

T.C.  
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI



**SAMİPAŞAZADE SEZAI'NİN HİKÂYELERİNDE  
DİYALOGİNİN KURULUŞU**

Yüksek Lisans Tezi

**Halit Ziya AYDOĞDU**

Danışman  
**Doç. Dr. İlknur TATAR KIRILMIŞ**

SAMSUN  
2021

## TEZ KABUL VE ONAYI

**Halit Ziya AYDOĞDU** tarafından, **Doç. Dr. İlknur TATAR KIRILMIŞ** danışmanlığında hazırlanan “**Samipaşazade Sezai’nin Hikâyelerinde Diyalojinin Kuruluşu**” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından (Savunma Sınavı Tarihi) tarihinde yapılan sınav sonucunda oy birliği/oy çokluğu ile başarılı bulunarak Yüksek Lisans Tezi/Doktora Tezi/Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

	<b>Unvanı, Adı/Soyadı</b> <b>Üniversitesi</b> <b>Ana Bilim/Ana Sanat Dalı</b>	<b>İmza</b>	<b>Sonuç</b>
<b>Başkan</b>	Doç. Dr. Nuh DOĞAN Ondokuz Mayıs Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı		<input type="checkbox"/> Kabul <input type="checkbox"/> Ret
<b>Üye</b> (Danışman)	İlknur TATAR KIRILMIŞ Ondokuz Mayıs Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı		<input type="checkbox"/> Kabul <input type="checkbox"/> Ret
<b>Üye</b>	Doç. Dr. Mustafa Zeki ÇIRAKLI Karadeniz Teknik Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı		<input type="checkbox"/> Kabul <input type="checkbox"/> Ret

Bu tez, Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen ve yukarıda adları yazılı jüri üyeleri tarafından uygun görülmüştür.

ONAY

... / ... / ...

Prof. Dr. Ali BOLAT

Enstitü Müdürü

## **BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI**

Hazırladığım Yüksek Lisans tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin Kaynaklar'da gösterilenlerden oluştuğunu, her unsurun enstitü yazım kılavuzuna uygun yazıldığını ve TÜBİTAK Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu Yönetmeliği'nin 3. bölüm 9. maddesinde belirtilen durumlara aykırı davranılmadığını taahhüt ve beyan ederim.

21 /11 / 2021

Halit Ziya AYDOĞDU

## **TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI**

**Tez Başlığı: Samipaşazade Sezai'nin Hikâyelerinde Diyalojinin Kuruluşu**

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışması için şahsım tarafından 23.11.2021 tarihinde intihal tespit programından alınmış olan özgünlük raporu sonucunda;

Benzerlik oranı : % 10

Tek kaynak oranı : % 4 çıkmıştır.

23 /11 / 2021

Doç. Dr. İlknur TATAR KIRILMIŞ

## ÖZET

### SAMİPAŞAZADE SEZAI'NİN HİKÂYELERİNDE DİYALOGİNİN KURULUŞU

Halit Ziya AYDOĞDU

Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı

Yüksek Lisans Tezi, Kasım/2021

Danışman: Doç. Dr. İlknur TATAR KIRILMIŞ

20. yüzyılın önde gelen Rus edebiyat kuramcılarında Mihail Bahtin'in diyaloji kuramı, sanat eserini ve sosyal hayatı açıklamada dilin çift sesli oluşuna ve egemen bir yargı içermeyişine vurgusuyla öne çıkar. Bahtin'in, özellikle Dostoyevski'nin eserleri üzerinden ortaya koyduğu diyalojik görüşleri, özgün bir dil ve dünya yorumuna dayanır. Diyalojik yöntemle eserlerini kaleme alan yazarlardan biri de Türk edebiyatında modern hikâye türünün kurucu isimlerinden biri olan Samipaşazade Sezai'dir. Türk edebiyatının Batılı tür ve yazarlarla tanıştığı döneme ait bir yazarın hikâyelerini, modern edebiyat kuramlarından diyaloji eşliğinde incelemenin imkân ve gerekliliği göz ardı edilemez. Bu çalışmayla, önce diyaloji kuramının genel çizgileriyle ortaya konulması ardından Samipaşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler* ve *Rumuzü'l-Edep* eserleri ile diğer hikâyelerinin, diyalojik yönden incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışma, giriş ve sonuç hariç iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde Bahtin'in kuramsal anlayışını bütüncül olarak oluşturan diyaloji, polifoni ve heteroglossia kavramlarına yer verilmiştir. Bu bölümde, diyalojinin dil ve edebiyat kuramı olmasının yanında, felsefi temellerine de kısaca değinilmiştir. İkinci bölümde *Küçük Şeyler* ve *Rumuzü'l-Edep*'te yer alan hikâyeler ile diğer hikâyeleri; diyaloji, polifoni ve heteroglossia'ya uygunluk bağlamında metin odaklı okuma yöntemiyle incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda, Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinin, özellikle kahramanların çift sesli dil kullanımları, öz bilinç sahibi olmaları, yazar ile kahraman arasındaki mesafenin korunması, anlatımda farklı söylemlerin egemen tek bir söyleme dönüşmemesi ve farklı bakış açılarına yer verilmesi dolayısıyla diyalojik dil ve anlatıma sahip hikâyeler oldukları görülmüştür.

**Anahtar kelimeler:** Mihail Bahtin, Samipaşazade Sezai, Küçük Şeyler, diyaloji, polifoni, heteroglossia

## ABSTRACT

### DIALOGIC REPRESENTATION IN SAMİPAŞAZADE SEZAI'S SHORT STORIES

Halit Ziya AYDOĞDU

Ondokuz Mayıs University

Institute of Graduate Studies

Turkish Language and Literature

Master, November/2021

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Ilknur TATAR KIRILMIS

Mikhail Bakhtin was one of the leading Russian literary theorists of the 20th century. His dialogic theory emphasizes the duality of novelistic discourse and highlights the dominance of the official language in explaining the work of art and social life. Bakhtin's dialogic views, particularly represented in Dostoevsky's works, foreground a polyphonic view of language in a heteroglot world. Samipaşazade Sezai, one of the pioneering names of the modern Turkish short story, employed dialogic strategies in his stories. The significance of this study is that it explores the possibility of examining Sezai's fiction from modern literary critical perspectives and attempts to examine his stories using the terminologies offered by Bakhtin. The study aims to analyse Samipaşazade Sezai's "*Küçük Şeyler*" and "*Rumuzü'l-Edep*" and other stories regarding the dialogic theory. The study comprises two parts. The first part, drawing on the linguistic and literary theory of dialogic imagination and its philosophical foundations, provides the theoretical framework of the study and presents the concepts of 'dialogy,' 'polyphony' and 'heteroglossia' in a comprehensive way. The analysis part shows that (a) "*Küçük Şeyler*" represents the dual voices of the self-conscious characters; (b) "*Rumuzü'l-Edep*" illustrates parodic spheres with distance and identification; (c) and the other stories play with the epic heroic depiction of the central character. The study concludes that Samipaşazade Sezai's stories are stories that have a dialogic language. His narratives with double-voiced language, self-consciousness, and distance between the author and the character produce a polyphonic story-world that excludes dominant official discourse in the narration and represents dialogic perspectives.

**Keywords:** Mikhail Bahktin, Samipaşazade Sezai, Küçük Şeyler, dialogue, polyphony, heteroglossia

## ÖN SÖZ

Bu çalışma, her şeyden önce modern edebiyat kuramlarına duyulan ilginin ve bu kuramlar eşliğinde Türk edebiyatına bakmanın lüzumuna olan inancın bir ürünüdür. Türk edebiyatı araştırmalarının çağdaş düşünce ve edebiyat kuramları ile bağının her zaman canlı olmasıyla, araştırmaların değer ve evrensel kabul görme imkânının artacağı düşünülmektedir.

Şüphesiz her çalışma, kendi içinde bütüncül ve tamamlanmış bir söz söyleme iddiası taşır. Ancak Bahtin'in de belirttiği gibi diyaloji, insanlığın evrensel tarihine koşut olarak egemen ve nihâî bir son söz söylemekten daima kaçınır. Edebî yapıt, egemen dille değil, okuruyla söyleşimsel bir dil kurarak değerli ve kalıcı hale gelebilir. Tanzimat Dönemi, sanatsal anlamda kendi dışına bakabilen edebî bilincin yavaş yavaş ortaya çıktığı bir dönem olma hüviyeti taşır. Bu çalışmanın da, Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerindeki diyalojik dilin ortaya çıkarılması yoluyla, modern Türkiye'nin temellerinin atıldığı Tanzimat Dönemi edebiyat araştırmalarına küçük bir katkı sağlayacağı umulmaktadır.

Bu çalışmamda birikimi ve desteğini her zaman yanımda gördüğüm danışman hocam Doç. Dr. İlknur TATAR KIRILMIŞ'a teşekkürlerimi ve minnetlerimi sunarım. Özellikle diyaloji kuramının çağdaş dilbilimle ilişkilerini ortaya koyma konusunda görüşleri ile yol gösteren Doç. Dr. Nuh DOĞAN'a, farklı fikirleriyle görüşmelerimize zenginlik katan Doç. Dr. M. Zeki ÇIRAKLI'ya, Bahtin'in eserlerini Türkçeye kazandıran Sabri GÜRSES'e ve her zaman görüşlerine başvurduğum Sezgin GÖK'e teşekkürü borç bilirim.

## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖN SÖZ .....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
1. GİRİŞ.....	1
2. BAHTİN ve DİYALOJİ KURAMI .....	6
2.1. Diyaloji (Söyleşimcilik) .....	6
2.1.1. Diyalojik Dil .....	13
2.1.2. Diyaloji ve Söz Tipleri .....	20
2.1.3. Üsluplaştırma .....	22
2.1.4. Skaz (Hikâyecinin Hikâyesi).....	23
2.1.5. Parodi .....	26
2.1.6. Gizli Polemik .....	29
2.1.7. Gizli Diyaloji.....	31
2.2. Polifoni (Çokseslilik) .....	32
2.2.1. Kahramanın Öz Bilinci .....	36
2.2.2. Kahramanın Fikirleri.....	41
2.2.3. Türsel Kompozisyon .....	42
2.3. Heteroglossia.....	46
2.3.1. Dilsel Katmanlaşma .....	51
3. SAMİPAŞAZADE SEZAI'NİN HİKÂYELERİNDE DİYALOJİ .....	54
3.1. Samipaşazade Sezai'nin Hikâyeleri ve Hikâyeciliği.....	54
3.2. Samipaşazade Sezai'nin Hikâyelerinde Diyaloji .....	59
3.3. Samipaşazade Sezai'nin Hikâyelerinde Polifoni .....	72
3.4. Samipaşazade Sezai'nin Hikâyelerinde Heteroglossia .....	80
4. SONUÇ .....	85
KAYNAKÇA.....	93
ÖZ GEÇMİŞ .....	96

# 1. GİRİŞ

Samipaşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler* ve *Rumuzü'l-Edep*'teki hikâyeleri ile kitaplaşmamış öteki hikâyelerinin, Rus düşünür ve edebiyat kuramcısı Mihail Bahtin'in (1895-1975) diyaloji kuramı çerçevesinde incelenmesi bu tezin konusunu oluşturmaktadır. Bu tez aracılığıyla Tanzimat Dönemi yazarlarından Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerindeki diyalojik, polifonik ve heteroglot anlatım dilinin nasıl oluştuğunun ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Günümüzde bir taraftan bütüncül ve egemen söylemlerin etkinlik alanı genişlerken diğer taraftan bu söylemlere direnen, karşıtıyla her daim ilişki kuran daha insancıl, diyaloga açık söylemler de varlığını devam ettirmeye çalışmaktadır. Bugünün dünyasında adeta söylemler, temsiller ve etkileşimler, hayatı ve sanatı belirleyen birincil faktörler konumundadır. Bunun için, sanat eserini en iyi açıklayacak yöntemin, söylem odaklı ve karşılıklı etkileşimleri önceleyen bir yöntem olacağı açıktır. Bu bağlamda Bahtin, 20. yüzyıldaki bilimsel gelişmelerin kesinlik ve gerçeklik üzerine sonuçları ile edebi eserde dilin nihai bir son içermeyen söyleşimselliği arasında paralellik kurarak temellendirdiği görüşleriyle dikkati çeker. Özellikle Dostoyevski romanları üzerinden ortaya koyduğu görüşlerinde, esas olarak sanat eserindeki karşılıklı söylemlerin edebi eserin dilini belirlediğini ileri sürer. Diyalojinin çoklu söylemlere açık anlatımı ile Samipaşazade Sezai'nin hikâye evreni arasındaki yakınlık, ayrıca Tanzimat Dönemi'ne ait bir yazarın hikâyelerinin modern bir edebiyat kuramı açısından incelenmesinin her zaman yeni ve ilginç sonuçlar getirebileceği düşüncesi, bu tez çalışmasının gerekçesini oluşturur.

Bahtin'in edebi eseri yeni ve farklı bir bakışla ele alan görüşleri, 1970'li yıllardan itibaren Batı dünyasında özellikle Todorov, Jakobson, Kristeva, Holquist gibi isimlerin katkısıyla tanınırlık ve yaygınlık kazanır. Türkçede *Karnaval dan Romana* (2001) adını taşıyan seçkinin yayımlanmasıyla Türk okuru ilk defa Bahtin ile tanışır. Bu eserde "Mikhail Bakhtin" şeklinde yer alan ismi, daha sonra Türkçeye çevrilen *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*'nda (2004) daha kolay telaffuz edilmesi sebebiyle "Mihail Bahtin" şeklinde yer alır. Bahtin'in eserlerinin ikincil dillerden yapılan çevirilerinin yerini özellikle son yıllarda Sabri Gürses'in Rusçadan yaptığı çevirilerin almaya başladığını belirtmek gerekir. Ancak, tüm eserlerinin bütünüyle Türkçeye tercüme edildiğini söyleyebilmek hâlâ mümkün değildir.

Bahtin'in kuramsal görüşlerini bütünüyle ifade etmek için tek bir kavram olarak hangisi seçilebilir? Bu konuda birçok araştırmacı, değişik görüşler ileri sürmüştür. Türkiye'de, Bahtin'in eserlerinden yapılan bir seçkinin *Karnaval'dan Romana* (2001) adıyla yayımlanmasından sonra “karnaval” terimi ön plana çıkmıştır. Ancak bu terimin daha çok Orta Çağ'daki karnaval etkinliklerindeki değişimli dili ifade ettiği göz ardı edilmemelidir. Bu bağlamda örneğin Sokratik diyalogların ya da Dostoyevski'nin romanlarının ne kadar karnavalesk öğeler taşıdığı tartışılabilir. Bu çalışmada, Bahtin'in kuramsal görüşlerini ifade etmek üzere “diyaloji” terimi tercih edilmiştir. Bunun sebebi diyaloji, polifoni ve heteroglossia'nın edebi eserin dil ve anlatımında söyleşimselliği, farklı öğelerin birbiriyle ilişkilerini ön plana almalarıdır. Bu üç kavram her zaman birbirleriyle ilişkili ve etkileşimli kavramlardır. Ayrıca Bahtin'in bizzat kendisi, polifonik ve heteroglot anlatımın, aynı zamanda diyalojik özellikler taşıdığını belirtir.

Türk edebiyatında Samipaşazade Sezai, *Küçük Şeyler* (1891) ile Tanzimat Dönemi'nde kısa hikâye türünün ilk başarılı örneğini verir. Bu eseriyle, kendinden önce Ahmet Mithat Efendi'nin başlattığı hikâye geleneğini dil, anlatım ve kurgu tekniği yönüyle geliştirerek modern kısa hikâye türünün temellerini kurar. Edebiyat tarihi kitaplarında, daha çok realizm akımı ilkeleri çerçevesinde yazılmış hikâyeler olması dolayısıyla değerlendirilen *Küçük Şeyler*, bu çalışmada görüleceği üzere diyalojik dili kullanması yönüyle de dönemine göre farklı ve yeni bir anlatım tarzına sahiptir. Daha sonra yayımladığı *Rumuzü'l-Edep*'te (1898) hikâye ve diğer türler bir arada yer alır ancak bu eser, yazarın ilk hikâye kitabı kadar etkili olamaz. Bu yüzden Türk edebiyatındaki gerçek değerini ilk hikâye kitabına borçlu olduğu söylenebilir.

Bahtin'in edebiyat kuramında dilin niteliği ile Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde kullandığı dil ve anlatım, dönemin bilim ve teknik alanındaki gelişmeleri dikkate alma konusunda benzer yönelimlere sahiptir. Bunun yanında sanat eserindeki dilin toplumsal bağını kaybetmemesi gerektiği konusunda her iki isim de görüş birliği içindedir. Samipaşazade Sezai, *Küçük Şeyler*'in mukaddimesinde, edebi eserin dilinin “ülum ve fününun kazandığı muzafferiyetlere ve kalb-i insaniyete dair senelerce edilecek tetkikat ve teşrihâtın hâsıl ettiği tecrübeler” (Sezai, 2017: 101) uygun olması gerektiğini belirtir. Bahtin de, özellikle fizik ve psikanaliz bilimlerinden yararlanarak ortaya koyduğu edebiyat kuramında, dilin kesin ve egemen bir söylem haline dönüşmeksizin sanat eserinde yer alması gerektiğini ileri sürer. Samipaşazade

Sezai ve Bahtin, sanat metninde dile getirilen her söylemin öteki söylemi/söylemleri kendi egemenliği altına almadan onunla diyalog kurması gerektiği konusunda aynı bakış açısına sahiptir. Dahası, ikisinin de toplumsal yaşamda aynı insani ve eşitlikçi dünya görüşünü paylaştıkları söylenebilir.

Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerini, 20. yüzyılın edebiyat kuramlarından diyaloji ışığında incelemek, Türk edebiyatı metinlerini çağdaş ve yeni yaklaşımların ışığı altında değerlendirmenin bir örneği olarak görülebilir. 19. yüzyılın ikinci yarısında Dostoyevski'nin eserlerinde görülen diyalojik anlatımın, aynı dönemde Türk edebiyatında Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde de görülmesi, araştırmacılara milli edebiyatların dünya edebiyatı içerisindeki yeri hakkında yeni bir fikir verebilir ve medeniyet değişiminin yaşandığı Tanzimat Dönemi'ni dünya edebiyatı ölçeğinde bir bakışla değerlendirme imkânı sağlayabilir. Bu sayede, hem Türk edebiyatının gelişim seyrinin dünya edebiyatı ile eş zamanlı incelenmesi hem de kendi özgün, farklı yönlerinin ortaya çıkarılmasına katkı sağlanmış olur.

Bu çalışmanın ana problemini, sanat eserinde çoğul söylemler arasında nihai ve bütüncül bir söyleme dönüşmeksizin kurulan anlatım diline dayanan Bahtin'in diyaloji kuramını, Türk edebiyatında hikâye türünün kurucu metinlerinden *Küçük Şeyler ve Rumuzü'l-Edep*'te arama düşüncesi oluşturur. Türk edebiyatının Batılı tür ve yazarlarla tanıştığı Tanzimat Dönemi'nde kaleme alınan Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinin farklı edebiyat kuramları tarafından incelenmemiş olmasının bir eksiklik olarak görülmesi, böyle bir çalışmayla ulaşılabilecek sonuçların eserin ve dönemin anlatım tarzı hakkında yeni fikirler verebileceğinin öngörülmesi bu çalışmanın hareket noktasını oluşturur. Bu düşüncelerden hareketle diyaloji kuramının Samipaşazade Sezai'nin hikâyeleriyle sınırlı tutulması koşuluyla, çalışma boyunca konuyla ilgili çeşitli sorulara cevap aranmıştır: Bahtin'in Dostoyevski romanları dolayımında ortaya koyduğu ve kökenlerini Sokratik diyaloglara kadar götürdüğü diyaloji kuramı nedir, edebi eserde ne şekilde tezahür eder? Diyaloji ile birlikte polifoni ve heteroglossia'nın kapsam ve dayanakları nelerdir? Modern Türk edebiyatında hikâye türünün kurucu metinlerinden *Küçük Şeyler ve Rumuzü'l-Edep*'teki hikâyeler, diyalojik dil ve anlatıma sahip midir? Bu hikâyelerdeki diyalojik anlatım tarzı, hangi yollarla açığa çıkarılır? Çalışmanın bütününde bunlara ve benzer sorulara, metin odaklı yaklaşımlarla yanıtlar aranmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın temel kaynakları kapsamında Bahtin'in kuramsal görüşlerini bütüncül olarak ortaya koymak üzere *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* (2020), *Karnavalın Romana* (2017), *Söylem Türleri ve Başka Yazılar* (2016), *Sanat ve Sorumluluk* (2005) başta olmak üzere *The Dialogic İmagination* (Bahtin, 2008), *Mikhail Bakhtin The Dialogical Principle* (Todorov,1998) ile Türkçede diyaloji ile ilgili yayımlanmış eserlere ve akademik tezlere müracaat edilmiştir. Bu bağlamda Bahtin'in eserlerini Türkçeye kazandıran Sabri Gürses ve Cem Soydemir isimlerini burada özellikle anmak gerekir. Özellikle Sabri Gürses'in Rusça aslından çevirdiği *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* (2020) bu çalışmada yararlanılan temel metni oluşturur. Hikâyelerin diyalojik anlatım yönünden incelendiği ikinci bölümde ise Zeynep Kerman tarafından yayıma hazırlanan *Samipaşazade Sezai Bütün Eserleri 1-2* (2017) adlı eserden yararlanılmıştır. Bu bölümde hikâyelerin orijinal diline müdahale edilmemiş, yazıldıkları döneme ait özellikler olduğu gibi korunmuştur. Çalışma kapsamında Türkçede, Bahtin ile ilgili daha önce yapılmış olan akademik tezler incelenmiş, ancak bu tezlerin tümünde Cumhuriyet Dönemi edebi eserlerinin incelendiği görülmüştür. Bu çalışma ile ilk defa, bir medeniyet değişiminin yaşandığı Tanzimat Dönemi'ne ait yazarın hikâye türünde kurucu metinleri diyalojik yolla ele alınmış olmaktadır.

Çalışmanın bütünü, genel olarak kuram ve uygulama olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın kuramsal kısmını oluşturan ilk bölümde Bahtin'in edebiyat kuramını oluşturan diyaloji, polifoni ve heteroglossia kavramları Bahtin'in eserlerinden yola çıkılarak açıklanmıştır. Edebi eserde yazar ve kahraman arasında gelişen söyleşimsel ilişkileri esas alan ve yazarın kahramanlar üzerinde mutlak bir belirleyiciliğinin bulunmaması anlamına gelen birbiriyle ilişkili bu üç kavram, aralarındaki farklar da dikkate alınarak açıklanmıştır. Bu kavramlar ele alınırken daha iyi anlaşılmaları için mümkün olduğunca alt başlıklara bölünerek incelenmiştir. Bu üç kavramın edebi eserde bütünüyle dilsel olgular olarak tezahür etmesi nedeniyle diyaloji, daha ziyade söylem odaklı bir kuram olarak ele alınmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde Samipaşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler* ve *Rumuzü'l-Edep* eserleri başta olmak üzere, hikâyelerinden örnekler verilmek suretiyle diyalojik anlatım dili ortaya konulmaya çalışılmıştır. Tanzimat Dönemi hikâyeciliğinde ve Servet-i Fünun Dönemi hikâyeciliğine giden yolu açmada *Küçük Şeyler* etkili olduğu için örnek metinler mümkün olduğunca bu eserden seçilmeye çalışılmıştır. Ancak

gerektiğinde daha açıklayıcı olması için *Rumuzü'l-Edep*'te yer alan hikâyelerden de örnek metinlere yer verilmiştir. İlk bölümde kuramsal yönden açıklanan diyaloji, polifoni ve heteroglossia kavramlarına en uygun hikâyelerin seçilmesine ve bu hikâyelerden yeteri kadar fikir verecek düzeyde örnek metin kullanılmasına özen gösterilmiştir.

## 2. BAHTİN ve DİYALOJİ KURAMI

### 2.1. Diyaloji (Söyleşimcilik)

Bahtin, diyalojiyi en yalın haliyle “söylem iletişimindeki her tür sözce arasındaki (anlamsal) ilişki” ifadesiyle açıklar (Bahtin, 2016: 122). Diyalojik dilin kuruluşunda farklı sözceler arası özgün anlamsal ilişkiler belirleyici nitelik taşır. Diyalojik dil, doğrudan kendi nesnesine (gönderge) yönelen dil olarak değil her zaman başka sözlerin varlığına gönderimde bulunan, onlarla diyalojik ilişkiler kuran bir dil görünümüyle ortaya çıkar. Bahtin’le ilgili çalışmasında Todorov, “Diyalojik türün en önemli özelliği, bütün karakterlerin bilinçlerini içeren birleştirici bir anlatsal bilincin olmamasıdır.” (Todorov, 2001: 103) ifadesiyle diyalojinin bir diğer ayrılmaz niteliğini vurgular ki bu, diyalojik dilin bünyesinde söyleme dönüşmüş farklı bilinçlerin metnin veya konuşmanın sonunda, bütüncül ve otoriter bir söyleme dönüşmemesi gerçeğidir. Diyalojik söylemin inşa edilmesinde, anlatıcı yahut konuşucu ile muhatabı arasındaki ilişki, “Yazar için karakter, bir ‘o’ veya ‘ben’ değil, en geniş anlamıyla bir ‘sen’, yani kendisine yabancı ama eşit olan ‘ben’dir” şeklinde ifade edilir (Todorov, 2001: 103). Burada, doğrudan ifade edilmeyen “anlatsal mesafe”nin, diyalojik söylemin inşa edilmesinde, yazar ile kahraman yahut konuşucu ile muhatap arasındaki dilsel ve bilişsel düzeydeki mesafe ve konumlanışın niteliğini ifade ettiği söylenebilir. Zira Todorov’a göre, konuşucu için muhatabının “o” olması, söylemin iletilmesi ve karşı söylemin oluşması için araya hem fiziksel hem bilişsel düzeyde mesafenin girmesine neden olabilir ve bu durum diyalojik iletişimin ortadan kalkmasına yol açabilir. Ancak ‘ben’in karşısındaki muhatap ‘sen’ olursa, diyalojik söyleme elverişli bir ortam sağlanmış olur. Todorov, “Gerçekten de Bahtin’in yaşadığı bütün entelektüel süreci şimdi bir bakışta kavramaya çalışırsak, bu sürecin birliğinin şu inançta yattığını görürüz: *İnsanlararası, insansalın oluşturucu ögesidir.*” (Todorov, 2017: 92) ifadesiyle Bahtin’in diyalojik evrenini ve buna eşlik eden sanat anlayışını özlü bir şekilde belirtmiş olur.

Bahtin’in Dostoyevski üzerine yazdığı eserin ilk baskısında (1929) “diyaloji” terimi, eserin içeriğinde başlık ya da bölüm olarak kullanılmaz; onun yerine “polifoni-monoloji” terimlerine yer verildiği görülür. Diyaloji, Bahtin’in yapıtlarının Batı dillerine çevirilerinde ve Bahtin üzerine yapılan çalışmalarda, Bahtin’in kuramsal anlayışını bütüncül şekilde ifade eden terim olarak kabul edilir. Diyaloji, köken olarak “diyalog” sözcüğünden gelir. Türkçede de kullanılan diyalog sözcüğü Yunanca

"*dia+logos*"un birleşmesiyle oluşan bir sözcüktür. *Dialogos* sözcüğündeki "*dia*", Yunanca "*duo*" (iki, çift) sözcüğünden farklı olarak "(birbirinden) ayrı, parça parça" anlamına gelen bir belirteç; "*logos*" da başlıca anlamı "söz söyleme, söz, deyim" olan bir sözcüktür. Bu bağlamda "diyalog", bir "ayırma, ayırıştırıcı konuşma" işlevi gören sözcük görünümüyle bugünkü Türkçede ve başka dillerde "birden çok kişinin karşı karşıya yaptığı konuşma" anlamına gelir (Platon, 2017: 15-17) Diyalog, Bahtin'in tüm hayatı boyunca çalışmalarına ve sanat felsefesine rehberlik eden anahtar kavram konumundadır. Voloshinov, diyalog sözcüğünü, diyalojik anlama gelecek şekilde kavramsal bir anlam yükleyerek kullanır. Ona göre diyalog, kişiler arasında dolaysız, yüz yüze gerçekleşen dilsel bir görüşmenin ötesinde hangi tipte olursa olsun, dilsel iletişim biçimlerinin tümünü kapsar. Her türlü iletişim biçimi diyalog kapsamında değerlendirilebilir. Örneğin tek başına matbu bir kitap da diyalogdur; çünkü okur, kitabı okurken kitapla içsel bir diyaloga girer ve bu, aktif bir diyalog biçimi sayılır. (Voloshinov, 2020: 169) Diyaloji terimi, her ne kadar köken olarak diyalog sözcüğünden gelse de çok daha kapsamlı ve özgün bir anlama sahiptir. Bu bakımdan, diyalog ile diyaloji arasında biçimsel yakınlık olması, kavramsal ve işlevsel düzeyde her zaman ayniyet ilişkisi kurulacağı anlamı taşımayabilir. Zira diyalog, sonunda tek ve bütüncül bir söyleme evrilerek birçok konuşma ve metinde rahatça monolojik bir söylem niteliğine bürünebilir.

Felsefi yönden diyalojiye bakılınca arka planında özgün bir varlık anlayışının olduğu görülür. Diyalojiye göre varlığın oluş ve sürekliliği, diyalojik bir yöntemle tamamlanmamış bir süreç olarak değerlendirilir. Diyalojik evrende var oluş, tek bir özne üzerinden değil, özneler arası ilişkilerle, yani diyalojik etkileşimle ortaya çıkan bir süreç şeklinde ele alınır. Bahtin, "Olmak -diyalojik olarak iletişim kurmaktır. Diyalog biterse her şey biter." (Bahtin, 2020: 343) ifadesiyle varlığın oluşumu ve anlamının özsel bir değerlendirmeden ziyade diyalojik yöneme bağlı olarak anlaşılması gerekliliğini dile getirir. Varlığın karşılık verebilme olgusu, diyalojik varlık anlayışının esas zeminini teşkil eder. Bahtin bu durumu, "Karşılık verebilen eylem veya davranışa görüldüğü biçimiyle varlık olayını açıklamaya girişen ilk felsefenin eylemin ürettiği dünyayı değil, eylemin karşılık verebilen biçimde kendini ayırt ettiği, gerçekten yerine getirildiği dünyayı açıklama girişimi olduğu açıklık kazanmalıdır" (Bahtin, 2001: 64) sözleriyle dile getirir. Doğru, gerçek, hakikat gibi kavramlar, diyalojinin kapsamı ve konusu içerisinde diyalojik yöntemle

incelenmelidir. Diyalojik yöntemin felsefi gerekçesi, “Doğru tek bir insandan doğmaz ve onun kafasında bulunmaz, birlikte doğruyu arayan insanlar arasında, onların diyalojik iletişimleri sürecinde doğar.” ifadesiyle dile getirilir (Bahtin, 2020: 171). Doğru, hakikat, gerçek gibi kavramların yaşanılan dünyada tek bir kişiye bağlı olmayıp farklı tarafların katılımıyla ortaya çıkarılması ile sanat metnindeki özerk bilinçlerin tek bir hâkim söyleme dönüşmeden var olması paralellik gösterir. Varlığın oluşumunda ve devamında karşılık verebilme eylemi, biricik ve zorunlu bir eylem olarak görülür. Bonetskaia, Bahtin’in eserlerinde varlık anlamında kullandığı Rusça “*sobytie*” teriminin “oluş, varlık” anlamındaki “*bytie*” ile İngilizcedeki “*co-*” ön ekine benzer olarak “birlikte oluş, yapma” anlamı veren “*so*” ön ekinden oluşan birleşik bir terim olduğunu ve “birlikte var oluş” anlamı taşıdığını belirtir (Bonetskaia, 2004: 5-34). Denebilir ki varlığın oluş halinde ele alınması, karşıtıyla sürekli etkileşim halinde vücuda gelmesi, tamamlanmış, nihai bir son içermemesi, diyalojik yöntemin varlığa dair en temel görüşleridir. Bu bağlamda öznenin kullandığı dil de varlık anlamında, öz itibarıyla diyalojik bir nitelik taşır. Bahtin’in okuduğu ve etkilendiği isimlerden biri olduğu bilinen Buber, dilin temelde iki boyutlu olduğunu, ikili bir doğaya sahip bulunduğunu dile getirir: “Temel kelimeler, tek kelimeler değil; kelime çiftleridir. Temel kelimenin biri BEN-SEN kelime çiftidir. Diğer temel kelime BEN-O kelime çiftidir.” (Buber, 2017: 71) Dilin ontolojik yapısında Buber’e göre zorunlu olarak çift yönlü kelimeler bulunması dilin işlevsel olarak bildirişime açık yönünün dışında ikili bir doğasının olduğunu gösterir. Diyalojide, kahramanın sözcüsünün bir başkasıyla etkileşime girerek kendini oluşturması ile Buber’in dil olgusuna yaklaşımı arasındaki benzerlik kolayca fark edilebilir.

Diyaloji, dil ve edebiyat teorisi olarak toplumun yaşayışıyla, kültür hayatıyla sıkı ilişkileri ve yadsınamaz pratik bağları olan bir kuram olma özelliği taşır. Toplumsal yaşam ile kültür, diyalojik dilin oluşumunda hiç olmadığı kadar etkin rol üstlenir. C. Taylor “ ‘Ben’ vasıtasıyla tecrübe etmeden önce ‘biz’ vasıtasıyla tecrübe ederiz.” (Taylor, 1990: 40) sözüyle diyalojik sayılabilecek yaşamsal bir olguya işaret eder. Diyalojik dil, “toplumsallığın kökeninde bulunan katılımcılığın ve etkileşimin beslediği dil” şeklinde düşünülebilir. Burada dikkati çeken şey, toplumsal düzlemde ortaya çıkan her somut davranış ve söylemin ısrarla “bir başkasını” talep etme olgusudur. Dilde somutlaşmış-kişileşmiş söylem, her şeyden önce yaşamda olduğu gibi sanat yapıtında da bir başka özne talep eder. Dilde karşılık verebilme olgusu, sanat

yapıtında monolojik bütünlüğü ve tekdüzeliği yıkan, nihai bir sonucu ve kesin yargıyı hedeflemeyen bir faaliyet olarak metnin diyalojik yönünü meydana getirir. Tek başına söylem, adeta henüz söylem bütünlüğüne ulaşmamış görünümüyle ancak bir başkasının karşılık vermesiyle varlık alanında görünürlük kazanır. Her söylem, başka bir söylemin koşullamasıyla oluşmuş, kendisi de bir başka söylemi koşullayacak söylem niteliğindedir. Eagleton, sanat eserindeki diyalojik dili “toplumsal bir çatışma ve diyalog süreci aracılığıyla anlama dönüş[müş] maddi bir üretim aracı” olarak kabul eder (Eagleton, 2017: 142). Öznenin diyalojik dili, hem somut öznedeye ortaya çıkması hem de sanat eserini oluşturması yönünden bütünüyle maddi koşulların eseri kabul edilir. Bahtin, şu sözlerle toplumsal zeminde başkalarıyla süreklilik ve koşulluluk ilişkisi kurabilen dilin diyalojik yönünü belirtir:

Söylemin diyalojik yönelimi, kuşkusuz her söylemin özelliği olan bir fenomendir. Yaşayan her söylemin doğal yönelimidir. Sözcük, nesneye uzanan çeşitli rotalarının tümünde, yöneldiği tüm doğrultularda, yabancı bir sözcükle karşılaşır; üstelik bu yabancı sözcükle canlı, gerilim yüklü bir etkileşime girmekten geri duramaz. Nesnede ortaya çıkan yabancı sözcükle bu diyalojik karşılıklı konumlanıştan gerçekten, baştan sona kaçınabilecek tek insan, el değmemiş ve henüz dil yoluyla nitelenmemiş bir dünyaya ilk sözcükle yaklaşan mitik Âdem'dir. Somut tarihsel insan söylemi bu ayrıcalığa sahip değildir (Bahtin, 2017: 54).

Bahtin'in dil alanında, bugün için hiç kimsenin “mitik Âdem” olmadığı vurgusu, özgün ve belirleyici saptama olarak değer taşır. Dilde “el değmemiş sözcük” olmayışı ve konuşanın “Âdem” kimliğini taşıyamaması, yani konuşanın dili tarihsel olarak hazır bulması ve başka insanlarla ortak şekilde kurması, dilin yaşamda ve sanat eserinde çoğulcu, etkileşimli doğasına işaret eder. Böyle bir ortamda söz, mutlaka yabancı sözlerin etkileşiminde oluşan bir fenomen olarak değerlendirilir. Bu hususiyet, bizzat dilin varlığına ait özsel bir olgu kabul edilir. İnsanın çevresel belirleyici faktörlerden yalıtılmış, bir başına olmasının imkânsızlığı, dilin farklı sözlerin etkileşimiyle inşa edilmesi, sanat eserindeki kahramana ve onun diline diyalojik nitelik kazandırır.

Bahtin'in Dostoyevski ile ilgili “Dostoyevski'nin sanatsal görüşünün temel kategorisi oluşum değil, beraber olmak ve etkileşimdi.” (Bahtin, 2020: 68) ifadesi diyalojik dil ve edebiyat anlayışının en saf anlatımı olarak alınabilir. Tek başına bir oluşum ya da gelişim, -mümkün olmamakla birlikte- diyalojik bir tahayyülün sınırlarının dışında monolojik bir yöntem olarak görülür. Oysaki farklı öğelerin bir aradalığı ve etkileşimi, sanat yapıtında ve yaşamda diyalojik yöntemin başta gelen özelliğidir. Bahtin'in “bir aradalık” formunu estetik bir kurgu olmanın ötesinde

varoluşsal bir gereklilik olarak değerlendirdiği söylenebilir. Dostoyevski romanlarında görülen farklı öğelerin bir aradalığı ve gerçek hayatta insanın tek yönlü olmaması, sanat eserinden gerçek dünyaya açılan diyalojik imkânlar olarak görülebilir. Bahtin, yazarın mutlak konumunu farklı bakış açılarıyla sarsmanın, gerçeğin farklı bilinçler tarafından üretildiğini ifade etmenin peşindedir. Yazarın geleneksel monolojik otoritesi, tıpkı mutlak fikirlerin dağıtılması anlamında parçalanır. Todorov “Her fikir birinin fikridir; yeri, kendisini taşıyan bir sesi ve amaçladığı bir ufka göre belirlenir. Mutlağın yerini artık çok sayıda bakış açısı almıştır: anlatı kişilerinin bakış açılarıyla onlarla benzeşmiş olan yazarın bakış açısı; üstelik bunların ayrıcalıkları da, aşama sıraları da yoktur” (Todorov, 2017: 86) şeklindeki görüşüyle yazarın ve kahramanın sanat yapıtındaki eşit konumuna işaret eder. Yazarın otoriter sesinin değil, artık bizzat yazarın sesiyle eşit koşullarda konuşabilen farklı kahramanların seslerinin duyulduğu bir dünya vardır. Bu durum, yazarın bizzat kendi otoriter sesini sınırlandırması anlamına gelir. Yazar, hâkimane sesini, fikirlerini yine eserinde kendi konuşturduğu kahramanları aracılığı ile sınırlandırır. Dostoyevski’nin eserlerinde görülen bu anlatım, Todorov tarafından “Dostoyevski'nin estetik ve etik düzlemde yarattığı devrim Copernicus'un hatta Einstein'ın fiziksel dünyanın tanınması düzleminde yarattığı devrime benzer: Merkez yoktur ve bizler genelleşmiş görecelik içinde yaşarız” (Todorov, 2017: 86) sözleriyle ifade edilir. Dostoyevski’nin diyalojik evreninin merkezi, ne yazarın fikirlerinde ne kahramanın fikirlerinde aranmalıdır. Anlatımda odak alınacak ve hâkim pozisyonda bir kişi bulunmaz. Ancak diyalojik evren içerisinde konuşulacaksa, yazar ve kahramanın karşılıklı etkileşimi üzerinden konuşulabilir. Kahramanlar nezdinde önceden kestirilemeyen farklı seslerin ve ilişkilerin yoğunluğu, metnin tümünde çoğulcu ve görelî bir dünyanın anlatımına imkân verir. Bu tarz metnin karşısındaki her okur da, tıpkı eserdeki kahramanlar gibi kendisine farklı bir bakış açısı ve konum edinerek eserle diyaloga geçer. Dostoyevski’de sanat eserinin merkezsizliği ve görelîliğinin yanında onun her okuruna farklı bakış açısı ve konum sunması da sanatsal alanda yaptığı devrimin bir parçası olarak görülebilir.

