



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi

The Journal of International Social Research

Cilt: 9 Sayı: 44 Volume: 9 Issue: 44

Haziran 2016 June 2016

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

KARNAVALESK BİR ROMAN OLARAK BARBARIN KAHKAHASI BARBARIN KAHKAHASI AS A CARNIVALESQUE NOVEL

Canan SEVİNÇ*

Öz

Sema Kaygusuz'un son romanı *Barbarın Kahkahası* (2015), yazlık bir motelde, bir kirlenme /kirlenme hadisesi etrafında cereyan eden olaylardan hareketle toplumun farklı kesimlerini karşı karşıya getiren, herkesin birbirinden kuşkullanması üzerinden ötekine bakışı sorgulayan/sorgulanan bir eserdir. Kendini ve ötekini anlamın yolunun, iletişim ve diyalogdan geçtiğini belirten Sovyet edebiyat teorisyeni Mikhail Bakhtin (1895-1975), bu minval üzerine geliştirdiği karnaval teorisiyle roman inceleme metodolojisine yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Buna göre; hayatın ve insanın diyalojik doğası, ancak farklı seslerin işitilebildiği heteroglot, çoksesli ve her kesimden insanın eşit şekilde yer aldığı karnavalesk bir roman dünyasında temsil edilebilecektir. Dolayısıyla Bakhtin, hareket noktası çoğulculuk olan teorik görüşlerini, her türlü mutlak, otoriter, monolojik ideoloji ve söylemlerin karşısında konumlandırmıştır. Sema Kaygusuz da romanında monolojik bir söylem oluşturmak yerine, karnavalesk bir ortamda, toplumun farklı kesimlerini ve farklı dünya görüşlerini temsil eden kişileri, diyalojik bir ilişki içine sokarak çeşitli toplumsal ve tarihi meselelere dair yerleşik yargıları sarsmak yoluna gitmiştir. Bu bağlamda, bu makalede, *Barbarın Kahkahası*, diyaloji, heteroglossia, çokseslilik gibi Bakhtinyen kavramlar ışığında karnavalesk bir roman olarak değerlendirilecektir.

Anahtar kelimeler: Barbarın Kahkahası, Mikhail Bakhtin, Karnaval Teorisi, Diyaloji, Çokseslilik.

Abstract

The latest novel of Sema Kaygusuz, *Barbarın Kahkahası* (2015), takes place around events revolving around a defilement case in a summer motel. Based on this, it is a work that causes different parts of the society to face with each other, questioning how people look at the others by how everyone becomes suspicious with each other. Stating that the way to understand yourself and the other is through communication and dialogue, the Soviet literature theoretician Mikhail Bakhtin (1895-1975) has contributed a new perspective on the methodology of novel analysis by this way. According to this perspective, the dialogical nature of life and human being can only be represented in a heteroglot, polyphonic and carnivalesque novel world in which different sounds can be heard and people from every parts of the society can take part equally. Hence, Bakhtin has positioned his theoretical views, whose starting point is pluralism, against all types of absolute, authoritarian, monological ideologies and expressions. Instead of forming a monological expression in her novel, Sema Kaygusuz has also resorted to shake established attitudes regarding various social and historical matters by putting people representing different parts of the society and different world-views into a dialogical relationship within a carnivalesque setting. Within this context, *Barbarın Kahkahası* will be evaluated as a carnivalesque novel in this article in the consideration of Bakhtinian concepts like dialog, heteroglossia and polyphony.

Keywords: Barbarın Kahkahası, Mikhail Bakhtin, Carnival Theory, Dialog, Polyphony.

Giriş

20. yüzyılın önemli edebiyat teorisyenlerinden Mikhail Bakhtin (1895-1975), dünya eleştiri literatürüne diyaloji, çokseslilik, heteroglossia, kronotop kavramları ile karnaval teorisini kazandırmıştır. Buna göre; görüşlerini, anlamın doğası ve iletişim üzerine yoğunlaştıran Bakhtin, öncelikle, insanın kendini keşfinin ancak "öteki" ne bakarak mümkün olabileceğini "her türlü bilmenin ön koşulu olarak ortaya koyar." (İrziç, 2001: 9) Bu, ben ve öteki diyalektiği üzerinden yaşamın ve insanın özünün diyalojik olduğu sonucuna ulaşan Bakhtin, bu meyandaki fikirlerini roman türü üzerine temellendirir. Ona göre roman, "sanatsal olarak düzenlenmiş bir toplumsal söz tipleri çeşitliliği (hatta bazen de diller çeşitliliği) ve bireysel sesler çeşitliliği" dir (Bakhtin, 2001: 37-38). Böylece dildeki diyalojik ilişkiler; üsluplaştırma, parodi, skaz ve diyalog gibi birtakım fenomenlerle romana taşınmış olur.

Roman, aynı zamanda, dildeki iç katmanlaşmayı da en iyi yansıtan türdür. Buradan hareketle, heteroglossia ve çokseslilik kavramlarını geliştiren Bakhtin, heteroglossia'yı, herhangi tekil bir ulusal dil içindeki katmanlaşma (lehçeler, mesleki jargonlar, nesil ve yaş gruplarının dilleri vb.) olarak tanımlar ve bu iç katmanlaşmayı roman türü için vazgeçilmez bir önkoşul olarak sayar (Bakhtin, 2001:38). Tüm bu diller, romanda diyalojik bir ilişki içinde var olurlar.

"Yazar kaynaklı anlatım, anlatıcıların sözleri, araya yerleştirilmiş türler, karakterlerin sözleri, sayelerinde heteroglossia'nın romana dahil olabileceği temel kompozisyonel bütünlüklerdir yalnızca; her biri, toplumsal seslerin çokluğuna ve (hep az çok diyalojikleşmiş) bağlantılarının ve karşılıklı ilişkilerinin geniş çeşitliliğine olanak tanır. Sözceler ve diller arasındaki bu ayırt edici bağlantılar ve karşılıklı ilişkiler, temanın bu şekilde farklı diller ve söz tipleri kanalıyla ilerlemesi, toplumsal heteroglossia'nın dereciklerine

* Yrd. Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi Ereğli Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümü. canansevinc@hotmail.com

ve damlacıklarına dağılması, diyalojikleşmesi -romanın biçimbiliminin temel ayırıcı özelliğidir bu." (Bakhtin, 2001: 38)

Böylece Bakhtin, heteroglossia'nın romana ne şekilde yansıtacağını da açıklar: Öncelikle yazarın söylemiyle kahramanların söyleminin doğrudan, dolaylı ya da yarı - dolaylı anlatım yoluyla diyalojik bir ilişki içine girmesi; karakterlerin kendi yaş, cinsiyet, meslek ve eğitim durumlarına, dünya görüşlerine uygun konuş(turul)ması, bu sayede "farklı bakış açılarının birbiriyle çatışır vaziyette bir arada bulunması" (Madran'dan aktaran Cuşa, 2015: 45); yazarın dışında kendine özgü bir dili, bir dünya görüşü olan, başka bir anlatıcıyı kahramanlarla birlikte aynı düzlemde romana dahil etmek ve romanın arasına edebi, sanatsal, görsel, işitsel ve retorik olmak üzere birbirinden farklı türler yerleştirmektir (Cuşa, 2015: 44; 47). Bu noktada Bakhtin, Sokratik diyalog ile Menippos yergisini de yarı ciddi - yarı komik türler başlığı altında heteroglossia'ya eklemeler. Netice itibarıyla, ona göre, "tarihsel varoluşunun herhangi belirli bir uğrağında dil, baştan aşağı heteroglot'tur." (Bakhtin, 2001: 68)

Bunlara ilave olarak Bakhtin, müzik terminolojisinden ödünçlediği çoksesliliği de diyaloji ve heteroglossia'yla birlikte anar. "Çoksesli bir romanın yazarından muazzam ve yoğun bir diyalojik etkinlik beklenir." (Bakhtin, 2004: 123) diyen teorisyen, bu noktada Dostoyevski'nin çoksesli romanın yaratıcısı olduğunun altını özellikle çizer. Bir başka deyişle; Dostoyevski, Avrupa romanının monolojik yapısını kırarak yeni bir roman türü yaratmıştır. Buna göre, Dostoyevski, "gerçek hayatta birbirlerine kesinlikle yabancı ve sağır olan fikirleri ve dünya görüşlerini bir araya getirmiş ve birbirleriyle çatışmaya zorlamıştı"r (Bakhtin, 2004: 147).

Çoksesli romanın doğasını, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* (1929)¹ adlı eserinde ayrıntılı olarak ele alan Bakhtin, aynı eserinde, edebiyatın karnavallaşması sorunsalı üzerinde de durur. Ona göre "karnaval, tek biçimli ve otoriter yapılanmaları eleştirme ve bunları yıkmaya yönelik bir kavramdır" (Fırıncoğulları, 2015: 11) ve karnavallaşma, çoksesli romanın diğer bütün karakteristikleriyle organik olarak bileşir (Bakhtin, 2004:229).

"Karnaval, bir sahnesi olmayan ve icracılar ile izleyiciler arasında ayırım yapılmayan bir gösteridir. Karnavalda herkes etkin birer katılımcıdır, karnaval ediminde herkes bir araya gelir, birleşir. Karnaval izlenmez, hatta daha katı bir ifadeyle, icra bile edilmez; katılımcıları karnavalın içinde yaşarlar, (...) yani, bir karnaval hayatı sürerler. Karnaval hayatı alışıldık seyrinden çıkmış bir hayat olduğu için, bir ölçüde "ters yüz edilmiş bir hayat"tır, "dünyanın tersine çevrilmiş yüzü"dür." (Bakhtin, 2004:184)

Bakhtin, karnavala özgü dünya anlayışını dört kategoride inceler: İnsanlar arasında özgür ve samimi temas, tuhaflık, karnavala özgü uygunsuz birleşmeler ve saygısızlık. Bunlara, belli başlı karnaval edimlerini de ekler: Taç giydirme / tacı geri alma, kılık değiştirme, karnaval gülüşü. Tüm bu edimler, kamuya açık meydanlarda ve herkesin katılımına açık mekânlarda icra edilir. Bakhtin'e göre "dil diyalojik ve çoksesliliğinin en açık örneğini Ortaçağ'ın baskıcı, uhrevi ve tek biçimli yaşam anlayışının askıya alındığı karnavallarda görmek mümkündür." (Fırıncoğulları, 2015: 13) Bundan dolayıdır ki karnavalın edebiyatın diline aktarılışını, Bakhtin, edebiyatın karnavallaşması olarak adlandırır. Dolayısıyla Bakhtin'de diyaloji, çokseslilik ve karnaval birbirini tamamlayan temel kavramlardır.

Bakhtin, *Rabelais ve Dünyası* (1965)² adlı incelemesini ise Rabelais (1494-1553)'in *Gargantua* (1534) ve *Pantagruel* (1532) adlı eserlerini merkeze alarak bütünüyle karnaval teorisi üzerine kurmuştur. Burada, daha önce andığı karnaval kategorileriyle karnaval edimlerine ek olarak karnavalesk jest ve imgeler üzerinde durarak "grotesk gerçekçilik" kavramıyla karşıladığı maddi bedensellik ilkesini ortaya atar. Maddi bedensellik ilkesi, beden alt bölgeleriyle gerçekleştirilen dışkı atmak, çişle ıslatmak gibi alçaltıcı karnavalesk jestleri içerir. Yanı sıra grotesk beden imgeleriyle bağlantılı olarak Bakhtin, yeme içme, yalayıp yutma gibi Rabelais'çi şölen imgelerinden de bahseder. Rabelais'te özellikle öne çıkan grotesk imgeler, karnavalın ruhuna uygun olarak "tamamlanmış ve çerçevesi çizilmiş olan her şeye bir başkaldırıyı, resmi ideolojiyi alaya alarak eleştirmeyi bir anlamda karikatürize etmeyi tanımlamaktadır." (Fırıncoğulları, 2015:20) Buradan hareketle, Bakhtinci terminolojide, karnavalın, salt bir eğlenme biçimi değil özünde açık ve gizli protesto barındıran bir eylem biçimi olduğu, söylenebilir. Karnavala özgü dünya anlayışı, "tek - yanlı ve kasvetli resmi ciddiyete karşıttır. Bu resmi ciddiyet, evrim ve değişim düşmanı, dogmacı, verili bir varoluş koşulunu veya verili bir toplumsal düzeni mutlaklaştırmaya çalışan bir zihniyettir." (Bakhtin, 2004: 229)

Yukarıda sıralanan diyaloji, çokseslilik, heteroglossia gibi Bakhtinyen kavramlar ve karnaval teorisiyle bağlantılı bir diğer husus, kronotop kavramıdır. "Edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal

¹Eserin orijinal baskısı, 1929 tarihini taşımakla birlikte Türkçede yayımlanma tarihi 2004'tür. Makalede kitaptan yapılan alıntılar, Eylül 2004 tarihli ilk basıma aittir.

²Eserin orijinal baskısı, 1965 tarihini taşımakla birlikte Türkçede yayımlanma tarihi 2005'tir. Makalede kitaptan yapılan alıntılar, 2005 tarihli ilk basıma aittir.

ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığına kronotop (harfiyen anlamıyla, “zaman-uzam”) adını vereceğiz.” (Bakhtin, 2001:315-316) diyen Bakhtin, bu terimi Einstein’ın Görelilik Teorisi’nden ödünç alarak geliştirdiğini de belirtir. Sanatta ve edebiyatta uzam ve zamanın birbirinden ayıramayacağını ifade eden teorisyen, farklı derece ve kapsamları olan kronotoplar belirler: Karşılaşma kronotopu, yol kronotopu, eşik kronotopu, doğa kronotopu, aile-pastoral kronotopu, pastoral emek kronotopu ve biyografik zaman-uzam kronotopu (Bakhtin, 2001: 316-324). Bunlar arasından, özellikle eşik kronotopu üzerinde duran Bakhtin, Dostoyevski’nin romanlarının eşik kronotopu çerçevesinde kompoze edilmiş olduğunu belirtir. Karşılaşma kronotopuyla ilişkilendirilebilecek eşik, “yaşamın bir kopuş noktasıyla, krizle, dönüm anıyla, bir yaşamı değiştiren kararlar (ya da bir yaşamı değiştirmede başarısızlığa uğrayan kararsızlıkla, eşğin ötesine adım atma korkusuyla) bağlantılıdır.” (Bakhtin, 2001: 322) Bu bağlamda, Dostoyevski’nin romanlarına bakıldığında, “Dostoyevski skandal ve alaşağı ediş sahneleri dışında, bir evin veya odaların iç mekânlarını, sınırlardan, yani eşikten uzak mekânları, kamuya açık meydanın yerini alan iç mekânları (oturma odası veya salon) neredeyse hiç kullanmaz. (...) Dostoyevski bir malikâne - ev - oda - apartman - aile yazarı değildir asla.” (Bakhtin, 2004: 241) yorumunda bulunur. Keza onun romanlarında diyaloglar da birer eşik diyalogudur. Eşik kronotopu, Dostoyevski’de eşanlilik ilkesi ile iç içe geçmiştir. “Dostoyevski’ye göre sonsuzlukta her şey eşanlıdır, her şey yan yana var olur.” (Bakhtin, 2004: 77). Bunun içindir ki onun romanlarında kahramanlar, “şimdi” de yaşar; tüm eylemleri “şimdi” dedir. “Kendi geçmişlerinden onlar için şimdiye ait olmaktan çıkmamış olan şeyi, hâlâ şimdi olarak deneyimledikleri şeyi hatırlarlar yalnızca: Cezasını çekmedikleri bir günahı, işledikleri bir suçu, bağışlanmamış bir kötülüğü.” (Bakhtin, 2004: 78)

Bakhtin’in, yukarıda özetlenen teorik görüşleri, pratikte Dostoyevski ve Rabelais’in eserleri çerçevesinde karşılığını bulur. Her iki yazar ile teorisyen Bakhtin’i birleştiren bir ortak nokta vardır ki o da eserlerini verdikleri dönem faktörüdür. Şöyle ki Bakhtin, Sovyetler Birliği’nin 1917 sonrası sanat ve politika anlayışına muhalif bir çizgide bulunarak sürgüne gönderilmiş ve eserlerini yayımlamakta zorluk çekmiştir. Craig Brandist (2011), *Bakhtin ve Çevresi* adlı kitabında Bakhtin’in roman kuramının başat kavramları olan monolog, diyalog, heteroglossia’nın kaynaklarının, içinde yaşadığı dönemin düşünce ve felsefi yaklaşımlarından etkilendiğini belirttikten başka bunların Bakhtin’in terminolojisinde ona bir çeşit ifade özgürlüğü sunduğunu ekler. Nitekim Peter V. Zima da (2015: 161) *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi* adlı eserinde benzer bir argüman sunar: “Bahtin’in edebî çok sesliliği vurgulaması ve Dostoyevski’nin romanlarına saldırması siyasal sebeplerden kaynaklanır: Bahtin’in klasisizmi, monoloğu, aristokratik ciddiyeti reddetmesi, Hegel’e doğrudan karşı olmasından değil; sosyalist gerçekçi estetiğe ve resmî Marksist - Leninist doktrinlere de karşı olmasından ileri gelir.” Bu bağlamda, Dostoyevski’deki çoksesliliği dönemi ile ilişkilendiren Bakhtin, kendisi de Rabelais ile ortak bir noktayı paylaşır: “İkisi de özel bir tür açık metin yaratmışlar, bu metni, kendilerini yaşadıkları zamana nakşetmenin bir aracı olarak keşfetmişlerdir.” (Holquist, 2005: 17)

Bakhtin’in, Dostoyevski ve Rabelais’i okuduğu gibi, *Barbarın Kahkahası*’nı, içinde yazıldığı tarihi ve toplumsal koşulları göz ardı etmeden okumak, bu yazının da temel argümanıdır.³ Bahsi geçen koşullar, 2000’li yılların, bir dönem tabu sayılan birçok meseleyi tartışmaya açan çok sesli, bir o kadar da kırılgan ortamıdır. Dolayısıyla Bakhtin’in Dostoyevski ve Rabelais örnekleriyle ortaya koyduğu geçiş dönemi, kriz anı, eşik kronotopu, *Barbarın Kahkahası*’nın da temel problematığıdır.⁴ Şöyle ki *Barbarın Kahkahası* da diyalojik, çoksesli, çok katmanlı yapısı ve içinde barındırdığı karnavalesk unsurlarla çağının ruhunu yansıtan bir eserdir. Dahası romanı hakkında, *Cumhuriyet Kitap Eki*’nde (25 Mayıs 2015) Sibel Oral’la yaptığı söyleşide, “Evet, önceki kitaplarımdan en önemli farkı oldukça öfkeli ve alaycı olması” diyen Sema Kaygusuz’un söylemleri de bu tezi destekler niteliktedir. Söz konusu romanıyla 2016 yılı 71. Yunus Nadi Ödülü’nü de kazanan yazar, Dostoyevski ile Rabelais’in estetik duruşu ve Bakhtin’in teorisyen ciddiyeti arasında bir kavşakta konumlanarak önceki romanlarından farklı bir yapı kurmuştur.⁵ Bu yapının bileşenleri, yazı boyunca gösterilmeye çalışılacaktır.

³Bakhtin’in karnaval kuramı doğrultusunda yapılmış benzer çalışmalar için bkz. Alper Akçam (2006). *Karnaval ve Türk Romanı*, Ankara: Ürün Yayınları; Zuhâl Doğan (2008). *Demirciler Çarşısı Cinayeti ve Leopard Adlı Romanların Karnaval Yöntemiyle Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi*, İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi; Zerrin Eren (2011). *Karnavalesk Roman Örneği Olarak Ayfer Tunç’un Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Dergisi, 51, 2, 207-229; Nuran Kekeç (2011). *Karnavaldan Büyüklü Gerçekçiliğe: Berci Kristin Çöp Masalları*, Millî Folklor, S.91, s.210-220; Ali Budak (2013). *Ziya Paşa’nın İroni ve Parodi Şaheseri Zafernâme, Çağdaş Kuramlarla Bir Satir Analizi*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

⁴ Sema Kaygusuz (2015). *Barbarın Kahkahası*, İlk Basım, İstanbul: Metis Yayınları. Romandan yapılan alıntılar bu baskıya aittir.

⁵*Barbarın Kahkahası* dışında, *Yere Düşen Dualar* (2006) ve *Yüzünde Bir Yer* (2009) adlı iki romanı daha olan Sema Kaygusuz’un, romanları ve romancılığı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Erdem Öztop (2006). *Sema Kaygusuz: İyi ve kalıcı edebiyat metni üretmekten başka amacım olmadı*, Hürriyet Gösteri, S.280, s.50-52; Ahmet Sait Akçay (2006). *Sema Kaygusuz’dan postmodern bir roman: Yere Düşen Dualar*, Hürriyet Gösteri, S.283, s.64-65; Leylan Yener (2010). *Sema Kaygusuz: Hikâyeden Romana*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler

1. Barbarın Kahkahası: Romanın Kimliği, Olay Örgüsü ve Kişi Kadrosu

Mavi Kumru Moteli'nde, 18 - 22 Ağustos tarihleri arasında, bir "çiş" hadisesi etrafında vuku bulan olayları anlatan roman, her biri ayrı başlık taşıyan toplam 25 bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerden itelik yazılmış üçü, motel sakinlerinden tıp tarihçisi Simin'in defteri şeklindedir. Olaylar, üçüncü tekil anlatıcı tarafından aktarılmakla birlikte, roman, esas olarak, diyaloglarla ilerleyen bir yapıya sahiptir. Kalabalık bir şahıs kadrosundan oluşan romanda merkezî bir karakter ya da başkişi yoktur. Mekân olarak motelin iskele, lokanta, bahçe, plaj gibi farklı alanları seçilmiş olup beş günlük bir zaman dilimini kapsayan romanda, ağırlıklı olarak çiftlerden oluşan motel sakinlerinin, kendilerini rahatsız eden eylemin failinin kim olduğunu konuşması, ana çerçeveyi oluşturmaktadır. Dolayısıyla entrik yapı, polisliyi andıran bir kurgu ve ona bağlı olay halkaları şeklinde düzenlenmiştir.

Buna göre; *Kabahat* başlığını taşıyan ilk bölüm, romanın bel kemiğini oluşturacak meseleyle başlar: 18 Ağustos gecesi, geldiğinden beri şüpheli bir profil çizen motel sakinlerinden Turgay, motel çevresinde gezinirken tuvalete gitmekten vazgeçip denize işer. O sırada lokantanın az ilerisindeki kameriyede okey oynayan dört kadın (Serpil, Dilek, Gülenay, Aysu), bu olaya şahit olur. Böylece sabaha varmadan Mavi Kumru'da sidikli bir serüven başlayacak; o gecedeki sonra işemek ne mahrem ne de anonim bir iş olacaktır (s.11). Ertesi sabah kahvaltı sırasında Dilek'in kocası Faruk'un, Turgay'la önce tartışıp sonra onu darbetmesiyle olay, tüm motelin gündemine taşınır. Dilek'le kocası Faruk, apar topar motelden ayrılırken kalanlar olayın kritiğini yapar. Ne var ki bu meselenin şoku atlatılmadan ertesi gün yeni bir skandal patlak verir: Birisi motelin malzeme odasına girmiş ve çarşafı, örtülere, havlulara işemiştir. İlk akla gelen Turgay'dır; ama çalışanlardan hiç kimse onu görmemiştir. 20 Ağustos sabahı, motel sakinlerini yeni bir sürpriz beklemektedir: Bu kez birisi, bahçedeki büyük yer minderlerine işemiştir. Motel müdiresi Ferhan Hanım, bahçıvanı suçlu ilan ederek derhal işine son verir. Bir failin de bulunmasıyla tam her şey dinginliğe kavuşacakken 21 Ağustos sabahı, motel sakinleri, üç kuşak kalabalık ailenin fertlerinden görümcenin "Babaaaa! Her şeyimize işemişler, her şeyimize işemişler!" (s.115) feryadıyla uyanır. *Kurban* başlıklı son bölümde ise, 22 Ağustos sabahı, sidik, şerbet makinesinde soğumaya bırakılan limonataya bulaşmıştır; ancak Ozan'ın yokluğunun paniğe yol açtığı motelde kimse bunun farkına varmaz.

Mavi Kumru'nun farklı mekânlarında art arda yaşanan bu çiş hadisesi, motel sakinlerinin keyfini kaçırmış; gerek kendi aralarında gerek toplu halde hararetli konuşma ve tartışmalara neden olmuştur. İşte bu konuşmalar sırasında, konu, zaman zaman, asıl meseleden saparak başka mecralara kayar. Yaşananlara bir fail aramakla meşgul motel ahalisi kendini o denli mağdur saymaktadır ki kimse suçu kendine kondurmadığı gibi herkes birbirinden şüphelenmektedir. Bayın (2015: 53)'in deyişiyle; her biri bir diğerinin olay mahallindedir. Serpil'in milliyetçi kocası Okan'a göre, olsa olsa iskelede takılan eşcinsel çift (Melih - İsmail) yapmıştır böyle bir şeyi. Eda ise yazarın, "yürüyen bir şapka" (s.27) olarak tarif ettiği tıp tarihçisi Simin'den şüphelenmektedir. Motel personeline göre tesise günübürlük gelen müşterilerden biri ya da rakip motelden biri de yapmış olabilir. Çiş hadisesine dair tartışmalar devam ederken kendi iç hesaplaşmalarını yaşayanlar da vardır: İskeleyi âdeta özerk bir bölge haline getiren Melih ile İsmail; hafızken imanını yitirme noktasına gelen Alikâr; kadınlara dair nefret söylemiyle Selçuk; eril dile karşı geliştirdiği feminist söylemleriyle Eda; kendini babasına kanıtlama gayreti içindeki "ergen" Ozan da böylelikle olayların hem içinde hem dışında konumlanmışlardır.

Buradan hareketle, romanın, yüzey yapıdaki çiş hadisesine bağlı olarak açıklanan çoğul söylemlerden oluştuğu söylenebilir. Bir başka deyişle; metnin yüzey yapısı, çiş meselesine odaklanırken derin yapıda tarihsel, toplumsal, bireysel birçok mesele kendini duyurur. 18 Ağustos gecesi Turgay'la başlayan çiş hadisesi, suya atılan taş misali halkalanarak daha derin meselelerin gündeme gelmesini tetikleyecektir. Bu halkalarda birbirine eklenen feminist, homofobik, milliyetçi - militarist, etnik ve dinî söylemlerle motel, hem herkesin fikrini açıkça beyan ettiği bir karnaval meydanına dönüşecek hem de ben ve öteki diyalektiğinin sergilendiği bir eşik mekân haline alacaktır. İşte tüm bunlar, romanda, yazarın (ve anlatıcının) tek sesli (monolojik) anlatımı yerine diyalojik, heteroglot ve çoksesli bir kurgu içinde okurun dikkatine sunulur.

1.1. Barbarın Kahkahası'nda Diyaloji

"Diye diye diye diye diye diye diye diye bıkcıncaya kadar devam ettiler."

Bakhtin, 1920'lerin başındaki ilk çalışmalarından itibaren insanın kendini anlamasının ancak ötekine bakmakla mümkün olacağı fikri üzerinde durur. Ona göre; " 'ben' 'öteki'yle sürekli diyalojik bir ilişki halindedir." (Bakhtin'den aktaran Cuşa, 2015: 29) Böylelikle diyaloji kavramını da ben ve öteki diyalektiği

Enstitüsü Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi; Fethi Demir (2014). *Sema Kaygusuz'dan Dersim Trajedisine Dair Modern Bir Roman: Yüzünde Bir Yer*, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, C.7, S.29, s.239-249; Sevengül Sönmez (2015). *Çiçek dürbününden yansıyan, İzafi Edebiyat Kültür Dergisi Sema Kaygusuz Özel Sayısı*, S.14, s.50-52; Şükrü Keleş (2015). *Utancını Biliyorum, İzafi Edebiyat Kültür Dergisi Sema Kaygusuz Özel Sayısı*, s.64-66; Emre Bayın (2015). *Sema Kaygusuz romanlarının hatırlattıkları ve hatırlamak*, Birikim, S.318, s.50-55.

