişiyle ormanda, yolda veya herhangi bir yerde tesadüfen karşılaşır ve onun büyük yardımını görür. Böylelikle bağışçının ilk işlevi olarak bilinen on ikinci işlev gerçekleşir. Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınama, sorgulama veya bir saldırı ile karşılaşır. Yani bağışçı, kahramanı bir sınamadan geçirir, örneğin kendisine yardım etmesini, veya bir parça ekmek vermesini ister, kendisini esaretten kurtarmasını diler, düşmanından kurtarmasını ister vb. Kahramanın tepkisi ise on üçüncü işlevdir. Bu tepki genellikle olumludur. Bunun karşılığında kahramana büyülü bir nesne verilir. Büyülü nesnenin alınması on dördüncü işlevi oluşturur. Bu nesneler, at, kartal, ot, yaprak, yüzük veya sihir gücü gibi şeyler olabilir.

On beşinci işlev iki krallık arasında yolculuk ya da bir kılavuz eşliğinde yolculuktur. Burada, kahraman, aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da götürülür. Bu işlevi çatışma, özel işaret, zafer ve giderme işlevleri takip eder. Çatışma, kahraman ve saldırganın bir çatışmada karşı karşıya gelmesini dile getirir. Özel işaret ise kahraman edindiği bir işareti niteler. Kahraman çatışma sırasında bir yara alabilir, bir yüzük ya da başka bir nesne kazanabilir. Masallarda saldırgan her zaman yenilir. Bunu dile getiren işlev zaferdir. Zaferin sonrasında ise giderme işlevi oluşur. Saldırganın oluşturduğu kötülükler giderilir.

Bu işlevlerin ardından yirminci işlev olan geri dönüş gerçekleşir. Burada, kahraman geri döner. Geri dönüş, genellikle, varış işleviyle benzerdir. Gelirken yaşanılan olaylar yinelenir. Bu ise izleme işleviyle mümkün olabilmektedir. Kahraman izlenerek geri dönüşünü engellemek için peşine düşülür ve türlü zorluklar yaşatılır. Yirmi ikinci işlev yardımdır. Kahraman, varış yolunda elde ettiği büyülü nesneler veya kişiler yardımıyla zorluklardan kolayca kurtulur. Sonra büyülü nesne kaçırılır ya da çalınır. Kahraman yeniden yola çıkar, yeni arayış başlar. Kahraman büyülü nesneyi edinmesini sağlayacak olayları yeniden yaşar. Yeni bir büyülü nesne kahramana verilir. Kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır ya da götürülür.

Kimliğini gizleyerek gelme ve asılsız savlar sonraki iki işlevi oluşturur. Kahraman kimliğini gizleyerek, kendi ülkesine ya da başka bir ülkeye varır. Bu sırada düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer. Kahraman eğer kendi ülkesine dönmüşse, bu savlar genellikle kardeşleri tarafından ileri sürülür, yabancı bir ülkede ya da krallıkta ise kendilerini büyülü nesneyi elde etmiş gibi göstermek isteyen kişiler bu tür iddiaları ortaya atabilir. Bu iki işlevi güç iş ve bu işi yerine getirme işlevleri izler. Kahramana güç bir iş önerilir ve kahraman verilen görevi yerine getirerek kendisini kanıtlar. Artık masalda sona yaklaşılmıştır. Bu aşamadan sonra tanıma, ortaya çıkarma, biçim değiştirme, cezalandırma, evlenme işlevleri gerçekleşir. Kendisine verilen özel işaret, yüzük, mendil gibi nesneler aracılığıyla kahraman tanınır ve gerçek kimliği ortaya çıkar. Ardından düzmece kahramanın, saldırganın ya da kötünün gerçek kimliği ortaya çıkar. Kahraman kurbağanın yakışıklı bir prense dönüşmesi örneğinde olduğu gibi yeni bir görünüm kazanır ve

düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır. Masallarda görülen son işlev, evlenmedir. Kahraman evlenir ve tahta çıkar. Bu ve benzeri türden ödüllendirmelerle masal sona erer.

2.1.5. Rus Biçimciliği

Rus Biçimciliği, V. Shklovsky, Y. Tynianov, B. Eichenbaum, R. Jakobson, G. Vinokur gibi Sovyet yazarları tarafından 1915-1930 yılları arasında geliştirilmiş bir edebiyat eleştirisi okulunu nitelendirmek için kullanılır. Bu akım, şiir dilinin ve edebiyatın özerkliğini savunur. M. Bakhtin ve Y. Lotman gibi yazarları etkilemiş ve yapısalcılığın oluşmasına da zemin hazırlamıştır. Jacobson, daha sonra Çekoslovakya'ya giderek Prag Dilbilim topluluğunu kuranlara katılır ve biçimciliğin Avrupa'da yayılmasını hızlandırır. 19. yüzyıl roman eleştirisi esere dönük değildi. Romanı anlamak için sanat eseri yerine sanatçının kendisine yönelirdi. Eserin sanat dışını anlattığı, sanatın işlevinin duygu anlatımı olduğu düşünülüyordu. Edebiyatı anlamak için tarihe, sosyolojiye, politikaya bakılıyordu, fakat Rus Biçimcileri eserden hareket ederek, eseri anlamak için onun biçimsel özelliğinin, bir başka deyişle yazınsallığının ne olduğunu konusunu sorguluyorlardı. Rus Biçimçilerine göre, şiirin okura söyleyebileceği çok şey olabilir. Şairin okura hangisini anlatmak istediği anlaşılamaz. Bu noktada da dilin önemi ortaya çıkar. Gerçeklik yerine dil daha önemli bir kavram olarak belirir. Yazınsallık da bu dilin nasıl kullanılıcağı ile ilgili bir kavramdır. Standart dilin dışında, bir de şiir dili vardır. Şiir dili standart dilden farklıdır, standart dilden sapmadır. Standart dilin kurallarını yıkan bir dildir. Bu standart dilin de sapması üç şekilde sağlanır: Fonolojik değişiklik, sentaktik değişiklik ve semantik değişiklik. Bu değişiklikler ile şiir dili standart dilden farklılaşır ve bu şekilde şiir *alışkankanlık kırma* (defamiliarisation) ile bizde bir farkındalık yaratır. Dış dünyaya, nesnelere, davranış ve düşünüş biçimlerine baka baka bunları kanıksarız. Fakat şiir bu olağan kanıksamamızı kendine özgü diliyle kırar ve onları yeniden taze bir bakış açısıyla anlamamızı sağlar. Sanat dünyayı algılamamızda yeni bir yol getirir. Bu standart ve şiir dilinin ayrılması ve şiir dilinin standartı yıkmasından sonra oluşan yenilikler de zamanla klişeleşir, fakat eskinin yeni ile değişmesi geleneği her zaman yeniliği getirir. Dış dünya, duygular, düşünceler ise ancak şiirin malzemesidir. Bundan ötürüdür ki Rus Biçimcileri, edebiyatın yalnız biçimsel nitelikleri üzerinde dururlar, çünkü yazınsallığı sağlayan

yalnızca bunlardır. Rus biçimcileri arasında dilbilime daha çok önem veren ve yapısalcılığa geçişin temeli olan R. Jacobson, dilin şiirsel işlevi ile diğer işlevlerden ayırarak, bu konuyu en iyi işleyen kuramcı olmuştur. Jacobson bir iletişim eyleminde altı öge olduğunu savunur. Başta bir *gönderici* (sender) vardır; karşısındaki ile konuşan ya da dersi anlatan ya da mektubu, raporu, romanı yazan kişi olabilir. Göndericinin söylediği ya da yazdığı *bildiri* (message) vardır. Bu bildirinin bir de *alıcısı* (receiver) olması durumu söz konusudur. Bu üç unsurun dışında, bildirimin anlamlı ve ulaşılabilir olması için başka öğeler de gereklidir. Bu aktarımı ise *bildirici* yapar. Bu iletici elektronik posta yazı veya söz de olabilir. Bildirinin alıcılara anlaşılabilmesi için ortak bir *kod* (code) ile ifade edilmesi lazım gelir. Altıncı öğe ise bildirinin göndergesini oluşturan *bağlam* (context) olarak gösterilmektedir (Eichenbaum, 1994; Todorov, 2005; Meister, 2013).

2.1.6. Pre-Yapısalcı Anlatıbilim Teorileri

Son yüzyılın erken dönemlerinde, aynı zamanda bir romancı ve kuramcı olan H. James tarafından Platon ve Aristo mantığını bir üst seviyeye taşıyacak bir şekilde anlatı perspektifi sorusuya ile ilgili bir tartışma başlatıldı. Bakış açısı, doğrudan doğruya kavramlaştırma aşamasında, anlatıcının varlığıyla ilgili bir konudur. Anlatıcının roman içerisindeki konumunun ifşa edilmesi, *anlatıcının konumu*nun da sorgulanmasıyla sonuçlanmıştır. Söz konusu sorgulamayı yapan kişi ise James'ten başkası değildir. James'e radikal bir şekilde romandaki gerçekliğin yazarın değil, bütünüyle anlatıcının gerçekliği olduğunu vurgular ve bu okurun roman üzerindeki hakimiyetini göreceli hale getiren bir yaklaşımdır. James'in ikinci katkısı ise Antik kuramlarda, tabiatın taklidini öngören mimésis, olayların sözlü aktarımını öngören diégésise yönelik kavramsal düzenlemesi olmuştur. James mimésisi, gösterme (showing), diégésisi anlatma (telling) terimleriyle karşılamış ve anlatıbilim terminolojisinin geliştirilmesine katkıda bulunmuştur (Currie, 2010: s. 65-85; Meister, 2013).

2.2. Fransız Yapısalcılığı

Çalışmanın birinci bölümünde de anlatıldığı üzere ortaya çıkışını F. de Saussure'e borçlu olan yapısalcılık, özellikle Fransa'da teorik gelişimini sürdürmüştür. Bu süreçte Yapısalcılığın temel yönelimlerinin pek de karmaşık

olduğu söylenemez. "1. Ele alınan nesnenin 'kendi başına ve kendi kendisi için' incelenmesi; 2. Nesnenin kendi öğeleri arasındaki bağıntılardan oluşan bir 'dizge' olarak ele alınması; 3. Söz konusu dizge içinde her zaman işlevin göz önünde bulundurulması ve her olguyu bağlı olduğu dizgeye dayandırma zorunluluğunun sonucu olarak nesnenin Artsüremlilik içinde değil, Eşsüremlilik içinde ele alınması; 4. Bunun sonucu olarak köken, gelişim, etkileşim vb. gibi artsüremsel sorunlara, ancak nesnenin elden geldiğince eksiksiz bir çözümlemesi yapıldıktan sonra ve bunların da eşsüremsel olgular gibi dizgesel olarak ele alınmalarını sağlayacak 'yöntemler' geliştirildiği ölçüde yer verilmesi; 5. Nesnenin 'kendi başına ve kendi kendisi için' incelenmesinin sonucu olarak, 'doğaötesel' değil, 'özdekçi' bir yaklaşım biçiminde tanımlanması; 6. Bu yaklaşımın felsefesel, siyasal ya da sanatsal bir öğreti değil, tutarlı bir çözümleme yöntemi oluşturmaya yönelmesi, dolayısıyla erimcilikle hiçbir ilgisi bulunmaması" (Yücel, 1982: 10-11) olarak özetlenebilecek bu yönelimlerin programı, Barthes, Eco, Genette, Greimas, Todorov ve film kuramcısı Metz gibi önde gelen yapısalcılar tarafından *Communications* dergisinin 1966 özel sayısında ilan edilmiştir. Fransız Yapısalcılığı sonunda anlatı teorisinin metodolojik tutarlı, yapı-yönelimli varyantı olarak anlatıbilimin oluşumu için itici güç sağlamıştır (Meister, 2013).

2.3. Post-Yapısalcı Anlatıbilim

Postyapısalcılık, önceki bölümlerde de açıkladığımız gibi Postmodernizme koşut olarak gelişen bir alandır. Modern dünyayı yapı bozumuna uğratmak, temel paradigmaları yeniden inşa etmek için askıya almanın yöntemlerini geliştirmek gibi radikal yaklaşımların odak noktası konumundadır. Bu süreçte edebi anlatının ötesinde, anlatıbilimden kapsamının genişlemesi ve diğer disiplinlerden gelen kavram ve teorilerin ithal edilmesi on iki büyük eğilimin hakim olmasını sağlamıştır. Anlatıbilimin görsel anlatılara uyglanması için yapılan çalışmalar, metinlerarasılık gibi çarpraz okumaları olanaklı kılan belirlemeler, söylemlerin hikaye oluşturucu rolünün ifşa edelmesi, psikolojik motivasyonun olay örgüsü üzerindeki etkileri, cinsiyet araştırmalarının anlatıbilim kapsamına alınması, simülasyon paradigması ve sanal anlatılara yönelim Postyapısalcılığın anlatıbilime sağladığı başlıca katkılar arasında gösterilebilir (Meister, 2013).

2.4. Post-Klasik Anlatıbilim

Post-Klasik Anlatıbilimin, özellikle D. Herman'ın *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis* isimli kitabında (1999) ve L. Herman ve B. Vervaeck'in *Handbook of Narrative Analysis* isimli kitaplarında (2005) kuramsal zeminleri oluşturulmuştur. Bu kapsamda günümüz anlatıbilim dalları Psikanalitik Anlatıbilim, Tarih Yazımına Dayalı Anlatıbilim, Olanaklı Dünyaların Anlatıbilimi, Hukuksal Anlatıbilim, Feminist Anlatıbilim, Cinsiyet Araştırmaları Anlatıbilimi, Bilişsel Anlatıbilim, Doğal Anlatıbilim, Post-Modenist Anlatıbilim, Retorik Anlatıbilimi, Kültür Araştırmaları Anlatıbilimi, Türler Ötesi Anlatıbilim, Siyasal Anlatıbilim ve Psiko-Anlatıbilim olarak geniş bir yelpazede özgülleşerek ayrışmaktadır. Anlatıbilimin kapsamının bu denli genişlemesi gerçeği, onu disiplinlerarası bir baskıya doğru sürüklediğinden söz etmek mümkündür (Meister, 2013; Jahn, 2012: s. 46-47).

Bu disiplinlerin katkılarıyla son 30 yılda, anlatıyla ilgili araştırmalar, filolojiler başta olmak üzere dilbilim, tarih, dinbilim, sanat tarihi, psikoloji, felsefe vb. alanların yaptığı katkılar ve bu sayede ortaya çıkan orijinal çalışmalarla büyük bir gelişme kaydedilmiştir. Artık anlatısal temsilin mantığı, ilkeleri ve uygulamalarıyla ilgili araştırmaları kapsayan anlatıbilimin tanımlanmış bir konu alanı, açık ve net modelleri ve teorileri, kendine has betimleyici bir terminolojisi, analitik yöntemleri ve disiplinlere özgü kurumsal bir altyapısı olduğu bir gerçektir. Bunlara anlatıbilimle ilgili resmi organizasyonlar; dergiler, yayın dizileri, el kitapları, sözlükler, kaynakçalar, internet kaynakları gibi belirli bilgi kaynakları; ulusal, uluslararası ve disiplinlerarası araştırma projelerine iştirak eden bir bilim adamları topluluğunu da eklemek mümkündür (Meister, 2013; Dervişcemaloğlu, 2011; Fludernik, 2009: s. 10). Görüldüğü üzere, bugün başlı başına bir disiplin haline gelmiş anlatıbilimin tarihi, dönemsel olarak anlatının farklı unsurlarının belirim kazanmasıyla oluşmuştur. Şimdi bu tarihsel mirasın bize bıraktığı temel kavramaları inceleyelim.

3. ANLATIBİLİMİN BİLEŞENLERİ

Anlatıbilimin tarihsel gelişimini incleedikten sonra, anlatıbilimde önemli olan kavramları incelemeye geçebiliriz. Bu alt bölümde anlatıbilimin bileşenleri, anlatma, odaklanma ve anlatı durumları; anlatı zamanı, fiil zamanı ve kipler; kronotoplar ve

kurmaca mekanı; karakterler ve karakterleştirme; söylemler ve işlevleri olmak üzere altı başlık altında incelenmektedir.

3.1. Anlatma, Odaklanma ve Anlatı Durumları

3.1.1. Anlatma Kavramı

Anlatıbilimde anlatma ile eşanlamlı olarak kullanılan *ses* (voice) terimi, her ne kadar eğretilemeli bir şekilde dilbilgisi kategorilerinden birini anıştırsa da, aslında fiilin öznesinin, fiilin ifade ettiği eylemle olan ilişkisini dile getirmektedir. Anlatmada önemli olan *anlatıcı*dır (narrator) ve anlatı eylemini gerçekleştiren kişi anlamında kullanılan bu terim kullanılır. Anlatıcı ise *açık anlatıcı* (overt narrator) ve *kapalı anlatıcı* (convert narrator) olarak iki kategoride düşünülür. Birincisi, kendisine birinci şahıs zamiri ile işaret eden, anlatı dinleyicisine doğrudan ya da dolaylı bir şekilde gönderme yapan, gerekli yerlerde okuyucuya samimi bir şekilde açıklamalar yapan; retorik figürleri, imajları ya da açıklayıcı ifadeleri kullanarak, duygusal ya da subjektif ifadelerle söylemsel bir tutum ya da eğilim sergileyen, hikaye içine girerek felsefi ya da anlatı dışı yorumlar yapan, varlığı kolayca fark edilebilen bir anlatıcıdır. İkincisi, yani kapalı anlatıcı ise açık anlatıcının özelliklerinin hiç birine sahip değildir. Ne kendisine, ne de dinleyiciye hitap etmez. Tarafsız bir sesi ve üslubu vardır. Cinsiyeti belirsizdir. Çağrı işlevi gibi kaygıları yoktur ve bir şey için herhangi bir çaba göstermez. Hatta gerekli durumlarda bile çoğu durumda herhangi bir açıklama yapmaz (Jahn, 2012: s. 61-64).

Anlatı sesi (narration voice) ise "Kim konuşuyor?" sorusuna verilen cevabı içerir. Ses aynı zamanda bir metin boyunca yansıyan karakteristik vokal ya da tonal nitelik olarak tanımlanabilir. İngilizce'de birinci tekil şahsın üç biçimi olduğundan ve cinsiyet belirtme durumu ortaya çıktığından bir dönem anlatıcının sesi konusunda kafa karışıklığı yaşanmıştır. Sorun, öykü içinde anlatıcının cinsiyeti belli olmuyorsa, yazarın sesi ile düşünmek gerekir ilkesiyle dile gelen bir çıkar yol içiren *Lancer Kuralı*yla çözülmüştür (Jahn, 2012: s. 61-63).

Bunların dışında anlatıcının konumuna ilişkin iki yaklaşım bulunmaktadır. *Öykü içi anlatıcı* (homodiegetic narrator) ya da *öykü dışı anlatıcı* (heterodiegetic narrator) olarak karşımıza çıkan iki tür anlatıcı bulunmaktadır. Anlatıcı, birincisinde,

hikayenin içinde bir karakteri olarak yer alırken; ikincisinde, hikayenin içinde bir karakter olarak yer almayan almaz (Jahn, 2012: s. 61-63; Currie, 2010: s. 65-85).

Anlatıcı ya da ses, bunların dışında karakter-anlatıcının sesi anlamında, *metin içi ses* (intratextual voice); yazarın sesi anlamında, *metin dışı ses* (extratextual voice); bir kişinin bölgesel dil ve telaffuz özellikleri anlamında, *dialect*; bir sosyal gruba ait konuşma karakteristikleri anlamında, *sociolect*; bireye özgü dil ve üslup özellikleri anlamında, *idiolect*; cinsiyetlere özgü konuşma ve söylem özellikleri anlamında, *genderlect*; bir metindeki bütün seslerin aynı biçimde olduğu etkisi anlamında, *tek seslilik* (monologism); yazarın, anlatıcının ve karakterlerin seslerinin önemli bir farklılık ve gerilim yarattan etkisi anlamında, *çok seslilik* (dialogism); başkalarından öğrenilen ya da başkaları tarafından içselleştirilen dil unsurlarının kullanımı anlamında *başka dil* (heteroglossia) ve ötekileştirme veya yabancılaştırma anlamında, *başkalaşma* (alterity) olarak sınıflandırılır (Jahn, 2012: s. 66-68; Currie, 2010: s. 65-85)

Yabancılaştırma ile ilgili iki tür hata vardır. Bunlardan ilik *paralepsis*, diğeri *paralipsis*tir. Bunlar temelde, H. P. Grice'nin (2013) *İşbirliği İlkesi*nin çiğnenmesi sonucunda ortaya çıkar. Paralepsis, çok konuşma anlamındadır ve anlatıcı kendisine tanınan yetkileri aşar. Birinci şahış anlatısında, karakter olan anlatıcının şahit olamayacağı olayları anlatması buna örnek olarak gösterilebilir. Aynı ilkenin başka bir türü olan paralipsis ise az konuşmayı dile getirir. Burada, kritik bir şeyi anlatmamak ya da çok az konuşmak durumu söz konusudur. Paralipsis, doğallaştırmak, çeçeveyi uyumlu hale getirmek, uslupsal bir hata olarak sunmak ve değiştirilebilir bir çerçeve aramak yollarıyla telafi edilebilir (Jahn, 2012: s. 84-86).

3.1.2. Odaklanma Kavramı

Odaklanma (focalization) ya da kip (mood) kavramı da tıpkı ses (voice) gibi dilbilgisinden alınmış bir eğretilemeli bir terimdir terimdir. Dil bilgisinde kip, bir fiilin haber, istek, dilek, şart vb. formlarını ifade ederken, anlatı biliminde, metnin ifade derecesi ve aksiyonun sunulduğu farklı bakış açıları anlamında kullanılır. Burada "Kim konuşuyor?" sorusundan ziyade, "Kim görüyür?" sorusu geçerlidir (Jahn, 2012: s. 68)

Bir metinde verilen bilgilerin, anlatılan olayların bir karakterin bakış açısından ve o karakterin algı dünyası ile sınırlı olarak sunulmasını dile getiren içsel (internal) ve bir metindeki algısal yönelimin, karakterler dışındaki bir anlatıcı üzerinde olması, bilgilerin, karakterlerin algı dünyası ile sınırlı olmaması durumunu dile getiren dışsal (external) odaklanmaların dışında sabit, değişken, çoklu ve müşterek olmak üzere dört tür odaklanmadan bahsedilebilir. Bunlardan, sabit odaklanma (fixed focalization), anlatı olaylarının ve olgularının, tek bir odaklayıcının sabit bakış açısından sunulması anlamına gelirken, değişken odaklanma (variable focalization), bir anlatıdaki farklı bölümlerin, farklı epizotların, farklı odaklayıcıların gözleri ile anlatılması anlamında kullanılır. Çoklu odaklanma (multiple focalization) ise tek bir epizodun, her defasında farklı bir odaklayıcının gözlerinden anlatılarak tekrarlanması anlamına gelir. Çoğul anlatıcı ("biz" anlatımı) ya da bir karakter grubunun odaklayıcı olması olaması durumuna ise müşterek odaklanma (collective focalization) ismi verilir (Jahn, 2012: s. 68-70).

Bu kategorilerin dışında iki sınıflama daha mevcuttur. Birincisi, varsayımsal odaklanmadır (hypothetical focalization) ve bir anlatıdaki olayların ve varlıkların, var olduğu farz edilen bir gözlemleyici ya da hayali (virtual) bir seyirci tarafından algılanıyormuş gibi sunulmasını dile getirir. Varsayımsal odaklanmada, odaklanma rolü ya karakter ya da anlatıcı tarafından oynanır. İkincisi, boş merkezli odaklanma (empty center focalization) ya da figürleştirme (figuralization) ismiyle anılır ve bir anlatıdaki olay ya da varlıkların herhangi bir iç odaklayıcı ya da yansıtıcı figür olmaksızın bir yansıtıcı rolüyle; yani boş (deictic) bir merkezden sunulmasını dile getirir. Bu duruma, Postmodern anlatılarda daha çok rastlarız (Jahn, 2012: s. 70-71).

3.1.3. Anlatı Durumu Kavramı

Anlatı durumu F. K. Stanzel'in *Roman Biçimleri* isimli kitabında (1997) geliştirdiği prototipik durumları belirlemek için kullanılan bir kavramdır. Söz konusu tipler, dahil olma, pragmatik, bilgi, güvenilirlik, ses ve odaklanma gibi unsurların karmaşık bir bileşkesinden oluşur. Stanzel, *ben anlatımı* (first person narrative), *Tanrısal anlatım* (authorial narrative) ve *kişisel anlatım* (figural narrative) olmak üzere üç tip anlatım konumu belirlemiştir. Bunlardan ben anlatımı, hikaye içinde bir karakter olarak yer alan anlatıcı tarafından hikaye edilen anlatıyı dile getirir. Bu

anlatı, bir kişinin kişisel deneyimlerinin anlatısıdır. Yani burada *anlatan ben* ile *tecrübe eden ben* aynı kişidir. Ben anlatılarında, birinci şahıs zamiri hem anlatıcıya hem de karaktere işaret eder. Eğer bu anlatıcı-karakter, hikayenin ana karakteri ise *kahraman* (protagonist), yardımcı karakterlerden biri ise *tanık* (witness) adını alır. İkinci konum olan Tanrısal anlatım, hikaye içinde bir karakter olarak yer alamayan anlatıcının tahkiye ettiği anlatı olarak tanımlanabilir. Bu tür anlatıcı kendisinin değil, başka insanların hikayesini anlatır. Üçüncü tip olan kişisel anlatım ise hikayenin, sanki bir karakterin gözleriyle görülüyormuş gibi anlatılması durumunu dile getirir. Burada, hikayenin temel ya da yardımcı karakterlerinden biri değil, gizli bir anlatıcı figürü tarafından anlatılması durumu söz konusudur (Stanzel, 1997: s. 15-56; Jahn, 2012: 71-73).

Anlatıbilimde *anlatı mesafesi* (narrative distance) kavramı, *anlatan ben* ile *yaşayan ben* arasındaki zamansal ve psikolojik uzaklığı dile getirir. Genellikle anlatan ben, yaşayan benden daha tecrübeli ve daha akıllıdır. Anlatıcı tipleri bir takım alt gruplara ayrılabilir. Burada ben anlatıcı kipinde, bir kişinin kendi hayat hikayesini bir anlatının bir kahramanı olarak anlatması anlamında *kurgusal otobiyografi* (fictional autobiography) *anlatısı*, genç bir insanın yeni bir sosyal muhite girişini, yeni bir faaliyete, yeni bir tecrübeyi yaşamaya başlamasını anlatan hikaye anlamında, *başlangıç hikayesi* (story of initiation) *anlatısı* ya da bir konuşucunun, hali hazırda bulunan bir dinleyiciye bir hikaye anlatımını içeren edebi dramatik monologla ilişkili bir formu dile getiren *meddah anlatısı* (skaz narrative) türleri kullanılır. Tanrısal anlatıda, anlatıcının konumu pek değişmez. Kişisel anlatıda ise öykünün ya üçüncü şahıs ya da birinci şahıs bir yansıtıcı karakterin (iç odaklayıcı) gözünden sunulduğu anlatma kipini dile getiren *yansıtıcı-kip anlatısı* (reflector-mode narration) kullanımının yanında; çok sayıda kişi anlatısı, genellikle anlatıcının gizliliğine işaret eden ve bu yönüyle göndergesi henüz belli olmayan bir üçüncü şahıs zamiri ile başlayan *göndergesiz zamirler* (referentless pronoun); yalnızca dikkatli okurların fark edebileceği nitelikte olan ve daha önceden var olan bir bilgi vasıtasıyla ve bu var olan bilginin aldatıcı görüntüsü altında verilen yeni bilgiyi dile getiren *yakınlaştırıcı işaret* (familiarizing article); öykü zamanı, bir karakterin hayatındaki çok kısa bir epizotla, genellikle bir gün, bazen birkaç saat hatta bazen sadece bir dakika ile sınırlı olan hikaye ya da romanları dile getiren *hayat*

hikayesi dilimi (slice of life story/novel); ilahi bir gücün kendini göstermesi anlamında kullanılan *epifani* ve yansıtıcı bir figürün karakteristik fiziksel özelliklerinin açık bir anlatısal tasvir kullanılmaksızın -yansıtıcı figürün bir aynada kendisini izlemesi ve aynada görülenlerin anlatılılması yoluyla- iletilme biçimini dile getiren *ayna hilesi*nden (mirror trick) bahsedilebilir (Jahn, 2012: 72-79; Prince, 1982: s. 166).

Stanzel'in sınıflandırmasının dışındaki tipler ise anlatıcının, kollektif iç odaklayıcılar grubunun bir sözcüsü olduğu anlatı tarzını dile getiren, *biz anlatısı* (we narrative); kahramanın ikinci şahıs zamiri ile işaret edildiği *sen ya da ikinci şahıs anlatısı* (second person narrative); anlatıcının, kendi anlatışıyla yarattığı bir hikayenin anlatıldığı iç anlatı tipini dile getiren *eş zamanlı anlatım* (simultaneous narration) ve olayların, tıpkı bir kameradan izlenir gibi nötür/tarafsız bir gözle anlatılmasını dile getiren *kamera-göz anlatısı* (camera-eye narration) olarak sıralanabilir (Jahn, 2012: 71-73; Currie, 2010: s. 123-147).

3.2. Anlatı Zamanı, Fiil Zamanı ve Kipler

3.2.1. Zaman ve Anlatı İlişkisi

Zaman, insanoğlunun dış dünyayı anlamasında kilit bir rol oynayan bir fenomeni dile getiren bir kavramıdır. İnsan, kültür, süre ve dil boyutlarıyla zamanın içindedir. Felsefi açıdan, zaman en basit ayrımında iki bileşene bölünebilir. Bunlardan birincisi içsel, bir diğeri dışsal zamandır. Filolojik açıdan düşündüğümüzde ise hem gerçek, hem de kurmaca dünyada ait olunan sosyal çevre, yaşanılan geçmiş, yaşanılması planlanan gelecek zaman içinde yansır. Dilbilimci E. Benviste, dünyanın fiziksel zamanının tek düze, sonsuz, çizgisel, istendiği biçimde bölümlenebilen bir süreklilik niteliği taşdığını belirtir. Bu durumda zaman, dışsal açıdan düşünüdüğünde değişmez, zihinsel açıdan düşünüldüğünde insan algılarına göre değişken nitelikli bir fenomen olarak karşımıza çıkar. Değişmezliği başı ve sonu belli olmayan bir varlık olmaklığından ileri gelir, değişkenliği ise insanların onu kronojik olarak düşünmelerinden kaynaklanır (Benviste, 1995: s. 130; Narlı, 2002).

Benviste'in ifade ettiği konu aslında antik çağlardan beri felsefenin genel sorunsallarından birisini oluşturur. Sonunda zamanın varolup varolmadığı üzerine

yapılan felsefi tartışmalara, fizik alanından oldukça güçlü bir yanıt gelmiştir. A. Einstein, *Özel ve Genel Görelilik Kuramları*nı oluşturduğuna, zamanın nesne olmadığını ve aslında bir ilişki biçimi olduğunu ispatlamıştır. N. Elieas ise *Zaman Üzerine* isimli kitabında (2000) zaman kavramının farklı bir boyutuna dikkat çeker. Ona göre zaman öznelerarası etkileşim sayesinde ve kültürün tarihsel ardalanında oluşan bir fenomendir. Fiziksel zaman ve sosyal zaman birbirinden farklıdır. Tartıştığımız konuyla ilgili olarak düşündüğümüzde de aynı sonuca varırız: Nasıl ki, fiziksel ve sosyal zaman birbirinden farklı iki fenomeni dile getiriyorsa, bir anlatıda geçen zaman da, fiziksel ve sosyal zamandan bağımsız bir fenomeni dile getirir.

Anlatıbilim açısından düşünüldüğünde dilin, zamanın değişkenliğini ifade edebilecek yapısıyla, geçmişin, şimdinin ve geleceğin olaylarını yerine yerleştiren bir görünüm sergilediğini görürüz. Biz, bir metinde, bu üç boyutu, dilden, dilin göstergelerinden yola çıkarak algılarız. Bununla birlikte dilin bir edebi metinde üstlendiği işlev, sadece bu boyutları göstermez; okuyanı, kendi zamanı içine alarak, ona sosyal, kültürel ve duygusal oluşlar sunar. Onun içsel zamanına müdahil olur. Anlatma esasına bağlı edebi metinler, okuyucunun karşısına üç ayrı zaman boyutuyla çıkar. Bunlardan ilki, öykünün kendi zamanıdır. Bu zaman, anlatılan olayların yaşandığı zaman ve süreye tekabül eder. İkincisi, anlatma zamanıdır. Yaşanılan olayların algılanıp ifade edildiği zamanı dile getirir. Üçüncüsü ise yazıya geçirme zamanıdır. Yazarın eserini yazdığı tarih ve süreyi dile getirir. Okuma zamanını da genel anlatı modelimiz içerisinde düşündüğümüzde bu tablonun içine eklemek mümkündür (Aktaş, 2013: s. 49-64).

Olayların gerçekleştiği zaman, kendine özgü bir mantığı gerektirir. Burada söz konusu olan kurmaca bir zaman dilimidir. Anlatıcı, olayların gerçekleştiği zamanına şahit değilse, bu zamanın yanında anlatma zamanından söz edilir ve bu zaman dilimi de tıpkı okuma zamanı gibi kurmacadır. Yazma zamanı ise, ölçülebilen gerçek bir süredir. Yayımlanan metnin okurla karşılaştığı farklı süreleri ifade eden okuma zamanından bu noktada ayrılır. Bununla birlikte, bu genel zaman bölümlemelerinin içinde, başka zaman adlandırmalarından da bahsetmek mümkündür. Anlatıcı, dilin imkanlarından hareketle eserdeki zamanı farklı şablonlar içerisinde düzenleyebilir. Artsüremsel olarak, eşsüremsel olarak ya da önsüremsel açıdan bunu gerçekleştirebilir. Artsüremsel öykülemede çizgisel bir ilerleme söz konusu olsa da,

gerçekleşmiş bulunan olayın aktarımındaki zaman ile gerçek zaman birbirine eşit değildir. Anlatıcı zaman kurgusunda sıçramalara başvurur. Eşsüremsel öykülemede kurmaca dünyada gerçekleşmiş veya gerçekleşen bir olayın süresi ile gerçek zamanın süresi eşittir. Önsüremsel öykülemede ise süre belli olsa bile, henüz olay olmamıştır (Narlı, 2002). Gerçek dünya ve kurmaca arasındaki tüm bu kurgulamalar, bir anlatının varolabilmesi için gerekli unsurlardır, çünkü zaman, bir öyküleme biçimine göre eklemlendiği ölçüde, insana özgü zamana dönüşür ve anlatı da zamansal varoluşun bir koşulu olduğunda gerçek anlamına kavuşur (Ricoeur, 2007b: s. 108).

3.2.2. Anlatısal Fiil Zamanları

Anlatı zamanı (narrative tense), anlatıcının, *söz edimi*ni (speech act) gerçekleştirdiği zaman noktası ile anlattığı öykünün yaşandığı zaman arasındaki farktan doğan bir fenomendir. *Geçmiş zaman anlatımı* (narrative past) ve *şimdiki zaman anlatımı* (narrative present) olmak üzere iki tür anlatmı zamanından söz edilebilir. Bir anlatıda referans noktası arandığında ise iki biçimsel oluşum karşımıza çıkar. Birincisi, söylem zamanı içinde anlatıcının şimdi dediği zaman noktası olarak tanımlayabileceğimiz *söyleme ait şimdi* (discourse now); ikincisi, öykü zamanı içinde bir karakterin şimdi dediği zaman noktası olarak tanımlanabilecek olan *hikayeye ait şimdi* (story now) dilimleridir (Jahn, 2012: s. 95-96; Prince, 1982: 26-34).

Bazu durumlarda anlatı içerisinde geçmiş zaman anlatımı, şimdiki zaman anlatımına dönüşebilir ya da şimdiki zaman geçmiş zamana kayabilir. *Anlatı zamanının değişmesi* (tense switch/tense shift) olarak adlandırılan bu fenomen, anlatıcının, anlattığı hikaye ile olan uzaklığında artma ya da azalma etkisi yaratır. Anlatısal şimdiki zamanın pek çok işlevi olabilir. Eğer hikayeye ait şimdi öne alınıp söyleme ait şimdi geri plana itiliyorsa buna *anlatınan şimdisi* (narrative present) ismi verilir. Eğer geçmiş zaman bağlamı içinde, bu bağlama ait olan (local) şimdiki zaman kullanılıyorsa buna *şimdiki zamanın hikayesi* (historical present) ismi verilir. Bu kullanım, genellikle *tepe noktasını* (climax) işaret etmek ya da aksiyona yakınlaşmak amacıyla tercih edilir. Genel geçer, herkesçe bilinen ve kabul edilen doğruların ifade edilmesi durumu söz konusuysa buna *geniş zaman* (gnomic present/generic present) ismi verilir. Eğer, bir bölümün özetinde ya da bölüm

başlığında kullanılan şimdiki zaman sözkonusuysa buna *sinoptik şimdi* (synoptic present) adı verilir (Casparis, 1975). Öncelik sonralık ilişkisine göre ise olaylarının ve aksiyon birimlerinin tümü geçmişe ait olan anlatıyı dile getiren *geriye dönük anlatı* (retrospective narration), söylem zamanı ile öykü zamanının aynı olduğu *eş zamanlı anlatı* (concurrent narration): anlatı ve henüz gerçekleşmemiş olayların anlatıldığı *ileriye yönelik anlatı* (prospective narration) olmak üzere üç kullanım mevcuttur (Margolin, 1999). Yine zaman ilişkileri içinde bir hikayenin kesin olan kronolojisinden sapması durumuna *anakroni* ismi verilir. Eğer sapmaya neden olan olgular gerçeklere dayanıyorsa nesnel anakroni, kişilere dayanıyorsa *öznel anakroni*, daha önce anlatılmış olan şeylerin tekrarlanıyorsa *yinelemeli anakroni*, ana hikaye çizgisi içinde eksik bırakılmış, söylenmeden geçilmiş olan şeyler daha sonra anlatılıyorsa *tamamlayıcı anakroni* ismi verilir. Anakroni, *geriye dönüş* (flashback) ve *ileriye atlama* (flashforward) olmak üzere iki şekilde gerçekleşebilir ve bunlar nesnel ve öznel olarak sınıflandırılabilir. Ana hikaye çizgisinin başlangıcında ya da sona ermesinden sonraki anakroniler *iç*, hikaye çizgisi içinde yer alan anakroniler *dış anakroni* olarak tasnif edilir (Jahn, 2012: s. 96-99; Prince, 1982: 26-34).

Zamanla ilgili diğer kipler ise ortalama bir okuyucunun metni okuma süresini dile getiren *söylem zamanı* (discourse time), bir metinde anlatılan olayların yaşandığı toplam süreyi dile getiren *öykü zamanı* (story time) ya da *kurgusal zaman*, öykü zamanıyla söylem zamanının denkliğini dile getiren *eş süreli sunum* (isochronous presentation), bir bölümün ya da bir epizodun söylem zamanının, hikaye zamanına oranla oldukça kısa olması durumunu dile getiren *hızlandırma/ivme* (speed-up/acceleration), bir bölümün ya da bir epizodun söylem zamanının hikaye zamanından daha uzun olması durumun dile getiren *yavaşlatma* (slow-down/deceleration), hikaye zamanında yapılan bir hızlandırmayı dile getiren *eksiltme/çıkarma* (ellipsis/cut/omission), öykülerdeki tasvir ve yorum bölümlerinde, söylem zamanının akmasına rağmen hikaye zamanının duraksamasını anlatan *duraklatma* (pause), tek bir olayın bir defa anlatılmasını sunan *tekli anlatım* (singulative telling), tek bir olayın birden çok kez anlatımını dile getiren *tekrarlı anlatım* (repetitive telling) ve birden fazla olayın bir kere anlatılması dizisini dile getiren *toplu anlatım* (iterative telling) olarak sıralanabilir (Jahn, 2012: s. 100-103; Prince, 1982: 26-34).

3.2.3. Anlatı Tarzları

Anlatıda kipler sıklık ve süre bağlamında ilerler. Bunun öncesinde ilk anlatı kavramlarına göz atmakta yarar vardır. Mimésis ve diégésis kavramlarının anlatıbilim tarihi içerisinde gösterme ve anlatma şeklinde yeniden kavramlaştırıldığından önceki bölümlerde bahsedilmişti. Bu durumda *gösterme* (showing), bir anlatı aracısının ya hiç olmadığı ya da çok az olduğu, okuyucunun olaylara tanık olduğu; *anlatma* (telling), anlatıcının, aksiyon sunumu, karakterler ve bakış açısı üzerinde açık bir kontrol sahibi olduğu anlatı kiplerini tanımlar (Jahn, 2012: s. 104). Anlatı kuramlarında zaman içinde bir de "Anlatma, göster!" olarak ifade edilen bir kural ortaya çıkmıştır ve önerme denilen anlatının derin yapısını etkileyen bir kavram varlığını ortaya koymuştur. *Önerme* kavramını sinema anlatısı üzerinden işleyelim, ardından "Anlatma, göster!" kuralına değinelim.

Bir anlatı örneği olarak Çağan Irmak'ın senaristliğini ve yönetmeliğini yaptığı *Tamam mıyız?* filmini (2013) ele alalım… Filmde, varlıklı, fakat kendini gerçekleştiremeyen bir kişi olan Temmuz ve uzuvlarından yoksun, ama zorluklar içindeki hayatına tutunan İhsan'ın öyküsü anlatılır. Yolları metafiziksel olayların sonucunda kesişen karakterler, kendi aralarında ölümcül bir anlaşma yaparlar, fakat yaptıkları bu anlaşma paradoksik bir şekilde hayatın değerini anlamalarını sağlar. İhsan ve Temmuz birbirlerinin eksikliklerini kapatır ve birbirlerine yaşam sevgisi verirler ve film, karakterlerin birbirlerini tamamladıklarını gösteren simgesel bir sahneyle sonlanır: Temmuz'un kolları ve bacakları İhsan'ınmış gibi görür. Bir diğer örnek olarak yönetmenliğini Theo Angelopoulos'un üstlendiği *Sonsuzluk ve Bir Gün* isimli kült film (1998) ele alınabilir. Filmde bir yazarın son günü ele alınmaktadır. Ünlü bir yazar olan Alexander, amansız bir hastalığa yakalanır. Karısından, 30 yıl önceki bir yaz gününü anlatan bir mektup alan Alexander, bütün yaşamını geçirdiği sahil kenarındaki evini terk etme kararı alır ve son bir serüvenin içine dalar. Bu yolculuğun içinde göndergesel ve gerçek kişilerle karşılaşan yazar, hayatının son gününde bir zaman girdabının içine girer. Geçmiş figürler ve şimdiki zaman iç içe geçer ve filmin sonunda başından beri izini sürdüğü sorunun yanıtını karısından alır: "Yarın ne kadar sürer?", "Sonsuzluk ve bir gün kadar." Birinci filmi izleyen bir kişinin aklında muhtemelen şu düşünce oluşur: "Hayat mücadele etmeye değer ve fark etmeyi bilirseniz güzeldir." İkincisini izleyenlerin kafasında ise kocaman bir

soru kalır: "Zamanın, zihnimizin dışında da bir karşılığı var mıdır?" İşte, filmi izledikten sonra zihnimizde beliren bu türden kanaat ya da sorunsallar tema, izlek, ana fikir ismiyle adlandırılır. Bunlar, bilinçli bir yazarın, eserini kaleme alırken, özeksel kaygısını oluşturur.

Önerme kavramının da, tema, izlek ve ana fikir kavramlarına yakın bir anlamı vardır, ancak önerme, diğerlerine nazaran, sınırları belli olan ve anlatıların yapısal biçimine uygun düşen bir terimdir. Kavram, İngilizce *proposition* kavramının karşılığı olarak kullanılır. Bir filmin izleyicisine sunduğu yargı niteliğindeki tümceyi dile getirir. Ünlü Anlatı Kuramcısı *Lajos Egri*, *Piyes Yazma Sanatı* isimli kitabında (2004) geliştirdiği *Diyalektik Anlatım Yöntemi*nin merkezine önermeyi yerleştirmiştir. Yazar, kavramı, eksen karakterle, karşıt karakterin girdiği çatışmasının sonucunda şekillenen kurgunun sunduğu ileti olarak tanımlar. Bununla birlikte önerme, anlatılarda, seçik olarak sunulmaz; tam aksine, örtük bir düzlemde serimlenir. Öyle ki; anlatı dediğimiz şey, özünde bir önermenin serimlemesidir. Önermenin, bir anlatıda örtük bir şekilde konumlandırılır. Eğer açık bir ifadeyle konulsaydı, zaten bir anlatı, bir iki cümleden ibaret olurdu. Burada söz konusu olan örtüklüğü, kuramcılar, "Anlatma göster!" kuralı olarak kavramlaştırmaktadırlar. Peki, anlatma göster ne demektir? Adı üstünde; Anlatma! Göster! Daha bilimsel bir üslupla anlatmak gerekirse, kuralın, bir önermenin yazar tarafından doğrudan anlatılmaması, kurgulanan olay örgüsünde okuyucu tarafından çözümlenmesi esasına dayanan bir yaklaşıma vurgu yaptığını söylenebilir. Önermenin sunduğu anlamın oluşumunda, dilsel göstergelerin yanı sıra, görüntüsel ve simgesel göstergelerin de önemli bir işlevinin olduğu unutulmamalıdır! Önermenin genel olmaktan ziyade, özgül olmalıdır (Egri, 2004; Booth, 2012: s. 15-32; Mayer, 2004; Taşkıran ve Yılmaz, 2013: 118-120).

Yazma sürecini yöneten bu kurallar dışında, anlatı tarzları sıklık ve süre bağlamında ele alındığında ise olayların detaylı ve sürekli bir akış içinde sunulduğu gösterme kipi olan *manzara sunumu* (scene/scenic presentation), anlatıcının, aksiyon içindeki olayları belli bir tema çerçevesinde yoğunlaştırarak sunmasını dile getiren *özet* (summary), anlatıcının bir karakter ya da mekanı ayrıntılı bir şekilde anlatması durumunu tanımlayan *betimleme* (description) ve anlatıcının karakterler, gelişen

olaylar hakkında açıklamalar yaptığı kip olan *yorumlama/yorum* (comment/ commentary) kavramları sıralanabilir (Jahn, 2012: s. 104-105).

3.3. Kronotop ve Kurmaca Mekanı

3.3.1. Kronotop Kavramı

Anlatı konusunda dikkat edeceğimiz önemli bir nokta kronotoplardır. Kronotop, M. M. Bakhtin tarafından ortaya atılan bir kavramdır ve zaman/mekan olarak dilimize çevrilebilir. Zaman ve mekan kavramları ayrı bir konudur, burada kastedilen zamanı gösteren mekanlardır. Kronotop aracılığıyla zaman ete kemiğe bürünürken, mekan, yine aynı yolla zaman ve tarih tarafından anlamlandırılır (Jahn, 2012: s. 106-107; Bakhtin, 2001: s. 315-333; Irzık, 2001).

3.3.2. Kurmaca Mekanları

Edebi mekan (literary space), nesnelerin ve karakterlerin yerleştirildiği; bir başka deyişle karakterlerin içinde yaşadıkları ve hareket ettikleri çevre olarak tanımlanabilir. Edebi mekanlar, genel bir kavramdır ve anlatı içerisinde iki şekilde varlık gösterirler. Hikayenin epizotlarından herhangi birinin cereyan ettiği çevre ya da alana *öykü mekanı* (story space), anlatıcının anlatısını gerçekleştirdiği, anlatı durumunun yer aldığı alana ise *söylem mekanı* (discourse space) ismi verilir. Yazınsal anlatı türleri özellikle okuyucunun imgelemini çalıştırmayı amaçladığı için bu tür mekanların yazınsal anlatılarda okuyucunun zihninde oluşturulmak amacıyla hazırlandığını söyleyebiliriz. Mekanlar aynı zamanda, karakterlere olduğu kadar, öyküde var olan her şeye aittir (Jahn, 2012: s. 106-108).

Öykü alanı içinde burada diye bahsedilen yere, *öyküye ait burada* (story here); anlatıcının, anlatısını gerçekleştirdiği mekanda, yani söylem alanında burada diye bahsedilen yere ise söyleme ait burada (discourse here) ismi verilir. *Anlam yüklü mekan* kavramı ise anlatıda mekana özel bir anlam yüklenilmesi durumun dile getirir. Bazı anlatılarda karakterler, bazı mekanlara özel bir anlam yükleyebilirler. Geçmişe ait kötü bir anı da olabilir bu, geleceğe dönük bir umut simgesi de. Mekan tasvirlerinin, her zaman öykünün altında yatan anlatı durumuyla ilişkili olması gerektiği unutulmamalıdır (Jahn, 2012: s. 108-111).

3.4. Karakterler ve Karakterleştirme

3.4.1. Tip, Karakter ve Oyuncu Kavramları

Karakterin varlığının önemini anlamak için yokluğunu düşünmek yeterlidir. Bir anlatıda karakterler olmasaydı ne olurdu? Yanıtı basit: Anlatı diye bir şey olmazdı. Peki, nedir karakter? Psikolojide, kişinin çevresi yoluyla oluşturduğu ruhsal varlığını dile getirir. Karakterden ziyade, kişilik kavramı kullanılır ve karakter kişiliği oluşturan unsurlardan yalnızca birisidir. Bir diğeri de mizaçtır. Mizaç ise doğuştan gelen kişilik özellikleri olarak tanımlanır (Allport, 1937; Akyürek, 2012: 172-173).

Anlatıbilimde ise karaktere bambaşka bir anlam yüklenir. Karakter, bir anlatıda eylemleri gerçekleştiren kişileri tanımlar. Eylemler olmazsa, olay örgüsü de olmaz. Karakter ile tip arasındaki ayrım üzerinde, özgüllük düzeyi belirleyicidir. Bir karakter, nevi şahsına münhasır bir kişidir, tip ise genel bir kavramdır. Her insanın kişilik yapısı kar taneleri kadar birbirinden farklıdır, ancak belirli şablonlarda insanları sınıflandırmak da mümkündür. Bu sınıflandırmalara tip denir (Özakman, 1998: 114-133). Örneğin; bakkal tipi, öğretim üyesi tipi, müfettiş tipi vs… Tüm müfettişlerin, tüm bakkalların, tüm öğretim üyelerinin kendilerini diğer gruplardan ayıran karakteristik özellikleri mevcuttur. Söz gelimi bir müfettişi diğer insanlardan ayıran en önemli özellik septik duruşlarıdır. Her insan birazcık şüphecidir, ancak müfettişler, mesleklerinin onlara kazandırdığı bir özellik olarak septik bir duruş sergilerler. Ayrıntılara önem verirler ve sistematik düşünürler. Tüm bu genel davranış biçimlerinin yanında, müfettişlik yapan iki kişiyi karakter olarak ele alacak olursak ayrıntılar üzerinde farklılaştırmak gerekir.

Karakter ve oyuncu ayrımı ise anlatıbilimdeki önemli bir başka olguyu dile getirir. Bunun yanı sıra anlatının karakteristik yapısı içeresinde bir ayrım yapmak da mümkündür. Anlatıbilimsel açıdan, karakter statik bir anlam ifade eder. Belirli özellikleri olan kişilere karakter denir. Karakterleri işlevsel açıdan düşündüğümüzde ise onları oyuncu olarak nitelendiririz. Bir karakter, anlatı içerisinde kendini bir şekilde konumlandıracak davranışları ifa ettiği zaman oyuncu pozisyonunda yer alır. Yani oyuncu kavramı, anlatısal eylemsellikle ilgilidir (Jahn, 2012: 112-119).

Karakter, dramanınn temel yapı taşıdır. İzleyiciler onları sever, nefret eder ve çoğu zaman da kendini onlarla özdeşleştirir. Bu durum fiziksel oyuncuyla olduğu kadar, anlatı oyuncusunun da taşıdığı özelliklerle ilgili ve onu nasıl oluşturacağımızı bilmek yaptığımız işin başarısına hükmeder (Kıran ve Kıran, 2011: 192-202)..

3.4.2. Karakterleştirme Yöntemleri

Karakterin nasıl oluşturulabileceği ise iyi bilinmesi gereken başka bir konudur. Literatürde, karakter oluştururken, ad, yaş, fiziksel özellikler, beceri ve dil parametreleri düşünülmesi gerektiği ön görülüyor. İsim basit bir şeymiş gibi görünürken, karakterin bağlı bulunduğu toplumsal konuma ve niteliğine gönderme yaptığı için üzerinde iyi düşünülmesi gereken bir konudur. Hatta bazı anlatılar doğrudan kahramanın ismini taşır. Bunlara *eponim* denir. Yazarlar, çoğu zaman, seslemlerinden yararlanarak belirtisel bir gösterge olarak da ismi kullanabilmektedirler (Kıran ve Kıran, 2011: s. 192-202).

İkinci olarak dikkat edilmesi gereken şey yaş faktörüdür. Her yaşın belirli özellikleri vardır. Yaşam döngüsü içerisinde insanlar farklı dönemlerde farklı kişilik özellikleri sergilerler. Fiziksel özelliklerin etkisi karakterin oluşumunda önemlidir. Bir karakter çirkin olabilir, çok güzel olabilir, uzuvlarından yoksun olabilir. Bunlar davranışlar üzerinde belirleyicidir. Aynı zamanda, karakterin üstleneceği rolü de belirler. Beceri, yine önemli bir unsurdur. Beceriksizlik başlı başına bir karakter özelliğidir. Ama sahip olunan beceriler karaktere bambaşka anlamlar yükler. Bazen karakter becerileri anlatının merkezine yerleşebilir. Yine üzerinde durulması gereken en önemli unsurlardan birisi de dildir. Karakterin kullandıkları dil çok önemlidir. Yazarlar komik bir karakter yaratmak istediklerinde, konuşma üzerinde ufak tefek pürüzler yaratabilirler. Gerçekçi bir anlatı yaratmak istediklerinde de, yine gerçekçi bir dil kullanmaktadırlar (Gözen, 2008: 12-14; Başol, 2010: 121-131).

Karakterleri oluştumanın, başka bir deyişle anlatı içinde canlandırmanın yöntemi ise onlara yüklemeler yapmaktır. Dolaysız tanımlama ve dolaylı tanımlama burada kullanılan iki başat tekniktir. Anlatı oyunculuğuyla daha çok ilgili olduğundan bu konuya karakteri anlatı oyununa dönüştürme konusunda değinilecektir. Öncesinde karakter türlerine göz atmakta fayda var.

3.4.3. Karakter Türleri

Frodo Baggins Shire'da mutlu yaşamına devam eden bir Hobbittir. Bir gün Gri Gandalf ismindeki bir büyücünün köylerine uğramasıyla hayatı değişecektir. Dedesi Bilbo Baggins'in sakladığı bir sır vardır çünkü. Sahibine mutlak bir güç bahşeden bir yüzük. O yüzük Frodo'ya emanet edilecek ve arkadaşı Sam ile birlikte soluksuz bir maceraya sürükleneceklerdir.

J. R. R. Tolkien'in *Yüzüklerin Efendisi* romanından (1996) bir kesit. Buradaki soru şudur: Hepimizin bildiği bu öyküde Frodo ve Samwise'ın arasındaki fark nedir? Frodo'ya niçin Samwise'dan farklı bir anlam yüklüyoruz? Nitelikler mi? Öyleyse Saruman'ın Gandalf'tan daha değerli olması gerekmez mi? Yanıtımız, işlevler olacak. Bir anlatıda karakterlerin şu veya bu şekilde algılanmasını sağlayan en önemli unsur öykü içerisinde üstlendiği işlevlerdir. Bu rolleri performe edebilmeleri için de gerekli özelliklere sahip olmaları gerekir. Bu özellikler, iyi ya da kötü olabilir, çünkü hiç kimse mükemmel değildir. Bazı kişiler arıdır, bazıları ise çürümüş. Bazıları parlaktır, bazıları silik. Günlük yaşamımızda çevrenizi oluştururken, aradığınız özelliklere sahip insanları kullanabiliriz. Pek çok kişi size hitap edecek niteliklere sahip değildir, ama anlatıda her karakter tipi gereklidir ve bir işe yarar. Karaktersiz bir kişi bile olay örgüsünde bir işleve sahipse, anlatıda yerini alabilir. Hatta ironik bir şekilde, anlatılarda mükemmel denilebilecek karakter sayısı çok azdır. Karakterlerin çoğu eksik ya da kusurlu kişilik özelliğine sahip olan oyunculardır. Yazarlar için de ruhsal yoksunluklar mutlak ahlaklılıktan daha değerlidir. Peki, bir anlatıda hangi karakter tipleri kullanılır?

Anlatıbilimciler, çeşitli sınıflandırmalar yaparlar. Yapılan ilk sınıflandırma karakterin önem derecesine göre yapılıyor. Bu ayrıma göre karakter türlerini *başkahraman(lar)*, *ikinci derecede kahraman(lar)*, *önemsiz rol üstlenen kişi(ler)* olmak üzere üçe ayırabiliriz (Kıran ve Kıran, 2011: 214). Yüzüklerin Efendisi'nde Frodo, Aragorn gibi karakterler başkahraman, Meriadoc (Marry) ve Pergrin (Pippin) gibi karakterler ikinci derece kahraman**,** kapısı çaldığında kara süvarilere Baggins'lerin yerini söyleyen Hobbit önemsiz bir rol üstlenen kahramandır.

Karakterlere yönelik başka bir sınıflama da birbirlerine olan konumuna göre yapılıyor. Bir anlatıda, A karakterinin B ile ilişkisi, A karakterinin C ile ilişkisi, B

karakterinin C ile ilişkisi birbirinden farklı olacaktır (Kıran ve Kıran, 2011: 214). Yüzüklerin Efendisi'nde de, Gimli'nin Legolas ve Aragorn'la olan ilişkisi farklıdır. Yine, Legolas ve Aragorn'un, Aragorn ve Gimli'nin ilişkileri birbirinden farklıdır.

Karı/koca, dost/düşman, ana/kız gibi çiftli veya karı/koca/aşık, anne/baba/çocuk gibi üçlü öbekler oluşturma da diğer bir karakter sınıflaması yöntemidir. Bunların dışında, karakterler siyasi, toplumsal, mesleki… vs. gruplar içerisinde, aşk, aile, meslek örgütleri gibi dayanışma birlikteliklerinde, aşk ve iş yaşamlarında ortaya çıkan rekabet gruplarında, kadın/erkek, bekar/evli, genç/yaşlı gibi karşıt gruplarda sınıflara ayrılabilir (Kıran ve Kıran, 2011: 214). Bu genel gruplandırmaların dışında anlatı kuramcısına özgü kavramlaştırmalar da mevcuttur. E. M. Forster *yalınkat/düz* (flat) ve *dinamik/yuvarlak* (round) karakter olmak üzere iki karakter grubu üzerinde durur. Yalınkat karakter statiktir, öykü içerisinde değişime uğramaz. Dinamik karakter ise öykü içerisinde değişim gösterir (Jahn, 2012: 116-119; Forster, 1985). Yüzüklerin Efendisi'ndeki karakterler yalınkattır. G. R. R. Martin'in *Buz ve Ateşin Şarkısı* kitabındaki (2013) karakterler ise yuvarlaktır. Deanerys Targaryen bir çocuktur. Abisi tahtı ele geçirmek için onu Dothraki ordusunun lideri Khal Drogo ile evlendirir. Zamanla Khaleesi olur... Arya Stark da bir çocuktur. Lord Stark'ın küçük kızıdır. Aykırı bir mizacı vardır ama şartlar değiştikçe karakteri de değişecektir. Bunun sonunda kişiliği de değişime uğrar. Önce babası, sonra ailesinin diğer mensupları öldürülecektir. Çocuk yaşta yalnız kalır. Kendini savunmak zorundadır. Artık eski Arya'dan eser bile yoktur… Shire'da yaşayan Frodo ile yüzüğü ateşe atan Frodo arasında belirli bir fark göremeyiz…

Diyalektik anlatı modeline göre *eksen karakter* ve *karşıt karakter* başat rol oynar. Propp ise *saldırgan*, *gönderen*, *kahraman*, *bağışçı*, *yardımcı*, *prenses*, *düzmece kahraman* olmak üzere 7 karakter tipi üzerinde durur. Daha önceki bölümlerde bu karakterler açıklanmıştı. Bu tipolojilerin dışında ayrıca *sırdaş karakter*, *folyo karakter*, *koro karakter* olarak yapılan başka bir ayrım da vardır (Jahn, 2012: 116-119; Kuzu, 2001). Yüzüklerin Efendisi'ndeki Sam, sırdaş karaktere örnek gösterilebilir. Eksen karakterin kendini açtığı, onu daha iyi tanımamızı sağlayan karakter sırdaş karakterdir. Eğer anlatıya bir sırdaş karakter yerleştirilmezse, iki seçeneğimiz kalır: Ya kahraman hakkında doğrudan bilgi vermek zorunda kalınır ki bu metnin estetik değerini düşürür ya da eksen karakter

gizemli bir hale getirilir. Folyo karakter, mücevher değerindeki bir karakteri bir kadife gibi parlatan figüranları tanımlar. Bu tür karakterler işlevseldir. Folyo karakterin işlevi ise diyalektiktir. Bir karaktere cesaret ilineğini eklemek istiniliyorsa, başka bir korkak bir karakterle karşılaştırılabilir. Örneğin, aynı durumda A karakteri korkup kaçarken, B karakteri atılgan davranıyorsa, sizin B için cesaretli bir adamdı demenize gerek kalmaz. Bazı durumlarda ise bu tür şeyleri birilerine söyletmeniz gerekebilir. Her ilinek için bir sahne yaratmak filmin süresini uzatabilir çünkü. Bu türden bir işlevi koro karakterler üstlenir. Koro karakter, manav, bakkal, boyacı gibi konjonktürel açıdan genel öykü içerisinde önemli bir işlevi olmayan, ancak sadece belli durumları teyit etmek ya da küçük tanımlamalar yapmak için kullanılan karaktere verilen isimdir. Örneğin, bir epizotta yer alan bir karakter, kahramanımız için, sevgilisinin yanında "Orhan Abi, mahallemizin abisidir!"; ya da yeni tanıştığı bir kadını arayan bir kahramana "Abi boş ver onu. Tekin bir kadın değil!" diyebilir. Bu tür karakterlerin rolleri tamamen bu sahnelerle sınırlıdır ve varlıkları işlevseldir.

3.4.4. Karakterlerin Anlatı Oyuncularına Dönüştürülmesi

Karakterleri anlatı oyuncusuna dönüştürmek için onlara birer işlev yüklemek gerektiğini söylemiştik. Peki, anlatının içerisinde bu işlevleri izleyicilere nasıl sunabiliriz? Kuramcılar bunun temelde iki şekilde gerçekleştirilebileceğini vurguluyorlar. *Dolaysız tanımlama* ve *dolaylı tanımlama*. Bu tanımlama biçimleri de süreç içinde tanımlama, süreç içerisinde yineleme olarak iki düzeyde ileri götürülebiliyor (Kıran ve Kıran, 2011: s. 203-205).

Dolaysız tanımlamayla kastedilen şey bir karakterin ya da anlatıcının karakter hakkında bilgi vermesidir. Dolaylı tanımlamada ise karakterin ruh hali ve fiziksel görünüşü hakkında yukarıdaki gibi doğrudan betimlemeler sunulmaz. Bunun yerine göstergeler sunulur ve izleyiciden çıkarımlarda bulunması beklenir. Örneğin, karakterin her bir davranışı onun kişilik yapısı hakkında izleyiciler için bir ipucu niteliğindedir. Süreç içinde tanımlama ise hem doğrudan hem dolaylı tanımlama için geçerli olan bir durumdur. Burada kastedilen, tanımlamanın tek seferde değil parçalara bölünerek verilmesidir. Dolaylı tanımlamalar her zaman süreç içerisinde yapılır. Dolaysız tanımlamaların da bazen, bu şekilde, parçalara bölünerek yapıldığı görülmektedir. Süreç içinde yineleme ise karaktere yüklenen özelliklerin sunumun

tekrar sıklığını dile getirir. İzleyiciye kişilik özelliklerini pekiştirmek amacıyla birkaç kez tekrar ettirmek çoğu zaman yararlı olur. Tekrar sıklığının gerekliliği ise karakterin önem derecesiyle ilişkilidir. Önemsiz bir rol üstlenen karakterler için, kişilik özelliklerini pekiştirmek gereksizdir. Başkahramanlar için ise çoğunlukla süreç içinde yinelemeye gidilir. Karakterlere yüklenen bu kişilik özellikleri eş zamanlı olarak olaylara verecekleri tepkileri belirler. Başka bir deyişle, tanımlamaya girişildiği zaman işlev de yüklenmiş olur. Bir karaktere işlev yüklendiği zaman ise zaten o bir anlatı oyuncusuna dönüştürülmüş olur. Geriye kalan tek bir şey vardır: Kurgu içerisinde karşılaşılan durumlarda, her bir oyuncunun, kendisinden beklenen tepkileri sunmasıdır (Kıran ve Kıran, 2011: s. 203-205).

3.5. Söylemler ve İşlevleri

Bir anlatısal metin, anlatıcının söyleminin ve karakterin söyleminin birbirine eklemlenmesi ve değişimi olarak ikame edilme süreci olarak tanımlanabilir (Dolezel, 1973: s. 4). Anlatısal metin bu bağlamda *anlatıcının söylemi* ve *karakterlerin söylemi* olarak ikiye ayrılabilir. Anlatıcının söylemi (narrator's discourse), anlatıcının, diyaloglar dışında, yaşanan olaylarla ilgili ifadeleri, yorumları, açıklamalarını dile getirir. Karakterin söylemi (characters' discourses) ise olayların karakter tarafından ifadesi, karakterler arasındaki diyalogları niteler (Jahn, 2012: s. 120).