Bahtin’in söylem çeşitliliği ve yazar-kahraman etkileşimine imkân tanıyan hatta bunu sanat eserinin ayrılmaz bir niteliği olarak gören diyalojik anlatımı esas almasının gerekçeleri neler olabilir? Bu soru kimi araştırmacılar tarafından gündeme getirilmiş ve tartışılmıştır. İlkur Tatar Kırılmış, Nazan Bekiroğlu’nun *Nun Masalları* eserindeki

anlatıcı yazar aracılığıyla, geleneksel tahkiyedeki metin ve yazar arasındaki ilişkinin kırılmasını “İç içe iki metnin yazar anlatıcıları (anlatıcı yazar; hattat yazar) okurlarını değiştirmek gayesiyle yazarlar.” sözleriyle dile getirir (2019: 364). Geleneksel tahkiye metinlerindeki egemen yazar rolünün değişmesinin “okuru değiştirme gayesi”ne bağlanması, yazarın metindeki rolüne dair farklı bir yaklaşım olarak öne çıkar. Geleneksel anlatıdaki tek sesli yazar, yerini, kahraman ve okurla eşit bir konumdaki anlatıcıya bırakır. Metnin anlatımında yazarın rolü değişirken bu değişime okur da eşlik eder. Bu durum, diyaloji adı konulmadan diyalojideki yazarın konumunun sarsılmasına paralel bir görüş olarak değerlendirilebilir. Diyalojinin aynı düzlemdeki söylem çokluğu değil, söylem farklılığı ve çeşitliliği olan bir dünya inşa etmek istemesi ilk önce tek ve belirleyici olma iddiasındaki otoriter söylemleri hedef alır. Çıraklı, diyalojik söylemin oluşabileceği ve devam edebileceği ortamı Bahtin’in Dostoyevski değerlendirmelerinden hareketle “anlatıcı ile karakterlerin seslerinin birbiriyle etkileşim içinde olduğu ama hepsine aynı ifade hürriyetinin tanındığı bir anlatı evreni” şeklinde özetler (Çıraklı, 2015: 145). Diyalojik anlatı evreninde kahramanın ve yazarın söylemlerinin bir diğerine karşı egemen bir söyleme dönüşmemesi, her söylemin oluşum esnasında bir başka söylemi hesaba katması beklenen bir tavidir. Zira baskın olma iddiası taşıyan bir söylem, başka söylemlerin sonlanmasını ve kendisinin monolojik bir söyleme dönüşmesini ister. Oysaki diyaloji, diyalogun devam etmesine bağlıdır ve bunun devam etmesi için de bir söylemin karşısında mutlaka başka bir söylemin bulunması gerekir.

Diyalojik yöntemin her durumda karşısındakinden bir ifade talep etmesi onu bazı bakımlardan diyalektik yönetime yaklaştırır. Diyalektik yöntem, Hegel felsefesinde işgal ettiği yer nedeniyle diyalojiye benzer bir yöntem olarak düşünülebilir. Diyaloji ile diyalektik, aralarında bazı konularda ortak yaklaşımlar bulunsa dahi, yöntem ve içerik bakımından birbirlerinden farklı kavramlar olarak değerlendirilir. Felsefi bir yöntem olarak diyalojinin diyalektikten farkı, Bahtin tarafından “Romanın sınırları içinde kahramanların dünyası olaylar vasıtasıyla birbirleriyle karşılıklı ilişkiye girerler, ama bu karşılıklı ilişki, daha önce dediğimiz gibi, tez-antitez-sentez ilişkilerine girmez.” şeklinde dile getirilir (Bahtin, 2020: 66). Diyalojik ilişki, bu ifadeden anlaşılacağı üzere karşıt fikirlerin çatışmasından doğan bir sentezi amaçlamaması nedeniyle, en başta diyalektikten farklı bir yöntem olarak görülür. Hegelci diyalektikte tez ve antitez ile ulaşılan nihai bir senteze karşılık diyalojide farklı

söylemler, sonunda nihai ve kesin bir senteze ulaşma zorunluluğu bulunmaz. Ayrıca Hegelci diyalektik soyut bir karşıtlık üzerinden senteze ulaşırken diyalogide her söz ve karşıtı, mutlaka somut bir konuşmacı talep eder. Bütün bunlardan dolayı diyalojiye göre Hegelci diyalektik, monolojik bir yöntem kabul edilir.

Diyalojinin kavramsal düzeyde ortaya konması ve sınırlarının belirlenmesi için tam karşıt yöntem olarak monolojiye de değinmek gerekir. Monoloji, tek bir söylemin, tek bir düşüncenin ya da tek bir bakış açısının egemen olduğu söylem türü şeklinde tarif edilebilir. Monolojinin türsel özelliği; genel olarak yazarın ve kahramanın konumlarının sıkı sıkıya belli kurallara bağlı oluşu, kahramanın kendine çizilen sınırların ve gerçekliğin dışına çıkamayışı, yazarın hâkim, belirleyici ses ve bakış açısının eser boyunca kırılmayışı şeklinde ifade edilir. Monolojik tasarımda kahraman, yazarın kendisini sınırlandırdığı zincirleri kıramaz; yazar, eserde tek söz sahibi kişi konumundadır. Bahtin, monolojik sanat eserinde, yazarın kahraman üzerindeki hâkim konumunu “tek gören ve tek bilen” şeklinde ifade eder. (Bahtin, 2020: 103) Monolojik eser, yazar ve kahramanın adeta mutlaklaştırıldığı, yazar ve kahramanların aralarında hiyerarşi varmışçasına konuşturuldukları eser şeklinde kurulur. Monolojik kahramanın sanat eserinde sınırları nihai olarak çizilmiş konumu, şöyle dile getirilir:

Monolojik tasarımda kahraman kapalıdır ve onun anlamsal sınırları katı bir şekilde çizilmiştir: eylemde bulunur, bir şeyler yaşar, düşünür ve olduğu şey sınırlarında kavrar, yani belli bir imgenin gerçekliği olarak kendisinin sınırlarında; ama kendi kendisi olmayı bırakamaz, yani kendi karakterinin, kendi tipikliğinin, kendi mizacının sınırlarından çıkamaz, yani yazarın onun hakkındaki monolojik tasarımını yıkamaz (Bahtin, 2020: 97).

Monolojik kahramanın “kendi kendisi olmayı bırakamaması” her şeyden önce, kendine bir başkasının bakış açısı ve konumundan bakamayışı anlamında monolojik bir yaklaşım olarak değerlendirilir. Monolojik tip, kendi söylem ve dünya görüşünün yılmaz savunucusudur ama kendi söylem ve kimliğinin de başka söylemler ve kahramanlar dolayımında kurulduğunu fark edemez. Kahramanın kendi bütünlüğünü kurarken başka söylemleri yok sayması veya baskı altına alması, onu monolojik tip haline getirir.

Burada özellikle belirtmelidir ki monolojik söylem veya eser, sanılan aksine diyaloga yer verilmeyen eser veya söylem anlamına gelmez. Monolojik bir eserde de karşılıklı konuşmalara tabii olarak yer verilebilir. Ancak karşılıklı konuşmalar, konuşma süresince ve konuşmanın sonunda tek ve hâkim bir söyleme dönüşürse yahut

kahramanlar kendi söylemlerinden dışarıya çıkmadan konuşurlarsa, o konuşma veya eser monolojik bir söyleme dönüşmüş olur. Monolojik eserde kahraman, kendisine dışardan, yabancı bir gözle bakamaz; kendi bütünlüğünü kırmadan, kendisi olmayı bırakmadan kendisine bakar ve başka söylemleri kendi egemenliği altına almaya çalışır. Kahramanın dili, başka dilleri içinde taşımayan ya da kuruluş esnasında onlarla karşıt ilişkilere girmeyen bir dil olarak oluşur. Bir fikir, aynı bakış açısı ve amaçlarla farklı kişiler tarafından dile getirilse dahi sonunda tek bir söyleme dönüşeceğinden monolojik bir yaklaşım olarak kabul edilir.

### 2.1.1. Diyalojik Dil

Sanat yapıtlarındaki diyalojik dil, her şeyden önce Bahtin'in *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*'nda sınıflandırdığı söz tipleri içerisinde "çift yönelimli sözler (çift sesli söz)" başlığı altında topladığı söz tiplerini ifade etmek için kullanılır (2020:276-277). Çift yönelimli sözler, -üsluplaştırma, skaz, parodi, gizli polemik, gizli diyaloji- aralarındaki farklılıklara rağmen, hem konuşmanın gönderge nesnesine hem de bir başka konuşucunun sözlerine yönelmiş olmaları nedeniyle diyalojik sözler kabul edilir. Diyalojik söz, bu yüzden her zaman için başkasının sözünü hesaba katan, hatta başkasının somut sözü olmaması halinde bile bunu hissederek, varsayarak kurulan bir söz olarak kabul edilir.

Sanat eserlerindeki diyalojik dili inceleyebilmek için öncelikle kahramanın dilini ele almak gerekir. Kahramanın dili yazara yahut öteki konuşuculara karşı konum, mesafe, amaç, niyet vb. gerekçelerle diyalojik nitelik taşıyabilir. Sanat eserindeki kahramanın dili özneye ait, öznenin kullandığı dil olması sebebiyle *sözce* ve *söylem* terimleriyle ifade edilir. Bunun için öncelikle bugünkü dilbilim incelemelerine göre sözce ve söylem terimleri üzerinde durulacak, ardından aynı terimlerin diyalojik dilde kazandığı anlamlar açıklanacaktır.

Sözce ve söylem terimlerinin birçok sözlük ve çalışmada farklı tanımları yapılmıştır. Sözce, en açıklayıcı haliyle "bir konuşurun iki durak(lama) arasında ürettiği söz birimi"; söylem ise "tümce ötesi, tümceden büyük dil birimi; dilin toplumsal boyutu vurgulandığında ise dilsel büyüklüğüne bakılmaksızın (tek sözcük, tümce, paragraf vs.) işlevsel, iletişim değerli birim olarak tanımlanabilecek sözce" şeklinde tarif edilir (İmer vd. 2011: 227-228).

Doğan Günay ise, söylem ve sözce terimleri arasındaki ayrımı Şu ifadelerle belirtir:

İki anlamsal aralık ya da iletişim durağı arasında üretilmiŐ tümceler sözce olarak değerlendirilirken, kendisini (yani sözceyi) belirleyen söylemsel iŐleyiŐ bakımından göz önünde bulundurulana sözceler de söylem olarak tanımlanır. Üretim koşulları toplumsal olan bir iletişim ödevini belirtir. (Günay, 2018: 37)

Bu tanımlardan hareketle *sözce*, belli bir konuşmacı tarafından iki iletişim durağı içerisinde üretilmiŐ her türlü söz; *söylem* ise yer, zaman ve konuşanın kendisine bağlı olarak deđerŐkenlik gösteren, başka sözceler ile bağlantılı hem sözceleme edimi hem de sözceleme sonucunda ortaya çıkan dilsel küme Şeklinde tarif edilebilir.

Bahtin, genel dilbilim incelemelerinde sözcenin göz önünde bulundurulmadığını belirtir ve diyalojinin temel birimi olarak sözceyi (utterance) ele alır. Sanat yapıtındaki diyalojik dilin sözce üzerinden temellendirilmesi ve açıklanması, Bahtin'in ilk dönem çalışmalarından son çalışmalarına değin deđerŐmez bir yaklaşım olarak kalır. Ona göre sözce; sözcük, söz öbekleri ve cümle gibi dil birimlerinden oluşan ve başka sözcelerle değer iŐkuŐ edilebilen dil edimleridir. (Bahtin, 2016: 80) Diyalojik iletişimin (söylem iletişimi) birimi olan sözce, gramatikal bir birim olan cümleden farklıdır. Cümle, konuşan öznelere deđerŐse dahi deđerŐmeyen ve konuşucunun kendi bağlamıyla sınırlandırılmış dilbilimsel birim olarak görülür. Cümlenin szceye dönüşmesi için başka sözcelerle bağ kurması, adeta "diyalogdaki bir replik" olması gerekir. (Bahtin, 2016: 78-79) Kendi bağlamı içine hapsolmüŐ cümle ancak başka sözcelerle teması geçerse, onlara cevap imkânı verebilecek anlamsal bir konum sağlarsa szceye dönüşmüş olur. Sözcenin ilkesel olarak başkasının sözlerine gönderimde bulunması "Sözcenin temel (kurucu) bir iŐareti birisine yönelik olması, hitaplılığıdır." (Bahtin, 2016: 101) sözleriyle dile getirilir. Başkasının sözlerine en küçük bir anıŐtırma bile söyleme diyalojik bir nitelik kazandırır.

Bahtin'in diyalojik dil kuramında sözce, her Şeyden önce öznenin muhatabına karşı kullandığı dilin en küçük birimi olarak ele alınır. Elbette dil göstergelerinin (sözcük) oluŐumunun da diyalojik yönden açıklaması yapılabilir ama dile bütüncül olarak bakıldığında, öznenin tek tek göstergelerle konuŐmadıđı göz önüne alındığında diyalojik dilin en küçük ve biricik yapı taŐının sözce olduğunu kabul etmek doğru bir yaklaşım sayılabilir. Sözce ve söylem terimleri, diyalojik dilin inşa edilmesinde özneye ait dili ifade etmeleri yönüyle üzerlerinde sıklıkla durulan anahtar sözcükler

konumundadır. Diyalojik dilde örneğin “Hayat iyidir.” ve “Hayat iyi değildir.” iki farklı yargıdır. Bu iki cümle arasında, bu şekilde kullanım haliyle diyalojik ilişki yoktur, sadece biri diğerinin olumsuz ifadesidir. Eğer aralarında diyalojik bir ilişki olacaksa bu iki yargının iki konuşucuda *cisimleşmesi* (somutlaşması) gerekir. Tez ve antitez şeklindeki bu yargılar, bir özneye ve o öznenin tek yargısında sonuca ulaşarak birleşirse ortaya diyalojik değil diyalektik bir ilişki çıkmış olur. Ama eğer bu iki yargı iki farklı öznenin iki farklı sözcüğü halinde ifade edilir ve biri diğerinin üzerinde egemenlik kurmazsa ortaya çıkan ilişkinin diyalojik ilişki olduğu kabul edilir (Bahtin, 2020: 259).

Diyalojik dilin oluşumu, Bahtin gibi Voloshinov tarafından da sözce (utterance) merkeze alınarak incelenir. Voloshinov Bahtin’in gizli ve açık diyaloji anlayışına benzer şekilde “dışsal sözcelem” ve “içsel sözcelem” ayrımı yaparak dile sözcelemi odak alarak yaklaşır. (Voloshinov, 2020: 92 vd.) Bahtin ve Voloshinov’un dil incelemelerinde sözceyi merkeze almaları, bu bakımdan paralellik gösterir. C.Brandist, “Öznel arasıllığın söylemsel cisimleşmesi olan diyalog, tekil sözcüğün toplumsal bir olgu olduğunu ifade ediyordur ya da tersinden söyleyecek olursak toplumsal bir olgu olarak dilsel biçimin tekilleşmiş olduğunu ifade ediyordur.” (Brandist, 2011: 127) sözleriyle öznenin diyalojik sözcüğünün toplumsal bağlantılar yoluyla gerçekleştiğine işaret eder. Öznenin sözcüğünün, daha çok anlamsal yönüyle toplumsal etkileşim ürünü olduğu ve bu yönüyle diyalojik özellik taşıdığı söylenebilir. Görüldüğü üzere diyalogide, sözün başka sözlerle gizli ya da açık diyalogunda anlamsal yönü temel alınır, sözün biçimsel özelliklerinin diyalojik dil anlayışında birincil olarak belirleyici pozisyonda bulunmasına genellikle rastlanmaz.

Diyalojik dilin söylem iletişimde, farklı söylemlerin birbirinden ayrı kalması, birleştirilmemesi belirleyici bir nitelik olarak görülür. Bu konuda Hitchcock, diyalojik söylemin belirgin özelliği olarak “sonuçlandırılmazlığı” yani dilsel ifadelerin iletişim sonucunda birbirine bağlanamamaları üzerinde durur: “Hayatta hiçbir şey sonuçlandırılmış değildir ve hayatta hiçbir şey asla kesin olarak sonuçlandırılmaz.” (Hitchcock, 2020: 95) ifadesiyle diyalojik ifadenin tıpkı hayatın kendisi gibi nihayete ermeyen karakteristik özelliğini belirtir. Karşılıklı ve çoğul ifadelerin kesin ve nihai bir yargıda bütünleşmesi, bir diğer deyişle sonuçlandırılmazlığın ihlali, söylemin monolojik bir hale evrilmesine yol açabilir.

Bahtin, “Dostoyevski, paradoksal olarak söylenirse, düşüncelerle değil bakış açılarıyla, bilinçler ve seslerle düşünüyordu.” ifadesini Dostoyevski’nin eserlerinde dilin diyalojik yönünü vurgulamak için kullanır (Bahtin, 2020: 147). Acaba, düşüncelerle değil bakış açısı, bilinç ve ses ile düşünmek, diyalojide ne anlama gelir? Diyalojide konu yani içerik değil, konuşucunun başka konuşuculara karşı mesafe ve konumu metnin diyalojik olmasında önemlidir. Bir söylemin başka söylemlerle eşit mesafe ve seviyede durması, kahramanın öz bilincini koruyup başkalarıyla özdeş hale gelmemesi, diyalojide her zaman belirleyicidir. Diyalojik dilin temel dil birimi olan sözce, farklı kullanıcıların birbiriyle etkileşimini sağlayan söz birimi olarak kullanılır. Sözce teriminin diyalojik ilişkilerde dilsel etkileşimi incelemek için referans alınan bir terim olması içerik yönüyle değil, işlevsel yönü sebebiyledir. Bir sözün içeriği, diyalojik ilişkilerin ortaya çıkmasında doğrudan belirleyici pozisyonda bulunmaz, sadece muhataplarla girilen ilişkilerin niteliği sözü diyalojik yapabilir. Konuşmacının sözünü içerik yönüyle değerlendirmek, tematik, ideolojik, sosyolojik vb. incelemeler alanına girebilir ancak diyalojik bir inceleme kabul edilemez zira diyaloji içerikle ilgili değil içeriğin farklı öznelerce ne şekilde dile getirildiğiyle ilgili yöntemdir. “Bakış açılarıyla düşünmek” ifadesi eserdeki mutlak sesin ve dolayısıyla mutlak hakikatinin parçalanması anlamına gelir. Eserde birden çok farklı bakış açısı, yazarın geleneksel otoriter rolünü sarsar ve eseri monolojik olmaktan çıkarıp diyalojik bir görünüme kavuşturur. Yazar görünmez bir perdenin ardından mutlak hakikatleri söyleyen bir kişi değildir artık. Kahramanların farklı bakış açıları yazarın mutlak konumunu hedef alır. Zekiye Antakyalıoğlu, D. Lodge’un, Bahtin’in sanat eserinde yazara atfettiği konumla ilgili görüşünü “Lodge’a göre Bakhtin’in söyleminin aslında postyapısalcı kuramcıların söylemlerinden pek bir farkı yoktur. O, anlatıcının ölümünü ilan etmek yerine ona çeşitli karakterlerden oluşturduğu bir orkestranın maestrosu görevini verir.” sözleriyle aktarır (Antakyalıoğlu, 2016: 106). Bahtin’in sanat eserinde yazarın geleneksel otoriter konumunu sarsması ile R. Barthes’ın yazarın ölümünü ilan etmesi arasında, sanat eserlerindeki otoriter sesi sınırlandırmaları yönüyle benzerlik göze çarpar.

Diyalojik dil kullanımında sözce, kişi tek başınayken bile her zaman somut bir gönderilene yönelir. Jale Parla, diyalojiyi, anlatının okura odaklanmış ama yazarın edimini de göz ardı etmeyen bir yaklaşım olarak yorumlar. Anlatının yazar ve okur arasındaki konumunu tarif eden diyaloji, ona göre, okur-yazar diyaloğu açısından en

doyurucu kuramdır (Parla, 2000: 166-167). Konuşucunun sözünün somut bir gönderilene olmadığı durumlarda bile konuşucunun ait olduğu toplumsal grubun normal bir temsilcisinin şahsında bir gönderilen (alıcı) varsayar. Kişinin dilsel yönden tek başına bir kullanıcı olabilmesi, diyalojik perspektifle açıklanamayacak bir durum olarak değerlendirilir. Bu yüzden diyalojiye göre kişi tek başınayken bile dilsel yönden tek başına değildir. Dil ediminde her söz, mutlaka bir gönderilene olan söz olarak kabul edilir: “Soyut gönderilen diye bir şey deyim yerindeyse kendine konuşan insan diye bir şey olamaz” (Voloshinov, 2020: 156). Dil ediminin toplumsal bağlarından kurtulup var olan bu bağları sıfırlaması olası bir durum olarak görülemez. Tek bir konuşucu olsa bile sözün tek başına bulunamaması dilin işlevsel yönüyle ilişkili görülmektedir. Bu durum Voloshinov tarafından şöyle ifade edilir:

Sözün gönderilene yönelmesi son derece önemlidir. Aslına bakılırsa iki yönlü bir edimdir. Sözü belirleyen, hem kimin sözü olduğu hem de kimin için söylendiğidir. Söz tamamen konuşucu ile dinleyici, gönderen ile gönderilen arasındaki karşılıklı ilişkinin ürünüdür (Voloshinov, 2020: 156).

Sözün, konuşucunun ve dinleyicinin tek başlarına bulunamayışı dilsel edimlerin sabit ve bitmiş olgular olarak değerlendirilmesinin de önüne geçer. Böyle bir anlamsal zeminde dilsel edimleri, sabit ve bitmiş söz birimleri şeklinde değerlendirmek, diyaloji ile bağdaşan bir yaklaşım sayılmaz. Sözün, toplumsal bağlamından soyutlanması ve soyut rasyonalist bir yöntemle sınırlandırılıp ele alınması, somut dil kullanıcılarını inceleme dışında tutacağından diyaloji için uygun bir yöntem olarak değerlendirilmez. Dilin ikili doğasında söz, tek bir konuşanın sözü olsa dahi dolaylı olarak bir başkasına yönelmiş söz olarak varlığını devam ettirir. “Her bir söz, ‘birisi’ni ‘öteki’yle bağıntılı olarak anlatır” (Voloshinov, 2020: 156) ifadesi sözün konuşucu ve dinleyici arasında tamamlanmamış, sonlandırılmamış bir anlamlandırma süreci olarak görüldüğünü gösterir.

Diyalojide konuşma karakteristiklerinin temel belirleyici olmadığı, bunun yerine asıl belirleyici olanın kişinin bir başka kişilere bakış açısı, konumu, yakınlığı veya uzaklığı gibi özellikleri olduğunun ısrarla altı çizilir. Kişiler arası konum sözü, ilk olarak yazar ve kahraman arasındaki konum olarak düşünülebilir. Diyalojik anlatımda yazarın geleneksel monolojik konumu sarsılır ve kahraman kendi söylemini, üzerinde yazarın baskısı olmadan inşa eder. Kahramanın bağımsız sayılabilecek söylemi, türsel olarak yazarın otoriter konumunu hedef tahtasına oturtur. Eserin diyalojik dili aynı zamanda her tür egemen söyleme başkaldırıştır. Mustafa Zeki Çıraklı, “Muktediri

tedirgin eden dil, edebi söylemde ne ölçüde kendine yer bulabilmektedir, onun peşindedir. Sözlere ve seslere bu yüzden kulak kesilir. Otoriteyi sarsan ve alternatif sesleri özgürleştiren bir tür olarak romanı ve bunu örneklendiren Dostoyevski'yi övmesi bundandır” (Çıraklı, 2015: 144) sözleriyle diyalojik dilin yazarı hedef tahtasına oturttuğunu, bunun da roman türü için bir dönüşüm olduğunu belirtir. Çıraklı'nın belirttiği gibi roman türü, otoriteyi sarsmasını ve özgürleştirici tür olmasını, diyalojik diline borçludur.

Öznenin dilsel konumu, diyalojide tam olarak ne anlama gelmektedir? Her şeyden önce konum, yatay ve dikey ilişkiler ekseninde ele alınabilir. Diyalojik karakter taşıyan sözün yatay ilişkiler ekseninde oluştuğunu söylemek mümkündür. Diyalojik söz, alt ya da üst mertebedeki sözü kendisiyle eşit seviyede kabul ederek muhatap alır. Bir başka deyişle diyalojide sözün alt-üst ilişkisi (hiyerarşik) veya sınıfsal ilişki şeklinde konumlandığını söyleyebilmek mümkün görünmez. Çünkü böyle bir konumlanışta sözün kolaylıkla monolojiye evrilme ihtimali belirir. Diyalojik ilişkilerde konum, yazar ve kahramanın eşit mesafe, statü ve seviyede olduğu bir konumlanıştır. Yazarın sözü kahramanın sözünün üstünde değil onunla aynı seviyededir. Yazar, kahramanın sözünü bastırmaz, belirleyemez ve bu sayede kahraman, öz bilinç sahibi olarak eserin kurgusuna dâhil olur.

Diyalojik dilde, büyük diyalog (dış diyalog) ve mikro diyalog (iç diyalog) olmak üzere iki diyalog çeşidi bulunur. Eserin bütünü ve dışsal yapısını oluşturan, kahramanın bir başkasıyla girdiği diyalog “büyük diyalog”; öznenin (kahramanın) sözlerinin içine başka birinin sözlerinin sızması, onu düzensiz, sınırlı vb. yapması yani onu içten ele geçirmesi “mikro diyalog” olarak adlandırılır. Mikro diyalogda konuşucunun sözlerinin içinde bir başkasının sözleri yankılanır, varlığını hissettirir. Hem büyük diyalog hem mikro diyalog, çift sesli sözler kategorisine dâhil edilir (Bahtin, 2020: 85,345). Diyalog içinde diyalog olarak tarif edilebilecek mikro diyalog ile başka sözlerin tınısını, dokusunu içinde barındıran çift sesli sözün, konuşucu özneye, dilin gündelik sentaksının ve semantiğinin ötesine geçme imkânı sağladığı söylenebilir.

Her diyalog “karşılıklı konuşma” anlamı taşır ancak diyalojinin oluşabilmesi için normal bir diyalogun ötesine geçen farklı ilişkilerin olması gerekir. Bahtin, “Kabul etme-etmeme, onaylama-tamamlama, soru-yanıt vb. ilişkiler saf diyalojik ilişkilerdir” (Bahtin, 2020: 265) ifadesiyle normal diyalogun ötesine geçen çoğu çatışmalı bu

ilişkilere değinir. Konuşanın karşısındakinin sözüne sızıp onu doğrudan hâkimiyetine alan sözleri veya birbirine nüfuz etmeyen, birbirini içten belirlemeyen sözleri, diyalog biçiminde gerçekleşse bile diyalojik söz olarak kabul edilemez.

Bahtin'in diyalojik dil araştırmalarının altında, dili soyut, mekanik bir sistem olarak gören yapısalcı dilbilime karşı bir eleştirinin olduğu iddia edilebilir. Saussure'ün dil anlayışında dil, soyut bir sistem olarak ele alınır. Saussure, dil sisteminde dil (*langue*) ve söz (*parole*) ayrımı yaparak göstergenin (*sign*) toplumsal bir bağlam içermeyen soyut bir anlamı olduğunu ifade eder. Dil bir sistem olması yönüyle satranç oyununa, dili kullanan konuşucu ise satranç oyununu kurallarına göre oynayan bir oyuncuya benzetilir. Satrancın genel kuralları tıpkı dilin kuralları gibi soyut ve herkes için ortak, satranç oyuncusu ise dili konuşan kişi gibi somut ve tekildir. Saussure dilin bireysel kullanımı olan söz için, "söz toplumsal hiçbir şey içermez, sözün tüm gerçekleştirmeleri bireysel ve bir anlıktır." ifadesini kullanır (Saussure, 1998: 51). Oysa diyaloji, sözün toplumsal yönünü dikkate alarak dili canlı bir ifade biçimi olarak inceler. Diyalojik dil, her şeyden önce muhatabını gözeten ve potansiyel, tamamlanmamış anlamlar barındıran somut dildir. Dilin bu diyalojik doğasını T. Eagleton, "Dil, ancak bir başka dile doğru kaçınılmaz yönelişi içinde kavranabilirdi." (Eagleton, 2017: 141) sözüyle açıkça ifade eder. Bu bağlamda dili soyut, mekanik bir sistem olarak gören yapısalcı dilbilime karşın, Bahtin'in dili daha somut ve karşılıklı ilişkilerin belirlediği pratik bir olgu olarak gördüğü söylenebilir. Smith&Riley, "Bahtin'e göre yapısalcı kavrayışlar sadece okuyucuyu pasif olarak çerçeveleyen sabit ya da monolojik bir anlam fikrini desteklemişlerdir" ifadesiyle diyalojinin yapısalcılığa bakışını özetler (Smith&Riley, 2020: 264). Bahtin, diyaloji kuramıyla Rus formalistlerinin önde gelen ismi Roman Jakobson'un ünlü bildirişim şemasına da dolaylı eleştiriler yöneltmiş olur. Jakobson'un şemasında gönderici, bildiri, kanal, kod, bağlam ve alıcı olmak üzere toplam altı öge bulunur. Ancak Jale Parla'nın, G. Morson ve C. Emerson'dan aktardığı üzere Jakobson'un şemasına göre iletilen bildiri alıcı kişi uyuyor da olsa, ölmüş de olsa, dinleniyor da olsa aynı anlam ve işleve sahiptir. Göndericinin bildirisi, gönderen kişinin niyeti ve kullandığı kodla belirlenir. Oysa Bahtin, daha gönderici bildiriye formüle etmeye başladığında o bildiriye alacak ya da alması istenen kişilerin bildiriye etkileyeceğine, belirleyeceğine dikkati çeker. Bunun içindir ki her söz karşısındakinin nasıl etkileneceği hesaplanarak ve o kişinin huyuna tavrına, tepkilerine, olası yorumlarına göre söylenmelidir (Parla, 2000: 50-51).

Jacobson'ın soyut bildirişim şeması, Bahtin'in her zaman için somut bir gönderici ve alıcıyı göz ardı etmeyen görüşü ile bu bakımdan çelişir. Diyaloji, hem konuşucunun hem dinleyicinin aradaki sözü karşılıklı olarak etkiledikleri bir kuram olma özelliği taşır.

### 2.1.2. Diyaloji ve Söz Tipleri

*Söz tipleri*, Bahtin'in kendinden önce yapılmış dilbilim çalışmalarını bir ölçüde yetersiz ve eksik bulması dolayısıyla, özgün bir bakış açısından bir dili söz tiplerine ayırarak incelemesi anlamında kullanılır. Bahtin, aşağıda açıklanacak söz tiplerinden “*çift sesli söz*” üzerinde ısrarla durur ve kendinden önceki dilbilimin çift sesli sözü incelemediğini hatta hiç tanımadığını belirtir. Kendi adlandırmasıyla çift sesli söz, ancak metadilbilim kapsamına giren söz tipidir (Bahtin,2020:261 vd.). Bahtin, metadilbilim (üstdilbilim) fadesini, inceleme nesnesi olarak söz tipleri kategorisinde çift sesli sözleri yani diyalojik sözleri ele alan bilim dalı anlamında kullanılır. Metadilbilim kapsamına giren söz tipleri daha çok Dostoyevski'nin romanları üzerinden örneklendirilerek açıklanır.

Diyalojinin kavramsal sınırlarının belirlenmesinde ve diyalojik iletişimin ortaya konmasında “*tek sesli söz*” ve “*çift sesli söz*” ayrımı belirleyici konumda bulunur. Tek sesli söz, monolojik; çift sesli söz, diyalojik kabul edilen söz tipini oluşturur. Tek sesli yani monolojik sözlerin içerisine, söz tipleri kategorisinde yer alan “*birinci tip ve ikinci tip sözler*” dâhil edilir. *Birinci tip söz*, açık ve doğrudan doğruya gönderge nesnesine yönelmiş “adlandıran, bildiren, ifade eden, tasvir eden vb.” sözdür. Konuşan kişi doğrudan doğruya herhangi bir nesne, olay hakkında kendi sözünü söyler. Bu söz aynı zamanda anlamsal yönden otorite kabul edilen sözdür. Konuşan kişi ve konuşmanın nesnesi arasında cereyan eder. Örneğin tekil bir konuşucunun söylediği “Bu kalemdir.” sözü birinci tip söze örnek olarak verilebilir. *İkinci tip söz* ise yine “nesnesine yönelen ama aynı zamanda kendisi de başka bir konuşucunun sözünün nesnesi” olan söz anlamında kullanılır. Ama yabancı söz, kendi nesnesine yönelen bu sözün içine sızmaz, onun anlamını ve tonunu etkilemez, onu bütünsel olarak kendi hedeflerine *boyun eğdirir*. Bu söz tipi, “kendi işini yapan ama ona neyin baktığını bilmeyen bir insan”a benzetilmek suretiyle anlatılır. (Bahtin, 2020: 265-266) Konuşan bir kişi, herhangi bir nesne hakkında yargıda bulunurken farkında olmaksızın kendi sözü de bir başka sözün hedefi olur ve onun anlamsal boyunduruğu altına girer. Daha açık deyişle yabancı bir sözün anlamsal otoritesi altına girip ona hizmet etmeye

zorlanan söz, *ikinci tip söz* kategorisini oluşturur. İkinci tip sözlere “Dostlarım, balıkların tazeliği hakkında yanılıyor.” sözünün anlamsal otoritesi altına aldığı “Balıklar tazedir.” sözü örnek olarak verilebilir. Konuşan kişi, balıkların taze olduğunu bildiren sözü, kendi anlamsal otoritesi altına almış, onu kendi amacına hizmet etmeye zorlamış ve bu sözü sınırlandırmıştır. Burada, daha önce balıkların taze olduğunu belirten söz, bir başkası tarafından anlamsal otorite altına alındığı için *ikinci tip söz* kabul edilmektedir. Kısaca ifade etmek gerekirse birinci tip sözler “adlandıran, bildiren yani doğrudan gönderge nesnesine yönelen otoriter sözler”den oluşurken ikinci tip sözler de “başka sözün otoritesi altına giren sözler”den oluşur. Buraya kadar açıklanan birinci ve ikinci tip sözler, monolojik kabul edilen “*tek sesli sözler*”i oluşturan söz tipleridir.

“*Üçüncü tip sözler*” Bahtin’in tasnif ettiği söz tiplerinde kategorisinde “*çift sesli sözler*”i oluşturan sözlerdir. Edebi yapıtlardaki diyalojik dil, çift sesli sözler aracılığıyla sağlanır. Diyaloji incelemelerinde “*üçüncü tip söz*” ifadesinin pek kullanılmadığı, buna karşı “*çift sesli söz*” ifadesinin daha yaygın olarak tercih edildiği söylenebilir. Çift sesli söz, “yazar[ın] başkasının sözünü kendi amaçları için kullan[dığı] ve bu yolla zaten kendi yönelimine sahip olan ve onu koruyan söze yeni bir anlamsal yönelim kat[tığı]” sözler şeklinde tarif edilir (Bahtin, 2020: 266). Çift sesli sözleri oluşturan üçüncü tip söz, her şeyden önce -kendi gönderge nesnesinden önce- başkasının sözünü muhatap alan ama onu -ikinci tip sözler gibi- sabitleştirmeyen ve onun üzerinde anlamsal otorite tesis etmeye kalkmayan sözdür. Hedef aldığı sözü içten kışkırtır, teşvik eder ve onunla çatışır. Bu şekilde karşısındaki söze, söyleyenin amacından farklı bir amaçla yaklaşır ve farklı anlamlar katar. Karşılıklı sözlerin birbirini içten ele alması ve etkilemesi söz konusudur. Parodi, üsluplaştırma, skaz, gizli diyalog gibi sözler, çift sesli sözler kategorisine dâhil edilir. Üçüncü tip sözler yani çift sesli sözler “iki anlamsal yönelim, iki ses” taşıdığı için daha önce belirtildiği gibi söz tipleri kategorisinde diyalojik sözler kabul edilir. (Bahtin, 2020: 266-267) Çift sesli sözler, muhatap aldığı sözü dondurmeyen, adeta karşılıklı soru-cevap ilişkisine giren söz tipidir. Tek sesli sözlerin monolojik, çift sesli sözlerin diyalojik sayılmalarının mantığını C. Brandist, “Monolojik ve diyalojik ilkeler: Birincisi nedensellik ve belirlenim mantığıdır, ikincisi ise tekrarlanamazlık ve özgürlük mantığıdır.” sözüyle belirtir (Brandist, 2011: 145-146). Tek sesli sözler, basit bir nedensellik ilkesine dayanır çünkü “Bu, kalemdir.” sözü, bir nesneden söz edebilmek için ilk önce o

nesnenin ne olduğunun belirlenmesi ilkesine dayanır. Bunun yanında aynı sözü farklı amaçlarla kışkırtan veya ona farklı anlamlar yükleyen karşıt sözler ise diyalojik sözü oluşturan çift sesli sözler kategorisine dâhil edilir.

Özetle ifade etmek gerekirse, Bahtin, üç tip söz olduğunu belirtir. Bu üç tip sözden birinci ve ikinci tip sözler “*tek sesli sözler*” olarak adlandırılır ve “*monolojik*” sözler kabul edilir. Üçüncü tip sözler ise “*çift sesli sözler*” olarak adlandırılır ve “*diyalojik*” sözler kabul edilir. Diyalojik dili oluşturan çift sesli sözler genel olarak bir başkasının sözüne yönelen, bir başkasının sözüyle nihai bir son hedeflemeden diyaloga giren sözlerdir. Birinci tip ve ikinci tip sözler doğrudan gönderge nesnesine veya hem gönderge nesnesine hem bir başkasının sözüne yönelip onu otoritesi altına aldığı için monolojik söz kabul edilir. Üçüncü söz tipi ise çift sesli söz adını alır ve diyalojik kabul edilir. Bu tip sözler başkasının sözüne yönelirken onu anlamsal yönden otoritesi altına almayan söz olarak açıklanır. Dilbilimin birinci ve ikinci söz tipini incelediğini fakat üçüncü söz tipini tanımadığını, bu yüzden üçüncü söz tipinin kendisinin ortaya koyduğu bir disiplin olan metadilbilimin inceleme konusu olduğunu belirtir.