üzerine dayandıran Bakhtin'e göre dil de "dili kullananların diyalojik etkileşiminde yaşar ancak. Gerçekten de, dilin sahici yaşam alanını diyalojik etkileşim oluşturur. Diyalojik ilişkiler dilin bütün hayatına, her türlü kullanım alanına (gündelik hayat, iş, bilim, sanat, vb.) sızmıştır." (Bakhtin, 2004: 254) Dildeki diyalojik ilişkilerin; görüş birliği / görüş ayrılığı, soru / yanıt, olumlama / tamamlama ile kurulduğunu belirten Bakhtin için diyaloji, "birinin diğerine bir fikri empoze etmediği fakat anlaşmanın tamamen reddedilmediği bir etkileşim alanı sunar." (Çıraklı, 2015: 147) Söz konusu diyalojik ilişkilerin romana dahil edilmesinde ise üsluplaştırma, parodi, skaz ve diyalog adlı fenomenlerden yararlanılır.

Barbarın Kahkahası'na bakıldığında; yukarıda sözü geçen diyalojik ilişkilerle birtakım fenomenlerin kullanımı açısından romanı, diyalojik olarak nitelendirmek mümkündür. Şöyle ki yazar, anlatım tekniği olarak anlatmadan ziyade göstermeyi tercih etmiş ve romanını ağırlıklı olarak diyaloglar üzerine kurmuştur. Bu diyaloglar, konuşan öznelere tartıştığı konuya göre soru / yanıt ya da görüş birliği / görüş ayrılığı şeklindedir. Bilhassa motelde peş peşe yaşanan çiş hadisesinden sonra hemen herkes bunu kimin yaptığı üzerine konuşmaya başlar. Aynı olaya dair farklı bakış açılarının sergilenmesini sağlayan bu konuşmalar, aynı zamanda, motel sakinlerinin birbirlerine ve dünyaya dair bakışlarını da ortaya serer. Eş bir söyleyişle; salt ben'in değil öteki'nin söylemi de diyaloga dahil olur. "Bu olaylar yüzünden herkese bir şey oldu. Ahalinin dili çözüldü resmen. Nereye baksam kafa kafaya gelen iki kişi. Ben, sen, ben, sen, konu sadece bu. Nereye adım atsam, biri ben diyor, öbürü sen." (s.134) diyerek durumu özetler Turgay.

Romanın "*Göğün sözcüğü bulutsa madem*" başlıklı ikinci bölümünde, lokantada Turgay ile Faruk'un kavgasının anlatıldığı satırlarda, Faruk'un Turgay'ı darbetmesinin hemen ardından ortalık karışır. Yazar, bu sırada verilen farklı tepkileri anlatıcının söylemine taşıyarak üsluplaştırmaya başvurur. Üsluplaştırmanın, "üslubu önvarsay" dığını (Bakhtin, 2004: 261) belirten Bakhtin, bununla bir kişinin söyleminin bir başka kişinin söyleminde kendine özgü üslubuyla temsil edilmesini kasteder. Bünyesinde taşıdığı koşul dolayısıyla da onu, taklitten ayırır.

"Derken ortalık karıştırdı. Kadın çığlıkları, çocuk ağlamaları, resepsiyonun avlusunda zincire vurulan köpeğin havlaması... hop hop beyler sakın olun! aşağılık rezil! sadece çişini yapmış ne var bunda... ayıp oluyor yapmayın lütfen! denize girince sen de işemiyor musun? burası nezih bir yer! canım belki de prostati vardır adamın! gerçekten şeyini mi teşhir etmiş? annneeeaaa! sanmıyorum denize işemiş herhalde... bir kere ulu orta sık denmez ona, işediyse pipidir. buranın tadı kaçtı. ne teşhiri yahu abartmayın! koskoca adamlara bak utanmıyor musunuz? *misiniz müsünüz... sanıyor musunuz ki herkes kendisinin kendisidir?* ay bu kadar rezillik görmedim ben! yavaş olun! bir dakika bir dakika ayrılın beyler! erkek misin lan sen! *ağaçlar ağaçlardan olur, biz uzaklardan...* sakince konuşalım olmuyor böyle! evladım hadi annenin yanına! *göğün sözcüğü bulutsa madem, insan sesi niçin dönüşüyor harfe... yeter artık adamcağızın ağzı kanıyor!*" (s.14)

Burada farklı üsluplara sahip "karmakarışık bir kalabalığa ait canlı, dinamik bir 'gürültülü' imge" (Bakhtin, 2005: 218) göze çarpar. Romanın üçüncü tekil anlatıcısı, kalabalığın tepkisini betimlemek yerine üsluplaştırarak motelde bulunan farklı toplumsal grupları açığa çıkarır. Motel sakinlerinden oluşan bu kalabalığın ortak tepkisi, bir gece önce, Turgay'ın, okey oynayan kadınların gözünün önünde denize işemesine yönelmiştir.

Bir diğer örnekte ise motel sakinleri, bu kez, bahçedeki minderlere işenmesine tepkilidir. Bu tepki, yine anlatıcının üsluplaştırması yoluyla yansıtılır:

"ay ne diyorsun, hepsi mi çişli? ama bu hiç sağlıklı değil! çoluk çocuk mikrop kapacak. bu minderlerin su geçirmez olması lazım, demek ki çok kalitesizmiş. hemen ayrılalım buradan hanım. boşanalım bence, beni böyle bir yere getirdiğin için. köpek yapmıştır belki, gece dolanıyordu buralarda. sakın bir yere dokunma çocuğum. (...) kimse bu utanmaz, dün de çarşafı işemişti. çeneni tutsana len! (...) çarşafı mı, ne diyorsuuuuun? sakın olun efendim, sakın olun. dün de müşterilata yapmış, masa örtüleri felan her şey sırlısklamdı. o sarhoş yapmıştır kesin. yok efendim, bir yanlış anlama olmalı. (...) şu iskeledeki ibneler yapmış olmasın, her şey beklenir bunlardan. ağzını bozma Okan! ibneye ibne denir Serpil! bence bir tür sapıklık, teşhircilik gibi bi şey. lütfen sakın olalım, hemen düzeltereğiz. kimseye belli etmeden dönelim evimize. durun yahu, ben anladım kim olduğunu, bu sabah gözümle gördüm!" (s.64)

Motel personeliyle tatilcilerin diyaloglarının iç içe geçtiği bu satırlarda da aynı olaya dair farklı bakış açıları herkesin kendi vurgu ve tonlamasıyla anlatıcının söylemine taşınmıştır. Burada dikkati çeken bir başka husus, verilen tepkilerin öteki'ne bakışı da ortaya koymasındadır. İlk eylem, Turgay tarafından yapıldığı için peşi sıra yaşanan vak'alarda da herkes yine onu suçlamak eğilimindedir. Milliyetçi - militarist ve homofobik söylemleriyle öne çıkan Okan ise eşcinsel çiftten şüphelenmektedir. Herkes suçu karşı tarafta aramakta; ama kimse bakışlarını içe, yani kendine, yöneltmemektedir.

Olayların başlatıcısı olan "çiş" imgesi ise Bakhtin'in grotesk gerçekçilik olarak adlandırdığı maddi bedensellik ilkesine ait imgelerden biridir. "Dışkı ve çiş imgeleri müphemdir, tıpkı maddi bedensel alt bölgelere ait bütün imgeler gibi. Bu imgeler, aynı anda itibarsızlaştırır, yıkar, yeniden hayat verir ve yenilerler; aynı anda kutsar ve alçaltırlar." (Bakhtin, 2005: 177) Buna göre; maddi bedensellik ilkesi, beden

alt bölgeleriyle gerçekleştirilen dışkı atmak, çişle ıslatmak gibi geleneksel alçaltıcı karnavalesk jestleri içerir. Roman boyunca, Turgay'ın denize işemesinden başka, dört kez daha bu karnavalesk imgeye rastlanır (malzeme odasına, minderlere, kalabalık ailenin havlularına ve limonataya yönelmiş olarak). Dolayısıyla bu, başından beri protest bir eylemdir. Nitekim mesele, basit bir kirlenme / kirlenme hadisesinin ötesine geçerek bir yandan konformizmi itibarsızlaştırırken diğer yandan motel sakinlerini birtakım gerçeklerle yüzleştirmeye zemin hazırlayacaktır. Bunu sağlayacak çoksesli ve diyalojik ortam, üsluplaştırmanın yanı sıra gizli ve açık polemiklerle de yaratılır.

21 Ağustos sabahı, havlularına işenmek suretiyle, "sidikli tacize" (s.119) uğradıklarını lokantada avaz avaz haykıran üç kuşak kalabalık ailenin büyükbabası ile motelin müdürü Ferhan Hanım arasında geçen diyalog, açık bir polemik örneğidir. "Açık polemik gayet basit bir şekilde, sanki kendi gönderge nesnesi oymuş gibi, başkasının söylemine yönelir ve onu çürütür." (Bakhtin, 2004: 269) Büyükbaba ile Ferhan arasındaki aşağıdaki diyalogda da böyle bir polemik havası vardır.

"Ah nasıl olur, nasıl olur gibi boş serzenişlerle başladı. Oldu işte maalesef, dediler. En bayağı, en ucuz turistik tesiste olmayacak işler burada oluyor. Ama ama, dedi Ferhan, hiçbir şey anlamadım bu işten. Kamera sisteminiz yoksa, paraya kıyıp gece bekçisi istihdam etmezseniz anlamazsınız tabii, dediler. Ama ama havlularınızın hepsi yıkanacak, merak etmeyiniz. Olmaaaz. Biz o havlulara bir daha elimizi sürmeyiz, yenisini istiyoruz, dediler. Elbette elbette, derhal yenisini aldıralım. (...) Yalnız bizde huzur muzur kalmadı, burnumuzdan geldi bu tatil, yüzde elli indirim yapmanız, mağduriyetimizi telafi etmeniz lazım, dediler. Haklısınız haklısınız, gerekli indirim yapılacaktır. Bir de kaldığımız sürece akşam çayınız bizden olsun. Peki madem, dediler, yalnız mini bar harcamalarını da üstlenmeniz gerek. Ama ama sadece yerli içkileri ikram edebilirim, diye küçük bir itirazda bulundu Ferhan. Neyyyy! Onca rezillikten sonra küçük hesap yapmayın, viskinizi başınıza çalın e mi, dediler. (...) O kadar mutsuzsanız ki haklısınız da, motelden ayrılmak isterseniz anlayışla karşınız. Hanım Hanım, dediler. Biz yıllık izinlerimizi denk getirip bir araya gelmişiz, sezonun ortasında onca kişiye boş yer bulmak kolay mı? Yok yok siz yanlış anladınız, kalmak isterseniz başımızın üstünde yeriniz var. Gitmeyeceğiz, dediler, şuradan şuraya gitmeyeceğiz!" (s.119-120)

"Sırdaş" başlığını taşıyan yirmi ikinci bölümde, Turgay'ın, bingo gecesi, elinde iki kadeh kalvadosla iskeledeki Melih'in yanına gittiği sırada içinden yaptığı konuşma ise gizli polemik örneğidir. "[gizli] polemikte söylem sıradan bir gönderge nesnesine yönelir, onu adlandırır, resmeder, ifade eder ve başkasının söylemine yalnızca dolaylı olarak karşı çıkar (...)." (Bahtin, 2004: 269) Çift sesli bir özellik taşıyan gizli polemikte kişi, karşısında muhatap varmış gibi içinden onunla tartışır. Aşağıdaki örnekte, yazar, Turgay'ın iç polemikini köşeli parantez içinde belirtmiştir:

"[desem ki bu içtiğimiz alelade bir içki değil, dikkatli olalım. elma brendisi. saygıyla söylemek lazım, elma brendisi. bretonya'nın eski acılarından damıtmışlar. yere düşen çürük elmadan. bak o zaman ahali hemen elma olmak ister. çok değil, azıcık çürümüşünden olmak ister. ileride kalvados olacağını bilse herkes bir parça çürük ister. terbiyesiz gevrekler arabeske bağlar hemen. bir yandan da gerçekten ezik, dibine kadar büzük, çürük çarık olanlara, uzun süre aynı evrede kalanlara katlanamazlar. (...) peki haysiyet pis kokudan kaçır mı lan. Şerefsizin evlatları haysiyet vardı da siz mi kaptınız??? elmayı düşmeden kendinize ayırdınız? şimdi bir kadın karşınıza çıksa. on üç kişi tecavüz etmiş çocukken, üçü polis, ikisi belediye, dördü subay, gerisi asker, biri korucu, tiksiniyecek herifler yerli yerinde durup dururken, zamanın bir diliminde küçük kızın memelerinde sigara söndürmeye devam ederlerken hâlâ, siz tutar azar azar büyüyen çocuğun başarı hikâyesini yağmalarsınız. (...) allah belanızı versin. kalvadosu içmenin zahmeti yok. kolaysa uzağa yuvarlanan elmayı topla. hiçbir elma demeyecek nasıl olsa, çürüksüz elma olmaz nefretimle sev beni. hiçbir elma demeyecek, feryatsız duy beni...]" (s.132-133)

Üsluplaştırma ve (açık / gizli) polemik yanında parodik söylemler de romanın diyalojik vasfını arttırır. "Burada, üsluplaştırmada olduğu gibi, yazar yine bir başkasının söylemiyle konuşur, ama üsluplaştırmanın tersine parodi bu söyleme başlangıçtakine doğrudan doğruya karşıt bir anlamsal niyet katar." (Bakhtin, 2004: 266) Yukarıdaki alıntıda geçen "feryatsız duy beni" hitabı, arabesk bir şarkıya parodik bir göndermedir. Motel sakinlerinden Eda'nın, Serpil'in kullandığı bir deyimle sinirlenip "[a]cından ölmüşmüş! Hiç düşünmüyor aklıktan ölmek ne demek." (s.38) sözleriyle gösterdiği tepki ile sevgilisi Ufuk'la tartışırken Freudyen nazariyeye sataşarak gösterdiği tepki de parodiktir: "Neymiş efendim klitoris kız çocuğunun oğlan dönemiymiş de, erişkinliğe geçince deliğini tanırımış da, o zaman kadınlaşmış. Yani işimiz bitti bızırla, o öyle süs gibi dursun." (s.55)

Romanın diyalojik olmasını sağlayan yukarıdaki fenomenlere ek olarak anlatıcı ve kahramanların seslerinin hangi düzlemde yan yana geldiğinin de belirlenmesi gerekir. Nitekim yukarıdaki örnekler, okura "konvansiyonel yazar ve anlatıcının otoritesinden feragat ettiği" (Çıraklı, 2015: 144) bir anlatı karşısında olduğunu göstermektedir. Metin, karakterlerin sözünü ve sesini, yazar ile anlatıcının sözü ve sesinden daha fazla duyuran heteroglot ve çoksesli bir yapıya sahiptir. Bunun romandaki izdüşümleri şöyledir:

1.2. Barbarın Kahkahası'nda Heteroglossia

"Bu ahval geçmeyecek.
lütfe ısrar etmeyin,
Hiç olmazsa tüylerimin
yönünde okşayın beni."