Söz konusu olan söylemler olduğunda, yukarıdaki iki türün dışında, alt söylem gruplarıyla da karşılaşırız. Alıntı teorisi (quotation theory) içerisinde ortaya çıkan *yama modeli*dir. Bir karakterin konuşma ve düşüncelerinin anlatısal aktarım şekillerini ele alan teori olan anlatı kuramında, bir karakterin söylemi, anlatıcının söylemi içinde yer alır. Burada anlatıcının söylemi bir çerçeve (frame) görevindedir ve karakterin söylemi ilişik bir vaziyette durur. Yine diegetik ifadelirin özel bir alt dalı olan *niteleyici söylem* (attributive discourse) de bir konuşma, düşünme, algılama eylemine ve bir aracıya işaret eden söz ya da söz grubunu dile getirir. Buradaki işaret cümleleri *eklenti* konumunda yer alır ve *giriş niteliğindeki eklenti*, *ara eklenti* gibi alt türlere ayrılır. Söylemle ilgili diğer bir ayrım onun yönüyle ilgilidir. Burada *doğrudan söylem* (direct discourse), bir karakterin sözlerinin veya düşüncelerinin söze dökülmüş halinin doğrudan aktarılmasını; *dolaylı söylem* (indirect discourse), bir karakterin sözlerinin veya düşüncelerinin söze dökülmüş halinin, anlatıcı

söylemiyle ve anlatı durumu içinde aktarılması durumunu ifade eder (Jahn, 2012: s. 120-126).

Son olarak karakterlerin iç dünyalarına yönelik söylem türlerinden bahsedilebilir. Bunlardan birisi *bilinç akışı* (stream of consciousness) yöntemidir ve bir karakterin karmaşık zihin süreçlerinin metin düzlemindeki ifadesi olarak tanımlanabilir. Burada yazar, araya girmeden karakteri okuyucuyla karşı karşıya getirmeyi başarabilmelidir. *İç monolog* (interior monologue) ise geniş düşünce pasajıdır. Bir karakterin, düşüncelerini genişçe ifade etmesi durumudur. Bağımsız bir metin tipi olarak da kabul edilir ve okuyucuyu hahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getirir. *Monolog* (soliloquy) kavramı, bir karakterin düşüncelerinin doğrudan sunumunu dile getirir. Bunun iç monologdan en önemli farkı, düşüncelerin bir *diyalog* şeklinde aktarılması, bir başka deyişle kişinin kendisine *sen* diyerek hitap etmesi, kendisiyle konuşmasıdır. *Psikolojik anlatı* (psychonarration) ise bir karakterin bilinçli veya bilinçsiz zihin durumları ve süreçlerinin metinsel sunumuna verilen isimdir. Son olarak *öykülenen algı*dan (narrated perception) bahsedilebilir. Burada, bir karakterin algılarının, genellikle psikolojik anlatı yöntemi kullanılarak yapılan metinsel sunumu söz konusudur (Jahn, 2012: s. 126-130; Tekin, 2011: s. 264-275).

4. ANLATI, OKUYUCU VE ANLAMLANDIRMA

Okuyucunun metinlerden yola çıkarak nasıl anlam kurduğu, derinlemesine görüşme bulgularında tartışılmaktadır. Bu bölümde, metinde yer alan ifadelerin okuyucunun imgelemini nasıl çalıştırdığını ele alan bir kuram üzerinde durulacaktır. Söz konusu kuramsal çalışma E. Scarry'ye aittir. Yazar, *Kitapla Hayal Etmek* isimli kitabında (2006) edebiyat eleştirisi, felsefe ve bilişsel psikolojinin bir sentezini yaparak, daha önce üzerinde pek çalışılmamış bir alanı açmayı dener. Kitapta, özellikle basılı anlatılarda buraya kadar anlattığımız kişileri, sahneleri, ayrıntıları okurların zihinlerinde nasıl olup da canlandırabildiğini, başka bir deyişle, kitaplarla nasıl hayal kurabildiğini ve örtük talimatlarla oluşturulan bu hayallerin neden çoğu kez gerçek hayatta kendi başına kurulan hayallerden çok daha canlı ve kalıcı olabildiğini incelenmektedir. Scarry, şair ve yazarların bazen bilinçli, çoğunlukla da bilinçsiz olarak başvurduklarını söylediği tekniklerle, okuyucuya hayal etmeyi

öğrettiklerini savlar ve okuyucunun imgeleminde canlandırma için ışık yakma; seyreltme; ekleme ve çıkarma; germe, katlama ve eğme; ve çiçekli varsayım olmak üzere toplam beş tekniğin kullanıldığını savunur.

Okumayı, muazzam bir imgesel inşa uğraşı gerektiren bir etkinlik olarak değerlendiren Scarry; yazınsal metinlerin okurun *zihinsel retina*sında yeniden hayal edilirken, yaratılırken, büyük veya büyüleyici oluşunun, kalıcı ya da gelip geçici oluşunun veyahut başarılı veya başarısız oluşunun da biçimlendiğine dikkat çeker. Var olma kaygısı taşıyan ve eserini var kılma kavgası veren yazar, okurun hayal gücünü uyanık tutmak için, eserini ayan beyan görülen, zihinde yeniden ve kolaylıkla üretilebilen; pustan, bulanıklıktan arındırılmış, mimesis kurmayı amaçlayan hatta aşan bir canlılıkla kurgulamak ve sunmak zorundadır. Aksi halde okur, yazarla arasında kalın bir duvarın katılığını duyumsar, buzlu camların bulanıklaştırdığı bir metinden hızla soğur, kopar ve uzaklaşır (Durukoğlu, 2013).

Scarry'nin üzerinde durduğu ilk belirleme *canlılık*tır. Kuramcıya göre, bir yazar metni ele alırken bir resim oluşturmalı ve o resimde hayat belirtileri olmalıdır. Bununla birlikte, imgelemin retinasına düşen nesnelerin ikinci özelliği *katılık*tır. Yarattıkları duyusal canlılıkla meşhur olan yazarlar sayfalarında açıkça nesneler oluştururlar. Bu oluşturma sürecinin sonucunda, biz de o nesneleri kendi zihinlerimizde inşa etmenin çeşitli yollarını da öğreniriz. Yumuşak nesneler (perdeler gibi) ile sert nesneler (duvarlar ve kapı tokmağı gibi) arasındaki fark önemsizdir, katılık yalnızca dolgunluk gerektirir ve bu yüzden sertlik ve yumuşaklık özelliklerinden bağımsızdır. Buna göre katı bir nesne sert de olabilir yumuşak da. Taş da katıdır, ama serttir; sünger de katıdır, ama yumuşaktır. İnsan bedeni katı olduğu gibi, katı nesnelerin arasından geçebilen metafiziksel canlılar da katıdır. Yazarın üzerinde durduğu bir başka unsur ise *talimatın yeri*dir. Okur iradesini anlatı söylemine kısmen teslim ya da terk etmiştir. Scarry'ye göre; "Hayal etme gücümüzün gittikçe kıvraklaşıp genleşmesinden en azından kısmen sözlü sanatların talimat verme özelliğinin sorumlu olduğu savı, imge oluşturmanın açıkça telkin yoluyla gerçekleştirildiği diğer iki alanda –bilişsel psikoloji deneyleri ve hipnoz uygulamasında- canlılığın aynı biçimde artmasıyla da desteklenir, fakat bu üç alanın talimat dışında pek ortak noktası yoktur" (Scarry, 2006: s. 42). *Çeçekleri hayal etmek* ise teknikleri kavramayı olanaklı kılan son belirleme olarak karşımıza çıkar. Çiçekler

önemlidir, çünkü bitkiler arasında imgeleri zorlayan en nadide yaratımlardır ve insanın pek çok duyusunu aynı anda uyarır. Metindeki çiçekler, hayal etme deneyimi duygusu verirler. İnsanlar çiçekleri görsel olarak daha rahat canlandırma eğilimindedir ve onlar, algı dünyasındaki olağanüstü canlılıklarıyla neredeyse aynı düzeyde hayal edilmeye, zihinsel olarak yakalanmaya müsait canlılardır (Scarry, 2006: s. 11-86).

İnsan zihninde hareketli resimler yaratmamızı sağlama konusunda özellikle başarılı olan edebi metinlere baktığımızda, bunların pek çoğunun kıvrımları arasında çiçeklerin veya bitkisel maddenin bulunduğunu belirten Scarry, *çiçekli varsayım* ismini verdiği tekniğinde çiçeklerin harekete dair pasajlarda üç farklı şekilde belirdiğini ortaya koyar. Bunlardan ilki, tahayyül edilen asıl sahnenin içinde oluşlarıdır. İkincisi sahiden değil, analojik olarak sahnede bulunmalarıdır. Örneğin, operanın girişinde gerçek kirazlar ya da portakal çiçekleri yoktur, ama orada mevcut olan nesneler kiraz ya da portakal çiçekleriyle en az bir özelliği paylaşırlar. Üçüncüsü ise herhangi bir gerçek yahut analojik muadilleri olmadan anlatıya sokulmalarıdır. Gerçek olmayan, analojik de olmayan kırmızı yonca buna örnek gösterilebilir. Bu üç olanak okuyucuyu, zihinde canlandırma sürecinin orta yerinde aniden çiçeklerin peydahlanmasındaki tuhaf gelişigüzelliğe karşı duyarlı kılar (Scarry, 2006: s. 162-196).

Scarry'ye göre bir anlatıda yazar her şeyden önce ortamı aydınlatmalıdır. *Işık yakma* ismini verdiği bu teknikte karanlık bir zeminin üç çeşit kullanımla okuyucunun imgeleminde aydınlatıldığını belirtir: Işık yayan kişiler, hareket eden kişilerin yanından geçtiği şeylerde ışık yakma, hareket eden kişileri ışıklı bir çevrenin içine yerleştirme. Ona göre, ışık yakmak konusundaki olağandışı şey, bir ışık noktacığını okuyucunun zihinde hareket ettirmenin kolaylığı ve bu kolayca hareket ettirilebilen nesneyi katı bir nesneyle -bir insan ya da bir at mesela- bir araya getirerek katı nesneleri de hareket ettirebiliyor oluşudur (Scarry, 2006: s. 87-98).

İmgelerin zihinsel hareketinde kullanılan üçüncü bir teknik ise *seyreltme*dir. Teknik, kurun zihninde bir şeyleri hareket ettirmek söz konusu olduğunda, ağırlık ve/veya hacim açısından daha az yoğun olanın daha yoğun olana göre daha kolay hareket ettirilebileceği gerçeğinden yola çıkarak yapılan estetik müdahaleleri dile

getirmek için kullanılır. Scarry'ye göre, herhangi iki imgeden daha kolay hayal edilebileninin, aynı zamanda daha kolay hareket ettirilebileceği ortadadır. Mesela hayaletler, tüller, gölgeler gibi seyrek nesneler, opak ve sıkışık nesnelerden daha kolay hareket ederler. Nesnelerin imgelesel hareketinin başka bir yöntemi ise *ekleme* ve *çıkarma*dır. Çıkarmalar ve eklemeler yaşamın diyalektiğinin bir parçasıdır. Bu diyalektik akış, zihinsel imge üzerinde eylemde bulunurken, önce imgeyi oluşturmak, sonra kaybolmasına izin vermek, daha doğrusu onu önce oluşturup sonra sert bir hamleyle görüntüden çıkarmak ilkesine dayanır. Bu öylesine kuvvetli, öylesine düpedüz ortadadır ki daha fazla üzerinde durmak gerekmez belki de. Örneğin, bir sahnede bir kişinin arkasında araba varsa ve tekrar dönüldüğünde araba orada yoksa, okuyucu burada bir devinim olduğunu görür (Scarry, 2006: s. 99-119).

Germe, *katlama* ve *eğme* ise nesneleri hareket ettirmenin anlaşılabilir ve bir o kadar da ürpertici bir yöntemidir. Edebi metinler kullandığı, işlediği malzemelerin esnekliğini sıklıkla yoklarlar ve bu yolla onları canlandırmaya yahut hareket ettirmeye çalışırlar. Scarry'ye göre zihinde bir resmi hareket ettirmenin, hemen hiç çaba harcamadan ve kolayca uygulanan bir yolu vardır. Bu uygulamada imge sanki üzerinde resim bulunan bir parça kumaş ya da tülmüş de altından tutup üstünden çektiğimizde uzatabilir, iki yanından tuttuğumuzda genişletebilirmişiz gibi zihinsel imge gerilir. Bu ise imgeyi alttan ve üstten çekerek uzatma; imgeyi eğerek hafifçe bir tarafa yatmasını sağlama; zihinsel olarak tüm çevresini bütünüyle çekip resmin tamamının şişiyormuş gibi görünmesini sağlama; bir köşesini veya kenarını tutup resmin geri kalanını değiştirmeden burayı germe; imgenin tamamında ya da kenarlarında zihinsel eylemde bulunmadan içinden küçük bir bölümü germe; imgeyi katlama ya da büzme veya geri kalanına dokunmadan ortasından tutup dışarı çekme; tek bir ipi tutup çekerek resmin tamamının çözülmeye başlamasını sağlama; imgeyi parmaklarının arasında tutar gibi zihinsel olarak tutma ve sallama ya da dalgalandırma; ve imgeyi yırtma olmak üzere dokuz farklı şekilde yapılabilir (Scarry, 2006: s. 120-161).

Teknikleri açıkladıktan sonra, çemberler çizmek ve patenle kaymanın yazarın, okuyucunun zihninde hareket algısı yaratmasının iki farklı şablonu olduğunu belirten Scarry, çiçeklerin ise kontrast ilişkisi içine girdiği nesnelerin hareketini hızlanmak için kullanılagelen bir araç olduğunu vurgular (Scarry, 2006: s. 197-234).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

OKUYUCU TİPLERİNİN ANLATILARI ANLAMLANDIRMA PRATİKLERİ ÜZERİNE NİTEL BİR İNCELEME

1. ARAŞTIRMANIN GENEL PLANI

Burada yapılan araştırma, derinlemesine görüşme tekniğinin kullanıldığı okuma pratiklerine yönelik saha çalışmasından elde edilen bulgular üzerine kuruludur. Bununla birlikte seçilen romanların yapısal çözümlemesini ve bu romanların yazarlarının niyetliliklerinin çözümlenmesini içeren iki ayrı incelemeyi de kapsamaktadır. Böylelikle, izi sürülen ve giriş bölümünde ayrıntılı olarak açımlanan genel sorunsala uygun olarak yazar, metin ve okuyucuyu kapsamına alan üç boyutlu bir düzlemde somut verilerin toparlanması için çaba sarf edilmektedir.

Bu doğrultuda ilkin seçilen inceleme nesnesi, seçilme nedenleri anlatılmakta ve romanların yazarlarının niyetlilikleri çözümlenmektedir. Bu doğrultuda incelenme nesnesinin belirlenmesinde etkili olan edebiyat akımları ve özelliklerinden başlayarak, hangi romanın neden seçildiği, seçilen romanların yazarlarının profilleri ve romanları yazarken yükledikleri anlam aşamalı olarak incelenmektedir. Burada yapılan niyetlilik çözümlemesi yazarların kendi beyanatlarından, yakın çevresindeki kişilerin izlenimlerinden ve bu konuda çalışan eleştirmenlerin metinlerinden yola çıkarak gerçekleştirilmiştir.

İzleyen alt bölümde romanların yapısal çözümlemeleri belirlenen model çerçevesinde yapılmaktadır. Çözümleme, ayrıca, içerik çözümlemesi verileriyle de desteklenmektedir. Kullanılacak yöntem ve model ilkesel düzeyde anlatıldıktan sonra, yöntemin nasıl uygulanacağından bahsedilmekte ve her bir roman kendisine ayrılan alt başlık içerisinde sistematik olarak çözümlenmektedir.

Üçüncü bölümün son kısmı derinlemesine görüşmeye ayrılmaktadır. Burada ilkin derinlemesine görüşme yöntemi hakkında kavramsal ve ilkesel bilgiler verilmektedir. Yöntemin ilkeleri, kuramsal dayanak noktasından başlanarak anlatılmakta, uygulanırken dikkat edilmesi gereken kurallar ve etik ilkeler belirtilmektedir. Ardından katılımcıların profili serimlenmekte, katılımcıların seçiminde dikkat edilen unsurlar ve okuyucu tiplerine ilişkin belirlemelere yer

verilmektedir. İzleyen alt bölümde yöntemin uygulanmasıyla ilgili bilgiler yer almaktadır. Burada yöntem uygulanırken karşılaşılan zorluklar ve uygulama sırasında dikkat edilip mutlaka belirtilmesi gereken ilkesel zorunluluklar açıklanmaktadır. Son alt bölüm elde edilen bulgular ve bunların değerlendirmesine ayrılmaktadır.

2. İNCELEME NESNESİ VE NİYETLİLİKLER

Çalışmada inceleme nesnesi olarak Nikolai Gogol'un "Palto", Franz Kafka'nın "Dönüşüm" ve George Orwell'ın "Hayvan Çiftliği" isimli romanları seçilmiştir. Bu alt bölümde iki şey amaçlanmaktadır: Birincisi inceleme nesnelerinin seçilme nedenlerini aktarmak, ikincisi yazarların romanlarını yazarken güttükleri niyetliliğe belirim kazandırmak. İnceleme nesnesinin neden seçildiğini daha iyi kavrayabilmek için öncelikle Edebiyat akımları ve özelliklerine değinmek gerekir. Aşağıdaki alt bölümde bu konu incelenmektedir. Daha sonraki alt bölümler andığımız nedensellik bağlantılarına ayrılmıştır: İzleyen alt bölümde romanların seçilme nedenleriyle ilgili açıklamalar ve sonraki alt bölümde ise romanların oluşturulurken ne niyetle kaleme alındığı konusu sunulmaktadır.

2.1. Edebiyatta Akımlar ve Özellikleri

Genel olarak sanatta tarihsel değişim-gelişimin yaşandığı bilinen bir gerçektir. Biçim-öz bakımından belli ortak özellikler gösteren eserlerin ortaya çıktığı dönemler vardır. Akım kavramı, dönemsel bir süreçte, ortaya çıkan bu türden bir fenomeni dile getirir. Akımların oluşmasında sanatın içinde varlaştığı dönemsel koşullar, özellikle kültürel, sosyal ve siyasal gelişmeler etkili olur ve çeşitli sanat dallarına nüfuz eder. Çoğu zaman sanat dalları birbirinden bu yolla etkilenir. Edebiyatta da bu şekilde oluşan pek çok akım vardır (Aytaç, 1999: s. 169).

Edebiyat akımlarını şu şekilde sıralamak mümkündür: Hümanizm, Barok, Aydınlanma, Klasisizm, Romantizm, Realizm, Natüralizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Letrizm, Sürrealizm, Egzistansiyalizm, Postmodernizm ve Üst Kurmaca, Parnasizm, Naturalizm, Sembolizm, Empresyonizm, Neoklasisizm. Tüm bu akımlar, kendilerine ayrılan başlıklar altında aşağıda açıklanmaktadır.

2.1.1. Hümanizm

Hümanizm kültürün din egemenliğinden kurtulup dünyevileşmesi sonucunda ortaya çıkmış olan bir akımdır. Kökeni, 14. yüzyıl İtalyası'nda şehir devletlerinin güçlenmesiyle Latince'nin Hıristiyanlık esaslı dini edebiyat doğrultusunda değil, Antik Roma tarzı dünyevi edebiyat etkinliklerinde kullanılmaya başlamasına dayanmaktadır. Hümanizm, adundan da anlaşılacağı üzere merkezine insanı yerleştirir. Yalnızca akımın değil, evrenin merkezi de insandır. Kavram, Eski Roma-Greklerdeki barbar kaşıtı olarak kullanılan humanitas ile Orta Çağ'ın divinitas (ilahiyat) karşıtı hümanitas (insanlık) kavramlarının bileşkesini oluşturur. Skolastik düşünceye, din yerine dünyeviliği merkez alışıyla karşı kutup oluşturan akım, klasik biçimde sorunları işlemesiyle Skolastisizme benzese de, konuların Hıristiyanlığın merceğinden süzülme eğilimini bir kenara bırakmasıyla karakteristik yapısını oluşturur. İtalya'da Humanizmanın babası Petrarca (1304-1374) olarak kabul edilir. Dünya edebiyatına edebi çevirileri hızlandırıp yaygınlaştırmasıyla önemli katkılarda bulunan Hümanizmin İtalya dışındaki en önemli temsilcileri ise Conrad Celtis (1459-158), Erasmus von Rotterdam (1493-1541), Reuchlin (1455-1522), Paralelsus (1493-1541), Melanchthon (1497-1560), Morus (1478-1535) ve Vives (1492-1540) olarak kabul edilir (Aytaç, 1999: s. 169-171).

2.1.2. Barok

Barok, etimolojik olarak Portekizce düzensiz *inci* anlamına gelen *barroco* sözcüğüne dayanan ve 16. yüzyılda İtalya'da Rönesans ve Manerizm'den köklerini almış olan bir sanat stilidir. Esasında Hümanizmaya tepki olarak doğmuştur. Hıristiyan ahlakını edebiyatta da egemen kılmak, edebiyatı "memento mori!"yi (ölümlü düşün!) parola yapan sofu bir din kültürünün hizmetine yeniden sokmak akımın temel çabasıdır. Barok Akımını ortaya çıkaran önemli bir unsur ise 1536 yılında Aristoteles'in Poetika'sının Latince'ye çevrilmesi ile başlayan tartışmalardır. Bu olaylar, halkın manevi ve ahlaki ihtiyaçlarına cevap verecek bir edebiyata çağrıyı tetiklemiştir. P. Calderon de la Barca (1600-1681) İspanya'da ve J.J. Ch. Von Grimmelshausen (1622-1676) Almanya'da Barok Edebiyatının en önemli temsilcileri olmuşlardır. M. Cervantes Saavedra'nın (1547-1616) Don Kişot'la öncülüğünü

yaptığı "Haylaz Roman" türü, akımın alegoriye (mecaz) dayalı abartılı ve tumturaklı üslubunun en çok kullanılan biçimini oluşturur (Aytaç, 1999: s. 171-173).

2.1.3. Aydınlanma

Aydınlanma aklılcılığı merkezine yerleştiren bir akımdır ve Hümanizmanın yeniden güçlenerek felsefe ve edebiyat alanında ortaya çıkışına dayanır. Fransız Aydınlanmacıları D. Diderot (1713-1784), J. Le Rond D'Alembert (1717-1783) ve Voltaire (1694-1778) ve F. Bacon (1561-1626), J. Locke (1632-1704) ve Alman Filozof E. Kant (1724-1804) akımın felsefi temellerini oluşturur. Akım, öncelikle İngiltere ve Fransa, daha sonra gecikmeli olarak Almanya ve diğer Avrupa ülkelerine yayılmıştır. J. J. Rousseau'nun (1712-1778) da etkisiyle eğitime özel bir önem verilen dönemde, Aristoteles'in Poetika'sındaki Mimesis (tabiatı taklit) ilkesi, Horatius'un Ars Poetica'sındaki -faydalılık ödeviyle birleştirilmiştir. Bu dönemdeki eserlerde Hümanizmayla koşut bir şekilde, genel olarak, iyimserlik, akla güven, yaşama sevinci, insanın eğitilebilirliğine inanç ve insancıllık vardır. Aydınlanma Felsefesi, Fransız Devrimi (1789) ve ardından gerçekleşen modernleşme süreçlerinin düşünsel anlamda zeminini hazırlamıştır. Bu bağlamda özellikle Kant'ın numen (evrenin insan bilgisine aşkın olan bölümü) ve fenomen (insan bilgisine konu olabilecek evren) ayrımı aynı zamanda modernizmin de temellerini oluşturmaktadır. Bu ayrımdan sonra, insanı aştın olan metafiziksel konular insan çabalarından ayıklanmış ve fenomenler dünyası felsefe ve sanatçıların odak noktası haline gelmiştir. Bu süreçte din ya da Tanrı merkezli toplumsal yapının ve düzenlemelerin yerini artık, akıl merkezli toplumsal düzenlemeler arayışı alacaktır. N. Boileu-Despréaux (1636-1711), J. Ch. Gottschd (1700-1766) ve G. E. Lessing (1729-1781) isimli teorisyenlerin eserleri akımın edebiyat öğretinin kılavuzları olmuştur (Taşkıran ve Yılmaz, 2007; Aytaç, 1999: s. 173-174).

2.1.4. Klasisizm

Klasisizm, edebiyatta klasik antik yapıtlarla ilişkili olan ve onların üslup biçimlerini ve konularını kullanan bir akımdır. İlk olarak İtalyan Rönasansı'nda beliren klasikçi edebiyat, 17. yüzyılda Fransa'ya Avrupa Hümanizması olarak sıçramış ve Fransız kültürünün altın çağını yaratmıştır. Fransız Klasizmine ait eserler, bu nedenle Hümanizmin ana değerlerine bağlıdır. Başka bir deyişle

aklıcıdırlar. 18. yüzyılda Goethe ve Schiller aracılığıyla Almanya'ya geçen akım Fransız Klasizminden farklı olarak akıl-duygu dengesine dayanır. Bu devrin eserlerinin referans noktası da, aynı şekilde, akıl-duygu dengesine ulaşmış ölçülü insandır ve ahlak ve estetik açısından belirli normlara dayalı devrin ürünleri insanlık idealine karşı bir susayışı yansıtmaktadır. İyi, hakiki ve güzellik gibi idealler ise bu dönemin ana duraklarıdır ve en büyük ideal ahlak hümanizmidir. Kant, bu konuda dönemin atmosferi üzerinde oldukça etkili olmuştur. Klasik Akımın, özellikle kendisine benzeyen Orta Çağ, Rönesans, Hümanizm, Barok ve Aydınlanmadan en önemli farkı, Yunan'ı keşfetmesidir. Adı geçen diğer dönemlerin odak noktası Roma'dır. Bir anlamda Yunan biçim sanatıyla, Alman düşüncesinin bir sentezi olduğundan söz edilebilir. Edebiyat'ın daha çok altık bir pozisyonda düşünüldüğü, şiir ve tiyatronun ön plana çıktığı denemde, F. De Malherbe (1555-1628), P. Corneille (1606-1684), J. Milton (1608-1674), J. de La Fontaine (1621-1695), Moliere (1625-1673), B. Pascal (1623-1673), J. B. Bossuet (1627-1704), N. Bouileau (1636-1711), J. Racine (1636-1699), J. de La Bruyere (1645-1696), F. De La Mothe Fenelon (1651-1715), J. W. von Geothe (1749-1832), F. Schiller (1759-1805) ve F. Hölderlin (1770-1843) akımın önemli temsilcileri arasında sayılabilir (Çetişli, 2006: s. 66; Aytaç, 1999: s. 174-178).

2.1.5. Romantizm

Romantizm, duygu, hayal ve coşkunluğa dayanır ve akılcılığa bir tepki olarak Avrupa'da ortaya çıkmıştır. 19. yüzyılın başları Avrupa Romantizmi dönemi olarak kabul edilir. Başlangıçta abartılıca başıboş, hayali gibi bir anlamda kullanılan romantik sıfatını, bu dönemde klasik karşıtı, çağdaş ve ilginç sözcükleri tanımlıyordu. Romantizm, merkezine insan ruhunun henüz bilinç yüzeyine çıkmamış alanlarını ele alır. Tarihin ve tabiatın gizleri bu dönem yazar ve şairleri çeken başlıca konulardır. Romantiklerin en önemli amaçları ise dünyayı romantize etmek ve böylece en eski anlamına ulaştırmaktır. Burada romantize etmekle kastedilen şey sınırlı olana sınırsız bir görünüm vermektir. Romantikler için duygu, düşünceden kat ve kat daha değerlidir ve ödev ahlakı yerine şahsiyet, varoluş ahlakı anlayışını benimsemişlerdir. Romantiklerin bir diğer özellikleri ise milliyetçi oluşları ve devleti bir *makroanthropos* (devasa canlı) olarak görmektedirler. Özellikle Almanya'da sanatı bütüncül bir yapı olarak görme eğilimi yüksektir. Roman denince, hikaye, şiir

ve öteki türlerin bir karışımı anlaşılmaktadır. Bu coğrafyada Alman İdealistlerinin felsefi etkisi derinden hissedilmiştir. Özellikle J. G. Fichte, W. J. Schellig ve E. D. Schleiermacher Almanya'da romantizmin teorik zeminini hazırlama konusunda büyük hizmet vermişlerdir. Almanya'da büyük bir nüfuz sahibi olan ve hayal gücüne çekilen setleri yıkmak, edebi türlerin kesin sınırlarla birbirinden ayrılmasını önlemek, hayatı sanat sayesinde ebedileştirmek, bakışlarını akıla ve klasik görüş açısına sığmayan her şeye çevirmek şeklinde akımın yol haritasını çizen Friedrich Schelegel'in yanı sıra, kardeşi Wilhelm Schelegel, Berlin Romantikleri olarak bilinen A. von Arnim ve H von Kleist, Masal Yazarları Tieck, Brentano ve Hoffmann; İngiltere'de S. T. Coleridge, W. Wordsworth, R. Southey, W. Scott, P. B. Shelley, J. Keaths ve Lord Byron; Fransa'da Madame de Stäel; Rus Edebiyatında ise A. Puşkin ve M. Lermontov akımın en önemli temsilcileri konumundadırlar (Aytaç, 1999: s. 178-189).

2.1.6. Realizm

Neredeyse tüm Avrupa'da 1830 ve 1880 yılları arasında hüküm süren, Romantizmin sonrarına ulaşmasıyla başlayan ve Natüralizmle son bulan Realizm, Hümanizm, Klasisizm ve Romantizmin bakış açısıyla uzaktan yakından ilgisi olmayan bir yaklaşıma sahiptir. Realistlere göre sanat, insan hayatının dakik bir analizi ve titiz bir gözleme dayalı gerçek bir tablosunu sunmalıdır. Duyularla algılanabilir gerçekliği esas alan ve İdealizm karşıtı bir yapi ihtiva eden felsefi bir akım olan Realizm, edebiyat ve tarih gibi alanlara, var olan gerçekleri ve ilişkileri gerçeğe sadık bir biçimde işlemeyi amaç edinen, bir akımdan ziyade bir uslup olarak tezahür etmiştir. Bu yönüyle İdealizmin gerçekliği muğlaklaştırma tutumunun önüne geçilmeye çalışılmıştır. Edebiyat alanında Realizme Fransa'nın öncülük ettiği söylenebilir. Bu coğrafyada üretilen eserlerin en belirgin özelliği sert bir toplumsal eleştiri ve burjuva karşıtı tutum olduğu söylenebilir. Flaubert, Stendhal, Balzac ve Goncourt Kardeşler akımın klasiklerini yaratmışlardır. Almanya'da Büchner, Grabbe, Immermann, Droste-Hülshoff ve Haine; İngiltere'de Ch. Dickens ve Thackeray; Rusya'da Turgenyev, Dostoyevski, Tolstoy ve Gogol; Amerika'da Sembolist Realizm Akımı olarak bilinen döneme mensup Melville ve Hawthorne diğer ülkelerdeki başlıca isimler arasında sayılabilir (Aytaç, 1999: s. 189-191; Çetişli, 2006: s. 90-92).

2.1.7. Natüralizm

Duyularla algılanabilir gerçekliğin görgül bir zeminde yansıtılmasını amaç edinen Natüralizm, 1870-1900 yılları arasında etkinliğini göstermiş ve Endüstrileşme sürecinde ortaya çıkan ekonomik ve ahlaki bunalım, büyük şehirlerin hali ve burjuva eleştirisi (özellikle burjuvanın ahlaki çifte standartı ve toplumun sorunlarına karşı ilgisizliği konusu) akımın odak noktasını oluşturmuştur. Temelini gerçekçilikten alan, ancak tabiatın şiirselleştirilemeyeceği konusunda ondan ayrılan akım, Marx ve Engels'in görüşlerini merkezine yerleştirir. Özellikle akımın öncülüğünü üstlenen Emile Zola, edebiyatı bilimsel bir yöntem olarak görmektedir. Doğalcı estetik adını verdiği sanat yaklaşımında, tabiat bilimi yöntemleriyle edebi bir deney yapma alanı olarak romanı tanımlar. Ona göre konunun seçimi ve düzenlenme ilkeleri dışında bir inisiyatif alanı bulunmayan yazar, insan varlığının nedensel ilişkilerini eksiksiz bir şekilde nesnel olarak kanıtlamakla yükümlüdür. E. Zola (1840-1902), A. Daudet (1840-1897), G. de Maupassant (1850-1893) ve H. Ibsen (1828-1906) akımın en önemli temsilcileri arasında sayılabilir (Aytaç, 1999: s. 191-193).

2.1.8. Letrizm

Letrizm, harf anlamına gelen lettre sözcüğünden türemiştir ve Harfçilik olarak Türkçeleştirilebilir. Isidore Isou'nun öncülğünü yaptığı akım, şiirle sınırlıdır ve esasen Dadaizme dayanır. Letrizm, yalnız kurulu düzene, alışılmışa değil, sözcüklere ve sözcüklerin anlamlarına karşı da ayaklanan yeni bir edebiyat akımı olarak görülebilir. Letrizm'e göre dil, simgelere değil, harflerin karşılıkları olan seslere dayanmalıdır. Isou, harf olmanın ötesinde hiçbir şey olmadığını, aklımızda harf olmayan veya harf olmayacak hiçbir şey bulunamayacağını söyler ve 24 harfla sınırlı olan dile 19 yeni harf kazandırdıklarını belirterek, bundan övünç duyduğunu vurgular. Ses taklidi yoluyla bir müzikalite yaratmak isteyen ve bunu anlamın ötesinde bir yerlerde gören akım, daha ziyade yeni bir anlatım yolu arayışı olarak görülebilir. Söz konusu arayışın ömrü çok kısa sürmüştür (Çetişli, 2006: s. 136).

2.1.9. Egzistansiyalizm

Fransızca mevcut olmak, var olmak anlamına gelen exister sözcüğünden türeyen Egzistansiyalizm Türkçe'ye *Varoluşçuluk* ismiyle çevrilmektedir. Felsefi

temellerini F. Nietzsche'ye borçlu olan varoluşçuluğun kuruculuğunu Søren Kierkegaard üstlenmektedir. Hegelyan felfese ve Kantçılığa karşı olarak varoluşçular daha ziyade özneyi merkezine alan bireysel bir bakış açısına sahiptir. Varoluşçuluğun diğer akımlardan en önemli farkı, edebiyatı bir felsefe aracı olarak kullanmalarıdır. Yazar ve şairlerin çoğu aslen filozoftur. Akıma mensup olan edebiyatçılar varoluşun özden önce geldiğini savunurlar. İnsan dünyaya gelir, sonra özünü arar. Burada yazar ya da şairin görevi, insana varlığını sorumluluğunu yüklemek ve özünü bulmasını sağlamaktır. Saçma ve seçim kavramları da bu felsefenin önemli konuları arasında yer almaktadır. Varoluşçuluğun en önemli ayrımı ise kişilerin psikolojik özelliklerinin betimlemesi yerine onu metafiziksel olarak bütün dünyaya karşı durumunu gösteren bütün özellikleriyle yansıtma eğilimidir. Bunu yaparken olay örgüsünü ön plana çıkarmak yerine, bir durum içerisindeki insanın profili çıkartılır. Yazılar ise genellikle parlak tümcelerin yerine soğukkanlı bir filozof ağırlığının izlerini taşır. S. Kierkegaard, P. Claudel, A. Gide, P. Valery, R. Eros, W. Faulkner, A. Malrauş, J. P. Sartre, A. Camus, S. De Beauvoir ve F. Kafka akımın en önemli temsilcileri arasında gösterilebilir (Sartre, 1997: s. 63-65; MacIntryre, 2001: s. 50-69; Kaufmann, 2001; Çetişli, 2006: s. 144-152).

2.1.10. Parnasizm

Parnasizm, Yunanistan'daki Parnassos dağından ismini almaktadır ve Realizm ve Natüralizm akımlarının şiirdeki yansıması olarak kabul edilmektedir. Fransa'da romantik şiire tepki olarak doğan akım, objektifliği esas alır, şiiri gerçekliğin katıksız bir yansıtılma alanı olarak görür. Akımın içerisinde üretilen şiirler, daha çok betimsel niteliktedir. Biçim mükemmelliğine erişme temel amaç olarak kabul edilmiştir. Akımın mensupları, nazım birimi, nazım şekli, masra, kafiye ve vezin konularında çok katıdırlar. Parnasyen şairler sanatı sanat için düşünürler, ritme önem verirler ve kötümsel bir tavır sergilerler. Ralizm ve Natüralizm Akımlarında olduğu gibi determinist ve pozitivist tavır bu akımda kendini göstermektedir. En önemli temsilcileri arasında R. L. de Lisle (1818-1894), F. Coppee (1842-1908), J. M. de Heredia (1842-1905), T. Gautier (1811-1872) ve A. S. Prudhomme (1839-1907) isimleri gösterilebilir (Çetişli, 2006: s. 102-105).

2.1.11. Kübizm

Kübizm terimi, geometrik şekil olarak bildiğimiz *küp* kelimesinden türetilmiştir. 1908'de, özellikle resim sanatında, Empresyonizme tepki olarak doğmuş, 1913'lerde edebiyat alanında varlığını göstermeye başlamıştır. Kübistlere göre sanat, gerçekliğin bir taklidi değil, insanın keşiflerini, özlemlerini anlatan bir yaratma işidir. Bu çeşit yaratım bir sentez niteliği taşımaktadır ve bu anlamıyla sanatın ve sanatçının dış çevreden, tabiattan kopuşu ve kendi üzerine yoğunlaşması demektir. Kübizmin ana özelliklerinden birisi akıl ve mantık perspektifini reddetmesidir. Bu akıma bağlı sanatçılar, tıpkı resim sanatında olduğu gibi görselliğe önem verirler, varlığı bir bütün olarak kavrama arzusundadırlar, kelimelerin sözlük anlamlarıyla yetinmez bunların dışında kalan uzak ve derin anlamlarıyla da ilgilenirler. Bu sanat tarzında düzenli mısra yapıları olmadığı gibi, noktalama işaretleri de kullanılmaz. Akımın en önemli temsilcileri arasında M. Jacob, G. Apollinaire, A. Salmon, B. Cendrars ve J. Cocteau gösterilebilir (Çetişli, 2006: s. 126-129).

2.1.12. Empresyonizm

Empresyonizm, adını Fransızca izlenim anlamına gelen *impressione* sözcüğünden alır. Fransa'da, 1870 yılında, ilk olarak resim alanında ortaya çıkan bir karşı çıkıştır ve 1890-1910 yılları arasında Natüralizme bir tepki olarak edebiyat dünyasında yaygınlaşır. Akımda ön plana çıkan şey duyusal ve öznel izlenimlerdir. Söz konusu izlenimler eşsiz bir andır ve son derece etkileyici bir şekilde dile getirilmesi gerekir. Öznel ve kavranabilir analizlere karşı elverişsiz olan duyu, dış olayların ikincil plana atılmasını zorunlu kılar. Bu akımın içerisinde oluşturulan eserlerde taklit unsuruna pek rastlanmaz. Akımın en önemli temsilcileri arasında Fransa'da, Ch. Baudelaire, P. Verlaine, Goncourt kardeşler, A. France ve M. Proust; Belcika'da, M. Maeterlinck; İtalya'da, G. D'Annuzio; İngiltere'de, O. Wilde; Danimarka'da, J. P. Jacobsen ve H. Bang; Norveç'te, K. Hamsun; Rusya'da, A. Çehov; Almanya'da, D. von Liliencron, M. Dauthendey, R. Dehmel, R. M. Rilke, H. von Hofmannstal, A. Schnitzler, O. E. Hartleben, E. Keyserling, R. Beer-Hofmann ve P. Altenber gösterilebilir (Aytaç, 1999: s. 193-194).

2.1.13. Ekspresyonizm

İlk olarak plastik sanatlarda, sonra müzikte ve daha sonra edebiyatta kullanılmaya başlanan Ekspresyonizm, Latince'de ifade anlamına gelen *expressio* sözcüğünden türetilmiştir. *Dışavurumculuk* olarak dilimize çevrilebilecek olan akım edebiyatta 1920'lerde yeni anlatım sanatının bir çeşitli akımlarının ortak adıdır. Bu adı taşıyan tüm bu akımlar önceki akımlara karşı oluşları ve yaşattıkları hayat hissi içerisinde birleşmektedir. Gittikçe hayatı egemenliğine alan makineleşme yüzünden, düşün ve sanat dünyasının tehdit altında olmasının yarattığı kaygı ve toplumsal bir felakete sürüklenme konusundaki bir önsezi hayat hissi kavramının temel bileşenlerini oluşturmaktadır. Ekspresyonistler savaştan nefret ediyorlardı ve yeni bir insanlık ve dünya arzusu içindelerdi ve kendilerini bu arzularını dışa vurmakla görevli hissediyorlardı. Zavallılaşmış insan, yalnızlık, boşluk, insan varlığının amaçsızlığı, çöküş, çürüme, matem, melankoli, çevresel tehditler ve büyükşehir gibi konuların ele alınması bu türden bir sorumluluğun bir sonucu olarak görülebilir. Sonunda Dadizm Akımını ortaya çıkaran bu coşkulu yaratılarının en önemli özneleri arasında A. Ehrenstein, A. Döblin, G. Heym. K. Edschmid, G. Benn, G. Kaiser, C. Sternheim, R. J. Sorge, W. Hasenclever, E. Toller, F. von Unruh, B. Brecht ve bazı eserleriyle F. Kafka gösterilebilir (Aytaç, 1999: s. 194-196).

2.1.14. Fütürizm

Fütürizm, 20. yüzyılın başlarında İtalya'da orataya çıkan devrimci bir sanat akımıdır. Ekspresyonizmin daha radikal bir şekli olarak düşünülebilecek olan akımın ismi, Latince'deki gelecek zaman anlamına gelen *futurum* sözcüğünden gelmektedir. Geçmişle bağların tamamen koparılması, her türlü sanatsal, felsefi ve moral gelenğin yıkılması ereğini güden fütüristler, entelektüalizme karşı oluşları, eyleme ve saldırganlığa tutkunlukları ile kısa sürede faşizme yaklaşmışlardır. Öncülüğünü F. T. Marinetti'nin yaptığı akım, pozitivist dünya görüşüne ve onun kötümserliğine karşı açılmış bir savaştı ve bu akım içerisinde üretilen eserlerin amacı aktif ve dinamik bir hayatı özendirmekti. Akımın önemli temsilcilerinin arasında, J. Joyce, W. W. Majyakovski, P. Buzzi, G. Gozzano, A. Palazzesi, A. Soffici, D. Burliuk, W. W. Chlebnikove ve A. J. Kruçonik gösterilebilir (Aytaç, 1999: s. 196-197).

2.1.15. Dadaizm

Dada, çocukların kullandığı Fransızca'da *oyuncak at* anlamına gelen bir sözcüktür. 1916 yılında bu ismi kullanarak yaygınlaşan akım, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Sürrealizm ile birleşerek onun bir parçası olmuştur. Ortak bir programları ya da grup üslupları olmayan akımın mensuplarının edebiyatı toptan değiştirmek gibi ortak bir amaçları vardı. Onlara göre burjuva boş idealleriyle insanlığı savaşa sürüklemiş ve yıkımın eşiğine getirmişti. İçinde yaşadıkları zaman, bir çılgınlık dönemiydi ve bu çılgınlıkla savaşmalıydılar. Bunun yolu ise mevcut estetik değer ölçülerini ve sanatsal yaratıcılığın bildik ölçütlerini bir yana bırakarak sanata mutlak özgürlük kazandırmaktı. Dadaistler *bruitizm* denen bir ilkeye bağlıydılar. Çevre gürültülerinin yansımasına ve simultanlığa önem veriyorlar, kolaj, fotomontaj denemelerine girişiyorlardı. Kelimeleri ve cümleleri serbest çağrışım ilkesine göre sıralayan Dadaistler işitsel esaslı şiirler yazıyor ya da *gürültü konserleri*nden sahne kompozisyonları çıkarıyorlardı. Tüm bunların basit bir amacı vardı: Sanatlarının kısıtlı mantıksızlığıyla burjuva düzeninin sözde mantığını karşı karşıya getirerek dünyayı değiştirmek. H. Arp, H Ball, R. Huelsenbeck, K. Schwitters, M. Janco, T. Tzara, L. Aragon, A. Breton ve P. Eluard akımın en önemli temsilcileri arasında gösterilebilir (Aytaç, 1999: s. 197-198).

2.1.16. Sürrealizm

Latince'de üst anlamına gelen *süper* ve gerçek anlamına gelen *real* kelimelerinin biraraya gelmesiyle oluşturulan Sürrealizm terimi, ilk olarak G. Apollinaire tarafından kullanılmıştır. Birinci Dünya Savaşı sonrasında modern edebiyat ve sanatın Avantgardist bir çizgisi olarak kendini gösteren akım, temelde Freud'un Psikanaliz kuramından etkilenmiştir. Sürrealistler, insan varlığının bütününü akıldışı alanda, geleneksel bilgi araçlarından gizlenen bilinçaltında arayan Psikanalize koşut olarak, akılcı burjuva sanat anlaşına almaş bir şekilde, mantığa, cümle yapısına ve estetik biçimlemeye tamamen ya da kısmen son verip yalnızca ruhsal mekanizmalar tarafından yönlendirilen us öncesi bilinç katmanlarından imge dizilerini yakalamayı amaç olarak görmüşlerdir. Akıma mensup olan sanatçılar, gizli esin kaynaklarına gönderme yaparak gerçekle rüya arasındaki sınırı sorgularlar. L. Aragon, Ph. Soupault ve A. Breton gerçeküstücülük akımının önemli isimleridir.

Özellikle Breton'un *rüya raporu* ve *otomatik yazılış* gibi teknikleri, bilinçdışını ve rüyayı da insan düşüncesine katmak için kullanılan sıradışı yöntemler arasında gösterilebilir (Aytaç, 1999: s. 198-200).

2.1.17. Sembolizm

Yunanca'da birletirilmiş işaret anlamına gelen *symbolon* sözcüğünden türeyen Sembolizm, 1880 yılından itibaren, özellikle Avrupa şiirinde, kendini göstermeye başlamıştır. *İdealist Felsefe* ışığında gelişen akımda, amaç sembolik bir şekilde, nesneler arasındaki gizemli ilişkileri, bütün varlığın arkasında yatan *idea*yı sezdirebilecek bir güzelliği ortaya çıkarmaktır. Bu da saf söz sanatıyla, bilinçli olarak bütün tınlama ve ritm araçlarını devreye sokan dil büyüsüyle sağlanıyordu. Geç burjuva dünyasının toplumsal gerçekliğini saf dışı eden Sembolizm, Natüralizmin tersine, ilkesel anlamda angajmanı, politik-ahlaki ya da toplumsal etkileme amacını kabul etmiyordu. Bazı temsilcilerinin vezin kalıplarını yadsıdığı ve serbest vezin ve düzyazı şiiri tercih ettiği akımın önemli temsilcileri arasında Ch. Baudelaire, St. Mallarmé, P. Verlaine, A. Rimbaud, P. Valéry, P. Claudel, A. Gide, St. J. Perse, E. Verhaeren, M. Maeterlinc, J. K. Huysmans, A. Ch. Swinburne, O. Wilde, W. B. Yeats, G. D'Annunzio, R. Jiménez, K. D. Balmont, W. J. Bryussov, F. Sologub, A. A. Blok, A. Bely, St. George, H. V. Hofmannsthal, R. M. Rilke, G. Trakl ve G. Benn gösterilebilir (Aytaç, 1999: s. 200-202).

2.1.18. Postmodernizm ve Üst-Kurmaca

Postmodernizm günümüz dünyasını nitelendirmek için kullanılan bir kavramdır. Kavramı J. F. Lyotard, J. Baudrillard ve F. Jameson'un üç düşünürün şekillendirdiği söylenebilir. Sözcük anlamı sonraki anlamına gelen *post* ve evvelki anlamına gelen *modo* kavramlarının birleşmesiyle oluşmuştur. Postmodernizm basitçe "sonrakinin evvelkiliği" anlamına gelir. Peki, nedir sonraki? Neden evvel gelir? Burada yapılan aslında bir modernizm eleştirisidir. Aydınlanma çağında başlayan ve Kant'ın büyük ölçüde şekillendirdiği Modernizm bir projeydi. Projenin amacı, bizi aşan metafiziksel konuları bir kenara bırakıp, yaşamımıza içkin olan konulara bilim, sanat ve felsefenin yönelmesi ve dünyayı yeniden kurmaktı. Postmodernizm, bu projenin başarısız olduğu düşüncesinden hareketle oluşturulmuştur ve yeniden bir yapılanma sürecinin içerisine girmemiz gerektiği

düşünülür. Sonrakinin evvelkiliği ile kastedilen budur: Modernizm öncesine dönüp, onun yerini alacak yeni bir dünya yaratma düşüncesi. Bu düşünceyi paylaşan her akım, bu çatının altına girer. Tıpkı Modernizm gibi Postmodernizm de bir şemsiye kavramdır çünkü. Edebiyat alanında Postmodern dönemde bazı değişiklikler ortaya çıkmıştır. Birincisi, Modern romanda ifade bulan sosyal gerçeklik yetersiz görülür. Yazarlar eserlerinde, bilinçüstü ve bilinçaltı tecrübelerini, gerçekle hayali olanı ve geçmişle şimdiki zamanı sentezleyerek gerçekliğin sınırlarını genişletmek isterler. Postmodern yapıtlarda tecrübe ön plandadır ve hayal gücünün potasında erimiş deneyimlerin dilde ifade bulup estetik bir kalıba dökülmesi sonucunda oluşmuştur. Buradaki tecrübe, yaşanmışlıktan ziyade yeni anlamlar oluşturmaya gönderme yapar. İkincisi, Postmodern edebiyatta yapıtlar gerçekliği yansıtırken çizgisel bir ilerleme göstermezler. Bu yapıtlar için gerçek ontiktir ve tecrübe ön planda olduğu için, gerçeğin oluşumunda hem okuyucunun yorumu, hem de hikaye içinde aynı olayı farklı bakış açılarından gören anlatıcıların söylemi etkili olabilmektedir. Bunun nedeni, Postmodern yapıtların, modern çalışmalara yönelmiş bir eleştiri olması durumunda aranabilir. Modern edebiyatın sorgulanması Postmodern edebiyatı doğurmuştur diyebiliriz. Bu da dördüncü bir özelliği karşımıza çıkarır. Postmodern edebiyatta karakterler opak ve karmaşıktır. Hareketleri bu nedenle tutarsızdır ve bu yüzden davranışları kestirilemez. Karakterler, romanın içinde bir özerkliğe sahiptir ve istedikleri gibi yaşamak isterler. Postmodern edebiyatın beşinci özelliği ise yukarıda anlattığıız sonrakinin evvelkiliğinden gelir. Bu dönemde üretilen yapıtlar çağdaş insanın kendini daha iyi tanıma, Modern dünyanın alışılmış değerlerini yapı bozumuna uğratıp yepyeni bir dünya yaratma arzusunun bir yansımasıdırlar. Postmodern edebiyatın altıncı özelliği olarak yazarın kendini edilginleştirmesini gösterebiliriz. Bu dönemde karakterlere tepeden bakan bir anlatıcı karşımıza çıkmaz, yazar ve örnek yazar kendini geri çeker. Postmodern roman, romanın imkanlarının kendini tüketmesi sonucunda ortaya çıktığı söylenir. *Üst-Kurmaca* (Meta-Fiction) bu dönemde ortaya çıkan bir türdür. Bu türde kurmacanın kurmacası yapılır. Başka bir deyişle, hikaye üzerine hikaye yazılır ve bu yolla yukarıda sıralanan özellikler icra edilmeye çalışılır. Dönemin en önemli temsilcileri arasında A. Robbe-Grillet ve I. Calvino gösterilebilir (Kantarcıoğlu, 2009: s. 276-282; Erkman-Akerson, 2012: s. 191-194; Lyotard, 2000; Nadeau, 1981; Lop ve Sauvage, 1981; Robbe-Grillet, 1981: s. 27-115; Featherstone, 2005: s. 18-35; Aytaç, 1999: s. 202-206).

2.2. İnceleme Nesnesinin Belirlenme Kriterleri

Yukarıda anlatılan akımları daha iyi kavrayabilmek için bir arada görülmesi yararlı olabilir. İnceleme nesnesinin belirlenmesinde baz alınan kriterler böylelikle daha rahat kavranabilir. Tablo 1'de akımlar özelliklerine göre sınıflandırılmıştır:

Akımın İsmi	Akımı Oluşturan Temel İtki	Gönderge Alanı
Hümanizm	İlahi olmayan, dünyevi yaşama yönelim	Dünyevi yaşam
Barok	İnsanın manevi ve ahlaki ihtiyaçlarına cevap verme kaygısı	İnsan ahlakı
Aydınlanma	Aşkınsal konulardan uzaklama ve içkinsel dünyaya yönelim	Kavranabilir dünyevi yaşam
Klasisizm	Akıl ve duygu dengesine ulaşmış ölçülü insana ulaşma	İnsanlık ideali
Romantizm	İnsan ruhunun henüz bilinç yüzeyine çıkmamış alanlarını ortaya çıkarma	Sonsuzluk hissiyatı
Realizm	Var olan gerçekleri ve ilişkileri gerçeğe sadık bir biçimde işleme kaygısı	İnsan hayatının gerçek bir tablosu
Natüralizm	Duyularla algılanabilir gerçekliğin görgül bir zeminde yansıtılması	Sosyal devrimcilik
Letrizm	Ses taklidi yoluyla bir müzikalite yakalamak isteği	Anlamın ötesinde ses ahengi yakalamak
Egzistansiyalizm	İnsanı kendi varlığını kavuşturma kaygısı	Vorolma sorumluluğu
Parnasizm	Şiirsel alanda gerçekliğin mükemmel bir tasvirini yapmak	Dış dünyanın kusursuz şiirsel betimlemesi
Kübizm	Sanatçının kendi perspektifinden tüm boyutlarıyla dış dünyayı betimlemesi	Varlığı bir bütün olarak kavrama
Empresyonizm	Dış dünyanın kendisinden ziyade onun hakkındaki izlenimlere yönelme	Duyusal ve öznel izlenimler
Ekspresyonizm	Makineleşmeye karşı koyma çabası	Hayat hissi
Fütürizm	Eskiye dair her şeyi yıkıp yeni konu ve teknikleri ortaya çıkarma kaygısı	Aktif ve dinamik bir hayat
Dadaizm	Sanat yoluyla toplumun özgürleştirimi	Savaş karşıtlığı
Sürrealizm	Us ötesinin yapısını yakalamak	Bilinçdışının keşfi
Sembolizm	Gerçekliği imgeler ve simgelere bölüp bağımsız bir güzellik dünyası yaratmak	İdealar dünyasını kavramak
Postmodernizm ve Üst-Kurmaca	Modern dünyayı yapı bozumuna uğratmak	Kurmacanın kurmacası

Tablo 1: Akımların Özelliklerine Göre Sınıflandırması

Tablo 1'de edebiyat akımları, akımı oluşturan öznelerin güttükleri temel itki ve gönderge alanlarına göre sınıflandırılmıştır. İnceleme nesnesine konu olan üç romanın yazarları düşünüldüğünde eserlerinin farklı akımlara sokulabileceği söylenebilir. Bunda Gogol, Kafka ve Orwell'ın birer sanatçı olarak belli bir akıma

angaje olmak gibi bir kaygılarının olmamasının etkisi olduğundan bahsedilebilir. Her üçü de bu türden kategoriler yerine üretim odaklı çalışan yazarlardır. Yine ürettikleri metinler de birden çok akımın özelliklerini gösterir. Tek tek bunları inceleyelim.

Her şeyden önce Gogol, "Palto"da çok yüzeyli bir yapı sunar. Katıksız bir gerçekçi yazar olarak düşünülse de, Palto'da var olan tek başına gerçekçilik değildir. "Palto" hem ezilmiş memurları konu alan bir *hayırsever öykü*, hem bir *grotesk aşk hikayesi parodisi*, hem de bir *doğaüstü öykü*dür. Bunun yanında bir sonraki alt bölümde de inceleneceği gibi Gogol'un kullanıdığı *tersine dönüş* tekniği pek çok metni aynı anda erimesin sağlar. Gogol, "Palto"da bir yandan *Hümanist* olarak nitelendirilebilecek pasajlar dizimlerken, başka bir yandan *Romantizm* ve *Gerçekçiliği* içiçe geçiren pasajları bir bir sıralar. Onun metni her üç akım içerisinde de düşünülebilir, ama daha çok üçünün de dışında bir yerlere konumlandırılması gerekir (Peppart, 1990; Eyhenbaum, 2005).

Benzer bir şekilde "Dönüşüm" romanında da *çok yüzeyli bir yapı* söz konusu olmasa da hem *Expresyonist* hem de *Egzistansiyalist* akımın özelliklerini buluruz. Zaten pek çok "Dönüşüm" zavallılaşmış insanı anlatması, yalnızlık, insan varlığının amaçsızlığı gibi konuları esas aldığı için hem bir dışavurum romanıdır, hem de okuyucuya varoluşunun yükünü sırtlandırmaya çalışmasıyla varoluşçu bir çizgi çizer. Zaten edebiyat tarihçileri de Kafka'yı sınıflandırma konusunda bu iki akım içerisinde gidip gelirler. İlginç olan, "Dönüşüm"de her iki akımın özelliklerini birden bulabilmemizdir.

Bir akım içerisinde düşünülme durumu söz konusu olduğunda en kararsız tavrı Orwell sergiler. Orwell, 1984'te *Fütürist* bir tablo çizer. "Hayvan Çiftliği"nde ise yazarın sembolik formları yoğunlukla kullandığını görürüz. Bununla birlikte her ne kadar masalsı bir formda sunulmuş olsa da, eseri Natüralizm akımı içinde düşünmemiz pekala mümkündür, çünkü romanda, aslında her toplumda var olabilecek Totaliter sistemin oluşum pratikleri üzerine fantastik bir boyutta fenomenolojik bir tartışma yürütülmektedir.

Bu çalışmada inceleme nesnesi olarak bu üç anlatıyı seçmemizin birkaç nedeni var: Birincisi, romanların her biri edebiyat dünyasında kabul görmüş ve son derece önemli olarak kabul edilen metinler. Her şeyden önce rüştünü ispat etmiş bir metnin

çalışmada kullanılması doğru bir yaklaşımmış gibi görünmekte. Aynı zamanda bu özellik, metinlerin nasıl inşa edildiğini çözümleme konusunda literatür desteği alma olasılığını artırıyor. Her bir yazar için neredeyse başlı başına bir edebiyat kolu açılacak kadar ilginin olduğu söylenebilir. İkincisi, farklı türlerde kaleme alınmış olan her bir roman birden çok ve birbirinden farklı akımların özelliklerini barındırıyor. Böylelikle, bu üç metni seçmekle edebiyat yaklaşımları açısından da çalışma alanımızı genişletmiş oluyoruz. Üçüncüsü, söz konusu metinlerin anlam örüntüleri çok net bir şekilde oluşturulmuş. Bu da yapısal çözümleme yaparken hata yapma riskini düşürebilecek bir nitelik kazandırır. Dördüncüsü, metinlerin çok yüzeyli ve/veya çoklu gönderge ilişkilerine sahip olması, derinlemesine görüşme yaparken katılımcıların farklı anlamlandırma biçimlerini görebilme ihtimalini artırmakta. Beşincisi, seçilen romanlar niceliksel olarak yüksek bir hacme sahip değiller ve herkesçe bilinen çalışmalar. Bu özellikleri, yine derinlemesine görüşme yaparken farklı tipteki ve nitelikteki okuyucuların çalışmaya dahil olma yönündeki cesaretlerini artırmakta. Tüm bu nedenler "Palto", "Dönüşüm" ve "Hayvan Çiftliği"ni incelenmek istenmesindeki gerekçeleri oluşturmaktadır.

2.3. "Palto", "Dönüşüm" ve "Hayvan Çiftliği" Romanları ve Yazarlarının Yapıtlarına Yüklediği Anlam

2.3.1. Nikolai Gogol ve "Palto"su

Nikolay Vasilyeviç Gogol, 31 Mart 1809 tarihinde Ukrayna'da dünyaya gelmiştir. Doğduğu yerin de etkisi ile Rus kültüründen çok Kazak yaşam biçimi, gelenek ve görenekleri ile büyümüştür. Diğer birçok usta yazar gibi edebiyata ilgisi henüz çocuk yaşta başlamış ve liseden sonra Petersburg'a yerleşir. Ne var ki, burada tutunmayı başaramayan Gogol, daha sonra Almanya'ya yerleşse de burada da şansı yaver gitmez. Yazar, Almanya'daki kısa macerasının ardından, yeniden Petersburg'a döner ve burada çok da haz duymamasına rağmen devlet memuru olarak çalışmaya başlar. Memuriyet hayatını bir süre sürdürdükten sonra bu görevinden ayrılır ve edebiyata yoğunlaşır. Rus Edebiyatı için büyük bir öneme sahip olan A. Puşkin tarafından çıkarılan bir dergide öykülerini yayımlatmaya başlar ve aynı zamanda Puşkin ile de büyük bir dostluk yürütür. Bu dostluğun ivmesinden midir bilinmez, Gogol, Puşkin'den çok etkilenir. 1832 yılında *Dilanka Yakınlarındaki Çiftlikte*

Akşam Toplantıları adlı kitabını yayımlatır ve bundan sonra yergi üslubuyla pek çok eser kaleme alır. Müfettiş, bu yıllarda çok dikkat çeken ve birçok tepkiyle karşılanan bir eserdir ve onun yüzünden Rusya'dan ayrılır. Müfettiş, devlet bürokrasiyle dalga geçen komedi türündeki bir eserdir. İtalya'da sürgün hayatı yaşayan Gogol, yeni ölüm haberini aldığı Puşkin'in tavsiyesi üzerine yazdığı *Ölü Canlar* adlı eserini büyük bir gayretle tamamlar. Ünlü uzun öyküsü *Palto*'yu da aynı dönemde tamamlar ve bu iki eseriyle oldukça dikkat çeker. Palto'da soylu kesimi yerdiği için olumsuz tepkilere maruz kalan yazar, halkını hakir görme ve halkına ihanet etmekle suçlanır. Bu suçlamalar Gogol'un üzerinde büyük bir etki yaratacaktır. Usta yazar, daha önce sık sık yerdiği kilise düzenine daha ılımlı bir gözle bakmaya başlar. Son yıllarında Filistin'e de giderek kutsal toprakları ziyaret eder. Burada tanıştığı bir rahibin olumsuz fikirleri yüzünden Ölü Canlar'ın ikinci bölümünün el yazmalarının yakar. Son zamanlarında bu şekilde değişken bir ruh haline bürünen Gogol, 4 Mart 1852 tarihinde Moskova'da hayata gözlerini yumacaktır (Nabokov, 2012: s. 147-154). Adeta Puşkin'in varlığı ile kalemi eline aldığını söyleyecek kadar ona bağlı olan Gogol'un edebi kişiliği ele alındığında söylencek ilk şey, gerçekçi edebiyatın en önemli isimleri arasında gösterildiğidir. Yergi üslubuyla yazılmış eserlerinde genel olarak Rusya'nın söz konusu yıllardaki halini, Rus bürokrasisini, soyluların yaşam biçimlerini ve bunun karşılığında halkın içine bulunduğu büyük sefaleti dile getirmiştir. Yazar, 43 yıllık kısa yaşamı süresince uluslararası alanda etkili pek çok eser kaleme almış ve kendisinden sonra gelen birçok yazarı da etkilemeyi başarmıştır (Nabokov, 2014a: s. 43-102).

Gogol'un, Palto isimli öyküsünü 1834 yılında katıldığı bir toplantıda anlatılan bir olaydan esinlenerek yazdığı söylenir. Biraz sonra da vurgulayacağımız gibi anekdotlara büyük bir önem veren yazar, av meraklısı sıradan bir memurun yıllarca para biriktirerek aldığı tüfeğini dereye düşürmesi ve sonrasında girdiği bunalımla ilgili öyküyü pürdikkat dinler. Memur, bunalımdan ancak arkadaşlarının aldığı yeni bir tüfekle kurtulmuştur. Öykü bittiğinde, toplantıya katılanlar gülmeye başlarlar. Bir tek Gogol gülmez. Anekdotu dinledikten sonra, öylece etrafına ve anlamsız kahkahalar atan kalabalığa bakar ve 1842 yılında Palto'yu bu suskunluğun bir sonucu olarak yayımlatır (Dikeç, 2012; Eyhenbaum, 2005; Nabokov, 2014a: s. 94-102).

Palto, katı monarşinin hüküm sürdüğü Çarlık döneminde kaleme alınan bir eserdir. Dönemin Rusya'sı, açlık ve sefaletin, yoksulluk ve yoksunluğun, küçük mutlu azınlığa dokunmadan istibdadın kılavuzluğunda, büyük halk kitlelerini inleterek, insanlığın en aşağı biçimlerinde coğrafyayı dolaştığı bir step ülkesidir. Eserin yayımlandığı Çar 1. Nikola'nın yönetiminde anayasal bir düzen isteyen aydınlar asılmakta, sürgüne yollanmakta, üzerlerinde sansür ve hafiye kuşatması sürmekte, geniş halk kesimleri ağır yoksulluktan despotizmin ayırdına bile varamamaktadır. Gogol, otokratik düzen savunucuları tarafından Rus insanını aşağılamakla, onu kötü göstermekle, halkına ihanetle suçlanır. Bununla birlikte, zenginlerin, soyluların, yüksek memurların ve anadilleri yerine Fransızca konuşmayı yeğleyen şık azınlığın korkulu rüyası haline gelen Gogol'un bu mütevazı öyküsü, Rus edebiyatının yenilikçileri, aydınlar, devrimciler arasında büyük bir coşku ile karşılanır. Bunun nedeni olarak, toplumun alt katmanlarındaki insanları anlama çabasının edebiyatta ilk kez yer bulmakta olması gösterilebilir. Yazarın açtığı bu patika, daha sonra ardılları olacak Dostoyevski, Tolstoy, Turgenyev ve Çehov'a esin kaynağı olur. Hatta Dostoyevski'nin "Hepimiz Gogol'ün Palto'sundan çıktık" dediği söylenir Gogol ile Rus edebiyatında 'bilinçsiz yaratıcılığın' 'yaratıcı bilince' dönüşümü başlar. Sürecin devamında Dostoyevski'nin *İnsancıklar*'ı (1846), *Ölüler Evinden Anılar*'ı (1861), *Yeraltından Notlar*'ı (1864), *Suç ve Ceza*'yı (1866), Turgenyev'in *Babalar ve Oğullar*'ı (1862), Tolstoy'un *İvan İlyiç'in Ölümü*'nü (1886) yazması bu önermeyi doğrular. Hatta İnsancıklar'ın eksen karekterinin Palto'nun Akakiy'iyle benzerliği, ne ölçüde Gogol'a öykündüklerin gösterir niteliktedir. Dahası aynı bakış açısı kendisinden 80 yıl sonra, içinde yaşadığı, çevresini boğucu bir koza gibi ören sisteme karşı taşıdığı uzak duruş duygusu bağlamında, *Kafka*'da müthiş bir yoğunlukta yeniden üretilecektir. Gerek Palto gerekse Ölü Canlar, Müfettiş adlı yapıtları çerçevesinde Gogol, özellikle feodalizmin bağrında filizlenen yeni kast ve bürokratik aygıta büyük bir tepki duymaktadır (Dikeç, 2012).