### **2.1.3. Üsluplaştırma**

Üsluplaştırma, doğrudan gönderge nesnesine yönelen sözü (birinci tip söz), başka bir sözün muhatap aldığı ve ona “yeni bir anlamsal yönelim” kattığı sözdür. Üsluplaştırmada muhatap alınan söz bilinçli olarak yabancılaştırılır. Daha kapsamlı bir ifadeyle, bir konuşucu tarafından edebi eserde belirli bir dönemin, tabakanın, şahsın vb. üslûbunun özgül özellikleri vurgulanarak aktarılması anlamı taşımaktadır. Üsluplaştıran söz, hangi sözü üsluplaştırdıysa her zaman ona koşullu hale gelmiştir. Koşullu söz, yani bir başkasının sözüne bağımlı söz, iki farklı sözden oluştuğu için çift sesli sözdür. Konuşucunun bir başka sözü nesneleştirmesi, kendi sözünün anlamı ve nesneleştirdiği sözün anlamı olmak üzere en az iki farklı anlamı kendi sözünün bünyesinde topladığını gösterir. Üsluplaştıran söz ve üsluplaştırılan söz arasındaki anlamsal fark her zaman muhafaza edilmelidir. Üsluplaştırma, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*’nda şöyle dile getirilir:

Üsluplaştıran başkasının sözünden başkası gibi yararlanır ve böylece bu söze hafif bir nesnel gölge düşürür. Doğrusu söz nesne olmaz. Sonuçta üsluplaştıran başkasının konuşmasının yöntemlerinin birlikteliği tam da özel bir bakış açısının ifadesi olarak gerekir. Başkasının bakış açısıyla çalışır. Bu yüzden kendi bakış

açısına da belli bir nesnel gölge düşer, bunun sonucunda o da koşullu olur. (Bahtin, 2020: 266).

Üsluplaştırmada, nesneleşmiş sözün konusundan ziyade “iki farklı konuşucu arasındaki ilişkilerin sıklığı, bu ilişkilerin zamansal ve mekânsal konumlanması” gibi etmenler belirleyici olur. Nesne olan söz, üsluplaştıran sözün otoritesine hizmet etmeye zorlanır ve onun anlamsal amaçlarına boyun eğer. Üsluplaştıran kişi için kendi söylemi hep “koşullu söylem”, üsluplaştırılan söylem ise “bağımsız söylem”dir. Koşullu söylem her zaman için bir başka söylemi hesaba katan çift sesli sözdür. Üsluplaştıran söz bireysel, toplumsal, tipik veya atipik bir üslup taşıyabilir. Üsluplaştıran sözün üslûbunu incelemek dilbilimin konusudur. Metadilbilim, üsluplaştıran sözü üslup ve konu yönüyle değil, nesnesi olan sözle ilişkileri yönünden inceleme konusu yapar (Bahtin, 2020: 266).

Üsluplaştırma yukarıda anlatıldığı haliyle taklide benzeyebilir. Bahtin bu durumu “[Üsluplaştıran], üretilen üslûbun başkasının üslûbu olarak kasıtlı hissedilirliğini zayıflatırsa üsluplaştırma da taklit olabilir.” ifadesiyle dile getirir (Bahtin, 2020: 267). Çünkü üsluplaştıran söz ve üsluplaştırılan söz arasındaki çizgi her zaman belirgin değildir. Taklitte konuşucu başkasının sözünü kendisine ait görür, onu temellük eder ve kendi sözü ile taklit ettiği söz kaynaşır. Üsluplaştırmada ise üsluplaştırılan söz kendi anlamını, yabancılığını ve mesafesini her zaman korur. Bu yüzden mesafenin ve yabancılığın korunmadığı durumlarda üsluplaştırma rahatça taklide evrilebilir.

#### **2.1.4. Skaz (Hikâyecinin Hikâyesi)**

Skaz, kaynağı Rus halk hikâyeleri olan ve genellikle konuşma dilinin özelliklerine sahip bir anlatıcının, yazarın yerine geçip anlattığı hikâyelere verilen addır. Her şeyden önce belirtilmelidir ki, yazar ve anlatıcı anlatıbilimde farklı unsurlar olsa da skazda bu farklılık bilinçli bir şekilde ortadan kaldırılır. Metnin anlatıcısı sözlü anlatım yoluyla yazarın yerine geçer, yazar rolünü üstlenir ve hikâyeyi anlatmaya başlar. Bu yüzden skaz yazarın yerine geçen “hikâyecinin hikâyesi” olarak adlandırılır. Daha farklı biçimde söylemek gerekirse, yazar, bir başkasının konuşma tarzını, sesini, tonunu kullanır ve hikâyeyi konuşma dilinde, okurla diyaloga girerek ona anlatır. Yazarın yerine geçen bu anlatıcının “sözlü konuşma tarzı, bakış açısı, konumu vs.” hikâye anlatımının merkezinde bulunur. Rus halk hikâyelerinin kompozisyonel ve anlatımsal yapısının modern anlatı türlerine aktarılması ile skaz ortaya çıkar. Puşkin'in “*Biyelkin'in Hikâyeleri*”, Turgenyev'in “*İlk Aşk*” öyküleri gibi metinler, başka bir

kişinin ağzından anlatılmaları sebebiyle skaz örneği olarak kabul edilir. Bu öykülerde anlatıcı başka bir kişi olsa da konuşan aslında yazarın kendisidir. (Bahtin, 2020: 267 vd.)

Bahtin'in skaz türüne örnek olarak verdiği Turgenyev'in *İlk Aşk* hikâyesinde, ev sahibi dostlarını ağırladığında onlardan ilk aşk hikâyelerini anlatmalarını ister. Ev sahibinin dostlarından Vladimir Petroviç bu isteği kabul eder ancak öyküsünü deftere yazacağını söyler ve okuyucu, hikâye boyunca Vladimir Petroviç'in ağzından defterinde yazılanları okur. Dolayısıyla Vladimir Petroviç, kahraman-anlatıcı olarak hikâyede yazarın yerine geçmiş olur yahut yazar, Vladimir Petroviç (kahraman) aracılığıyla hikâyeye dâhil olmuş olur. Bahtin'in skaz türüyle ilgili "Aslında bir anlatıcı getirilir, anlatıcıysa edebi olmayan ve birçok örnekte alt sosyal katmanlara (yine yazara lazım olan) halka uyan biridir – ve beraberinde sözlü dili getirir." (Bahtin, 2020: 269) ifadeleri tam olarak Vladimir Petroviç'e uyar. Hikâye boyunca konuşan, hikâyeyi anlatan Vladimir Petroviç'tir. Hikâye, 1. tekil kişi ağzından ve anlatıcının sınırlı bir bakış açısıyla, konuşma dilinin rahatlığı ve akıcılığı içinde anlatılır. Böylelikle anlatıcı, yazarın yerine geçerek onun söylemini kullanır ve bu şekilde yazarın kahraman üzerindeki sınırlayıcı tasarımı aşılmış olur.

D. Lodge, skazı "yazı dilinden ziyade konuşma dili özelliklerine sahip birinci tekil şahıs anlatım türünü göstermek için kullanılan" bir tür olarak açıklar. Skaz tarzında roman ve hikâyelerde anlatıcı, konuşma dilini kullanarak kendine "ben" diliyle, okuyucuya da "sen" (siz) olarak seslenir. Skaz, günlük konuşma dilinin rahat ve akıcı üslubunu kullanır. Lodge, skaz türüne örnek olarak J. D. Salinger'in *Çavdar Tarlasındaki Çocuklar* ve M. Twain'in *Huckleberry Finn'in Maceraları*'nı gösterir. (Lodge, 2013: 33 vd.)

Bahtin, skaz türünün ben-öyküsel yapısına uygun olarak hikâyeyi anlatan kişinin yazardan farkını belirtmek için "anlatıcı" terimini kullanır. Çünkü anlatıcı, hem yazarın kendisi hem hikâyenin anlatıcısı hem de hikâyenin bir kahramanıdır. Bu bakımdan hikâye boyunca hep "ben" dilinden konuşur. Hikâyeyi anlatırken okuyucuyla diyaloga giren, onun hayali sorularına cevap veren bir kişidir aynı zamanda. Bu yüzden hikâye, günlük konuşma dilinin akıcılığı ve canlılığı içinde anlatılır.

Kevser Tetik, skazda anlatıcının rolünün merkezi bir önem işgal ettiğini belirtir. Anlatıcı eserde bir başkahraman olarak yer alır ve hem anlatıcı hem kahramanlar, ait oldukları sosyal tabakaya göre konuşur. Anlatıcı için, "O, sesi yazarın sesi ile birleşen halktan bir kahraman" ifadesini kullanır. Anlatıcıdan olayları ve yaşananları halkın bakış açısıyla anlatması beklenir. Eseri anlatan kahraman, halk diline özgü kelimeleri, deyimleri, yerel dil kullanımlarını, mesleki kalıp ve jargonları, eksilteli cümle vb. konuşma diline ait özellikleri, bütün doğallığı ve inceliğiyle anlatımda kullanır. (Tetik, 2020:205-219) Skazda, anlatıcının yazarın yerine geçmesi veya bir diğer ifadeyle yazarın anlatıcı aracılığıyla metnin kompozisyonel yapısına dâhil olması eseri diyalogik (çift sesli) hale getirir. Anlatıcının, olayları çoğunlukla kendi sınırlı bakış açısından alaysı, eleştirel bir dille anlatması skazın karakteristik özelliklerinden kabul edilir.

Skaz, konuşma dilinden doğduğu için anlatıcı genellikle konuşma dilinden, bu dilin samimi anlatımlarından ve halk hikâyelerinin olanaklarından yararlanır. Bu tarz hikâyeler, sözlü konuşma tarzında hikâyeler olduklarından Türk halk edebiyatında kahvehanelerde ve köy meclislerinde, meddahların dinleyicilerle diyaloga girerek anlattığı halk hikâyelerine benzer. Hem skaz türünde hem Türk halk hikâyelerinde, hikâyeyi yazarın değil bir başka kişinin anlatması, diyaloglardan beslenmeleri, sözlü konuşma öğelerinin -jest, mimik, tonlama, tavır vb.- ağırlıkta olması ve ortak konuşma dilinden yararlanmaları, iki türün ortak yönleri olarak gösterilebilir..

Bahtin, skaz incelemesinde, skazı hikâye skaz ve saf skaz olmak üzere ikiye ayırır. Turgenyev'in *Andrey Kolosov* ve *İlk Aşk*'ı, hikâye skaza örnektir. Bu eserlerde Turgenyev'in kendi çevresindeki bir kişinin ağzından hikâye anlatılır ancak "hikâyeciyi ortaya atan Turgenyev, genelde hikâye etmenin başka bireysel ve sosyal tarzını hiç üsluplaştırmaz" (Bahtin, 2020: 268). Daha anlaşılır biçimde ifade etmek gerekirse Turgenyev'de skaz, biçim olarak bulunsa da –hikâyeyi kendi çevresinden bir arkadaşına anlattırır- asıl önemli olan anlatıcının bireysel, toplumsal, karakteristik vb. hikâye anlatma tarzlarına rastlanmaz. Anlatıcı, hikâyeyi kendi anlatır ama aslında konuşan yazarın kendisidir. Skaz, sadece biçim olarak bu hikâyelerde bulunur. Bu tür skazlar, basit birer kompozisyon olmaktan öteye gidemez. Saf skazda ise hikâyeyi bir başkasının anlatması değil, bir başkasının "kendi bakış açısı ve üslûbundan" hikâyeyi anlatması, asıl belirleyici olur. Saf skaz türüne, Puşkin'in *Biyelkin'in Hikâyeleri* örnek olarak verilebilir. Bu hikâyelerin anlatıcısı, "yazarın tasarımını" aşar, yani kendi

özgürlüğünü ve özgüllüğünü hikâye anlatırken kurar. Hikâye anlatıcısı kendi özgül ağırlığını ve özgünlüğünü korur. Ayrıca “bireysel-karakteristik bir imge” olarak hikâyede öne çıkar (Bahtin, 2020: 268). Skazın bu biçiminde, anlatıcı yazarın yerine geçse de yazarın kopyası olmaz ya da tersinden söylersek yazarın vekili anlatıcı olmaz. Asıl önemli ve belirleyici olan “anlatıcının bakış açısı”dır.

Boris Eichenbaum, *Edebiyat Kuramı*'nda skaz terimine Bahtin'den önce yer verir ve o da skazı ikiye ayırarak inceler: rapor eden skaz ve yeniden üreten skaz. İkisi arasındaki farkı “İlki nüktelerle ve eş anlamlı latifelerle ameliyede bulunur; ikincisi sözcük mimiğini ve sözcük jestini kullanır.” sözleriyle belirtir (Eichenbaum, 1994: 103). Eichenbaum'un bu ayrımında vurguladığı fark, kompozisyonel anlatıcının skazı ile kendi bakış açısından anlatan anlatıcının skazı arasındaki fark gibidir. Gerek Bahtin'de gerek Eichenbaum'da skaz yorumlarının merkezinde anlatıcının “bakış açısı” bulunur. Bakış açısı, hem diyalojik olarak yazar ve kahramanın konumunu belirler hem de skaz türündeki anlatılarda kahramanın kompozisyon icabı mı bulunduğunu yoksa gerçekten özgün bir karakter mi olduğunu ortaya çıkarır.

Skaz ve üsluplaştırmanın biçimsel olarak başkasının sözüne dayandıkları görülse de aralarında temel bir fark bulunur. Üsluplaştırmada konuşucu başka bir sözü hafifçe nesneleştirirken yani onu kendi bünyesine, kendi sözüne dâhil ederken skazda yazar hikâyeyi kendi anlatmaz bir başka kişiye, “hikâyeciyeye” anlattırır.

### **2.1.5. Parodi**

Sözlük anlamıyla parodi “ünlü birinin yazı, müzik, sanat, konuşma vb. tarzının kasıtlı olarak kopyalanması veya bir şeyin aslındaki özelliklerin mizahi yolla daha belirgin hale getirilmesi” şeklinde tarif edilir (Cambridge Dictionary, 2020). Bu tanımda yalnızca dilsel boyutuyla değil bir bütün olarak parodi yönteminin tarifi yapılır. Diyalojik bir yöntem olarak parodi “muhatapın çok sık bir şekilde diğer muhatapın savını birebir tekrar ettiği, ona –kuşku, hayret, ironi, alay, hakaret vb. ifadesiyle- yeni bir ton kattığı ve kendine has şekilde vurguladığı diyalog sözleriyle açıklanır” (Bahtin, 2020: 270). Bu tanımlamalarda parodinin ikili yapısı ile diyalojik dilin ikili söylemi arasındaki uygunluk açıkça görülür. Bahtin'in söz tipleri kategorisinde parodili söz, diyalojik dili oluşturan söz türlerinden yani “çift sesli söz” tiplerinden kabul edilir.

Parodi, bünyesinde iki farklı sesin kaynaşmayıp birbirlerine karşıt bir tavır aldığı türdür. Parodi yapan söz ile parodisi yapılan söz arasındaki ilişkiler dolayısıyla parodi iki sesin karşı karşıya geldiği söz halini alır. Ancak burada iki söz birbiriyle kaynaşmaz yani tek ses halini almaz; ayrı iki sesin varlığı parodili sözde daima hissedilir. Oysa üsluplaştırma ve skazda iki ses, kısmen de olsa kaynaşabilir. Parodide yazar, bir başkasının söylemiyle konuşur ama bu söyleme başlangıçtaki anlamından tamamen farklı bir anlam katarak ve onu kendi amacına ya da başka bir deyişle söylemin kendi asıl amacına karşıt bir amaca hizmet etmeye zorlayarak. Bu yüzden parodide başka sözün kasıtlı hissedilirliğinin özellikle sert ve belirgin olması gerekir (Bahtin, 2020: 270-271). Zekiye Antakyalıoğlu, parodide, ötekiyle “bağımlı” ama kaynaşmayan tavrı “[P]arodi her zaman kendi dışında olan, ona önceleyen, bir konu durum, söz, söylem, performans veya esere bağımlıdır” sözüyle vurgular. (Antakyalıoğlu, 2016: 83) Parodi, bir başka sözü bünyesinde taşıyan söz olarak, bir başka sözle kaynaşmazlığı, iki ayrı sözün varlığının hissedilebilirliği yönüyle Bahtin’in parodi anlayışında önemli yer tutar.

Parodide sesler sadece zaman ve mesafeyle ayrılmış değil aynı zamanda birbirlerine düşmanca bir tavır da sergiler. Parodili söylem, iki farklı sesin sürekli bir çatışma hali yaşadığı ve en sonunda yazarın kazandığı bir savaş meydanı gibi düşünülebilir. Parodi, bir başka söylemi taklit etmez, sahiplenmez; onu sadece kendi amacına uygun olarak ve çoğunlukla eleştiri niyetiyle kullanır. İki söylem arasında ciddilik-komiklik, üslup-konu vb. yönlerinden çatışma yaşanabilir. “Öteki söylem” yani başkasının sözü parodide kılık değiştirmiş ve adeta yeni efendisine hizmet eder biçimde karşımıza çıkabilir. Sözün diyalojik doğası, yani gönderge nesnesine değil karşıt söyleme yönelen, onu nesneleştiren söylem, en çok parodide belirgindir. Parodi, farklı metinler ve sesler arasında özgün bir ilişki tarzı olarak bu yüzden diyalojik dil sistemini oluşturan söz tiplerinin ayrılmaz bir parçasını oluşturur.

Diyalojik yöntemde hangi söz türlerinin ya da davranış tarzlarının parodisinin yapılabileceği önemli yer tutar. Bahtin, günlük hayattaki en sıradan davranışlardan en yüce sözlere kadar her şeyin parodisinin yapılabileceğini belirtir:

Başka üslup, üslup olarak parodileştirilebilir; başka sosyal-tipik ya da bireysel-karakteristik görme, düşünme ve konuşma tarzı parodileştirilebilir. Dahası parodi daha az ya da daha çok derin olabilir: sadece yüzeysel sözel biçimler parodileştirilebilir ama başka sözün en derin ilkeleri de parodileştirilebilir. Hatta parodili sözün kendisi farklı bir şekilde kullanılabilir yazar tarafından: parodi kendini hedef alabilir (sözgelimi tür olarak edebi parodi) ama başka olumlu hedeflere ulaşmak için de

kullanılabilir (sözgelimi Aristo'daki ve Puşkin'deki parodi üslup) (Bahtin, 2020: 271).

Her türlü toplumsal ya da bireysel tarzın, kültürel aidiyet bildiren tarzın, konuşma tarzının, düşünme tarzının parodisi yapılabilir. Hatta kişi kendi sözlerinin parodisini kendi yapabilir. Bu sayede dil, iki yönlü bir nitelik kazanmış olur. Parodide yalnız parodisi yapılacak söz değil, o sözün gerisindeki mantık ve düşünme biçimleri, görme ve işleme biçimleri de dikkate alınır ve bunların parodisi yapılır. Bahtin, parodiyi, daha çok yıkıcı ve düşmanca amaçlarla kullanır ancak Aristo ve Puşkin örneğinde olduğu gibi onu olumlu, yüceltici hedeflere ulaşmak için de kullandığı görülür.

Bahtin, Orta Çağ karnaval ritüellerindeki kutsal metinlerin ve ayinlerin parodisi anlamına gelen “parodia sacra”yı (kutsal parodi) diyalojik parodi örneği olarak zikreder. Parodia sacra'da hem kutsal metinlerin hem de kilisenin dini ritüellerinin gülme temelli parodisi yapılır. Bu parodiler aynı zamanda birçok eleştirinin ve kısıtlamanın hedefi olan davranışlardır (Bahtin, 2017: 93-94). Parodia sacra'da normal şartlarda müsaade edilmeyen pek çok şeye gülme biçimiyle izin verilir. Orta Çağ karnaval ritüellerinde, yüce ile düşük olan söz ve davranışlar bu sayede halkın muhayyilesinde ve söz dağarcığında yer tutmuş olur. Parodia sacra, Orta Çağ'da edebi anlamda roman türü için dönüştürücü güç işlevi gören parodi olarak kullanılan parodi çeşididir.

Margaret A. Rose, Bahtin'in 1929 sonrası kaleme aldığı eserlerinde daha çok “karnavalistik parodi” anlayışı üzerinde durduğunu belirterek eleştirmenlerin hatalı bir bakışla “modern parodi” üzerinde durmasını eleştirir ve modern parodi yani üslup yönüyle parodi sayılan birtakım eserlerin de aslında karnavalistik parodi sayılması gerektiğini belirtir. Rose'a göre Bahtin, parodiyi daha çok burlesk, alaycı yönleriyle Orta Çağ karnaval dünyasının bir parçası olarak değerlendirir. (Rose, 2016: 226-227) Bahtin'in 1929'da *Dostoyevski Yapıtının Sorunları*'nı yayınlamasından sonra tarihsel araştırmalara ağırlık verdiği görülse de başından beri asıl ilgisi olan dil üzerine yoğunlaştığı ve hem biçimsel hem tarihsel çalışmalarında dil üzerine çalışmayı hiçbir zaman ihmal etmediği görülür. Rose'un belirttiği gibi parodiyi üslup özelliklerinden ziyade karnaval ekseninde ele almasının asıl nedeni, parodili dilin –roman türü bakımından- en dönüştürücü ve işlevsel yönüyle Orta Çağ karnaval edebiyatında ortaya çıktığını düşünmesinden kaynaklanmıştır. Bu bağlamda Bahtin'in, Rabelais ve

Cervantes'e romanın dönüştürücü tarihinde aşırı parodi içeren karnavalesk dili kullanmaları yönüyle atfettiği özel önemi de belirtmek gerekir. Zekiye Antakyalıoğlu, N. Frye'dan naklen, roman türünün romans ve gerçekçi anlatıların yer değiştirmesi sonucu ortaya çıktığını, D. Defoe'dan H. James'e kadar roman türünün romansın parodisini yaptığını belirtir (Antakyalıoğlu, 2016: 85-86).

Bahtin, parodi kısmında romana özel bir yer ayırır. Ona göre romanın ortaya çıkışının kökeninde diğer türleri parodileştiren bir tür olması bulunur. Kanonik tür ve üslupların parodisinin yapılması romanda temel bir yer tutar. Romanın iç dinamizmini ve gelişimi tamamlamamış bir tür olarak halen yaşaması belki de başka türleri parodileştirmesine bağlıdır. Romanın parodi yöntemiyle diğer kanonlaşmış türleri kendi bünyesine dâhil etmesi şu ifadelerle belirtilir:

Roman diğer türlerin (tam da tür olarak oynadıkları rolün) parodisidir; biçimlerinin ve dillerinin uzlaşsallığını açığa çıkarır; bazı türleri sıkıp dışarı atar; bazılarını yeniden formüle ederek, yeniden vurgulandırarak, kendine özgü yapısı içine katar(...) Romanın hükümlerlik kurduğu bir çağda [18.yy.] öbür türlerin hemen hepsi az ya da çok 'romanlaşır': tiyatro (örneğin İbsen, Hauptmann, doğalcı tiyatronun tümü), epik şiir (örneğin Childe Harold ve özellikle Byron'un Don Juan'ı) ve hatta lirik şiir (uç bir örnek olarak Heine'nin lirik şiiri (Bahtin, 2017: 158).

Parodi, roman türü için başlangıcından itibaren kullanılan bir yöntem olarak bilinir. Örneğin *Don Kişot*, Orta Çağ romanslarının parodisi olarak edebiyat tarihinde yer tutar ancak parodinin tür için pratik öneminin ötesine geçip türün kuruluşuna katkı sağlaması diyaloji ile olmuştur.

### 2.1.6. Gizli Polemik

Diyalojik dil, metnin kuruluşunda doğrudan başka sözlere yönelen, onlarla anlamsal ilişkilere giren dil olduğu için her türlü polemik söz de diyalojik dil kategorisine girer. Polemik söz, "başka bir metne veya konuşmaya sertçe saldırması, onu kışkırtması, savunması, yermesi vb. gerekçelerle iki sözün çarpıştığı söz" şeklinde tarif edilebilir. Aslında her sözün karşıt söze göre konumlanması, bakış açısını, muhatabını seçmesi, polemik söz kapsamına girebilecek tavırlardır. Polemik söz, tek başına gerçekleşemeyen ancak karşıtı, bir bakıma düşmanı olan söz ile varlık kazanan söz anlamına geldiği için "çift dilli sözler" kategorisine girer.

Bahtin'de polemik söz ikiye ayrılır: gizli polemik ve açık polemik. Gizli ve açık polemik arasında kolayca sınır çizilemeyeceği belirtilir ve açık polemik için "başka söze kendi konusu gibi yönelmiştir" ifadesi kullanılır. Başkasının sözünü herhangi bir

sebeple nesneleştiren yani kendi konusu yapan ve eleştiren, savunan vb. sözler açık polemik olarak adlandırılır. Bu tarz polemik, diyalojik söz kabul edilse bile metnin diyalojik doğasını asıl belirleyen gizli polemiktir. Gizli polemik için “[söz] sıradan konuya yönelmiştir; ona, [başka söze] tasvir edip ifade ederek yönelir ve sadece dolaylı olarak başka söze saldırır.” açıklaması yapılır (Bahtin, 2020: 273). Gizli polemikte söz, kendi nesnesine yönelmiştir ama bir başkasının sözünü dolaylı yoldan nesneleştirir. Bu tarz polemik, genelde hemen herkesin fark edebileceği yalınlık ve açıklıkta olmayabilir. Ancak gizli polemikte sözceleme süreci daha farklı işler. Yazar ya da konuşucu başka birinin sözüne değil doğrudan kendi göndergesine yönelmiştir. Bu sırada başkasının sözünü tasvir, şüphe vb. yollarla dolaylı yoldan muhatap kabul eder. Bu şekilde gerçekleşen polemikler, gizli polemik adını alır. Gizli polemik, bir başkasının sözünü çarpıtır. Bir başkasının sözünün çarpıtılması “tonlamada ve söz dizimsel konstrüksiyonda” görülür (Bahtin, 2020: 273). Gizli polemikte, söz kendi konusuna (gönderge) yönelirken aynı zamanda o konuya yönelmiş başka söylemlere de düşmanca vurgu yapacak şekilde, onlarla polemiğe girecek şekilde inşa edilir. İşte bu yüzden gizli polemik “düşman başka söze yan bakan söz” şeklinde nitelenir (Bahtin, 2020: 273). Gizli polemik, özellikle konuşma dilinde başvurulan bir yöntem olarak hem sözcenin tonunu hem de söz dizimini belirler. Özellikle roman türündeki diyalogların temelinde gizli polemik biçiminde söz bulunur.

Bahtin’in özellikle vurguladığı husus, dilin tek başına oluşan bir fenomen olmayıp mutlaka –gizli ya da açık- başka söylemlerin mevcudiyetine duyduğu ihtiyaçtır. Öyle ki, dil bir başkasının mevcudiyetini fark etmekle var oluşunu gerçekleştirir. Başkasının söylemi, açıktan kendi konusuna yönelmiş olan söyleme örtülü bir şekilde sinmiş olan karşıt söylemdir. Ancak bu karşıt söylem, yazarın söyleminin dışında kalır ve yeniden üretilmez. Gizli polemik yöntemiyle karşıt söylemin yazarın söylemine sinmesi ve onunla düşmanca bir ilişkiye girmesi şu şekilde belirtilir:

Kendi konusuna yönelen söz, aynı konuda başka sözle çatışır. Başka sözün kendisi yeniden üretilmez, o sadece tahmin edilir ama konuşmanın bütün yapısı eğer kuşkulanan başka söze karşı bir tepki olmasaydı kesinlikle farklı olurdu (Bahtin, 2020: 273).

Gizli polemikte, polemiğe giren kişi polemiğe girilen sözü dolaylı yoldan “tahmin eder” ya da böyle bir sözden “kuşku duyar.” Burada konuşanın sözüne sinmiş olan bu tahmin edilen ya da kuşkulanan söz, gizli polemik için yeter sebeptir.

Diyalojik dilde mevcut söylem, doğası gereği başka bir söylemle karşıt ilişkiye girilecek şekilde oluşturulur. Bu ise konuşan özneyi söylem kurmada “öteki”nin varlığını gizli bir şekilde kabule, onu duyumsamaya götürür. Sadece edebi dilde değil günlük konuşma dilinde de “öteki”nin mevcudiyeti, bir şekilde konuşanın kendi söylemini -gizli de olsa- belirler. Örneğin Jean-Jacques Rousseau’nun *İtiraflar*’ı gizli polemik yöntemiyle yazılmış bir eser kabul edilir. Bahtin, “İnsanın kendi konuşmasını bireysel inşa etme tarzı önemli ölçüde ona has başka söz hissiyle ve ona tepki verme olanaklarıyla belirlenir.” (Bahtin, 2020: 274) ifadesiyle insanın bireysel dilini kurarken başka söylemlerin doğrudan yahut dolaylı etkisi altında olduğuna vurgu yapar. Gizli polemikte karşıt söylemin mevcudiyeti sözün ikili doğasını ortaya çıkaracak biçimde diyalojiyi oluşturur.

### 2.1.7. Gizli Diyaloji

Gizli diyaloji, benzer yönleri olmasına rağmen gizli polemikten farklı bir anlatım türüdür. İki kişi arasındaki diyalogda ikinci kişi fiili olarak orada bulunmaz, görünmezdir ve sözleri de orada değildir. Ancak ikinci kişinin sözlerinin etkisi, ilk konuşmacının sözlerini içten belirler, onlar üzerinde derin bir etkiye sahip olur. Bahtin, gizli diyalojide bir konuşmacının sözlerini belirleyen muhatabın rolüne şu sözlerle değinir:

İkinci konuşmacı görünmez olur, onun sözü yoktur ama bu sözlerin derin izleri ilk konuşmacının mevcut sözlerinin hepsini belirler. Bunun sadece bir kişi konuşsa bile, sohbet olduğunu ve gergin bir sohbet olduğunu hissedebiliriz, çünkü mevcut her söz kendi telleriyle yankılanır ve kendinin dışında, sınırlarının ötesinde kalan daha söylenmemiş başka sözü işaret edip düzene sokar (Bahtin, 2020: 275).

Bu pasajdan, gizli diyalojide, orada bulunmayan hatta var olmayan ikinci konuşmacının, konuşan kişinin sözleri üzerinde güçlü bir tesire sahip olduğu anlaşılmaktadır. Konuşan kişinin söyleminin tamamı, orada bulunmayan kişiye yanıt vermesi üzerinden kurulur. Bu durumda gizli diyalojide iki mesele ile karşı karşıya kalındığı söylenebilir: İlki, konuşan kişinin (birinci kişinin) sözlerinin monoloji sayılıp sayılamayacağı meselesidir. Burada birinci konuşmacı, mevcut sözleriyle ikinci konuşmacıya yanıt veriyorsa, kendi söylemini sürekli onun sözleriyle ilişki içinde kuruyorsa bunun monoloji sayılamayacağı açıktır. İkinci mesele ise gizli diyalojinin bugünün eleştiri terminolojisindeki karşılığıyla iç diyalog sayılıp sayılamayacağı meselesidir. İç diyalog, gizli diyalojiden farklı olarak konuşmacının bilincinde var olan sözler iken gizli diyaloji, konuşmacının kendi sözlerinde, orada bulunmayan veya

gerçekte var olmayan herhangi birisine verilen cevaplar anlamı taşır. Bu bakımdan gizli diyaloji, iç diyalogdan farklı bir söz tipi kabul edilebilir. İç diyalog terimi, bugünün kuramsal edebiyat terminolojisinde kullanılıyor olsa da bu terime Bahtin'in terminolojisinde rastlanmaz. Ancak bu terim, gizli diyaloji teriminden de büsbütün ayrı bir terim olarak düşünülemeyecek kadar Bahtinyen terminolojiye yakın durur. Gizli diyalojide söz, başka sözün dolayımında inşa edilirken iç diyalogda, kahraman, sadece bilinç düzeyinde başkalarıyla diyaloga girer ve bu sayede kendi söylemini de başkaları dolayımında üretmiş olur.

Bütün bu verilerden hareketle Bahtin'in terminolojisinde iç diyalog ifadesine yer verilmediğini, bunun yerine gizli diyaloji teriminin kullanıldığı görülmektedir. Kavramsal olarak hem gizli polemik hem de gizli diyalog terimlerinin iç diyalog anlamında kullanılmış olduğu düşünülebilir.

Gizli diyaloji ve gizli polemik arasında sınır çizgisi çok belirgin değildir, iki söz türü için de başka sözün etkin bir şekilde konuşan kişinin konuşmasına etkide bulunduğu, onu içten ve yoğun şekilde değiştirmeye zorladığı söylenebilir. Dostoyevski'nin sıra dışı ve bazen de patolojik kahramanları, bütün bu söz tiplerini kullanan kahramanlar olarak tarif edilir.

Gizli polemik ve gizli diyaloji, edilgen söz tipleri olmayıp karşısındaki sözle ilişkiye geçtikleri ve onu koşullu olarak kullandıkları için etkin söz tipleri olarak kabul edilir. Bu söz tipleri, eserin kompozisyonel bütünlüğünde başka sözleri muhatap almaları yönüyle yer tutar. Sözün ahlaki, insani vb. yönlerden değeri sorunu diyalojik kavramlaştırmada öncelikle üzerinde durulan sorun olarak görülmez. Sözün oluşumunda ve işlev kazanmasında başka sözlere hangi açılardan karşıt olduğu vb. meseleleri üzerinde daha çok durulur. Konuşmacı, gizli polemik ve gizli diyalojide kendi söylemini kurarken karşıt sözü, aktif bir şekilde kendi söyleminin içine dâhil eder ve bu yolla hem kendi sözü hem karşıt söz canlılığını, etkinliğini korur.

## **2.2. Polifoni (Çokseslilik)**

Polifoni sözcüğü, İngilizcede “poly” (çok) ve “phony” (ses) sözcüklerinin birleşimiyle oluşan ve Türkçede genellikle “çokseslilik” olarak karşılanan sözcüktür. Bahtin, polifoniye “bağımsız ve kaynaşmamış ses ve bilinçlerinin çokluğu, değerli seslerin orijinal çoksesliliği” biçiminde tanımlar (Bahtin, 2020: 40). Edebiyat eleştirisi terimi olarak ses, “yazarın ele aldığı konu ve hitap ettiği kitle karşısındaki tutumu”

olarak tarif edilir (Huyugüzel, 2018: 442). Bu tanımlamanın, Bahtin'in terminolojisindeki "ses" in anlamını karşılamaktan uzak olduğu söylenebilir. Polifoni, Bahtin'in edebiyat kuramında, edebi eserdeki farklı dillerin, bilinçlerin, bakış açılarının orkestrasyonu anlamında müzikal bir terim olarak kullanılır. Kahramana ya da yazara ait seslerin bir fikir, kimlik taşımaları yönüyle sanat yapıtında ortaya çıkararak çatışması ve uyumu şeklinde ifade edilebilir.

Polifoni, Bahtin'in kuramsal çalışmalarının ilk başlarından itibaren üzerinde titizlikle durduğu kavramlardan biridir. Yayımlanmış ilk çalışmalarından olan *Dostoyevski Yapıtının Sorunları*'nda (1929) Dostoyevski'nin romanı bütünüyle polifonik roman kabul edilir. Aslında *Dostoyevski Yapıtının Sorunları*'nın ilk baskısında "monoloji"nin zıttı olarak "polifoni" terimine yer verilir ve Dostoyevski'nin romanını tanımlamak için "polifonik roman" ifadesi kullanılır. Batı dünyasında yapılmış kimi incelemelerde, Bahtin'in kuramsal anlayışını bütüncül olarak ifade etmek için polifoni teriminin tercih edildiği görülmüştür. Örneğin Ann Dobie, Bahtin'in kuramsal görüşlerini bütüncül olarak adlandırmak gerektiğinde polifoni terimini kullanır (Dobie, 2012: 39). Ancak Bahtin, polifoniyi diyaloji kuramı içerisinde değerlendirir ve polifoni'nin diyalojideki yerini şöyle açıklar:

Polifonik roman, baştan aşağı diyalojiktir. Roman yapısının bütün öğeleri arasında diyalojik ilişkiler bulunur, yani onlar kontrpuan [orkestrasyon] oluşturacak şekilde karşılaştırılmıştır (Bahtin, 2020:84).

Diyaloji, bu ifadede görülebileceği üzere Bahtin'in görüşlerini kuramsal bir bütünlük içinde değerlendirebilmek için, polifoni ve daha sonraki bölümde üzerinde durulacak olan heteroglossia ile birlikte ortak ve kapsayıcı bir terim olarak kullanılır. Hem polifoni hem heteroglossia, sanatsal yapıtın bütününde farklı fikirlerin, dünya görüşlerinin, toplumsal ve bireysel dillerin karşılaşması, çatışması anlamında "etkileşimi" ön planda tuttıkları için diyalojik yöntem sayılır.

Polifoni, birçok sesin bir aradalığı olduğuna göre polifonide "ses" in anlamı ve işlevi nedir? Bunu tespit etmenin dil ve edebiyat yönünden oldukça güç olduğu söylenebilir. Polifonide "ses" terimi, öncelikle konuşmacının somut ve görünür olmasına katkı sağlar. Konuşmacı ses aracılığıyla "somut" hale gelir. Polifonide sesin içeriği ikincil plandadır; daha çok sesin işlevi, konumu, yönü, başka seslerle karşıtlığı vb. önemlidir. Polifonide ses, kuramsal olarak "neyi" temsil ettiğinden çok "nasıl" bir temsil kabiliyeti olduğuyula yani "içeriğinden" çok "işlevsel-etkileşimsel" yönüyle ön plana çıkmaktadır. Eser boyunca ses, başka seslerle çatışan, onlarla bir arada yaşayan

ama sonuçta ortak ve birleştirici tek bir sese dönüşmeksizin varlığını devam ettiren bir araç durumundadır. Sesin hem düzenleyici hem de temsil edici bir işlev taşıdığı görülür. Yazar ve kahramanlar ses üzerinden temsil ve somutluk kazanırlar. Ses, bir başka yönden kahraman ve yazar ayrımı yapmak, kahraman ve yazarın söylemlerinin birbirinden farklı olduğunu vurgulamak işleviyle kullanılır.

Kahraman ve yazar ayrımı üzerine düşünmek, Bahtin'in ilk yazılarında üzerinde durduğu meselelerden biri olarak göze çarpar. *Sanat ve Sorumluluk* kitabında yer alan "Estetik Etkinlikte Yazar ve Kahraman" bölümünde "Bir yazar ve kahraman arasında gerçek anlamda bir teorik mütakabiliyet veya uyuşma söz konusu olamaz, çünkü burada ilişki tamamen farklı türdendir. Yazarın bütünü ve kahramanın bütünü farklı -yani ilke bakımından farklı- düzlemlere ait olması, bu tip yan yana koyuşlarda sürekli göz ardı edilmektedir." ifadelerine yer verir (Bahtin, 2005: 22). Ses metnin düzleminde yazar ile kahraman için birleştirici değil "ayırıcı" vasfı ile ortaya çıkar. Buradan yola çıkarak estetik etkinlikte, ses düzeyinde yazar ve kahraman arasında zorunlu bir ayrım olduğu varsayılır. Ses; kahraman ve yazarı farklılaştıran, farklı özneler olarak konumlandıran ve metnin çatışmalı yapısını muhafaza eden ögedir. Çatışma, kahraman ve yazar arasında yahut kahramanlar arasında süregelir. Polifoni kuramının anlamsal bütünlüğünü, estetik etkinlikte yazar ve kahraman arasındaki özsel, zorunlu ilişkiler ve ayrılıklar oluşturur. Kahraman ve yazar temsil ettikleri ses düzeyinde tanınır ve değerlendirilir. Kahramanın sesi ve yazarın sesinin örtüştüğü durumlarda bile kahramanın ve yazarın sesi arasında biçimsel yönden her zaman bir ayrılık vardır. Bahtin'e göre, "[yazarın], kahramanın dışında, kararlı bir şekilde koruduğu bir konumu - uzam, zaman, değer ve anlam açısından kahramanın dışında olan bir konumu" bulunur (Bahtin, 2005: 29). Bu bakımdan eser boyunca, yazarın kahramanın dışındaki konumunu göz ardı ederek okumalar yapmak, istenmeyen sonuçlara yol açabilir. Bu tarz okumaların en sık rastlanan türü otobiyografik okumalar, yani eserdeki kahraman ile yazarın mütakabiliyetini varsayan okumalardır ki bunlar polifonik incelemelerde kabul edilemez yaklaşımlar olarak değerlendirilir. Polifonide yazar, mevcudiyetini her zaman kahraman ile arasına bir mesafe koyarak ve kahramanın sesini bastırmadan korur. Edebi eserde her zaman yazar ve kahraman ayrımı yapmak, polifonik anlatımın esasını oluşturur. Sean Burke, Bahtin'in edebi eserde yazarı konumuyla ilgili değerlendirmesini "Bakhtin, yazarın ölümünü ilan etmek yerine, onu çoksesli roman anlatısında diğer seslerle eşit seviyede tutmayı tercih

etmiştir.” sözüyle belirtir (Antakyalıoğlu, 2016: 199). Bahtin, polifonik değerlendirmelerinde yazarın konumu ile daha sonra Roland Barthes’ın ilan edeceği yazarın ölümünün ipuçlarını verir. Ancak bunun gerçekleşmesi için daha önceden yazarın hiyerarşik konumunun ve otoriter sesinin sarsılması gerekir ki polifoni bunu sağlar. Barthes da nihayet zamanı gelince yazarın ölümünü ilan eder.