Heteroglossia'yı, herhangi tekil bir ulusal dil içindeki katmanlaşma (lehçeler, mesleki jargonlar, nesil ve yaş gruplarının dilleri vb.) olarak tanımlayan Bakhtin, bu sayede romanın çoksesli ve diyalojik yapısına bir kez daha vurgu yapar. Sema Kaygusuz da karşılıklı konuşmaların yanı sıra farklı anlatım teknikleri ve türler kanalıyla söylemlerin sahiplerini açık edecek bir anlatsal zemin oluşturur. Öteki'ni "barbar" ilan ederken dönüp kendine bakmayan, kendi konformizmine gölge düşmedikçe sorgulamayan, "başkasının kâbusunu" göremeyen, "hayatı kendi hikâyesinden ibaret sayan kişilerin" hali, heteroglossia'yı oluşturan birtakım unsurlar sayesinde diyaloglara taşınır. Denilebilir ki *Barbarın Kahkahası*'nda çiş hadisesi etrafında halkalanan ben ve öteki diyalektiğinin kalbinin attığı esas nokta, romanın bu heteroglot yapısında gizlidir. Nitekim romanın yukarıda alıntılanan epigrafla açılması, hem romanın meselesine hem de heteroglossia'nın türler düzeyinde roman dahil edildiğine dair bir göndermedir.

Söz konusu heteroglot yapının ilk göze çarpan hususu, söz aktarımlarıdır. "Söylem içinde söylem, sözcelemde sözcelem, ama aynı zamanda söylem üzerine söylem, sözcelem üzerine sözcelem" (Voloşinov'dan aktaran Gül, 2007: 239) olarak ifade edilen söz aktarımı, kurgusal anlatı metinlerinde, dolaylı aktarım ve dolaysız aktarım olmak üzere iki şekilde sağlanır. Bunlardan, dilin çokseslilik özelliğinin görüldüğü dolaysız söz aktarımında "anlatıcı kendi sözünü keser, sözü (söylemi) kimliğini açıkça ya da dolaylı olarak belirttiği kahraman (ların)a bırakır." (Eziler Kıran'dan aktaran Gül, 2007: 242) Bu aktarım türünde, aktaran ile aktarılanın sesi olmak üzere metinde iki farklı ses duyulur. *Barbarın Kahkahası*'nda, yazar, aktarım için üçüncü tekil anlatıcıyı seçmekle birlikte kahramanların, kendi sözünü doğrudan ifade etmesine de imkân tanımıştır. Bir diğer ifadeyle; kahramanın sözü, "herhangi bir değişikliğe uğratılmadan, kelimesi kelimesine, söylendiği gibi" (Gül, 2007: 242) aktarılmıştır.

"Uzaklaşan kadını seyrederken **"Vay be,"** dedi Melih, **"helal olsun teyzeye, müthiş yüzüyor."**

İsmail suya değen ayaklarını çırpı istemsizce, **"Eskiden yüzücüydü herhalde. Baksana bayağı teknik stili var."**

"Belki de sadece yüzmeyi seviyordur," diye belirtti Melih.

"İdman yapıyor sanki. İnsan bir yatar, suyla oynar, çimer. Bu ne ya ders verir gibi."

"Şahane yüzüyor değil mi?"

"Evet ya, kolesterol hapımı aldım, bulmacamı çözdüm, kemik erimesine karşı iki cıp cıp yapayım... akşam bir drink, sonra beyaz et, yaşarım böyle uzun uzun der gibi." (s.28-29)

Yukarıdaki diyalogda, koyu renkle belirtilen tırnak içine alınmış kısımlar, Melih ile İsmail'in doğrudan aktarılmış sözleridir. Dolayısıyla **"Vay be,"** dedi Melih, **"helal olsun teyzeye, müthiş yüzüyor."** cümlesinde iki farklı ses yan yana gelmiştir: üçüncü tekil anlatıcı ile Melih. Anlatıcı, ne Melih'in ne de İsmail'in söylemine müdahale etmiş, aksine konuşmaları salt aktarmakla yetinmiştir. Diyalogun sonunda yer alan koyu renk, altı çizili kısımda ise İsmail, üsluplaştırma yoluyla, hakkında konuştukları Simin'in muhtemel söylemini kendi söylemine taşımıştır. Böylece aynı cümlede iki farklı ses duyulur olmuştur yine. Örnek olarak aktarılan diyalog, diyalojik ve heteroglot bir diyalogdur.

Romanın genelinde diyaloglar, anlatıcı ile kahraman(lar)ın sesinin yan yana geldiği bu türden dolaysız aktarımlarla ilerlemektedir. Bunun yanı sıra tırnak işareti ya da aktarma cümlesinden biri veya ikisinin atılması suretiyle aktaran kişinin varlığını ortadan kaldıran bağımsız dolaysız söz aktarımına başvurulduğu da görülmektedir. İsmail'in, Melih'e, dayısının başından geçen bir domuz avı hikâyesini anlattığı aşağıdaki satırlarda bu aktarım yolu tercih edilmiştir:

"Avcılar diyorlar, **yanına alma başına dert olur**, ama yok, etini satıp çok para kazanacak güya. Dayım yüz yirmi kiloluk ölü domuzla eve dönünce yengem ortalığı ayağa kaldırıyor. **Bu hayvan yüzünden başımıza taşlar yağacak, konu komşu ayağını kesecek, hayatta eve sokmam**, diye posta koyuyor kadın. Dayım da hayvanı saklamak için önce bir kasaba gidiyor, eti işletip buzluğa koyarsa satması kolay olur diye. Kasap diyor ki **manyak mısın lan sen, benim satırlardan birinin domuz etine değdiği duyulursa dükkâna kilit vurmam zorunda kalırım.**" (s.41)

Burada da koyu renkle belirtilmiş cümleler; sırasıyla avcılar, yenge ve kasaba aittir. "Bağımsız dolaysız söz aktarımı anlatılarda genellikle olayın tatlı ve heyecanlı gidişinin anlatıcı tarafından kesilmemesi için kullanılır." (Özünlü'den aktaran Gül, 2007: 249) Nitekim üçüncü tekil anlatıcının varlığının silindiği paragrafta, İsmail'in söyleminin yanında diğer üç kişinin söylemi de yer almaktadır. Bu da anlatılan hikâyenin akışını kesmediği gibi anlatımı, çoğul kılmaktadır. Yukarıdaki açık polemik örneğinde kalabalık ailenin büyükbabası ile motel müdiresi Ferhan Hanım arasında geçen pazarlık diyalogunda da aynı aktarım yoluna başvurulmuştur.

Voloşinov (aktaran Gül, 2007: 251)'un "yarı dolaylı söylem" olarak adlandırdığı bağımsız dolaylı söz aktarımında ise aktarma cümlesi yer almamaktadır. Bu kullanım, dolaysız aktarım ile dolaylı aktarım arasında "asıl sözün sözceleme özelliklerini, söz dizimini ve kelimelerini koruyarak, bu söylemi etkili ve yeterince özlü bir anlatı yapısıyla bütünleştiren bir üçüncü biçimdir." (Gülmez'den aktaran Gül, 2007: 251) Aşağıdaki örnekte, zıpkınla dibe dalan Ozan'ın, şnorkel takımını düşürdüktan sonra yaşadıkları, bağımsız dolaylı aktarımla yansıtılmıştır.

"Beklenmedik bir anda halatlardan birine takılan şnorkeli gözlüğüyle birlikte başından kayıp dibe doğru süzüldü. **Ozan panik yapmaması gerektiğini biliyordu. (...) Şnorkel takımı olmadan geri dönemezdi. Ayaklarında paletleri olsa da bir elinde zıpkınla yüzebilmesi saatler sürerdi. İlk zıpkını koyabileceği güvenli bir yer aradı. Bu zıpkın için babasına o kadar yalvarmıştı ki bırakmayı göze alamazdı. (...) Tekneye çıkıp hızla atlarsa dibe ulaşması daha kolay olacaktı. (...) En iyisi kayaların üstünden atlamaktı. (...) Şnorkel takımını kaybettiği tarafa atlayabilmek için biraz daha tırmanması gerekcekti.**" (s.23-24)

Yukarıdaki örnekte koyu renkle belirtilmiş cümleler, Ozan'ın, üçüncü tekil anlatıcı tarafından bağımsız dolaylı olarak aktarılmış sözleridir.

Dolaylı, dolaysız, yarı dolaylı söz aktarımlarıyla anlatıcı ve kahraman aynı düzlemde yan yana gelmekte, böylelikle metinde çoksesli bir anlatım oluşmaktadır. Bu çokseslilik, "farklı şuurların, farklı seslerin yazarın otoriter sesi tarafından bastırılmaması, maniple edilmemesidir." (Çıraklı, 2015: 144) Esasen bahsi geçen söz aktarımları dışında yazar, özellikle kişilerin okura takdim edilmesinde üçüncü tekil anlatıcıdan ziyade bizzat kahramanların bakış açısına başvurmak yoluna gitmiştir. Böylelikle motelde konaklayan tatilciler, birbirinin bakış açısından tanıtılmıştır. Örneğin; ikinci bölümde, Faruk'un Turgay'ı darbetmesinin ardından durum değerlendirmesi yapan Serpil, Gülenay ve Aysu arasında geçen diyalogda, Faruk'un kaba kuvvetine sebep, Dilek'in her şeyi kocasına "fişteklemesi" (s.16) olarak gösterilir. Bu satırlarda, Dilek'in karakteri, anlatıcı yerine yakın arkadaşı Serpil'in söyleminden anlatılır: "Serpil atladı, "Biraz mı? Kadın her fırsatta Faruk'u babalıyor. Ben Dilek'i sizden eski tanırım. Bakmayın öyle sessiz durduğuna. O yumuşak sesiyle, kaşlarını indire indire insanı öyle bir doldurur ki, ortalığı darmadağın edip kenardan seyreder." (s.17-18) Serpil'in bu sözlerinin ardından Aysu ile Gülenay'ın da Dilek hakkındaki görüşlerine yer verilir. Anlatımın en üst katmanında konumlanan üçüncü tekil anlatıcı ise yalnızca aktaran durumundadır. Diğer tatilciler de aynı şekilde birbirlerinin bakış açısından sunulur. Dilek'i tanıtan Serpil'in kendisi, Eda ile Simin'in bakış açısından anlatılır. Eda, Selçuk ile Simin'in, Melih ve İsmail ise Eda ile Okan'ın bakışından yansıtılır.

Kahramanların, birbirleriyle girdikleri diyalojik ilişki içinde tanıtılmasına imkân tanıyan bu anlatım tekniği, kişilerle birlikte fikirlerin de yazardan bağımsız temsil edilmesini sağlar. Şöyle ki karşılıklı konuşmalar içinde hem birbirlerinin hem yaşadıkları gelişmelerin kritiğini yapan motel sakinlerinin fikir alışverişi de üçüncü tekil anlatıcının müdahalesi olmaksızın aynı diyalojik ilişki içinde gerçekleşir. Bu konuda da yazar, kahramanlarına doğrudan müdahale etmez. Bunun yerine herkesin kendi fikrinin ideoloğu olduğu Sokratik diyalogu kullanır. Romanda diyalogi ve heteroglossia'yı sağlayan önemli anlatım türlerinden sayılan Sokratik diyalog türünün temelinde "hakikatin ve hakikate dair insan düşüncesinin diyalojik bir doğası olduğu yolundaki Sokratik anlayış yatar." (Bakhtin, 2004: 169) Buna göre; Sokratik diyalogda bir fikrin diyalojik olarak sınanması *sinkrisis* denilen "belli bir konuya ilişkin çeşitli bakış açılarının yan yana getirilmesi" ve *anakrisis* denilen "kişinin muhatabının sözlerini meydana çıkarıp kıskırtmaya, onu düşüncesini uzun uzadıya ifade etmeye zorlama" (Bakhtin, 2004: 170) yoluyla sağlanır. *Barbarın Kahkahası*'nda da motel sakinleri ile personelin, başta etrafı çişle pisletenin kimliği olmak üzere, çeşitli konulara dair aralarında geçen tartışmalar, birer sinkrisis ya da anakrisis örneğidir.

"Sabah kafa atan adam var ya, kesin o yaptı bence. Misilleme olsun diye ortalığın içine etti öyle gitti."

"Belki de aramızdan biri yaptı, ne biliyoruz."

"Manyak mısın ya, ekmek yediğin kaba etmek gibi."

"Bahçıvan nerede, onun haberi var mı bundan?"