Yazım tekniği açısından ele alındığında karşımıza çıkan en önemli şeylerden birisinin belirsizlik olduğunu söyleyebiliriz. Gogol'un uzmanlık alanlarından birisi olarak görülebilecek belirsizlik onun, muğlaklıklara karşı olan merakından ileri gelmektedir. Ne var ki, bu belirsizliğin nesnelliğin peşine düşen kişileri çeşitli

tuzaklara çekebilmesi muhtemeldir. Palto'nun grotesk yapısının da çok sayıda eleştirmeni bu tuzağın içine çektiği söylenebilir (Peppard, 1990).

Palto'nun sonunun belirsizliği ise eleştirmenleri üç noktada kutuplaştırmıştır. M. B. Khrapchenko (1984), H. Troyat (1973) ve D. Chizhevsky'nin (1974) öncülüğünü yaptığı eleştirmenler öykü fantastik bir sonla bittiğini öne sürerken, V. Nabokov (1944), L. Stilman (1960) ve S. Karlinsky (1976) alelade bir şekilde bittiğini öne sürmüş ve V. Erlich (1969) vev D. Rancour-Laferriere (1982) gibi eleştirmenler ise emin olamadıklarını belirtmişlerdir.

Bunun ardında öykünün çifte kodlanmış bir metin olduğunu söylemek yanlış olmaz. G. S. Morson'un (1981) geliştirdiği kavram, bir metnin, her biri farklı bir okura hitap etmek için yazılmış iki ayrı metni barındırması durumunu dile getirir. Palto, bu nedenle tek taraflı yorumlara ve monolojik okumalara karşı dirençli bir yapı arz eder. Bu teknikte en sık rastlanılan durum, asıl metnin üslubuna ve türün alışıldık özelliklerine uymayan, olay örgüsünde bir değişiklik ya da beklenmeyen bir kelime kullanımı gibi unsurların devreye sokulmasıdır gösterilebilir. Hortlağın ölü ya da diri yakalanmasına yönelik pasaj ve hortlağın burunun soğuktan donması ve enfiye kutusu çıkarması gibi durumlar buna örnek olarak gösterilebilir (Peppard, 1990).

Metafiziksel olayların kullanımı Palto'dan önce de var olan bir şeydir. Gogol'un da örnek aldığı Puşkin, Hoffmann gibi pek çok yazar bu yöntemi sık sık kullanır. Alkollü ya da rüyada üretilen hayali canlılar, gerçek mi yoksa öyle mi göründüğünü ayırt etmenin zor olduğu hikayeler gibi farklı çeşitler mevcuttur. Gogol'un buradaki özgün yanı hortlağın hapşurması, polisin onu cezalandırma çabaları gibi gülünç davranışlar silsilesi ve kelime oyunlarıyla doğaüstü öykü parodilerine özgü güldürü unsurlarına daha önce denenmemiş bir absürtlük ve tutarsızlık unsurunun eklemlemesi olarak gösterilebilir. Palto, kusursuz bir şekilde her yönüyle çifte kodlanmış bir metindir. Öyle ki, onu bir fantastik öykü gibi de okuyabiliz, bir fantastik öykü paradisi gibi de (Peppard, 1990).

Metni eleştirmenlerin okuma biçimindeki farklılık, onun kodlama düzeyindeki başarısının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Örneğin, Chizhevsky (1974), Palto'nun aslında bir kadını temsil ettiğini ve öykünün bir aşk hikayesi olduğunu söylerken, Peppard (1990), daha çok grotesk bir aşk hikayesi paradisidir olduğun

vurgular. Elrich (1969) ise etik boyut'a vurgu yaparak Akakiy'in ölümü ve mühim şahsiyetin ettiğini bulmasının hetoroseksüel dürtülüre yenik düşmenin bir cezası olarak yorumlar. Barratt (1979) ise hikayenin bir ahlak dersi olduğunu öne sürer. Ona göre, Mühim Şahsiyet'in mütevaziyeşmesinin, yalnızca tüm toplumlarda görülen yabancılaşma ve benlik yitiminin grotesk bir ifadesinden başka bir şey değildir. Öykünün en kapsamlı çözümlemesini ise Rus Biçimcilerinden Eyhenbaum yapar. Ch. Bernheimmer'a göre (1975), Eyhenbaum'un yazısı, basitleştirici biyografik ve ahlakçı eleştiri yapma eğiliminde olanlara karşı bir panzehir niteliğindedir.

Gogol, gülünç davranışlar ve kelime oyunlarından örülü iki seviyeli bir güldürü ağı örer ve bu ağ "al gülüm ver gülüm" oyunlarından ibarettir. Önce karaktere bir palto verir ve "Al!" der, sonra ondan onu geri alır. Bu şekilde pek çok dönüş gerçekleştirir. Bernheimer'e göre (1975) bu oyun Gogol'un kendi mutlak gücünü sergilemesi ve oyuncu kişiliğinden ileri gelir. Şurası tartışılmaz ki Gogol, Palto'da çok yüzeyli bir yapı sunar. Metin hem ezilmiş memurları konu alan bir hayırsever öykü, hem bir grotesk aşk hikayesi parodisi, hem de bir metafiziksel bir öyküdür. Dahası, Gogol'un kullanıdığı "tersine dönüş" tekniği ya da "al gülüm ver gülüm oyunu" pek çok metni aynı anda tek bir yapıda eritmesini sağlar. Bir yandan Hümanist olarak nitelendirilebilecek pasajlar dizimlenirken, başka bir yandan Romantizm ve Gerçekçiliği içiçe geçiren pasajları bir bir sıralar (Peppard, 1990; Eyhenbaum, 2005).

Öykünün merkezinde anekdot unsurunun olduğunu söyleyen B. Eyhenbaum, yukarıda anlatılan yapının oluşum biçimine ilişkin kapsamlı belirlemelerde bulunur. Güldürülü öyküde ortaya temel nitelikli bir anekdot konur ve öykü bu anekdottan bağımsız olarak kendi içinde çok sayıda gülünç durum içerdiğini belirten eleştirmene göre, Gogol'un pek çok eserinde dolaysız anlatıyı incelemeye yarayacak pek çok gereç bulunur. Onda düzenleyimi konu belirlemez; konu zayıftır, hatta hiç yoktur; Gogol her zaman gülünç bir durumdan hareket eder ve bu durum, gülünç bir teknikler yığılması için bir uyarı ya da bahane işlevi görür. Gogol'un çevresinden sık sık anekdotlar anlatmasını istediği bilinir. Bununla birlikte konu ikincil bir öneme sahiptir ve bu yüzden hep statik kalır. Öykülerindeki dinamizm, anlatının kuruluşu, düzenleyim ve biçem oyunlarında yatar. Kişileri bir davranışın donmuş

yansımalarından başka bir şey değildir. O, hem öyküyü yazan, hem de sahneye koyan bir sanatçıdır ve eğlenerek oyun yazarak kişiler üzerinde egemenlik kurar (Eyhenbaum, 2005).

Gogol'un, iyi bir hatip olduğunu belirten eleştirmen, eserlerini çoğu zaman yüksek sesli okumalar için hazırladığını belirtir. Ona göre, bu durum ses oyunlarını kullanma konusunda Gogol'da bir itki yaratır. Özellikle isim seçimlerinde çok dikkatlidir ve eserlerinde adların düzenlenişi işiyle uzun uzadıya uğraşır. Gülünç adlar yaratarak bunlar üzerinden cinaslar oluşturur. Bu da ikinci bir düzenleyim katmanı kurmasına neden olur. Onun eserleri daha çok, Tolstoy'un deyimiyle bir *birleşmeler labirenti*dir. Gogol, özellikle, isim seçimlerinde her zaman sözcüklerin kökenleriyle ilgilenir. Bu sıklıkla kullandığı bir tekniktir. Seslerin çağrışımlarının yanı sıra cinaslara uygun oluşu da ve sıralanışı da ikinci bir tekniği oluşturur. Örneğin, Akakiy Akakiyeviç'in ismi başta Tişkiyeviç'tir. Başmaçkin ise ilk yazımda Başmaçkiyeviç, sonra Başmakov'a dönüşmüş ve en sonunda bu ismi almıştır. Adların sıralanışı ise ilk el yazmalarında şu şekildedir: 1. Evvul, Mokkiy, Evlogiy; 2. Varaasiy, Dula, Trefiliy; 3. Pavsikaiy, Frumentiy. Bu son yazmada 1. Mokiy, Sosiy, Hozdazat; 2 Trifiliy, Dula, Varahasiy; 3. Pavsikahiy, Vatisiy ve Akakiy şeklinde dönüşmüştür. Burada dizimleden kaynaklanan ses özellikleri, Gogol'un hikayenin sesletimiyle ilgili kaygıları sonucunda oluşmuştur (Eyhenbaum, 2005).

Skaz bir anlatıcıyı konumlandıran Gogol, eleştirmene göre yansız bir anlatımı da tercih etmez. Düzgün tümcelere mantıksal bir şekilde dağıtılmış, ruhsal ve somut nitelikli basit kavramları kullanmak onun tarzı değildir. Dildeki sese ve mimiğe dayalı söyleyiş ile tümce sıralamalarını biçimlendiren ses tonundaki gerilim birbirini izler. Palto'daki karakterler çok az konuşur. Konuşmaları da daha çok bir kukla dilidir ve kendiliğinden oluşan naif bir gevezelik öyküye hakimdir. Ayrıca dolaysız anlatıma özgü "hatırlamıyorum", "denildiğine göre", "ne yazık ki oldukça az bilinir gibi ifadeler de sıklıkla karşımıza çıkar. Bu yazarın oyuncu kişiliğinin bir yansıması olarak görülebilir (Eyhenbaum, 2005).

Eyhenbaum (2005), Palto'nun dokuz dönüşüm geçirdiğini ve bu dönüşümlerin ve pasajların her birinin tonlamasının farklı olduğunu vurgular. Metnin çok yüzeyli ve insanın farklı duygularını harekete geçirmesi, bir taraftan hüzünlendirirken, diğer

taraftan skaz anlatıcının yarattığı etki onun çok yüzeyli bir metin oluşunun tözünü oluşturur. Bu töz, Palto'nun eşi benzeri olmayan bir eser oluşunun ve Gogol'un büyüklüğünün de nüvesini oluşturur.

2.3.2. Franz Kafka ve "Dönüşüm"ü

Franz Kafka, 1883 yılında Prag'da doğmuştur. Bir Temmuz günü dünyaya gelen bu çocuk ileride dünya edebiyatının en bilindik isimlerinden biri olarak tarihe adını yazdıracaktır. 1901 yılında liseden mezun olan Kafka, 1904 yılında *Bir Savaşın Betimlemesi* adlı ilk eserini kaleme almıştır. Yazın hayatına başladığı dönemlerde hukuk eğitimini de sürdüren yazar, 1906 yılında hukuk doktoru olmuştur. Bu tarihten itibaren bir süre mahkemelerde staj yapan Kafka, bir yıl sonra yani 1907 senesinde bir İtalyan şirketinde çalışmaya başlamıştır. Burada da bir yıl çalıştıktan sonra *Bohemya Krallığı İş Kazaları* adındaki bir sigorta şirketine geçmiştir ve bu şirkette emekliliğine kadar çalışmıştır. Eserlerinde özellikle yabancılaşma temasını sıkça kullanan sanatçı, özgürlük, suç, güce ve otoriteye karşı koyma gibi temalara da fazlasıyla yer vermiştir. 1902 yılında M. Brod ile tanışan ve yakın bir arkadaşlık kuran Kafka, ondan kendisi ölünce eserlerini yakmasını istemiş, ancak Brod, dostunun bu vasiyetini yerine getirmeyerek insanlık adına çok büyük bir değerin yok olmasının önüne geçmiştir. Brod onunla geçirdiği zaman süresince Kafka'nın farklılığını anlamış ve onu edebiyat dünyasına sokmaya çalışmıştır. Kötü bir çocukluk geçiren Kafka, ataerkil toplum yapısının büyük bir örneği olan babasından dolayı psikolojik sıkıntılar yaşamıştır. Tüm çocukluk hayatı boyunca, bu baba baskısından rahatsız olan yazarın eserlerine bu durumun büyük ölçüde nüfuz ettiği düşünülür. Sanatçı, yaşamı boyunca sosyallik konusunda büyük sıkıntılar yaşamıştır. Aşk konusunda da çekingen bir tavır sergilediği bilinen yazar, bu durumu mektuplarında da dile getirmiştir. Yazın dünyası açısından miras olarak kabul edilen bu mektuplarda Kafka, hayatında yaşadığı tüm kaygıları açık bir şekilde kaleme almıştır. 1912 yılında başarısız bir nişanlılık denemesinin ardından, kendisinden 12 yaş küçük olan Milena Jesenka tanışır ve aralarında güçlü bir dostluk oluşur. 1917 yılında Akciğer Kanserine yakalanan yazar, hastalığın etkilerini yaşamının kalanında atlatamayacaktır. Zamanla konuşma yetisini kaybecek ve ağrıları dayanılmaz boyutlara ulaşacaktır. Ne yazık ki, bu büyük yazara zamanında müdehale yapılamaz

ve henüz 40 yaşındayken hayata gözlerini yumar (Özmen, 2013: s. 3-5; Nabokov, 2014b: s. 345-388).

Dünya üzerinde hakkında en çok çalışma yapılan edebiyatçılardan birisindir kafka. M. Löwy, Prag'lı yazar üzerine çalışmaların çoğunun altı büyük akımda sınıflandırılabileceğini belirtir. Bunlar, "bağlam"ı gözardı ederek kasıtlı olarak metinle sınırlı kalan dar anlamda edebi okumalar; biyografik, psikolojik ve psikanalitik okumalar; teolojik, metafizik ve dinsel okumalar; Yahudi kimliği açısından yapılan okumalar; sosyo-politik okumalar; Kafka'nın yazılarının anlamının "karar verilemez" olduğu sonucuna genellikle varan postmodern okumalardır. Löwy'ye göre, bu yorumların her biri aynı önemde değildir: Kimilerinde önemli sezgiler olsa da birçoğu edebiyat eserini önceden oluşmuş bir modele indirgemeye çalışmakta ve durumlarla kişileri bir iletinin sembol ya da alegorileri olarak yorumlamaktadır. Ayrıca, bu bolca ikincil literatür üretimi, son yıllarda yaygınlaşmakta olan yeni bir çalışma alanına eklemlenmektedir: Üçüncül literatür, yani Praglı yazarın eserinin çeşitli yorumlarının incelenmesi olarak görülebilir (Löwy, 2008: s. 2-3).

Bunun nedeni olarak da onun yazdıklarının farklı bağlamlarda tekrar tekrar okunabilir olaması gösterilebilir. Bu çok bağlamlılık sayesinde, her okuyuşta yeni bir şeyi açığa çıkarır, varoluşçuluktan yapısalcılığa ve sömürgecilik sonrası döneme kadar her eleştiri ekolü için malzeme oluşturur. Yapıtlarının çok yönlülüğü bunların büyüklüğünün de ispatıdır, çünkü klasik bir eser tam olarak her açıdan yeniden keşfedilebilen eserdir (Robertson, 2007: s. 40).

Löwy'ye göre, edebiyat, Kafka'nın düşkün bir dünyaya cevabıdır ve eserini, hangisi olursa olsun, herhangi bir politik doktrine indirgeyemeyeceğimiz aşikardır. Ona göre Kafka söylem üretmez, kişiler ve durumlar yaratır ve eserinde duygular, tavırlar, bir stimmung ifade eder. Edebiyatın sembolik dünyası ideolojilerin söylemsel dünyasına indirgenemez; edebi eser, felsefi ya da politik doktrinler gibi soyut kavramsal sistem değil, kişilerin ve şeylerin somut hayali evreni'dir (Löwy, 2008: s. 3-10). Zaten Kafka'da, edebi bir ilgi alanı olmadığını çünkü zaten edebiyattan ibaret olduğunu söyler (Robertson, 2007: s. 31).

Kafka ender rastlanır bir yetiye, kendi kendine paraboller yaratma yetisine sahiptir. Gene de parabolleri açıklanabilir olan şeylerle tüketilemez, daha ziyade metinlerinin yorumunu engellemek için akla gelen bütün önlemleri almıştır. Bu metinlerin içinde özenle, temkinle hep diken üzerinde ilerlemelidir insan. Kurtuluş varoluşa verilen bir pirim değil, Kafka'nın dediği gibi kendi alın kemiğinin yolunu şaşırttığı insanın son kaçış imkanıdır (Benjamin, 2007: s. 124).

Bu paraboller, daha çok dinsel öğretilerle ilişkilidirler ve zaten kendi başlarına ele alınamazlar; öyle yaratılmışlardır ki, alıntılanabilir, bir şeyi aydınlatmak için anlatılabilirler (Benjamin, 2007: s. 122). Kafka hayatımızın bir geçişten ibaret olduğundan bahseder gizemli bir şekilde. Ona göre, tek gerçeklik olan ruhani dünyaya girmemiz gerekmektedir. Amacımız daha üstün bir hayata yükselmek, hatta sonsuz hayata erişmektir. Kafka, yaşamın kişinin kendi dışındaki bir şeyle olan ilişkisine dayanması gerektiğini doğrulamaktadır. Bu şeyin kişisel bir Tanrı olarak düşünülüp düşünülmemesi konusunda kuşkuludur. Yıkılmaz olana inanmak zihinsel bir şey değildir, hareketlerle anlatılır. İnanç, insanın kendi içindeki yıkılmaz olanı serbest bırakması demektir; kendini serbest bırakması, ya da yıkılmaz olmak, ya da: olmak. Bu bilinçli olmakla, 'olmak' arasındaki uçurumu kapatmakta ve Kafka'nın din üzerine düşünen pek çok insanı kaygılandıran bir meselenin, daha net söylemek gerekirse, insanların çoğunun din üzerine düşünmeye gereksinim duymaması meselesinin, hiç çaba harcamadan üstesinden gelmesini mümkün kılmaktadır. Ona göre, yıkılmaz olan tektir; her bir bireyin ta kendisidir ama aynı zamanda herkes içindir de. Bu yüzden de, insanlığın sıra dışı sağlamlıktaki birliğidir. Kafka'nın şahsi olmayan tanrısı -yıkılmaz olan- aslında her insanın içinde gizlidir. İnsanlığın görevi, bu yok olmayan özle iletişime geçmektir ve herkes bunu yaptığında insan yaşamı başkalaşacaktır. Bu amaca giden yolda da, acı çekmek gerekli ve değerlidir. Aforizmaları ve edebi yapıtları ise keşfetmekle ilgilidir. Dinsel deneyimin ilk örnekleri arasında yer alan -suçluluk, umutsuzluk, yargılama, umut, kefaret ve sevgi gibi- durum ve temaları araştırırlar. Bunu da en az kavramlarla düşünmek kadar titiz olması gereken imgelerle düşünerek yaparlar. Okuyucunun hem aklına hem de duygularına hitap eden bir hayal gücü mantığı izlerler. Belki de bu kadar etkilenmelerini ve Kafka'nın canlı ama tuhaf bir şekilde soyut, duygusallıktan uzak

olmaksızın entelektüel olan yapıtlarının bunca yıldır sayısız okura böylesine hitap etmesinin sebebi budur (Robertson, 2007: s. 163-170).

Kafka'nın bu metafiziksel yönelimleri, birazcık da dünyevi hayatıyla ilgiliymiş gibi görünmektedir, zira genelde onun bedensel varlığı, özellikle de cinsel anlamda, reddetme eğilimi gösterir. Ona göre, tensel aşk kişiyi tanrısal aşkı göz ardı etmesi için kandırır; bunu tek başına yapamaz, ama bilinçsiz şekilde tanrısal aşkı içinde barındırdığından yapabilir (Robertson, 2007: s. 88-89).

W. Benjamin'e gere, Kafka bir şeyi hep gestus olarak kavrayabilirdi. Anlamadığı bu gestus ise parabollerindeki bulanık noktayı oluşturur. Kafka'nın yapıtının çıkış noktası burasıdır. Kafka'nın utancı, bu utancı yöneten yaşam ve düşünceden daha kişisel değildir. Bu meçhul ailenin kimlerden -hangi hayvanlardan ve insanlardan- oluştuğunu bilmiyoruz, ancak şu kadarı açıktır ki, Kafka'yı yazarak çağları yerinden oynatmaya zorlayan odur (Benjamin, 2007: s. 128). Burada en önemli figür ise babadır.

Babanın otoriter karakteri, tahakkümünü en sert şekilde uygulayabilmek için bütün imkanları -hareketler, tehditler, yaralayıcı ironi- kullanmasında ve oğlundan, korku yoluyla, kendi iradesine mutlak itaat elde etmesinde ifade bulur. Bu tahakküm kelimenin tam anlamıyla sınırsızdır. Bu otoriter baba figürü eserlerine de yansımıştır. Kafka'nın ailelerinde baba oğlunun sırtından geçinir, devasa bir parazit gibidir (Löwy, 2008: s. 36-115).

Kafka sıradan insanlardan sayılmak istiyordu. Attığı her adımla anlamanın sınırına gelip dayanıyor, başkalarını da oraya itiyordu. Anlamanın anahtarı ise unutmaktan geçiyordu. Her unutulan, geçmişte unutulanlara -katılır- karışır, belirsiz ve değişken sayısız yeni melez oluşturur. Unutuş, Kafka'nın hikayelerindeki sonu gelmeyen ara dünyanın içinden çıkmaya çalıştığı kutudur ve hep en iyi olanla ilgilidir (Benjamin, 2007: s. 123-133).

Kafka kendisini çok fazla sorgulayan, kimi zaman da kendisiyle ilgili sabit fikirleri olan bir yazardır. Bizi Kafka'yla ilgilenmeye iten şey, onun yazdıklarının sınırsız bir şekilde yaşadıklarını aşmasıdır (Robertson, 2007: s. 13-14).

Kafka’nın başka bir ilginç yönü ise her nerede yaşarsa yaşasın pencerelerden bakarmış gibi hayata bakma eğilimidir. Kafka'da, pencereler ve kadınlar çoğu zaman birbirleriyle yakından ilişkilidir; pencere hayata açılan simgesel bir geçittir ve bir birliktelik, öbür yana geçiş için potansiyel olarak zorlayıcı bir nedendir. Pencereler dişiliği simgelediği için de, bu ikisi zaman zaman özdeştirler. “Dünyaya açılan pencere'sinde oturup, bilinçsizce yolun karşısındaki tepelere, köprüye ve ırmağa bakarken...” Pencereler burada (Amerika) iki dünya arasındaki ayırıcı sınırlardır; dış dünyaya bir geçit sağlarlar ama aynı zamanda da bir sanatçı olan başkişi ile o dünya arasındaki engelleri oluştururlar. O, kendi dünyasında bir tutuklu, yalnızca dışarıda akıp giden dünyayı izlemesine olanak veren ama asla kırıp dışarı çıkamadığı cam kalbinin içinde bir kötürüm olarak yaşar (Grandin, 2008: s. 23-27).

Dumayet, hepimizin yüzyıllardır aynı şeyleri gördüğümüzü ama bunları bize ilk kez Kafka’nın fark ettirdiğini söyler (Dumayet, 2008: s. 47). A. Cemal’e göre ise Kafka’nın programı, hayatının epey erken dönemlerinden itibaren bellidir. Kafka eseriyle, yaşadığı gerçekliğin ne üstündedir, ne de altındadır. O gerçekliğin ta kendisidir. Onun kullandığı simgeler, şifre dizileri değil, fakat hayata sadece bakmakla yetinmeyip, onu görmesini de bilen, bunu yapmak cesaretini gösterebilenler için öğrenmesi hiç de zor olmayan bir alfabenin harfleridir. O harfler bir defa öğrenildikten sonra okunaca metinler, düyanın aynadaki görünümlerinden başka bir şey değildir (Cemal, 2008: s. 39-40).

G. Lukacs, gerçekliğin Kafka’nın anlaşılmasında kilit bir rol oynadığını vurgular. Ona göre, aslında, Kafka’da, doğrudan doğruya bir gerçekçilik karşıtlığı ile değil de, ayrıntı gerçekçiliğinin betimlenen gerçekliği yadsıdığı diyalektik bir süreçle karşılaşırız; konunun sunuluşu da, yapısını da, anlaşılırlığını da hep bu süreç belirler. Yenilikçi edebiyatın başka örneklerinde de buna benzer süreçlere rastlanmaz değil. Fakat Kafka’nın iki kutbu en uç noktalarına iterek irkiltici geçişlerle sağladığı gerilim yoktur bu örneklerde (Lukacs, 1986: s. 56).

Pek çok eleştirmen Kafka’nın gerçekçiliğinin ardalanında acı kavramını yer aldığını belirtir. Dumayet’e göre, onun yeteneğinin tek bir açıklaması vardır: Derin acısı. Açıkça çözülemeyen başka bir özelliği ise: Acı çeken Kafka ve kendisiyle uzlaşmaya çalışan, bu yazının öznesi olan Kafka'dır. Dava yalnızca bu acının içinde

geçer. Bu acı hayal ürünü değildir. Okur, Kafka'nın kendi acısı yüzünden düştüğü tuzağa düşmez, Kafka'nın çilekeş olmak için düştüğü tuzağa hiçbir okur düşmez/düşemez. O gerçek bir çilekeştir ve İsa'nın çarmıha gerilmiş imgesinde çektiği gibi acı çeker. Ama gerçek çilekeş kimdir? Açık bir yaraya sahip olan insan. Biraz babası, biraz hayatı, biraz da kendi yüzünden çarmıha gerilmiş bir çilekeş gibidir o. Kafka'nın yapıtlarında gizem barındırmayan tek bir cümle yoktur. Bu rahatsız edicidir ama benim Kafka'da sevdiğim bir özelliktir. O, insanları umutsuzca kendine inandırmak ister. Onun acısı gerçektir. Kafka bizi aldatmaya çalışmaz. Kafka insanların gerçek yüzünü nasıl görebileceğini keşfetmiştir. Şato'da duyduklarınız her zaman duyabileceğiniz şeyler değildir. Duymadıklarınızsa, önemli ve ilgilendiğiniz konuşmalardır (Dumayet, 2008: s. 48-49).

Bununla birlikte Kafka, mesaj verme kaygısı güden bir yazar değildir. Sanatın ve edebiyatın asal görevini doğru cevaplar bulmak değil, fakat ortaya yeni sorular atmak diye tanımlar (Cemal, 2008: s. 40). Kafka'nın değeri verdiği mesajlarda değil, tekniğindedir. Anıştırma tekniğini kullanır. Dünyayı olduğu gibi yaratmaya kalkışmaz. Semboller de kullanmaz. Semboller üzerinde tartışılmaz. Benzeşimleri verir, ama bir yere kadar. Evet, fakat oyunu oynar. Dünyanın kesin bir tablosunu çıkarır, ahlaki açıdan ise fakat der. Kafka'nın büyüklüğünün özünde bu yatar (Barthes, 2001).

Kafka'nın metinleri daha ziyade birer yapbozdur. Sonsuza kadar bozup kurabileceğiniz sayısız ayrıntı dağarcığı vardır onlarda. Okuyana hep bir orta arama, bir merkez kurma ihtiyacı hissettiren elektronları gibidir bu metinlerin cümleleri; hepsi eşdeğerli, hepsi kendi merkezinin ekseninde dönen kodlar gibidirler. Onları bir merkez etrafında toplamak imkansızdır sanki. Kafka, her şeyi bilen yazarı oynamaz. Bir durumu anlatır ve aradan çekilir. Onun tekniğinin özünde bu vardır. Sorularınız varsa da, sizinle muhatap olacak bir yazar yoktur ortada. Yalnızca, metin ve kendi gerçekliğiniz vardır. Bunu yapmanın yolu ise anlatımı kişilerinden, figürlerinden birinin perspektifine teslim etmektir. Dikkatli okur, romanlara kadar gitmeden, Ceza Sömürgesi'nde bile bu tekniği, yazarın saklambaç oyununu yakalayabilir. Onun figürleri birbirleri hakkında düşünür, birbirlerini ve dünyayı okur adına görür, algılarlar. İşte, metnin içindeki kişinin algı dünyasına hapsedilmiştir okur, yazarın algı dünyasına değil. Şöyle bir benzetme de yapılabilir: Okur, öykünün içindeki

figürlerin sırtına binmiş, onlarla gezmekte ya da savrulup durmaktadır (Atayman, 2004, s. 9-39).

Dönüşüm romanını etkileyen de yukarıdaki teknikle birlikte, Kafka'nın konuları ve figürleridir. Onun eserlerdindeki bazı karakterleri geçici bir özgürlüğe kavuşur. Gregor'un böcek olarak odasına hapsolması onu, ironik bir şekilde, ekonomik ve sosyal baskılardan bağımsız kılar. Kafka'nın kişiselden çok genel anlamda bahsettiği, öncelikle bir kendini yabancılaştırma durumudur. Bilincimiz, bilişsel tertibatımız gerçek varlığımızı bilemediği için bizi kendimizden ve gerçekten uzaklaştırır. Sorun kişinin gerçeği bilememsi değil, gerçeği bilememesi ve o gerçek olamamasıdır (Robertson, 2007: s. 160).

Kafka'ya göre bireyin görevi dünyaya karşı çıkmaktadır. Peki, ama insan dünyayla ilgili hiçbir şeyi kesin olarak bilemiyorsa ona nasıl karşı çıkabilir? Daha da kötüsü, kişi kendine yabancılaştığı için, yabancılaştığı benlik dünyayla birleşip ona karşı geliyor olabilir ve yabancılaşma aklı bedenden ayırdığı sürece durum böyle olmaya mahkumdur, çünkü bizler bedenlerimizle, Kafka'nın en iyi şekilde aldatıcı, en kötü şekilde de kötü olarak değerlendirdiği duyular dünyasında kapana kısılmış haldeyizdir. Samsayı yaratan ve öldüren şey de insanın varoluşundan sıyrılması için bulduğu bir formülasyondur. Ona göre acılardan kurtulmak ve özgürleşmek için ölmek gerekir. İnsanlığın gelişmesi, dirimselliğin yok edilmesiyle olanaklıdır (Robertson, 2007: s. 161-162).

Kafka yorgun bir işçinin zihnini dev bir böceğin bedenine yerleştirerek, Batı kültürünün ana teması olan akıl-beden ayrımını dramatize etmiştir. Kafka'ya göre beden sağlıklı bir yaşam sayesinde kurtuluşa ulaşır, ama aynı zamanda cezanın da en ulu mekanıdır. Bedenle bilinçsiz zihin arasındaki bu alış-veriş Gregor'un insan zihniyle hayvan bedeni arasındaki karşıtlığını bulandırır. Dönüşüm'de ve Kafka'nın başka eserlerinde, bedensel arzu aklı tutarsızlığa sürükler ve Nietzsche'nin deyimiyle, bedenin yüksek zekasının'beyinde bulunan küçük ve güçsüz akla nasıl hükmettiği gösterilir (Robertson, 2007: s. 67-79).

Dönüşümdeki bir diğer motif olan açlık da yazarın sıklıkla kullandığı bir alettir. Pek çok eleştirmene göre açlık Kafka'nın imgeleminin temelini oluşturur. Fiziksel dünyadan vazgeçip muhtemel ruhsal bir dünyaya adım atma aracı olarak

Kafka'yı büyüleyen aç kalma fikri, aynı zamanda onun kuşkuculuğunu da harekete geçirmiştir (Robertson, 2007: s. 82).

Açlık, baskı, yaşama karşı isteksizlik Kafka'nın zihninin ışıltılarını yoğunlaştıran temel motiflerdir. Dönüşüm kitabı yazarın yaşamında tanık olduklarının, birikimlerinin, dolmuşluğunun yazıya dökülmüş hali olarak görülebilir. Kitabın kahramanı Gregor Samsa, Kafka gibi sigortacılık işiyle uğraşan ne kadar nefret etse de gereklilikler nedeniyle ve ailesinin borçları sebebiyle çalıştığı iş yerinde zorunlu olarak çalışan, ailesinin geçimini omzuna yük eylemiş bir adamdır. Annesi, babası, kardeşi ve Gregor üzerine kurulmuş hadisenin Kafka'nın iç dünyasını yansıttığı görüşü sadece mesleğiyle benzerlik değil, baba figürünün baskınlığıyla da ikna ediciliğini arttırmaktadır. Yukarıda da gönderme yapıldığı gibi, Kafka, baba baskısını hayatı boyunca uzun süre üzerinde hissetmiş, babasından korkmuş, korkusu giderek evrilmiş ve öfkeye, nefrete dönüşmüştür. Kafka, edebiyatı anlamlandırırken kaçışa çok büyük bir önem vermiştir. O aslında hayattan zevk almak konusunda kabiliyetsiz bir insandır. Sistemin dayatmasının, para kazanma zorunluluğun, baba baskısının, hissiyatın detay sayıldığı bu düzenin hayata sığınmayı zorlaştırdığını düşünür ve hayattan kaçmanın yollarını arar. Bunu evlilikte bulmaya çalışmışsa da, evlilik arzusu onu daha büyük bir girdabın içerisine sürükler. Dönüşüm, hayatın arka sırasına oturmuş bir adamın yaptığı gözlemlerin dışavurumudur belki de. Sistemin yabancılaştırdığı bir hayatın, aile içi ilişkilerin dahi güç aldığı dayanılmaz pragmatistliğin, insanın gitgide makineleşmesinin, iç burkan ve derin düşüncelere daldıran bir eleştirisidir (Özdemir, 2012). Bu eleştiri, hayatı tüm çıplaklığıyla gören ve itkisini yaşama karşı duyduğu arzusuzluğun kendisinden alan bir sanatçının ruhunun naif bir yansımasıdır.

2.3.3. George Orwell ve "Hayvan Çiftliği"

Asıl adı Eric Arthur Blair olan George Orwell, 25 Haziran 1903'te Hindistan'da dünyaya gelmiştir. 20. yüzyıl İngiliz edebiyatında önemli bir yer tutan yazarın, eserlerini oluşturmasında yaşadığı ortamlar ve karşılaştığı olayların etkili olduğu söylenebilir. Yazarlık yapmayı küçük yaştan beri istemesine rağmen maddi sıkıntılar sebebiyle çeşitli işlerde çalışmış olan sanatçının, polis teşkilatındaki görevi de bunlardan biridir. Ne var ki, 1928 yılında polislikten istifa eden Orwell için artık

ekmeğini yazar olarak kazanma vakti gelmiştir. Londra'nın yoksul kesiminde kendisine ucuz bir oda tuttu. Yoksul ve toplum dışına itilmiş insanlar arasına karıştı. Paris'te bulaşıkçılık yaptı. Bu dönemdeki gözlemlerini dile getiren ilk kitabı Down and Out in Paris and London (Paris ve Londra'da Perperişan) 1933'te yayınlandı. Ertesi yıl ilk romanı Birmanya Günleri (Burmese Days) çıktı. Yavaş yavaş kendine özgü bir sosyalizmi benimseyen Orwell, bununla birlikte, İngiltere'deki örgütlü sosyalist hareketten uzak duruyor ve bu hareketi sert bir dille eleştiriyordu. Ocak 1937'de Cumhuriyetçiler safında İspanya iç savaşına katılarak kralcı faşistlere karşı savaştı. Farklı görüşlerdeki Cumhuriyetçiler arasında çıkan çatışmada komünistlere karşı tavır aldı. İçinde bulunduğu grup yasadışı ilan edilince Haziran 1937'de İspanya'dan ayrılarak Fransa üzerinden İngiltere'ye döndü. İspanya deneyimini anlatan Katalonya'ya Selam (Homage to Catalonia) adlı eseri 1938'de yayınlandı. Almanya, İtalya ve Japonya'dan oluşan faşist mihver devletleri ile İngiltere, Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyetler Birliği'nden oluşan müttefikler cephesi arasındaki savaşın en yoğun biçimde devam ettiği bir sırada Orwell, Hayvan Çiftliği'ni yazmaya koyuldu. Komünizmin insanlık için en büyük tehdit kaynağı olduğunu düşünüyordu. İleride kitabın Ukrayna dilindeki baskısına yazdığı önsözde (Mart 1947) belirteceği gibi, son on yıldan beri Sovyet efsanesinin yıkılması gerektiğine inanıyordu ve "İspanya'dan döndükten sonra Sovyet efsanesini herkesin kolayca anlayabileceği ve başka dillere kolayca çevrilebilecek bir öyküyle teşhir etmeyi düşünmüştü" (Orwell, 1968b: s. 404). Kitabını hemen yayınlatmak isteyen Orwell, bu isteğine anında ulaşamadı, çünkü faşizme karşı savaş devam ediyordu ve kitabın komünistleri rencide ederek Sovyetler Birliği ile kurulmuş olan cepheye zarar vereceğinden korkan yayıncılar başlangıçta kitabı yayınlamayı reddettiler. Kitap ancak İkinci Dünya Savaşı'nın sona erdiği, Soğuk Savaş'ın ilk belirtilerinin ortaya çıktığı, ABD ve İngiltere'nin Sovyetler Birliği ile ilişkilerinin bozulmaya yüz tuttuğu bir sırada, Ağustos 1945'te yayınlandı. Soğuk Savaş havası yerleştikçe kitap büyük bir başarı kazandı ve art arda dünyanın çeşitli dillerine çevrildi (Williams, 1971: s. 8-66).

Hitler ve Stalin iktidarlarını simgesel bir düzlemde yansıtmayı amaçlayan Orwell, doğrudan bir suçlama yapmamış ve nedensellik koşulları içerisinde kapsamlı bir eleştiri geliştirmiştir. Yazarın yakın tarihlerde kaleme aldığı 1984 adlı eseri de iyi bilinen bir diğer romanıdır. Orwell, özellikle son yapıtlarıyla geçim sıkıntısından

kurtulmuşsa da, yine de rahat yüzü görememiştir. Tüberküloz, yoksulluk çektiği yıllardan kalan bir emanet gibi yakasını hiç bırakmamıştır. 21 Ocak 1950 yılında henüz 46 yaşındayken Londra'da hayata gözlerini yummuştur (Soylu, 2014).

Bazı eleştirmenler, CIA ajanlığına varacak kadar sert eleştiriler yöneltselerler de, Orwell'ı kendini anlamlandırması açısından da incelemek gerekir, çünkü onun Hayvan Çiftliğine yüklediği anlam, bir yazar olarak kendine yüklediği anlamla koşutluk içerir. *Niçin Yazıyorum?* başlıklı makalesini incelediğimizde (2003) bunu açık bir şekilde dile getirdiğini görürüz. Çok küçük bir çocukken bile yazar olacağını sezinlediğini belirten Orwell, bir yazarın para kazanmak dışında dört kaygısı olduğunu belirtir. Kişiden kişiye değişebilen ancak her yazarda var olan bu kaygıları "salt bencillik", "estetik merak", "tarihsel dürtü" ve "siyasal amaç" olarak kavramlaşıtırır. Bunları birazcık açalım…

Yazar'a göre salt bencillik, akıllı görünme, kendinden söz ettirme, ölümden sonra anımsanma gibi nedenlerle yazmaya yönelmekten ileri gelir ve yazar bu türden bir bencilliği politikacılar, askerler, bilim adamları gibi toplumun bütün üst tabakası ile paylaşır. Bununla birlikte yazar, belirli bir olgunluğa eriştikten sonra bireysel tutkularını, toplumsal özgeci bir tutumla sürdürür. Bunu estetiğe duyduğu merak tetiklemektedir. Sözcüklerin düzenlenmesi ve anlamlı bulduğu, kaçırılmaması gerektiğine inandığı bir yaşamı paylaşma isteği merakı besleyen ana damarlardır. Tarihsel dürtü ise nesnel bir tutumla gerçek olguları öğrenme ve bunları gelecek kuşaklar için bir araya getirme isteğininin bir sonucudur. Orwell için siyasal amaç geniş kapsamlıdır. Yazarın siyasi bir duruş sergilememesi gerekliği yönündeki düşüncenin bile bir siyasal amaç olduğunu belirtir. Dünyayı belli bir yöne doğru itme, insanların ne tür bir toplum peşinde koşmaları konusunda düşüncelerini değiştirme isteği siyasal amacın özünü oluşturur (Orwell, 2003).

Orwell, yazarlık yaşantısının iki döneme ayrıldığını belirtir. Birincisi, sözcüklerin düzenine adanmış bir dönemdir. İkincisi bir çeşit farkındalık ve eylemsellik dönemidir. Gençlik yıllarında bir yazar olarak temel kaygısının estetik merak olduğunu belirtir. Ne var ki, yaşadığı dünyada gelişen bazı olaylar onu siyasal amaç gütmeye itmiştir. Burma'daki Hindistan İmparatorluk Polisi'nde beş yıl çalışmasının ve ardından çektiği yoksulluk ve başarısızlık kaygılarının, yöneticilere

karşı beslediği doğal nefreti körüklediğini ve işçi sınıfının varlığını tam olarak görmesini sağladığını belirtir. Tarih sahnesinde Hitler'in belirim kazanması ve İspanya İç Savaşı'nın patlak vermesi düşüncelerini daha da keskinleştirmiştir. 1936-37 arasında gerçekleşen çeşitli olaylar ise onu büsbütün demokratik Sosyalizm için yazan bir özneye çevirmiştir. Ona göre, yazar, siyasal eğiliminin bilincinde olduğu sürece, estetik ve bilimsel dürüstlüğünden ödün vermeden siyasal etkinlikte de bulunabilir. Bu bağlamda yazma nedenini bir sanat yapıtı çıkarmaktan öte, dikkatleri üzerine çekmek istediği bir olgu olmasına bağlar ve birincil amacının sesini duyurmak olduğunu belirtir. Bu bağlamda ele alındığında, kendi kavramlaştırmasıyla, tarihsel bir dürtü içinde hareket ettiği söylenebilir (Orwell, 2003).

Kendi yazdıklarından yola çıkarak yaptığımız bu analizde Orwell'ın yukarıda üç temel dürtüden hareket ettiğini söyleyebiliriz. Yine kendi ifadelerinden yola çıkarak, onun en belirgin kaygısının zannedildiğinin aksine estetik merak olduğunu belirtmemiz gerekiyor. Bununla birlikte siyasal amaçtan yoksun olduğu dönemlerde cansız kitaplar yazdığını, dokunaklı bölümlerin gösterişine kapıldığını, anlamsız tümceler, süslü nitelemeler kullandığını ve yapıtı genele olarak ipe sapa gelez şeylerle dolduğurduğunu gördüğünü belirtiyor. Ona göre siyasal amaç, izlenmeye değer bir şeydir. Hayvan Çiftliği ise yaptığı şeyin tümüyle bilincinde olduğu, siyasal ve sanatsal amacı bir bütün halinde kaynaştırmayı denediği ilk çalışmasıdır (Orwell, 2003). Peki, bu yapıt nasıl ortaya çıkmıştır?

Yazar, öyküsünün esin kaynağının küçük bir çocuğun güttüğü at olduğunu söyler. Çocuk küçük tür, at ise kocaman. Ne var ki, küçük çocuk, koca atı daracık bir patika boyunca sürmektedir. At ne zaman geri dönmeye kalkışsa, o küçücük çocuk elindeki kırbaçla onu ileri doğru sürükler. Bunu üzerine Orwell'ın zihninde şu düşünce uyanır: "Şayet hayvanlar güçlerinin bilincinde olsalardı, bizler onları asla yönetemezdik. İnsanlar hayvanları, tıpkı zenginlerin proletaryayı sömürdüğü gibi sömürüyorlar" (Orwell, 1968b: s. 406).

Hayvan Çiftliğinin çıkış noktası bu düşünce olmuştur. Bunun yanı sıra Orwell'ın yönelimleri de belirleyicidir. Hayvanları iktidara getirirse, kim hangi rolü üstlenebilirdi? Bu sürecin oluşma çizgisini yazar şu sözlerle açıklar: "Sadece

emperyalizmden değil insanın insanı kullaştırmasının her biçiminden kaçmak zorunda olduğumu hissettim. Ezilenlerin arasına karışmak, onlardan biri olmak ve onları ezenlere karşı onlarla aynı tarafta olmak istedim. (...) Bu şekilde düşüncelerim İngiliz işçi sınıfına doğru yönelmeye başladı. İşçi sınıfının farkına gerçekten ilk kez varıyordum ve başlangıçta bunun tek bir nedeni vardı: Onların sayesinde kafamda bir benzerlik kurabiliyordum. Birmanya'da Birmanyalılar nasıl adaletsizliğin simgesel kurbanları rolünde idiyseler, İngiltere'de de işçiler adaletsizliğin simgesel kurbanları rolünde idiler" (Orwell, 1958: s. 149-150).

Bununla birlikte bu benzetme çeşitli eleştirilere konu olmuştur. Ünlü Sosyolog R. Williams, bu noktada Orwell'in proletaryayı hayvanlara benzetmesindeki hıza dikkat çekerek, bu mecazla yoksul emekçileri hayvanlar gibi güçlü ama bilinçsiz sayan bir anlayışın dışa vurulduğunu belirtir. Hayvanlar nasıl güçlü ama bilinçsizse; yoksullar da aynı şekilde güçlü ama bilinçsizdir. Güçlerinin bilincine varamayacakları için hayvanlar da, emekçiler de sömürülmeye mahkumdur. Hayvanlar nasıl bilinçlenemezse, emekçiler de bilinçlenemez ve dolayısıyla gerçek bir devrim imkansızdır (Williams, 1971: 72-73).

İ. Kaplan ve onun paralelinde düşünen eleştirmen ise hayvanların yerleştirilmesini ve yapılan yüklemeleri suni bulduklarını belirtirler. Özel bir nedene veya koşula bağlı olmadan, insanın yapısal bir özelliği olarak sunulan bu öğe, onlara göre, Hayvan Çiftliği'nde öykünün temelinde yer alır. Öyküde aydınları simgeleyen domuzlar, devrim ilkelerine ihanet ederler ve halk kitlelerini simgeleyen öbür hayvanları, atları, koyunları, tavukları vb. sömürmeye başlarlar. Bu olgu, metinde yazınsal bir gereklilik olarak ortaya çıkmaz, ideolojik bir önyargı olarak metne dışarıdan dayatılır. Hayvanizm öğretisinin kurucusu ihtiyar Major saygın bir domuz olarak betimlenirken devrimi saptırarak eski düzenden daha kötü bir diktatörlük kuran Napoleon'un niçin böyle bir kötülük yaptığını yazınsal metnin kendi iç gelişiminden anlamak mümkün olmaz. Napoleon'un ihaneti, yazarın metne dıştan bir müdahalesinden ibarettir (Kaplan, 2007).

Orwell'a yöneltilen son eleştiri ise öyküde sunulan ütopyanın, distopyaya dönüşümü hakkındadır. Sosyalist eleştirmenlere göre Orwell, hem kendi ülkesinin emekçilerini, hem başka ülkelerin halklarını sömürgeleştiren bu uygarlığın tarihin

son sözü olduğu anlayışını dayatma işlevini gören bu söylem, insan eyleminin güçsüzlüğü dogmasını yayar ve gelecek konusunda karamsarlığı pekiştirir. Umudun değil, umutsuzluğun savunuculuğunu yapar. Aijaz Ahmad'ın vurguladığı gibi, Orwell'de bu umutsuzluk bir saplantı halindedir. Bu saplantının temel öğesi, insanların hep birbirlerine ihanet ettiği ve edeceği varsayımıdır (Ahmad, 1992:151-158; Kaplan, 2007).

Buraya kadar anlatılanlardan açık bir şekilde çıkar ki, Orwell Sosyalist Sistemin kendini gerçekleştirmesine yönelik bilinçli bir çaba içerisinde olduğunu açık ve seçik olarak beyan etmektedir. Hayvan Çiftliği de bu çabanın en ünlü üretimidir. Ne var ki, bu niyetliliğinin sonucunda istediğini başarabilmiş midir? Tartışılır. Bu nedenledir ki, özellikle sert eleştirilerin odağına yerleşmiştir. Hatta eserinin semiyotik boyutundan yola çıkanlar, kendisi hakkında söylediklerinin aksine onun bir CIA ajanı olduğunu bile ileri sürmüşlerdir.

3. ROMANLARIN YAPISAL ÇÖZÜMLEMESİ

3.1. Yapısal Çözümleme Yöntemi ve İlkeleri

Buradaki çözümleme N. T. Öztokat'ın *Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar* isimli kitabında (2005) belirlediği model esas alınarak yapılmaktadır. Yapısal, Göstergebilimsel ya da Anlatıbilimsel çözümleme yapılırken bazı temel kavramların uygulanmasının esas olduğu görüşünden hareket eden Öztokat, çözümleme yapılırken metnin oluşturduğu kurmaca yapısına yönelik bir okuma geliştirmenin merkezi konumuna vurgu yapar.

Bu türden nitel araştırma yöntemleri, tıpkı diğerlerinde olduğu gibi belirsizlikten hareket eder ve metni yeniden okumanın sağın bir şekilde yapılması gerektiğini belirtir. Terminolojik uygulamaya dayalı çözümleme modeli Mimésis ve Diégésis kavramlarıyla başlatır.

Burada söz konusu olan kavramlar daha önceki bölümlerde ayrıntılı olarak anlatıldığı için yinelemeye gidilmemesi adına özet geçilmiş, yalnızca nüanslar açımlanmıştır.

3.1.1. Mimésis ve Diégésis

Daha önce de anlatıldığı gibi Platon ve Aristoteles dönemlerinden miras kalan bu iki kavram, metnin söylemsel ve öyküsel boyutunu ayırdetmek adına kullanılır. Mimésis (taklit), metnin öyküsel boyutuna vurgu yaparken, diégésis (anlatma) söylemsel alana gönderme yapar. Farklı türlerde ve akımların içerisinde mimetik ve diegetik alanda ayrışmalar mevcuttur. Burada sözlerin anlatısı ve olayların anlatısından oluşan karmaşık bir bütün oluşturmaktadır (Öztokat, 2005: s. 116-119; Jahn, 2012: s. 45)

3.1.2. Anlatı ve Öyküleme

Öztokat, anlatının bir söylem olduğunu vurgular. Burada araştırmacı mevcut durum ve anlam değişimlerini incelemelidir. Burada, durumsallık çözümlemesi yaparken, D durumundan D1 durumuna geçiş, A anlamından A1 anlamına geçiş çözümleme çizelgesi çıkarırken işe yarar bir yöntem olarak görünmektedir. Bunları koşut bir şekilde okumak anlatının devinimini kavramak açısından kilit rol oynamaktadır. Bilindiği üzere Genette, öykü ve anlatı ikilisinin öyküleme olmadan bir anlam taşımadığını ileri sürer ve üçlü bir yapı önerir. Burada öykü, meydana gelen olayları, öyküleme anlatanın edimini, anlatı ise bu edimin yazıya dökülmüş halini dile getirir. Klinkenberg ise öyküleme ve anlatı ilişkisini vurgular. Buna göre, anlatısal bir österge içerik ve anlatım olmak üzere iki düzeyde oluşur. İçerik, kurgulanmış ya da gerçek bir olaylar evrenini, anlatım ise bunun roman film gibi söylemler içerisinde somutlamış halini dile geterir. Gereimas ve Courtés (1991) ise anlatıyı üretilmiş bir sözce, öykülemeyi anlatının aktarılması ve anlatıcıyı sözceleme öznesi tarafından yetkilendirilen sözce öznesi olarak tanımlar. Buradaki yetkilendirme bilişsel, edimsel ve tutkusal açıdan gerçekleştirilebilir. Reuter ise anlatıyla ilgili olarak anlatının sunumunda kurmacanın düzenlenmesini sağlayan önemli teknik seçimlere vurgu yapar. Bunlar, durma, özet, eksilti ve sahne olarak sıralanır. Genette'in sıfır odaklanma, iç odaklanma ve dış odaklanma ayrımına yer veren Öztokat, gözlemleme ve söylemleştirme kavramlarının dikkat edilmesi gereken iki unsur olduğunun altını çizer (Greimas ve Courtés, 1983: s. 69; Genette, 1980: s. 33-86; Öztokat, 2005: s. 119-124).

3.1.3. Anlatıcı

Anlatıyı üretilmiş bir sözce ve öykülemeyi anlatının aktarılması olarak tanımlayan Öztokat, anlatıcıyı sözceleme öznesi tarafından yetkilendirilen sözce öznesi olarak kavramsallaştırır. Bilişsel, edimsel ve tutkusal açıdan yetkilendirme anlatıcı için söz konusudur. Odaklanma biçimi (sıfır odaklanma, iç odaklanma ve dış odaklanma), anlatıcının konumunu belirleyen bilgi düzeyi anlatıcının türü hakkında belirleyicidir. Anlatıcıyı, öykülemenin içinde birinci dereceden anlatıcı olan içöyküsel anlatıcı ve öykülemenin dışında ikinci dereceden anlatıcı olan dışöyküsel anlatıcı olarak ikiye ayıran Öztokat, ikinci bir ayrımı öykü kişisi niteliğindeki anlatıcıyı vurgulayan benöyküsel ve öykü kişisi olmayan elöyküsel anlatıcı noktasında yapar (Genette, 1980: 212-263; Öztokat, 2005: s. 124).

3.1.4. Anlatı Kişileri

Daha önceki bölümlerde anlatıbilimde kullanılan karakter türleri geniş bir yelpaze içinde sunulmuştu. Propp'un karakter türlerinden ve Greimas'ın *Altı Eyleyenli Şema*sından bahseden Öztokat, gönderen ve alıcı ilişkisi kapsamında eksiklik ve giderme durumlarının karakterleri şekillendirdiğini belirtir. Burada özellikle duygusal ve tutkusal roller izleğinin derin yapıyı anlamamızı sağlamada önemli bir işlev göreceğini vurgular (Öztokat, 2005: s. 125).

3.1.5. Olay Örgüsü

Olay örgüsünün Yapısalcılık öncesi bir kavram olduğuna değinen Öztokat, çözümlemelerde bu kavramın kendisine yer bulamadığından bahseder. Zaten bir anlatı incelemesi yapmak, olay örgüsünü de incelemek anlamına gelir (Öztokat, 2005: s. 125-126).

3.1.6. Zamansallık

Öztokat, anlatıda zamansallığı ikiye ayrıldığını belirtir: Öyküdeki zamanı dile getiren sözcelem zamanı (dün/şimdi/yarın) ve öyküledeki zamanı dile getiren sözce zamanı (geçmiş/şimdi/gelecek). Çözümleme esnasında, sözce zamanında, öykülenen şimdi referans alınarak kronolojik düzenleme yapılır, sözcelem zamanı ise hem öykünün hem de söylemin kurulmasında etkilidir (Öztokat, 2005: s. 126-127).

3.1.7. Uzamsallık

Anlatıda uzamsallık, tıpkı zamansallık gibi ikiye ayrılır. Öykülemenin uzamıyla, öykünün uzamı farklı şeylerdir. Sözcelem uzamı (Burası: Öyküleme), sözce uzamı (Orası: öykü). Uzam, zaman ve kişi, anlatı yerlemlerini oluşturur (Öztokat, 2005: s. 127-129; Yücel, 1979: s. 11).

3.1.8. Betimleme

Genette, öykülemeyi askıya alan bir süreç. Betimleme, okuyucuyu bilgilendirme ve odaklanma işlevi görür (1980: s. 113-161). Betimleme geleneksel anlamda anlatılan olay ya da öykünün kişilerini, olayların yer ve dönemin gerçeğe uygunluğunu, inandırıcılığını gösterme işleviyle tanımlanır. Çağdaş kurmacalarda ise okuyucunun okuma süreçlerini yönlendiren ya da doğrudan müdahale eden bir anlatı öğesi olarak anlamlandırılır. Aynı metin içerisinde olay hakkında çoklu betimlemelere gidilebilir. Betimleme bir söylem türüdür ve okuyucunun gözlemleme, bilgilenme ve odaklanma gibi bilişsel etkinliklerini kapsayan bir süreç olarak değerlendirilebilir (Öztokat, 2005: s. 129-130).

3.1.9. Çokseslilik

Bakhtin'e göre, anlatıda yazarın mesleki jargonu ve karakterlerin dil kullanımı farklılaşır. Doğrudan söylem ve aktarılan söylem olarak adlandırılabilecek bu iki kavram hibrid bir dil oluşmasına neden olur. Anlatıda dil çok söylemli olduğundan dil de çok seslidir. Aktarılan ya da alıntılanan söylem konuşan kişinin özgünlüğünü korumaya alır (Öztokat, 2005: s. 130-132).

3.1.10. Anlatı Düzeyleri

Anlatı düzeyleri kavramı öykülemeyi ilgilendiren bir kavramdır. Yapıtta birden çok anlatıcı olduğunda bu kavramdan söz edilir. Greimas, geniş bir anlatı söz konusu olduğunda kapsayan ve kapsanan anlatıların varlığından söz eder. Burada kapsanan anlatı, öykünün merkezinde yer alır. Bir nevi asıl anlatı da diyebiliriz buna, kapsayan anlatı ise gerçek hissi uyandıran ve öyküye bir giriş niteliğinde olan anlatıyı dile getirir. Kapsayan öykü birinci düzey olarak ele alınırsa, burada birincil bir anlatıcıdan da söz edilebilir. Aynı şekilde kapsanan anlatı ikinci düzey olarak ele

alınır ve ikincil bir anlatıcı burada işlev görür. Bu iç içe geçmiş anlatı yapıları, modern anlatıda söylemin gerçekle ilişkisini garantiye almaktan çok, anlatı stratejileri kurmak amacıyla kullanılmaktadır (Öztokat, 2005: s. 132).

3.1.11. İzleksel Alanlar/Yerdeşlikler

Metin yüzeyinde anlamsal açıdan birbiriyle ilişki kuran sözcükler, yani ortak anlambirimcikleri bulunan sözlükbirimler aynı izlek alanı içerisinde yer alır. Burada, benzer alanlara ilişkin sözcüklerin saptanması ve yinelenen izleksel öğelerin betimlemesine dayanan bir yöntemsellik söz konusudur. Metnin figüratif yapısının çözümlemesinin ardından, karakteristik anlambirimlerden yola çıkarak anlambirimciklere ulaşarak, derin yapıda metnin okunurluğunu sağlayan yerdeşlikleri saptamak esastır. Derin yapının çözümlemesini sağlamayı amaçlayan bu süreçte saptanan her yerdeşlik o metne ilişkin bir okuma eksenini bize sunar. Çok katmanlı ve çok anlamlı söz konusu metinler içinde gösterge dizgelerini saptamak nesnel bir okuma yapmak açısından önemlidir. Yerdeşlikler bu türden bir okumanın anahtarı konumundadır. Bu okuma, metin içerisindeki boşluklardan kaynaklı okuyucu eksenli çok anlamlı bir pratikten ziyade, metnin anlam üretimini çözümlemeyi sağlayan bir strateji olarak karşımıza çıkar ve bizi öznel bir okumanın sınırlarının uzağında tutar (Öztokat, 2005: s. 133-134).

3.2. Yöntemin Uygulanması

Buradaki uygulamada, Öztokat'ın belirlediği yöntemi esas alarak metinler öyküleme, anlatıcının konumu, anlatı kişileri, zamansallık ve uzamsallık başlıkları altında incelenmekte, betimleme, çokseslilik, anlatı düzeyleri ve yerdeşlikler bu incelemeleri yaparken gerekli yerlerde opsiyonel olarak kullanılmaktadır. Çözümlemelerin sonuç bölümünde "metnin kurgusunun kendisinden açındığı temel çelişki" belirlenmeye çalışılmaktadır (Kıran ve Kıran, 2011: s. 184-185). Ayrıca yüzeysel yapıyı belirlerken, somut veriler sağlaması adına, türsel açıdan rol dağılımı oranları, rol aldığı sahne sayısına göre karakterlerin temsiliyeti gibi konularda içerik çözümlemesi yapılmakta ve elde edilen bulgular işlevsel fayda sağlaması açısından grafik ve tablolar halinde çözümlemelerin ilgili yerlerinde gösterilmektedir. Bir sonraki alt bölüm "Palto", "Dönüşüm" ve "Hayvan Çiftliği" romanlarının burada vurgulanan şekliyle uygulanmış yapısal çözümlemelerini ele almaktadır.

3.3. “Palto” Romanının Yapısal Çözümlemesi

3.3.1. Giriş

Palto, Gogol tarafından 1842 yılında kısa roman olarak yazılmıştır. Yazar, önceki bölümlerde serimlenen bir anektodtan yola çıkarak küçük adam temasının ele almaktadır. Anlatının başkahramanı Akakiy Akakiyeviç'in yaşantısıyla, Çarlık Rusya’sının sıradan insanlarının yaşamsal diyalektiği serimlenmektedir.

Öykünün kahramanı Akakiy Akakiyeviç, şartların zorunlu kılması üzerine aylarca süren bir çabanın ardından kendisine yeni bir palto diktirir. Ne var ki, palto üzerindeki iyeliği fazla sürmez. Amirinin düzenlediği kutlamanın ardından gece yarısı evine dönerken haydutlar tarafından paltosu gaspedilir. Bunun üzerine önce bir polis şefinden yardım istemek için çabalar. Sonuç alamayınca da Mühim Şahiyet olarak nitelenen bir bürokrattan yardım istemeyi aklına koyar. Ne var ki, bu çabası da sonuç vermez. Üstelik aşağılanır ve hasta olur. Maruz kaldığı fizyolojik ve psikolojik şiddet sonucunda da bedeni yenik düşer ve ölür. Bununla birlikte, kimsenin önemsemediği bu dokuzuncu dereceden memur, anlatıdaki rolüne bir hortlak olarak devam edecektir. Önüne gelenin paltosunu çalıp korku saran bu hortlak, Mühim Şahsiyet’in paltosunu çalınca huzura erer ve ortalıktan kaybolur.

Bu şekilde özetlenebilecek oldukça basitmiş gibi görünen öykünün yapısını daha iyi kavrayabilmek, önceki bölümde serimlenen çözümleme yönteminin bir uygulamasıyla mümkün olabilecekmiş gibi görünmektedir. Burada, Gogol’un yazma stratejisinin ötesinde, metnin barındırdığı anlam, öyküleme, anlatıcının konumu, anlatı kişileri, zamansallık ve uzamsallıktan yola çıkarak yapılan analizlerle belirlenmeye çalışılmakta ve analizlerin sonrasında üzeri açılan anlambirimcikler sonuç bölümde şekillendikleri temel çelişki açısından değerlendirme sürecine sokulmaktadır.

3.3.2. Öyküleme

Palto’da ortaya konulan öykülemeyi rutin hayat, palto ihtiyacı, paltonun alınması, gasp, çabalama, ölüm, hortlama ve kaybolma olmak üzere sekiz kısma ayırmak mümkündür. Bunlar, romanda anlatıcının öyküye fazlasıyla dahil

olmasından kaynaklı olarak hacimsel olarak dengesiz olmakla birlikte durumsallık geçişleri Şekil 3'teki gibidir:

D1 ----------> D2 ----------> D3 ----------> D4 ----------> D5 ----------> D6 ----------> D7 ----------> D8			
(Rutin hayat)	(Palto ihtiyacı)	(Paltonun alınması)	(Gasp)
(Çabalama)	(Ölüm)	(Hortlama)	(Kaybolma)

Şekil 3: "Palto" Romanında Durumsallık Geçişleri

Bu durumsallık geçişleri anlam üzerinde de belirli bir dönüşüme neden olmaktadır. Söz konusu anlam geçişleri aşağıdaki gibidir:

A1: Akakiy sıradan bir hayat süren dokuzuncu dereceden bir memurdur.

A2: Akakiy için palto allma ihtiyacı ortaya çıkmıştır ve bu onun için zor bir şeydir.

A3: Tüm zorluklara rağmen Akakiy çabalar ve paltoyu diktirir.

A4: Palto haydutlar tarafından gaspedilir ve Akakiy telaşlanır.

A5: Akakiy için paltonun çalınması telafi edilemez bir maddi ve manevi bir külfettir ve onu geri almak için çabalar.

A6: Paltonun çalınması ve onu geri alamamak Akakiy'i psikolojik hasara uğratır ve sonunda o ölür.

A7: Ölüm Akakiy için bir son değildir. Hortlar ve hortlağı Petersburg'u biribirine katar.

A8: Akakiy, Mühim Şahsiyetin paltosunu çalar, intikamını alır ve kaybolur.

D ve A sembolleriyle gösterilen durumsallık ve anlamsallık dönüşümlerini çizgisel olarak ardarda okumak öykünün ilerleme şablonunu bize sunmaktadır. Koşut bir okumayla durum ve buna bağlı olarak anlam değişimleri de çözümlenebilecektir.

3.3.3. Anlatıcının Konumu

Palto'da, anlatıcı, sanki olaylara tanık olmuş ve okuyucular da sanki öykünün bir parçasıymış gibi olayları aktarır, ancak, bu bir yanılsamadır. İçöylüsel ve elöyküselmiş gibi bir izlenim oluşturur. Ne var ki romanda, anlatıcı bir karakter formunda olaylara dahil olmaz. Tablo 2'de anlatıcının konumu belirtilmektedir:

	Benöyküsel	**Elöyküsel**
İçöyküsel		
Dışöyküsel		x

Tablo 2: "Palto" Romanında Anlatıcının Konumu

Tablo 2'de de açıkça görüldüğü üzere, "Palto" romanında anlatıcı dışöyküsel ve elöyküsel bir pozisyonda yer almaktadır.