Sesin polifonide işlevsel yönüyle özgül bir ağırlığı bulunur. Estetik etkinlikte kahramanların, “yaratıcılarıyla yan yana durabilen, onun dediklerini kabul etmeyip ona isyan edebilen özgür insanlar” ve “yazar sözünün nesnesi değil, kendi dolayimsız anlamlı sözünün öznesi” oldukları ve bu bakımdan “yazarın sesinin hoparlörü” olmadıkları belirtilir (Bahtin, 2020: 41), Kahramana ilişkin yapılan bu tespitler, polifoninin dayandığı arka planda özgür ve çoğulcu bir dünya görüşünün olduğunu gösterir. Bahtin’in yaşadığı dönemin totaliter koşulları ile ortaya koyduğu kuramın özgürlükçü yapısının bu yönüyle bir tezat teşkil ettiği söylenebilir.

Polifonide, kahramanların kendi sesleriyle konuşmaları, metni, “anlatma” tekniğinden çok “gösterme” tekniğine yaklaştırır. Bu anlatım tekniğinde olaylar, anlatıcı tarafından aktarılmaz, kahramanlar kendi sesleri ile konuşur ve yazarın otoritesi tamamen silinmese de sınırlandırılır. Bu şekilde kahramanlara nisbî bir özgürlük tanınmış olur. Metnin anlatım bütünlüğünün egemen ve tek yönlü yazar-anlatıcıdan alınıp farklı kişilere dağıtılması eserde monolojik yapının kırılmasında etkili bir rol üstlenir.

Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* ’nda “Dostoyevski’nin polifonisinin en önemli yanı farklı bilinçler arasında gerçekleşmesi, yani onların birbiriyle etkileşimi ve birbirine bağımlılığıdır.” ifadesine yer verir (Bahtin, 2020: 78). Bu alıntıda geçen “bilinç” terimi, kahramanın bilinci anlamında düşünüldüğünde onun yazarın tasarımı olmadığına, bir diğer ifadeyle kahramanın öz bilincini eser boyunca farklı bilinçlerle çatışarak kendisinin kurduğuna işaret edilmiş olabilir. Öz bilinç sahibi kahraman, kendi özerk dilini, yazar ve başka kahramanlar ile etkileşime girerek inşa eder. Bahtin, “kaynaşmamış bilinçler” sözüyle, bir edebi eserde farklı fikirlerin tek ve homojen bir sonuç elde etmek amacıyla bir araya getirilemeyeceğini vurgular. Eser boyunca farklı bilinçler arasında çatışma, ses düzeyinde somutlaşır ve canlılık kazanır.

Ses teriminin edebi eserde konuşucuya somutluk kazandırdığına daha önce değinilmişti. Ses, ister yazara ister kahramana ait olsun canlı, somut ve devingen bir

organizmadır. Ses, fikirlerin bir başka deyişle bilincin edebi eserinde temsilcisidir. Bahtin, bu yüzden çökseslilikteki ses kavramını çoğu zaman bilinç yerine ya da bilinçle eş değer anlamda kullanır. Kahraman, her zaman, öz bilinç sahibi bir kişi olarak eserde kendi sesi ile yer alır. Öz bilinç, yazar tarafından kuşatılabilir, baskılanmaya çalışılabilir ama ne olursa olsun diyalojik anlatım evreninde kendisinden özerkliğini koruması beklenir.

Polifoniye edebi eserde kahramanı merkeze alarak üç başlık altında incelemek mümkündür:

1. Kahramanın öz bilinci
2. Kahramanın fikirleri
3. Metnin türsel kompozisyonu.

### **2.2.1. Kahramanın Öz Bilinci**

Bahtin polifoniye incelemeye ilk önce kahramandan başlar ve diğer konuları da kahramanın öz bilinci ve bağımsızlığı dolayımında ele alır ki, bu durum kahramana merkezi bir rol verdiğini gösterir. Polifonide, kahramanın kim olduğu ve yazarla ilişkisinin nasıl olduğu önemlidir çünkü kahraman, polifonik varlığını bu karmaşık ilişkilere borçludur. Bahtin, kahramanın tek başına varlığının, sosyal ve tipik özelliklerinin polifoni için yeterli olmadığını, başkalarıyla ilişkiye geçme temelinde yeni ve farklı bakış açılarına sahip olması gerektiğini Dostoyevski romanları üzerinden şu şekilde açıklar:

Kahraman, Dostoyevski'yi dünyaya ve kendine özgü bir bakış açısı olarak, insanın kendi kendisine ve çevresindeki gerçekliğe göre anlamlı ve değerli konumu olarak ilgilendirir. Dostoyevski için kahramanın dünyada var olması değil, kahraman için bir dünya olup olmaması ve onun kendi kendisi için nasıl var olduğu önemlidir (Bahtin, 2020: 91).

Bu pasajda geçen kahramanın “dünyaya ve kendine özgü bir bakış açısı” ve bulunduğu “konum”u, kahramanın öz bilinç sahibi bir insan olduğunu gösterir. Bilinç terimi, sözlük anlamıyla “İnsanın kendisi, yaşantıları ve dünya üzerindeki bilgisi; aynı zamanda düşünme ve kendini tanıma yeteneği” olarak açıklanır (Akarsu, 1998: 37). Bu tanıma göre kahramanın öz bilinci, kendisini ve dünyayı tanıma, algılama yeteneği ile kendisi ve dünya üzerine düşünebilme çabası olarak anlaşılabilir. Polifonik kahramanın ayırt edici ve baskın özelliği, kendine dair bilincinin olması yani her durumda kendi düşünce, davranış, ruh hali, içinde bulunduğu koşulların vb. farkında olmasıdır.

Kahramanın eserde sadece görünür olması ve eylemde bulunması öz bilinç sahibi olması için yeterli değildir. O, kendine özgü bir bakış açısı geliştirebilmeli, kendine ve dünyaya farklı, özgün bir perspektifle bakabilmeli, kendi karakterini yazardan bağımsız bir şekilde oluşturabilmelidir. O, ancak dünyadaki konumuyla, dış dünyayı ama en önemlisi kendini nasıl algıladığıyla öz bilincini kurar, eserde bu şekilde görünürlük kazanır. Bressler, kahramanın öz bilinç kazanmasının anlamını “Bahtin’e göre, romanın çoksesli doğası, tek bir tane değil, pek çok hakikat bulunduğunu ima eder. Her karakter kendi hakikatini konuşur ve düşünür” sözleriyle değerlendirir (Bressler, 2017: 77). Bressler’e göre kahraman, kendi hakikatine vakıf, bunun yanında başka hakikatlere de kulak kesilen kimsedir. Kahramanın kendi düşüncelerinin farkında olarak öz bilinç kazanması ileride değinileceği üzere onu aynı zamanda bir ideolog yapar.

Kahramanın konumu, polifoni için merkezi bir önem taşır. Kahramanın kendisiyle veya bir başkasıyla konuşması, etkileşimi eş biçimde ve eş değerde gerçekleşir. Kahramanın kendilik bilinci ile kendisi dışındaki dünyaya dair bilinci birbirinden ayrıştırılmaz ve bu ikisi birbirinin devamı niteliğindedir. Öz bilinç, kendi içine kapanma ile değil, başka bilinçlere açılma, onlarla ilişkiye geçme dolayımında yani diyalojik yolla inşa edilir:

Kahramanın kendi kendine yaklaşımı bölünmez bir şekilde onun diğerine karşı yaklaşımıyla, diğerinin ona karşı yaklaşımı ile bağlantılıdır. *Kendi kendini bilmek hep kendini diğerinin onun hakkındaki bilincinin zemininde hissedir*, “kendim için ben” “başkası için ben”in zeminindedir. Bu yüzden kahramanın kendi hakkındaki sözü yabancıların onun hakkındaki sözünün kesintisiz etkisi ile inşa edilir (Bahtin, 2020: 286).

Kahramanın kendi hakkındaki bilinci aslında karmaşık ve uzun bir süreçtir. Zira zaman ve mekân olarak nerede başladığı ya da biteceği önceden kestirilemez. Kendini bilmenin bilinci hep başkasının kendi hakkındaki değerlendirmelerini dikkate almayı dahası onlarla ilişkide olmayı gereksinir. Yaşamsal ve dilsel ilişkilerin birbirine geçtiği, birbirini etkilediği, belirlediği dünyada öz bilinç kazanmak birbirleriyle iç içe geçmiş dilsel yönelimleri ortaya çıkarmak ile mümkün olacaktır.

Kahramanın öz bilinci, bütünüyle kendisi üzerine düşünmesi, kendi dışındaki dünyayı tanıması koşuluna bağlanır. Çünkü daha önce belirtildiği üzere kahraman, “mitik Âdem” değildir. Kahramanın tek başına olmaması, kendi bilincini kazanırken hep başkalarının onun hakkındaki düşüncelerini, kanılarını bilmesini gerektirir. Bu yüzden öz bilinç başkalarının bilinci ile etkileşim halinde inşa edilir.

Kahramanın yazarın müdahalesine maruz kalmaksızın kendini ve dünyayı algılaması, eylemde bulunması, yazarın görüş alanına girmez. Dış dünyayı diyalog yoluyla tanıyan kahraman, iç dünyasını da “diyaloglaştırılmış iç monolog” yoluyla tanır. Burada yazarın rolü, kahramanın öz bilincini varlık, işlev ve sonuçları yönünden aktarmak şeklinde belirtilir. Yazar kahramanı doğrudan betimlemez, kahraman üzerine konuşmaz, sadece kahramanın öz bilinç kazanması bağlamında kahramanın görüş alanına giren ne varsa onları aktarır. Kahramanın öz bilinci de yazarın görüş alanına girmez; yani yazar, hâkim ve belirleyici bir rolle, kahramanı inşa etmez. Yazar, artık kahramanı dıştan ve üstten tanımaz, tanımlayamaz. Bu çarpıcı dönüşümü Bahtin “Yazarın yaptığı şeyi bu kez kahraman yapar, kendi kendisini olası her bakış açısından görür; yazarsa artık kahramanın gerçekliğini değil, onun öz bilincini ikinci sınıf bir gerçeklik olarak görür.” sözleriyle belirtir (Bahtin, 2020: 94). Kahraman kendi kendisini başkaları üzerinden inşa eden anlatıcı konumundadır, anlatıcı ise bir bakıma eser boyunca kahramanlaşmıştır, denilebilir.

Kahramanın Dostoyevski romanlarındaki görünümü, varlık kazanması tamamen öz bilinci üzerinden gerçekleşir. Bu aslında roman türü için ciddi bir dönüşüm anlamına gelir. Bahtin, “Kahraman imgesinin inşasında sanatsal dominant olan öz bilinç, kendi kendine yeterlidir.” ifadesiyle romanın kuruluşunda belirleyici öge olarak öz bilinci görür (Bahtin, 2020: 96). Elbette yazarın bakış açısından, yazarın belirlediği kahraman değil, kendi öz bilincini kurmuş bir kahraman vardır. Yazar, sadece bu öz bilince aracılık eder. Örnek olarak *Yeraltından Notlar*'da kahraman, öz bilincini, bir başkası olarak kendi üzerine kendisiyle ilgili her şey hakkında düşünmesiyle kazanır. Oysa monolojide “kahraman kapalıdır ve onun anlamsal sınırları katı bir şekilde çizilmiştir: eylemde bulunur, bir şeyler yaşar, düşünür ve olduğu şey sınırlarında kavrar yani belli bir imgenin gerçekliği olarak kendi sınırlarında ama kendi olmayı bırakamaz, yani kendi karakterinin, kendi tipikliğinin, kendi mizacının sınırlarından çıkamaz.” sözleriyle monolojik kahraman belirtilir (Bahtin, 2020: 97). Monolojik kahraman kendi varlığının, düşüncelerinin farkında olmadan yazarın çizdiği rolle hayatına devam eder. Kendi üzerine eğilme, kendi fikirleri, duyguları bağlamında davranma, monolojik kahramanda bulunmayan özellikler olarak sıralanır.

Polifonide, kahramanın ve yazarın konumunun türsel bakımdan burada anlatıldığı şekliyle radikal bir dönüşüme uğramasındaki esas amaç nedir? Bahtin bu soruyu “insanın yeni bütünsel bir özelliğinin, ‘kişiliğinin’ (Askolkov), ya da

‘insandaki insanın’ (Dostoyevski) keşfedilmesi” şeklinde cevaplar (Bahtin, 2020: 104). Bu, edebiyat dünyasının dışında felsefi bir sorundur aslında. Kahraman ve yazarın dönüşümü, çağın değişen şartlarına uygun olarak parçalanmış, kendi bütünlüğünü kaybetmiş yeni insanı anlatmanın yeni bir yolu olarak görülür. Kahramanın bilinci farklı parçalarla ve farklı yollarla inşa edilen, bütünlükten uzak, parçalı ve tamamlanmamış bir bilinç görünümündedir. S. Azeri, sanatsal yapıtta kahramanın bilinci ile ilgili olarak "Bahtinci terminolojide bilinç, "olma" ile karşıtlık içinde "oluş"u temsil eder" tespitinde bulunur (Azeri, 2010: 162). Bu ifadede, bilincin sınırlandırılmış ve sonlandırılmış bir süreç olmadığı, kahramanın bakış açısı ve konumunun etkisiyle sürekli değişen niteliği görülebilir. Bakış açısı ve konum, bir başkası ile ilişkiye geçerek bilinci etkileyecek dilsel olgular olarak öne çıkar. Bilinç her şeyden önce dilsel bir faaliyet, yani dünyayı dille kavramanın karşılığı olarak görülür. Bu faaliyet tamamlanmış veya sınırlandırılmış bir faaliyet değildir. Bu yüzden bilinç hali, tıpkı dil fenomeni gibi "olma" değil "oluş" ile ifade eden bir süreçtir.

Polifonide “kahramanın öz bilinci” vurgusu bir başka açıdan XIX. yy.ın klasik gerçekliğine eleştiri olarak değerlendirilebilir. Stendhal’ın “ayna” metaforuyla dış dünyadaki gerçekliği yansıtma çabası, Bahtin’de, kahramanın, başkalarının bakışı ve bilinci dolayımında kendi öz bilincini inşa etme sürecine dönüşür. Gerçek, kahramanın kafasının dışında, “aynaya yansıyan yolda” aranmaz; belki kahramanın kafasının içinde kendisi için anlamlı bir dünya olup olmamasında aranabilir. Bir başka söyleyişle modern yazar için artık yansıtılacak bir dünya yoktur, kişinin öz bilinci üzerinden kurduğu kendi “gerçek” sanısı vardır.

Bahtin’de kahramanın öz bilinç kazanması ile Freud’un psikanaliz kuramında ‘ego’nun biçimlenişinin, birbirine oldukça yakın olgular olduğu söylenebilir. Freudcu psikanalitik kuramda benlik (ego), alt benlik (id) ve üst benlik (süper ego) ile çatışma halinde oluşur. Freud’a göre alt benlik, “tutkuların ve dürtülerin büyük deposunu” oluşturur ve orada “haz” ilkesi hâkimdir. Benlik, adeta huysuz atını dizginlemek zorunda olan bir binici gibi alt benliği evcilleştirmeye çalışır. Freud, bu durumu “Atından ayrılmak istemeyen bir binicinin nasıl ki atının onu sürüklediği yerden başka bir yere gitmeye pek şansı yoktur, aynı şekilde benliğin de alt benliğin iradesini sanki kendisininmiş gibi eyleme dönüştürme âdeti vardır.” sözüyle ifade eder (Quinodoz, 2019: 226). Öte yandan üst benlik de öz eleştiri ve aşırılığa kaçan ahlaki bilinç şeklinde kendini görünür kılar ki o da benlik ile çatışma halindedir. İşte benlik, alt benlik ve üst

benlik arasındaki bu çatışmalı özel alandır. Üst benliğin daha çok toplumsallaşma ve değer yargıları kazanma aracılığıyla dışsal kaynaklı olduğu göz önüne alındığında, benliğin hem iç bakış hem de dış bakış aracılığıyla inşa edildiği görülebilir. Bahtin'in *Yeraltından Notlar*'daki kahramanla ilgili yaptığı "Yeraltı insanının yabancı bilince karşı bu gergin yaklaşımının kendi kendisine aynı ölçüde gergin olan yaklaşımla karmaşıklaştığını görüyoruz." (Bahtin, 2020: 315) tespiti, öznenin öz bilincinin yabancı birinin bilinciyle bölünerek şekillendiğini gösterir. Bu, Freud'da benliğin oluşumuna benzer, bütünlükten yoksun, parçalı ve aşamalı bir inşa süreci olarak görülebilir. Bir başka deyişle Bahtin'in kahramanı ile Freud'un kahramanı kendi öz bilinçlerini bir başka bilinçle çatışmalı ve parçalı bir şekilde oluşturur. Bu çatışma ister Freud'da olduğu gibi, benliğin alt benlik ve üst benlikle çatışması şeklinde olsun, ister Bahtin'de olduğu gibi, kendini başkasının kendine dair bilincinde bilmek şeklinde olsun, her iki durumda da kahraman kendi bilincini kurmak için yabancı bir bilince, yabancı bir bakış açısına ihtiyaç duyar.

Öte yandan Bahtin'de kahramanın öz bilinç kazanması ile Hegel'de bilincin oluşumu arasında bazı yönlerden benzerliklerin olduğu görülebilir. Hegel'e göre bireyin diyalektik yolla bilinçlenmesi ve gelişmesi üç aşamada olur: bilinç safhası, kendilik bilinci safhası ve mutlak özne safhası. Bu üç aşama tez, antitez ve sentez ile bilincin diyalektik oluşumu şeklinde ifade edilir. Birinci aşamada, sadece saf halde bilinç vardır ve bu bilinç, şeyler arasındaki farklılığı algılayamaz; tıpkı bir çocuğun odadaki çeşitli eşyalar arasındaki farkı algılayamaması gibi. İkinci aşamada bilinç kendine bakar, kendi öz hareketlerinin farkına varır. Çocuk, odadaki nesnelere birbirinden ayırt eder ve oda hakkında yeterli bilgi sahibi olur. Bu yeni aşamada bilinçte bir ikilik hali görülür. Bilinç, kendine bakar ama bir başkasına bakıyormuş gibi bakar. Bilinç, hem özne hem nesne haline gelmiştir, bu aşamada "kendi-için bilinç" ortaya çıkar ve bilincin içinde "öteki"nin ortaya çıktığı görülür. Yani çifte bir iç düşünme ile bilinç kendini, kendinden ayırmış ve bir başkasına bakar gibi kendine bakmıştır. Üçüncü aşama "mutlak özne" aşamasıdır. Bu aşama, kendinden önceki iki çelişkili aşamanın (tez-antitez) diyalektik sentezidir. Bilinç, kendisini öz edimleri içinde görüp tanır, böylece bilinçte ortaya çıkmış olan "öteki", ortadan kaybolur. Bu aşamada bilinç, "özne" haline gelir ve edimlerinin her biri bu öznenin birer yüklemi olur. Mutlak öznedeki bilinç ile dünya arasındaki çelişkinin yeni bir senteze ulaştığı görülür (Hilay, 2020: 102-105).

Hegel, bilincin tez, antitez yoluyla öznde mutlak bir yargıya (sentez) dönüştüğünü belirtir. Fakat sentez aşamasında, mutlak öznenin karşısında yer alan “öteki”, Hegel’e göre ortadan kaybolur. Mutlak özne kendi eylemlerinin tek belirleyicisi, tek hâkimi olur. Bahtin, diyalektiğin bu aşamasında Hegel’le çatışır, çünkü özneler arası düşüncelerin tek bir öznde sentezlenerek hâkim bir yargıya dönüşmesi ve ötekinin ortadan kaybolması, Bahtin’in diyalojik evreni için beklenen bir son değildir. Bahtin’e göre öz bilinç, her durumda kendini ötekine göre inşa eder. Bahtin, Hegel’in diyalektiğinde ikinci aşamaya (antitez) karşı değildir, çünkü bilinç bir başka bilinç ile çatışabilir. Ancak üçüncü aşamada, yani diyalektik sentez aşamasında, “öteki”nin ortadan kaybolduğu aşamada, Bahtin, Hegel’in diyalektiğini monolojik bulur ve kabul etmez.

### 2.2.2. Kahramanın Fikirleri

Polifonide fikirsel yapı, tek fikirle bağdaşmayan, eserde doğal olarak birçok fikre gereksinim duyan ve bu yolla eser boyunca tek bir fikirsel söylemin hegemonyasından kurtulup farklı fikirlere imkân tanıyan bir söylem biçiminde ortaya çıkar. Dostoyevski’nin kahramanı, dünyaya ve kendine dair fikri olan bir “ideolog”dur. Dostoyevski’de kahraman, zihninde çeşitli fikirlerin toplandığı ve çarpıştığı bir insan olduğu için ideolog olarak adlandırılır. Fakat burada belirtilmesi gereken nokta, polifonide fikir, içerik yönüyle değil sanat eserindeki işlevi yönüyle ele alınır; yani fikrin ne olduğu ya da hangi fikir olduğu değil, nasıl ve ne ölçüde temsil edildiği, başka fikirlerle etkileşimi, canlılığı, kahramana yaptığı katkılar öne çıkarılır. Bu yüzden Bahtin, kendinden önceki eleştirmenleri, Dostoyevski’de fikrin salt içerik yönüyle ilgilendikleri için eleştirir ve kendisinin, kahramanların fikirlerini içerik yönünden değil temsil ve işlevsellik yönüyle incelediğini belirtir (Bahtin, 2020: 129). Sanat eserinde kahramanların fikrinin içeriğine bakmak, polifonik bakış açısı değil sosyolojik, tarihsel, politik vb. inceleme kategorisinde değerlendirilebilir.

Sanat yapıtındaki fikirlerin diyalojik ilişkileri *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*’nda şu şekilde belirtilir:

Fikir yaşamaya, yani oluşmaya, gelişmeye, dilsel ifadesini bulmaya ve yenilemeye, yeni fikirleri doğurmaya ancak başka yabancı fikirlerle özsel diyalojik ilişkiye girerek başlar. İnsan düşüncesi sadece başka bir seste cisimlenen, başka bir düşünceyle canlı temas koşullarında, yani başkası tarafından ifade edilmiş bilincin dilinde gerçek bir düşünce olur, yani fikir olur. Seslerin-bilinçlerin bu temas noktasında doğar ve yaşar, fikir (Bahtin, 2020: 140).

Fikir, canlı bir organizma olarak ancak başka fikirlerle temas geçerek canlılığını ve devamını sürdürebilir. Bu durum fikrin içeriğinden bağımsız biçimsel ve işlevsel yönüdür. Fikrin bir özne ile temsil edilmesi onun yaşaması, canlılık kazanmasının ilk koşuludur. Sonrasında ise başka fikirlerle çatışarak metnin diyalojik yapısını kurmaya katkıda bulunur. Diyalojide fikirlerin insan zihninde nasıl oluştuğu, hangi aşamalardan geçtiği önemli değildir; başka fikirlerle hangi etkileşime girdiği ve başka insanların zihninde ne ölçüde yer ettiği önemli yer tutar. Fikrin, bireysel olarak değil dolaşımda olan başka insanlarla, fikirlerle çatışarak ortaya çıkması “Onun varlık alanı bireysel bilinç değil bilinçler arasındaki diyalojik iletişimdir.” ifadesinde dile getirilir (Bahtin, 2020: 140).

Bahtin, polifonide fikrin diyalojik doğasını, ressamın tablosundaki renklere benzetir. Ona göre bir fikre başka fikirlerin yansiyarak fikrin ortaya çıkmasıyla bir tablodaki rengin tonunun başka tonlarla saflığını yitirmesi ve bu sayede sahici bir resmin ortaya çıkması benzer şeylerdir. Eğer fikirler de renkler gibi karışmamış olsaydı, kolayca çürütülecek yavan ideolojiler olup çıkardı (Bahtin, 2020: 142). Tuvaldeki renklerin birbirine karışması gibi, fikirlerin de sanat metinlerinde yaşam kazanması ancak başka fikirlerle girdiği sürekli ve çoğul ilişkilere bağlıdır.

Monolojik dünyada, hem özsel olarak hem de işlevsel olarak fikrin varlığından söz edilemez. Zira dil tek başına oluşamayacağı gibi fikir de tek başına başka insanlardan ve fikirlerden yalıtılmış bir şekilde oluşamaz. O, mutlaka sesler-bilinçler arasındaki varlık zemininde hayat bulur. Fikir, varlığını farklı sesler arasındaki ilişkiye borçludur. “Fikir canlı bir olaydır, iki ya da birkaç bilincin diyalojik buluşma noktasında sahnelenen bir olay” (Bahtin, 2020: 140) ifadesiyle fikrin monolojik bir dünyada yaşayamayacağı belirtilmiş olur. Monolojik dünyada bir fikir, yabancı fikirlerle diyalojik ilişkiye giremez. İdeolojik olan her şey, böyle bir dünyada ikiye ayrılır. Bir fikir ya kabul edilir ya da reddedilir yani adeta üçüncü halin imkânsızlığı söz konusudur. Monolojik dünyada fikir bu yüzden gelişemez ve sınırlı kalmaya mahkûm olur.

### **2.2.3. Türsel Kompozisyon**

Türsel kompozisyon ifadesi ile polifonik bir metnin biçim özelliklerinin ortaya konulması kastedilir. Bahtin, romanın tür ve biçim özelliklerini tarihsel kökenlerine inerek belirleme yoluna gider. Dostoyevski üzerine yayımladığı kitabın ilk baskısında

*Dostoyevski'nin Yapıtının Sorunları* (1929) olan adını, ikinci baskıda *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* (1963) şeklinde değiştirir. 1929 baskısında daha çok *türsel-biçimsel* sorunlar üzerinde dururken yeniden gözden geçirdiği 1963 baskısında türsel incelemelerin yanında *tarihsel* incelemelere de ağırlık verir. *Türsel-biçimsel* meselelerden *tarihsel* incelemelere geçmesinin, romanın biçimsel nitelikleri ile tür ve köken meselesini birlikte ele almasından kaynaklandığı düşünülebilir.

Bahtin'e göre romanın biçimsel özelliklerinin tarihsel kökleri Antik Dönem edebiyatında "ciddi-gülmece türler" olarak adlandırdığı türlerde aranmalıdır. Güncel olanı canlı ve bütün doğallığıyla anlatmaları, efsaneye değil gözleme ve hayal gücüne dayanmaları, neşeli olmaları, ciddiyetin, sağduyunun, dogmatizmin ve tek anlamlılığın zayıflaması bu ciddi- gülmece türlerin karakteristik özellikleridir. Bu türlere örnek olarak Sokratik diyaloglar, Sophron'un mimleri, sempozyum edebiyatı, hatıra edebiyatı (Khioslu İon'un *Epidemiai* adlı hatıratı, Platon'un *Kritias*'ı), çoban şiirleri, Menippos satiri (*menippea*) gibi türler verilir. Sokratik diyaloglar ve Menippos satiri, romanın tür özelliklerinin saptanmasında belirleyici türlerdir. Bu türlerin en önemli özelliği farklı üslupları içermeleri sebebiyle polifonik olmalarıdır. Antik Dönem edebiyatında ciddi-gülmece türlerin tam karşıtı olan ve "ciddi türler" olarak adlandırılan türler ise destan, tarih, trajedi ve retoriktir. Ciddi türlerde tek bir duygu, tek bir görüş ve tek bir söylem egemendir; bu türlerde parodili dil kullanımlarına rastlanmaz (Bahtin, 2020: 167-168).

Bahtin, roman türünün biçimsel özelliklerinin tespit edilmesinde Sokratik diyaloglara ve *menippea*'lara ayrı bir yer ayırarak bu türleri diyalojik türler arasında sayar. Bu türler, Antik Dönem'den Dostoyevski'ye uzanan çizgide romanın tarihsel kökenini oluşturan türler arasındadır. Sokratik diyalog, sadece Sokrates'e ait olan diyalogları kapsamaz, soru-cevap yoluyla hakikatin ortaklaşa ortaya çıkarılması anlamına gelen diyalogların genel adı olarak kullanılır. Sokratik diyaloglar; Platon, Ksenofon, Antisthenes ve diğerlerinin başlangıçta hatıra şeklinde yazdığı ve bir hikâye ile çerçevelediği "gerçeğin diyalojik keşfedilmesinin Sokrates yöntemi" olarak adlandırılan diyaloglardan oluşur. "Doğrunun diyalojik doğası" en çok Sokratik yöntem ile dile getirilir. Bu tür diyalogların iki özgün özelliği *senkriz* ve *anakriz*'dir. *Senkriz*, belli bir konudaki farklı bakış açılarının çatışması, *anakriz* ise muhatabı söz söylemek için kışkırtmak, zorlamak, tahrik etmek anlamında kullanılır. Sokratik

diyalog, “hazır doğruya sahipmiş gibi yapan” monolojizm ile tezat teşkil eder (Bahtin, 2020: 170).

Sokratik yöntemin toplumsal temelleri göz önüne alındığında ortaya çıktığı yerin, resmî niteliğiyle meclis değil, halk meydanları olduğu görülür: “Halk meydanında kamusal meselelere katılım şansı olmayan karma insanlar bulunuyordu: yabancılar, kadınlar, köleler.” (Karatani, 2019: 160) Sokratik yöntem, toplumsal yönüyle çeşitlilik içerdiği kadar iletişim yönüyle de özgün bir karaktere sahiptir. Sokrates, muhatabının iddialarına karşı önermeler ileri sürmez, daha ziyade muhatabının önermelerini geçici olarak kabul etmek ve bunun antitezini ileri sürmek şeklinde tarif edilebilecek bir yöntem kullanır. Sokrates’in bu yöntemi ise güncel bir diyalogda birbirini ikna etmek için tartışan iki insanın sınırlarını aşar. İki insan diyalogda sabit bir erek (*telos*) belirleyip ona doğru yönelirken Sokratik diyalogda sonuca doğrudan ilerlemeyen soru-cevap yöntemi tercih edilir. İki kişinin nihai bir sonuca dönük diyalogunun aslında diyalog değil, monolog olduğu açıktır (Karatani, 2019: 160-161). Farklı kişilerce diyalog yoluyla tartışılan bir konunun, egemen bir söylem aracılığıyla nihai bir sonuca ulaşması, Sokratik diyalogun tam karşıtı bir tartışma modeli olarak monolojik karakterde değerlendirilir.

Menippos satiri (*menippeia*), tarihsel yönden Sokratik diyalogun ortadan kalkmasıyla doğan ve adını MÖ III. yüzyıl filozofu Gadaralı Menippos’tan alan türün adıdır. Fakat terim ilk kez, Romalı bilgin Varro’nun kendi satirlerini “*saturae menippeae*” şeklinde adlandırması sonrasında MS I. yüzyılda kullanılmıştır. Bu türün örnekleri arasında Seneca’nın *Apokolokyntosis*’i, Apuleius’un *Başkalaşım*’ı (*Altın Eşek*), Boethius’un *Felsefenin Tesellisi* vb. eserler sayılır (Bahtin, 2020: 174). Menippos satiri, Sokratik yöntem ile beraber bazı özellikleriyle roman türüne kaynaklık etmiştir. Sokratik diyalog ile Menippos satirinin ortak yönleri olarak *aporetik* yöntemi kullanmaları, bütünlükten ve kesinlikten yoksun olmaları gösterilir.

Menippos satirinin roman türüne tarihsel-biçimsel yönden kaynaklık etmesi bakımından bazı özellikleri arasından şunlar sayılabilir: gülmece ögesine ağırlık verilmesi, olay örgüsü ve felsefi yaratıcılık bakımından olağanüstü özgür olması, fantastik serüven barındırması, mistik-dinsel simgelerin yol, meyhane ve pazar yerlerinin kaba natüralizmiyle birleşmesi, destana ve trajediye yabancı komik anlatım yapısı, skandal sayılabilecek yersiz, kaba sözler ve hitaplar, keskin tezatlar ve zıt kavramların bir aradalığı, güncel olaylara ağırlık verilmesi vb. (Bahtin, 2020: 175-

181). Menippos satiri (*menippea*) bu yönleriyle Orta Çağ'daki karnaval edebiyatının İlk Çağ'daki örneği kabul edilir. Bu özellikler dikkate alındığında *menippea*'nın hayatı güncel ve olağan akışına uygun, ritüellerden ve yapmacık ciddiyetten uzak anlatı olduğu söylenebilir. Katı kural ve sınırlar, gerçek hayattaki hiyerarşi *menippea*'larda görülmez.

Roman türünün biçimsel bütünlüğünü tamamlayan bir başka özellik ise karnaval dünyasına özgü çeşitli davranış ve dil formudur. Karnaval; Roma, Venedik, Paris, Köln gibi büyük Avrupa'nın büyük şehir meydanlarında, bazen yılın üç ayı gibi uzunca süre devam eden, her türlü yasanın, yasak ve sınırlamaların kaldırıldığı, simgesel ve samimi gösterilerin yer aldığı eğlencelere verilen addır. Başlıca karnaval ritüeli, karnaval kralına şaka yollu taç giydirilmesi, ardından çeşitli alay ve şaka yollu davranışlarla onun tahttan indirilmesidir. Karnaval, sınırları belirsiz, kimin seyirci kimin oyuncu olduğu belli olmayan gösteridir. Karnaval eğlencelerinin bu özgün karakteristiği "Karnaval hayatı da kendi alışılmış rayından çıkarılmış hayattır ki bir bakıma, içi dışına çıkmış hayat, tersine dünyadır." sözleriyle belirtilir (Bahtin, 2020: 185). Orta Çağ'da bir yaşam şekli olan karnavaldan edebiyat diline aktarılan karnavallaşmış dil, romanın türsel kompozisyonunun belirlenmesinde başvurulan söz ve davranışları içermesi sebebiyle önemlidir. Karnavallaşmış dil, simgesel, somut, duygusallaşmış, jestlere ağırlık veren, karnavala özgü tarzda belli noktalarda ayrımlaşan ve karmaşık şekilde birleşen, sanatsal imgelerin somut bir şekilde hissedildiği dil anlamına gelir (Bahtin, 2020: 185 vd.). Karnavalın bir yaşam şekli olarak dile yansması ve edebi türlerin oluşumunda rol oynaması Bahtin'in değerlendirmesine göre şimdiye değin araştırmacılar tarafından ihmal edilen bir konudur. Bu bağlamda karnavalın, eski çağlardaki coşkun duyguların ve tutkunun simgelediği *Dionysoscu* yaşam şekliyle bağlantılı ve akraba olduğu görülür.

Sokratik diyalog ve *menippea*'dan başlayarak Orta Çağ'da Rabelais ve Cervantes'e uzanan, oradan da Dostoyevski'ye kadar gelen düzyazı türünün temel özelliği diyalojik ilişkileri muhafaza etmiş olmalarıdır. Karnaval eğlencelerinde sınırlı sürede özgürleşebilen toplum, bunu ancak diyalojik dille ifade etme imkânı bulur. Karnaval dilinin temel özelliği ise parodidir çünkü parodi, karnavalın özgün doğasının dilini barındırır. Karnavalın doğasındaki ikilik –kral ve taklitçisi- parodili dile de aynen yansır.

Karnavalın ve parodinin ikili yapısının, hem toplumu hem de tek başına insanı anlamak ve anlatmak için uygun bir seçim olduğu görülür. İnsanların katı, sabit, sınırları belirli bir varlık olmaktan ziyade zorunlu çekincelerle biri katı ve resmi, diğeri özgür ve gülmeye dayalı ikili hayat yaşaması, bu durumu ifade etmek için karnaval dilini ön plana çıkarmayı gerektirir. İnsanların hayatındaki bu ikilik ve kararsızlık, ciddiliği ve gülmeceyi, farklı nitelikteki insanları ve olguları bir arada düşünebilmeye kapı açar. Karnaval dünya görüşünün dili olarak parodi, idealize edilen büyük, ciddi kahramanlar ile toplumun alt kesiminden dikkat çekmeyen hayatları ikili ve sınırları belirsiz bir dille anlatmak için elverişli bir zemin sağlar.

### 2.3. Heteroglossia

Heteroglossia, Bahtin'in Batı'da tanınmasında önemli katkıları olan T.Todorov'un, Bahtin'in eserlerinde geçen Rusça "*raznojazycie*" terimine Antik Yunancadan yararlanarak bulduğu karşılıktır. (Todorov, 1998: 56) Heteroglossia, "*heteros*" (farklı, diğeri) ile "*glossa*" (ses, dil) kelimelerinin birleşimiyle oluşmuş Yunanca bir kelime olup Türkçeye "çok dillilik, farklı dillilik" sözcükleri ile çevrilebilir. Heteroglossia bugünkü İngilizcede "bir sanat metninde iki yahut daha fazla dilin veya bakış açısının varlığı" anlamı taşıyan bir terim olarak kullanılır (Lexico.com, 2020). Daha açık bir şekilde belirtmek gerekirse heteroglossia, bir ulusal dil altında kümelenmiş veya dağılmış farklı toplumsal dilleri ifade etmek üzere dil çeşitliliği anlamında kullanılan bir terim olarak tarif edilebilir. Bu kullanımda geçen "dil" ifadesinin tarihsel, kültürel, ideolojik, mesleki vb. yaşantıların etkisiyle oluşmuş çeşitli toplumsal diller ve bu çeşitliliği yansıtan bireysel "sözce" anlamına gelecek şekilde kullanıldığını özellikle belirtilmek gerekir.

Bahtin, *Dostoyevski Yapıtının Sorunları*'nı (1929) yayınlamasından sonra tarihsel çalışmalara ağırlık verdiği bir dönemde yazdığı "Romanda Söylem" yazısında heteroglossia (*raznojazycie*) terimine yer verir. Heteroglossia terimi, tarihsel kullanımıyla Orta Çağ karnaval panayırılarında soytarıların kullandığı değişik tür ve lehçelerdeki dilleri ifade eder. Ancak heteroglossia'nın karnaval eğlencelerinden daha yakın döneme gelindiğinde ulusal dil altında kümelenmiş tarihsel ve toplumsal dillerin çokluğu, çeşitliliği ile bu dillerin bireyin sözcesine yansımaları anlamında kullanıldığı görülür. Heteroglossia'yı oluşturan dillerin, bir ulusal dil altında dağılımı şu şekilde ifade edilir:

Herhangi tekil bir ulusal dil, içsel olarak, toplumsal lehçelere, tipik grup davranışlarına, mesleki jargonlara, tür dillerine, nesillerin ve yaş gruplarının dillerine, taraflı dillere, otoritelerin, çeşitli çevrelerin ve geçici modalardan dillerine, günün hatta saatin özel sosyopolitik amaçlarına hizmet eden dillere (her günün kendi sloganı, kendi sözcük dağarcığı, kendi vurguları vardır) bölünecek şekilde katmanlaşır (Bahtin, 2017: 37).