"Yok, o kasabaya gitti." (...)

"Ben size söylüyorum bir kişi yapmış olamaz bu işi, en az üç kişilik vukuat var burada."

"Çocuklar mı yaptı acaba? Oyun olsun diye şeyetmiş olabilirler." (s.46-47)

Motel personeli arasında geçen bu sinkrisis örneğinin başka benzerlerine durmaksızın failin kim olduğunu tartışan motel sakinleri arasında da rastlanır.

Buna karşılık Okan ile Ömer, Eda ile Ufuk, Melih ile İsmail arasındaki diyaloglar ise çoğu zaman anakrisis örneğidir. Milliyet, cinsiyet, toplumsal cinsiyet rolleri, bencillik gibi netameli konulara dair girdikleri tartışmalarda taraflar, kişisel fikirlerini ifade ederken muhatabını da kıskırtıcı bir söyleme

bürünebilmektedir. Özellikle Okan ve Eda, baskın eril ve dişil kimlikleriyle öne çıkmaktadır⁶. Bunlardan Okan, milliyetçi - militarist ve homofobik söylemleriyle romanın esas meselesine doğrudan etki eden kilit isimlerden biridir. İlk olarak "Eksik Örtüler I" başlıklı yedinci bölümde, askerliğini komando olarak yapmakla gururlanan övünge sesiyle sahnedeki yerini alan Okan, ardından, çarşafı ve mindere işeme hadisesi sırasında öteki'ne bakışını sergiler.

"Okan elini kaldırıp cümle âleme gösterircesine iskeleyi işaret etti. "Kesin eminim, bu ibneler yaptı."

Ferhan telaşlandı, Okan'ın sesini kesemediği için kendi sesini alçalttı, "Hiç olur mu Okan bey, son derece efendi insanlar onlar, öyle bir şey değiller."

Masadaki yakın arkadaşlarını bile yadırgatan anlamsız bir öfkesi vardı Okan'ın, "Evet evet, onlar gibiler hem efendi hem de karı gibi feminist olurlar. Kıl tüy, kedi köpek, kıyırık bir ağaç için ortalığı ayağa kaldırır ama iş askerliğe gelince aynen sıvışır. Kürtçü olur bunlar, Ermeni, Rum dostu olurlar, bir de birbirlerini... tövbe yarabbim, en sonunda gelir üstümüze işerler. Yüz vermeyin şunlara." (s.71)

Bu sözler, öteki'ne bakmakla kalmayıp karşısındakini bizzat ötekileştiren bir kimliği deşifre eder. Devamında Gülenay ve Ömer çiftiyle girdiği tartışmada, söylemini sertleştirerek sözlerini sürdürür:

"Bakışlarla karısından onay alan Ömer, gözüpek hemen söze girdi:

"Hepsini birden yapabiliyorlarsa helal olsun onlara."

"Yahu sen milliyetçi bir şorolo gördün mü hiç?"

Gülenay dayanamadı, "Aman sanki milliyetçilik çok şahane bir şeymiş gibi..."

Yumruk indi masaya, "Türk olmak ne kadar zor bir şey biliyor musun sen? Yok efendim Kürtlere özerklik, yok efendim Ermeni soykırımını, şimdi son moda Dersim katliamı! Her gün bize katil diyorlar. Balkanlardan göçerken Türklerin yaşadığı mezalimi anlatan yok tabii. İbnelik böyle bir şey işte." (s.71)

Bu milliyetçi ve fazla olarak homofobik söyleme daha fazla dayanamayan Ömer, Okan'ın şovenist tutumu karşısında şiddetli bir tepki gösterir: "Ömer'in şakağındaki damar şişti, "Ben de ibneyim o zaman, var mı abicim! Senin devletin hangimizin hakkını savundu şimdiye kadar? Bu kalles devlet komşuyu komşuya kırdırttı be, dar dar dar ötüyorsun. Düşman bulmadan Türk olamıyorsun." (s.72)

Okan'ın bu ötekileştirici söylemi, bir kez de romanın sonunda, Simin'in geçmişi mevzubahis olduğunda devreye girer. "İfşaat" başlığını taşıyan yirmi dördüncü bölümde, eğlenceli bir bingo gecesinin ardından motel sakinleri arasında hasıl olan samimiyet, Serpil'e, Simin'e laf atma fırsatı verir. Mesleğinden, Cumhuriyet aydınlanmasından laf dönüp dolaşıp nereli olduğuna gelir. "Bilmiyorum." diyerek birdenbire kelimeyi düşüren (s.141) Simin, çevresindekilerin şaşkın bakışları ile sonu gelmez soruları arasında geçmişine dair bir açıklama yapar:

"Zamanın Edirne kaymakamı... beni evlatlık almış, onların kızı olarak yetiştirildim..... Adımı da babalığım koymuş. Öncesi... karanlık bir valiz."

"Valiz mi? Bildiğimiz valiz!"

"Evet efendim.... Bir... katliam olmuş vaktiyle. Ben ve ikiz kardeşimi bir valize koymuşlar. Kendim üstte kalmışım kardeşim altta. Valizi açtıklarında sağ çıkan ben olmuşum... Kardeşim... havasızlıktan boğulmuş."

"Vah vaaah!"

"Aman tanrım korkunç bir şey bu."

Okan dayanamadı, "Hangi katliammış bu?"

Ölgün bakışlarla Okan'a döndü Simin. Canının yandığını saklamıyordu. "Ne fark eder?" (s.142)

Bu diyaloga bir tek Turgay ve Nihan çifti dahil olmaz; o sırada Nihan, sınıksız Turgay'ın elini tutar (s.142). Yukarıdaki gizli polemik örneğinde, Turgay'ın köşeli parantez içinde yaptığı iç konuşmada sezdirilen, yirmi yıldır sakladığını söylediği sır, gerçekte, Melih'e sarfettiği şu cümlede yatmaktadır: "karımın sırrını saklıyorum çünkü." (s.136) Simin gibi Nihan'ın da kişisel hikâyesinde dramlar, trajediler saklıdır.

"[... azar azar büyümüş, kimseyi azarlayamadan azar azar büyümüş, hukuk okumuş, dil öğrenmiş, ceza avukatı olmuş görünce onu, büyümüş kadının karşısında saygıyla eğilirsiniz kolayca. işkenceden geçen kızın hayata tutunması falan dersiniz bir de. utanmadan. kimse ceza almaz, umursamazsınız. kızın haberi iki satır, doğru dürüst büyürse tam sayfa. allah belanızı versin.]" (s.133)

Simin'in odasına gidişinin ardından Okan, Serpil, Aysu ve Tamer, kendi aralarında konuşmaya devam ederler ki hangi katliamdan kurtulmuştur bu kadın? Serpil, tehcir derken Okan, Dersim isyanı der. Yaş hesabını tutturamayınca bir vakitler Edirne'de toplanan Yahudilerden söz eder Serpil.

⁶Bu noktada roman, Bakhtin'in diyaloji ve çokseslilik kavramlarından yola çıkılarak kadın ve erkek seslerinin temsili açısından feminist çerçevede kuramsal bir yakın okumaya da tabi tutulabilir. Bu konuda, Oğuz Atay'ın yapıtları üzerine yapılmış bir çalışma için bkz. Ayşe Duygu Yavuz (2011). *Düzenin ve Kadının Karşısında Bir "Garip"* Oğuz Atay, Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

"Okan itirazla dilini şaklattı. "Hiç Yahudi tipi yok kadının. Onların yüzleri kemikli oluyor. Bu kadında bayağı Balkan tipi var, ben size söyleyeyim."

Tamer lafı Okan'ın ağzından aldı. "Eylül olaylarını diyorsun yani. Rumlar yağmalanmıştı hani?" (...)

Diye diye diye diye diye diye diye diye bıkıncaya kadar devam ettiler." (s.143)

Mavi Kumru Moteli sakinlerinin "tarihle kurdukları ilişki, -bilinçli yahut bilinçsiz- 'resmî' tarih paradigmasının etrafında şekillenmektedir. Haliyle, Simin hakkındaki yorumları ve onun üzerine bildikleri, on yıllar boyunca unutulmuş olanlardan geriye kalanlardır." (Bayın, 2015: 54) Daha önce de belirtildiği gibi, romanın esas diyalojik karakteri, çiş hadisesinin yol açtığı artçı sarsıntılarda kendisini göstermektedir. Motelin farklı alanlarına işeyenin kim olabileceğini tartışırken "suç ve ceza" ile "temiz ve kirli" ikilikleri arasında kendilerine ve öteki'ne sürekli konum biçen tatilciler, kolektif bir bilince evrilirler âdeta. Bundan dolayı "yazar, Okan'ın duruşunu toplumsal tüm meselelere yayarak her meselede, o meselenin 'kendinde olarak' varlığının değil, meselenin dışındaki 'öteki' hususların dikkate alınarak tartışılmasını eleştiri[yo]r." (Coşkun, 2015: 49)

Okan'ın, milliyetçi - militarist, yer yer homofobik söylemlerle kurduğu eril dilin karşı kutbunda feminist söylemleriyle sevgilisi Ufuk'un iktidarını yerle bir eden, garson Selçuk'un kadınlara duyduğu nefreti pekiştiren Eda yer alır. İkisi arasında da kadınlık ve erkeklığe dair anakrisis sayılabilecek konuşmalar geçer. Öyle ki Ufuk'un söylemleri, Eda'yı kışkırttığı gibi Eda'nın ifadeleri de Ufuk'u sıklıkla açıklama yapmak ve kendini doğru ifade etmek zorunda bırakır. Romanda, özellikle göğüsleri üzerinden kadın cinselliğinin cisimleşmiş hali olarak sunulan Eda, bir sabah, baskın kadınlığının altında ezildiğini itiraf etme gafletinde bulunan Ufuk'a, Freudyen teoriye meydan okuyan bir söylev çeker. Söylevin dayanağı, penis kıskançlığına kapılan kadın tarafından iğdiş edilmekten korkan erkeğin, kadına karşı geliştirdiği tavrın "şu talancı uygarlığın kökeni!" (s.53) oluşudur. Tüm bir psikanaliz literatürüne yönelttiği yayılım ateşiyle dikkatleri üzerine çeken Eda, söylemiyle o denli bütünleşmiştir ki plajda annesini kaybetmiş bir kız çocuğunu oyalamak niyetiyle uydurduğu masala bile yansıtır düşüncesini: "Bir varmış bir yokmuş, evvel zaman içinde yeryüzünde iki ayrı insan türü varmış. Bunlardan biri homosüspüsler, öbürü ise neyandantellermiş. Homosüspüslerin yetmiş beş tane dişi, koskocaman ağzı varmış." (s.77)

Romanda, baskın eril ve dişil söylemleriyle fikir çatışmalarına zemin hazırlayan Okan ile Eda'dan başka, samimiyet / samimiyetsizlik, benmerkezcilik, empati gibi noktalarda görüş ayrılığı yaşayan Melih ve İsmail çifti de kendi içinde ayrı bir tartışma zemini yaratır. Dolayısıyla ikisi arasında geçen diyaloglar da anakrisis ekseninde şekillenir. Motelin, iskelede konumlanmış bu tedirgin çifti, çiş hadisesi ve devamında gelişen meselelere "başkasının kâbusunu görebilmek" bağlamında eklemlenir. Melih'e göre İsmail, hayattaki duruşunu benmerkezci bir noktada sabitlemiştir ki bu, hayata bakış açısından anlattığı hikâyelere kadar her şeye sinmiştir.

"Çok zor bir şey İsmail olmak di mi. Çok acı bir şey. Konuş konuş bitiremezsin sen İsmail'i. Anlatmalara doyamazsın. Senin hikâyelerin hep böyle, vıcık vıcık İsmail dünyası. İçinde yeryüzü yok, başka bir varlığın nefesi yok, dürüst bir iç ses yok. Yaptığın tek şey kinaye, çarpıtma. Eeee? Sen kimsin ki kendini bu kadar önemsiyorsun oğlum. Sen kimsin ki başkasını hiçe sayıyorsun. (...)" (s.83)

İsmail'in dünyasında da öteki'nin pek bir önemi yoktur. O, yalnızca "seni doğurdular, beni dünyaya tükürdüler." (s.112) diyerek tarif ettiği kendi ezikliğinin, garibanlığının davasını gütmektedir. Ne var ki Melih, duruşunu, öteki'ni anlamak üzerine kurmuştur. Bu yüzden de samimiyetsiz ve bencilce bulur İsmail'in gariban söylemini:

"Yanlış anlamışın sen garibanlığı. Gariban insan başkasının kâbusunu görebilen insandır. Sen benim kâbusumu gördün mü hiç? Bendeki piçi gördün mü, tecavüzü, katliamı, kayıpları gördün mü? Benim tarihimde dışlanma var, linç var, hakaret var. Babamın ezikliği, annemin dünya tiksintisi var. Hayvanın azabı var. İnsanlığın felaketi var. Babamdan gördüğüm şefkatin ödenmiş bedeli var. Hangi birinden haberin var senin? (...) Sendeki garibanlık var ya, yüzünü yıkayınca hemen akar dostum, hiç merak etme." (s.83-84)

Melih'in sözleri, bir bakıma, romanın yaslandığı felsefeyi de özetlemektedir: İnsanoğlunun, "hayatı kendi hikâyesinden ibaret" (s.11) sayan bencil tutumu ve bunun antitezi, "başkasının kâbusunu görebilmek." (s.83)

Bunların yanı sıra garson Selçuk ile Alikâr'ın bir gece yarısı esrar içerkenki konuşmaları ise kâh sinkrisis kâh anakrisis niteliği taşır. Temelde iki meseledir konuşmanın akışını yönlendiren: Selçuk'un zihninde kadınlar (Eda örneği üzerinden), Alikâr'ın zihninde ise din. Bu iki mesele, kâh dağınık kâh düzenli düşünceler halinde yan yana yahut birbirine karşıt söylemlerle gidip gelir iki gencin arasında. Özellikle Alikâr'ın söyleminde "eşikteki bir insanın muhasebesi ve itirafı söz konusudur." (Bakhtin, 2004: 171) Alikâr'ın önce fâsik, sonra tağut, daha sonra da müşrik oluşunu Selçuk'a anlattığı epizot, itiraf niteliğinde bir iç hesaplaşmadır. Bu tarz bir hesaplaşmada "Tanrıya karşı gelme ve insana karşı gelme ögesi mümkündür, yani Tanrı'nın veya insanın olası bir yargısının reddedilmesi ve bunun sonucunda, hınç, güvensizlik,

alaycılık, ironi, itaatsizlik tonları baş gösterir.” (Bakhtin’den aktaran Cuşa, 2015: 124) Nitekim Alikâr da “Kuran’ı kalbinden söyledi Muhammed. Zaten oku demek ne demek. Söyle demek. Şiir okur gibi oku, türkü söyler gibi söyle... anladın mı?” (s.100) sözleriyle peygamberi şairlikle bir tutarak İslami söyleme ters düşer.