Yukarıda belirtilen durumun nedeni, anlatıcının senli benliliğinin iki nedeni vardır. Bunlardan birincisi paralipsistir. Palto'nun anlatıcısı olaylar hakkında fazla bilgi vermekten çekinir, az konuşur. İkinci unsur ise anlatıcının bir skaz oluşudur. Skaz anlatıcının varlığı, bazı durumlarda ise metalepsis durumunun ortaya çıkmasına neden olur. Şöyle söylenebilir, romanda kullanılan anlatıcının türü, mimetik açıdan paralipsis; diegetik açıdan, paralepsis; anlatıcının konumu açısından ise metalepsis durumunun ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

3.3.4. Anlatı Kişileri

Anlatı kişilerini incelemeden önce, onları sınıflandırmak yerinde olacaktır. Karakterin ismi, karakterin özellikleri, karakterin türü ve anlatı içerisindeki sahnelerde belirim sıklığı sınıflandırma kriterlerimizi oluşturmaktadır. Tablo 3'te bu sınıflandırmalara ilişkin veriler sunulmaktadır:

Karakterin İsmi	**Karakterin Özellikleri**	**Karakterin Türü**	**Belirim Sıklığı**
Akakiy Akakiyeviç Başmaçkin	Silik, farkındalık düzeyi düşük, dalgın, kısa boylu, kızıl saçlı, önlerden kel, kırışık yüzlü ve kırmızı yüzlü bir adam; dokuzuncu dereceden memur.	Başkahraman	24
Terzi Petroviç	Eski Serf, tek gözü görmeyen, çopur yüzlü ve alkolik.	İkinci derece kahraman	7

Tablo 3: "Palto" Romanı Karakter Çizelgesi

Karakterin İsmi	Karakterin Özellikleri	Karakterin Türü	Belirim Sıklığı
Petroviç'in Karısı	Güzel olmayan, başına örtü yerine başlık takan.	Koro karakter	7
Mühim Şahsiyet	Statükocu, disiplinli, astlarına karşı katı, dostlarının yanında yufka yürekli	İkinci derece kahraman	7
İş arkadaşları	Alaycı	Folyo karakter	6
Ev sahibesi	Bilgi yok.	Önemsiz rol üstlenen karakter	5
Akakiy'in Hayaleti	Memur kılığında	Başkahraman	5
Üstler	Soğuk ve zorba	Folyo karakter	4
Amir	Ağırbaşlı, varlıklı	İkinci derece kahraman	4
Haydutlar	Pala bıyıklı, cüsseli ve yüzleri ayırt edilmeyen tipler.	Karşıt karakter	3
Memurlar	Umursamaz	Önemsiz rol üstlenen karakter	3
Karalina Ivanova	Mühim Şahsiyetin metresi	Önemsiz rol üstlenen karakter	3
Odacılar	Umursamaz	Folyo karakter	2
Başkomiser	Dürüst, dindar, şüpheci	Önemsiz rol üstlenen karakter	2
Mühim Şahsiyet'in Arkadaşı	Hoşsohbet	Folyo karakter	2
Bekçiler	Bilgi yok	Önemsiz rol üstlenen karakter	2
Mühim Şahsiyetin çocukları	Genç ve güzel çocuklar	Önemsiz rol üstlenen karakter	2
2. Bekçi	Çelimsiz ve korkak	Önemsiz rol üstlenen karakter	2
Sulh Hakimi	Alıngan bir devlet memuru	Koro karakter	1
Anne	Akakiy'in annesi. Memur karısı ve çok iyi kalpli bir kadın	Önemsiz rol üstlenen karakter	1

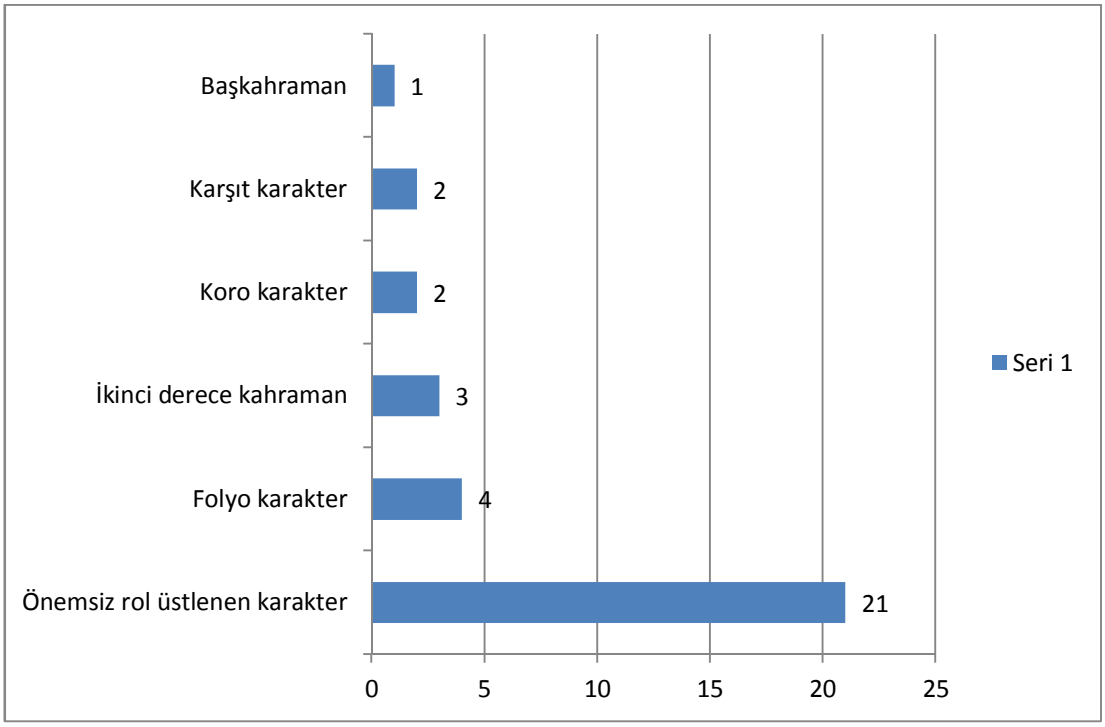
Tablo 3: "Palto" Romanı Karakter Çizelgesi (Devam)

Karakterin İsmi	Karakterin Özellikleri	Karakterin Türü	Belirim Sıklığı
İvan İvanoviç Yeroşkin	Akakiy'in Vaftiz Babası. Senatoda sicil memuru ve çok mühim bir insan.	Önemsiz rol üstlenen karakter	1
Arina Semiyorovra Belobruşkova	Akakiy'in Vaftiz Annesi. Polis müfettişi karısı ve nadide erdemlere sahip bir kadın.	Önemsiz rol üstlenen karakter	1
Baca Temizleyicisi	Bilgi yok.	Önemsiz rol üstlenen karakter	1
Bekçi	Bilgi yok.	Önemsiz rol üstlenen karakter	1
Çamaşırcı kadın	Bilgi yok.	Önemsiz rol üstlenen karakter	1
Kapıcı	Bilgi yok.	Önemsiz rol üstlenen karakter	1
Hizmetçi	Bilgi yok.	Önemsiz rol üstlenen karakter	1
Nöbetçi	Bilgi yok.	Önemsiz rol üstlenen karakter	1
Finli Anna	Evsahibesinin önceki, başkomiserin şimdiki aşçısı,	Önemsiz rol üstlenen karakter	1
Doktor	Özenli	Önemsiz rol üstlenen karakter	1
Emekli Müzisyen	Eski flüt icracısı	Önemsiz rol üstlenen karakter	1
Mühim Şahsiyetin karısı	Körpe ve naif bir hanım	Önemsiz rol üstlenen karakter	1
İkinci Hortlak	Akakiy'den daha uzun boylu ve bıyıklı, haydut tanımına uyuyor.	Önemsiz rol üstlenen karakter	1

Tablo 3: "Palto" Romanı Karakter Çizelgesi (Devam)

"Palto"da toplam 33 karakter kullanılmıştır. Bunlar anlatı içinde herhangi bir gelişim göstermeyen, yalınkat (flat) karakterlerdir. Bununla birlikte Akakiy'in Hortlağı'nı başkahramanın devamı olarak ele almak mümkündür. Karakterler

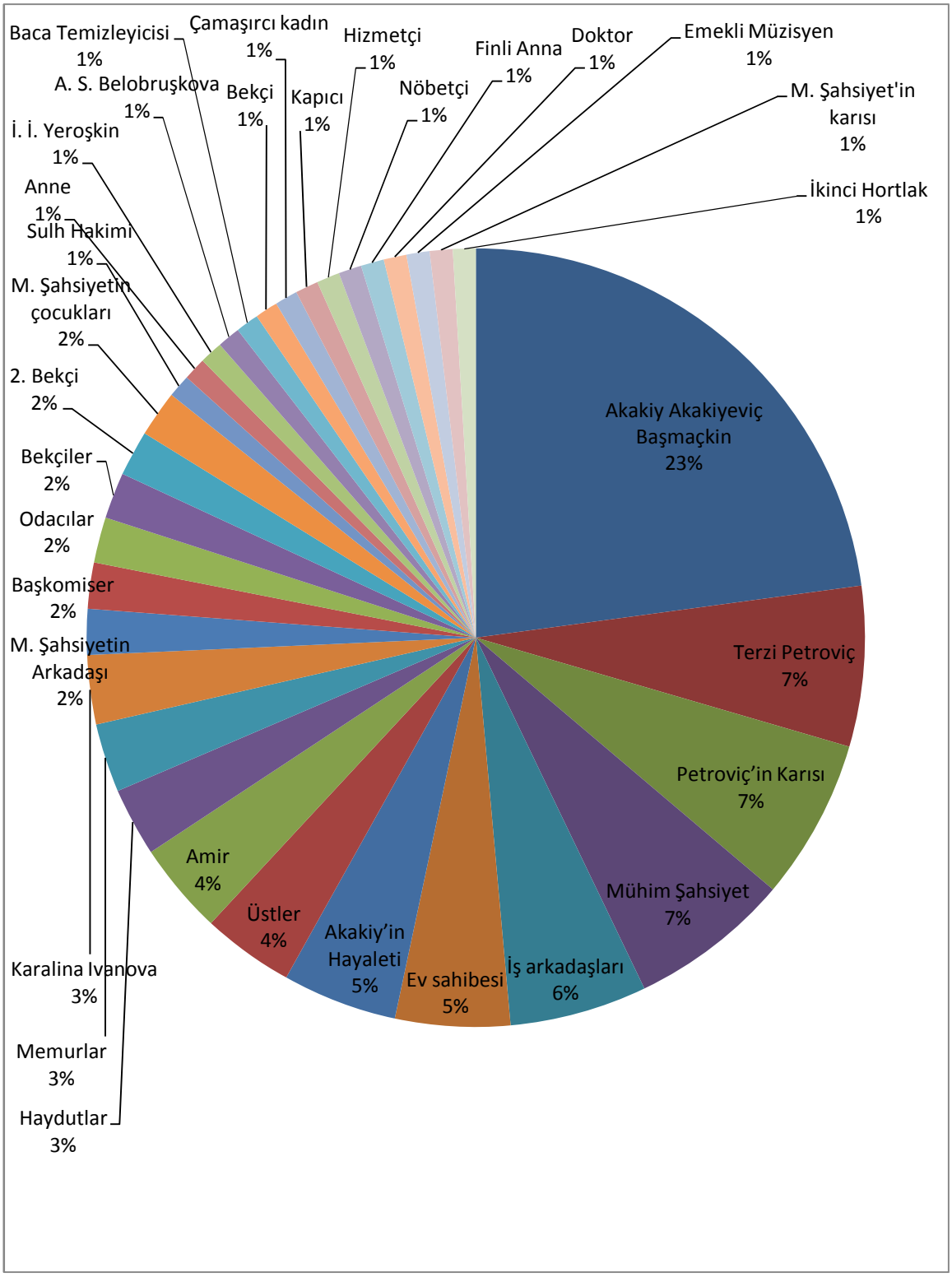
türlerine göre sınıflandırıldığında dengesiz bir dağılımın ortaya çıktığı gözlemlenmektedir. Grafik 1'de karakterlerin dağılımlarını gösterilmektedir:



Grafik 1: "Palto" Romanında Rol Dağılımı

Grafik 1'de açıkça görüldüğü üzere, Palto isimli romanda en çok kullanılan karakter tipi "önemsiz rol üstlenen karakterler"dir. Bu karakterler toplam anlatı karakterlerinin yaklaşık üçte ikilik bir bölümünü oluşturur. Gogol ikinci olarak "folyo karakter"leri kullanmış bunu "ikinci derece kahraman", "koro karakter", "karşıt karakter" ve "başkahraman" izlemiştir. Palto'da nispeten daha önemsiz karakterlerin anlatı içerisine dahil olmasının nedeni olarak yazarın karakterleri iki boyutlu tipler olarak karakterleştirmesi gösterilebilir.

Gogol, daha önceki bölümlerde de serimlendiği üzere, anlatıyı bireysel bir sunum olarak konumlandırır. Mizah unsuru ön plandadır ve onun yapıtlarında aslolan söylemdir. Yine yapıtı incelendiğinde bu karakterlerin çoğunun hakkında bilgi bile vermediği görülmektedir. Anlatı oyunculuğu açısından bakıldığında karakterlerin çoğu figüran rolündedir ve anlatı söylemine renk katmak için kullanılır. Bununla birlikte karakterlerin rol alma süreleri oldukça düşüktür. Grafik 2'de karakterlerin anlatı içerisinde rol alma oranları görülmektedir:



Grafik 2: "Palto" Romanında Karakter Dağılımı

Grafik 2 incelendiğinde açık bir şekilde görülmektedir ki bir tane başkahraman olduğu halde anlatının çoğunda bu karakter rol almaktadır. Akakiy'in Hortlağını da Akakiy'in devamı olarak ele alırsak anlatının yüzde yirmi sekizlik bir bölümünde

başkahramanın rol oynadağını görürüz. Önemsiz rol üstlenen karakterler toplam karakterlerin üçte ikisini oluşturduğu halde anlatının yalnızca üçte birinde boy göstermektedirler.

Rol dağılımına bakıldığında "Palto"da karakterlerin yalnızca olayların durumuna istinaden anlatının içine dahil edildiği görülür. Örneğin Akakiy'in "İş Arkadaşları" gibi "Folyo Karakter"ler, başkahramanı tanımlayacak serimleme durumlarında boy göstermektedirler ve anlatının bir iki yeri dışında söylemin bir parçası olmaktan ileri gidememektedirler. "Terzi Petroviç" gibi ikinci dereceden kahramanlar ise yine rol gereği öykünün sürecinin tamamlamak için performans sergilerler. "Palto"da yan öykü oluşturma gibi eğilimler pek gözlenmez. Yapıtta yalnızca 2. bekçinin öyküsü ana öyküden bağımsızdır. Söz konusu öykünün, ana öyküyü sonlandırmak amacıyla bir alt metin olarak ana öyküye monte edildiği söylenebilir. Bunların yanı sıra bazı "Palto"da karakterler bütünüyle başkahramanı merkeze alarak varlık göstermemektedir. Örneğin, "Mühim Şahsiyet'in Arkadaşı", "Mühim Şahsiyet"i tanımlamak için, "Petroviç'in Karısı", "Terzi Petroviç"in eylemselliğini desteklemek için kullanılır. Buradan şu çıkar ki, "Palto"da baskın olan şey karakterler değil, olay örgüsü ve anlatı söylemidir. Elde edilen istatistiki veriler de, yapısal olarak, Gogol'un niyetliliğini yapıtlarına yansıttığını göstermektedir.

3.3.5. Zamansallık

Yukarıda da serimlendiği üzere "Palto"da olay örgüsü büyük ölçüde söylemsel alanda yansıtıldığından, zamansallık büyük ölçüde muğlaktır. Yazar da söylem içerisinde zaman ifadeleri kullanmaktan kasıtlı olarak uzak durmaktadır. Zaman söylem içerisinde bu şekilde belirsizleştirilirken, eylemsellik boyutunda çoğunlukla açık bir şekilde ortaya konulmuştur. Zaman ifadelerinin ilik olarak ortaya koyulduğu bölümü referans olarak bu türden bir izlek oluşturmak olanaklıdır. Tablo 4'te olaylar ve ardışıklık periyotları gösterilmektedir:

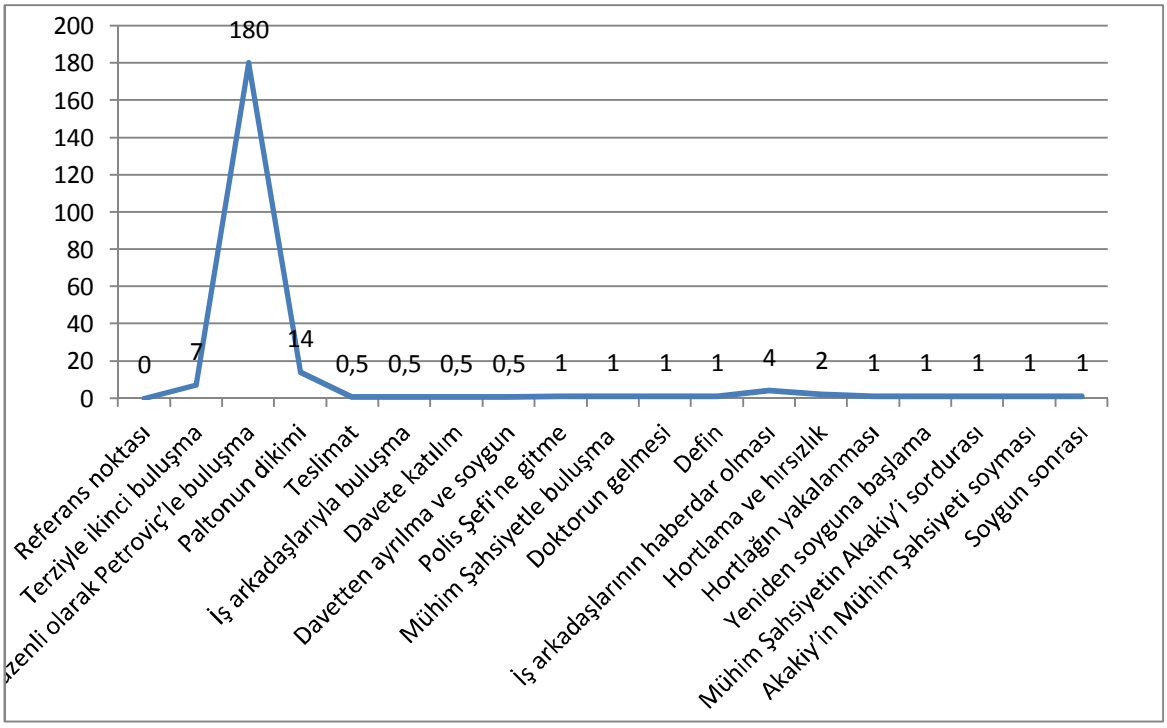
Olay Tanımları	**Gün Sayısı**
Referans noktası	0

Tablo 4: "Palto" Romanında Olaylar ve Zaman Ardışıklığı

Olay Tanımları	**Gün Sayısı**
Terziyle ikinci buluşma	7
Düzenli olarak Petroviç'le buluşma	180
Paltonun dikimi	14
Teslimat	0,5
İş arkadaşlarıyla buluşma	0,5
Davete katılım	0,5
Davetten ayrılma ve soygun	0,5
Polis Şefi'ne gitme	1
Mühim Şahsiyetle buluşma	1
Doktorun gelmesi	1
Defin	1
İş arkadaşlarının haberdar olması	4
Hortlama ve hırsızlık	2
Hortlağın yakalanması	1
Yeniden soyguna başlama	1
Mühim Şahsiyetin Akakiy'i sordurası	1
Akakiy'in Mühim Şahsiyeti soyması	1
Soygun sonrası	1

Tablo 4: "Palto" Romanında Olaylar ve Zaman Ardışıklığı (Devam)

Tablo 4'te açıkça gösterildiği ölçüde olay örgüsünün çok büyük bir kısmı krolonojik açıdan "Palto"nun dikim sürecinde geçmektedir. Terziyle buluşmadan, teslimata kadar geçen süre toplam 201 gündür. Kalan olayların toplam süresi 17 gündür. Bu sıralam Grafik 3'de daha net bir şekilde görülmektedir:



Grafik 3: "Palto" Romanında Olaylar ve Zaman Ardışıklığı

Grafik 3'te de görüldüğü üzere "Palto" nun dikim süreci kronolojik olarak çok büyük bir alan kaplamaktadır. Bununla birlikte Anlatı içerisinde fazla yer kapladığını söylemek mümkün değildir. Örneğin, 180 gün olarak görülen "Terzi Petroviç" ile buluşma dönemi anlatı içerisinde bir paragraflık bir alan kaplamaktadır. Yine bu dönemin öncesine ilişkin bir zaman göstergesi bulunmamaktadır. Anlatı içerisinde hiç yer tutmuyormuş gibi görünen "Terziyle Buluşma Dönemi Öncesi" öykünün büyük bir alanını kaplamaktadır. Ne var ki, bu dönem söylemsel alanda muğlak bırakılmıştır. Yine bir buçuk, iki günlük bir zaman diliminde gerçekleşen "Palto'nun Gasp Süreci" öykünün ana bölümlerinden birini oluşturmakta ve dikim sürecinden daha geniş bir alana yayılmaktadır.

"Palto"da öykü zamanı, söylem zamanının gerisinde ikincil bir pozisyonda bulunmaktadır. Yapıtta, zaman fenomeni, yalnızca elzem olan yerlerde işlevsel olarak kullanılmış, çoğunlukla üzeri muğlak bir perdeyle örtülmüştür. Öykü zamanı her ne kadar kesin olarak belli olsa da, söylem zamanının muğlaklaştırıcı etkisi olayları kronolojik bir algı boyutundan çıkarmaktadır. Örneğin, Palto'nun dikimiyle ilgili altı aylık süreç bir paragrafta anlatılırken, birkaç saatte gerçekleşen pek çok olay sayfalarca anlatılmaktadır. Anlatıcı, çoğu yerde söylemsel açıdan araya

girmekte ve bu diegetik kullanımlar da olayların gerçekleşme sırasının takibini zorlaştırmaktadır. Öyküde, olayların gerçekleşme tarihi belirtilmezken, at arabası, bina yapıları gibi kronotoplar, gerçekleşme dönemi hakkında okuyucuya bir gösterge olarak sunulmaktadır.

3.3.6. Uzamsallık

"Palto"da mekan olarak bir devlet dairesi, Petersburg sokakları, Akakiy'in evi, Akakiy'in iş yeri, Terzi Petroviç'in çatı katındaki odası, Manifaturacılar, Amir'in evi, Mezarlık, Kiryuşkin Sokağı ve Obhulov Köprüsü olarak kullanılmıştır.

Anlatıda söz konusu olan bu uzamlar için de yine diğer anlambirimciklerle aynı stratejinin kullanıldığını söyleyebiliriz. Gogol, mekanların betimleme sürecinde söylemi başat konuma almaktadır. Örneğin, anlatının başında yer alan devlet dairesi için "Rusya'daki devlet dairelerinden biri" ifadesi kullanılmaktadır (Gogol, 2012: s. 7). Bununla birlikte Amir'in evi betimlenirken aşağıdaki ifadeler kullanılmaktadır:

> "Ev sahibi birinci sınıf bir hayat sürüyordu; kapısının önünde bir lamba asılıydı ve ikinci katta yaşıyordu. Akakiy antreye girdiğinde sıra sıra dizilmiş galoşlar gördü; odanın ortasında bir semaver kaynayıp tıslıyordu. Duvarda türlü türlü ceket ve palto asılıydı; hatta bazılarının yakası gerçek kunduz kürkünden, kıvrımları kadifedendi" (Gogol, 2012: s. 39).

"Palto"da mekanlara yönelik betimlemeler, onların öyküdeki işlevlerine detaylandırılmaktadır. İşlevler önemsizleştikçe, söylem içinde betimlemeler geçiştirilmekte veya sadece mekan adı verilmekle yetinilmektedir. Bu bağlamda sonuç bölümünde derin yapıyı incelerken de göreceğimiz üzere, öykünün ana temasını içeren sınıf ilişkilerine yönelik betimlemeler ön plana çıkarılmaktadır. "Başkahraman"ın, "amir"inin evine yolculuk ederken yapılan betimleme bu duruma güzel bir örnek oluşturmaktadır:

> "Saygıdeğer memur şehrin çok nezih bir semtinde, dolayısıyla da Akakiy'in evinin epey uzağında yaşıyordu. Dokuzuncu dereceden memurumuz ilk önce bomboş görünen loş sokaklardan geçti, amirinin evine yaklaştıkça sokaklar canlanıp ışıklandı. Yolda yürüyen insanlar sıklaşaya başladı; zarifçe giyinmiş hanımlarla karşılaşıyordu Akakiy Akakiyeviç şimdi; beylerin paltolarının

yakaları susamuru kürkündendi. Pirinç başlı çivileriyle ızgaraya benzeyen kızaklar süren köylü kılıklı adamlar seyrelirken ayı postu örtülü, cilalı kızaklar süren, kırmızı kadife başlıklı şık arabacılar sardı her yanı; tekerleri karda gıcırdayan süslü püslü arabalar sokaklarda yağ gibi kayıyordu" (Gogol, 2012: s. 36-38).

Burada özellikle sınıflararası farklılık vurgulanmakta ve "başkahraman"ın hayat standartları daha da belirginleştirilmeye çalışılmaktadır. Özellikle iki karakter arasındaki yaşam mekanı arasındaki uzamsal farklılık dikkat çekicidir. "Akakiy", "amir"inin evine yaptığı yolculukta yaşam standartları ve kültürel farklılıkların pozitif yönde değiştiği kişilerin görsel retoriği ve yaşam dünyasındaki materyallerin organizasyon biçimi aracılığıyla vurgulanmaktadır. Mekana yönelik betimlemelerde, açık bir şekilde, Çarlık Rusya'sının Petersburg'unun gentrifikasyon sürecinden geçmiş olduğu serimlenmektedir.

Yine, yukarıda serimlenen "amir"in evi ile "Terzi Petroviç"in evi arasındaki betimleme aynı amaca hizmet etmektedir. "Palto"da söz konusu mekanla ilgili aşağıdaki ifadeler yer almaktadır:

"Kapı açıktı, çünkü Petroviç'in karısı balık pişirirken ortalığı öyle dumana boğmuştu ki mutfaktaki hamamböcekleri bile görünmüyordu. Akakiy mutfaktan gözleri yana yana, kadına görünmeden geçip terzinin büyük, kaba saba, ahşap bir masada bir Türk paşası gibi bağdaş kurup, terzilerin adeti olduğu üzere çıplak ayakla oturduğu odaya girdi" (Gogol, 2012: s. 20-21).

Önceki satırlarda betimlenen evin sunduğu atmosferle, "Petroviç"in evinin atmosferi arasındaki almaşlık bu satırlarda gözler önüne serilmektedir. Bununla birlikte metinde bu diyalektik ilişki dışında konuyla bağlantılı bir kayda değer mekan betimlemesi bulunmamaktadır. Sunulan tüm betimlemeler söylem içerisinde detaysızlaştırılmıştır. "Petersburg sokakları" sadece isim olarak yer almakta, iki yerde özgül isimleri verilmektedir: "Kiryuşkin Sokağı" ve "Obhulov Köprüsü". "Akakiy'in evi", "Akakiy'in iş yeri", "Manifaturacılar" ve "Mezarlık"la ilgili olarak küçük çaplı betimlemeler sunulmaktadır.

3.3.7. Sonuç

"Palto"da derin yapı ve anlam oluşturma stratejisi hakkında düşünüldüğünde metnin organizasyonunda etkili olan iki figür dikkat çekicidir: "Kuzey Rüzgarı" ve "Palto".

Romanda "Kuzey Rüzgarı" memurların en önemli düşmanı olarak nitelendirilmiştir. Bu korkunç düşman karşısında onları koruyan tek bir şey vardır: İncecik paltoları. Anlatıdaki dönüşümleri de bu ikili arasındaki ilişki tetiklemektedir. Kuzey rüzgarı gibi gaddar bir düşman karşısında paltosundan yoksun olan bir memur ne yapar? Akakiy'in başına geleceklerin nedeni bu yoksunluk durumudur. "Palto"da bu durumsallık geçişi aşağıdaki satırlarla anlatılır:

> "Mevkisinden de, yılda dört yüz rublelik gelirinden de gayet memnun bu adamın huzur dolu varlığı böylece sürüp gidiyordu. Eğer başına o talihsiz olaylar, sadece dokuzuncu dereceden memurların değil; ikinci, üçüncü, yedinci dereceden memurların, danışmanların, hatta danışacak ve danışılacak hiçbir şeyi olamyanların bile başına gelebilecek o sıkıntılar vuku bulmasaydı, belki de çok ileri yaşa kadar huzur içinde yaşayacaktı" (Gogol, 2012: s. 16-17).

"Palto" Romanının anlatısında dört temel kavramın olgusal karşılıkları arasındaki geçişin olay örgüsünü şekillendirdiğinden bahsedilebilir: Bunlardan ilki yukarıda sunulan "yoksunluk"tur. Diğerleri "ihtiyaç/tüketim", "çaresizlik" ve "intikam" olarak sıralanabilir.

Yoksunluk, anlatıda, memurluk ve sınıfsal kaygılarına gönderme yapar. Her memur palto almak ister, ancak maddi yetersizlikten ötürü bunun hayalini dahi kuramaz; tıpkı başkahramanda olduğu gibi. İronik bir biçimde, anlatının devinimini sağlayan şey ise öykünün önemli bir diğer figürü olan paltonun ta kendisidir. Kuzey rüzgarının varlığı hep vardır, ne var ki Akakiy'in paltosu gün geçtikçe zamana yenik düşmektedir. Hatta Akakiy'in gittikçe incelen "Palto"suna, iş arkadaşları "cübbe" yakıştırmasını yapmaktadır.

Bu türden bir "ihtiyaç/tüketim" durumu başkahramının farkındalık düzeyini yükseltir. Akakiy, bir yandan bir özdüşünüm sürecinin içinde bulur kendini. Palto,

alma düşüncesi, kişiliğinde de belirgin değişiklikler yaratmaya başlamıştır. Gogol'a göre, "Hatta en cüretkar hayallerinde bazen paltosuna sansar kürkü bir yaka diktirmeyi bile kurar olmuştu"r (Gogol, 2012: s. 31). Ayrıca, çevresindeki tüm paltoları süzmeye başlamıştır. Onun için sansar kürkü bir palto almak hayalden ibarettir. Ama çevresindeki sansar kürklü paltoları da artık çok daha kolay ayırt edebilmektedir. Bu ihtiyacı, onu "Terzi Petroviç" ile olan ilişkisine iter ve sonunda tüketimi gerçekleştirir. Aylar süren bir sıkıyönetimin ardından palto alabilecek parayı biriktirir ve satın alma davranışını gerçekleştirir. Yapıtta paltonun malzeme alım süreci aşağıdaki gibi betimlenir:

> "Çok pahalıya geldiğinden sansar kürkü almadılar, ama dükkandaki en iyi kedi kürkünü seçtiler, öyle ki uzaktan sansar kürkü sanılabilirdi." (Gogol, 2012: s. 32)

Buradaki, ürün boşluğu ve bunu kapatma girişiminde dikkat çeken şey sürecin anormalliğidir. Akakiy, altı üstü bir palto alabilmek için aylarca temel ihtiyaçlarından kısarak para biriktirmek zorunda kalmıştır ve ulaşabildiği en son nokta "kedi kürkü"dür.

Zaman çizelgesinde yer alan bu 201 günlük süreç pek de normal değildir. Dolayısıyla derin yapıyı etkileyen bir anlambirim olarak düşünülmesi gerekir. "Sansar kürkü" ve "kedi kürkü" arasındaki ilişki de yine dikkat edilmesi gereken bir başka anlambirim olarak karşımıza çıkmaktadır. Başkahraman'ın "sansar kürkü"ne yüklediği anlam ve sonunda "kedi kürkü" bir palto alması yaşadığı hayatın zorluğunu gösteren önemli göstergelerdir.

Bu denli bir çaba içinde elde edilen "palto"nun, haydutlar tarafından gaspedilmesi ise Akakiy'i büsbütün bir "çaresizlik" içine sokmuştur. Kendisinden beklenmeyecek denli insanüstü bir çabayla paltosunu geri almak için uğraşan başkahraman, en son bel bağladığı "Mühim Şahsiyet" tarafından terslenince direnci kırılır ve ölür.

Burada "Mühim Şahsiyet"in kendi statüsünü pekiştirmek için Akakiy'i kullanması dikkat edilmesi gereken başka bir noktadır. Buradaki anahtar kavram "süblasyon"dur. Felsefe tarihine "Efendi-Köle Diyalektiği" kavramını miras bırakan

bu Hegelyan terim, uzamsallık incelemesinde de belirlenen "gentrifikasyon" ile koşut olarak anlatı içinde yapılandırılan sınıfsal ilişkilerin boyutlarını gözler önüne sermektedir. Nasıl ki, amirinin evi ile Akakiy'in evi arasında büyük bir uzamsal boşluk varsa, Mühim Şahsiyet ile Akakiy'in konumları arasında da devasa bir uçurum vardır. Arkadaşının yanında statü göstergesi olarak Mühim Şahsiyet tarafından kullanılan azarlama davranışı, Akakiy'in canından olmasıyla sonuçlanır.

Öykünün devinimini sağlayan son kavram ise "intikam"dır. Burada, intikamın gerçekleşme biçimi dikkat çekicidir. "Palto"da intikam fantastik bir şekilde alınmaktadır. Akakiy, hortlak olarak olay örgüsüne yeniden dahil olmaktadır ve "Mühim Şahsiyet"in paltosunu alana dek ortalığa korku salmaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken normal yollarla bir refleks geliştirilmemiş olmasıdır. Dolayısıyla, metinde ortaya çıkan bu gerçeküstü yönelim, meta-iletişimsel olarak sınıf farklılıkları arasındaki uçurum için bir pekiştireç görevi görmektedir.

Öykünün sonunda beliren diğer hortlağın haydutlardan birine benzemesi ise Akakiy'in intikamını yalnızca "Mühim Şahsiyet"ten almadığına gönderme yapmaktadır. Görünen o ki, bu zayıf, çelimsiz ve düşük statülü Dokuzuncu Dereceden Memur, fiziksel ve maddi olarak yetersiz kaldığı gerçek bir dünyada bir birey olarak başaramadıklarını, hortlağa dönüşerek gerçekleştirmiştir. Zira, anlatıda betimlenen dünyada "Haydut"u öldürmesinin ve "Mühim Şahsiyet"in paltosunu elinden almasının başka bir yolu sunulmamaktadır. Öykünün kurgusunu açındıran temel çelişkinin ise varolma ve yok oluş kavram zıtlığından yola çıkarak şekillendiği söylenebilir. Gerek efendi köle diyalektiğinin şekillendiği toplumsal ortam, gerek insanların sübblasyona dayalı şiddet eğilimi, gerek öykünün içinde karakterin paltoya yüklediği fetişsel anlam, gerekse kuzey rüzgarının dondurucu etkisinin insanların yüzüne vurgudu statü durumu öykünün derin yapısının merkezinde bu durumun olduğunu destekler nitelikteki parametrelerdir. Öyküde bir taraftan toplumsal yapı içerisinde varolmaya çalışırken, hayatından olan bir memur karakterinin macerası sergilenirken, diğer taraftan yozlaşmış bir toplumsal yapı gözler önüne serilmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi, "Palto" çifte kodlanmış, çok yüzeyli bir metindir. Dolayısıyla, çoklu anlam üretimlerine de o ölçüde müsait bir yapı arzetmektedir.

3.4. "Dönüşüm" Romanının Yapısal Çözümlemesi

3.4.1. Giriş

"Gregor Samsa bir sabah kendini yatağında huzursuz düşlerden uyandığında kendini dev bir böceğe dönüşmüş olarak buldu" (Kafka, 2012: s. 7). Bu yalın dolayımsız ve kafa karıştırıcı cümleyle başlayan *Dönüşüm* romanı, dünya edebiyatının en önemli eserlerinden biri arasında gösterilir.

Gregor Samsa'nın öyküsünün anlatıldığı romanda, dönüşüme uğramasından sonra kendisinin ve ailesinin yaşadığı değişim süreci anlatılır. Fantastik bir metinmiş gibi görünen romanın gönderge alanı ise hayatın yalın gerçekliğinden öte bir şey değildir. Samsa, böceğe dönüşünce artık çalışamaz. Zaten geçim sıkıntısı yaşayan ailesinin de hayatı, onunla birlikte değişir. En büyük değişim ise kız kardeşi Grete'de gerçekleşecektir.

Kafka'nın şaheser niteliğindeki öyküsünün allak bullak edici yapısını daha iyi kavrayabilmek, burada güdülen birincil amaçtır. Metnin barındırdığı anlam, öyküleme ve olay örgüsü, anlatıcının konumu, anlatı kişileri, zamansallık ve uzamsallıktan yola çıkarak yapılan analizlerle belirlenmeye çalışılmakta ve analizlerin sonrasında üzeri açılan anlambirimcikler sonuç bölümde şekillendikleri temel çelişki açısından değerlendirme sürecine sokulmaktadır.

3.4.2. Öyküleme

Dönüşümde'de ortaya konulan öykülemeyi dönüşüm, adaptasyon, işlevsizleşme, çevresel dönüşüm, yüzleşme, ötekileşme, kabullenme ve ölüm olmak üzere sekiz kısma ayırmak mümkündür. Bu durumsallık geçişleri Şekil 4'teki gibidir:

D1 ----------> D2 ----------> D3 ----------> D4 ----------> D5 ----------> D6 ----------> D7 ----------> D8			
(Dönüşüm)	(Adaptasyon)	(İşlevsizleşme)	(Çevresel dönüşüm)
(Yüzleşme)	(Ötekileştirilme)	(Kabullenme)	(Ölüm)

Şekil 4: "Dönüşüm" Romanında Durumsallık Geçişleri

Bu durumsallık geçişleri anlam üzerinde de belirli bir dönüşüme neden olmaktadır. Söz konusu anlam geçişleri aşağıdaki gibidir:

A1: Gregor Samsa bir sabah kendisini bir böceğe dönüşmüş olarak bulur.

A2: Gregor bir süre bu yeni durumuna adapte olmaya çalışır.

A3: Yeni fiziksel durumu yüzünden Gregor aile içinde artık bir işlev sahibi değildir ve dışlanır.

A4: Gregor'un maddi üretkenliğinin yok olması, ailesinin ve yaşadığı ortamın dönüşümüne neden olur. Ailesi geçimini sağlayamamaya başlar. Annesi, babası ve kız kardeşi çalışma hayatına atılır, hatta hizmetçilerini işten çıkarırlar ve evin bir odasını kiraya verirler.

A5: Yaşam alanına müdehale edilmesi, Gregor'u insan olmak ve böcek olmak arasında bir ikilemde olduğunun farkına varmasını sağlar.

A6: Gregor, ailesi tarafından ötekileştirilir ve böcek olarak algılanmaya başlar.

A7: Gregor, moral olarak çöküntüye uğrar ve ailesinin tepkisi sonucunda durumunu kabullenir.

A8: Fiziksel ve ruhsal açıdan çöküntüye uğrayan Gregor, hayatını kaybeder.

D ve A sembolleriyle gösterilen durumsallık ve anlamsallık dönüşümlerini çizgisel olarak ardarda okumak öykünün ilerleme şablonunu bize sunmaktadır. Koşut bir okumayla durum ve buna bağlı olarak anlam değişimleri de çözümlenebilecektir.

3.4.3. Anlatıcının Konumu

Dönüşüm romanında da, anlatıcının konumu öykünün yapısı hakkında önemli bir nokta olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu konumu gördükten sonra, bu konumun anlamı açımlanacaktır. Tablo 5'te anlatıcının konumu belirtilmektedir:

	Benöyküsel	**Elöyküsel**
İçöyküsel		
Dış öyküsel		x

Tablo 5: "Dönüşüm" Romanında Anlatıcının Konumu

Tablo 5'te de açıkça görüldüğü üzere, "Dönüşüm" romanında anlatıcı dışöyküsel ve elöyküsel bir pozisyonda yer almaktadır.

Burada, tıpkı Palto'da olduğu gibi anlatıcı, olaylara dışarıdan bakan ve onlara müdahil olmayan bir konuma yerleştirilmiştir. Bununla birlikte, Dönüşüm'de anlatıcı ne skazdır, ne de geleneksel her şeyi bilen Tanrısal anlatıcı konumundadır.

Buradaki alt başlığın giriş bölümünde yapılan alıntıda da açıkça görüldüğü üzere, anlatıcı sadece aktaran konumudadır. Olaylar hakkında yorum yapmaz. Başka bir deyişle okuyucuyu diegetik söylemlere boğmaz. Bununla birlikte diegetik açıdan bir paralipsis durumu söz konusu değildir. Okuyucunun bilmesi gereken tüm ayrıntılar gerektiği kadar verilir, ancak bundan ötesine geçilmez. Anlatıcı, okuyucuyla olayların arasına girmemektedir.

3.4.4. Anlatı Kişileri

Anlatı kişilerini incelemeden önce, onları sınıflandırmak yerinde olacaktır. Karakterin ismi, karakterin özellikleri, karakterin türü ve anlatı içerisindeki sahnelerde belirim sıklığı sınıflandırma kriterlerimizi oluşturmaktadır. Tablo 6'da bu sınıflandırmalara ilişkin veriler sunulmaktadır:

Karakterin İsmi	**Karakterin Özellikleri**	**Karakterin Türü**	**Belirim Sıklığı**
Gregor Samsa	Kahverengi, bombeli ve yay biçiminde şeritlerle bezeli olan bir karna, kabuklu sert bir sırta ve gövdesinde acınacak incelikte pek çok bacağa sahip olan dev bir böcek olarak mutasyon geçirmiş biri. Böceğe dönüşmeden önce sigortacılık yapıyor.	Başkahraman	105
Grete	Gregor'un kız kardeşi. 17 yaşında. Uyumayı ve ev işlerine yardım etmeyi seviyor. Keman çalıyor. Vefakar ve özverili bir kişiliğe sahip, ama bencil bir yönü de var.	İkinci dereceden kahraman	83
Baba	Yaşlı, kilolu, bencil, katı ve anlayışsız bir insan.	İkinci dereceden kahraman	68

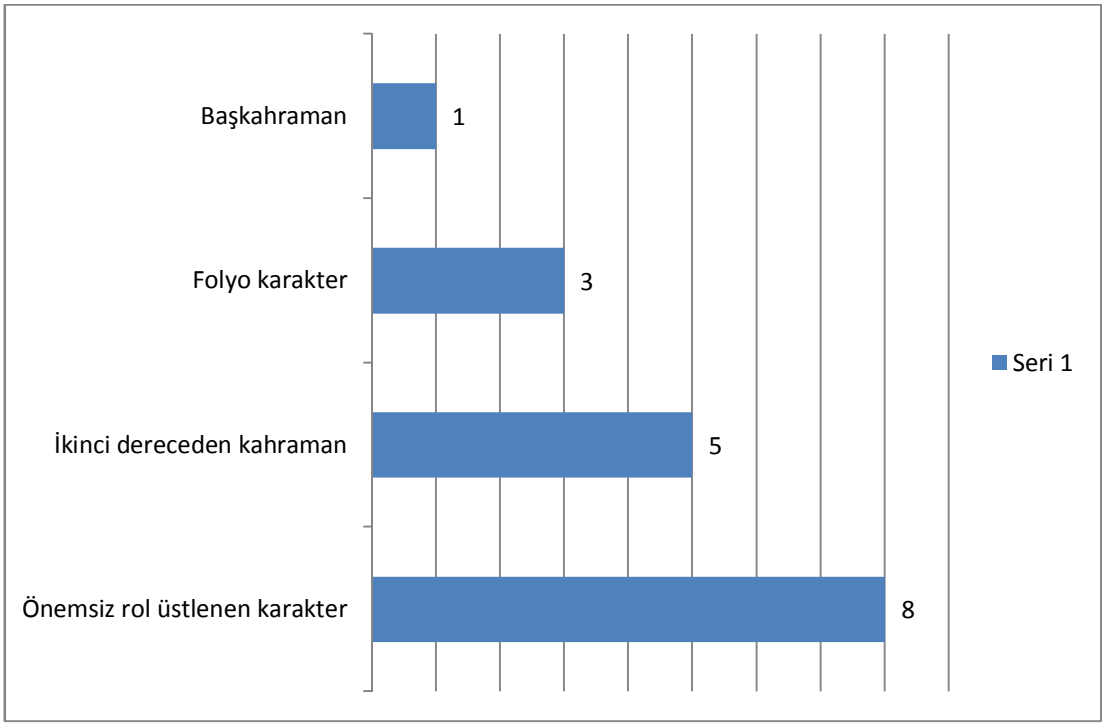
Tablo 6: "Dönüşüm" Romanı Karakter Çizelgesi

Karakterin İsmi	Karakterin Özellikleri	Karakterin Türü	Belirim Sıklığı
Anne	Yaşlı, astım hastası ve yufka yürekli.	İkinci dereceden kahraman	67
Kiracılar	Benmerkezci, bakın ve ukala kişiler.	İkinci dereceden kahraman	19
Müdür	Hırslı, aşırı kuralcı ve iş yerini patronundan çok sahiplenen bir kişi.	Folyo karakter	13
Yeni Hizmetçi	Umursamaz, saygısız, patavatsız, ukala ve yaşlı bir kadın.	İkinci dereceden kahraman	12
Anna	Hizmetçi. İşine sadık, çalışkan ama üzerine düşmeyen vazifelere burnunu sokmayan bir kişi.	Önemsiz rol üstlenen karakter	8
Patron	Tamahkar bir iş adamı.	Önemsiz rol üstlenen karakter	6
Sigorta Doktoru	Bilgi yok.	Önemsiz rol üstlenen karakter	3
Çilingir	Bilgi yok.	Önemsiz rol üstlenen karakter	3
Aşçı kadın	Kaygılı ve uzlaşmacı bir yapıya sahip olan bir karakter.	Folyo karakter	2
Mağazanın Çırağı	Kişiliği ve aklı olmayan, patronuna biat etmiş bir kişi.	Önemsiz rol üstlenen karakter	1
Kapıcı kadın	Bilgi yok.	Önemsiz rol üstlenen karakter	1
Oda Hizmetçisi	Bilgi yok.	Önemsiz rol üstlenen karakter	1
Kasiyer kız	Gregor'un aşık olduğu ve evlenme hayalleri kurduğu kadın. Şapkacıda çalışmaktadır	Folyo karakter	1
Kasap çırağı	Bilgi yok.	Önemsiz rol üstlenen karakter	1

Tablo 6: "Dönüşüm" Romanı Karakter Çizelgesi (Devam)

"Dönüşüm"de toplam 17 karakter kullanılmıştır. Bunlar, Palto'dakinin aksine yalınkat (flat) karakterler değil, anlatı içinde kişilik yapıları da değişen yuvarlak (raund) karakterlerdir. Roman'ın konusu da büyük ölçüde bu dönüşüm olduğundan

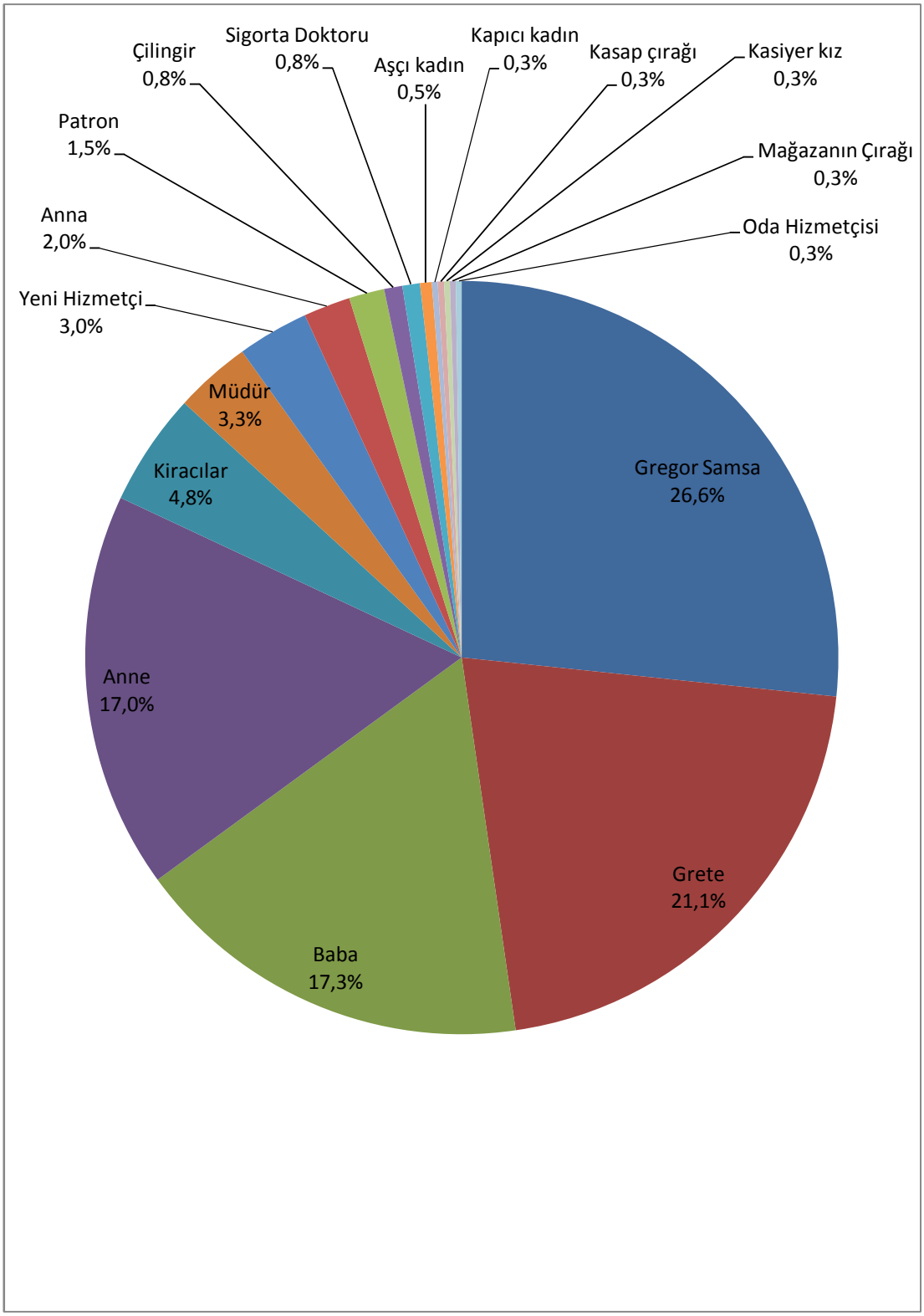
karakterlerin süreç içerisinde geçirdikleri değişimin nedenselliği anlaşılabilir. Özellikle, Gregor Samsa ve Grete Samsa karakterlerinin dönüşüm süreci, öyküde çok daha belirgin bir şekilde görünmektedir. Bununla birlikte, "Dönüşüm"de karakter sayısın azlığına koşut olarak, türsel açıdan da büyük bir çeşitliliğe rastlanmaz. Karakterler türlerine göre sınıflandırıldığında dengesiz bir dağılımın ortaya çıktığı gözlemlenmektedir. Grafik 4'te karakterlerin dağılımlarını gösterilmektedir:



Grafik 4: "Dönüşüm" Romanında Rol Dağılımı

Grafik 4'te açıkça görüldüğü üzere, "Dönüşüm"de en çok kullanılan karakter tipi "önemsiz rol üstlenen karakterler"dir. Bu karakterler toplam anlatı karakterlerinin yaklaşık yarısını oluşturur. Dönüşümde ikinci olarak "ikinci derece kahraman"lar kullanılmış bunu, "folyo karakter"ler ve "başkahraman" izlemiştir. Romanda "koro karakter", "karşıt karakter" kullanımına rastlanmaz. Bununla birlikte karakterlerin temsil oranları türsel çeşitlliğiyle ters orantılıdır.

Anlatı oyunculuğu açısından bakıldığında karakterlerin çoğu az sayıdaki sahneye sınırlı derecede dahil olur. Başka bir deyişle, bu karakterlerin öyküdeki rol alma süreleri oldukça düşüktür. Grafik 5'te karakterlerin anlatı içerisinde rol alma oranları görülmektedir:



Grafik 5: "Dönüşüm" Romanında Karakter Dağılımı

Grafik 5 incelendiğinde açık bir şekilde görülmektedir ki; öykünün büyük bir bölümünü Samsa ailesi domine etmektedir. Aile öykünün yüzde seksen ikilik bölümünde temsil edilmektedir. Başkahraman ve ikinci derece kahramanların tümü

birlikte düşünüldüğünde bu oran yüzde doksanlara kadar çıkmaktadır. Önemsiz rol üstlenen ve folyo karakterler ise toplamda yüzde onluk bir dilim içerisinde temsil edilmektedir.

Rol dağılımına bakıldığında "Dönüşüm"de karakterlerin yalnızca olayların durumuna istinaden anlatının içine dahil edildiği görülür. Bununla birlikte, "Palto"daki kulanım şeklinin aksine, karakterler bütünüyle başkahramanı merkeze alarak varlıklarını konumlandırmamaktadırlar. Diğer karakterlerin öyküdeki konumları, Gregor Samsa'ya odaklı değil, olay merkezlidir. Samsa ailesinin bütün üyelerinin başkahraman kadar öyküde varlık göstermesinin nedeninin de bu olduğu ileri sürülebilir. Ayrıca bu durumda odaklanma biçiminin de etkili olduğundan bahsedilebilir. Anlatıcı, dışöykülesel bir düzlemde yer almasına rağmen bütünüyle olayın içinde olan ama ona dahil olmayan, her şeyi bilip de gerektiğinden fazla konuşmayan bir konumdan olayları aktarmaktadır. Bu nedenle, romanda her nekadar Gregor Samsa'nın hikayesi konu edinilse de, anlatıda olay odaklı bir yapı sergilendiğinden, karakterler temsiliyet oranları açısından çok merkezli bir yapı karşımıza çıkmaktadır.

3.4.5. Zamansallık

Dönüşüm'de zaman hakkında on bir defa ipucu verilmektedir. Mimetik zaman baz alındığında, hikayeni, kronolojik olarak, yaklaşık beş haftalık bir zaman diliminde gerçekleştiği görülmektedir. Bununla birlikte, mimetik olarak çizgisel bir düzlemde gelişen zaman akışının, diegetik açıdan yansıtılmış biçimi dengesizdir. Oransal açıdan bölümler arasında dengesiz bir zaman dağılımı olduğundan söz edilebilir. Üç bölümden oluşan romanda, bir günlük bir süreyi kapsayan ilk bölümde olaylar dakika dakika ilerlerken; bir aylık bir süreyi kapsayan ikinci bölümde zaman sıçramalarla akar. Yaklaşık bir haftalık bir zaman dilimini kapsayan son bölümde ise gün gün ilerleme kaydedilir.

Birinci bölümde zamanın akışının yavaşlamasının nedeninin, içsel zaman olduğu söylenebilir. Bu bölümde, dönüşümün yarattığı şaşkınlık ve Gregor'un duyduğu kaygılara paralel olarak dış dünyada zaman nasıl akarsa aksın, yoğunlaşma durumuna bağlı olarak karakterin iç dünyadasında devinen zaman, öykünün akışına hakim olmuştur.

Benzer şekilde ikinci bölümde zamanın daha hızlı geçmesi de ortada olan durumun karşısında, perspektifin ekseninin kaymasına bağlanabilir. Dönüşüm sürecine bu bölümde alışılmıştır. Hatta fizyolojik dönüşüm de kendi sürecini tamamlamaya başlamıştır.

Üçüncü bölümde ise zaman akışının normal bir tempoya girdiği söylenebilir. Öyküde geçen zaman, metinsel aktarımı yapılırken daha düzenli bir biçimde kendini gösterir.

Zamanla ilgili olarak söylenebilecek ikinci şey, öykü zamanının tarihsel açıdan belirtilmemiş oluşudur. Bununla birlikte, zamanın konumunu belirtecek bazı ipuçları mevcuttur. Bunlardan birincisi, mesleki belirteçlerdir. Sigortacılık işi, müdürlük, kurumsal yapılanmalar öykünün hangi dönemin atmosferinde geçtiği hakkında, en azından hangi dönemde olmadığı hakkında bir gösterge olarak ele alınabilir. Başka bir gösterge ise kronotoplardır. Burada kıyafet seçiminin yanı sıra, metro hattının varlığı zaman göstergesi olarak ele alınabilecek mekânsal bir imleç konumundadır. Aynı şekilde, kesin tarih belirtilmese de, bu unsurlar, dönemsel olarak öykünün okuyucunun zihninde konumlanmasını sağlayan önemli ipuçları olarak kabul edilebilir.

3.4.6. Uzamsallık

"Dönüşüm"de, tıpkı, durumsallığa ilişkin yapılan sade ve açık giriş gibi ilk sahnede içinde bulunulan mekan da betimlenir: "Zırhı andıran sertlikteki sırtının üzerinde yatmaktaydı ve başını azıcık yukarı kaldırdığında kubbemsi, kahverengi, yay biçimindeki sertliklerce bölümlenmiş; üstünde, tutunabileceği hiçbir şey kalmamış ve neredeyse tamamen kaymak üzere olan yorganın bulunduğu kamını gördü. Diğer kısımlarıyla karşılaştırıldığında acınacak denli ince bir sürü bacağı, gözlerinin önünde çaresizce parıldıyordu. 'Bana ne olmuş böyle?' diye düşündü. Bu bir düş değildi. Gerçek, ama biraz fazla küçük, insanlara özgü odası, yabancısı olmadığı dört duvar arasında sakince durmaktaydı. Üstünde ambalajından çıkarılmış kumaş örneklerinden oluşan bir koleksiyonun -Samsa bir satış temsilcisiydi- yayılı olduğu masanın üzerinde, kısa bir süre önce resimli bir dergiden kesip, altın yaldızlı hoş bir çerçevenin içine koymuş olduğu resim asılıydı. Kürk şapka ve bir kürk atkıyla bezenmiş, içinde önkolunun tamamının kaybolduğu ağır bir kürk manşonu

olan, dimdik oturduğu yerden gözlerini izleyiciye doğru kaldırır gibi görünen bir kadını canlandırıyordu resim. Gregor'un bakışları daha sonra pencereye yöneldi; dışarıdaki can sıkıcı hava -pencerenin pervazına çarpan yağmur damlalarının sesi duyuluyordu- onu tümüyle kederlendirdi" (Kafka, 2006: s. 10).

Gregor'un odasının önünde bir oturma odası, yan tarafta dizimlenmiş diğer odalar ve evin önünde bir sahınlık vardır. Odanın penceresinden hastane görünmektedir.

Gregor'un odası önemlidir. Hatta odada bulunan her bir parça da ayrı bir öneme sahiptir. Dönüşüm'de fiziksel dönüşüme paralel olarak, mekansal bir dönüşüm de yaşanmaktadır. Gregor'un odası ilk başta onun kendini güvende hissettiği bir ortamdır. Bu ortamda, kanepe bir sığınak işlevi görür. Duvardaki tablo da onun insani yanının muhafaza edilmesini sağlar. Öykü ilerledikçe, bu güvenli ortam, gittikçe bakımsızlaşmakta ve bir böcek yuvasına, hatta kafese dönüşecektir. Eşyalar yerinden oynatılır ve içindeki son insanlaşmaya yönelik umut kırıntısını temsil eden tablo elinden alınmak istenir.

Eşyaların odadan çıkarılmak istenmesi ve akabinde tabloya sahip çıkma isteği Gregor'un sonunu getirecektir. Tablo'sunu korumak isterken, annesini korkutur ve babasından ölümcül bir darbe alır. Ruhsal açıdan, mekânsal dönüşüme bağlı olarak dirimselliğinin yok oluşu, fiziksel yoksunluklarla da birleşince ölüm onun için doğal bir süreç halini alır.

3.4.7. Sonuç

"Dönüşüm" romanında derin yapı ve anlam oluşturma stratejisi hakkında düşünüldüğünde birkaç noktanın altını çizmek gerekir.

Bunlardan ilki Gregor'un dönüşmüş olmasına rağmen, durumunu önemsemeyip işe yetişme kaygısı gütmesidir. Diegetik olarak durum şu şekilde betimlenmiştir: "Gregor, insanın en küçük bir gecikmede bile en büyüğümden bir zan altına girdiği bir firmada çalışmaya niçin mahkum edilmişti?" (Kafka, 2012: s. 19).

Bununla birlikte müdürün küçük bir gecikme sonrasından evine kadar gelip hesap sorması da üzerinde durumlası gereken bir noktadır. Mimetik olarak şu ifadeler dikkat çekicidir: "Bay Samsa, neyiniz var? Kendinizi odanıza kapatmışsınız, sorulara sadece evet ya da hayırla yanıt veriyorsunuz, anne babanıza gereksiz yere ağır sıkıntılar veriyorsunuz ve -bunu da söylemiş olayım- işle ilgili yükümlülüklerinizi de hiç olmayacak şekilde ihmal ediyorsunuz. Ben anne babanız ve patronunuz adına konuşuyorum ve sizden ciddi olarak derhal anlaşılır bir açıklama rica ediyorum. Şaşırdım, gerçekten şaşırdım. Sizi sakin, aklı başında bir insan olarak tanıdığımı sanıyordum, oysa şimdi birdenbire garip davranışlar içine girmeye başladınız. Gerçi patron bana bu sabah sizin işi savsaklamanızla ilgili olası bir açıklamada bulunmaya çalıştı, -kısa bir süredir size emanet edilmiş olan tahsilatları kastediyordu- ama ben bu açıklamanın pek de yerinde olamayacağına dair gerçekten de şeref sözü verdim. Ama şimdi sizin bu akıl almaz inatçılığınızı görünce böyle, sizin yanınızda olmak konusunda bütün istek ve arzumu kaybediyorum. Ve konumunuz da öyle çok sağlam değil doğrusu. Aslında bütün bunları sizinle baş başa konuşmaktı benim niyetim, ama şu anda zamanı boşa harcıyorsunuz madem, konuştuklarımızı neden sayın anne babanız da duymasın, diye soruyorum kendi kendime. Son günlerde veriminiz son derece düşüktü; gerçi öyle olağanüstü işler çıkarılacak bir mevsimde değiliz, bunu takdir ediyoruz; ama hiç iş çıkarılamayacak bir mevsim de kesinlikle yoktur Bay Samsa, böyle bir şey asla olamaz. (Kafka, 2006: s. 20-21).

Ayrıca, paralel olarak Gregor'un yanıtını içeren şu mimetik yansıtmalar da dikkat çekicidir: "Ama Sayın Yetkili Temsilci, birazdan açacağım kapıyı işte. Küçük bir rahatsızlık, bir baş dönmesi ayağa kalkmama engel oldu. Şu anda hâlâ yataktayım. Ama şimdi gayet dincim yine. Hemen çıkıyorum yataktan. Birazcık daha sabır lütfen! Sandığım kadar iyi değilim henüz. Ama birazcık iyiyim. İnsanı nasıl da çarpıyor meret! Daha dün akşama kadar sapasağlamdım, annem babam da şahitler, daha doğrusu, dün akşam küçük bir şüphe doğdu içime. Kendime bir baktırsaydım keşke. Ne diye mağazaya bildir-medim ki bu durumu! Siz de bilirsiniz, insan hastalığı evde kalmadan da atlatacağını sanıyor. Sayın Yetkili Temsilci! Annemle babamı üzmeyesiniz! Şu anda bana yönelttiğiniz suçlamaların hiçbir nedeni yok; hem kimse bana bu konuda tek bir kelime bile söylemedi. Gönderdiğim son

siparişleri galiba okumadınız. Ayrıca hemen sekiz treniyle yola koyulacağım, bu bir iki saatlik dinlenmeyle gücüme tekrar kavuştum. Siz hiç oyalanmayın burada Sayın Yetkili Temsilci; birazdan ben de işte olacağım, size zahmet olacak, bunu patrona söyleyip selam ve saygılarımı da iletin lütfen!" (Kafka, 2012: s. 32-33).

Gregor'un müdürle karşılaştığında yaptığı konuşmada, işe yetişme kaygısının devam ettiği görülür. Bununla da kalmaz, her şey sarpa sarınca işini kaybetme korkusu onu alır: "Hem hanımlara düşkün olan müdürün ondan etkileneceği de kesindi; kız kardeşi olsaydı, evin kapısını kapatır ve holde müdürle konuşarak korkusunu dağıtırdı" (Kafka, 2012: s. 36).

Buraya kadar aktarılan mimetik ve diegetik unsurlar, Dönüşüm'de Gregor'un içinde bulunduğu durumun böceklikle eşdeğer oluşu izlenimi oluşturmaktadır. Zira, böcek olarak uyanmasına rağmen, durumunu hiç yadırgamaz ve tek derdi işine yetişme kaygısıdır. Bununla birlikte, fiziksel olarak gittikçe böceğe dönüşen Gregor, zaman ilerledikçe ruhsal açıdan içinde bulunduğu ilk durumdan sıyrılır. O, artık artık yemeklerden hoşlanan, tavanda yürüyebilen, hiç kimsenin anlamadığı bir şekilde konuşan, kısacası fiziksel açıdan tam anlamıyla böcekleşmiş ama insan olduğu dönemdekilerden daha özgür bir ruha sahip olan bir bireydir.