Burada görüldüğü üzere ulusal dilin içinde heteroglossia'yı oluşturan alt diller, neredeyse hayatın her alanında çok fazla çeşitlilik gösterecek şekilde dağılmışlardır: Toplumsal lehçeler, grup dilleri, mesleki jargonlar, türsel diller, çeşitli otoritelerin ve çevrelerin dilleri, moda ve kuşak dilleri vb. heteroglossia'yı oluşturur. Ulusal dil altında dağılmış bu farklı diller, birbirlerinden tamamen kopuk, birbirleriyle ilişkisiz bir şekilde bulunmaz. Bu dillerin bir üst dil anlamındaki ulusal dil altında farklılığı-çeşitliliği kadar birbirleri üzerinde “katmanlaşması” da belirleyici özellik olarak öne çıkmaktadır. Bu yüzden heteroglossia terimi, tarihsel-toplumsal dillerin çeşitliliğini ifade etmek üzere kullanıldığı kadar, bu dillerin birbirleri üzerinde katmanlaşması anlamıyla da kullanılır.

Heteroglossia'da ulusal dil merkezileştirici, tarihsel-toplumsal diller ise merkezkaç konumda diller olarak yer alır. Ulusal dil, merkezileştirici yönüyle monolojik dil olma özelliği taşır. Bu yönüyle heteroglossia, merkezileştirici ulusal dil ile merkezkaç tarihsel-toplumsal dillerin gergin, çatışmalı ortamında şekillenen bireyin kendi özgül sözcüğü olarak düşünülebilir. Heteroglossia'yı oluşturan bu diller şimdi ve geçmiş arasında, şimdiki zamanın farklı coğrafyalarında bir arada yaşar ve birbirleri ile çelişkinin, rekabetin var olduğu bir ortamda, sözcüde görünürlük ve somutluk kazanır. Heteroglossia'da bakış elbette tarihsel-toplumsal dillerin üzerindedir fakat bu dillerin somutlaşması ve edebi esere dönüşmesi eser dolayımında bireyin sözcüğü ile olur. Bu yüzden sözcüğü merkeze alarak heteroglossia incelenir. Çünkü sözcüğü, bireyin somut ve canlı dilidir. Voloshinov, “Dil iletişimi somut bir ortamla olan bu bağlantının dışında asla anlaşılabilir ve açıklanamaz” sözüyle bireysel dilin heteroglot kökenine dikkati çeker (Voloshinov, 2020: 160). Dil, soyut bir sistem olmayıp heteroglossia'yı oluşturan dillerin somut kullanım alanları üzerinden anlaşılabilir. Heteroglossia'da bireyin sözcüğünün inşa edilmesinin aşamalarının şu şekilde sıralandığı söylenebilir:

Ulusal dil → farklı toplumsal diller → sözcüğü

Ulusal dil monolojik karakter görünümündedir ve altındaki toplumsal dilleri bastırmaya, merkezileştirmeye çalışır. Ulusal dil ile bu diller arasında çatışma ve

karşılıklı direnç görülür. Böyle bir dilsel zeminde birey kendi sözcisini inşa etmek için yoğun uğraş sarf eder.

Heteroglossia'yı oluşturan diller canlı, dinamik, somut ve değişken dillerdir. Her biri, anlam bilimi, söz bilimi, sentaks vb. yönlerinden farklılık gösterir. Onları incelemek için toplumsal hayattan çekip çıkarmak, soyutlama yoluyla inceleme malzemesi yapmak mümkündür. Ancak böyle bir yöntem, Bahtin'in kabul edebileceği bir yöntem olmaktan uzaktır. Soyutlama yöntemi, dilbilimin tercih edeceği bir yöntem olabilir ancak metadilbilim buna karşı çıkar, çünkü dili canlı doğasından koparmadan toplumsal ilişkiselliği ve canlılığı içinde incelemek gerektiğini ileri sürer.

Monoglossia, heteroglossia'nın karşıtı olarak tek bir dilin, tek bir türün ve ideolojinin egemen olduğu dil formudur. Bireyin sözcisi diller halitası içerisinden belirlenmez. "Romansı Söylemin Tarih Öncesinden" makalesinde heteroglossia ve monoglossia farkı, tarihsel süreç göz önünde tutularak şu şekilde karşılaştırılır:

Antik Yunan toplumunda, herkes tarafından paylaşılan bir dil ve ideolojik bütünlük, yani monoglossia söz konusudur. Roma imparatorluğu ve Ortaçağ, tek bir toplumda farklı doğal dillerin, esas olarak Latinceyle halk dillerinin birlikte var olduğu, bir dilin kendini başka bir dilin gözleriyle gördüğü bir poliglossia ortamı yaratır. Rönesans sonrası modern toplumda ise doğal, ulusal dil düzeyinde bütünleşme, türler ve biçimler düzeyinde ayrışma, yani heteroglossia gerçekleşir (Bahtin, 2017: 19).

Bu alıntıda "monoglossia, poliglossia ve heteroglossia" terimlerine yer verildiği görülmektedir. Monoglossia, Antik dünyada herkesin içinde yaşadığı bütüncül dünyayı ifade eden dil anlamında, poliglossia Orta Çağ boyunca Latince ile yan yana yaşayan halk dillerini ifade etmek anlamında kullanılır. Heteroglossia ise, Rönesans sonrası bir ulusal dil içerisinde birbirinden ayrışan *tür ve üslupları* ifade etmek üzere kullanılan bir terimdir. Bireysel sözcü, içinde bulunduğu tarihsel-toplumsal dillerin etkilemesi sonucu bu ayrışma içerisinde ortaya çıkmaktadır.

Orta Çağ'da Latincenin yerini ulusal dillere bırakması, modern dönemde ulusal dillerin de kendi içlerinde kültürel, ideolojik, mesleki vb. alt dillere ayrışması süreciyle devam eder. Bir başka deyişle ulusal dil, bir olgu olarak farklı birçok meslek, moda, tür dilini vb. bünyesinde barındırır. Bu dillere, ulusal dilin içinde "alt diller" olarak bakılabilir. Ulusal dil içerisinde gelişen alt diller heteroglossia için kaynak dilleri oluşturur. Bu alt diller, hem ulusal dil ile hem de bireyin sözcisi ile özgür, karmaşık ve çoğulcu bir ilişki kurar. Heteroglossia, bu yönüyle kültürel, tarihsel vb. bakımlardan

söylem, yaklaşım ve kullanıcı çeşitliliğine sahip bir tavır geliştirir. Heteroglossia'daki farklı diller ve bu diller arasındaki ilişkiler şu sözlerle belirtilir:

Heteroglossia'nın tüm dilleri, kendilerine temel teşkil eden ve her birini benzersiz kılan ilke ne olursa olsun, dünyaya dair özgül bakış açıları, dünyayı sözcüklerle kavramsallaştırma biçimleri, her biri kendi nesnesi, anlamı ve değeri tarafından karakterize edilen özgül dünya görüşleridir. Bu halleriyle, hepsi de yan yana sıralanabilir, karşılıklı olarak birbirlerine eklenebilir, birbirleriyle çatışabilir ve diyalojik iç bağıntılar kurabilir. Aslında, birbirleriyle gerçek insanların bilinçlerinde karşılaşır birlikte var olurlar; her şeyden önce de, roman yazan insanların yaratıcı bilinçlerinde (Bahtin, 2017: 67).

Ulusal dilin içinde canlı birer organizma olarak var olan alt diller, gerçek yaşamda olduğu gibi edebi metinde de kendilerini hissettirir. Bu durum bize Bahtin'in ısrarla üzerinde durduğu sanat ve hayatı birlikte ele alma, bu iki alanı birbirinden ayrı dünyalar olarak düşünmeme ilkesini gösterir. Yazarın veya konuşucunun sözcüğünde, gerçek hayatta birbirini baskılamayan alt dillerin karşılıklı ilişkileri sezilir. İlk yazılarından "Sanat ve Sorumluluk"ta yer alan "Sanat ve hayat, tek bir bütün değildir, ama bende -benim sorumluluğumun bütünlüğünde- birleşmeleri gerekir." (Bahtin, 2005: 13) sözü ile yukarıda alıntılanan pasajda geçen "[alt diller] birbirleriyle gerçek insanların bilinçlerinde karşılaşır birlikte var olurlar; her şeyden önce de, roman yazan insanların yaratıcı bilinçlerinde" sözü birlikte düşünüldüğünde sanat ve hayat arasındaki birlikteliğin heteroglossia'da dil yönünden sağlandığı söylenebilir. Ahmet Oktay, "Bahtin'in Kavramları" adlı yazısında "Bu heteroglossia dolayısıyla, romanın sanıldığı kadar keyfi bir şey olamayacağı ortaya çıkıyor ve son kertede toplumsal-ideolojik bir işlevi karşıladığı da anlaşılıyor." ifadesiyle romanın bireyin dünyasının ötesine geçen toplumsal ve düşünsel eğilimleri, söylemleri yansıtma fonksiyonuna vurgu yapar(Oktay, 2010: 246). Lodge, heteroglossia'yı oluşturan dil ve üslupları "demokratik ve antitotaliter bir edebi form" sayar (Lodge, 2013: 160). Zira tarihsel-toplumsal dillerin canlılığı, yaşamı, totaliter değil çoğulcu ve katılımcı bir atmosfere gereksinim duyar. Bu tarz bir yaşam tarzının tam karşıtı bir ortam monoglossia'ya yol açabilir. Bu bakımdan heteroglossia'nın, baskıcı ve tek tip söylemlerin egemen olduğu toplumlarda ciddi bir dirençle karşılaşacağını öngörmek uzak bir ihtimal sayılmaz. Bu tespitlerden yola çıkarak Bahtin'in çoğulcu ve özgürlükçü bir dünyayı heteroglossia aracılığıyla sanatsal metne taşımak istediği söylenebilir. Todorov, edebi eserin heteroglot yönünü "Yapıt, 'kuruluş' ya da 'mimari' olmaktan çok her şeyden önce 'heteroloji'dir, ses çoğulluğudur, yankılanmadır, geçmişteki ve gelecekteki söylemlerin öncelenmesidir; kavşaktır ve rastlaşmalar alanıdır." sözleriyle dile getirir

(Todorov, 2017: 97-98). Todorov'un heteroglot dilin "mimari" olmadığını vurgulaması anlamlıdır, zira mimari demek her şeyden önce tamamlanmış yapı demektir. Metnin ya da bireyin dilinin, farklı toplumsal dillerin kesişiminde oluşması ve edebi eserin bitmiş bir mimari yapı gibi algılanmaması heteroglot dilin her zaman yeni anlamlara ve rastlaşmalara açık olduğunu gösterir. Heteroglot dilin tamamlanmış bir görünümünden uzak olması, bir yönüyle Bahtin'in sanat eserinin "sonlandırılmazlığı" ilkesi ile yani sanat eserlerindeki dilin hayat gibi canlılık ve dinamizminin devam ettiği düşüncesi ile bağlantılıdır.

Heteroglossia, bütünsel bir bakış açısıyla Saussure'un yapısalcı dil bilimi kuramının bir eleştirisi olarak görülebilir. Heteroglossia'da, Saussure'un söz (*parole*) terimine karşılık, sözce (*utterance*) terimi öne çıkarılır. Söz (*parole*), bireye ait, bireyin belli bir anda kullanmış olduğu dilsel ifade anlamına gelir. Burada bireyin sözünü oluşturan arka plandaki soyut ve genel dil sistemidir. Birey bu soyut "dil sistemi"nin içerisinden kendi somut sözünü kurar. Ancak heteroglossia'da bireyin sözcüğü (*utterance*) böyle bir soyut ve sistemli dilsel yapıdan doğmaz. Bireyin sözcüğü çeşitli toplumsal alt dillerle etkileşime girerek kesinlik ve sabitlikten uzak somut bir ortamda doğar ve sözce toplumsal dinamikleri ve ilişkiselliğini her zaman muhafaza eder. Voloshinov'un "Toplumsal bir fenomendir sözcelem." sözüyle, sözcenin gerisindeki farklı alt dilleri işaret ettiği düşünülebilir (Voloshinov, 2020: 142). Sözcenin bu özel ve merkezi konumu daha önce diyalojide olduğu gibi heteroglossia'da da yerini korur. Bu yüzden heteroglossia'da, her şeyden önce sözce (*utterance*), merkezi bir konum tutar:

Bir sözce'nin otantik ortamı, yaşayıp şekillendiği ortam, dil olarak anonim ve toplumsal olan ama aynı zamanda tekil bir sözce olarak özgül bir içerikle yüklü ve vurgu kazandırılmış, diyalojikleştirilmiş heteroglossia'dır.(...) Her sözce, (merkezcil güçleri ve eğilimleriyle) "üniter dil"e katılır, aynı zamanda (katmanlaştırıcı merkezkaç kuvvetleriyle) toplumsal ve tarihsel heteroglossia'yı taşır (Bahtin, 2017: 47).

Her sözce, iki yönelimli bir ortamda doğar: Bir taraftan merkezcil eğilimleriyle ulusal dile yönelir, diğer taraftan merkezkaç eğilimlerle tarihsel ve toplumsal söz tiplerine. Sözce, toplumda canlı olarak yaşayan bu söz tiplerini kendi üzerinde taşıyarak heteroglot özelliği kazanır. Bu haliyle sözce, ne tamamen söz tiplerinin ne de tek başına üniter dilin egemenliğine girer. Bu aşamada sözcenin hem toplumsal-tarihsel dillerle çatışması hem de onları belli ölçüde içermesi kendisini merkezsiz bir konuma dönüştürür. MacKay, heteroglossia'nın dünyasını "değişik, merkezsizleşen

yeni dünya” (MacKay, 2018: 31) tanımlamasıyla aktarır ki bu ifade hem ulusal dilin hem de toplumsal dillerin baskın konuma gelemediklerini gösterir.

Brandist, sözcenin iki yönünü “Her somut sözce, eşanlı olarak dili tarihsel varoluşunun tüm aşamalarında hem birleştirerek bütün haline getiren hem de katmanlaştıran (sınıflara bölen) ‘merkezcil’ ve ‘merkezkaç’ kuvvetler arasındaki bu mücadelenin bir mikrokozmosudur.” sözleriyle açıklar (Brandist, 2011: 173). Burada Brandist’in de dikkat çektiği bir noktaya değinmek gerekir. Heteroglossia, sözcenin oluşumu itibarıyla eş zamanlı bir dil edimidir. İster yakın ister uzak zamanlı olsun bütün dilleri bugüne, kendi zamanına getirerek onlarla etkileşime giren ve bu etkileşimi sadece söz edimi esnasında meydana getiren anlık bir dil edimidir. Sözce, daha önce değinildiği gibi toplumsal dillerin bütünleşmiş ve katmanlaşmış örneği olarak merkezcil ve merkezkaç kuvvetlerin çatışma alanında dili bölen ve birleştiren bir yapıda değerlendirilir.

Bahtin “Düzyazı yazarı, nesneyi kuşatan toplumsal heteroglossia’nın, herhangi bir nesnenin etrafını saran dillerle harmanlanmış Babil Kulesi’nin açınlanmasına da tanık olur.” sözüyle sözceden daha küçük birime, göstergeye ve onun heteroglot yapısına dikkati çeker (Bahtin, 2017: 53). Ancak bunu saptamanın zorluğu ortadadır. Anlam yönünden dil göstergesinin taşıdığı toplumsal anlamları metin düzleminden çok sözlük düzleminde göstermek daha olası bir yol görünmektedir. Eagleton, dil göstergesinin toplumsal bağını konu edinirken üzerindeki değişken anlamsal yönüne şöyle vurgu yapar:

Gösterge sabit bir birim olarak (bir sinyal gibi) değil, anlamı özgül toplumsal koşullarda kendi içinde yoğunlaştırdığı çeşitli toplumsal tımlar, değerlendirmeler ve yan anlamlar tarafından dönüştürülen ve değiştirilen konuşmanın aktif bir bileşeni olarak görülmeliydi (Eagleton, 2017: 141).

Daha önce değinilen sözcenin değişken ve toplumsal yönü gösterge üzerinde de incelenebilir. Gösterge ve sözce üzerindeki heteroglot gölge yadsınamaz bir gerçeklik olarak durur fakat belirtilmelidir ki metnin diyalojik ve heteroglot yönü sözce üzerinden ele alınır ve değerlendirilir.

### **2.3.1. Dilsel Katmanlaşma**

Heteroglossia’da Bahtin’in sıklıkla kullandığı özgün ifadelerinden biri de “dilsel katmanlaşma”dır. “Dilsel katmanlaşma” terimi, merkezi bir ulusal dil altında canlılığını koruyan farklı tarihsel-toplumsal dillerin, edebi eserin dilinde üst üste

gelmesini ifade eder. Diyalojide, öznenin sözüne bir başkasının sözü içten “sızar” ve onu belirler. “Sızma”, daha çok karşılıklı-yatay ilişkileri gösteren bir ifadedir fakat “katmanlaşma” dikey ilişkileri gösteren bir ifade olarak kullanılır. Heteroglossia’da bireyin kullandığı dil -ister gerçek hayatta ister edebi eserde- aynı anda bir öğretmenin, bir politikacının ya da bir çocuğun vb. dili olamaz ama bunların tümünden de büsbütün yalıtılamaz. Birey, hem diğer dillere belli bir mesafededir hem de bu dillerin -dolaylı da olsa- tesiri altındadır. Bütün bu dillerin bireysel dilde üst üste gelerek bireyin dilini belirlemesine “dilsel katmanlaşma” adı verilir.

Dilsel katmanlaşma, her şeyden önce dilde var olan “dikey” ilişkiler ağıyla vücuda gelir. Saussurecü dilbilimde dizimsel (*sentagmatik*) ve dizisel (*paradigmatik*) ilişkiler, Bahtin’de ağırlıklı olarak dikey ilişkiler şeklinde “katmanlaşma” adıyla dile getirilir. Dilsel katmanlaşma, Saussure’den farklı olarak dili soyut ve sabit bir olgu görmekten kaçınır; dili, içinde birçok tarihsel, toplumsal vb. alt dilin bulunduğu yaşayan bir organizma olarak ele alır. Ulusal dil sınırları dâhilindeki alt diller, o dilin kullanıcıları arasında “yatay” ilişkilerle bölünemez. Herhangi bir grup, tür dilini vb. konuşan birey, tümünden kendi dilini bırakıp başka bir dili kullanamaz ya da o dille sıfırdan temasa geçemez. Ancak bireyin karşılaştığı çeşitli söz tipleri bireyin bilincinde “üst üste” gelecek şekilde katmanlaşır. Birey kendi özgül dilini, toplumsal dil çeşitliliğinin bu tazyiki altında kurar. Bu bakımdan dil, yekpare ve monolojik bir kütle olarak değerlendirilemez.

Edebi eserin özgün heteroglot dili, hem farklı dillerin çeşitliliği altında hem de bireysel sözün bu dillere maruz kalması dolayımında oluşur. Dilin katmanlaşması ve heteroglot yapı kazanmasında, Bahtin, edebi “tür”ün rolüne değinir. Çeşitli söylem ve edebiyat türlerinin dinamikleriyle (amacı, biçimsel özellikleri vb.) dilin belirli özellikleri (söz dizimi, anlam bilimi vb.) bir araya geldiğinde, tür, dile kendi dinamikleri doğrultusunda biçim ve içerik kazandırır. Bir başka deyişle türün dinamikleri, dilin belirli özelliklerini, kendi amaç ve kapsamı doğrultusunda kullanır. Bahtin, “Edebiyat ve söylem türleri yüzyıllarca süren yaşamları boyunca dünyanın türlü görünümüne dair bakış ve yorumlama biçimleri biriktirir.” (Bahtin, 2016: 11) sözünü türsel geçmişin farklı bakış açılarına, ideolojilere ve dillere sahip olduğunu belirtir. Söylem, art zamanlı veya eş zamanlı birçok söylemden etkilenmiş buna karşın kendisi de başka söylemleri etkilemiş olabilir ancak her türlü katmanlaşmanın veya ilişkiselliğin söylemin edim zamanında gerçekleştiği göz ardı edilmemelidir.

Dilsel katmanlaşmada sözcük (gösterge) tıpkı kendisinden daha büyük dilsel formlar gibi saf ve tek yönelimli bir bakışla ele alınamaz. Öyle ki sözcük ağızdan çıktığı anda “soru” olmaktan önce “cevap”tır. Çünkü sözcük soyut bir sistemde ortaya çıkmıyor başka sözcüklerle ayrışarak ya da uzlaşarak somut bir dünyada kendisine yer buluyor. Sözcüğün bu niteliği neredeyse sadece “o anda, orada” bir yaşamı olduğunu düşündürecek kadar kuvvetli bir şekilde vurgulanır:

“Dilde katmanlaşmaya yol açan tüm bu güçlerin etkinliklerinin bir sonucu olarak, hiçbir “nötr” sözcük ve biçim yoktur: “Hiç kimseye” ait olmayan sözcük ve biçimler yani; dil tamamen ele geçirilmiş amaçlar ve vurgularla doldurulmuştur. Dilde yaşayan herhangi bir tekil bilinç için dil soyut bir normatif biçimler sistemi değildir, somut bir heteroglot dünya anlayışıdır. Tüm sözcükler bir mesleğin, bir türün, bir eğilimin, bir grubun, belirli bir yapının, belirli bir kişinin, bir kuşağın, bir yaş grubunun, günün ve saatin “tadına” sahiptir. Her sözcük, toplumsal olarak yüklü hayatını sürdürmekte olduğu bağlamın ve bağlamların tadını alır; tüm sözcükler ve biçimler amaçlarla doludur. Sözcükte bağlamsal sezdirmeler (türe bağlı, belirli bir amaç güden, bireysel) kaçınılmazdır (Bahtin, 2017: 69).

Heteroglossia’da, sözcüğün değişmez, sabit bir anlam ve yönelimi olduğunu düşündürecek hiçbir belirti görülemez. Sözcükte tek bir anlam ve bakış açısının olması, *monoglossia*, yani sözcükte tek ses olduğunun kabul edilmesi anlamına gelecektir ki sözcüğün farklı yaş, meslek vb. gruplarının dilinde kazandığı anlam böyle bir değerlendirmeye imkân vermekten uzaktır. Bu görüş “Dil canlı ve gelişmekte olduğu sürece katmanlaşma ve heteroglossia da genişleyip derinleşir.” ifadesiyle belirtilir (Bahtin, 2017: 47). Sözcüğün sabit bir anlamının olmasından söz edilemez, sadece anlık olarak anlamlarından bahsedilebilir. O, başka konuşucuda, başka zaman ve mekânda artık farklı seslerle, farklı bakış açılarıyla donanmıştır.

Özetle, heteroglossia metnin dilinin, farklı toplumsal-tarihsel dillerle etkileşime girerek oluştuğunu ve bu şekilde bireysel sözcenin çok katmanlı bir yapısının olduğunu belirtir. Ayrıca, dilde tarafsız sayılabilecek hiçbir sözcük ve biçim bulunmadığını, her sözcüğün başka sözcüklerle ilişkili olarak oluştuğunu ifade eder. Yazar birbirinden yalıtılmış olmayan diller arasından eserini üretir, kahraman sözcesini maruz kaldığı diller arasından kurar. Böylece edebi eserin diliyle toplumdaki farklı diller arasındaki ilişki ve etkileşim her zaman muhafaza edilmiş olur.

### 3. SAMİPAŞAZADE SEZAI'NİN HİKÂYELERİNDE DİYALOJİ

#### 3.1. Samipaşazade Sezai'nin Hikâyeleri ve Hikâyeciliği

Samipaşazade Sezai, Türk edebiyatında, daha çok modern öykü türünün ilk örneği kabul edilen *Küçük Şeyler* (1891) ve yaşadığı dönemin toplumsal koşullarını ortaya koyan *Sergüzeşt* (1888) romanıyla tanınır. Hikâye türü içerisinde, kendisinden önce yazılmış Ahmet Mithat Efendi'nin *Letaif-i Rivayat* ve Emin Nihat Bey'in *Müsameretname* adlı eserleri, adlarına da vurgu yapılarak daha çok eski meddah hikâyelerinin bir devamı olarak değerlendirilir (Tanpınar, 1997: 289). Tanzimat Dönemi'nde hikâye ve romanın gelişimi, bir başka görüşe göre, Ahmet Mithat Efendi tarafından takip edilen "Batılı hikâye ve romanla Türk halk hikâyelerini uzlaştırmaya çalışan yol" ile Namık Kemal tarafından açılan "yerli hikâye ve roman örneklerini dikkate almadan doğrudan doğruya Batılı hikâye ve roman tekniğini uygulamaya çalışan yol" olmak üzere iki kola ayrılmış bir biçimde ele alınır. Samipaşazade Sezai'nin, yukarıdaki ikinci görüşe göre eser veren bir yazar olarak "romantizme karşı çıkıp his ve hayal hâkimiyetini ortadan kaldırarak gözleme ve pozitivist görüşe dayanan realist ve natüralist akımın" Türk edebiyatındaki ilk örneklerini verdiği kabul edilir (Akyüz, tarihsiz: 78-79). Halit Ziya Uşaklıgil, İzmir yıllarında okuduğu *Küçük Şeyler* vesileyle tanıdığı Samipaşazade Sezai'yi "Namık Kemal mektebini, istikbalin nesline bağlayacak bir üstat" olarak değerlendirir ve bu kitaptan duyduğu heyecanı "*Küçük Şeyler* beni çıldırttı. Sanat heyecanlarımın içinde bu kitaptan duyduğum zevke ve neşâta yetişebilecek bir tahassüs bilmiyorum. Bu bana yeni bir ufuk, memleketin nesir ve sanat semasında vaatlerle dolu parlak bir maşrık göstermiş oldu" sözleriyle belirtir (Uşaklıgil, 2017: 283-284). Tanpınar, Akyüz ve Uşaklıgil'in yukarıdaki görüşlerine göre, Samipaşazade Sezai'nin roman ve hikâye türünde, geleneksel tahkiyeli metinlerin bir devamı yahut bireşimi olmaktan uzak bir yazar olduğu görülür. Bu alanda, bilhassa Namık Kemal çizgisini takip ederek doğrudan doğruya Batılı tür ve yazarlardan yola çıkarak eserlerini verdiği belirtilir.

Dönemi çerisinde *Küçük Şeyler*'in (1891) yayımlanmasından sonra belirli bir üne kavuşan yazarın, kısa hikâye türüne müstakil bir kitap bütünlüğünde bir daha dönmeysi, Türk edebiyatındaki yol gösterici etkisini sınırlandırmıştır. Ancak *Küçük Şeyler*, yayımlanmasından sonra birçok edebiyatçının ilgisini üzerine çeker. Halit Ziya Uşaklıgil'den Abdülhak Hamit Tarhan'a kadar birçok yazar-şair, *Küçük Şeyler*'in

üzerlerindeki tesirinden övgüyle bahsederler. Tevfik Fikret, *Küçük Şeyler*'in üzerinde oluşturduğu tesiri şu ifadelerle belirtir:

*Küçük Şeyler*'e gelince bunların...‘Şeffaf, hassas bıkarar hatta bazı cihetlerinden nalan’ bir üslup ile yazılmış bu nefis ‘teşrih-i edebi’ numunelerinin de kıymet ve ehemmiyetinden bahsetmek burada fazla bir külfet olur. Sezâi Bey, bütün hilkat-ı necibe ve rakikasıyla gerek bu eserlerinde ve gerek daha evvel, daha sonra yazdığı bütün asarında mevcuttur (Fikret, 2019: 322).

Türk edebiyatı tarihinde, Samipaşazade Sezai'nin hikâyeleri ile ilgili kanonik görüşü belirtmek üzere Nihad Sami Banarlı'nın “Sezai Bey'in Türk hikâye edebiyatında daha mühim bir yeri, Avrupa tipi küçük hikâye muharrirliği iledir. Onun bu tarz hikâyelerinde Realist Fransız Edebiyatının tesiri aşikârdır.” tespiti örnek olarak gösterilebilir (Banarlı, 1987: 950). Bütün bu ifadelerden yola çıkarak Samipaşazade Sezai'nin, Türk edebiyatında, daha çok hikâyelerinin realist dili ve kurgusu ile yer etmiş bir yazar olduğu söylenebilir. Hikâyelerde, dilin dinamik ve etkileşimli kullanımı, olay örgüsünde anlatıcı ile karakterlerin mesafeli ve değişken konumları, kahramanların olaylara karşıt yönlerden bakışı ve dilin zaman-mekâna olan sıkı aidiyeti, Samipaşazade Sezai'yi Türk edebiyatında kısa hikâye türünde ayrıcalıklı bir yere yerleştirir.

Samipaşazade Sezai ile ilgili yapılmış başlıca akademik çalışmalar ele alındığında Güler Güven'in 1970'te tamamladığı doktora çalışmasının bu alanda yapılmış ilk çalışma olduğu görülür. Daha sonra *Sami Paşazade Sezayi ve Eserleri* (2009) adıyla yayımlanan bu çalışmada Güven, yazara ait özel evraka birinci elden ulaşmış, eserlerinin derli toplu bir listesini çıkarmış ve ayrıca bitmemiş bir roman örneği olan *Konak*'ın metnini çalışmasının sonuna ilave etmiştir. Daha sonra 1984 yılında M. Kayahan Özgül tarafından *Samipaşa-zade Sezayi'nin Küçük Şeyler'inde Fiktif Yapı* adıyla yüksek lisans tezi hazırlanmıştır. Henüz basılmayan bu çalışmada üslup incelemelerine girilmeden *Küçük Şeyler*'de yer alan altı hikâye kurgusal yapıları yönünden incelenmiştir. Ayşe Demir tarafından 2003'te *Samipaşazâde Sezai'nin Hikâyeciliği* adıyla yüksek lisans çalışması yapılmıştır. Bu çalışmada yazarın kitaplarına aldığı ve kitaplarının dışında kalan hikâyeleri belli bir bütünlük ve metodoloji çerçevesi içerisinde incelenmiştir.

Samipaşazade Sezai'nin eserlerinin hem Arap hem de Latin harfleriyle çeşitli baskıları yapılmıştır. İlk yayımlanan *Şîr* adlı trajedi türündeki tiyatro eseri 1879'da yayımlanmıştır. Ancak yazar bu eserden pek söz etmez ve bir daha tiyatro türüne

dönmez. *Sergüzeşt* adlı romanı ise 1888 ve 1924 yıllarında, Arap harfleriyle iki defa yayımlanır. Bu romanın Zeynep Kerman tarafından 1972 yılında Latin harflerine aktarılarak sadeleştirilmiş bir baskısı yapılır. *Küçük Şeyler* (1891), *Rumuzü'l-Edep* (1898), *İclâl* (1924) Arap harfleriyle yayımlanmalarının üzerinden uzun yıllar geçtikten sonra ilk defa 1981'de Zeynep Kerman tarafından toplu olarak *Sami Paşazade Sezai'nin Hikâye-Hatıra-Mektup ve Edebî Makaleleri* adıyla günümüz Latin harflerine aktarılır. Bu eserde, aynı zamanda daha önce kitaplarına girmemiş edebi yazıları da yer alır. Daha sonra, 2003'te yine Zeynep Kerman tarafından Samipaşazade Sezai'nin kitaplaşmış eserleri ve kitaplarına girmeyen yazıları bir araya getirilerek üç cilt halinde yayımlanır. Samipaşazade Sezai'nin Latin harflerine aktarılarak yapılmış en son ve en doğru baskısı kabul edilen bu yayın, 2017 yılında birleştirilerek iki cilt halinde tekrar yayımlanır. *Samipaşazade Sezai – Bütün Eserleri I-II* başlığını taşıyan eserin birinci cildinde yayımlanmış beş eseri (*Şîr*, *Sergüzeşt*, *Küçük Şeyler*, *Rumuzü'l-Edep*, *İclâl*) ile yarım kalmış ve kitaplaşmamış *Konak* adlı romanı, ayrıca kitaplarına girmeyen altı hikâyesi yer alır. İkinci cilt ise yazarın gazete ve dergi sayfalarında kalmış makalelerini, hatıralarını, gezi yazılarını, mektuplarını ve anket sorularına verdiği yanıtları ihtiva eder.

Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerini incelemeyen önce, hem yazarın hikâyeciliğini bütünlüklü ve tutarlı bir bakışla ele almak adına hem de bu hikâyelerin Türk edebiyatındaki etkisini belirtmek adına, hikâyelerinin iki kısma ayrılarak incelenmesi uygun görüldü. Birinci kısım *Küçük Şeyler* (1891) adlı hikâye kitabı ile sınırlandırıldı. *Küçük Şeyler* yayımlandığında Türk edebiyatında büyük bir tesir meydana getirir ve övgüye değer bir eser olarak nitelenir. *Küçük Şeyler*'in yayımlandığı sıralarda Türk edebiyatına yaptığı tesiri Ahmet Hamdi Tanpınar şu ifadelerle dile getirir:

Filhakika Sami Paşazade Sezai Bey'in "Küçük Şeyler" mukaddimesi, daha sonraki faaliyetlerin müjdecisidir ve görüş tarzıyla Namık Kemal-Hâmid neslinden ayrılır. 1876'dan sonra yetişenler arasında Beşir Fuad Bey'in "Hugo" ve "Voltaire" adlı iki -tercüme ve iktibas şeklinde- biyografisi, yine Beşir Fuad Bey'le Muallim Naci ve Ahmed Midhad arasındaki mektuplaşmalar, Nabi-zade Nazım'ın meşhur makalesi, Halid Ziya'nın "Hikâye" adlı kitabı Sezai Bey'in eserine bağlıdır (Tanpınar, 1997: 300).

Samipaşazade Sezai'nin dönemine bu kuvvetli tesiri, kendisine kadar romantik tahayyüllerle ilerleyen edebiyatın yönünü realizme çevirmesi, eserlerini dönemine göre teknik yönden başarılı bir şekilde kaleme alması ve bu çalışmada ele alınacak

olan diyalojik anlatımı eserlerinde uygulaması ile mümkün olmuştur. Abdülhak Hamid'den Tevfik Fikret'e kadar bu tesiri meydana getiren ise *Sergüzeşt* romanı ama özellikle *Küçük Şeyler* adlı hikâye kitabıdır. Bundan dolayı *Küçük Şeyler*'i, Türk edebiyatının dönemsel yönelimlerini belirlemedeki etkisi, getirdiği yeni anlatım olanakları ve yazarın ilk hikâye kitabı olması sebebiyle diğer hikâyelerinden ayırarak incelemek uygun görüldü.

Samipaşazade Sezai'nin hikâyeciliğinde ikinci kısım ise İkdam, Servet-i Fünun gibi dergilerde yayımlandıktan sonra 1898'de basılan *Rumuzü'l-Edep*'te yer alan hikâyeleri, 1924'te basılan *İclâl* adlı eserindeki hikâyeleri ve 1925-1934 arası çeşitli dergilerde yayımlanmış ve kitaplaşmamış hikâyelerinden oluşur. Bu hikâyeler, *Küçük Şeyler*'in açtığı yolda kaleme alınmış olsalar da bu eserin yaptığı tesirin uzağında kalmışlardır. Belirtilmesi gereken bir başka özellik ise *Küçük Şeyler* dışında kitaplarına alınan hikâyelerin anı, gezi notları, sohbet türündeki yazılarla bir arada yayımlanmış olmalarıdır. İçindeki metinlerin tamamının hikâye türünde olduğu tek eser *Küçük Şeyler*'dir. Bu eserin dışındaki *Rumuzü'l Edep* ve *İclâl*'de hikâyeler belirtildiği gibi başka metin türleri ile bir arada yayımlanmışlardır.

Samipaşazade Sezai'nin tek müstakil hikâye kitabının *Küçük Şeyler* olması, yayımlanmış kitaplarında hikâyelerin başka metin türleriyle bir arada bulunmaları ve bazı hikâyelerin dergi sayfalarında kalmaları, hikâyelerinin sayısını ve isimlerini tespit etmekte araştırmacılar için birtakım güçlükler çıkarmaktadır. Ayşe Demir, Samipaşazade Sezai'nin hikâyeciliği üzerine hazırladığı yüksek lisans tezinin “Ön Söz” kısmında, Samipaşazade'nin yayımlanmış üç kitabına (*Küçük Şeyler*, *Rumuzü'l-Edep*, *İclâl*) aldığı 16 hikâye ve kitaplaşmamış 4 hikâyesi olduğunu belirtirken aynı tezin “Giriş” kısmında yayımlanmış üç kitabında 14 hikâyesi ve kitaplarına girmemiş 6 hikâyesi olduğunu belirtir. (Demir, 2003) Bu tasnifi yaparken hikâye adlarına değinmediği için Samipaşazade Sezai'nin kitaplarına aldığı 16 yahut 14 hikâye ile kitaplarına almadığını belirttiği 4 yahut 6 hikâyenin hangi hikâyeler olduğunu tespit etmek mümkün görülmemektedir. Güler Güven'in hazırladığı doktora çalışmasında da Samipaşazade Sezai'nin toplam hikâye sayısı 20 olarak tespit edilir. Yalnız, Güler Güven, yazarın 1924'te basılan *İclâl* kitabında aynı adı taşıyan hikâyeyi hikâyeleri arasına dâhil etmezken bunun yerine *Rumuzü'l-Edep*'teki “*Londra Hatıratından*” adını taşıyan metni, hikâye türünde eser kabul ederek 20 sayısına ulaşır. Ayşe Demir ise bu metni hikâyeleri arasına almaz, bunun yerine *İclâl* adlı eserdeki

*İclâl* adını taşıyan metni hikâye türünde eser kabul ederek 20 sayısına ulaşır. Bu durumda her iki araştırmacı da yazarın hikâye türünde vermiş olduğu ürünlerin sayısının 20 olduğunda mutabık görünür. Bu konuda en tutarlı ve doğru sonucu elde etmenin yolunun Zeynep Kerman'ın yayımlamış olduğu yazarın tüm eserlerine müracaat etmekten geçtiği görülmektedir. Bu çalışmada Zeynep Kerman tarafından hazırlanmış olan *Samipaşazade Sezai – Bütün Eserleri 1-2* adlı yayın, incelenen hikâyelerin kaynak metni olarak kullanılacaktır. Bu eserden hareketle Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerini aşağıdaki şekilde toplu olarak göstermek mümkündür:

#### KİTAPLARINA ALINAN HİKÂYELERİ:

*KÜÇÜK ŞEYLER (1891)*

*Bu Büyük Adam Kimdir?*

*Hiç*

*Kediler*

*İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır*

*Düğün*

*Pantomima*

*RUMUZÜ'L EDEP (1898)*

*Bedia Hanım*

*Yarın*

*Anneciğim*

*Mösyö Epikür'ün Seyahati*

*0 Büyük Siyah Gözler*

*Mihriban*

*İCLÂL (1924)*

*İclâl*

*Remzi Bey*

#### KİTAPLARINA ALINMAMIŞ HİKÂYELERİ:

*Yarın Alessabah Hücuma Müheyya Olan Osmanlı Ordusunun Karşısında Bir Yunan Ceneralinin Tefekkürat ve Tahayyülatı (1897)*

*Bir Yaz Gecesi (1925)*

*Bir Hayal (1927)*

*Sihirli Dükkân (1927)*

*Eski Bir Mektep (1928)*

*Sokak (1934)*

Samipaşazade Sezai'nin ilk baskısı 1891 yılında yapılan *Küçük Şeyler* ile anlatım dilinde meydana getirdiği yenilik ve değişimin gelecek kuşaklar üzerindeki etkisine edebiyat tarihi araştırmalarında yer verilse de bu değişim ve etkilenmenin sebepleri, oluşumu ve niteliği üzerinde yeterince durulmadığı görülür. 1898 tarihinde yayımlanan *Rumuzü'l-Edep*'teki hikâyeleri ise gerek dil gerek tema bakımından önceki hikâyelerinin devamı olarak kabul edilebilir ancak Türk hikâye ve nesir dilinin zamanla değişmesi ve kat ettiği aşama bu hikâyelerin etkisinin sınırlı düzeyde kalmasına neden olmuştur. 1904 yılında yazılan "*Remzi Bey*" hikâyesi istisna tutulacak olursa yazarın 1924 yılına kadar hikâye türünde eser vermediği görülür ki bu uzun bir süre sayılır. 1924 yılından sonraki hikâyeleri ise öncekilere kıyasla bambaşka bir zaman ve şartların ürünü olarak ortaya çıkan eserlerdir.