“Alikâr, niçin üzülüyorsun oğlum. Muhammed şair bir peygamberdir de, sen de kurtul ben de kurtulayım. Gece gece içim şişti be!”

“Olmaz, o zaman Allah’ın kelamı düşer. Allah kitap indirmemiş olur.”

“Lan oğlum... gücün yetmiyorsa ne demeye düşünüyorsun o zaman? Baksana millet kahvede okey çevirdiği elemandan söz eder gibi Allah yerine sevap sayıp günah yazıyor. Rahat rahat takılıyorlar işte, sen niye kaşınıyorsun?” (s.105-106)

Bu minval üzerinde ilerleyen diyalogla yazar, Okan ve Eda’nın söylemlerinin yanına Alikâr’ın iç huzursuzluğunu ekleyerek milliyet ve cinsiyet düzlemlerinde tartıştığı ötekileştirmeye dinî bir boyut da ekler. Netice itibarıyla, tüm bunlar, yazarın ve seçtiği anlatıcının tek taraflı söylemi yerine Sokratik diyalogun iki temel aracı (sinkrisis ve anakrisis) sayesinde dile getirilir.

Bu noktada, yazarın ve üçüncü tekil anlatıcının varlığını geri plana çekmesiyle heteroglossia’nın kurguya dahil edilmesinde önemli bir işlev üstlenen başka bir unsur da Simin’in defteridir. “*Fesatlığın ehlileştirilmesi üzerine*”, “*Teessüf reçetesi*” ve “*Tenezzüül makamı*” başlıklı üç bölümden oluşan defter, itelik dizgisiyle öteki bölümlerden ayrılır. Yazarın, Simin’in defteri kanalıyla, Ömer Erdem (08.05.2015)’in ifadesiyle; “araya bir sağaltıcı hamle olarak soktuğu ses, tabiatı ve tababeti, bilgi kadar bilgeliği de temsil eder.” Bu sesin, içeriden bir bakış olarak kurguya eklendiği defter, başta tüm moteli karıştıran çiş meselesi olmak üzere, yaşananlara ve motel sakinlerine dair (özellikle Serpil, Eda ve Ozan) Simin’in izlenimlerini ve kişisel görüşlerini içermektedir. Geleneksel tıpla modern tıbbi harmanladığı reçetelerinde ve “çocuk”a, “kadınlık”a dair kronolojik değerlendirmelerinde onun tıp tarihçiliğinden gelme mesleki formasyonunu da görmek mümkündür. Dahası onun reçeteleri, grotesk gerçekçiliğin bir parçasını da ihtiva eder. “Yürekten şom ağızlı” (s.21) olarak nitelendirdiği Serpil’in ağzına “derhal bir karanfil tanesi koymak lazım gelir.” (s.19) der mesela. Bakhtin’e göre; “[İ]nsanın yüzünde bulunan organlardan, grotesk açıdan en önemli olanı ağızdır. Ağız, diğer her şeye hâkim olur.” (Bakhtin, 2005: 347) Eda’nın “sual olmayan sualleri cevaplamaya” (s.58) meyilli, yerli yersiz teessüf eden ağzı için ise bir çorba kaşığı cevahir macunu salık verir. Simin’in reçetelerinden bağımsız olarak romanda ağız, Eda’nın sarfettiği sözler dolayımında Selçuk’u ürkütmesi, üç kuşak kalabalık ailenin doymak bilmez iştahı ve Selçuk ile Alikâr’ın bir gece vakti esrar içerken “sebepli sebepsiz her şeye gülmeleri”(s.92) dolayımında da Rabelais’çi bir karnavalesk şölen imgesi olarak yer alır. Keza “[Y]eme içme yalayıp yutma gibi şölen imgeleri” (Bakhtin, 2005:307), grotesk beden imgeleriyle de bağlantılıdır. Bunların yanı sıra Simin’in defterinde, özellikle çişe dair hijyenik yorumları içeren satırlar, romanın temel meselesiyle organik bir bağ kurduğu gibi idrarla bütünleşmiş hekim imgesinin de bir çeşit yansımasıdır. Bakhtin’e göre, “eski belgeler hekimi genelde elindeki bir bardak çişe incelerken temsil ederler.” (Bakhtin, 2005: 206) ve bu türden bir özdeşliğe, Rabelais’te sıkça rastlanır. Simin’in defterindeki sağaltıcı çişli tarifler de (s.125-126) o anki karnavalesk ortama denk düşmektedir.

Burada Simin’in defterine ek olarak anlatının karnavalesk bir çehreye bürünmesinde payı olan farklı türleri de anmak yerinde olur. Bunlar; Melih ile İsmail’in anlattığı hikâyeler, yine Melih’in Turgay’a, sır saklamaya ilişkin naklettiği bir efsane, Eda’nın plajda okuduğu Inger Christensen’in şiirlerinden bir prolog, Eda’nın plajdaki küçük kıza anlattığı masal, Kur’ân’dan Şuârâ Suresi gibi edebî ve yarı edebî türler ile Tango, Latin müzikleri, Flamenko, Rumca şarkılar, oyun havaları (halay), Roman havaları (göbek dansı), Zeybek oyunu gibi işitsel türler de farklı söylemlere ve kültürlere sahip tatilcilerin, fikirlerinin sağlamasını yapar. Bu sayede karnavalesk bir zemine taşınan anlatı, çoksesli bir nitelik de kazanır.

Öte yandan romanın alışlagelenin dışındaki diyalojik ve heteroglot yapısı ile bunu sağlayan belli başlı unsurlara ilave olarak üzerinde durulması gereken hususlardan biri de “sanatsal nesrin şekillenmesinde yarı ciddi - yarı komiğin alanına ait” (Bakhtin, 2004: 168) iki türden biri olan Menippos yergisidir (diğeri Sokratik diyalogdur). Denilebilir ki *Barbarın Kahkahası*’nda, romanın, diyalojik ve heteroglot niteliği ile karnavalesk yapısı arasında köprü vazifesi gören anlatım türlerinden biri de Menippos yergisidir. Adını felsefeci Gadaralı Menippos’tan alan bu karnavallaşmış tür, edebiyatta dünyanın karnaval olarak duyumsanışının başlıca taşıyıcılarından ve kanallarından biri olmuştur (Bakhtin, 2004: 172-173). Bakhtin (2004: 174)’in kısaca “Menippea”olarak adlandırdığı bu anlatım türünde, komiklik ögesi daha fazladır. Sokratik diyalogda hakikatin diyalojik doğasının sinkrisis ve anakrisis ile sınanması söz konusuysa menippea’nın tanımlayıcı özelliği, “olay örgüsü ve felsefi yaratıcılıktaki olağanüstü özgürlüktür.” (Bakhtin, 2004: 174) Buna bağlı olarak menippea’nın temel tür karakteristiklerini sıralayan Bakhtin, söz konusu türün karnavala uzanan kökleri ile çoksesliliğe zemin hazırlayan yönü üzerinde de durur.

Barbarın Kahkahası bağlamında, menippea’nın türsel karakteristiklerine bakıldığında; romanda, skandal sahneleri, tuhaf davranışlar, uygunsuz konuşmalar ve eylemler ile yerleşik davranış ve görgü kurallarının her türlü ihlali, ek türlerin varlığı, güncel ve gündemdeki türler başlıkları dikkati çeker. En

başta, romanda da yer yer “sidikli skandal” (s.80), “sidikli taciz” (s.119), “sidik terörü” (s.125) şeklinde geçtiği üzere, birer skandal sahnesi olarak nitelendirilebilecek “çiş” hadisesi yer alır. Bir gece Turgay’ın denize işemesi ve o sırada buna şahit olan kadınların çığlık çığlığa kaçışmasıyla motelin gündemine yerleşen mesele, peşi sıra çarşafı, örtüleri, bahçedeki minderleri, kalabalık ailenin havlularını ve son olarak limonatayı hedef alması açısından romanda traji-komik bir tablo çizer. Üstelik geceki olay, ertesi sabah, kahvaltıda, Faruk’un Turgay’ı darbetmesi skandalını da yeni güne taşır. Bunu, İsmail’in bir tartışma esnasında öfkesine yenilip Melih’in yanağını “etinden et koparırcasına hart diye” (s. 84) ısırması; babası gibi maskülen bir kimlik edinmek gayretiyle avladığı (aslında öldürdüğü) fenerbalığı, kaplumbağa, yılan ve keçiyi herkesin gözü önünde sergileyen Ozan ile motel sakinlerinin dehşet dolu bakışları arasında dedesinin zorla denize sokmaya çalıştığı çocuğun erginlik töreni gibi tuhaf davranışlar izler. Böylece “skandallar ve tuhafliklar dünyanın epik ve trajik bütünlüğünü bozar; insan ilişkilerinin ve olayların değişmez normal (“edepli”) seyirinde bir gedik açar; insan davranışını, onu önceden belirleyen normlardan ve güdülerden özgürleştirir.” (Bakhtin, 2004: 178) Bunu, Aktan (2016: 10)’ın kendisiyle yaptığı söyleşide, yazar, şöyle dile getirir: “Barbarın Kahkahası, dünyayla aramdaki uzaklığın şu anki ölçüsüdür. Agoradaki o büyük labarba! Korkunç kakofoni. Romandaki bütün inceliklerden ve kabalıklardan, kalabalıktan ve çığlığın sorumlusu ben değilim. Ama yazdım.”

Bundan başka; Eda’nın, sakınmasızca yaptığı açık saçık konuşmalar ile Selçuk ve Alikâr’ın esrar içerken aralarında geçen dine dair diyaloglar ve bahçıvanın sabahın erken saatlerinde ulu orta yaşadığı haz, uygunsuz konuşmalar ve eylemlerin tezahürü iken Serpil’in edepsizce bağırışları, üç kuşak kalabalık ailenin görgüsüz hâl ve hareketleri (plajda, lokantada yer kapma telaşları, yüksek sesle konuşmaları, doymak bilmeyen iştahları) de yerleşik davranış ve görgü kurallarının her türlü ihlali kategorisi altında değerlendirilebilir. Burada “kutsal bir şeyin maskesini saygısızca düşürmesinden ötürü veya adabımuaşereti kabaca çiğnemesinden ötürü uygunsuzdur bu söz.” (Bakhtin, 2004: 178) Tüm bunlar, menippea’nın önemli karakteristiklerinden “kenar mahalle doğalcılığıyla organik olarak birleş”ir (Bakhtin, 2004: 175). Öyle ki romanın temel argümanı, “buram buram çiş kokan itiraz” (s.116) makamında sınanmaktadır. “Burada fikir sefaletten korkmaz, hayatın hiçbir pisliğinden çekinmez.” (Bakhtin, 2004: 175)

Yukarıda bahsi geçen edebî, yarı edebî ve işitsel türlere ek olarak matematik terminolojisinden Mobius şeridi, lokantanın girişine konulan yazı tahtası, kimi konuşmaların şiirsel seyri de menippea’nın türsel karakteristiklerinden olup metni diyalojik, heteroglot ve çoksesli kılan özelliklerdendir. Tüm bunların yanı sıra menippea, güncel ve gündemdeki konulara duyduğu ilgi dolayısıyla “antikitenin kendine özgü ‘gazetecilik’ türüdür ve güncel ideolojik meseleleri güçlü bir şekilde yankılar.” (Bakhtin, 2004: 179) Bu bağlamda, *Barbarın Kahkahası*’nda, motel sakinlerinin diyaloglarında geçen “Dersim İsyanı, Ermeni Tehciri, 6-7 Eylül Olayları” (s.143) gibi yakın tarihe dair göndermeler ile gündemdeki bazı toplumsal vak’alar (madencilerin ölümü, sokaklardaki direnişçiler) da menippea’nın romandaki karakteristik izdüşümlerindedir.

1.3. *Barbarın Kahkahası*’nda Çokseslilik

“Sanıyor musunuz ki herkes kendisinin kendisidir?”

Buraya kadar diyalojik ilişkilerin yoğun olduğu, heteroglot bir roman olarak bahsedilen *Barbarın Kahkahası*, tüm bu nitelikleriyle, aynı zamanda, çoksesli bir roman hüviyeti de taşır. Çoksesli romanın yaratıcısının Dostoyevski olduğunu belirttiği ilgili çalışmasında Bakhtin, (2004:48-49) bu tarz romanın önde gelen özelliğini, “her biri eşit haklara ve kendi dünyalarına sahip bir bilinçler çoğulluğu olayın bütünlüğü içinde birleşir ama kaynaşmazlar.” şeklinde tarif eder. Buna göre, roman kahramanları, yazar söyleminin nesnesi değil yalnızca kendi söylemlerinin öznesidir.