Derin yapıyı çözümerken yapılacak ikinci belirleme, metamorfozun Gregor'un aile içindeki pozisyonunu değiştirmesi durumudur. Öyküde diegetik olarak durum şu şekilde betimlenir: "Babasının bu açıklamaları, Gregor'un tutukluluğundan bu yana duyduğu kısmen ilk sevindirici şeyler oldu. Babasının o işinden sonra elinde hiçbir şey kalmadığını düşünüyordu, en azından babası bunun tersini söylememiş, Gregor da ona bu konuyla ilgili hiçbir şey sormamıştı. Gregor'un o günlerdeki tek kaygısı, herkesi büyük bir ümitsizliğe iten işle ilgili talihsizliği ailenin bir an önce unutmasını sağlayabilmek için ne gerekiyorsa yapmaktı. Böylece o günlerde sıra-dışı bir hırsla çalışmaya koyulmuş ve adeta bir gecede yardımcılıktan kuşkusuz çok daha fazla para kazanma olanakları olan gezgin pazarlamacılığa yükselmişti; bu çalışmanın başarıları da anında komisyon olarak nakit paraya dönüşüyor, evde şaşıran ve yüzü gülen ailenin önünde masanın üzerine konabiliyordu. Güzel günlerdi bunlar ve bir daha, en azından bu parlaklıkta asla tekrarlanmadı, üstelik Gregor daha sonraları bütün ailenin yükünü sırtında taşıyabileceği kadar çok para kazanıp bu yükü taşıdığı halde. Çünkü

artık gerek ailesi gerekse Gregor buna alışmıştı, parayı memnuniyetle alıyorlardı, Gregor da memnuniyetle veriyordu, gelgelelım çok özel bir sıcaklık doğamıyordu artık. Bir tek kız kardeşi Gregor'a her şeye rağmen yakınlığını korumuştu ve kendisinden farklı olarak müziği çok seven ve çok dokunaklı bir şekilde keman çalabilen kız kardeşini gelecek yıl -bunun neden olacağı büyük masraflara aldırış etmeksizin ve bu masrafları öyle ya da böyle karşılayarak-konservatuara göndermek Gregor'un gizli planıydı. Gre-gor'un şehirdeki kısa süreli kalışlarında kız kardeşiyle yaptığı sohbetlerde bu konservatuar konusu sıkça anılırdı, ne var ki, gerçekleşmesi akla hayale bile gelmeyecek güzel bir düş olarak sadece; annesiyle babasına gelince, onlar bu masum sohbetleri duymaktan bile hoşlanmıyorlardı; ama Gregor bu konuyu kesinlikle düşünüyor, Noel gecesinde de bunu resmi olarak açıklamayı amaçlıyordu" (Kafka, 2006: s. 40-41).

Gregor'un dönüşümüyle birlikte değişen maddi durum aile bireylerini de etkilemiştir. Bu süreçte en belirgin dönüşüm Grete'te yaşanmıştır. Başlangıçta koruyuculuk işlevi üstlenen kız kardeş, sonraları Gregor'un sonunu hazırlayacak gelişmelerin tetikleyicisi olmuştur. Grete, Gregor'un dünyayla kurduğu köprüdür ve köprü yıkılınca tüm bağlantılar kopar.

Grete, öykünün bir bölümüne kadar hayalindeki abisinin anısına bir böceğe saygı göstermektedir. Bununla birlikte, onu aslında abisi olarak hiçbir zaman görmez. Öyküde geçen şu diegetik ifade bu durumu açığa çıkarmaktadır: "Böylece görünüşünün kız kardeşi için hala katlanılmaz olduğunu ve hep öyle olacağını, hatta kanepenin altından dışarı fırlayan en küçük bir kısmını gördüğünde bile kaçıp gitmemek için kendisini zor tuttuğunu fark etti" (Kafka, 2012: s. 66)

Romanda ikinci olarak baba'nın dönüşümü serimlenmektedir. Burada, daha önce de belirtildiği gibi çok keskin bir dönüşüm gerçekleşmez. Baba, ilk görüşte Gregor'a fiziksel olarak zarar verir. Onu ilk kez yaralayan ve sonrasında ölümüne neden olacak olan darbeyi indiren odur, ancak ilk tepkilerine rağmen süreç içerisinde oğlunun ahvalini önemsemeyen bir tavır sergiler. Baba, Gregor'un normal yaşamında bezgindir. İş başa düşüp çalışmaya başlayınca dirimsellik kazanır. Bezgin, çökmüş halini bir kenara bırakıp, dinç ve bakımlı bir insana dönüşür. Gregor'u her zaman bir

böcek olarak görür ve tehdit olarak algılar. Belki de, dönüşüme uğramadan önce de onun için böcekten farkı yoktur oğlunun.

Anne ise Gregor'u ilk gördüğünde endişelenip üzülür. Birkaç hafta sonra oğlunu görebilmek için yalvarır. Hatta odasına girdiğinde odayı olduğu gibi bırakma, umudunu kaybettirmeme düşüncesini o telkin eder. Anne Gregor'un insan olduğunu unutmamasını sağlımak niyetindedir, ama Grete'e kulak verip, boş bulunur. Sonrasında, Gregor'u görüp bayılır ve artık o da oğlunun ahvalini önemsemez. Anne, hep pasiftir. Bu edilgin duruşu, belki de oğlunun ölümüne neden olan şeydir. Öykünün son bölümlerinde, Grete ve Baba ittifak yaparlar. Anne de pasif bir şekilde bu ittifaka destek olur.

Ailenin, dönüşüm karşısındaki ortak tutumu travma terimiyle kavramsallaştırılabilir. Gerçek anlamda bir travma yaşarlar. Böcekleşen bedenine hapsolmuş Gregor'un yanı sıra, onlar da içinde bulundukları duruma hapsolmuşlardır. Bu travmatik durumdan tüm aile bireylerini kurtaracak durum ise ölümdür. Gregor'un ölümünü kimse önemsemez. Hizmetçi, bir leş gibi halletmiştir cesedini. Aile ise özgürlüğüne kavuşmuştur.

Ölüm, "Dönüşüm"de oluşturulan metaforun son tamamlayıcı halkasıdır. Öykünün derin yapısını ele veren son göstergedir. Romanda, sıradan bir dünyada değişen fiziksel görünüm üzerinden değer yargılarının sorgulanması yapılmaktadır. Etik ve moral değerler betimsel bir düzeyde okuyucunun takdirine sunulur. Yabancılaşma ile özgürleşme kavramlarının yarattığı çelişki ise öykünün kurgusunu belirler. Burada yabancılaşmış bir birey, ironik bir biçimde böcek bedeninde kendini gerçekleştirmektedir. Yine ironik bir biçimde, ölüm özgürlüğün kaynağı olarak sunulur. Gregor'un ölümü, ailesinin bilindik normlara dönüşünü sağlar. Belki de, kişiye kendi olma olanaklarını kapatan bir dünyada özgürleşmek için ölmekten başka bir yol yoktur. Özgürlemek, sıradan insan için olanaksız bir durumdur belki de.

3.5. "Hayvan Çiftliği" Romanının Yapısal Çözümlemesi

3.5.1. Giriş

İlk olarak yayımlandığı 1945'ten beri pek çok tartışmaya konu olan Hayvan Çiftliği, Orwell'ın en önemli yapıtları arasında gösterilmektedir. Fabl tarzında

yazılmış olan romanda, esas itibariyle totolizerizmin oluşum süreci serimlenmektedir.

İngiltere'de Jones adlı bir kişinin çiftliğinde hayvanlar isyan edip çiftliğin kontrolünü eline geçirirler. Koca Reis, isimli bir domuzun sunduğu manifestoyla başlayan isyan süreci, domuzların önderliğinde yürütülmektedir. Süreç içerisinde, domuzlar arasındada bir kontrol kavgası oluşur. Sonunda, Napoléon isimli domuz, entrikalar çevirerek tüm kontrolü eline geçirir ve süreci kendi istediği gibi yönetmeye başlar. Öykünün sonunda Koca Reis'in sunduğu ütopya, yerine tam olarak yerleşen bir Totaliter sistemde distopyaya dönüşecektir.

Bu şekilde özetlenebilecek öykünün yapısını daha iyi kavrayabilmek, önceki bölümde serimlenen -Palto ve Dönüşüm'de de kullanılan- çözümleme yönteminin bir uygulamasıyla mümkün olabilecekmiş gibi görünmektedir. Burada, Orwell'ın yazma stratejisinin ötesinde, metnin barındırdığı anlam, öyküleme, anlatıcının konumu, anlatı kişileri, zamansallık ve uzamsallıktan yola çıkarak yapılan analizlerle belirlenmeye çalışılmakta ve analizlerin sonrasında üzeri açılan anlambirimcikler sonuç bölümde şekillendikleri temel çelişki açısından değerlendirme sürecine sokulmaktadır.

3.5.2. Öyküleme

Hayvan Çiftliği'nde ortaya konulan öykülemeyi aydınlanma, ayaklanma, yeniden yapılanma, elitlerin belirimi, refah toplumu, erk dönüşümü, gerileme ve Totaliter sistemin yerleşmesi olmak üzere sekiz kısma ayırmak mümkündür. Dönüşüm ve Palto'nun aksine öykü içerisinde oldukça dengeli olarak dağıtılan bu durumsallık geçişleri Şekil 5'teki gibidir:

D1 ----------> (Aydınlanma)	**D2 ----------> (Ayaklanma)**	**D3 ----------> (Yeniden Yapılanma)**	**D4 ----------> (Elitlerin Belirimi)**
D5 ----------> (Refah Toplumu)	**D6 ----------> (Erk Dönüşümü)**	**D7 ----------> (Gerileme)**	**D8 (Totaliter Sistemin Yerleşmesi)**

Şekil 5: "Hayvan Çiftliği" romanında durumsallık geçişleri

Bu durumsallık geçişleri anlam üzerinde de belirli bir dönüşüme neden olmaktadır. Söz konusu anlam geçişleri aşağıdaki gibidir:

A1: Koca Reis, tüm çiftlik hayvanlarını aydınlatacak bir manifesto yayımlar.

A2: Hayvanlar fırsat bulunca ayaklanırlar ve çiftliğin kontrolünü ele geçirirler.

A3: Çiftlikte düzen yeniden kurulur.

A4: Domuzlar, hayvanlar arısında elit bir sınıf olarak öne çıkar.

A5: Değişen sistemle birlikte hayvanlar daha rahat bir yaşama kavuşurlar.

A6: Napoléon'un önderliğinde yönetici sınıf değişime uğrar.

A7: Yeni yönetim yapısı, çiftlik hayvanlarının gönençli yaşamını aşamalı olarak sonlandırır ve yeniden, yeni bir ideolojinin altında, tahakküm altına girmelerini sağlar.

A8: Çiftlik hayvanlarının sindirilmesi ve domuzların erkinin kanıksatılmasıyla süreç tamamlanır ve yeni sistem yerine oturur.

D ve A sembolleriyle gösterilen durumsallık ve anlamsallık dönüşümlerini çizgisel olarak ardarda okumak öykünün ilerleme şablonunu bize sunmaktadır. Koşut bir okumayla durum ve buna bağlı olarak anlam değişimleri de çözümlenebilecektir.

3.5.3. Anlatıcının Konumu

Hayvan Çiftliği'nde, anlatıcının konumu da tıpkı Palto ve Dönüşüm'de olduğu gibi dışöyküsel ve elöyküseldir. Tablo 7'de anlatıcının konumu belirtilmektedir:

	Benöyküsel	**Elöyküsel**
İçöyküsel		
Dış öyküsel		x

Tablo 7: "Hayvan Çiftliği" Romanında Anlatıcının Konumu

Tablo 7'de gösterilen anlatıcı konumu Palto ve Dönüşüm romanındakiyle aynı olmasına rağmen, bu üç romanda anlatıcı türsel olarak farklıdır. İnecelemenin yaıpldığı bölümlerde de belirtildiği gibi Palto'da bir skaz anlatıcı, Dönüşüm'de de yalnızca olayların aktarımını yapan, yorum yapmaktan kaçınan bir anlatıcı

kullanılmıştı. Hayvan Çiftliği'nde Palto ve Dönüşüm'ün aksine dışöyküsel anlatıcıların en tipik örneği olan, Tanrısal anlatıcı konumundan roman aktarılmaktadır. Burada kullanılan anlatıcı, her şeyi bilen, olayların seyrine hakim olan ve onu aktaran kişi konumundadır.

Burada üzerine basılması gereken nokta, metindeki boşlukların Palto ya da Dönüşüm'deki kadar çok olmamasıdır. Figürler ve olay örgüsü bağlantısı kurulduktan sonra, yorumsal alanların seyrek oduğu dikkat çekmektedir. Bu nedenle, Palto ve Dönüşüm'e nazaran Hayvan Çiftliği'nin daha kapalı bir metin olduğundan bahsetmek mümkündür.

3.5.4. Anlatı Kişileri

Diğer çözümlemelerde olduğu gibi, burada da, anlatı kişilerini incelemeden önce onları sınıflandırmak yerinde olacaktır. Karakterin ismi, karakterin özellikleri, karakterin türü ve anlatı içerisindeki sahnelerde belirim sıklığı sınıflandırma kriterlerimizi oluşturmaktadır. Tablo 8'de bu sınıflandırmalara ilişkin veriler sunulmaktadır:

Karakterin İsmi	**Karakterin Özellikleri**	**Karakterin Türü**	**Belirim Sıklığı**
Napoléon	İrikıyım, sert bakışlı bir Berkshire domuzu. Çiftlikteki tek Berkshire. Pek konuşkan sayılmaz, ama istediğini söke söke almayı bilen biri olarak tanınyor.	Başkahraman	179
Snowball	Napoléon'dan daha canlı, daha hayat dolu bir domuz. Hem ağzı daha iyi laf yapıyor, hem de daha yaratıcı; ama kişiliğinin Napoléon kadar sağlam olmadığı düşünülüyor.	Karşıt karakter	138
Boxer	Araba atı. Neredeyse iki metre yüksekliğinde, iki beygir gücünde, çok iri bir hayvan. Alnından burnunun üstüne doğru inen akıtma onu biraz ahmak gösteriyor. Çok zeki değil, ama sağlam kişiliği ve akıllara durgunluk veren çalışkanlığıyla herkesin saygısını kazanan bir kişilik. Clover ile birlikte "animalizm"in yayılmasına canla başla hizmet ediyor.	İkinci dereceden kahraman	100

Tablo 8: "Hayvan Çiftliği" Romanı Karakter Çizelgesi

Karakterin İsmi	Karakterin Özellikleri	Karakterin Türü	Belirim Sıklığı
Domuzlar	Çiftlikteki hayvanların elit takımı. Hayvanların en zekileri.	İkinci dereceden kahraman	96
Bay Jones	"Beylik Çiftlik"in sahibi. Alkolik ve beceriksiz bir adam.	Karşıt karakter	82
Squealer	Yanakları yusyuvarlak, gözlerini sürekli kırpıştıran, şirret sesli, yerinde duramayan bir hayvan. Parlak bir konuşmacı; zorlu bir konuyu tartışırken bir o yana bir bu yana sıçrıyor ve kuyruğunu hızlı hızlı oynatıyor ve bu hareketleri çok inandırıcı olmasını sağlıyor. Karayı ak yapacak kadar iyi bir hatip olduğu söyleniyor.	İkinci dereceden kahraman	68
Köpekler	Domuzlardan sonra çiftlikteki en zeki hayvanlar.	İkinci dereceden kahraman	60
Clover	Araba atı. Orta yaşlı sayılabilecek, iriyarı, anaç bir kısrak. Dördüncü tayını doğurduktan sonra eski endamını bir türlü bulamamış, çok merhametli bir kişi. Boxer ile birlikte "Animalizm"in yayılmasına canla başla hizmet ediyor.	İkinci dereceden kahraman	49
Koyunlar	Napoléon'un savunuculuğunu ve söylemsel destekçiliğini üstleniyorlar	Koro karakter	41
Benjamin	Eşek. Çiftliğin en yaşlı, en huysuz hayvanı. Sözünü sakınmayan, özlü sözlü, gülmeyi sevmeyen, Boxer'a hayran. İkisi pazar günlerini birlikte geçiriyor, genellikle meyve bahçesinin arkasındaki çayırda hiç konuşmadan yan yana otluyorlar.	Folyo karakter	35
Mollie	Bay Jones'un arabasını çeken at. Safdil ve fazlasıyla dişil.	Folyo karakter	35
Bay Frederick	Pinchfield çiftliğinin sahibi. Kabadayı ve kurnaz bir adam. İkide bir mahkemelik oluyor ve dini imanı para. Hakkında "Elini veren kolunu alamaz!" deniliyor. Pilkington'dan nefret ediyor.	Karşıt karakter	35
Bay Pilkington	Komşu Foxwood çiftliğinin sahibi. Zamanının büyük bölümünü balık mevsiminde balık tutarak, av mevsiminde ava çıkarak geçiriyor. Rahatına düşkün, efendi bir adam. Frederick'ten nefret ediyor.	Karşıt karakter	29

Tablo 8: "Hayvan Çiftliği" Romanı Karakter Çizelgesi (Devam)

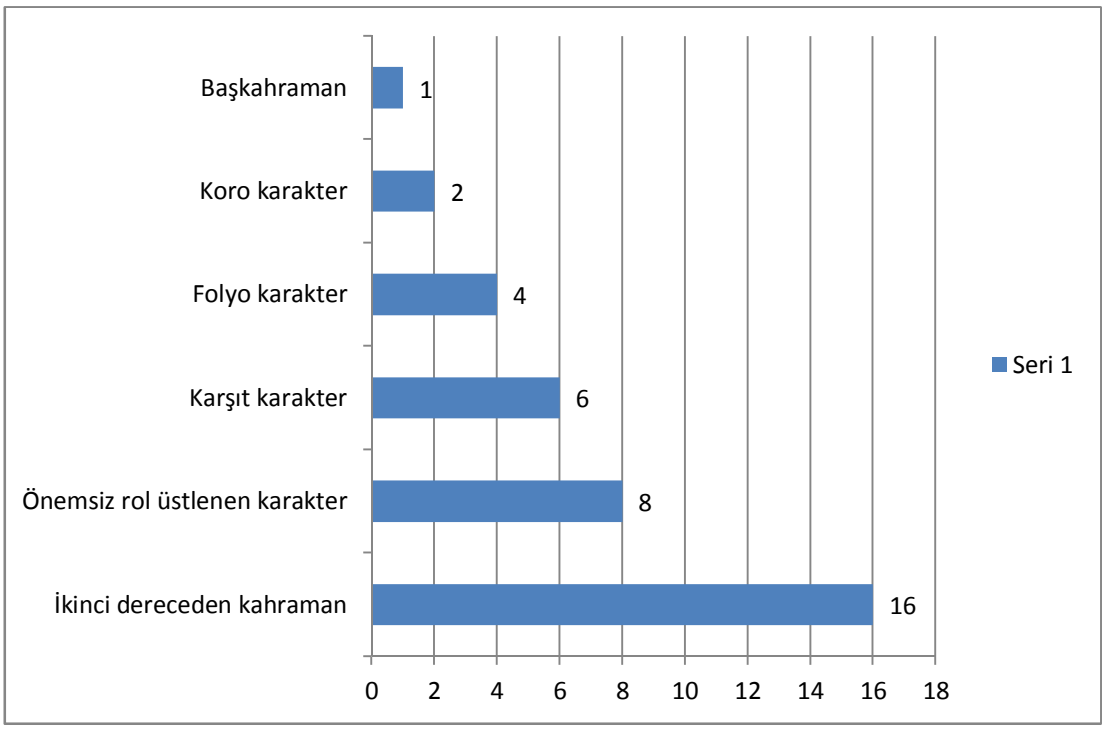
Karakterin İsmi	Karakterin Özellikleri	Karakterin Türü	Belirim Sıklığı
Ördek yavruları	Öksüz ve savunmasız küçük hayvanlar	İkinci dereceden kahraman	28
Tavuklar	Çiftlikte işlerin yürümesi konusunda işlevsel bir rol oynuyorlar	İkinci dereceden kahraman	27
Atlar	Çiftlikte işlerin yürümesi konusunda işlevsel bir rol oynuyorlar	İkinci dereceden kahraman	27
Koca Reis	Kır erkek domuz. On iki yaşında, gövdesi biraz yağ bağlamış, uzun sivri köpekdişleri hiç kesilmemiş olmasına karşın, bilge ve babacan görünen heybetli bir domuz. Hayvanların bilinçlenmesini sağlayan ve olayların şekillenmesine sebep olan bilge bir kişilik.	İkinci dereceden kahraman	21
Bay Whymper	Willingdon'da oturan bir avukat, Hayvan Çiftliği ile dış dünya arasındaki işlerde aracılık ediyor. Favorili, ufak tefek, bakışları yaramaz bir adam ama Hayvan Çiftliği'nin eninde sonunda bir komisyoncuya gereksinim duyacağını ve bu komisyoncunun payının hiç de az olmayacağını çok önceden fark edecek kadar da açıkgöz.	İkinci dereceden kahraman	19
Güvercinler	Çiftlikte işlerin yürümesi konusunda işlevsel bir rol oynuyorlar	İkinci dereceden kahraman	15
Muriel	Beyaz Keçi. Fazla zeki değil, çok aptal da değil. Açıksözlü bir yapıya sahip.	İkinci dereceden kahraman	14
Moses	Kuzgun. Evcil ve ortamın dışında. Bay Jones'un gözdesi, gammazın, dedikoducunun teki ama ağzı iyi laf yapıyor.	Karşıt karakter	10
Kedi	Ehlikeyf ve kaytarmayı seven bir tip.	Folyo karakter	8
Sıçanlar	Büyükçe ve üç taneler. Diğer hayvanların yaptıklarına ilgi duyuyorlar. Köpekler ve kediler tarafından sevilmiyorlar.	Karşıt karakter	8

Tablo 8: "Hayvan Çiftliği" Romanı Karakter Çizelgesi (Devam)

Karakterin İsmi	Karakterin Özellikleri	Karakterin Türü	Belirim Sıklığı
9 Köpek	Napoléon'un doğar doğmaz Jessie ve Bluebell'in elinden alıp özel olarak yetiştirdiği iri kıyım kolluk güçleri. Otoritenin pekişmesini sağlıyorlar.	İkinci dereceden kahraman	9
Diğer çiftçiler	Bencil ve fırsatçı kişiler	Önemsiz rol üstlenen karakter	6
Siyah Horoz	Napoléon'un geldiğini duyaran karakter	Folyo karakter	6
İnekler	Çiftlikte işlerin yürümesi konusunda işlevsel bir rol oynuyorlar	İkinci dereceden kahraman	5
Bluebell	Köpek. Çiftlikte işlerin yürümesi konusunda işlevsel bir rol oynuyorlar	İkinci dereceden kahraman	4
Jessie	Köpek. Çiftlikte işlerin yürümesi konusunda işlevsel bir rol oynuyorlar	İkinci dereceden kahraman	4
Seyis	Genç bir çiftçi.	Önemsiz rol üstlenen karakter	3
Minimus	Şiir yazıp şarkı besteleme konusunda olağanüstü yetenekli bir domuz.	Koro karakter	3
Bayan Jones	Çiftliğin hanımı. Hakkında fazla bir bilgi yok.	Önemsiz rol üstlenen karakter	2
Pincher	Köpek. Hakkında fazla bir bilgi yok.	Önemsiz rol üstlenen karakter	2
Jones'un çalışanları	4 işçi. Fırsatçı, tembel ve vurdumduymaz tipler.	Önemsiz rol üstlenen karakter	2
Genç Horoz	Boxer'a uyunmasına yardımcı olan karakter.	Önemsiz rol üstlenen karakter	2
Sığırtmaç	Genç bir çiftçi.	Önemsiz rol üstlenen karakter	1
Pinkeye	Napoléon'un yemeklerini kontrol eden domuz.	Önemsiz rol üstlenen karakter	1

Tablo 8: "Hayvan Çiftliği" Romanı Karakter Çizelgesi (Devam)

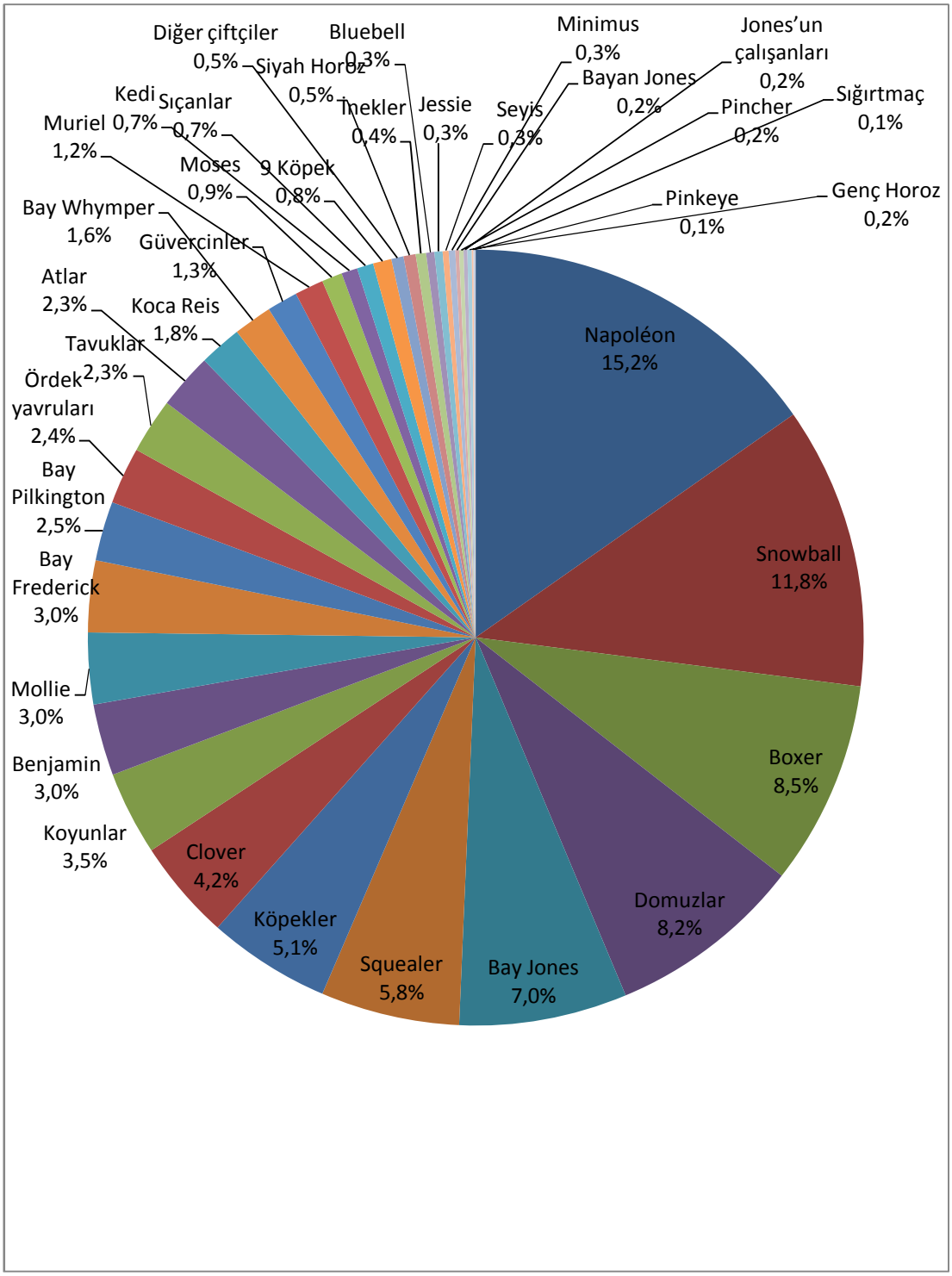
Orwell, "Hayvan Çiftliği" isimli romanında toplam 37 karakter kullanmıştır. Bunların bazıları yalınkat (flat), bazıları ise yuvarlak (round) karakterlerdir. Karakterler türlerine göre sınıflandırıldığında nispeten dengeli bir dağılımın ortaya çıktığı gözlemlenmektedir. Grafik 6'da karakterlerin dağılımlarını gösterilmektedir:



Grafik 6: "Hayvan Çiftliği" Romanında Rol Dağılımı

Grafik 6'da açıkça görüldüğü üzere, Hayvan Çiftliği isimli romanda en çok kullanılan karakter tipi "ikinci dereceden kahraman"lardır. Bu karakterler toplam anlatı karakterlerinin neredeyse yarısını oluşturur. İkinci olarak "önemsiz rol üstlenen karakterler" kullanılmış, bunu "karşıt karakter", "folyo karakter", "koro karakter" ve "başkahraman" izlemiştir.

Burada ilginç olan nokta eksen karakterin, ya da başkahraman'ın iyi olarak nitelendirilemeyişidir. Napoléon isimli domuz, olay örgüsünü sürükleyen temel figür olduğundan buradaki eksen karakter de odur. Eksen karakterin bu türden bir konumlandırması karşıt karakterlerin de çoğalmasına yol açmış bulunmaktadır. Öyküde altı tane karşıt karakterin boy göstermesinin nedeni de budur. Karakterlerin hikayedeki belirim sıklıkları da karakter türlerinin yapısını destekleyecek veriler sunmaktadır. Grafik 7'de karakterlerin anlatı içerisinde rol alma oranları görülmektedir:



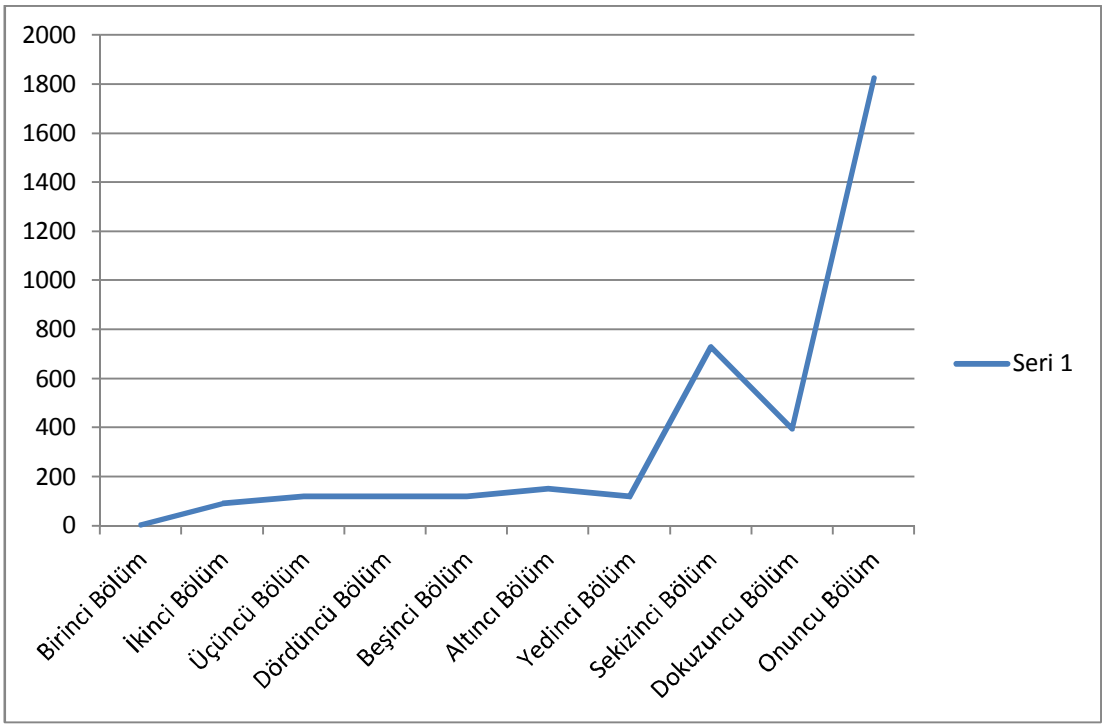
Grafik 7: "Hayvan Çiftliği" Romanında Karakter Dağılımı

Grafik 7 incelendiğinde açık bir şekilde görülmektedir ki, öyküdeki en büyük rolü Napoléon karakteri üstlenmiştir. Onun yaklaşık beşte dört kadarlık bir kısmında da Snowball belirim kazanmıştır. Diğer karakterlerin rol alma yüzdeleri ise logaritmik bir şekilde azalmaktadır. Bununla birlikte, öyküde eksen karakterin çok

baskın bir temsil oranı olduğundan söz edilemez. Yüzde on beşlik dilim, Dönüşüm ve Palto romanlarının başkahramanlarıyla kıyaslandığında, Napoléon karakteri için oldukça düşük bir yüzde olarak karşımıza çıkar. Bunun sebebi olarak, öyküde sabit odaklanma sağlanmış olması gösterilebilir.

3.5.5. Zamansallık

Hayvan Çiftliğinde olaylar toplamda 3673 günde gerçekleşmiştir. Bununla birlikte, bölümler arasında zamansal açıdan dengeli bir yansıtmanın varlığından söz edilemez. Söz konusu dağılım Grafik 8'de daha net bir şekilde görülmektedir:



Grafik 8: "Hayvan Çiftliği" Romanında Bölümler ve Zaman Aralığı

Grafik 8'de açık bir şekilde görülmektedir ki olayların kronolojik zaman çizelgesi bölümler arasında dengesiz bir şekilde gerçekleşmiştir. Birinci bölüm, üç günlük bir zaman periyodunu kapsarken; ikinci bölüm doksan; üçüncü, dödüncü, beşinci ve yedinci bölümler yüz yirmi; altıncı bölüm yüz elli; dokuzuncu bölüm üç yüz doksan beş; sekizinci bölüm yedi yüz otuz ve onuncu bölüm bin sekiz yüz yirmi beş günlük bir periyodu kapsamaktadır. Bununla birlikte Palto'da olduğu gibi diegetik bir muğlaklıktan söz edilemez, ama olayların gelişim süreci göz önüne alındığında mimetik açıdan gerçekçi bir zaman planlaması yapıldığından söz etmek mümkündür.

Konuyla ilgili söylenebilecek başka son şey ise zamanın, incelenen diğer romanların aksine, tam anlamıyla bir muğlaklığın içinde oluşudur. Öykünün geçtiği döneme ait küçük ipuçları verebilecek kronotoplar mevcut olsa da, kurmacanın fantastik yönü, gerçeklik katmanlarını büzüştürerek, zamanın askıya alınmasını sağlamıştır.

3.5.6. Uzamsallık

Hayvan çiftliği romanında geçen belli başlı uzamlar arasında tavuk kümesi, çiftlik evi, tarla, meyve bahçesi, gölcük, koru, çayır, samanlık ve yel değirmeninden oluşan bir çiftlik; Balbadem Diyarı; komşu çiftlikler ve meyhane gösterilebilir. Bunların yanında statüyü belirleyen oturma düzenleri de uzamsal göstergelerin arasında sayılabilir.

Burada çiftlik aşağıdaki betimlemede anlaşılır bir şekilde tanımlanmaktadır: "Hayvan Çiftliği'nin büyük bir bölümü görüş alanlarındaydı: anayola kadar uzanan otlak, biçilip kurutulmuş otlar, koru, yalak, sürülmüş tarlalarda filiz vermeye başlamış gür, yeşil ekinler, çiftlik binalarının kırmızı damları ve dumanı tüten bacalar..." (Orwell, 2013: s. 100).

Burada çiftlik evi "içerideki görkeme, kuştüyü şilteli yataklara, aynalara, at kılından dokunmuş kumaş kaplı sedire, Brüksel halısına, Kraliçe Victoria'nın oturma odasındaki şömine rafının üstünde duran taşbaskı portresine biraz gözleri kamaşarak, biraz da korka korka bakıyorlardı" (Orwell, 2013: s. 37) şeklinde betimlenmekte ve ayaklanma sonrası müze yapılması kararlaştırılmaktadır, ancak sonraları domuzlar burayı mesken tutar. Burada, söz konusu mekan ayaklanmayı simgeleyen bir göstergeden, domuzların konumunu belirten bir statü göstergesine (belirtisel gösterge) dönüşmüştür.

İkinci önemli mekan olarak yel değirmeni gösterilebilir. Yel değirmeni, ulaşılması gereken bir amaç, hayvanların kendini gerçekleştirmesi için önlerine sürülen, onlara dayatılan bir iş olarak karşımıza çıkmaktadır. Yel değirmeni olmazsa, çiftliğin geleceği de olmayacaktır.

Öyküye giren bir başka mekânsal unsur Balbadem Diyarı'dır. Kitlesel Afyon olarak sunulan bu mekan öykü içerisinde aşağıdaki ifadelerde betimlenmektedir:

“Bay Jones'un gözdesi olan Moses, gammazın, dedikoducunun tekiydi, ama ağzı iyi laf yapardı. Gene bir masal uydurmuştu: Sözümona, Balbadem Diyarı denen gizemli bir ülke vardı, bütün hayvanlar öldükleri zaman oraya gidiyorlardı. Moses'a bakılırsa bu ülke gökyüzünde bir yerde, bulutların az ötesindeydi. Balbadem Diyarı'nda her gün pazardı; dört mevsim yonca biter, ağaçlar ve çalılar, kesmeşeker ve keten tohumu küspesinden geçilmezdi” (Orwell, 2013: s. 32). Balabadem Diyarı’nın gönderge alanı, mimetik açıdan cennet nosyonuna denk gelir. Balbadem Diyarı’nın domuzlar tarafından kullanımı, kontrol ellerinde değilken yasaklama, kontrolü ele geçirdiklerinde yaygınlaştırma şeklinde gerçekleşmektedir. Süreç içerisinde bu zümrenin amaçlarına göre, söz konusu mekana yönelik kanaat oluşturma tutumları da değişmektedir.

Komşu çiftlikler ise “Foxwood, büyük, bakımsız, köhne bir çiftlikti; dört bir yanını çalılar bürümüş, otlakları sararıp solmuş, çitleri paramparça olmuştu. (…) Pinchfield Çiftliği ise daha küçük, ama daha bakımlıydı” (Orwell, 2013: s. 53-54) ifadelerinde tanımlanmakta ve gönderge alanı olarak, başka sistemlerle yönetilen diğer ülkelere karşılık gelmektedir.

Meyhane ise diğer çiftçilerin, Hayvan Çiftliği’ni tartıştığı bir buluşma yeri olarak tanımlanmaktadır.

Öykünün başlarında konumlandırma ve statüyle ilgili beş tanımlama yapılmaktadır. Bunlardan ilki şöyledir: “Reis, büyük samanlığın bir köşesinde, tavandaki kirişlerden birinden sarkan bir fenerin aydınlattığı bir yükseltinin üzerine serili saman döşeğine kurulmuştu bile” (Orwell, 2013: s. 17). Ardından ifadeler şöyle devam eder: “Çok geçmeden öteki hayvanlar da birbiri ardı sıra sökün ettiler; yolu yordamınca yerlerini almaya başladılar” (Orwell, 2013: s. 20).

Üçüncü tanımlamada diğer hayvanlar yavaş yavaş görünür: “Önce Bluebell, Jessie ve Pincher adlı üç köpek göründü; ardından domuzlar geldiler, yükseltinin hemen önündeki samanların üzerine yerleştiler. Tavuklar pencere eşiklerine tünediler, güvercinler çatı kirişlerine kondular, koyunlarla inekler domuzların arkasına uzanıp geviş getirmeye koyuldular” (Orwell, 2013: s. 20).

Dördüncüsünde de tanımlamalar devam eder: “Son anda, Bay Jones'un iki tekerlekli arabasını çeken saçı uzun aklı kısa, beyaz kısrak Mollie çıkageldi; ağzında kesmeşekeri, süzüm süzüm süzülerek içeri girdi. Kendine önlerde bir yer seçti; bakışları üzerinde toplamak umuduyla kırmızı kurdelelerle örülü beyaz yelesini iki yana sallamaya başladı” (Orwell, 2013: s. 21).

Beşinci olarak konumlandırma dışındaki hayvanlar tanımlanmaya başlar: “Son olarak da kedi göründü; huyu kurusun, hemen en sıcak yeri aranmaya başladı, sonunda Boxer ile Clover'ın arasına sığıştı; Koca Reis'in söylevinin sonuna kadar - söylediklerinin bir tekine bile kulak vermeden keyifli keyifli mırlayıp durdu (…) Arka kapının oradaki tünekte uyuyan evcil kuzgun Moses'ı saymazsak, hayvanların tümü gelmişti artık” (Orwell, 2013: s. 21).

Öykünün ilerleyen bölümlerinde bu konumlandırma değişecektir: “Samanlıkta da artık eskiden olduğu gibi bir arada oturulmuyordu. Napoléon, yükseltinin önünde oturuyor; şiir yazıp şarkı besteleme konusunda olağanüstü yetenekli olan Minimus adlı bir başka domuz ile Squealer da iki yanına çöküyorlardı. Dokuz genç köpek onların çevresinde yarım daire oluşturuyor, öteki domuzlar ise daha arkada oturuyorlardı. Geri kalan hayvanların tümü, yüzleri onlara dönük, yükseltinin karşısına diziliyordu. Napoléon haftalık buyrukları asker gibi, sert bir sesle okuyor, İngiltere'nin Hayvanları şarkısı tek bir kez söyleniyor ve herkes dağılıyordu” (Orwell, 2013: s. 74). Burada dikkat edilirse, katılımcı bir yapılanmadan, otokratik bir düzene geçildiği görülecektir. Bu da hayvanların konumlanma tarzlarıyla, statü göstergeleri arasında belirli bir ilişkinin olduğunu bize düşündürmektedir.

3.5.7. Sonuç

“Hayvan Çiftliği”nde derin yapı ve anlam oluşturma stratejisi hakkında düşünüldüğünde metnin organizasyonunda etkili olan çok sayıda değişken olduğu göze çarpmaktadır. Yakırıda belirtilen bazılarına ek olarak düşünülebilecek bu unsurları sırasıyla incelemekte fayda olduğu su götürmez.

Kitabın birinci bölümü manifesto niteliğinde bir söylevle başlar. Koca Reis isimli domuz, diğer hayvanlara bir ütopya sunmaktadır. Söz konusu pasaj aşağıdaki gibidir:

“Yoldaşlar, dün gece garip bir düş gördüğümü hepiniz biliyorsunuz. Düşe sonra geleceğim. (…) Evet yoldaşlar, yaşadığımız hayat nasıl bir hayattır? Açıkça söylemekten korkmayalım: Şu kısa ömrümüz yoksulluk içinde, sabahtan akşama kadar uğraşıp didinmekle geçip gidiyor. Dünyaya geldikten sonra yaşamamıza yetecek kadar yiyecek verirler; ayakta kalanlarımızı canı çıkana kadar çalıştırırlar; işlerine yaramaz duruma geldiğimizde de korkunç bir acımasızlıkla boğazlarlar. İngiltere'de, bir yaşına geldikten sonra, hiçbir hayvan mutluluk nedir bilmez, hiçbir hayvan dinlenip eğlenemez. İngiltere'de hiçbir hayvanözgür değildir. Hayatımız sefillikten, kölelikten başka nedir ki! İşte, tüm çıplaklığıyla gerçek budur. Peki, bu durum, Doğa'nın bir yasası mıdır? Ülkemiz, topraklarında yaşayanlara düzgün bir hayat sunamayacak kadar yoksul mudur? Hayır, yoldaşlar, asla! İngiltere toprakları bereketlidir; havası suyu iyidir yurdumuzun; bugün bu ülkede yaşayan hayvanlardan çok daha fazlasına bol bol yiyecek sağlayabilir. Yalnızca şu bizim çiftlik bile bir düzine atı, yirmi ineği, yüzlerce koyunu besleyebilir; besleyebilir ne demek, onlara bugün bizim hayal bile edemeyeceğimiz kadar rahat ve onurlu bir hayat yaşatabilir. Öyleyse, bu sefilliğe neden boyun eğelim? İnsanlar, emeğimizle ürettiklerimizin neredeyse tümünü bizden çalıyorlar. İşte, yoldaşlar, tüm sorunlarımızın yanıtı burada. Tek bir sözcükte özetlenebilir: İnsan. Tek gerçek düşmanımız İnsandır. İnsan'ı ortadan kaldırın, açlığın ve köle gibi çalışmanın temelindeki neden de sonsuza dek silinecektir yeryüzünden. İnsan, üretmeden tüketen tek yaratıktır. Süt vermez, yumurta yumurtlamaz, sabanı çekecek gücü yoktur, tavşan yakalayacak kadar hızlı koşamaz. Gene de, tüm hayvanların efendisidir. Hayvanları çalıştırır, karşılığında onlara açlıktan ölmeyecekleri kadar yiyecek verir, geri kalanını kendine ayırır. Bizse emeğimizle tarlayı sürer, gübremizle toprağı besleriz; oysa hiçbirimizin postundan başka bir şeyi yoktur. (…) Öyleyse, yoldaşlar, bu hayatta başımıza gelen tüm kötülüklerin insanların zorbalığından kaynaklandığı gün gibi açık değil mi? Şu İnsanoğlu'ndan kurtulalım, emeğimizin ürünü bizim olsun. İşte o zaman zengin ve özgür olacağız. Öyleyse, ne yapmalı? Gece gündüz, var gücümüzle insan soyunu alt etmeye çalışmalı! İşte, söylüyorum yoldaşlar: Ayaklanın! Bu Ayaklanma ne zaman gerçekleşir bilemem, bir haftaya kadar da olabilir, yüz yıla kadar da; ama şu ayaklarımın altındaki samanı gördüğüm gibi görüyorum:

Hak er geç yerini bulacaktır. Yoldaşlar, şu kısa ömrünüzde bunu aklınızdan çıkarmayın! Ve en önemlisi, bu öğüdümü sizden sonra gelenlere iletin ki, gelecek kuşaklar zafere kadar savaşsın. Ve yoldaşlar, kararlılığınız asla, ama asla sarsılmasın. Hiçbir tartışma sizi yolunuzdan saptırmasın" (Orwell, 2013: s. 21-27).

Burada anlatılan konular, hayvanların toplumsal yaşam konusundaki konumuyla ilgilidir. Ortak düşman insandır ve onunla savaşılmalıdır. İşbölümüne ve üretim sonrasında ortaya çıkan karın (artık değer) bölümüşümüne yönelik dengesizlik ve bunu aşmak için bir çağrı yapılmaktadır. Ütopik bir toplum portresinin çizildiği söyleve ek olarak Koca Reis marş niteliğinde bir şarkı öğretir hayvanlara. "İngiltere'nin Hayvanları" ismini taşıyan şarkı, sonraları ritüellerde kullanılacak ve yeni düzenin sembolik bir taşıyıcısı olacaktır. Şarkının sözleri aşağıdaki gibidir:

"İngiltere ve İrlanda'nın hayvanları, / Bütün ülkelerin, bütün iklimlerin hayvanları, / Kulak verin müjdelerin en güzeline, / Düşlediğimiz Altın Çağ önümüzde. // Er geç bir gün gelecek, / Zorba İnsan devrilecek, / İngiltere'nin bereketli topraklarında / Yalnızca hayvanlar gezinecek. // Burnumuza geçirilen halkalar, / Sırtımıza vurulan semer sökülüp atılacak, / Karnımıza saplanan mahmuz çürüyüp paslanacak, / Acımasız kırbaç bir daha şaklamayacak. // Zenginlikler düşlere sığmayacak, / Buğdayı arpası, yulafı samanı, / Yoncası, baklası, pancarı, / O gün hepsi bizim olacak. // İngiltere'nin çayırları daha yeşil, / Irmakları daha aydınlık olacak, / Rüzgarlar daha tatlı esecek, / Biz özgürlüğümüze kavuşunca. // O günü göremeden ölüp gitsek de, / Herkes bu uğurda savaşmalı, / İneklerle atlar, kazlarla hindiler el ele, / Özgürlük uğruna ter akıtmalı. // İngiltere ve İrlanda'nın hayvanları, / Bütün ülkelerin, bütün iklimlerin hayvanları, / Kulak verin müjdeme, haber salın her yere, / Düşlediğimiz Altın Çağ önümüzde" (Orwell, 2013: s. 27-28).

Tüm bunlar yaşanırken çiftliğin sahibi Bay Jones iktidarını henüz sürdürmektedir. Hayvanlar ve Jones arasındaki ilişki şu pasajda betimlenmektedir: "Ama ne yazık ki, Bay Jones gürültüden uyandı; avluya tilki girdiğini sanarak yatağından fırladı. Her zaman yatak odasının köşesinde duran tüfeğini kaptığı gibi

karanlığa saçma yağdırdı. İri saçmalar samanlığın duvarına saplanır saplanmaz, toplantıdaki hayvanlar çil yavrusu gibi dağıldılar. Herkes yattığı yere koştu. Kuşlar tüneklerine sıçradılar, hayvanlar saman döşeklerine uzandılar. Çok geçmeden bütün çiftlik uykuya daldı" (Orwell, 2013: s. 29).

Kitabın ikinci bölümünde ayaklanmanın hazırlık evreleri görülür ve sonrasında ayaklanma gerçekleşir. Koşulların oluşumun ilk bölümü teorik bir zemin hazırlamaktır. "Reis'in konuşması, çiftliğin daha akıllı hayvanlarının hayata yepyeni bir gözle bakmalarını sağlamıştı" (Orwell, 2013: s. 30) ifadelerinde de görüldüğü üzere, yanlış bilinç ve bilinçlenme kavramlarına gönderme yapan bir etkileşim görülür.

Burada Koca Reis, hayvanlara bir vizyon kazandırmıştır. Vizyonu misyona dönüştürmek ise Napoléon, Snowball ve Squealer isimli üç domuza verilir. Domuzlar en zeki hayvanlar olduğundan ve bu üç domuz da onların içerisinde düşünürlüğe en yakın kişiler olduğundan bu göreve atanmışlardır. Onlar da animalizm (hayvancılık) isimli bir öğreti geliştirirler. Aşağıdaki pasaj bu öğretinin nasıl hazırlandığını göstermektedir:

> "Öngördüğü Ayaklanma'nın ne zaman meydana geleceğini bilen yoktu; böyle bir başkaldırıyı görebilecek kadar yaşayıp yaşamayacaklarını da bilmiyorlardı; ama görevlerinin o güne hazırlamak olduğunu açık seçik görebiliyorlardı. Ötekileri eğitme ve örgütleme işi, doğal olarak, genellikle hayvanların en zekileri diye bilinen domuzlara verildi. Domuzların en yeteneklileri, Bay Jones'un satmak için yetiştirdiği, Snowball ve Napoléon adlı iki genç erkek domuzdu. (…) Bu üçü, Koca Reis'in düşüncelerini geliştirerek dört dörtlük bir öğretiye dönüştürmüşler, adına da 'Animalizm' demişlerdi." (Orwell, 2013: s. 30-31).

Animalizm sonunda "Yedi Emir"i içeren somut bir normlar dizisini içermektedir. Bunlar; "1. İki ayak üstünde yürüyen herkesi düşman bileceksin. 2. Dört ayak üstünde yürüyen ya da kanatları olan herkesi dost bileceksin. 3. Hiçbir hayvan giysi giymeyecek. 4. Hiçbir hayvan yatakta yatmayacak. 5. Hiçbir hayvan içki içmeyecek. 6. Hiçbir hayvan başka bir hayvanı öldürmeyecek. 7. Bütün hayvanlar eşittir (Orwell, 2013: s. 41) olarak sıralanabilir.

Ayaklanmanın ikinci şartı pratik bir zemin oluşmasıdır. Burada üç domuzun üç domuzun hayvanları bilinçlendirme çalışmalarına ek olarak aşağıdaki pasajda gerçekleşen olaylar etkili olmuştur:

> "Ayaklanma, umulandan çok daha erken, herkesin beklediğinden çok daha kolay gerçekleşti. Bay Jones, hayvanlara çok sert davranmasına karşın becerikli bir çiftçiydi, ama son zamanlarda işleri bozulmuştu. Hele bir davada para kaptırınca umudunu iyiden iyiye yitirmiş, sağlığını bozacak ölçüde içkiye vermişti kendini. Bazen günlerce mutfaktaki koltuğunda aylak aylak oturuyor, gazete okuyup içkisini içiyor, arada sırada biraya batırdığı ekmek parçalarıyla Moses'ı besliyordu. Yanında çalışanlar tembel ve sahtekardı; tarlaları ayrıkotları bürümüştü; binaların damlarının onarılması gerekiyordu; çitler bakımsızdı; hayvanlar doğru dürüst beslenmiyordu (Orwell, 2013: s. 32).

Ayaklanma sonrasında ise hızla eski sistemin simgelerini dönüştürme çabası içine girilir. Bu yeni bir sistem kurmak için gerekli olan bir ön koşul niteliğinde bir hamle olarak karşımıza çıkar:

> "Çiftlik binalarına koşup Jones'un uğursuz saltanatının son izlerini de yok etmeye koyuldular. Ahırların bitimindeki, koşum takımlarının durduğu odanın kapısı kırıldı; gemler, burun halkaları, köpek zincirleri, Bay Jones'un domuzları ve kuzuları iğdiş ederken kullandığı kıyıcı bıçaklar kuyunun dibini boyladı. Dizginler, yularlar, meşin göz siperleri, onur kırıcı yem torbaları, avluda çöplerin yakıldığı ateşe atıldı. Kamçılar da. Kamçıların alevlere karıştığını gören bütün hayvanlar sevinç içinde hoplayıp zıplıyorlardı. Snowball, pazara gidildiği günlerde atların yelelerini ve kuyruklarını süsleyen kurdeleleri de ateşe attı. 'Giysi, İnsanoğlu'nu çağrıştırır,' dedi. 'Kurdele de giysiden sayılır. Tüm hayvanlar çıplak dolaşmalıdır.' Snowball'un bu sözleri üzerine, Boxer da, yazın kulaklarını sineklerden korumak için kafasına geçirdiği küçük hasır şapkayı kaptığı gibi ateşe attı (Orwell, 2013: s. 36). "Snowball da (en iyi yazı yazan oydu) fırçayı iki toynağının arasına geçirip kapının en üstteki kol demirine yazılı BEYLİK ÇİFTLİK adını karaladı, yerine HAYVAN ÇİFTLİĞİ yazdı. Çiftlik artık bu adla anılacaktı" (Orwell, 2013: s. 40).

Yeni sistemde önemli kavramlardan birisi paylaşımdır. Eski düzende olduğu gibi bir dengesiz paylaşım söz konusu değildir: "Napoléon, hepsini yeniden ambara götürdü, herkese ikişer tayın mısır, köpeklere de ikişer peksimet dağıttı. Ardından, İngiltere'nin Hayvanları şarkısını baştan sona tam yedi kez söylediler; gece inerken herkes kendi köşesine çekilip uykuya daldı" (Orwell, 2013: s. 40).

Ancak mülkiyetin bu yeni yapısı ilk firesini sütlerin dağıtımı sırasında verir. Bu dağıtımda görülen aksaklıklar rejimin de kendi içinde dönüşeceğinin ilk göstergeleri niteliğinderir: "Hayvanlar sürü halinde tarlaya varıp hasadı kaldırmaya koyuldular. Akşam geri döndüklerinde, sütlerin ortadan kaybolmuş olduğunu fark edeceklerdi" (Orwell, 2013: s. 44).

Sonraları domuzlar, tüm paylaşımdan kendilerine ek paylar çıkaracak ve gittikçe diğer hayvanların artık değerden aldıkları payı azaltacaklardır. Süt olayı, sonunda sınıf farklılığına neden olacak bir silsilenin ilk adımı olacaktır. Bununla birlikte kitabın üçüncü bölümü özgürleşmenin ilk adımlarını sergiler:

> "O yaz çiftlikte işler yolundaydı. Hayvanlar asla hayal edemeyecekleri kadar mutluydular. Artık, pinti sahiplerinin gıdım gıdım verdiği yeme muhtaç değildiler; kendileri tarafından ve kendileri için üretilen, tümüyle kendilerinin olan yiyecekleri yiyorlardı ya, her lokmadan büyük bir tat alıyorlardı. Ciğeri beş para etmez, asalak insanlar yok olup gittikleri için, herkese daha çok yiyecek düşüyordu. Deneyimden yoksun olmalarına karşın, daha çok boş vakit bulabiliyorlardı" (Orwell, 2013: s. 46).

Ne var ki, hayvanlar eşit olarak katılım gerçekleştirse de, artık değer gibi görev dağılımında da işitliksizler boy göstermeye başlar:

> "Kimse işten kaçmıyordu, bir kişi dışında. Evet, Mollie'nin sabahları erken kalkamamak gibi bir sorunu vardı; üstelik, ikide bir, toynağına giren bir taşı bahane ederek işi erken bıraktığı da oluyordu. Doğrusu, kedi de bir tuhaftı. Bir süre sonra, yapılacak bir iş çıktığında hiçbir zaman ortalıkta görünmediği anlaşılmıştı. Saatlerce ortadan kayboluyor, ama yemek vakti geldiğinde ya da akşamüstü işler sona erdiğinde hiçbir şey olmamışçasına ortaya çıkıyordu. Ama her seferinde öyle güzel bahaneler uyduruyor, öylesine sevecen

mırlıyordu ki, herkesi iyi niyetine inandırmayı başarıyordu. Yaşlı eşek Benjamin, Ayaklanma'dan bu yana hiç değişmemiş gibiydi. Tıpkı Bay Jones'un zamanında olduğu gibi, gene uyuşuk ve dik kafalıydı; ne işten kaytarıyordu, ne de fazla çalışmaya gönül veriyordu" (Orwell, 2013: s. 46).

Kitabın bu bölümünde İngiltere'nin Hayvanları şarkısına yeni bir ritüel olan bayrak çekme eklemlenir. Hayvanlar arasında bir temsil mekanizması kurulur ve sosyal organizasyon yeniden yapılandırılır:

"Domuzlar, koşum takımlarının durduğu odayı karargah edinmişlerdi. Akşamları burada, çiftlik evinden getirmiş oldukları kitaplardan nalbantlık, marangozluk gibi gerekli uğraşları okuyup öğreniyorlardı. Snowball, ayrıca, öteki hayvanların Hayvan Kurulları'nda örgütlenmesiyle de uğraşmakta, bu iş için bıkmadan usanmadan çaba harcamaktaydı. Okuma yazma sınıflarının yanı sıra, tavuklar için Yumurta Üretim Kurulu, inekler için Temiz Kuyruklar Birliği, sıçanlar ve tavşanların evcilleştirilmesi için Yabanıl Yoldaşların Yeniden Eğitimi Kurulu'nu kurmuş, koyunlar için de Daha Beyaz Yün Hareketi'ni oluşturmuştu. Bu atılımların çoğu bir sonuca varamadı. Sözgelimi, yabanıl hayvanları evcilleştirme girişimi daha başından başarısızlığa uğradı. Yabanıl hayvanlar eskisi gibi davranmayı sürdürüyorlar, kendilerine gösterilen hoşgörüyü hemen kötüye kullanıyorlardı. Kedi, Yeniden Eğitim Kurulu'na katılmış ve bir süre canla başla çalışmıştı. Bir gün bir de bakmışlardı, damda oturmuş, erişemeyeceği uzaklıktaki serçelerle konuşuyor; onlara, artık bütün hayvanların yoldaş olduğunu, dilerlerse hiç çekinmeden gelip pençesine konabileceklerini anlatıyordu. Ama serçeler, kedinin yanına bile yaklaşmamışlardı. Öte yandan, okuma yazma sınıfları çok başarılı olmuştu. Güz geldiğinde, çiftlikteki hemen her hayvan az çok okuma yazma biliyordu" (Orwell, 2013: s. 48-49).

Ayrıca, Yedi Emir'i tüm hayvanların anlayamamasından ötürü "Dört ayak iyi, iki ayak kötü" şeklinde indirgenir (Orwell, 2013: s. 50). Bu indirgeyici tavır öykü boyunca sürecektir.

Ardından daha önce ortadan kaybolan sütler ortaya çıkar ve paylaşımın yeni biçimi şekillenir: "Sütlerin nereye gittiği çok geçmeden anlaşıldı. Sütler her gün

domuzların lapasına karıştırılıyordu. Elmalar artık olgunlaşmaya yüz tutmuşlardı; meyve bahçesinin çimenleri rüzgarla dökülen elmalarla kaplıydı. Hayvanlar, doğal olarak, elmaların eşit bir biçimde paylaşılacağını umuyorlardı; oysa bir gün ağaçlardan dökülen tüm elmaların toplanması ve koşum takımlarının durduğu odaya getirilerek domuzlara teslim edilmesi buyuruldu. Bazı hayvanlar homurdandıysa da bir yararı olmadı. Bütün domuzlar, Snowball ile Napoléon bile bu konuda aynı düşüncedeydiler" (Orwell, 2013: s. 51). Bu tavır ise şu şekilde gerekçelendirilir:

> "Öteki hayvanlara gerekli açıklamaları yapmakla görevlendirilen Squealer, 'Yoldaşlar!" diye haykırdı. "Umarım, biz domuzların bunu bencilliğimizden, ayrıcalık düşkünlüğümüzden yaptığını sanmıyorsunuzdur. Aslında çoğumuz süt ve elmadan hoşlanmayız. Ben de hoşlanmam. Bu elmalara el koymamızın tek bir amacı var, o da sağlığımızı korumak. Sütte ve elmada domuzların sağlığı açısından kesinlikle gerekli olan bazı maddeler var. Bilim bunu kanıtlamıştır, yoldaşlar. Biz domuzlar düşün emekçisiyiz. Bu çiftliğin tüm yönetim ve düzeninden biz sorumluyuz. Gecemizi gündüzümüze katarak, sizin sağlığınızı koruyoruz. Bu sütleri sizin uğrunuza içiyor, bu elmaları sizin uğrunuza yiyoruz. Biz domuzlar görevimizi gereğince yerine getiremezsek ne olur, biliyor musunuz? Jones geri gelir! Evet, Jones geri gelir! Bundan en küçük bir kuşkunuz olmasın, yoldaşlar.' Sonra da, oradan oraya sıçrayıp kuyruğunu oynatarak bağırdı: 'Aranızda Jones'un geri gelmesini isteyen tek bir hayvan yoktur sanırım!" (Orwell, 2013: s. 51-52).

Domuzlar kendilerini haklı çıkarmakla kalmazlar, ayrıca elmaların da iyeliğini elde ederler. Yukarıdaki alıntıda yer alan son cümle, domuzların yaptığı her yeni düzenleyimde tehditvari bir ifade olarak konuşmanın bağlamını oluşturmakta kullanılacaktır.

Öykünün dördüncü bölümü çiftlikteki olayların ülke çapında yayınlaması, hayvanların bilinçlenmesi ve çiftçilerin kaygılanıp bu konuda onların cezalandırılmasıyla ilgilidir. Yayılma, kaygı ve denetim bu sürecin ana kavramlarıdır ve diğer çiftliklerin sahiplerinin duydukları kaygılar, bir savaşa neden olacaktır. Savaşı hayvanlar kazınır Snowball ve Boxer'a Birinci Dereceden Kahraman Hayvan Nişanı, ölen koyuna İkinci Dereceden Kahraman Hayvan Nişanı takdim edilir.

Burada verilen ödüller ve savaş kahramanlığı, Snowball'ın dışlanmasıyla yadsınacaktır.

Beşinci bölüm Snowball'un kovulması ve Totaliter rejime geçiş olgusunu karşımıza çıkarır. Artık, Napoléon ve onun kolluk gücünü oluşturan köpekleri, bürokratik yapının daimi gücü domuzlar ve onlarla işbirliği yapan söylem alanda sürekli onlara destek çıkan koyunlar vardır. Napoléon'un söylem değiştirmesi ile ilgili pasaj şu şekildedir: "Napoléon, arkasında köpekleri, bir zamanlar Koca Reis'in konuşma yapmış olduğu yükseltiye çıktı ve pazar sabahı toplantılarına artık son verileceğini açıkladı: Bu gereksiz toplantılar vakit kaybından başka bir şey değildi. Bundan böyle, çiftliğin işleyişiyle ilgili bütün sorunlar, kendisinin başkanlığındaki özel bir domuzlar kurulunca çözülecekti. Kurul sorunları kapalı oturumlarda ele alacak, kararları sonradan öteki hayvanlara bildirecekti. Hayvanlar pazar sabahları gene bayrağı selamlamak, İngiltere'nin Hayvanları şarkısını söylemek ve haftalık buyrukları almak için toplanacaklar, ama tartışmalara artık asla izin verilmeyecekti" (Orwell, 2013: s. 70).

Bu da yeterli değildir. Kendileri birer söylem seçkini haline gelirken, halk edilginleştirilip birer söylem düşkününe dönüştürürler ve tarihsel gerçekliklerle ilgili bilgileri değiştirirler. Bunda sözlü kültürün hakim olması ve yazılı kültürün güçlendirdiği bir toplumsal bellekten mahrum olunmasının da büyük payı vardır: " 'Yiğitlik yeterli değildir', diye karşılık verdi Squealer. 'Sadakat ve itaat daha önemlidir. Ağıl Savaşına gelince; Snowball'un bu savaştaki rolünün çok fazla abartıldığını bir gün anlayacağınıza inanıyorum. Disiplin, yoldaşlar, demir disiplin! Bugün parolamız bu olmalı. Tek bir yanlış adım atmayagörelim, düşmanlarımız o saat tepemize binecektir. Yoldaşlar, herhalde Jones'un geri gelmesini istemezsiniz!' Bu soru da yanıtsız kaldı. Jones'un geri gelmesini elbette istemiyorlardı; pazar sabahları yapılan toplantıların, Jones'un geri gelmesine yol açma olasılığı varsa, tartışmalara kuşkusuz son verilmeliydi. Olup bitenleri kafasında evirip çeviren Boxer, herkesin düşüncesini dile getirdi: 'Napoléon Yoldaş öyle diyorsa öyledir.' O günden sonra da, kendi adına benimsediği 'Daha çok çalışacağım' parolasının yanı sıra, 'Napoléon her zaman haklıdır' sözünü düstur edindi" (Orwell, 2013: s. 71).

Kitleler edilginleştirildikten sonra bir sonraki aşama tarihsel bir figür bulup, onu ideolojik bir nesne haline getirmek olacaktır. Ona yüklenen anlam sayesinde tüm kararlar dogmatikleşecek ve artık sorgulanamayacaktır: "Koca Reis'in artık bütünüyle kurumuş olan kafatası, meyve bahçesinde gömüldüğü yerden çıkarılmış, bayrak direğinin dibinde, tüfeğin yanında duran bir kütüğün üzerine yerleştirilmişti. Hayvanlar, bayrak göndere çekildikten sonra kafatasının önünden saygıyla geçerek girmek zorundaydılar samanlığa" (Orwell, 2013: s. 74).