### **3.2. Samipaşazade Sezai'nin Hikâyelerinde Diyaloji**

Samipaşazade Sezai'nin hikâyeleri, yazıldıkları dönem için Türk edebiyatında yeni temleri dile getirmeleri dışında, dilin etkili kullanımı ve gerçekçi anlatım tekniğiyle de ön plana çıkmıştır. Yazar, *Küçük Şeyler*'in mukaddimesinde "konu" nun tek başına, edebi eserin oluşumu ve değeri için yeterli olamayacağını belirterek edebiyatın artık birtakım düşünce oyunlarından, garip hikâyelerden ve çocukça anlatımlardan kurtulması gerektiğine, bunun yerine tabiatı ve insanı, ilim ve fennin ışığında anlatmasının daha doğru olduğuna değinir. Edebi eserin üslubunu, "mevzuuna göre şeffaf, hassas, bî-karar; hatta bazı cihetlerde nâlân" bir üslup olarak tarif eder ve hikâyede kişilerin konuşmalarının üslup yönüyle hikâyenin konusuna uygun olması gerektiğini belirtir (Sezai, 2017: 101). Samipaşazade Sezai'nin dil konusundaki hassasiyeti ve dil üzerine düşünmesi, görüldüğü üzere hikâyelerini kaleme almasından önce gelir. *Küçük Şeyler* mukaddimesinde dil meselesi ile ilgili dikkati çeken ifadeler,

hikâyelerdeki kurgu tekniğinin dil meselesiyle birlikte ele alındığını gösterir. Bu ifadeler, eserde yer alan hikâyelerle birlikte düşünüldüğünde, hikâyelerin dilinde santimentalizme kayan bir edebiyat izlenimi uyandırabilir. Ancak hikâyelerin dili ile hikâyelerin konusu birlikte ele alındığında yazarın da belirttiği gibi bir mütakabiliyetin olduğu, bir başka deyişle hikâyelerin anlatım tarzı ile konuları arasında gerçekliğe dayanan bir uyuşmanın olduğu açıkça görülür. Hikâye kişileri, buldukları konuma uygun konuşturulmuş, ayrıca başkalarıyla olan diyaloglarında da okuyucuda gerçek olamayacak duygusu uyandırabilecek yapmacıklı bir üslup kullanılmasından özenle kaçınılmıştır. Burada üzerinde durulması gereken husus, hikâyelerin yoğun duygusal konuları ve karakterleri içermesine karşın bu duygusal konuların gerçekçi ve diyalojik anlatım diliyle ifade edilmiş olmasıdır. Özellikle belirtmelidir ki *Küçük Şeyler* ve *Rûmuzu'l-Edep*'teki hikâye kişileri duygusal karakterli, santimentalist kişiler olarak değerlendirilebilir ve ayrıca konular da buna uygun olarak duygusal konulardan seçilmiştir. Ancak, yazarın bu hikâyelerdeki kişileri, konuyu ele alış tarzı, bakış açısı ve anlatımı, gerçekçi ve diyalojik bir karakter içerir. Bir başka deyişle duygusal konu ve kişiler, gerçekçi bir anlatımla dile getirilir. Bundan dolayı Tanpınar, Samipaşazade Sezai'yi "Türk hikâyesinin yürüyüşünü beğenmeyen ve meşhur mukaddimesiyle adeta realizmin esaslarını anlatan" bir hikâyeci şeklinde değerlendirmiştir (Tanpınar, 1997: 294). Tanpınar'ın bu değerlendirmesi öyle görülüyor ki *Küçük Şeyler*'deki santimentalist konuların ve kişilerin, dönemine göre, önceki anlatımlardan farklı olarak gerçekçi bir dil ile anlatılmalarından kaynaklanır. Yine *Küçük Şeyler* mukaddimesinden anlaşıldığı kadarıyla Samipaşazade Sezai, bu anlatım tarzını döneminde ilim ve fennin geldiği seviyeyi gözeterek bilinçli bir şekilde tercih eder.

*Küçük Şeyler*'deki gerçekçi anlatım ile kastedilen nedir? Bu hikâyelerin gerçekçi anlatım tarzı ile iki şeyin kastedildiğini söylemek mümkündür: Birincisi hikâyelerdeki kişilerin içinde buldukları duruma uygun konuşturulmaları yani hikâyelerin dili ile konunun uygunluğunun gözetilmesidir. İkinci olarak hikâyelerin bütününde kullanılan dilin, dönemin bilim, teknoloji ve düşüncede geldiği seviyeyi gözeterek kurulması gerçeğidir. Bu gerçek, *Küçük Şeyler* mukaddimesinde şu şekilde açıklanır:

Bugün romanlar bâziçe-i efkâr olan garâib-i hikâyât ve acaib-i rivâyât sekl-i tıflânesinden çıkarak, serâir-i tabiata karşı ulûm ve fûnûnun kazandığı muzaffariyetlere ve kalb-i insaniyete dair senelerce edilecek tetkikat ve teşrihâtın hâsıl ettiği tecrübelerle istinaden bir üslûb-ı âli-yi şairâne ile yazılır (Sezai, 2017: 101).

Bu ifadelerden anlaşılmaktadır ki Samipaşazade Sezai; Tanpınar (Tanpınar, 1997: 294), Akyüz (Akyüz, tarihsiz: 69), Kocatürk (Kocatürk, 1964: 696) ve diğer başlıca araştırmacılar tarafından realist kabul edilen hikâye dilini kurarken yalnız kişiler-olay örgüsü uyumuna değil kullanılan dilin, dönemin bilim ve fenninin ortaya koyduğu gerçeklere uyumuna da dikkat etmiştir. Bu durum, bizzat yazarın kendisi tarafından *Küçük Şeyler* mukaddimesinde “ilm-i teşrih-i edebî” olarak adlandırılır. Bir tıp doktorunun insan vücudunu anatomik olarak incelemesi gibi, edebiyatçı da hayatı ve insan ruhunu, bilim ve fennin verilerinden faydalanarak anlatan kişi olmakla yükümlüdür. Bütün bu açıklamalardan şu sonuç çıkarılabilir: Samipazade Sezai'nin hikâyelerinin gerçekçi ve diyalojik anlatımlarının kuruluşunda yazarın bir edebiyatçı olarak döneminin bilimsel gerçeklerine bakışı, zihniyeti ile edebiyat anlayışı arasında sıkı bir ilişki bulunmaktadır.

*Küçük Şeyler*'de diyalojinin kuruluşu, her şeyden önce anlatıcı ile hikâye kişileri arasında anlatsal mesafenin korunmasıyla ortaya çıkar. İster 1. tekil kişi ister 3. tekil kişili anlatımlarda anlatıcı, hikâye kişilerine karşı her zaman anlatım mesafesini korur ve hikâye kişilerini anlatırken görüş açısını bu mesafe ölçüsünce belirler. Anlatıcı, görüş açısına giren hikâye kişilerinin ruhsal veya fiziksel anlatımlarında, bir kişiye ağırlık verecek şekilde tercihinin kullanmaz. Ancak olay örgüsü ve hikâyenin akışına göre bir ya da birkaç kişinin hikâyenin bütünlüğünü bozmadan öne çıktığı görülebilir. Bu durum hikâye kişilerinin özerk bilinçlerine zarar vermeden, onları anlatıcının egemenliğine sokmadan anlatılır. Hikâyelerde anlatsal mesafe, hem dilsel düzeyde hem de bilişsel düzeyde korunur. Dilsel düzeyde, anlatıcının hikâye kişilerinin kimine yakın kimine uzak, kimine içten, sevecen kimine dıştan, öteki olarak yaklaştığı görülmez. Bilişsel düzeyde anlatıcı ile kahramanların özerk bilinçleri birbirine karışmaz, her iki taraf da hikâye boyunca özerk durumlarını, düşüncelerini korur ve sonunda bir taraf diğerini kendi egemenliği altına almaktan özenle kaçınır.

Bu bölümde, *Küçük Şeyler*'de yer alan “*Bu Büyük Adam Kimdir, İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır, Hiç, Düğün ve Pandomima*” hikâyelerine yer verilerek Samipaşazade Sezai'nin diyalojik dili incelenecektir. Önce hikâyeler hakkında kısaca bilgi verilecek, ardından hikâyelerin ayrıntılı diyalojik incelemesine geçilecektir.

“*Bu Büyük Adam Kimdir?*” hikâyesi, anlatıcının hikâye kişilerine diyalojik konumu ve mesafesi ile öne çıkar. Anlatıcı, hikâye kişilerinden biri olmasına karşın hikâyedeki olay örgüsünün doğrudan belirleyicisi değildir. Hikâye boyunca, büyük

adam zannedilen kişiyi uzaktan uzağa izler ve onun hakkında çeşitli varsayımlarda bulunur. Hikâyenin akışına doğrudan dâhil olmaz ve bu yüzden olayları yönlendirmede belirleyici değildir. Büyük adam olduğu düşünülen kişinin ancak anlatıcının görüş açısına giren özelliklerine hikâyede yer verilir, bu görüş açısının dışında kalan özelliklerinin anlatımından özellikle kaçınılır. Anlatıcının, onun hakkındaki tüm malumatı onu izlemesinden ve okuduğu eserlerden aklında kalanlardır. Anlatıcı, yolda gördüğü bu kişiyi büyük adam zannederek yüceltir ancak bunu doğrudan doğruya açıktan anlatarak değil parodili bir dil ile yapar. Böylece hem hikâye kişileri ile arasındaki mesafeyi korur hem de onları farklı bakış açılarından anlatma imkânına sahip olur. Bu bakımdan bu hikâyede anlatıcı ve hikâye kişilerinin diyalojik ilişkileri ön plana çıkar. “*İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır*” hikâyesinde anlatıcı olay örgüsünün içindedir, ancak önceki hikâyede olduğu gibi olayları kenardan izlemez. Bu hikâyede diyaloglara daha çok yer verilir. Gizli diyalojinin örneği olabilecek bu hikâyede, ormandaki ağaçlar kişileştirilerek konuşturulur ve aynı zamanda kahraman olan hikâye anlatıcısının sözlerini içten belirler. Bu bakımdan hikâye mikro diyalog ya da gizli diyaloji örneği olarak ön plana çıkar. “*Hiç*” hikâyesi ise diyalojinin farklı bir kullanım olarak üsluplaştırmaya örnek gösterilebilir. Hikâye kahramanının sözlerine, vapurda rastladığı kızın sözleri ve tebessümünün sızması, hikâye kahramanının sözlerini çift sesli hale getirir. Böylece hikâye diyalojik bir nitelik kazanır. Bu bölümde incelenecek bir diğer hikâye olan “*Düğün*” ise diyalogun en çok kullanıldığı hikâye olarak ön plana çıkar. Bu hikâyede kahramanlar, bilhassa öz bilinç sahibi kişiler olması yönüyle diyalojik sayılır. Birbirleri ile olan diyaloglarında bir diğerini egemenliği altına almadıklarından söylemleri monolojik bir nitelik taşımaz. Beraber olmak ve etkileşim, bu hikâyede belirgin özellikler olarak öne çıkar. Diyaloji bölümünde incelenecek son hikâye olan “*Pandomima*” ise kahramanın dış dünyadan aldığı uyarınları öz bilincine dönüştürmesinin öyküsü olarak diyalojik anlatıma örnek sayılır. Kahramanın zihninde sevdiği kız imgesi, kendi hayallerine boyun eğmiş iken gerçek hayatta kızın eşi ile tiyatroyu izlemeye gelmesi, kahramanın bilincinin parçalanmasına neden olur. Bu yönüyle kahraman, öz bilinç sahibi hikâye kişisi olarak hikâyede öne çıkar.

“*Bu Büyük Adam Kimdir?*” hikâyesinde anlatıcı hikâye kahramanlarından biridir ancak hikâyenin olay örgüsüne dâhil olmaz, büyük adam zannedilen kişiyi kenardan izlemekle yetinir; hikâyeyi bu görüş açısı ve mesafeden okura aktarır. Hikâyenin

konusuna kısaca değinmek gerekirse anlatıcı babasının Taşkasap'taki konağından Beyazıt'a kadar her akşamüzeri yayan gidip gelerek gezintiye çıkan bir kişidir. Bu gezintiler esnasında uzamış saçları, geniş alnıyla dalgın dalgın yürüyen bir adam dikkatini çeker. Bu adam adeta *Büyük Adamların Hayatı* tarzındaki kitaplara tıpatıp uygun bir görünüşe sahiptir. Öyle ki anlatıcı onu Victor Hugo ve Jean-Jacques Rousseau'ya benzetir. Bir gün onu bir kavgaya karışmış halde görür. Kavganın sonunda adam perişan vaziyette Aksaray'ın karanlık sokaklarına doğru yol alır. Anlatıcı hâlâ onun büyük bir filozof yahut yazar olduğunu düşünür. Bu olaydan günler sonra bir gün onu uzaktan bir tütüncüden çıkarken görür. Tütüncüye giderek bu büyük adamın kim olduğunu sorar ve "O büyük adam değil orta boylu. Memleketinden aldığı mektupları her zaman bana okutur. Onun okuması yazması yoktur" cevabını alır. (Sezai, 2017: 103-105) Burada hikâyenin merkezi, büyük adam zannedilen kişi gibi görünse de aslında anlatıcının kendisi değişken, kararsız tavır ve düşüncelerle hikâyenin merkezindeki kişi olarak öne çıkar. Uzaktan gözlemlendiği adamı herhangi bir duygu ya da düşünceyi baskın hale getirmeden anlatır, kendisi ile adam arasında doğrudan belirleyici, sabitleyici anlam ilişkisi kurmaz. Kendisinin adama dair düşünceleri hikâyenin başında ve sonunda farklıdır, üstelik hikâye boyunca da sürekli tereddütlü, kararsız gözlerle adamı izler. Buna karşın adamdan kendisine doğrudan hiçbir söz, işaret vb. gelmez. Bütün bu anlatımlar, hem dilsel olarak hem de bilişsel düzeyde kişiler arasındaki mesafenin korunduğunu, birinin ötekini etkisi altına almadığını, sınırlamadığını gösterir.

"*Bu Büyük Adam Kimdir?*" hikâyesi parodili anlatımıyla öne çıkan hikâyelerdendir. Bu hikâyede, toplumun bazı insanları dış görünüşüne, kılık kıyafetine bakarak büyük adam yerine koymasının parodisi yapılır. Her toplumda, bazı insanların etkileyici giyim kuşamları, davranışları, tavırları çok fazla sorgulanmadan büyük adam olarak kabul edilmelerine yol açar. Hayatın bu gerçekliği hikâyede develeri güden bir adamdan "âlim" diye söz edilmesiyle iyice açığa çıkar. Hikâyenin parodili anlatım dili, anlatıcının bu deve çobanını Victor Hugo ve Jean Jacques Rousseau'ya benzetmesi ile zirveye çıkar:

Bu büyük adamın gözleri cazibe-i kemalât ile o kadar illiyyîn-i nazar idi ki, bir kere etrafındaki Koska'nın sütçü, tütüncü dükkânlarına, bir kere önündeki Aksaray'ın sokaklarına baktığını, başını döndürüp kimseye bir kere selâm verdiğini görmedim.

Victor Hugo mu? Jean Jacques Rousseau mu? Mesele burada

Yavaş yavaş Jean Jacques Rousseau olduğuna hükmetmeğe başladım. Zira hiçbir adama selam verdiğini, hiçbir adama konuştuğunu görmediğim

bu allâme-i merdüm-giriz, ekser tramvay yolunun üstünden geçen çingiraklı kömürcü develerinin arkasından ser-nümâ-yı huşmendî olurdu (Sezai, 2017: 103-104).

Bu pasajda parodili dil açıkça görülür. Bu hikâyede Hugo, Rousseau'ya benzetilen adam ile develerin peşinden giden adam, aynı adamdır. Anlatıcı bu parodili dile bilinçli olarak başvurur. Böyle bir durum, normal şartlarda karşılaşamayacak bir durumdur ancak yazar burada hikâyenin dilini, büyük adamları anlatan kitaplar ekseninde oluşturmuştur. Bu kitapların hikâyenin anlatımını içten belirleyerek onu çift sesli, parodili bir dil haline getirmiştir. Daha sonra büyük bir âlim zannedilen bu kişinin, ağır ve kararlı adımlarla Aksaray'daki evine gidişi de, anlatıcının okuduğu kitaplardaki büyük adamların hayatına tıpatıp uyar. Büyük adam zannedilen kişilerin aslında hiç de öyle olmadıkları hikâyenin sonunda ironik bir dille anlatılır. Hikâyenin ironik anlatımı, âlim zannedilen büyük adamın okuma yazma bilmeyen bir adam olduğunun ortaya çıkması ile son bulur.

Filozof zannedilen adamın okuryazar çıkmaması ise monolojik değil, bilakis yine hikâye kahramanı olan anlatıcı için yeni bilişsel yönelimlere kapı açabilecek diyalojik bir durum olarak görülebilir. Monolojik anlatımda anlatıcının mutlak hâkimiyeti kırılmaz oysaki burada anlatıcı sıradan insani bir durumu anlatılan kişiler üzerinde hâkimiyet kurmadan ve onları mutlak olarak sınırlamadan anlatır. Bu hikâyede karşılıklı konuşmaların az yer tutmasına karşın betimlemeler ve olay anlatımları yoğun bir şekilde yer tutar. Bu durum, bakış açısı ve bilinç düzeyinde hikâyenin diyalojik bir karakter taşımasına karşın geleneksel anlatımcı yöntemin de büsbütün terk edilmediğini gösterir.

Hikâyenin son bölümünde anlatıcı, meşhur büyük adam zannettiği kişinin kavga ettikten sonra uzaklaştığını görünce “Bu büyük adamın hâl-i infîâlinden gelen dehşetle kapısını kapayıp da kaybolduğu zaman dedim ki: Şairlerin, allâmelerin en büyük eserleri hal-i yeis ü hiddetlerinde yazdıklarıdır.” (Sezai, 2017: 104) yorumunda bulunur. Bahtin, Dostoyevski'nin romanlarındaki diyalojik yapıyı incelerken “Dostoyevski, paradoksal olarak söylenirse, düşüncelerle değil bakış açılarıyla, bilinçler ve seslerle düşünüyordu. Her düşünceyi, onda bütün insan ifade edebilecek ve seslenecek şekilde algılayıp biçimlendirmeye yöneliyordu” (Bahtin, 2020: 147) tespitinde bulunur. Hikâyeyi kendi ağzından okura aktaran ve aynı zamanda hikâye kişilerinden birisi olan anlatıcının, büyük adam zannedilen kişi hakkındaki düşünceleri Bahtin'in sözünü ettiği diyalojik bakış açısı ve bilinçle örtüşür. Anlatıcı kahraman,

uzaktan gördüğü ve hakkında çeşitli tahminler yürüttüğü kişi hakkında yorum yaparken yorumunun temelinde bakış açısı ve kendi özerk bilinci –büyük sanatçılar ile filozoflar hakkındaki düşünceleri- bulunur. Bu tarz anlatım, bütüncül olarak bakıldığında bakış açısı, anlatsal mesafe ve öz bilincin bir araya gelmesinden kaynaklanan bir anlatım olarak değerlendirilebilir.

*Küçük Şeyler*'de yer alan bir diğer hikâye “İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır”da anlatıcı, kendi ağzından hikâyeyi anlatır. Hikâye, özetle Çamlıca Tepesi'nin eteklerinin sık ağaçlardan ve çalılardan oluşan ormanlarla kaplı halinin tasviriyle başlar. Öyle ki yetişmeleri uzun senelere yayılan meşe, şimşir gibi ağaçlar ormanda sıkça bulunur. Bu ormanda kuş sesleri ve tabiatın bütün güzellikleri duyulur. Ancak anlatıcı İstanbul'dan ayrılıp Londra'ya gitmek zorunda kalır. Orada üç sene kaldıktan sonra döndüğünde, bu güzel tabiatı bulamaz; etrafta ne bir ağaç ne de bir kuş vardır. Oradan geçen bir bağcıya bu perişan halin sebebini sorduğunda, buraların sahibinin bütün ormanı iki yüz elli kuruşa Üsküdar'daki odunculara sattığını öğrenir. Hikâye, kişi sayısı bakımından dar bir kadroya sahip olmasına rağmen hikâyenin tema ve anlatım bakımından tek bir merkezi bulunmaz. Hikâye, anlatıcı kahraman ile adeta kişileştirilen, canlı bir varlığa dönüştürülen orman arasında geçer. Anlatıcı, hikâyenin yapısını oluştururken sürekli tabiatın güzelliğine dair kendisi konuşur gibi görünse de aslında tabiat kendi varlığıyla hikâyenin anlatımında ağırlıklı yer bulur. Bu yönüyle tabiat ağaçlarıyla, kuşlarıyla, çiçekleriyle ve bütün güzellikleriyle edilgen değil, etkin bir konumdadır ama anlatıcıyla, bilinen anlamıyla normal diyaloga giremez. Ancak tabiatın canlı bir varlık gibi tasvir edildiği bölümlerde anlatıcı ile diyalojik bir ilişkiye girdiği söylenebilir. Tabiat bu diyalogu insanî sözlerle değil kendi dilinden ağaçlar, kuşlar, çiçekler vb. ile sürdürür ve en sonunda o bölgedeki bütün ağaçların kesilmesiyle belki de hikâye içindeki en güçlü ve etkileyici sözünü söylemiş olur. Bunu anlatıcı kahramanın hikâyenin sonundaki anlatımından ve durumundan çıkarmak mümkündür. Bu yönüyle tabiat ile anlatıcı ilişkisinin hikâyenin temel yapısını oluşturması ve hikâyede egemen bir söylemin bulunmamasının hikâyeye diyalojik bir yapı kazandırdığı söylenebilir.

Gizli diyaloji, bir metinde diyalojik ilişki kurulurken öncelikli başvurulacak yöntemlerden biri olarak öne çıkar. Gizli diyalogda ikinci kişi ne gerçekten ne de sözleriyle oradadır ancak ikinci kişinin varlığı, sözleri ilk konuşmacının sözlerini belirler, onlar üzerinde derin bir etkiye sahip olur. Bir başka deyişle ilk konuşmacının

sözlerinin içine bir başkasının sözleri sızar, onun sözlerini içten içe gizli olarak belirler. “İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır” hikâyesinde, tabiat ile anlatıcı arasındaki ilişki, diyalojik bir anlatım olarak gizli diyaloji şeklinde tarif edilebilir. Aynı zamanda hikâyenin içinde bir kahraman olan anlatıcının Londra’da bulunduğu sırada Çamlıca’daki ormanı özlemesi ve döndüğünde ormanın perişan haliyle karşılaşması, hikâyede anlatıcının dilini içten ele geçirerek belirler:

O esnada memleketimden üç sene gaybûbet ettim. Londra’da bulunduğum o senelerde bazen mahşer-i medeniyetin dağdağasında bîtab olarak otuz beş saatten beri sönmeyen lambamın ziya-yı hazini altında sabahı özleyen âmâ gibi o nuranî Çamlıca’yı, o yeşil hıyâbânımı düşünürdüm. Uzun bir müddet iftirakten sonra yine Çamlıca’ya avdet ettim. O günlerde herhangi bahçenin içinden, herhangi araziden geçsem, her cihette hükm-fermâ-yı tahrib olan dehşetli bir balta sesiyle yürekler dayanmaz surette acı acı feryadlar ederek birtakım ağaçların yere yıkıldığını görüyordum. Sûver-i bedayi-i tabiat arasında endam-ı dilrûbalarıyla temayüz ederek bir âlem-i zî-bâlin kâinata karşı ettikleri feryada, gökten zemine dökülen aheng-i ilahîye minber ve mehbit olan ağaçları o sene katliam ediyorlardı. Bu âvâze-i inhidam arasından mahzun mahzun geçerek her yerde zîb-i hayalim olan hıyâbânıma doğru takarrüb ettim. Ne göreyim? O güzel hıyâbân, her türlü hüznün ve elemiyle bir beyâban olmuş. Vakit vakit esen bir rüzgârın kaldırdığı gubar-ı ye’s-efzâ, içinden haşerât-ı muzırır yağar toprak renginde bir bulut şeklini almıştı.

Ne bir ağaç! Ne bir kuş! Şurada, burada kalıp kurumuş bazı ağaç kökleriyle orası bir Afrika mezaristanına dönmüştü. Her şeyi solduran, her şeyi çürüten temmuzun o âteşin güneşi, yolun kenarında kalmış bazı çalılırları, yangından çıkan yeşillik gibi yakmış, ötede beride yağmurdan biriken sular ise, kurtlandığı için taaffün ediyordu (Sezai, 2017: 117-118).

Hikâyenin bu bölümünde, anlatıcı kahramanın Londra’daki günlerinde ve yurda döndükten sonra gördüğü manzara karşısında anlatımını içten, gizliden belirleyen muhatabı, Çamlıca’daki ormanlık arazidir. Londra’da hüznünlü günlerinde ona ümit veren Çamlıca’daki ormandır. Döndüğünde ise kuş sesleriyle yankılanan ormanın çölleştiğini görerek büyük bir üzüntüye kapılır. Bütün bu durumun anlatıldığı ifadelerin belirleyeni Çamlıca’daki ormandır. Anlatıcı, ormanın önceki ve sonraki haliyle de gizli, içten bir diyaloga girerek kendi sözcelerini oluşturur. Diyalojik anlatımda bir başkasıyla girilen açıktan diyalog (büyük diyalog) yerini burada gizli diyaloga bırakmıştır. Hikâyede anlatıcı kahramanın sözlerini ormanın öncesi ve sonrası belirler. Bahtin gizli diyalojiyi “Saklı polemik ve diyalogdaysa başka söz etkin şekilde yazarın konuşmasına etkide bulunur, onu karşılık gelen bir şekilde kendi etkisi ve çabasıyla değişmeye zorlar.” (Bahtin, 2020: 275) sözleriyle tarif ederken bir başka sözün konuşmacının sözünü belirlemesini kasteder. Fakat yukarıda alıntılanan metinde orman adeta “bir başkası” olarak konuşmakta ve anlatıcının sözlerini içten belirlemektedir. Samipaşazade Sezai’nin hikâyelerinde “mikro diyalog” yahut “gizli

diyaloji” olarak diyalojinin en açık örneklerinden biri, yukarıdaki bu alıntılanan kısım kabul edilebilir. Anlatıcı kahramanın ormanın çölleştiğini görünce yaşadığı hayal kırıklığı ve öfke, gizli diyalojide muhatabın somut olarak orada bulunmayıp konuşmacının sözlerini içten belirlemesine örnek gösterilebilir.

“*Hiç*” hikâyesinde annesine ve kız kardeşine çalışarak bakmak zorunda olan bir delikanlının vapurda rastladığı bir ecnebi bir kıza âşık olması anlatılır. Hasta olan annesini iyileşmesi için onunla bir müddet Boğaziçi'nde kalan delikanlı her gün işi gereği vapurla İstanbul'a iner ve akşam tekrar geri döner. Bu esnada vapurda gördüğü ve kendisine tebessüm ederek bakan bir ecnebi kıza âşık olur. Kızın bu tebessümü uzun müddet devam eder ve delikanlıya yaşama azmi verir. Bir gün arkadaşlarının da zorlaması ile konuşmak için vapurda kızın yanına gider. Ancak kızın yüzüne dikkatle bakınca kızın yüzündeki tebessümün üst dudağının biraz kısa olmasından kaynaklandığını görür ve o tebessümün kendisine değil bütün âleme, bütün eşyaya ait olduğunu anlar. Klasik edebiyattaki mesnevileri anımsatan bu hikâyede neredeyse hiç diyalog bulunmaz, anlatıcı annesi ve kız kardeşiyle yaşayan genci, bir de vapurda rastladığı kıza hikâye kişileri olarak alır ve hikâyenin kurgusunu oluşturur. Ancak anlatıcı hikâyenin bütününde, diğer hikâyelerde olduğu gibi hikâye kişilerine karşı hem anlatsal mesafeyi korur hem de delikanlının söyleminin diğer söylemleri egemenliği altına almasının önüne geçer.

Diyalojik bir yöntem olan üsluplaştırmada bir sözde iki anlamsal niyet aranır. Doğrudan kendi gönderge nesnesine yönelen bir sözü bir başka sözün egemenliği altına alarak kendi amaçlarına hizmet etmeye zorlaması üsluplaştırma olarak tarif edilir. Üsluplaştıran her zaman bir başkasının bakış açısına sahip olur ve ona koşullu hale gelmiş olur. Bu hikâyede, gencin bakış açısını ve anlatıcı tarafından aktarılan düşüncelerinin neredeyse tamamını, vapurda rastladığı kız belirler. Kızın söylediği sözlerin veya söylemediği halde delikanlının söylediğini tahayyül ettiği sözlerin hepsi, delikanlının sözlerinin yönünü tayin eder. Ancak delikanlı ile genç kız arasındaki konuşmalar diyalog şeklinde okura aktarılmaz, anlatıcı tarafından aktarılır. Bu durum diyalojinin genel ilkeleriyle örtüşmez ancak kişilerin özgür bilinçlerini korumaları ve aralarındaki diyalojik ilişkilerin hikâyenin sonunda tek ve bütüncül bir söyleme dönüşmemesi hikâyeyi diyalojik yapar. Delikanlının son ana kadar kızın bütün tebessümünü kendisi için sanması kendi sözlerini ve tavırlarını belirler. Bahtin, “Üsluplaştıran, başkasının sözünden başkası gibi yararlanır (...) Başkasının bakış

açısıyla çalışır. Bu yüzden kendi bakış açısına da belli bir nesnel gölge düşer, bunun sonucunda o da koşullu olur.” (Bahtin, 2020: 266) sözleriyle kahramanın söz ve davranışlarının bir başkasına koşullu olmasını üsluplaştırmanın bir gereği olarak açıklar. “*Hiç*” hikâyesinde kahramanın vapurda rastladığı kıza koşullu olması bütün söz ve davranışlarını belirler, buna rağmen hikâyede diyaloga yer verilmemiş olması diyalojik yönden bir eksiklik görülse de hikâyeyi monolojik yapmaz. Hikâye, dili ve anlatımı yönüyle, erkek kahramanın sözlerinin ve davranışlarının içine vapurdaki kızın sözlerinin sızdığını ve kahramanın sözlerini çift sesli yaptığını gösterir:

Sabahı, İstanbul'a azîmet ve avdetinde yine bu tebessümlere, ruhun bu selâmına, kalbin bu hitabına mazhar olmuştu. O günlerden sonra her nerede görse, her nerede tesadüf etse, kendisine bu sevda-perver tebessümle selâm verdiğiinden bütün hayatı bir tebessüm içinde inkişâf ediyordu (Sezai, 2017: 107)

Kahramanların birbirileri ile olan ilişkileri, konumları ve mesafeleri, bütüncül bir bakış açısıyla hikâyedeki diyalojik evreni oluşturur. Erkek kahramanın kıza bütüncül olarak koşullu hale gelmesinin ve tüm davranışlarını, sözlerini kızın yönlendirmesinin, üsluplaştırmanın özel bir çeşidini oluşturduğu söylenebilir. Sözlerinin tümü, sevdiği kızın varlığıyla çift sesli söz haline gelir. Samipaşazade Sezai'nin eksik de olsa kurmaya çalıştığı diyalojik evrende söylem iletişiminin tek bir merkezden yönetilmemesi, kişiler arası farklı konumlanmalar ve mesafeler, delikanlının koşullu söz ve davranışları, bu hikâyeyi diyalojik yapan unsurlar olarak ifade edilebilir.

*Küçük Şeyler*'de yer alan “*Düğün*” hikâyesi şahıs kadrosu bakımından en kalabalık ve hacim bakımından da eserdeki en uzun hikâyedir. Bu hikâyede diğer hikâyelerde rastlanmayacak ölçüde çok diyaloga yer verilir. Kişiler kendi ağızlarıyla konuşturulur, öte yandan, anlatıcının ağırlığı belirgin şekilde kendini hissettirir. Ancak anlatıcı, monolojik bir anlatıcı olmaktan uzaktır. Hikâye kadrosundaki kişilere belirli bir mesafeden bakarak, özellikle duygusal mesafeyi koruyarak onları tasvir eder. Hikâyede, Behçet Bey'in odalığı Dilsitan Kalfa'ya tecavüz etmesi, sonra da onunla evlenmeyip Sitare Hanım'la evlenmesi ve bunun üzerine Dilsitan Kalfa'nın verem hastalığına yakalanarak ölmesi anlatılır. Hikâyedeki ana karakterlerden Behçet Bey, Sultanahmet Meydanı'nın arka taraflarında büyük konakta oturan yakışıklı bir gençtir. Konakta, Behçet Bey ile Sitare Hanım'ın evlilik hazırlıklarına başlanılır. Ancak konakta hizmetçi olarak yaşayan ve önceden Behçet Bey'in tecavüzüne uğrayan Dilsitan Kalfa'nın hiçbir şeyden haberi yoktur. O, Behçet Bey'in kendisi ile evlenmek

için düğün hazırlığı yaptığını zanneder. Behçet Bey'in Sitare Hanım ile düğün hazırlıklarının haberini alınca birden histerik davranışlar sergiler. Garip bir şekilde düğün hazırlıkları için o da koşturur. Bu sırada verem hastalığına yakalanır. Nihayet düğün günü gelip çattığında, konağın alt katında rutubetli bir odada Cevrifelek Kalfa'nın gözleri önünde son nefesini verir.

Hikâye diyalog ile başlar. Soygun adı verilen ve düğünlerde ev sahibine yardım eden iki kadın, gelinin güzelliği ve damat hakkında konuşur:

- Hele şükür yetiştirene!.. Bugün düğün dernek... Çok da uzadı kardeş. Bir sene, tamam bir sene nikâh sürdü. Bizim Behçet Bey sabırlıdır.
- Gelin hanımın ismi ne?
- Sitare Hanım.
- Güzel mi?
- Neresi güzel ben de bilmem. Renk dersin yok. Kaş dersin düşük. Boy desen meydan süpürgesi.
- Böyledir de niçin bu kadar ayıla bayıla aldı?
- (Baş parmağıyla para sayar gibi işaret ederek) Bu var bu! Şimdi güzelliği kim arıyor?
- (Kapıya kadar gidip etrafı mütecessisâne dinledikten sonra) Öteki nasıl?
- (Sesini yavaşlatarak) Fena, fena... (Tavrını değiştirerek) Âlem düğünle meşgul! Nene lazım oraları sorarsın. Herkesin tasası sana mı düşmüş!
- Yoook! Bir erkek için hastalanan, bir herife varmak için para verenlere acırım da onun için, yoksa... (Sezai, 2017: 118-119).

İki kadının konuşmaları kendi aralarında geçse de, başkalarının sözlerini kendi sözlerinin nesnesi yaparak kendi sözlerini çift sesli söze dönüştürürler. Bu durum gizli diyalojiye örnek olarak gösterilebilir. İki kadından birinin “Bu var bu! Şimdi güzelliği kim arıyor?” sözü daha önce söylenmiş sözleri kendi bünyesinde taşıyan, onlarla içsel hesaplaşmaya giren, o tarz sözlere karşı çıkan söz olma hüviyeti taşır. Bu sözü söyleyen kadın, bu sözü muhatabına söylerken daha önce söylenmiş sözlerle bir kabul-ret ilişkisine de girer ve o tarz sözleri onaylamadığını belli eder. Eğer, iki kadın arasında devam eden konuşma monolojik bir konuşma olsaydı, sözleri, doğrudan konuşma nesnelerini kapsayacak ve diyalog nihai bir uzlaşım ile sona ermiş olacaktı. Bu konuşma ise kesin ve belirleyici bir sona varmadan, karşısındakini kendi egemenliği altına almadan kesilir. Anlatıcı, konuşan kişilerin düşüncelerini, birbirlerini bastırmadan metne yaymaya çalışır ve onları konuşmanın sonunda kesin bir sonuca bağlamaktan özenle kaçınır. Konuşmalar karşılıklı bilinç seviyesinde ve eşit şartlarda gerçekleşir; ne içerik olarak ne de yöntem olarak bir konuşma diğer konuşmadan üstün değildir.

Gelinin güzelliğinin düğüne katılanlar tarafından dile getirildiği bölüm, tek bir konunun birçok kişi tarafından farklı bakış açılarıyla değerlendirildiği bölümü oluşturur. Hikâyenin bu bölümünde, düğüne katılan konuklar, bir araya gelerek Behçet Bey ile evlenen Sitare Hanım'ın güzelliği ve Behçet Bey'in odalığı Dilsitan hakkında kendi aralarında konuşurlar:

- Gelin güzel mi?  
— Güzellik ona kalmış! Görmüyor musunuz ne kadar esmer. Kaşları da ne kadar düşük. Yalnız gözlerini beğendim.  
— Gözleri sizin gözlerinize ne kadar benziyor!  
Diğer tarafta:  
— Gelin güzel değil ama esvabına bayıldım. Mor atlas üzerine sırma işleme ne kadar yaraşıyor.  
— Bundan daha güzel gelinlik esvabı olmaz. Fakat belim ince görünsün diye korsesini ne kadar sıkımsı! Baksanıza, rahat nefes alamıyor.  
— Kardeş! Kendi belin gibi arıyorsan onu hiç kimsede bulamazsın.  
Diğer köşede:  
— Darısı başına. Gelin hanım niçin böyle ağlar gibi duruyor. Sanki... Ne kadar sevinse layık. Bence güvey gelinden daha güzel.  
— Niçin? Bence zavallı gelin hanım da güzel... Güveyin bir odalığı varmış. Sahih mi?  
— Benim de kulağıma öyle bir şey çalındı. Çıkarmış mı? Satmış mı öyle bir şeyler diyorlardı ama bilmem.  
— Ben hastalanmış, yatağa düşmüş diye işittim. Gelin duymasın diye bütün ev halkı pek telaş ediyorlarmış (Sezai, 2017: 122).

Bu bölümde her konuşmacı kendi özerk bilinciyle konuşur. Diyalojide her konuşmacı özerk bilinç sahibidir ve bu özelliğini hiçbir koşulda kaybetmez. Özerk bilinç sahibi kişiler, karşısındaki kişinin bilincinin farkındadır, onu bastırmayı ya da ortadan kaldırmayı düşünmez. Farklı bakış açılarıyla kabul ya da ret edebilir, eleştirebilir ancak bir bireşime varmayı ya da onu egemenliği altına almayı düşünmez. Yukarıda alıntılanan diyaloglarda, aynı konuda konuşan farklı kişiler, farklı bilinçleri ve farklı bakış açılarını temsil eder. Samipaşazade'nin eserlerinde diyalojinin en saf haliyle ortaya çıkmasının örneği sayılabilecek bu bölüm, Bahtin'in "Dostoyevski'nin sanatsal görüşünün temel kategorisi oluşum değil, beraber olmak ve etkileşimdi." (Bahtin, 2020: 68) görüşüyle örtüşür. Farklı bakış açıları ve bilinçler tek bir insanın zihninde toplanabileceği gibi, burada görüldüğü üzere farklı insanların zihninde ama tek bir konu üzerinde de toplanabilir. Burada aynı zamanda merkezsiz bir anlatım ve içerik de söz konusu edilir. Gelin hanımın güzelliği ve Behçet Bey'in odalığı meselesi sabit konular olarak gözükse de farklı kişilerin farklı bakış açılarından yapılan anlatımlar, anlatımdaki merkeziliğin dağılmasına yol açar. Gelinin güzelliği ve Behçet Bey'in odalığı meselesi birbirine zıt konular olarak diyaloglarda konu edilir. Kendi arasında içerik yönüyle bölünen konular, ayrıca anlatım olarak farklı kişiler arasında

da bölünür. Bu durum, diyalojinin merkezsizlik ve farklı bakış açılarından anlatım yönünü öne çıkararak söylem çeşitliliği üzerinden diyalojik dili inşa eder.