Barbarın Kahkahası’na bakıldığında, romanda, her kahramanın, yazarın değil bizzat kendi fikirlerinin ideoloğu olduğu çoğulcu bir anlatım tekniği dikkati çeker. Kahramanlar arasında kurulan yoğun diyalojik ilişkiler ve heteroglot yapı dışında “bizatihi dönem çoksesli romanı mümkün kılmuştı”r (Bakhtin, 2004: 75). Şöyle ki Dostoyevski’nin çoksesli yapıtlarını dönemiyle ilişkilendiren Bakhtin’in izinden gitmek gerekirse *Barbarın Kahkahası* da içinde yazıldığı 2000’li yılların insan ve toplum manzaralarını yansıtan bir yapıt olarak okunabilir. Sema Kaygusuz, çoksesli ve karnavalesk bir roman kurgusu içerisinde kahramanlarının, başta resmî tarih ve bu tarihe bağlı ön kabuller olmak üzere, toplumsal cinsiyet rolleri, cinsiyet, cinsel kimlik, etnisite, din ve milliyet gibi meselelere dair yerleşik yargıların sarsılacağı bir zemin hazırlamıştır. Bu nedenden ki Mavi Kumru Moteli, tüm bir yılın yorgunluğunun giderileceği sıradan bir dinlenme yeri değil bir ülkenin uzak ve yakın geçmişi ile “kendine” ve “ötekine” dair verili algıların yeniden gözden geçirileceği, krizlere ve skandallara gebe bir eşik mekândır. Dolayısıyla romanın uzamı, toplumun farklı kesimlerini aynı motelde bir araya getiren karşılaşma kronotopu ile “en temel örneğine, yaşamdaki bir dönüm noktası ve kopuş kronotopu olarak” (Bakhtin, 2001:322) rastlanan eşik kronotopu ile çevrelenmiştir.

2. Diyalojik, Heteroglot ve Çoksesli Bir Anlatıdan Karnavala Doğru: *Barbarın Kahkahası*'nda Karnavalesk

18 - 22 Ağustos tarihleri arasında, yolları tatil yapmak üzere Mavi Kumru'da kesişen bir grup insan, "bir noktaya kadar sıradan hayatın normları ve düzeni dışında gibi görünen bir tür karnaval topluluğu oluşturur. Davranışları ve birbirleriyle olan ilişkileri alışılmadık, tuhaf ve skandalvari bir hal alır (sürekli bir skandal atmosferinde yaşarlar)." (Bakhtin, 2004: 242) Haliyle motelin lokanta, bahçe, plaj, iskele gibi kamuya açık noktaları da bir tür karnaval meydanı havasına bürünür. Nitekim yazar da otel sakinlerinin bungalovlardan lokantaya plajdan bara olmak üzere motele ait çeşitli mekânlardaki devinimlerini "mekândan mekâna geçerken koku ve kostüm değiştirmek" (s.40) şeklinde tasvir ederken karnaval atmosferi çağrışımı da yaratır. Benzer şekilde "skandalsız bir başlangıç yapmak" (s.128) fırsatı olarak tertiplenen bingo geceside karnavalesk bir ortam olarak tasvir edilir. Şöyle ki "her kartın yirmi lira olduğu, bingo yapan şanslı misafirin toplanan bütün ikramiyeyi kazanacağı" (s.129) bingo oyunu, bir çeşit kumar olması dolayısıyla, Bakhtin'e göre, doğası gereği karnaval niteliğindedir (2004: 242). "Hayatta çeşitli (hiyerarşik) konumlarda bulunan insanlar, bir kez rulet masası etrafında bir araya gelince, oyunun kuralları gereği ve talih, şans bakımından eşit hale gelirler." (Bakhtin, 2004: 243) Mavi Kumru sakinleri de çekiliş sırasında aldıkları keyif, hissettikleri heyecan ve rekabet duygusuyla eşitlendikten sonra oyunu kazanan çiftin herkese birer kadeh şarap ısmarlamasıyla doyasıya eğlenirler. Flamenko, tango, Rumca şarkılar, halay, zeybek derken birkaç saat önce birbirine kem gözle bakan tatilciler, sırt sırta yaslanmış gerdan kıran shehvi bir topluluğa dönüşür (s.139). "Dansla birlikte kıyas durmuştu motelde, hezimet, kaygı, pazarlık durmuştu. (...) Altın oyan gizil nefret, üstten bakan hüküm durmuştu. Simin'in el yazması reçeteleri durmuştu." (s.139) Eşitsizliklerin, nefretin silindiği, maskelerin düştüğü karnavalesk bir meydandır artık motel.

Diğer taraftan "kumar atmosferi, beklenmedik ve süratli yazgı değişikliklerinin, ani yükseliş ve düşüşlerin atmosferidir; yani taç giydirme/tacı geri alma [yüceltme/alaşağı etme] atmosferidir. *Bahis* tıpkı bir *krize* benzer: kişi kendisini *eşikte* hisseder. Kumarın zamanı özel bir zamandır. Burada da, bir an, yıllara eşittir." (Bakhtin, 2004: 243) Mavi Kumru'da da herkesin gönlünce eğlendiği o bingo gecesi, ani yükseliş ve düşüşlere gebe dir. Öncelikle, motel müdiresi Ferhan Hanım'ın, çeşitli kez sarsılan otoritesi ile hâkim olmakta zorlandığı kontrol yetisi, bingo gecesinde kendisine iade edilir. Bakhtinyen ifadeyle; o ana kadar tacı elinden alınmış bir edayla motelde çaresizce dolanan Ferhan Hanım'a, bingo gecesi gösterdiği performansla tacı yeniden giydirilir ki bir nevi iadeitbardır yaşanan. Elinden düşmeyen telefonunun o gece mikrofona dönüşmesiyle de simgelenir bu dönüşüm. Ne ki Simin için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Romanın başından beri defterine yazdığı reçetelerle tacı elinde tutan Simin, gecenin sonunda, alaşağı olur, tacı geri alınır. Alkol ve müziğin yarattığı samimi hava içinde nereli olduğu sorusuna bilmediğini söyleyerek yanıt veren Simin, sırrının ifşa olması ile herkese üstten bakan asil tavrını ve soğukkanlılığını yitirir.

Bingo gecesi yaşanan bu değişim, Bakhtin'in karnaval edimleri arasında ilk sırada saydığı, taç giydirme/tacı geri alma ritüelidir. Söz konusu ritüel, Ferhan Hanım ve Simin örneğinin dışında, romanın geneline uyarlanmıştır. Şöyle ki merkezî bir karakter ya da başkişinin olmadığı romanda, her karakter, adının geçtiği bölüm(ler)de, kendi hikâyesinin kahramanı olmuştur. Eş bir söyleyişle; her karaktere belirli bir süre için tacı giydirilmiş ve sonrasında bu taç, başka bir karaktere devredilmiştir. Bunun dışında, Bakhtin'in karnaval kategorileri arasında saydığı tuhaflık, özgür ve samimi temas, uygunsuz birleşmeler, skandal ve saygısızlıklar ve tüm bunlarla insanlar arasındaki her tür mesafenin, hiyerarşinin silinmesi, 18 Ağustos gecesinden itibaren motel sakinlerince bir bir deneyimlenir. İlk önce Turgay'ın denize işemesiyle patlak veren skandal, izleyen günlerde motelin muhtelif noktalarına sidikli imzalar bırakılmasıyla devam eder. Her sabah yeni bir tuhaflığa uyanırlar. Bunlara, babasına rüşdünü ispatlama gayreti içindeki Ozan'ın öldürdüğü kaplumbağa, yılan, keçi ile Melih ve İsmail arasındaki adı konmamış gerilim de eklenince her türden görgü kuralı, ciddiyet, otorite sarsılır. Motel sakinleri, "dünyanın tersine çevrilmiş yüzü"yle (Bakhtin, 2004: 184) karşı karşıya gelir. Kaldı ki tüm bunlar, menippea ile zaten romanda karnavalesk bir ortama zemin hazırlamıştır.

Asıl tam bu noktada, "çiş" önemli bir metafor, dahası, özünde protest bir duruştur. Daha önce de belirtildiği gibi, bedenın alt bölgelerini imlemesiyle alçaltıcı karnavalesk jestler arasında yer alan "çiş", "yüceltilen her şeyi itibarsızlaştırmak için en uygun maddedir." (Bakhtin, 2005: 178) Karşısındakini "öteki" ya da "barbar" yerine koyup kendi konformizminden ödün vermeyen; kendi mağduriyetine kapanıp başkasının acısına bakmayan; karşılaştığı olayın özünü anlamaya çalışmaktansa bir an önce suçlu ilan etme yarışına giren zihniyet; çiş ve beraberinde getirdiği temiz / kirli algısı etrafında tartışmaya açıılır. Zaten ötekileştirme de bu esnada baş gösterir. Herkes rahatını kaçırın bu menfur olayda bir an evvel suçlu ilan edip yargılamak niyetindedir. "Özellikle bencil insan için kendi dışında belirsiz olan her şey tehlikelidir. İnsan, belirsiz olanı bir paranteze alıp ona ad verdiği zaman kendini güvende hisseder. Çünkü ad vermek egemen olmaktır; adını verdiğini istediği şekilde paranteze almaktır." (Coşkun, 2015:48) İşte bu bencillik, romanda, kimi zaman Okan örneğinde olduğu gibi resmî tarihten ödünçlenmiş kimi zaman Eda örneğinde

görüldüğü gibi kadınlık - erkeklik rollerinden devşirilmiş kimi zaman da İsmail örneğindeki gibi gariban edebiyatıyla süslenmiş söylemlerden taşar. Bir bütün olarak romana bakıldığında ise çişle kirletme / kirlenme hadisesi kılıfına bürünerek tüm maskeleri düşürür. İşte tam burada, “çevredeki herkesin, kendi kirini hesaba katmadan bir kir üzerine yoğunlaşması sebebiyle ‘barbar’, insanların riyakârlığına karşı bir kahkaha savurur.” (Coşkun, 2015: 48) Özündeki karşı çıkış ve alay ile değişime gebe karnavalesk bir kahkahadır bu.

“Karnavala özgü gülme de benzer şekilde daha yüksek, yüce bir şeye yönelir – otoritelerin ve hakikatlerin değişimine, dünya düzenlerinin değişimine. Gülme, değişimin her iki kutbunu da kucaklar; tam da değişim süreciyle, bizatihi *krizle* ilgilidir. Ölüm ve yeniden doğuş, olumsuzlama alay ve olumlama (neşeli gülüş) karnavalın gülme ediminde bileşir. Son derece evrensel bir gülüştür bu; dünyaya dair bütünlüklü bir bakış açısı barındıran bir gülüştür.” (Bakhtin, 2004: 189)

Romana da adını veren bu gülüş, Simin’in defterinde dile gelir. Ona göre, öldürdüğü hayvanlarla (kaplumbağa, yılan, keçi) tatilcileri ürküten ‘ergen’ Ozan’la ortalığa işeyen ‘yetişkin’ arasında müphem bir bağlantı vardır: “Evcil hayatlarımıza sızmış biri çocuk, diğeri yetişkin iki barbar, hicveden bir kahkahayı, karşılıklı atışan âşıklar gibi tamamlıyorlar. Gözümü kapatıp kulak kesilsem, bütün serzenişleri, teessüfleri, küfürleri, dedikoduları, yüzleşmeleri, müptezel pazarlıkları süzsem, insanın içini gıcıklayan o gizli kahkahayı duyacakmışım gibi geliyor.” (s.124-126) Nereden geldiği belli olmayan bu kahkaha, riyakârların allak bullak suratlarındaki maskeyi düşürecektir. Bakhtin’in özellikle üzerinde durduğu “karnavalın kahkahası’ değişimin, resmi ve dogmatik olanın kırılışının ve hor görülen ve sıradan olanla ayrıcalıklı olanın buluştuğu bir andı”r (Fırıncioğulları, 2015: 17). Motel sakinlerinin tüm ezberlerini bozan çiş hadisesi, karnavalesk bir gülme / kahkaha yoluyla “barbar”la “medeni” arasındaki sınırı da yeniden çizecektir. Bir başka ifadeyle; buradaki barbar, ironik hatta parodik bir barbardır ve asıl, medeni görünümlü barbarları hicvetmektedir. Egemen olanın, Cantek (2011: 10)’in deyişiyle kamusal senaryonun, karşısında konumlanmış ötekinin, yine Cantek (2011: 21)’in ifadesiyle alt politika denilen muhalif ya da karşı ses’in, kendine has bir başa çıkma yöntemi olarak gülme / kahkaha, “maksatlı (mizah) ya da değil, sevimli yüzü ve düzenbazlığıyla meydanın ortasında tatlı tatlı konuşup, yasaklanana açığa çıkarıp ‘ifşa’ edebilir. Baskıyı, haksızlığı görünür kılabılır. Dünyevîdir, kamusal senaryonun şaşmaz ve sapmazlarıyla uğraşmayı mesele eder.” (Cantek, 2011: 21-22)

Romanda ötekileştirilerek “barbar” ilan edilen ses, çiş / kir metaforu üzerinden çoğunluğun iktidarını sarsmakta, karnavalcı bir söylemle, muktedirin tacını elinden almakta, maskesini düşürmekte, onun monolojik diline karşı hakikatlerin tartışılacağı diyalojik ve çoksesli bir zemin yaratmaktadır. Nitekim motel sakinlerinden Simin, olayı “kaba bir sataşma” (s.70) olarak görürken Ufuk, meseleye daha geniş bir perspektiften yaklaşır:

“Dünkü fail bahçivandı, ama önceki fail farklı biriydi, ondan önceki başka biri, ilk failse Turgay denen adam.”

“Sırayla birbirimizle alay ediyoruz, öyle mi? Kusura bakma da komplo teorisi üretmekte üstüne yok.”

“Neden olmasın güzelim. Kimse kimseyle alay etmiyor bence. Herkes birbirini kışkırtıyor.”

“Aman Ufuk, uçtun sen de. Adi suç eylem haline getiriyorsun.”

“Ben ortada suç muç görmüyorum. Tersine itiraz kokusu alıyorum. Buram buram çiş kokan itiraz.”

“Fazla yüceltiyorsun... Toplu isteri desen, anlayacağım.”

“Yahu şu olanlara baksana. Ortada hakaret falan yok, küfür makamında şiirsellik var. Herkes sırayla kendi kokusunu ötekine bırakıyor. Daha doğrusu ortak olduğu tek kokuyu bırakıyor.”