Altıncı bölümde, domuzlar artık çiftlik evine yerleşir ve komşu çiftliklerle ve insanlarla alışveriş dahil başta ortaya konan tüm kurallar deforme edilmeye başlanır. Yedinci bölüme gelindiğinde ise yeni güç odağı artık ağırlığını hissettirmeye başlar ve hayvanları katleder. Totaliterizmin en somut emareleri bir bir kendini göstermeye başlar. Artık sistemsel bir kesin dönüşüm gerçekleşmiştir:

> "Tepeden aşağılara bakarken, Clover'ın gözleri yaşardı. Düşüncelerini dile getirebilse, yıllar önce insan soyunu alaşağı etmek üzere yola çıktıklarında, hedeflerinin asla bu olmadığını söyleyecekti. Koca Reis'in ilk Ayaklanma çağrısını yaptığı o gece düşledikleri, bu şiddet ve kıyım olabilir miydi? Kendisinin gözünde canlandırdığı gelecekte, hayvanların açlık ve kırbaçtan kurtuldukları, herkesin eşit olduğu, herkesin kendi gücüne göre çalıştığı ve Koca Reis'in konuştuğu gece yolunu şaşırmış ördek yavrularına kucak açtığı gibi güçlülerin zayıfları koruduğu bir toplum vardı. Oysa, nedendir bilinmez, kimsenin düşüncesini açıklamaya cesaret edemediği, her yerde azgın, yabanıl köpeklerin hırlayarak kol gezdiği, yoldaşlarının korkunç suçları itiraf ettirildikten sonra paramparça edilişini seyretmek zorunda kaldıkları bir toplum çıkmıştı ortaya" (Orwell, 2013: s. 100-101).

Hatta daha da ileri gidilerek, İngiltere'nin Hayvanları şarkısının misyonunu doldurmasından ötürü kaldırılır ve yerine yeni şarkı konulur: "Hayvan Çiftliği, Hayvan Çiftliği, inan, / Benden sana zarar gelmez hiçbir zaman!" (Orwell, 2013: s. 104).

Sekizinci bölümde gelindiğinde ise artık hayvanlar iyice acınası duruma gelmişlerdir. Hatta, Bay Jones zamanına göre daha çok çalışırken, daha az yemek yemektedirler. Bu arada domuzlar Napoléon'a yeni sıfatlar bulma çabasındadırlar.

Napoléon'da kendisine ithafen yazılmış yeni şiiri ve portresini alıp çok önemli bir yere astırır: "Napoléon, şiiri beğenip onayladı ve büyük samanlığın duvarına, Yedi Emir'in yanına yazdırdı. Napoléon'un, Squealer tarafından beyaz boyayla yapılmış profilden portresi de, şiirin yukarısına asıldı" (Orwell, 2013: s. 108).

Bu arada Yel Değirmeni Savaşı yapılır. Savaşın sonunda yel değirmenleri yerle bir olur. Dokuzuncu bölüme gelindiğinde Napoléon, iyice tiranlaşmıştır. Nisan ayında Hayvan Çiftliği'nde Cumhuriyet ilan edilir. Emekliliğini bekleyen ve her geçen gün daha çok çalışan Boxer bir at kasabına satılır ve domuzların Boxer'ın üzerinden kazandıkları parayla viski alırlar.

Son bölüme gelindiğinde ise

Hayvanların çoğu ölmüştür. Çiftlik büyümüş ama kimse emekli olamamıştır. Hayvanların rahat edebilmeleri için bitirilmeye çalışılan yel değirmeni tamamlanmış ama kazanç amaçlı kullanılmaktadır. Hatta yeni bir değirmen yapılması düşünülür. Tabii ki kar amaçlı… Birer azmana dönen Napoléon ve Squealer'a karşı diğer hayvanlar bedenen çökmüş durumdadır. Yedi emirin yerini ise tek bir buyruk almıştır: "Bütün hayvanlar eşittir ama bazı hayvanlar öbürlerinden daha eşittir" (Orwell, 2013: s. 141).

Burada domuzların iki ayakları üstünde yürümeye ve insansı davranışlar sergilemeye başlarlar. Hatta insanlarla buluşurlar ve aralarında bir fark yoktur. Burda önemli bir mimetik anlatım yer almaktadır: "Tombul yanakları mosmor kesilinceye kadar kahkahalar attıktan sonra, espriyi patlattı: "Sizler aşağı kesimlerden hayvanlarınızla uğraşmak zorundaysanız," dedi, "bizler de bizim aşağı sınıflardan insanlarımızla uğraşmak zorundayız!" Espri, masayı kahkahayı boğdu. Bay Pilkington, Hayvan Çiftliği'nde tayınları düşük tuttukları, iş saatlerinin her yerdekinden daha fazla olmasını sağladıkları ve hayvanları aşırı bolluğa boğarak şımartmadıkları için domuzları bir kez daha kutlamaktan kendini alamadı" (Orwell, 2013: s. 148). Açıkça anlaşılacağı üzere, burada söz konusu olan, sistemsel ya da ırksal değil, sınıfsal bir mücadeledir ve bu mücadelede bir taraf hep baskındır. Öykünün son sahnesinde, aynı masada oturan kişilerin hepsinin domuzlaşması bu göstergeyi destekler niteliktedir.

Metinsel olarak çokça boş alan bırakılmayan, başka bir deyişle büyük ölçüde kapalı bir metin olan Hayvan Çiftliği'nde anlatılan şey bir süreçtir. Bu süreç, yukarıdaki anlambirimlerin sırayla dönüşmesi sonucunda oluşur. Öyküdeki ilerleme çizgisi, ütopyadan distopyaya ve toplumcu dünyadan totaliter rejine doğru ilerlemektedir. Güç/iktidar ve eşitsizlik kavramları öykünün üzerinden açındığı temel çelişkiyi oluşturan kavramlardır. Tüm bunlardan yola çıkarak, öykünün "insanın hayvani doğası varolduğu sürece, sistemler değişse de, güç/iktidar hırsı ve buna bağlı olarak toplumsal eşitsizlik durumunun her zaman varlığını koruyacığı" düşüncesini yansıttığını söylemek yanlış olmayacaktır.

4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Sosyal bilimlerde kullanılan nitel ve nicel yöntemler, her ne kadar iki teknik gibi algılansa da, özünde iki farklı paradigmanın yansımalarını oluşturur. Nitel yöntemler, temelde Heisenberg'in belirsizlik ilkesini esas alır ve nicel yöntemlerde olduğu gibi Pozitivist felsefeninin bir uygulaması olmanın ötesinde insanı çalışmaların odağına yerleştirip anlamaya çalışan farklı bir yaklaşımın ürünüdür (Yıldırım ve Şimşek, 2011: s. 23-32).

Schwarts ve Ogilvy'ye göre, sosyal bilimler ve fen bilimleri alanında bilimsel düşünme ve araştırmaya yol gösteren nicel yöntemlerin içinde varlaştığı paradigma aşağıdaki özellikleri gösterir (Yıldırım ve Şimşek, 2011: s. 23-32):

Gerçeklik basittir: Evren, etkileşimsiz, kendi içinde tekdüze, farklı ve kendine özgü sistemlerin bir toplamıdır. Bir şey parçalarının toplamıdır.

Hiyerarşi düzenin ilkesidir: Sistemler en basitten en karmaşığa kadar hiyerarşik bir sırada sınıflandırılabilir. Bu ilke, toplumsal sistemlere, toplumun belli üyelerinin ikinci sınıf vatandaş (kadınlar, azınlıklar ve farklı ırktan olanlar) olarak görülebileceği olarak yansımış, monarşik sistemlere kralların dokunulmazlıkları olarak yansımış, Kimya'da elementlerin periyodik tablosuna yansımış, ve doğal dünyanın en basitten gittikçe karmaşıklaşan organizmalara doğru taksonomik olarak düzenlendiği şeklindeki genel bir anlayışa dahi yansımıştır.

Evren mekaniktir: Evren saat gibi çalışan mekanik bir obje ya da bir makinadır. Enerjisi bitinceye kadar belli bir düzende devinmesini sürdürür.

Gelecek ve yön belirlidir: Eğer evren saat ya da makina gibi çalışan bir olgu ise, evrenin geleceği, en kesin biçimiyle, önceden kestirilebilir. Yeter sayıda matematiksel model ve yeterli hesaplama gücü ile herhangi bir sistemin davranışı kesinlikle önceden kestirilebilir.

Nedensellik ilişkisi: Newton'cu evrende parçalar arasında nedensellik ilişkisini biliyorsak, bu ilişkinin sonuçlarını da açıklayabiliriz.

Değişim niceliksel ve birikim şeklindedir: Sistemler birikim yoluyla gelişirler, yani değişim sisteme bir yeni parça ya da boyut ekler. Niteliksel veya sıçramalı değişim çok seyrektir.

Nesnellik zorunluluktur: Kartezyen evrende, bilme akıl yoluyla anlama ile olasıdır, ve bu süreçte, gözlemci ve gözlenen kesin sınırlarla birbirinden ayrılmıştır.

Nitel yöntemlerin içinde varlaştığı modern toplumun birçok alanını kesitleyen ve dünyayı yeni bir gözlükle anlamamız gerektiğini savlayan pozitivizm ötesi ve akılcılık ötesi paradigmalar ise aşağıdaki nitelikleri gösterir (Yıldırım ve Şimşek, 2011: s. 23-32):

Gerçek karmaşıktır. Değişkenlik, çeşitlilik ve karşılıklı etkileşim bütün sistem ve olguların doğal özelliğidir... Her sistem kendine özgü özellikler geliştirir.

Heterarşi düzendir. Sistemler, hiyerarşik ve piramitsel değil, aksine önceden kestirilemez karşılıklı sınırlılık, etkileşim ve hareketlerle belirlenen heterarşik düzenlerdir.

Evren holografiktir. Evren, bileşenlerinin ayrıştırılıp tekrar tersi bir süreçle yerlerine yerleştirildiği şeklinde mekanik bir biçimde anlaşılamaz. Herşey birbiri ile ilintilidir, her parça bütünün bilgisini taşır.

Gelecek ve yön belirsizdir. Olasılıklar bilinebilir, ancak kesin sonuçlar kestirilemez; "...geleceğin muğlaklığı doğanın koşuludur".

Ilişkiler doğrusal (lineer) değildir ve karşılıklı nedensellik vardır. A B'ye neden olmak yerine belki A ve B karşılıklı etkileşerek birlikte evrimleşir ve değişirler.

Değişim morfogenetiktir. Düzen düzensizlikten doğabilir. Sistemler, niceliksel olmaktan ziyade niteliksel değişime yol açacak şekilde çeşitli, açık, karmaşık, karşılıklı nedensel ve belirsizdir.

Gözlemci belli bir perspektife sahip katılımcıdır. Gözlemci gözlenenden soyutlamış ve mesafeli değildir. Nesnellik diye birşey yoktur, fakat perspektif vardır. Perspektif belli bir açı ve mesafeden bir görüş demektir. Nereden baktığımız ne gördüğümüzü de etkiler. Tek başına hiç bir disiplin bütüncül bir resim veremez. Resmin bütünü çoklu perspektifler yoluyla elde edilen bir imgedir.

Buradaki çalışmaya konu olan araştırma, niteliksel araştırma yöntemleri kapsamında yer alan derinlemesine görüşme tekniğidir. Yöntem, temelde, antropolojinin veri toplama tekniklerinden biridir ve günümüzde diğer sosyal bilim dallarındaki alan çalışmalarında da sıklıkla kullanılmaktadır. Derinlemesine görüşme, araştırılan konunun bütün boyutlarını kapsayan, ağırlıklı olarak açık uçlu soruların iletildiği ve detaylı cevapların alınmasına olanak tanıyan, yiiz yüze, birebir görüşülerek bilgi toplanmasına imkan veren bir veri toplama tekniğidir ve bu teknikle, belirli bir konu etrafında bireylerin davranışlarından yola çıkarak uzun bir süreç içerisinde iç dünyalarının ve buradaki anlam oluşumlarının ortaya çıkarılması amaçlanır. Öyle ki, bu yöntem, nitel araştırmaların ayırt edici bir özelliğini oluşturmaktadır ve görüşmede girişilen etkileşim, katılımcıların dünyaya bakış açılarını anlamak için benzersiz olanaklar sunar (Tekin, 2012; Rossman ve Rallis, 2003; Kümbetoğlu, 2012: s. 71-73).

Sıklıkla kullanılan bir veri toplama tekniği olan görüşme, bir taraftan katılımcılara kendilerini birinci elden ifade edebilme fırsatı verirken, diğer taraftan araştırmacılara katılımcıların anlam dünyalarını konuya ilişkin bakış açılarını, içinde bulundukları özel durumlara özgü duygu, düşünce ve tecrübelerini yine onların ifadelerinden hareket ederek daha derinlikli anlama olanağı tanır (McCracken, 1988: 9).

Derinlemesine görüşme her şeyden önce bir iletişim biçimidir ve bu özelliğinden ötürü karşılıklı bir etkileşim durumu her zaman söz konusudur. Bu etkileşimde aktif ve pasif olma durumları söz konusu olabilir. Görüşmeci ve katılımcı arasında birebir gerçekleşen bu etkileşimde, görüşmecinin bizzat kendisi katılımcının aktif olarak sürece dahil olmasını sağlamak zorundadır ve bu özelliğiyle derinlemesine görüşme diğer görüşme metinlerinden ayrılır (Johnson, 2002: s. 109).

Teknik, temelde sohbetin içeriğine göre soruların şekillendiği *enformel sohbet tarzı görüşme*, belirli bir izleğin yer aldığı yarı esnek olarak soruların biçimlendiği *rehber bir görüşme formu kullanılarak yapılan görüşme* ve daha önceden belirlenmiş soruların yer aldığı ancak yanıtlarının doğurgan olduğu *yapılandırılmış açık uçlu görüşme* olmak üzere üç temel biçimde uygulanmaktadır (Kümbetoğlu, 2012: s. 71-78).

İyi dinleyici olmak tekniği uygulayan görüşmecinin sahip olması gereken en önemli vasıflardan birisidir. Dinleyicilikten kastedilen pasif değil, aktif bir dinlemedir. Görüşmeci, katılımcının sözünü kesmemeli, bununla birlikte görüşmenin seyrini yönlendirmeyi de başarabilmelidir. Bu da, bilgiyi dinlerken analiz etme ve kafasındaki boşlukları, katılımcıyı yönlendirmeden yeni sorularla kapatmayı gerektirir. Manüplasyon, bir görüşmede olmaması gereken ilk şeydir (Tekin, 2012).

Görüşmede dikkat edilmesi gereken noktalardan birisi de, görüşmenin gerçekleşme biçimidir. Yapılan görüşmede seçilen mekan, giyilen kıyafet, hitap tarzı gibi unsurlara özen gösterilmeli ve görüşmeyi manüple etmeyecek şekilde bu unsurlar dengelenmelidir. Görüşmecinin iyi bir gözlemci olması gerekliliği ise bir diğer önemli özelliktir. Görüşmenin yapılış amacının, yüzeysel bilgilerden çok, belirim kazanmamış gerçekleri ifşa etmek olduğu unutulmamalıdır. Bunun için de, görüşmeci, katılımcıyı araştırmanın ve kendi uygulamasının samimiyetine inandırmalıdır (Tekin, 2012).

Derinlemesine görüşme yüzyüze yapılır. Benzer bir teknik olan odak grup çalışmasından en önemli farkı budur. Derinlemesine görüşme, bireysel olduğundan, grup içinde kendini ifade edemeyecek olan katılımcıların aktivasyonlarını sağlamaya daha elverişlidir (Tekin, 2012).

Görüşmecinin bireysel özellikleri, kendini sunuş ve takdim, şahsi bir biçimde dahil ve müdahil olma tutumundan uzak durmalı. Entelektüel, kültürel ve sosyal açıdan iki tarafın da eşit olduğu bir ortam yaratılmalıdır. Katılımcının kendini güvende ve rahat hissetmesi, vereceği yanıtların sağınlığını sağlamak açısından önemlidir (Tekin, 2012; Kümbetoğlu, 2012: s. 95-96).

Derinlemesine görüşme üç ana bölümü kapsar. Bunlar, konuya giriş ve açıklama, katılımcının kişisel bilgisinin alınması ve alt başlıklardır. Görüşmeci, bilgilendirilmiş rızayı görüşmenin başında almalıdır. Başka bir deyişle, araştırmacı, yaptığı araştırmanın konusu, kapsamı, çalışmanın nerede kullanılacağı gibi konular hakkındaki bilgilendirmeyi daha ilk başta görüşme yapılan kişiye sunmalıdır (Kümbetoğlu, 2012: s. 94-104).

5. KATILIMCILARIN PROFİLİ

5.1. Katılımcıların Belirlenme Kriterleri

Araştırma, konunun özü itibariyle, okuyucu niteliği taşıyan herkesi kapsamaktadır. Yine konu gereği homojen bir grup belirlenmemiş, katılımcılar seçilirken de bazı unsurlar dikkate alınmıştır. Bunları, ilkesel bazda anlatmakla işe başlayabiliriz.

Nitel araştırma yöntemlerinde örneklemin büyüklüğü temelde üç değişkenle saptanır: Araştırmanın odağı, veri miktarı ve kuramsal örnekleme. Araştırmanın odağıyla kastedilen çalışılan durum sayısıdır. Çalışmanın niteliğine göre örneklem sayısı birden başlayarak çoğaltılabilir. Örneğin, "Yılın öğretmeni" konusuyla ilgili olarak yapılan bir araştırmanın odak noktası tek bir kişidir ve örneklem de bir kişi olarak sınırlandırılabilir. İkinci olarak, elde edilen veri miktarı örneklemin büyüklüğünü belirler. Buna göre, araştırmanın derinliği ve örneklem sayısının ters orantılı olduğu kabul edilir. Bazen bir kişiyle farklı zamanlarda yapılmış çoklu görüşmeler, yirmi kişiyle yapılmış sınırlı görüşmeler dizisinden çok daha fazla veri sağlayabilir. Kuramsal örnekleme ise araştırma sorusunun yanıtı olabilecek kavram ve süreçlerin frekans düzeyinin artıp doyum noktasına ulaşmasına kadar veri toplama ilke edinen bir yaklaşımdır. Burada doyum noktasına ulaşma, örneklemin sayısının sonlandırılma ölçütünü oluşturur. Böyle durumlarda önceden bir kestirimde

bulunmak araştırmacı için mümkün değildir. Yapılan görüşmeler çerçevesinde örneklemin miktarı belirlenir (Yıldırım ve Şimşek, 2011: s. 114-115).

Metodolojik açıdan, olasılık temelli ve amaçlı örneklem olmak üzere iki temel yöntem kullanılmaktadır. Bununla birlikte, nitel araştırmalarda rastlantısallık mantığı nadiren kullanıldığı için olasılık temelli örneklem pek kullanılmaz (Kümbetoğlu, 2012: s. 96-102; Yıldırım ve Şimşek, 2011: s. 101-103)

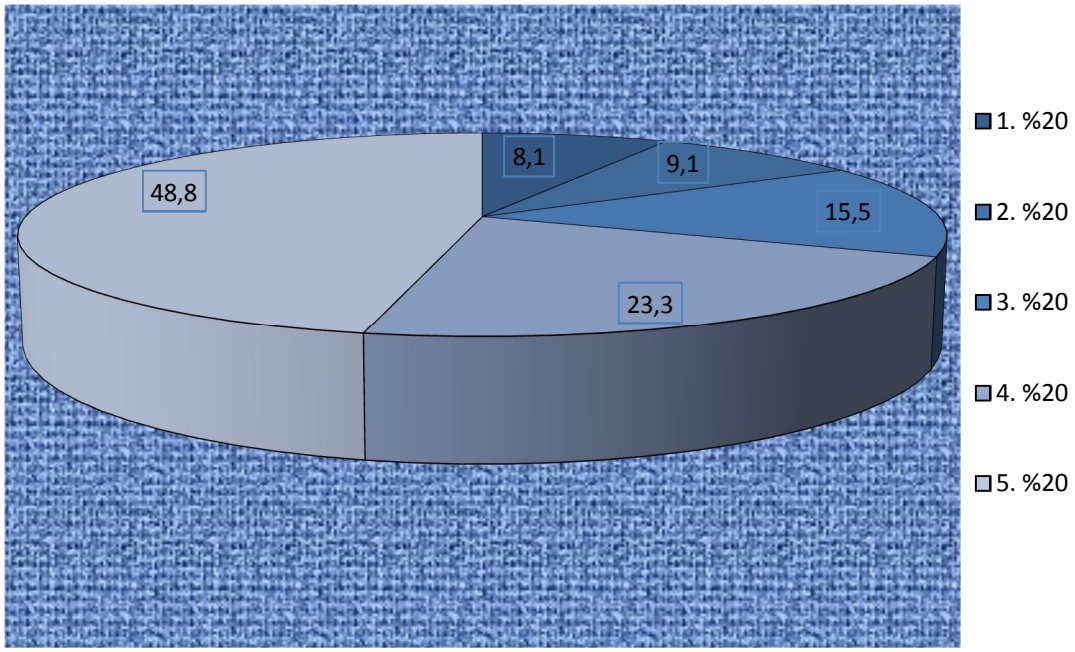
Derinlemesine görüşmede kullanılan temelde dört çeşit örneklem vardır. Bunlar araştırmanın teorik mantığına göre belirlenen *amaçsal örenklem*, görüşülen kişilerin referanslarına göre belirlenen *kartopu örneklem*, görüşülen kişilerin yaş eğitim gibi önceden belirlenmiş kotalara göre seçildiği *kota örneklem* ve araştırmanın amacına göre seçilen kişilerin süreç içerisinde netleştiği *teorik örneklem*dir (Kümbetoğlu, 2012: s. 96-102).

Çalışmada teorik örneklem kullanılmıştır. Teorik örneklemi belirleyen esas etken okuyucu profilleri olduğu için örneklemin biçimi görüşme yapıldıkça şekillenmiştir. Bununla birlikte, örneklem seçiminde bir belirsizlik durumu söz konusu olduğundan, başlangıç aşamasında kota örneklem uygulamasına gidilmiştir. Yaş, cinsiyet, eğitim durumu ve mesleki açılardan aşağıda sunulan istatistiki verilerle uyumlu olacak şekilde örneklem ilk etapta belirlenmiştir.

Derinlemesine görüşmede, teamülen, 5 kişi üzerinden yürütülmesi ideal olarak kabul edilir. Kota örneklem belirlendikten ve yapılan çalışmada asgari kişi sayısına ulaştıktan sonra elde edilen bulgularda teorik örneklem netleşinceye ve içerik açısından doğurganlık düzeyi minimum düzeye inene ve tekrarlıklar maksimize olana kadar, yani doyum noktasına ulaşıncaya kadar, yeni katılımcılarla çalışılmış, ve son noktada çeşitli farklılıklar ve benzerliklere sahip 12 katılımcıyla çalışma tamamlandırılmıştır.

Kota örneklem belirlenirken referans alınan nokta, Türkiye'deki okuma oranı ve bunun yaş, eğitim durumu, gelir düzeyi ve mesleklerle olan ilintisidir. Okuma

eğilimlerinde elde edilen istatistiki verilere göre 2009 harcama alt gruplarında gelire göre sıralı % 20'lik grupların* payı, Grafik 9'da görülmektedir:



Grafik 9: %20'lik Gruplar Dahilinde Gazete, Kitap ve Kırtasiye Harcama Oranları (TUİK, 2011: s. 12).

Grafik 9'da da açık bir şekilde görüldüğü üzere, gazete, kitap ve kırtasiye harcamalarının yarısına yakınını en üst gelir seviyesine sahip katılımcılar gerçekleştirmektedir. Dördüncü yüzde yirmilik bölüme dahil olanlar nominal değerlere yakın bir tüketim gerçekleştirirken, diğerleri vasat değerlerin altında bir harcama tablosu çizmektedirler. Bu da gelir düzeyinin yükselmesi ile gazete, kitap ve kırtasiye harcamalarının yükselmesinin koşut bir şekilde ilerlediğini göstermektedir. Tablo 9 ve Tablo 10'da ise eğitim durumu ve kitap okuma oranlarının çizelgesi sunulmaktadır:

* TÜİK tarafından gelire göre sıralı % 20'lik gruplar: "Anket kapsamında görüşme yapılan tüm hanelerin, son bir yılda elde ettiği toplam kullanılabilir hanehalkı gelirleri; uygulamanın aylık gerçekleşmesi ve yıllık gelir için değişen son bir yıllık gelirlerin sorgulanması nedeniyle, tüm gelirlerin karşılaştırılabilir olması amacıyla indekslenerek yıl sonuna (Aralık ayına) çekilmiş ve hanehalkı gelirleri küçükten büyüğe doğru sıralanarak, hanehalkı sayıları beş eşit parçaya bölünmek suretiyle % 20'lik gruplar oluşturulmuştur" şeklinde tanımlanmış ve harcamaya göre sıralı % 20'lik grupların: "Hanelerin aylık tüketim harcama değerleri, ay içerisinde küçükten büyüğe doğru sıralandıktan sonra haneler beş eşit parçaya bölünerek aylık % 20'lik gruplar oluşturulmuş ve her bir grubun harcamadan aldığı pay hesaplan" dığı belirtilmiştir (TUİK, 2011: s. XXVI).

Eğitim Düzeyi	Yüzde
Okur Yazar	89,4
İlkokul Mezunu	80,8
Ortaokul Mezunu	54,4
Lise Mezunu	27
Üniversite Mezunu	8,6

Tablo 9: Eğitim Düzeyine Göre Hiç Kitap Okumam Diyen Kişilerin Yüzdesi (Yılmaz, 1995).

Tablo 9'da açık bir şekilde görünmektedir ki; eğitim durumu düştükçe kitap okumama eğilimi artmaktadır. Özellikle, yalnızca okur-yazar olanlar ve ilkokul mezunlarında bu eğilim hat safada yer almaktadır. Ortaokul mezunlarının ise yarısından fazlası hiç kitap okumamaktadır.

Eğitim Düzeyi	Yüzde
Okur Yazar	0
İlkokul Mezunu	0,4
Ortaokul Mezunu	0
Lise Mezunu	7,2
Üniversite Mezunu	15,1

Tablo 10: Eğitim Düzeyine Göre Yılda 21 ve Üzeri Kitap Okurum Diyen Kişilerin Yüzdesi (Yılmaz, 1995).

Tablo 10'da elde edilen göstergelere bakıldığında ise ileri düzeyde kitap okuma eğiliminin okuryazar, ilkokul mezunu ve ortaokul mezunlarında hiç gelişmediği, yalnızca lise ve üniversite mezunlarında bu eğilimin yükseldiği görülmektedir. Meslek gruplarının kitap okuma eğilimlerine ilişkin benzer bir çizelge Tablo 11 ve Tablo 12'de sunulmaktadır:

Meslek	Yüzde
Yüksek Memur/Yönetici	6,8
Öğrenci	17,8
Diğer	20,8
Memur	23,4
İş Adamı	35,5
İşsiz	38,8
Emekli	51,1
İşçi	58,6
Esnaf	71,2
Ev Kadını	72,8
Çiftçi	100,0

Tablo 11: Meslek Gruplarına Göre Hiç Kitap Okumam Diyen Kişilerin Yüzdesi (Yılmaz, 1995).

Tablo 11'de çiftçilerin hiç kitap okumadığı, emekli, işçi, esnaf ve ev kadınlarının yarısından fazlasının bu eğilimi gösterdiği görülmektedir. Kitap okumama eğiliminin işsizlerden, yüksek memurlara doğru gidildikçe azaldığı görülmektedir.

Meslek	Yüzde
Yüksek Memur/Yönetici	24,3
İşsiz	13,5
Öğrenci	12,1
Memur	8,5
Diğer	6,9
Emekli	6,8
İşçi	5,0
İş Adamı	3,2
Esnaf	1,3
Ev Kadını	0,7
Çiftçi	0,0

Tablo 12: Meslek Gruplarına Göre Yılda 21 ve Üzeri Okumam Diyen Kişilerin Yüzdesi (Yılmaz, 1995).

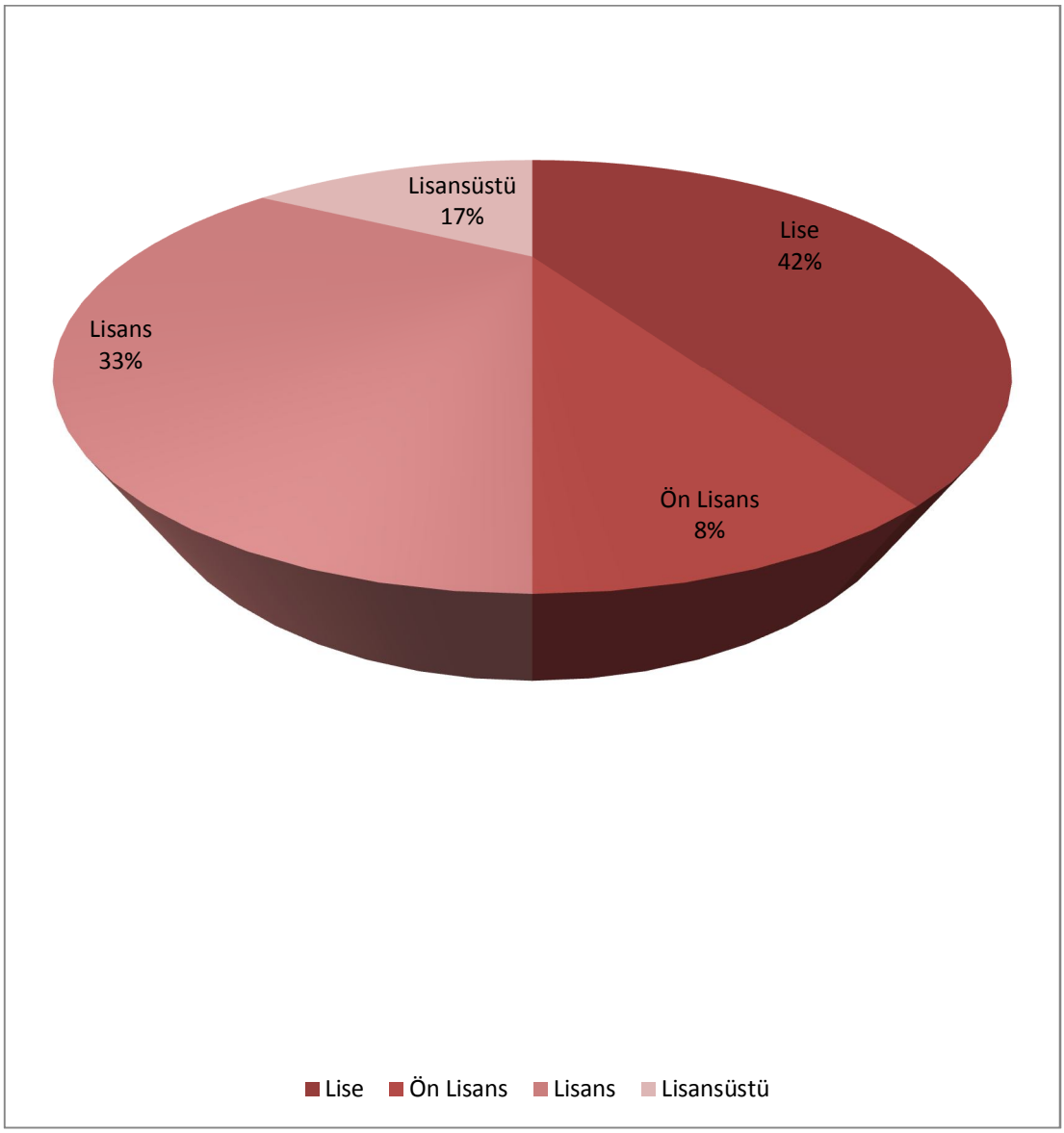
Tablo 12'de açık bir şekilde meslek gruplarının büyük bir kesiminin kitap okuma konusunda yüksek bir eğilim göstermedikleri görülmektedir. Öğrenci ve işsizlerde bu eğilimin düzeyi artarken, yüksek memurların dörtte birinin bu eğilime sahip olduğu gözlemlenmektedir. Tablo 13'te katılımcılar ve niteliklerine ilişkin bilgiler yer almaktadır:

Katılımcı	Yaş	Cinsiyet	Eğitim Durumu	Meslek
Şener Beşkardeş	37	Erkek	Lisans	İşyeri Sahibi
Ayşegül Yiğit	21	Kadın	Lise	Öğrenci
Mehmet Açık	20	Erkek	Lise	Öğrenci
Elif Habacı	40	Kadın	Lisans	Öğretmen
Kerem Toker	33	Erkek	Lisansüstü	Öğretim Görevlisi
Şahin Eren Karaman	26	Erkek	Ön Lisans	Ücretli Çalışan
Fatih Abacıoğlu	38	Erkek	Lisansüstü	Öğretmen
Selçuk Çelebi	29	Erkek	Lisans	Ücretli Çalışan
Eyüphan Dağkuş	27	Erkek	Lise	Ücretli Çalışan
Bekir Bıçak	34	Erkek	Lise	İşyeri Sahibi
Merve Akar	22	Kadın	Lise	Öğrenci
Sema Karabulut Gül	30	Kadın	Lisans	Uzman Psikolog

Tablo 13: Katılımcılar ve Nitelikleri

Tablo 13'te katılımcılar yaş cinsiyet, eğitim durumu ve mesleklerine göre sınıflandırılmıştır. Yukarıdaki okuma eğilimlerine paralel olarak oluşturulan kota

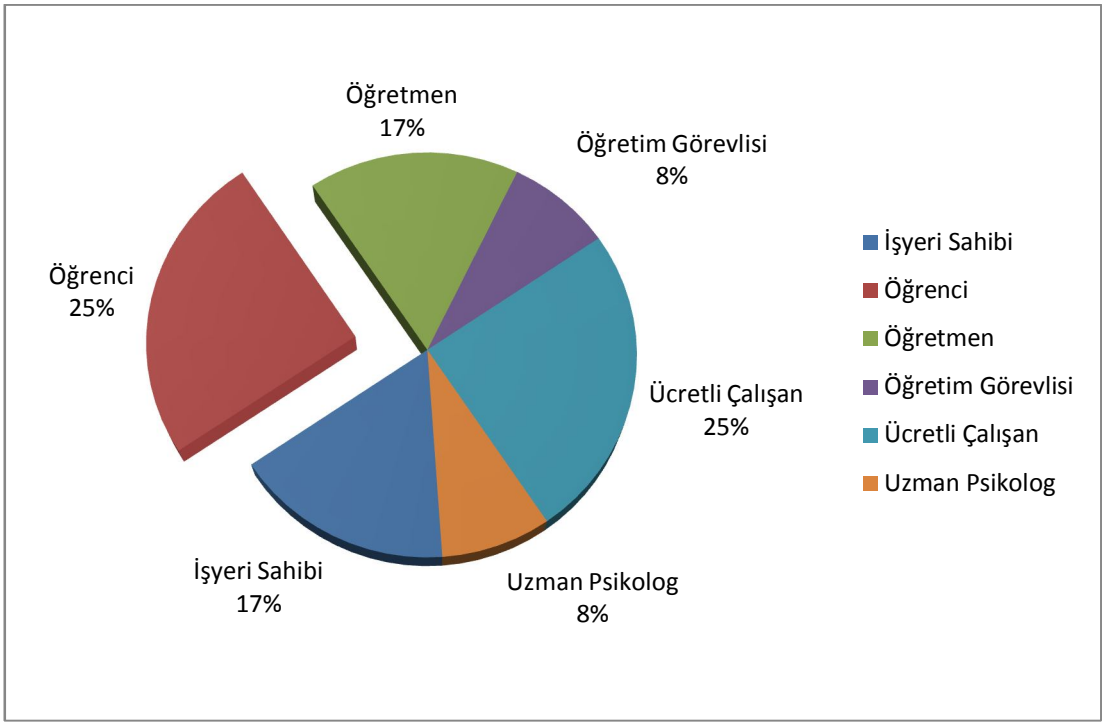
örneklemde lise, önlisans, lisans ve lisansüstü düzeyde katılımcılarla görüşmeler yapılmış, ilkokul, ortaokul ve tahsili olmayan kişiler görüşmenin kapsamına alınmamıştır. Katımılcıların yaş aralığı ise 20 ile 40 arasındadır. Grafik 10 ve Grafik 11'de, örneklemin eğitim ve mesleki durumlarına göre oransal dağılımları sunulmaktadır:



Grafik 10: Örneklemin Eğitimi Durumuna Göre Dağılımı

Grafik 10'da da görüldüğü üzere örneklem dahilindeki katılımcıların en büyük bölümünü lise mezunları oluşturmaktadır. Lise mezunlarını yüzde otuz üç oranında yer laan lisans mezunları, yüzde on yedi oranında yer alan lisansüstü mezunları ve yüzde sekiz oranında yer alan ön lisans mezunları izlemektedir. Katılımcıların

halihazırdaki eğitim durumlarından ziyade mezuniyet durumları burada esas alınmıştır.



Grafik 11: Örneklemin Mesleki Durumuna Göre Dağılımı

Grafik 11'de de açık bir şekilde görüldüğü üzere, mesleki dağılımları açısından katılımcıların yarısı eşit oranda öğrenci ve ücretli çalışanlardan oluşmaktadır. Bu iki meslek grubunu yüzde on yedişerlik oranlarıyla öğretmen ve işyeri sahipleri izlemekte ve onları yüzde sekizerlik oranlarıyla, öğretim görevlisi ve uzman psikolog vasfını taşıyan katılımcılar takip etmektedir.

Yukarıda belirtilen kota örneklem kapsamında başlatılan saha çalışması, araştırma ilerledikçe teorik örneklem oluşturma konusunda netleşmiştir. Bir sonraki alt bölüm okuyucu tipleri ve bu bakımdan oluşturulan teorik örnekleme ilişkin bilgileri kapsamaktadır.

5.2. Okuyucu Tipleri ve Katılımcıların Sınıflandırılması

Okuyucu tiplerine yönelik üç temel ayrımın varlığından söz edilebilir. Bunlardan ilki kurgu zeminine yönelik okuyucu ayrımıdır. Geniş bir literatüre dayalı çok çeşitli kavramlaştırmaların yer aldığı bu alanda U. Eco'nun ayrımı özetleyici

olacaktır. Eco, temelde örnek okur ve amprik okur olarak iki okuyucu tipi belirler. "Örnek okur", Eco'nun, Iser'ın *The Act of Reading* (1976) isimli kitabında oluşturduğu "örtük okur" kavramlaştırmasına paralel olarak geliştirdiği bir kavramdır. Güdelik yaşamda bir varlığı olan "amprik okur" kavramlaştırmasının karşısına yerleştirdiği terimi, Eco, "metnin yüzeyinde, tümceler ya da başka göstergeler biçiminde beliren metinsel talimatlar bütünü" olarak tanımlar (Eco, 2012: s. 30).

Bu çalışmada okuyucu tipleriyle kastedilen şey, bu anlamda amprik okur tipleridir. Bu noktada ise H. S. Daemmrich ve R. Bamberger'in geliştirdiği iki temel ayrım söz konusudur. Daemmrich, *Literaturkritik in Theorie und Praxis* (1974) isimli eserinde, *bilgilenme peşinde olan*, *yaşantı ve deneyim peşinde olan* iki tip ve *estetik haz peşinde olan* üçüncü bir tip okurun varlığından bahseder (Aktaran: Aytaç, 1999: s. 97). Bunların yapısal özellikleri isimlerinde içkindir.

Bamberger ise göre, okuma malzemelerinin özelliğini göz önüne alarak eserlerde büyüleyiciyi tercih eden *romantik tip*; her şeyden önce fantastik diye nitelendirilen kitapları reddetmesiyle tanınan *gerçekçi tip*; bilgilendiren malzemeleri seven ve nedensellik peşinde olan *entelektüel tip* ve kelimelerin seslerinden, ritminden ve kafiyesinden, özellikle de şiirden hoşlanan *estetik tip* olmak üzere dört okuyucu tipi üzerinde durmaktadır (Bamberger, 1990: s. 19).

Burada, açık bir şekilde görüleceği üzere, Daemmrich'in ayrımı metne yönelme biçimini dile getirmektedir; Bamberger'in ayrımı bir yöneliden ziyade daha çok metin türü tercihi niteliği taşıdığından, katılımcılar üzerinde yapılan buradaki sınıflandırmada Daemmrich'in tipolojisi baz alınmıştır. Tablo 14'te katılımcılarımızın görüşme metinlerinden yola çıkarak Daemmrich'in tipolojisene göre sınıflandırmasına ilişkin veriler yer almaktadır:

Katılımcı	**Tip**	**Görüşme Metnindeki İfadeler**
Şener Beşkardeş	Yaşantı ve deneyim peşinde olan okur	"İşte, kendi hayatımla bütünleştiriyorum ya da 'Ben olsam ne yapardım?' diye düşünüyorum."
Ayşegül Yiğit	Yaşantı ve deneyim peşinde olan okur	"Profesyonel olarak yazmıyorum fakat okuduğum kitapların bazı yerlerini yaşamayı seviyorum."

Tablo 14: Katılımcıların Okuyuculuk Açısından Tipolojik Sınıflandırılması

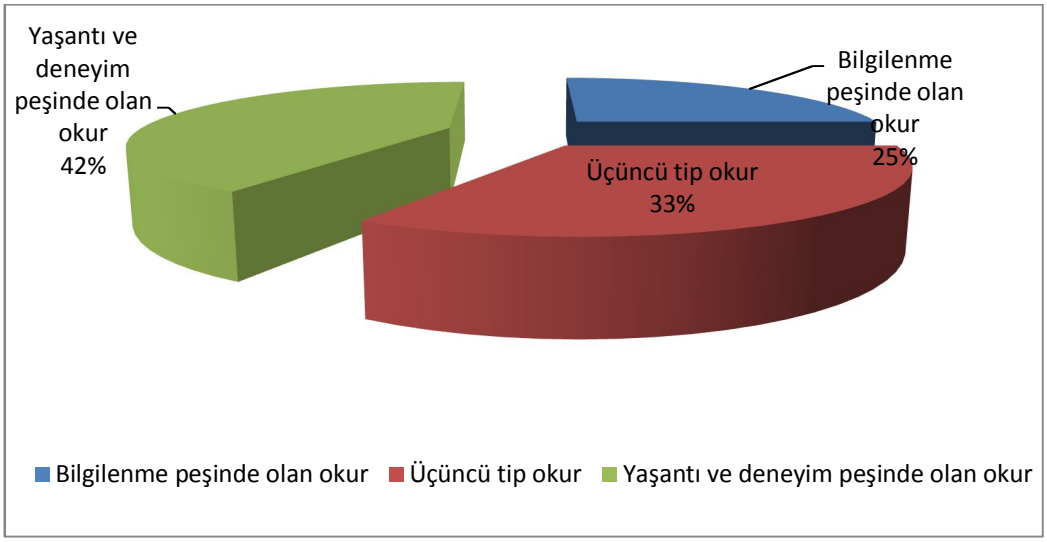
Katılımcı	Tip	Görüşme Metnindeki İfadeler
Mehmet Açık	Üçüncü tip okur	"Karakterin analizini yapmaya çalışıyorum. Nasıl bir insan, onun üzerinden biraz yazar hakkında fikir sahibi olmaya çalışıyorum."
Elif Habacı	Üçüncü tip okur	"Edebiyata katkıları yönünden sonra roman teknikleri farklı roman teknikleri var mı? Onları tanımak acısından."
Kerem Toker	Üçüncü tip okur	"Dostoyevski demiş ya; 'Hepimiz Gogol'un Palto'sundan çıktık.' Ben benzerlik kurdum Dostoyevski'nin Yer Altından Notlar'la. Ordaki kahramanı da küçük bir insan, hatta insancıklar romanı da Dostoyevski'nin öyledir. Yokluk çeken, küçük şeylerle mutlu olmasını bilen, geçim sıkıntısı çeken, hayatı pek belli olmayan insanları hayatını anlatır. Gogol'un Palto'sundaki insan da yine sıradan insandır ve Rus romanlarında da ben genellikle bunu görüyorum. Özellikle 1880'li yıllardaki koşulları gereği olabilir. Sürekli bir yokluk var mesela. Çok fazla para geçer Rus romanlarında. Para imgesi çok yoğundur ve Türk romanlarında o kadar yoktur."
Şahin Eren Karaman	Bilgilenme peşinde olan okur	"Ne kadar çok kitap bilirsem o kadar çok satışa odaklı olabilirim, gelen insanlara daha çok bilgi verebilirim. Satıştan çok bilgi vermek daha önemli ve bu noktada da insanların içerikli kitaplar okuması gerektiğini düşünüyorum."
Fatih Abacıoğlu	Bilgilenme peşinde olan okur	"Evet, genellikle bu yüzden bazen de işte mesleğimle ilgili işte konuları farklı bir şekilde nasıl ifade edebilirim sorusuna yönelik kendime cevaplar bulmaya çalışıyorum kitap okumayla ilgili."
Selçuk Çelebi	Bilgilenme peşinde olan okur	"Her okuduğum kitaptan da kendimce bir şeyler öğrendiğimi düşünüyorum."
Eyüphan Dağkuş	Üçüncü tip okur	"Kitap bittikten sonra kendinizce fikir yürütüyorsunuz, yorumluyorsunuz. Burayı neden böyle yazmış falan?"

Tablo 14: Katılımcıların Okuyuculuk Açısından Tipolojik Sınıflandırılması (Devam)

Katılımcı	Tip	Görüşme Metnindeki İfadeler
Bekir Bıçak	Yaşantı ve deneyim peşinde olan okur	"Daha çok o amaçla kullanıyorum. Yani, öyle çok aman bilimsel bilimsel bakayım diye bakmıyorum."
Merve Akar	Yaşantı ve deneyim peşinde olan okur	"Mesela bu hani başkarakter kimse hani onun yerinde de görüyorum kendimi. Ben olsam ne yapardım diye. Hani atıyorum; "Kocasından dayak yiyen bir kadın varsa, yine de onu bırakmıyorsa bırakamıyorsa, ben ne yapardım acaba?" falan diye düşündüğüm oluyor."
Sema Karabulut Gül	Yaşantı ve deneyim peşinde olan okur	"Okuduğum kitapları ya da öyküleri genelde dediğiniz gibi sinema perdesinde hayal ederek okuyorum aslında. Yani onları sadece yazı olarak okumuyorum. Benim kafamda renkleniyor, canlanıyor onlar. O yüzden biraz yavaş okuyorum belki de. Çünkü yaşayarak okumaya çalışıyorum ya da bu şekilde bilinçsiz olarak yapıyorum. Bilmiyorum ama daha çok böyle okuduğum kitapları sonrasında film izlemiş gibi zihnimde canlandırıyorum."

Tablo 14: Katılımcıların Okuyuculuk Açısından Tipolojik Sınıflandırılması (Devam)

Tablo 14'te katılımcının ismi, dahil olduğu okuyucu tipi ve bunu düşünmemize neden olan görüşme metni ifadesi yer almaktadır. Katılmcıların sınıfsal olarak oranlaması ise Grafik 12'de yapılmaktadır:



Grafik 12: Örneklemin Okuyucu Tiplerine Göre Dağlımı

Grafik 12'de açık bir şekilde görüldüğü üzere, katılımcıların yüzde kırk ikisi yaşantı ve deneyim peşinde olan, yüzde otuz üçü estekik haz peşinde olan ve yüzde yirmi beşi ise bilgilenme peşinde olan okurlardan oluşmaktadır. Oranlar arasındaki bu farklılık romanların metinsel özelliklerinden ileri gelmektedir. Bununla birlikte, herhangi bir okuyucu tipi konusunda bir eksiklik olmadığının altını çizmek gerekmektedir. Toplamda beş kişilik bir örneklem grubunun yeterli olduğu teamülen kabul edilen derinlemesine görüşme tekniğine göre gerçekleştirilmiş olan araştırmada, her okuyucu tipinden en az üç katılımcı mevcuttur ve bu sayının asgari düzeyin çok üstünde olduğunun altı çizilmelidir.

6. YÖNTEMİN UYGULANMASI

Burada yürütülen çalışmada *rehber bir görüşme formu kullanılarak yapılan görüşme* kategorisine girmektedir. Çalışmada soru şablonları tek tek katılımcılara küçük sapmalarla sorulmakta ve alınan yanıtlara göre özgün yeni sorular yöneltilmektedir.

Derinlemesine görüşme yapılırken ilkin, yukarıda da belirtildiği gibi, bir belirsizliğin izi sürüldüğünden, kota örneklem olarak katılımcılar ele alınmış, çalışmanın ilerleme süreci içerisinde esas alınan teorik örneklem bütünlenmiştir.

Buradaki uygulamada birkaç ay öncesinden, her ihtimale karşın, yirmiye yakın kişiye haber verilmiş. Kitapları okumaları istenmiş. Ellerinde olmayanlar için kitaplar temin edilerek okumaları sağlanmıştır. En az beş kişinin olması gerektiği teamülen kabul edilen örneklemin çapı, doyma noktasına ulaşılıncaya kadar genişletilmiştir ve on ikinci görüşmede bu noktaya ulaşıldığına kanaat getirildikten sonra başka bir görüşme yapılmamıştır. Alınan randevular özür dilenerek ve durum anlatılarak iptal edilmiştir. Bununla birlikte bazı katılımcılar, görüşme günü geldiği halde kitapları okumadıklarını söyleyip görüşme yapmaktan vazgeçmiş, bazıları ise görüşme esnasında inceleme nesnesine konu olan romanlardan birini okumadığını belirtmişlerdir. Görüşmeye katılmayanlar ve bu şekilde hatalı bilgi elde edilmesine neden olabilecek olan katılımcılar, ses kayıtları deşifre edildiği halde araştırmanın kapsamından çıkartılmışlardır. İstisnai olarak, F. Abacıoğlu, "Dönüşüm" romanını çok önceden okuduğunu, S. Çelebi isimli katılımcımız ise "Hayvan Çiftliği" romanının belgeselini izlediğini belirtmiştir. Birinci durumun okuma uzaklığı,

ikincisinin ise farklı bir anlatı türüne ilişkin yorumlama pratiğiyle ilgili anlamlı sonuçlar verebileceği düşüncesiyle, katılımcıların örneklemden çıkarılmamasına karar verilmiştir. Bunda, minimum örneklem düzeyinin çok üstüne çıkılmasının da etkisi olduğu söylenebilir.

Görüşme yürütülürken, tekniğin ilkelerine ve etik kurallara uygun olarak gerçekleştirilmesine özen gösterilmiştir. Katılımcılarla aktif iletişim sağlanmış, sözleri herhangi bir şekilde kesilmemiştir. Görüşmenin gerçekleşme biçiminde de bazı konulara dikkat edilmiş, konuşma tarzı, iletişim kurma biçimi ve diğer meta-iletişimsel unsurların, görüşmede, katılımcılarla olan dengenin bozulmamasına gayret edilmiştir.

Her görüşme öncesinde görüşmenin amacı, nerede kullanılacağı, yayınlanma ihtimalleri üzerinde katılımcılar ayrıntılı olarak bilgilendirilmiş ve görüşme başlarında kısa bir bilgilendirme metni tekrar edilmiştir. Katılımcıların bu konuda rızası alınmadan, hiçbir şekilde görüşmeye başlanmamıştır.

Burada okuyucuların metinleri alımlama süreçleri belirlenerek, metin ve gönderge arasındaki ilişki içerisinde alımlama yapısı çözümlenmeye çalışılmaktadır. Görüşmeye ilişkin kavram seti, bir tez çalışması olduğundan, önceki bölümlerde sunulmuştur. Üzerine yoğunlaşılan temel sorular ise şu şekildedir[*]:

Katılımcıların öznitelikleri ve okuma eğilimleri arasında bir ilişki var mıdır?

Okuyucu tipleri açısından düşünüldüğünde, katılımcıların metne yönelim biçimleri nasıldır?

Katılımcılar okuma sürecinde odaklanmayı nasıl gerçekleştiriyorlar ve metin içindeki odaklanma biçimleri ile etikleşimsel bir yapı sergiliyorlar mı?

Katılımcılar metni anlamlandırırken kendilerini metnin içerisinde nasıl konumlandırıyorlar ve bu anlamlandırma pratikleri üzerinde etkili oluyor mu?

Katılımcılar, metin ve gönderge alanı arasındaki ilişkiyi nasıl kuruyor?

[*] Kavram seti ve sorular konusunda bkz; Mutlu Binark, Yeni Medya Çalışmalarında Araştırma Yöntem ve Teknikleri (2014)

Metinle gerçekleşen etkileşim sürecinde, katılımcılar hangi boşlukları dolduruyor, hangi durumlarda var olan metinsel öğelere ekleme yapıyor ya da onu değiştiriyor ve metinde var olan hangi şeyleri kendileri çıkarıyor?

7. BULGULAR VE DEĞERLENDİRME

Çalışmada yer alan bulgular cevap aranan sorulara bağlı olarak 3 kategoride sınıflandırılmıştır. Bunlar öznitelikler ve okuma eğilimleri, metne yönelim biçimleri ve odaklanma, konumlanma tarzları ve anlamlandırma pratikleri başlıkları altında serimlenmektedir.

7.1. Öznitelikler ve Okuma Eğilimleri

Çalışmada, okuma eğilimleri ile eğitim düzeyi arasında belirgin bir ilişki olmadığı sonucuna varılmıştır. Bununla birlikte, çözümleme eğilimleri ile ilginlik arasında belirgin bir ilişki gözlemlenmiştir. Buna göre, çözümleme eğilimleri ilginlik düzeyine göre farklılaşmaktadır: İlginlik düzeyi yüksek olanların, okuma yaparken metnin bileşenleri hakkında farkındalık düzeylerinin yüksek olduğu gözlemlenirken, edebiyata daha az meraklı olan katılımcıların, okuma pratiklerinde metnin bileşenleri hakkında fazla düşünmedikleri belirlenmiştir. Görüşme metinlerinde yer alan aşağıdaki ifadeler bu durumu açık bir şekilde ortaya koymaktadır:

> "Ayırt etmiyorum, siyasetten tarihe, genel kültür kitaplarından hepsini ayırmadan okumaya çalışıyorum ama haftada üç kitap okuyorum, okuyabiliyorum" (A. Yiğit, 27.10.2014).

> "Profesyonel olarak yazmıyorum fakat okuduğum kitapların bazı yerlerini yaşamayı seviyorum. Bu hani edebiyat dergilerinde olduğu gibi hani ne eksik? Yazar ne yapmış? Ne yapmak istemiş? Kitapta onlarla daha çok ilgileniyorum hani yazma konusu benim için daha zor" (A. Yiğit, 27.10.2014).

> "Okuma sıklığım çok değişiyor. O an ilgimin aslında daha çok neye yönelik olduğuyla alakalı biraz. Ne biliyim o an belki ekonomi benim için daha öncelikli oluyor bazen. Ekonomiyi öğrenmek istersem ona ağırlık veriyorum ötekiler biraz geri planda kalıyor. Ama o tarz bir şey öğrenmek çalışırken de

bunaldığım anlarda hemen edebiyat kitabı gibi bir şey alıp ona yöneliyorum, biraz rahatlamak için" (M. Açık, 27.10.2014).

"Bazen çok hayatımla karşılık bulduğum zaman çok farklı bir şey farklı bir his uyandırıyor ben de Kendimi bulamasam bile karakteri çözmeye çalışıyorum. Karakterin analizini yapmaya çalışıyorum. Nasıl bir insan, onun üzerinden biraz yazar hakkında fikir sahibi olmaya çalışıyorum. Ama bazen hiç bunlarla uğraşmıyorum çünkü kitap bezen beni ben kitabın içinde kendimi buluyorum. O anlarda kitap beni daha çok şekillendiriyor gibi oluyor. ben kitabın üstünde daha çok düşünmektense farklı şeyler üzerinde beni daha çok düşündürüyor" (M. Açık, 27.10.2014).

"Aslında edebiyatla ilişkim edebiyat fakültesinden önce başladı daha lise yıllarımda kitap okuyarak başladı. Ama edebiyat özel bir tercih sebebim değildi. Üniversite sınav sisteminin etkisiyle kendimi edebiyat fakültesinde buldum ama hani benim de umduğum bir bolummuş memnunda kaldım" (E. Habacı, 29.10.2014).

"Aslında söyle söyleyeyim her okuyucu için roman okumak önce bir hayal dünyasını şeylerini kapılarını açmak benim için öyle. Şimdi gerçek bir hayatın içerisindeyiz bir de roman okuduğum zaman başka bir dünyanın kapılarını açıyorum. Hanı hayatım romanın dışında başka hayatların kapısını acıyorum gibi geliyor. İlk başta böyle başlıyorum romana. Bir romanın olay örgüsü… Ondan sonra cümlelerin kuruluş şekli… Ben onlarla da ilgileniyorum. Sadece bunlar değil. Romanda ne anlatılmış? Romanın olay örgüsü ne? Sonuç nasıl olacak? Bunları da merak ederek bütün okuyucular gibi ama aynı zamanda edebiyatçı olmanın verdiği bir şeyle ister istemez tabir biraz cümleleri de bakıyoruz. Böyle çok fazla analiz etmek değil de kendiliğinden olan bir şey. Kelimeler, farklı kelimeler, cümle kuruluşları. Bunları farklı şeyleri görmek heyecanlandırıyor. Daha çok okumak isteği uyandırıyor. Teknikler mesela karakterlerin oluşturulması. Yavaş yavaş o karakterle yazarın kendi kafasında kurduğu dünyayı nasıl oluşturduğu. İşte olay örgüsünü nasıl oluşturduğu, zaman, mekân ve bunları nasıl kurguladığını kendimce çözmeye çalışıyorum.

Okurken bir taraftan da... Yani hem olayı merak ederek okuyorum varsa bir durum hem de teknik anlamda bakarak da okuyorum" (E. Habacı, 29.10.2014).

"Aman aman bir edebiyatla çok haşır neşirliğim yok, ama kitap okumaya çalışırım. Yani yazarım dersem yalan olur. Olmaz gibi bir şey herhalde bu hayatımda da olacağını da zannetmiyorum. Bol bol kitap okumaya çalışırım. Yani denk gelirse. Keyfime göre daha çok polisiye romanlar falan onları tercih ediyorum" (B. Bıçak, 07.11.2014).

"Daha çok o amaçla kullanıyorum. Yani öyle çok aman bilimsel bilimsel bakayım diye bakmıyorum. Zaten bilim kurgu kitaplarını okuyacak halimiz yok. Yani bu saatten sonra tabi. Ben öyle daha çok roman hikaye kitabı falan. Öylesi daha çok hoşumuza gidiyor" (B. Bıçak, 07.11.2014).

Buna ek olarak, aşağıdaki ifadelerden yola çıkarak, edebiyat hakkında içkin bir ilginiliğe sahip katılımcıların, metin ve yazarları hakkında ek okumalar yapıp farklı anlamlandırma stratejileri geliştirdikleri belirlenmiştir:

"Kafka beliriyor. Zor bir yazar olduğunu düşünüyorum. Onun dışında 2 kitabını daha okumuştum. Hakikaten zor bir yazar kitapları da öyle. Şöyle yalnız bir yazar olduğunu düşünüyorum Kafka'nın. Kendi içinde yaşadığını özellikle kendi ailesi ile olan durumlarını fazlasıyla kitaba da yansıttığını düşünüyorum. Öyle bir tasvir oluşuyor onunla ilgili kafamda" (A. Yiğit, 27.10.2014).

"Gogol'un üslubu bana samimi geldi bide hani edebi akım olarak değerlendirecek olursak; sevdiğim yazar tipleri gerçekçilik akımını temsil eden yazarlardı ya da toplumsal gerçekçi. Yani mesela bizim yazarlarımızın Orhan Kemal'ler, Sabahattin Ali'ler, Rıfat Ilgaz'lar onları çok beğendiğim için Gogol konusunda da aynı şeyi düşünebilirim ki zaten gerçekçilik akımının kurucularından kabul ediliyor. Palto kitabını okurken de hani aynı tadı aldım" (S. Çelebi, 03.11.2014).

Belirlenen bir başka durum, yine eğitim düzeyinden ziyade, alınan eğitimin içeriği ve uğraşılan mesleğin ilginlik düzeyini belirleyen başlıca unsurlar olduğudur.

Aynı eğitim düzeyine sahip olmalarına rağmen, her ikisi de lise mezunu olmasına rağmen rağmen kitapçılıkla uğraşan katılımcı işletme sahibi olan katılımcıya göre okuma pratiklerini metnin bileşenlerine ve derin yapının kurulumuna yönelttikleri gözlemlenmiştir. Yine edebiyatla ilgili eğitim almış olan katılımcıların okuma pratiklerini metin yapısı, metinlerarasılık ve niyetlilik konularında yoğunlaştırdıkları belirlenmiştir. Bu da mesleki eğilimlerin doğal bir ilginlik yarattığını göstermektedir. Görüşme metinlerinde yer alan aşağıdaki ifadeler bu durumu açık bir şekilde ortaya koymaktadır:

> "Palto'da beni en çok etkileyen şey şu oldu Akikeyeviç'in hani bir şeye sahip olup kaybettikten sonra yaşadıkları bir statü sistem düzen böyle bir şey koymuş ortaya statü gibi şöyle yapınca belli bir yere geliyorsun gibi tam net söylemeyeceğim. Düzene karşı sistemin koyduğu kriterlere karşı tepki gibi bir şey söyleyebilirim. Bunu da o tepkisini bence paltoyla ortaya koydu. Dönüşüm 'de de yine bir düzen bir sistem var borç var. İşe gitmesi gerekiyor işten memnun değil daha deminde söylediğim gibi o işten kaçış yolu sisteme kendince tepkiyi böcek olarak koyma yolu diyebilirim. Hayvan Çiftliği'nde biraz daha ön planda bir düzen var" (S. Çelebi, 03.11.2014).

> "Çok çok romana kendimi kaptırdığım hiç hayatta söyleyemem. Zaten normal okurum ve anladığımı anlamaya çalışırım, ondan sonrası biter. Zaten benim için fazla bir farkı yoktur hayatımda. Etkisi hiç olmamıştır yani" (B. Bıçak, 07.11.2014).

> "Dediğim gibi kendi yaşadığı çağda izlediği, gözlemlediği bazı durumlar var ona göre dönemin içinde de karakterler var çeşit çeşit. Mesela general var, ondan sonra iş arkadaşları, Palto sahibi, terzi var. Bu karakterlerin hepsiyle içinde yaşadığı çağın insanlarını gösteriyor artılarıyla eksileriyle o insanların içinde bulunduğu durumu anlatıyor. Hatta memuriyet hayatının da, sanki böyle bir özel mi seçilmiş bilmiyorum, oradaki memur karakteri genel üstünden de anlatabilirdi belki bazı şeyleri ama daha çok sanki şey gibi alt kesimdeki insanların… İnsanların durumu daha fazla dikkat çekmiş karakterler. Onun üzerine yoğunlaşmış. Bana öyle geldi" (E. Habacı, 29.10.2014).

Yine edebiyat eğitimi almayıp, okuma pratiklerini yapısal, metinlerarası ve niyetlilik düzleminde geliştiren katılımcıların, özel olarak edebiyatla ilgilendikleri saptanmıştır. Bu durum, ilginlik düzeyi ile okuma pratikleri arasında bir ilişki olduğu vargısını güçlendirmektedir. Katılımcılarımızım aşağıdaki ifadeleri bu düşüncenin kaynağını oluşturmaktadır:

> "Dostoyevski demiş ya; "Hepimiz Gogol'un Palto'sundan çıktık." Ben benzerlik kurdum Dostoyevski'nin "Yer Altından Notlar"la. Oradaki kahramanı da küçük bir insan, hatta insancıklar romanı da Dostoyevski'nin öyledir. Yokluk çeken, küçük şeylerle mutlu olmasını bilen, geçim sıkıntısı çeken, hayatı pek belli olmayan insanları hayatını anlatır. Gogol'un Palto'sundaki insan da yine sıradan insandır ve Rus romanlarında da ben genellikle bunu görüyorum. Özellikle 1880'li yıllardaki koşulları gereği olabilir. Sürekli bir yokluk var mesela. Çok fazla para geçer Rus romanlarında. Para imgesi çok yoğundur ve Türk romanlarında o kadar yoktur. Bu da bizi yoksul bir atmosferin içine çekiyor ve aslında, kitap bittikten sonra hep halimize şükrediyorum. Diyorum ki; Gogol'un Paltosu'nda, bir paltonun roman karakterindeki anlamı ne kadar fazla, ama bizim 2-3 tane paltomuz var ve ne kadar ucuz ve basit şeylere üzüldüğümüzü anlıyorum" (K. Toker, 31.10.2014).

> "Şöyle, derin esprileri olan bir insan gibiydi. İğnelemeleri vardı mesela olaylarla ilgili. Mesela daha önce okuduğum bazı kitaplardaki yazarların diline çok benzettim onu. Özellikle Yeraltından Notlar'daki gibi hani olayla ilgili iğnelemelerini hissettim. Yani derin esprilerini… Komik diyemem ama iyi bir espri anlayışı olduğunu söyleyebilirim" (S. K. Gül, 10.11.2014).

Metinle gönderge alanı arasındaki ilişkiyi kurma konusunda yaş belirleyici bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Gelişim Psikolojisi jargonundan yararlanarak ifade edecek olursak, Hayvan Çiftliği isimli romanda hayvanların temsili ve toplumsal sistemler arasında bir ilinti kurmak için, yaşamsal deneyimler ve entelektüel birikim açısından bir hazır bulunmuşluk durumunun olması ön koşul olarak karşımıza çıkmaktadır. Kerem Toker isimli katılımcımızın romanın eline geçiş hikayesi bu konuda anlamlı veriler sunmaktadır:

"Hayır! Ablamın eşinin yeğeni almış. Kapakta hayvanlar var ya, çocuk romanı sanmış, sıkılmış beğenmemiş, ablama vermiş. Ablam da almış, bana verdi. Benim elime öyle geldi Orwell. Ben Hayvan Çiftliği'nde tanıştım, sonra 1984'ü okudum. Hayvan Çiftliği'ni de okurken dıştan gelen bilgilerle romanın içine girdim, hemen politik bir sistemi anlatıyor demedim" (K. Toker, 31.10.2014).