“*Pantomima*” hikâyesinde bugünkü Fatih ilçesi taraflarında her cuma ve pazar günleri pantomim gösterisi icra eden Paskal'ın hikâyesi anlatılır. Paskal, Haseki taraflarında köhne bir evde ihtiyar bir Rum hizmetçi ile yalnız yaşayan otuz üç yaşında bir tiyatro sanatçısıdır. İcra ettiği pantomim gösterisini izlemeye gelen Eftelya isminde bir Rum kızına âşık olur. Eftelya, annesiyle Paskal'ı seyretmeye gelir ve onun oyunda dilini dışarı çıkararak taklitler yapmasına çok güler. Bu durum Paskal'ın hoşuna gider ve kızın kendisine âşık olduğunu düşünür. Bir gün Eftelya evlenip kocasıyla Paskal'ı izlemeye gelir. Paskal, her zamanki oyununu oynar ve meşhur jesti dilini dışarı çıkararak herkesi güldürür. Bu son oyunundan sonra, yalnız yaşadığı evine döndüğünde kendini bir iple tavana asar. Ev sahibi komşuları ile kapıyı kırıp içeri girdiğinde Paskal'ı, odanın ortasında iple asılmış ve her zamanki gibi dilini dışarı çıkarmış bir vaziyette görür. Bu manzara orada bulunan herkesi güldürür. Meşhur Pascal, son nefesinde de yaşarken olduğu gibi herkesi güldürerek ölür. Diyalojik anlatımda diyalogun ve kişiler arasındaki ilişkilerin sonlandırılmazlığı ilkesi bu hikâyede Paskal'ın ölümlerine bile insanları güldürme eylemine devam etmesi şeklinde karşılık bulur.

“*Pantomima*”da anlatıcı, kahramanları –bir seyirci ve Eftelya'nın annesi hariç- neredeyse kendi ağızlarından hiç konuşturmaz, bütün hikâyeyi o anlatır. Biçim yönünden anlatıcı bütün metne hâkimdir, zira olayı ve kahramanların konuşmalarını okura nakleden kendisidir. Hikâyenin dar şahıs kadrosu ve kısa sayılabilecek olay örgüsü, Paskal'ın üzerinde durarak anlatımın ağırlık merkezinin dağılmasını önler. Bu haliyle Paskal, Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ındaki adama benzer. Paskal, hikâyede kendisini izlemeye gelen Eftelya'ya gizliden gizliye âşıktır ancak insanların hiçbirine güvenemediği için bu duygusunu kimseye açamaz. Ne yalnız yaşadığı evdeki ihtiyar Rum hizmetçiye ne de tiyatrodaki arkadaşlarından birine ve hatta kendine bile bu duygusunu itiraf etmekten uzaktır. Paskal'ın iç dünyası ile Paskal'ın dışındaki dünya bir tezat oluşturacak şekilde anlatılır. Bu iki dünyadan biri diğerine üstün değildir, anlatıcı bir tarafı tutmaktan özenle kaçınır. Bu bakımdan anlatıcı ve kahraman arasındaki denge ve mesafenin korunduğu söylenebilir. Paskal'ın aşk duygusu, iç dünyası, davranışları üzerinde bütünüyle ve güçlü bir şekilde belirleyici olsa da anlatıcı tarafından egemen bir anlatımla anlatılmaktan kaçınılır. Bir başka deyişle güçlü ve

egemen bir duygu, bilinçli bir tercihin sonucunda sahibini ve çevresini egemenliğine alacak bir dille anlatılmaktan kaçınılır. Paskal'ın aşkı “Fakat gönlünün en gizli köşesinde hıfzettiği bu muhabbeti kimseye söylemeğe, küçükten beri mahrem-i her-hâli olan evindeki ihtiyar hizmetçisiyle hasbihâl etmeğe, hatta kendi kendine düşünmeğe cesaret bile edemiyordu” (Sezai, 2017: 139) ifadesiyle anlatılır. Aşk duygusunun ne kadar kuvvetli olduğu vurgulanır ancak bunun diğer olaylar ve duygular üzerindeki hâkimiyetinin anlatımından özenle kaçınılır. Bu durum, hikâyenin anlatımının monolojiye kaymasını önler. Çünkü monoloji, bir söylemin başka söylemleri kendi egemenliğine boyun eğdirmesi şeklinde yazınsal metinlerde kurgulanır. Burada ise etkin bir duygu hiç de etkin sayılamayacak bir anlatımla dile getirilir. Yazarın bu tarz bir anlatıma gitmesi, anlatıcının kişileri anlatırken bir sınır ve konum tayin etmekten de özenle kaçındığını gösterir.

“*Pandomima*” hikâyesinin diyalojik dilinin ortaya çıkmasındaki bir başka etken ise hikâyeye boyunca düz bir anlatımdan özenle kaçınılması, başta Paskal olmak üzere neredeyse herkesin ve her şeyin zıddıyla anlatılmasıdır. Paskal'ın Haseki taraflarında yaşadığı ev köhne ve adeta hiçbir hayat belirtisi olmayan bir ev şeklinde anlatılırken bu evin bahçesindeki kocaman ağaç, her mevsim hayat belirtileri sunar, Paskal'ın Eftelya'ya aşkı “Bu nâkıs vücut o kemal-i hilkâte âşık olmuştu” (Sezai, 2017:139) ifadesiyle anlatılır. Hikâyenin sonlarına doğru Eftelya ile annesinin konuşmaları da tam bir tezat içinde geçer. Annenin sükûnetine karşın Eftelya, Paskal'ın gösterisini tam bir neşe içinde izler. Hikâyeye bütüncül olarak bakıldığında en güçlü karşıt anlatımın Paskal'ın karakterini çizmek için kullanıldığını söylemek mümkündür. Dış yönüyle başta Eftelya olmak üzere herkesi eğlendiren bu aktör, iç dünyasında tam bir hayal kırıklığı ve çöküntü yaşamaktadır. Hikâyenin sonunda, bütün hikâyeyi sarmış olan gülme duygusu ile Paskal'ın ölümü tam bir tezat teşkil eder. Ancak bu tezat ironik bir şekilde Paskal'ın ölürken bile etrafını güldürmesiyle son bulur. Yaşarken yaptığı eylemi adeta sonsuza akan diyalog şeklinde ölürken de gerçekleştirir.

### **3.3. Samipaşazade Sezai'nin Hikâyelerinde Polifoni**

Polifonide ses, her şeyden önce edebi eserde, kahramanın somut ve görünür olmasını sağlayan bir araçtır. Edebi eserde kahramanın bilinci, ses olarak duyulur. Farklı bir şekilde ifade etmek gerekirse, kahramanın konuşmalarının gerisindeki bilinç, kahramanın sesi olarak ortaya çıkar. Bu yüzden polifonik romanda sesin, bilinç anlamında kullanıldığı söylenebilir. Polifonik eser, kahramanın öz bilinci ve fikirleri

bağlamında inşa edilir. Ancak temel belirleyici olan bilincin ve fikirlerin varlığı ya da “içeriği” değil, temsili ve işlevsel kabiliyetidir. Kahraman için kendisinin ya da kendisi dışındaki dünyanın bir anlam ifade etmesi, başkasının kendisinde ya da kendisinin başkasında nasıl görüldüğü ile ilgilidir. Bu bakımdan öz bilinç, daima başkaları ile etkileşim halinde inşa edilir ve sürekli bir “oluş” halinde yansıtılır.

Polifonik kahraman, her zaman özgün kişidir. Özgün bir kişi olmasını, kendisi ve kendi dışındaki dünya ile olan diyalojik ilişkilere borçludur. Kesin sınırlarla başka kahramanlardan ayrılan, onlarla çatışan ancak her zaman onlarla ilişkili kişidir. Bu zıtlık ve çatışma durumu, kahramanın özerk bilincini oluşturur. Zira kahraman şunun farkındadır ki doğru, tek bir kişinin zihninde bulunmaz, farklı bakış açılarından pek çok doğru vardır. Dolayısıyla bilinci, başkalarının varlığı ve onlarla diyalojik ilişkileri çerçevesinde inşa edilir, asla tek bir kişinin zihninde kendi kendine oluşmaz.

*Küçük Şeyler*'de yer alan “Hiç” hikâyesinde ismi verilmeyen yirmili yaşlardaki gencin vapurda rastladığı kıza olan tek yönlü duyguları, ona dair hayalleri anlatılır. Kahraman her sabah Boğaziçi'nden İstanbul'a inerken ve akşamları İstanbul'dan Boğaziçi'ndeki evine dönerken vapurda rastladığı bir kızın sürekli kendisine tebessümle baktığını görür. Delikanlı, kızın bu tebessümünü kendisine duyduğu aşka yorar. Bir akşam arkadaşlarının da ısrarıyla vapurda kızın yanına gider ve yüzüne dikkatle baktığında bu tebessümün kızın üst dudaklarının kısa oluşundan kaynaklandığının farkına varır.

Delikanlının kızla ilgili duygu ve düşünceleri, hikâyenin başlangıcında yazar tarafından hazır olarak okura verilmez. Kıza duyulan aşk, onunla evlilik düşüncesi, evlilikten sonra Boğaziçi'nde ya da Adalarda bir evde oturma düşüncesi kahramanın zihninde zamanla ve gelişmelere bağlı olarak oluşur. Delikanlının vapurda kıızı her gördüğünde ona olan sevgisi gittikçe artar. Ancak bu görüşlerde, sadece kıza duyulan aşk anlatılmaz, bu aşk duygusunun etkisiyle başka işlerde büyük bir enerji ile yorulmadan çalışması, hasta annesine büyük bir hevesle bakması ve dünyaya, insanlığa dair, büyük ve yapıcı fikirler geliştirmesi paralel gider. Kahramanın kendine, dünyaya, hayata bakışı tek bir noktadan değil, farklı birçok noktadan anlatılır. Duygu ve düşüncelerinin kaynağını kızdan alır ancak bu ilişki tek yönlü bir ilişki değildir. Hikâyede aşk duygusu belirgindir ancak sadece kızın etkin bir şekilde tek yönlü olarak erkek kahramanın düşüncelerini belirlediği söylenemez. Hikâyede delikanlıyı tanımlayan "Yirmi yaşında gûşe-i inziva vü sükûnetine çekilmiş bir validenin asayiş-i

bâli için çalışmak saye-i mesaisinde hemşiresini bahtiyar görmek, kırılmış cesaretine yeniden bir kuvvet, yorulmuş vicdanına bir hayat-ı nev bahşederdi." (Sezai, 2017: 106) ifadeleri kahramanın tek boyutlu ele alınmadığını gösterir. Kıza olan derin tutkusu ve hayalleri, meslek yaşamındaki başarısı ve hasta annesi ile bir arada anlatılır. Kahramanın zihninde birçok hayal, umut ve düşünce bir arada belirir. Bunlardan herhangi biri, ötekilere üstün anlatılmaz.

“Hiç” hikâyesinde kahramanın zihninden geçen düşünceler ağırlıklı olarak anlatıcı vasıtasıyla okura aktarılır. Bunun hikâyeyi monolojik yapmadığı, tamamen yazarın tercih ettiği anlatım yönteminden (diegetik) kaynaklandığı söylenebilir. Bahtin, kahramanların kendi sesleri ile konuşmaları ve özgün bilinçlerini, hiçbir etki altında kalmadan oluşturmaları üzerinde durur. Polifonik kahramanın başlıca özelliği bunlardır. Bu hikâyede vapurdaki delikanlı, ne yazarın tesiri altındadır ne de vapurdaki kızın belirleyici ve sabitleyici etkisi altında kalmıştır. Kızın yüzündeki tebessüm sadece kahramanın içindeki duyguları harekete geçirir ve ona bir çalışma neşesi verir.

Kahramanın her bir duygu ve değişimi mutlaka bir sebebe, bir tesire, bağlanır. Bu anlatım tarzı, kahramanın yazarın tasarımının ürünü olmadığını, başka faktörlerle ilişkili olarak ortaya çıkan bir kişi olduğunu gösterir. Genç adamın vapurda kıza karşı hissettiği duygularında kızın gülüşü başta olmak üzere arkadaşlarının onu kızla konuşmaya teşvik etmesi de belirleyici olur:

Ara sıra vapurda tesadüf ettiği zaman orada, o köşede, kendisine nurlar serpen saadet ve ikbaline garip bir havf ve halecan ile takarrüp edemeyerek, sabah-ı zî-safâ-yı nevbaharın pembe süsleri içinde görünen tulu gibi, bu gül rengindeki dudaklardan akseden tebessüme de uzaktan uzağa arz-ı hayret ü meftuniyet ediyordu (Sezai, 2017: 107).

Hikâyenin bu kısmında diegetik anlatım yöntemi kullanılarak kahraman, duygu ve düşünceleri yönüyle özgün bir kişilik olarak tasvir edilir. Tekrar belirtmek gerekir ki, diegetik anlatım yöntemi kullanılsa da kahraman yazarın tasavvurunda belirgin, sabit bir rol ile hareket etmez. Kahramanın hikâyenin sonunda kızın yüzündeki ayrıntıyı fark edip bunun kendisine değil de bütün âleme, bütün eşyaya yöneltilmiş eşitlikçi bir tebessüm olduğunu anlaması, duygularının yazarın belirlemesi ile ortaya çıkmadığını, bilakis dış etmenlerden kaynaklı ve özgün bir yolla oluştuğunu gösterir. Polifonik kahramanın kaynaşmamış bilinç sahibi olarak kimseye benzemezliği, “bilincin çoğul oluşumu” yöntemiyle, bu şekilde kahraman üzerinden dile getirilir.

Edebi eserde polifonik kuruluş, bir başka şekilde Menippos yergilerinde (menippea) ortaya çıkar. Menippos yergilerinde türsel özellik olarak güldürü ve şaşırtma ögesi öne çıkar. Bunlara ilaveten özellikle bir yol boyunca ya da kenar mahallelerde, izbe sokaklarda rastlanabilecek kaba natüralizm, yerleşik kuralları, geleneksel anlayışları sarsan davranışlar, her türlü skandal sözler, çeşitli ihlaller, yanlış anlamalar vb. önemli yer tutar. Menippos yergilerinde gerçeklik algısı değiştiği ya da ortadan kalktığı için, güldürü ögesi baskın hale gelir. Bu güldürü ögesinin ortaya çıkmasında normalin ihlal edilip sıra dışının, uygunsuzun, güncel konuların, yanlış anlamaların vb. etkisi söz ve davranış bütünleşmesi ile sağlanır (Bahtin, 2020: 175 vd.).

*Küçük Şeyler*'de yer alan "*Bu Büyük Adam Kimdir?*" hikâyesinde kahraman her akşam Taşkasap'tan Beyazıt'ta kadar, yayan gidip gelir. Hikâyenin oluşum mekânı yoldur. Yol da kahraman aracılığıyla hikâyeye dâhil olur ve sabit, tek yönlü bir unsur olmaktan çıkar. Kahraman, bu gezintileri esnasında davranışları ve görünüşü son derece garip bir adamla karşılaşır. Dikkatlice incelediğinde bu adamı daha önce *Büyük Adamların Hayatı* adlı eserde okuduğu adamlara benzetir. Kahramanın, garip görünüşlü adamla yol güzergâhında karşılaşması ve adamın garip, sıra dışı görünümü menippea'lara tür yönüyle uygunluk gösterir. Hayatın normal seyrine uymayan gizemli adamın sırrı düşünsel bir çaba ile çözülmeye çalışılır. Anlatıcı kahraman, en sonunda onu uzaktan bir dükkândan çıkarken görür. Dükkân sahibine onun kim olduğunu sorunca onun okuma yazma bilmeyen yalnız bir adam olduğu cevabını alır. Hikâyenin başlangıcında ansiklopedilerdeki filozoflar, sanatçılar gibi büyük adam zannedilen kişinin, hikâyenin sonunda okuryazar bile olmayan sıradan bir kişi olduğunun ortaya çıkması menippea'lardaki güldürü unsurunun ortaya çıkışı ile örtüşür. "O büyük adam değil, orta boylu. Memleketinden aldığı mektupları her zaman bana okutur. Onun okuması yazması yoktur." (Sezai, 2017: 105) ifadeleri, hikâyenin başlangıcında büyük bir yazar, filozof olduğu düşünülen adamla ilgili hayal kırıklığı olduğu kadar güldürücü ve şaşırtıcı bir son anlamına da gelir. Buradaki güldürü, şaşırtıcı son, hikâyenin genel tonunu oluşturur. Ayrıca bu hikâyede Farsça beyitlerin bulunması, türsel düzeyde menippea'ların karışık türsel yapısı ile benzeşir. Bütün bu gerekçelerle "*Bu Büyük Adam Kimdir?*" hikâyesi, menippea türünde bir hikâye olarak değerlendirilebilir.

*Rumuzü'-Edep*'te yer alan "*Bedia Hanım*" hikâyesinde, Bedia Hanım'ın 9 ve 17 yaşlarındaki iki dönemi üzerinde durularak hayatının iki dönemi, birbiriyle ilişkili

olarak anlatılır. Bedia Hanım, Çamlıca'daki bir kokte İngiliz mürebbiyesi Miss Intoch, dadısı Bahrinil Kalfa, halayığı Nazenin ve yaşı pederi ile birlikte yaşıyan bir çocuktur. Babası 60 yaşıını aşkın, hanımını kaybetmiş, çevresinde sevilen ve sayılan varlıklı bir paşadır. Bedia Hanım, 9 yaşıındayken mürebbiyesi, dadısı ve hizmetçileri ile Çamlıca taraflarında bir kır gezintisine çıkarlar. Hikâyenin bu bölümünde Bedia Hanım, bir atmacanın sereyi avlaması karşıısında üzerine üzüntüye kapılan ve oyuncakları ile oynayan bir ocuk şeklinde anlatılır. Hikâyenin ikinci bölümünde ise Bedia Hanım, 17 yaşıında, babası pek taraftar olmasa da yakın çevreden orta halli, okumuş bir genç olan Lütfü Bey ile evlendirilir. Lütfü Bey, evlendikten hemen sonra kendini eğence ve sefahat lemlerine vererek evliliğini ihmal etmeye başlar. Bedia Hanım, eşinin başka kadınlarla gazinealarda eğence lemlerine daldığını öğrenince üzüntüsünden hastalanıp yataklara düşer. Bu durum, önce babasının aklını kaybetmesine, daha sonra da Bedia Hanım'ın ölümüne sebebiyet verir.

Bedia Hanım'ın hayatının iki döneme ayrılarak anlatılması, anlatıcının iki farklı konumdan iki farklı bakış açısı kullanmasına sebep olur. Birinci bölümde, Bedia Hanım'ın kır gezintisi küçük olaylar ve ayrıntılar üzerinden diyaloglara yer verilerek anlatılır. Bu gezintide etrafındaki mürebbiye, dadı ve halayık kendi rollerine uygun olarak Bedia Hanım'la diyalog kurarlar. Dadısı Bahrinil Kalfa, bir atmacanın sereyi avlaması karşıısında üzülüp ağlayan Bedia Hanım'ı teselli ederken kullandığı "Aman hanımcığım, bir kuş bir kuşu yemişse bize ne oluyor; ilahi zift yesin!" (Sezai, 2017: 146) sözü, dış gerçekliği algıarken belli bir kültürel ve bilişsel düzey ile algıladığını, bu algılanan durumu da ona uygun bir üslupla dile getirdiğini gösterir. Burada anlatıcının müdahalesi olmaksızın hikâyenin ana kişisi ve yardımcı kişileri, kendi öz bilinçleri ve fikirleri ile eserde yer alır. Dokuz yaşıındaki bir ocuk üzerinde mürebbiyenin tesiri sadece rolü gereğidir, dil ve anlatım yönü ile mürebbiyenin ocuk üzerinde hâkimiyetine, sınır çizmesine rastlanmaz. Daha ocuk yaştaki kahraman, başkalarının bilinci üzerinden hayat hakkında fikirler edinmeye çalışır. Bu konuda başta mürebbiyesi, dadısı ve halayığı ile diyalog kurarak dünyaya dair bilgisini genişletir. Farklı bilinçler, farklı kişiler üzerinden daha ocuk yaşta olan Bedia Hanım ile karşılaşır.

Hikâyenin ikinci bölümü, Bedia Hanım'ın Lütfü Bey ile evlenmesinden sonra başlar. Bedia Hanım'ın evlendikten sonra mutsuz olmasını, anlatıcı, okurla konuşarak tasvir eder. Bedia Hanım'ın Lütfü Bey'de mutluluğu bulamaması, sabit bir anlatımla

çizilmez. Anlatıcı, okura çeşitli sorular sorarak ve sürekli değişen bir bakış açısıyla Bedia Hanım'ın içinde bulunduğu ruh halini tasvir eder. Bu tasvir, Bedia Hanım'ın dış dünya ile çatıştığı ayrıntılar üzerinden dinamik bir anlatımla çizilir. Bedia Hanım'ın bilincini, evliliğinde tüm umudunu, neşesini kaybetmesine yol açan sorunlar ve bu şekilde içine düştüğü umutsuz vaziyet belirler:

Bütün âlemin bahsettiği muhabbet, o meş'ale-i semaviye niçin kalbini ilâhi bir neşe ile tatlı tatlı yakmıyor? Sevmeği bu kadar sevdiği hâlde, bu genç, bu yakışıklı koca için kalbinden niçin bir eser-i ihtirak hissetmiyor? Bilâkis bu beyin hiçbir şeye delalet etmez gibi görünen tavırları, halleri, sözleri erimeğe başlamış akan sular gibi damla damla ümit ve hayalin ruhunda tutuşturduğu şule-i sevdaya dökülüyordu. Taktığı boyun bağların, giydiği kostümlerin göze çarpan açık, keskin renkleri, bir şey dinlerken ağzının biraz açık durması, bir söz söylerken manasına kendi de meftun oluyormuş gibi kinaye ile gülmesi, “teşekkür ederim” denildikçe “bir şey değil demesi” Bedia'yı ızdırap içinde bırakıyordu (Sezai, 2017: 153).

Bu ifadelerde, Bedia Hanım'ın duyguları ve psikolojisi, eşi ile ilişkili olarak ele alınır. Kahramanın içinde bulunduğu ruhsal ve bilişsel durum, bir başkası ile, Lütfü Bey aracılığıyla şekillenir. Bedia Hanım'ın sevgiye dönük duyguları Lütfü Bey'e ulaştıktan sonra, soğuma hatta nefret olarak tekrar kendisine döner. Bu psikolojik tahlil ve tasvirlerde anlatıcı, sadece Bedia Hanım'ı odağa almaz, mutlaka başkalarıyla ilişkili olarak hislerini ve düşüncelerini dile getirmesine özen gösterir. Anlatıcı, kahramana karşı tutumunda yüceltici, acındırıcı vb. ifadeler kullanmaktan özenle kaçınır. Bedia Hanım'ın duygusal dünyasını anlatırken yukarıdaki alıntıda geçen “...niçin kalbini ilâhi bir neşe ile tatlı tatlı yakmıyor? ...niçin bir eser-i ihtirak hissetmiyor?” tarzında soru ile biten ifadeler, kahramanın iç dünyasını kesin, sabit, sınırları belirlenmiş bir anlatımdan uzak tasvir etme çabasını gösterir. İnsanın gerçek hayatta sürekli bir oluş ve değişim halinde olması gibi, kahraman da hikâye boyunca değişim halinde yaşar. İlk önce çocukluk hayatı, sonra da evlilik ve ölüm hadisesi ile Bedia Hanım sürekli bir değişimin içindedir. Bu değişim yalnız hayatının dış çizgilerini değil, iç dünyasını da kapsayacak şekilde anlatılır. Bu ruhsal ve fiziksel değişim hikâye boyunca başkaları ile ilişkiler dolayımında kahramanın kendi bilincini ve dolayısıyla varoluşunu oluşturur.

Bu hikâyede, polifonik anlatım örneği Bedia Hanım'ın duygu ve düşüncelerinin başkaları ile karşıtlık ve etkileşim ilişkisi şeklinde görülse de bunun sınırlı düzeyde tutulduğunu belirtmek gerekir. Eğer Bedia Hanım, Lütfü Bey'in kendisi hakkındaki düşüncelerini kendi zihninden geçirip dile getirmiş olsaydı, yani bir başkasının bakış açısından ve konumundan kendine bakabilseydi, en saf haliyle polifonik anlatım

ortaya çıkmış olurdu. Şu var ki, ikinci dönem hikâyelerinden Bedia Hanım hikâyesinde ancak sınırlı düzeyde bir polifonik anlatımın ortaya çıkmış olduğu söylenebilir.

Diyaloji her ne kadar sözcelemin somut kişiler tarafından temsiline gereksinim duysa da diyalojiyi bu şekilde sınırlamak, onu, metnin belirli yapısal bütünlüğü içine hapsetmek tehlikesini beraberinde getirecektir. Oysa metnin kuruluşunda, anlatıcının okurla diyaloga girmesi, anlatıcı ve okurun, metnin anlamsal bütünlüğünü oluşturmada birbirlerine üstün bir konumda bulunmadıklarını gösterir. Monolojik anlatımda anlatıcı kahraman üzerinde ve dolayısıyla okur üzerinde de egemen konumda bulunur, bu hikâyede ise anlatıcı Bedia Hanım'ı okurla diyaloga girerek anlatır. Bu anlatım tarzı, anlatıcının hem kahraman hem de okur üzerinde egemenlik kurma iddiasında olmadığı şeklinde düşünülebilir.

“*Bedia Hanım*” hikâyesinde Lütfü Bey'in monolojik bir bakış açısıyla çizildiği söylenebilir. Ne başkaları Lütfü Bey hakkında yorum yapar ne de Lütfü Bey kendisi dışındaki insanlar hakkında konuşur. Anlatıcı, sadece Lütfü Bey'i dıştan ve belirli, sabit bir karakter olarak tanıtır. Lütfü Bey, karısı Bedia Hanım'a karşı katı, hissiz bir erkek olarak tek boyutlu ve okura farklı duygusal tepkiler ve bakış açıları bırakmayacak kesinlikte çizilir. Bedia Hanım'ın çok boyutluluğu –çocuk, genç kız, ölü- Lütfü Bey'in anlatıldığı sayfalarda yerini tek boyuta bırakır. Hikâye boyunca Lütfü Bey, Bedia'ya karşı kibar ama ilgisiz ve sürekli dışarıda, başka kadınlarla ilişkili erkek tipi olarak çizilir. Lütfü Bey'in hikâye boyunca hiç değişmeyen bu tarzı, monolojik bir anlatım olarak kabul edilebilir

*Rumuzü'l-Edep*'te yer alan “*Yarın*” hikâyesinde yazar ve şair Süleyman Bey'in yaşadığı dram anlatılır. Süleyman Bey, Bulgurlu taraflarında eşi Mebruke Hanım ile ağaçlarla çevrilmiş ıssız bir evde yaşarlar. Bir gün Mebruke Hanım, arkadaşları Zarife Refika ve Saadet hanımlarla evinde sohbet ederken eşi Süleyman Bey'den söz açılınca eşinin edebiyata düşkünlüğünden bahseder. Eşinin şiir yazma derdi ile kendisini ve çocuğunu ihmal etmesinden ve bu yüzden fakruzaruret içine düştüklerinden yakınır. Kadınların buna tepkisi, ortaklaşa gülmek ve Süleyman Bey'i şiir yazdığı için kınamak şeklinde olur. Mebruke Hanım "Şu uzaktan görünen yalnız selvi yok mu? İşte biz buraya onun için gelmişiz!.. Ah ben şair olduğumu bilmedim, bilsem kabul eder miydim?" (Sezai, 2017: 155) diyerek hem eşini eleştirir hem de şikâyetini dile getirir. Kadınlar, Mebruke Hanım'la birlikte masanın üzerinde duran Süleyman Bey'in yazdığı çeşitli yazılara, şiirlere bakarak gülüşür ve onunla alay ederler. Hikâyenin ilerleyen

bölümlerinde Süleyman Bey çalışmadığı için aile ekonomik yönden zayıflar. Süleymaniye taraflarında eşi ve küçük kızı Hayat Hanım'la izbe bir evde yaşamaya başlarlar. Hayat Hanım, camı kırık bu evde rüzgârın dehşetli sesinin işitildiği bir kış gecesi, hasta yatağında yatmaktadır. Ancak Süleyman Bey'in kızını doktora götürmek için parası yoktur. Bunun üzerine babadan kalma kira gelirini almak için vakıflar idaresine gider. Ancak oradaki görevli koyu bir sohbete daldığı için Süleyman Bey'i "yarın" diyerek başından savar. Süleyman Bey, gururuna yedirip çocuğunun hasta olduğunu, paraya acil ihtiyacı olduğunu söyleyemez. Kirayı alamadan eve döner ve küçük kızını sayıklar hasta vaziyette bulur, karısı da yatağın başucunda ağlamaktadır. Bu manzaraya daha fazla dayanamaz ve sokağa fırlayarak soğuğa, kar boranına aldırmadan "yarın, yarın" diye bağırarak bilinçsizce koşmaya başlar.

Samipaşazade Sezai'nin *Rumuzü'l-Edep* eserinde yer alan iki hikâyesinde kahramanın hayatı birbirine tezat oluşturacak şekilde ikiye bölünmüş olarak ele alınır. "*Bedia Hanım*" hikâyesinde Bedia Hanım'ın 9 yaşındaki çocuk hali ve 17 yaşındaki evli hali birbirine tezat oluşturacak şekilde anlatılır. "*Yarın*" hikâyesinde ise Süleyman Bey'in Bulgurlu'daki evinde tabiatla baş başa yaşadığı mesut hayatı ile Süleymaniye civarında camları kırık izbe evindeki hayatı tezat oluşturacak şekilde iki farklı hayat olarak art arda anlatılır. Süleyman Bey'in dünyaya bakışını ve dolayısıyla bilincini iki farklı hayat manzarası belirler. Hikâyenin bütününde Süleyman Bey'in dünyaya bakışı monolojik bir bakış açısına ve tanımına uymaz. Başlangıçta hassas şairane bir ruh haline sahip şair görünümündeyken hikâyenin sonunda kendini kaybedecek kadar çevresi ile bağını kesmiş bir adam görünümüne bürünür. Hikâyenin sonundaki Süleyman Bey, hikâyenin başındaki Süleyman bey değildir artık; kızının hastalığı karşısında gittikçe farklılaşmış, eski hassas ruhunun yerini kendini kaybetme, çıldırma derecesinde bir ruh hali almıştır. Süleyman Bey'in öz bilincini, ilk bölümde hayata ve tabiata, şairane bakış belirlerken ikinci bölümde kızının hastalığı ve parasızlık temel belirleyici etken olmuştur.

Hikâyenin akışında, Süleyman Bey sadece kendi ruh hali ve düşüncelerinden farklılaşmaz, yakın arkadaşı İzzet Bey ile de zıtlık oluşturacak şekilde anlatılır. Süleyman Bey, hassas ve dağınık bir adam olmasına karşın dürüst bir adamdır ancak İzzet Bey Süleyman Bey ile tezat oluşturacak şekilde tasvir edilir:

Bu muharrir erbab-ı sanayiin hiçbir kısmında görülmemiş bir tevazu ve mahviyetle mesela sabaha kadar çalışarak itmam ettiği makale matluba muvafik gelmezse 'zararı yok bir başkasını istediğinizi yazarım' derdi.

Namus ve haysiyeti ve hasail-i aliyesi cihetiyle herkesin indinde bir mevki-i şeref ihtiram ihraz eden bu muharririn kusuru çok okur çok yazar az çalışırdı. Doğmamış bir çocuğa esvap ihzar eder gibi zihninde hazırladığı birçok kelimeleri cümleleri giydirmek için fikir arar bu kelimeleri ise ya dar ya kısa veyahut geniş uzun gelerek büyük adam elbisesi giymiş bir çocuk veya çocuk elbisesi giymiş bir büyük adam gibi fikirler ekser gülünç bir hal ve kıyafete girerdi (Sezai, 2017: 158-159).

Süleyman Bey'in hikâye içinde iki karşıt bölümde ele alınan kişiliği aynı zamanda yakın arkadaşı İzzet Bey ile de zıtlık oluşturacak şekilde anlatılır. İzzet Bey, Süleyman Bey'in aksine, kendisinden hangi görüşte yazı istenirse o tarzda yazı yazan ve Süleyman bey gibi hassas bir ruha sahip olmayan biridir. Süleyman Bey ile İzzet Bey arasındaki karşıt kişilik özellikleri, hikâye boyunca tek ve sabit bir anlatıma yer bırakmayacak şekilde anlatılır. Yazar, İzzet Bey'in tavrını "midesi için kalp ve ruhundan böyle fedakârlıklar etmeye mecburdu" (Sezai, 2017: 159) diyerek açıklar. Süleyman Bey'in İzzet Bey'den kişilik özellikleri yanında düşünce yönüyle de farklı olması yazarın his ve hayal ağırlıklı karakter oluşturma çabasından düşünceye ağırlık veren karakter oluşturma çabasına geçtiğini gösterir. Ne var ki Süleyman Bey, santimental kahraman olma özelliğini hiç bırakamaz. Polifonik kahramanda bilincin başkalarıyla iletişim halinde inşa edilmesi ve her bilincin kaynaşmamış bilinçler olması bu hikâyede Süleyman ve İzzet Beyler özelinde görülebilir. Sonuç olarak Süleyman Bey'in öz bilinç sahibi özgür bir karakter olarak hikâyeye boyunca davranması ve sürekli çevresi ile ilişkili olarak oluşum içinde anlatılması polifonik biri karakter olduğunu gösterir

### **3.4. Samipaşazade Sezai'nin Hikâyelerinde Heteroglossia**

Heteroglossia terimi, edebi eserde bireyin sözcisini oluşturan çeşitli alt dillerin üst üste gelecek şekilde katmanlaşmasını ifade eder. Alt dillere toplumsal lehçeler, mesleki jargonlar, çeşitli otorite ve çevrelerin dilleri, moda olan diller, bir güne hatta o günün belirli bir saatine ait olan diller vb. örnek olarak gösterilebilir. Bu alt diller herhangi bir ulusal dil altında gelişen, farklılaşan ve yaşamlarını devam ettiren dillerdir. Alt dillerle bağlantılı olarak ortaya çıkan bir diğer heteroglot kavram katmanlaşmadır. Katmanlaşma, yukarıda sayılan alt dillerin, bireyin sözcisinde üst üste gelecek şekilde bulunmasını ifade eder. Bireyin sözcisi, edebi eserde bu şekilde merkezci ulusal dil ve merkezkaç alt diller etkisinde, somut bir bağlamda ortaya çıkarak heteroglossia'yı oluşturur.

Heteroglossia'nın en yalın haliyle ortaya çıktığı hikâyelerden biri *Küçük Şeyler*'de yer alan “*Kediler*” hikâyesidir. Kediler hikâyesi, başlangıcı diyalog olan az sayıdaki hikâyelerden biridir:

- Hanım en son cevabını isterim. Ya ben ya kediler!  
- Kediler!

Bir kocanın meyusiyet i bir kadının hevesât-ı bî-sebatı, muhabbetin, cemazar-ı safa üzerine temellerini nihâl-i gülden, hevâ-yı sevdafeza-yı bî-karara karşı camlarını nurdan; esâs-ı beytiyesini tül den bina ve tefriş ettiği saray-ı izdivacın inhidamı, hep bu birkaç kelimededen ibaret olan mükâlemede mündemiçti (Sezai, 2017: 109).

Bu diyalog karı ile koca arasında geçer. Bu karı koca, İstanbul'da Büyükkada'da yaşayan gayrimüslim bir çifttir. Birlikte yaşadıkları ev kadına ailesinden miras kalmıştır. Kocasını uzun bir müddetten beri hayatını istila eden kedilerden şikâyetçidir. Artık bu şikâyet dayanılmaz bir hal alınca karısına son çare olarak bu teklifi yapar. Kocasının son çare olarak gösterdiği tavır ile ya kendisini ya kedileri tercih etmesini istediği ifadeler, toplumsal bir kurum olan evlilik ile çaresiz bir kocanın durumu arasındaki gerilimi yansıtır. Kocasını normal bir evlilikte rastlanamayacak olan bu ifadeleri kullanır çünkü kedilere dayanacak gücü artık kalmamıştır. Dolayısıyla bu kullanılan ifadeler evlilik kurumunun geneline özgü ifadeler değil kişinin günün belirli bir saatinde kullanabileceği ifadelerdir. Bu ifadelerde evlilik kurumunun ciddiyeti ile sözün edimbilimsel değerini birlikte ele almak gerekir. Çünkü Bahtin'in metadilbilimsel yönteminde heteroglossia, sözü her koşulda, kullanım ortamında inceler; sözü soyut bir inceleme nesnesine dönüştürmez. Dolayısıyla, karı koca arasındaki bu ifadeler, somut kullanımları yönüyle kendi aralarında karşıtlık içerir. Ayrıca burada, karı kocanın ifadelerinin her ikisi de, ciddi ve toplumsal bir yapı olan evlilik ile karşıtlık içerir. Bütün bu ayrılıklar ve mesafeler, diyalojik kuruluşun ihtiyacı olan “ara”nın teşekkülünü sağlar. Bu yüzden denebilir ki, diyaloji “kendi” olanda değil, “arada” olanda ortaya çıkan bir yöntemdir. Kendi olmak, kendinde olmak her zaman bir bütünlüğe, tamamlanmışlığa gereksinim duyar; ancak pek çok şeyin (sözün) arasında olmak, ilişki ve etkileşim içinde olmak anlamına geleceğinden diyalojik bir zemin olarak düşünülebilir. “*Kediler*” hikâyesinde karı kocanın sözceleri, hem kendi aralarında karşıt anlamlılık ilişkisine girmeleri hem de ikisinin birden evlilik kurumu ile aynı karşıtlık ilişkisini devam ettirmeleri yönünden “ara”da teşekkül eder. Bu bakımdan, karı koca arasındaki bu sözler, heteroglot sözler olarak ayrışmalarına rağmen, bir orkestrasyon oluşturacak şekilde hikâye türünün kompozisyonu içerisinde bir araya gelmiştir. Bahtin, “Roman, söz tiplerinin toplumsal çeşitliliği aracılığıyla ve

böylesi koşullar altında serpiyen farklı bireysel sesler aracılığıyla temalarının tümünü, kendisinde betimlenen ve ifade edilen konuların ve fikirlerin dünyasının tümünü orkestralar” (Bahtin, 2017: 37) ifadesiyle tıpkı buradaki karı koca arasındaki sözlerde olduğu gibi, heteroglossia'nın edebi eserin kuruluşundaki kompozisyon görevini belirtir.

“*Kediler*” hikâyesinde anlatıcının ağzından hikâyeye dâhil edilen kediler de adeta kişileştirilmiş varlıklar olarak kadının kocasıyla çatışmalı ve gerilimli bir ilişkinin içine girmesine sebep olur. Kediler, anlatıcı tarafından tasvir edildikleri bölümlerde, diyalojik bir unsur olarak hikâyeye dâhil olur:

Evin içinde sahibi'l- beyt'ten ziyade bir revîş-i âmirane ile kuyruklarını kaldırıp bu bedbaht kocaya bir nazar-ı istihfaf atfederek dolaşan bu kibirli hayvanat, kanepelerini istila etmiş, koltuk sandalyelerinde uyurlar, o senenin soğuk kışında ısınmak için yaktığı ateşin karşısında düşünürler; sofalarında, odalarında sâmia-hıraş sesleriyle tekessür eden kediler, bu adama evinde bir câ-yı tevakkuf bırakmamağa başladılar (Sezai, 2017: 110).