“O zaman herkes yapıyor olabilir.” (s.116)

Eda ile girdiği tartışmada Ufuk, “Her kim ya da kimler yapıyorsa konfor ideallerimizi bir fiske altüst etti.” (s.117) sözleriyle meseleyi özetler. Karnavalesk bir jest olan çiş, çoğunluğu orta sınıftan bir grup insanın tatil algısını, “kabullere dayalı tarih / ülke ve kişi / rol algılarındaki konforu” (Becerikli, 2015: 105), mağdur anlayışını bir yandan yerle bir ederken Bakhtinyen bir deyişle, çift-değerli doğası gereği, bir yandan da değişime kapı aralar. Motel sakinleri, 18 Ağustos’la 22 Ağustos arasındaki beş günlük zaman diliminde zihinsel ve duygusal kırılmaya uğramıştır. Bundan sonra hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır onlar için. Simin’in ifadeleriyle, teessüf ve tenezzül makamlarından geçireceklerdir egolarını. Bu bağlamda; romanda, çiş, barbar ve kahkaha bir arada düşünülmesi gereken karnavalesk imgelerdir.

“‘Barbar’ ve ‘kahkaha’ kelimeleri, toplumsal olarak bir tepkiyi, bir karşı duruşu, toplumun genelinin algısına karşın bir varoluş iddiasını barındırıyor.” (Coşkun, 2015: 48) Romandaki işlevi itibarıyla, geleneksel alçaltıcı karnavalesk jestler arasında sayılan “çiş” ise “beyazlığa, ütülü peçetelere, rahat uykulara ve temizliğe karşı edilmiş bir sövgünün muzip kelimeleri” (s. 46) olarak var olagelen bir tatil algısını, orta sınıf konformizmini sarsarken diğer yandan yarattığı “kir, pislik” çağrışımlarıyla romanın belkemiğini de oluşturan “ben ve öteki” meselesine eklenir. Kirli olan bir öteki’ne karşılık ben, hep temiz olduğunu

iddia eder. Ya da çiş, “temiz” ben’in, öteki’ne yönelik bilinçaltındaki “kirli” algısının tetikleyicisidir. Dolayısıyla burada motel, daha geniş bir mekâna evrilerek insanoğlunun evrensel bir açmazına işaret eder: Goethe’den mülhem “herkes kapısının önünü süpürse, tüm dünya temiz olur” da veciz ifadesini bulan, temiz /kirli algısı... Motel sakinlerinin her biri, kendi kirini görmezden gelerek esas öteki’nin kirli olduğu kanaatiyle faili aramaktadır. Bu noktada, “Barbarın Kahkahası, kendi konumlarından ve doğrularından şüphe etmeyen, samimiyetlerini sorgulamayan, her zaman en iyiyi ve en doğruyu yaptıklarını düşünen insanlara karşı müstehziyâne bir karşı duruş olarak metne yerleşir.” (Coşkun, 2015: 48)

Bu bağlamda, Turgut Uyar’ın “Bir Barbar Kendin Tartar Bir Barbar Aşağlarda,” başlıklı şiirini, felsefi kavramlar ışığında yakın okumaya tabi tuttuğu yazısında Özmakas (2015: 75), kirlenme ve ardından da arınmanın tragedyalardan bu yana edebiyat tarihinin en eski temalarından biri olduğunu belirtir. Hemen arkasından arınmanın, beraberinde suç / masumiyet, aydınlık / karanlık, bilme / cehalet gibi çift kutupları getirdiğini ekler (s. 76). Felsefenin ilk buyruğu olan “kendini bil” düsturundan yola çıkan yazar, adı geçen şiiri değerlendirmeye bu minval üzere devam eder. Bahsi geçen yazıdaki bilme / cehalet ikiliği, *Barbarın Kahkahası*’nda da dikkati çeker. Yazar Sema Kaygusuz’un da “kendisinin kendisi olmak” şeklinde ifade ettiği, bu bilmenin farkındalığı ve bilmemenin cehaleti, motel sakinlerinin kire, kirlenmeye tahammülsüzlüklerinde dışa vurur. Coşkun (2015: 50)’un da yerinde tespitiyle, kötülüğün sıradanlaşmasıdır aslında Mavi Kumru’da yaşanan.

“Kaygusuz’un metnine temel problematik olarak aldığı mesele tam da budur. İnsanlar, kötülüğü seyrettikçe onu sıradanlaştırmakta, adeta kötülüğü dilsizleştirip anlamını öldürmektedirler. *Barbarın Kahkahası*’nda, bir anlam dairesine göre Türkiye bir anlam dairesine göre ise daha geniş bir çerçevede dünya olarak okuyabileceğimiz Mavi Kumru Moteli’nin tatilcileri, dışardaki yüzlerce kötülük karşısında hiçbir tavır içerisine girmezken kendilerine dokunan bir kötü koku, en büyük kötülük olarak belirir.” (Coşkun, 2015: 50) Şöyle de denilebilir: yalnızca beş gündür sidik kokusuna dayanamayan tatilciler, uzak ve yakın geçmişten yükselen kokuların farkında değil [mi]dir? İşte Sema Kaygusuz, metnini araf denilebilecek bu noktada kurgular. Bu açıdan roman, arınmaya davet eden bir anlatı olarak da okunabilir. “Edebiyattaki arınma anlatıları genellikle bir cinayet, katliam veya savaştan sonraki normalleşme ve topluma dahil olma süreçlerini ele alır; çünkü arınma, kendi başına bir değer olmaktan çok, bir sonraki basamağa geçiş ritüelinin bir parçası, bir eşik olarak düşünülmelidir.” (Özmakas, 2015: 76)

Bu eşikte, içinde hakikatin ağrısını duyan “barbar”, çişle tacı ellerinden alınan, konforlarını kurtarmak peşinde çırpınan “medeni”lerin gafletine alaycı kahkahasıyla yanıt verir.

Sonuç

Son dönem Türk edebiyatının farklı türlerde eser veren üretken yazarlarından Sema Kaygusuz, *Yere Düşen Dualar* (2006) ve *Yüzünde Bir Yer* (2009) adlı romanlarından sonra kendisine Yunus Nadi Ödülü (2016) de getiren üçüncü romanı *Barbarın Kahkahası* ile romancılığında yeni bir aşamaya ulaşır. Meselesini doğrudan ya da seçtiği bir anlatıcı kanalıyla ortaya koymak yerine kahramanlarına serbestçe tartışabilecekleri demokratik bir anlatsal zemin hazırlayarak dile getirmektir bu aşamada söz konusu olan. Böylelikle herhangi bir kahramana ya da söyleme angaje olmadan; estetik ve edebî olandan taviz vermeden serimler okura hikâyesini. Bundan dolayı, bu makalede, *Barbarın Kahkahası*, Bakhtin’in karnaval teorisi etrafında diyalojik, çoksesli ve karnavalesk bir roman olarak değerlendirilmiştir. Buna göre; roman, yazardan ya da anlatıcıdan ziyade kahramanların seslerinin duyulduğu, farklı seslerle türlerin iç içe geçtiği, çoğulcu bir anlatıma sahiptir. Ağırlıklı olarak diyaloglarla ilerleyen olay örgüsü, yüzey yapıda, bir “çiş” hadisesine odaklanırken derin yapıda halkalanarak bir ülkenin, giderek dünyanın girift meselelerine yol alır. Bir başka deyişle; romanda, çiş yapmak suretiyle bir grup tatilcinin yaşam alanını pisleten failin aranması üzerinden dünya ahvalinin sorgulanması meselesi ön plandadır. İşte bu sorgulama, her kahramana söz hakkı tanınan, herkesin eşit mesafede konumlandırıldığı, diyalojik, heteroglot ve çoksesli bir kurgu dahilinde gerçekleşir. Söz konusu kurguya, belli başlı karnaval kategorileri ve edimleriyle geleneksel alçaltıcı karnavalesk jestlerin eklenmesiyle roman, karnavalesk bir yapıya bürünür. Bahsi geçen yapı, romanda, kahkaha atarak protest duruşunu sergileyen “barbar” gibi, yazar Sema Kaygusuz’un da Bakhtinyen terminolojiyle ifade etmek gerekirse, her türden mutlak, otoriter, monolojik ideoloji ve söylemlerin karşısındaki çoğulcu duruşudur. Bakhtinci söylemden uzaklaşmamak kaydıyla, nasıl ki Rabelais ile Dostoyevski’nin yapıtları içinde yaşadıkları çağın bir gereğiye *Barbarın Kahkahası* da Sema Kaygusuz’un içinde yaşadığı çağa bir cevabı, tepkisi ya da haykırışı olarak okunmalıdır, denilebilir.

KAYNAKÇA

AKÇAM, Alper (2006). *Karnaval ve Türk Romanı*, Ankara: Ürün Yayınları.

AKÇAY, Ahmet Sait (2006). “Sema Kaygusuz’dan postmodern bir roman: Yere Düşen Dualar”, *Hürriyet Gösteri*, S. 283, s. 64-65.

AKTAN, E. Mahmut (2016). “Teselli eden edebiyatçı olur mu hiç?”, *Cumhuriyet Kitap Eki*, 5 Mayıs 2016, S. 1368, s. 10.

BAKHTIN, Mikhail (2001). *Karnavalın Roma: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* (Der. Sibel Irzik.) (Çev. Cem Soydemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- BAKHTIN, Mikhail (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* (Çev. Cem Soydemir), İstanbul: Metis Yayınları.
- BAKHTIN, Mikhail (2005). *Rabelais ve Dünyası* (Çev. Çiçek Öztekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAYIN, Emre (2015). "Sema Kaygusuz romanlarının hatırlattıkları ve hatırlamak", *Birikim*, S. 318, s. 50-55.
- BECERİKLİ, Beyza (2015). "Barbarın Kahkahası, Sema Kaygusuz", *Varlık*, S. 1293, s. 105.
- BRANDIST, Craig (2011). *Bahtin ve Çevresi Felsefe, Kültür ve Politika* (Çev. Cem Soydemir), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- BUDAK, Ali (2013). *Ziya Paşa'nın Ironi ve Parodi Şaheseri Zafername Çağdaş Kuramlarla Bir Satir Analizi*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- CANTEK, Levent (2011). "Bastırılanın Kahkaha Olarak Dönüşü", *Şehre Göçen Eşek Popüler Kültür, Mizah ve Tarih* (içinde), İstanbul: İletişim Yayınları.
- COŞKUN, Sezai (2015). "Garibanın Kâbusunu Görmek, Barbarın Kahkahası", *Türk Edebiyatı*, S. 503, s. 47-51.
- CUŞA, Hasan (2015). *Yusuf Atılgan'ın Aylak Adam Romanına Bahtin'in Diyaloji Kuramı Eksenli Bir Yaklaşım*, Kitap & Cafe Serüven.
- ÇIRAKLI, Mustafa Zeki (2015). *Anlatıbilim, Kuramsal Okumalar*, Ankara: Hece Yayınları.
- DEMİR, Fethi (2014). "Sema Kaygusuz'dan Dersim Trajedisine Dair Modern Bir Roman: Yüzünde Bir Yer", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S. 29, s. 239-249.
- DOĞAN, Zuhâl (2008). *Demirciler Çarşısı Cinayeti ve Leopar Adlı Romanların Karnaval Yöntemiyle Karşılaştırılmalı Olarak İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ERDEM, Ömer (2015, 8 Mayıs). "Her çocuğun bedeni gelecek azabın ihtimali!" www.radikal.com.tr (erişim tarihi: 22.03.2016)
- EREN, Zerrin (2011). "Karnavalesk Roman Örneği Olarak Ayfer Tunç'un Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Dergisi*, S. 51, s. 207-229.
- FIRINCIOĞULLARI, Sevrâ (2015). *Romanın ve Edebi Türlerin Sosyolojisi*, Kitap & Cafe Serüven.
- GÜL, Münteha (2007). "Söz ve Düşünce Aktarımı", *Turkish Studies / Türkoloji Araştırmaları*, S. 2, s. 239-256.
- HOLQUIST, Michael (2005). "İngilizce baskıya önsöz", *Rabelais ve Dünyası* (içinde), (Çev. Çiçek Öztekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- IRZİK, Sibel (2001). "Önsöz", *Karnaval'dan Romana* (Der. Sibel Irzık)(Çev. Cem Soydemir) (içinde), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- KAYGUSUZ, Sema (2015). *Barbarın Kahkahası*, İstanbul: Metis Yayınları.
- KEKEÇ, Nuran (2011). "Karnaval'dan Büyülü Gerçekçiliğe: Berci Kristin Çöp Masalları", *Millî Folklor*, S. 91, s. 210-220.
- KELEŞ, Şükrü (2015). "Utancını Biliyorum", *İzafi Dergisi*, S. 14, s. 64-66.
- ORAL, Sibel (2015, 25 Mayıs). "Sema Kaygusuz'un yeni romanı: Barbarın Kahkahası", www.cumhuriyet.com.tr (erişim tarihi: 22.03.2016)
- ÖZMAKAS, Utku (2015). "Turgut Uyar'ın 'Bir Barbar Kendin Tartar Bir Barbar Aşağlarda,' Şiirine Felsefi Bir Yaklaşım", *Erdem*, S.69, s. 73-85.
- ÖZTOP, Erdem (2006). "Sema Kaygusuz: İyi ve kalıcı edebiyat metni üretmekten başka amacım olmadı", *Hürriyet Gösteri*, S. 280, s. 50-52.
- SÖNMEZ, Sevgül (2015). "Çiçek dürbününden yansıyan", *İzafi Dergisi*, S. 14, s. 50-52.
- YAVUZ, A.Duygu (2011). *Düzenin ve Kadının Karşısında Bir "Garip" Oğuz Atay*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YENER, Leylan (2010). *Sema Kaygusuz: Hikâyeden Romana*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ZIMA, Peter V. (2015). *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi* (Çev. Mustafa Özseri), Ankara: Hece Yayınları.