7.2. Metne Yönelim Biçimleri ve Odaklanma

Burada odaklanma ile kastedilen şey okurun yoğunlaşma, metne tutunma biçimidir. Aşağıdaki beyanatlarda da açık bir şekilde görüleceği üzere, yapılan görüşmelerde, okurların metne, anlatıcı, karakter ya da olay örgüsü üzerinden tutundukları ve geliştirdikleri bu yolla metni içkinleştirdikleri, bununla birlikte üçüncü tip okuyucuların bunlara ek olarak yazarı da göz önünde bulundurabildikleri gözlemlenmiştir:

"O an dalıp gidiyorum sadece. Pek ne hissettiğimi düşünmüyorum. Aslında bir olayın içine dahil oluyorum sadece. O olaya dışarıdan bakan biri olarak gözlemliyorum, anlamlandırmaya çalışıyorum. Ne bileyim…" (Ş. Beşkardeş, 25.10.2014).

"Şöyle hani karakterin düşüncesi yani yazar yazarken bir karaktere hayat veriyor. Hani onun yerine koymaya çalışıyorum daha çok kendimi. Okurken ne hissetmiş? Ben olsam ne yapardım? Hani onları kurarak okuduğum zaman o roman daha da benim için iyi oluyor. Ama eğer sevmediğim zaman bir karakteri hani o roman bende gitmiyor ya da böyle mi yazmış? Ne demek istemiş? diye tekrardan okuyorum" (A. Yiğit, 27.10.2014).

"Bazen çok hayatımla karşılık bulduğum zaman çok farklı bir şey farklı bir his uyandırıyor ben de Kendimi bulamasam bile karakteri çözmeye çalışıyorum. Karakterin analizini yapmaya çalışıyorum. Nasıl bir insan, onun üzerinden biraz yazar hakkında fikir sahibi olmaya çalışıyorum. Ama bazen hiç bunlarla uğraşmıyorum çünkü kitap bezen beni ben kitabın içinde kendimi buluyorum. O anlarda kitap beni daha çok şekillendiriyor gibi oluyor. Ben kitabın üstünde

daha çok düşünmektense farklı şeyler üzerinde beni daha çok düşündürüyor" (M. Açık, 27.10.2014).

"Aslında söyle söyleyeyim her okuyucu için roman okumak önce bir hayal dünyasını şeylerini kapılarını açmak benim için öyle. Şimdi gerçek bir hayatın içerisindeyiz bir de roman okuduğum zaman başka bir dünyanın kapılarını açıyorum. Hanı hayatım romanın dışında başka hayatların kapısını acıyorum gibi geliyor. İlk başta böyle başlıyorum romana. Bir romanın olay örgüsü… Ondan sonra cümlelerin kuruluş şekli… Ben onlarla da ilgileniyorum. Sadece bunlar değil. Romanda ne anlatılmış? Romanın olay örgüsü ne? Sonuç nasıl olacak? Bunları da merak ederek bütün okuyucular gibi ama aynı zamanda edebiyatçı olmanın verdiği bir şeyle ister istemez tabir biraz cümleleri de bakıyoruz. Böyle çok fazla analiz etmek değil de kendiliğinden olan bir şey. Kelimeler, farklı kelimeler, cümle kuruluşları. Bunları farklı şeyleri görmek heyecanlandırıyor. Daha çok okumak isteği uyandırıyor. Teknikler mesela karakterlerin oluşturulması. Yavaş yavaş o karakterle yazarın kendi kafasında kurduğu dünyayı nasıl oluşturduğu. İşte olay örgüsünü nasıl oluşturduğu, zaman, mekân ve bunları nasıl kurguladığını kendimce çözmeye çalışıyorum. Okurken bir taraftan da... Yani hem olayı merak ederek okuyorum varsa bir durum hem de teknik anlamda bakarak da okuyorum" (E. Habacı, 29.10.2014).

"Ben roman okurken kendimi romanın başkahramanı yerine koyuyorum ve kendimi çok kaptırıyorum. Zaten iyi romanlar okumaya çalışıyorum. (…) Mesela en son okuduğum romanlarda Tahsin Yücel'in Yalan romanını okudum. Yani bu Yalan romanı çok tavsiye edilen bir roman ve çok bunla ilgili olumlu eleştiri okuduğum için almıştım ve oradaki roman kahramanı Yusuf Aksu'nun resmen içine girdim ben yaşadım. Yani olayı o zamandaki Maçka evini yaşadım, o zamanların İstanbul'unu yaşadım, çok kaptırıyorum kendimi ve o karakterlere bürünüp nedense başkahraman karakterine bürünüyorum. Yani yan karakterlere bürünmüyorum. Bu içten gelen bir şey, niye öyle oluyor bilmiyorum. Yani mesela şundan olabilir, anlatıcının yazarlarının en çok ondan bahsetmesi olayların en çok onun etrafında şekillenmesinden dolayı da olabilir. Hiçbir zaman o kahramanın annesi ya da babası yerine kendimi koymuyorum" (K. Toker, 31.10.2014).

“Eleştirel bir gözle okumam çünkü her insanın bir yaşam deneyimi var ve her insanın farklı bir algısı var. Bu noktada ben orada onun yaşam deneyimini algılamaya çalışıyorum. Yani ortadaki durumla nasıl bir fikir yürütmüş, onu ne şekilde algılamış ve onu bana ne şekilde yansıtmış… Benim için önemli olan noktalar bunlardır. O insanın deneyimini almak…” (Ş. E. Karaman, 31.10.2014).

“Karakterle ve olay örgüsüne yani benim okurken kurduğum dünya yazardan tamamen bağımsız. Bilmiyorum, belki biraz şey olabilir ama yazarı soyutluyorum. Sadece anlattıklarına ve karakterlere yoğunlaşıyorum diyebilirim” (F. Abacıoğlu, 02.11.2014).

“Çünkü okuduğum kitaplardan öğrendiğim kendimle özleştirdiğim genelde o şekilde olur. Okuduğum kitaplardan etkilenirim biraz da hani karakter anlamında duygusal bir yapıya sahip olduğumdan da kaynaklanıyor olabilir. Hani bir kitap işte genelde tabir vardır “kitap beni içine alsın”, “sürükleyici olsun” hani karakterin benle özdeşmesini isterim. Hani o şekilde okuma taraftarıyım. Hani her okuduğum kitaptan da kendimce bir şeyler öğrendiğimi düşünüyorum” (S. Çelebi, 03.11.2014).

“Biraz böyle kafamda, anlatılan şeyi kafamda film izliyor gibi yani bazen kendimi karakterin yerine koyduğum oluyor ama bazen sanki ben oradayım ama olay benim önümde ben içinde olmadan oluyormuş gibi okuduğum biraz işte kitabına göre değişiyor. Bazen kendimi çok kaptırırsam mesela olayın içinde yer alabiliyorum farkında olmadan. Genelde böyle olayın içindeyim ama olayla alakası olmayan görünmez biriyim işte her şey benim etrafımda gelişiyor gibi oluyor. Sağıma bakınca onu görüyorum soluma bakınca hikayenin başka kısmını görüyor gibi. Biraz daha yönetmenvari şeyim oluyor yani kitap okurken” (E. Dağkuş, 03.11.2014).

“Yani, roman bende kendi adıma söyleyeyim duygularım değiştiriyor. Mesela bu hani başkarakter kimse hani onun yerinde de görüyorum kendimi. Ben olsam ne yapardım diye. Hani atıyorum; “kocasından dayak yiyen bir kadın varsa, yine de onu bırakmıyorsa bırakamıyorsa, ben ne yapardım acaba?” Falan diye düşündüğüm oluyor. Ya da o adaya düştüğüm. Sineklerin tanrısı’ndan

örnek vereyim işte hani şey olan vardı kötü olan çocuk jack. Jack'in hani yerinde olsam ne yapardım? Ben de yapar mıydım bu kadar kötülük arkadaşlarıma, hani çocuk bile olsam? Düşünürüm yani" (M. Akar, 08.11.2014).

"Okuduğum kitapları ya da öyküleri genelde dediğiniz gibi sinema perdesinde hayal ederek okuyorum aslında. Yani onları sadece yazı olarak okumuyorum. Benim kafamda renkleniyor, canlanıyor onlar. O yüzden biraz yavaş okuyorum belki de. Çünkü yaşayarak okumaya çalışıyorum ya da bu şekilde bilinçsiz olarak yapıyorum. Bilmiyorum ama daha çok böyle okuduğum kitapları sonrasında film izlemiş gibi zihnimde canlandırıyorum. Yani uzun süre unutmuyorum o kitapları" (S. K. Gül, 10.11.2014).

Yapılan görüşmelerde ortaya çıkan başka bir durum da, metne yönelim biçiminin alımlama üzerinde etkili olduğudur. Kimi okurlar genel kategoriler üzerinden metne yönelirken, kimileri tavsiyeler, eleştiriler ve yazar hakkında diğer kitaplarından referans alarak yönelimi gerçekleştirmektedir. Aşağıdaki ifadelerde de görüleceği üzere, bu yönelim tarzı, edebiyata yüklenen anlamla yakından ilişkilidir:

"İyi romanlar olduğuna nerden karar veriyorsunuz derseniz, yani işte tavsiye edilen klasik olduğu söylenen dergilerde önerilen yani gidip kitapçıdan alıyım şunu da okuyum diye riske girmiyorum açıkçası" (K. Toker, 31.10.2014).

"Edebiyatla ilişkim çok sıkı genelde kendi düşünceme göre nitelikli dediğim kitapları okurum. Dünya Edebiyatı bestsellerini hiç okumam. Okumadım da bu zamana kadar. Genelde kimsenin bilmediği yazarları bulup, keşfedip onları okumayı tercih ederim yani iyi bir okuyucuyum diyemem. Hani daha bu okurluk kısmının başındayım gibi hissediyorum kendimi. Ama mümkün olduğunca dediğim gibi hep nitelikli yazarları bulup kimsenin bilmediği birazda işim gereği müşterilerimize daha iyi nitelikli kitaplar satmak adına bu şekilde bir düşüncem var. Çünkü günümüzde insanlar bestseller tarzı kitaplar okuduğu için onları tercih ettiği için ben biraz daha böyle Dünya Klasikleri, Çağdaş Dünya Edebiyatı, Çağdaş Türk Edebiyatı gelen müşterileri o kitaplara çekmeye hani çalışırım amacım bu şekilde. Ama hani günümüz şartları altlarında kitapçılık sektöründe popüler kültüre hitap ediyor artık kitapçılık.

Benim kafa yapım bu işte biraz sahafçılığa gidiyor gibide diyebilirim" (S. Çelebi, 03.11.2014).

"Önce okuyanlardan bilgi alıyorum daha önce okumuş olanlardan. Kitaplarla ilgili yorumlar, internetten faydalanıyorum. Bununla ilgili yorumlar kısmını okuyorum. Onun dışında kitapların önsözlerine göz atıyorum alırken ya da arka kapaklarına biraz bakıyorum. Ama daha çok tavsiye üzerine aldığım kitaplar oluyor" (S. K. Gül, 10.11.2014).

Üzerinde durulması gereken başka bir durum da, sözcükler yoluyla girişilen yazınsal iletişim sürecinde, okurların etkileşim sürecini yansıma şeklinde gerçekleştirdikleridir. Örneklerde de görüleceği üzere, sanılanın aksine, bir yazar ya da anlatıcı değil, kendi iç seslerini duyduklarını ifade etmişlerdir:

"Sanki orada anlatım çok etkili gibi. Dönüşümde samsa konuşur gibi değil de kafasının içindeki iç ses gibi iç sesi sadece duyuyorum, yani o an ben onun iç sesini duyabiliyorum, o şekilde öyle bir izlenim oluşuyor. Çok yazarla birebir iletişim gibi gelmiyor bana. Yazar benle konuşur gibi değil öyle gelmiyor her zaman" (M. Açık, 27.10.2014).

"Kendi sesimi" (F. Abacıoğlu, 02.11.2014).

"Anlatıcının sesi de etkiliyordu ya, az buçukta olsa. Az çok kitaba zaten uzaktan olsun kendini kaptırır bir durumu yoktu yani. Normal iç sesiyle beraber devam edebiliyorsun" (B. Bıçak, 07.11.2014).

Görüşme sürecinde yapılan gözlemlerde, metin içerisinde yer alan boşlukların anlatıcının farkına varılma düzeyini belirlediğini göstermektedir. Örnek ifadelerde de görüleceği üzere, kapalı metinlerde okurlar, anlatıcının farkına varabilmekte, açık metinlerde, anlatıcının varlığını göremeyebilmektedirler. Kapalı, ancak kendini çok ön planda tutmayan bir anlatıcının yer aldığı Hayvan Çiftliği'nde okuyucuların büyük bir kısmının anlatıcının farkına vardığını belirtmesi, çok yüzeyli ve açık bir metin olup okuyucununu dikkatini çekmek için elinden geleni yapan bir skaz anlatıcının yer aldığı Palto'da okurların çoğunun anlatıcının varlığını fark etmemesi bu durumun bariz bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Şahin Eren

Karaman'ın ifadelerinde Orwell'ın düşünme payı bırakmadığı için onun ya da anlatıcının sesini duyduğu belirtilmektedir:

> "Açıkçası Hayvan Çiftliği'nde kafamda canlandırabileceğim bir şey olmadı. Romanda geçen binaları ya da hayvanların yaşamış olduğu çiftliği de kafamda canlandıramadım. Romanda benim için önemli olan noktalar yaşadığım olaylardı çünkü o olayların tarihsel bir gerçekliği vardı. Tarihsel bir olayı dinledim ben George Orwell'dan. Bundan kaynaklı olarak yazarın sesini duyduğumu söyleyebilirim. Duyma sebebim oradaki karakterlerin hayvan oluşundan dolayı değil. Tarihsel bir olayı onun bakış açısıyla kendisinden dinledim. Orwell anlatıyormuş gibi… Okurken kendi fikirlerimi ya da hayal gücümü sokamazdım romana, çünkü anlatılan durumlar çok net. Dediğim gibi tarihsel bir gerçekliği olduğu için çok da bir şey ekleyemedim kendimden romana. Sadece Orwell'ın anlatmak istediklerini, onun bakış açısını tam olarak anlamak istedim" (Ş. E. Karaman, 31.10.2014).

> "Onun sesini duymamın sebebi kafasında ütopik bir şey olması. Tam olarak ütopik olmasa da karakterler hayvan olduğu için orada yazarın anlatımı ön plana çıkıyor ve şu da var Kafka ve Gogol'da durum anlatılıyor siz görüntüyü oluşturuyorsunuz. Bugün Dönüşüm ya da Palto romanını insanlara sorsanız hepsinden farklı cevaplar alabilirsiniz ama George Orwell'ın kitabında bu şekilde değildir. Yazar daha çok belli bir noktaya değindiği için ve Stalin'i ciddi anlamda eleştirdiği için söylemek istediklerini açık bir şekilde ifade etmiş. Bizde okurken daha farklı bir noktaya kayamıyoruz, kendi hayal dünyamızda yoğuramıyoruz. Orada yapılan ciddi bir eleştiri var ve onu çok güzel bir dille anlatmış" (Ş. E. Karaman, 31.10.2014).

Vurgulanması gereken başka bir nokta ise yazar hakkında bilgi edinme ile metinsel düzeyde anlamlandırma arasında bir ilişki olduğudur. J. Searle'ün F(p) formülüyle[*] ifade edecek olursak, yazar hakkında edinilen bilgi metinde sunulan

[*] J. R. Searle, bir sözcelemenin anlamının, p ile dile getirdği önerme mahiyetindeki içerik ve onu saran F ile dile getirdiği edimsöz gücü sonrasında ortaya çıktığını ileri sürere. F (p) formülüne göre, aynı önerme, farklı pozisyonlar, kişiler ya da kurumlar tarafından dile getirilirse farklı anlamlar oluşabilir. Örneğin, p'nin bir öğrenciye yöneltilmiş "Ayağa kalk!" ifadesi olduğunu düşünelim. F pozisyonunda bir öğretmen ya da başka bir öğrenci olması durumuna göre bu ifade muatabı tarafından farklı biçimlerde anlamlandırılacaktır (Searle, 2006: s. 158).

önermenin yapısını belirlemektedir. Ayşegül Yiğit'in kendi yönelimselliği ve Kafka'ya ve Sema Karabulut Gül'ün Kafka'nın dönüşümünün aslında neden gerçek olmadığına yönelik ifadelerinde yer alan, metni anlamlandırırken yazara yönelen okurların düşünceleri bu vargının dayanak noktasını oluşturmaktadır:

> "Şöyle hani karakterin düşüncesi yani yazar yazarken bir karaktere hayat veriyor. Hani onun yerine koymaya çalışıyorum daha çok kendimi." (A. Yiğit, 27.10.2014).

> "Şöyle çünkü hani diyorum ya kitapta babasıyla kendi durumunu anlatıyormuş gibi. O yüzden maddiyata orada babaya getirdiği paraya karşı getirdiği bir durum var. O yüzden benim için en önemli karakter orda onun yerine koydum çünkü okurken de devamlı babası hani kendi babam gibi" (A. Yiğit, 27.10.2014).

> "Gerçeklikle çok bağdaşmayan bir şeydi. Ama oradaki simgelerini yine gerçek hayatta aslında rastlayabileceğimiz bir şeydi yani aslında o simgelerin anlamlarını çözdüğünüzde evet gerçek hayatla alakalı bir şeydi ama kitabı sadece dediğiniz gibi bir yazı olarak okuduğunuzda ya da bir sinema görseli olarak sadece değerlendirdiğinizde yani olmayacak bir şey düşünüyorsunuz. Yani bir insanın böceğe dönüşmesi mümkün olmayan bir şey ama aslında oradaki böcek böcek olarak algılanmaması gereken bir şey Kafka'nın ciddi bir adam olduğunu düşünüyorum. Bu yüzden derin mesajlar veren biri olduğunu düşünüyorum. Esprili değil yani Gogol'daki gibi ince esprilere ya da iğnelemeleri olan biri değil ama verdiği mesajları alt mesaj olarak daha çok ileten biri olduğunu düşünüyorum. Derin biri" (S. K. Gül, 10.11.2014).

7.3. Konumlanma Tarzları ve Anlamlandırma Pratikleri

Yapılan görüşmelerde, okurun kendini metin içinde konumlandırma tarzlarının da anlamlandırma üzerinde etkili olduğu belirlenmiştir. Buna göre okur kendini, dış gözlemci, iç gözlemci ve karakter özdeşlikli olmak üzere üç şekilde konumlandırmaktadır. Aşağıdaki beyanatlarda kendini dış gözlemci olarak konumlandıran okurların alımlama yapısı görülmektedir. Bu tip okurlar, roman

okurken olayları dışarıdan takip etmekte ve sanki bir film izliyormuş izlenimi edinmektedirler:

> "Üzüldüm ya. Yani bilmiyorum. Öyle karakter etrafımızda yaşayıp, şey diye düşündüm belki o çağı anlatıyor ama günümüzde de çıksak dışarıya bu şekilde böyle bir karakterle karşılaşabiliriz diye düşündüm evet" (E. Habacı, 29.10.2014).

> "Yok canım, karakteri dışardan izliyordum" (B. Bıçak, 07.11.2014).

> "İlk öykü okumaya ilk başladığımda ilk birkaç sayfada önce karaktere yoğunlaştım. Sonra genel olarak olaylara dışarıdan bakmaya başladım. Kitabı okurken Gogol'un kitabı biraz daha yani diğerleri daha ironikti. Sanki Palto biraz daha gerçek hayattandı. Gerçek insanlardan gibiydi. O zamanki şeyi aslında Palto'dan alabildim. Yani o zamanın değerlerinin bir kısmını Palto'dan çok net alabildim ama genel olarak o dönemin olaylarını, yani o dönem önemli olan şeyin aslında ne olduğunu Gogol verdi" (S. K. Gül, 10.11.2014).

Aşağıda ifadeleri bulunabilecek olan okurlar ise kendini iç gözlemci olarak konumlandırmaktadırlar. Bu tip okurlar, roman okurken olayları içeriden takip etmekte, ancak karakterle bir özdeşleşme gerçekleştirmeyip, onun yanındaymış gibi olayları takip etmektedirler:

> "O an dalıp gidiyorum sadece. Pek ne hissettiğimi düşünmüyorum. Aslında bir olayın içine dahil oluyorum sadece. O olaya dışarıdan bakan biri olarak gözlemliyorum, anlamlandırmaya çalışıyorum. Ne bileyim" (Ş. Beşkardeş, 25.10.2014).

> "Dönüşüm'ü okurken ben kendimi Gregor'un yanındaymışım gibi hissetim. Yani sabah uyandığında o yataktan hemen kalkamayışını yataktan aşağıya düşmesini sanki bende odanın bir köşesindeymişim de onları görüyormuşum gibi hissetim. Yani bir şekilde ilk başladım kitaba etkiledi. Bu şekilde devam etti kitap" (S. Çelebi, 03.11.2014).

Karakter özdeşlikli olarak kavramsallaşırılabilecek, aşağıda ifadelerine yer verilen okurlar ise roman okurken olayları kendilerini özdeşleştirdikleri bir

karakterin gözünden takip etmektedirler. Bu karakter çoğunlukla başkahraman olarak karşımıza çıkmaktadır:

> "Hani onun yerine koymaya çalışıyorum daha çok kendimi. Okurken ne hissetmiş? Ben olsam ne yapardım? Hani onları kurarak okuduğum zaman o roman daha da benim için iyi oluyor. Ama eğer sevmediğim zaman bir karakteri hani o roman bende gitmiyor ya da 'Böyle mi yazmış? Ne demek istemiş?' diye tekrardan okuyorum" (A. Yiğit, 27.10.2014).

> "Oblomov zaten benim çok içinde kendimi bulduğum bir şey değildi ama orda daha çok karaktere yoğunlaşıp karakter üzerine birazda Rus kültürünü anlamak için okuyordum birazda bakış açım oydu. Oradan birkaç bir şey çıkartabilirsem yazar hakkında bir şey çıkartmaya çalışıyordum." (M. Açık, 27.10.2014).

> "Açıkçası, mesela en son okuduğum romanlarda Tahsin Yücel'in Yalan romanını okudum. Yani bu Yalan romanı çok tavsiye edilen bir roman ve çok bunla ilgili olumlu eleştiri okuduğum için almıştım ve oradaki roman kahramanı Yusuf Aksu'nun resmen içine girdim ben yaşadım. Yani olayı o zamandaki Maçka evini yaşadım, o zamanların İstanbul'unu yaşadım. Çok kaptırıyorum kendimi ve o karakterlere bürünüp nedense başkahraman karakterine bürünüyorum. Yani yan karakterlere bürünmüyorum. Bu içten gelen bir şey, niye öyle oluyor bilmiyorum. Yani mesela şundan olabilir, anlatıcının yazarlarının en çok ondan bahsetmesi olayların en çok onun etrafında şekillenmesinden dolayı da olabilir. Hiçbir zaman o kahramanın annesi ya da babası yerine kendimi koymuyorum" (K. Toker, 31.10.2014).

> "Roman okurken en sevdiğim şey oradaki ana karakterle bütünleşmektir. Kendimi oradaki karakterin yerine koyarım. Onun gibi düşünür, onun gibi davranırım. Hatta kitap bittikten 1-2 gün sonrasına kadar bu durum benim için devam eder. Mesela, Suç ve Ceza'yı okuduktan sonra 'Raskolnikov bu durumda ne yapardı?' diye düşünüyorum ya da onun yaşadığı bir şeyle benzer bir durumla karşılaştığım zaman aynı duygular devam eder. 'Raskolnikov'un tavrı nasıl olurdu?' diye ya da başka kitaplardaki başka karakterler. O karaktere bürünüp o karakterle bütünleşip o şekilde kitap okurum. Yani kitabı okumaktan

çok kitabı yaşamayı seviyorum açıkçası. Biraz hayal dünyamı biraz da kendi fantezilerimi katarak yaşıyorum kitabı" (Ş. E. Karaman, 31.10.2014).

"Aslında unuttuğum şeyleri hatırladım diyebilirim. Okurken zannedersem ben liseye gidiyordum ve bu Akakiy yoldan geçerken kendini işine o kadar kaptırmış oluyordu ki işte balkonlardan atılan kirli sular işte benimde lise dönemimde insanlar buna önem vermezlerdi. Balkonlardan kirli sularını çamaşır sularını bulaşık sularını atarlardı. Bende bunu uyandırdı" (F. Abacıoğlu, 02.11.2014).

"Yani. Çok da bir şey hissetmedim ama çok da normal gelmedi. Sonuçta hepimiz insanız yani biraz bu tarz kitaplar, öyküler okuduğunuz zaman bazen böyle farkında olmadan ana karakterin yerine koyabiliyorsunuz kendinizi yani 'Ben olsaydım nasıl olurdu?' diye düşününce insan hani Akakiy gibi bir adamsam ve tepki koyamıyorsam muhtemelen bende onun gibi suspus oturacağım belki oturduğum yerde kızaracağım, belki cevap vermek isteyeceğim ama yapamayacağım, çekineceğim yani insan doğal olarak kötü hissediyor, kızabiliyoruz" (E. Dağkuş, 03.11.2014).

"Genellikle evet önde olan kahramanları soruşturuyorsunuz, acaba kendim olsaydım ne yapardım? Güçlü olan ya da güçsüz olan mesela güçsüzse ben olsam acaba ne yapardım hani daha çok kendimi savunabilir miydim ya da böyle durur muydum? Çekilmeyi mi tercih ederdim? Ya da hani elime güç geçse bende aynısını yapar mıydım? Güçlü ya da güçsüz olan kahramanlar" (M. Akar, 08.11.2014).

Yapılan görüşmelerde, katılımcıların, metnin temasını zihinlerinde netleştirirken kendilerini konumlandırma biçimlerinin etkili olduğu keşfedilmiştir. Aşağıdaki ifadelerde bu durum açık bir şekilde görülmektedir:

"Şimdi Dönüşüm'de tabir… Bizde aslında çok mesela Hayvan Çiftliği'nde de kimisi Komünizmin yergisi olarak nitelendirmiş onu. Kimisi başka bir tarafa çekmiş oradaki karakterleri. Dönüşüm'de de öyle olduğunu düşünüyorum ben. Dönüşüm'de de farklı farklı böceğe dönüştürmesi karakteri çok yorumlanmış şey insanın işte böceğe dönüşenler, böceğe dönüşen Samsa mı? Yoksa

etrafındakiler mi? İnsan, hani, hayvan insan olur mu? İnsan hayvana dönüşürse? Veya acaba hayvanlar insanlardan daha mı duyarlı? Etrafında böceğe dönüşen Samsa'ydı ama ailesi vardı, işvereni vardı, şu vardı, bu vardı. Onların o hayvana dönüştükten sonraki tavırları mı aslında? Hayvana dönüşüyor. Aslında böceğe dönüşüyor kim gibi?" (E. Habacı, 29.10.2014).

"Ana fikri ne? İnsanca yaşamak üzerine bir öyküsü var ama buna nasıl kavramlar edindirebilirim, nasıl diyebiliriz? Ana fikri, insanca yaşamak için çaba gösterirken hayvana dönüşmeyin. Öyle bir şey. Hayvanlık yapmayın mesela" (E. Dağkuş, 03.11.2014).

"Farklı bir karakter var yine farklı olduğu için bu sefer ailede var ama bu farklı karakterin bir ailesi var ailede bile hani istenmiyor dışlanıyor. Bir anda farklılaştığı için herkes ondan uzaklaşıyor işine gidemiyor. Bir iş arkadaşı geliyor o da onun o halini görüyor işte. O da hani pek şey yapmıyor. Durmuyor üstünde ailesi yanında oluyor farklı olduğu için utanıyorlar ondan babası kızıyor hep zaten" (M. Akar, 08.11.2014).

"Kitabın daha ilk sayfasından itibaren şöyle bir izlenim verdi bana. Aslında Gregor fazla sorumluluk yüklenmiş bir insan ama bu sorumlukların yüklenmesinden aslında çok hoşnut değil ve aslında böceğe dönüşmesi onu ilk başta koruyan bir şey yani kendiyle ilgili engellediği şeyleri. Engellenmişliğin bir simgesi olduğunu düşünüyorum" (S. K. Gül, 10.11.2014).

Derinlemesine görüşmede elde edilen bir başka bulgu da, okurların, karakterlere yükledikleri anlamla ilgilidir. Okurlar, karakterleri öykü içerisindeki işlevlerine göre anlamlandırmaktadırlar. Bununla birlikte, söz konusu anlamlandırma, her zaman dıştan içe doğru (öz yaşantıdan, öyküye doğru) gerçekleşmekte, yazarın bıraktığı boşluklara göre değişmekte veya okuyucular kendi yaşamsal deneyimlerinden yola çıkarak karakterlere farklı anlamlar yükleyebilmektedirler. Dönüşüm'de betimsel boşluklar bırakılan Gregor Samsa'nın fiziksel görünümüyle katılımcıların görüşleri bu konuda fikir sahibi olmamızı sağlayabilir:

“Sadece bir örümcek geliyor gözümün önüne. Oda çok silik siyah olduğunu düşünüyorum sadece 6 ya da 8 ayaklarıyla pat pata yürüyen bir şey” (Ş. Beşkardeş, 25.10.2014).

“Ben ilk başta dönüştüğü zaman aklıma böcek gelmemişti, beklememiştim. Daha doğrusu farklı bir şeye dönüşmüştür diye düşündüm. Belki daha dikkat çeken ailesiyle daha iyi olan birine dönüşmüştür diye düşünmüştüm. Okudukça bir anda böceğe dönüşmesi şaşırttı hani” (A. Yiğit, 27.10.2014).

“Kahverengi tonları geliyor aklıma ama bahsettiği beyaz noktalar karnının olduğu yer benim için düz çizgilerden oluşuyor belli aralıklarla çizgiler var böyle sanki benim için bir insan boyunda düşünürsek beş parmak falan genişliğinde aralıklarla çizgiler var o biraz kabuğu hareketli kılıcak bir şey hareket ederken başı ile vücudunun sonuna doğru bir esneklik yaratıcak kabuğu var göbeğinin üstünde biraz yumuşak ama çok yumuşakda değil, küçük ayaklarını düşünüyorum iki yanda böyle sık sık. (…)Üç beş değil kırk falan yani. Çok ayağı var zaten ayaklarına baktığında onların o hareketleri falan katlanamıyor zaten. Böyle kırkayak gibi küçük küçük bir sürü ayak vücudu sağ sol tarafından iniyor. Küçük küçük, bir sürü sonra antenleri var. Sırtının kabuğunu sert hayal ediyorum ama babasının attığı elmanın vücudunun içine girmesi yani görünüm olarak sert ama fiziksel açıdan o kadarda sert olmayan ince sert ama ince bir tabaka yani vurduğun zaman dağılabilecek fazla darbe alamayacak bir şey sırtı da göbeği gibi çizgilerden oluşuyor biraz kavisli bir şey düşünüyorum. Biraz daha tümsek gibi aralarda o çizgilerin olduğu yerlerde onun haraketini arttıracak deri gibi daha yumuşak kapandığında düz bir şekilde durduğunda bunlar belli olmuyor normal sanki hiç arada pay yokmuş gibi ama hareket ederken esnemesine açılması gereken durumlarda o bağlamda deri gibi içeriye doğru katlanmış bir pay” (M. Açık, 27.10.2014).

“Vallahi ben bir kaç kez okudum. Her seferinde sanki biraz daha farklıydı. Böcek tamam bazı şeyleri bize göre küçük hani çok dev gibi bir böcek yok. Samsa sanki daha böyle bir iri yarı hani işte tavana çıkıyor, geri dönüyor işte bazen büyük bazen küçük olduğunu düşündürdü bana şey tam şekli şemalini

kestiremedim hacmini oluşturamadım kafamda. (…) Kahverengi" (E. Habacı, 29.10.2014).

"Siyah renk sekiz ayaklı sırtında kabukları var ve küçük bir böcek mause kadar bir böcek, ayakla çiğnenebilecek bir böcek. Yatağın altına kaçabiliyor, ayrıca yatakta böcek olarak uyanıyor, ama çok fantastik bir böcek değil küçük bir böcek gardırobun altına kaçabiliyor, tavana çıkabiliyor. İnsan kadar büyük bir böcek değil. En sonda kız kardeşi keman çalarken kız kardeşinin üstüne falan çıkıyor, ortalığı karıştırıyor, anne baba zaten istemiyor, böceği ve korkudan dolayıdır ki en şefkatli olan en çok seven kız kardeşi bile o da ona şefkat göstermiyor ve istemiyor. Ayrıca bir hamam böceğine benziyor romanda da söylüyor hamam böceği olarak uyandığını" (K. Toker, 31.10.2014).

"Ben daha çok hamamböceğine benzettim. Siyah, kafasında antenleri olan bir böcek olarak düşündüm. (…) 10-12 ayaklı bir böcek. (…) Bir yatağı kaplayacak kadar. 1.60-1.70 civarında" (Ş. E. Karaman, 31.10.2014).

"Gregor'un böcek halini tanımlayacak olursak… Gregor'da hani sivri bir karaktere sahip bir karaktere sahip değil hareketli biri değil. Oda aynı Akakiy'de ifade ettiğim gibi böyle içine kapanık kendi halinde sinmek zorunda kalmış babasından dolayı o şekilde bir insan olarak tasarladığım için kafamda. Böcek olarak betimleyecek olursak yani şu an böcek türlerine en iğrenç, en böyle kötü diye sınıflandıracağım hamam böcekleri olduğu için benim aklıma bir hamam böceğine benziyor" (S. Çelebi, 03.11.2014).

"Mesela, hamam böceği gibi düşündüm. Aslında hamam böceği gibi değil, bir böcek türü var ismini bilmiyorum ama çizgi filmlerde meşhur, belgesellerde de var böyle kahverengi bir böcek. (…) Böyle antenleri olan, sırtında hamam böcekleri gibi kabuğu var ama açılıp sanki altından kanatları çıkabiliyor gibi, sekiz tane bacağı var mı gibi geldi bana. (…) Yani. Kanatları da vardır herhalde, çünkü aklıma hamamböceğinden ziyade, o böcek geldi. O, kahverengi böcek geldi. Yani o iri kabuklu, kıtırkıtır olan o böcek var ya o geldi" (E. Dağkuş, 03.11.2014).

"He tam sekiz tane bacağının olduğunu tahmin ediyorum. Normal aman şöyle uu süper yakışıklı bir böcek olduğunu zannetmiyorum. Öyle öyle bir anlatımı da yok zaten. Neye benziyor örümceğe mi, hamam böceğine mi?" (B. Bıçak, 07.11.2014).

"Kahverengi diye nedense düşündüm ama boyu bizim kadar değildir, çünkü kız kardeşi vardı. Onunla konuşmak için eğiliyordu; hani boyu bizim gibi değildir, bizim kadar değildir. Bacakları inceliyordu, git gide güçsüzleşiyordu. O yüzden bacakları da inceydi. (…) Dört tane" (M. Akar, 08.11.2014).

"Ben hamam böceği olarak gördüm ilk okurken. Sanırım hamam böceği olabilir. (…) Sekiz tane. (…) Kahverengib Koyu rengi, siyaha dönük. (…) İnsan boyutlarında, dev bir böcek" (S. K. Gül, 10.11.2014).

Söz konusu yüklemeler, öyküyü anlamlandırma konusunda okur merkezli maniplasyonlara neden olabilmektedir. Katılımcılara, Akakiy'in hayaletinin aslında onun yerine geçen başka biri olması ve Gregor Samsa'nın hayatından sıkılıp kaçmış olabileceğini, ailesinin bir böceği Gregor sanmış olabilme ihtimalini sorduk. Verilen aşağıdaki yanıtlar, okuyucuların karakterler hakkında yürüttüğü farklı fikirleri ifşa etmektedir:

"Bende şöyle bir his oldu, benim kendi hayal ettiğim ya da metnin bende uyandırdığı his, ben çünkü palto ilk çalındığında aklıma direk terzi geldi. Berber diyecektim az kalsın. Yani metinde buna dair hiçbir şey olmayabilir ama bende uyandırdığı his benim aklıma direk terzi geldi yani ben çalanın da o olduğu ihtimalini düşündüm daha sonra hortlayan hayaletinde yine terzinin işi olduğunu düşündüm yani bendeki etkisi bu oldu. (…) Terzi midir? Bilmiyorum ama terzi çıkarsa da şaşırmam, çünkü öyle bir his uyandırdı. Terzi 'Keşke vermeseydim!' gibi bir yani yaptığı şey karşısında çok büyük hayranlık duydu. Belki çok özenerek diktiği için sonuçta uzun dönem boyunca; 'O kumaşı alalım! Bununla dikelim! Şununla yapalım!' Yani bir noktadan sonra müşteri şeyinin önüne geçip, artık sanki böyle bir başyapıt yapıyor gibi yani onu aşırı sahiplenmiş olabilir belki geri almak istemiş olabilir belki de farklı şeyler olabilir, bilmiyorum. Terzidir demiyorum ama sanki öyleymiş gibi geldi

bana ya da benim filmimde muhtemlen o paltoyu çalan adam, terzi olur" (E. Dağkuş, 03.11.2014).

"Aslında olabilir. Ama dediğim gibi yani ben ilk başladığımda onun öldüğü anı okuyuncaya kadar bunun hep onun kendi hayali olduğunu düşündüm. Yani belki de bir psikoz içindeydi o anda, çünkü genelde bu tür sorumlukları alan ve bu sorumlulukları artık kaldıramayan bir insan. Birçok insanda -ki kendi hastalarımda da gördüm- daha öncesinde benzer şeyleri, mesela fare olduğuna inanan kendini dev bir fare gibi gören psikotik hastalarım da vardı" (S. K. Gül, 10.11.2014).

Öykülerde geçen kronolojik zaman dilimini okuma biçimleri ise boşluk doldurma eğilimleri ve diegetik zamanın alımlanma biçimi üzerindeki işlevi hakkında bize fikirler sunmaktadır. Katılımcılar, diegetik olarak müdahil olunmayan romanlarda kronolojik zamanı okuma konusunda daha güvenilir bir tavır sergilemektedirler. Katılımcılar, toplamda 201 günde gerçekleşen Palto, 5 haftalık bir dilimde geçen Dönüşüm ve 3673 günde öykünün tamamlandığı Hayvan Çiftliğinin krononojik zamanı hakkında birbirinden oldukça farklı tahminlerde bulunmuşlardır. Aşağıda örnekleri sunulan tahmin etme tarzları, Dönüşüm ve Hayvan Çiftliği'nde daha rasyonel bir zeminde yürütülürken, Palto'da daha muğlak bir boyutta sergilenmektedir.:

"3 sene sürüyor. Son kararım. 3 sene çünkü alt yapısını oluşturuyor. Askeri bir birlik oluşturuyor köpeklerden oluşan. (…) Plansız bir girişim değil. Bir girişimi planlayarak yapıyor kasıtlı" (Ş. Beşkardeş, 25.10.2014).

"Olay örgüsü ya toplamda sanki 1 aymış gibi. Çünkü paltoyu yapılma süresi onun için zaten para biriktiriyor ve şeylerini yapıyor. Toplamda sanki bu süre 1 ya da 1,5 ay içinde olmuş bitmiş gibi. Hani çok kısa zamanda. (…) Şöyle doğumu var evet doğuyor. Olay örgüsüne göre; paltosunu yapıyor, paltosundan sonra zaten olaylar başlıyor ve kısa sürede o kişinin hastalanıp ölmesi zaten olay örgüsünü de kısa tutuyor" (A. Yiğit, 27.10.2014).

"Bir buçuk ay falan sürüyor ama bence göreceli zaman olayı çok etkin. Böyle zaman geçerken bazen çok ağırlaşıyor zaman. Ruh haline göre yani göreceli

zaman daha öznel bir zaman. Zaten bir yerden sonra artık yemeği önüne getirip yememeye başladığı zaman o böyle bir haftalık bir süreç benim için. O bir hafta normal bir hafta değil yani geçmeyen bitmeyen bir hafta. Çok uzun bir hafta insan için" (M. Açık, 27.10.2014).

"Dönüşüm de sabaha kadar şeyle başlıyor zaten dönüştüğüyle ondan sonra. İşte işe gitmesi gerekiyor saat 06.45 oradan başlayıp bir iki gün geçiyor sanki çünkü hizmetçi getiriliyor eve. Bir kaç gün geçiyor ya da belki daha fazla. (…) Şimdi o dönüştüğünden sonra hemen eve adam geliyor. O gün içinde geliyor. Sonrasındaki olaylar bilmem 1 ay falan yoktur herhalde" (E. Habacı, 29.10.2014).

"Bu güzel bir soru oldu şimdi düşünüyorum paltoyla ilgili parayı zaten 6 ayda biriktiriyor Rus romanlarında böyle bir sıkıntı var kış orda kaç ay mesela ve arabacı hep kapının önünde bekler. Bu arabacı insan değil mi? Demek ki romancıların da bazı aksaklıkları var bizim Türk romanlarında da var Rus romanlarında da var ama çeviriden kaynaklı da olabilir. Mesela herkes aynı üslupla konuşuyor adama bakıyorsun fabrikatör zengin Amerika'da okumuş öteki de mutfakta çalışan bir kahya ikisi arasındaki diyaloglara bakıyorum ikisi de aynı duruluk ve aynı kelime zenginliğiyle konuşuyorlar bu da bana ilginç geliyor. Rus romanlarında da arabacı hep kapının önünde bekliyor dışarı da soğuk ve adam paltoyu 6 ayda diktiriyor. Sonra da dikilince işe gidiyor. Rusya'da kış 8 falan sürüyor o zaman ve Gogol buna dikkat ettiyse olay örgüsü 8-9 ay sürüyordur yani şöyle düşünüyorum paltosuz işe gidiyor ilk başta ve araştırma yapıyor 1 ay sonra da fiyat araştırmasına başlıyor ve bu sürenin de 6 ay olduğunu Gogol kendisi söylüyor zaten. Etti 7 ay ve bu 7 ay içerisindeki günler hep soğuk mu ya da 7 ayın başındaki soğukla sonundaki soğuk aynı mı bunu bilemeyeceğim. Şöyle de olabilir kışın sonunda paltonun siparişini verip diğer kışa doğru almış ta olabilir çünkü orayı belirtmiyor mekan önemli değil kişiler önemli değil diyor. Bir belirsizlik var" (K. Toker, 31.10.2014).

Aşağıda beyanatları sunulan katılımcılara, hikaye zamanı, romanın yazıldığı zaman ve okunma zamanı arasındaki ilişki bağlamında romanların öykü zamanları sorulmuş ve tarih belirtilmeyen her üç romanda da, yazarın yaşadığı dönem ve

kronotopların işlevinin anlamlandırma pratikleri yapılırken temel değişkenler olarak ele alındığı saptanmıştır:

> "Şimdi eğer romanı okurken ki yazar hakkında bir ön bilgim varsa mesela şeyde işte Gogol'un da Dostoyevski'yle 1800 yıllarda demiştim ya Petersburg'u zihnimde canlandırırken geçmiş zamanı, neyi baz alıyorum… Mesela kitapta mesela Dönüşüm'de geçmiş hiç düşündürmedi bana. Günümüzü baz aldım. Yani okurken günümüzü düşündürdü bana. Hayvan çiftliğinde. (…) Gerçek zaman, günümüz zamanı gibi düşündüm. Şeyde Palto'da nedense Rus romanlarında herhâlde şu realist romanların etkisiyle mi ne hep bir geriye gidiyorum ben kendiliğinden oluyor. Bugünü anlatan, bugünün Rusya'yı anlatan bir roman okusam bile ilk başta bocalarım herhâlde. Belki Tolstoy'un, Dostoyevski'nin etkisiyle mi bilmiyorum. Biraz daha geçmişten başlıyorum hani. Bugünlerde mutlaka birleştirdiğim bir şeyler oluyor ama yani ben okurken belki zaman ve mekan geçmişte oluyor ama karakterleri günümüzde acaba rastlıyor muyuz böylesine. Hani demiştim ya ben memurum hemen kendime pay biçmeye başlıyorum. Romanları okurken hem yazarların yaşadığı çağın olayları ve o zaman dilimini düşünüyorum hem de roman bizzat hangi çağı anlattığını söylüyorsa bize bazen söylüyor romanlar hani atıyorum yıl 1800 bilmem kaçla başlayabiliyor. O döneme gidiyorum. Eğer roman beni o döneme götürebiliyorsa o döneme gidiyorum ama herhangi bir zaman diliminden bahsetmiyorsa yazarı düşünüyorum. (…) Evet, otomatik olarak Çarlık Rusya'sına kadar gidiyorum, ama tabir o dönemle ilgili çok fazla şey bilmediğimi gördüm yani düşündüm. Gittiğim için bazı şeyleri okumam gerektiğini düşündüm sadece filmlerden işte, bazı fotoğraflardan, tarihi filmlerden ilişkilendirerek hani dediğim gibi her roman için değişiyor bu? Hanı böyle bir karakter günümüzde olabilir mi? Aynısı olmaz belki ama çünkü hani biz edebiyatçılar roman karakterleri için öğrencilere anlatırken geçmişte yaşanmış olabilir bugün yaşıyor olabilir ve gelecekte de olabilir. Hatta roman öyle bir şey ki yazar bambaşka bir hiç olmayacak bir karakterde oluşturabilir. Hanı gerçekleşebilmesi için mümkün olmayacak bir karakterde oluşturabilir diyoruz. O yüzden ben her türlüsünü düşünüyorum. Hani okurken geçmişe de gidiyorum. Yazara göre veya roman kendisi beni götürebilir çizdiği zaman,

mekân durumuna göre. Ama sorguluyorum yani bugünkü bir karakter var mıdır dünyada? Birebir aynı şartlarda yaşamasa bile benzer durumları yaşayan insan içinde bulunduğu durum anlamında" (E. Habacı, 29.10.2014).

"Tamamen romandaki yazarı referans alıyorum o hangi zaman derse benim zamanım da o oluyor 1970'lerde geçiyorsa benim için roman 1970'lerin romanı, geleceğe yönelik bir romansa Cesur Yeni Dünya gibi o zaman gelecek oluyor. 2100-2150, onun içine giriyorum veya Tahsin Yücel in Gökdelen romanı gibi ama hiçbir şey dememişse gelecek geniş ya da şimdiki zaman gibi romandaki ipuçlarına bakıyorum. (…) Veriyor onların yaşadığı dönemlerdeki olayla gibi geliyor. Hayvan Çiftliğinde öyle bir şey yok doğada geçtiği için belki ondandır. Teknolojik bir nesne olması lazım zamanı hesaplamak için ağaca bakarak ata bakarak zamanı kavramsallaştıramıyoruz ama bir nesneye baktığımız zaman o nesnenin geçmişten ya da gelecekten olduğu hissi bize veriliyor. (…) Yok, keman diyor, odayı kiraya veriyor, komidin diyor. (…) Gogol'da da aynı 1800'lü yıllarda yaşayan bir yazar olduğu için ben ister istemez olayların o zamanda geçtiğini düşünüyorum. Kendime de soruyorum, niye öyle oluyor ama zihnim öyle yönlendiriyor. Bir ipucu olmasa da o zamana gidiyorum aslında bu enteresan bir konu 1984'te Orwell geleceği yazıyor biz bunu 2000'li yıllarda okuyoruz bizim için geçmiş ama ben yine bu romanı gelecekteymiş gibi okuyorum. Yazar gelecekte yaşanmış bir olay dediği için sanki hep gelecekte olacakmış gibi geliyor. (…) Tabi Fütüristikti. 1984'te televizyon var, televizyondan evi gözetlemeler, dünya savaşı var. Her yerde kameraların olması teknolojik fantastik resimler vardı, hatta hala olmadığı için bilgisayarın ucundaki kamera var ya, ona Orwell'ın dediği televizyon içindeki kamera o diyorlar. Aslında batılı entelektüeller buna kafa yormuşlar. Belki de bu kadar kafa yormaları demokrasiyi geliştirdi onlarda" (K. Toker, 31.10.2014).

Yapılan görüşmelerde, ilginlik düzeyine bağlı olarak, romanların bileşenleri hakkında farkındalık düzeyini yükseltmeyle, çelişkilerden örülü derin yapıyı okuma eğilimi arasında belirgin bir ilişki olduğu gözlemlenmiştir. Derin yapıyı çözümleme pratiklerinde etkili olan bir başka unsur ise okurların kavram repertuarlarıdır. Kavram repertuarı geniş olan katılımcıların, öykelerde serimlenen olayları bir

bağlam içerisine oturtma ve kavramla karşılama eğiliminde oldukları belirlenmiştir. Aşağıdaki ifadelerde, katılımcıların derin yapıyı açığa çıkarma konusunda gerçekleştirdikleri akıl yürütme pratikleri serimlenmektedir:

> "Öncesi ve sonrası diyebilirim aslında. Yani dönüşmeden önce ki çalışma hayatı ve dönüştükten sonraki durumu. (…) Öncesinde gidiyordu geliyordu ama dönüştükten sonra oda da kendiyle kaldığı zaman düşünüyor, gözlemlemeye başlıyor daha farkına varıyor bazı şeylerin. Hani neler oluyor bitiyor hayatında o yüzden öncesi-sonrası diye düşündüm. Dönüştükten sonra bir şeylerin farkına varıyormuş gibi geldi" (A. Yiğit, 27.10.2014).

> "Benim için en önemli çelişki ekonomik olarak ekonomik artık çelişkisi ve dediğim gibi itaat konusu önemli benim için. Zaten yenebilecekleri bir düşman var karşısında ama bunu düşünecekleri bakış açıları yok. Sadece o bakış açısını sağlayan sözü dinlenen domuz var. Başkada kavram gelmiyor aklıma ama ekonomik anlamda çelişki önemli bir çelişki. İşte o çiftliğin sahibine bakma durumu olan ömrü boyunca yaşayıp kazandığının kendi yaşayacak kendine yeterinden fazlasını kazanma durumunda olan bunun için iki saat çalışması gerekirken dört saat çalışan işte hayvanlardan bence en önemli çelişkide o, sonuçta emeklerini yani neyi varsa zamana ömrünü veriyor. Hayatından kendisi için değil de fazlan başka biri için verdiği için en büyük iç çelişki bu yani başka birinin hayatı için kendi hayatından fazladan vermek. En büyük çelişki bu" (M. Açık, 27.10.2014).

> "Birden fazlada olabilir bence. Zenginlik yoksulluk çatışması var. Böyle birkaç tane çatışma olduğunu düşünüyorum. Erdemli olmak insan olmak… Erdemli insan olmak diğer yön diğer davranışlar. Ondan sonra başka çatışma aslında bunlar yani temel olarak toplarsak ikisi zenginlik yoksulluk, erdemli olmakla alçaklık. (…) Evet ikisi. Şimdi belli bir topluluk var. Aslında her insanın içinde iyi daha kötülük var ama onu sadece bir karakterde göstermiş biraz o general karakterinde. Aslında iyi tarafı da var insanın vicdanlı denilen erdemli bir küçük taraf var ama belki sistem mi onu bastırıyor. Belki öyle bir şey onda var. İnsanların insan tarafında içinde bulunduğu sistem de pek ortaya

çıkamadığı veya bastırıldığı Öyle hissediyorum ben. Yani kitapta öyle hissettim" (E. Habacı, 29.10.2014).

"Zengin-yoksul diyemeyeceğim en fazla orta sınıf bir yönetici var zengin adam yok orda bence: Masumiyet ve zalimlik. Akakiy Akakiyeviç'in masum olduğunu etrafındaki insanların bilinçli veya bilinçsiz zalim olduğunu düşünüyorum bazı insanların zulmü de çocuk zulmü gibidir, çünkü Allah herkesi çocuk zulmünden korusun ama farkında olmaz. Mesela arkadaşı şişman diye dalga geçer ama karşıdaki çocukta ne kadar büyük yaralar açacağını bilmez ve dedim ya etrafındaki insanların da bilinçli olarak da kötülük yaptıklarını düşünmüyorum, çünkü sonradan kendi aralarında para topluyorlar. Gerçi paraları çıkışmıyor ama o da bilmediklerinden, çünkü ruhu inceltmek lazım. Onlarda o incelik yok. Ruhun incelmesi de havadan gelmiyor, yani insanın kendini geliştirip terbiye etmesi lazım" (K. Toker, 31.10.2014).

"İnsanın yapmak istedikleriyle, yapmak zorunda kaldıkları. Hayalimizdekiler ve gerçekleşenler diyebiliriz. Bunlar genellikle çelişiyor" (Ş. E. Karaman, 31.10.2014).

"Nasıl bir çelişkiyle açıklayabilirim diye düşünüyorum, ama ezen ezilen ilişkisi bu çok klasik, ama sanki şunu da düşündürebilir yazarın anlatmaya çalıştığıyla bizim ondan anladığımız çok tuhaf şeyler bizim anladığımız şu; kendimiz o an hangi ruh halindeysek veya yaşamımız hangi koşullar altında ilerliyorsa sanki biz kendimiz anlam yüklüyoruz. (…) Zamana göre değişen bir ilişki işte benim için şu gün ezen ezilen ilişkisiyse diğer gün masum suçlu ilişkisi veya masum suçlu çelişkisi. Yani ona sanki ben zamana göre değişen koşullar altında farklı anlamlar yüklüyormuşum gibime geliyor" (F. Abacıoğlu, 02.11.2014).

"İyi kötü zıtlığını söyleyebilirim. (…) Yani sıradan biriyle sıradan olmayan hani pek zıtlık olmuyor ama iyi ve kötü olarak söyleyebilirim hani iyi burada sıradanı yani Akakiy'i temsil ediyor. Kötü o mühim adam denilen kısmı. Arkadaş ortamını sokakta karşısına çıkan serseriler diyelim paltosunu alan onları temsil ediyor. Daha sonra olayı oradaki ilerdeki ilk bekçiye anlattığında bekçinin olayı görmediğini benim 'sizi işte ayaküstü konuşuyor zannettim

ondan müdahale etmedim' diye başından savsakladığını oradaki bekçiyi… Kötü bayağı var, iyi çok az var kitapta" (S. Çelebi, 03.11.2014).

"Sanki asosyallikle-sosyallik biraz beni çok etkiledi. Yani çok dikkatimi çekti. Yani ya çok sosyal insanlar ya da tamamen Akakiy gibi tamamen asosyal bir insan, ama statü dediğim gibi palto bende hep statü izlenimi uyandıran bir şey oldu. Hani bizde nasıl bir koltuk derdi varsa orada da aslında bir paltoydu. Sanki alt statü ve üst statü gibi asıl çelişki bu yani olayların başlamasına sebep olanda bu. İlk başta bir ihtiyaçla başlıyor sonrasında bir statü haline geliyor alt statüden üst statüye geçiş ve tekrar alt statüye dönüş olayların çelişkisini yaşatan şey" (S. K. Gül, 10.11.2014).

SONUÇ

Kuramsal çerçeveyi kurarken ayrıntılı olarak açıklandığı üzere, yazınsal iletişimde, yazı ve zihin arasında gerçekleşen bir fenomen olan anlamlandırma edimi harflerle başlar. Biz insanlar bu eğri büğrü mürekkep lekelerini birer birim olarak alır ve daha soyut göstergelerle ilişkilendiririz. Bu noktada düşüncelerimiz ortaya çıkar. Anlatı metinleri ise yalnızca düşünceleri değil, fakat daha da karmaşık bir olaylar dizisini zihnimizde kurmamız için bizi zorlar. Bu tür metinlerde zihnimizde dünyayı yeniden kurarız ve bu dünya, karakterler, zaman, mekan, olaylar ve duygulardan oluşur. Bu dünya, tıpkı harflere yüklediğimiz ortak anlamlardaki gibi belirli bir düzeyde nesneldir, ama aynı zamanda birbirimizden farklı olduğumuz sürece de öznel bir dünya olacaktır. Başka bir deyişle, daha önce de anlatıldığı gibi, anlamlandırma praktikleri içerisinde, anlamın bir kısmını metin içerisinde kurarız. Anlatıya yönelen bir zihin, bunun da ötesine geçerek, ikinci düzeyde dıştan içe, içten dışa ve metinlerarası bir düzlemde anlam kurmaya yönelir. Peki, okuyucunun bu etkileşim sürecinde hakikatin konumu nerededir? Başlangıçta ortaya konulan paradigmalar içinde düşünüldüğünde, yapılan inceleme sonucunda heryerde olduğu sonucu çıkarsanabilir. Bu da doğrudan bizi şu çıkarıma götürür ki, bütüncül anlamda bir hakikat arayışına girmek yanlış olur. Yazar-metin-okuyucu üçgeninde elde edilen her görüngü, hakikatin farklı bir boyuttan yansıması olarak kabul edilmelidir.

Bununla birlikte, şimdiye kadar uğraşılan hakikatin konumuyla ilgili bu sorunsala yanıt verme arayışı, bu çalışmada mevcut paradigmalar bütünlüğüne ilişkin radikal bir eleştiriyle sonuçlanmıştır. Bu noktada, bir taraftan yazarın esere yüklediği anlam, bir taraftan metnin özerk alanında barındırdığı mana, bir taraftan da okuyucunun yaptığı yüklemeleri nesnel bir şekilde anlamaya çalışmak ve anlatıbilimin bileşenlerinin tarihsel olarak belirim çizgisini takip etmek kuram içerisinde gömülü olan bir modelin ortaya çıkarılmasına ve somutlaştırılmasına yardımcı olmuştur. Modele geçmeden önce mevcut paradigmaya yönelik eleştirileri toparlamakta fayda var.

İlkin, yazarların metinlerine yükledikleri anlam konusunda birkaç noktanın üzerinde durmak gerekiyor. Bunlardan birincisi, her ne kadar, metin, yazarın bir ürünüymüş gibi görme alışkanlığını eleştiren çeşitli yaklaşımlar ortaya çıksa da, bu

yaklaşımların metnin de yazarı şekillendirdiğini gözden kaçırdıklarını vurgulamak gerekiyor. Metin yazarı iki şekilde şekillendirdiğini söyleyebiliriz: Birincisi düşüncelerini açığa çıkarmak eylemi zihinsel bir etki oluşturur ve yazarın kişiliğinde değişikliğe yol açar. Özellikle ilk kitabını yayımlatan yazarlarda bu rahatlıkla gözlemlenebilir. Kitabını yayımlatan yazar, yeni bir kimlik kazanmış ve bambaşka bir insan olmuştur artık. Yine oluşum sürecinde ve olgunlaşma aşamasında da üretilen metinlerin yazarlar üzerinde etkisi olduğundan bahsetmek mümkündür. Burada, yazarın tekil bir kavram altında değil, kimliğinin oluşma çizgisi içerisinde bir gelişim eğrisi içiresinde değerlendirilmesi gerektiği vurgulanabilir. Bu konudaki ikinci eleştiri ise düşünsel açıdan gerçekleşen bir boşalma durumunun, yazarın dünya görüşünü şekillendirmesidir. Düşüncelerini yazıya döken yazar, onda kendi suretini görür ve bu süret, aynanın karşısına geçen bir insan gibi onun kendisini yeniden şekillendirmesini sağlar. Yazarları farklı metinler oluşturmaya iten, ortaya koydukları halihazırdaki metnin kendisidir. Metinler oluştukça, yazarlar etkilenir ve düşünceler açığa çıktıkça, kişilikler de şekillenir. Yapılan çalışma şunu göstermiştir ki, yazarların niyetliliğiyle, metinlerin yapısı büyük ölçüde örtüşmektedir. Burada, yazarların yetkinliğinin, yazarlık serüvenlerindeki konumlarının ve sanatlarında bulundukları gelişim eğrisinin de payı olduğu su götürmez. Yazarın ölümü düşüncesi, bu noktada, yersiz bir düşünce olarak kalmaktadır.

Bu noktada Yapısalcı yaklaşım, yazarı tek bir birey olarak ele almak kunusunda hata yapıyormuş gibi görünmektedir. Buradaki ironi metin ve insanın saatlerinin birbirine uymamasıdır. Metin sabitmiş gibi durur, ama yazarın biyolojik saati ilerlemektedir. Metnin yazarının, metni oluştururken bulunduğu oluş durumunda göz önünde bulundurulmasını ilke edinen bir yaklaşımın, eleştiri dünyasında oluşması ve yerleşmesi bir gereklilik olarak karşımıza çıkar. Tek taraflı bir yorumlama pratiğinin sağın sonuçlar vermenin oldukça uzağında olduğu düşünülmektedir. Bununla birlikte, okuyucu odaklı bakış açısında da çeşitli sorunlar olduğu görülmektedir. Burada derinlemesine görüşme bulgularını toparlayıp, sonrasında bu sorunları açmakta fayda var.

Okuyucuların anlamlandırma pratikleri sorgulandığında ise üç başlık altında toparlanan ve mevcut paradigmayla kıyaslandığında ilginç sayılabilecek bulgular belirlenmiştir. Öznitelikler ve okuma eğilimleri incelendiğinde, okuma eğilimleri ile

eğitim düzeyi arasında belirgin bir ilişki olmadığı, ancak edebiyat hakkında içkin bir ilginiliğe sahip katılımcıların, metin ve yazarları hakkında ek okumalar yapıp farklı anlamlandırma stratejileri geliştirdikleri ve yine eğitim düzeyinden ziyade, alınan eğitimin içeriği ve uğraşılan mesleğin ilginlik düzeyini belirlediği saptanmıştır. Ayrıca edebiyat eğitimi almayıp, okuma pratiklerini yapısal, metinlerarası ve niyetlilik düzleminde geliştiren katılımcıların, özel olarak edebiyatla ilgilendikleri belirlenmiştir. Burada başka bir ilginç durum ise metinle gönderge alanı arasındaki ilişkiyi kurma konusunda yaşın belirleyici bir etken olarak karşımıza çıkması olmuştur. Yaş ve yaşamsal deneyim anlamlandırma konusunda etkili önemli iki parametre durumundadır.

Metne yönelim biçimleri ve odaklanma konusu incelendiğinde ise odaklanma ile okurun yoğunlaşma, metne tutunma biçimini kastedecek olursak, okurların metne, yazar, anlatıcı, karakter ya da olay örgüsü üzerinden tutundukları keşfedilmiştir. Yine başka bir ilginç durum, okuyucuların, metne yönelim biçiminin alımlama üzerinde etkili olduğudur. Kimi okurlar genel kategoriler üzerinden metne yönelirken, kimileri tavsiyeler, eleştiriler ve yazar hakkında diğer kitaplarından referans alarak yönelimi gerçekleştirmektedir. Okuyucuların sözcükler yoluyla girişilen yazınsal iletişim sürecinde, okurların etkileşim sürecini yansıma şeklinde gerçekleştirdiklermeleri ise araştırmada bulgulanan önemli bir diğer keşiftir. Görüşme metinlerinde de görüleceği üzere, sanılanın aksine, okuyucuların büyük bir çoğunluğu bir yazar ya da anlatıcı değil, kendi iç seslerini duyduklarını ifade etmişlerdir. Görüşme sürecinde yapılan gözlemlerde, bu durumun bir istisnasının metnin açıklık-kapalılık durumuna bağlı olarak ortaya çıkmasıdır. Araştırma sonuçları, metin içerisinde yer alan boşlukların, anlatıcının farkına varılma düzeyini belirlediğini göstermektedir. Kapalı metinlerde okurlar, anlatıcının farkına varabilmekte; açık metinlerde, anlatıcının varlığını göremeyebilmektedirler. Yine geleneksel anlatıbilim modellerinde ortaya konulan ve Yapısalcı ve Postyapısalcı eleştiri tarafından yadsınan ampirik yazarı dışarda bırakma eğilimi ise katılımcılar tarafından boşa çıkarılmıştır. Görüşme esnasında, açık bir şekilde bazı okuyucuların yazarları araştırdıkları ve metni anlamlandırırken bir parametre olarak kullandıkları belirlenmiştir.

Konumlanma tarzları ve anlamlandırma pratikleri incelendiğinde de yine ilginç bulgulara rastlanmıştır. Yapılan görüşmelerde, okurun kendini metin içinde

konumlandırma tarzlarının da anlamlandırma üzerinde etkili olduğu belirlenmiştir. Buna göre okur kendini, dış gözlemci, iç gözlemci ve karakter özdeşlikli olmak üzere üç şekilde konumlandırmaktadır. Okurlar, anlatıcının konumuna bağlı olmaksızın, dış gözlemci konumundayken, metnin dışında kendini yerleştirdiği; iç gözlemci olarak sahnelerin ortasında kendini konumlandırdığı ve olayların akışını içeriden takip ettiği; karakter özdeşlikli olarak ise karakterlerin gözünden hikayenin akışına kendilerini kaptırdıkları gözlemlenmiştir. Burada karakter özdeşlikli konumlandırma, genellikle başkahramana yönelik olarak yapılmaktadır. Yine katılımcıların, metnin temasını zihinlerinde netleştirirken kendilerini konumlandırma biçimlerinin etkili olduğu keşfedilmiştir. Başka bir bulgu ise okurların karakterleri anlamlandırırken işlevsellik açısından metin içi okuma yaptıkları, ancak yüklemeleri metin dışı okumalarla gerçekleştirdiği gözlemlenmiştir. Okurlar, karakterleri öykü içerisindeki işlevlerine göre anlamlandırmaktadırlar. Bununla birlikte, söz konusu anlamlandırma, her zaman dıştan içe doğru (öz yaşantıdan, öyküye doğru) gerçekleşmekte, yazarın bıraktığı boşluklara göre değişmekte veya okuyucular kendi yaşamsal deneyimlerinden yola çıkarak karakterlere farklı anlamlar yükleyebilmektedirler. Söz konusu yüklemeler, öyküyü anlamlandırma konusunda okur merkezli maniplasyonlara neden olabilmektedir. Örneğin; okuyucu, Akakiy'in paltosunu terzinin çaldığını düşünebilmekte ya da Gregor Samsa'nın kendini böcek zanneden bir psikoz olduğu vargısına ulaşabilmektedir. Bununla birlikte zaman algısını yaratma konusunda maniplatif davranan yazarın kendisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Öykülerde geçen kronolojik zaman dilimini okuma biçimleri, bu konuda boşluk doldurma eğilimleri ve diegetik zamanın alımlanma biçimi üzerindeki işlevi hakkında bize fikirler sunmaktadır. Yapılan araştırmada katılımcıların, diegetik olarak müdahil olunmayan romanlarda kronolojik zamanı okuma konusunda daha güvenilir bir tavır sergiledikleri gözlemlenmiştir. Ayrıca araştırmada, hikaye zamanı, romanın yazıldığı zaman ve okunma zamanı arasındaki ilişki bağlamında romanların öykü zamanları sorulmuş ve tarih belirtilmeyen her üç romanda da, yazarın yaşadığı dönem ve kronotopların işlevinin anlamlandırma pratikleri yapılırken temel değişkenler olarak ele alındığı gözlemlenmiştir. Bunların dışında, yapılan görüşmelerde, ilginlik düzeyine bağlı olarak, romanların bileşenleri hakkında farkındalık düzeyini yükseltmeyle, çelişkilerden örülü derin yapıyı okuma eğilimi

arasında belirgin bir ilişki olduğu gözlemlenmiştir. Burada, derin yapıyı çözümleme pratiklerinde etkili olan bir başka unsur ise okurların kavram repertuarlarıdır.