Kediler, karı koca arasında adeta üçüncü bir kişi olarak evde hayatlarına devam eder. Umursamaz ve hor gören bakışlarıyla emredercesine kuyruk sallamaları, kanepeleri, koltukları istila etmeleri vb. kocayı çaresiz bırakır. Hikâyenin hemen hemen her yerinde, kocanın karısına karşı olan bütün sözlerini belirleyen kedilerdir ve o sözlerin içinde kediler, kedilerin usandırıcı tavırları bulunur. Böylece, anlatıcı tarafından aktarılan kedilerin sözleri ve kocanın sözleri aynı sözde, üst üste gelerek katmanlaşır ve heteroglossia'yı oluşturur.

“*Kediler*” hikâyesinde heteroglossia'nın oluşumu hikâyenin sonlarına doğru kocanın evden çıkarak adanın sahil kısmında oturup denize karşı düşüncelere daldığı bölümde daha net görülür. Burada öğle vaktinin yaklaşmasıyla acıkmaya başlar; yemeği nerede yiyecek, akşam nereye gidecek, geceyi nerede geçirecek? Bütün bunları düşünürken birden dalgaların sesine kulaklarını verir. Dalgalar kıyıya yavaş yavaş vurdukça ona sanki "Git, git, haremine git!" derler. Daha sonra horozları dinler, horozlar ötüşleriyle sanki “Git, git, haremine git!" derler. Nihayet yakınlardaki kilise çanları çalmaya başlar ve bu çanlar da ona adeta “Git, git, haremine git!" derler. Bu düşüncelerden sonra ayağa kalkıp evine dönmeye karar verir. (Sezai, 2017: 113-114) Burada dalgaların, horozların ve kilise çanının sesi olmak üzere üç farklı ses, farklı yönlerden gelerek kahramanın bilincinde birleşir. Bu birleşme, tek bir sese dönüşme şeklinde değil katmanlaşma şeklinde olur. Çünkü seslerin farklı yönlerden

ve farklı varlıklardan gelmesi, aynı anda değil farklı anlarda gelmesi vb. sebeplerden dolayı hiçbirini diğerini, kahramanın bilincinde bastırmaz, ortadan kaldırmaz; hepsi kahramanın bilincinde katmanlaşarak kendine yer bulur. Dalgaların, horozların ve çanın sesi olmak üzere insan dışı üç farklı varlığın sesi, kahramana ulaşınca değin monolojik sesler olma özelliğini yitirir. Bu sesler, duyulduğu sesler gibi sadece dalga, horoz ve çan sesi olsaydı, yani kiliseye davet, sabahın olduğunu ilan vb. anlamı taşıyaydı, monolojik sesler kabul edilebilirdi. Ancak burada, kahramanın bu sesleri farklı anlamlara gelecek şekilde duyması, yani bu seslere kendi özgün anlamlarının dışında farklı anlamlar yüklemesi, bu sesleri "çift sesli sesler" kategorisine dâhil etmeyi gerektirir.

Heteroglossia farklı seslerin, dillerin bir araya getirilmesi olduğu gibi farklı türlerin de bir araya getirilmesi şeklinde açıklanır. Bahtin, farklı türlerin (uzun öyküler mektuplar, süslü söylevler, sempozyumlar vb.) bir araya getirilmesini heteroglossia'nın bir gereği sayar. "*Kediler*" hikâyesinde karısıyla tartışıp evi terk eden adam, çarşıya çıktıktan sonra bir laternanın etrafına insanların toplanıp "Corci, corci, corcakimu / Niahiro, pulakimo!" (Sezai, 2017: 113) şarkısını söylediklerini duyar. Bu neşeli şarkı, içindeki keder ve umutsuzlukla tezat teşkil etmektedir. Bu şarkı farklı bir tür olarak hikâye metnine dâhil edilir ve heteroglossia'yı oluşturur.

*Rumuzü'l-Edep*'te yer alan "*Mösyö Epikür'ün Seyahati*" hikâyesinde, büyük bir şair ve zengin bir adam olduğu gazetelerde yer alan Mösyö Epikür'ün Büyükada'ya gelişi anlatılır. Bütün İstanbul sosyetesini, yazarçizer takımı ve ada halkı, gazete haberlerinden yola çıkarak bu varlıklı şairi bekler. Nihayet Mösyö Epikür gelerek Büyükada'daki otele yerleşir. Ne var ki zannedildiği gibi ne büyük bir şair ne de zengin bir kimse çıkar; sonradan uyanık bir dolandırıcı olduğu anlaşılır. İlgi çekici bir sonla biten bu hikâyede Mösyö Epikür'ün Büyükada'ya geleceğini haber veren gazete haberleri, farklı bir dil ve metin türü olarak hikâyede yer bulur:

Ey şair-i dâhi! İsviçre'nin pembe sisleriyle güneşe karşı tabahhur eden lac'larından, ağustos güneşinin hıyât-ı ateşini, içinde kalan memleketimize değilse edebiyatımıza ter ü taze bir rûzgâr-ı teneffüs-medar getir! Ey şair-i ebediyet-beraber! Dehâ-yı azîmin emvac-ı bî-pâyân-ı umman üzerinde dalgalansın! Çekinme! Korkma! O emcac-ı sema-resân, üzerine aksetmiş ayın şuaı gibi pertev-i dehanı söndüremez. O deha, umman ile beraber feryat ederek ebediyete doğru şitab etsin (Sezai, 2017: 190).

Bu bölümde Samipaşazade Sezai, farklı sesleri ve farklı dilleri bir araya getirerek hikâyede çok katmanlı bir anlatım dili elde eder. Hikâyenin teması, gazete haberleri,

Ada'daki dedikodular vb. şekilde farklı dil kullanımları ile birbirine bağlanır. Bu diller, edebi ve edebi olmayan diller şeklinde birbiriyle çatışmalı dillerden oluşur. Gazetede çıkan haberler edebi bir dille, Ada'da ve İstanbul'daki dedikodular ise sokak ağzıyla hikâyede yer bulur. Bu şekilde farklı türler ve farklı diller, hikâyenin heteroglot dilini oluşturur.

*Küçük Şeyler*'de yer alan “İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır” hikâyesinde, hikâyenin kahramanı yanında birkaç arkadaşıyla gece vakti Çamlıca'daki ormanın içinde ağaçlıklı yoldan ilerlerken uzaklardan birinin içli bir şarkı söylediğini işitir:

Gönlümü duçar eden bu hâle hep  
Kara kaşım kara gözlümdür sebep  
Ettiğim âh ü figana rûz u şeb  
Kara kaşım kara gözlümdür sebep (Sezai, 2017: 117).

Bu şarkıyı terennüm ederek yoldan geçen kişi yakınlardaki Bektaşî tekkesine gitmektedir. Burada olduğu gibi, farklı bir metin türü olarak şarkı sözlerinin hikâyenin anlatımına dâhil edilmesi, farklı derecelerde ve uzaklıklarda çok üsluplu bir yapı meydana getirildiğini gösterir. Anlatıcının sözleri, araya yerleştirilen farklı metin türleri ve karakterlerin sözleri, hikâyenin anlatımını oluşturan tema etrafında bir araya getirilir. Bahtin'in sözünü ettiği, farklı bireysel seslerin ve farklı türlerin ortak bir tema etrafında orkestrasyon oluşturacak şekilde bir araya getirilmesi bu şekilde sağlanmış olur.

#### 4. SONUÇ

Bahtin'in diyaloji kuramı çerçevesinde Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinin ele alındığı bu çalışma, iki ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm, çalışmanın “kuram” kısmını oluşturur. Bu bölümde, Bahtin'in edebiyat kuramını oluşturan diyaloji, polifoni, heteroglossia kavramları, Bahtin'in eserlerinden hareketle açıklanmıştır. İkinci bölüm, “inceleme” kısmını oluşturur. Bu bölümde, Türk edebiyatında, modern hikâye türünün kurucusu kabul edilen Samipaşazade Sezai'nin hikâyeleri, Bahtin'in yukarıda adı geçen diyaloji, polifoni ve heteroglossia kavramları ışığında, hikâyelerden örneklerle ele alınmış ve hikâyelerin diyalojik anlatım dili ortaya konulmuştur.

Diyaloji, özlü bir şekilde belirtmek gerekirse, “öz bilinç sahibi kahramanların yer aldığı edebi eserde, çift sesli sözler aracılığıyla nihai bir söyleme dönüşmeksizin gerçekleşen dilsel ilişkiler”i ifade eder. Köken olarak diyalog sözcüğünden gelen diyaloji, kuramsal olarak diyalogun çok daha ötesinde bir anlam ve kapsama sahiptir. Diyaloji, edebiyat kuramı olmanın ötesinde aynı zamanda felsefi bir yöntem olarak da kullanılır. Felsefi yönden doğrunun, hakikatin tek bir kişinin tekeline bulunmayıp karşılıklı dilsel etkileşimlerle ortaya çıkarılabileceğini savunur. Bu bakımdan diyaloji, hem felsefe hem edebiyat bakımından özgün bir yöntem olarak kabul edilebilir.

Diyalojinin ortaya çıktığı felsefi zemin, tek başına “varlık” değil, “oluş ve etkileşim içindeki varlık” olarak tarif edilir. Felsefi bir yöntem olarak diyaloji, “tek başına” varlığı açıklamaktan ziyade “karşılık verebilen” varlığı açıklayan, onu konu alan bir özellik taşır. Diyalojiye göre varlık ve dil, tarihsel süreç boyunca karşılıklı etkileşim ve diyalog içinde oluşur. Bu süreç sonlanırsa, başka bir deyişle “tek ve bütüncül bir söylem”e dönüşürse, diyalojinin karşıt yöntemi olarak “monoloji” ortaya çıkar. Bu vesileyle belirtilmelidir ki diyaloji, diyalektikten farklı bir yöntem olarak nihai bir son öngörmez. Diyalektik yöntem ulaştığı sentez dolayısıyla monolojik bir yöntem olarak eleştirilir.

Bu çalışmada Bahtin'in edebiyat kuramını bütüncül olarak ifade etmek üzere “diyaloji” kavramı üst başlık olarak tercih edilmiştir. Diyaloji ile birlikte polifoni ve heteroglossia da, Bahtin'in edebiyat kuramını oluşturan diğer kavramlar olarak birlikte ele alınmıştır. Diyaloji, polifoni ve heteroglossia'nın temel ortak özelliği, edebi eserde karşılıklı dilsel etkileşimi mümkün kılan bir anlatım diline sahip olmalarıdır. Diyaloji,

başka söylemlerle kurulan özgün dilsel ilişkiler anlamında, polifoni ve heteroglossia'yı da kapsayıcı anlam ve yönetime sahiptir. Hem bu nedenle hem de bizzat Bahtin'in kendisinin polifonik ve heteroglot eserlerin aynı zamanda diyalojik eserler olduğunu belirtmesinden dolayı, diyaloji terimi bu tez çalışmasında üst başlık olarak tercih edilmiştir.

Diyalojik dil kullanımında, hiç kimse, “ilk insan Âdem” olmadığı için, sözcükleri ilk bulan ve kullanan kişi konumunda değildir; her kullanıcı, onları dilde hazır bir halde bulur. Bu yüzden dil, daha önce mevcut birtakım sosyal ilişkilerin ve etkileşimlerin sonucunda ortaya çıkan bir olgu olarak değerlendirilir. Diyalojik dil, edebi eserde, ağırlıklı olarak özerk bilinç sahibi bireyler ile yazar arasında karşılıklı etkileşimle sağlanır. Yazarın, kahramanlar üzerinde mutlak bir belirleyiciliği söz konusu değildir. Diyalojik anlatımın ağırlıkta olduğu edebi eser, “seslerin özgürce bir araya geldiği ve sonunda mutlaklaştırıcı bir sese (monoloji) dönüşmediği eser” şeklinde tarif edilir.

Diyalojinin zıttı olan monoloji, kavramsal yönden tek bir söylemin, tek bir bakış açısının egemen olduğu anlatım tarzıdır. Yazarın kahraman üzerinde mutlak egemenliği söz konusudur ve eserin içindeki kahramanların sesleri eserin sonunda mutlak, bütüncül bir sese dönüşür. Monolojik kahraman kendisine, kendi dışından, bir başkasının gözüyle bakamaz. Dahası bir başkası ile etkileşime giremez, bu da onu sınırlı ve tek boyutlu bir söylemin karakteri haline getirir.

Diyaloji, her şeyden önce, bir dil edimi olarak ortaya çıkar. “Diyalojik dil”, kendi gönderge nesnesine yönelirken başka sözlerle etkileşime giren, başka sözlerin olmadığı durumlardaysa onları hesaba katarak kurulan dil anlamında kullanılır. Ancak, bunu yaparken konuşmacının karşısında somut bir alıcı bulunmzsa mutlaka somut bir alıcı varsayılarak dil edimi gerçekleştirilir. Bu tarz dil edimlerinde, sözün içeriği değil konuşucunun konumu, bakış açısı ve özerk bilinci öne çıkar. Bir başka deyişle edebi eserdeki kahraman, “bakış açıları ve konumu” ile düşünür; düşüncelerinin “içeriği” ikinci planda kalır. Kahramanın söyleminin tek bir bakış açısına, yönelime sahip olmaması ve yazarın kahramanla özdeşleşmemesi diyalojide her zaman önceliklidir. Başka sözlerle etkileşime girilerek kurulan diyalojik dil, nihai bir söyleme dönüşmekten özenle kaçınarak eser boyunca devam eder.

Bahtin, diyaloji kuramını temellendirmek ve geliştirmek üzere “metadilbilim” adını verdiği yeni bir disiplin alanı önerir. Bu yaklaşım çerçevesinde bir dildeki “söz

tipleri”ni sınıflandırır ve bu sınıflandırma neticesinde sözleri, “tek sesli sözler” ve “çift sesli sözler” olmak üzere iki gruba ayırır. Tek sesli sözler monolojik, çift sesli sözler diyalojik sözler kategorisini oluşturur. “Tek sesli sözler”, doğrudan “gönderge nesnesi”ne yönelen veya “başkasının sözünün nesnesi olan, başka sözlerin hâkimiyeti altına giren” sözlerdir. “Çift sesli sözler” ise, “başkasının sözünü kullanan, onu muhatap alan ama onun üzerinde anlamsal otorite kurmaya kalkmayan söz” anlamında kullanılır. Bu tip sözlerde, bir sözün başka bir sözü içten ele alması, onu içten belirlemesi söz konusudur.

Bahtin, çift sesli sözleri; üsluplaştırma, parodi, skaz, gizli diyaloji ve gizli polemik şeklinde alt kategorilere ayırarak inceler. Üsluplaştırmada söz, başka bir sözü kendi amaçlarına boyun eğdirerek onu bünyesinde taşır. Skaz ise edebi eserde genel itibariyle, anlatıcının doğrudan hikâyeyi anlatmayıp hikâyeyi bir başkasına anlattırması şeklinde görülür. Skaz, bu yönüyle Türk halk hikâyelerine benzer. Parodili dil, yazarın bir başkasının söylemini, tarzını kasıtlı olarak tekrarlaması anlamında kullanılır. Konuşmacı, başkasının sözüne kuşku, hayret, ironi, alay vb. yönlerden yaklaşarak onu tekrar eder ve ayırt edici şekilde vurgular. Bu şekilde konuşmacının sözü “çift sesli söz” haline gelir. Gizli polemikte, konuşmacı, bir başkasının sözüne sertçe saldırıp onu dolaylı yoldan nesneleştirir. Ancak bunu yaparken doğrudan başkasının sözüne değil, kendi gönderge nesnesine yönelip başkasının sözünü tasvir yoluyla kendi sözünün nesnesi haline getirir. Gizli diyaloji, gizli polemik ile benzer özellikler taşır. Gizli diyalojide, o an orada hazır olmayan bir muhatapın sözleri, konuşmacının sözlerini belirler. Ancak bu, gizli polemikte olduğu gibi sert ve gergin bir ortamda cereyan etmez, karşılıklı konuşma, sohbet havasında gerçekleşir.

Bahtin, diyalojik yöntemin tarihsel kökenlerini, İlk Çağ’da Sokratik diyaloglarda ve Menippos yergilerinde (menippeia) arar. Bu iki tür, Antik Dönem’den Dostoyevski’ye uzanan çizgide diyalojik anlatımın ilk tarihsel örneklerini oluşturan türler olarak zikredilir. Sokratik diyalog, aporetik olması ve soru cevap yoluyla hakikatin ortaklaşa ortaya çıkarılması nedeniyle diyalojik kabul edilir. Menippos yergileri (menippeia) ise gülmeye, fantastik serüvenlere, keskin zıtlıklara; yol, meyhane, pazar yeri gibi yerlerin kaba natüralizmine ağırlık vermesi yönüyle diyalojik anlatımın kökenini oluşturur. Diyalojik anlatımın ikinci tarihsel safhasını Orta Çağ’da Roma, Venedik, Paris gibi büyük şehirlerdeki karnaval eğlenceleri oluşturur. Buralarda, yılın belirli dönemlerinde, her türlü yasa ve yasağın rafa kaldırıldığı bir hayat tarzı ve buna uygun

değişken bir dil görülür. Karnaval törenlerindeki simgesel ve samimi dil, değişken özellikler barındırması nedeniyle diyalojik dilin temelini oluşturan çift sesli karakter taşır. Bu çağda, karnaval geleneğini Rabelais ve Cervantes gibi yazarlar temsil eder. Diyalojik anlatımın tarihçesinde üçüncü aşama olan Dostoyevski'ye gelindiğinde, roman türünde öz bilinç sahibi kahramanların birbirleri ve yazar ile kurdukları etkileşimli ilişkiler diyalojik anlatımın belirgin niteliğini oluşturur. Dostoyevski'nin eserleri bu yönüyle diyalojik anlatımın en saf haliyle ortaya çıktığı eserler olarak kabul edilir.

Çalışmanın kuramsal bölümünde Bahtin'in edebiyat kuramını oluşturan ikinci kavram olarak polifoni ele alınmıştır. Polifoni, "bir edebi eserde, kaynaşmamış farklı seslerin ve bilinçlerin bir arada yer alması" şeklinde tarif edilebilir. Ses, "kahramanın öz bilincinin somut göstergesi" olarak eserde önemli bir yer tutar. Ancak burada önemle belirtilmelidir ki, edebi eserde sesin "neyi" temsil ettiğinden çok "nasıl" bir temsiliyet kabiliyeti kazandığı önemlidir. Polifonide farklı dünya görüşleri, farklı bireysel diller, bir çatışma ve karşılaşma alanı oluşturacak şekilde bir araya gelir. Ses, başka seslerle çatışır ama onlarla bir arada yaşar ve birleştirici bir sese dönüşmeden varlığını devam ettirir. Bu bağlamda ses, yazar ve kahramanı "birleştiren" değil, "ayırır, farklılaştıran" bir araç konumundadır.

Polifonik anlatımda kahramanın öz bilinci, kendi içinde farklı seslerle ve kendi dışında başkalarıyla kurduğu etkileşim dolayımında inşa edilir. Kahraman, kendi olmaktan çıkıp başkalarının onu gördüğü bakışla kendisine bakar ki bu, kahramanı başkasının kendisine bakışını kendinde tecrübe eden kişi yapar. Öz bilinç, bu yüzden her zaman başkasının bakışının kahramana döndüğü anlarda ortaya çıkar. Monolojik kahraman, kendisi olmaktan çıkamayan, başkasının gözünden kendisine bakamayan kahraman anlamında kullanılır. Burada özellikle belirtilmelidir ki, öz bilinç, sürekli "oluş" halindedir, "tamamlanmış" halde bulunmaz; başka bilinçlerle karşıtlık ve etkileşim içerisinde kendini sürekli yeniler. Bu yüzden öz bilinç, polifonik anlatımda "olma"yı değil, "oluş"u temsil eder.

Bahtin'in diyalojik edebiyat kuramını oluşturan üçüncü kavramı heteroglossia'dır. Heteroglossia, bir ulusal dil altında kümelenmiş farklı dilleri ifade etmek üzere, Türkçeye, "farklı dillilik" olarak çevrilebilecek bir kavramdır. Herhangi bir ulusal dil altında, birbirinden ayrılmış-farklılaşmış halde yaşayan değişik mesleklerin, ideolojilerin, kültürlerin, nesillerin, yaş gruplarının, otoritelerin vb. dilleri,

heteroglossia'yı oluşturur. Heteroglossia'yı oluşturan her bir alt dil, dünyaya özgün bir bakışın, dünya ile girilen özgün bir etkileşimin ürünüdür. Heteroglossia'yı oluşturan alt diller, hem kendi içlerinde hem de bireyin sözcisini oluşturma esnasında “dikey” biçimde “üst üste” gelebilir. Bu duruma heteroglossia'da “dilsel katmanlaşma” adı verilir. Heteroglot dilin ağırlıklı özelliği, farklı dillerden oluşması ve bu dillerin dilsel katmanlaşma oluşturacak şekilde bireysel sözcenin kuruluşunda dikey olarak üst üste gelmeleridir. Bu diller, ayrıştırıcı özellikte olmalarıyla “merkezkaç” dillerden sayılırken ulusal dil, tek bir dil olması ve birleştirici etkisiyle “merkeziyetçi” dil olma özelliği taşır. Bireyin kullandığı dil anlamında “sözce”, böyle bir diller halitasının tazyiki ve karşıtlığı altında oluşur.

Özetle ifade etmek gerekirse diyaloji, polifoni ve heteroglossia'nın ortak özelliği “çift sesli söz”lere sahip olmalarıdır. Çift sesli söz, kendi gönderge nesnesine yönelirken aynı zamanda bir başka sözü de bünyesinde taşıyan söz anlamına gelir. Çift sesli sözler, Bahtin'in yeni bir disiplin olarak kurmayı düşündüğü metadilbilimin söz tipleri sınıflandırmasında, diyalojik anlatımı oluşturan sözler kategorisini oluşturur.

Tez çalışmasının uygulama bölümünde diyaloji, polifoni ve heteroglossia çerçevesinde Samipaşazade Sezai'nin hikâyeleri ele alındı. Samipaşazade Sezai, *Küçük Şeyler* (1891) adlı eseri ile Türk edebiyatında, modern kısa hikâye türünün kurucusu kabul edilir. Bu eser, daha çok realizm akımının görüşlerini dile getiren mukaddimesi ve Batılı anlatım tekniklerini kullanması yönüyle tanınır. Yazar, hikâye yazma geleneğini daha sonra *Rumuzü'l-Edep* (1898) ile devam ettirse de bu eserin etkisi, ilk hikâye kitabı kadar güçlü olmaz. Bu eserde, hikâye türünün yanında anı, gezi yazısı, eleştiri türü yazılar bir arada yer alır. Daha sonra uzun bir suskunluk döneminin ardından yayımladığı tek eseri *İclâl*'de (1924) yine karışık türlere birlikte yer verdiği görülür.

Sami Paşazade Sezai'nin hikâyeleri, karakterlerin öz bilinç sahibi bireyler olarak birbirleriyle etkileşim içinde bulunmaları ve yazarın karakterler üzerinde egemenlik kurmaması yönüyle diyalojik anlatım diline sahip hikâyelerdir. Bu hikâyelerde farklı dil ve seslerin özerk sesler olarak hikâyelerde yer bulması, bu seslerin hikâyenin sonunda monolojik bir söyleme dönüşmemesi, farklı bakış açılarına ve metin türlerine hikâyelerde yer verilmesi, hikâyelerin diğer diyalojik yönünü oluşturur.

Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde diyaloji, ağırlıklı olarak başkasının sesi ve ideolojisinin etkileşimiyle ortaya çıkan hikâye kahramanı özelinde inşa edilir. *Küçük Şeyler*'de yer alan *"Bu Büyük Adam Kimdir?"* hikâyesi diyalojik anlatımın temel unsurlarından parodili anlatımın ağırlıklı olarak kullanıldığı bir hikâye örneği olarak öne çıkar. Bu hikâyede, toplumun dış görünüşüne, giyim kuşamına bakarak büyük bir adam zannettiği kişilerin parodisi yapılır. Ayrıca, büyük adamların hayatı ve eserlerini anlatan kitapların parodisi de adı belirtilmeyen hikâye kahramanı üzerinden yapılır. *"İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır"* hikâyesinde gizli diyalojinin izleri görülür. Hikâyenin dilini kişileştirilen ağaçlar belirler. *Küçük Şeyler*'de yer alan *"Hiç"* hikâyesinde farklı bir diyalojik dil kullanımı olan üsluplaştırmının örneği görülür. Hikâye kahramanı delikanlının sözlerini, âşık olduğu genç kız belirler. *"Düğün"* hikâyesinde, daha önceki hikâyelerinde çok sık rastlanmayan diyaloglar ön plana çıkar. Hikâye kişileri, kendi sözleri ile konuşurlar. Hikâye kişilerinin diyalojik yönden ayırt edici vasfı, öz bilinç sahibi olmalarıdır. Hikâyede, mutlak bir anlatıcı ve baskın egemen bir ses bulunmaz. *"Pantomima"* hikâyesi, kahramanın öz bilinç sahibi oluşunun diyalojik yöntemi bakımından önemlidir. Hikâyelerin diyalojik yönden incelendiği bölümde ağırlıklı olarak diyaloglar değil, anlatıcının anlatımı egemendir, kahramanların kendi aralarındaki diyaloglara hikâye bütününde yeterince rastlanmaz.

Çalışmanın polifonik anlatım bölümünde incelenen *"Hiç"* hikâyesinde kahramanın bilincinin zamana ve gelişmelere bağlı olarak oluşumu ele alınır. Kahramanın her duygusu ve değişimi mutlaka bir sebebe bağlıdır. Bu şekilde, yazarın tasarımından bağımsız bir hikâye kişisi kurgulanmış olur. Yine *"Bu Büyük Adamı Kimdir?"* hikâyesinde, Taşkasap'tan Beyazıt'a kadar yol boyunca cereyan eden komik ve beklenmedik olaylar, İlk Çağ'daki menippea'ları anımsatır. Bu hikâyede, kaba mahalle kenarı natüralizmi ile etkili bir eleştiri yapılır. Bir başka hikâye olan *"Bedia Hanım"* da ise Bedia Hanım'ın duygu ve düşünceleri karşıtlık ve etkileşim yoluyla polifoniyi oluşturur. Bedia Hanım, hem kendi içinde hem karşıtı olan insan ile çatışarak öz bilinç sahibi kahraman olarak ele alınır. *"Yarın"* hikâyesinde de aynı şekilde Süleyman Bey'in hem içinde hem dışında yaşadığı karşıt duygular öz bilincinin oluşumuna zemin hazırlar.

Heteroglossia, bir edebi eserde farklı dillerin ve türlerin üst üste gelecek şekilde katmanlaşmasını ifade eder. *"Kediler"* hikâyesinde Büyükada'da yaşayan karı kocanın heteroglot sözceleri, hikâye kompozisyonu içerisinde bir araya getirilir. Bu hikâyede,

kedilerin söze dönüştürülmüş tavırları ve kocanın sözleri, aynı söylemde üst üste gelerek katmanlaşır ve heteroglossia'yı oluşturur. Yine "*Mösyö Epikür'ün Seyahati*" ve "*İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır*" hikâyelerinde gazete haberi, ilan, şarkı gibi farklı türler hikâye bünyesine dâhil edilerek heteroglot dil, hikâye bütünlüğünde ortaya çıkarılmış olur. Bu şekilde, hem farklı dillerin hem de farklı türlerin üst üste gelmesi, hikâyedeki heteroglossia'yı meydana getirir.

Bahtin, diyalojik anlatımı Dostoyevski'nin eserleri üzerinden açıklarken karakterlerin kendi özgün konuşmaları ile örneklendirir. Dostoyevski'de karakterler, anlatıcının doğrudan ya da dolaylı-kapalı anlamsal müdahalesinden uzak, özgür bir bilinçle kendi sözcelerini kurarak birbirleriyle diyalog kurarlar. Sanatsal metnin içinde, kişinin öz bilinç sahibi olarak sözceler aracılığıyla diyalog kurması, diyalojinin, bir bakıma, temel biçimsel şekli olarak kabul edilir. Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde ise hikâye kişileri kendi sözceleri ile doğrudan çok az konuşur; daha çok, hikâye kurgusu içinde anlatıcı, kahramanların sözlerini kendi ağzından dolaylı söylem şeklinde anlatır. Bir bakıma hikâye kahramanlarının fikirleri, duyguları doğrudan değil anlatıcı aracılığıyla okura aktarılmış olur. Ancak bu yöntem, sadece hikâyelerin anlatımıyla ilgili bir özellik olup anlatıcının hikâye kurgusundaki rolünü egemen bir konuma taşımaz. Anlatma yönteminin egemen olduğunun görüldüğü hikâyelerde, anlatıcının rolü ve işlevi sınırlıdır. Bu durum *Küçük Şeyler*'den başlayarak -diyaloga ağırlık verilen "*Düğün*", "*Kediler*" gibi hikâyeler hariç- neredeyse bütün hikâyeler boyunca devam eder. Her şeyden önce anlatıcının sözleri, hikâyelerde hacim olarak kahramanların konuşmalarından daha fazla yer tutar. Anlatıcı, kahramanları, kendi ağzından anlatmasına rağmen onlara karşı belirli bir mesafe ve konumunu muhafaza eder, kahramanlar üzerinde mutlak egemenlik kurmaz. Hikâye kahramanları, kendi özgün sesleri ve özgün bilinçleri ile hikâyelerde yer bulurlar.

Samipasazade Sezai'nin hikâyelerinde diyaloglara ağırlık verilmeyip kahramanların sözlerinin anlatıcı tarafından dolaylı yoldan aktarılması, diegetik (anlatımcı) anlatım modelinin tercih edilmesiyle ilgilidir. Bu hikâyelerde, -*Düğün*, *Kediler* hariç- yazarın kullandığı anlatım yöntemi, dönemin karakteristik anlatım yöntemi olan diegetik anlatımın özelliklerini taşır. Bu tarz anlatımlarda karakterler kendi sözceleri ile konuşmaz, onların duygu ve düşünceleri, anlatıcı tarafından tasvir edilir. Bu anlatım tarzında anlatıcı, eğer, mesafeyi ve konumu çok iyi koruyamaz, karakterler üzerinde hâkimiyet kurmaya kalkarsa, metin büsbütün monolojik bir anlatıma dönüşebilir.

Şayet anlatıcı, karakterler üzerinde egemenlik kurmadan onların duygu ve düşüncelerini tasvir ederse, olaylar ve kişileri belli bir mesafeden, konumdan izleyerek anlatırsa metin diyalojik bir anlatım özelliği kazanır. Bu bağlamda, Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinin, Bahtin'in diyalojik anlatım yöntemine uygun hikâyeler oldukları görülmüştür.

## KAYNAKÇA

- Akarsu, B. (1998). *Felsefe terimleri sözlüğü*. İstanbul: İnkılap
- Akçam, A. (2018). *Türk romanında karnaval*. Ankara: Abis
- Aktulum, K. (2014). *Metinlerarası ilişkiler*. Ankara: Kanguru
- Akyüz, K. (tarihsiz). *Modern Türk edebiyatının ana çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılap
- Antakyalıoğlu, Z. (2016). *Roman kuramına giriş*. İstanbul: Ayrıntı
- Azeri, S. (2010). “1900'den günümüze büyük düşünürler” (Cilt 2). Çetin Veysal (ed.) *Mihail M. Bahtin*.(s.139-231) İstanbul: Etik.
- Bahtin, M. (2005). *Sanat ve sorumluluk*. Cem Soydemir (çev.) İstanbul: Ayrıntı
- Bahtin, M. (2016). *François Rabelais ve Ortaçağ-Rönesans Halk Kültürü*. Sabri Gürses (çev.) İstanbul: Alfa
- Bahtin, M. (2017). *Karnavaldan romana, edebiyat teorisinden dil felsefesine seçme yazılar*. Cem Soydemir (çev.) İstanbul: Ayrıntı
- Bahtin, M. (2020). *Dostoyevski poetikasının sorunları*. Sabri Gürses (çev.) İstanbul: Alfa
- Bahtin, M. (2001). *Bir eylem felsefesine doğru*. Siyaveş Azeri (çev.) İstanbul: Avesta
- Bahtin, M. (2015). *Dostoyevski Poetikasının sorunları*. Cem Soydemir (çev.) İstanbul: Metis
- Bahtin, M. (2016). *Söylem türleri ve başka yazılar*. Okan N. Çiftci (çev.) İstanbul: Metis
- Banarlı, N. S. (1987). *Resimli Türk edebiyatı tarihi* (Cilt 2). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı
- Bennet, A. & Royle, N. (2018). *Edebiyat, eleştiri ve kurama giriş*. Deniz Tekin (çev.) İstanbul: Ayrıntı
- Bonetskaia, N. (2004). Mikhail Bakhtin's Life and Philosophical Idea. *Russian Studies in Philosophy*, 43(1), 5-34.
- Brandist, C. (2011). *Bahtin ve çevresi*. Cem Soydemir (çev.) Ankara: Doğu Batı
- Bressler, C. E. (2017). *Yazınsal eleştiri, kuramsal ve pratik bir giriş*. Devrim Evcı (çev.) Ankara: Birleşik
- Buber, M. (2017). *Ben ve Sen*. İnci Palsay (çev.) İstanbul: Kopernik
- Burke, P. (1996). *Yeniçağ başında Avrupa halk kültürü*. Göktuğ Aksan (çev.) Ankara: İmge
- Cambridge Dictionary. (2020, June) Erişim: 27 Haziran 2020, [dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/parody](https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/parody)
- Çıraklı, M. Z. (2015). *Anlatıbilim*. Ankara: Hece
- Demir, A. (2003). *Samipaşazade'nin Hikâyeciliği* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Dobie, A. B. (2012). *Theory into Practice An Introduction to Literary Criticism*. Boston: Wadsworth.
- Eagleton, T. (2017). *Edebiyat kuramı, giriş*. Tuncay Birkan (çev.) İstanbul: Ayrıntı
- Eagleton, T. (2020). *Walter Benjamin ya da bir devrimci eleştiriye doğru*. Ferit Burak Aydar (çev.) İstanbul: Sel
- Eichenbaum, B. (1994). *Edebiyat kuramı*. Sedat Umran (çev.) İstanbul: Yaba
- Fikret, T. (2019). *Dil ve edebiyat yazıları*. İsmail Parlatır (haz.) Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Günay, V. (2018). *Söylem çözümlemesi*. İstanbul: Papatya

- Hilav, S. (2020). *Diyalektik düşüncenin tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi
- Hitchcock, L. A. (2020). *Kuramlar ve Kuramcılar, Çağdaş Düşünce Antik Edebiyat*. Seda Pekşen (çev.) İstanbul: İletişim
- Holquist, M. (2005). *Dialogism Bakhtin and his world* (2nd edition) London and New York: Routledge.
- Huizinga, J. (2019). *Ortaçağın sonbaharı*. Orhan Düz (çev.) İstanbul: Alfa
- Huyugüzel, Ö. F. (2018). *Eleştiri terimleri sözlüğü*. İstanbul: Dergâh
- İmer, K. vd. (2011). *Dilbilim sözlüğü*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi
- Karatani, K. (2019). *İzonomi ve Felsefenin Kökenleri*. A. Nüvit Bingöl (çev.) İstanbul: Metis
- Kerman, Z. (1986). *Sami Paşazade Sezai*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı
- Kerman, Z. (2005). "Tanzimat Edebiyatı". İsmail Parlatır (ed.) *Sami Paşa-zade Sezaî (557-584)* Ankara: Akçağ
- Kıran, Z. (2018). *Dilbilime giriş*. Ankara: Seçkin
- Kırılmış, İ. T. (2019). "Yazardan anlatıcıya geçiş sancısı: Nun Masalları". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi* (8), 362-376.
- Kocatürk, V. M. (1964). *Türk edebiyatı tarihi*. Ankara: Edebiyat
- Lexico.com. ( 2020, May) Erişim: 1 Mayıs 2020,  
[www.lexico.com/en/definition/heteroglossia?fbclid=IwAR31YMeNGPATksUiVN3dQ6w0yVCiBl2JKw9Pt4mcF2LAJrjuecLOyTB\\_nFk](http://www.lexico.com/en/definition/heteroglossia?fbclid=IwAR31YMeNGPATksUiVN3dQ6w0yVCiBl2JKw9Pt4mcF2LAJrjuecLOyTB_nFk)
- Lodge, D. (2013). *Kurgu sanatı*. Aytaç Ören (çev.) Ankara: Hece
- MacKay, M. (2018). *Roman nedir?* F. A. Özdemir (çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi
- Madran, C. Y. (2012). *Modern İngiliz romanında Mikhail Bakhtin*. İstanbul: Gündoğan
- Oktay, A. (2010). *Emperyalizm, roman, eleştiri*. İstanbul: İthaki
- Özgül, M. K. (1984). *Sâmî-Paşazâde Sezâyî'nin Küçük Şeyler'inde Fiktif Yapı* Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi, Belirtilmemiş, Ankara
- Parla, J. (2000). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim
- Platon. (2015). *Devlet*. (H. Demirhan, Çev.) İstanbul: Isık
- Platon. (2017). *Sofist*. Ö. N. Soykan (çev.) İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Quinodoz, J.-M. (2019). *Freud'u okumak*. B. K. Soysal (çev.) İstanbul: Bağlam
- Riley, P.- Smith, P. (2020). *Kültürel kurama giriş*. S. Güzelsarı.-İ. Gündoğdu (çev.) Ankara: Dipnot
- Rose, M. A. (2016). *Parodi: antik, modern ve postmodern*. Cansu Dikme (çev.) Ankara: Hece
- Sartre, J.-P. (1984). *Yazınsal denemeler*. B. Onaran (çev.) İstanbul: Payel
- Saussure, F. (1998). *Genel dilbilim dersleri*. Berke Vardar (çev.) İstanbul: Multilingual.
- Sezai, S. (2017). *Bütün eserleri 1-2*. Zeynep Kerman (haz.) Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Sunat, H. (2006). *İmgenin tılsımlı rüzgârı*. İstanbul: Yirmidört
- Tanpınar, A. H. (1997). *19'uncu asır Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: Çağlayan
- Tetik, K. (2020). Bir skaz örneği: İsaak Babel'in Tuz adlı öyküsü, Osman Köse (ed.) *Siyasi, sosyal ve kültürel yönleriyle Türkiye ve Rusya* (Cilt 4). Ankara: Berikan.
- Todorov, T. (1998). *Mikhail Bakhtin The Dialogical Principle*. W. Godzich (çev.) Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Todorov, T. (2001). *Poetikaya giriş*. Kaya Şahin (çev.) İstanbul: Metis
- Todorov, T. (2015). *Edebiyat kavramı*. N. Sevil (çev.) İstanbul: Sel
- Todorov, T. (2017). *Eleştirinin Eleştirisi*. Mehmet Rifat-Sema Rifat (çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Turgenyev. (tarihsiz). *İlk aşk*. M. Bahar (çev.) İstanbul: Kum Saati.
- Uşaklıgil, H. Z. (2017). *Kırk yıl*. İstanbul: YKY
- Vıce, S. (1997). *Introducing Bakhtin*. Manchester: Manchester University Press.
- Voloshinov, V. N. (2020). *Marksizm ve dil felsefesi*. Mehmet Küçük (çev.) İstanbul: Ayrıntı
- Wolff, J. (2000). *Sanatın toplumsal üretimi*. A. Demir (çev.) İstanbul: Özne.
- Zima, P. V. (2015). *Modern edebiyat teorilerinin felsefesi*. M. Özsanı (çev.) Ankara: Hece

## ÖZ GEÇMİŞ

Halit Ziya AYDOĞDU, Yomra Lisesini bitirdikten sonra Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi'nden 2001 yılında mezun oldu. Mezuniyetinden sonra Türkiye'nin çeşitli okullarında öğretmen olarak görev yaptı. Halen Trabzon Kanuni Anadolu Lisesinde, Türk dili ve edebiyatı öğretmeni olarak görev yapmaktadır. Temel çalışma alanlarını edebiyat kuramları, estetik, Tanzimat ve Cumhuriyet dönemleri edebiyatı oluşturmaktadır.

ORCID No: 0000-0002-0303-9539