Postyapısalcı çevrelerce kurulan genel paradigma, hakikati okuyucuyla metnin etkileşiminde arar. Bunu yaparken de ele alırken metni dışlamaz. Metnin karşısında okuyucuya bir alan tanınsa bile, tam anlamıyla özerk bir alanı yoktur. Okuyucu metne bağımlı olarak anlamlandırılır. Bunun nedeni anlatıbilimin tarihsel gelişiminde ortaya çıkan ve her nedense farkına varılmayan bir yönelimsellik durumu olarak gösterilebilir. Bu çalışmada yapılan en büyük keşiflerden birisi de budur. Şimdiye kadar oluşturulan genel paradigma çizgisel bir ilerleme tablosu çizmektedir. Tüm tasarımlar, yazar-metin-okuyucu yönelimselliği üzerine kuruludur. Bu noktada okuyucunun bir özerklik alanından söz etmek mümkün olmaz. Okuyucuya özerklik alanını tanıyan bir yeniden yapılanma için ise bir model oluşturmak şarttır. Modele geçmeden önce geleneksel paradigaya yönelik birkaç eleştiriyi daha açımlamak gerekmektedir.

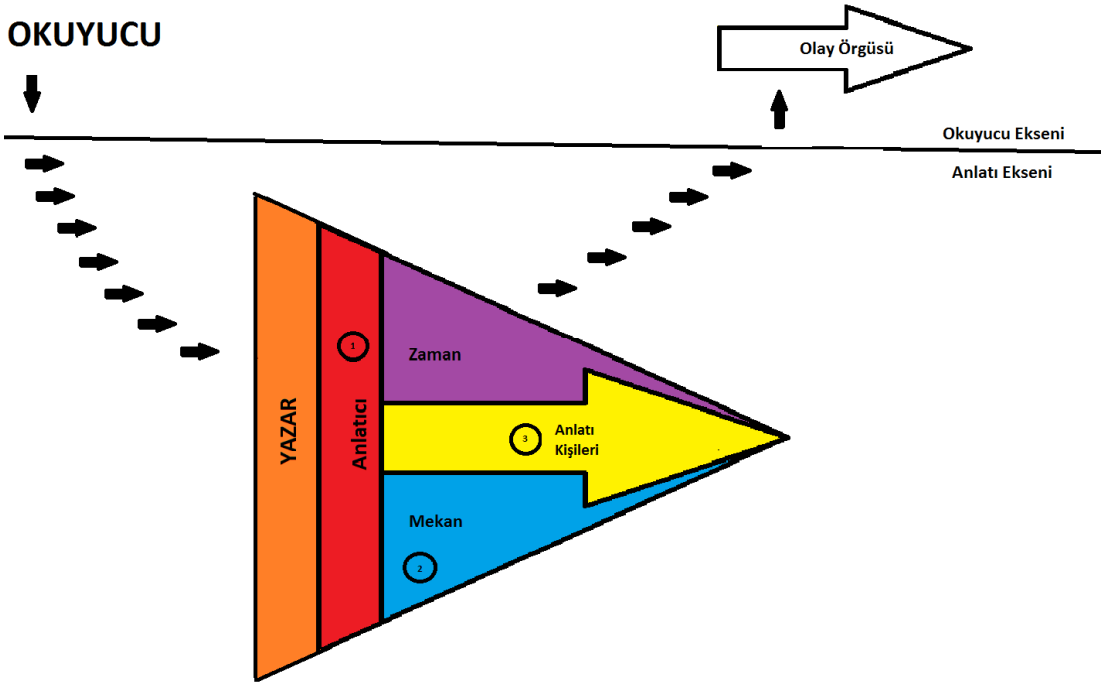
Çalışmada yürütülen derinlemesine görüşme verilerinde elde edilen, yukarıda da özetlenen, bulgular göstermiştir ki, okuyucular metni anlamlandırırken, salt metinle etkileşim göstermezler, bazı okurlar için yazar da anlam taşımaktadır. Bu noktada, yazarı okurun zihninde var olan ve anlatı dünyasının bir parçası olarak tasarlamak yanlış olmaz. Benzer bir şekilde kimi okurlar da yazarı dikkate almadan doğrudan anlatıcıya, karakterlere ve olay örgüsüne yoğunlaşmaktadırlar. Okuyucuların bu türden yönelimselliklerinin yanı sıra, metin içerisinde kendilerini konumlandırma tarzları da anlamlandırma pratiklerinde etkili olabilmektedir. Yukarıda da açımlandığı üzere okuyucular, yazarın niyetliliği ya da anlatıcının konumu ne olursa olsun, anlatıyı anlamlandırırken, belirli davranış kalıpları geliştirmektedir. Kendilerini karakterlerden birisiyle özdeşleştirebilmekte, karakterin dışında ama öykü içerisinde konumlandırabilmekte ya da tamamıyla olaylara dışarıdan bakabilmektedirler.

Buraya kadar anlatılanlardan açık ve seçik bir şekilde şu çıkar ki; okuyucu yönelimli bir anlayış geliştirmek için onun özerk alanını somutlaştırmak gerekmektedir. Okuyucu, her şeyden önce anlatı şablonunun bir parçası olarak tasarlanmamalıdır. Onun dışında yer alan bir ekseni tahsis etmek, bu noktada

mümkün olan en dürüstçe davranış olacaktır. Bu yapıldığında olay örgüsünün de konumu netleşecektir. Bir metinde olay örgüsü metnin içinde şekillenmez, söz konusu eksen düşünüldüğünde olay örgüsünün okuyucuya ait olan bir oluşum olduğu anlaşılacaktır. Yazar, anlatıcı, karakterler, mekan ve zaman unsurlarından yararlanarak çeşitli ilişkiler ağı tanımlar, metinde varolmayan tek şey de işte bu ilişkiler ağının somut halidir. Olay örgüsü, metnin içinde değil, okuyucunun zihninde vücut kazanan bir durumdur. Okuyucu merkezli bir model oluşturuken, geleneksel paradigmada yer alan yazar-metin-okuyucu yönsemesini tam da tersine çevirmek asıl amaç olmalıdır, çünkü okuyucu odaklı olduklarını öne süren yaklaşımların tümünün yönelimi dahi metin-okuyucu doğrultusunda ilerlemektedir. Hatta yazar-metin ilişkisinde metne özerklik kazandırdığını düşünen yapılanmalarda bile, merkezde yazar bulunmaktadır. Anlatıbilim, edebiyat eleştirisi, yazınsal iletişim gibi alanların hepsinde oluşturulan yaklaşım ve modeller, farkında olmadan yukarıdaki yönseme ekseninde ve yazar merkezli olarak tasarlanmıştır.

Şekil 2'de gösterilen temel model bu anlayışın klişeleşmiş bir tasviridir. Aşağı yukarı bütün kuramsal kitaplarda aynı mantıkla kurgul tasarımlar oluşturulmaktadır. Dikkat edilirse, yazar ve okuyucu, söz konusu modelde aynı kefeye konulmuş gibi gösterilmektedir, ama iç halkalara inildikçe, anlatıcı devreye girmekte ve okur karşısında yazarı bir söylem seçkini konumuna yükseltmektedir. Her ne kadar eleştirel anlamda köklü bir literatür mevcutsa da uygulamalara bakıldığında yazar odaklılık anlayışının üstesinden bir türlü gelinemediği görülecektir. Bu anlayışın bir sonucu olarak, metin de bir özerklik alanı elde edememekte ve işlevsel bir konuma gerilemektedir.

Anlatıcıya yüklenen anlamı, bir gösterge olarak kabul etmek ve anlatıcının, yazarın bir temsilcisi olarak konumlandırıldığını kavrayabilmek mental açıdan çok daha doğru bir hamle olacaktır bizim için. Bu anlamda, gerçek anlamıyla okur merkezli bir yaklaşım içerisinde metnin sorgulanması fayda sağlayacaktır. Şunu vurgulamak gerekir ki, bir okur için metin, sözcelemeler bütününden öte bir anlam taşımamaktadır. Metinsel boyutta bir sözcelemeden ibaret olan karakterlerin, zaman ve mekanın anlatıcıdan aşağı kalır yanı yoktur. Bu nedenle eşdeğer olarak alınanan bu üç unsura göre, yeni bir anlatı modeli Şekil 6'daki gibi tasarlanmıştır:



Şekil 6: Okuyucu Odaklı Kurmaca Modeli

Şekil 6'da görülen şablon, geleneksel kurmaca anlatı modeline alternatif olarak oluşturulmuştur. Bu modele göre, okuyucu ve yazar anlatı düzleminde iki eşit taraf değildir. Okuyucunun kendi ekseni vardır ve anlatı ekseni. Yazar anlatı ekseninin bir parçasıdır ve yazar da dahil olmak üzere, metnin tüm bileşenleri, bir okuyucu için kurgu ürünüdür. Okuyucu, eğilimine göre yazardan ya da onu atlayıp anlatıcıdan ya da her ikisini de atlayıp doğrudan anlatı içerisindeki bileşenlerin etkileşiminden başlayarak metni anlamlandırabilir. Burada anlatıcı, yazar tarafından görevlendirilen, zaman, mekan ve anlatı kişileri karşısında bir özerkliği bulunan ama kesinlikle üstünlüğü olamayacak bir kurmaca unsuru olarak konumlandırılmıştır. Yukarıda da vurgulandığı gibi, okuyucu için zaman, mekan ve karakterler gibi, anlatıcı da bir sözcelemeler bütününden öte bir şey değildir. Ayrıca, okuyucunun homojen bir yapısı olmadığını vurgulayacak olursak, her ne kadar modelde pratik zorunluluklardan ötürü tekilmiş gibi gösterilse de, tekil okuyucudan ziyade, çoklu okuyuculardan bahsetmek daha yaralı olacaktır. Okuyucu, bir metni anlamlandırırken metne farklı bir rotadan dahil olur ve farklı bir noktada kendilerine konum belirler. Metne dahil olma tarzı, bazı katılımcılarımızın ortaya koyduğu gibi, yazar ekseninden geçerek ya da doğrusal bir yol izleyerek gerçekleşebilir. Metnin

içindeki konumlanma biçimi ise modelin içindeki 1, 2 ve 3 rakamları ile temsil edilmektedir. Yukarıda da vurgulandığı gibi, aynı metni okumalarına rağmen farklı tipteki okuyucular, farklı eğilimlere sahiptirler. Kimileri karakter özdeşliği sağlayarak, metni içeriden takip eder, kimi metnin içinde yer alır ama hiçbir figürün zihnine girmeye çalışmaz, kimisi de uzak bir noktada konumlanır ve gözlemci rolünü oynar. Bu yönelim ve konumlanma biçimiyle hareket eden okuyucu anlatı ekseninde elde ettiği deneyimleri kendi eksenine taşır. Olay örgüsü de bu eksende şekillenmektedir. Burada çizgisel olarak temsil edilen ve ilerleme vurgusu yapılan olay örgüsü, kurgunun içindeki bir kurgu, gerçekliğin içindeki bir gerçeklikten ibaret bir fenomen olarak düşünülmelidir. Bu kurgu anlatı bileşenleriyle temasa geçen okuyucunun zihninde somutlaşır. Metindeki hikaye, yazarın anlatıcı vasıtasıyla giriştiği yönlendirmeleriyle zaman ve mekanın içleminde anlatı kişilerinin girdiği ilişkiler ağı sonucunda, anlatı ekseninin dışında şekillenir.

Modelde de görüleceği üzere, mevcut paradigmada yer alan düşünseme yapısı, burada sunulandan çok uzaktır. Okuyucunun varlığı ve anlamlandırma pratikleri hakkında önceki yaklaşımlarla anlamlı sonuçlar elde etmek mümkün olmamaktadır. Yapılan görüşmelerde görülmüştür ki, çifte kodlanmış ve çok yüzeyli metinler bir tarafa, tekil kodlarla sunulan kapalı metinlerde bile okuyucular oldukça farklı anlamlandırma pratikleri geliştirebilmektedir. Okuyucunun heterojen yapısı, çok boyutlu kod açımlama durumunu ortaya çıkarmaktadır. Yakarıdaki model de, bu türden bir yaklaşımın önünü açmak amacıyla tasarlanmıştır.

Söz konusu tasarımın, okuyucuların metinleri anlamlandırma pratiklerinin anlaşılması konusunda daha sağın yaklaşım sunduğu çalışmanın sonucunda ulaşılan öznel bir kanaattir. İleriki çalışmalar, üç boyutlu bir düzlemde yapılan analiz sonucunda oluşturulan bu modeli eleştirmek, geliştirmek ve yeni bulgularla farklı boyutlar kazandırmayı deneyebilir. Bu tür girişimlerin tümü, buradaki çabanın asıl anlamını bulmasını sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Aarne, Antti & Stith Thompson (1928). The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography. Helsinki: Suomaleisen Tiedeakatemia.

Ahmad, Aijaz (1992). In Theory: Classes, Nations, Literatures. Londra: Verso Yayınları.

Akarsu, Bedia (1994). Felsefe Terimleri Sözlüğü. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Aktaş, Şerif (2013). Anlatma Esasına Bağlı Edebi Metinlerin Tahlili: Teori ve Uygulama. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.

Aktulum, Kubilay (2007). Metinlerarası İlişkiler. İstanbul: Öteki Yayınevi.

Akyol, Hayati (1996). "Metinler Arası (Intertextualit) Okuma ve Sorular." Bilgi Çağında Eğitim, 7: s. 8-11.

Akyol, Hayati (2003). "Metinlerden Anlam Kurma." Türklük Bilimi Araştırmaları, 13: s. 267-285.

Akyürek, Feridun (2012). Senaryo Yazarı Olmak Senaryo Yazmak. İstanbul: Mediacat Yayınları.

Allport, Gordon W. (1937). Personality: A Psychological Interpretation. New York: Henry Holt and Company.

Anderson, James W. (1981). "The Methodology of Pysychological Biography." Journal of Interdisciplinary History, 11 (3): s. 455-475.

Aristoteles (2009). Poetika. (Çev. İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Atayman, Veysel (2004). "Kafka'nın Kolonisi Hakkında." Şu kitapta: Franz Kafka. Dönüşüm. İstanbul: Bordo Siyah Yayınları, s. 9-39.

Atkinson, Rita L., Richard C. Atkinson, Ernst Hilgard (1995). Psikolojiye Giriş: I. Cilt. (Çev. K. Atakay, M. Atakay, A. Yavuz). İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Aytaç, Gürsel (1999). Genel Edebiyat Bilimi. İstanbul: Papirüs Yayınları.

Bakhtin, Mikhail (2001). Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar. (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bamberger, Richard (1990). Okuma Alışkanlığını Geliştirme. (Çev. B. Çapar). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Barratt, Andrew (1979). "Plot as Paradox: The Case of Gogol's Shinel." New Zealand Slavonic Journal, 2: s. 1-24

Barthes, Roland (1977). The Death of the Author. (Çev. S. Heath). Londra: Fontana.

Barthes, Roland (1993). Göstergebilimsel Serüven. (Çev. S. Rifat ve M. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Barthes, Roland (2001). Kafka'nın Cevabı. Şu kitapta: B. Vardar. Dilbilimden Yaşama: Yapısalcılık. İstanbul: Multilingual Yayınları, s. 172-175.

Barthes, Roland (2003). Yazının Sıfır Derecesi. (Çev. T. Yücel). İstanbul: Metis Yayınları.

Barthes, Roland (2006). Romanın Hazırlanışı 1. (Çev. S. Rifat ve M. Rifat). İstanbul: Sel Yayınları.

Barthes, Roland (2007). Yazı Üzerene Çeşitlemeler - Metnin Hazzı. (Çev. Ş. Demirkol). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Barthes, Roland (2010). Romanın Hazırlanışı 2 - İstek Olarak Yapıt - Proust ve Fotoğraf. (Çev. S. Rifat ve M. Rifat). İstanbul: Sel Yayınları.

Barthes, Roland (2014). Çağdaş Söylenler. (Çev. T. Yücel). İstanbul: Metis Yayınları.

Başol, Öktem (2010). Senaryo Kitabı: Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Öyküleri. İstanbul: Pana Film Yayınları.

Bayrav, Süheyla (1998). Yapısal Dilbilimi. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.

Bayrav, Süheyla (1999). Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.

Bayrav, Süheyla, İsmail Yerguz (2002). Okuma Anlama Yorumlama: Bir Yaklaşım Denemesi, İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.

Benjamin, Walter (2007). "Kafka, Ölümünün Onuncu Yıl Dönümü İçin." Cogito, 52: s. 113-137.

Benviste, Emile. (1995). Genel Dilbilim Sorunları. **(**Çev. E. Öztokat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bernheimer, Charles C. (1975). "Cloaking the Self: The Literary Space of Gogol's Overcoat." Publications of the Modern Language Association of America, 90: s. 53-61.

Binark, Mutlu (Ed.) (2014). Yeni Medya Çalışmalarında Araştırma Yöntem ve Teknikleri. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Booth, Wayne C. (2012). Kurmacanın Retoriği. (Çev. B. O. Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.

Braidwood, Robert J. (1995). Tarih Öncesi İnsan. (Çev. B. Altınok). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Campbell, Joseph (2010). Kahramanın Sonsuz Yolculuğu. (Çev. S. Gürses). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Casparis, Christian P. (1975). Tense without Time: The Present Tense in Narration. Bern: Francke.

Cassirer, Ernst (1997). İnsan Üstüne Bir Deneme. (Çev. N. Arat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cemal, Ahmet (2008). "Kafka ya da Bir 'Dönüşüm'ün Bedeli." Notos, 12: s. 39-40.

Cevizci, Ahmet (2005). Paradigma Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Paradigma Yayınevi.

Chizhevsky, Dmitry (1974). "About Gogol's Overcoat." Şu kitapta: Ed. R. A. Maguire. Gogol from the Twentieth Century: Eleven Essays. New Jersey: Princeton UP: s. 295-322.

Currie, Gregory (2010). Narratives and Narrators: A Philosopy of Stories. New York: Oxford Üniversitesi Yayınları.

Çamdereli, Mete (2013). Reklamın Görme Dediği. İstanbul: Avrupa Yakası Yayınları.

Çetişli, İsmail (2006). Batı Edebiyatında Edebi Akımlar. Ankara: Akçağ Yayınları.

Çoban, Barış (2003). "Lacan." Şu kitapta: Ed. N. Rigel. Kadife Karanlık I. İstanbul: Su Yayınları, s. 277-294

Daemmrich, H. S. (1974). Literaturkritik in Theorie und Praxis. Münih: Francke Verlag Yayınları.

Demir, Yavuz (1995). İlk Dönem Hikayelerinde Anlatıcılar Tipolojisi. Ankara: Akçağ Yayınları.

Derrida, Jacques (1998). Of Grammatology. Baltimore: John Hopkins Üniversitesi Yayınları.

Dervişcemaloğlu, Bahar (2007). Gerard Genette`e Göre Anlatı Söylemi. http://www.ege -edebiyat. org/Modules. Erişim Tarihi 16.11.2007.

Dervişcemaloğlu, Bahar (2011). "Book Review: Handbook of Narratology (Anlatıbilim El Kitabı), Huhn Peter, Pier John, Schmid Wolf, Schonert Jörg (Ed.)" Yeni Türk Edebiyatı Dergisi, 4: s. 262-266.

Descartes, René (1996). Söylem, Kurallar, Meditasyonlar. (Çev. A. Yardımlı. İstanbul: İdea yayınevi.

Dikeç, Metin (2012). "Gogol'un Palto'suna Sığmayanlar." Hukab Dergi, 3. http://www.hukabdergi.com/gogolun-paltosuna-sigmayanlar/. Erişim Tarihi: 01.05.2014.

Dilthey, Wilhelm (1999). Hermeneutik ve Tin Bilimleri. (Çev. D. Özlem). İstanbul: Paradigma Yayınları.

Dolezel, Lubomir (1973). Narrative Modes in Czech Literature. Toronto: Toronto Üniversitesi Yayınları.

Dumayet, Pierre (2008). "Kafka'yı Niçin Okumalı?" Notos, 12: s. 47-50.

Durukoğlu, S. (2013). Derin Anlatı Yapısı Olarak Romanın Var Olma Kaygısı ve 'Suskunlar' I Görünür Kılma Çabası. International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 8(4): s. 727-748.

Eco, Umberto (2000). Açık Yapıt. (Çev. N. U. Dalay). İstanbul: Can Yayınları.

Eco, Umberto (2011). Genç Bir Romancının İtirafları. (Çev. İ. Özdemir). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

Eco, Umberto (2012). Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti. (Çev. K. Atakay). İstanbul: Can Yayınları.

Egri, Lajos (2004). Piyes Yazma Sanatı: Yaratıcı Yazma Dersleri. çev. S. Taşer. İstanbul: Papirüs Yayınları.

Eichenbaum, Boris (1994). Edebiyat Kuramı: Rus Biçimciliği. (Çev. S. Umran). Ankara: Yaba Yayınları.

Elias, Norbert (2000). Zaman Üzerine. (Çev. V. Atayman). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Erkman-Akerson, Fatma (2012). Edebiyat ve Kuramlar. İstanbul: İthaki Yayınları.

Erlich, Victor (1969). Gogol. New Haven: Yale Üniversitesi Yayınları.

Eyhenbaum, Boris (2005). "Gogol'un Palto'su Nasıl Yapıldı." Şu Kitapta: Der. T. Todorov. Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 199-219.

Featherstone, Mike (2005). Postmodernizm ve Tüketim Kültürü. (Çev. M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fludernik, Monika (1996). "Linguistics and Literature: Prospects and Horizons in the Study of Prose." Journal of Pragmatics, 26 (5): s. 583-611.

Fludernik, Monika (2009). An Introduction to Narratology. New York: Routledge.

Fordham, Frieda (1996). Jung Psikolojisi. (Çev. A. Yalçıner). İstanbul: Say Yayınları.

Forster, Edward M. (1985). Roman Sanatı. (Çev. Ü. Aytür). İstanbul: Adam Yayınları.

Friedemann, Käte (1910). Die Rolle des Erzählers in der Epik. Darmstadt: WBG.

Gadamer, Hans G. (1981). Truth and Method. (Çev. W. Gelen-Doepel). Londra: Sheed & Ward. Ltd.

Gadamer, Hans G. (2002). "İnsan ve Dil." Şu Kitapta: Der. H Arslan. İnsan Bilimlerine Prolegomena. İstanbul: Paradigma Yayınları, s. 65-73

Genette, Gerard (1980). Narrative Discourse: An Essay in Method. (Çev. J. E. Lewin). New York: Cornell Üniversetesi Yayınları.

Gogol, Nikolay V. (2012). Palto. (Çev. E. Ersavcı). İstanbul: Kolektif Kitap.

Gözen, Oğuz (2008). Senaryo Nasıl Yazılır. İstanbul: Akis Yayınları.

Grandin, John M. (2008). "Kafka'nın Hayata Bakan Pencereleri." Notos, 12: s. 20-29.

Greimas, A. Julien ve Courtés J. (1983). Semiotics And Language: An Analytical Dictionary. (Çev. L. Christ, D. Patte, J. Lee, E. McMahon II, G. Phillips, ve M. Rengstorf Bloomington). Indiana: Indiana Üniversitesi Yayınları.

Grice, H. Paul (2013). "Logic and Conversation." Şu kitapta: Ed. M. Ezcurdia, R. J. Stainton. The Semantics-Pragmatics Boundary in Philosophy. Kanada: Broadview Yayınları.

Güntekin, Reşat N. (2008). Yaprak Dökümü. İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayınları.

Hançerlioğlu, Orhan (2000). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Hartman, D. K. , J. Allison (1993). Reading Across Texts: Expanding the Role of the Reader. The Reading Teacher, 47 (3): s. 202-211.

Hartman, D. K., J. Allison (1996). "Promoting Inquiry Oriented Discussions Using Multiple Texts." Şu kitapta: Ed. L.B. Gambrell & J. F. Almasi. Lively Discussions: Fostering Engaged Reading. Newark, DE: International Reading Association, s. 106-133.

Haviland, William A. (2002). Kültürel Antropoloji. (Çev. H. İnaç ve S. Çiftçi). İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Hegel, George W. F. (2004). Mantık Bilimi. (Çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.

Hegel, George W. F. (2010). Tarih Felsefesi. (Çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.

Hegel, George W. F. (2011). Tinin Görüngübilimi. (Çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.

Herman, David (1999). Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis. Ohio State: Ohio State Üniversitesi Yayınları.

Herman, Luc, Bart Vervaeck (2005). Handbook of Narrative Analysis. Nebraska: Lincoln Yayınları.

Ingarden, R. (1973). The Literary Work of Art: An Investigation of the Borderlines of Ontology, Logic and the Theory of Language. Chicago: Northwestern University Press.

Inzık, Sibel (2001). "Önsöz." Şu Kitapta: M. M. Bakhtin Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 7-33.

Iser, Wolfgang (1976). The Act of Reading. Baltimore: Johns Hopkins Üniversitesi Yayınları.

Jahn, Manfred (2012). Anlatıbilim. (Çev. B. Dervişcemaloğlu). İstanbul: Dergah Yayınları.

Johnson, John M. (2002). "In-Depth Interviewing." Şu kitapta: Ed. J. F. Gubrium, J. A. Holstein. Handbook of Interview Research Context & Method. Londra: Sage Yayınları, s. 103-117.

Kafka, Franz (1998). Kafka'nın Güncesi. (Çev. M. Candan). İstanbul: Düşün Yayıncılık.

Kafka, Franz (2006). Dönüşüm. (Çev. V. Çorlu). İstanbul: İthaki Yayınları.

Kafka, Franz (2012). Dönüşüm. (Çev. İ. İgan). İstanbul: Kolektif Kitap.

Kant, Immanuel (2000). Fragmanlar. (Çev. O. Aruoba). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Kant, Immanuel (2003). Arı Usun Eleştirisi. (Çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.

Kant, Immanuel (2006). Kılgısal Usun Eleştirisi. (Çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.

Kantarcıoğlu, Sevim (2009). Edebiyat Akımları: Platon'dan Derrida'ya. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Kaplan, İsmail (2007). George Orwell'ın Hayvan Çiftliğinde Sömürgeci Söylem. http://arsiv.sirince.net/modules.php?name=News&file=article&sid=687. Erişim Tarihi: 12.09.2014.

Karlinsky, Simon (1976). The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol. Cambridge: Harvard Üniversitesi Yayınları.

Kaufmann, Walter (2001). Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk. (Çev. A. Göktürk. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Keseroğlu, Hasan S. (2005). "Kütüphanenin Tözü: Tarih Öncesi Dönemde Bilgi." Türk Kütüphaneciliği, 19 (3): s. 297-307.

Khrapchenko, Michail B. (1984). Nikolai Gogol. Literaturnyi Put': Velichie Pisatelia. Moscow: Sovremennik Yayınları.

Kılıç, Veysel (2002). Dilin İşlevleri ve İletişim. İstanbul: Papatya Yayıncılık.

Kıran, Ayşe E., Zeynel Kıran (2011). Yazınsal Okuma Süreçleri: Dilbilim Göstergebilim ve Yazınbilim Yöntemleriyle. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Kim, Sang Hyun (2006). "An Intelligent Game by Puškin: Plot Structure and the Thematic Unity of The Tales of Belkin." Russian Literature, 60 (2): s. 185-225.

Kristeva, J. (1980). Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. (Çev. T. Gora, A. Jardine, L. S. Roudiez). New York: Colombia Üniversitesi Yayınları.

Kuzu, Türkan (2001). "Masalın Değişmez Yasaları-İşlevsel Birimler-," Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 1(3): s. 219-229.

Kümbetoğlu, Belkıs (2012). Sosyoloji ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Lop, Edouard, André Sauvage (1981). "Küçük Burjuva Aydını ve Yeni Roman." Şu kitapta: A. Robbe-Grillet. Yeni Roman. İstanbul: Yazko Yayınları, s. 18-21.

Löwy, Michael (2008). Franz Kafka: Boyun Eğmeyen Hayalperest. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Versus Yayınları.

Lukacs, Georg (1986). Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı. (Çev. C. Çapan). İstanbul: Payel Yayınevi. 4. Basım.

Lukacs, George (2003). Roman Kuramı. (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları.

Lyotard, Jean-François (2000). Postmodern Durum. (Çev. A. Çiğdem). Ankara: Vadi Yayınları.

MacIntryre, Alasdair (2001). Varoluşçuluk. (Çev. H. Hünler). İstanbul: Paradigma Yayınları.

Margolin, Uri (1999). "Telling Our Story: On We Literary Narratives." Language & Literature, 5 (2): s. 115-133.

Martin, George R. R. (2013). Buz ve Ateşin Şarkısı 1. (S. Alaş). İstanbul: Epsilon Yayınları.

Mayer, Martin (2004). Madison Avenue: Dünyanın En Sıradışı Mesleği Reklamcılık ve Reklamcılar. çev. M. Yurddaş. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

McCracken, Grant (1988). The Long Interview. Londra: Sage Yayınları.

Megill, Allan (2012). Aşırılığın Peygamberleri. (Çev. T. Birkan). İstanbul: Say Yayınları.

Meister, Jan C. (2013). The Living Handbook of Narratology. http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narratology. Erişim Tarihi: 01.05.2014.

Morson, Gary S. (1981). The Boundaries of Genre. Dostoevsky's "Diary of a Writer" and the Traditions of Literary Utopia. Teksas Austin: Teksas Üniversitesi Yayınları.

Mutlu, Erol (2004). İletişim Sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Nabokov, Vladimir (1944). Nikolai Gogol. New York: New Directions.

Nabokov, Vladimir (2012). Nikoloy Gogol. (Çev. Y. Yavuz). İstanbul: İletişim Yayınları.

Nabokov, Vladimir (2014a). Rus Edebiyatı Dersleri. (Çev. A. N. Akbulut, F. Özgüven, Y. Yavuz). İstanbul: İletişim Yayınları.

Nabokov, Vladimir (2014b). Edebiyatı Dersleri. (Çev. F. Özgüven, A. Batur). İstanbul: İletişim Yayınları.

Nadeau, Maurice (1981). "Yeni Roman ve Alain Robbe-Grillet." Şu kitapta: A. Robbe-Grillet. Yeni Roman. İstanbul: Yazko Yayınları, s. 11-17.

Narlı, Mehmet (2002). "Romanda Zaman ve Mekan Kavramları." Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 5 (7): s. 91-106.

Onega, Susana, Jose A. G. Landa (2012). Anlatıbilime Giriş. (Çev. Y. Salman ve D. Hakyemez). İstanbul: Adam Yayınları.

Ong, Walter J. (1995). Sözlü ve Yazılı Kültür. (Çev. S. P. Banon). İstanbul: Metis Yayınları.

Orwell, George (1958). The Road to Wigan Pier. New York: Harcourt Yayınları.

Orwell, George (1968a). Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell. Cilt I. Ed. S. Orwell ve I. Angus, New York: Harcourt Yayınları.

Orwell, George (1968b). Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell. Cilt III. Ed. S. Orwell ve I. Angus, New York: Harcourt Yayınları.

Orwell, George (2003). "Niçin Yazıyorum?" Şu kitapta: Der. M. Mungan. Yazıhane. İstanbul: Metis Yayınları, s. 22-30.

Orwell, George (2013). Hayvan Çiftliği: Bir Peri Masalı. (Çev. C. Üster). İstanbul: Can Yayınları.

Özakman, Turgut (1998). Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Özdemir, Mustafa (2012). Dönüşüm/Franz Kafka. http://www.derindusunce.org/2012/03/31/donusum-franz-kafka/. Erişim Tarihi: 12.09.2014.

Özmen, Çiğdem (2013). "Franz Kafka." Şu kitapta: Franz Kafka. Dönüşüm. İstanbul: Antik Yayınları, s. 3-5.

Öztokat, Nedret T. (2005). Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.

Özünlü, Ünsal (2001). Edebiyatta Dil Kullanımları. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.

Parsa, Alev F. (2007). "İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi." Fotografya Dergisi, 19: 1-10.

Peirce, Charles Sanders (2004). Mantık Üzerine Yazılar. (Çev. H. Yıldız). Ankara: Öteki Yayınevi.

Peppard, Victor (1990). "Who Stole Whose Overcoat and Whose Text Is It?" South Atlantic Review, 55 (1): s. 63-80.

Platon (2001). Devlet. (Çev. S. Eyüboğlu, M. A. Cimcöz). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Postman, Neil (2004). Televizyon: Öldüren Eğlence. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Pösteki, Nigar (2004). 1990 Sonrası Türk Sineması. İstanbul: Es Yayınları.

Prince, Gerald (1982). Narratology: The Form and Functioning of Narrative. New York: Mouton Yayınevi.

Propp, Vladimir (2008). Masalın Biçimbilimi. (Çev. M. Rifat ve S. Rifat). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Rancour-Laferriere, Daniel (1982). Out from under Gogol's Overcoat: A Psychoanalytic Study. MI: Ardis.

Ricoeur, Paul (2007a). Yoruma Dair: Freud ve Felsefe. (Çev. N. Alpay). İstanbul: Metis Yayınları.

Ricoeur, Paul (2007b). Zaman ve Anlatı 1: Zaman-Olay Örgüsü-Üçlü Mimesis. (Çev. M. Rifat ve S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ricoeur, Paul (2009). Zaman ve Anlatı 2: Tarih ve Anlatı. (Çev. M. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ricoeur, Paul (2010). Başkası Olarak Kendisi. (Çev. H. Hünler). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Ricoeur, Paul (2012). Zaman ve Anlatı 3: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi. (Çev. M. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rifat, Mehmet (2012). Romanın Kurgusu ve Yapısal Çözümleme. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Robbe-Grillet, Alain (1981). Yeni Roman. (Çev. A. Bezirci). İstanbul: Yazko Yayınları.

Robertson, Ritchie (2007). Kafka. (Çev. E. Böke). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Ronen, Ruth (1997). "Towards a Natural Narratology: Monika Fludernik, London and New York: Routledge, 1996. xvi + 454 pp." Journal of Pragmatics, 28 (5): s. 646-648.

Rossi, Jean-Gérard (2001). Analitik Felsefe. (Çev. A. Altınörs. İstanbul: Paradigma Yayınevi.

Rossman, Gretchen B. ve Sharon F. Rallis (2003). Learning in the field: An Introduction to Qualitative Research. Kaliforniya: Sage Yayınları.

Russell, Bertrand (2000). Felsefe Sorunları. (Çev. V. Hacıkadiroğlu). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Russell, Bertrand (2013). Anlam ve Doğruluk Üzerine. (Çev. E. Ovat). Ankara: İtalik Yayınları.

Sanders, Barry (1999). Öküzün A'sı. (Çev. Ş. Tahir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sartre, Jean-Paul (1997). Varoluşçuluk. (Çev. A. Bezirci). İstanbul: Say Yayınları.

Sartre, Jean-Paul (2006). İmgelem. (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.

Sarup, Madan (2004). Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm. (Çev. A. Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. 2. Basım.

Saunders, F. Stonor (1999). The Cultural Cold War. Londra: Granta Books Yayınları.

Sayın, Şara (1999). Metinlerle Söyleşi. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.

Scarry, Elaine (2006). Kitapla Hayal Etmek. (Çev. B. O. Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.

Searle, John R. (2006). Zihin, Dil, Toplum. (Çev. A. Tural). İstanbul: Litera Yayıncılık.

Segerdahl, Pär (1998). "Scientific Studies of Aspects of Everyday Life: The Example of Conversation Analysis." Language & Communication, 18 (4): s. 275-323.

Sell, Roger D. (1995). "The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness: Monika Fludernik,

London and New York: Routledge, 1993. xviii + 536 pp., £50.00." Journal of Pragmatics, 24 (5): s. 557-563.

Smith, Philip (2005). Kültürel Kuram. (Çev. S. Güzelsarı, İ. Gündoğdu). İstanbul: Babil Yayınları.

Sotirova, Violeta (2006). "Reader Responses to Narrative Point of View." Poetics, 34 (2): 108-133.

Soylu, Hepşen (2014). George Orwell Kimdir. http://www.bilgiustam.com/george-orwell-kimdir/. Erişim Tarihi: 12.09.2014.

Sözen, Mustafa (2012). "Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümlemeler." Uluslararası Yönetim İktisat ve İşletme Dergisi, 4(8): s. 123-146.

Spielhagen, Friedrich (1876). "Novelle oder Roman?" Şu kitapta: F. S. Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, s. 245–57.

Spielhagen, Friedrich (1883). Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Faks. nach Erstausg. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Spinoza, Benedictus (2000). Törebilim. (Çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.

Stanzel, Franz K. (1997). Roman Biçimleri. (Çev. F. Tepebaşılı). Konya: Çizgi Kitabevi.

Stilman, Leon (1960). "Afterword." Şu kitapta: N. V. Gogol. The Diary of a Madman and Other Stories. New York: Signet, s. 223-238.

Szerb, Antal (2008). Dünya Yazın Tarihi. (Çev. V. Yıldırım). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Şahin, Hakan (2007). Toplumun Rutin Çarklarına Bir Başkaldırı: Kafka'nın Dönüşüm Romanı. http://blog.milliyet.com.tr/toplumun-rutin-carklarina-bir-baskaldiri--kafka-nin-donusum-romani/Blog/?BlogNo=37872. Erişim Tarihi: 12.09.2014.

Tanilli, Server (2001). Yaratıcı Aklın Sentezi. İstanbul: Adam Yayınları.

Taşkıran, Nurdan Öncel, Recep Yılmaz (2007). "İnsan Gerçekliği ve Medya: Gerçekliğin İnşasında Medyanın İşlevsel Konumu Üzerine Bir Çözümleme." Şu Kitapta: Ed. C. Bilgili, N. T. Akbulut. Medya Eleştirileri 2007: Gerçeğin Dışındakiler. İstanbul: Beta Yayınları, s. 9-37.

Taşkıran, Nurdan Öncel, Recep Yılmaz (2013). 99 Soruda Reklam ve Reklamcılık. İstanbul: Derin Yayınları.

Tecimer, Ömer (2005). Sinema: Modern Mitoloji. İstanbul: Plan B Yayıncılık.

Tekin, Hasan H. (2012). "Nitel Araştırma Yönteminin Bir Veri Toplama Tekniği Olarak Derinlemesine Görüşme." Sosyoloji Dergisi, 3 (13): s. 101-116.

Tekin, Mehmet (2011). Roman Sanatı 1: Romanın Unsurları. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Tepe, Harun (2003). Platon'dan Habermas'a Felsefede Doğruluk ya da Hakikat. Ankara: İmge Kitabevi.

Todorov, Tzvetan (2008). Poetikaya Giriş. (Çev. K. Şahin. İstanbul: Metis Yayınları.

Todorov, Tzvetan (Der.) (2005). Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri. (Çev. M. Rifat ve S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (2. Baskı.).

Tolkien, John R. R. (1996). Yüzüklerin Efendisi. (Çev. Ç. E. İpek, B. Somay). İstanbul: Metis Yayınları

Tolstoy, Lev N. (2010). Sanat Nedir. (Çev. M. Beyhan). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Toprak, Metin (2003). Hermeneutik (Yorum Bilgisi) ve Edebiyat. İstanbul: Bulut Yayınları.

Troyat, Henri (1973). Divided Soul: The Life of Gogol. (Çev. N. Amphout). New York: Doubleday Yayınları.

Turner, Susan, Phil Turner (2003). "Telling Tales: Understanding the Role of Narrative in the Design of Taxonomic Software." Design Studies, 24 (6): s. 537-547.

TÜİK (2011). 2009 Hanehalkı Bütçe Araştırması: Tüketim Harcamaları. Ankara: Türkiye İstatistik Kurumu Matbaası.

Uçan, Hilmi (2005). "Edebiyat Eğitimi, Okuma Anlamlandırma ve Yazınsal Kuramlar." Hece Dergisi, Edebiyat Eğitimi ve Sorunları, 9 (106): s. 54-64.

Uther, Hans-Jörg (2004). The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

Üster, Celal (2013). "Sunuş." Şu Kitapta: George Orwell. Hayvan Çiftliği. İstanbul: Can Yayınları, s. 9-15.

Vardar, Berke (2002). Dilbilimden Yaşama: Yapısalcılık. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.

Vendryes, Joseph V. (2012). Dil ve Düşünce. (Çev. B. Vardar). İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.

Vercors, Jean B. (1998). İnsan ve İnsanlar. (Çev. S. Eyüboğlu, A. Erhat, V. Günyol). İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.

Vilhjálmsdóttir, Gudbjörg, Torfi H. Tulinius (2009). "Tales of two Subjects: Narratives of Career Counseling." Journal of Vocational Behavior, 75 (3): s. 267-274.

Wells, Calvin (1994). İnsan ve Dünyası. (Çev. B. Güvenç). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Williams, Raymond (1971). George Orwell. Londra: Penguin Books Yayınları.

Wittgenstein, Ludwig (2000). Felsefi Soruşturmalar. (Çev. D. Kanıt). İstanbul: Küyerel Yayınları.

Wittgenstein, Ludwig (2003). Tractatus Logico-Philosophicus. (Çev. O. Aruoba). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yalçın, Süleyman K., Murat Şengül (2007). "Dilin İletişim Süreci İçerisindeki Rolü ve İşlevleri." Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları, 2 (2): s. 749-769.

Yıldırım, Ali, Hasan Şimşek (2011). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yılmaz, Bülent (1995). "Okuma Sosyolojisi: Ankara'da Oturanların Okuma Alışkanlıkları Üzerine Bir Araştırma." Türk Kütüphaneciliği, 9(3): s. 325-336.

Yılmaz, Mehmet (Haz.) (2009). Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, Recep (2008). Toplumsal Gerçekliğin Kurulumunda Gazetelerin Edimsözel Etkileri. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

Yücel, Tahsin (1979). Anlatı Yerlemleri: Kişi, Süre, Uzam. İstanbul: Ada Yayınları.

Yücel, Tahsin (1982). Yapısalcılık. İstanbul: Ada Yayınları.

EK 1: REHBER GÖRÜŞME FORMU

1. Kendinizden biraz bahsedebilir misiniz? Nerede doğdunuz? Kaç yaşındasınız? Eğitim durumunuz ne? Hangi meslekle uğraşıyorsunuz?

2. Edebiyatla nasıl bir ilişkiniz var?

3. Roman okurken ne hissediyorsunuz? Deneyimlerinizi paylaşabilir misiniz?

4. Sizce Gogol nasıl birisi?

5. Gogol, Palto'da ne anlatmak istiyor?

6. Akakiy Akakiyeviç hakkında ne düşünüyorsunuz?

7. İş arkadaşlarının Akakiy'e yönelik tavrını nasıl değerlendiriyorsunuz?

8. Akakiy'in yerinde olsanız ve bin bir zorlukla aldığınız paltonuz çalınsa ne yapardınız?

9. Sizce Petersburg nasıl bir yer? Palto'dan yola çıkarak cevaplandırabilir misiniz?

10. Palto romanı tahmini olarak ne kadarlık bir sürede geçiyor?

11. Sizce "Palto"nun zeminini oluşturan temel çelişki hangi iki kavramla ifade edilebilir? İyi-kötü, zengin-yoksul, alçak-erdemli gibi…

12. Bir yazar olarak Kafka hakkında ne düşünüyorsunuz?

13. Dönüşüm'ün ana fikri sizce nedir?

14. Gregor Samsa'yı fiziksel olarak anlatın desem, nasıl tanımlarsınız?

15. Sizce, Dönüşüm'de, Gregor Samsa dışında, en önemli karakter hangisi?

16. Gogol'un karakterleri ile Kafka'nın karakterleri arasında bir fark gözlemlediniz mi?

17. Gregor Samsa'nın odasını betimleyebilir misiniz?

18. Dönüşüm romanında olaylar ne kadarlık bir zaman diliminde gerçekleşiyor?

19. "Dönüşüm"ün zeminini oluşturan temel çelişki hangi iki kavramla ifade edilebilir?

20. George Orwell bir yazar olarak sizde nasıl bir izlenim uyandırıyor?

21. Orwell, Hayvan Çiftliği'nde sizce neyin izini sürüyor?

22. Hayvan Çiftliği'nde en önemli karakter sizce hangisi?

23. Orwell'ın hayvanları nasıl bir çiftlikte yaşıyor?

24. "Hayvan Çiftliği"nin zeminini oluşturan temel çelişki hangi iki kavramla ifade edilebilir?

25. Hayvan Çiftliği romanında olaylar ne kadarlık bir süreyi kapsıyor?

26. Sizce, genel olarak, romandaki zamanla gerçek zaman arasında nasıl bir ilişki var?

27. Palto, Dönüşüm ve Hayvan Çiftliğini ayrı ayrı düşünürsek, sizi bu romanlarda en çok etkileyen şey nedir?

EK 2: GÖRÜŞME BİLGİLERİ

GÖRÜŞME 1:

Katılımcı: Şener Beşkardeş

Görüşme Tarihi: 25 Ekim 2014

Görüşme Süresi: 39 dakika 6 saniye

Erişim Linki:
https://www.dropbox.com/s/jl4kefwmsw6sz91/%C5%9Eener%20Be%C5%9Fkarde%C5%9F.MP3?dl=0

GÖRÜŞME 2:

Katılımcı: Ayşegül Yiğit

Görüşme Tarihi: 27 Ekim 2014

Görüşme Süresi: 39 dakika 14 saniye

Erişim Linki:
https://www.dropbox.com/s/zgu60af60fpvl80/Ay%C5%9Feg%C3%BCl%20Yi%C4%9Fit.MP3?dl=0

GÖRÜŞME 3:

Katılımcı: Mehmet Açık

Görüşme Tarihi: 27 Ekim 2014

Görüşme Süresi: 71 dakika 12 saniye

Erişim Linki:
https://www.dropbox.com/s/mmrkvdfsy1pxjel/Mehmet%20A%C3%A7%C4%B1k.MP3?dl=0

GÖRÜŞME 4:

Katılımcı: Elif Habacı

Görüşme Tarihi: 29 Ekim 2014

Görüşme Süresi: 66 dakika 50 saniye

Erişim Linki:
https://www.dropbox.com/s/6a9543kp9mnmwt4/Elif%20Habac%C4%B1.MP3?dl=0

GÖRÜŞME 5:

Katılımcı: Kerem Toker

Görüşme Tarihi: 31 Ekim 2014

Görüşme Süresi: 112 dakika 18 saniye

Erişim Linki:
https://www.dropbox.com/s/v5m4xt66eegrm2v/Kerem%20Toker.MP3?dl=0

GÖRÜŞME 6:

Katılımcı: Şahin Eren Karaman

Görüşme Tarihi: 31 Ekim 2014

Görüşme Süresi: 69 dakika 38 saniye

Erişim Linki:
https://www.dropbox.com/s/frwfztq75o3wjkt/%C5%9Eahin%20Eren%20Karaman.MP3?dl=0

GÖRÜŞME 7:

Katılımcı: Fatih Abacıoğlu

Görüşme Tarihi: 2 Kasım 2014

Görüşme Süresi: 69 dakika 45 saniye

Erişim Linki:
https://www.dropbox.com/s/2iy23njnougy8xt/Fatih%20Abac%C4%B1o%C4%9Flu.MP3?dl=0

GÖRÜŞME 8:

Katılımcı: Selçuk Çelebi

Görüşme Tarihi: 3 Kasım 2014

Görüşme Süresi: 62 dakika 13 saniye

Erişim Linki:
https://www.dropbox.com/s/puv4gz30fx3y990/Sel%C3%A7uk%20%C3%87elebi.MP3?dl=0

GÖRÜŞME 9:

Katılımcı: Eyüphan Dağkuş

Görüşme Tarihi: 3 Kasım 2014

Görüşme Süresi: 93 dakika 20 saniye

Erişim Linki:
https://www.dropbox.com/s/boaq2flzcx1dr05/Ey%C3%BCphan%20Da%C4%9Fku%C5%9F.MP3?dl=0

GÖRÜŞME 10:

Katılımcı: Bekir Bıçak

Görüşme Tarihi: 7 Kasım 2014

Görüşme Süresi: 61 dakika 59 saniye

Erişim Linki:
https://www.dropbox.com/s/3q9907ikqomqw8m/Bekir%20B%C4%B1%C3%A7ak.MP3?dl=0

GÖRÜŞME 11:

Katılımcı: Merve Akar

Görüşme Tarihi: 8 Kasım 2014

Görüşme Süresi: 63 dakika 44 saniye

Erişim Linki:
https://www.dropbox.com/s/2c7b2z97dwkkppi/Merve%20Akar.MP3?dl=0

GÖRÜŞME 12:

Katılımcı: Sema Karabulut Gül

Görüşme Tarihi: 10 Kasım 2014

Görüşme Süresi: 76 dakika 21 saniye

Erişim Linki:
https://www.dropbox.com/s/p3sr27nj8v9i8wd/Sema%20Karabulut%20G%C3%BCl.MP3?dl=0

ÖZGEÇMİŞ ve ESERLER LİSTESİ



ÖZGEÇMİŞ

1. Adı Soyadı : Recep Yılmaz

2. Doğum Tarihi : 13.05.1982

3. Unvanı : Öğretim Görevlisi

4. Öğrenim Durumu : Doktora

Derece	Alan	Üniversite	Yıl
Doktora	İletişim Bilimleri Anabilim Dalı	Kocaeli Üniversitesi	2014
Yüksek Lisans	Genel Gazetecilik Anabilim Dalı	Kocaeli Üniversitesi	2008
Lisans	Halkla İlişkiler ve Tanıtım	Selçuk Üniversitesi	2005

Yüksek Lisans Tez Başlığı

- "Toplumsal Gerçekliğin Kurulumunda Gazetelerin Edimsözel Etkileri", Kocaeli, 2008.
- "Illocutionarial Impacts of the Newspapers in the Construction of Social Reality", Kocaeli, 2008.

Doktora Tez Başlığı

- "Anlatı Yoluyla Dünyanın Zihinsel Yeniden Kurulumu", Kocaeli, 2014.
- "Mental Reconstruction of the World by means of Narration", Kocaeli, 2014.

5. Akademik Unvanlar

Görev Unvanı	Görev Yeri	Yıl
Öğretim Görevlisi	Beykent Üniversitesi Meslek Yüksekokulu	2010- *Halen*
Öğretim Görevlisi (Söz.)	Kocaeli Üniversitesi Kandıra Meslek Yüksekokulu	2007-2009

6. Yönetilen Yüksek Lisans ve Doktora Tezleri

- -

7. Yayınlar

7.1. Uluslararası Hakemli Dergilerde Yayımlanan Makaleler

7.1.1. Hasan Dinçer, Ümit Hacıoğlu ve **Recep Yılmaz** (2013). The Effect of Integrated Marketing Communication Competencies on Banking Performance: Analysis with Fuzzy VIKOR Method, ***Actual Problems of Economics 143(5)***, 247-260. (*ISSN: 1993-6788*)

[*Dergiyi tarayan indeksler:* SciVerse Scopus, Index Copernicus, EBSCOhost, Ulrich's Periodicals Directory**]**

7.1.2. **Recep Yılmaz** ve Nurdan Öncel Taşkıran (2013). A Model for Advertising Aestheticization: How an Ad is Aesthetically Created and has an Impact on Audience; Product, Advertising Mood and Target Audience Triangle, ***International Journal of Research in Business and Social Science 2(1)***, 40-46. (*ISSN: 2147-4478*)

[*Dergiyi tarayan indeksler:* OAISTER, ASOS Index, PKP, RePEc, Google Scholar, Rice Bibliography, AqEcon, DLC, PESTIS, FAO, WAICENT**]**

7.2. Uluslararası Bilimsel Toplantılarda Sunulan ve Bildiri Kitabında Basılan Bildiriler

7.2.1. -

7.3. Yazılan Uluslararası Kitaplar veya Kitaplarda Bölümler

7.3.1. Nurdan Öncel Taşkıran, **Recep Yılmaz** ve Nursel Bolat (2014). The Role of Social Media Strategies in Competitive Banking Operations Worldwide, *Banking, **Finance, and Accounting: Concepts, Methodologies, Tools, and Applications***. (ss. 1384-1420). ABD: IGI Global Yayınevi (*ISBN: 9781466662681*).

7.3.2. Pınar Altıok Gürel, **Recep Yılmaz**, Nevin Özgür Cambaz ve Nurten Yılmaz (2014). Leadership and the Function of Discourse on International Political Economy, ***Computational Linguistics: Concepts, Methodologies, Tools, and Applications.*** (ss. 132-145). ABD: IGI Global Yayınevi (*ISBN: 9781466660427*).

7.3.3. **Recep Yılmaz** ve Nurdan Öncel Taşkıran (2013). A Model Proposal for Advertising Aestheticization, ***Globalization and Governance in the International Political Economy***. (ss. 263-271). ed. Hasan Dinçer, Ümit Hacıoğlu. ABD: IGI Global Yayınevi (*ISBN: 9781466646391*).

7.3.4. Hasan Dinçer, İsmail Erkan Çelik, **Recep Yılmaz** ve Ümit Hacıoğlu (2013). The Financial Implications of Corporate Social Responsibility in Banking Sector, ***Managerial Issues in Finance & Banking***. (ss. 197-207). ed. Ümit Hacıoğlu, Hasan Dinçer. İsviçre: Springer Yayınevi (*ISBN: 9783319013862*).

7.3.5. Nurdan Öncel Taşkıran, **Recep Yılmaz** ve Nursel Bolat (2013). The Role of Social Media Strategies in Competitive Banking Operations Worldwide, ***Global Strategies in Banking and Finance***. (ss. 304-340). ed. Ümit Hacıoğlu, Hasan Dinçer. ABD: IGI Global Yayınevi (*ISBN: 9781466646353*).

7.3.6. Pınar Altıok Gürel, **Recep Yılmaz**, Nevin Özgür Cambaz ve Nurten Yılmaz (2013). Leadership and the Function of Discourse on International Political Economy, ***Globalization and Governance in* the *International Political Economy***. (ss. 249-262). ed. Ümit Hacıoğlu, Hasan Dinçer. ABD: IGI Global Yayınevi (*ISBN: 9781466646391*).

7.3.7. Uğur Demiray, Nurdan Öncel Taşkıran ve **Recep Yılmaz** (2011). Meta Communication Concept and the Role of Mass Media in Knowledge Building Process for Distance Education, ***Meta-Communication for Reflective Online Conversations: Models for Distance Education***. (ss. 249-264). ed. Uğur Demiray, T. Volkan Yüzer, Gülsün Kurubacak. ABD: IGI Global Yayınevi. (*ISBN: 9781613500712*)

7.4. Ulusal Hakemli Dergilerde Yayımlanan Makaleler

7.4.1. **Recep Yılmaz** (2013). Eğitim ve Görsel Okuryazarlık İlişkisi Üzerine Bir İnceleme, ***Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 6(1)***, 102-122. (*ISSN: 1307-5063*)

7.4.2. İsmail Erkan Çelik, Hasan Dinçer ve **Recep Yılmaz** (2012). İMKB'de İşlem Gören Mevduat Bankalarının Kurumsal Sosyal Sorumluluk Çalışmalarının Finansal Sonuçları Üzerine Kurumsal Yönetim İlkeleri Çerçevesinde Bir İnceleme, ***Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 5(2)***, 37-63. (*ISSN: 1307-5063*)

Atıflar

1. Semra Aksoylu (2013). Relationships of Corporate Social Responsibility (CSR) With Accounting Information Systems: A Study, ***Journal of Modern Accounting and Auditing 9(12),*** 1678-1686. (ISSN: 1548-6583)
   Alıntı yapılan sayfa: 1679

2. Şakir Sakarya, Ayşe Yıldırım ve Sinan Aytekin (2014). Kurumsal Sosyal Sorumluluk Açıklamalarının Finansal Performans Üzerine Etkisi: B ist-30'da Bir Uygulama, ***Afyon Kocatepe Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi XVI (1)***, 1-15. (ISSN: 1302-1966)

   Alıntı yapılan sayfa: 4

7.4.3. **Recep Yılmaz** (2012). Göçmen Bir Yönetmenin Objektifinden Sıla Olgusu: Fatih Akın Sineması Üzerine Bağlamsal Bir İnceleme, ***Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 5(2)***, 103-116. (*ISSN: 1307-5063*)

7.5. Ulusal Bilimsel Toplantılarda Sunulan ve Bildiri Kitabında Basılan Bildiriler

7.5.1. **Recep Yılmaz** (2014). Medya Aracılığı ile Toplumsal Belleğin İnşaası, ***1. Ulusal Toplumsal Bellek ve Medya Paneli*****,** 29 Nisan 2014, İstanbul, Türkiye.

7.6. Diğer Yayınlar

7.6.1. Ulusal Ölçekte Yayımlanan Kitaplar veya Kitaplarda Bölümler

Kitaplar

7.6.1.1. Pınar Altıok Gürel ve **Recep Yılmaz** (Ed.) (2014). ***Liderlik ve Çağdaş Boyutları***. İstanbul: Derin Yayınları. (ISBN: 9786054993055)

7.6.1.2. Nurdan Öncel Taşkıran ve **Recep Yılmaz** (2013). ***99 Soruda Reklam ve Reklamcılık***. İstanbul: Derin Yayınları. (*ISBN: 9786055500856*)

7.6.1.3. **Recep Yılmaz** ve Aybike Serttaş Ertike (2011). ***Reklamcılığın Anahtar Kavramları***. İstanbul: Kitabevi Yayınları. (*ISBN: 9786055397210*)

Atıflar

1. Nurdan Öncel Taşkıran ve Nursel Bolat (2013). Reklâm ve Algı İlişkisi: Reklâm Metinlerinin Alımlanmasında Duyu Organlarının İşlevleri Hakkında Bir İnceleme, ***Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 6(1)***, 49-70. (ISSN: 1307-5063)

Kitap Bölümleri

7.6.1.4. **Recep Yılmaz**, Pınar Altıok Gürel ve Nursen Fırlar (2014). Dil Söylem ve Liderlik, ***Liderlik ve Çağdaş Boyutları***. (ss. 245-264). Ed. Pınar Altıok Gürel, Recep Yılmaz. İstanbul: Derin Yayınları. (*ISBN: 9786054993055*)

7.6.1.5. **Recep Yılmaz** ve Abdullah Şahin (2014). Liderlik Tipolojileri Üzerine Bir İnceleme, ***Liderlik ve Çağdaş Boyutları***. (ss. 1-34). Ed. Pınar Altıok Gürel, Recep Yılmaz. İstanbul: Derin Yayınları. (*ISBN: 9786054993055*)

7.6.1.6. Nurdan Öncel Taşkıran ve **Recep Yılmaz** (2007). İnsan Gerçekliği ve Medya: Gerçekliğin Yapısında Medyanın İşlevsel Konumu Üzerine Bir Çözümleme, ***Medya Eleştirileri: Gerçeğin Dışındakiler***. (ss. 9-37). ed. Can Bilgili, Nesrin Tan Akbulut. İstanbul: Beta Yayınları. (*ISBN: 9789752956124*)

Atıflar

1. Nurdan Öncel Taşkıran ve Nursel Bolat (2013). Reklâm ve Algı İlişkisi: Reklâm Metinlerinin Alımlanmasında Duyu Organlarının İşlevleri Hakkında Bir İnceleme, ***Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 6(1)***, 49-70. (ISSN: 1307-5063)

Alıntı Yapılan Sayfa: 65

8. Projelerde Yaptığı Görevler

8.1. Erol Büyükburç Söyleşisi, **Süpervizör** (2014)

8.2. Fırat Doğruloğlu Söyleşisi, **Süpervizör** (2014)

8.3. Murat Şeker Söyleşisi, **Süpervizör** (2014)

8.4. Mehmet Coşkundeniz Söyleşisi, **Süpervizör** (2014)

8.5. Fatih Portakal Söyleşisi, **Süpervizör** (2014)

8.6. Ümit Kantarcılar Söyleşisi, **Süpervizör** (2014)

8.7. Murat Ağca Söyleşisi, **Süpervizör** (2014)

8.8. Aydın Ilgaz Söyleşisi, **Süpervizör** (2014)

8.9. İstiklal Akarsu Söyleşisi, **Süpervizör** (2014)

8.10. Hakkı Tolunay ve Selçuk Tuzcuoğlu Söyleşisi, **Süpervizör** (2014)

8.11. Beykent Üniversitesi 2. Geleneksel İletişim Sanatları Festivali, **Organizatör** (2013)

8.12. Beykent Üniversitesi 2. Geleneksel İletişim Sanatları Festivali (Yarışma), **Jüri Üyesi** (2013)

[Diğer Jüri Üyeleri: ***Senarist/Yönetmen Damla İlerialkan*** (Beşiktaş Kültür Merkezi), ***Öğr. Gör. Turan Asan*** (Beykent Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Program Sorumlusu), ***Öğr. Gör. Hale Genç*** (Beykent Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Programı), ***Öğr. Gör. Nazmiye Ece Macit*** (Beykent Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Basım ve Yayın Teknolojileri Program Sorumlusu), ***Öğr. Gör. Serdar Kıçıklar*** (Beykent Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Basım ve Yayın Teknolojileri Programı), ***Öğr. Gör. Cansu Özdenak Kandemir*** (Beykent Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Radyo Televizyon Programcılığı Programı) ve ***Halkla İlişkiler Uzmanı Didem Karataş*** (Beykent Üniversitesi)**]**

8.13. T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Bayrampaşa İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü Yönetici Eğitim Semineri, **Konuşmacı** (2012)

8.14. T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Bayrampaşa İstanbul Ticaret Odası Anadolu Teknik ve Endüstri Meslek Lisesi Bahar Şenlikleri "Halkla İlişkiler, Haber ve Reklam Üçgeni" Söyleşisi, **Konuşmacı** (2012)

[Diğer Konuşmacılar: ***Bülent Gençer*** (Star Gazetesi Reklam Grup Müdürü), ***Sadık Rıza Şentürk*** (Yeni Şafak Gazetesi Reklam Grup Müdürü)

8.15. Beykent Üniversitesi İletişim Sanatları Festivali, **Organizatör** (2012)

8.16. Beykent Üniversitesi İletişim Sanatları Festivali (Yarışma), **Jüri Üyesi** (2012)
[Diğer Jüri Üyeleri: ***Yard. Doç. Dr. Erkan Oyal*** (Beykent Üniversitesi İletişim Fakültesi Görsel İletişim Bölüm Başkanı), ***Yard. Doç. Dr. Barış Atiker*** (Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Üyesi), ***Senarist/Yönetmen Emre Kavuk*** (2011 Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali En İyi Senaryo Ödüllü Serbest Senarist), ***Senarist/Yönetmen Damla İlerialkan*** (Beşiktaş Kültür Merkezi), ***Öğr. Gör. Turan Asan*** (Beykent Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Program Sorumlusu), ***Öğr. Gör. Hale Genç*** (Beykent Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Programı), ***Öğr. Gör. Nazmiye Ece Macit*** (Beykent Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Basım ve Yayın Teknolojileri Program Sorumlusu) ve ***Öğr. Gör. Serdar Kıçıklar*** (Beykent Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Basım ve Yayın Teknolojileri Programı)**]**

8.17. Dündar Çiğit Gazetecilik Başarı Ödülleri, **Jüri Üyesi** (2006)
[Diğer Jüri Üyeleri: ***Gazeteci/Yazar Oktay Ekşi*** (Basın Konseyi Başkanı), ***Prof. Dr. Hülya Yengin*** (Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Dekanı), ***Prof. Dr. Füsun Alver*** (Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Genel Gazetecilik Bölüm Başkanı), ***Prof. Dr. Mete Çamdereli*** (Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölüm Başkanı), ***Gazeteci/Yazar Mehmet Aycan***, ***Gazeteci/Yazar Ömer Polat*** ve ***Gazeteci/Yazar Metin Eroğlu***]

9. İdari Görevler

Görev Unvanı	Görev Yeri	Yıl
İkinci Öğretim Koordinatörlüğü	Beykent Üniversitesi Meslek Yüksekokulu	1 Mart 2012 - *Halen*
Program Başkanlığı	Beykent Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Halkla İlişikler ve Tanıtım Programı	18 Şubat 2014 - *Halen*

10. Bilimsel Kuruluşlara Üyelikler

10.1. Society for the Study of Business and Finance, **Kurucu Üye.**

11. Ödüller

11.1. T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Bayrampaşa İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü, **Teşekkür Plaketi** (2012).

12. Son İki Yılda Verilen Önlisans Düzeydeki Dersler

Akademik Yıl	Dönem	Dersin Adı	Haftalık Saati		Öğrenci Sayısı
			T	U	
2014-2015	GÜZ	Halkla İlişkilerde Metin Yazarlığı	4	0	104
		Reklam Senaryosu	2	0	108
		Halkla İlişkiler Kampanyaları	3	0	107
2013-2014	GÜZ	Halkla İlişkiler	3	0	104
		Reklam Senaryosu	3	0	108
		Halkla İlişkiler Kampanyaları	3	0	107
	BAHAR	Görsel İletişim Uygulamaları	1	2	144
		Medya Reklam Planlama ve Satın Alma	3	0	143
		Yönlendirilmiş Çalışma	0	2	96
		Staj	0	4	106
2012-2013	GÜZ	Halkla İlişkiler	3	0	124
		Reklam Senaryosu	3	0	87
		Halkla İlişkiler Kampanyaları	3	0	90
	BAHAR	Görsel İletişim Uygulamaları	1	2	196
		Medya Reklam Planlama ve Satın Alma	3	0	195
		Yönlendirilmiş Çalışma	0	2	26
		Staj	0	4	52
	YAZ	Reklam Senaryosu	3	0	13
		Halkla İlişkiler Kampanyaları	3	0	12
		Görsel İletişim Uygulamaları	1	2	13
		Medya Reklam Planlama ve Satın Alma	3	0	15

13. İletişim Bilgileri

E.mail: *recepyilmaz@beykent.edu.tr*

Telefon: *0 (212) 444 1997 / 5386*